جامعة سيدي محمد بن عبد الله

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

ظهر المهراز – فاس-

مركز دراسات الدكتوراه: الجماليات وعلوم الإنسان

تكوين الدكتوراه: التعابير والأشكال الرمزية

مختبر: التواصل الثقافي وجمالية النص

تخصص: اللغة العربية وآدابها

النقد السردي المقارن

أعراف الكتابة السردية بين المغرب وإسبانيا

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

الطالبة الباحثة:

سارة زويتن

ر.و.ط: 27770123/07

تحت إشراف الأستاذ:

د.جمال بوطيب

السنة الجامعية:

1439/1438 هـ

2018/2017 م

المقدمة

أهمية الموضوع :

يعد النقد المقارن من أهم عوامل التلاقح الأدبي و الثقافي بين المجتمعات ، وأداة لتطوير الآداب وتجديدها, وذلك من خلال مساءلته لنصوص تنتمي إلى بيئات مختلفة، وإجراء لقاء وحوار بينها, يكشف عن خصائصها المؤتلفة والمختلفة . وقد تزايدت حاجة المجتمعات إليه في ظل العولمة الثقافية والفكرية التي يعرفها العصر الراهن, كما تزايدت حاجة الأدب إليه نتيجة التطور الملحوظ الذي شهدته الأجناس الأدبية , وما عرفته من تجديد وتغيير تجاوزت من خلاله القوالب الفنية التقليدية , وانفتحت على حقول معرفية جديدة .

يؤطر موضوع البحث – كما يشير إلى ذلك عنوانه– ضمن النقد السردي المقارن ، إذ سيهتم بدراسة "الأعراف الكتابية "[1] لأجناس سردية حديثة مختلفة (رواية ، قصة قصيرة ، رواية – اليوميات) في بيئتين مختلفتين هما المغرب و إسبانيا ، بهدف الوقوف على مظاهر التجديد التي لحقتها, و تحديد مدى التشابه والإختلاف بينها . في هذا السياق يمكن تقديم تعريف أولي لأعراف الكتابة كما حددها د.جمال بوطيب, على أن يخصص مبحث خاص للتفصيل في مفهوم العرف وسبب تبنيه في الكتابة الإبداعية , " أعراف الكتابة لا تعدو أن تكون اختيارا نصيا استراتيجيا لهذا الكاتب أو ذاك، ، وهو اختيار يمكن أن يتبع أو يتخلى عنه " [2] .

بالرغم من أن البحث في الأجناس السردية الحديثة و أشكالها وخصائصها , متداول في الدراسات النقدية سواء العربية أو الإسبانية ، إلى أن جدة موضوع البحث تمكن في الجمع بين دراسة الأعراف الكتابية لأجناس سردية مختلفة , وبين مقارنتها في بيئتين جغرافيتين مختلفتين هما المغرب وإسبانيا . فأغلب الدراسات المقارنة المنجزة بين أدب البلدين سواء بالعربية أو بالإسبانية, تهتم بما يعرف بدراسة الصورولوجيا, وهي موجهة

[1] - د. جمال بوطيب : أعراف الكتابة و التأليف ، بحث في استراتيجيات النص العربي ، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس ، سلسلة بحوث و دراسات ، الطبعة الأولى ، 2014, ص 11

[2] - نفسه ، ص 5.

بالصورة التي تشكلت في وعي البلدين انطلاقا من الحرب التي سادت بينهما, وكذا بهجرة المغاربة إلى إسبانيا .

كما يتناول هذا البحث بالدراسة والتحليل نماذج سردية معاصرة ، وهذا ما يجعله مواكبا لمستجدات و تطورات الأشكال السردية ، ويمكنه – من خلال بعده المقارناتي– من خلق حوار بينها و إجراء نوع من التخصيب بين الأعراف الكتابية الإسبانية و المغربية, مما يسمح بظهور أعراف جديدة في الكتابات السردية لكلا البلدين .

الدراسات السابقة :

لايعتبر البحث في الأعراف الكتابية للأجناس السردية موضوعا جديدا في النقد الأدبي العربي ، فقد أنجزت دراسات عربية ترتبط به , وهي :

- كتاب "أعراف الكتابة و التأليف ، بحث في استراتيجيات النص العربي" للدكتور جمال بوطيب ,منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية ظهر المهراز –فاس ، سلسلة بحوث و دراسات ، الطبعة الأولى ، 2014 .
- كتاب "أعراف الكتابة في القصة القصيرة جدا " لإيمان أضادي ، محترف الكتابة ، كلية الأداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز– فاس ,الطبعة الأولى ، 2010.

إضافة إلى دراستين أنجزتا في إطار بحث أكاديمي لنيل شهادة الماستر, وهما :

- "أعراف الكتابة الأمازيغية " لحسن و النعام ومحمد بنغى , منشورات محترف الكتابة , كلية الآداب والعلو الإنسانية ظهر المهراز – فاس , 2009
- "أعراف الكتابة في الرواية الموريتانية " لمحمد أحمد ولد ابراهيم , منشورات محترف الكتابة , كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز – فاس , 2009.

أما فيما يخص الدراسات الإسبانية , ففي حدود ما اطلعت عليه لم تنجز دراسة حول أعراف الكتابة السردية . ويمكن الإشارة إلى بعض الدراسات التي و إن لم تدرس الأعراف الكتابية بشكل مباشر ، إلا أنها تقترب من الموضوع و تصب في اتجاه دراسة الخصائص الكتابية للنصوص السردية خاصة الرواية و القصة القصيرة , من بينها:

– فتحي خليل: لعبة الأدب ,منشورات دار الآفاق ,بيروت,الطبعة الأولى ,1980.

– إ.م.فورستر:أركان الرواية , ترجمة: موسى عاصي, جروس برس, لبنان , الطبعة الأولى , 1994.

– مارشال جي كوك, وليم.م. روس, وليم براوننج سبنسر, جاري بروفوست,ميشيل بوجيجا, بيتر ليزشاك: تقنيات الكتابة (القصة القصيرة والرواية), ترجمة : رعد عبد الجليل جواد, دار الحوار, سوريا, الطبعة الأولى , 1995.

– عوالم روائية , خفايا الكتابة الروائية , حوارات مع لورانس داريل ,مرغريت أتوود, أغوطا كرسطوف, ف.س.نيبول, فرانسوا ويرغان, ترجمة : سعيد بوكرامي , دار أزمنة , عمان , 2007.

– هاروكي موراكامي,إيزابيل الليندي,أورهان باموك,بول أوستر,جي كي رولينج, ميلان كونديرا: حديث الروائيين ، ترجمة : بدر السماري ، دار أثر للنشر والتوزيع, 2011.

– د. عبد المالك أشهبون :

. آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة , منشورات ما بعد الحداثة, فاس, الطبعة الأولى ,2005.

.عتبات الكتابة في الرواية العربية ، دار الحوار ، سوريا, الطبعة الأولى, 2009.

.العنوان في الرواية العربية ، النايا للدراسات و النشر والتوزيع ، محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع، سوريا– دمشق ,الطبعة الأولى, 2011.

.البداية و النهاية في الرواية العربية, رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة, 2013.

– د. محمد أمنصور :

. خرائط التجريب الروائي ، مطبعة أنفو برانس، فاس, الطبعة الأولى, 1999.

. استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 2006.

– حسن لشكر : الخصائص النوعية للقصة القصيرة, القصة التجريبية نموذجا , الرباط ، الطبعة الأولى ، 2006.

– جميلة عبد الله العبيدي : عتبات الكتابة القصصية ، دراسة في بلاغة التشكيل و التدليل ، تموز للطباعة و النشر و التوزيع , دمشق ,الطبعة الأولى, 2010.

– حسن المودن : مغامرات الكتابة القصة القصيرة المعاصرة ، القصة القصيرة بالمغرب نموذجا ، دراسة نقدية ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة عكاظ الجديدة الرباط، 2013.

أما فيما يخص الدراسات الإسبانية القريبة من موضوع البحث, فيمكن الإشارة إلى بعض منها:

- Mateo Coronado :escibir,crear,contar , las claves para convertirse en un escritor , Instituto Cervantes, Espasa , Barcelona,2014.
- Héctor García Quintana :Cómo se escribe una novela ,primera edición , Editorail Berenice, Córdoba, 2006.
- Angel Basanta : la novela española,Anaya , Madrid ,1990.
- Maria del Carmen Bobes Naves : Teoría de la literatura y literatura comparada, la novela, Editorial Sintesis ,Madrid ,1998.
- Donald .L.Shaw : Nueva Narrativa Hispanoamericana,Ediciones catedra,S.A, Salamanca,1992

إن الدراسات المشار إليها سواء العربية أو الإسبانية لا تعني أن موضوع البحث يكرر ما أنتج سابقا , بل إن اختلافه وتميزه ، خاصة عن الدراسات العربية الأربع الأولى المشار إليها حول الأعراف, يظهر أولا في أنه لا يقتصر على جنس أدبي واحد بل إنه يجمع بين ثلاثة أجناس سردية مختلفة ، كما أن تلك الدراسات ارتبطت ببيئة جغرافية واحدة ، في حين أن البحث يقارن بين جغرافيتين متباينتين هما المغرب و إسبانيا . إضافة إلى أن دراسة النماذج الإسبانية ، ستسمح بطرق مجال آخر في البحث هو الترجمة, للوقوف على ثبات أو تغير الأعراف الكتابية في الأعمال المترجمة, لذلك ذيل البحث بملحق يضم ترجمة إحدى الأعمال الروائية المدروسة وهي رواية " قانون الحب " للاورا إسكيبيل, وهو ما سيفتحه على إشكالية جديدة في موضوع الأعراف الكتابية.

إشكالية البحث :

يتمحور البحث حول إشكالية مركزية ، ترتبط بمدى تشابه أو اختلاف الأعراف الكتابية بين المغرب و إسبانيا في أجناس سردية مختلفة ، و بمدى ثبات أو تغير هذه الأعراف أثناء ترجمة الأعمال الإبداعية . وتتفرع عن هاته الإشكالية مجموعة من الأسئلة يمكن صياغتها كالتالي:

. ما هي أعراف الكتابة في الرواية و القصة القصيرة المغربية ؟

. ما هي أعراف الكتابة في الرواية ورواية– اليوميات الإسبانية ؟

. ما مظاهر اختلاف أعراف الكتابة السردية المغربية عن أعراف الكتابة الإسبانية , وهل توجد أعراف كتابية مشتركة بينهما؟

. هل تحافظ الترجمة على الأعراف الكتابية للنص الأصلي ، أم أنها تتغير وتتحول أثناء ترجمة هذا النص إلى لغة جديدة ؟

المنهج والمنهجية :

يهتم البحث بتتبع أعراف الكتابة في نماذج سردية متبانية تنتمي إلى بيئتين جغرافيتين مختلفتين, لذلك اعتمدت في دراسة هذا الموضوع المنهج المقارن , الذي يتخذ من المقارنة أساسا لتحليل الظواهر وتفسيرها وتحديد نقط التشابه والإختلاف بينها.

وقد تم توظيف هذا المنهج وفق الخطوات التالية:

–تحديد موضوع المقارنة وهو الأعراف الكتابية.

– افتراض وجود أوجه تشابه واختلاف بين أعراف الكتابة السردية في المغرب وإسبانيا.

– تحليل النماذج السردية المختارة , وكشف علاقاتها وبنياتها الداخلية وتحديد أشكالها الكتابية وتفسيرها , ثم مقارنتها بأعمال سردية تنتمي لنفس البيئة الجغرافية بغية تحديد أعرافها الكتابية .

– المقارنة بين الأعراف الكتابية المغربية ونظيرتها الإسبانية , وتحديد نقط الإئتلاف والإختلاف بينها, مع الحرص على الإلتزام بالموضوعية أثناء إجراء المقارنة , وعدم الإنحياز لطرف على حساب الآخر.

–صياغة الاستنتاجات والخلاصات التي أسفرت عنها المقارنة.

أما بخصوص المنهجية التي اعتمدتها في دراسة موضوع البحث ، فتتمثل في تقسيمه إلى بابين رئيسيين ، الأول نظري عنونته ب "النقد السردي المقارن: المفهوم و التمثلات والتلقيات "، والثاني تطبيقي عنونته ب "أعراف الكتابة السردية بين المغرب و إسبانيا" (بحث مقارن) .

يتكون الباب الأول من ثلاثة فصول ، خصصت الأول منها لمفهوم النقد السردي, ووزعته إلى ثلاثة مباحث أساسية : المبحث الأول عنونته ب: "مفهوم النقد" , قسمته بدوره إلى أربعة مطالب , يهتم الأول منها بمفهوم النقد عند العرب , والثاني بنفس المفهوم عند الغرب , والثالث يهتم بعلاقة النقد بالمنهج, والرابع بعلاقة النقد بالسرد.

المبحث الثاني عنونته ب: "مفهوم السرد" , قسمته إلى مطلبين , خصصت الأول منهما لدراسة بعض الأشكال السردية في التراث العربي, وهي : الرحلة , المقامة ,أدب الأمثال,السيرة الشخصية, النوادر والأخبار, وخصصت الثاني لدراسة بعض الأشكال السردية في التراث الغربي : الأسطورة,الملحمة , الخرافة, الحكاية الشعبية, ولدراسة نماذج من النظريات النقدية الغربية المهتمة بالسرد : هيجل , جورج لوكاتش , ميخائيل باختين .

المبحث الثالث عنونته ب: "المنهج المقارن" ,وقسمته إلى ثلاثة مطالب , درست في الأول بعض المناهج النقدية, وخصصت الثاني للمنهج المقارن , أما الثالث فدرست فيه نماذج من تطبيقات المنهج المقارن في الأدبيات السردية.

وقد خصصت الفصل الثاني لتمثلات النقد السردي المقارن, ووزعته إلى ثلاثة مباحث رئيسية : المبحث الأول عنونته ب: " التمثلات النظرية" وقسمته إلى مطلبين يهتم الأول منهما بالأصول المرجعية للنقد المقارن , والثاني بنشأته وتطوره.

المبحث الثاني عنونته ب: "التمثلات الغربية " , وقسمته إلى مطلبين أساسين , خصصت الأول منهما لتطبيقات المنهج المقارن في النقد الغربي, والثاني لتمثلاته وتجاوزاته.

المبحث الثالث عنونته ب : " التمثلات العربية " , وقسمته إلى ثلاثة مطالب , يهتم الأول منها بالمنهج النقدي المقارن في العالم العربي , والثاني برواده وتمثلاته , والثالث بإيجابياته وتعثراته.

أما الفصل الثالث فخصصته لتلقيات النقد السردي المقارن ، ووزعته إلى ثلاثة مباحث أساسية تمثل نماذج مختلفة من التلقيات . فقد خصصت المبحث الأول لرونيه إتيامبل من خلال دراسة كتابه " أزمة الأدب المقارن"، والثاني للباحث المغربي سعيد علوش درست فيه كتاب "مكونات الأدب المقارن في العالم العربي", والثالث : للباحث عبد الحميد إبراهيم درست كتابه المعنون ب " الأدب المقارن من منظور عربي ، مقدمة وتطبيق ".

أما الباب الثاني المعنون ب"أعراف الكتابة السردية بين المغرب و إسبانيا (بحث مقارن)" الذي يمثل الشق التطبيقي من البحث, فقسمته إلى ثلاثة فصول عنونت الأول ب "أعراف الكتابة : الحدود والمفاهيم" ، وقسمته إلى ثلاثة مباحث ، الأول يحمل عنوان : "الحدود بين الثقافة العربية والغربية" , قسمته بدوره إلى أربعة مطالب , خصصت الأول منها لمفهوم الكتابة عند العرب , والثاني لنفس المفهوم عند الغرب, أما الثالث فتناولت فيه مفهوم العرف عند العرب , وفي المطلب الرابع تعرضت لنفس المفهوم عند الإسبان. أما المبحث الثاني المعنون ب : "الكتابة بين استراتيجيتي اللعب و السر" , والمبحث الثالث المعنون ب "الأعراف في استجلاءات الرأي :النص

في نظر كاتبه", فقد ركزت فيهما على استجلاء مجموعة من الخصائص التي تميز الكتابة الإبداعية عامة انطلاقا من آراء وتصورات باحثين سيتم عرضها بتفصيل لاحقا.

وقد عنونت الفصل الثاني ب: "الأعراف الكتابية العربية" ، وقسمته إلى ثلاثة مباحث : الأول خصصته للسرد العربي القديم ، والثاني درست فيه نموذجا تطبيقيا هو رواية "أنا أيضا" للناقد المغربي شعيب حليفي ، أما المبحث الثالث فتناولت فيه بالدراسة نموذجا من القصة القصيرة المغربية وهو مجموعة " البرتقالة الوحيدة للموتى " للمبدع عبد القادر الطاهري.

أما الفصل الثالث المعنون ب:"الأعراف الكتابية الغربية", فدرست فيه نماذج سردية إسبانية, حيث خصصت المبحث الأول لرواية " La ley del amor " (قانون الحب) ل لاورا إسكيبيل (Laura Esquivel) , والثاني لرواية –اليوميات " Verano de miedo" (صيف مخيف) لكارلوس مولينييرو(Carlos Molinero).

ثم ركبت أهم النتائج والخلاصات التي توصلت إليها في خاتمة , وذيلت البحث بملحق يضم ترجمة لرواية "La ley del amor ".

صعوبات البحث :

اعترض إنجاز هذا البحث بعض الصعوبات ، تمكنت من تجاوزها بفضل توجيهات أستاذي المشرف ونصائحه القيمة ، ومن أهم هذه الصعوبات :

– نذرة المراجع الإسبانية التي تنظر للنقد المقارن ، وكذا التي تهتم بتطبيقاته في الأدب الإسباني.

– غزارة الإنتاج الروائي المغربي والإسباني و تنوعه ، الأمر الذي صعب الإختيار النهائي للنماذج المدروسة . ولابد من الإشارة هنا إلى أن اختيار نماذج سردية محددة للإشتغال عليها دون أخرى , لا يعني المفاضلة بين الكتاب أو الأعمال ، و إنما هي نماذج تمثيلية معاصرة لاستجلاء الأعراف الكتابية الخاصة بكل جنس سردي، والوقوف على بعض الأعراف الجديدة التي قد يكون لها السبق في تدشينها.

– صعوبة الإحاطة بجميع أعراف الكتابة السردية المعتمدة في البلدين, نظرا لتعدد وتنوع الأعمال السردية .

– صعوبات ترتبط بعملية الترجمة , فإضافة إلى مقاطع الأعمال الإسبانية المدروسة التي تمت ترجمتها, تم إدراج ملحق في نهاية البحث يضم ترجمة رواية " La ley del amor" . وقد واجهت أثناء ترجمة الرواية صعوبات تتعلق بترجمة المقاطع الشعرية و الغنائية ، التي كانت تخفي دلالات عميقة لا يمكن للترجمة الحرفية أن تعبر عنها ، إضافة إلى حضور عدد من الكلمات

والجمل والعبارات و الأمثال ذات الأصل المكسيكي, التي اقتضت ترجمتها الرجوع إلى السياق التاريخي والثقافي الذي أنتجت في ظله. فالترجمة الجيدة لا تقتصر على نقل اللغة فقط, و إنما تتعداها إلى نقل الثقافة المنتجة للنص الأصلي. كما أن الإختلاف بين اللغة العربية و اللغة الإسبانية على مستوى التركيب اللغوي وبناء العبارات والجمل, عرقل أحيانا عملية الترجمة سواء على مستوى المقاطع المستقاة من أعمال إسبانية مختلفة, أو على مستوى ترجمة الرواية المدرجة في الملحق.

آفاق البحث :

ينتظر أن يقدم هذا البحث إضافة للأدبين المغربي والإسباني بخصوص الأعراف الكتابية السردية المعتمدة في البلدين, وأن يسمح بتعميق الحوار وتعزيز التفاعل والتلاقح بين الأدبين, ويمكن من تبادل الخبرات والتجارب بينهما، انطلاقا من رؤية جديدة تتجاوز الصورة النمطية التي هيمنت على الدراسات المقارنة في الأدبين والتي ظلت محكومة بمخلفات الإستعمار . كما ينتظر أن يكون هذا البحث بداية لمشاريع بحثية جديدة تهتم بأعراف الكتابة في أجناس أدبية أخرى سواء في نفس الأدبين, أو في آداب أجنبية أخرى ,بهدف تطوير الكتابة الإبداعية, والوقوف على المؤتلف والمختلف في الفكر والإبداع عامة , وبالتالي تحقيق رؤية عالمية للآداب .

شكر وعرفان :

لا يسعني في الختام ، إلا أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الدكتور جمال بوطيب الذي أشرف على هذا البحث ، وتعهده بالرعاية والإهتمام , و لم يبخل علي بإرشاداته وتوجيهاته القيمة، ونصائحه السديدة, وساعدني على تجاوز كافة الصعوبات التي اعترضتني ،إضافة إلى صبره وسعة صدره لأسئلتي, وتتبعه لإنجاز هذا البحث في مختلف مراحله.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء اللجنة العلمية الذين قبلوا مناقشة هذا البحث , وتجشموا عناء قراءته, وتصحيحه وتصويبه , وأثروه بملاحظاتهم وآراءهم القيمة.

والشكر موصول أيضا ، للطاقم الإداري والتربوي لكلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز – فاس , على ما يبذله من جهد في توجيه الطلبة ,ومساعدتهم على إنجاز مشاريعهم البحثية في أحسن الظروف.

كما أشكر في الأخير كل من ساعدني من قريب أو بعيد على إتمام هذا البحث .

الباب الأول: النقد السردي المقارن

– المفهوم والتمثلات والتلقيات–

الفصل الأول: مفهوم النقد السردي

1- مفهوم النقد

1-1- النقد عند العرب

عرف العرب النقد منذ العصر الجاهلي , حيث اتخذ شكل أحكام فطرية يصدرها الشعراء على بعضهم البعض, لذلك سمي هذا النوع بالنقد الفطري, ويعرف بأنه " إرسال الأحكام عن طريق الإعجاب ببيت أو موقف أو صورة أبدعها الشاعر.وهو النقد البريء الساذج ، وقد ظهر قبل أن يعرف النقد . كنقد الخنساء للشعراء في سوق عكاظ ، و نقد زوج امرئ القيس لزوجها و لعلقمة "[1]. فهو إذن نقد غير معلل يكتفي بالإستحسان أو الإستهجان اعتمادا على الذوق فقط دون ذكر الأسباب , لا يستند إلى منهج أو إطار نظري محدد ولا يحلل النصوص ويكشف أسرارها، وهو يتناسب مع الطبيعة البدوية للعرب , ومن عباراته مثلا : " هذا الرجل أشعر العرب ، هذا أجود ما قالت العرب وغيرها "[2]. أما فيما يخص التأليف في هذا المجال ، فيعتبر ابن سلام الجمحي فاتح ميادين النقد الأدبي في القرن الثالث الهجري بكتابه " طبقات فحول الشعراء", الذي حدد فيه طبقتين رئيسيتين للشعراء هما : الشعراء الجاهليون و الشعراء الإسلاميون ، أما المخضرمون فلم يعتبرهم طبقة قائمة بذاتها يقول :" ذكرنا العرب و أشعارهم والمشهورين المعروفين من شعرائها و أشرافها وأيامها ... فبدأنا بالشعر ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام و المخضرمين الذين كانوا في الجاهلية و أدركوا الإسلام فنزلناهم منازلهم ، واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة ، و ما قال فيه العلماء... فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا، فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه ، فوجدناهم عشر طبقات أربعة رهط كل طبقة ، متكافئين معتدلين ، ثم إنا اقتصرنا – بعد الفحص – والنظر على أنهم أشعر العرب طبقة، ثم اختلفوا بعد . و سنسوق اختلافهم و اتفاقهم ، ونسمي الربعة ونذكر الحجة لكل واحد منهم ..."[3]

لقد جاء هذا الكتاب استجابة لإشكالية ثقافية و حضارية عامة ، تمثلت في ضرورة تدوين القديم و حفظه و صيانته، وقد انقسم النقاد بين اعتبار ابن سلام الجمحي فاتح ميادين النقد الأدبي ، فكتابه و خاصة المقدمة " من أقدم ما كتب في النقد الأدبي وقد ضمنها ابن سلام صفوة آراءه في النقد"[4]. أما الرأي الآخر فيعتبر أن ابن سلام الجمحي اتبع منهجا تاريخيا هدفه التدوين و التوثيق , نظرا

---

[1] - د.محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب , ج.2, دار الكتب العلمية ,بيروت – لبنان,الطبعة الأولى ,1993 , ص865

[2] - د.محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في الأدب واللغة , مترجم عن الأستاذين لانسون ومايبه, دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ,1996 ,ص 17

[3]- محمد بن سلام عبيد الله الجمحي : طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه : أبو فهر محمود محمد شاكر – السفر الأول – دار المدني ، القاهرة ,1974 ,ص25/24

[4] - أمجد الطرابلسي : نظرة تاريخية في حركة التأليف , ص181/180. نقلا عن عبد الرزاق بلال:مدخل إلى عتبات النص , دراسة في مقدمات النقد العربي القديم, تقديم: ادريس الناقوري, إفريقيا الشرق , المغرب,2000 , ص59

لغياب مصنف يضم شعراء العصر و يحيط بأخبارهم " لقد انصبت محاولة ابن سلام على الجانب التوثيقي، حين اهتم بالبحث عن أولية الشعر و سعى إلى طرح نقطة منهجية هامة تتعلق بالنحل و بضرورة فرز الصحيح من الفاسد فيه ... و مطالبة ابن سلام بتحقيق هذا الشعر قد لا تتصل اتصالا وثيقا بنقد الشعر، ولكنها في جميع الحالات مرحلة ضرورية لتأصيله على أسس واضحة وسليمة. ولهذا كان المنهج عند ابن سلام تاريخيا قبل أن يكون فنيا أو نقديا" [1].

بعد ابن سلام الجمحي ، توالت الكتابات في مجال نقد الشعر نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : الشعر و الشعراء, لابن قتيبة / " الموشح" للمرزباني / " نقد الشعر" لقدامة بن جعفر, الذي عبر صراحة عن رغبته في " تأسيس علم للشعر لم يسبق إليه أحد من العلماء ألا وهو علم النقد الذي يقوم على تمييز جيد الشعر و رديئه"[2] / "عيار الشعر " لابن طباطبا العلوي الذي جمع بين الشعر و نقده, و قد سعى من خلال كتابه إلى وضع نظرية في الشعر العربي و سبل نقده .

ونظرا لتعدد الكتب في هذا المجال, وعدم إمكانية دراسة أكبر عدد منها في هذا المطلب , وقع الإختيار على نموذجين فقط هما "**الموشح**" للمرزباني و "**الشعر والشعراء**" لابن قتيبة, للوقوف على خصائص النقد الشعري عند العرب ومواضيعه بشكل عام.

- "**الموشح**"[3] **للمرزباني:** ميز المحقق علي محمد البجاوي في تقديم هذا الكتاب بين نوعين من النقد : نقد فطري يقوم على الفطرة والسليقة يختص به الأدباء , و نقد آخر يراد به العلم أساسه التحليل و التفسير وتقديم الحجج والأدلة ، وقد اختص به اللغويون و النحويون , حيث اعتبر أنهم قد أفادوا النقد الأدبي في ناحيتين : " الأولى أنهم جمعوا كل ما قاله الأدباء قبلهم في الشعر و الشعراء ،وكان لهم الفضل في رواية الخصومات التي قامت حول كبار الشعراء ، و ذكر الحجج التي يوردها أنصار كل شاعر في تفضيله . و الناحية الأخرى أن لهم أنفسهم آراء قيمة في النقد و أحكاما على الشعراء . بل إنهم تعمقوا في فهم الشعر و تذوقه و في معرفة مميزات الشعراء ، ووقفوا على ما لكل شاعر من خصائص ، و لا سيما كبار الشعراء" [4] . وقد اعتبر أن كتاب "الموشح " يندرج ضمن النوع الثاني ، تناول فيه صاحبه في الباب الأول عيوب الشعر وحددها في السناد و الإيطاء و الإقواء و الإكفاء يقول المرزباني: " و أودعت في هذا الكتاب ما سهل وجوده ، و أمكن جمعه ، و قرب متناوله ، من ذكر عيوب الشعراء التي نبه عليها أهل العلم ، وأوضحوا الغلط فيها : من اللحن ، و السناد ، و الإيطاء و

[1] - ادريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشعر , ص29/28. نقلا عن عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص ,م.س ,ص65
[2] عبد الرزاق بلال :.مدخل إلى عتبات النص ,م.س ,ص 76.
[3] - أبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني : الموشح , مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر, تحقيق : علي محمد البجاوي , دار الفكر العربي، القاهرة, 1965
[4]- أبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني : الموشح, م.س, ص 5

الإقواء، و الإكفاء ، و التضمين و الكسر و الإحالة، و التناقض، و اختلاف اللفظ ، و هلهلة النسج ، و غير ذلك من سائر ما عيب على الشعراء قديمهم و محدثهم في أشعارهم خاصة "[1].
أما الباب الثاني فقد خصصه للشعراء الجاهليين ، والشعراء الإسلاميين والشعراء المحدثين . في حين جاء الباب الأخير تحت عنوان: " ما روي من ذم رديء الشعر وسفاسفه و المضطرب منه ". ومن أهم ما يميز هذا المؤلف أنه ينقل آراء العلماء في الشعر و يوضح مآخذهم ، يعقب عليها, يوثقها و يعللها , فأسهم بذلك في إرساء أسس سليمة للنقد.

"**الشعر و الشعراء**"[2] **لابن قتيبة** : عاش هذا العالم في القرن الثالث الهجري ، وأسهم في الحركة الثقافية و الفكرية التي شهدها ذاك القرن من خلال ما قدمه من مؤلفات و مصنفات , أهمها كتاب " الشعر والشعراء".

يحتل هذا الكتاب مكانة مرموقة ضمن كتب النقد الأدبي ، ويظهر ذلك بدءا من مقدمته التي اعتبرها إحسان عباس بمثابة "بيان نقدي لصاحبه(...) فهي بيان بموقفه النقدي و دستور مستقل بمواده وأحكامه " [3]. و تستحضر مقدمة هذا الكتاب مقدمة كتاب "طبقات فحول الشعراء" لإبن سلام الجمحي , " بل إن بعض التراجم قد أوردت الكتاب تحت اسم "طبقات الشعراء " [4], لكن ابن قتيبة لم يلتزم في كتابه بتقسيم الشعراء الى طبقات, و لم يتبع منهجية معينة في هذا الترتيب كما عند ابن سلام الجمحي, يقول "هذا كتاب ألفته في الشعر أخبرت فيه عن الشعراء ، وأزمانهم و أقدارهم ، و أحوالهم في أشعارهم ، وقبائلهم ، و أسماء آبائهم ، ومن كان يعرف باللقب أو بالكنية منهم وعما يستحسن من أخبار الرجل و يستجاد من شعره ، و ما أخذه العلماء عليهم من الغلط والخطأ في ألفاظهم أو معانيهم ، وما سبق إليه المتقدمون ، فأخذه عنهم المتأخرون وأخبرت فيه عن أقسام الشعر و طبقاته وعن الوجوه التي يختار الشعر فيها ويستحسن "[5] . لقد تجاوز ابن قتيبة الجانب التوثيقي لابن سلام الجمحي , فجمع في كتابه بين التاريخ و النقد ، كما أنه قدم من خلال كتابه مجموعة من الآراء حول الأدب, كالدعوة إلى التجديد والتأكيد على ضرورة تطور الذوق الأدبي, رغم أنه طالب الشعراء في موضع آخر بالمحافظة على نهج القدماء في بناء قصائدهم و تسلسل موضوعاتها الشعرية , " وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين"[6] . كما تطرق لقضية التكلف و الصنعة و مشكلة التصحيف, وتحدث عن دواعي

---

[1] - أبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني : الموشح, م.س, ص 6

[2] - أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري:الشعر و الشعراء أو طبقات فحول الشعراء ,حققه وضبط نصه:الدكتور مفيد قميحة, راجعه وضبط نصه : الأستاذ نعيم زرزور, دار الكتب العلمية ,بيروت –لبنان ,1985.

[3] -إحسان عباس : تاريخ نقد الأدب عند العرب , ص106. نقلا عن عبد الرزاق بلال:مدخل إلى عتبات النص, م.س,ص67

[4] -أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري:الشعر و الشعراء أو طبقات فحول الشعراء ,م.س , ص 6.

[5] - نفسه , ص 7

[6] - أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري:الشعر و الشعراء أو طبقات فحول الشعراء ,م.س,ص 9

الشعر و بواعثه ، وحدد أقسامه انطلاقا من ثنائية اللفظ والمعنى ," تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب ، ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى " وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه" وضرب منه تأخر معناه و تأخر لفظه " .[1] كما تحدث عن عيوب الشعر وحددها في : " السناد والإقواء و الإيطاء، و حذف ما بالمعنى حاجة إليه ، و إثبات ما بالمعاني غنى عنه "[2].

عرف العرب لاحقا نوعا خاصا من النقد على يد الآمدي في كتابه " الموازنة " ، و الجرجاني في كتابه"الوساطة ", حيث مثل هذان المؤلفان – في تلك الفترة – نموذجا للنقد الذي اعتمد المقارنة كأساس منهجي بين شعراء ينتمون لنفس الأدب القومي . لقد وازن الآمدي بين أبي تمام والبحتري ، و الجرجاني بين المتنبي و خصومه, و قد اعتبر.د محمد مندور " أن النقد العربي لم يخلف غير كتاب " الموازنة " و " الوساطة", ففيهما نجد النقد بأدق معاني الكلمة . إذ يتناول الكتاب الأول شعر أبي تمام و شعر البحتري ينقدهما نقدا مفصلا و منهجيا . كما يتناول الثاني المتنبي بالنظر في شعره و تفصيل ما له من فضل و الرد على خصومه أو التماس الأعذار له "[3]. و يؤكد د. محمد مندور أن كل من سبقهم كابن سلام الجمحي وابن قتيبة ليسوا إلا "مؤرخي أدب أكثر منهم نقادا وإن عرضوا لبعض المسائل الأدبية والمقاييس العامة, لم يكن في نظرتهم استقصاء ولا دراسة للنصوص, والنقد كما قلنا ليس تلك التعميمات التي لا طائل تحتها , وإنما هو تحليل النصوص والتمييز بين الأساليب"[4].

لقد تراوحت مواضيع النقد خلال هاته الفترة بين الوقوف على قضايا المعنى في الشعر وصوره وأسلوبه وعيوبه, وكذا تقسيم الشعراء الى أقسام والتعرض لبيئتهم وثقافتهم, والموازنة بينهم. كما حظي الشعر بعناية النقاد العرب, واحتل مركز الصدارة في كتاباتهم مقارنة مع النثر , فنجد د.أحمد أحمد بدوي يتحدث عن أنواع النثر التي درسها هؤلاء, فقد " عرفوا من النثر الرسائل بأنواعها, وكتبوا في ذلك الكتب الضخمة التي تتحدث عن مطالعها ومقاطعها وأسلوبها وخيالها ووحدتها.....كما عرفوا الجدل والمناظرة, وبينوا السليم الموفق منهما, وما يخطئه التوفيق...أما الخطابة فقد تحدثوا عن صفات الخطيب الناجح والخطابة الناجحة ,وكيف يجب أن يكون لكل مقام مقال, وتحدثوا عن وحدة الموضوع في الخطابة , وعن الإستطراد , وعن الإرتجال والإعداد,وعن طول الجمل وقصرها واختيار ألفاظها ومعانيها,وعن الطبع والتكلف في معانيها....."[5] . لقد اهتم

---

[1]- أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري:الشعر و الشعراء أو طبقات فحول الشعراء ,م.س, ص 10

[2] - نفسه ص 10

[3] د.محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في الأدب واللغة,م.س,ص 74

[4] -نفسه ص 49

[5] - د.أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب, دار نهضة مصر للطباعة والنشر,القاهرة,1996,ص79

العرب بنقد النثر , لكنه كان يحتل المرتبة الثانية بعد الشعر وقد قلت الكتب المخصصة له, بل إنه كثيرا ما كان يدرج ضمن كتب تتناول الفنين معا ,أو قد ترد بعض "مسائله متفرقة في كتب نقد الشعر والنثر كما هو الشأن بالنسبة للخطابة "[1]

انطلاقا مما سبق , يمكن القول أن أهم ما ميز النقد العربي القديم هو انتقاله من مرحلة الأحكام الفطرية إلى مرحلة النقد المنهجي المبني على التحليل والدراسة والتعليل, كما أن الكتب التي ألفت في هذا المجال تشكل مرجعا أساسيا للناقد الحديث, لابد له من الإطلاع عليها للإستفادة من نظريات القدماء , وكذا من أجل تطوير النقد الأدبي وتجديده, وبناءه على أسس علمية موضوعية.

1-2-النقد عند الغرب

تختلف مرجعيات النقد الغربي باختلاف الظروف والسياقات الفكرية التي أنتجتها , ونظرا لصعوبة الإحاطة بها في هذا المطلب , إذ يتطلب الأمر دراسة مستفيضة ومعمقة, فقد تم اختيار نموذج واحد لرائد من رواد النقد الأروبي عامة, والفرنسي خاصة وهو رولان بارت(Roland Barthes), الذي يعتبر من أهم ممثلي النقد البنيوي في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن العشرين, ومرجعا أساسيا لايمكن للمهتمين بالمجال النقدي تجاوزه.

تشير" البنيوية" في الغرب الى النزعة العلمية في الأدب , هذا الإتجاه الذي حاول تخليص الأدب من النقد الإديولوجي و أحكام القيمة الخارجية التي تخفي حقيقة الأدب وتغير من وظائفه, ليبحث في الأدب كنظام في حد ذاته بعيدا عن العوامل والظروف الخارجية لإنتاجه " فالعنصر الجوهري في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجي ، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسي , ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية و لا بالتاريخ وصيرورته ، و إنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه " بأدبية الأدب " أي " تلك العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفني ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد"[2] . إن هدف النقد إذن في الإتجاه البنيوي هو البحث في النص الأدبي ذاته وفي ماهيته انطلاقا من علم أساسي هو علم اللغة, فالبنيوية هي دعوة للعلم ,والمصطلحات التي تستخدمها في مجال النقد الأدبي منبعها هو علم اللغة . هكذا يعرف رولان بارت الأدب كما يلي : " ليس الأدب إلا لغة ,أي

[1] - د.أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب, ص 80
[2] - د.صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر,افريقيا الشرق,الدار البيضاء,الطبعة الثانية,2013, ص 74

نسق من العلامات ليس وجوده في محتواه, ولكن في هذا النسق"[1]. فطبيعة المادة المكونة للأدب عند رولان بارت هي اللغة , لذلك ينبغي أن تكون هي المنطلق الأساس في تحليل النص ومقاربته. ترتبط مهمة الناقد إذن حسب هذا التصور بتحليل ودراسة لغة النص أي أن الناقد مطالب "أن يختبر لغة الكتابة الأدبية ، يرى مدى تماسكها و تنظيمها المنطقي والرمزي و مدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التي تزعم أنها تعكسها أو تعرضها في كتاباتها " [2].

إن التوجه البنيوي لم ينشأ من فراغ , وإنما نتج عن تطور الدراسات اللغوية في النصف الأول من القرن العشرين, وخاصة أفكار ومبادئ العالم اللغوي دي سوسير التي شكلت البداية المنهجية الأولى للفكر البنيوي, إضافة الى مدارس واتجاهات أخرى ساهمت في تشكيل هذا الفكر على رأسها مدرسة الشكلانيين الروس, التي ظهرت في روسيا خلال العشرينيات من القرن الماضي, " وقد ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي ودلالاته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جدا من مفهوم البنية"[3]. كما أن العالم اللغوي الروسي "رومان جاكبسون" (Roman Jakobson) كان له الفضل في بلورة وتطوير الأفكار المرتبطة بالبنيوية اللغوية.

ويعتبر رولان بارت أن النقد إبداع أو كتابة ثانية على كتابة أولى, هدفه تشريح النص من الداخل بهدف الوصول إلى معناه, ويرفض الإحالة إلى كل ما هو خارج النص كالمؤلف والسياق والإطار التاريخي و الإجتماعي , وهو مايؤكده قائلا"....تتجلى فعالية النقد في تشريح النص (وتلك لعمري) مهمة النقد الجديد, على اعتبار أن النقد القديم لاينوي تشريح النص , بل الأنكى من ذلك أنه لايطرح أبدا مسألة التفكيك. وبالتالي فكل نقد جديد يمكن أن يحدد بالنسبة لهذا الأفق. وسواء كان هذا التشريح من نوع ماركسي , أو تحليل– نفسي ,أو طيماتيكي, أو وجودي . وبأساليب جد متباينة, وحسب مهام إيديولوجية مختلفة , فإن الهدف يكون واحدا ,هو البحث عن ضبط المعنى الحقيقي للنص بغية اكتشاف بنيته وسره وماهيته"[4]. هذا التصور يعيد الإعتبار للنص الأدبي , ويؤكد على دور النقد في كشف معناه و بنيته وجوهره, بعد أن كان يعتمد سابقا في تعامله مع النص على عناصر خارجة عنه.

---

[1] -Barthe(R):s :Critiques et vérité,p:257 , نقلا عن عبد العزيز السراج :معجم المصطلحات النقدية عند رولان بارت ,أطروحة دكتوراه, تحت اشراف الاستاذ: د. رشيد بنحدو, كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر – المهراز فاس, 2002/2001, مسجلة تحت رقم 80/151, ص 155

[2] - د.صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ,م.س, ص 76

[3] -نفسه ص 70

[4] -Barthes (R):Essais critiques,p: 90 , نقلا عن عبد العزيز السراج : معجم المصطلحات النقدية عند رولان بارت , م.س, ص 66

يميز رولان بارت بين الكاتب والناقد , فيعتبر أن موضوع الأول هو العالم باعتباره رموزا ودلالات , وموضوع الثاني هو لغة الكاتب , ومنطلقه هو النص, يقول رولان بارت "النقد خطاب آخر ,النقد إذن هو خطاب على خطاب"[1]. يصبح الناقد مبدعا أو كاتبا ثانيا للنص لكن بشكل يختلف عن مبدعه الأول , فالعلاقة بين النقد والإبداع هي علاقة تكاملية, فالأول لايمكن أن يوجد في غياب الثاني,كما أن الثاني لايمكنه أن يتطور ويتجدد في غياب الأول. وقد اعتبر رولان بارت أن خاصية الكتابة هي أساس التمييز بين القارئ والناقد , " هناك فرق بين الناقد والقارئ . فبينما لاندري كيف يتحدث قارئ ما إلى كتاب, نجد الناقد مضطرا إلى أن يصطنع نبرة "ton "معينة, هذه النبرة لايمكن أن تكون في نهاية الأمر سوى توكيدية. هذه النبرة التوكيدية هي الكتابة نفسها.لذلك فإن الإتصال بالنص عبر الكتابة – لاعبر القراءة– يخلق هوة "un abime", بين النقد والقراءة تلك الهوة التي ليست سوى ما تضعه كل دلالة بين جانبها الدال والمدلول"[2] .

ومن المفاهيم الأساسية التي اشتهر بها في نظريته النقدية "موت المؤلف", فقد حظي هذا المفهوم باهتمام كبير في المناهج التي سبقت البنيوية, وكان يعتبر عنصرا رئيسيا في فهم النص " فالمؤلف له حقوق وهو يفرض على القارئ معنى معينا للعمل , وهذا المعنى هو الصحيح والحقيقي .وكل قراءة مغايرة تعتبر خاطئة وغير حقيقية , إننا في هذه الحالة نبحث دائما عما يقصده المؤلف/الكاتب ولا نبحث عما يفهمه القارئ"[3]. أما رولان بارت فيؤمن على العكس من ذلك بأن " الكتابة لايمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها ,فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"[4] , والموت المقصود هو الموت الرمزي الذي يحرر النص من بعده القصدي , والإقرار بسلطة القارئ وأحقيته في إنتاج النص وكذا الإقرار " بألا تصبح البنيات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسة النقدية للأدب أو هي نقطة الإرتكاز الإستراتيجية الموجهة للعمل التحليلي النقدي. بل يجب أن تكون نقطة الإرتكاز – عندهم – هي من النص ذاته ، فقد كانت مقولة " موت المؤلف " كناية بلاغية عن هذه الإستراتيجية الجديدة "[5] . إنها استراتيجية ترمي إلى التركيز

---

[1] -Barthes (R):Essais critiques ,p:255 , نقلا عن عبد العزيز السراج : معجم المصطلحات النقدية عند رولان بارت, م.س, ص 98

[2] -Barthes(R): :Critiques et vérité,p:78 , نقلا عن عبد العزيز السراج : معجم المصطلحات النقدية عند رولان بارت , م.س. ص 152

[3] - Barthes(R): Critiques et vérité, p :34 , نقلا عن عبد العزيز السراج : معجم المصطلحات النقدية عند رولان بارت , م.س. ص 172

4 - Barthes(R): le bruissement de la langue , p:69 , نقلا عن عبد العزيز السراج : معجم المصطلحات النقدية عند رولان بارت , م.س,ص 173

[5] - د.صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر, م.س, ص 79

على النص بغض النظر عن مؤلفه وعن عصره , وبذلك وضعت حدا للتيارات النفسية و الإجتماعية في دراسة الأدب.

إذا كان النقد البنيوي يلغي دور المؤلف ويركز على تشريح النص باعتباره بنية لسنية, فإن النقد الوجودي قد أعاد الإعتبار لدور المؤلف ولعالمه " فهو يعد نقدا جديدا, ولكنه نقد إبداعي يضاعف النص الأدبي ويحاول الوقوف على تماسك عالم المتخيل لدى المبدع لرصد علاقته بالعالم , من هنا, يرى نقاد هذا الإتجاه أن حياة النتاج الأدبي تكمن في بنياته التي تكون دالة في الأساس أكثر مما هي بنيات لسنية . وبالتالي فإن وعي الكاتب هو الذي يحقق تماسك هذه البنية بالنتاج لأنه وعي مبنين "[1]. ومن أهم الأسماء التي مثلت هذا الإتجاه جون بول سارتر (Jean-Paul Sartre) الذي أكد في كتابه " Qu'est ce que la littérature? " على وظيفة الكاتب الأخلاقية و السياسية داخل المجتمع, وضرورة استحضاره في مقاربة أو تحليل النص, لذلك اهتم في نقده ب " "المظهر الذاتي" لتجربة الكاتب الفردية , كما نادى النقاد بوضعها في إطارها التاريخي لأنها جزء لا يتجزأ من الشعور أو الادراك, ولأنها أيضا في علاقة ارتباط بالوجود. من هنا فإن شرح العمل الأدبي يجب أن يعتمد على علة خارجية, وأن يقدم في صورة نتاج موضوعي متشيء ,بمعنى أن على الناقد أن يهتم بالتعبير الواقعي والموضوعي للكاتب , وأن يدرس "مشروع " كتابته على أساس الغايات التي توجهه".[2]

كما يرى سيرج دوبروفسكي (Serge Doubrovsky) وهو من ممثلي هذا الاتجاه أيضا, أن النقد الحقيقي هو الذي يستحضر المعطيات السيكولوجية والإنسانية والإجتماعية والجمالية , في مقاربة النص الإبداعي "ويعتبر أن اللغة الأدبية ليست شيئا آخر سوى معنى الوجود الذي يحملها ,أي وجود الكاتب وكذا وجود القارئ الناقد ".[3] إنه يؤكد على أهمية العوامل الخارجية في التعامل مع النص المنتج , ويؤكد على وجود علاقة وجودية بين المبدع والناقد فلا يمكن لهذا الأخير أن يتجاهله أو ينفي وجوده.

على الرغم من أن البنيوية قد حولت الممارسة النقدية الى ممارسة علمية , إلا أن ما يمكن أن يعاب عليها هو هذا الإسراف والمبالغة في تجريد النص وعزله عن مؤلفه, وعن السياقات

---

[1]- د.عنيمي الحاج,د.حسن المنيعي,د.سعيد بنكراد,د.محمد الولي,د.الجيلالي الكدية ,جوزيف هايشتاين , وآخرون:المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية, منشورات وحدة النقد الأدبي المعاصر مناهجه وقضاياه – كلية الآداب والعلوم الانسانية – ظهر المهراز- فاس, الطبعة الأولى ,1999, ص 26

[2] - نفسه, ص24

[3] - المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية, م.س,ص 28/27

الخارجية لإنتاجه , ذلك أن البنيات اللغوية و العلاقات الداخلية وحدها ليست كافية لدراسة النص وكشف ماهيته.

1-3-النقد و المنهج:

إذا كانت الوظيفة الأساسية للنقد الأدبي تتمثل في تفسير النصوص وتحليلها وكشف معانيها, بهدف تقريبها من القارئ ومساعدته على فهمها , وكذا بهدف تقييم العمل الأدبي شكلا ومضمونا والبحث في أدبيته, فإن هاته العملية لا يمكن أن تتم فقط اعتمادا على الذوق والفطرة اللذين ميزا النقد الأدبي العربي في بداياته , بل إنها – وكما سبقت الإشارة لذلك– لابد أن تستند إلى أساس نظري معين وأن تستعين بمنهج محدد حتى تكتسب صفة العلمية.

إن النقد العربي لم يكتسب صفته العلمية إلا بعد اتصاله بالغرب , واستفادته من تطور المناهج النقدية والدراسات الأدبية . لكن رغم ذلك لايمكن إنكار أن العرب عرفوا النقد المنهجي في مرحلة مبكرة – من خلال النماذج التي تمت دراستها في المطلب الأول – حيث كان يرتكز أساسا على تمييز الصادق من الكاذب ودراسة العيوب في الشعر, لينتقل في مرحلة لاحقة إلى مستوى منهجي آخر تمثل في الموازنة أو الوساطة. لقد أصبح المنهج يحضى بأهمية كبيرة في الدراسات الأدبية الحديثة نظرا لإسهامه في تعميق المعرفة بالأعمال الأدبية, وكذا في تقديم إضافات جديدة في مجال النقد الأدبي .

وقد تعددت تعريفات "المنهج"[1] واختلفت من حقل معرفي لآخر, لكنها مع ذلك تسمح باستخلاص مجموعة من الخصائص: فهو عمل عقلي منظم , يستند إلى مبادئ وقواعد منطقية

---

[1] - المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية,م.س:

+ المنهج " مجموعة من المبادئ التي تقود الفكر وهي مبادئ منطقية علمية محكمة ومنسقة ، وهو عام أي يتضمن الاستقراء و الاستنباط " ص 12.

+ المنهج " تساؤل حول المعنى ، أو هو صيغة من صيغ وصف المعنى (المعاني) و الكشف عن طرق انتشاره على مساحة " الواقعة الدالة " ، كيفما كان نوع هذه الواقعة : نص مكتوب أو شفهي ، صورة ثابتة أو متحركة ، طقس من الطقوس الاجتماعية أو شيء من الأشياء التي تؤثث عالمنا "ص33

+ يقصد بالمنهج في بعض التعاريف الفلسفية مجموع العمليات الذهنية المستخدمة للتوصل إلى معرفة الحقيقة أو البرهنة عليها و التحقق من صحتها . و بذلك فهو يتماشى مع السير العلمي و مع تقدم الفكر تجاه موضوعه ... فالمنهج وسيلة ضرورية للوصول إلى الحقيقة بأنجع ما يمكن من الأدوات و المفاهيم و القواعد المنظمة و المنظمة ، و لا سبيل لإنكاره أو الاستغناء عنه في العمل المعقلن

وعلمية في مقاربة ظاهرة ما , بهدف تفسيرها وكشف حقيقتها ,كما أنه يتنوع و يختلف تبعا للمرجعيات التي أفرزته , و تبعا للمجالات التي يوظف فيها.

في مجال الأدب يقصد بالنقد المنهجي " ذاك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها"[1]. إن العلاقة بين المنهج والنظرية هي علاقة تكامل, فلا بد للمنهج أن يستند إلى نظرية في الأدب تجيب عن مجموعة من الأسئلة ترتبط بطبيعة الأعمال الأدبية وعلاقتها بالمجتمع والمبدع والمتلقي, كما أن "السبل والإجراءات التي يتخذها أصحاب أية نظرية لتحليل الأعمال الأدبية وللبرهنة على توافق القوانين الداخلية والخارجية ,هي التي يتمثل فيها المنهج المصاحب للنظرية الأدبية"[2] . وهذا يؤكد حاجة النظرية إلى المنهج في شقها التطبيقي.

إن الحديث عن المنهج في الأدب لايعني بالضرورة الإقتصار على منهج الناقد, بل يمكن الحديث أيضا عن منهج المبدع في إنتاجه للنص . فالأول يكشف عن النص ودلالته وجوانبه الخفية , والثاني يمرر خطابا معينا من خلال نصه. المستوى الأول يكشف عن جانب تطبيقي والآخر عن جانب نظري " الجانب النظري , وهو مجموع القواعد والمبادئ والأفكار التي تصنع حياة المنهج في وجوده بالقوة, والجانب التطبيقي وهو مجموع العمليات والاجراءات التي نقوم بها ونحن بصدد قراءة/ تحليل نص من النصوص , بغية الظفر بعناصر الخطاب المتوارية والمختفية بين مكونات النص"[3]. هكذا يتم التمييز في الكتابة بين زمنين –كما سبق تحديدهما عند رولان بارت– هما : زمن الابداع أو الكتابة الأولى, و زمن القراءة أي القراءة النقدية التي تعد بمثابة كتابة ثانية أو خطابا ثان حول خطاب . وهذا يقود الى استخلاص "أن حديث المنهج يقع في نهاية الأمر بين زمنين وبين كتابتين مختلفتين عن بعضهما كل الإختلاف"[4].

، لكن المجالات المختلفة قد تستدعي تغليب جانب من الجوانب المنهجية كالإحصاء أو المقارنة أو تقصي البنيات التكوينية أوما إلى ذلك".ص115

[1] -د.محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة ,م.س, ص 5

[2] -د.صلاح فضل:مناهج النقد المعاصر,م.س ,ص11

[3] - عالي سرحان القرشي, حميد الحميداني, إسماعيل إسماعيلي علوي,خالد عبد الرؤوف الجبر,إحسان بن صادق اللواتي, سميرة زغبيب,وآخرون :ندوة دولية في موضوع سؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر , تنسيق الأستاذ الدكتور محمد القاسمي , عالم الكتب الحديث, الأردن,2014,ص274

[4] - عالي سرحان القرشي, حميد الحميداني, إسماعيل إسماعيلي علوي,خالد عبد الرؤوف الجبر,إحسان بن صادق اللواتي, سميرة زغبيب,وآخرون :ندوة دولية في موضوع سؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر, م.س, ص261

يتميز النقد في مجال الأدب بتنوع واختلاف المناهج الموظفة فيه وتجاوز المناهج بعضها لبعض, وسيتم في هذا المطلب تحديد مفهوم المنهج في علاقته بالنقد الأدبي على أن التفصيل في أنواع المناهج النقدية سيتم في مبحث لاحق . ومن أهم الكتب النقدية اتي تطرقت لعلاقة النقد بالمنهج نجد كتاب د.صلاح فضل, الذي يميز بين مرحلتين أساسيتين في تطور النقد الأدبي وهما "مرحلة المذهبية التي ارتبط فيها الأدب ارتباطا حميميا بالمفاهيم الإيديولوجية و مرحلة المنهجية : اعتمد النقد الأدبي على المنهج بمفهومه العلمي"[1] . فالمذهب في الأدب يرتبط –حسب د.صلاح فضل – بالإيديولوجيا ويعتمد على مسلمات يصعب تغييرها على المدى القصير, في حين أن المنهج يرتبط بالعلم ويكتسب منه خاصياته, التي من أهمها المرونة والحركية , مما يجعله قابلا للتغيير والتعديل والإضافة باستمرار , وهذا ما يؤكده د.صلاح فضل " فبينما المنهج يتكئ في الدرجة الأولى على مفاهيم عقلية أو منطقية يمكن حراكها و تغييرها ، فيصعب على الأديب الذي يعتنق مذهبا أن يغيره بسرعة بينما يسهل على المفكر الذي يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد ثم يجد فيه جوانب واضحة من القصور ، أن يستكمله بقدر أكبر أو يعدله بمرونة أوضح"[2]. إن التوجه العلمي و التخلص من البعد الإيديولوجي, هو ما جعل النقد ينتقل من مرحلة المذهبية إلى مرحلة المنهجية .

ويعتبر د.صلاح فضل أن النقد الأدبي علم يعتمد على منهج محدد, هو المنهج النقدي في مفهومه الخاص " و الذي يتعلق بالدراسة الأدبية و بطرق معالجة القضايا الأدبية و النظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله و تحليلها " [3]. أما المنهج النقدي في مفهومه العام "فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها " ديكارت" على أساس أنها لاتقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل ، و مبدأه في ذلك الشك للوصول إلى اليقين ، فرفض المسلمات إجرائيا وعدم تقبل إلا ما تصح البرهنة عليه كليا ، هو جوهر الفكر النقدي[4]. فالمنهج – سواء في مفهومه الخاص أو العام – يرتبط بالدقة والضبط والتحقق والإستدلال.

من القضايا التي يمكن طرحها أثناء الحديث عن علاقة النقد والمنهج, ضرورة التمييز بين النقد والعملية النقدية التي تستدعي منهجا محددا. فالأول" عملية فكرية موضوعها الإبداع بما فيه الأدب" [5], وهو تعريف يركز على الجانب النظري الذي يسعى إلى تحقيق تراكم معرفي في مجال الأدب والنقد, وهذا الأخير لا يمكن له أن يتحقق إلا من خلال العنصر الثاني وهو العملية النقدية,

[1] - د.صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر, م.س ,ص14
[2] - نفسه, ص15
[3] - نفسه , ص 10
[4] - د.صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر, م.س , ص 10
[5]- المناهج النقدية المعاصرة في الدراسات الأدبية, م.س, ص 115

التي ترتبط بالجانب التطبيقي حيث " تسعى الى تفعيل النص الأدبي وتحقيقه فنيا وفكريا فهي تنطلق بطبيعة الحال من التراكمات المعرفية في مجال الأدب ونقده لكنها تعمل على "مذهبة" تلك التراكمات قياسا على ما تفعله باقي العلوم لتستخلص المفاهيم المتضافرة في الإتجاه المشترك, أو لتحدد التقنيات والإجراءات المساعدة على استكشاف القيم والأبعاد التي يتضمنها العمل الأدبي ,وكيف تتحقق فيه بمعنى أنها تبحث عن أمثل شكل للمعرفة الأدبية / النقدية كي تقيم جهازا معرفيا يمكن من فهم الأدب وتقويمه, وهذا هو التصور الأولي للمنهج الذي يمكن أن يستند إليه دارس الأدب في تحليله ونقده ويستمد منه القدرة على تمثل الظواهر الأدبية وعلى معرفة الميكانيزمات التي يتم بواسطتها أو من خلالها إنتاجها واستقبالها"[1] . العملية النقدية إذن تستند إلى منهج يعتمد مجموعة من المفاهيم والمقولات , ويحتكم الى إطار نظري يمكن من فهم النص الأدبي و فك شفراته, وكشف حقيقته بطريقة منظمة وعلمية, والمنهج يفعل في النص ويتفاعل معه " لكنه لايستطيع أن يتعالى عليه, ولا يمكنه أن يلغي سلطته المتجددة"[2] .

لقد أصبح النقد الأدبي علما مستقلا له خصائصه ومناهجه التي يطبقها في مقاربته للنصوص, كما أنه استفاد من تقدم وازدهار العلوم الإنسانية و الدراسات اللسانية مما ساهم في تطوره من الناحيتين النظرية والتطبيقية. وبما أن النص أو الابداع الأدبي في حالة تجديد و تطوير مستمرين , فإن الفكر النقدي مطالب بتعديل مناهجه وتطويرها ,و استلهام مناهج جديدة قادرة على دراسة الأبعاد المتعددة للنص الأدبي. إن العلاقة بين العمل الإبداعي والنقد هي علاقة تفاعلية فكل واحد منهما يفيد الآخر ويطوره, والمنهج "ليس إسقاطا غريبا عن المادة الأدبية وانما هو مستلهم منها وناتج عن إعمال الفكر في حيثياتها ومواصفاتها,أي أنه منبثق من الحقائق الأدبية التي عمل الفكر النقدي على تنميطها لتصبح خبرة أدبية سابقة يمكن استثمارها في مقاربة إنتاجات أدبية لاحقة"[3].

1-4- النقد والسرد

بعد دراسة مفهوم النقد عند العرب و الغرب , وبعد تحديد علاقة النقد بالمنهج, خصص هذا المطلب لعلاقة النقد بالسرد, مادام هذا الأخير يشكل واحدا من المفاهيم الرئيسية للأطروحة في شقيها النظري والتطبيقي. لكن قبل دراسة هذه العلاقة لابد أولا من تحديد مفهوم السرد وكذا طبيعة العلم الذي يختص به.

[1] - المناهج النقدية المعاصرة في الدراسات الأدبية, م.س, ص 116
[2] - نفسه, ص 117
[3] - نفسه, ص 117

يعد جيرار جنيت (Gérard Genette) أحد رواد علم السرد narratologie الذين اهتموا بتحديث مفهوم "الشعرية"[1] وتحديد علاقته بالسردية . وإذا كانت الشعرية قد ارتبطت في بداياتها بالشعر, فإن جيرار جنيت تحدث عن مفهوم جديد هو " الشعرية المفتوحة La poétique ouverte ميز فيه بين شعريتين:

شعرية عامة/ شعريات أجناسية

تهتم الأولى بالأدبية وبالسؤال : ماهي الشروط الدنيا لكي يكون هناك أدب ؟ والثواني (الأجناسية) تهتم بالأجناس المعيارية وتطرح عليها الأسئلة نفسها.

ماهي المسرحية ؟

ماهي السردية؟

ماهي الشعرية؟"[2].

هكذا أصبحت السردية من الإهتمامات الرئيسية للشعرية , و فرعا أساسيا من فروعها . وتعبر أعمال جيرار جانيت عن لحظة فارقة في تاريخ الدراسة الأدبية الحديثة بوجه عام ، و الدراسة السردية بوجه خاص. "فمعه يمكننا الحديث عن " ما قبل السرديات " وهي مختلف المنجزات السردية السابقة له ، و " السرديات " التي أقام لها بناء خاصا وتصورا متكاملا، حتى لم يعد بالإمكان تناول السرديات ، لأي مشتغل بها ، دون أن يكون قد تفاعل بصورة أو بأخرى مع عطاءاته السردية" [3] . لقد تشكلت السرديات في سياق تطور وعي جديد بالأدب و الدراسة الأدبية , وقد تمكن جيرار جنيت من بناء تصور علمي على أسس رصينة انطلاقا من الدراسات السابقة وعمل على تطويرها وتجديدها.

و يميز جيرار جانيت في تصوره للموضوع السردي بين ثلاثة عناصر أساسية وهي:

"القصة (histoire): تعني المدلول أو المحتوى الحكائي

الحكي (récit) : يعني الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص

السرد (narration) : الفعل السردي المنتج"[4]

---

[1] - " تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية ,واستخراج النظم التي تحكمها ,والقواعد التي تحكم أبنيتها ,وتحدد خصائصها وسماتها"
د.عبد الله ابراهيم : السردية العربية , بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي, المركز الثقافي العربي,الدارالبيضاء,الطبعة الأولى,1992,ص9

[2] -76 :Gerard –Denis Fancy,Lexique de lacritique ,p نقلا عن د.جمال بوطيب:السردي والشعري ,مساءلات نصية,النايا للدراسات والنشر والتوزيع, محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع, سورية دمشق , الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع, الجزائر , الطبعة الأولى ,2013, ص 18

[3] - د.سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي:الشكل والدلالة ,المركز الثقافي العربي,الدار البيضاء,المغرب,الطبعة الأولى,2012, ص 43

[4] - د.سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي:الشكل والدلالة ,م.س ,ص 52

كما يشير د جمال بوطيب في كتابه "السردي والشعري" الى الخلط الذي يقع بين السرد والحكي, سواء على مستوى الحس المشترك أو على مستوى اللغة النقدية المعاصرة , ويمكن توضيح طبيعة العلاقة بين هذه العناصر كما يلي " يرتبط الحكي (récit) بالمحتوى الذي هو القصة وهاته الأخيرة يتم التعبير عنها من خلال فعل السرد(narration)"[1] . انطلاقا من ذلك يمكن التمييز في علم السرد بين اتجاهين رئيسين هما " السيميائيات السردية التي تهتم بدراسة المحتويات السردية.... والإتجاه الثاني هو الذي يهتم بدراسة السرد كشكل أو طريقة لتقديم القصة, وكذا دراسة العلاقة بين المكونات الثلاثة السابقة"[2].

لقد قدم جيرار جنيت تصورا متكاملا للسرديات واقترح مصطلحات جديدة في هذا الميدان ، وظلت إنجازاته بمثابة لبنة أساسية لكل المشتغلين بهذا الميدان, كما تطور هذا التخصص بشكل كبير نتيجة انفتاحه على علوم أخرى مثل اللسانيات وعلم الإجتماع وعلم النفس والأنثروبولوجيا وغيرها.

أما عن علاقة النقد بالسرد فيمكن القول بأنها علاقة تواصل وتكامل, فكل واحد منهما يستدعي الآخر و يتطلبه. وقد تطرق د.سعيد يقطين إلى طبيعة هذه العلاقة بتفصيل في كتابه السرديات والتحليل السردي, وتحدث عن النقد السردي حيث اعتبره جزءا من العمل التطبيقي " يعنى بشكل خاص بالنصوص المتحققة محاولا الإمساك بخصوصيتها الفنية أو الدلالية "[3]. وقد أشار إلى استفادة النقد السردي مما تمده به السرديات من إنجازات نظرية ومعرفية و ثقافية , وأكد أن بإمكانه أيضا الإنفتاح على مجالات معرفية أخرى تمكنه من الإحاطة بالنص السردي في مختلف جوانبه . وأضاف أن السرديات أيضا يمكن أن تستفيد من النتائج التي يتوصل إليها النقد السردي وتستثمرها في تطوير مفاهيمها وطرق اشتغالها. غير أنه يؤكد من جهة أخرى على أن " حاجة النقد السردي إلى العلم السردي لأقوى و أشد لأنه يمهد له المجال و يضع له الأسس و ينتج له المفاهيم من جهة . كما أنه الأكفأ على مواجهة كبريات القضايا السردية, حين تتعلق بنظرية الأنواع السردية وصياغة التاريخ السردي وما شاكل هذا من القضايا الكبرى و العامة "[4]. وهذا ما جعله يذهب إلى أن السردي يمكنه أن يكون ناقدا سرديا ، ولكن لا يمكن للناقد السردي أن يكون سرديا بالضرورة لإختلاف ممارسة كل منهما . كما أنه يشير إلى أن عمل السردي هو عمل موضوعي يتم وفق مبادئ و أسس البحث العلمي, أما الناقد السردي فقد يدخل ذاتيته أثناء

---

[1]- Christian Angelet,Karel Boullart,Jean-Michel Caluwé,Freddy Decreus,Paul Delbouille,Christian Delcourt:Introduction aux études littéraires;Duculot,Paris,1987;p:168

[2] -نفسه ص 168

[3] - د.سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي:الشكل والدلالة ,م.س ,ص36

[4] - نفسه,ص36

اشتغاله على النصوص ,طبعا مع مراعاة واحترام شروط الكتابة النقدية وتجنب الإنسياق وراء خلفيات معينة.

ويوضح د.سعيد يقطين أكثر هذه العلاقة حين يؤكد على أن عمل السردي نظري , أما الناقد السردي فإن عمله تطبيقي بالأساس ، غير أنه يضيف " التطبيق هنا لا يعني الإنطلاق من فراغ نظري أو منهجي ، كما أنه لا يمكننا فهمه بكونه ، يعني فقط ، الإنطلاق من مفاهيم وتصورات سردية ، و العمل على " إلصاقها " على النص السردي المحلل . إن هذا العمل ليس تطبيقا ولا نقدا "[1]. لقد انتهى د.سعيد يقطين الى تأكيد العلاقة بين السرديات والنقد السردي, فتوصل إلى أنه لا يمكن الحديث عن نظرية سردية بلا ممارسة سردية ، ولا ممارسة سردية بدون نظرية سردية .

2- مفهوم السرد

2-1- السرد في التراث العربي

2 -1-1- الرحلة

تحضر الرحلة في الحياة العامة للإنسان منذ القدم, فقد انتقل من مكان لآخر بحثا عن الأمان أوسعيا لطلب العلم و المعرفة ,أو لأداء فريضة الحج. لكن الإهتمام في هذا المطلب لن ينصب على الرحلة باعتبارها فعلا للإنتقال من مكان لآخر, بل باعتبارها خطابا يصنف ضمن الأجناس الأدبية السردية, " فالفعل تقوم به ذات تاريخية محملة بأحاسيس وانفعالات وروايات معينة. أما الخطاب فينجزه مرسل ينتج ملفوظاته وفق قواعد خاصة و غايات محدودة تتعين في علاقاتها بالمرسل إليه "[2].

فالرحلة لها مكونات ومقومات معينة تجعلها تصنف ضمن خانة الأجناس السردية , فلا يمكن لجميع المسرودات, ولأفعال الإنتقال من مكان لآخر أن تعد أدبا أو تصنف في خانة الرحلة باعتبارها جنسا سرديا. لذلك فقد ظل هذا الجنس ملتسبا واختلف في تسميته ، فهناك من يسميه الرحلة ، وهناك من يسميه أدب الرحلات ، أو الأدب الجغرافي .

يميز د. شعيب حليفي بين أدب الرحلة والرحلة قائـلا " أدب الرحلة وهو قصد واضح بانتسابها إلى السرد باعتبارها كتابة أدبية تتوافر على مكونات سردية و آليات كتابية تسمح

[1] - د.سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي:الشكل والدلالة ,م.س,ص 37
[2] - د. سعيد يقطين : السرد العربي ، مفاهيم وتجليات ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر , الطبعة الأولى ، 2012 ، ص 175

للتصنيف أن يأخذ مشروعيته في خانة الأدبي ، فيما هناك نعت آخر يكتفي بالحديث في هذا الشكل باسم " الرحلة " فقط ، بهدف فتح نافذة إضافية أخرى على التاريخ ، واعتبار الرحلة مصدرا غميسا ، و سجلا إثنوغرافيا يعتبر الرجوع إليه أساسيا في حقل الأنثروبولوجيا ، ومادة جغرافية يجزم الجغرافيون بأن ولادتها كانت من رحم الحقل الجغرافي و في خضم هذا التراوح جاء نعت " الأدب الجغرافي " باعتبار الأوصاف التي رسمت عمران المدن و البلدان ..... "[1]. وتعد الرحلة في الجاهلية فاتحة هذا النوع من الأدب ، و قد ألف الرحالة القدماء كتبا حول أسفارهم, يمكن التمييز فيها بين رحلات جغرافية كرحلة ابن فضلان ، و أخرى علمية كرحلة البيروني إلى الهند ، كما شاعت الرحلة في الأدب الحديث, و أقبل الأدباء على تدوين زياراتهم في البلاد التي طافوا بها.

ويهتم أدب الرحلة " بتسجيل المشاهدات و الملاحظات وسرد المغامرات و العجائب والغرائب التي تصادف الرحالة, أو ذكر للمشقات و الأهوال التي تصادفه في أسفاره تسجيلا مقرونا في معظم حالاته بالوصف والتحليل و المقارنة الجلية أو الضمنية وإصدار الأحكام لذا يوفر لقارئه إضافة إلى المتعة المعرفة "[2].

يشير التعريف إلى منهج المؤلف في أدب الرحلة ,الذي يعتمد على الوصف و الملاحظة الدقيقة والقدرة على المقارنة والتحليل, وهذا لا يتحقق إلا اذا كان المؤلف واسع الإطلاع و عارفا بلغات الآخر، وبتاريخه ومعتقداته وجغرافية بلاده. كما يشير إلى أهمية هذا الجنس في تحقيق المتعة والفائدة المعرفية. و يؤكد د. جمال بوطيب على أهمية الوصف في الرحلة حيث "يعتبرها فنا وصفيا , بامتياز لكن هيمنة الوصف لا تنفي عن الرحلة طابعها الحكائي ، كما أن انتظام بقية الفنون ضمن السرد لا يلغي حضور الوصف فيها ، وبذلك يتداخل الوصف و الحكي و يحصل تلاحمهما " [3]. فالرحلة فن وصفي له مقوماته وخصائصه المنهجية , قائم على التشويق والإثارة ، إضافة إلى بعده المعرفي حيث يمكن من الإطلاع على ثقافات الشعوب الأخرى ومعتقداتها, ويسمح بالتواصل مع الآخر و الإنفتاح عليه.

و يضيف تعريف آخر للدكتور عبد الله محمد الغزالي خاصية أخرى لأدب الرحلة, وهي التدوين " فلا تعد الرحلة من حيث هي فعل انتقال إنسان، أو مجموعة من الناس، من مكان إلى آخر، لأي سبب من الأسباب، أدبا ولا يمكن عدها جنسا أدبيا. غير أن تحويل ذلك الفعل إلى خطاب مكتوب

[1] - د .شعيب حليفي : الرحلة في الأدب العربي ,التجنيس ، آليات الكتابة ، خطاب المتخيل ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة , الطبعة الأولى ,2006 ,ص 42

[2]- إبراهيم صحراوي : السرد العربي القديم ، الأنواع والوظائف و البنيات ، منشورات الاختلاف ,الجزائر, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت,الطبعة الأولى, 2008, ص 85

[3] - د. جمال بوطيب : الجسد السردي , أحادية الدال وتعدد المرجع , منشورات مقاربات ، الطبعة الثانية ، 2011 , ص 24

، وفق نظام ، يمكن أن يؤدي إلى حسبان ذاك الفعل المسرود أدبا ، ومن تم عد أدب الرحلة جنسا أدبيا (...) كما أنه لا يمكن عد جميع المسرودات لأفعال الإنتقال من مكان إلى آخر لغرض ما ،أدبا رحليا, وما يفرق بين هذا و ذاك هو مدى توافر مكونات الخطاب في النص المسرود ، إذ أن كثيرا من الرحلات لا تعد أدبا سرديا ، لعدم توافر مكونات ذلك الخطاب فيها ".[1] لقد خلص د.عبد الله محمد الغزالي إلى أن الأفعال الرحلية , لايمكن أن تعد أدبا سرديا ما لم تكتب ,وما لم تتوفر فيها مقومات الخطاب وإلا فإنها تصبح تاريخا .

و من أشهر المؤلفات التي خلفها العرب في هذا المجال :

" آثار البلاد و أخبار العباد " للقزويني .

" صورة الأرض " لابن حوقل .

" العقد المنظوم في رحلة الروم " لمحمد بن محمد الحموي الدمشقي .

" الزهر الباسم في فضائل الشام " لعبد الله الأفيوتي.

ويميز د. عبد الله محمد الغزالي في كتابه "المنجز السردي العربي القديم" بين ثلاث مكونات رئيسية للرحلة باعتبارها جنسا أدبيا, وهي:

- السارد : وهو عنصر محوري , رئيسي, وركن أساسي في سرد الرحلة ، يحضر بأشكال مختلفة فهو : سارد لأفعال الرحلة / واصف لأحوال الرحلة / محاور لبعض الشخصيات الأخرى ممن معه في الرحلة أيضا.
- المسرود : ويقدم بواسطة السارد وفق تقنيات سردية حددها كما يلي :
  - سرد الأفعال : الذي يعد أحد صيغ الحكاية في الرحلة .
  - وصف الأحوال : يأتي بعد السرد, و تتحدد وظيفته الرئيسية في نقل صورة الموصوف إلى متخيل المسرود له نقلا دقيقا وواضحا. ويحدد د. عبد الله محمد الغزالي علاقة الوصف بالسرد في هذا الجنس كما يلي :" وإن كان السرد إطار الرحلة ، فإن الوصف هو اللوحات المضيئة في هذا الإطار "[2]
  - الحوار : حيث ينقل سارد الرحلة الحوار بين الشخصيات بعد إعادة إنتاجه وصياغته.
- المسرود له : وهو المتلقي الذي بدونه لا وجود ولا مبرر للعملية السردية .

[1] - د.عبد الله محمد الغزالي : المنجز السردي العربي القديم , مكتبة آفاق,الكويت ,الطبعة الأولى,2011 ,ص 18.
[2] - نفسه ,ص 20-21

وتنفتح الرحلة على أجناس أخرى أدبية و غير أدبية وتتفاعل معها ، مما يثير القارئ ويشده ويخرجه من رتابة السرد المألوف إلى التجديد ، إضافة إلى تمكينه من الإطلاع على معارف في مجالات مختلفة . و قد أطلق د. شعيب حليفي في كتابه "الرحلة في الأدب العربي" على هذا التفاعل مصطلح " دائرة التخصيب "[1] , وعمل على تحديد الأشكال التي يتفاعل معها النص الرحلي كما يلي :

- السيرة الذاتية : تحضر السيرة داخل النص الرحلي من خلال التأريخ لحياة الفرد /المؤلف خلال فترة السفر المحددة.
- التراجم : ترتبط بالنص الرحلي بشكل كبير ، خاصة في الرحلات الحجية والزيارية " حيث يتحول الرحالة– المؤلف إلى ترجمان للأعلام و الفقهاء والمتصوفة والأولياء و الأموات الذين زارهم أو الأحياء الذين سمع عنهم أو صادفهم و ناقشهم " [2]
- التاريخ : يحضر بشكل واضح في النص الرحلي ، وهذا أمر طبيعي فالرحلة لابد وأن تندمج بالمعطيات التاريخية , ما دام الرحالة يتحدث عن فترة تاريخية محددة في رحلته وعن الأحداث التي عاينها وعاصرها . ويؤكد د. شعيب حليفي هاته العلاقة قائلا : " إن الرحلة ولدت في أحضان التاريخ و الجغرافيا وحينما صارت قائمة بذاتها ، لم تنفصل عن مصدرها. وإنما حولته إلى عنصر جوهري ، حتى إنه يمكن اعتبار ما يكتب تاريخا بشكل ما . فلم تسلم الرحلات من اللجوء إلى التاريخ والإستشهاد بفقرات طويلة منه " [3].
- الجغرافية : و يتجلى ارتباطها بالنص الرحلي في وصف مختلف الظواهر الطبيعية ، وتدوين المعطيات الجغرافية الخاصة بالبلدان.
- السجلات الإجتماعية : حيث يصبح النص الرحلي وثيقة لوصف عادات الناس وتقاليدهم و طبائعهم ، وكل مال يرتبط بثقافتهم.
- الشعر : وهو إما من نظم الرحالة أو لأشخاص آخرين يستشهد بهم في نصه ، وهذا يعتبر دليلا على ثقافته و علمه الواسع ، وكذا على اطلاعه أو تمكنه من حقول معرفية أخرى.
- اليوميات : يعتبر د. شعيب حليفي أن الرحلة في عمقها " هي مذكرات و يوميات يدونها الرحالة حول رحلة قام بها في الواقع ، وتكون ذات أسلوب متقاطع ومندمج مع أساليب اليوميات و المذكرات والإعترافات"[4]

---

[1] - د. شعيب حليفي :الرحلة في الأدب العربي , م. س, ص42

[2] - نفسه,ص 64.

[3] - نفسه, ص 67.

[4] - نفسه, ص 78.

هذه بعض الحقول أو الأجناس التي ترتبط بالرحلة ، وهي تدل على خصوبة هذا الجنس وغناه من جهة , وعلى تشعبه من جهة ثانية، وكذا ضرورة توفر مؤلفه بل وحتى متلقيه على ثقافة موسوعية حتى يتمكن من فهمه وتذوقه ، لأن مؤلَّفا من هذا النوع هو أشبه بالموسوعة الثقافية.

2-1-2 المقامـة

تعد المقامة من أهم الفنون السردية التي أبدعها العرب في القرن الرابع الهجري, واشتهروا بها وعملوا على تطويرها "وهي شكل قريب من القصة القصيرة تنتظم فيه الأحداث حول بطل خيالي ويرويها راوية خيالي أيضا " [1] . فهي إذن شكل سردي أساسه حكايات خيالية, يعطي صورة عن الحياة الإجتماعية العربية "إذ أنها تصف العادات والتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في المجتمعات الاسلامية"[2] . وتتضمن المقامات عادة آيات قرآنية و أحاديث نبوية، ونوادر, وقصص, و أمثال و حكم ، لذلك ارتبط ظهورها بتحقيق أهداف ترفيهية و أخرى تربوية تعليمية, تتمثل أساسا في تعليم اللغة و البلاغة للناشئة بطريقة مشوقة, مما جعلها بحق ثروة لغوية ومادة أدبية غنية, وهذا ما يوضحه التعريف : " فهي المجلس ، و المقامة الخطبة و الحديث يقولهما الناس في مجالسهم ، ثم استخدمها بديع الزمان بمعنى المجلس المخصص للوعظ و الدرس و المحاضرة .... وقد أخذت مجالسه قالب الحكايات الطريفة المجموعة " [3].

ترتبط المقامة –حسب التعريف– بالمجلس حيث يجتمع جماعة من الناس لسماعها, كما أنها اتخذت شكل الحكايات الطريفة بهدف شد انتباه المستمع وتحفيزه على الإستماع ,من أجل وعظه وإرشاده وتقديم مجموعة من الدروس والمحاضرات– التي تعنى بالجانب المعرفي واللغوي – بطريقة ممتعة.

ويعتبر بديع الزمان الهمداني أول من كتب هذا الفن ، و قد اختار لحكاياته راوية للأحداث اسمه عيسى بن هشام ، وبطلا هو أبو الفتح الإسكندري لا يتغير في المقامات كلها . كما اشتهر في هذا الفن أبو محمد الحريري الذي سار على نهج الهمداني, فاختار لمقاماته راوية هو الحارث بن همام ، و بطلا هو أبو زيد السروجي . إضافة إلى عدد من الأسماء الأخرى التي اشتهرت في كتابة المقامة مثل الغزالي وابن الجوزي وابن ناقيا وغيرهم.

---

[1] - ابراهيم صحراوي : السرد العربي القديم .م.س.ص 85
[2] - د.محمد غنيمي هلال:الأدب المقارن,دار نهضة مصر للنشر,الجيزة, الطبعة الثالثة عشر,2011,ص180
[3] - د.محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب ، ج.2 ,م.س. ص 816

وتحافظ المقامة في أصولها الفنية على الوسيلة العربية التقليدية لحفظ التراث العربي, ألا وهي الرواية الشفوية و إسناد المادة المروية من راو لآخر ، وهوما كان يعتبر شرطا أساسيا في عملية التعليم و التعلم عند العرب. أما عن مقومات هذا الفن و أصوله فيقول د. عبد الله محمد الغزالي " المقامة تقوم على عناصر بنيوية ثابتة هي جملة الإستهلال السردي والراوي و البطل والزمان والمكان و الحكاية و لحظة التعرف " [1], وقد درس أصول البنية التقليدية السردية للمقامة من خلال أربع مقامات للسيوطي وهي: الأسيوطية والجيزية والمصرية والمكية, وحدد هذه الأصول كما يلي:

- بنية الإستهلال السردي : و يقصد بها الجملة الاستهلالية التي تبدأ بها المقامة والتي تستخدم أفعالا إما بصيغة المفرد أو الجمع مثل " حدث " و " روى" و"أخبرنا " و " حكى " وهي صيغ تسمح " للراوي الحقيقي للمقامة بالتخفي وراء جملة الإستهلال السردي في أول المقامة , فلا يكشف عن هويته ليقوم بمهمته ثم ينسحب . "إن مهمة هذا الراوي المجهول ، وهو الراوي الحقيقي للمقامة ، هي افتتاح المقامة و تقديم الراوي المعلوم للمقامة ليترك مهمة سرد حكاية بطل المقامة "[2] .

إن استخدام الأفعال حدث ، أخبر ، حكى ، تجعل البنية السردية للمقامة قائمة على إسناد الخطاب ، وهذا تقليد قديم عند العرب لتوارث العلوم و تعلمها جيلا بعد جيل, وكذلك لنقل التراث العربي من قصص و أخبار و أشعار و حكايات و غيرها, " لقد ظل الإسناد وضرورة ذكر الراوي لإسم من روى عنه شرطا أساسيا في عملية التعليم والتعلم ، لذا فعند قراءتنا لكتب الأخبار القديمة ولروايات الشعر نلاحظ عبارات مثل : حدثنا فلان ، أو سمعت فلانا ، أو أخبرنا فلان ، أو قرأت على الشيخ فلان. ولقد أدى استمرار الشفاهية منهجا للتعليم و التعلم إلى الملازمة و التتلمذ(....) وظلت الشفاهية على الرغم من وجود التدوين ، تشكل منهجا ثابتا في نقل التراث العربي الإسلامي وحفظه و إطارا عاما للعقل العربي الخطابي و السردي "[3]. إن إسناد الخطاب في المقامة من خلال جملة الإستهلال السردي يعطي نوعا من المصداقية لما سيقدمه الراوي ، ويجعل المتلقي يثق فيه , مما يدفعه إلى حفظه ونقله.

- الراوي : أكد د. عبد الله محمد الغزالي أن شخصية الراوي في مقامات الهمداني و الحريري و السيوطي هي شخصية متخيلة , وجعل حاله مثل حال راوي الأحاديث أي أنه يجب أن يكون موثوقا به ومؤهلا لنقل الرواية ، كما يؤكد د. جمال بوطيب أنه يختلف من مقامات إلى أخرى, " و إذا كانت أفعال الإستهلال قد اختلفت بين " حدث " و " روى " و" أخبر" فإن الشخص الذي أسندت

[1] - د. عبد الله محمد الغزالي : المنجز السردي العربي القديم .م.س.ص 78
[2] - نفسه ص80
[3] - نفسه, ص73

إليه هذه الأفعال هو الآخر قد اختلف من مقامات إلى مقامات ، ولم يختلف من مقامة إلى أخرى "[1].

- البطل : وهو من العناصر الأساسية في البنية السردية للمقامة, يشكل التفاعل بينه و بين السارد أساسا لبناء المتن الحكائي في المقامة. أما عن حالاته فقد حددها د.محمدغنيمي هلال كما يلي: "وقد يكون هذا البطل شجاعا يقتحم أخطارا وينتصر فيها , وقد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسيا , وقد يكون فقيها متضلعا في مسائل الدين أو مسائل اللغة , ولكنه – في حالاته كلها تقريبا– متسول ماكر ولوع بالملذات ,مستهتر ,يحتال للحصول على المال ممن يخدعهم .ثم هو دائما أديب يجيد في أسلوبه عن بديهة وارتجال."[2]
- الزمان و المكان : يساعد هذان العنصران في تحديد موضوع الحكاية ، وملامح شخصية البطل من خلال تواجده في أزمنة و أمكنة معينة ، كما أنه يشد المتلقي و يثير فضوله لمعرفة حكاية البطل .
- الحكاية : عنصر هام من عناصر البناء السردي للمقامة ، يساهم في بناءها الراوي والبطل حيث يتحدد دورهما كما يلي " فالراوي يقوم برسم فضاء المقامة مكانا وزمانا ، ويقدم البطل ويرسم الإطار العام للحكاية , يتراجع لينهض البطل بمسؤوليته في سرد الحكاية في تتابع زمني من أولها إلى آخرها "[3]. ومن المسائل التي ترتبط بالحكاية كما حددها د. عبد الله محمد الغزالي :
  - مسألة الصدفة في لقاء الراوي بالبطل
  - رسم ملامح موضوع الحكاية من طرف الراوي
  - خصوصية موضوع الحكاية, التي يجب أن تتناسب مع طبيعة المتلقين وفئاتهم وكذا اهتماماتهم .

وتعتمد المقامة في بناء المتن الحكائي على السرد والوصف والحوار , لكن د. جمال بوطيب ينبه إلى أن " المقامة كشكل سردي قد بالغت في اهتمامها بالوصف ، و إن كان في أغلب أحيانه يرتبط بالجسدي والنفسي (الشخص) ولا يحتاج إلى زاوية وصف "[4]. يشغل الوصف إذن حيزا هاما في المقامة, ويتعلق الأمر–كما ورد – بوصف الشخوص تارة من الخارج بالتركيز على ملامحها ، وصورها و أشكالها و ألوانها, وتارة من الداخل بالولوج إلى أعماق نفوسها, إضافة إلى وصف الزمان والفضاء.

---

[1] - د. جمال بوطيب : الجسد السردي ,م.س, ص 36
[2] - د.محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن, م.س , ص 180
[3]- د.عبد الله محمد الغزالي : المنجز السردي العربي القديم ,م.س .ص 98
[4] - د. جمال بوطيب : الجسد السردي,م.س, ص 36

- التعرف: وهو بنية أساسية في المقامة ، و يقصد به كشف الراوي عن هوية البطل ، و قد يحصل في أول المقامة أو في آخرها وفق صيغ مختلفة ، قدم د. عبد الله محمد الغزالي أمثلة عنها في المقامات الأربع للسيوطي وهي:

"– صيغة تحمل معاني المفاجأة و الدهشة وعدم التوقع . المقامة الأسيوطية " فعرفت أنه أبو بشر".

–صيغة تحمل معاني المفاجأة والإحترام الشديد . " المقامة الجيزية " و إذا أنا والله بشيخنا أبي بشر"

– صيغة تدل على الشغف و الفضول إلى معرفة البطل إضافة إلى الإحترام. المقامة المصرية " تأملت إليه لأستدل عليه فإذا هو تاج أهل الأدب ، و سراج ذوي الإرب " .

– صيغة تدل على عدم معرفة البطل و الجهل بحكايته . المقامة المكية " ألا أخبرتني بإسمك و نبأتني بوسمك؟ "[1]

- لغة الخطاب السردي و أسلوبه : وهي لغة يجب أن تتسم عموما بالتشويق والإثارة حتى تشد انتباه المستمع, و تثير عواطفه و تفسح المجال لخياله و تنقله إلى عالم الحكاية المروية. وتقترب المقامة من الشعر في استخدام الأسجاع التي تمنح الجمل إيقاعا موسيقيا يؤثر في نفس السامع ، وكذا في استخدام البيان بأركانه المختلفة و البديع ومحسناته اللفظية والمعنوية , مما يؤثر في خيال المستمع وفي تفاعله مع النص. كما أن الأفعال المستخدمة في جملة الإستهلال السردي (أخبر,حدث,حكى) تساعد على فتح آفاق هذا الخيال, و تزيد من شوق القارئ لمعرفة الأحداث والحكايات التي ستروى.

تلك كانت أهم المقومات أو الأصول التقليدية لبناء المقامة ، التي تمت المحافظة عليها منذ بديع الزمان الهمداني ، لكن البعض قد خرقها ولم يلتزم بها " كابن ناقيا الذي لم يلتزم براو واحد في مقاماته, والزمخشري الذي استغنى عن البطل ، وابن الجوزي الذي قسم الحكاية في مقاماته لتروى في ليال متعددة، و الشاب ظريف الذي جعل لمقاماته ثلاثة أبطال ، والقواس الذي تعدد الأبطال في مقاماته ".[2] إن هذا الخرق للأصول المتعارف عليها في كتابة المقامة هو نوع من التجديد والتطوير لهذا الشكل السردي, وهو أمر طبيعي وضروري في مجال الإبداع الأدبي حتى يواكب المنتج مستجدات العصر, وينسجم مع الإهتمامات و المتطلبات الجديدة للقارئ.

[1] - د.عبد الله محمد الغزالي:المنجز السردي العربي القديم , م.س, ص103/102
[2] - نفسه, ص 71

وقد أثر فن المقامة في الأدب الفارسي و في الآداب الأروبية, وعرف أشكالا أخرى من التجديد والتطوير . ففي الأدب الفارسي مثلا " في مقامات حميد الدين الفارسية للقاضي حميد الدين التبخى "يسير مؤلفها على نهج " بديع الزمان " و "الحريري", كما يعترف في مقدمة مقاماته الفارسية ,على الرغم من أن مقاماته تختلف عن المقامات الأوربية من وجوه فشخصية المؤلف تحتل المكانة الأولى المباشرة فيها. فليس لها راو معين .وإنما يروي المؤلف أحداثه عن كبير من أصدقائه , لايذكر أسماءهم. ثم إنه ليس في مقاماته بطل تتعدد مواقفه في مختلف المقامات كما في مقامات الحريري والهمذاني, بل إننا نرى في كل مقامة من المقامات الفارسية بطلا يقوم بمغامراته, ثم يختفي دون أن يبين عن اسمه أو مصيره, ويظل مجهولا وراء ستار الغموض والإيهام."[1].

ويشير د. محمد غنيمي هلال إلى أن المقامة العربية أثرت بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعي في الأدب الإسباني , من خلال ما يعرف بقصص الشطار picaresca وهي قصص لعادات و تقاليد الطبقات الدنيا في المجتمع, ظهرت في إسبانيا خلال القرن السادس عشر والسابع عشر "وتختص بأن المغامرات فيها يحكيها المؤلف على لسانه ,كأنها حدثت له . وهي ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه, ويسافر فيها البطل (المؤلف)على غير منهج في سفره. وحياته فقيرة بائسة يحياها على هامش المجتمع. ويظل ينتقل بين طبقاته ليكسب قوته. وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره هو حكما تظهر فيه الأثرة والإنطواء على النفس, وقصر النظر في اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية "[2]. وقد اعتبر د. محمدغنيمي هلال قصة " حياة لاثاريو دي تورمس وحظوظه ومحنه" la vida de Lazarillo de tormes y de sus fortunas adversidades, من أهم قصص هذا الشكل السردي , وأكد أن الإرتباط بينها وبين المقامة العربية يبدو واضحا من حيث الإهتمام بوصف العادات والتقاليد الاجتماعية للطبقات الدنيا , وكذا من حيث اختلاف وضعيات البطل "بين ناقد سياسي أو اجتماعي, فقيه في أمور الدين, وبين بائس متسول يتخذ من الإحتيال عن طريق اللغة وسيلة لكسب المال "[3].

[1] - د.محمد غنيمي هلال:الأدب المقارن ,م.س ,ص 183
[2] - نفسه , ص 173
[3] - نفسه, ص180

2-1-3- أدب الأمثال

حظيت الأمثال بأهمية كبيرة في حياة العرب, وقد اتخذت شكل أقوال و عبارات ضمنوها خلاصة تجاربهم وعبرهم المستخلصة من مختلف مواقف الحياة اليومية ، تناقلوها جيلا بعد جيل ، بشكل شفهي أولا قبل أن تنتقل إلى مرحلة التدوين. و قد نهج القرآن الكريم والحديث نهج العرب في أساليبهم ، و ضرب الأمثال للناس بهدف التذكر و التدبر والتفكير في حقائق الأمور ومحاولة فهمها. قال تعالى : " ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون " [1]. كما قال عز وجل :" وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون " [2] . وقد اعتنى العرب بالأمثال عناية كبيرة بلغت عنايتهم بالشعر حيث قال جرجي زيدان : " إنها تجري على ألسنتهم مجرى الشعر "[3]. وقد ألفوا فيها كتبا عدة ، نذكر منها على سبيل المثال:

" مجمع الأمثال " للميداني .

" أمثال العرب " للمفضل بن محمد الضبي.

" كتاب الأمثال الكامنة في القرآن " للحسن بن الفضل.

كما يعد كتاب " جمهرة الأمثال " لأبي الهلال العسكري من أهم الكتب المؤلفة في هذا الميدان " فهو من أصول كتب الأدب بما حوى من أمثال عربية أصيلة ، و أخبار عن العرب في جاهليتهم و إسلامهم ، و بما اشتمل عليه من لغويات و شواهد من القرآن الكريم و الحديث الشريف وكلام العرب الأوائل, شعرا ونثرا، ثم هو كذلك أطول كتب الأمثال نفسا و أوفاها شرحا " [4] .

لقد شرح أبو هلال العسكري هذه الأمثال شرحا مستفيضا وفسرها , وبين أصولها ، واعتمد في ترتيبها على حروف المعجم ، عكس بعض المؤلفين الذين رتبوها بحسب الموضوعات مثل أبي عبيد في " كتاب الأمثال ". كما ذكر في كتابه " مايقرب ألفي مثل ,عدا مئات من الأمثال وردت أثناء الشرح كشواهد "[5] . ويؤكد أبو هلال العسكري في كتابه بأن الأمثال هي نوع من العلم لا يمكن أن يلم به ويتقنه إلا من اجتهد واطلع على مجموعة من المعارف المختلفة , التي تمكن من التعرف على أصول هذه الأمثال ومعانيها ودلالاتها , " فليس من حفظ صدرا من الغريب فقام بتفسير قصيدة ، وكشف أغراض رسالة أو خطبة ، قادر على أن يقوم بشرح الأمثال والإبانة عن معانيها . والإخبار عن المقاصد فيها ، و إنما يحتاج الرجل في معرفتها مع العلم بالغريب إلى

---

[1] -القرآن الكريم , سورة إبراهيم , الآية 25

[2] - القرآن الكريم , سورة إبراهيم , الآية21

[3]- د. محمد التونجي:المعجم المفصل في الأدب ,ج 1, م.س,ص132

[4] - أبو الهلال العسكري : جمهرة الأمثال ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم - عبد المجيد قطامش. الجزء الأول . دار الجيل ، بيروت الطبعة الثانية ، 1988,.ص:ط

[5]- نفسه ص:ط.

الوقوف على أصولها ، و الإحاطة بأحاديثها ، ويكمل لذلك من اجتهد في الرواية و قدم في الدراية"[1]. إن البحث في الأمثال أمر صعب لا يتمكن منه إلا دارس متمكن و متمرس, و ذلك نظرا لطبيعتها الخاصة . فهي موجزة , دقيقة الأسلوب و الصياغة ,غنية بدلالات ومعان غير واضحة ، وتحتاج إلى جهد وتدبر من أجل فهمها . كما أن البحث فيها يكتسي أهمية بالغة إذ تمكن من فهم و إدراك تصورات الناس, وتعطي فكرة عن عاداتهم وتقاليدهم في فترات قديمة سابقة ، وتمكن من استخلاص العبر و المواعظ التي تصلح للتطبيق في ظروف وفترات جديدة.

ويعرف المثل بأنه " عبارة موجزة يتداولها الناس تتضمن فكرة حكيمة في مجال البشرية و تقلباتها و تصاغ بأسلوب مجازي يستميل الخيال و يسهل حفظه " [2]. يشير هذا التعريف إلى بعض خصائص المثل التي تتمثل في الإيجاز في اللفظ ، التداول والإنتشار بين الناس ، سهولة الحفظ ,الإعتماد في صياغته على الأسلوب المجازي, الذي يحدده إبراهيم النظام في التشبيه والكناية يقول : " يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام : إيجاز اللفظ ، و إصابة المعنى ، وحسن التشبيه ، وجودة الكناية فهو نهاية البلاغة "[3] . ويؤكد هذا التعريف على الخصائص السابقة للمثل, فهو رغم إيجازه إلا أنه يحمل دلالات ومعان عميقة و غير مباشرة, لا يمكن الوصول إليها إذا ما تقيد المتلقي بالمعنى الحرفي فقط .

كما يضيف الفارابي خاصية أخرى تتجلى في التأثير النفسي الفعال للمثل, يقول في كتابه " ديوان الأدب : "المثل ، ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه و معناه ، حتى ابتذلوه فيما بينهم ، و فاهوا به في السراء و الضراء ، واستدروا به الممتنع من الدر. ووصلوا به إلى المطالب العصية ، وتفرجوا به عن الكرب والمكربة . و هو أبلغ من الحكمة لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة ، أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة "[4]. يؤكد هذا التعريف أيضا على الخصائص السابقة للمثل كإبراز مسألة التداول والإستحسان بين الخاصة و العامة من الناس ، واستخدامه في جميع الأحوال في الفرح والحزن ، وأهميته في تفريج هموم الإنسان وكروبه.

ونظر لأهمية المثل سواء النفسية أو الإجتماعية أو الثقافية, فقد اعتنى العرب بصياغة أمثالهم وتفننوا في ذلك ، وعبروا بها عن حاجاتهم و أحاسيسهم و قيمهم, وعن العبر المستخلصة من تجاربهم " لما عرفت العرب أن الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام ، وتدخل في جل أساليب

[1] - أبو الهلال العسكري : جمهرة الأمثال,م.س,ص:ط.
[2] - مجدي وهبه ، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان , الطبعة الثانية، 1984 , ص 334.
[3] - د. رحاب عكاوي : لآلئ الأمثال ، دار الفكر العربي ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ,2003, ص 5.
[4] - رودلف زلهايم : الأمثال العربية القديمة ، ترجمة رمضان عبد التواب, مؤسسة الرسالة ، بيروت, الطبعة الرابعة ,1987 ,ص 25

القول أخرجوها في أقواها من الألفاظ ليخف استعمالها ، و يسهل تداولها . فهي من أجل الكلام وأنبله و أشرفه و أفضله لقلة ألفاظها ، وكثرة معانييها ، و يسير مئونتها على المتكلم ، مع كبير عنايتها و جسيم عائداتها."[1]

هذا بصفة عامة عن المثل وخصائصه ، أما حضوره في حقل الأدب ،باعتباره شكلا سرديا يعتمد الأمثال كوسيلة للإبداع في إطار متون حكائية أو قصص مسرودة, فيمكن الحديث عن نموذجين في التراث الحكائي العربي هما "كليلة ودمنة" و "ألف ليلة وليلة ", ونظرا لصعوبة تناول المؤلفين بالدراسة في هذا المطلب، تم اختيار كتاب "كليلة و دمنة" للفيلسوف الهندي بيدبا الذي ترجمه عبد الله بن المقفع، والذي يتضمن قصصا على لسان الحيوان تمت صياغتها في قالب فني متميز لملامسة وقائع اجتماعية و سياسية ، وانتقاد السلطة الحاكمة بطريقة غير مباشرة . لقد جعل المؤلف من الحيوانات و الطير شخصيات يضرب من خلالها الأمثال لأخذ العبرة و الوعظ وإرشاد المتلقي ،" ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا للخواص والعوام، و باطنه رياضة لعقول الخاصة، و جميع ما يحتاج إليه من أمر دينه ودنياه وآخرته وأولاه ، و يحضه على حسن طاعة الملوك و يجنبه ما تكون مجانبته خيرا له . ثم جعله باطنا وظاهرا كرسم سائر الكتب التي يرسم الحكمة ، فصار الحيوان لهوا ، وما ينطق به حكمة وأدبا " [2].

فرغم أن عنصر الترفيه و التسلية حاضر في هذا الكتاب وفي هذا النوع من القصص عامة ، إلا أن هدفها الأساسي تعليمي أخلاقي, وإصلاحي لأوضاع المجتمع و شؤونه السياسية, بواسطة أسلوب تلميحي غير مباشر يتخذ من المثل ركيزته الأساسية . وقد ورد هذا الكتاب مقسما إلى ستة عشر بابا , و ضمن كل باب مجموعة من الأمثال ترد ضمنها حكايات مختلفة . أما عن الطريقة التي ينتظم بها الحكي و تقديم المثل في "كليلة ودمنة" ، فنجد د. جمال بوطيب يتحدث عن مفهوم "ميثاق تجاوز الإعتراض" الذي يخضع له كل من الملك و الفيلسوف بيدبا " إن الفيلسوف عندما يقبل من الملك ما سمعه ولا يعترض على مصدر السماع (سمعت) ، و الملك عندما يقبل من الفيلسوف حكيه ولا يعارض على مصدر الحكي (زعموا) يخضعان معا ل " ميثاق تجاوز الإعتراض ، ومعهما يخضع النص للحكي[3] " ويتضح ذلك من خلال الصيغة المستعملة من طرف الملك " دبشليم" للسؤال أو طلب ضرب المثل ، والصيغة التي يستعملها الفيلسوف للجواب من خلال إنتاج المثل دون اعتراض على قول الملك.

[1] - أبو الهلال العسكري : جمهرة الأمثال .م.س.ص5.
[2] - بيدبا: كليلة ودمنة ، ترجمة: عبد الله بن المقفع ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت-لبنان, الطبعة الأولى .2002 , ص 43
[3] - د. جمال بوطيب : الجسد السردي, م.س,ص 28.

ومثال ذلك

باب الحمامة المطوقة . مثل الحمامة المطوقة والجرذ و الظبي و الغراب.

" قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف ، قد سمعت مثل المتحابين كيف قطع بينهما الكذوب ، و إلى ماذا صار عاقبة أمره من بعد ذلك . فحدثني إن رأيت ، عن إخوان الصفاء ، كيف يبتدأ تواصلهم و يستمتع بعضهم ببعض؟ قال الفيلسوف : إن العاقل لا يعدل بالإخوان شيئا . فالإخوان هم الأعوان على الخير كله ، والمؤاسون عندما ينوب من المكروه ، ومن أمثال ذلك مثل الحمامة المطوقة و الجرد و الظبي و الغراب ، قال بيدبا : زعموا أنه كان بأرض " سكاوندجين ....." [1]

ويضيف د . جمال بوطيب خاصية أخرى تعتمد عليها البنية الحكائية في "كليلة ودمنة" تتمثل في " عدم ضرب المثل أو تقديم أي جواب إلا بعد تقديم إطناب نصي "[2] حيث يمكن اعتباره بمثابة تمهيد أو تقديم للمثل ، يتوسط مرحلة السؤال و الجواب, وهو ما نجده حاضرا في المثال السابق.

إن كتاب "كليلة ودمنة" من أهم كتب التراث التي أثرت بشكل واضح في السرد العربي، " فقد كانت ترجمة عبد الله بن المقفع سببا في خلق هذا الجنس الأدبي الجديد في اللغة العربية , ذلك أن حكايات الحيوان في الأدب العربي القديم قبل "كليلة ودمنة " كانت إما شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من أمثال, وإما مقتبسة من كتب العهد القديم, أي ذات طابع ديني يتصل بالعقائد, وأما عدا هذين فمتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به"[3]. لقد اكتسب الكتاب شهرة كبيرة في العالم الإسلامي وعند جميع الأمم و الشعوب , وترجع هذه الشهرة إلى موضوعه الذي يعالج مشكلة الإنسان في ميوله و رغباته و ظلمه واستبداده, و إلى الطريقة غير المباشرة التي اعتمدها في تقديم متنه ,من خلال ضرب الأمثال في قصص على لسان الحيوان .

2-1-4- السيرة الشخصية

تشكل السيرة بمختلف أشكالها (ذاتية ، غيرية ، تراجم ، سيرة شعبية) جزءا هاما من التراث السردي العربي القديم ، لكن هذا المطلب سيخصص لدراسة السيرة الشخصية ومقوماتها . فقد حفل التراث العربي بهذا الشكل السردي وظهرت مجموعة من الأعمال التي تمثله, مثل سيرة الغزالي وابن الهيثم وابن الجوزي , وأسامة بن منقذ في " كتاب الإعتبار " وابن خلدون في " التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا و غربا " . لقد شكلت هذه السير وغيرها مجالا خصبا للبحث

[1] - كليلة ودمنة,.م.س, ص149
[2] - د.جمال بوطيب :الجسد السردي , م.س,ص 28
[3] - د.محمد غنيمي هلال:الأدب المقارن, م.س, ص 151

و الدراسة من قبل المهتمين بهذا الميدان ، وسيتم التطرق هنا لسيرة أسامة بن منقذ في " كتاب الإعتبار" كنموذج للسيرة الشخصية في التراث العربي انطلاقا من كتاب د. عبد الله محمد الغزالي "المنجز السردي العربي القديم", لكن قبل ذلك لابد من التعريف بهذا الجنس و تحديد علاقته ببعض الأجناس التي قد تتداخل معه .

تدل السيرة عامة " على سيرة الحياة أو ترجمة الحياة ، وهي عبارة عن ترجمة حياة الأعلام ... و قد تكون ترجمة المؤلف نفسه "[1] . إن ما يمكن ملاحظته من هذا التعريف الأولي هو التمييز بين السيرة الذاتية المرتبطة بالمؤلف نفسه ، و السيرة الغيرية المرتبطة بالآخر ، كما نلاحظ أنه يستعمل لفظتي السيرة والترجمة للدلالة على معنى حياة الشخص عامة سواء كانت في شكل سيرة ذاتية أو غيرية . ويعتبر د. يحيى إبراهيم عبد الدايم أن " لفظ الترجمة دخيل على العربية ,ولم يجر استعماله إلا في القرن السابع الهجري من طرف ياقوت الحموي للدلالة على حياة الشخص " مع إشارته إلى أن السيرة غالبا ما كانت تطلق على " التاريخ المسهب للحياة " بينما ظلت الترجمة خاصة ب : " تاريخ الحياة الموجز للفرد " إلى أن استقر الإصطلاح الحديث على (الترجمة أو السيرة) دون تفريق بينهما " [2] .يضعنا هذا التعريف أمام تمييز كمي بين السيرة و الترجمة, على اعتبار أن الأولى تدل على سيرة الحياة الطويلة و الثانية على سيرة الحياة القصيرة, لكنه سرعان ما يتجاوز هذا التمييز ليجعل منهما شيئا واحدا. بناء على ذلك يمكن الحديث عن السيرة أ و الترجمة الشخصية في مقابل السيرة أ و الترجمة الغيرية.

ويمكن تعريف السيرة الذاتية أوالشخصية بأنها " فن أدبي يتخذ الكاتب فيه حياته محورا له ، ثم يقوم بسرد أهم الأحداث التي عاشها ، في مرحلة متأخرة من عمره ، و تخضع لشروط كثيرة ، تقتضي اختيار بعض الحوادث وحذف الآخر أو تعديله"[3]. يشير هذا التعريف إلى أهم خصائص السيرة الذاتية فهي فن أدبي سردي مادته أحداث واقعية حصلت للمؤلف ، الذي هو نفسه السارد والشخصية الرئيسية في العمل، كما يشير التعريف إلى مسألة الحذف و التعديل وكذا الإنتقاء في سرد الأحداث وربما إخفاء بعضها بشكل مقصود خاصة مايرتبط بالجانب الوجداني, يقول د. عبد الله إبراهيم " إن أصحاب السير القديمة الشخصية العرب يغفلون الجانب الوجداني من شخصياتهم ويحاولون التأكيد على الجانب الإعتباري لتكوينه بالذات ، متبعين الأساليب المباشرة في التعبير كابن سينا و الغزالي وابن خلدون, والإيماء والرمز و التلميح كابن طفيل "[4] . ويرجع ذلك إلى

[1] - د.محمد التونجي:المعجم المفصل في الأدب ج.2.م.س.ص 536
[2] - د. يحيى إبراهيم عبد الدايم : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث, ص31 , نقلا عن عبد القادر الشاوي : الكتابة و الوجود, السيرة الذاتية في المغرب ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء, 2000, ص 20
[3] - د. عبد الله محمد الغزالي : المنجز السردي العربي القديم ,م.س, ص 217
[4] - د.عبد الله إبراهيم : السردية العربية ,م.س, ص 133

الطابع العلمي الذي اتخذته هذه السير ، و إلى التركيز على وضع المؤلف العلمي و مكانته الفكرية و منجزاته . و يصنف د. شوقي ضيف التراجم الشخصية / الذاتية حسب العلم والمضمون إلى : " تراجم فلسفية مثل ترجمة ابن الهيثم وابن سينا، تراجم علمية و أدبية مثل ترجمة ابن الجوزي و أبي شامة و السخاوي والسيوطي، وتراجم صوفية مثل ترجمة الغزالي ، وابن الفارض، و الشعراني، و تراجم سياسية مثل ترجمة أسامة بن منقذ لنفسه في " كتاب الإعتبار"، وترجمة ابن خلدون المسماة : " التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا " [1] .

فالعلمية معيار أساسي في تصنيف السير العربية القديمة ، كما أن تصريح الكاتب بأن نصه سيرة ذاتية بشكل قصدي مسبق ، يعد محددا رئيسيا لجنس السيرة الذاتية ,وقد أطلق عليه الناقد الفرنسي فيليب لوجون (Philipe Lejeune) " عقد السيرة ذاتية " والذي يقضي " بأننا نستطيع أن نحدد مقصدية الكاتب من خلال العثور على أي عبارة أو مقطع في النص يصرح فيه الكاتب لقارئه بأنه يقوم – لسبب أو لآخر – بكتابة قصة حياته [2] .

إن سرد أحداث الحياة الشخصية بشكل قصدي ، ومطابق للواقع ، خاصة فيما يتعلق بالجانب الفكري و العلمي للشخصية – التي تطابق المؤلف و السارد – هي من أهم خصائص السيرة الذاتية أو الشخصية . وهذا يقربها من شكل آخر تمت دراسته في بداية المبحث وهو الرحلة , لكن الفرق الأساسي بينهما يمكن في " أن كتب الرحلات تحوي عادة بعض المعلومات الشخصية عن كتابها ، إلا أن المعلومات الموضوعية ،أي وصف الناس و الأشياء التي يلاحظها الكاتب أو يقابلها ، تطغى عليها بصورة كبيرة إلى درجة أنها في كثير من الأحيان تحجبها عن الظهور تماما . وعموما ، فإن المعلومات التي يذكرها الرحالة عن أنفسهم وعن تجاربهم في هذه الرحلات محدودة جدا، لأنها مقصورة على الفترة الزمنية الحقيقية التي استغرقتها الرحلة (عادة ما تكون سنوات قليلة) لذلك تبدو ضعيفة الأثر نسبيا على شخصية الكاتب العامة "[3] . يهيمن إذن وصف الآخر و العالم الخارجي على الرحلة ، أما حضور المعلومات الشخصية فيكون ضئيلا فيها مقارنة مع السيرة الشخصية , التي تتخذ من الذات محورها الأساسي. أما الخصائص التي يشتركان فيها فقد حددها د. جمال بوطيب في : "تطابق المؤلف والشخصية والسارد / إغفال الجانب

[1] - د. عبد الله محمد الغزالي: المنجز السردي العربي القديم ، م.س, ص 216.
[2] - د. صالح معيض الغامدي : كتابة الذات , دراسات في السيرة الذاتية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت, الطبعة الأولى 2003,ص 19

[3] - د. صالح معيض الغامدي : كتابة الذات , م.س, ص 20- 21

الوجداني و تجاوز مرحلة الطفولة /تركيزهما على أفعال الإنجاز و المشاهدة / تركيزهما على عناصر ومكونات الخطاب السردي . [1]

لعل من أهم كتب السيرة الشخصية أو الذاتية في التراث العربي " كتاب الإعتبار " لأسامة بن منقذ ، وقد اهتم د.عبد الله محمد الغزالي بدراستها والكشف عن مكوناتها السردية , حيث أوضح أن أسامة بن منقذ مارس في كتابه هذا خلوة مع النفس في مرحلة متأخرة جدا من حياته, ليسرد ذكرياته بنوع من الصدق ويجعل من المتلقي صديقا له يبوح له بحياته الداخلية و الخارجية . وأهم ما يميزها هو أن صاحبها قدم أسرارا خاصة بحياته السابقة و أخطاءه المرتكبة فيها " مثل قتله خادمه وهو صبي دون العشر ، و طعنه رفيقه خطأ ... "[2]. أما عن مكونات السرد, فقد درسها انطلاقا من أمثلة مستمدة من هذه السيرة وحددها كما يلي :

- "**السارد** : ويعتبر المحرك الأساسي للعملية السردية ، و قد حدد أشكاله في كتاب الإعتبار كما يلي: "
  * سارد متماهي : يسرد ما حصل له شخصيا من حوادث.

* سارد مفارق مسروده : يسرد ما حصل لغيره.

* سارد ضمني : حيث يتخلى أسامة بن منقذ عن مهمة السرد لصالح سارد يقدمه ، ويتحول هو إلى مسرود له " [3]

– **المسرود المحكي** : وهو الأحداث التي حدثت في الزمن الماضي ، و ما يميز هذا العنصر في " كتاب الإعتبار " هو عدم خضوعه واحترامه لتسلسل زمني محدد, "فقد كان أسامة بن منقذ متحررا من كل تلك القيود الزمنية مستسلما ، وتاركا لذاكرته الحرية المطلقة في التذكر ، والإنتقاء ، والقفز فوق حواجز السنين ، والأحداث ، والشخصيات "[4]

- **المسرود له** : وهو القارئ أو المتلقي ، وقد اتخذ في " كتاب الاعتبار " أشكالا منها :

* الكاتب سارد ومسرود له في نفس الوقت : فأسامة بن منقذ يسرد حياته و يقدم اعترافاته، وهو مسرود له و مستمع أيضا لهذه الإعترافات و مكنونات حياته .

* الأشخاص المحيطون به : مسرود لهم : أبناءه و أحفاذه ، وتلاميذه و أصحابه وخدمه.

*المسرود له : قارئ " كتاب الاعتبار ".

---

[1] - د.جمال بوطيب : الجسد السردي,م.س,ص45
[2] - د.عبد الله محمد الغزالي : المنجز السردي العربي القديم ،م.س,ص222
[3] - نفسه,ص223-224
[4] - نفسه,ص 225

- **الزمن السردي** : حيث يتم التمييز في السيرة الذاتية بين زمن السرد وزمن الحدث / المشاهدة ، وقد انطلق أسامة بن منقذ من الزمن الحاضر / زمن السرد إلى الزمن الماضي / زمن الحدث / المشاهدة ، لينقل ذكرياته للقارئ و يسردعليه وهو في سن التسعين وقائع و أحداث حياته.

أما عن تقنيات زمن السرد التي اتبعها أسامة بن منقذ في سيرته فهي:

" *الخلاصة : ويقصد بها تلخيص عدة أيام أو اسابيع أو سنوات في صفحات قليلة دون تفاصيل.

*الوقف : و يقصد به وقف الأحداث المتنامية بغرض التأمل .

* الحذف : يتكون من إشارات محدودة أو غير محدودة للفترات التي تستغرقها الأحداث في تناميها نحو المستقبل .

* المشهد : ويرتكز على وصف أدق التفاصيل لحدث أو أحداث معينة "[1]

- **أساليب السرد** : حددها د.عبد الله محمد الغزالي من خلال هاته السيرة في : الأسلوب السير ذاتي – الأسلوب التقريري الوصفي – الأسلوب التفسيري التبريري.
- **أدوات السرد** : أكد د.عبد الله محمد الغزالي أن أسامة بن منقذ اعتمد على مجموعة من الأدوات في سرد حكاياته وهي:

* السرد بالماضي : الإعتماد على السرد في تقديم أحداث الماضي .

*وصف الجزئيات : وهي من أهم الأدوات التي اعتمدها في وصف المشاهد .

* الشهادة على الحدث: حيث استخدم عبارات من قبيل " رأيت يوما " ومثل ذلك ما جرى لي " وغيرها .

- **لغة السرد** : تميزت لغة أسامة بن منقذ في " كتاب الإعتبار " بالسلاسة والوضوح، فتخلص من التصنع و التكلف و استخدام المحسنات البديعية . كما أنه استخدم ألفاظا عامية ، و عبارات فارسية و تركية ، وتركها على لسان صاحبها ثم قدم ترجمة لها.

انطلاقا من هاته الدراسة توصل د.عبد الله محمد الغزالي إلى أن السيرة الذاتية أو الشخصية جنس مستقل له مكوناته و أهدافه ، وله وضعه ضمن التراث السردي العربي القديم

[1] - د.عبد الله محمد الغزالي : المنجز السردي العربي القديم ,م.س, ص 248.

.وهذا ينفي الرأي القائل بأن السيرة الذاتية جنس جديد عند العرب, وأنه انتقل إلينا عن طريق الغرب.

2-1-5- النوادر و الأخبار

احتلت النوادر مكانة بارزة في التراث العربي باعتبارها شكلا من القصص الفكاهي الإمتاعي و الترويحي, انتشر بشكل واسع عن طريق السرد الشفاهي في مجالس العامة من الناس ، و كذا في مجالس الخاصة من خلفاء ووزراء و أمراء , وهؤلاء هم الذين كان لهم الفضل في نقلها من المرحلة الشفهية إلى مرحلة التدوين . وقد خلف العرب مجموعة من المؤلفات في هذا المجال من أبرزها :

* "جمع الجواهر في الملح و النوادر " للحصري القيرواني .
* " التطفيل وحكايات الطفيليين " للخطيب البغدادي.
* " نثر الدرر " لأبي سعد منصور بن الحسين الآبي .
* " أخبار الحمق و المغفلين " لابن الجوزي .

وتعرف النادرة بأنها " تجميع للحظات سردية مختلفة دون أي رابط وثيق في دلالاتها، و مصنفات النوادر التي يرجع أصلها إلى القصص الخفية أصبحت مع مرور القرون شكلا أدبيا حقيقيا ، و اللفظ يحيل على مضمون أكثر مما يحيل على تقنية في التأليف " [1].

يشير هذا التعريف إلى أهم خصائص النادرة , فهي شكل سردي بسيط يعتمد على تجميع عناصر سردية مختلفة و يحاول خلق انسجام بينها, بغرض إيصال مضمون معين . وقد أصبحت مع مرور الوقت شكلا أدبيا له مكانته ، كما أن لها أصولا خفية في كل ثقافة , أي أنها "تمثل تقليدا مجهولا، وقد تكون نتيجة وعي جماعي لفترة تاريخية معينة ."[2] وإذا كان التعريف السابق يشير إلى عدم ضرورة التقيد بشروط أو قواعد محددة في إبداع النوادر، فإن ذلك لا يمنع من وجود خصائص أو ملامح عامة تستند إليها حددها مونتادون في " التصنيع ، الإيجاز ، التمثيلية , الوقع الدافع إلى التفكير" .[3] فيجب أن تكون سهلة وموجزة حتى تصل إلى المتلقي بسرعة, ويستطيع استيعابها وتمثلها دون أي عناء أو جهد فكري كبير ، كما يجب أن تثير خيال المتلقي وتدفعه للتفكير في

---

[1] - Alain Montandon: Les formes breves , p :99 ، نقلا عن سعيد جبار : الخبر في السرد العربي , الثوابت و المتغيرات . شركة النشر و التوزيع المدارس . الدار البيضاء . الطبعة الأولى .2004 . ص 112

[2]- سعيد جبار : الخبر في السرد العربي,م.س ص 112

[3] - Alain Montandon: Les formes breves p :107 ،نقلا عن الخبر في السرد العربي, الثوابت و المتغيرات, م.س,ص 113

مضمونها و في الرسائل التي تحملها, لاسيما وأن موضوعها يدور حول وقائع الحياة اليومية و التجارب الشخصية والإنسانية. و ترتبط النادرة باعتبارها شكلا حكائيا بالخبر ولا سيما بأحد أنماطه وهو الخبر الفكاهي, ما دامت تهدف إلى تحقيق نوع من المتعة و خلق جو من المرح والضحك.

ويعرف الخبر بأنه : "كل حدث تميز ببساطة فعله ووحدته ، فلا يتفرع إلى تعدد الأفعال و الأحداث وتنوع الشخصيات ، و قد يطول بعض الشيء إلا أنه يحتفظ بهذه الوحدة الحدثية ".[1]

يتميز الخبر إذن ببساطة شكله ووحدة حدثه, وهو حدث أو فعل مستمد من الحياة اليومية , كما يتميز بندرة شخصياته و قلتها ، إضافة إلى وحدة الزمن و الفضاء أو غياب لوصفهما ، وهذا ما يؤكده سعيد جبار " الزمن و الفضاء في خطاب الخبر أقل حضورا وحيوية ، فتغيب في الغالب المؤشرات الزمنية التي تموقع الأحداث {...} فالزمن فيه إن لم نقل غائبا تماما فإنه شبه غائب أو هامشي، ولا يتم التركيز عليه إطلاقا ، حيث يكون الحدث في ذاته هو بؤرة السرد الأساسية ، ونفس الشيء يقال عن الفضاء أيضا، فالمتتبع للأخبار يلاحظ أن أحداثه تدور خارج الفضاء في غالب الأحيان فلا نصادف ذكرا لمكان الأحداث و لا وصفا جزئيا له، بل يهتم السارد بتقديم الحدث و تحولاته دون أن يؤثر على فضاءاته"[2]. كما يضيف سعيد جبار في نفس السياق أن مساحة الخبر فضائيا لا تتعدى بضعة أسطر و في أغلب الحالات لا تتجاوز الصفحة الواحدة .

الخبر إذن, شكل سردي بسيط يتميز بالسهولة والإيجاز، يدور غالبا خارج الزمان والمكان ويتمركز حول حدث معين ، كما أن الرواية أو النقل المتواتر من أهم خصائصه " فأصل الخبر أن يكون الإخبار به عن غيرك أي أنه يحتمل صفة المناقلية المتواترة من شخص إلى آخر "[3]. ويميز د. عبد الله محمد الغزالي بين أربعة أنماط للخبر, وهي :

*خبر لتوصيل معرفة للمتلقي ، كقصص الأنبياء و القصص الدينية و التاريخية .

*خبر لخلق انفعال لدى المتلقي بقصد التدبر ، كما في المواعظ المحكية .

* خبر لخلق اللذة, كأخبار العشاق و الجواري و الغلمان .

* خبر لخلق انفعال بقصد الإضحاك, كما في الملح و النوادر و الطرف وهو ما يطلق عليه الخبر الفكاهي, الذي يلتقي مع النادرة في أغلب السمات و يتشابه معها باعتبارها نوعا من أنواع القصص الفكاهي. بل إنه يؤكد على أن الخبر الفكاهي مرادف ومساو للنادرة , ويعرفه بأنه "

[1] - سعيد جبار : الخبر في السرد العربي , الثوابت و المتغيرات , م.س, ص 99
[2] - نفسه, ص 133
[3] - نفسه, ص 95

نوع من أنواع القصص الفكاهي صغير في حجمه قصير في طوله ، لا يتجاوز الأسطر القليلة يعتمد على وحدة قصصية واحدة ، تكشف عن موقف واحد ، و يعتمد على لغة فنية تتناسب مع الموقف ، و قد تكون باللغة العربية الفصحى ، و قد تأتي باللهجة العامية ، لتؤدي الغرض و تنقل الموقف الفكاهي كما كان ، وقد تكون اللغة شعرا و قد تكون نثرا ، و يتم الإخبار مع الحركة البدنية و التلوين الصوتي في المرحلة الشفاهية منه ، و يتخيل ذلك عند قراءة الخبر الفكاهي المدون ، و يكون الحوار فيه بلغة العصر و الحياة اليومية فيه ، لتكون الأخبار مصدرا لدراسة المستوى اللغوي لذلك العصر الذي نقلت منه " [1]

البساطة و الإيجاز ، ووحدة الحدث , و الإنتقال من المرحلة الشفهية إلى التدوين, هي من أهم الخصائص المشتركة بين النادرة والخبر الفكاهي – حسب التعريف– , فضلا عن تميز اللغة و تأرجحها بين العامية و الفصحى , إضافة الى التأكيد على أهمية التعبيرات الجسدية والصوتية في تقديم الخبر الفكاهي سواء في مرحلته الشفهية أو عند تدوينه, حيث يفسح المجال لخيال القارئ في تصور هذه التعبيرات. وقد درس د. عبد الله محمد الغزالي خصائص الخبر الفكاهي من خلال كتاب " أخبار الحمقى و المغفلين " لابن الجوزي, الذي خصصه صاحبه للكشف عن أنماط بشرية في مجتمعه و تعرية أقنعتها، منتقدا الظلم و الإستبداد والفساد السياسي والاجتماعي الذي أحدثه السلاجقة , منبها إلى خطرهم في إسقاط الخلافة العباسية. وقد لجأ ابن الجوزي إلى استخدام الضحك كوسيلة لتعويض الإحساس بالألم والحسرة , من خلال الأخبار الفكاهية عن فئات الحمقى و المغفلين التي انتشرت في مجتمعه . وقد درس د. عبد الله محمد الغزالي مكونات الخبر الفكاهي في كتاب ابن الجوزي وحددها في :

- الإسناد : فابن الجوزي حرص على تقديم أخباره الفكاهية مسبوقة بسند , و ذلك راجع إلى طبيعة تكوينه المعتمد على علمي الحديث والتاريخ ، وكذا إلى أهمية الإسناد في الثقافة العربية " يضاف إلى ذلك أن طبيعة الخبر الفكاهي الشفاهية تستوجب إسناد الرواية في سلسلة من الرواة جيلا بعد جيل حتى مرحلة التدوين ، التي حافظت على تلك الأسانيد كمحافظتها على المتون ، و في ذلك دلالة واضحة على أن الإسناد و التوثيق سمة من سمات تراث الأمة العربية الإخباري/ القصصي ، عبر العصور ". [2]
- الراوي : وهو من مكونات الخبر الفكاهي ، قد يرد صراحة انسجاما مع الطبيعة الإسنادية للخبر الفكاهي ، و قد يأتي الخبر دون راو فيتحول السارد راويا ، وقد أورد د. عبد الله محمد الغزالي مثالا

[1]- د.عبد الله محمد الغزالي : المنجز السردي العربي القديم .م.س, ص123 /124
[2] - نفسه, ص 130

عن ذلك " سمع بعض المغفلين أن صوم يومك عاشوراء يعادل صوم سنة ، فصام إلى الظهر وأكل ، و قال : يكفيني ستة أشهر " [1]

- الموقف : يعتمد على عنصر قصصي واحد قصير في الغالب ، تتكثف فيه الأفعال والأقوال ويكون خاليا من التعقيد ، و ينتهي بانفراجة تؤدي إلى الضحك في النهاية .
- البطل : وهو عنصر رئيسي في الخبر الفكاهي ، بفضله ينتهي الموقف بشكل غير متوقع و غير منطقي ليحصل الضحك في الأخير, و البطل في كتاب ابن الجوزي أحمق مغفل وهو" شخصية واقعية اجتماعية ، إذ أن جميع الفئات التي أورد ابن الجوزي أخبارها الفكاهية شخصيات موجودة في الواقع الاجتماعي الذي عاش فيه ، وهي في الغالب تؤدي وظائفها المهنية والإجتماعية في مجتمعاتها كقراءة القرآن أو رواية الحديث أو ممارسة القضاء {....}إلخ ، كغيرهم من الناس ، إلا أنهم يمتازون بالحمق أو الغفلة " [2]

– السارد و المخاطب : وهما عنصران أساسيان في تقديم الخبر الفكاهي و في عملية التواصل بصفة عامة, وفي هذا الكتاب قام ابن الجوزي نفسه بسرد الخبر الفكاهي عن طريق راو يسند إليه رواية الخبر، كما وردت بعض الأخبار غير مسندة " وقد يستنتج القارئ أن كثيرا من الأخبار غير المسندة ، إنما هي من وضع ابن الجوزي نفسه ولا سيما المحتشم منها "[3].

في الأخير يمكن القول بأن الأخبار الفكاهية في " أخبار الحمقى و المغفلين " لابن الجوزي ، لم تؤد وظيفة ترفيهية فقط , وإنما كانت لها أبعاد أخرى سياسية و اجتماعية و تعليمية . كما أن دراسة د.عبد الله محمد الغزالي لهذه الأخبار جعلته يؤكد أن المكونات السردية للخبر الفكاهي تتطابق مع المكونات السردية للنادرة ، و بالتالي خلص إلى أن الخبر الفكاهي يساوي النادرة كما سبقت الإشارة لذلك.

[1] - د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي , ص163، نقلا عن المنجز السردي العربي القديم ,م.س,ص 133
[2] - د.عبد الله محمد الغزالي: المنجز السردي العربي القديم .م.س.ص.136
[3] - نفسه,ص 141

2-2- السرد في التراث الغربي

2-2 -1 - الأشكال السردية

أ - الأسطورة :

من خلال التعاريف المعجمية [1] يمكن استخلاص مجموعة من العناصر التي تميز تعريف الأسطورة :

- الأسطورة تحكي قصصا يعتبرها البعض وهمية خيالية لا وجود لها على أرض الواقع ، و البعض الآخر يؤكد على مرجعيتها الواقعية .

- الأسطورة حكي ذو طابع خرافي انتقل عن طريق الثقافة الشعبية . فمعظم التعاريف تخلط بين الأسطورة و الخرافة و لا تميز بينهما .

---

1 -

- Le petit Robert ,Diccionnaire Alphabétique et antologique de la langue française , Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey- Debove et Alin Rey ,Nouvelle édition millésime, Paris, 2013, p :1666

الأسطورة كلمة إغريقية (Muthos) و في اللاتينية (Mythus) وتعني : " حكي (خرافي) غيرقابل للتصديق، تم نقله عن طريق التقليد الشفهي وهو يصور كائنات مادية بشكل رمزي ،أو قوى طبيعية ، أو بعض مظاهرالوجود الإنساني . وبشكل موسع ، تمثيل أو تصوير أحداث أو شخصيات واقعية -غالبا ـ يتم تغييرها أو تضخيمها عن طريق الذاكر ة الجماعية .
-Catherine Delamarche,Philippe Doray,Hervé Dubourjal,Anne Duverger,Isabelle Gonnot-Guizzo,Anne Rivaille,Brigette Vienne: Diccionaire Hachette de la langue française ;Edition :Marie Gatard ,Hachette 1987, Nouvelle edition 1994,Paris,p:727

الأسطورة :
- حكي خرافي ينتقل عن طريق التقليد الشفهي ، يعمل على تفسير ظواهر طبيعية و إنسانية (نشأة الكون ، خلق الإنسان .....) من خلال توظيف كائنات غير حقيقية أسطورية .
- تصوير مبالغ فيه ، من طرف الثقافة الشعبية ، لأشخاص أو أحداث تاريخية تأخذ قوة الخرافة في الذاكرة .
- معتقد تمت المحافظة عليه نتيجة السذاجة أو الجهل .

-Diccionario abreviado de uso del español actual ,proyecto ,dirección y edición :Aquilino Sánchez , SGEL,sociedad general española de libreria ,S.A,Primera edición , Madrid,2003, p:909
الأسطورة : قصة أو أحداث ذات طابع ديني عن آلهة ، أو كائنات غير موجودة ، أو أشخاص لهم قوى وقدرات خارقة أو سحرية تسمح لهم بإنجاز أفعال خارقة للطبيعة و فوق طاقة البشر.

Matilde Moreno Martinez :diccionario linguistico-literario , Editorial Castalia ,Madrid , 2005,p:226
الأسطورة : تطلق على أعمال أدبية شفهية أو مكتوبة ، ذات طابع خيالي وخرافي ، شخصياتها عظيمة إما بفضل نسبها أو بفضل منجزاتها التي تمثل أو تعبر عن شعوب وفترات تاريخية افتراضية .
في العصور الكلاسيكية القديمة ، كانت الشخصيات الأسطورية تصنف ضمن فئة الآلهة أو الأبطال الرمزيين .

– شخصيات الأسطورة كائنات تتميز بقدرات خارقة أو سحرية , وهي تصنف ضمن فئة الأبطال الرمزيين أو الآلهة.

– الأسطورة تعبير عن ثقافة العصور الكلاسيكية ، وعن معتقدات الإنسان القديم في فترات تاريخية سالفة .

– الأسطورة تفسير لظواهر طبيعية و إنسانية (نشأة الكون ، خلق الإنسان ...).

– انتقال الأسطورة من مرحلة المشافهة في بداياتها إلى مرحلة التدوين فيما بعد.

– الطابع الديني و المقدس للأسطورة , فقد كانت تستخدم في الطقوس الدينية من خلال ترتيلها في العبادات والأدعية. كما أنها استعملت للتعبير عن أحداث دينية ، وتحدثت عن مجموعة من الآلهة . وبخصوص طبيعة الآلهة التي كانت توظف في الأساطير القديمة يمكن الإشارة إلى أنها " لم تتخذ أشكالا إنسانية إلا في أحضان الحضارة اليونانية. فالآلهة في باقي الحضارات لم تتخذ قط مظهر الواقع ,وكانت تختلف عن كل شيء حي"[1] .

يتبين من خلال العناصر السابقة أن الأسطورة لعبت دورا حضاريا و ثقافيا هاما في المجتمعات القديمة ، فهي لم تكن مجرد قصص خيالية هدفها التسلية و الترفيه ، بل كانت وسيلة أساسية اعتمدها الإنسان في تفسير خلق العالم و مختلف ظواهره ، كما عبر من خلالها عن معتقداته الدينية و علاقته بالآلهة ، و كذا عن مخاوفه من كل ما يهدد حياته كالموت والأمراض و الأوبئة و الكوارث الطبيعية و الحروب و الغزوات ، بالتالي فهي نتاج ثقافي يعبر عن معتقدات الشعوب القديمة و عاداتها و تقاليدها و طقوسها ، لذا وجب التعامل معها باعتبارها حقيقة تاريخية تعبر عن وعي الإنسان بذاته و بعالمه في الأزمنة الأولى ، وهذا ما يؤكده ميرسيا إلياد (Mircea Eliade): " منذ أزيد من نصف قرن تطرق العلماء الغربيون لدراسة الأسطورة من منظور مغاير لما كان سائد في القرن التاسع عشر فبدلا من معالجتها كما فعل السابقون . انطلاقا من مفهومها العادي المتداول آنذاك باعتبارها حكاية خرافية ، تلفيق أو خيال ، فقد فهموها و قبلوا بها مثلما كانت مفهومة في المجتمعات القديمة ،حيث كانت الأسطورة خلافا لذلك تدل على قصة حقيقية ، و التي كانت تحتل مكانة مرموقة نظرا لقدسيتها ورمزيتها ، إضافة إلى أنها كانت تعتبر نموذجا يحتذى "[2].

فالأسطورة إذن ليست ضربا من الخيال والوهم أو مجرد حكي خرافي كما ورد في التعاريف السابقة , بل إنها تحكي قصة حقيقية وقعت في المراحل الأولى تعبر عن فهم معين للإنسان ووعيه بذاته

[1] د- يونس الوليدي :المسرح والأسطورة , دراسات الفرجة :نافذة المسرح وأشياء أخرى(23), المركز الدولي لدراسات الفرجة, طنجة –المغرب,الطبعة الأولى ,2014, ص 9

2 - Mircea Eliade ,Aspects du Mythe, Editions Gallimard, Paris ,2005, p:11

و بالعالم المحيط به ، فقد كانت تعتبر قصصا صادقة في المجتمع الذي تحكى فيه. لقد أصبحت الأسطورة في الثقافة الغربية معادلة للصدق و الحقيقة والواقع و المقدس ونموذجا يمكن الإقتداء به ، عكس الثقافة العربية التي جعلتها مرادفة "للأباطيل و الأكاذيب" [1]. ومن بين الأمثلة التي يمكن صياغتها في هذا الإطار أسطورة حرب طروادة , التي أكد عبد المعطي شعراوي في مقاله بعنوان " الأسطورة بين الحقيقة و الخيال " :" أنها تتناول حقيقة تاريخية لا يتطرق الشك إلى أي جانب من جوانبها سوى التفاصيل الدقيقة للقصة أو دوافع حدوثها "[2]، وقد أشار إلى الجهود المبذولة للتأكد من حقيقة هذه الأسطورة ومنهم " عالم الآثار الألماني شليمان Heinir Schleiman حين اكتشف بقايا مدينة طروادة والمدن الموكينية منذ ذلك الوقت أصبح كل الدارسين يعتقدون في حقيقة أسطورة طروادة التاريخية ، و إن كان بعضهم فقط هم الذين يوافقون على أن هوميروس صادق كل الصدق في وصفه لأحداث الحرب و ميادين القتال " [3]

يجب أن تتجه مهمة الباحث إذن , إلى البحث عن البعد الواقعي و الحقيقي في الأسطورة ,والوقوف على ما تزخر به معطيات ثقافية و ثراتية متميزة ، مع الأخذ بعين الإعتبار التعديلات و التغيرات و التحولات التي تعرضت لها عند الإنتقال من جيل إلى جيل ، وكذلك الإضافات التي عرفتها على مر العصور تحت تأثير الثقافات الأخرى . وهوما يؤكده عبد المعطي شعراوي " هكذا تضاف قشور بعد قشور إلى عنصر الحقيقة الكامن في جوف الأسطورة . و هنا تأتي مهمة دارس الأساطير في العصر الحديث . إنها محاولة نزع تلك القشور الواحدة تلو الأخرى . حتى يصل في النهاية إلى عنصر الحقيقة الكامن في الأسطورة "[4] .

وتتنوع أشكال الأسطورة بحسب المواضيع التي تتناولها فهناك : الأساطير الشعائرية ، و أساطير النشأة ، والأساطير العقائدية ، أساطير البعث و الحساب ، أساطير الخلق ، أساطير الطبيعة ، أساطير البطل المؤله و غيرها . وإذا كانت الأسطورة قد أخذت في البداية طابعا شفهيا ، فقد تم تدوينها و كتابتها في مرحلة لاحقة. كما أنها أصبحت تعتمد وتوظف في الكتابات الأدبية مثل الرواية و المسرح و الشعر وغيرها, وهو ما أدى إلى ظهور الأسطورة الأدبية التي تهدف إلى التعبير عن مشاكل الإنسان الجوهرية ، وكذا تقديم نماذج و أنماط من السلوك " ذلك أن الأشخاص

---

[1]- مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط , الجزء الأول , دار عمران , الطبعة الثالثة , 1985, ص445
الأساطير : الأباطيل والأحاديث العجيبة
- ابن منظور: لسان العرب , طبعة جديدة محققة : المجلد العاشر ، دار صادر ، بيروت ،الطبعة الثالثة ،2004, ص 363
الأساطير :الأباطيل, أحاديث لا نظام لها.

[2]-- عالم الفكر : عبد المعطي شعراوي " الأسطورة بين الحقيقة و الخيال " ، العدد 4.,المجلد 40, أبريل .يونيو2012, الكويت, ص 230

[3] - نفسه ,ص 230

[4] - عالم الفكر : عبد المعطي شعراوي " الأسطورة بين الحقيقة و الخيال ",م.س,ص 231

الذين تصفهم الأساطير أغلبهم شخصيات مقدسة ، فهم جديرون بأن يتخذوا مثلا عليا لأفراد البشر ، و بالتالي فإن الأسطورة قد تستخدم لتوطيد أركان التركيبات والأنظمة الإجتماعية السائدة ، وتبرر وجود تلك العادات و السلوكيات بحجة أنها قد نشأت على أيدي كائنات مقدسة"[1].

لقد لعب الأدب دورا أساسيا في إثراء الأسطورة وضمان استمراريتها وانتشارها, وذلك إما من خلال توظيفها مع المحافظة على شكلها ومضمونها ، وإما بتحيينها من خلال إعادة صياغتها ، وتغييرها وربطها بالحياة المعاصرة ، فيتم بذلك خلق أسطورة جديدة تعبر عن هموم الإنسان المعاصر ومشاكله.

ب- الملحمة:

انطلاقا من التعاريف المعجمية أسفله[2], يمكن تحديد مجموعة من السمات التي تحدد الملحمة, وهي :

- ظهورها في شكل قصيدة غنائية ، لتأخذ فيما بعد شكل عمل نثري, مثل " مغامرات تلمياك " Les aventures de Télémaque للكاتب الفرنسي Fénelon، التي ظهرت لأول مرة في باريس عام 1699 " [3]
- طول القصيدة الملحمية.

---

[1] - Mircea Eliade;Muth And Reality، نقلا عن عالم الفكر ، م.س.ص210

[2]-

- Encyclopeadia Universales et Albain Michel: Diccionnaire des genres et notions littéraires, 2 éme édition, Paris,2001 , P :257

الملحمة : شكل قريب من الأسطورة ، يحكي بطريقة غنائية قصة تقاليد ، تمثلات اجتماعية، سياسية ، دينية ، قيم أخلاقية وجمالية ، من خلال عرض بطولات و أحداث عظيمة لبطل أو بطلة ما ، بهدف تسليط الضوء على حقيقة معينة أو تقديم معرفة حول العالم.

-Le petit Robert :Diccionnaire Alphabétique et antologique de la langue française,op.cit,, p :910

الملحمة : من الكلمة اليونانية "epopiia." التي تعني " قصيدة ملحمية ". ونميز فيها بين معنين :

* قصيدة طويلة (وفيما بعد اتخذت - أحيانا- شكل عمل نثري أسلوبه راق) يمتزج فيها العجائبي بالواقعي ،و الخرافي بالتاريخي ، و ذلك لتسليط الضوء على حدث أو بطل ما وتعظيمه.

[3] - د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، م.س,ص 133

- الفعل الأساسي في الملحمة سواء في شكلها الشعري أو النثري هو السرد ، و يتعلق الأمر بسرد حكايات شعب ما أو أمة عريقة من خلال بطولات شخص عظيم ومميز ، وذلك بهدف تسليط الضوء على تاريخ هذه الأمة ومعتقداتها.
- الملحمة تساهم في تشكيل و تدعيم الهوية الثقافية لشعب ما.
- حضور العنصر العجائبي و الخرافي في حكاياتها .
- اعتماد الملحمة على لغة و أسلوب راقيين يختلفان عن لغة و أسلوب العامة.

يمكن القول إذن بأن الملحمة شكل من الأشكال السردية القديمة ، انتقل عن طريق المشافهة، ظهر في شكل قصائد شعرية غنائية طويلة , ثم تطور فيما بعد وظهرت الملاحم النثرية . وتحكي الملحمة بطولات و أمجاد بطل ما ينتمي إلى شعب أو أمة معينة ، اعتماد على عرض أحداث يتداخل فيها الواقعي و التاريخي بما هو خيالي وخرافي. ويؤكد د.محمد غنيمي هلال على أهمية هذين العنصرين حيث يقول " إن الملحمة لم تزدهر إلا في عهود الشعوب الفطرية، حيث كان الناس يخلطون بين الخيال و الحقيقة، وبين الحكاية و التاريخ ، بل كانوا يهتمون بمغامرات الخيال أكثر مما يهتمون بالواقع، على أن الخيال الجامح كان يعيش في وفاق تام مع العقل لذلك العهد ، إذ أن سهولة الإعتقاد في ظل الحياة الفطرية كانت توفق بين العقل وبين ظهور الأرواح والجن ، و تدخل الملائكة أو الشياطين في شؤون الناس "[1].

هذا الطابع الذي أكد عليه د. محمد غنيمي هلال يحيل على الوظيفة الأولى للملحمة وهي الوظيفة الترفيهية ، حيث تصبح مجالا للتسلية و الترفيه وتحقيق المتعة ,عن طريق الإستماع لحكايات ومغامرات بطولية تتضمن خليطا من العناصر التاريخية و الجغرافية والخرافية . كما أن لها وظيفة معرفية تعليمية تتمثل في الإطلاع على قيم و ثقافة الشعوب الأخرى ، وكذا الإستفادة و أخذ العبرة من تجارب البطل ومغامراته.

أما عن الشكل العام للملحمة "فهي غالبا ما تبدأ بتقديم أو عرض تلخيص موجز للموضوع الذي ستطرقه في البداية ، ثم يتبع الشاعر الملحمي ذلك بمجموعة من التضرعات للآلهة يطلب منها الإلهام و الحكمة ثم يبدأ بعملية السرد فيذكر القصة و أحداثها الخارقة ومختلف المغامرات التي خاضها البطل"[2]. وحيث أن الملحمة تتميز بطولها " إذ تتراوح بين مئات الأبيات إلى عشرات

[1] - د.محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ,م.س,ص 122.

2 - Ana Maria Platas Tasende: Diccionario de términos literarios,Edicion Espasa libros,S.L.U ,Madrid ,2011,p :232

الآلاف "[1], فإنه عادة ما يتم تقسيمها إلى أجزاء تسمى " الأغاني" ، وهو تقسيم لايؤثر على وحدتها لأنها تدور حول حدث مركزي محدد .

- المكونات السردية للملحمة:

* شخصيات الملحمة : تتميز بصفات معينة وتعبر عن وجهات نظر مختلفة. حددها الباحث Kurt Spang[2] في : الملك أو الإمبراطور / الشخص المساعد الذي يتوفر على قوى خارقة / المستشار العجوز الماكر أو الذكي / الصديق والتابع المخلص / الزوجة المخلصة / المرأة الجميلة / العراف . وتعبر هذه الشخصيات عن الصفات الإنسانية التي تميزت بها تلك الفترة، و حتى الفترات اللاحقة . أما البطل " فإن قدره يوافق ما كتب له يوم ولادته {.....}لا يمكنه المراوغة ، يحق له أن يخاف ، أن يطلب المساعدة ، لكن عليه أن يسير نحو الأمام دون تراجع . لديه مفارقة سلبية ، فهو رغم محاربته ومواجهته للعوائق و الصعوبات ، فإنه يظل ضحية لظروف أوإكراهات خارجية "[3]. فالقدرة على المواجهة و الشجاعة من أهم ما يميز البطل الملحمي .

* الزمان و المكان : الزمان هو الزمن الماضي الذي وقعت فيه الأحداث ، لكن هذا لا يمنع من اعتبار القيم التي تتناولها الملحمة صالحة لكل العصور, لأنها ترتبط بالإنسان عامة . أما المكان أو الفضاء الملحمي فتتداخل في تشكيله عناصر واقعية وأخرى خرافية وأسطورية.

*السارد الملحمي : يعتبره الباحث Kurt Spang عالما بكل شيء و بأدق التفاصيل ، يسرد و ينظم أفعال الشخصيات .

* اللغة : وهي لغة واضحة ، لا لبس فيها ، صادقة ورصينة، ونظرا لطبيعة الملحمة الشفهية فهي تتميز باستعمال : " جمل مفيدة ومتوازنة ، تكرار بعض الصيغ النمطية و النعوت و التعابير " [4] , وهذه العناصر تختلف من ملحمة إلى أخرى .

1 - Encyclopeadia Universales et Albain Michel: Diccionnaire des genres et notions littéraires,op.cit ,p :256

2 -Kurt Spang:Generos literarios, Editorial Síntesis, S.A,Segunda edición, Madrid ,2000
3- Ibid,p:11
4- Ibid,p:11

ج- الخرافة :

تجمع التعاريف المعجمية[1] على أن الخرافة:

-شكل سردي انتقل عن طريق المشافهة أولا ، ليتخذ فيما بعد شكلا مكتوبا حين أصبح يوظف في المجال الأدبي.

-يتوزع شكلها بين النثر و الشعر.

- تتميز بحضور العنصر الخيالي ، العجائبي و الغرائبي فيها .

- تشكل مادة حكائية توظف في الأساطير و الملاحم. كما أن الخرافة كشكل سردي " قد تتضمن بعض الأحداث أو المواضيع المأخوذة من الأساطير القديمة "[2]

- عدم قابليتها للتصديق ، فهي تستعمل الكذب كوسيلة لبناء الحقيقة، لكن هذا لا يمنع من أن الشعوب الأولى التي أنتجت الخرافة كانت تعتقد و تؤمن بأنها واقعية جرت في زمن ما . كما ترتبط الخرافة في الثقافة العربية أيضا بالكذب والوهم , وتوصف "بالحديث المستملح" [3] تأكيدا

---

[1]

- Matilde Moreno Martinez :diccionario linguistico-literario,op.cit,p:207

الخرافة : شكل سردي . انتقل بشكل أساسي عن طريق المشافهة ، إما في شكل أبيات شعرية أو في شكل نثري هو الأكثر حضورا. يرتبط فيها الخيال بجزء من حقيقة تاريخية و يحيطها بنوع من الغرابة و الألغاز تروق الذوق الشعبي .

-Diccionario abreviado de uso del español actual ,op.cit,p:830

سرد أحداث خيالية أو خرافية تستند إلى قصص من المفترض أنها حقيقية ، والتي تشكل جزءا من التراث الشفهي أو المكتوب لشعب معين.

- Ana Maria Platas Tasende: Diccionario de términos literarios, op.cit,p :370

شكل سردي ينتقل عن طريق المشافهة ، يحكي بشكل أساسي عن حياة قديسين ، أو منجزات أبطال ، مع استخدام وفير للعناصر الخيالية و العجائبية و الفولكلورية. وتشكل الخرافة أو بعض عناصرها مصدر إلهام لمؤلفي الملحمات و الكوميديات الباروكية ، و الدراما الرومانسية.

- Diccionaire Hachette de la langue française ,op.cit,p :632

الخرافة حكي أو تقليد شفهي ، موضوعه ـ بشكل عام ـ إما أحداث أو كائنات خيالية، لكنها تظهر كأشخاص تاريخية ، أو أحداث واقعية يتم تحويلها أو مزجها بما هو خيالي.

[2]- John Baines,Greladine Pinch ,Le reverend Canon, J.R.Porter, John Brockington et autres : Mythologies du monde entier ,France loisirs,Paris,1995,p : 16

[3] - مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ,الجزء الأول م.س, ص237
الخرافة :الحديث المستملح المكذوب

على أثرها الإيجابي في نفسية المتلقي وعلى استمتاعه بها . وإذا كان معجم "هاشيت" للغة الفرنسية (Hachette)– كما سبقت الإشارة لذلك– يعرف الأسطورة بأنها حكي خرافي , فإن ارتباط الخرافة بالكذب يبعدها عن التداخل مع الأسطورة التي ترتبط أساسا بما هو صادق وواقعي ومقدس.

الخرافة إذن, سرد نثري أو شعري شعبي انتقل عن طريق المشافهة ، ليتخذ فيما بعد شكلا مكتوبا, أصبح يوظف في مجموعة من الأجناس الأدبية , تعتمد ما هو خارق ، خيالي وغريب في عرض الأحداث أو الشخصيات, التي قد تكون كائنات بشرية أو حيوانية . ورغم طابعها الخرافي إلا أنها غالبا ما تنطوي على معنى أخلاقي ، كما أنها تستخدم لتمرير بعض القيم و الأفكار ، وتفسير بعض الظواهر الطبيعية , إضافة إلى تحقيقها لغرض المتعة و الترفيه. وتتميز الخرافة عموما " بالإختزال و التكثيف و الإقتصار على ما هو أساسي أو ضروري ، تعرض عددا محدودا من الأحداث و السلوكات المعبرة و النموذجية , التي ينبغي أن تصير نماذج تتم محاكاتها و الإحتذاء بها "[1]. وإذا كانت الخرافة تتخذ من الكائنات البشرية والحيوانية أبطالا لحكايتها ، فإن هذه الحكايات الخرافية قد شكلت فيما بعد جنسا أدبيا عرف في الأدب اللاتيني باسم " fabula" أي الحكاية أو الخرافة التي " غالبا ما تحكى على لسان الحيوان أو النبات أو الجماد ، لكنها قد تحكى كذلك على ألسنة شخصيات تتخذ رموزا لشخصيات أخرى " [2] .

ويشير د. محمد غنيمي هلال في كتابه "الأدب المقارن" إلى أن هذه الخرافات نشأت بشكل فطري عند الشعوب القديمة , و شكلت جزءا من موروثه الثقافي ، ثم ساهمت بعد ذلك في نشأة جنس أدبي له خصائصه المتميزة . كما يؤكد على اختلاف الباحثين في أصل هذه الحكايات " فبعضهم يرى أنها يونانية الأصل ، في صورتها الفنية ، كما عرفت في حكايات " إيسوبوس " في القرن السادس قبل الميلاد، بل قد عرفت هذه الخرافات في الأدب اليوناني قبل ذلك عند الشاعر " هيزيدوس" "حوالي القرن الثامن قبل الميلاد " ثم عند ستيسيكورس (في القرن السادس قبل الميلاد) { .... } ,على حين يرى آخرون من الباحثين أن الهند أسبق إلى هذه الحكايات من اليونان ، ففي كتاب " جاتاكا " وهو الذي يحكي تاريخ تناسخ "بوذا " في أنواع من الموجودات قبل

[1] - Kurt Spang: Generos literarios,op.cit, p:55

[2] - د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، م.س,ص,148

وجوده الأخير مؤسسا للديانة البوذية حكايات كثيرة عن أنواع وجود " بوذا " في صور الحيوانات و الطيور " [1] .

أما بخصوص نشأة هذا الجنس الأدبي في الآداب الغربية, فيمكن الحديث بشكل خاص عن الحكايات الخرافية التي ظهرت على لسان الحيوان, حيث يؤكد د. محمد غنيمي هلال أنه ظهر أولا في شكل نثري ، قبل أن يتحول إلى شعر ، كما أنه تأثر بشكل كبير بالأدب اليوناني . ومن أشهر الأسماء الممثلة للحكايات الخرافية على لسان الحيوان ، الفرنسي جون دي لافونتين (Jean de La Fontaine) الذي ساهم بشكل كبير في ترسيخ الأسس الفنية العامة لهذا الجنس.

يعتبر جون دي لافونتين أن " الحكاية على لسان الحيوان ذات جزأين ، يمكن تسمية أحدهما جسما و الآخر روحا، فالجسم هو الحكاية ، والروح هو المعنى الخلقي ، ولكي يكشف الجسم عن الروح ، لابد من إجادة تصويره تصويرا يثير كل ما للروح من خصائص ، و لذا حرص لافونتين على توافر المتعة الفنية في حكاياته بحيث يصور في شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية "[2]. اتخذت هذه الحكايات إذن عند لافونتين شكلا شعريا , وقد كان يرمي من خلال توظيف الحيوان إلى إمتاع المتلقي وتمرير مجموعة من القيم الأخلاقية , متأثرا في ذلك بمن سبقه من اليونانيين واللاتينيين , وبأكثر المؤلفات شهرة في هذا المجال وهو كتاب "كليلة ودمنة".

د- الحكاية الشعبية:

تتفق التعاريف المعجمية [3] على أن الحكاية الشعبية:

---

[1] - د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، م.س,ص 149

[2] - نفسه, ص 155

[3]

- Le petit Robert ,Diccionnaire Alphabétique et antologique de la langue française , op.cit ,p :523

الحكاية الشعبية :سرد أحداث واقعية. حكاية . سرد قصير لأحداث ، مغامرات خيالية هدفها الأساس هو التسلية.

-Encyclopeadia Universales et Albain Michel: Diccionnaire des genres et notions littéraires, op.cit,p :153

إبداع مجهول المؤلف ، مستمد من الذاكرة الجماعية . و قد يصبح إبداعا فرديا إذا أخذنا بعين الاعتبار المبدع أو الفنان الذي يعمل على تحيين هذا الحكي دون الإخلال بنظامه السردي و بحدثه.

-Ana Maria Platas Tasende: Diccionario de términos literarios, op.cit,p : 164

- شكل سردي شفهي.
- يهيمن عليها عنصر الخيال.
- تعبر عن ذاكرة جماعية و هي مجهولة المؤلف.
- تتميز ببساطة شكلها و قصرها.
- تعتمد على خطاطة أو نظام محدد.
- هدفها التسلية و تقديم المواعظ .

فهي إذن سرد شفهي خيالي ، يعبر عن ثقافة شعب ما و ذاكرته الجماعية، انتقل جيلا بعد جيل و تحول من شكله الشفهي إلى شكله المكتوب ، يعتمد على نظام سردي معين في عرض الأحداث ، يجمع بين التسلية و الترفيه ، و بين الوعظ و تقديم العبر .

أشار د. روي ويليس (Roy Wallis) في مقدمة كتاب "ميثولوجيا العالم" خلال مقارنته بين الحكاية الشعبية والأسطورة , أن الأولى " تهتم أساسا بتصوير ونقل الصراعات والمشاكل الإجتماعية , عكس الأسطورة التي تتطرق لمواضيع ترتبط أساسا بنشأة الكون "[1]. كما أضاف تمييزا آخر بين هذين الشكلين يرتبط بطبيعة المجتمعات التي أنتجتهما , "فمن جهة وجدت الأسطورة في المجتمعات غير الطبقية, التي كانت خاضعة للطبيعة يعتمد سكانها على الصيد وقطف الثمار, ومن جهة أخرى ظهرت الأساطير الأكثر تعقيدا في المجتمعات التي تخلصت من تبعيتها للطبيعة , وتمكنت من تأسيس نظام اجتماعي طبقي يحتل فيه العلماء الكهنة مكانة مميزة{...} أما الحكاية الشعبية فظهرت في المجتمعات الزراعية التي تعكس نظاما وسطا بين بساطة مجتمعات الصيد وتعقيد المجتمعات الطبقية "[2]

وتندرج الحكاية الشعبية ضمن ما يسمى بالأدب الشعبي " الذي يدل على الأدب الموجه إلى الشعب ، أي العامة ، في مقابل الأدب ، أدب الخاصة أساسا ، و الموجه إلى النخبة أو إلى فئة خاصة . كما يدل الأدب الشعبي ، أيضا على ذلك الأدب الذي يلقى تجاوبا عند الفئة العريضة من الناس ، أي ، الشعب ، أو أنه هو أدب الشعب ، ينتجه ويتجاوب معه" [3] . تعكس الحكاية الشعبية

الحكاية الشعبية : حكاية ألفها شخص مجهول وتم نقلها عن طريق التقليد الشفهي. لكن هذا لا يمنع من إدراجها ضمن كتب تتضمن أشكالا متنوعة تشكل مجموعة من الحكايات الشعبية بسيطة ، تعتمد على خطاطة محددة ، و تتضمن مجموعة من المواعظ.

[1] - John Baines,Greladine Pinch ,Le reverend Canon, J.R.Porter, John Brockington et autres : Mythologie du monde entier , op.cit,p : 15

[2] - Mythologie du monde entier , op.cit,p :15

[3] - د.أحمد بوحسن : في المناهج النقدية المعاصرة , دار الأمان , الدار البيضاء, الطبعة الأولى , 2004, ص119

إذن ثقافة العامة التي تنتجها و تتجاوب معها ، و يصفها الكاتب في مقابل ما يسميه بأدب الخاصة .

و إذا كانت الحكاية الشعبية تميزت بطابعها الشفهي في البداية ، فإنها انتقلت مع مرور الزمن إلى الشكل الكتابي ، و تميزت بخصائص فنية محددة ومنظمة تقلص من التلقائية التي تغلب عليها فى شكلها الشفهي. و يميز "معجم الأدب الشعبي الإسباني" [1] في الحكاية الشعبية المكتوبة بين الحكاية الشعبية الشفهية التي تم تدوينها أو كتابتها ، و بين الحكاية الشعبية المكتوبة كإبداع جديد لمؤلف معين, يستمد بعض عناصره من هذا الموروث الشفهي سواء بشكل صريح ومباشر أو بشكل ضمني غير معلن عنه .

وتحدد أنا ماريا بلاطاس (Ana Maria platas) خصائص الحكاية الشعبية كما يلي "القصر و الإختزال و التكثيف, مضمونها أو محتواها طريف تعرض من خلاله أحداثا على أساس أنها حقيقية أو خيالية و غير مألوفة ، عدد شخصياتها قليل ، كما أنها تركز على الأحداث الأساسية و تستغني عن الوصف و الإستطرادات ، كما يقل فيها الحوار "[2].

من خلال ما سبق , يمكن القول أن الأشكال السردية الأربعة المدروسة تختلف فيما بينها, ويستقل كل واحد منها بخصائص تبرز تفرده وتميزه, لكن على الرغم من ذلك يمكن استخلاص بعض النقاط المشتركة بينها من خلال التعاريف, وهي:

- الطابع الشفهي هو الأصل في هذه الأشكال, قبل أن تنتقل إلى مرحلة الكتابة والتدوين.
- حضور عنصر الخيال ومظاهر الغريب والعجيب.
- ارتباطها بالتسلية والمتعة .
- اشتراكها في بعد معرفي وجداني واحد يتمثل في نقل ثقافة الشعوب الأخرى, و تعبيرها عن مجموعة من القيم الأخلاقية, من خلال النماذج الإنسانية التي تقدمها وسلوكات أبطالها.

1-Joaquín Álvarez Barrientos,Ma. José Rodríguez Sánchez de léon : Diccionario de literatura popular española ,Ediciones colegio de España.Salamanca ;1997 ,p :96

الحكاية الشعبية المكتوبة : نميز فيها بين معنيين : فهي تدل على الحكاية المستمدة التقليد الشفهي ، أي الفولكلوري ، التي تمت كتابتها بطرق مختلفة و لأغراض متعددة .و من جهة أخرى تدل على الحكاية التي هي من إنتاج مؤلف ، وهي موجهة إلى الناس. و قد يحدث أن يستمد هذا النوع الثاني مواصفاته و عناصره من الموروث الشعبي المجهول ، رغم أن هذه الاستعارات أو الاقتباسات لا يتم التعرف عليها .

[2] - Ana Maria Platas Tasende: Diccionario de términos literarios, op.cit,p :161

- استثمار بعض عناصر هذه الأشكال وتوظيفها في الكتابات الأدبية الحديثة والمعاصرة, بهدف ربط الصلة بالتراث الإنساني القديم والإستفادة من معطياته في حل بعض الإشكالات التي يواجهها الإنسان المعاصر.

2-2-2- السرد في النظريات النقدية

سيتم التركيز في هذا المحور على أهم النظريات النقدية الغربية, التي اهتمت بالتنظير للرواية باعتبارها جنسا أدبيا سرديا, واتخذت منها مجالا للتفكير والدراسة ، فبحثت في نشأتها و أصولها وكذا خصوصياتها النوعية ,وذلك انطلاقا من ثلاثة نماذج نظرية يمثلها كل من جورج فيلهلم فريدريش هيغل(Georg Wilhelm Friedrich Hegel) وجورج لوكاتش(George Lukacs) وميخائييل باختيين(Mikhail Bakhtine). كما سيتم التطرق لبعض الدراسات التي اهتمت بتحليل البنى الداخلية في الخطاب السردي عامة ، وعملت على تحديد خصائصها وكشف العلاقات التي تربط بعضها ببعض.

أ- هيغل:

يعتبر الفيلسوف الألماني هيغل من الفلاسفة الغربيين الأوائل الذين اهتموا بالتنظير للرواية, حيث تحدث عنها ضمن نظرياته حول علم الجمال في كتابه "الإستيطيقا " ودشن تنظيرا لها . ربط هيغل نشأة الرواية بصعود الطبقة البرجوازية و التحولات التي عرفها المجتمع الأوروبي خلال القرن التاسع عشر , كما أنه اعتبرها الشكل الأنسب للتعبير عن هاته التحولات في شكلها الواقعي ، وعن الصراعات و التحديات التي يواجهها الفرد داخل المجتمع. كما أكد على العلاقة الوطيدة بين الملحمة و الرواية إلى درجة أنه عرف الرواية ك " ملحمة برجوازية داخل عالم منظم بطريقة نثرية "[1]. فإذا كانت الأولى تعبر عن أشكال إدراك العالم القديم أو الوعي به , من خلال أحداث تتمحور حول أبطال و آلهة يهيمن علها العنصر الخيالي و العجائبي ، فإن ما يميز الرواية حسب هيجل في العصر الحديث هو تحولها عن هذا البعد البطولي الخيالي " ليتجسد عبر محتوى أصبح قائما بالفعل داخل المجتمع " [2] .

إن هذا لا يعني إلغاء البعد الواقعي في الملحمة ، لكن طريقة تصويره وتناوله أو معالجته تختلف عن الرواية . فهاته الأخيرة تتناول العالم في واقعيته الحالية فقد تحولت " الحياة الخارجية، التي كانت خاضعة إلى ذلك الحين لنزوات المصادفة و لتقلباتها إلى نظام حقيقي و مستقر، هو

[1] - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة و تقديم: محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ، الطبعة الأولى 1987، ص, 6
[2] - نفسه. ص 5

نظام المجتمع البرجوازي و نظام الدولة ، حيث الشرطة و المحاكم ، و الجيش ، و الحكومة ،هي التي أصبحت ، الآن ، تحتل مكان الأهداف الخيالية التي جرى وراءها الفرسان "[1].

لقد اتسعت الهوة في المجتمع البرجوازي بين الأنا والعالم ، و أصبح الفرد في صراع مع الواقع ، يبحث عن إنسانيته وعن حلول ملائمة أمام تعقيدات العالم الذي يعيش فيه ، وقد اعتبر هيغل أن الرواية هي الشكل الأنسب للتعبير عن هذا الإنفصال بين الذات و العالم , و البحث عن تحقيق التكامل بينهما . يمكن القول إذن أن الملحمة تعبر عن عالم تسوده الوحدة والانسجام, وهي تمثل الزمن النموذجي السعيد, لاتعترف بالفردية وإنما تعبر عن روح الجماعة ومصيرها , في مقابل الرواية التي تعبر عن تجربة الإنفصال والغربة والضياع التي يعيشها الفرد في عالم المتناقضات , وما اعتبار هيغل للرواية أنها ملحمة برجوازية , إلا تأكيد على رغبته في استعادة التلاحم و الإنسجام بين الذات و الموضوع , المفقودين في هذا العالم واللذين كانت تعبر عنهما الملحمة . كما نجد هيغل يؤكد على الإختلاف بين هذين الجنسين على المستوى اللغوي, فاللغة النثرية تناسب الرواية وطبيعة الزمن الجديد الذي تعبر عنه , في مقابل اللغة الشعرية التي تناسب الملحمة وخصوصية زمنها.

لقد شكلت تصورات هيغل منطلقا لأبحاث جورج لوكاتش , الذي أكد على غراره على العلاقة بين الرواية والملحمة, كما اتفق معه في الإنطلاق من الأصول الإجتماعية في تحديد وتفسير نشأة الرواية .

ب – جورج لوكاتش :

صاغ جورج لوكاتش نتائج تحليله ودراسته لمفهوم الرواية ونشأتها في كتابه الشهير "نظرية الرواية " ، و قد درس ظهورها و نشأتها في ارتباطها بالأشكال التعبيرية الأدبية الإغريقية وخاصة الملحمة .

يعتبر جورج لوكاتش أن الرواية هي الشكل الأدبي الأنسب للتعبير عن تطورات العصر الحالي وتناقضاته ، كما أكد مثل هيغل على أصولها البرجوازية و اعتبرها الشكل الأكثر ملائمة للتعبير عن الحياة البرجوازية وصراعها مع الطبقات الفقيرة, في هذا السياق يقول د.فيصل دارج :" هكذا يبني لوكاتش نظريته على إحالة متبادلة بين المجتمع البرجوازي و الجنس الروائي ، حيث الأول

[1] - هيجل : الإستيطيقا، ج3 ترجمة S.Jankélévitch , ص 347, نقلا عن ميخائيل باختين : الخطاب الروائي .م.س ص 5

يعطي الرواية سماتها النموذجية ، وحيث الثانية تعطي المجتمع البرجوازي شكل التعبير النموذجي"[1]. لقد كانت البرجوازية الأوروبية دافعا لوجود الرواية , باعتبارها النوع الأدبي الأنسب للتعبير عن الصراعات و التناقضات داخل هذا المجتمع, و هاته الوظيفة تحيلنا على مفهوم أساسي في نظرية جورج لوكاتش وهو الإنعكاس " فالرواية لديه انعكاس للمصير الإقتصادي والسياسي للبرجوازية والمجتمع . وهي تعطي صورة للإنسان والمجتمع في حركتهما ، أي أنها تعكس إمكانية اجتماعية تقدمية توجد داخل الفرد والمجتمع "[2] . لكن الإنعكاس الذي يتحدث عنه جورج لوكاتش ، ليس الإنعكاس السلبي ، السطحي و الميكانيكي الذي يقف عند إعادة إنتاج معطيات الواقع فقط ، بل هو انعكاس ينطلق من الواقع ويفعل فيه و يقدم إدراكا جديدا له ، و يفتح له آفاق جديدة وذلك وفق صياغة فنية " فالعمل الروائي عند لوكاتش يقوم بوظيفة إيحائية ونقدية في الوقت نفسه ، ووفق هذا التصور فإن الإبداع الروائي يلعب دورا حيويا في تكوين الواقع وتشكيله عوض عكسه في شكل سكوني"[3]. وليس الواقع الذي يشير إليه إلا واقع المجتمع البرجوازي الإجتماعي, السياسي والإقتصادي.

هكذا يقيم جورج لوكاتش علاقة بين النص والواقع التاريخي والإجتماعي الذي يصوره, ويعتبر أن الرواية هي الشكل الفني الأنسب لتصوير هذا الواقع وفهمه وتغييره, كما أن فهمها يقتضي بالضرورة فهم تناقضات المجتمع البرجوازي, فالعلاقة بينهما هي علاقة تكامل.

أما عن علاقة الرواية بالملحمة ، فنجده يتفق مع هيغل في اعتبار الرواية ملحمة برجوازية تكشف عن وضع التجزئة و التشظي داخل المجتمع البرجوازي ، وعن ضياع الإنسان وغربته وعزلته فيه ، وهي في هذا تختلف عن الملحمة القديمة " التي كانت تتعامل مع إنسان مختلف ينتمي إلى جماعة لا تقبل بالأفراد ، و لا تنجبهم لأنها جماعة قبل كل شيء {.....} فموضوع الملحمة ليس مصيرا شخصيا بل مصير عشيرة وعالمها لا يعرف الفرق بين البشر" [4] .

تعكس الرواية إذن رؤية جديدة للعالم و للذات الإنسانية , إنها تعبر عن عالم حديث مجزأ ملئ بالتناقضات و التعقيدات , لا تستطيع الذات الإندماج فيه و التكامل معه . و إذا كانت الملحمة القديمة تقوم أساسا بوجود الآلهة , فإن "الرواية ملحمة عالم بدون آلهة " [5] , يتصارع فيها البطل

---

[1] - د. فيصل دارج : نظرية الرواية و الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي, الطبعة الأولى ، الدار البيضاء، 1999 , ص28

[2] - سليمان الطلب: نظرية الرواية في النقد الإجتماعي : مقاربة نقدية, أطروحة شهادة الدكتوراه ,تحت إشراف الأستاذ: د.عبد الرحمان طنكول ,كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز – فاس, 2007/2006, مسجلة تحت رقم رقم:253/80,ص 84

[3] - سليمان الطلب: نظرية الرواية في النقد الإجتماعي : مقاربة نقدية, م.س, ص 94

[4] - د. فيصل دراج : نظرية الرواية و الرواية العربية ..م.س.ص 14

[5] - جورج لوكاتش: نظرية الرواية , ص 84, نقلا عن ميخائيل باختين : الخطاب الروائي , م.س..ص 8

المغترب مع الواقع من أجل التعرف على ذاته ، وتحقيق مجموعة من القيم تتلاءم وطموحاته وتناسب العالم المثالي الذي يتصوره. وانطلاقا من وضعية هذا البطل وعلاقته بالواقع , حدد جورج لوكاتش ثلاثة أنماط للرواية, هي:[1]

– رواية المثالية المجردة : بطلها مثالي ، وعيه بالواقع ضيق ، حيث يبدو الواقع أكبر من الذات .

– الرواية السيكولوجية أو رومانسية الأوهام : بطلها رومانسي منطو على ذاته ، يتجاوز الواقع المتردي و يبني عالمه الخاص به , فتبدو الذات أكبر من الواقع.

– الرواية التربوية : هي تركيب للنموذجين السابقين، بطلها متصالح مع الواقع ومتكيف مع الموضوع. تتساوى هنا الذات مع الواقع.

– نموذج روائي لتجاوز الأشكال الإجتماعية ، يحاول جورج لوكاتش أن يستخلص هنا نموذجا مكتملا يستعيد الفرد باعتباره إنسانا تربطه علاقة بالثقافة و المجتمع.

لقد ركز كل من هيغل ولوكاتش على تفسير الرواية في ظل الشروط الإجتماعية والتاريخية التي أنتجتها , كما أنهما عرفاها باعتبار علاقتها بجنس أدبي مستقل هو الملحمة , وذلك انطلاقا من طبيعة صراع البطل مع الواقع ومواجهته لإشكالات الحياة, وقدرته على التحكم في الأحداث و تغيير المصير سواء كان جماعيا (الملحمة) أو فرديا (الرواية). لكن هذا التصور لم يعد صالحا في ظل تطورات العصر, حيث أصبحت الملحمة تراثا أدبيا وتطورت بنية الرواية ومكوناتها وأسس مقاربتها, حتى تستجيب لتطور المعطيات التاريخية والسياسية والثقافية والفنية الجديدة. ولعل من بين أهم مظاهر هذا التحول والتطور في تفسير الرواية ونشأتها ودراستها ما قدمه ميخائيل باختين.

ج . ميخائيل باختين :

اتخذ ميخائيل باختين من اللغة أداة أساسية لبناء نظريته حول الرواية ، و يعتبر كتابه "الخطاب الروائي" – الذي ترجمه و قدم له محمد برادة – من أهم مؤلفاته في هذا المجال.

يعد ميخائيل باختين من الباحثين الذين أولوا عناية كبيرة لدراسة التنظيم الداخلي للعمل الأدبي ، و البحث في علاقاته وذلك من خلال التركيز على مقوم أساسي هو اللغة . وحين يتحدث ميخائيل

[1] - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ،م.س.ص .9

باختين عن اللغة كأساس في بناء نظريته حول الرواية فإنه لا يقصد " اللغة ذات البنية الثابتة ، و إنما اللغة الملفوظ , الكلمة, الخطاب , المحملة بالقصدية و الوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية و التي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية ، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخوص ، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم و أفعالهم"[1]

يشير هذا التعريف إلى خاصية أساسية يركز عليها ميخائيل باختين وهي ظاهرة التعدد اللغوي , الذي يرتبط بتنوع الملفوظات و الكلمات تبعا لتعدد وتنوع الأصوات داخل الرواية , وكذا اختلاف مقصيدتها تبعا لاختلاف مقاصد المتكلمين ،كما يعتبر أن هذا التعدد هو مجال للكشف عن علاقات الأفراد وأفكارهم و رؤاهم حول العالم. فلا تتم دراسة اللغة كمجرد نظام من العلامات و الإشارات المعزولة ، بل باعتبارها لغة اجتماعية تعبر عن منظور اجتماعي وعن إديولوجية معينة , وهذا ما جعله يؤكد بأن الرواية : "هي التنوع الإجتماعي للغات ، و أحيانا اللغات والأصوات الفردية ، تنوعا منظما أدبيا "[2]

إن استحضار البعد الاجتماعي و الإديولوجي للغة في التنظير للرواية عند ميخائيل باختين, يؤكد على عدم إلغاءه لأهمية العوامل الخارجية المتمثلة في الشروط الإجتماعية و التاريخية و تأثيرها في الخطاب الروائي , فعن طريق اللغة يتم نقل الصراعات الإجتماعية والإقتصادية داخل المتن الروائي . لكن ما يميزه عن بعض المنظرين السابقين مثل هيجل ولوكاتش هو أنه " يتخلى عن الربط المألوف بين الرواية و الطبقة البرجوازية المعتمدة على إبراز الفردية و قيمها محاولا أن يجد لها جذورا في أحضان الثقافة الشعبية(خاصة طقوس الكرنفال) و أن يتلمس مكوناتها النصية من بعض النصوص النثرية الإغريقية و الرومانية القديمة "[3].

الرواية إذن حسب ميخائيل باختين تعبير عن الفئات الشعبية والكادحة من المجتمع , وعن تفاعل المعطيات الإجتماعية عن طريق مقوم أساسي هو اللغة, وهي مجال لتعدد اللغات والأصوات و الأجناس و المواقف و الرؤى الإديولوجية . هذا التعدد هو الذي جعله يؤكد على الطابع الحواري للنص الروائي. إن التعدد اللغوي مفهوم أساسي وجوهري في نظرية باختين , و قد تحدث هذا الأخير في كتابه عن طرق استحضار الآخر ، و تنوع الملفوظات داخل الرواية , من بينها :

- الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض لا على لسان السارد الحقيقي.

---

[1] - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، م.س، ص 12
[2] - نفسه, ص 11.
[3] - نفسه, ص 11

- أقوال الشخصيات " التي تترجم لغة المجتمع والتي تعد أقوال الآخرين في لغة أجنبية وتستطيع أن تكسر نوايا الكاتب و أن تكون بالنسبة له إلى حد ما ، بمثابة لغة ثانية".[1]
- حضور أجناس تعبيرية أخرى أدبية وغير أدبية داخل الرواية ,التي تحمل بدورها لغتها الخاصة , فيصبح التعدد اللساني داخل الرواية دليلا على حضور الآخر بلغته و تصوراته و خلفياته الإديولوجية.

إن ميخائيل باختين ينكر وجود لغة وحيدة بإمكانها أن تستوعب تعقيد و تعدد العالم ، و التعدد اللغوي الذي يؤكد عليه هو تعبير عن حضور الآخر ضمن العالم الروائي, وعن إسهامه في بناءه " فحتى الروائي نفسه لا يظهر من خلال عمله الذي أبدعه بنفسه ، إلا باعتباره صوتا واحدا من الأصوات المتحاورة "[2]. أما الروائي الذي يخضع جميع الأصوات لهدفه الخاص بحيث يكون هو المحدد الوحيد لمسار الرواية و المالك الوحيد للمعرفة , فإنه يقدم رؤية أحادية للعالم هي رؤيته الخاصة ,وهو ما يعرف ب" الرواية المونولوجية"[3]. فهي إذن رواية أحادية الصوت والرؤية تخضع لسلطة ذات واحدة مالكة للحقيقة ومتحكمة في سيرورة الأحداث, ورغم تعبيرها عن تصورات مختلفة يجسدها مجموعة من الأبطال , إلا أن تصور الروائي هو الذي يوجهها ويتحكم فيها. لقد عارض باختين هذا الأسلوب في كتابة الرواية, وقدم شكلا بديلا هو الرواية الحوارية المتعددة الأصوات, التي تحقق نوعا من التكافؤ بين الروائي وباقي الأصوات , فيتخلى عن سلطته وعن التحدث نيابة عن أبطاله, ليفسح المجال لهم للتعبير عن رؤاهم المختلفة, ويصبح القارئ حرا في حكمه , وفي تبنيه للرؤية التي تنسجم مع أفكاره وطموحاته, بل وحتى في خلق رؤية جديدة خاصة به.

لقد عمل ميخائيل باختين على إحلال المقاربة الحوارية محل المقاربة المونولوجية في دراسة الرواية , والتي تسمح بنقل مجموعة من التصورات المختلفة عن العالم في آن واحد, كما تحرر النص الروائي من سلطة اللغة الواحدة , وتلزم المؤلف بالحياد , إضافة إلى أنها تسمح بإدماج القارئ في النص وتدفعه للإنخراط في تأويله , وتبني موقف خاص به باعتباره عنصرا فاعلا قادرا على تمييز الرؤى المختلفة للأصوات المتحاورة وإيديولوجياتها.

د- السرد كمنهج :

تم في المبحث الأول من هذا الفصل دراسة مفهوم السرد, حيث تبين أنه يمثل الطريقة أو الصيغة التي تقدم بها قصة معينة, وهو دعامة أساسية من دعائم الحكي, كما تبين أن السردية

[1] - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، م.س, ص 74
[2] --سليمان الطلب: نظرية الرواية في النقد الإجتماعي : مقاربة نقدية, م.س, ص 198
[3] - نفسه, ص204

باعتبارها فرعا من فروع الشعرية, تهتم بالبحث في مظاهر الخطاب السردي و مكوناته و علاقاته و بنياته .

ويميز د. عبد الله إبراهيم بين تيارين رئيسيين في السردية هما : " السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها ، وإنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال و يمثل هذا التيار: بروب وبريمون وغريماس ، و ثانيهما السردية اللسانية : التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب ، و ما ينطوي عليه من رواة ، و أساليب سرد ورؤى ، و علاقات تربط الراوي بالمروي, و يمثل هذا التيار عدد من الباحثين من بينهم ، بارت وتوردوف و جنيت " [1]. لقد قدمت أبحاث هؤلاء إسهامات و إنجازات هامة ترتبط بدراسة الجانب الشكلي و التركيب البنائي الداخلي للأعمال الحكائية، كما يؤكد د. عبد الله إبراهيم أن السردية "انصبت في البداية على دراسة الخرافة والأسطورة ، قبل أن يتسع مجال هذه الدراسات ليشمل الرواية و القصة ، و القصة القصيرة"[2].

ويعتبر فلادمير بروب (Vladimir Propp) من الأوائل الذين اهتموا بدراسة الحكاية الخرافية ، فقد تحدث بروب عن طبيعة التركيب الداخلي للحكاية الخرافية ، واهتم بالكشف عن القوانين التي تحكمه، وكذا العلاقات القائمة داخله وكشف انطلاقا من دراسته عن أبنية جديدة سماها الوظائف. لكن قبل الحديث عن هذه الوظائف ، لابد من الإشارة إلى دراسة سابقة اهتمت أيضا بالبحث في بنية الحكي وحاولت الكشف عن قوانينه وهي دراسة بوريس توماشفسكي (Boris Tomashevsky) الذي استعمل مفهوما جديدا في مقاربته هو " الحوافز " .

يعتبر د.حميد الحميداني من أهم الباحثين الذين اهتموا بهذا النوع من الدراسات في كتابه "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي", فقد أشار فيما يخص توماشفسكي أن الحكي يتكون بالنسبة إليه من مجموعة من الحوافز " فكل من القصة والملحمة و الرواية يعتبر غرضا (thème) ، وكل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى ، وهذه أيضا تتألف من وحدات غرضية صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزيء ، وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي . و يسمي " توماشفسكي " هذه الوحدات الصغيرة : حوافز "[3].

---

[1]- د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية, م.س, ص 10

[2] - د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية, م.س, ص11

[3]- د. حميد الحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ,الطبعة الثالثة ,2000, ص21

وترتبط الحوافز إما بما يسميه توماشفسكي المتن الحكائي أو المبنى الحكائي , " فيقصد بالأول المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث , وبالثاني النظام الذي يتخذه ظهور الأحداث في سياق البنية السردية "[1] . هكذا نجده يميز بين حوافز مشتركة تكون خاصة بالمتن الحكائي و أساسية بالنسبة له لا يمكن التخلي عنها ، وحوافز حرة غير أساسية في المتن الحكائي, لا يؤثر غيابها في انسجام و ترابط القصة ، إنها أساسية بالنسبة للمبنى الحكائي . كما ميز توماشفسكي بين حوافز ديناميكية و أخرى قارة " فالأولى هي المسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكي { .... } وتختص بوصف حركات وأفعال الأبطال ، أما الحوافز القارة فلا تغير الوضعية و إنما يقتصر دورها على وصف كل ما يتصل بالبيئة و الوسط و الحالة ، و طبائع الشخصيات " [2].

لم يقتصر البحث في مجال دراسة بنية الحكي و قوانينه على الحوافز ، بل إن بروب اكتشف بنية أخرى جديدة سماها الوظائف ، كما تحدث غريماس (Greimas) عن مفهوم آخر هو العوامل .
انطلق بروب في دراسته للوظائف من البنية الحكائية للخرافة ، مؤكدا على أن هناك " عناصر ثابتة في الحكاية ، هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات ، و كيفما كانت الطريقة التي تم بها إنجازها " [3]. ترتبط الوظائف إذن بأفعال الشخصيات التي لا تتغير ، وهي أساسية في الحكاية، ولها أولوية على الشخصيات في حد ذاتها. وقد توصل بروب إلى إحدى وثلاثين وظيفة – حسب د.حميد الحميداني– أطلق على كل واحدة منها مصطلحا خاصا ، وزعها على شخصيات الحكاية التي حددها في سبعة وهي :

"1) المعتدي أو الشرير ، 2) الواهب ، 3) المساعد ، 4) الأميرة ، 5) الباعث ، 6) البطل ، 7) البطل الزائف " [4]

ويقدم بروب تصورا خاصا لتطور الحكاية, فهي في نظره عبارة عن متتالية تبتدئ من وظيفة ترتبط بالإساءة و الشعور بالنقص, وتمر بمجموعة من الوظائف قبل أن تصل إلى الوظيفة النهائية التي تمكن من حل العقدة (الزواج مثلا) .
إن دراسة بروب رغم محدوديتها ، ارتبطت بنمط خاص وهو الحكاية الخرافية, إلا أنها مع ذلك تقدم تصورا أوليا و تعد لبنة أساسية لدراسة البنية الحكائية في باقي الأجناس, كما أنها شكلت منطلقا لدراسات أخرى . وقد استفاد غريماس من أبحاثه في تقديم تصوره للنموذج العاملي ، مشيرا إلى أن

[1]- د. عبد الله إبراهيم: السردية العربية, م.س, ص 12.
[2]- نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص184 , نقلا عن د. حميد الحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،م.س.ص 22
[3]- د. حميد الحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، م،س, ص 24
[4] - نفسه, ص 25

مفهوم العامل يرتبط بالوظائف التي وزعها بروب على الشخصيات , فهو يشير إلى الدور الذي تقوم به هاته الأخيرة في الحكاية . و يتألف النموذج العاملي عند غريماس من ستة عناصر هي :

العامل الذات : وهو الذي يتجه صوب موضوع ما.

العامل الموضوع : هو الموضوع المبحوث عنه أو المتوجه إليه .

العامل المرسل : هو الذي يدفع الذات صوب الموضوع .

العامل المرسل إليه : هو العامل المستفيد من هذه العملية .

العامل المساعد : يؤازر الذات في الحصول على موضوعها .

العامل المعاكس (أو المعارض) : يعرقل حصول الذات على موضوعها.

أما عن العلاقات التي تربط هذه العوامل فحددها غريماس كما يلي :

- " علاقة رغبة " [1]: حيث ترغب الذات في الإتصال بالموضوع أو الإنفصال عنه.

"علاقة تواصل "[2] : بين المرسل و المرسل إليه ,وهي تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة بين الذات و الموضوع .

" علاقة صراع "[3] : بين العامل المساعد و العامل المعاكس من أجل مساعدة أو عرقلة حصول الذات على الموضوع .

أما فيما يخص مكونات الخطاب السردي , فقد درسها د. حميد الحميداني وحددها كما يلي :

1. زاوية رؤية الراوي :

وتسمى الرؤية السردية أو أشكال التبئير، ترتبط بشخص الرواي الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها وبالتقنية التي يستخدمها للحكي . وقد تطرق د. حميد الحميداني لها كما وصفها الفرنسي " جان بويون "(Jean Pouillon) في كتابه"الزمن والرواية" :

. الرؤية من الخلف : معرفة الراوي فيها أكبر من معرفة الشخصية الحكائية .

. الرؤية مع : تتساوى فيها معرفة الراوي مع معرفة الشخصية الحكائية .

. الرؤية من الخارج : معرفة الراوي أقل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية .

2 . الشخصية الحكائية:

وهي عنصر أساسي في الحكي ، تعتبر في النقد البنائي المعاصر "بمثابة دليل (Signe) له وجهان أحدهما دال (Signifiant) و الآخر مدلول (Signifié) , { .... } فتكون الشخصية

[1]- د. حميد الحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، م.س, ص 33

[2]- نفسه, ص 35

[3] - نفسه, ص36

بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها . أما الشخصية كمدلول ، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها و أقوالها وسلوكها"[1] . و يتم تحديد هويتها انطلاقا من ثلاثة مصادر هي :

. ما يخبر به الراوي عنها

. ما تخبر به الشخصيات ذاتها

. ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات ، و في هاته الحالة تتعدد و تختلف صورة الشخصيات باختلاف و تعدد تحليلات القراء و استنتاجاتهم.

3 . الفضاء الحكائي:

اعتبر د. حميد الحميداني أن دراسة الفضاء الحكائي حديثة العهد , كما أنها لم تتطور بعد بالشكل الكافي لتشكل نظرية متكاملة, كما أكد على أهميته في الإيهام بواقعية الأحداث , أما عن أنواع الفضاء و أشكاله فعرضها كما يلي [2]:

*الفضاء الجغرافي : هو الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال , وهو مقابل لمفهوم المكان .

* فضاء النص : يتعلق بالحيز الذي تشغله الكتابة على مساحة الورق.

* الفضاء الدلالي : هو فضاء معنوي ، يرتبط بالصور المجازية و أبعادها الدلالية .

*الفضاء كمنظور أو كرؤية : يشير إلى زاوية النظر التي يقدم بها الراوي عالمه الحكائي , وطريقته أو خطته في السيطرة على هذا العالم .

4 . الزمن الحكائي :

ميز د. حميد الحميداني بين زمن السرد و زمن القصة ، و أشار إلى عدم ضرورة التطابق بينهما , وهو ما أسماه بالمفارقة السردية . كما أوضح أن " زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي "[3]. كما ميز بين تقنيتين أساسيتين تتيحان التلاعب بالنظام الزمني هما : تقنية الإسترجاع لأحداث ماضية , و تقنية الإستباق لأحداث لاحقة, التي يتم اللجوء إليها أثناء السرد لتخرق الترتيب المنطقي للأحداث.

5- الوصف :

يلعب الوصف دورا أساسيا في الأعمال الحكائية بشكل لا يمكن الإستغناء عنه ، وقد اعتبر جيرار جنيت أن " القانون الذي يخضع له السرد , يختلف عن ذاك الذي يخضع له الوصف, فإذا كان من الممكن الحصول على نصوصا خالصة في الوصف فإنه من العسير أن نجد سردا خالصا "[4]. وقد لخص د. حميد الحميداني وظائف الوصف في وظيفتين أساسيتين هما :

---

[1]- د. حميد الحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، م.س, ص 51

[2]- نفسه, ص 62

[3]- نفسه, ص 73

[4]- نفسه, ص 78

- وظيفة جمالية : يقوم الوصف فيها بعمل تزييني ، فهو يكسر رتابة السرد و يريح القارئ نوعا ما , و لا يكون له دور في دلالة الحكي .
- وظيفة توضيحية أو تفسيرية : حيث يصبح الوصف هنا عنصرا هاما ورئيسيا في تشكيل دلالة الحكي وفهم أبعاده .

لقد شكلت هذه الدراسات مرجعا أساسيا لكل المهتمين بالبحث في مجال السرد ,كما أنها ساهمت في إنتاج عدد من المفاهيم والمصطلحات التي أصبحت تشكل ركيزة رئيسية في مقاربة النصوص السردية وتحليلها من طرف النقاد أولا , ومن طرف القراء ثانيا, حيث تزودهم برصيد معرفي يساعدهم في تلقي النصوص وإدراك أبعادها وتقييمها.

3- المنهج المقارن

3-1- المناهج النقدية

تختلف المناهج النقدية المعتمدة في مقاربة النصوص الأدبية ، و قد سبق التطرق في المبحث الأول من هذا الفصل, إلى المنهج البنيوي وخصائصه ، أما هذا المطلب فخصص لدراسة خمسة نماذج فقط, لأن مقاربة جميع المناهج ودراستها دراسة مستفيضة تتطلب بحثا خاصا بها.

- المنهج التاريخي:

يهتم المنهج التاريخي بدراسة الوقائع التاريخية و السياسية والإجتماعية التي ساهمت في إنتاج النص الأدبي ، و يتخذها وسيلة أساسية لتفسيره وتحليله , حيث يعتبر أتباع هذا المنهج أن المبدع " لا يستطيع بناء إبداعه الأدبي إلا بمواد خارجية تتمثل في النماذج البشرية و الأماكن و اللحظات الزمنية و المواقف والإتجاهات الفكرية ورؤى العالم المتصارعة في الواقع " [1].

لقد تنبه العرب منذ القديم إلى أهمية العوامل التاريخية و البيئية ، في تفسير الظواهر الأدبية ، و قد تم عرض أمثلة عن اهتمام بعض الباحثين بالعوامل التاريخية في كتبهم النقدية ، فابن قتيبة مثلا في كتابه "الشعر و الشعراء "، تحدث عن أخبار الشعراء و تراجمهم وأزمانهم، وابن سلام الجمحي أشار في كتابه "طبقات فحول الشعراء" إلى أهمية عامل الزمن في تقسيم الشعراء ، فقسمهم إلى طبقتين رئيسيتين: شعراء الجاهلية و شعراء الإسلام ، كما تطرق لتاريخ الأدب العربي عموما وأصول اللغة العربية وغيرها من القضايا, إضافة إلى كتاب أبي الفرج الأصفهاني "الأغاني"

[1] - ندوة دولية في موضوع السؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر, م.س, ص 8

الذي" تناول سير أكثر من أربعمئة شاعر من الشعراء العرب منذ أقدم عصورهم وحتى نهاية القرن الثالث الهجري"[1], حيث تحدث عن أخبارهم وأنسابهم وخصائص عصرهم ومميزات أشعارهم . و لعل أهم ما يميز النقد التاريخي في تلك المرحلة هو أنه لم يستند إلى نظرية متكاملة في التاريخ , فقد أكد د. حميد الحميداني أن " ذوي الحس التاريخي قد اهتدوا في القديم بمعارفهم الشخصية وبمستوى الوعي بالتاريخ الذي كان شائعا في عصرهم "[2] . كما أضاف أن ظهور نظرية متكاملة في التاريخ قد تأخر عن ازدهار الأدب و النقد وأن " الثقافة العربية بلورت نظرية متكاملة للتاريخ ظهرت في القرن الثامن الهجري وهي النظرية الخلدونية " [3] .

أما في الثقافة الغربية , فمن أبرز الأسماء التي ساهمت في تشكيل الإتجاه التاريخي في النقد الأدبي : سانت بوف (Sainte-Beuve) و هيبولت تين (Hippolyte Taine) وغوستاف لانسون (Gustave Lanson).

- **سانت بوف :**

يرتبط البعد التاريخي عند سانت بوف في مقاربة النص الأدبي ، بمعرفة الحياة الشخصية للمؤلف وظروف نشأته ، حيث يصبح التاريخ وسيلة للتعرف على المبدع و علاقته بإنتاجه . كما أنه يعتبر الحديث عن الخصائص الشخصية وجها من وجوه استقراء التاريخ ما دام الناقد يعمل على " جمع عدد كبير من الحكايات عن الكاتب موضوع البحث ، فتارة يبحث عن أصله ، و في أية ظروف نما حتى يجد عقدة شخصيته و يمسك المؤلف في اللحظة التي خلق فيها أول أثر ممتاز له. وطورا يبعثه مرة أخرى أمام أعيننا في فترة نضجه ، و ذلك بعدة تفاصيل حياتية معبرة . و هكذا تنتظم الصورة شيئا فشيئا : لأن سانت بوف لا يريد أن يكون فقط مؤرخا بل " نحاتا " إنه لا يريد أن يصنع " ترجمة حياة نفسية "، و إنما يطمح إلى أن يؤلف صورة الأديب موضوع البحث " [4].

لقد ركز سانت بوف على التأريخ لحياة المؤلف, والكشف عن الأحداث التي أثرت فيها من خلال أعماله, فهدفه الرئيسي هو دراسة شخصية الأديب وسيرته . انطلاقا من ذلك يمكن القول بأنه

---

[1] - د.محمد خير شيخ موسى : فصول في النقد العربي وقضاياه,دار الثقافة, الدار البيضاء, الطبعة الأولى , 1984, ص 48

[2] - د. حميد الحميداني . الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف ، مطبعة آنفو –برانت ,فاس ,الطبعة الثانية ، 2012 , ص39

[3] - نفسه ص 39

[4] - كارلوني و فيلو : النقد الأدبي , ترجمة كيتي سالم , ص37,نقلا عن د. حميد الحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر, م.س, ص44

ضيق مفهوم النقد التاريخي , حين اختزله في مجرد تعرف السيرة الذاتية للمؤلف , وحين جعل من التاريخ وسيلة لبناء هذه السيرة ، وليس وسيلة لتفسير الأعمال الأدبية .

. هيبوليت تين :

يعد هيبوليت تين من أهم الأسماء النقدية في فرنسا, عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر , وهي مرحلة تميزت ببداية ظهور النزعة العلمية في تحليل الظواهر ومن ضمنها الظواهر الأدبية ، "حيث أصبحت النصوص الإبداعية بمثابة موضوعات قابلة للتحليل و الدراسة مثلما يحصل تماما مع الظواهر الطبيعية في حقل العلوم التجريبية"[1] . كما يضيف د. حميد الحميداني أن نظرية تين في الأدب تستمد أساسها من فلسفة هيجل الذي أكد على أهمية المعرفة التاريخية في فهم و تأويل الإنتاج الفني عامة . لذلك يعتبر هيبوليت تين أن الإنتاجات الإبداعية هي صورة عن الوسط الاجتماعي و البيئي الذي أنتجها, وبناء على ذلك فقد درس النصوص الأدبية من خلال من "ثلاثيته الشهيرة ":[2]

- الجنس أو العرق : يشير إلى الإستعدادات الذهنية الفطرية و الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.
- البيئة أو المكان أو الوسط بمعنى الفضاء الجغرافي, و انعكاساته الإجتماعية في النص الأدبي .
- الزمن أي مجموع الظروف السياسية و الثقافية و الدينية, التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص .

ورغم إقرار هيبوليت تين بأهمية العوامل الخارجية من خلال حديثه عن العلاقة بين الأدب والبيئة و الجنس و الزمن ، إلا أنه " يرد كل الخصائص التي تميز بها مبدع في إبداعه بعد أن يكون قد مر بها على البيئة و الزمان و الجنس ، إلى قوة سيكولوجية (وهي هنا بمعنى قوة روحية) و قد أطلق عليها تين اسم : الملكة الرئيسية " [3]. هذه الملكة هي أساس الإبداع بالنسبة إليه، وهو ما جعله يبتعد عن الطابع العلمي الواقعي والتاريخي في تفسير الأدب , لينتقل إلى ربطه بقوى روحانية, و يعد ذلك تناقضا في نظريته خاصة و أنه دعا إلى تطبيق المنهج العلمي في تحليل الظواهر الأدبية .

---

[1] - د. حميد الحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر, م.س,ص 47
[2] - د. صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر,م.س, ص30
[3]- د. حميد الحميداني ، الفكر النقدي الأدبي المعاصر , م.س,ص 50

- **غوستاف لانسون :**

الأوساط العلمية و الأكاديمية في بداية القرن العشرين على يد الأستاذ و الناقد غوستاف لا نسون ، و قد شكل كتابه " منهج البحث في الأدب "، مرجعا أساسيا أوضح من خلاله الخطوات الأساسية للمنهج التاريخي في دراسة الأدب و نقده .

يرى غوستاف لانسون أن النقد الأدبي أو الدراسة الأدبية معرفة مستقلة ، ينبغي أن تستقل بمنهجها الخاص وقد اعتبر أن التاريخ هو المنهج المناسب لها . لذلك فقد عارض هيبوليت تين الذي دعا إلى تطبيق المنهج العلمي في الأدب : " لا يمكن أن يبنى أي علم على مقاس علم آخر ، فتقدم العلوم يرتبط باستقلال بعضها عن بعض . هذا الإستقلال هو الذي يسمح لها بأن تهتم بموضوعها ، و لكي يكون للتاريخ الأدبي بعض العلم ينبغي له أن يبدأ بأن يمنع نفسه من الخضوع لمناهج العلوم الأخرى كيفما كان نوعها " [1]. كما عارض غوستاف لانسون تصور هيبوليت تين الذي ربط النقد الأدبي بتعرف الحياة الشخصية للمؤلف وجعل المنهج التاريخي وسيلة لمعرفة سيرته , معتبرا أن المعطيات التاريخية يجب أن تستمر لفهم النصوص الأدبية لا لمعرفة سيرة مؤلفيها أو مبدعيها.

لاشك أن للمنهج التاريخي دورا أساسيا في فهم بعض أبعاد النص الأدبي ، لكنه رغم ذلك لا يخلو من عيوب و نقائص, أهمها هو هذا الإهتمام المفرط بالعوامل الخارجية المتمثلة في الوقائع و الأحداث التاريخية و الإشارات السياسية و الإقتصادية داخل النص الأدبي ، حيث يصبح النص مجرد وثيقة تشهد على هذه المعطيات ، و يتم إغفال البعد الجمالي والإبداعي فيه ، وتصبح مهمة الناقد محصورة في ملاحظة أثر الزمان و المكان , مما يجعل عمله قريبا من عمل المؤرخ " فالكشف عن القيمة النوعية لمستوى الشعر أو القصة أو الرواية أو المسرحية ، وبيان قيمتها الجمالية هي الوظيفة الحقيقية لدارس الأدب ، لأن دارس الأدب و ناقده هما الخبيران في الأدب و نقده ، و الخبرة بالمادة تقتضي القدرة على معرفة المستوى الإبداعي ، فإن تساوت لدى دارس الأدب كل الأعمال الإبداعية ، ووضعت على نمط واحد ، فقد فقد قدرته على التمييز ، وتنازل عن مهمته التخصصية في دراسة المادة الأدبية "[2]

---

[1] - Gérard Delfau et Anne Roche ,Histoire littérature histoire et interprétation du fait littéraire, p :148. نقلاعن د. حميد الحميداني :الفكر النقدي الأدبي المعاصر, م. س, ص 55.

[2] - د. صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ,م.س, ص 35.

إن كل منهج يفترض مجموعة من الإجراءات تتناسب مع طبيعة فهمه للأدب , والمنهج التاريخي بإجراءاته ضروري في تحليل النص الأدبي ، لكن الوقوف عنده يعني الوقوف عند حدود جمع المادة الأولية فقط .

- المنهج النفسي :

إذا كان المنهج التاريخي يعطي أهمية للأحداث و الوقائع التاريخية والسياسية في مقاربة النص الأدبي, فإن سانت بوف قد جعل من هاته العناصر أداة أساسية للتعرف على شخصية المبدع و سيرته, التي تعتبر مفتاحا أساسيا لفهم النص الإبداعي و تحليله. إن التركيز على البعد الفردي الشخصي سيتبلور بشكل أكثر وضوحا و عمقا من خلال المنهج النفسي , وذلك انطلاقا من وجهة نظر سيكولوجية محضة تهدف إلى تسليط الضوء على المعطيات النفسية المرتبطة بالمبدع , و تجلياتها داخل نصه " هكذا يهدف المنهج النفسي إلى جعل الأدب متصلا بشكل عضوي مع المبدعين وعوالمهم الخاصة وفي مقدمتها هواجسهم النفسية و عقدهم السيكولوجية " [1].

فالحالة النفسية للأديب تلعب دورا حاسما في تلوين أدبه بخصائص متعددة. ورغم أن اعتماد المنهج النفسي في معالجة النصوص الأدبية بشكل علمي منظم ، لم يظهر إلا في مطلع القرن العشرين مع صدور مؤلفات الطبيب النمساوي سيغموند فرويد (Sigmund Freud) في مجال التحليل النفسي , فإن ذلك لا ينفي وجود بعض المحاولات السابقة عليه التي أفرزت الملامح و الإرهاصات الأولى لهذا المنهج, من خلال استثمار المعطيات النفسية في نقد النصوص الأدبية سواء عند النقاد العرب القدماء أو الغربيين. فقد أشار ابن قتيبة مثلا إلى أهمية بعض العوامل النفسية والجسدية المسؤولة عن الإبداع, حين قال : " و للشعر تارات { أي فترات } يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريضه, وكذلك الكلام المنثور في الرسائل و المقامات و الجوابات ، فقد يتعذر على الكاتب الأديب و على البليغ الخطيب، و لا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يتعرض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم " [2].ففي هذا القول تأكيد منه على تأثير بعض الحالات النفسية التي قد يمر بها المبدع (الغم مثلا) في عملية الإبداع .

[1] - ندوة دولية في موضوع سؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر, م.س,ص 8
[2] - أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري:الشعر و الشعراء أو طبقات فحول الشعراء ,م.س, ص 31

ومن أجل فهم علاقة التحليل النفسي بالنقد الأدبي في شكلها العلمي, لابد من الوقوف على أهم ملامح نظرية فرويد, التي تعد ركيزة أساسية لتوظيف المنهج النفسي في الدراسات الأدبية ، و تشكل نقطة البداية الحقيقية له .

يرى فرويد أن " الأدب و الفن تعبير عن اللاوعي الفردي ، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات ، و صراعاتها الداخلية " [1] .ويعتبر مفهوم اللاوعي أو اللاشعور مفهوما مركزيا في نظرية فرويد ، فهو يمثل ذلك الجانب الخفي من شخصية الإنسان ، الذي يضم رغباته الحقيقية و ذكرياته القديمة التي تعرضت للكبت نتيجة لقوانين وقيم المجتمع. وتظل هذه الرغبات في صراع مع الواقع الخارجي تتحين الفرصة الملائمة لكي تظهر وتتحقق، هذا الصراع هو الذي يدفع اللاشعور للجوء إلى بعض الميكانيزمات أو الآليات النفسية, لإشباع رغباته و تحقيقها كالأحلام و فلتات اللسان و زلات القلم، "على أن هناك مجالات أخرى تتسرب إليها الرغبات المحولة , بعضها له دور أساسي في حياة الإنسان ومنها الفن و الأدب. فالأدب باعتباره نتاجا ثقافيا له وظيفة اجتماعية ونفسية، كما أن محركه الأساسي هو الغرائز التي ينبغي البحث عن جذورها في طفولة المبدعين حسب تصور فرويد " [2].

إن الدعوة للعودة إلى مرحلة الطفولة عند المبدع تعود إلى تصور فرويد, الذي يعتبر أن شخصية الإنسان تتشكل خلال السنوات الخمس الأولى من طفولته, و أن سلوكه و مشاعره ومواقفه في المستقبل هي نتاج لهذه المرحلة , فهي تمثل " الجذر الأساسي لإبداعه و المرجعية الحقيقية لما يستخدمه من رموز ، ولما يوظفه بعد ذلك من أدوات الإبداع الأدبي" [3], هكذا تأخذ الرغبات غير المقبولة شكلا اجتماعيا مقبولا يتجسد في الإبداع الأدبي. ويضيف فرويد في نظريته تصورا آخرا حول طبيعة الإبداع ، ينطلق فيه من مختلف الظواهر المرضية التي اهتم بدراستها في بدايته, خاصة الحالات العصابية التي شكلت أساسا لبناء نظريته في التحليل النفسي. وقد ربط الإبداع بهذه الحالات المرضية حيث " نظر للمبدع باعتباره عصابيا ، و لكنه عوض أن يظهر عقده القديمة في حالات مرضية ، نراه يجعلها تتجسد في أعمال فنية و أدبية من خلال الأحلام و الصور و الإستعارات وغير ذلك من الوسائل التخييلية الدالة " [4] . وقد كان هذ التصور سببا في توجيه العديد من الإنتقادات لهذا العالم .

---

[1] - د.صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، م.س, ص 55

[2] - Jean Luis Cabanès, Critique littéraires et sciences humaines,P :28 ; نقلا عن د.حميد الحميداني :الفكر النقدي الأدبي المعاصر ,م.س.ص,90.

[3] - د.صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر , م.س,ص 57

[4] - د.حميد الحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر , م.س, ص 93

أما المنهج الذي اعتمده فرويد في دراسته للنصوص الإبداعية ، فيركز من جهة على المبدع و تاريخ شخصيته , ورصد تجليات مشاكله النفسية وعقده في النص الإبداعي , و يركز من جهة أخرى على الأثر الذي يحدثه النص الإبداعي في نفسية القارئ, "حيث ينطلق فرويد من أن القارئ لا يختلف كثيرا عن المبدع ، فكل تلك المضامين اللا شعورية التي حركت المبدع في اتجاه بناء مشروعه الأدبي ، يمكنها أيضا أن تحرك في القارئ تلك الكوامن اللاشعورية التي ظلت مختفية عن الأنظار . وما يشعر به المبدع من ارتياح ناتج عن تصريف الطاقة الغريزية ، قد يتكرر مع القارئ عند إجراء القراءة "[1]. وبذلك يصبح النص الإبداعي مجالا للكشف عن رغبات القارئ و مكبوتاته , و قد يلعب دورا علاجيا حين يساعد القارئ في حل عقده .

هكذا انتقل فرويد من دراسة المبدع إلى دراسة القارئ ، لكن دون أن يهمل ضمن هذه الصيرورة دراسة النص الإبداعي في حد ذاته, و يعرض د. حميد الحميداني كيف تطرق فرويد لتحليل رواية " غراديفا " للألماني ويلهالم جونسون (JENSON WILHELM) " وقد انبرى فرويد لتحليل هذا النص من الداخل مركزا على مراحل حياة الشخصية الرئيسية و على أحلامها وهواجسها من أجل كشف أسرار البنية الدلالية للنص ، فالهدف الأساسي إذن كان هو فهم النص بحد ذاته و ليس معرفة شخصية الكاتب " [2]

لقد حاول فرويد الإلمام بالنص الإبداعي من جوانبه الثلاثة ، المبدع ، المتلقي ، ثم النص , لكن رغم ذلك فقد وجهت إليه انتقادات تتعلق بالأهمية الكبيرة التي منحها لشخصية المبدع ,واعتباره الإبداع مجالا لتحقيق رغبات لا شعورية مكبوتة تأخذ صيغة مرضية.

لم تقف الدراسات النفسية عند نظرية التحليل النفسي كما قدمها فرويد ، بل إن هاته الأخيرة شكلت منطلقا لظهور تيارات أخرى طورت دراسة الظاهرة النفسية في النص الإبداعي ، ومن أبرز الأسماء التي اشتهرت في هذا المجال العالم النفسي الفرنسي جاك لاكان(Jacques Lacan) ، الذي استفاد من نظرية فرويد و عمل على تطويرها عن طريق الربط بين علم النفس و الأدب و اللغة مؤسسا بذلك لفرع جديد في علم النفس هو علم النفس البنيوي.

لقد اعتمد فرويدعلى اللغة في تحليل اللاشعور عند مرضاه, وفي دراسة الأعمال الأدبية . ففي رواية "غراديفا" اعتمد على مقاطع من الرواية لدراسة دواخل الشخصية ، و قد سار جاك لاكان في هذا الإتجاه فهو يعتبر " اللاشعور مبنينا بطريقة لغوية, بمعنى أن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صلبها تعتمد على التداعي و على غير ذلك من قوانين اللغة التي أسسها سوسير في بداية القرن, وطبقا لذلك إذا كانت بنية هذا اللاوعي بنية لغوية ، فإن الأدب يعتبر أقرب

[1] - د.حميد الحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر , م.س,ص 95
[2] - نفسه, ص 99

التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي ، ويصبح تحليل الأدب من منظور نفسي مرورا بالتوازي بين بنية الوعي و بنية اللغة هو المدخل الصحيح لمنهج النقد النفسي "[1] .

إضافة إلى ذلك ، فقد استفاد الأدب من توجه آخر في الدراسات النفسية ، ويتعلق الأمر بالبحث في الذاكرة والإستراتيجيات المعرفية التي يستخدمها العقل البشري في تعامله مع محيطه و أشيائه ، فانتقلت بذلك بؤرة الاهتمام من المبدع و النص إلى المتلقي لكن من منظور مغاير للتحليل النفسي , "فأصبحت تشرح كيفية استجابته الذهنية و التخييلية و الحسية للأعمال الأدبية ، ونوع هذه الإستجابة و كيفية فهمه لها، وشروط هذا الفهم ، مستويات تلقيها المختلفة , وما يدخل ذلك من عوامل في تحديدها " [2].

لقد أدى تطور الدراسات النفسية و تطبيق نتائجها في حقل الأدب, إلى نشأة فرع خاص من فروع الدراسات النفسية والأدبية هو علم نفس الإبداع, الذي يهتم "بدراسة حالات الإبداع الخاصة بالأجناس الأدبية المحددة مثل أن تكون مرتبطة بالشعراء أو مرتبطة بالرواية أو القصة أو مرتبطة بالمسرح دراسة " إكلينيكية " ميدانية ، هذه الدراسة الميدانية تتمثل في اعتبار المبدعين حالات يتم إخضاعها للتحليل عن طريق مجموعة من الإختيارات ، والأسئلة المصممة بطريقة منهجية و علمية و استخلاص النتائج الخاصة عنها "[3]

من خلال ما سبق, يظهر أن المنهج النفسي لديه بعض الإيجابيات فيما يخص دراسة النصوص الإبداعية و كشف أسرار مبدعيها ، و استجابات و تفاعلات متلقيها , إلا أنه رغم ذلك لا يخلو من نواقص, أهمها أنه لا يكشف إلا عن جانب من جوانب الإبداع الأدبي وهو الجانب النفسي . كما أن النص الإبداعي في هذه الحالة لا يعدو أن يكون مجرد وسيلة لكشف وتبرير عدة حقائق عن الحياة النفسية , فيحتل علم النفس مركز الصدارة و يهمش الأدب.

– المنهج الإجتماعي :

يشكل المنهج الإجتماعي إلى جانب المنهجين التاريخي و النفسي ، نموذجا للمناهج النقدية الأدبية التي تعتمد العوامل و المؤثرات الخارجية في تفسير العمل الأدبي ، وذلك من خلال ربطه بالمحيط الإجتماعي , حيث يعتبر أتباعه أن تفاعلات المجتمع و أبنيته وتحولاته , هي المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية و الفنية, أي أنه يركز – بصفة خاصة – على دراسة المضمون

[1]- د. صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ,م.س, ص63
[2] - نفسه, ص 64
[3]- نفسه,ص 58

الإجتماعي للنص الأدبي , و يعتبر أن استيعاب العمل و فهمه و تذوقه لا يمكن أن يتم خارج هذا الإطار.

و يرتبط المنهج الإجتماعي بالمنهج التاريخي , بل إن د. صلاح فضل يعتبر أن " المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الإجتماعي, عبر محوري الزمان والمكان . إذ يكشف المحور الزماني عن إمكانية أن يرتبط التغير النوعي للأعمال الأدبية ، بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة ، و عبر اختلافات المكان أيضا . إذ أن لكل مكان زمانه وتاريخه و ظروفه الخاصة "[1] .

أما فيما يخص تيارات المنهج الإجتماعي , فيمكن التمييز عموما بين تيارين أساسين هما :

– تيار تجريبي إمبريقي: يهتم بالظواهر الإجتماعية التي تحيط بالأدب, مثل أوضاع الكتاب الإجتماعية و الإقتصادية ، و عمليات نشر الكتب و توزيعها ، وخصائص الجمهور القارئ. و قد وجهت لهذا الإتجاه العديد من الإنتقادات أهمها أنه يغفل القيمة النوعية للعمل الأدبي ، و يدرسه من زاوية كمية اعتمادا على لغة الأرقام ، و انطلاقا من عوامل خارجية ذات طبيعة إحصائية مثل : عدد النسخ ، عدد الطبعات ، مجموع القراء ، الترجمات و اللغات المترجم إليها . فتصبح الظاهرة الأدبية تبعا لذلك و كما وصفها د.صلاح فضل " جزءا من الظاهرة الإقتصادية ، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج و التسويق والتوزيع و غير ذلك ،كل ذلك يستخلص منه نتائج بالغة الأهمية ، هي التي تكشف عن حركة الأدب في المجتمع ومدى انتشاره أو تقلصه ، وردود الفعل الناجمة عنه "[2].

و إذا كان التيار الأول يوصف بالكمي ، فقد ظهر تيار آخر ذو طبيعة كيفية ، يهتم بالعمل الأدبي في حد ذاته, و لا يتخذه مجرد وسيلة للتعبير عن ظاهرة اجتماعية انطلاقا من معطيات و بيانات إحصائية . لقد اعتبر أصحاب هذا التيار أن وظيفة الأدب الأساسية هي توضيح العلاقات الإجتماعية و المساعدة على إدراك وفهم الواقع الإجتماعي والوعي بمشاكله و تفسيره. و لعل من أبرز ممثلي هذا الإتجاه جورج لوكاتش (George Lukacs) ولوسيان غولدمان (Lucien Goldmann).

[1] - د. صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ,م.س, ص39
[2]- نفسه, ص 42

يعتبر جورج لوكاتش أن الأدب انعكاس و تمثيل للصراع بين نمطين من الوعي هما:

"– وعي الطبقة البرجوازية المهيمنة و يسميه الوعي الزائف.

– وعي الطبقة البروليتارية و يسميه الوعي الصحيح."[1]

وضمن هذا الصراع تسعى الطبقة البرجوازية إلى تحقيق الغلبة و الإنتصار ، وإلى جعل وعيها هو الوعي الصحيح السائد و المعبر عن الرؤية الوحيدة للعالم , كما تسعى إلى إخفاء الطبقية داخل المجتمع . في حين تحاول الطبقة البروليتارية الكشف عن هاته الحقيقة , و عن زيف ذلك الوعي بغية بناء مجتمع تغيب فيه الطبقية .

لقد تبين من خلال دراسة نظرية جورج لوكاتش في الرواية – التي تم عرضها في مبحث سابق– أنه يعتبر الرواية والأدب عامة انعكاسا للواقع الإجتماعي بمختلف تناقضاته وإشكالاته, لكنه لايقصد الإنعكاس بمفهومه الآلي المباشر , بل إنه يتجاوز هذا المعنى الضيق, ليجعل من الواقع منطلقا للإبداع بهدف إعادة تشكيله وتحويله. أما لوسيان غولدمان فقد استفاد من نتائج أبحاث جورج لوكاتش و عمل على تطويرها, وهو من أهم الأسماء التي ساهمت في بلورة التيار البنيوي التكويني باعتباره " فهما خاصا لوضعية الأدب كنوع من أنواع الوعي الإجتماعي " [2] .

يرى لوسيان غولدمان أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن وعي فردي أو وجهة نظر شخصية, و إنما هي تعبير عن وعي جماعي " فالمبدع الحقيقي لهذه الأعمال هو الفكر الذي نشأ في حضن الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب أو يعبر ضمنيا عن أفكارها دون أن يكون منتميا إليها بالضرورة " [3]. ويعتبر مفهوم الرؤية من أهم المفاهيم التي اعتمدها لوسيان غولدمان في نظريته ، وهو يعرفها بأنها " مجموع الطموحات والمشاعروالأفكار التي يشترك فيها أفراد مجموعة واحدة (هي في الغالب طبقة اجتماعية واحدة) ويتباينون بها عن غيرهم من المجموعات" [4] . لقد أكد أن العمل الأدبي يعبر عن رؤية محددة للعالم ، لكنها ليست فردية خاصة بالكاتب أو المبدع ,إنها رؤية جماعة اجتماعية محددة . فرغم أن الكاتب يستفيد من خبراته و تجاربه الشخصية ، و يكون له هامش الحرية في صياغة العالم التخييلي لعمله , إلى أن منطق الجماعة وفكرها وطبيعة رؤيتها للعالم هي التي تتحكم في صياغة محتويات أو مضامين العمل الأدبي .

---

[1] - د . حميد الحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر , م.س,ص 68

[2] - نفسه, ص 70

[3] نفسه, ص 71

[4] - آن موريل : النقد الأدبي المعاصر :مناهج , اتجاهات , قضايا, ترجمة : إبراهيم أولحيان, محمد الزكراوي, المشروع القومي للترجمة,القاهرة, الطبعة الأولى ,2008, ص 65

أما بالنسبة للمنهج الذي اعتمده لوسيان غولدمان في دراسة النص الأدبي , فيمكن توضيحه من خلال مصطلحين أساسيين هما :

1. الفهم : الذي يختص بوصف العمل الأدبي من الداخل لإستخلاص بنيته الدلالية .

2. التفسير : و يختص بتفسير تلك البنية الدلالية من خلال تفاعلها مع البنية الذهنية للجماعة التي ينتمي إليها المبدع أو يمثل رؤيتها للعالم . إن التفسير بهذا المعنى "سيجعلنا نقف على ما للمجتمع من دور في صياغة المجال الأدبي دون أن يعني هذا السقوط في علاقة الإنعكاس الآلي(....) فتفسير ظاهرة من الظواهر الإجتماعية يقتضي أن ندرج هذه الظاهرة ضمن إطارها العام الإجتماعي والثقافي والتاريخي والإيديولوجي, هذا الإطار الذي ينتج هذه الظاهرة , وتفسير ظاهرة أدبية يتطلب التعرض للمجتمع الذي أنتجها"[1]. ويرى لوسيان غولدمان أن الفهم والتفسير عمليتان مرتبطتان ببعضهما البعض لا يمكن الفصل بينهما, وهما أساسيتان لفهم العمل الأدبي.

لقد أدى تطور الدراسات النقدية إلى ظهور تيار جديد في سوسيولوجيا الأدب هو علم اجتماع النص الأدبي، الذي يتخذ من اللغة أداة أساسية للربط بين الأدب و الحياة . فاللغة هي "مادة الأدب ، ومادة التواصل في الحياة ، فاللغة إذن من منظور علم اجتماع النص الأدبي هي المرشحة لأن تكون الجسر الحقيقي الذي يمعن التحليل النقدي فيه ، فيستطيع أن يربط بين الأدب من ناحية و الحياة من ناحية أخرى عبر منطقة متجانسة " [2].

إن ما يمكن قوله عن المنهج الاجتماعي و المناهج التي تعتمد العوامل الخارجية في تفسير النصوص الأدبية عامة، هو أنها عادة ما تسقط في الشرح الذي يعلل الأسباب التي انبثق و تولد عنها هذا الأدب ، و تغفل وصف الأثر الأدبي في حد ذاته و تحليل بنياته و تقييم مداولاته .

- **المنهج السيميائي :**

ظهر المنهج السيميائي نتيجة لتطور الأبحاث و الدراسات في حقل السيمياء خلال القرن العشرين ، خاصة مع ظهور ما أصبح يعرف بالسيمياء الأدبية التي جعلت من النماذج اللسانية و السيميائية أساسا لمقاربة النص الأدبى . وقد اعتبر د. عبد الواحد المرابط أن " الإهتمام بالبنية الشكلية للنصوص الأدبية قد اتخذ منحاه السيميائي مع الشكلانيين الروس {...} الذين جعلوا من المظاهر اللغوية للنصوص الأدبية هي ما يشكل أدبية الأدب دون النظر في أي ارتباط له

[1] - د.عبد الرحمن بوعلي : في المناهج المعاصرة, البنيوية التكوينية, الرباط, الطبعة الأولى ,1994, ص 22
[2]- د. صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر , م.س,ص 52.

بالواقع"[1] . هكذا إذا كانت المناهج النفسية و الإجتماعية و التاريخية , قد ربطت النص الأدبي بما هو خارجي ، و جعلته انعكاسا لواقع المؤلف النفسي ، أو وقائع المجتمع و تاريخه ، فإن المنهج السيمائي أحدث تحولا في حركة النقد الأدبي خلال القرن العشرين, حيث أصبحت الرؤية السميائية الرمزية هي الأساس المعتمد في دراسة النصوص الأدبية انطلاقا من الداخل ، مع عدم إقصاء الأبعاد الخارجية في تأويل الدلالات وتوليد المعاني المتعددة.

لقد شكلت الأبحاث اللسانية لفرديناد دي سوسير (Ferdinand de Saussure منطلقا لبناء علم السيميائيات , فقد وضع هذا العالم نظرية لدراسة العلامات اللغوية حيث اعتبر أن "اللغة نظام من العلامات، تعبر عن الأفكار، مثلها مثل أنظمة أخرى تشبهها كأبجدية الصم والإشارات العسكرية وغيرها " [2], وميز بين حدين أساسين في العلامة هما الدالsignifiant والمدلول signifié , كما اعتبر العلاقة بينهما اعتباطية . والدال عند سوسير" هو صورة سمعية مشتقة من كيان صوتي أو هي تمثيل طباعي, إنه متوالية من الأصوات أرادها الإستعمال الجماعي الناتج عن تعاقد لا تعرف بدايته, والمدلول هو التصور الذهني الذي نملكه عن شيء ما في العالم الخارجي. إنه ليس الشيء ولا يمكنه أن يكونه, إنه الصورة المجردة التي يمنحها اللسان إلى الشيء عبر التعيين والتسمية" [3] . لقد شكلت نظرية سوسير لبنة أساسية لعلم السيمياء , الذي ظهر وتطور فيما بعد على يد الأمريكي تشارلزساندرز بورس (Charles Sanders Peirce) , وأصبحت السيمياء تعرف بأنها " علم عام للعلامات " [4]. وتتميز العلامة عند بورس بالشمول والتنوع " فكل شيء في الكون يشتغل كعلامة ويدل باعتباره علامة ويدرك بصفته علامة" "[5], وقد اهتم بورس بدراسة أنواع العلامات و مستوياتها وقسمها إلى ثلاثة أقسام :

الماثول(répésentation)/ الموضوع (objet)/ المؤول(intrprétant)

والعلاقة بين هذه العناصر الثلاثة تشكل ما يسميه بورس بالسيميوز" أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها"[6]. وهذه الدلالة التي يتم الوصول إليها ليست نهائية, وإنما هي تخضع لحركة تأويل دائمة ومستمرة .

---

[1]- د.عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة و سيمياء الأدب ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان، منشورات الاختلاف ,الجزائر ، دار الأمان , الرباط ، الطبعة الأولى ، 2010 ، ص 127

[2] - المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته , مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها, العدد2, 2010,ص 5

[3] - سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها, سلسلة شرفات 11, منشورات الزمن, الدارالبيضاء,2003, ص 51/50

[4] - د.عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة و سيمياء الأدب , م.س, ص 9

[5] - سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها, م.س, ص 60

[6] - نفسه, ص61

أما توظيف السيمياء في المجال الأدبي فيتجلى في مقاربة النص الأدبي من الداخل بغض النظر عن العوامل الخارجية ,من خلال دراسة وتأويل علاماته للتعرف على كنهها وعلاقاتها ببعضها وبالتالي كشف هوية النص وتأويله. و تعتبر السيمياء أن النص الأدبي هو" نسق من العلامات اللسانية "[1] , إلا أن الإهتمام بالبعد اللغوي في النص لا يلغي اهتمام السيمياء بالأبعاد النفسية و الإجتماعية و التاريخية ، بل إنها تدرس هاته الأخيرة انطلاقا من اللغة .

وقد ميز د. عبد الواحد المرابط بين ثلاث مستويات للتحليل السيميائي توضح طبيعة هاته العلاقة ,وهي :

– مستوى تداولي : يهتم البحث السيميائي في هذا المستوى بتحليل "الشفرة "[2] اللغوية داخل النص الأدبي انطلاقا من العلاقة التواصلية التي تجمع بين الكاتب و القارئ ، و يهتم بتحليل القنوات التي يمر عبرها هذا التواصل، و بالتالي البحث في آليات تلقي النص وتأويله ، استنادا إلى نظريات إيكو و إيزر و تصورات أخرى تابعة لنظرية التلقي .

– مستوى نسقي داخلي : يهتم بتحليل العلاقات القائمة بين المكونات اللغوية الداخلية للنص و تحليل ثغراته اللغوية , في معزل عن الكاتب و القارئ والسياق و المرجع الدلالي.

و يشير د. عبد الواحد المرابط إلى " أن هذا المستوى يشكل قاعدة النموذج السيميائي الأدبي ، لأنه يظل ثاويا داخل الخصائص اللغوية الجوهرية للنص، ولأن المستويات الأخرى تنطلق منه لملامسة جوانب أخرى دلالية أو تداولية تكتنفها شيفرة النص " [3].وتندرج ضمن هذا المستوى أعمال جان كوهن, غريماس , تورودوف , جيرار جنيت , جاكبسون .

– مستوى دلالي : يهتم بدراسة البنية الدلالية في النص الأدبي ، من خلال الكشف عن الآليات النصية التي تنتج الدلالة الإجتماعية أو النفسية في النص الأدبي . و يشير د.عبد الواحد المرابط " إلى أن الأمر لا يتعلق بانعكاس الدلالة الإجتماعية أو النفسية في النتاج الأدبي كما هو الأمر في تصور بعض اتجاهات النقد الحديث غير السيميائية ، بل المقصود هنا هو الإنتاجية النصية التي يحدثها اشتغال النص على الشيفرة اللغوية بصفتها تتضمن جميع النصوص و الدلالات الإجتماعية و النفسية " [4].

كما ميز د.عبد الواحد المرابط في هذا المستوى بين مسارين منهجيين سيميائيين هما :

---

[1] - د. عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة و سيمياء الأدب , م.س, ص9

[2]- - Le petit Robert ,Diccionnaire alphabétique et antologique de la langue française , op.cit, p :459

الشيفرة : نظام صارم من العلاقات المبنينة بين علامات, مجموعة من العلامات ومحتوى .

[3]- د. عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة و سيمياء الأدب , م.س, ص 111

[4]- نفسه, ص 112

– المسار السوسيو– نصي : الذي يهتم برصد آليات توليد الدلالة الإجتماعية داخل النصوص الأدبية .

–المسار السيكو– نصي : الذي يهتم برصد آليات توليد الدلالة النفسية داخل النصوص الأدبية.

وإذا كانت المناهج السابقة قد اتخذت من الكاتب ومن النص الأدبي محورا للدراسة ، فقد أدى تطور الدراسات النقدية إلى ظهور نظرية جديدة, تركز على المتلقي ودوره في تفسير النص الأدبي وكشف خباياه , وهي نظرية التلقي.

– نظرية التلقي :

يعود الفضل في وضع الخطوط الموجهة لنظرية التلقي إلى كل من هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) و فولفغانغ إيزر(Wolfgang Iser) ، حيث لم تعد عملية التقلي قائمة على تقبل النص بشكل جاهز كما يقدمه المؤلف ، بل أصبحت تلعب دورا أساسيا في إعادة إنتاج النص و فهمه و تعديل دلالاته .

يؤكد ياوس على الوظيفة التاريخية للمتلقي وأهميتها رغم نذرة الحديث عنها , فهو يعتبر"أن الأدب و الفن لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون المؤلفات و يتمتعون بها ، ويقومونها ، ومن تم يعترفون بها أو يرفضونها ، يختارونها أو يهملونها . فيبنون تبعا لذلك تقاليد بل إنهم يستطيعون بصفة خاصة أن ينهضوا من جهتهم بالدور النشيط المتمثل في الإستجابة لتقليد ما و ذلك بإنتاج مؤلفات جديدة " [1].

يشير ياوس إلى مجموع العمليات التي يقوم بها المتلقي في مقاربة النص الأدبي ، والتي تثبت الدور الفعال المنوط به , و كذا أهميته في العملية النقدية إلى درجة أن القارئ قد يساهم في إنتاج مؤلفات جديدة . فالقارئ هو المتلقي الذي يقبل أو يرفض ويقوِّم , وقد تبين لياوس "أن تقويم الأدب يعد المؤشر الرئيسي على الدور التاريخي الذي يقوم به في الواقع العملي لحياة المجتمعات المتعاقبة" [2].

و يعد مفهوم أفق التوقع من المفاهيم الأساسية التي اعتمدها ياوس في نظريته ، وهو يشير إلى التوقعات أو التصورات التي يثيرها النص في ذهن القارئ ،والتي تخضع للتجديد و التغيير

[1]- إلورد إبش, د.و.فوكيما: نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة و إعداد ، محمد العمري ، افريقيا الشرق ,المغرب ، الطبعة الثانية ، 2004 ,ص 148.

[2]- د. حميد الحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر ، م .س,ص 165.

المستمرين من خلال الإتصال بنصوص جديدة " فالنص الجديد يثير في القارئ (أو المستمع) طائفة من التوقعات وقواعد اللعبة التي أصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه . هذه التوقعات يمكنها ، مع توالي القراءات أن تخضع للتعديل أو يتم فقط الإقتصار على إعادة إنتاجها"[1]. يتكون أفق التوقعات إذن من التصورات التي خلفتها النصوص السابقة , و التي قد يتم تعديلها أو تغييرها بناء على الإتصال بنصوص جديدة تخرق الأعراف المستقرة لسابقتها, مما يؤدي إلى إعادة بناء توقعات جديدة , فإذن " يجب معرفة الأفق السابق بكل معاييره وأصناف قيمه الأدبية و الأخلاقية و غيرها إذا ما أردنا تقويم آثار المفاجأة و الضجة (الفضيحة) ، أو أردنا بالعكس من ذلك ، التثبت من ملائمة المؤلف لتوقع الجمهور " [2].

ويطرح مفهوم أفق التوقع أو الإنتظار مسألة تعدد آفاق التوقع و اختلافها بين القراء ، و كذا مسألة تعايش مجموعة من آفاق الإنتظار داخل نفس الحقبة الزمنية ، و هذا ما جعل ياوس يؤكد على البعد التاريخي لعملية تلقي النصوص الأدبية , و يركز على أهمية القراءة التاريخية لهذه النصوص . وقد حدد ياوس المراحل الأساسية التي ينبغي المرور منها لتحقيق هذا النوع من القراءة في :

- مرحلة قراءة الفهم
- مرحلة قراءة التأويل
- مرحلة القراءة التاريخية ، حيث يرى أن هاته الأخيرة هي التي" تعيد بناء أفق الإنتظار بتتبع تاريخ تلقي النص الأدبي إلى أن يبلغ لحظة القراءات الحالية " [3], وهي قراءة تدخل في مجال اهتمامات الناقد و الدارس الأدبي و ليس القارئ العادي .

إن الأساسي في نظرية التلقي عند ياوس ، هو الإنتقال من" فهم علاقة القراء بالنصوص إلى اعتبار أن سلسلة القراءات المتعاقبة في التاريخ هي جوهر ما يشكل التاريخ الحقيقي للأدب .[4]

فولفغانغ إيزر :

تمت الإشارة أثناء الحديث عن المنهج النفسي, إلى أن تطور الدراسات النفسية تجاوز الإهتمام بالمرسل إلى التركيز على المتلقي و كيفية تلقيه, و استجابته الذهنية و التخيلية للنص

[1]- هانس روبيرت ياوس : نحو جمالية للتلقي . ترجمة محمد مساعدي , ص62/61، نقلا عن د. حميد الحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر, م.س, ص 166.
[2]- إلورد إبش, د.و.فوكيما: نظرية الأدب في القرن العشرين ، م.س,ص 150.
[3] -المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية ، م .س, ص 124.
[4]- د. حميد الحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر ,م.س, ص 167

الأدبي، وكذا على العمليات الذهنية التي تستدعيها عملية التلقي من فهم وتفسير و تأويل و تخزين و غيرها. واهتمام إيزر يندرج ضمن هذا الإطار، أي كل ما يتعلق بسيكولوجية المتلقي من الزاوية المعرفية ، " فإيزر انشغل كثيرا بوصف الفعاليات الذهنية و النفسية (بالمعنى العقلي) لتجاوب القراء مع النصوص, و تتبع المراحل التي يقطعونها ذهنيا لبلوغ اللحظة التامة لتجاوبهم, و ذلك بإغلاق ما سماه التأويل المتسق الذي يكون كل قارئ قد توصل إليه عند إتمام القراءة "[1].

ويعتبر إيزر أن الأثر الأدبي هو نتيجة للعلاقة التفاعلية بين النص و القارئ , وبذلك فهو يختلف عن أمبيرتو إيكو الذي رغم اعترافه بأهمية المتلقي, إلا أنه يعطي الأولوية والصدارة للنص و لمقصدية الكاتب. ويعتمد إيزر في تفسيره لهذه العلاقة التفاعلية على مفهوم خاص هو "وجهة النظر الجوالة "[2], ومفادها أن تأويل النص الأدبي لا يتم دفعة واحدة ، و إنما هو عملية مستمرة و ممتدة خلال القراءة يتم تعديلها وربطها بما هو سابق عليها ، فالقارئ يدرك بعض أجزاء النص و يترك عناصر أخرى يتوصل إلى تأويلها فيما بعد, من خلال الإطلاع على عناصر جديدة . تصبح القراءة إذن سيرورة يتم من خلالها ربط ما هو لا حق بما هو سابق ، و إعادة النظر فيه و تعديله باستمرار.

و يوضح د. حميد الحميداني بأن وجهة النظر الجوالة ، يتجاذبها قطبان أساسيان هما : التوقع و التذكر, " فالتوقع هو ترقب ما سيحدث من تغيرات في مسار تمثل النص ، و التذكر هو العودة إلى تلك العناصر المنسية التي لم يتم الإنتباه الكافي إليها أو أنها لم تؤخذ بعين الإعتبار في الإدراك السابق لما قد قرئ من النص "[3]. إن تمثل النص إذن لا يتم دفعة واحدة و إنما عبر مسار متدرج ، تخضع فيه وجهة النظر أو التأويل لتغيير مستمر إلى أن يستقر في النهاية إلى تشكيل "تأويل متسق " [4] عند إتمام عملية القراءة .

إن هذه العلاقة مع النص تسمح بتحريك خيال القارئ وذهنه و تدفعه إلى الإشتغال وفق خطاطاته المعرفية ، و تمكنه من ملء الفراغات الموجودة بالنص "فغياب الحقيقة الثابتة للنصوص الأدبية هو ما يولد فراغا فيها يعمل القراء على ملئه حسب اختلافهم في الإدراك و التأويل ، كما أن ذلك الفراغ هو الذي يسمح أساسا بتوليد المعنى " [5]. إن عملية ملء الفراغات تسمح للقارئ بتغيير

---

[1]- د. حميد الحميداني : الفكر النقدي الأدبي المعاصر ,م.س,169
[2]- نفسه, ص 170
[3]-نفسه, ص 171
[4]- نفسه, ص 171

[5]- المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية .م.س ,ص 126

وتطوير نفسه سواء كان واعيا بذلك أو غير واع به, كما أنها تضفي على فعل القراءة والتأويل صبغة فردية, فتتعدد تأويلات النص بتعدد القراء و المؤولين سواء أكانوا قراء عاديين أو متخصصين .

لقد كان عدم التمييز بين نوعية القراء محط انتقاد لإيزر ،إلا أن ذلك لا يمنع من الإعتراف بأن نظريته قد حظيت باهتمام خاص ، و أنها أضافت معطيات جديدة لعملية التلقي خاصة ما يرتبط بسيكولوجية القراءة .

3-2 المنهج المقارن :

تعد المقارنة من أساسيات التفكير و الإدراك البشري عامة، فهي ليست خاصة بحقل معرفي معين، وإنما هي عملية ملازمة للنشاط الذهني للإنسان . لكن في هذا المطلب سيتم تناولها باعتبارها أساسا منهجيا, أدى اعتماده و انتشاره بشكل واسع إلى نشأة فروع معرفية جديدة مثل: علم الحياة المقارن ، علم التشريع المقارن ، علم اللغة المقارن ، علم الميثولوجية المقارن ، كما انتقل استخدامه إلى حقل الدراسات الأدبية . "وقد أشار بعض الباحثين الأدبيين إلى ضرورة ظهور (علم أدبي مقارن) ، وكان في مقدمتهم (إدكار كينيه) الفرنسي الذي كان أول من (اقترح ظهور الأدب المقارن على قياس العلوم الأخرى مثل (التشريع المقارن): لقد قالوا (تشريع مقارن) ؟ ألا يمكن أن يقال (أدب مقارن) أو شيء آخر قريب منه يندرج في هذا السبيل "[1]

يرتبط المنهج المقارن في الأدب بحقل معرفي حديث النشأة هو الأدب المقارن ، ورغم أن العرب قد استخدموا المقارنة قديما في نقدهم, كوسيلة لدراسة النصوص ,إلا أنهم لم يتمكنوا من تأسيس منهج نقدي مقارن بالمفهوم الحديث، بل إن هذه المقارنات اتخذت شكل موازنات و مقابلات محددة تفاضل بين الآداب، وتصدر أحكاما ذاتية منحازة في كثير من الأحيان لأدب دون غيره . فالمنهج المقارن "منهج نقدي مستحدث النشأة إذ يعود ظهوره إلى العصور الحديثة و منذ القرن الثامن عشر على وجه التحديد .أما قبل هذا التاريخ وخلال العصور القديمة فلا يمكن الحديث عن وجود منهج مقارن بالمدلول الإصطلاحي للعبارة . فقد كانت العملية المقارنية منحصرة في بعض الموازنات و المقابلات دون الخضوع في ذلك إلى منهج تحليلي مخصوص يعتمد تقصي الأسباب و تعليل الظواهر و استخلاص النتائج ، و إنما يقف غالبا عند حدود رصد العلامات النصية في

[1]- د. حسام الخطيب :آفاق الأدب المقارن عربيا و عالميا ، دار الفكر المعاصر ، بيروت – لبنان , الطبعة الأولى ,1992 , ص 68

إطار ما يعرف بالمؤتلف والمختلف أو السرقات الأدبية أو في إطار المقارنة بين تقاليد الحضارات المختلفة " [1].

يعتمد المنهج المقارن إذن على خطوات محددة ومضبوطة, كما أنه يتوخى الموضوعية في تتبع الظواهر و رصد علاقاتها , و تعليلها قبل صياغة الخلاصات والإستنتاجات . وتكتسي المقارنة في الدراسات الأدبية خاصية متميزة , حيث أنها تعتبر منهجا وموضوعا في آن واحد. و يستثني د. محمد غنيمي هلال الموازنات الداخلية لأدب واحد , من الإنتماء لمواضيع الأدب المقارن, حيث يعتبر أن الموضوع الأساسي لهذا الحقل هو دراسة الصلات الدولية بين مختلف الآداب , يقول: "نود أن ننبه إلى أنه ليس من الأدب المقارن في شيء ، ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا"[2] .
وهذا ما أكده د. جمال بوطيب أثناء تعريفه للأدب المقارن حيث ميز فيه بين بعدين " التحاوري و التجاوزي ، التحاوري بمعنى أن حقل اشتغاله هو المنتج النصي لآداب الأمم في شكله المقارناتي ، و التجاوزي هو الوعي بدراسة الظواهر غير المنحصرة في منتج نصي قومي واحد " [3]. فدراسة ظواهر الأدب القومي الواحد حسب الباحثين لا تندرج ضمن اهتمامات الأدب المقارن . و يعتبر د. جمال بوطيب أن الأدب المقارن هو منهج تعتمده الدراسات التي تهتم بالبحث في مظاهر التأثير و التأثر و التحاور والتجاوز, كما أنه يؤكد على صفته العلمية باعتباره " علما يتبع الشروط العلمية في الدراسة المقارناتية من ملاحظة و صياغة للفريضة و تتبع للنتائج و تركيب لها و الإنتهاء إلى خلاصات " [4] .

و تلعب الدراسات الأدبية المقارنة دورا هاما في فهم الآخر و الإطلاع على ثقافة الشعوب الأخرى و تقاليدها و تاريخها ، ومعرفة نقط الإختلاف و الائتلاف على صعيد الفكر و الإبداع فيها، وبالتالي إدراك الخصوصيات اللغوية والنفسية والإبداعية والحضارية المختلفة و المشتركة, وما ينتج عن ذلك من تبادل للخبرات وإثراء للثقافات وفتح المجال للتواصل والتلاقح, وتجاوز الإنكماش والعزلة . هكذا تصبح معرفة لغة الآخر ضرورية للباحث المقارن أثناء إنجاز دراسته, وذلك للوقوف على النصوص الأصلية بدل الإستعانة بالترجمات " فأصدق و أوثق طريقة للوصول إلى الآداب الأجنبية هي استعمال و ممارسة لغتها الأصلية " [5]. لكن المقارن قد يلجأ إلى الترجمة في حالة

---

[1] - د.خالد الغريبي, توفيق بنعامر, عبد الواحد المرابط,د. محمد أديوان, وآخرون : المقارنون العرب اليوم ,تكريما للأستاذ سعيد علوش, تنسيق ادريس اعبيزة : سلسلة ندوات و مناظرات رقم 181 كلية الآداب و العلوم الإنسانية – الرباط ، الطبعة الأولى ,2014, ص 71

[2]- د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، م.س, ص16

[3]- صحيفة "العرب الأسبوعي " , د. جمال بوطيب : حدود ملتبسة , ثقافة 27 , 11/29/ 2008

[4]- نفسه

[5] - Abdelmajid Mekayssi ,Littérature comparées et traduction, Actes du colloque

عدم تمكنه من لغة الأدب الأجنبي , فرغم أن النص المترجم لا يمكن أن يعادل النص في لغته الأصلية , إلا أنها مع ذلك تشكل وسيلة يعتمد عليها الباحث المقارن للتعرف على أدب الآخر و ثقافته . و قد يهتم الباحث المقارن بترجمة نص ما بشكل مخالف حيث يتخذها موضوعا لدراسته المقارنة "فتتم المقارنة في هذه الحالة إما بين النص الأصلي و النص المترجم أو العكس ، وإما بين ترجمتين لنفس النص إما حسب الفترات الزمنية التي تنتمي إليها, أو حسب الطرائق المعتمدة في ترجمته"[1].

ويعتبر تحديد هوية النصوص النوعية والتاريخية من الخطوات الرئيسية التي يعتمدها الباحث المقارن , والتي تضمن نجاح الدراسة المقارنة, كما أن إجراء ضبط النوعية يعد " شرطا أساسيا في اختيار النصوص, لأن ذلك الإجراء هو الكفيل وحده بضبط المنهجية المقارنية المعتمدة. لأن المقارنة بين النصوص الأدبية مثلا لا تخضع لنفس المقاربة التي تخضع لها المقارنة بين النصوص التاريخية , فما يعتبر مشروعا في الحوار بين النصوص الأدبية لا يكتسي نفس المشروعية في الحوار بين النصوص التاريخية {...} وذلك لأن الإشكاليات المطروحة تختلف باختلاف نوعية النصوص المراد التقريب و إجراء الحوار بينها "[2].

بعد تحديد هوية النص ، ينتقل الباحث المقارن إلى وصف وتشخيص الظواهر المراد دراستها , لرصد خصائصها و ضبط فوارقها ضمن سياقها الإجتماعي و الثقافي و بشكل موضوعي بعيدا عن الأحكام و الإنطباعات الشخصية , ثم ينتقل بعد ذلك إلى مرحلة التحليل وتعليل الظواهر, و تفسيرها و البحث في أسباب التشابه و الإختلاف بينها . ويؤكد توفيق بنعامر بأن التحليل " يستند إلى آليتين أساسيتين أولاهما التزام الحياد العلمي المطلق و التجرد من الذاتية ومن التعاطف مع أي طرف من أطراف المقارنة أو التحامل عليه . ولابد هنا من التخلص من النزاعات الإقليمية و القومية و الإديولوجية و التعامل بكل موضوعية مع الإشكاليات المطروحة ، وثانيهما الغوص في الدلالات العميقة وعدم الإقتصار على المظاهر و الأشكال في تقاربها و تباينها "[3].

بعد ذلك ينتهي الباحث إلى صياغة الخلاصات و الإستنتاجات التي توصل إليها بشكل واضح وموضوعي, وهذه الإستنتاجات لاتعتبر أحكاما نهائية لأن النصوص الأدبية تبقى مفتوحة دائما أمام دراسات وقراءات مقارنة أخرى.

---

intenationale organisée par la coordination des chercheurs sur les littératures Maghrébines et comparées ,Casa-blanca,Mehnés,fés,1 er édition ,2006,p 42

[1] - نفسه, ص 42

[2]- المقارنون العرب اليوم ، م.س, ص 76

[3]- نفسه, ص 77.

انطلاقا مما سبق, يمكن القول بأن المنهج المقارن في الدراسات الأدبية يراعي الدقة العلمية، و يسعى إلى الوصول لنتائج ملموسة يبتعد فيها المقارن عن الأحكام العامة الذاتية ، كما أنه يستدعي تسلح المقارن بمعرفة موسوعية تمكنه من مقاربة النصوص على اختلاف ثقافتها. و تعد التطورات التكنولوجية والمعلوماتية التي يشهدها العصر الحالي ، عاملا مساعدا للباحث في هذا الميدان ، خاصة فيما يتعلق بمعرفة ثقافة الأمم و منتجاتها الحضارية و الفكرية والإبداعية .

3-3 المنهج المقارن في الأدبيات السردية

يعتمد المنهج المقارن في مجال الأدب لمقاربة مواضيع عديدة , حددها د. محمد غنيمي هلال في كتابه "الأدب المقارن " كما يلي :

-عوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة : يهتم بالعلاقات الأدبية بين الأمم المختلفة من خلال دراسة اهتمام بلد ما بمؤلف أو بمجتمع أو بإنتاج أدبي في بلد آخر.

-دراسة الأجناس الأدبية : و يندرج ضمنه دراسة جنس أدبي في أدبين فقط أو في أكثر من أدبين .

- دراسة الموضوعات الأدبية : حيث يجب أن يكون الموضوع المختار ذا قيمة أدبية.

- تأثير كاتب ما في أدب أمة أخرى : أوضح د. محمد غنيمي هلال بأن هذا النوع من الدراسة يعتبر من أكثر فروع الأدب المقارن انتشارا في أوساط الباحثين الفرنسيين .

- دراسة مصادر الكاتب : يرتبط بهذا النوع دراسة المصادر الأجنبية التي استقى منها الكاتب أدبه.

- دراسة التيارات الفكرية : يتعلق الأمر بدراسة التيارات الفكرية أو الحركات الأدبية التي سادت في عصر ما . و قد أشار د. محمد غنيمي هلال أن " هذه الدراسات تتطلب اطلاعا واسعا , ولابد من دراستها في أكثر من أدبين ، حتى يستطاع تمييز الأفكار العامة التي سادت عصرا بعينه أو بلادا بذاتها" [1].

- دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمة أخرى ، ويمكن التمييز في هذا النوع من الدراسة بين شكلين أساسين :

. دراسة بلد كما يصوره أدب آخر .

[1]- د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن , م.س, ص 89

. دراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى .

ونظرا لتعدد هذه المواضيع و تشعبها ، سيتم الإقتصار في هذا المطلب على نموذجين تمثيليين مختلفين .

أ- الهاشميون في المقامات العربية و روايات الشطار الإسبانية[1].

هذا الكتاب هو عبارة عن رسالة دكتوراه الدولة حصل عليها د. محمود طرشونة من جامعة السوربون ، ونشرته الجامعة التونسية بالفرنسية عام 1982, قبل أن يترجم إلى اللغة العربية . قدم فيه دراسة مقارنة لظاهرة الهامشية في المجتمعين العربي والإسباني كما صورها أدبهما, من خلال التركيز على شريحة خاصة، فقيرة، منبوذة، مهمشة تعيش على الحيل و المكائد وهي فئة المكديين و الشطار، حيث درس التشابه بين شخصيتي المكدي و الشاطر من خلال صورته في المقامات العربية (الحريري والهمذاني) في القرن الرابع الهجري, وصورته في روايات الشطار الإسبانية(Guzman de Alfarache,El buscon , Lazarillo de tormes) في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وقد تناول د. محمود طرشونة في كتابه مجموعة من القضايا ترتبط بهذا الموضوع, قسمها حسب ثلاثة أبواب, هي:

الباب الأول: خصصه لوصف موضوعات روايات الهامشيين الإسبانية والمقامات العربية و شخصياتها , ودرس البنى السردية لأدب الهامشيين و أوضح الفروق بينهما .

الباب الثاني :درس فيه المصادر التراثية الثقافية لكل أدب و كشف عن العوامل الإجتماعية والإقتصادية لنشأته, كما بحث في القواعد المنشئة لهذه الفئات الهامشية ونظر في نماذجها الإشكالية من خلال المؤلفات الثلاث الممثلة لقصص الشطار الإسبانية, و المؤلفين الممثلين للأدب القصصي العربي.

الباب الثالث : خصصه لإبراز التماثل بين البنى الإجتماعية و الإقتصادية للمجتمعين العربي و الإسباني.

و إذا كان د. محمد غنيمي هلال ، قد اعترف أثناء حديثه عن المقامات العربية بتأثيرها في روايات الشطار الإسبانية – كما سبقت الإشارة لذلك أثناء الحديث عن جنس المقامة- فإن د.محمود طرشونة قد خلص من خلال دراسته إلى وجود تشابه كبير بين فئة الهامشيين في

[1]- د. محمود طرشونة: الهامشيون في المقامات العربية وروايات الشطار الإسبانية , منشورات المركز الوطني للترجمة , دار سينتارا, تونس ,2010

الأدبين العربي و الإسباني , لكن النتيجة التي توصل إليها هو أن هذا التشابه لا يرجع إلى تأثير الأدب العربي– وخاصة المقامات – في قصص الشطار " لأن ثقافة الكتاب الإسبان في ذلك الوقت لم تدخلها عناصر الثقافة العربية "[1] . إن أساس التشابه بين صورة الهامشيين في الأدبين يرجع– حسب د. محمود طرشونة – إلى التشابه بين وضعية المجتمعين اقتصاديا واجتماعيا ، كما أكد حين بحث في أصول المقامات العربية و روايات الشطار الإسبانية ، أن لكل جنس نصوصه الخاصة التي استقى منها ، يقول د. محمود طرشونة "كان لابد من البحث في تشابه الموضوعات واختلاف الأشكال , وقد وجدت إجابة مقنعة لهذا الأمر , وهي أن كل أدب متجذر في ثقافته ، وذكرت قائمة طويلة بالنصوص التي بنى عليها الهمداني مقاماته أو النصوص التي بنى عليها الروائيون الإسبان أعمالهم ، وخاصة من الآداب : اللاتينية ، و اليونانية و أدب النهضة في أروبا "[2] . بالتالي فكل من المقامة وروايات الشطار لها أصولها الخاصة, والتشابه بينها على مستوى الموضوع – خاصة ما يتعلق بظروف وخصائص فئة الهامشيين وطبيعة تفاعلاها داخل المجتمع– هو نتيجة لتشابه ظروف وأوضاع المجتمع الذي أنتجها.

ب– الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة [3]

تتبع د. مراد حسن عباس في هذا الكتاب, صورة الأندلس في الروايتين العربية والإسبانية خلال النصف الثاني من القرن العشرين, و درسها دراسة أدبية مقارنة من خلال نماذج روائية عربية و إسبانية هي :

– ثلاثية : غرناطة . مريمة . الرحيل, لرضوى عاشور.

– المخطوطة القرمزية ,لأنطونيو جالا (Antonio Gala)

وقد أكد على اختلاف رؤية المبدع العربي عن المبدع الإسباني , فصورة الأندلس في الأدبين تستجيب لمجموعة من العوامل و الظروف التاريخية و السياسية والعقدية , و قدم مثالا عن ذلك يرتبط بحدث سقوط غرناطة " التي رأى فيها المبدعون العرب حدثا مؤلما ومأساة قومية كبرى ، بينما رآه الإسبان آخر مرحلة في حركة الاسترداد "[4]. كما كشف أن الإسبان اهتموا بموضوع صورة الأندلس في الأدبين العربي و الإسباني على السواء , اهتماما يفوق نظيره العربي.

---

[1] - المقارنون العرب اليوم ، م.س, ص 36

[2] - نفسه, ص 37

[3] - د.مراد حسن عباس: الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة, كلية الآداب , جامعة الإسكندرية, دار المعرفة الجامعية,2002

[4]- د.مراد حسن عباس, الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة,م.س, ص ث

و قد قسم د.مراد حسن عباس كتابه إلى ثلاثة أبواب ، تناول في الأول منها أشكال استدعاء الأندلس في الأدبين العربي والإسباني قديما وحديثا ، وعمل على المقارنة بين الرؤيتين العربية و الإسبانية وبين أسباب اختلافهما . أما الباب الثاني فخصصه لصورة الأندلس و عناصر البناء في الرواية من خلال مكونات : الحدث, الشخصية ، الزمان , المكان, التشكيل اللغوي, حيث خلص من خلال دراسته إلى أن أغلب الأدباء الإسبان مفتخرين بالماضي الأندلسي و يعتبرونه ثراثا إسبانيا محضا ، وأن أعمالهم تتركز حول حضارة قرطبة المزدهرة في العصور الوسطى . فلم تعد نظرتهم للأندلس أنها إرث خاص بالآخر المحتل . أما أعمال العرب فخلص إلى أنها تتركز حول عصر ملوك الطوائف و سقوط غرناطة ,وذلك لإحساسهم بمشابهة هذا العصر للواقع العربي الحالي, " فالأندلس بمستوياتها المختلفة تعيش في وجدان المبدع العربي إذ يجد فيها التغني بالذات ، والمغزى الأخلاقي، والهدف التعليمي و يجد فيها أيضا المعادل الموضوعي لأجزائه المعاصرة ، وفيها تكمن حقائق السؤال الحضاري و البحث عن الذات في الآخرين, و فيها تكمن حقائق التاريخ الغائبة .[1]

كما أضاف د.مراد حسن عباس أن الكتابات الإسبانية عن الأندلس تختلف عن الكتابات العربية من حيث عناصر البناء الروائي، فمثلا على المستوى اللغوي أكد على أن الإسبان استخدموا مفردات العصر و الإقتباسات من القرآن و الحديث و تضمين الشعر, في حين لم يهتم الأدباء العرب بهذا الجانب اهتماما كثيرا.

إن الدراسات التطبيقية العربية في مجال الأدب المقارن متنوعة ,وهي تهتم عموما بمختلف المواضيع المشار إليها في بداية المطلب, كما أنها دراسات تعنى بمختلف الآداب الأجنبية , وقد تم التركيز هنا على النموذج الإسباني , لأنه يشكل طرفا أساسيا في الدراسة المقارنة المعتمدة في هذه الأطروحة .

[1] ـ د.مراد حسن عباس, الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة,م.س,ص 32

الباب الاول:النقد السردي المقارن

– المفهوم والتمثلات والتلقيات–

الفصل الثاني: تمثلات النقد السردي المقارن

1-التمثلات النظرية

1-1-النقد المقارن :الأصول المرجعية

يعتبر النقد المقارن في مجال الأدب نقدا حديثا , يرتبط بفرع خاص من فروع الأدب هو الأدب المقارن , ما دامت المقارنة كأساس منهجي حاضرة في مختلف مجالات المعرفة. ولعل ما يؤكد هذه الصلة الوثيقة بين النقد المقارن و الأدب المقارن هو الرجوع إلى الدلالة الأصلية لهذا الأخير ، فقد استعمل أول مرة في الفرنسية للإشارة إلى "دراسة الأدب دراسة مقارنة أو الدراسة المقارنة للأدب "[1], وهو نفس المعنى الذي يحمله في الإنجليزية. إن ارتباط النقد بلفظة المقارنة يشير إلى أن موضوعه ذو صلة بالأدب المقارن ،وبالعلاقات بين الآداب المختلفة , ولعل هذا ما يؤكده تعريف هنري ريماك H.Remak الذي يرى بأن النقد المقارن" هو مقارنة وكشف العلاقات المتداخلة في طرق واتجاهات تحليل الأعمال الأدبية في الثقافات المختلفة وتأويلها وتقييمها"[2].

فالحديث عن النقد المقارن إذن يفترض بالضرورة الحديث عن الأدب المقارن, وعن الإتجاهات التي مهدت لظهور هذا النوع من الدراسات , التي تتمثل أساسا في اتجاهين اثنين هما : الحركة الرومانسية و النهضة العلمية .

- **الحركة الرومانسية :**

ظهرت الحركة الرومانسية خلال القرن الثامن عشر كرد فعل ضد التيار الكلاسيكي الذي كان سائدا , والذي سيطر على التفكير الإنساني لفترة طويلة من الزمن. وقد أحدثت مبادئها و توجهاتها ثورة حقيقية في مجال الفكر عامة والأدب خاصة, حيث كان لها دور كبير في نشأة الأدب الحديث و النقد الحديث , وبالتالي في توجيه الدراسات الأدبية وجهة مقارنة . وإذا كان الفكر الكلاسيكي قد أعطى الأولوية للعقل وأقصى المشاعر الفردية ، فإن الرومانسيين قد أعادوا الإعتبار إلى القلب و العاطفة و المشاعر، متأثرين في ذلك بالفلسفة العاطفية التي راجت في أوربا خلال القرن الثامن عشر, كما أنهم ثاروا ضد التقاليد و القواعد الثابتة التي كانت تفرض على الأدب, والتي كان الإلتزام بها يعد معيارا أساسيا لنجاح الكاتب و مؤلَّفه " يمكن القول إجمالا بأن جوهر

---

[1]- عبد النبي اصطيف : العرب و الأدب المقارن ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة, دمشق, 2007, ص11

[2] - د.حسام الخطيب ,علي نجيب إبراهيم ,برهان أبو عسلي ,قاسم محمد المومني, الأخضر بن عبد الله و آخرون : قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي . أعمال المؤتمر الدولي – مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ديسمبر 1995 ، تحرير أحمد عثمان . القاهرة, 1998 ,ص 33.

الرومانسية يكمن في الثورة على التقاليد المأثورة بغية القضاء عليها ، على أساس أن هذه التقاليد تحد من العواطف الذاتية و تقيم بين الأدباء وعواطفهم حجابا كثيفا لا يستطيعون تجاوزه إلى التعبير عن ذواتهم "[1]. لقد أعادت الرومانسية الإعتبار للفرد و لمصالحه بعدما كانت الأولوية للمجتمع ، وأصبح الإنتاج الأدبي يهتم بتصوير العواطف والمشاعر الذاتية التي تختلف من فرد لآخر. بناء على ذلك, تغيرت وظيفة النقد من دراسة وقياس مدى استجابة الإنتاج الأدبي للقواعد المحددة مسبقا ، إلى تفسيره انطلاقا من البحث في حياة الكاتب و بيئته .

و تعتبر مادام دي ستايل (Madame de Staël) من بين أهم المفكرين الذين أسهموا في ظهور هذا الإتجاه و تطويره , وبالتالي في التمهيد لنشأة الأدب المقارن, كما أنها تعد " أول من أطلق على هذه الحركة اسم الرومانسية "[2]، وهي رائدة من روادها في فرنسا . اشتهرت بكثرة أسفارها و سعة اطلاعها على الآداب الأجنبية خاصة الأدب الألماني ، و قد ألفت كتابين هامين مهدا لنشأة الأدب المقارن , أولهما De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales , حاولت فيه إبراز العلاقة بين الأدب والنظم الإجتماعية من خلال دراستها للأدب المعاصر في فرنسا. وثانيهما كتاب "De l Allemagne" قدمت فيه دراسة مقارنة بين الشعبين الألماني و الفرنسي , وهو كتاب تمت مصادرته من طرف حكومة نابليون حيث " اعتبرته مثيرا للتحريض من خلال مقارنته بين تنوع الآراء في صفوف الشعب الألماني و تأثير ذلك على حيوية ونهضة ذلك الشعب ، وتوحد الآراء في النظام العسكري الفرنسي الذي أعقب الثورة وتأثير ذلك على الخمول و ضعف روح الإبتكار عند الأمة "[3].

لقد اتجهت مدام دي ستايل إلى تفسير الإنتاج الأدبي انطلاقا من علاقته بالأنظمة الإجتماعية ، وأكدت على ضرورة الإنفتاح على الآداب الأجنبية في لغاتها الأصلية , و الخروج من نطاق الأدب القومي ، مؤكدة على أهمية التبادل الثقافي بين الشعوب . كما أقرت بنسبية التذوق الجمالي ودعت إلى تجاوز النقد الكلاسيكي وقيوده وقواعده الثابتة, لأن كل عمل أدبي له ظروفه الخاصة التي تفسره , "فلا يحق لناقد مهما كانت خبرته وسعة ثقافته أن يصدر أحكامه النقدية على عمل أدبي أو آخر من وجهة نظر ثابتة لا تقبل التغير أو التطور ، أو كما عبرت هي من خلال قوانين و قيم ذوقية خالدة ودائمة ، فإن مثل هذا الناقد و قوانينه الذوقية الثابتة ، شأنهما في ذلك شأن المشرع الذي يضع قوانينه دون خبرة سابقة يقيس عليها و كأنها بذلك نابعة من "

[1]- د. ابراهيم عبد الرحمن محمد : الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق ، مكتبة الشباب ،القاهرة, 1984,ص 31
[2]- د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، م .س. ص 42
[3]- د.أحمد درويش : نظرية الأدب المقارن و تجليا تها في الأدب العربي ، دار غريب ، القاهرة, 2002, ص 22

العدالة المطلقة " وهو أمر ينافي روح الواقع : فلكل عمل أدبي ظروفه الخاصة التي تفسره ، كالعصر و المكان و التقاليد و طبيعة الأرض و المناخ " [1] .

وإذا كانت مدام دي ستايل قد أكدت على أهمية البيئة الإجتماعية في دراسة العمل الأدبي، فقد ظهر اتجاه آخر مثله سانت بوف حيث أكد – كما سبقت الإشارة لذلك – على ضرورة النفاذ إلى شخصية و حياة المؤلف النفسية بمختلف تفاصيلها الدقيقة في دراسة العمل الأدبي ، مضيفا بذلك تأثير شخصية الأديب إلى تأثير البيئة الاجتماعية . لقد اعتبر أن الأدب وسيلة لبناء السيرة الذاتية للمؤلف , وحصر وظيفة النقد في قراءة حياته الشخصية, مما كان سببا في توجيه عدة انتقادات إليه. لقد طور سانت بوف هذا التصور حين أقر نظريته " في التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر, فيرى أن كل كاتب ينتمي إلى نوع خاص من التفكير يكشف عنه استقصاء طبائع العقول في الأدب الذي ينتمي إليه " [2] . هكذا بدأ يدرس المؤلفين و الكتاب و يصنفهم إلى نماذج أو فصائل لكل فصيلة خصائصها الفنية ، مثلما تصنف أنواع النباتات في علم النبات وأنواع الحيوانات في علم الحيوان. ولاشك أن عملية التصنيف هاته حين تنطلق من الإنتاج الأدبي، فإنها تفترض بالضرورة تجاوز الحدود اللغوية للأدب المدروس, من أجل البحث في العناصر الأجنبية التي أسهمت في تشكيل ثقافة الكاتب و بناء شخصيته .

لعبت الحركة الرومانسية إذن دورا هاما في تغيير مفهوم النقد الأدبي الكلاسيكي , وفي التمهيد لنشأة الأدب المقارن, ذلك أن إعادة الإعتبار لتأثير البيئة الإجتماعية في تحليل الأعمال الأدبية (مع مدام دي ستايل) ولشخصية الكاتب وحياته الفردية (مع سانت بوف), وكذا نظريته في تصنيف شخصيات المؤلفين حسب فصائل لها خصائص فنية خاصة بها, كل هذه العناصر تقتضي بالضرورة الإطلاع على الآداب الأخرى ودراستها في لغتها الأصلية لمعرفة جوانب تأثيرها , مما أسهم في توسيع آفاق الآداب القومية وساعد في انفتاح الآداب بعضها على بعض.

- **النهضة العلمية :**

لعبت النهضة العلمية دورا حاسما في نشأة الأدب المقارن, فقد شهد القرن التاسع عشر تقدما علميا واضحا في جميع المجالات العلمية و العلوم الإنسانية ، و انتقل تأثير هذا التقدم إلى

[1]- د.إبراهيم عبد الرحمن محمد:الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق ، م.س,ص 41
[2]- د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، م.س,ص 45

مجال النقد والأدب ، حيث آمن الأدباء بأن المناهج العلمية هي الكفيلة بتطوير الأدب و بإعطاء مصداقية له ، معلنين بذلك عن موت الرومانسية لتحل الواقعية محلها . وقد ساهمت نظرية داروين في التطور في انتشار التفكير العلمي آنذاك ، وتفسير الظواهر تفسيرا علميا يبحث في أصول الأشياء , و قد راجت هذه النظرية بشكل كبير آنذاك , أما تأثيرها فيتجلى في كون المهتمين بالأدب المقارن في تلك المرحلة أخذوا يدرسون نشأة الموضوع الأدبي و ارتقاءه وتطوره حسب مراحل معينة, مثلما تنمو وترتقي باقي الكائنات الحية. وقد ظهرت خلال هاته الفترة مجموعة من الأبحاث استفادت من التطور العلمي في مقاربة الظاهرة الأدبية , لكن سيتم التركيز في هذا المطلب على نموذجين هما: هيبوليت تين (Hippolyte Taine) و فيرديناند برونتير F. Brunetiére .

شكلت المقارنة جوهر الدرسات العلمية ,حيث نشأت عدة فروع علمية مقارنة مثل:علم الحياة المقارن, علم التشريع المقارن,علم اللغة المقارن وغيرها , وانتقل تأثيرها إلى الحقل الأدبي فأسهمت في ظهور الأدب المقارن . ويعد هيبوليت تين من الأسماء التي دعت إلى مزج العلم بالأدب ، وقد سبقت دراسة منهجه في النقد الأدبي ، وتم التعرف على العناصر الثلاثة الأساسية التي حددها لدراسة و تفسير الظاهرة الأدبية, وهي :الجنس و البيئة و العصر، وأكد على ضرورة البحث في هذه العناصر مما وسع البحث في هذا المجال , حيث ربط بين الأدب والمجتمع الذي ينتجه. وقد اتخذ من الأدب الإنجليزي مثالا له ، و اعتبر أن هذا الأدب :" هو نتيجة للجنس الإنجليزي في جو معين وفي ظروف تاريخية محددة " [1] , كما أنه اعتمد في دراسته لهذا الأدب على المقارنة بين الأدبين الإنجليزي و الفرنسي , والبحث في هذه العناصر يقود بالضرورة الى البحث خارج الحدود القومية للأدب مادامت الأجناس البشرية متداخلة , ومادامت البيئة الإجتماعية والثقافية للمجتمع تتأثر بالضرورة بعناصر خارجة عنها, وهو ما أغفله هيبوليت تين فكان ذلك محط انتقاد له " إذ لايوجد جنس خالص صاف منذ أمد بعيد من تاريخ الإنسانية . فقد اختلطت الأجناس البشرية وتداخلت بسبب الهجرات والغزو والأحداث الطبيعية وما إليها (.....)وتأثير الجنس تطغى عليه – بعد ذلك – عوامل أخرى , كتأثير البيئة وبخاصة التأثير الثقافي والفني . وفي كثير من الحالات يكون هذا التأثير من خارج نطاق الثقافة والفن القومي" [2]. بالتالي فما قدمه هيبوليت تين هو توسيع جوانب البحث في العوامل البيئية والإجتماعية المؤثرة في إنتاج العمل الأدبي , أما فيما يخص الدراسة المقارنة , فهو لم يقدم جديدا إلا فيما يتعلق باعتماد أساس علمي في دراسة الأدب والخروج من حدود الأدب القومي.

[1]- د.إبراهيم عبد الرحمن محمد:الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق, م.س,ص 21
[2]- د.محمد غنيمي هلال:الأدب المقارن, م.س, ص 55

يعتبر برونتير من أهم الأسماء التي دعت إلى الإستفادة من نظرية داروين في مجال الأدب المقارن ,مؤكدا على دورها في الدفع إلى المقارنة بين الأدب القومي وغيره . وقد اهتم بدراسة الأجناس الأدبية وعلاقاتها ، فتوصل إلى أن بينها صلات تاريخية و فنية وعلمية ," ويقصد برونتير ببيانه للعلاقات التاريخية للأجناس الأدبية بيان ما إذا كان ظهورها إلى الوجود , بعضها ضد بعض , نتيجة الصدفة ، أو نتيجة لتوالدها بعضها من بعض كما تتوالد الأجناس الحيوانية. ويقصد بالعلاقات الفنية الصلات بين الصور الفنية لهذه الأجناس وبيان فضل الأجناس اللاحقة منها على السابقة (...)وأخيرا يريد بالعلاقات العلمية القوانين التي تتحكم في علاقات هذه الأجناس بعضها مع بعض ، ثم القوانين التي تتحكم في كل منها على حدة وجودا ونموا وتطورا ثم موتا واندثارا " [1] . يهتم برونتير إذن بالبحث في تولد الاجناس الأدبية ونموها مثل الأجناس الحية (حيوانية , نباتية...), وعلاقتها ببعضها وتأثيرها في بعضها , بالتالي فإن البحث في هذه العلاقات يؤدي إلى الخروج من نطاق الأدب القومي ، ودراسة الآداب الأجنبية في لغاتها المختلفة بغية تحديد أصول الجنس الأدبي الذي يبحثه ، إلا أن ما يعاب عليه هو اعتقاده بأن الأجناس الأدبية تخضع لتطور حتمي مثل الفصائل الحيوانية ، كما أنه أغرق في البحث في أصول الأنواع ، ولم يهتم بدراسة الظروف الإجتماعية و تطور الشعوب و تأثيرها في الأدب .

لقد شكلت هذه الأبحاث لبنة أساسية في نشأة الأدب المقارن , حيث لفتت الإنتباه إلى ضرورة تجاوز الحدود القومية للآداب ، ودراسة العلاقات والمؤثرات التاريخية والإجتماعية. و ينبغي التنبيه إلى أنها تعد نموذجا فقط لتأثير التفكير العلمي في نشأة الأدب المقارن وتوجيهه , وهي كما يلاحظ أبحاث أولية ساهمت على الأخص في توجيه البحث إلى أصول الظاهرة الأدبية وعوامل تشكيلها , وما يتطلبه ذلك من اطلاع على الآداب الأخرى, على أن الدراسات المقارنة ستعرف بعد ذلك تطورا ملحوظا يتضمن البحث المنهجي في العلاقات بين هذه الآداب ومظاهر تبادل التأثير والتأثر بينها , ومختلف المواضيع التي تندرج ضمن مجال الدراسات المقارنة.

2-1-النقد المقارن :النشأة و التطور

كانت الظروف خلال القرن الثامن عشر ملائمة لنشأة الأدب المقارن ، فقد تطورت الأوضاع الفكرية وظهرت أحداث كان بالإمكان أن تسهم في القيام بدراسات منهجية في هذا

[1] - Brunetiére : l'évolution des genres dans l'histoire de la literature,p:19 , نقلا عن د.محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ,م.س, ص 63

الميدان, إلا أن التطورات التي شهدها القرن التاسع عشر أثرت بشكل رئيسي ومباشر في نشأة هذا الحقل , حيث يشير فان تيجم (Van Tieghem) في كتابه الأدب المقارن " في القرن الثامن عشر ظهرت أحداث ملائمة كثيرة كان في الإمكان أن توجد هذا النوع من التقريبات التي تؤدي إلى الأدب المقارن الحقيقي: فقد اتسع الأفق الأدبي اتساعا عظيما ، وزاد الإطلاع على الآداب الأجنبية وتذوقها ، وحل التدقيق التاريخي محل الأحكام التقريبية ، و اشتدت العناية بالتقاليد الشعبية. و لا شك أن هذه الحركة الجديدة ساعدت على ذيوع الآداب الأجنبية في بلد من البلدان كفرنسا مثلا ، إلا أنها لم تساعد على نمو الأدب المقارن إلا قليلا "[1]. يوضح فان تيجم إذن بأن الإنفتاح على الآداب الأجنبية آنذاك , لم يكن الهدف منه إلا دراسة وتفسير الأعمال الأدبية والبحث في ظروف إنتاجها , وأن الدراسات المنجزة لم تبحث في صلات هذه الآداب ببعضها ولا في التأثير المتبادل بينها, وهو ما يشكل في نظره موضوع الأدب المقارن .

ويعد فان تيجم أستاذ الأدب المقارن بالسوربون من أشهر الباحثين الذين ارتبط اسمهم بالمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن , وكذا من الأوائل الذين قدموا دراسة منهجية منظمة تخص هذا الميدان ، في كتابه "الأدب المقارن" (1931)، الذي ساهم في التعريف بالمدرسة المَقارنة الفرنسية وباتجاهها . وقد تعرض فان تيجم في كتابه هذا لنشأة الأدب المقارن في فرنسا باعتبارها سباقة في احتضان وتأسيس هذا الحقل , كما تتبع مختلف مراحله مستعرضا في شكل تدريجي أهم الدراسات التي ساهمت في تأسيسه وتطويره.

يرجع الفضل في انتشار مصطلح الأدب المقارن في فرنسا إلى آبل فرانسوا فيلمان (Abel–François Villemain), الذي استخدم هذا المصطلح(1827) في محاضراته بجامعة السوربون حول " تأثير كتاب القرن الثامن عشر الفرنسيين في الآداب الأجنبية و الفكر الأوربي "[2] . وقد لعبت هذه المحاضرات دورا كبيرا في توجيه الإهتمام إلى دراسة العلاقات الخارجية بين الآداب ودراسة التأثير والتأثر بينها, كما كشف من خلالها فيلمان عن التوجه الذي ستأخذه المدرسة الفرنسية فيما بعد . وفي نفس الفترة تقريبا قدم جون جاك أمبير محاضرات في جامعتي مرسيليا و باريس تحت عنوان "الأدب المقارن" , فكان ذلك بداية لتوالي الأبحاث والدراسات في هذا الميدان . وقد قدم فان تيجم في كتابه لمحة حول تطور الدراسات المقارنة , و اعتبر أن الثلث الثاني من القرن التاسع عشر هو تاريخ الظهور النهائي للأدب المقارن , حيث يشير" فإذا نحن نرى

[1]- فان تيجم : الأدب المقارن ، ترجمة : د. سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة, 1946, ص20
[2]- نفسه, ص 22

تسلسلات أدبية : جوته, بيرون, ميكيفكتس, ثم روسو , وإذا بنا أمام دراسات عن تأثير البعدين الفرنسيين , ومقارنة الأدب الإسباني بالأدب الفرنسي, والعلاقات الأدبية بين فرنسا وإيطاليا أو بين فرنسا وإنجلترا. كل ذلك فيما بين عام 1840 وعام 1860. فأول كتاب عن " شكسبير والمسرح الفرنسي " يرجع إلى عام 1855"[1] .

بعد ذلك توالى نشر المؤلفات والمقالات (1860و1885) التي طرقت قضايا العلاقات الأدبية والتأثيرات المتبادلة , كما بدأ إلقاء المحاضرات في الأدب المقارن في عدة جامعات وشغلت بعض الأسماء منابر جامعية لتدريس الأدب المقارن أمثال دي سانكتيس (De Sanctis) في نابولي ,وأرتورو جراف (Arturo Graf) في تورين , ومارك مونيه (Marc Monnier)وادوار رود (Edward Rod) في جنيف.

هكذا بدأت معالم الدراسات المقارنة تتضح وأخذت تتطور تدريجيا , لتتناول مواضيع هي من صميم الأدب المقارن , وكان جوزيف تكست (Joseph Texte) من بين الأسماء التي ساهمت في هذا التطور , فقد شغل أول منبر خصص للأدب المقارن في فرنسا في جامعة ليون سنة 1896 , وكان من المختصين الأوائل في هذا الميدان , كما ترك مؤلفات ذات قيمة كبيرة . و يشير فان تيجم إلى ذلك قائلا: "وفي أطروحته عن جون جاك روسو وأصول الأدبية العالمية (1895), نراه يعالج مسألة كبيرة من مسائل الأدب العالمي في وفرة من الإطلاع ودقة من البحث وسعة في النظر, لم يسبقه إليها أحد من قبل.وكان القسم الأعظم من مقالاته التي جمع بعضها في كتاب أسماه " دراسات في الأدب الأروبي" (1898) يتناول بعض التأثيرات العالمية . وكلف بين من كلفوا بكتابة "تاريخ الأدب الفرنسي " الذي صدر تحت إشراف بتي دي جولفى , بإحصاء التأثيرت الأجنبية في قرنين من تاريخ الأدب الفرنسي الحديث , وجعل هذا الإحصاء فصولا ألحقت بالأجزاء الأخيرة من هذا الكتاب الضخم"[2]. إضافة إلى ذلك فقد استعرض فان تيجم عددا من الدراسات التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر, والتي دلت من جهة على الإهتمام الكبير بهذا الميدان, وعلى الرغبة الجدية في تعميق أبحاثه , كما أنها دلت من من جهة أخرى على غنى هذا الحقل وتشعب مجالاته , ومن بين الدراسات التي قدمها نذكر على سبيل المثال :

- (1892) دراسة لفارنيلي(Farinelli)حول الإتصالات الأدبية بين إسبانيا وألمانيا, وبين إيطاليا وإسبانيا.
- مابين 1895 و1898 ظهرت مؤلفات:

[1] - فان تيجم : الأدب المقارن , م.س, ص24

[2]- نفسه, ص 31

- تولدو (Toldo) عن القصة الفرنسية والإيطالية
- بيتري (Pietri)عن البترازكية في القرن السادس عشر
- بوفي (Bouvy)عن فولتير وإيطاليا
- ميجرون (Maigron)عن فالتر سكوت(Wallter Scott)في فرنسا
- جيسران (Jusseron)عن شكسبير في فرنسا

- (1898) "جوته في فرنسا" لبالدنسبرجر (Baldensperger)

لقد ساهمت هذه الدراسات وغيرها في وضع أرضية خصبة للأبحاث اللاحقة , التي عرفت تطورا ملحوظا خلال القرن العشرين. كما تزايد عدد الأطروحات و المقالات ذات الصلة بالأدب المقارن, وأصبحت تنشر في مجلتين رئيسيتين هما " مجلة الأدب المقارن و مكتبة مجلة الأدب المقارن ، اللتين يشرف على إصدارهما ميسيو بالدنسبرجر ومسيو ب.هازاز . و قد بدأت هاته المجلة بالصدور سنة 1921 ، ثلاث مرات في كل سنة ، ويبشر نجاحها في هذه السنين العشر التي انقضت على ظهورها بأنها ستعيش حياة أطول من حياة أخواتها في الخارج ، و مهمتها أن تطلعنا بمقالاتها على النتائج التي ينتهي إليها المقارنون الفرنسيون و كثير من الأجانب كذلك . أما الأبحاث الكبيرة ، من أطروحات دكتوراه الدولة أو دكتوراه الجامعات ، فتجد مكانها في " مكتبة مجلة الأدب المقارن " التي تضم مجموعة هامة من الكتب" [1] . وقد كان بالدنسبرجر من أشهر الباحثين الذين برزوا خلال هاته الفترة في فرنسا وتركوا مقالات وكتب هامة, كما أنه شغل منبر الأدب المقارن في ليون بعد تكست , قبل أن ينتقل سنة 1910 إلى منبر السوربون , حيث قدم محاضرات ودروس وأشرف على عدة أطاريح , مما جعل من هذا المنبر " مركز هذه الدراسات و من صاحبه محركها الفعال المطاع"[2] .

و يشير بول فان تيجم إلى تزايد عدد المنابر المخصصة للأدب المقارن في فرنسا , فبعد منبر ليون 1896، و السوربون 1910, تم إحداث منبر في ستراسبورج عام 1919 والكوليج دي فرانس عام 1935, وتم إحداث " معهد الآداب الحديثة المقارنة " 1930. وقد هيمنت فرنسا في هذا المجال على باقي الدول ," حيث تباطأت معظم الدول الأروبية الأخرى في إنشاء الكراسي المماثلة , ولكن في الولايات المتحدة الأمريكية قام تشارلس تشونسي شاكويل بتدريس مقرر عن "الأدب العام أو المقارن " في جامعة كورنيل بدءا من عام 1871, كما قام تشارلز ميلز جيلي بتدريس

[1]- فان تيجم : الأدب المقارن , م.س ,ص38
[2]- نفسه , ص 37

النقد الأدبي المقارن في جامعة ميتشيجان من عام 1887, بينما أنشئ أول كرسي أكاديمي لهذه الدراسة في هارفارد عام (1890)" [1] .

هكذا أخذ حضور الدرس المقارن يتسع شيئا فشيئا داخل الجامعات الفرنسية خاصة والأروبية والأمريكية عامة, وما تجدرالإشارة إليه هنا هو اختلاف هذه الجامعات في اتجاهاتها , وفي الأهمية التي توليها لفرع من فروع الأدب المقارن دون آخر , مما يدل على اتساع مجال الأبحاث المقارنة وتنوعها " فمثلا كانت جامعات ألمانيا قبل العهد الهتليري تولي أكثر اهتماما دراسة الموضوعات الأدبية (...)على حين تضع جامعات فرنسا هذا النوع من البحث في المرتبة الثانية بالنسبة لبحوثها في تأثير مؤلف ما في أدب آخر, وبالنسبة لبحوثها في أدب الرحالة, وفي الصورة التي رسموها للبلاد التي كتبوا عنها"[2]

ويتتبع فان تيجم تدريس الأدب المقارن في فرنسا , ليصل إلى أن حضوره لم يقتصر على الجامعات فقط , بل إنه وجد مكانا له في التعليم الثانوي , وكذا في معاهد تكوين مدرسي السلك الإبتدائي منذ 1905, من خلال تدريس الآداب الأجنبية و تأثيرها في الأدب الفرنسي .

انطلاقا مما سبق , يلاحظ أن دراسة العلاقات التاريخية بين الآداب ،وقضايا التأثير و التأثر بين الأدب القومي والآداب الأجنبية , قد احتلت مركز الصدارة ضمن دراسات القرن التاسع عشر ، وهو التوجه الذي سيستمر حتى خلال القرن العشرين , فرغم تزايد عدد الدراسات المنجزة في الأدب المقارن وتطورها , إلا أنها لم تحد عن المنحى التاريخي الذي غلب على رواد المدرسة الفرنسية ,وهي قضية سيتم التفصيل فيها في المبحث الموالي.

2-التمثلات الغربية

2-1-تطبيقات المنهج المقارن في النقد الغربي

تتنوع تطبيقات المنهج المقارن تبعا لتنوع المجالات التي تشتغل عليها , وهي تتوزع عموما -كما سبقت الإشارة لذلك- بين دراسة الأجناس الأدبية ، المواضيع الأدبية ، التيارات الأدبية،

[1]- سوزان باسنيت : الأدب المقارن مقدمة نقدية, ترجمة : أميرة حسن نويرة ,المجلس الأعلى للثقافة,القاهرة, 1999, ص 27

[2] - د.محمد غنيمي هلال , الأدب المقارن, م.س,ص 70

دراسة مصادر الكاتب ، دراسة بلد كما يصوره أدب أمة أخرى ، تأثير كاتب ما في أدب أمة أخرى. ونظرا لصعوبة تقديم نماذج لكل واحد من هذه المجالات في هذا المطلب, وقع الإختيار على نموذج يتناول مجالين أساسين هما : الأجناس الأدبية و التيارات الأدبية وهو كتاب "الآداب المقارنة "[1] للباحث محمد التونجي.

ينقسم الكتاب إلى قسمين رئيسيين نظري تحدث فيه صاحبه عن أهمية الأدب المقارن و ثقافة الباحث فيه ، وكذا عن عالمية الأدب و عوالمها ، وقسم تطبيقي يشغل الحيز الأكبر من الكتاب , قدم فيه نماذج تطبيقية مختلفة تهم الأدبين العربي و الغربي, حيث وزعه إلى ثلاثة فصول: فصل خصصه للحديث عن الأسطورة و الشخصيات الأسطورية في مجموعة من الأعمال الأدبية ، و فصل تحدث فيه عن الأجناس الأدبية ، و فصل آخر عن عوامل اتصال الأدب العربي بالأدب الغربي خصص فيه محورا للمذاهب الأدبية . و يلاحظ على مستوى المعالجة أنه اعتمد نوعا من التدرج في فصوله, فدراسة الأسطورة قادت إلى دراسة الأجناس الأدبية و دراسة الأجناس قادت إلى دراسة المذاهب " فالمذاهب وجدت بعد أن توضعت الأجناس الأدبية ، وانبثقت من إبداع الأدباء" [2]. إضافة إلى ذلك يلاحظ أنه قد توسع في الحديث عن الأسطورة والشخصيات الأسطورية مقارنة مع الفصلين المتبقيين.

توقف الباحث في الفصل الأول عند مفهوم الأسطورة في الثقافتين العربية و الغربية , موضحا أن الأسطورة التي تشكل موضوعا للدراسات المقارنة هي تلك التي حظيت بالشهرة العالمية:" من البديهي أنه ليس كل أسطورة قابلة للدراسة المقارنة في العصر الحديث فأساطير الأمم عديدة لا تكاد تحصى ، ولا تقاس بما نعرفه عنها مطلقا . ولهذا لا تدخل الأسطورة مخبر الأدب المقارن إلا إذا حظيت بالشهرة والعالمية ، واخترقت حاجز الأمة الواحدة ، واكتسبت اتساعا أفقيا لدى الأمم الأخرى، ولقيت صدى لدى عدد من الباحثين في عدد من الأمم {...} .أما الأساطير التي لم تحض بالشهرة الواسعة و العالمية ، ولم تمكنها ظروفها الخاصة من اختراق جدار الأمم بأن ظلت مكتسبة صفة الأسطورة ، ولكن على نطاق ضيق . فهي التي تسمى الأسطورة المحلية . وهي لا تهمل ولا تنسى ، ولكنها تدرس دراسة محلية خاصة ، وتدخل في نطاق دائرة " فلكلور " الشعوب . فيدرسها الأدباء ضمن نطاق دراستهم الخاصة ، أمثال " أشعب " البخيل الذكي ، " وجحا " الإنسان الأحمق البريء و " أبي نواس " الرجل الخبيث العابث "[3]. وقد درس الباحث محمد التونجي بعض النماذج من الأساطير المحلية و العالمية العربية , وهي لا

[1]- محمد التونجي : الآداب المقارنة ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1995
[2]- نفسه,ص 218
[3]- نفسه , ص 57

تشكل موضوع الدراسة في هذا المطلب .أما الأساطير الإغريقية ، فعرض نموذجين منها هما بيجماليون وهوميروس, حيث قدم ملخصا لمضمون الأسطورتين ، و تتبع حضورهما في عدد من الأعمال الأدبية . فأسطورة بيجماليون لقيت – حسب ما صرح به – نجاحا وشهرة كبيرين في الشرق و الغرب , ومن الأدباء الذين وظفوها في أعمالهم:

–" أوفيد "Ovide " الروماني في قصته " المسخ " .

–الشاعر الإنجليزي " جون مارستون" في قصيدته " نفخ لروح في الصورة بيجماليون " .

–" وليم شونيك جليبر " في ملهاة " بيجماليون وجلاتيا " .

–" برناردوشو " في مسرحية " بجماليون " .

النموذج الثاني الذي درسه هو أسطورة بروميثيوس , وقد عرض أيضا مضمونها و بعض الأعمال الأدبية التي استوحتها " ويذكر د.محمد غنيمي هلال أن أقدم من عالج هذه الأسطورة هو الشاعر إسخيلوس, ثم جاء بعده "غوته 1873, والشاعر الإنجليزي " شللي " و أندريه جيد". ومغزى بروميثيوس عند شللي خلاص البشر من الهوان و الظلام , وفي رأيه أن الرسل والمصلحين يشبهون هذا البطل في سعيهم إلى تحرير البشرية . ثم جاء " أندريه جيد " الفرنسي يكتب " بروميته proéthée في قيده غير المحكم " بعد أن نقل صورتها من اليونانية إلى الواقع الفرنسي الذي يحياه فجعله رجلا يقع فريسة قضية مالية .وعالج ملهاته برمزية تعتمد على راحة الضمير بعد شعوره بالندم " [1].

ويرى الباحث محمد التونجي أن عنصر الخيال واضح في الأساطير اليونانية ، كما أن توظيفها للآلهة وقدراتهم الخارقة جعلها تكتسب شهرة عالمية . وقد اعتبر أن الطبيعة اليونانية ساعدت بشكل كبير على تطوير خيال اليونانيين فهي محاطة بالجبال و الجزر و الشواطئ، وهذا التنوع جعلهم يوكلون كل مظهر من مظاهر الطبيعة إلى إله محدد: إله المطر ، إله الحرب ، إله الحب ، إله الخصب ، إله الإعصار، إله الشمس وغيرها .

بعد ذلك انتقل إلى دراسة شخصيات الأسطورة من خلال ثلاثة محاور: الشخصية الأسطورية والشخصية التاريخية / الشخصية الأسطورية والشخصية الإجتماعية/ الشخصية الأسطورية و الشخصية الدينية , حيث عرض مجموعة من النماذج و تتبع حضورها في بعض الأعمال الغربية. ونظرا لعدم إمكانية التطرق إليها كاملة في هذا المطلب , فقد وقع الإختيار على

[1]- محمد التونجي : الآداب المقارنة, م.س,ص 80

نموذج تمثيلي من محور " الشخصية الأسطورية و الشخصية الدينية" , الذي يشكل دراسة مقارنة لأحد الأعمال الأدبية المشهورة, وهي " الكوميديا الإلهية " للشاعر الإيطالي دانتي .

يوضح الباحث محمد التونجي بداية أنه لن يتحدث في هذا المحور عن الشخصية الدينية المحورة إلى شخصية الأسطورية , وإنما سيعالج الموضوع من زاوية القصص الديني . ويعتبر أن "الكوميديا الإلهية" هي خلاصة لأفكار دانتي و آراءه الفكرية والفلسفية والنفسية , تنقسم إلى ثلاثة أجزاء هي: الجحيم ، المطهر ، الفردوس ، يتألف كل جزء من ثلاث وثلاثين أغنية، إضافة إلى الأغنية الأولى وهي المقدمة أي ما مجموعه مائة أغنية . وحول تسمية العمل يشير إلى أن دانتي أطلق اسم " الكوميديا " على عمله ، في حين أن نعت " الإلهية " ألحق بها في القرن السادس عشر في الطبعة التي صدرت سنة 1555 , " وهي رسالة جامعة تتعرض لتاريخ البشرية عموما ، ولما كانت عليه إيطاليا والإمبراطورية المسيحية في القرن الثالث عشر على وجه الخصوص . وهي ملحمة من شبح رؤى مؤلفها الخاصة ، صور الآخرة من خلالها . فهي رحلة عبر عوالمها الثلاثة : الجحيم ، المطهر ، الفردوس .[1]

تحدث الباحث بداية عن المصادر أو القنوات التي غذت فكر دانتي ، والتي تؤكد تأثره الكبير بالثقافة العربية الإسلامية في كتابه " الكوميديا الإلهية " , ومن بين هذه القنوات قصة الإسراء و المعراج , إذ يؤكد على استفادة دانتي من ترجمة وثيقة المعراج ، وكذا من كتاب " الكنز" لأستاذه برونيتو لاتيني (Brunetto Latini) الذي كتب عن الثقافة العربية انطلاقا من سفارته إلى طيطلة , إضافة إلى استفادة دانتي من الروايات الشفهية للحجاج والتجار العائدين من الشرق.

وقد أثارت قضية تأثر دانتي بالثقافة العربية الإسلامية ردود أفعال مختلفة بين مؤيدين ومعارضين , حيث عرض الباحث نموذجا للرأي الأول مستشهدا بالدكتور عبد الرحمان بدوي الذي يقول: "كانت قنبلة تلك التي ألقاها المستشرق الإسباني العظيم آسين بلاثيوس وهو يلقي خطاب استقباله في الأكاديمية الملكية الإسبانية في جلسة يناير 1919 ، لما أعلن أن دانتي في الكوميديا الإلهية تأثر بالإسلام تأثرا عميقا واسع المدى ، يتغلغل حتى في تفاصيل تصويره للجحيم والجنة ، إذ تبين له أن ثمة مشابهات و ثيقة بين ما ورد في بعض الكتب الإسلامية عن معراج النبي (ص) ، وما في رسالة الغفران للمعري ، وبعض كتب محيي الدين بن عربي من ناحية ، وبين ما ورد في الكوميديا الإلهية. وفي هذه المشابهات من الدقة و التفصيل ما يجعل من المؤكد أن التشابه هنا لم يكن أمرا عرضيا وتوارد خواطر ، بل كان من تأثر مباشر بالتصويرات الإسلامية للآخرة "[2].

---

[1]- محمد التونجي : الآداب المقارنة, م.س, ص 133

[2]- عبد الرحمان بدوي :دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي , ص49 , نقلا عن محمد التونجي : الآداب المقارنة, م.س ,ص 140

وقد اختار الباحث محمد التونجي في إطار المقارنة , وإبراز تأثر دانتي بالثقافة العربية الإسلامية أن يقف على علاقة رسالة الغفران والكوميديا الإلهية لدانتي ، محاولا إبراز مظاهر تأثره بما ورد فيها, واطلع على آراء مجموعة من الباحثين الذين يؤكدون وجود علاقة بين العملين أمثال :روحي الخالدي ، قسطاكي الحمصي (أحد شعراء حلب) الدكتورة عائشة عبد الرحمان ، صلاح فضل ، واستخلص نقط التشابه بين العملين , منها على سبيل المثال لا الحصر :

- أن المسافر عند المعري ودانتي إنسان عادي.

- هدف الشاعرين من الرسالة واحد وهو إظهار قدراتهما الأدبية و اللغوية ، و معرفتهما بالتاريخ و التعبير عن فلسفتهما الدينية.

- تطابق الشاعرين في كيفية لقاء آدم ، ونوعية الحديث الذي أجرياه معه .

- يلقى ابن القارح الحورية المكلفة على خدمته إثر عودته من جهنم ، فتلومه برقة على تأخره ، و تصحبه في نزهته بين حدائق الجنان . وهذا ما تفعله الحسناء " ماتيلد" مع دانتي ، حيث تلقاه باسمة عاتبة عند دخوله غابة الفردوس الأرضي ، وتجيب عن أسئلته بلطف ومهارة و يمضي في نزهة معها.

- كلا الشاعرين خاطب من لقيهم هناك من البشر المشهورين في أيامه ، أو قبل عصره مع شيء من اللقاءات بالجن .

- كان دانتي يلقى أشخاصا يفترض وجودهم في الجحيم ، و لكنه يفاجأ بأنهم في الجنة، وهي الفكرة نفسها عند المعري.

أما نموذج الرأي الذي يرفض القول بتأثر دانتي برسالة الغفران رغم تشابههما, فقد عرضه الباحث محمد التونجي من خلال ماكتبه د.محمد غنيمي هلال في كتابه الأدب المقارن : " ولا شك أن رسالة الغفران تشبه الكوميديا الإلهية لدانتي في نوع الرحلة و أقسامها، وكثير من مواقفها . و قد دفع هذا التشابه بعض الباحثين إلى القول بأن أبا العلاء أثر في دانتي . وهذا خطأ إذ لا يوجد أي دليل على اطلاع دانتي على رسالة الغفران "[1]. كما أكد د. محمد غنيمي هلال في كتابه أن التشابه بين العملين يرجع إلى اعتماد المؤلفين على قصة الإسراء والمعراج .

[1]- د.محمدغنيمي هلال : الأدب المقارن , م.س, ص 185

لقد قدم الباحث محمد التونجي في هذا الفصل دراسات مقارنة مستفيضة بين الأساطير العربية والإغريقية ، وعرض نماذج من الشخصيات الأسطورية في الأعمال الأدبية العربية و الغربية , وقارن بين حضورها و طريقة توظيفها, كما أنه من خلال النموذج الأخير– الذي تم عرضه – أوضح تأثر دانتي برسالة الغفران للمعري ووقف على مظاهره . أما الفصلين المتبقيين فرغم أهمية مواضيعهما في مجال الدراسات المقارنة , لكن الملاحظ هو أنه لم يتوسع في مقاربتهما بالقدر الكافي, مما أضفى عليها نوعا من السطحية ، ففي فصل الأجناس الأدبية باستثناء عرضه لملحمتي الإلياذة والأوديسا لهوميروس ، و تتبعه لهذا الجنس في عدد من الدول كفرنسا و ألمانيا و أمريكا اللاتينية , نجده يتحدث عن المسرح و أدب الحيوان و القصة و الشعر في الأدبين العربي و الغربي ، في فقرات مختزلة جدا رغم أن هذا النوع من الدراسات يحتاج لمقاربة عميقة ومستفيضة, تبرز التطور الذي عرفته هذه الأجناس في ثقافات مختلفة وتستجلي خصائصها .

أما الفصل الأخير ، فتطرق فيه الباحث إلى التيارات الأدبية التالية :الكلاسيكية ، الرومانسية ، الواقعية والرمزية , حيث قدم نظرة موجزة عن ظهورها, مؤكدا أن أغلبها ظهر في فرنسا ، ومنها انتشرت في باقي الدول , وقد عمل على استجلاء أهم خصائصها وتحليلها. ورغم أن موضوع المذاهب أو التيارات الأدبية من مجالات البحث الرئيسية في الأدب المقارن ، إلا أن مايلاحظ هو تناوله بشكل سطحي وعام , رغم أن هذا الموضوع يحتاج لدراسة مستفيضة تتبع هذه التيارات منذ ظهورها إلى اليوم, وتدرس مرجعياتها, وتقف على نقاط التشابه والإختلاف بينها ، وتوضح إسهاماتها في تطوير الأدب . كما أن دراسة كتاب " الآداب المقارنة" للباحث محمد التونجي تبين تشابهه الكبير مع ماورد في كتاب د.محمد غنيمي هلال " الأدب المقارن" , من محاور ومواضيع بل أحيانا حتى على مستوى الأمثلة المدروسة .

2-2-تمثلاته و تجاوزاته

خصص هذا المطلب لدراسة تمثلات المنهج المقارن الغربية, انطلاقا من اتجاهين أساسين احتلا مركز الصدارة في حقل الدراسات المقارنة ، و هما : الإتجاه الفرنسي والأمريكي .

فمن خلال تتبع نشأة و تطور الأدب المقارن ، تبين أن دراسة العلاقات التاريخية وقضايا التأثير والتأثر , شكلت بالنسبة للفرنسيين جوهر الدراسات المقارنة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين. و إذا كان الفضل يرجع إلى فيلمان في استعمال هذا المصطلح و الترويج له من خلال محاضراته في السوربون، فإن تعريفه للأدب المقارن أعلن عن التوجه الذي ستأخذه المدرسة

الفرنسية في هذا الميدان " يرى فيلمان أن الأدب المقارن هو تقديم لوحة مقارنة عن كل ما تلقاه الفكر الفرنسي من الآداب الأجنبية ، وما قدمه هذا الفكر لهذه الآداب "[1] . فهو يعتبر أن مجال الأدب المقارن هو دراسة العلاقة بين الأدب القومي والآداب الأجنبية , والوقوف على جوانب التأثير و التأثر بينها ,انطلاقا من المعطى التاريخي. وقد قدم دراسة بعنوان" لوحة القرن الثامن عشر" " تطرق فيها لتأثير الأدب الإنجليزي في الأدب الفرنسي ، و اهتم بأثر الأدب الفرنسي في الأدب الإنجليزي وفي الأدب الإيطالي"[2], أما عن طبيعة ونوعية العلاقات المدروسة في إطار الأدب المقارن فنجد فان تيجم يؤكد على أنها علاقات ثنائية بالأساس, " إن الأدب المقارن بالمعنى الأصلي للكلمة يدرس في الغالب علاقات ثنائية ، أي علاقات بين عنصرين فحسب ، سواء أكان هذان العنصران كتابين أم كاتبين أما طائفتين من الكتب أو الكتاب ، أم أدبين كاملين "[3] . أما المقارنة التي تتجاوز عنصرين أو تتم بين أكثر من أدبين , فإنها تندرج – حسب فان تيجم– في إطار الأدب العام الذي يتناول " طائفة من الأبحاث تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب ، سواء في علاقاتها المتبادلة أو في انطباقها على بعض " [4].

لقد استمر التصور الذي يربط الأدب المقارن بالتاريخ و بالعلاقات بين الآداب خلال القرن العشرين ، ومن أبرز ممثليه جان ماري كاري (Jean–Marie Carré)أستاذ الأدب المقارن بجامعة السوربون , الذي يعتبر من أهم رواد المدرسة الفرنسية وممثلي الإتجاه التاريخي.

يعتبر جان ماري كاري أن الأدب المقارن فرع من تاريخ الأدب و ليس النقد ، ميدانه هو " دراسة الروابط الروحية العالمية ، و العلاقات الواقعية التي توجد بين بيرون و بوشكين ، و بين جوته وكارليل ، وبين ولترسالوت وفيني و بين المؤلفات و بين المصادر و النظرة إلى حياة الأدباء الذين ينتمون إلى عدة آداب (...) و يضيف موضحا أن الأدب المقارن لا يهتم في الحقيقة بالمؤلفات من ناحية قيمتها الأصلية ، وإنما يتوقف خاصة عند التغيرات التي لاقاها كل شعب أو أديب نتيجة لما لاقاه من تأثير أجنبي "[5] . يحدد جان ماري كاري مجال الأدب المقارن في دراسة العلاقات والتأثيرات بين الكتاب وبين المؤلفات وكذا المصادر, و يؤكد على ضرورة انتماء العناصر موضوع المقارنة إلى آداب مختلفة , كما يضيف أن البحث في ماهية وجوهر الأعمال أو الإنتاجات الأدبية في هذا النوع من الدراسات يحتل مرتبة ثانوية, حيث لا ينظر إليها إلا باعتبارها وسيلة للكشف عن مظاهر التأثير والتحول التي حدثت عند كاتب أو شعبه نتيجة اتصاله بأدب أجنبي.

---

[1]- د. عطية عامر : دراسات في الأدب المقارن ، مكتبة الأنجلو المصرية,القاهرة, 1989.ص 25

[2]-- نفسه ص25

[3]- فان تيجم: الأدب المقارن ، م.س, ص 148

[4]- نفسه, ص 151

[5]- نقلا عن عطية عامر: دراسات في الأدب المقارن ، م.س, ص 29

إن جان ماري كاري يعطي أهمية للعوامل الخارجية التاريخية ويعتبرها أساس الدراسات المقارنة, مما يبعد هذا الميدان عن مجال النقد ويجعله جزءا من تاريخ الأدب . لقد صاغ جان ماري كاري هذا التعريف أثناء تقديمه لكتاب تلميذه فرانسوا غويار (François Goyard) الأدب المقارن (1951) , الذي صار على نهج أستاذه و تبنى توجهه, هكذا نجده يعرف الأدب المقارن بأنه " تاريخ العلاقات الأدبية الدولية "[1]. أما الباحث الفرنسي الذي حاول تجاوز تصورات هؤلاء ، وجعل الأدب المقارن جزءا من النقد الأدبي ، فهو جوستاف رودلييه(Gustave Rudler) في كتاب له عن "النقد الأدبي" (1923)، حيث أوضح أن " هذا اللون من النقد يهتم بدراسة التأثير و التأثر بين الآداب . وأن هذه الدراسة هي التي تسمى بالأدب المقارن . و يعرف الأدب المقارن بأنه النقد الذي يهتم بدراسة قضايا التأثير في الإنتاج الأدبي و التأثر به "[2] .

ورغم أن جوستاف رودلييه حاول ربط الأدب المقارن بالنقد, إلا أنه حصر مجال اهتمامه في قضية التأثير والتأثر, بل إنه أطلق عليه " نقد التأثير و التأثر" . لكن رغم ذلك فهو لم يستطع تخليصه من سيطرة الجانب التاريخي, بل إنه يعترف بأن هذا النقد أو الأدب المقارن هو فرع من التاريخ " إن نقد التأثير و التأثر الذي عرف باسم الأدب المقارن ينظر إليه بصفة عامة على أنه تاريخ المبادلات "[3].

انطلاقا مما سبق ، يتبين أن الإتجاه التاريخي قد هيمن على دراسات الفرنسيين في الأدب المقارن , وأن هذا الأخير اعتبر بالأساس فرعا من تاريخ الأدب يبحث في صلات الآداب ببعضها ومظاهر التأثير والتأثر بينها , وتم استبعاده عند أغلبهم من مجال النقد الأدبي. وقد كان هذا التصور محط انتقاد كبير للمقارنين الفرنسيين , وسببا رئيسيا في ظهور تصور مغاير مثلته المدرسة الأمريكية.

ظهرت هذه المدرسة كرد فعل ضد تاريخية الإتجاه الفرنسي ، محاولة إعادة الإعتبار للأثر الأدبي ، حيث اعتبر روادها أن الأدب المقارن هو جزء من النقد الأدبي وليس من التاريخ . ولا يعني هذا التصور أنهم يلغون المنهج التاريخي ، بل إنهم يعتبرونه غير كاف في حقل الدراسات المقارنة لأنه يعطي الأولوية لعوامل خارجية على حساب الأثر الأدبي في حد ذاته . ومن أهم

---

[1]- د. عطية عامر: دراسات في الأدب المقارن, م.س,ص27

[2]- نفسه, ص 27

[3]- نقلا عن د. عطية عامر: دراسات في الأدب المقارن, م.س , ص 28

ممثلي الإتجاه الأمريكي الذين قدموا مفهوما مغايرا للأدب المقارن, وساهموا في بلورة نظرية جديدة في هذا الحقل ريني ويليك (René Wellek)وهنري ريماك (Henry Remak). فالأول ساهم في وضع أسس التفكير الأمريكي في الأدب المقارن " ولكنه لم يتابع الشوط بسبب انشغاله بتخصصه الأساسي في النقد و التاريخ الأدبي .أما نظيره ريماك فقد تابع قضية الأدب المقارن متابعة تخصصية تتصف بالدأب و الحماسة المتوجهة ، سواء من خلال التدريس الجامعي في إنديانا ، أو من خلال إسهاماته النظرية و التطبيقية الغزيرة ، أو من خلال مشاركته المتواصلة في مؤتمرات الأدب المقارن ، ولا سيما في نشاطات الرابطة الدولية للأدب المقارن " [1].

أعلن كتاب " نظرية الأدب " لرينيه ويلك وأوستن ورن ، عن بداية التحول في مفهوم الأدب المقارن , حيث قدما نقدا للمناهج السائدة في تفسير الأدب آنذاك ، كما قدم ويليك مداخلة بعنوان " أزمة الأدب المقارن " سنة 1958 , أثناء انعقاد المؤتمر الثاني للجمعية العالمية للأدب المقارن في شابل هيل ، وجه من خلاله انتقادات للمدرسة الفرنسية ولاتجاهها التاريخي . فهو يعتبر أن الأدب " مجموعة من الرموز والمعاني "[2] يجب الإهتمام بها للكشف عن القيم الجمالية في العمل الأدبي, و انطلاقا من ذلك يؤكد حاجة الأدب المقارن إلى النقد الأدبي بدلا من التاريخ ، ويعتبر أن مهمة المقارن تنطلق من رموز الإنتاج ومعانيه بهدف" تحليل العلاقات الجمالية بين الآداب ، و التي هي علاقات داخلية وليست خارجية "[3] . لقد أكد ويليك على الدور الرئيسي للنقد الأدبي في كل الدراسات الأدبية وبشكل خاص في الأدب المقارن, كما أوضح أهمية العلاقات الداخلية في دراسة الإنتاج الأدبي بهدف الوقوف على الصلات الجمالية والذوقية بين الآداب بدلا من الصلات التاريخية. هكذا نجد أن هدف الأدب المقارن مع المدرسة الأمريكية لم يعد هو " إثبات التأثير والتأثر ، بقدر ما هو بلوغ البنية الجمالية و الشكلية للنص المقارن "[4] , مما ساهم في توسيع دائرة البحث في هذا الميدان وإخراجه من قيود المنهج التاريخي .

أما هنري ريماك, فيعتبر من أهم المنظرين الأمريكيين للأدب المقارن, وقد وجه بدوره انتقادات للمدرسة الفرنسية واعتبر أن التركيز على دراسة التأثير و التأثر يضيق من مجال هذا الحقل, هكذا نجده يعرف الأدب المقارن كما يلي : " إن الأدب المقارن هو دراسة للأدب خارج حدود دولة معينة ، وهو أيضا دراسة للعلاقات الموجودة بين الأدب من ناحية وبين شتى فروع

---

[1]- د. حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربيا و عالميا , م.س,ص 34

[2] - نفسه,ص39

[3] - نفسه, ص 43

[4]- د. سعيد علوش:مدارس الأدب المقارن,دراسة منهجية,المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء,الطبعة الأولى,1987.ص95

المعرفة و العقيدة مثل الفنون (الرسم و النحت وفن العمارة والموسيقى) والفلسفة والتاريخ و العلوم الإجتماعية (السياسة والإقتصاد وعلم الإجتماع) والعلوم والدين وغيرها من ناحية أخرى ، وهو يعني باختصار مقارنة أدب بأدب آخر (أو بآداب أخرى) أو المقارنة بين الأدب من جهة ومجالات التعبير الإنساني من جهة أخرى "[1]. يعتبر ريماك أن ميدان الأدب المقارن هو دراسة العلاقات بين أدبين أو أكثر, فيعارض بذلك مبدأ العلاقات الثنائية الذي أقره فان تيجم ، كما يعترف بأن المقارنة بين حقول معرفية كالفلسفة والفنون والعلوم الإجتماعية وغيرها وبين الأدب المقارن , تدخل في صميم الدراسة المقارنة , مما جعله يتجاوز التصور الذي ضيق مجال الأدب المقارن , وحصره في دراسات العلاقات و التأثرات بين الآداب (سواء كانت هذه العلاقات تاريخية أو جمالية) , ففتح آفاقا جديدة له من خلال دراسة علاقاته مع الفروع المعرفية الأخرى " فلا يصح اعتبار الأدب المقارن دراسة منفصلة ذات قوانين خاصة بها ، ولكن يجب النظر إليه كدراسة مكملة أو كجسم يربط الحقول المعرفية الأخرى "[2].

سيطر التفكير التاريخي في دراسة الأدب على المدرسة الفرنسية ، حيث اعتبرت الدراسات المقارنة جزءا من تاريخ الأدب, و إذا كانت العوامل الخارجية قد احتلت موقع الصدارة في تفسير الإنتاج الأدبي بهدف الكشف عن العلاقات بين الآداب ، فإن المدرسة الأمريكية اعتبرت أن الأدب المقارن جزء من النقد الأدبي، واعتبرت أن العلاقات التي ينبغي أن يدرسها هي العلاقات الجمالية بين الآداب المختلفة وليس العلاقات التاريخية. من ثم فقد أعادت الإعتبار إلى الإنتاج الأدبي في حد ذاته, وإلى تفسيره انطلاقا من عوامل داخلية بدل البحث في ماهو خارجي. كما أسهمت هاته المدرسة في توسيع آفاق الدراسات المقارنة, من خلال الإعتراف بانفتاحها على المجالات المعرفية الأخرى وأهمية دراسة العلاقات التي تربطها بها.

لقد حاولت المدرسة الفرنسية الرد على انتقادات الإتجاه الأمريكي في مقال نشر سنة 1953 في مجلة الأدب المقارن في باريس تحت عنوان CONCLUSION PROVISOIRE أعلنت فيه " أن المدرسة التاريخية في دراسة الأدب المقارن تؤمن بنظرية النسبية كمبدإ علمي في تفسير الظواهر الأدبية ، ولهذا فإنها ترفض النظر إلى الظاهرة الأدبية كشيء مستقل بذاته ، أي أنها لم تخضع لعوامل التأثر الداخلية و الخارجية ، بل إنها ترى أن الإنتاج الأدبي – مهما كانت أصالته – لا يمكن أن يفر من تأثير التيارات الفكرية الداخلية قبولا أو رفضا . وإذا كان تاريخ

[1]- نقلا عن سوزان باسنيت :الأدب المقارن مقدمة نقدية ، م.س.ص 37
[2]- سوزان باسنيت : الأدب المقارن مقدمة نقدية , م.س,ص38

الأدب الوطني يكشف لنا عن التأثرات الداخلية ، فإن الأدب المقارن يساعدنا على الكشف عن التأثرات الخارجية التي لعبت دورا في الإنتاج الأدبي " [1] . إن الصلات الخارجية والتأثيرات التي تؤكد عليها المدرسة الفرنسية لا يمكن معرفتها إلا من خلال التاريخ ، كما أن هذه الصلات تساعد أكثر في فهم و تحليل النص الداخلي ، والأدب المقارن هو الحقل المؤهل لرصد وتتبع الصلات والمؤثرات الخارجية بين الآداب .

أما المدرسة الأمريكية فقد تعرضت بدورها للإنتقادات بسبب إهمالها للعوامل الخارجية في تفسير الأدب ،وتركيزها على الجوانب الأدبية في النص المقارن بهدف الكشف عن العلاقات الجمالية بين الآداب , ذلك أن رموز ومعان الإنتاج الأدبي مأخوذة من لغة المؤلف الذي قد يتأثر بدوره بلغة أوبلغات أجنبية أخرى, ولابد أن الكشف عن مظاهر هذا التأثر سيساعد الباحث المقارن في كشف خبايا النصوص المقارنة وعلاقاتها ببعضها " و إذا ما سلمنا بأن هذه الرموز والمعاني هي الأدب كله ، فإنه لمن الطبيعي أن نسلم بأن هذه الرموز والمعاني لا يكون الأديب قد أخذها من لغته الوطنية ، أو يكون قد ابتكرها ابتكارا لم يسبق إليه ، و ذلك لأن الرموز و المعاني لا يمكن أن يكونا سوى قضية لغوية قبل كل شيء فإن كان قد استقاها من لغته الوطنية ، فإنه يكون قد تأثر بتلك اللغة الوطنية ومن واجب الدراسة الأدبية أن تكشف عن هذا التأثر ، وهو واجب من واجبات مؤرخ الأدب الوطني أو الناقد الأدبي و إن كان قد تأثر بلغة أو لغات أجنبية ، فإنه لابد وأن يدرس هذا التأثر الأجنبي ، و هذا هو واجب الباحثين في الأدب المقارن ، وهو أمر نبهت إليه المدرسة التاريخية "[2].

إن هذه الانتقادات أدت إلى ظهور اتجاه يدعو إلى التوفيق بين المدرستين من خلال الإقرار بتكامل المنهجين , فالمنهج النقدي لا يلغي بشكل تام المنهج التاريخي ، وهو ما يؤكده رونيه إيتامبل (René Etiemble) ذلك أن " التركيز على أدبية النصوص لا يغني عن البحث في التأثيرات و لذلك فإن المنهجين في نظره ليسا خصمين لبعضهما البعض بل متكاملان .[3]

---

[1]- د.عطية عامر: دراسات في الأدب المقارن , م.س,ص41

[2]- نفسه، ص 43

[3] - أحمد الحذيري: الأدب المقارن نظرا وتطبيقا من خلال " مدخل إلى الأدب المقارن" ,المسار , مجلة اتحاد الكتاب التونسيين . العدد 8 . 1991 ,ص 84.

3-التمثلات العربية

3-1-المنهج النقدي المقارن في العالم العربي :

تتميز التجربة العربية في مجال الدراسات الأدبية المقارنة بحداثة نشأتها ، وبطابعها المؤسساتي الرسمي حيث ارتبط ظهورها و تطورها بالدرس الجامعي . ويؤكد د. حسام الخطيب من خلال مراجعته لمعظم الدوريات الأدبية العربية المهمة خلال النصف الأول من القرن العشرين, " أن أول استعمال محدد لمصطلح (الأدب المقارن) ظهر بقلم خليل هنداوي (حلب-سورية) على صفحات مجلة الرسالة المصرية بتاريخ 06/08/ 1936 من خلال العنوان الطويل التالي: ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي اشتغال العرب بالأدب المقارن أو ما يدعوه الفرنجة(literature comparée) في كتاب " تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد" – تلخيص وتحليل للأستاذ خليل هنداوي– "[1] , حيث أكد خليل هنداوي على أهمية الدراسات المقارنة وضرورة اهتمام العرب بها, خاصة في ظل الإنفتاح والتفاعل الحضاري الذي يميز العصر الحالي ، كما أن هذا النوع من الدراسات يتناسب مع طبيعة الأدب العربي الذي تميز منذ القديم بتفاعله مع آداب الأمم الأخرى وهذا ما يوضحه عبد النبي اصطيف " و هكذا وجدنا هذا الأدب يتفاعل في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام مع الأدب الأمهري ، و الأدب الفارسي ، والأدب اليوناني ، و الأدب السرياني ، والأدب اللاتيني . ثم ما لبثت دائرة تفاعله أن تتسع لتشمل في العصرين الأموي و العباسي : الأدب الهندي , و آداب آسية الوسطى ، و الآداب اللاتينية الأوربية (وبخاصة في فسحتي الأندلس و صقلية) ، والآداب الإفريقية التي شملها الفتح العربي الإسلامي " [2].

و مما لا شك فيه فإن استخدام المقارنة في الدراسات الأدبية ظاهرة قديمة في الأدب العربي (كما في الموازنات مثلا) , إلا أنها لم تصل إلى درجة تأسيس فرع معرفي مستقل , يتخذ من المقارنة بين الآداب المختلفة ومن الصلات التي تربط بينها أساسا له . لذلك فالحديث عن الأدب المقارن – بمفهومه الحالي – في العالم العربي ، يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن تأثر الباحثين العرب بالنظريات الغربية (الفرنسة والأمريكية خاصة) وتطبيقها على أدبهم القديم و الحديث . ويؤكد د.محمد غنيمي هلال أن نشأة الدرس المقارن العربي " لم تكن نتيجة لحركة فكرية ، و اتجاهات فلسفية ، ومنحى علمي ، و منهج نقدي عميق ، و دعوات نظرية يؤمن أصحابها أن هذا العلم ضرورة ملحة لاغناء عنها ، ولا محيد للاستجابة إليها ، كما كان شأنه لدى كتاب الغرب و

[1]- د.حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا م.س, ص 154/153

[2]-عبد النبي اصطيف : العرب و الأدب المقارن, منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق, 2007 , ص 19

فلاسفتهم ومفكريهم ، و إنما أريد بالأدب المقارن آنذاك أن يوضع في منهج الجامعات دون استعداد أو وقوف على حقيقته "[1] . فبداية الأدب المقارن في الوطن العربي ارتبطت بالجامعة وبالدرس الأكاديمي الجامعي ، وسيتم الإقتصار في هذا المطلب على تتبع نشأته في كل من مصر والمغرب. أما الإختيار الأول فيرجع إلى أن مصر كانت سباقة في مجال التدريس و التأليف والترجمة في هذا المجال , أما المغرب فاختياره ينسجم وموضوع الأطروحة حيث يشكل طرفا أساسيا في المقارنة التي ستنجز في الشق التطبيقي.

وحول نشأة الأدب المقارن ومراحله ، يتفق د. سعيد علوش مع د.محمد غنيمي هلال في التأكيد على ارتباط نشأة الدرس المقارن و تطوره بالجامعة ، و يميز بين مرحلتين أساسيتين هما : "المرحلة الجنينية الأولى بالشرق العربي / المرحلة المتقدمة الثانية بالمغرب العربي "[2].

- المرحلة الجنينية الأولى بالشرق العربي(مصر نموذجا):

ارتبطت بداية الأدب المقارن في الجامعة المصرية بمجال الدراسات اللغوية (مرحلة التلاثينيات) قبل أن يتم توجيهه إلى دراسة الآداب الأجنبية ، والأدب العربي المقارن (مرحلة الأربعينيات), و هذا ما يوضحه د.عطية عامر " و تبدأ مرحلة جديدة في مصر عندما تأخذ كلمة "مقارن " تظهر بوضوح في مجال الدراسات الأدبية ، و تحتل الدراسة المقارنة مكانا في مناهج الدراسات في بعض المعاهد العليا. ترى كلمة " المقارن" أولا في مجال الدراسات اللغوية في مدرسة دار العلوم ، ففي " جدول الدراسة " عام 1924 تبدو بارزة مادة جديدة هي " اللغة العبرية " و اللغة السريانية ومقارنتها باللغة العربية " [...] وتستمر هذه المدرسة في النشاط المقارن في محيط الدراسات الأدبية حتى عام 1938 [...] ونص قرار وزاري على أنه من الواجب أن تضيف تلك المدرسة مادة جديدة هي " الأدب و قراءة النصوص ودراسة الآداب الأجنبية " [...] كما نص هذا القرار أيضا على أن تدرس مادة الأدب العربي المقارن " في " فرقة التخصص " ابتداء من العام نفسه "[3] .

على الرغم من هذه التعديلات في برامج الدراسة الجامعية – التي حاولت أن تجد مكانا للدراسة المقارنة ضمنها– لكن يلاحظ أن الأدب المقارن لم يحتل موقعا رئيسيا ضمن المواد المقررة , كما أنه لم يعترف به كمادة مستقلة ، ولم ينشئ قسم خاص به . وقد استمر الوضع هكذا إلى حدود 1943، حيث بدأت مرحلة جديدة من تاريخ الدرس المقارن ، حين تم الإعتراف به كمادة

[1] ـ د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، م.س,ص73
[2] ـ د. سعيد علوش : مدارس الأدب المقارن,م.س, ص275
[3] ـ عطية عامر : تاريخ الأدب المقارن في مصر,مجلة فصول,الأدب المقارن,ج3,ع4, 1983,ص46, نقلا عن سعيد علوش : مدارس الأدب المقارن ، م.س. ص.274

مستقلة صارت فرعا من قسم " الأدب المقارن و النقد و البلاغة " ترأسه إبراهيم سلامة ، الذي درس هذه المادة بمساعدة عبد الرزاق حميدة ، و رغم أن "هذين الباحثين لم يكونا متخصصين في هذا الميدان "[1] ، إلا أنهما ساهما في وضع الأسس الأولى للدرس المقارن بالجامعة .

خلال الخمسينيات ، بدأت مرحلة جديدة من تطور هذا الحقل ,حيث تم إرسال بعثات من الطلبة الباحثين إلى أوربا لدراسة الأدب المقارن و التخصص فيه , منهم: محمد غنيمي هلال ، وحسن النوتي ، وأنور لوقا ، و عاد هؤلاء للتدريس بالجامعات المصرية متأثرين بالمدرسة الفرنسية , وخاصة برائدها جان ماري كاري, فكانت دروسهم ذات طبيعة تلقينية قدموا من خلالها ما أخذوه عن هذه المدرسة , وهذا ما يؤكده د. سعيد علوش "يحضر جان ماري كاري في ذاكرة محمد غنيمي هلال كما في ذاكرة حسن النوتي أي في الدارس و المدرس بقسم الأدب العربي , كما في الدارس و المدرس بقسم الأدب الفرنسي ، فالحقنة تكاد تكون واحدة بالنسبة لكل الذين نهلوا من نبع واحد , السوربون , فرغم تخرج محمد غنيمي هلال سنوات قبل أنور لوقا وعطية عامر وحسن النوتي ، ورغم ترددهم على التدريس في جامعات مختلفة ، فإن غايات تدريسهم كانت واحدة "[2].

أما بخصوص التأليف في هذا الميدان ، فيمكن الإشارة في البداية إلى المحاولات الأولى وهي:

. كتاب عبد الرزاق حميدة : "في الأدب المقارن " 1948.

. كتاب نجيب العقيقي " من الأدب المقارن " 1948.

. كتاب إبراهيم سلامة " دراسات في الأدب المقارن " 1951.

وقد تعرضت هذه المؤلفات لانتقادات شديدة خاصة فيما يتعلق بهيمنة الغرض التعليمي عليها , حيث كان هدفها الأساس تقديم معلومات تقرب الطلبة من المادة المقررة وتعودهم على مناهج المقاربة الأدبية الجديدة , كما أنها لم تعكس إلا فهما أوليا للأدب المقارن , حيث تجمع " الدراسات و البحوث العربية على أن أول جهد علمي منظم في الأدب العربي المقارن هو كتاب محمد غنيمي هلال الذي صدر عام 1953 بعنوان " الأدب المقارن " , أما المحاولات التأليفية والتطبيقية التي سبقت ظهور كتاب هلال فليست سوى اجتهادات عابرة لم يقصد من وراءها التعريف بالأدب المقارن ومناهجه "[3]. أما بعده فقد توالت المؤلفات التي ساهمت في تعزيز حضور

---

[1] -عطية عامر :تاريخ الأدب المقارن في مصر,مجلة فصول,الأدب المقارن,ج3,ع4, 1983, ص 19, نقلا عن د.حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا,م.س, ص 184

[2] - د.سعيد علوش : مدارس الأدب المقارن ,م.س, ص279 - 280

[3]- قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي ,م.س, ص104

الأدب المقارن وترسيخه, لكن أغلبها يعكس التأثر بكتاب د. محمد غنيمي هلال وبالإتجاه الفرنسي الذي تبناه, ونذكر من بينها:

- " دراسات في الأدب المقارن" عبد المنعم خفاجة .1963
- " الأدب المقارن ". حسن جاد حسن. 1967
- "النظرية والتطبيق في الأدب المقارن" . إبراهيم عبد الرحمن .1976
- " الأدب المقارن" . الطاهر مكي . 1987

و بخصوص الدوريات , فمنذ الثمانينيات أخذت مجموعة من الدوريات العربية تهتم بموضوع الأدب المقارن, وتصدر أعدادا أو محاور خاصة حوله, كمجلة المعرفة وعالم الفكر, أما قبلها فما نشر كان عبارة عن بعض المقالات المتفرقة في هذا الموضوع باستثناء " بعض كتابات غنيمي هلال في الدوريات المصرية وفي مجلة الأديب اللبنانية مطلع الخمسينيات , وقد تقدمت إشارة إلى ومضة مهمة هي (الدفاتر الجزائرية) التي تخصصت في الأدب المقارن (1966.1967) وإلى جانبها وفي فترة مقاربة ومضت ومضة مقارنية أخرى في لبنان هي (مجلة الدراسات الأدبية) التي كانت تعنى بالعلاقات الأدبية"[1]. أما في القاهرة فقد صدرت سنة 1981 " ألف : مجلة الشعريات المقارنة " وهي مجلة مزدوجة اللغة بين العربية والإنجليزية, صدرت عن قسم اللغة الإنجليزية في الجامعة الأمريكية بالقاهرة, لكن د.حسام الخطيب يشير إلى" أنها رغم عنوانها المقارني فإنها لم تحفل بأي مادة تمت بصلة إلى الأدب المقارن كنسق معرفي"[2]. كما أصدرت مجلة فصول عددين خاصين بالأدب المقارن هما الثالث والرابع , " ويعد هذان العددان أكبر إسهام منفرد للدوريات العربية في توثيق الأدب المقارن العربي ودفعه إلى الأمام" [3]. لقد تزايد اهتمام الدوريات بموضوع الأدب المقارن وفروعه , مما ساهم في تعزيز انتشار تصورات الباحثين ونتائج دراساتهم في الأوساط الأدبية , وبالتالي في تعريف القارئ العربي بهذا الحقل, لكن رغم ذلك تظل مساهمة هذه الدوريات غير كافية "يعتريها النقص في تغطية الجوانب المختلفة للظاهرة المقارنية, وتغلب الأبحاث التطبيقية عليها "[4] , وهو مايمثل إحدى سلبيات الدراسة المقارنة في العالم العربي عامة . أما بخصوص الترجمات , فهناك على سبيل المثال كتابين هامين يمثلان الإتجاه الفرنسي في الأدب المقارن وهما:

–ترجمة سامي الدروبي كتاب " الأدب المقارن " لبول فان تيجيم 1946

---

[1]- د.حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا, م.س, ص 214
[2]- نفسه, ص215
[3]- نفسه ص 215
[4] - نفسه, ص215

–ترجمة محمد غلاب كتاب " الأدب المقارن " لماريو فرانسوا غويار. 1956

- **المرحلة المتقدمة بالمغرب العربي : (المغرب نموذجا)**

ارتبط ظهور الأدب المقارن في المغرب بأمجد الطرابلسي السوري الجنسية, الذي درّس هاته المادة لمدة طويلة بكلية الآداب بالرباط , و بسبب حداثة الجامعات المغربية فقد تأخر ظهورها إلى حدود سنة 1963 , و قد درّست وفق مقرر مقسم إلى قسمين :

". دراسات منهجية و نظرية تتصل بموضوع الأدب المقارن (تطوره ، مناهجه ، مجالات البحث ، بعض ميادينه ، المدارس الأدبية ، الرحلات ، المواقف الإنسانية ...)

. دراسات تطبيقية حول بعض الموضوعات التي تثيرها صلات الأدب العربي في العصر الوسيط أو في الأدب الحديث بالآداب الأخرى شرقية وغربية "[1].

وفي سنة 1975 تم إحداث شهادة الأدب المقارن بملحق كلية الآداب بفاس , ورغم إقبال الطلبة المتزايد على هذه المادة ، إلا أن ذلك لم يؤثر إيجابا في تطويرها وإغناءها ، إذ يشير د. سعيد علوش إلى ضعف مستواهم في اللغات الأجنبية الذي جعلهم يلجأون إلى الترجمات, وهو ما يعد أمرا سلبيا لا يتماشى مع جوهر الدراسات المقارنة التي تفترض الإطلاع على الآداب الأجنبية في لغتها الأصلية . أما بخصوص المقرر و المعارف المقدمة فيوضح بأن النقص الذي اعتراها يرجع إلى قلة الأطر المكونة. و لا شك أن وضعا كهذا يثير الاستغراب ، فالأدب العربي تبثت صلته بالآداب الأخرى منذ القدم ، فهو يشكل مادة خصبة للدرس المقارن ، والدول العربية مدعوة أكثر من غيرها للإهتمام بهذا الحقل و التنظير له و البحث فيه وتأسيس مفهوم عربي خاص ، بدل الإقتصار على تطبيق النظريات الغربية .

و قد قدم د. سعيد علوش مقترح أمجد الطرابلسي حول تدريس الأدب المقارن في الجامعة المغربية ، حيث يتصور هذا الأخير أنه ينبغي أن يمر بمرحلتين:

" المرحلة الأولى : هي مرحلة تعرف و تمهيد : تكون في السلك الثاني من شهادة الإجازة (وهو النظام المعمول به سابقا) ، هدفها تعرف موضوع الأدب المقارن من خلال دراسة قضايا متصلة بالأدب العربي و الآداب الأخرى قديما وحديثا .

[1] - د.سعيد علوش : مدارس الأدب المقارن ,م.س,ص 287

المرحلة الثانية : مرحلة تخصص : حيث تقرر هذه المادة في سلك الدراسات العليا, و يميز فيها بين نوعين : . دراسة الأدب المقارن في نطاق اللغة العربية و آدابها.

. دراسة الأدب المقارن في نطاق اللغات الحية ."[1]

و تدرس هاته المادة اليوم وفق نفس التصور تقريبا في بعض الجامعات , إذ نجدها مثلا مدرجة في مقرر الفصل السادس من سلك الإجازة– مسار الأدب – بكلية الآداب سايس بفاس و كلية الآداب –الرباط , وكلية الآداب –المحمدية. إضافة إلى وجود بعض الماسترات ذات الصلة بهذا الميدان مثل:

الأدب العام والنقد المقارن بكلية الآداب الرباط. شعبة اللغة العربية.

و في شعبة اللغة الفرنسية:

Art et littérature comparée كلية الآداب –الرباط.

littérature comparée imaginaire et vision du monde (كلية الآداب سايس بفاس).

Littérature général et Littérature comparée(كلية الآداب وجدة)

وفي شعبة اللغة الإنجليزية (Comparative studies in literature) . كلية الآداب أكادير .

هذه هي نماذج فقط , لأن هذه الماسترات قد تتغير أو تحذف أو قد تتضاف إليها لائحة جديدة , لكن الملاحظة العامة التي يمكن تبينها من خلال الإطلاع على مواقع هذه الكليات ,هي أن أغلب الماسترات المهتمة بالأدب المقارن تندرج ضمن شعب اللغات الأجنبية.

و إذا كان الباحثون العرب عامة قد تأثروا بالإتجاه الفرنسي وبما تلقوه من الجامعات الأروبية ، وبترجمة الكتب خاصة كتابي بول فان تيجم وفرانسوا غويار ، فإن المفهوم الأمريكي قد تبلور في الدراسات المقارنة بالمغرب مع مطلع السبعينيات حيث " اعتبر عام 1972 ، التاريخ الحقيقي لدخول المفهوم الأمريكي بقوة في الدراسات المقارنة العربية .ففي هذا العام ظهرت ترجمة كتاب " نظرية الأدب " لرينيه ويللك وأوستن وارين "[2] .

من خلال ما سبق ، يمكن القول أن التجربة العربية في ميدان الأدب المقارن ارتبطت بالنظريات الغربية سواء الفرنسية أو الأمريكية ، و لا زال هذا الميدان في حاجة إلى المزيد من

[1] - د.سعيد علوش : مدارس الأدب المقارن ,م.س, ص 290
[2]- قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي , م.س , ص 113

الإهتمام, وبذل الجهد من أجل انتشاره بشكل أوسع انطلاقا من رؤية جديدة تتجاوز التأثيرات الفرنسية والأمريكية, إضافة إلى ضرورة تعميم تدريس مواده في سلك الإجازة في جميع الكليات , وكذا خلق ماسترات لها صلة مباشرة بهذا الميدان خاصة باللغة العربية.

3-2-الرواد والتمثلات

من الأسماء العربية التي حضيت بدور الريادة في حقل الأدب المقارن ، روحي الخالدي و سليمان البستاني في مجال الأدب المقارن التطبيقي ، و خليل الهنداوي الذي كان له فضل إدخال مصطلح " الأدب المقارن " إلى الدراسات الأدبية العربية ، ود. محمد غنيمي هلال الذي ساهم في التأسيس لهذا الحقل في الثقافة العربية الحديثة ، ود.حسام الخطيب الذي أسهم في إدخال الأدب المقارن إلى مجموعة من الجامعات العربية ، ووسع مجال البحث فيه وطوره من خلال مؤلفاته النظرية و التطبيقية .وقد وقع الإختيار في هذا المطلب على دراسة نموذجين هما :د.محمد غنيمي هلال ود. حسام الخطيب .

أما د.محمد غنيمي هلال فقد تم اختياره لإعتباره المؤسس و الممثل الشرعي لهذا الحقل في الثقافة العربية الحديثة ، كما أن كتابه (الأدب المقارن) يعد " أول دراسة منهجية متكاملة في بداية النصف الثاني من القرن العشرين " [1] ، إضافة إلى أنه يعد من أهم ممثلي الإتجاه الفرنسي في الوطن العربي ، أما د.حسام الخطيب فهو من أهم الباحثين العرب الذين أسهموا في التعريف بالمدرسة الأمريكية في الوطن العربي, كما أن الفضل يعود إليه في إدراج مادة الأدب المقارن بجامعة دمشق ، وتعميم تدريسها في جامعات عربية أخرى مثل صنعاء ، تعز ، قطر والجامعة اللبنانية .

يأتي اسم محمد غنيمي هلال في مقدمة الأسماء التي تم إرسالها في أول بعثة لدراسة الأدب المقارن بالجامعات الأوربية ، حيث حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون سنة 1952 ، وعاد ليدرس هاته المادة بقسم "الأدب المقارن و النقد و البلاغة" بكلية دار العلوم ، لينتقل بعد ذلك إلى جامعات أخرى مثل : عين شمس و الأزهر , كما قدم مجموعة من المحاضرات في جامعة الدول العربية . ولم يقتصر دور د.محمد غنيمي هلال في هذا المجال على التدريس ، و إنما اهتم أيضا بالتأليف فيه ويعتبر كتاب " الأدب المقارن" من أكثر مؤلفاته النظرية شهرة و انتشارا ، وقد أخضعه للعديد من التعديلات والإضافات الجديدة في طبعاته المتعددة , قدم فيه

[1] - د.أحمد درويش: نظرية الأدب المقارن و تجلياتها في الوطن العربي, م.س, ص 35

دراسة للعديد من القضايا المرتبطة بالأدب المقارن من حيث معناه , و تاريخ نشأته , ووضعية تدريسه في بعض الجامعات ، وميدان البحث فيه في الباب الأول , أما الباب الثاني فخصصه لفروع الدراسات في الأدب المقارن و طرق البحث فيها . فاعتبر بذلك أول " متخصص في الدرس المقارن " [1]. أما عن دراساته التطبيقية فقد تمثلت في عملين أساسين هما :

. تأثير النثر العربي على النثر الفارسي في القرنين الخامس و السادس الهجري .

. موضوع هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين. وهي الرسالة التكميلية التي قدمها د.محمد غنيمي هلال 1952سنة لنيل شهادة الدكتوراه بجامعة السوربون.

ويبدو أن د.محمد غنيمي هلال تأثر بتكوينه الفرنسي وخاصة بأستاذه جان ماري كاري ، فتبنى ما قدمته المدرسة الفرنسية وسار على الإتجاه التاريخي في دراسة الأدب المقارن . وهذا ما يوضحه تعريفه: " مدلول " الأدب المقارن " تاريخي . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة ، و صلاته الكثيرة المعقدة ، في حاضرها أو في ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير و تأثر ، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير والتأثر : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات و المواقف و الأشخاص التي تعالج أو تحاكى في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية و الأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تعكس في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور و الكتاب : ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير و التأثر في أدب الرحالة من الكتاب " [2] . يؤكد د.محمد غنيمي هلال في تعريفه للأدب المقارن على البعد التاريخي , ويجعل موضوع دراسته الصلات التاريخية بين الآداب المختلفة ، كما حدد مجالات اهتمامه مؤكدا على ضرورة تتبعها و شرح حقائقها من منطلق تاريخي. ويعزز هذا التصور حين يشير في كتابه إلى أن " الأدب المقارن تسمية ناقصة في مدلولها، و أنه أولى أن يسمى :" التاريخ المقارن للآداب " أو " تاريخ الأدب المقارن "[3] .بل إنه يعتبر أن ما يجري من مقارنات بين آداب ليست بينها صلات تاريخية لا يدخل في صميم الأدب المقارن.

---

[1]– د.سعيد علوش : مدارس الأدب المقارن ,م.س, ص 211
[2]- د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن , م.س, ص13
[3] - نفسه, ص 13

ويتتبع د. محمد غنيمي هلال في كتابه مفهوم الأدب المقارن ، فبعد أن تعرض في الباب الأول لنشأته و تطوره عند الأروبيين و العوامل التي ساهمت في ظهوره و تطوره ، انتقل في الباب الثاني للحديث عن بحوث الأدب المقارن ومناهجها ، متخذا من المعطيات التاريخية أساسا له في مقاربة مختلف محاوره , ففي حديثه مثلا عن مفهوم عالمية الأدب وعواملها, التي يتحقق من خلالها اتصال الآداب ببعضها وتبادل التأثير و التأثر فيما بينها, نجده يؤكد " هذه هي الخطوة الأولى التي تبدأ بها البحوث المقارنة ، و قد يقتصر الدارس عليها ، و أساس البحث فيها تاريخي قبل كل شيء ، إذ يجب علينا أولا أن نوضح الأسباب التاريخية التي بها توافرت للأدب المؤثر هذه العالمية في صلته بالأدب المتأثر "[1].

وقد تابع د. محمد غنيمي هلال عبر فصول هذا الباب دراسة ميادين البحث في الأدب المقارن ، فنجده يعرض لتاريخ تطور الأجناس الأدبية حيث عمل على رصد ظهورها و نشأتها و انتقالها بين الآداب المختلفة و التأثيرات المتبادلة فيما بينها ، سواء في الآداب الغربية أو العربية . كما تطرق لمفهوم المواقف والنماذج البشرية وأبرز أهمية هذا النوع من الدراسات في الأدب المقارن:" و لا تخفى أهمية البحث في هذا القسم من الأدب المقارن ، فإلى جانب كشفه عن اختلاف نواحي الكتاب النفسية والإجتماعية و الفلسفية في معالجتهم لموضوع واحد وأمام تيار فكري واحد ، وإلى الخدمات التي يؤديها إلى التاريخ الأدبي بتوضيحه الصلات التي أثر بها الكتاب بعضهم في بعض , يرينا بوضوح التيارات الفكرية التي تتحكم في العصور المختلفة ، و يكشف عن ناحية هامة من نواحي النشاط العقلي للإنسان الحديث و كيف يعكس ذات نفسه مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ أو في مرآة شخصيات أسطورية "[2].

ولايخفي د.محمد غنيمي هلال حضور المعطى التاريخي في باقي ميادين الدراسة المقارنة التي درسها في كتابه (مصادر الكاتب/ المذاهب الأدبية / تصوير الآداب القومية للبلاد و الشعوب الأخرى) واستنادها عليه , خاصة فيما يتعلق بأهميتها في الكشف عن جوانب التأثير والتأثر بين الآداب وتفسير الصلات بينها . فنجده أثناء حديثه مثلا عن تأثير كتاب أدب من الآداب في الآداب الأخرى ، يفسر أن طبيعة البحث في هذا الميدان تقتضي الكشف عن التشابه بين نصوص كاتبين أو أكثر ينتميان إلى آداب مختلفة، و هو ما يفترض بالضرورة وجود صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب هي التي أحدثت التشابه , كما يوضح أن " التشابه الذي قد يكون بين النصوص نتيجة لعوامل أخرى غير تاريخية لا أهمية له في مجال الدراسة المقارنة " [3]. فأول

[1] - د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن , م.س,ص 93
[2]- نفسه, ص 261
[3] - نفسه, ص 264

خطوة في دراسة مظاهر التأثير هي التأكد من قيام صلات تاريخية بين الأدبين المختلفين ، و أن التشابه ناتج عن معطى تاريخي.

من خلال ما سبق ، يتضح أن د.محمد غنيمى هلال يؤكد على أهمية الحقائق التاريخية في شرح الإنتاج الأدبي ودراسته ، كما أنه يعتبر الأدب المقارن فرعا من تاريخ الأدب " ميدانه العلاقات الأدبية الدولية "[1] . وبذلك فقد ظل وفيا للتصور التاريخي للمدرسة الفرنسية بحكم تكوينه ، و قد توقف عند حدود هذه المدرسة و التعريف بها نظريا وتطبيقيا , إلى درجة أن سعيد علوش اعتبر كتابه هذا " نموذجا فريدا في تهجير الأفكار الغربية نحو الشرق ، إذ يظهر على أن غنيمي ، لم يطور فيها شيئا ، بل استمر على اجترار الدرس الفرنسي المقارن "[2] .

و إذا كان د.محمد غنيمي هلال رائدا للأدب المقارن في الوطن العربي في اتجاهه الفرنسي ، فإن د. حسام الخطيب يعد أيضا من الأسماء الرائدة في هذا الميدان ، لكن الإختلاف بينهما يكمن في اتجاه هذا الأخير إلى تمثيل المدرسة الأمريكية و التعريف بها داخل الوطن العربي . وعلى غرار د. محمد غنيمي هلال فقد عرف د.حسام الخطيب بالأدب المقارن من خلال التدريس و التأليف ، حيث درّس هذه المادة بكلية الآداب في جامعة دمشق ، قسم اللغة العربية وآدابها (1972 . 1973), و قد اهتم خاصة بتدريس الجانب التطبيقي فيها، و كانت محاضراته على أهمية كبيرة " فعلى الرغم من مرور أزيد من عشر سنوات على البدء بتدريس مادة الأدب المقارن في كلية الآداب بجامعة دمشق ، فإن مكتبة الأدب المقارن في هذا القطر مثلا ما زالت تقتصر على كتاب د. حسام الخطيب " سبل المؤثرات الأجنبية في القصة السورية , و بضع مقالات متفرقة في مختلف الدوريات العربية "[3] . أما فيما يخص التأليف فكتبه عديدة منها: " الأدب المقارن " (1983) الذي اعتمد في التدريس بجامعة دمشق / آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا , وقد صدر في طبعتين (1992 . 1999) / كتاب الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة (2000) / الأدب العربي المقارن : واجهات و علاقات (2001) .

وقد ساهم د. حسام الخطيب في تأسيس الرابطة العربية للأدب المقارن في الجزائر عام 1983 , كما أنه عضو في الرابطة الدولية للأدب المقارن , وقد مكنته هذه العضوية من إقامة

[1]- د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن , م.س, ص 340
[2] - د.سعيد علوش : مدارس الأدب المقارن ، م.س, ص171
[3]- عبد النبي اصطيف : العرب و الأدب المقارن , م.س, ص 67

علاقات مع مقارنين مشهورين على رأسهم رينيه ويليك ، هنري ريماك ، وهم من أبرز ممثلي الإتجاه الأمريكي الذين تأثر بهم د.حسام الخطيب , وأخذ على عاتقه مهمة التعريف بهم في أوساط الباحثين العرب, بعد أن هيمنت المدرسة الفرنسية لعقود طويلة على توجهاتهم النظرية و التطبيقية في مجال الدراسات الأدبية المقارنة "وكان قد مهد لذلك بمراجعته عام 1973 لترجمة كتاب " نظرية الأدب " لرينيه ويليك وأوستن وارين, والذي ضم تعريفا موجزا بهذه المدرسة في الفصل المعروف المعنون ب " الأدب العام و المقارن ، والقومي "[1] .

يرى د.حسام الخطيب أن الأدب المقارن مازال يكتنفه الكثير من الغموض على المستوى النظري والمنهجي ، وحتى على مستوى مفهومه ومصطلحه هناك تعدد واختلاف, لكنه مع ذلك خلص من خلال استعراض آراء ويليك وريماك وتحليلها إلى أن " الأدب المقارن منهج خاص في المعرفة الأدبية يشترك مع سائر مناهج التقرب الأدبي كالتاريخ الأدبي والنقدي في منطقة واسعة وفي منطق عام ، ولكنه يتميز بما يؤهله لأن يكون فرعا من المعرفة الأدبية ذا شخصية واضحة تقترب من المناهج العلمية الموضوعية و تتطلب إعدادا متكاملا وله منطقة خاصة : هي منطقة التبادلات والإمتدادات خارج الحدود المحلية سواء من ناحية المناطق الجغرافية و اللغوية والقومية ، وهذا هو الأصل ، أم من ناحية المناطق الخاصة بأشكال الإبداع الفني و أنساق المعرفة ذات الصلة بالظاهرة الأدبية ، بوصف ذلك نوعا من البحث المكمل " [2] .

فمن جهة , يعتبر د.حسام الخطيب أن الأدب المقارن منهج خاص في مقاربة الظاهرة الأدبية يتسم بنوع من العلمية والموضوعية, ومن جهة أخرى يرى أنه مؤهل لأن يكون فرعا من فروع الأدب يبحث بشكل رئيسي في الظاهرة الأدبية خارج حدودها القومية , كما يهتم أيضا بدراسة هذه الظاهرة في علاقتها بالفروع المعرفية الأخرى . ويشير د.حسام الخطيب إلى ضرورة الإنفتاح على النظرية الأمريكية , لأنها ساهمت في توسيع مفهوم الأدب المقارن وفتح آفاق جديدة له ، من خلال التخلي عن المنظور التاريخي والإهتمام بالعوامل الخارجية لصالح إعادة الإعتبار لجوهر الظاهرة الأدبية . هكذا خلص إلى أن الأدب المقارن " ظل فترة طويلة متقيدا بمفهوم التأثر و التأثير ، وفي أحيان كثيرة أشاح بوجهه عن النواحي الجمالية و بدا كما لو أن منطقه منطق بحث تاريخي خالص مجرد من النواحي الجمالية، ومنطقته هي التماس الثقافي والأدبي بين الأمم.أي أنه حدد منهجه بما يطابق المنهج التاريخي من حيث التجرد والإستقصاء

[1]- عبد النبي اصطيف : العرب و الأدب المقارن , م.س, ص176
[2] - د.حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا, م.س, ص 61

والدقة والبحث عن البيانات والوثائق ، وهذا ما سبب نفور الكثيرين منه . إذ اعتبروه معنيا بالدرجة الأولى بالنواحي الخارجية للأدب لا بجوهر الأدب ومعناه ، وبعضهم وصل إلى التندر عليه بتشبيهه بالشرطة الدولية "[1]. ولعل هذا ما جعل د.حسام الخطيب ينعت المدرسة الفرنسية بالتشدد, نظرا لتركيزها على العلاقات التاريخية و إهمالها للجانب الجمالي والفني في العمل الأدبي ، كما اعتبر أن هذا التصور" يبعد الأدب على أن يكون أدبا [2].

وإذا كان د. محمد غنيمي هلال قد أشار إلى ضرورة وجود علاقات تاريخية بين الآداب لمقارنتها, واعتبر الأدب المقارن فرعا من فروع التاريخ متأثرا بالإتجاه الفرنسي , فإن د.حسام الخطيب أكد على أهمية التصور الأمريكي الذي دعا إلى التخلي عن شرط العلاقات التاريخية بين الآداب لمقارنتها. كما أكد على أن الأدب المقارن فرع من فروع الأدب وليس التاريخ " يعنى بالعلاقات الأدبية الدولية , وهجرة الأفكار والأذواق و المبادلات المختلفة بين الأدب والفنون "[3]. فقدم بذلك تصورا وسع من مجال هذا الحقل, و فتحه على فروع معرفية أخرى و خلصه من سيطرة البعد التاريخي .

3-3-الإيجابيات و التعثرات

تبين من خلال ما سبق,أن التجربة العربية في ميدان الأدب المقارن تجربة حديثة , وأن الإتجاه الفرنسي هيمن على الدراسات المقارنة في العالم العربي في بدايتها, قبل أن تنفتح على الإتجاه الأمريكي ، مما أدى إلى تنوع وتعدد تصورات ومقاربات الباحثين العرب عكسته دراساتهم في هذا الميدان. كما تزايد عدد المتخصصين في الأدب المقارن , وعرف توسعا ملحوظا من خلال إدراجه في سلك الإجازة والدراسات العليا بعدد من الجامعات العربية, وكذا من خلال تزايد عدد المؤلفات واهتمام بعض الدوريات بإصدار أعداد خاصة به , بل وصدور دوريات متخصصة فيه . إلا أن ما يؤاخذ على العرب في هذا المجال هو عدم قدرتهم على تجاوز ما قدمته المدرستين الفرنسية والأمريكية ، وكذا تطوير هذا الحقل بتكوين رؤية جديدة تتماشى وخصوصية الثقافة العربية ، فدورهم اقتصر على الإقتباس و التجميع أكثر من التحليل والإبتكار, و هذا ما أقره عبد النبي اصطيف : " ذلك أن جل المقارنين العرب و على مدى يتجاوز القرن أو نحو ذلك ، قد صرفوا همهم ، وهمتهم ، إلى تمثل نظريات الأدب المقارن المختلفة التي طورتها مختلف التقاليد

[1]- د.حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا, م.س,ص 56
[2]- نفسه,ص 63
[3] - نفسه ,ص 58

الأدبية, و السعي إلى تطبيقها على الأدب العربي قديمه وحديثه. وهكذا تراهم يجهدون في مسعاهم إلى التطبيق الآلي والحرفي لهذه النظرية أو تلك التي انبثقت أساسا عن تجربة أدبية قومية خاصة بأمة من الأمم أو شعب من الشعوب " [1] .

لذلك فالباحثون العرب مدعوون لتطوير الدراسات المقارنة انطلاقا من العودة إلى تراثهم الأدبي, والإجتهاد في تقديم نظريات عربية تغني التجربة العالمية في هذا الميدان ، خاصة وأن أغلب الكتب تجاهلت التجربة العربية في تفاعلها مع الآداب الأخرى " فباستثناء كتب محدودة لا يتجاوز عددها عدد أصابع اليد الواحدة ، فإن الكثرة الكاثرة من الكتب المعنية بنظريات الدرس المقارن للأدب والتي صدرت في الغرب و الشرق معا حتى مطلع الألفية الثالثة ، أهملت على نحو ملحوظ تجربة الأدب العربي في التفاعل مع الآداب الأخرى ولاسيما الآداب الأوروبية ، على الرغم من عراقة هذه التجربة و غناها وتنوعها و فسحتها الواسعة الممتدة امتداد العالم واستمراريتها . وهي مواصفات لا يشركها فيها غيرها من آداب العالم " [2] ، وقد سبق التأكيد على تفاعل الأدب العربي مع آداب مختلفة ، وهو الأمر الذي نبه إليه عبد النبي اصطيف و دعا إلى الإهتمام به . ولا شك أن الإشتغال في هذا الإطار بغية تطوير نظريات الأدب المقارن ومناهجه لا يتحقق بشكل فردي ، وإنما يتطلب تضافر جهود الباحثين والعمل بشكل جماعي نظرا لغنى التجربة الأدبية العربية و تشعبها , كما أن أمرا كهذا من شأنه أن يساهم في التعريف بحضارتنا بشكل أفضل, والوقوف على نقط التلاقي والإختلاف بين آداب الشعوب الأخرى و أدبنا العربي .

أما عن طبيعة المؤلفات العربية في مجال الأدب المقارن ، فيمكن القول أن العرب كتبوا في هذا الميدان بشقيه النظري و التطبيقي مما يدل على اهتمامهم به ، فتزايد عدد الكتب و حجمها " فبعضها يصل إلى 1225 صفحة (كتاب العقيقي المكون من ثلاثة أجزاء) وبعضها الآخر يتواضع فينزل إلى 830 صفحة (كتاب علوش مكونات الأدب المقارن في العالم العربي) أو 690 (كتاب الطاهر مكي عن الأصول و التطور و المناهج"[3]، إلا أن معظم هذه الكتب ارتبطت بطبيعة النشأة و ألِّفت لغايات تعليمية أكاديمية , وهي كتب يعود أغلبها للرواد الأوائل ، وهذا لا يلاءم طبيعة النصوص الأدبية التي تتجدد و تتطور باستمرار ، بالتالي فالأدب المقارن مدعو لمسايرة هذا التطور و التجديد بدل الإقتصار على إعادة إنتاج النظريات السابقة التي نشأت

[1]- عبد النبي اصطيف : العرب و الأدب المقارن , م.س,ص 31
[2] - نفسه,ص 25
[3]- علي شلش : الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية , ص 124, نقلا عن قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي ,م.س, ص106

في بيئة مغايرة وتطبيقها بشكل آلي, مما سيمكن من تطوير مناهج الدرس المقارن ومواضيعه من جهة، ومواجهة غنى الأدب العربي وتطوره من جهة أخرى .

وهذا ما يوضحه عبد النبي اصطيف: " وكذلك فإنه إذا ما كانت طبيعة النصوص الأدبية هي ما يحدد المنهج الأمثل لمقاربتها ، فإن من الطبيعي ، أن تكون مناهج الدرس الأدبي و مقارباته الداخلية والخارجية مفتوحة و على نحو دائم ومستمر ,على التطوير والتحديث اللذين يمليهما التجديد و التطوير و التحديث وارتياد الآفاق الجديدة التي تخضع لها النصوص الأدبية المنفتحة أبدا على كل جديد يجسد الطموح الإنساني نحو الفضل والأحسن ، و يكسر رتابة الألفة والتقليد التي تذهب بألق الفن و تصرف الناس عنه"[1].

ومن التعثرات المرتبطة أيضا بجانب التأليف و البحث في هذا الميدان , أن معظم الدراسات والأبحاث لا تتوزع بطريقة متساوية في دول العالم العربي, وهذا ما يوضحه برهان أبو عسلى " هذه الدراسات تنحصر في أقطار معينة ، و بنسب متفاوتة ، في كل من مصر و العراق و سورية و لبنان و المغرب العربي . أما نصيب البلاد العربية الأخرى من هذه الدراسات فيكاد يكون معدوما أو غير معروف " [2]. كما يضيف أن التواصل بين هذه الأقطار شبه منعدم ، وهذا يؤثر سلبا على تطور الأدب المقارن والإستفادة من كل جديد في ميدانه ، و إغناءه بتجارب أخرى و فتح حوار بينها.

أصبح الإهتمام بالأدب المقارن اليوم, ضرورة ملحة في ظل الإنفتاح الذي يعرفه العالم , وذلك من أجل تعميق التفاهم بين الشعوب وتعزيز التلاقح الثقافي بينها, لذا فالعالم العربي مطالب ببذل المزيد من الجهد للنهوض بهذا الميدان ومواجهة الصعوبات التي تعترضه , من خلال:

- تعميم تدريس مادة الأدب المقارن في مختلف الجامعات العربية في سلكي الإجازة والماستر .
- زيادة عدد الدوريات المتخصصة في هذا الميدان .
- تنظيم عدد أكبر من المؤتمرات العربية الخاصة بالأدب المقارن, حتى يعزز التواصل والحوار بين الباحثين في الأقطار العربية.

[1] - عبد النبي اصطيف : العرب والأدب المقارن ,م.س,ص 35
[2] - قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي , م.س,ص 105

- تشجيع مساهمة المقارنين العرب في المؤتمرات الدولية المخصصة للأدب المقارن, من أجل الإنفتاح على الباحثين الأجانب المعاصرين ونتائج دراساتهم, وكذا من أجل التعريف بالتجربة العربية في هذا الميدان خارج حدودها الجغرافية.
- تشجيع حركة ترجمة المؤلفات الغربية التي تهتم بالأدب المقارن ، والتي ستمكن من الإطلاع على المستجدات و مختلف الاتجاهات التي أصبحت سائدة في هذا الميدان, ومحاولة الإستفادة منها.

الباب الاول:النقد السردي المقارن

– المفهوم والتمثلات والتلقيات–

الفصل الثالث : تلقيات النقد السردي المقارن

سيخصص هذا الفصل لدراسة ثلاثة نماذج من تلقي النقد المقارن , تم الحرص على مراعاة الإختلاف بينها سواء من حيث الفترة الزمنية التي تمثلها, أو من حيث البيئة التي تنتمي إليها , وذلك لمعرفة التطور الذي لحق هذا الحقل و الوقوف على الفوارق بين الباحثين في دراسته والتعامل مع قضاياه . أما الأول فهو نموذج غربي يمثله كتاب رونيه إيتامبل (René Etiemble) "أزمة الأدب المقارن" 1963, والثاني نموذج عربي – مغربي يمثله د. سعيد علوش من خلال كتابه " مكونات الأدب المقارن في العالم العربي"1987, ونظرا لأن الكتابين معا يهتمان بالجوانب النظرية من النقد المقارن, فقد جاء اختيار نموذج في التلقي الثالث يجمع بين ماهو نظري وما هو تطبيقي, من خلال كتاب المصري د.عبد الحميد إبراهيم " الأدب المقارن من منظور الأدب العربي: مقدمة وتطبيق"1997.

1-التلقي الأول: رونيه إيتامبل "أزمة الأدب المقارن"

بعد دراسة مظاهر الإختلاف و التعارض بين الإتجاهين الفرنسي و الأمريكي في الأدب المقارن في الفصل السابق, تم استخلاص أن الصراع بين المنهجين انتهى إلى ظهور محاولات توفيقية ، تنفي مبدأ التنافر وتقر بعلاقة التكامل بينهما, ومن أبرز هذه المحاولات ما قدمه أستاذ الأدب المقارن بجامعة السوربون رونيه إيتامبل. لقد أصدر هذا الأخير خلال سنة 1963 كتابا يحمل عنوانين أولهما رئيسي :" المقارنة ليست عقلنة " و الثاني فرعي :" أزمة الأدب المقارن "، وقد صدر في طبعتين: أمريكية سنة 1966 , و عربية ترجمها د.سعيد علوش سنة1987 ، وقد احتفظت الطبعتين معا بالعنوان الفرعي فقط.

لم يكن رونيه إيتامبل أول من أثار مفهوم الأزمة في الأدب المقارن ، فقد سبق لرينيه ويليك أن قدم عرضا حول (أزمة الأدب المقارن) سنة 1958, في المؤتمر الثاني للجمعية العالمية للأدب المقارن بشابل هيل، انتقد فيه التوجه التاريخي للمقارنين الفرنسيين وتضييقهم لمجالات البحث في الأدب المقارن وحصرها " في دائرة آلية لدراسة المصادر والتأثيرات ، وعلاقات الأسباب بالمسببات ، و الصدى و الشهرة ، و الإستقبال المخصص لكاتب أو عمل ما "[1] . و إذا كان مفهوم الأزمة يرتبط عموما بما هو سلبي ، فإن استعمالها في مجال الأدب المقارن

[1] - د. سعيد علوش : مدارس الأدب المقارن , م.س,ص97

لا يقف عند هذه الحدود, وإنما يتعداها للتعبير عن موقف فكري يرفض سيطرة المنهج التاريخي على الدراسات المقارنة وتضييقه لآفاقها , ويرسم انطلاقا من ذلك معالم توجه جديد تمثله المدرسة الأمريكية , مما أدى إلى تقديم رؤية جديدة حول مجالات الأدب المقارن ومناهجه ومواضيعه, " إن أزمة الأدب المقارن تشي ببحث عن منطق ونسق معرفي – للأدب المقارن – من شأنه تخصيص مكانة لهذا الأدب ، ضمن فروع المعرفة الأدبية ، لإيجاد التبرير الضروري لتسمية هذا الدرس . كما جاءت الأزمة ، لتشدد على تحديد فضاء و حقل هذا الدرس المتعدد الإدعاءات ، مما تثار معه كيفية تحديد الوظيفة النوعية للدرس المقارن "[1] .

في هذا السياق يأتي كتاب رونيه إيتامبل ليوضح معالم هذه الأزمة ، ويعرض مجموعة من القضايا التي تقدم تصورا جديدا للأدب المقارن , يقوم على تجاوز الصراع بين المدرستين الفرنسية و الأمريكية وعلى تجاوز مجموعة من السلبيات التي تعيق تطوره .

أعلن رونيه إيتامبل منذ مقدمة الكتاب عن رفضه للتوجه التاريخي الفرنسي, وللنزعة المركزية الأروبية في الدراسات المقارنة, فقد وجه انتقادا حادا لفرانسوا غويار ، الذي جعل من فرنسا مركزا لأبحاثه ، و ضيق مجال عمل المقارنين وحصره في دراسة :" الكتاب الفرنسيين في الخارج , الكتاب الأجانب في فرنسا, المؤثرات بين الآداب الأجنبية "[2] . لقد صرح رونيه إيتامبل بضرورة تجاوز النظرة القومية الضيقة, أو ما يسميه "بالشوفينية"[3] ،باعتبارها من أبرز ملامح الأزمة في مجال الأدب المقارن, ودعا إلى الإنفتاح على الدراسات المقارنة في مختلف قارات العالم وحضاراته حيث يصرح " إن ما يجب أن يتخلق به المقارن من الآن فصاعدا ، هو الإنسلاخ من كل شوفينية و إقليمية ، والإعتراف بأن الحضارة الإنسانية أو القيم ، تتبادل منذ ملايين السنين ، ولا يمكنها أن تفهم و تتذوق ، دون إحالة دائمة على هذه التبادلات ، حيث أن تعقدها ، يمنع أيا كان من توجيه درسنا في صالح لغة أو بلد كيفما كان تميزهما " [4].

وقد تحدث رونيه إيتامبل عن مظهر آخر من مظاهر أزمة الأدب المقارن ، يرتبط بحضور العامل السياسي و تأثيره في الدراسات المقارنة ، مشيرا بشكل خاص إلى الصراع السياسي بين الدول الرأسمالية والإشتراكية . فبعد أن استأثر العالم الرأسمالي بأغلب الدراسات المقارنة في أوربا الغربية ، نجد أن العالم الإشتراكي سعى إلى إيجاد مكانة له في هذا المجال " فإن العالم الاشتراكي

---

[1]- د. سعيد علوش : مدارس الأدب المقارن , م.س, ص 98

[2] - رونيه إيتامبل : أزمة الأدب المقارن ، ترجمة : د.سعيد علوش ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع , الدار البيضاء ,الطبعة الأولى, 1987، ص10

[3] -Le petit Robert ,Diccionnaire alphabétique et antologique de la langue française , op.cit, p : 411

الشوفينية :الوطنية والتعصب القومي

[4]- رونيه إيتامبل : أزمة الأدب المقارن ، م.س, ص15

، يتأسس في الحقيقة ، ليتملى وجه العلاقات الثقافية التي تربط الدول الخاضعة لنظامه ، والسائرة في فلك سياسته ، وعلى الخصوص العلاقات الأدبية ، في منطقة دول الدانوب في شرق وجنوب شرق أروبا "[1]. لقد أدى التمايز بين الأمم ، واكتشاف نقط الإختلاف بينها إلى تأجيج الصراع والمنافسة بينها ، وانخراط الأدب المقارن في هذا الصراع خلق أزمة في هذا الحقل نتيجة لتداخل ماهو سياسي وإديولوجي, بماهو علمي وأكاديمي. لقد أقر رونيه إيتامبل بأن الأدب المقارن هو الإنسانية , مؤكدا بذلك على طابعه العالمي ، وداعيا إلى تجاوز التعصب القومي والتوظيفات الإديولوجية , والإهتمام بدراسة جميع الحضارات في مختلف العصور ، وقد ذكر في هذا السياق أن المقارنين الفرنسيين لا يدرسون عمليا " سوى العلاقات العالمية في القرنين السادس عشر و السابع عشر ، مع إلحاح ملحوظ على القرن التاسع عشر والعشرين ، كما لو كانت دراسة العلاقات بين الآداب الإغريقية ,العربية ، والعبرية ، و الرومانية ، و السلافية ، والإمبراطورية المنغولية في القرون الوسطى ، لا تستحق اهتمامنا" [2] . يجب أن يهتم الأدب المقارن إذن بالفكر والإبداع الأدبي في مختلف مراحله وفي مختلف الحضارات المنتجة له , حتى نتمكن من فهممها بشكل أعمق , ومن معرفة امتداداتها في العصر الحالي.

وبعد أن عرض رونيه إيتامبل بعض معالم أزمة الأدب المقارن ، وأبرز دور الصراعات الإديولوجية والقومية في عرقلة تطور الدراسات المقارنة ، دعا إلى تجاوز التنافس السلبي الذي تسببه ، وإلى تشكيل أدب عالمي منفتح على جميع الحضارات والقوميات . بعد ذلك انتقل إلى دراسة قضايا تخص الأدب المقارن في بعده العلمي الأكاديمي, ويتعلق الأمر بمسألة التعليم و الببليوغرافيات ولغات العمل, التي تعرف بدورها نوعا من التعثر ساهم في تعميق أزمة هذا الحقل .

انتقد رونيه إيتامبل وضعية تعليم الأدب المقارن بالجامعات التي تزايدت بشكل ملحوظ, مقابل نقص كبير في عدد الأساتذة المتخصصين, وكذا الأساتذة المساعدين الذين يتحملون عبء التدريس والإشراف. وقد أشار إلى أن طبيعة المعارف المقدمة لا تخرج عن مواضيع محدودة وضيقة, بل إنها أحيانا تخضع لغايات غير علمية " ففي الدول التي أعنيها ، لا تدرس سوى ست مسائل مبتذلة حيث يتوفر الأساتذة على عملين أو ثلاثة ، عليهم التأكيد عليها دون أدنى انتماء معرفي في هذا الميدان ، وماذا نقول عن بعض الدول وفرنسا خاصة ، حيث أن أساتذة الأدب المقارن و الذين علموهم القيام بعملية ترويجية تتعلق بالمباريات ، إذ تتغير البرامج كل سنة وتلقن

[1] - رونيه إيتامبل : أزمة الأدب المقارن ,م.س, ص16
[2] نفسه ,ص 20

معارف لا تكون وليس عليها أن تكون إلا سطحية ؟" [1] . ويرى رونيه إيتامبل أن تطور الدرس المقارن رهين بإنشاء معاهد متخصصة على الأقل بمعدل معهد واحد في الدول التي ترغب في تعليمه ، تضم عددا كافيا من الأساتذة المتخصصين والأساتذة المساعدين ، و طاقما من المسيرين الأكفاء, مع تأكيده على ضرورة توفير ميزانية خاصة لتمويل هذه المعاهد وتزويدها بكل ما تحتاجه من تجهيزات ومؤلفات ودوريات وغيرها. إضافة إلى ذلك ينبغي أن تهتم هذه المعاهد بتدريس مختلف اللغات – خاصة القديمة منها – وكذا آداب الأمم الأخرى. يقول " إن المعهد الذي أحلم به ، هو ذاك المعهد الذي يضم بالطبع متخصصين في اللاتينية ، والإغريقية ، وكذا في السومرية والهيروغرليفية ، و العارفين بالعالم السلافي ، و المتخصصين في اللغة الهندوسية ، وجرمانيين ورومانيين و كذلك باللسانيات ، أناسا مهتمين بعلاقة الأدب التركي و المنغولي والفينو اوغريان والدارافيديان وليس علي أن أنسى اليابانية ! [2] . ويلفت الإنتباه في الأخير إلى اليابان , نظرا لاهتمامها الملحوظ بالأدب المقارن وتزايد الدراسات المهتمة بعلاقة الأدب الياباني بالآداب الأخرى، وقد عرض أمثلة من الدراسات المقارنة اليابانية منها : أثر الشعر الإنجليزي على العروض الياباني ، أثر الأدب الإنجليزي و الإيطالي في ناستوم سوسيكن ، وأثر الأدب الفرنسي في أكوطاكاوا ريانوسوك , وغيرها.

وقد حظيت قضية البيبليوغرافيا في مجال الأدب المقارن باهتمام رونيه إيتامبل ، حيث صرح بقصور ما تم إنجازه وعدم كفايته في تلك الفترة، إضافة إلى أن أغلب المنجز هو عبارة عن بيبليوغرافيا للترجمات تعرض دراسات مختلفة مترجمة من لغة إلى لغات أخرى, وهو يأمل في إنجاز بيبليوغرافيا نقدية تضم المؤلفات والأبحاث و المقالات التي تهم الأدب المقارن ، و يعترف في نفس الوقت بصعوبة تحقيقها لذلك فإنه اكتفى بالمطالبة ببيبليوغرافيا تحليلية ، واعتبرها شرطا أساسيا لنجاح الدرس المقارن على غرار باقي الحقول المعرفية , " فإذا كانت جهود الدول منصرفة لتوفير بيبليوغرافيا ممتازة في المواد العلمية , أو الفيزيائية والكيميائية ,فإن العمل على إنشاء بيبليوغرافيا إنسانية لخدمة الأدب المقارن لن يغير من كرامة هذه الدول وعزها . و إذا افترضنا أن اللجنة العالمية لكل دولة عضو في اليونسكو قد عملت على توفير بيبليوغرافيا تحليلية ، لما صدر في بلادها من أعمال أدبية ، وجمعت هذه التحف في بطاقات خاصة ، أصبح بإمكان منظمة اليونسكو أن تختار زبدة أعمالها في هذه البيبليوغرافيات الجهوية المنظمة . وبالتالي يكون في

[1]- رونيه إيتامبل : أزمة الأدب المقارن ,م.س,,ص 24
[2] -نفسه, ص 24

مستطاع المنظمة العالمية لليونسكو أن تخلق بيبليوغرافيا لا تقل أهمية عما يمتلكه الإختصاصيون في حقل العلوم الإنسانية "[1].

و إذا كان رونيه إيتامبل قد أقر بأهمية اللغات فيما عرضه سابقا ، فإننا نجده قد أفرد محورا خاصا لها ، أكد من خلاله على ضرورة تعدد لغات المقارن في القرن العشرين (كالروسية مثلا ، و اليونانية ، و البرازيلية, والهنغارية ، والمارتية ،والعبرية, واليابانية, والبولونية ...إلخ) ، خاصة مع تزايد الدراسات المقارنة المنجزة بها, والإتجاه إلى إنجاز أطاريح تهم آداب الحضارات الأخرى, " ثم هناك المارث (Marthe) التي نسيتها قبل قليل ، خاصة و أنا أشرف على أطروحة تعالج تأثير موليير (Moliére) في الأدب المارثي ، من خلال الأدب الإنجليزي. إنها طريقة غريبة للكلام عن الإشراف والحق إنني أشرف على أطروحة أخرى ، التي تعلن عن قوتها وجمالها وجديتها ، وهي تأثير الشعرية الفرنسية منذ بودلير على الشعر الهنغاري خلال القرن العشرين "[2]. وفي هذا الإطار ، صرح أنه فرض على طلبة الدكتوراه الذين يشرف عليهم , تعلم لغة أو لغتين إضافيتين زيادة على اللغات الملزمين بمعرفتها في فرنسا , فدراسة الأعمال في لغاتها الأصلية يجنب الوقوع في الكثير من المزالق و الأخطاء التي قد تنتج عن الترجمة ، خاصة عندما تنجز من طرف أشخاص هدفهم الرئيسي هو تحقيق الربح المادي, الأمر الذي ينعكس سلبا على الدراسات المقارنة.

لكن مادام من الصعب على المقارن أن يلم بجميع اللغات ، فإن الترجمة تبقى ضرورية لإخراج عدد من الدراسات إلى الوجود ، و إيصالها للقارئ و إضفاء صبغة عالمية عليها, وهذا ما أكده" هناك أعمال أخرى حظيت بعناية كبيرة بلغات مختلفة كالعبرية و اليابانية و التشيكية والبولونية و الهنغارية و العربية ، تعالج مواضيع لا تقل أهمية عن دراسة كلوسنبر إلا أن هذه الأعمال رغم أهميتها لا تجد طريقها إلى اللغات العالمية المشهورة ، لذلك تظل مغمورة في الكتب والمجلات " [3]. وقد دعا إلى ضرورة ضمان رواتب ووضعية جيدة للمترجمين تماثل وضعية الباحثين , من أجل تحسين جودة الترجمات. لقد ازدادت أهمية الترجمة في حقل الأدب المقارن, خاصة مع تزايد الصراع والمنافسة بين مختلف دول العالم من أجل إثبات وجودها وضمان سيادتها ، مما جعل رونيه إيتامبل يقر بأن اعتراف هذه الدول بسيادة لغة كونية عالمية لهذا التخصص ,هو أمر مستحيل.

---

[1]- رونيه إيتامبل : أزمة الأدب المقارن , م.س,ص 30

[2]- نفسه ,ص 32

[3]-نفسه, ص 40

أما الجزء الأخير من كتابه, فقد خصصه لدراسة المنهجين التاريخي و النقدي ، معترفا بالتكامل بينهما ، كما ناقش فيه قضايا أخرى تهم الأدب المقارن وقدم مقترحات كفيلة بتطويره و توسيع آفاقه . لقد عبر عن أسفه لأنه لم يتمكن من حضور مؤتمر بودابست, للرد على أولئك الذين يصرون على تعارض المدرستين الفرنسية و الأمريكية ، حيث أعلن عن رفضه القوي لمبدأ التعارض بينهما ، وهذا الموقف هو ما جعل هنري ريماك ينعته " بطفل المقارنة الفرنسية المشاكس، ويفترض بأن تولية متمرد, هو رونيه إيتامبل كرسي أستاذية الآداب المقارنة في السوربون ، الذي كان يشغله من قبل جان ماري كاري ، هي إشارة ذات أهمية "[1] . فهو لم يتشبث و لم يتعصب للإتجاه التاريخي الفرنسي ، واعترف بالإتجاه الأمريكي وبأهمية الإنفتاح على دراساته، واجتهد حين أعلن عن إمكانية التكامل بينهما. ويوضح رونيه إيتامبل موقف التاريخيين الفرنسيين الذين يعتبرون الأدب المقارن فرعا من التاريخ ، متأثرين في ذلك بمنهج لانسون التاريخي ، و ينتقد تطبيقهم الآلي لهذا المنهج في مجال الدراسات المقارنة ، حتى أصبح كشف العلاقات التاريخية بين الآداب هو الغاية الرئيسية للمقارن, كما يرى أن الفرنسيين فهموا المنهج اللانسوني فهما خاطئا ، لأن المنهج التاريخي ليس إلا وسيلة لمقاربة ودراسة الإنتاجات الأدبية ، وليس هدفا في حد ذاته وهو ما يؤكده لانسون نفسه الذي "يعتبر المنهج التاريخي أكثر بعدا عن تكوين جوهر تعليم الأدب ، ولا يجب أن يكون إلا سبيلا للمقاربة "[2] .

وإذا كان رونيه إيتامبل قد انتقد في البداية فرانسوا غويار, فيما يخص تمركز الدراسات المقارنة حول الأدب الفرنسي – كما سبقت الإشارة لذلك– فإننا نجده مرة أخرى ينتقد مجالات البحث في الأدب المقارن التي حددها للمقارنين الفرنسيين ، حيث يدعو فرانسوا غويار المقارن إلى " دراسة عناصر الكوسوبوليتية الأدبية ، أي الكتب والرجال الذين ساهموا في عصر معين في نشر الآداب الأجنبية في بلد ما ، ثم دراسة غنى الأنواع الأدبية ، شريطة أن يتعلق الأمر بنوع محدد و بوسط متلق ، محدد بوضوح في الزمان و المكان ، ثم ثروة المواضيع ومعرفة بعض الأشياء عن منهج (تاريخ المادة الأدبية) {...} ثم ثروة الكتاب ، و المصادر الأجنبية للأشخاص و المدارس : و أخيرا الصورة التي يكونها بلد عن بلد آخر "[3]. لقد اعتبر رونيه إيتامبل أن هذه المواضيع تهم المؤرخ والسوسيولوجي ، كما أنها تتغاضى عن القيمة الأصلية للأعمال الأدبية , وهو ما سيتجاوزه الإتجاه النقدي للمدرسة الأمريكية ، حيث سعى ممثلوها إلى إعادة الإعتبار للنص الأدبي و للعلاقات الجمالية داخل الأدب المقارن، معتبرين هذا الأخير جزءا من النقد وليس من التاريخ, "لم

[1]- رونيه إيتامبل : أزمة الأدب المقارن , م.س,ص 53
[2]- نفسه, ص 55
[3]- - نفسه , ص 65

يخطئ أمثال رينيه ويليك في الولايات المتحدة الأمريكية , وكثيرون غيره ممن اعتقدوا أن دراسة تاريخ الآداب المقارنة لا تتطابق مع الدراسة المقارنة للآداب ، وبأن الآداب هي نظم أشكال يضيفها الإنسان إلى لغته الطبيعية ، و أن الدراسة المقارنة للآداب ، بدل أن تقتصر على دراسة علاقة الأسباب ، عليها أن تفضي إلى قيم الأعمال "[1].

كما تطرق رونيه إيتامبل إلى قضية تشكيل معجم عالمي خاص بالأدب المقارن ، رغم أنه لا يخفي بأن هذا الأمر تواجهه بعض الصعوبات ، ذلك أن مجموعة من المفاهيم و الكلمات تتخذ دلالات مختلفة تبعا للإيديولوجيا الإشتراكية أو الرأسمالية التي تغلفها ، وهو يأمل في وضع معجم يحصل في كلماته على موافقة العالمين الإشتراكي و الرأسمالي ، و يدعو إلى الإقتداء بمعجم مثل " قاموس لالاند في الفلسفة ، و الذي يعرض بنزاهة جميع المعاني التي تتعلق بكل لفظ ، نريد قاموسا يعطي للواقعية تأويلات متنوعة لهذا المفهوم ، تبعا لاستعماله من طرف نقاد البورجوازية المحافظة في القرن التاسع عشر أو من طرف نقاد البورجوازية الحرة في القرن العشرين ، أو من طرف الذين ينتصرون إلى ماركس, أو من طرف النقاد الذين يخضعون لجدانوف "[2].

وقد تحدث أيضا عن شروط ومواصفات المقارن المثالي ,الذي ينبغي أن يمتلك معرفة موسوعية ينفتح من خلالها على باقي الحقول المعرفية, كالتاريخ, والسوسيولوجيا والفلسفة,والفنون التشكيلية ,والموسيقى والعلوم والدين..إلخ , وهذا ينسجم مع تعريف هنري ريماك للأدب المقارن الذي أكد على ضرورة انفتاحه على باقي الحقول المعرفية, واعتبر أن علاقته بهذه الحقول تشكل موضوعا هاما في الدراسات المقارنة . و يضيف رونيه إيتامبل أن المقارن هو رجل ذوق ، ينبغي أن يكون على معرفة باللغات المختلفة وكذا بتفاعلاتها و تأثيراتها في الإنتاجات الأدبية " يمكننا على الأقل مطالبة المقارن بأن يكون له ذوق ، فبما أن الأدب مكون من مسرحيات ومن مشاهد تمثيلية ، ومن شعر ، ومن مقاطع شعرية ، فيجب أن يهتم الأدب المقارن بالكلمات و بعلاقاتها و تأثيرها أو تراكيبها المستعارة من الخارج "[3].

---

[1]- رونيه إيتامبل : أزمة الأدب المقارن , م.س,, ص 59
[2]- نفسه, ص 64
[3]- نفسه , ص 73

وانطلاقا من اعتبار الأدب مجموعة رموز وكلمات – حسب ممثلي الإتجاه النقدي– دعا رونيه إيتامبل إلى تجاوز الدراسات التاريخية في الأدب المقارن وعلاقات التأثير و التأثر ، و اقترح مقاربات وتوجهات جديدة , هكذا نجده يؤكد على أهمية الدراسات الأسلوبية في الأدب المقارن ، و يعتبر أن ما يسمى "بالأسلوبية المقارنة " واعتمادها في الدرس الأدبي المقارن, من شأنه أن يوجهه وجهة صحيحة , كما يقترح على الباحثين في الأدب المقارن الإهتمام بعدد من المواضيع مثل : علم العروض المقارن و يعترف بأهميته في فهم الأشعار و تطورات الأوزان , و الدراسة المقارنة للصور الشعرية, التي تمكن من الإطلاع على دلالات الصور في ثقافات متعددة , ورصد مظاهر الإختلاف بينها ، ويعرض في هذا السياق بعضا من الأمثلة , منها ما قدمه حول بول ديمييفي (Paul Démiéville) "الذي يقول في تمهيده ل : المختارات الشعرية الصينية الكلاسيكية : يرمز اللون الأبيض بالنسبة لنا إلى الطهارة ، أما بالنسبة للصينيين فهو يرمز إلى الحداد ، و بالتالي فهو يستدعي الحزن ، و البرودة والوحدة ، كما نجده في تعبير لمثال : القمر الأبيض " [1] .

وتعرض رونيه إيتامبل في كتابه لتخصص آخر يندرج ضمن الدراسات المقارنة ، هو الدراسة المقارنة للترجمات ، التي تقوم إما على مقارنة ترجمات من نفس اللغة لعمل ما ، أو ترجمات مختلفة اللغة لنفس العمل . وقد أشار إلى أهمية هذا النوع من الدراسات, ففي مجال الشعر مثلا : " تسمح الدراسة المقارنة للترجمات بالتقدم سريعا في تحليل فن الشاعر شريطة التطبيق الدقيق لمنهج تفسير النصوص . كما تسمح بالفرز في كل قصيدة لكل ما ينتمي إلى النثر و معطيات أو آثار الشعر , و تدفق نوعية الأجزاء المنقولة ، أو المعتقدة في لغة و المحتفظ بها في لغة أخرى . و يحدث أن تساعد الترجمة على فهم الأصل و أحسن من الأصل أو خيانته "[2]. كما أقر بأهمية دراسة الأنواع في مجال الأدب المقارن ، ودعا إلى الإهتمام بها في مختلف الثقافات, وعدم الإقتصار على الأنواع الغربية فقط.

وقد اعتبر – متأثرا في ذلك بالإتجاه الأمريكي – أن العلاقات التاريخية بين الأنواع ليست شرطا أساسيا في الدراسة المقارنة . كما خلص إلى أن الأدب المقارن سينتهي إلى ما يمكن تسميته ب " الشعرية المقارنة" , التي تبحث في الخصائص النوعية للنصوص الأدبية, وتجري المقارنات بينها للوقوف على الفوارق الحاصلة بينها. فهي تحاول استيعاب التنوع والتعدد الحاصل في هذه

---

[1] -1962 , , Collection connaissance de l orient ; N 16 ; Paris . Gallimard ; .نقلا عن رونيه إيتامبل: أزمة الأدب المقارن , م. س, ص 79

[2] ـ رونيه إيتامبل : أزمة الأدب المقارن , م. س,ص 81

النصوص, وتهدف إلى الكشف عن القواسم المشتركة بينها , بغية تأسيس مجموعة من المبادئ والضوابط الموضوعية التي تنظم الأعمال الأدبية عامة , وتخلص الأدب من حالة الفوضى التي أصبح يعيشها , وهذا ما يؤكده رونيه إيتامبل قائلا " ولكن لماذا نرفض محاولة تكوين نسق من الثوابت المقترحة بوضوح ، وربما ساعد هذا الأدب المعاصر على الخروج من الفوضى و الغموض ، ومن البشاعة التي أصبحنا نرى الأدب يتخبط فيها فيتلاشى بسببها إن لم نقل يضيع تماما . فعندما يتخلى الشعر عن القوافي ثم عن الإيقاع وعن الخطاب وعن معنى الكلمات وعن التنقيط ، ثم يتخلى عن الألفاظ لكي يقدم لنا على شكل حروف منعزلة أو مجموعة من الصوامت غير الملفوظة الملقاة على الصفحة كيفما وقعت . وعندما تباع الرواية باعتبارها مجموعة أوراق يقلبها كل قارئ كعلبة الورق ، فإن الدراسة المقارنة لبنية قصائد حضارة ما كيفما كانت علاقتها التاريخية ستسمح لنا باكتشاف شروط موضوعية للقصيدة "[1].

في الأخير دعا إلى ضرورة تعديل البرامج الدراسية ، منتقدا تشبث المدرسة الفرنسية بمواضيع محددة أصبحت في نظره متجاوزة ، خاصة وأنها تغفل الحضور الوازن لثقافات و حضارات أخرى في مجال الأدب المقارن , وتتغاضى عن المنافسة القوية التي تطرحها أمامها, حيث يصرح إيتامبل:" أما نحن كفرنسيين فنريد خلق شهادة تبريزية في الآداب الحديثة ، شرط أن تتجاهل الصين و العالم العربي ، بحجة وجوب وجود جرأة منقطعة النظير للتكهن بالإهتمامات الثقافية و بأذواق المستقبل البعيد "[2].

وقد قدم رونيه إيتامبل نظرته المستقبلية للأدب المقارن تحت عنوان " ونحن نفكر في سنة 2050" , اقترح من خلالها عينة من المواضيع تؤكد دعوته السابقة للإنفتاح على حضارات العالم و لغاتها، و كذا إيمانه بتكامل المنهجين التاريخي و النقدي في الدراسات المقارنة ، كما اعترف بأهمية العمل الجماعي في إنجاز البحوث المقارنة, ودعا إلى ضرورة تكوين فرق بحث متخصصة في الميدان . أما عن المواضيع التي اقترحها فهناك مثلا: تأثير الوضعية الفرنسية على أمريكا اللاتينية / دور اكتشاف اليابان في تكوين الأفكار الليبرالية في عصر الأنوار / تطور الرواية الأوربية خلال القرن العشرين / تأثير السينما الأمريكية على الأدب الفرنسي (أو الألماني أو الإنجليزي) خلال القرن العشرين / التراجيديا وازدواجية اللغة في البلدان المستعمرة و تأثيرها على الآداب .....إلخ.

[1]- رونيه إيتامبل : أزمة الأدب المقارن ، م.س,ص87
[2]- نفسه, ص 89

لقد عرض إيتامبل في كتابه بعض أوجه أزمة الأدب المقارن, التي ارتبطت من جهة بتأثير العامل السياسي و الصراع الإيديولوجي على الدراسات المقارنة ، و ارتبطت من جهة أخرى بالوضع الذي أفرزه تطبيق المنهج التاريخي للمدرسة الفرنسية, الذي حصر الأدب المقارن في مجال ضيق هو دراسة التأثير و التأثر. وإذا كان مفهوم الأزمة في الأدب المقارن يشير إلى الرغبة و الإرادة في الخروج بتصور معرفي جديد, فإن إيتامبل استطاع تحقيق ذلك من خلال محاور كتابه, حيث عرض فيها عددا من القضايا قدمت رؤية جديدة تنسجم مع انفتاح مختلف حضارات العالم على بعضها, و تستجيب لخصوصية هذا الحقل باعتباره فرعا من فروع المعرفة الإنسانية. كما يمكن القول عموما, بأن المواضيع التي درسها في كتابه تنسجم مع طبيعة المرحلة أو الفترة الزمنية التي تمثلها , والتي تميزت بالصراع بين المدرستين الفرنسية والأمريكية, ومحاولة تجاوز التعثراث والمشاكل التي خلفها , من خلال إعادة النظر في وضع الأدب المقارن ومفاهيمه ومحاولة التأسيس لموضوعه و مناهجه و أدواته, من منظور جديد.

2-التلقي الثاني: د.سعيد علوش" مكونات الأدب المقارن في العالم العربي"

خصص هذا المبحث لدراسة نموذج من التلقي المغربي للأدب المقارن , وذلك من خلال كتاب "مكونات الأدب المقارن في العالم العربي" للدكتور سعيد علوش . صدرت طبعته الأولى سنة 1987, وهو عبارة عن رسالة دكتوراه حصل عليها تحت إشراف جاك فوازين – رئيس سابق للجمعية العالمية للأدب المقارن ، ورئيس لشعبة الأدب العام و المقارن في السوربون – ومساعده المشرف السابق على رسالة السلك الثالث الأستاذ أندري ميكاييل.

عمل د.سعيد علوش في هذا الكتاب على تقديم رؤية شاملة حول الأدب المقارن في العالم العربي, من خلال التعريف به و بمكوناته , و تقييم حضوره , ورصد معيقاته , هادفا بذلك إلى تقديم مقاربة أدبية عربية لهذا الحقل تتجاوز مجرد تكرار واستهلاك ما جاءت به النظريات الغربية . و قد قارب هذا الموضوع من جوانب مختلفة عكستها محاور الكتاب وهي: الوضعية العامة للمقارنة بين الشرق و الغرب / جدلية النهضة العربية / الإستشراق العربي / الغرب في الترجمات الأدبية العربية/ تاريخ التيارات الأدبية / إشكالية التأثيرات / وضعية المقارنة الأدبية العربية / أنطولوجيا الأدب المقارن في العالم العربي / بيبليوغرافيا الأدب المقارن العربي .

اعترف د.سعيد علوش في تقديم كتابه بأن البعد التاريخي حاضر في معالجة هذا الموضوع, لكنه أكد من جهة أخرى على تغليبه للجانب الأدبي " ولأن طبيعة موضوعنا تتطلب تشديدا على الجانب

التاريخي ، ومع كل ذلك فنحن لا ندخل في تفاصيل التاريخ بقدر ما نتناول ظواهر المقارنة في مظانها ، حتى نغلب المظهر الأدبي على المظهر التاريخي ، مبرزين مقاربات المقارنة الأدبية في العالم العربي ، من خلال هاته الأطروحات التي نعتقد بأنها تكون مجموعا منسجما و متكاملا وجدليا في نفس الآن "[1].

وقف د.سعيد علوش في أول محور من كتابه عند إشكالية المصطلح أو التسمية ، حيث استعرض تعاريف مختلفة بعضها يمثله رواد المدرسة الفرنسية بطابعها التاريخي (فان تيجم ، فرانسواغويار مثلا) , والبعض الآخر يمثله رواد المدرسة الأمريكية بطابعها النقدي (رينيه ويليك وهنري ريماك) ، و بعضها الآخر يمثل نزعة توفيقية تتوخى تقليص الهوة بين المدرستين ، وذلك من خلال تعريف رونيه إيتامبل وتصوره, وكلود بيشوا (Claude Pichois)الذي يرى بأن " الأدب المقارن هو الفن المنهجي ، عبر بحث علاقات التشابه القرابة والتأثير / وتقريب الأدب من باقي ميادين التعبير أو المعرفة ، أو الأحداث والنصوص الأدبية فيما بينها ، سواء كانت متباعدة أم لا في الزمان و الفضاء ، شريطة أن تنتمي إلى لغات متعددة أو ثقافات مختلفة ، تعود إلى نفس التقليد حتى يمكن وصفها ، وفهمها وتذوقها "[2]. انطلاقا من هذا التعريف أوضح د.سعيد علوش أن بيشوا يعترف بأهمية مواضيع المدرسة الفرنسية من جهة, كما أنه يتبنى فكرة تداخل الإختصاصات التي أكد عليها ريماك من جهة أخرى, و يدعو إلى تذوق الأعمال الأدبية والإهتمام بالعلاقات الجمالية مثلما دعت إلى ذلك المدرسة الأمريكية .

وقد استخلص سعيد علوش من خلال التعاريف التي عرضها مجموعة من العناصر توضح تصوره للأدب المقارن ، فهو يعتبره أمرا حديثا ، لأن ما عرفه الأدب قديما من موازنات واقتباسات و اكتشاف للسرقات بين الآداب القديمة ، لا يدخل في صميم الأدب المقارن . كما اعتبر أن المقارنة هي فعل ملازم للإنسان, تستدعي مجموعة من العمليات المرتبطة بها كالملاحظة و القراءة والتفسير و التأويل ، و لابد لها أن تتم بين لغتي أدبين و فضائين مختلفين ، و بالتالي فهو يخرج دراسة الآداب القومية / الوطنية الواحدة من دائرة الأدب المقارن . وانطلاقا

---

[1]- د. سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ، الشركة العالمية للكتاب ,بيروت . لبنان , سوشبريس الدار البيضاء , المغرب,الطبعة الأولى ,1987,ص10/9

[2]-
Claude Pichois, littérature génerale et littérature comparée ,p :174
,نقلا عن د.سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي, م.س,ص 31

من التعريفين الفرنسي و الأمريكي, عرف د.سعيد علوش الأدب المقارن بأنه " دراسة أية ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد ، أو متصلة بعلم آخر أو أكثر".[1]

وقد طرح في كتابه إشكالية العلاقة بين الأدب العالمي, و الأدب العام, و المقارن ، مشيرا إلى التلازم بين الأدبين العام و المقارن ، وإلى أن بعض الشعب تطلق على نفسها هاته التسمية "شعب الأدب العام والمقارن". وفي هذا السياق عرض رأي فان تيجم الذي يميز بين الأدب الوطني و المقارن و العام " حيث يتعامل الأدب الوطني مع مواضيع العلاقة بأدب وطني واحد ، بينما يتعامل الأدب المقارن مع مشاكل على صلة بأدبين مختلفين ، على حين يتفرغ الأدب العام للتطورات في عدد أوسع من الدول مرتبا في وحدات عضوية ، كأروبا الغربية / الشرقية / أمريكا الشمالية / إسبانيا و أمريكا اللاتينية / الشرق الأدنى / الأقصى "[2] , ويرى فان تيجم أن الأدب العالمي يندرج ضمن الأدب العام , و أن العالمية هي هدفه ما دام هذا الأدب يزيد معرفتنا بالإنسانية , وقد انتقد د.سعيد علوش هذا التصور حين صرح أن العالمية التي يدعو إليها فان تيجم تستهدف ثقافات أوروبية , وهو نفس الإنتقاد الذي وجهه رونيه إيتامبل للدراسات المقارنة الفرنسية عامة, التي تتميز بمركزيتها الأوروبية وإهمالها للحضارات الأخرى .

ميز د.سعيد علوش بين أربعة مدارس أساسية في حقل الأدب المقارن هي :المدرسة الفرنسية ,الأمريكية , السلافية , العربية , حيث عرف بكل واحدة منها وبمبادئها النظرية , وقدم تقييما عاما لها ولمنجزاتها.

-**المدرسة الفرنسية** : أكد د.سعيد علوش على الطابع التاريخي الذي ميز الدراسات الفرنسية المقارنة منذ روادها الأوائل, واعتبر أن فرنسا كانت مؤهلة أكثر من غيرها لاستقبال الدرس المقارن " ولا شك أن الفضاء الإستراتيجي لفرنسا ، ساعد هذه الأخيرة في أن تكون ملتقى تيارات من جهة ، كما أن التاريخ التوسعي لمستعمراتها ، أفرز بدوره الكثير من ردود الفعل من جهة ثانية، مما خدم موقع المدرسة من زاويتين ، هما الفضاء والتاريخ " [3] . وقد ميز بين ثلاثة أجيال ساهمت في بلورة المفهوم الفرنسي للأدب المقارن : الجيل الأول من أهم ممثليه فان تيجم وبالدنسبرجر، الجيل الثاني : ج. ماري كاري ، جاك فوازين ، فرانسوا غويار ورونيه إيتامبل ، الجيل الثالث: كلود بيشوا وسيمون لوجون , ودانيال هنري باجو. و يرى د.سعيد علوش أن المدرسة الفرنسية قد حصرت الدرس المقارن في دراسة التأثيرات بين الآداب وفي دراسة العلاقات التاريخية بينها , كما اعتبر أن هذه العلاقات ظلت تخضع لإعتبارات قومية كما أشار لذلك

[1]- د.سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ,م.س, ص 33
[2]- نفسه, ص 61
[3]- نفسه, ص 81

إيتامبل. " هكذا عانى المفهوم الفرنسي للأدب المقارن ، منذ نشأته ، من عدد من أوجه القصور كعدم التحديد والخضوع للنزعة التاريخية ، والولع بتفسير الظواهر الأدبية ، على أساس من حقائق الواقع ، و عدم التناسق بين المنطلق القومي ، والهدف العالمي (...) ، وكانت النتيجة الطبيعية ، أن احتلت العوامل المؤثرة في الأدب ، المكان الأول ، من عناية الباحثين المقارنين ، في حين احتل الأدب نفسه ، وهو موضوع الدراسة المكان الثاني ، وبالإضافة إلى ذلك فرض هذا المفهوم الفرنسي ، تجزئة العمل الأدبي أثناء دراسته (...) و بذلك استبعدت عملية النقد من الدراسة المقارنة "[1].

هذا البعد التاريخي ، سيتراجع نوعا ما مع ظهور الإتجاه الأمريكي والإنفتاح على نظرياته ، وكذا مع ظهور المحاولات التوفيقية بين الإتجاهين , فقد تمت الإشارة إلى أن رونيه إيتامبل يتبنى تصورا يدعو إلى الدمج بين المنهج التاريخي والنقدي , كما قدم كل من بيشوا وروسو تصورا جديدا للأدب المقارن يقربه من النقد ، " لم تعد هذه الخطابة الفجة ، من حسن الحظ ، من مميزات علم الأدب المقارن الفرنسي ، على حد قول بيشوا وروسو ، وكلاهما يركب في الحقيقة على التبادلات الدولية ، وعلى الرحالة والوسطاء حصيلة علم الأدب المقارن المبكر . ولكنهما يهتمان بتاريخ الأفكار ، و بالبنيات الأدبية ... من الواضح أن بيشوا وروسو ، يبتعدان بمثل هذا القول عن التاريخ الأدبي ، الذي يهدف إلى إثبات الوقائع المكتملة ، عن طريق القراءة المستفيضة ، ويقتربان من النقد الأدبي ، الذي يأمل في استخلاص أنساق و أنماط ، من خضم المادة ، التي يسبر هذا النقد أغوارها بذكاء "[2].

أما فيما يخص عدة المقارن بالنسبة للباحثين الفرنسيين ، فإنها حسب د. سعيد علوش تنسجم مع تصورهم لطبيعة الأدب المقارن , حيث يشددون على ضرورة امتلاك الباحث المقارن لثقافة تاريخية ، ولمعرفة باللغات الأجنبية من أجل دراسة علاقات التأثير والتأثر.

المدرسة الأمريكية : اعتبر د.سعيد علوش أن هاته المدرسة قدمت تصورا جديدا سمح لها بنوع من الريادة , حيث دعت إلى تجاوز المنظورات القومية الضيقة ، واعتبار الأدب المقارن دراسة لما هو خارج الحدود الوطنية. هكذا يرى أصحاب هذا الإتجاه – كما سبقت الإشارة لذلك – أن الهدف من الأدب المقارن ليس هو دراسة التأثير و التأثر، و إنما بلوغ البنية الجمالية و الشكلية للنص

[1]- عبد الحكيم حسان: الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي ، مجلة (فصول) م3 - ع3 - 1983، ص 12 , نقلا عن د سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ,م.س,ص 90.

[2]-جون فليتشر : نقد المقارنة ،ص62, نقلا عن د. سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ,م.س,ص 95/94

المقارن ، " فالدرس المقارن حسب هذا التصور هو أداة للفهم و الإدراك ، تزود القارئ بوسيلة ، تمكنه من النظر إلى الأعمال الأدبية المنفصلة ، في الزمان و المكان ، في تعاليها عن جمركية الحدود الإقليمية ، و الإنفتاح التام و الشامل على النشاط الإنساني ، مما يسمح بالإحاطة بالظواهر الأدبية ، بغض النظر عن فضاءاتها ومناهجها المختلفة ، ما دامت تستهدف الفهم الأدبي في مجموعها "[1].

وقد عرض آراء بعض رواد المدرسة الأمريكية على رأسهم ويليك وريماك. فتحدث بالنسبة للأول عن مقاله حول أزمة الأدب المقارن – الذي تعرض له رونيه إيتامبل في كتابه – والذي قدم فيه انتقادات عديدة للمدرسة الفرنسية ، يركز معظمها على تغليب العناصر القومية في دراسة العمل الأدبي ، و المبالغة في إثبات مظاهر التأثير و التأثر . لقد حاول ويليك من خلال هذه الإنتقادات إبراز معالم المدرسة الأمريكية " وقد استهدف نقده رواد المدرسة الفرنسية ، أكثر مما أصاب الجيل الثاني أو الثالث ، من هذه المدرسة ، ولم يقف الأمر عند فان تيجم ، بل تعداه إلى جان ماري كاري و م.ف.غويار اللذين آخذ عليهما فرض دراسة النزعات القومية و الصورلوجية – باعتبارها عناصر غير أدبية – على الأدب المقارن ، مما يلقي بالدرس ، في صلب إثنولوجية وسوسيولوجية الشعوب ، حيث تتنازع الموضوع دروس أخرى ، يضطر معها الأدبي ، إلى استبدال أدواته ، ولو مؤقتا ، إذا أراد معالجة هذا النوع من الظواهر ، التي يصبح التعرض إليها متقاسما ، بين عدة مناهج وعلوم "[2].

كما تطرق د. سعيد علوش لتصور هنري ريماك الذي نادى بانفتاح الدرس المقارن على باقي المجالات المعرفية الإنسانية ، ودعا إلى الإهتمام بالجانب التطبيقي فيه, لكنه رغم ذلك ظل وفيا للدراسات النظرية في هذا الميدان , بل إن د. سعيد علوش اعتبره ثاني المنظرين الأمريكيين لنظرية الدرس المقارن , وأضاف أنه من دعاة النزعة التوفيقية مثل رونيه إيتامبل ومارسيل باطيون, كما أنه يعترف مثلهما بأهمية التصورين " إن الحديث عن مدرسة أمريكية و/أو فرنسية شيء لا يقود إلى إخصاب حقيقي للمقارنة ، حيث نجد عند الإثنين معا مفاهيم أوتخيلات ، تلتحم بالأدب المقارن أيما التحام ، لأن وعي الحقلين معا ، كامل بالقيمة الملازمة للعمل الفني الفردي ، و كذا بالدور الأساسي للتأويل الأسلوبي و البنيوي ، ولأن كل دراسة مقارنة مقبولة ، تفترض الإعتماد

[1]- د. سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي , م.س, ص 101
[2] - نفسه,ص 108

المتبادل ، على المناهج التحليلية و النسبية معا ، و تجاهل الواحدة للأخرى – في نظر مارسيل باطيون – يقود حتما إلى اضمحلال الدرس " [1].

المدرسة السلافية : تعرض د.سعيد علوش لتطور هذه المدرسة اعتماد على ما قدمه الباحثون الغربيون, خاصة كلود بيشوا الذي ربط نشأة الأدب المقارن في أوروبا الشرقية بالجانب السياسي , ورونيه إيتامبل الذي أكد في كتابه السابق(أزمة الأدب المقارن) على ضرورة تجاوز النظرة القومية الضيقة والمركزية الأروبية ، والإهتمام بالدراسات المقارنة في باقي دول العالم .

أوضح د.سعيد علوش أن نشأة المدرسة السلافية تراوحت بين الإطلاع على منجزات الغرب من جهة , وبين تأسيس الدرس المقارن من جهة أخرى , و أشار إلى عدم اهتمام الفرنسيين بإصدار الأعمال السلافية من خلال مقال صدر بأعمال ملتقى الجمعية العالمية للأدب المقارن "فقد توجه النقد إلى المجلة الفرنسية للأدب المقارن ، بحيث لم تخصص هذه الأخيرة خلال 32 سنة من عمرها ، من 1921 إلى 1952 , سوى بعض الدراسات القليلة ، التي لا تتجاوز العشر للأدب السلافي ، و التي يعود الإهتمام بها إلى مختصين من أصل سلافي ، بينما لم تفرد هذه المجلة لأعلام هذا الأدب ، سوى ذلك العدد اليتيم عن بوشكين "[2] . وقد كان لهذا الملتقى دور فعال في التعريف بالمدرسة السلافية ، و خاصة رومانيا التي لعبت دورا رياديا في هذا المجال .

كما عرض تصور إيون زامفيريسكو, الذي أكد على تزايد الإهتمام في الأبحاث الجامعية بمواضيع لها علاقة بالأدب الروماني في بعده المقارن ، " يعود تاريخ الحركة المقارنة الرومانية ، إلى حوالي قرن من الوجود ، إذ تقدم لنا لوحة واسعة و متنوعة ، حيث يمكن الإشارة إلى : أطروحات الدكتوراه ، الدروس الجامعية ، تركيبات تاريخية و ثقافية ، دراسات مونوغرافية ، حول عدد من الكتاب ، و التيارات الأدبية ، أبحاث حول اختصاصات دقيقة ، وكذا أبحاث ذات توجهات متداخلة الإختصاص (....) و يمكن بنوع من التقريبية ، جمع مواد بعض التوجهات ، مثال : الأعمال ذات الصلة بالتأثيرات ، وحركات أفكار القرن التاسع عشر خلال فترة تكون الدولة الرومانية المعاصرة , ودراسات تاريخ الأدب الروماني المدركة والمعالجة من منظور أوروبي ,

[1]- د. سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ,م.س, ص 117
[2]- نفسه, ص 120

والمساهمات الرومانية حول كتاب وتيارات تنتمي إلى آداب أجنبية , ودراسات تيمية وانتقالية للموتيفات , وتركيبات التاريخ الأدبي والتاريخ الثقافي" [1].

وقد أكد د.سعيد علوش على تأثر الرومانيين بالمدرسة الفرنسية ، ودور مناهج السوربون في تكوين وعيهم بالدرس المقارن , و أضاف أن انفتاح رومانيا السياسي على الغرب أهلها لدور الريادة , وجعلها تشكل حلقة وصل بين أروبا الشرقية و الغربية . كما أوضح أن رومانيا لعبت دروا هاما في الترويج للمدرسة السلافية عبر مداخلات باحثيها باللغات الأجنبية ، وهو ما اعتبره نقطة ضعف من جهة أخرى ,لأن التعرف على هاته المدرسة و أعمالها لم يتم من خلال لغاتها الأصلية, و إنما عن طريق لغات أخرى وسيطة.

المدرسة العربية : يتحفظ د.سعيد علوش في استعمال هذه التسمية, موضحا أن سببها هو " اعتماد الحقل الثقافي و الفضاء الجغرافي الذي يمتد فيه الدرس المقارن العربي "[2]، ومضيفا أن هاته المدرسة لم تستطع أن تحقق وجودا مستقلا لها , وإنما اقتصرت على الترويج للدرس الغربي خاصة الفرنسي ،"فقد ابتدأت تاريخية ، مع إبراهيم سلامة ، عن طريق القراءات العفوية ، وترسخت تاريخيتها ، عبر التتلمذ عند م. غنيمي هلال و عطية عامر في دراستهما بالسوربون ، على جان ماري كاري . بعد أن كانت هاته التاريخية ، مجرد إرهاصات أستاذهما إبراهيم سلامة "[3]. وقد عرض في هذا الجزء أسماء الباحثين العرب الذين ارتبط اسمهم بالأدب المقارن ، و قدم نظرة عن أهم ما أنجزوه و قدموه لهذا الحقل . فأشار إلى أن الإرهاصات الأولى بدأت مع نجيب العقيقي وعبد الرزاق حميدة (1948) ، و إن كان يرى أنهما كانا بعيدين عن تأسيس الدرس المقارن ، و أنهما لا يمثلان وعيا حقيقيا به , كما أضاف بأن هاته الفترة قد اتجهت إلى الكم أكثر من الكيف .

ويدشن كل من إبراهيم سلامة وعبد الرزاق حميدة مرحلة جديدة في الأدب المقارن بالعالم العربي من خلال التدريس بالجامعة, فقد استطاع الأول " أن يتفرد برسم خريطة الفضاء التاريخي والإستراتيجي، الذي صدر عنه الجيل الأول من المقارنين على الرغم من محاولات م. غنيمي هلال، و عطية عامر ، لأن إبراهيم سلامة لم يكن مؤرخا لظهور الدرس المقارن ، بل كان طرفا

---

[1]- Jon Zumferscu ; la littérature comparée dans le contexte de la culture romaine ; ، نقلا عن د.سعيد علوش :مكونات الأدب المقارن في العالم العربي, م.س, ص122/123

[2]- د.سعيد علوش :مكونات الأدب المقارن في العالم العربي, م.س,ص 139

[3]- نفسه, ص 147

أساسيا ، في تاريخ الدرس بالجامعة العربية و قد ساعده في ذلك تعامله مع الأدبين اليوناني و الفرنسي ، و كذا محاولته لإيجاد صياغة معقلنة ، للتيار النهضوي الذي كانت الآداب العربية ، تمتح منه "[1]. وقد وقف د.سعيد علوش على نموذج إبراهيم سلامة و محمد غنيمي هلال, واعتبرهما من الجيل الأول للمقارنين العرب الذي تبنوا المنهج التاريخي للمدرسة الفرنسية و عملوا على إعادة إنتاج ما قدمه روادها .

أما المرحلة الثانية فهي تهم الجيل الثاني من المقارنين العرب ، وقد درسها من خلال نموذجين هما عبد المنعم خفاجة وحسن جاد حسن , واستخلص أنها مرحلة ضعيفة لم تقدم جديدا، وأن الأبحاث المنجزة خلالها قد غابت عنها روح النقد والبحث الذي يقتضيه التدريس الجامعي, وأنها اقتصرت على تلقين الجاهز وإعادة إنتاج أعمال الرواد الأوائل خاصة د.محمد غنيمي هلال.

هذا الإتجاه الذي ميز الدراسات المقارنة العربية في مراحلها الأولى , هو ما وصفه د.سعيد علوش بالإتجاه الترويجي , وقد اعتبره اتجاها فاشلا " و يظهر على أن الرغبة الترويجية ، ذات النيات الحسنة ، قد أخفقت نهائيا ، في الدفع بالدرس المقارن ، إلى الأمام ، إن لم تكن قد أساءت إليه ، فعلا ونفرت منه ، الكثير من الراغبين فيه . و لا يعني كلامنا ، نفي النزعة الترويجية نهائيا بل نقصد بأنها حبيسة ، مجموعة محدودة من المعطيات المتآكلة ، و التي كانت تعمل كملاحق أدبية للآداب الوطنية دون أن تندمج بها أو تكون فاعلة بذاتها ، فباستثناء عمل الرواد ، الذي يمكن أن يغفر له طابع الوساطة التاريخية ، فإن عدم تلاحق الأعمال و تكاملها ، و كذا جمود الدرس الأدبي بدوره ، جعل الدرس المقارن ، يدور في حلقة مفرغة ، تمثل صوتا مبحوحا ، للغرب في الشرق [2]". أما الترويج للدرس المقارن فتم من خلال مجلتين أساسيتين هما : الدراسات الأدبية بيروت التي تهتم بعلاقات الأدبين العربي و الإيراني/ ، و مجلة الدفاتر الجزائرية للأدب المقارن التي تهتم بالأدبين العربي و الفرنسي.

أما فيما يخص الإتجاه الثاني في الدراسات المقارنة العربية الذي تحدث عنه , فهو ما وصفه بالإتجاه الماضوي, وقد درسه من خلال نموذج د.الطاهر مكي موضحا أنه اتجاه " يبحث عن علائق الخاص بالعام ، في الآداب الإيرانية و اليونانية ، و التركيز على عناصر التشابه والتأثيرات والأصداء من خلال إنتاجات بعض الأعلام الأدبية الكلاسيكية كالجاحظ ,وابن المقفع , وحازم القرطجاني, وترجمات كتاب الشعر لأرسطو و ألف ليلة و ليلة ، و قد فاق إنتاج هذا الإتجاه

[1]- د.سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ,م.س,ص 146
[2]- نفسه, ص 168

، جميع التوجهات المكونة للمدرسة العربية ، بل يمكن القول بأن تسمية المدرسة العربية جاءتها من معالجات هذا الإتجاه"[1] .

وتحدث د. سعيد علوش عن مرحلة ثالثة مفتقدة في الدرس الأدبي العربي , تلك التي تنظر في جوهر الظاهرة الأدبية بدل التركيز على تاريخها , حيث أشار إلى غياب الإتجاه النقدي في الدراسات الأدبية العربية المقارنة , واعتبر أن تطورها رهين بتطبيقه " إن النظرة النقدية هي الكفيلة بتخليص الدرس المقارن العربي في المدرسة العربية ، من انبهاراته و تبنيه غير المشروط ، للظواهر الأدبية المغايرة و للقواعد الجاهزة للدرس ، و التردد البين بين أطروحات المدارس السابقة"[2] . و قد قدم مثالا لمقال كمال أبو ديب صدر ضمن عدد خاص من مجلة فصول ، أكد من خلاله على أهمية النظرة النقدية و ضرورة تجاوز التأثير والتأثر ، كما أوضح أن د.محمد غنيمي هلال نموذج لتردي الدرس المقارن , يقول كمال أبو ديب: " و إذا كانت ثمت محاولات جادة ، لتجاوز تحديد الأدب المقارن ، بدراسة التأثر و التأثير في الغرب ، فإن مثل هذه المحاولات غائبة عن الدراسات العربية ، وليس من المبالغة في شيء ، أن يقول المرء : نتيجة للتجربة الشخصية ، في التدريس الجامعي في الغرب و العالم العربي ،وتتبع مجال الدراسات المقارنة العربية . إن كل أطروحة ، تسمي نفسها أطروحة الأدب المقارن حاليا ، هي دراسة لتأثير أمة من الأمم ، على الأدب العربي أو في مرحلة حديثة ، من تضخيم عقد النقص القومية دراسة عكس هذه العملية : تأثير الأدب العربي على آداب أمم أخرى ، و بشكل خاص آداب الأمم التي تشكل علاقتنا بها . في إطار الضعيف القومي المستلب ، المتسلب المتقدم / المتخلف كالغرب ، و لعل صدق ما يقال هنا ، عن الدراسات العربية المقارنة ، أن ينجلي في تحديد أحد أقطاب الأدب المقارن له (...) محمد غنيمى هلال... " [3]

أما فيما يخص الفصل الثاني من الكتاب فإن أهم ملاحظة يمكن تقديمها هي غلبة الطابع التاريخي على محاوره ، حيث تطرق د. سعيد عوش لجملة من المواضيع كالنهضة العربية ومراحلها (ما قبل النهضة / النهضة / استمرارية النهضة) وعلاقتها بالنهضة الأروبية . و درس في الفصل الثالث ظاهرة الإستشراق العربي ، موضحا بأن الموضوع لم يحض بالأهمية التي يستحقها سواء في مقررات شعب المقارنات العربية أو الغربية ، كما أن أغلب الدراسات المنجزة

[1]- د.سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ,م.س, ص 168

[2] - نفسه ، ص 166 /167

[3]- كمال أبو ديب :إشكالية الأدب المقارن ، مجلة فصول .م 3، ع3 . 1983 , ص80.نقلا عن د. سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ,م.س,ص171/ 172

بخصوصه لها وجهة إديولوجية " لم يتح ل " الاستشراق العربي " – تمييزا له عن باقي الإستشراقات الجغرافية – أن يحظى كموضوع دراسة ، في مقررات شعب المقارنات العربية أو الغربية . وعلى الرغم من وفرة الكتابات المنجزة في هذا المجال ، من الوجهة الإيديولوجية خاصة فإننا لا نتوفر لحد الآن على طرح مقارن للموضوع ، سواء في إطار تاريخ الأفكار أو تاريخ الأدب العربي "[1]. و قد تطرق في هذا الفصل لوضعية الإستشراق في إطار تاريخ الأفكار ، انطلاقا من ست مستويات تشكل مادته الأساسية ، وهي :المعرفة الدينية و المعرفة الموسوعية والمعرفة الأركيولوجية و المعرفة الرومانسية و الشبه العلمية و المعرفة الأنتروبولوجية , حيث عرف بكل مستوى و بخصوصيته ، ومرتكزاته وما قدمه لموضوع الإستشراق وكيفية خدمته له .

وفي الفصل الرابع المعنون ب "الترجمات الأدبية بين المثاقفة و المقارنة " تحدث عن الترجمة معرفا بها وبمبادئها و آلياتها ، مؤكدا على دورها الهام في التعرف على الآخر الأجنبي وبالتالي في المثاقفة والمقارنة, مما يؤكد بعدها العالمي . ويتتبع في هذا الفصل تحليل وضع الترجمة الأدبية العربية انطلاقا من ثلاث مراحل ، حيث يلاحظ من خلال مجموعة من الجداول الإحصائية التي قدمها – سواء المتعلقة بالمترجمين العرب خلال القرن التاسع عشر و العشرين و عدد ترجماتهم , أو المتعلقة بالكتاب الفرنسيين المترجم لهم و بعدد ترجماتهم – أن هناك ارتفاعا في عدد الترجمات الأدبية وتعددا فيها,كما أنها ترتبط بتيارات أدبية مختلفة ، و تهم مجالات مختلفة: مسرح , قصة , رواية, نقد . و قد أكد في الأخير على أن الحداثة العربية ما كانت لتتحقق لولا الإنفتاح على الغرب ، واعتبر أن الترجمة هي من أهم طرق الإنفتاح و الحداثة وتطور الدرس المقارن .

و يتحدث د.سعيد علوش –على غرار إيتامبل –عن أهمية الببليوغرافيات في الأدب العربي خاصة و في كل مقاربة أدبية عامة ، موضحا أن الأعمال الببليوغرافية التي أنجزت في البداية غلب عليها طابع التعميم " فهي إما ببليوغرافيا للأدب بصفة عامة أو المعاجم المختلفة أو الثقافة العربية ، ولكنها لم تتجه إلى تخصيص أنواع بعينها إلا بعد مدة تراكم . كانت ضرورية ربما لخوض مجالات كالرواية / المسرحية / القصة / المقال / النقد ... إلخ ".[2]

بعد ذلك, انتقل د.سعيد علوش إلى دراسة مكونات التيارات الأدبية في الفصل الخامس من الكتاب، معتبرا أن هذا النوع من الدراسات يفترض معالجة مقارنة لأنها تعبر عن " ظواهر انتزعت

[1]- د. سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي , م.س,ص 213
[2] - نفسه, ص 410

من سياقاتها التاريخية ، وكيفت لتعبر عن وضعيات ثقافية و أدبية تخالف تاريخيا العصر ، الذي ظهرت كرد فعل فيه ، على ظواهر سابقة "[1]. ويعترف د.سعيد علوش بتأثير التيارات الأجنبية في العالم العربي, ويوضح بأن التأليف في هذا المجال قليل في الأدب العربي ، وقد قدم مثالين عن الدراسات المنجزة في هذا الإطار وهما : " مقدمة التيارات الأجنبية في الشعر العربي " لعثمان موافي ، و بعض الإشارات في كتاب "التيارات الأدبية بين الشرق و الغرب " لإبراهيم سلامة , لكنه صرح أنه باستثناء المؤلفين السابقين فهو " لم يجد من الناحية النظرية مؤلفا مكتملا في الموضوع {...} إلا أنه لا المؤلف الأول و لا الثاني يقيم دعائم درس التيارات الأدبية في العالم العربي " [2]، كما أضاف بأن المادة لا تحظى بالأهمية التي تستحق في الجامعات العربية و يغلب عليها السطحية و الطابع التاريخي , و قد قدم تحليلا لتصور الباحثين السابقين للتيارات الأدبية ليثبت نظريته .

أما الفصل السادس فخصصه لموضوع آخر هو :إشكالية التأثير و التأثر في المقارنات العربية ، مشيرا إلى كثرة هذا النوع من الدراسات في الأدب المقارن بالعالم العربي . و قد اهتم بتعريف ظاهرة التأثيرات حيث اعتبرها " حركة أنطولوجية تستهدف بكينونتها الحفاظ على حس مشترك ، و كليات إنسانية تتفاوت قيمها عبر العصور و الفضاءات " [3] , و أكد على أهمية المعرفة الموسوعية في الإلمام بها وبظواهرها , كما أضاف بأن هذا النوع من الدراسات تسيطر عليه ثلاث اتجاهات رئيسية هي:

. ما قبل التأثيرات و تمثلها كتب الرحلات وولادة الصورولوجية.

. التأثيرات المتبادلة بشقيها الصغرى و الكبرى .

. ما بعد التأثيرات و تنحو نحو نوع من الإستقلالية.

وقد تطرق للإتجاهين الأول و الثاني في كتابه ، مبرزا فيما يخص الأول دور كتب الرحلات في وضع أرضية الأدب المقارن , و في ظهور الصورولوجية : " وتصبح الرحلة من ثمة نوعا أدبيا يفسح المجال لترسيخ تقليد الموازنة بين عالمين وقيمتين وصورتين ، حتى في الحالات التي تقتصر فيها الرحلة على مجرد وصف العالم الجديد لأن هذا الوصف يخضع عن وعي أو لا وعي ،

[1]- د. سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي , م.س ، ص 415
[2]- نفسه ، ص 422/423
[3]- نفسه, ص 457

لمنظور و ثقافة الواصف ، الذي يعمل على تحويل لغوي ومفهومي للمنظورات ، فلكي تصبح قريبة من القارئ المتوهم العربي لابد أن تخضع لسيكولوجية وسوسيولوجية الآخر هناك " [1] .

وقد فصل د.سعيد علوش في الحديث عن الصورولوجيا و تتبع تطورها في الأدب العربي , مشيرا إلى ازدهار الدراسات المرتبطة بها واهتمام الباحثين العرب بها و بإنجاز الأطاريح حولها . أما الإتجاه الثاني المتعلق بالتأثيرات المتبادلة فوقف من خلاله على التأثيرات الصغرى بشكل خاص , و يقصد بها " ذلك النوع من الدراسات التي توجهت للغرب– لالتأخذ منه مقتبسة– لتبحث فيه عن الآثار العربية التي كان يفترض أنها كانت وراء نهضة الغرب الأدبية بل وظهور بعض أجناسه الفنية "[2] , عكس التأثيرات الكبرى التي يقصد بها " محاكاة الغرب " [3] . وقد اهتم د.سعيد علوش بدراسة النوع الأول انطلاقا من ستة محاور تندرج في الموضوع وهي : العلاقات العربية الغربية الكلاسيكية , مسألة الغنائية الإسبان – عربية, المصادر العربية للكوميديا للإلهية, الأصول العربية للبيكارسك والحكي الغربي , حيث تتبع هذه المحاور وطريقة معالجتها من زاوية الأدب المقارن ، وعمل على إبراز التأثيرات العربية في كل شكل من الأشكال التي اهتم بدراستها.

وفي الفصل السابع , عاد لدراسة وضعية المقارنين العرب, بعد أن تطرق في فصل سابق للمدرسة العربية ومميزاتها, حيث أشار في البداية إلى إهمال المجلات الغربية سواء الفرنسية أو الأمريكية (مجلة الأدب المقارن و حوليات الأدب المقارن والعام) , و كذا الدراسات البيبليوغرافية, للإنتاجات والإسهامات الأدبية العربية . وقد درس د.سعيد علوش نشأة الدرس المقارن في العالم العربي متخذا من مصر نموذجا له , حيث ميز بين ثلاث مراحل أساسية (مرحلة التأسيس/ الترويج/ عقد الرشد). وقد انطلق من تصور د. محمد غنيمي هلال حول افتراض أن سنة 1948 هي التاريخ الذي يمكن من خلاله الحديث عن الدرس المقارن ، رغم أنه لا يتفق معه " ومع وضع وموقع محمد غنيمي هلال في الدراسات الأدبية المقارنة ، فإنه جعل من الفترة السابقة عليه صحراء خالية من الواحات الخضراء ، مكتفيا بالظاهر ، و متخلصا من المكونات و تاريخ الأفكار و التيارات التي جعلت مناقشة الدرس والإقبال عليه ظاهرة و مألوفة ، أي أنه يهمل مراحل الغرابة التي قطعها الدرس المقارن ، من هنا ننطلق من افتراض محمد غنيمي هلال ، رغم ما يشوبه من نقص ، لرسم معالم الدرس ، كما ظهر في الجامعات العربية ، مما

[1]- د.سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي , م.س ،ص 479
[2]- نفسه ,ص 497
[3]- نفسه ، ص 498

يسمح لنا بتعميق نظرتنا ، بدل ملاحقة الإرهاصات الأولى التي نعترف بدورها ، و نعتبر ما بعد 1948 ، خلاصة طبيعية لنشاطاتها "[1].

المرحلة الأولى : مرحلة التأسيس (من 1948 إلى 1960):

تميزت بتأثر جيلها بالرواد الفرنسيين وترجمة كتبهم , حيث ظهرت في هذه المرحلة ترجمة سامي الدروبي لكتاب فان تيجم " الأدب المقارن" ، و ترجمة محمد غلاب لكتاب ماريو فرانسوا غويار "الأدب المقارن" . أما بخصوص التآليف العربية ، فعرض د.سعيد علوش آراء بعض الباحثين حول نجيب العقيقي و عبد الرزاق حميدة ، فيرى د.عطية عامر و د.محمد غنيمي هلال مثلا, على أن كتاب نجيب العقيقي الأدب المقارن " لا صلة له بالأدب المقارن بمعناه السليم ، و إنما سلك فيه طريق الموازنات الأدبية في أبسط صورها " [2]. وعلى العكس من ذلك استطاع إبراهيم سلامة أن يقدم رؤية مغايرة و قريبة من الدرس المقارن حيث اهتم في كتابه " دراسات في الأدب المقارن " 1951 ، بتعريف الأدب المقارن و وضعيته, ومكوناته , و الحواجز المعيقة لتطوره ، لكن د.سعيد علوش اعتبره رغم ذلك علامة على التأسيس الحذر لهذا الحقل, إضافة إلى أن تعاريفه تميزت بالإضطراب.

وقد تحدث د.سعيد علوش في هذه المرحلة عن د. محمد غنيمي هلال ودوره التأسيسي, وكذا تأثره بالإتجاه الفرنسي و إخلاصه الكبير لأساتذته , لدرجة أنه اعتبر مؤلَّفه "الأدب المقارن" مجرد إعادة إنتاج لكتاب ماريوفراسوا غويار ، وفان تيجم, " و من تأمل المحاور المكونة ، لكتاب محمد غنيمي هلال ، نتأكد من اعتماد نفس العناوين- خاصة 11/9/8/6/5/4/3- عند ماريو غراسوا غويار {...} و قد أثار انتباهنا هذا التقابل و دفعنا إلى مقارنة الإنتاجين ، وخلصنا إلى أن محمد غنيمي هلال ، حرر عمله باعتماد كلي على ماريو فرانسوا غويار ، ناسيا أو متناسيا التطور ، الذي يفترضه البحث ، لسيطرة فكرة واحدة على ذهنه وهي تقديم الدرس المقارن إلى جمهور لا علم له البت به " [3] . ويقدم د.سعيد علوش نموذجا هاما لهذه الإقتباسات من خلال جدولين: يبرز في الأول التطابق بين كتاب فرنسوا غويار و ترجمته العربية , وكتاب د.محمد غنيمي هلال , والثاني يبرز التطابق بين الكتب السابقة وكتاب ريمون طحان " الأدب المقارن والأدب العام" و يعترف د.سعيد علوش بأن هذا " شيء منطقي ، فيما يخص الترجمة الأولى ، ولكنه يثير

---

[1]- د.سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي , م.س ,ص 562 - 563

[2]- د. عطية عامر : تاريخ الأدب المقارن , ص20 , نقلا عن د.سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ,م.س,ص 570

[3]- د. سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ,م.س, ص 575/576

الإستفهام ، حول التأليف في الأدب المقارن . و لم يكن همنا الأساسي هو التشهير بالسرقات الأدبية ، بقدر ما كنا نريد استخلاص شبه – قواعد ، للكيفية التي تهاجر بها الأفكار والأساليب والمناهج وهذا ما دفعنا إلى إقحام ترجمة النص الفرنسي ، إلى جانب صياغة أفكار وبنية هذا النص ، في كتابة تعليمية ، لا تعلن مباشرة عن اقتباسها ، ولكنها تتضمن أفكار وصيغ وبنية تأليف جامعي حول الدرس المقارن ، في حقل تعريفها . وربما بسبب هذا التعريف بالدرس ، لم يفطن المقارن العربي إلى مخاطر نقلاته الأدبية "[1] .

وقد عرض اسما آخر يمثل هاته المرحلة، وهو صفاء خلوصي الذي حاول – على عكس الأسماء السابقة– أن يوجه الدرس المقارن العربي وجهة أمريكية ، حيث ألف مجموعة من الكتب ركز فيها على دور الترجمة في الدراسات المقارنة وهي : "الأدب المقارن "، "فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة" ، "الترجمة التحليلية" ، كما أشار إلى إهمال الأدب العربي كموضوع للدراسات المقارنة في الجامعات الأروبية و الأمريكية " من المؤسف أن نجد اليوم حتى الأدب الصيني والياباني, قد أدخل في موضوع دراسات الأدب المقارن, في الجامعات الأروبية و الأمريكية , بينما الأدب العربي لم يحظ بعد بمثل هذه الدراسة,ذلك لأننا لم نعن به بعد العناية التي يستحقها في الجامعات والكليات العربية " [2].

خلص د.سعيد علوش من خلال عرض مكونات هذه المرحلة وروادها, إلى غلبة الطابع العام على القضايا المتناولة في إنتاجات هؤلاء، وكذا تأثرهم بالدرس الفرنسي ومحاولة ترسيخ أصوله داخل الجامعات العربية .

المرحلة الثانية : الترويج (1960 . 1970)

تميزت هذه المرحلة بظهور مجلتين متخصصتين هما : "الدراسات الأدبية " يشرف عليها محمد محمدي, وقد اتخذت من الأدبين العربي و الفارسي محورا للمقارنة . أما الثانية " الدفاتر الجزائرية للأدب المقارن " والتي يديرها جمال الدين بن الشيخ , فقد ركزت على علاقة الأدبين العربي و الفرنسي . واعتبر د. سعيد علوش أن محمد عبد المنعم خفاجة وحسن جاد حسن من أبرز ممثلي هذه المرحلة ، وقد ركز في تحليله على الباحث الثاني وخاصة كتابه حول الأدب المقارن الذي يكاد يتطابق مع كتاب د. محمد غنيمي هلال " إلا أن هاته المسايرة ، لا تقف عند

[1]- د. سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي , م.س, ص 583

[2]- صفاء خلوصي : دراسات في الأدب المقارن, ص 5/4 ، نقلا عن د. سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي , م.س,ص 589

حدود الأفكار العامة ، بل تذهب إلى حد المحاكاة المعجمية ، مما يثير الإستفهام ، حول حدود السرقات الأدبية ، لا مدى الإستيعاب ، لقد بلغت الإقتباسات عن م. غنيمي هلال ، في كتاب حسن جاد حسن (28) إحالة ، وهذا شيء طبيعي ، إلا أن ما لا يحيل فيه على محمد غنيمي هلال ، يفوق بكثير ما يحيل فيه عليه" [1]، ففي المقابلة بين الكتابين يشير إلى وجود محاكاة و إخلاص مبالغ فيهما لكتاب د.محمد غنيمي هلال ، و يقدم جدولا توضيحيا لهذه الإقتباسات دون إحالة . ويقر د.سعيد علوش بأن عبد المنعم خفاجة سار في نفس هذا الإتجاه, مما جعله يستخلص أن الباحثين معا ساهما في الترويج للدرس المقارن بمفهومه الفرنسي, انطلاقا من الأصل ماريو فرانسوا غويار و المروج د.محمد غنيمي هلال .

عقد الرشد :(1970 . 1984)

يشير د.سعيد علوش إلى تنوع الدراسات المنجزة في هاته المرحلة, و يميز بين نزعتين رئيسيتين : نزعة الأبحاث العرب –إيرانية ، و نزعة الأبحاث العرب –غربية .

- نزعة الأبحاث العرب –إيرانية: درسها انطلاقا من مجموعة من الأسماء التي مثلتها مثل: عبد السلام كنفاني / طه ندا / بديع محمد جمعة . و إذا كان الأول والثاني قد ركزا على المدرسة الأمريكية و التعريف بها ، فإن طه ندا ظل وفيا للتصور التاريخي للأدب المقارن و اعتبر وجوده غير متحقق خارج إطار العلاقات التاريخية . و يعتبر د.سعيد علوش أن " فكرة الإسلامية كانت وراء توجيه خطى المقارنين ، وهم يختارون مجال الأدبين – العربي الإيراني، كموضوع للمقارنة فالمعراج وقصة يوسف وزليخة ، و المقامات ، كلها علامات على سبيل تحليل برهاني ، يتوخى وضع توجيه الفكرة للأسلوب ، و التأثير والجنس الأدبي . وهي اهتمامات يتقاسمها جل المقارنين ، في هاته النزعة منذ رسالة م. غنيمي هلال الجامعية ، عن الأدبين العربي و الإيراني "[2]. فالثلاثة خضعوا – حسب تصوره – لغايات إيديولوجية تتمثل في التركيز على العلاقات الأدبية الإسلامية العربية الفارسية ,إضافة إلى أنها مثل النماذج السابقة ارتبطت بغايات تعليمية بالجامعة .
- نزعة الأبحاث العرب – غربية : تطرق لها من خلال نموذج ريمون طحان (الأدب المقارن و الأدب العام) الذي لا يختلف عمن سبقوه , حيث يعد كتابه تجميعا وترجمة لما قرأه خاصة عن فان تيجم وغويار "إن طريقة المؤلف هي دمج الأفكار بعد ترجمتها دون بذل

[1] د.سعيد علوش :مكونات الأدب المقارن في العالم العربي, م.س, ص599
[2] - نفسه,ص621

أدنى جهد في استيعابها ، لذلك جاء الجزء الثاني من المؤلف حول الأدب العام مفتقدا إلى تماسكه و ما أريد له من جدة على يد الأمريكيين ، و خاصة روني ويليك . فالعملية التوفيقية ,بين ما قام به فان تيجم, وبعض المقتطفات السريعة , من علاقة الأدب بالتاريخ العام , وفلسفة وفنون الأدب , كانت مبتسرة و باردة في تقديمها ، مع ما توهمنا العناوين الكبيرة بالتطرق إليه "[1] .

ويعرض د.سعيد علوش نموذجين آخرين , ويوضح تصورهما من خلال كتابيهما : إبراهيم عبد الرحمن محمد: (النظرية و التطبيق في الأدب المقارن) ؛ وعبد الدايم الشوا :(في الأدب المقارن ، دراسة تطبيقية مقارنة ، بين الأدبين العربي و الإنجليزي) ، حيث أكد أن الجانب التطبيقي يغلب على دراستهما . ثم انتقل بعد ذلك لمعالجة وضعية الدرس المقارن في الجامعات العربية , وكذا مميزات التعليم الجامعي العربي للدرس المقارن ومراحله ، وهو محور تمت دراسته في الفصل السابق من الأطروحة .

هذه أهم القضايا التي تناولها د.سعيد علوش بالدراسة والتحليل في كتابه, وهي تعكس معالجة مختلفة للأدب المقارن تتجاوز حدود الترجمة أو إعادة إنتاج ماكتبه الرواد الغربيون. ورغم أنه عرض التعاريف والنظريات الغربية , إلا أنه لم يروج لنظرية دون أخرى , فقد درسها بطريقة فاحصة وناقدة وقابل بينها موضحا جوانب القوة والضعف في كل واحدة منها. وإذا كان د.سعيد علوش قد أعلن في البداية عن رغبته في تأسيس مقاربة عربية للأدب المقارن , فإن عرضه لمنجزات الغربيين في البداية لايتعارض مع هدفه, لأن الغرب كان سباقا في التأسيس والتنظير لهذا الحقل بمفهومه الحالي .

كما أنه انتقل تدريجيا – من خلال مختلف فصول كتابه – نحو تقديم تصور للأدب المقارن في العالم العربي, منطلقا من الأدب العربي وتاريخه ومن بعض مواضيع المقارنات العربية مثل: إشكالية التأثير والتأثر والتيارات الأدبية, ثم تعرض بعد ذلك لوضع الترجمات والبيبليوغرافيات العربية , ليصل إلى تقديم ثلاث مراحل أساسية لتطور الأدب المقارن في العالم العربي , استنتج من خلالها غلبة الطابع التلقيني الأكاديمي على دراساته, وتأثرها بالإتجاه الفرنسي . فرغم الإعتراف بالإتجاه الأمريكي واهتمام الباحثين بالتعريف به , أمثال صفاء خلوصي , وعبد السلام كنفاني , وطه ندا , فقد أكد د..سعيد علوش أنه لم يجد تبنيا و تطبيقا له في حدود ما وصل إليه.

[1]- د.سعيد علوش :مكونات الأدب المقارن في العالم العربي, م.س, ص 640

إن طبيعة القضايا المدروسة في كتاب " مكونات الأدب المقارن في العالم العربي" تنسجم مع طبيعة المرحلة التي ينتمي إليها , والتي كانت تستلزم التعريف بالأدب المقارن من وجهة نظر عربية تنطلق من خصوصية الأدب العربي, وتبرز جوانب النقص والقصور التي تعتري تصورات المقارنين العرب, وذلك من أجل توجيه وتحفيز الباحثين مستقبلا لتقديم نظريات تأسس لأدب مقارن عربي يحتل مكانة متميزة على الصعيد العالمي.

3- التلقي الثالث: د.عبد الحميد إبراهيم " الأدب المقارن من منظور عربي ، مقدمة وتطبيق "

إذا كان النموذجان السابقان يمثلان جانبا من التلقي النظري للأدب المقارن ، فإن النموذج الثالث الذي تم اختياره في هذا المبحث للدكتور عبد الحميد إبراهيم يركز على الجانب التطبيقي ، و إذا كانت أغلب المؤلفات في العالم العربي لم تقم إلا بإعادة إنتاج ما توصل إليه الغرب في مجال الأدب المقارن, فإن د. عبد الحميد إبراهيم يعتبر أن الهدف من الدراسة التي يقدمها هو " تأسيس علم أدب مقارن من منظور عربي "1 .لذلك فقد استند في تطبيقاته على نماذج عربية بعضها ينتمي إلى الثراث الأدبي العربي القديم.

ينقسم كتاب " الأدب المقارن من منظور عربي ، مقدمة وتطبيق ", كما يوحي بذلك عنوانه إلى قسمين رئيسيين هما: مقدمة نظرية ، وقسم ثان يعد تطبيقا لتلك المقدمة, وهو يتكون من أربعة فصول انطلق فيها د. عبد الحميد إبراهيم من نصوص أدبية عربية وقارنها بأخرى أجنبية, مصرحا بأن هدفه من هذا العمل هو "إضفاء نزعة فنية على بحوث الأدب المقارن تخفف من جفاء النزعة التاريخية "2 .

وقد تحدث في مقدمته النظرية عن علاقة الأدب المقارن بالهدف القومي ، لكن من منظور يختلف عما رأيناه مع رونيه إيتامبل . فإذا كان هذا الأخير يعتبر أن القومية تشكل عائقا أمام الدراسات المقارنة ، فإن د.عبد الحميد إبراهيم يرى العكس , وقد قدم تصورا جديدا لهذا المفهوم يميز فيه بين القومية كخصوصية ثقافية و كشعار سياسي . فالمعنى الأول يشير إلى

[1] ـ د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ، 1997 ص20
[2] - نفسه, ص 28

مجموعة من الخصائص الثقافية المشتركة " لغة واحدة ، و بيئة جغرافية متجاورة ، و تاريخا مشتركا ، و غير ذلك مما يشكل في النهاية مجموعة من الملامح الثقافية ، تميز إنسان المنطقة ، و تمثل خلفية فكرية وراء ردود أفعاله "1 .أما المعنى الثاني فيرتبط بالتقوقع و التعصب ,وأضاف بأن هذا المعنى هو الذي يسيطر على الفكر العربي .

ويرى أن القومية بمفهومها الثقافي لا تتعارض مع مفهوم العالمية , فرغم ما تدعيه هاته الأخيرة من موضوعية إلا أنها تحمل في طياتها جانبا قوميا ، والأدب المقارن خاصة لا يخرج عن هذه القاعدة , " فالأدب المقارن مهما أوغل في عالميته فهو يحمل داخله مفهوما قوميا ، لأنه ليس فلسفة تتعامل مع الإنسان كإنسان ، و لكنه في نشأته الأولى ينطلق من نصوص أدبية ، كتبت بلغة خاصة ، وتحمل وجهة نظر خاصة و تعكس وجدانا خاصا "2 ، فالعالمية و القومية يتداخلان في مفهوم الأدب المقارن حسب د.عبد الحميد إبراهيم, مادام منطلق الأدب المقارن هو النصوص الأدبية المكتوبة بلغة قومية معينة , ثم البحث بعد ذلك في علاقاتها مع النصوص التي تنتمي للغات أجنبية أخرى. وقد أشار أيضا إلى أن الأدب المقارن في أروبا عامة , وفي جامعات فرنسا خاصة ، نشأ في ظل الأدب القومي نتيجة لتطور حضاري و تاريخي ، أما في العالم العربي فإنه على العكس من ذلك لم يأت استجابة لحاجة قومية أو تاريخية حضارية , وإنما هو فقط نتيجة للترجمة و الأخذ عن الغرب.

وقدم في هذا الإطار – على غرار د.سعيد علوش – دليلا من خلال نموذج كتاب د.محمد غنيمي هلال " الأدب المقارن ", حيث انتقد توجهه وتركيزه على تاريخ الأدب المقارن في الغرب وفي فرنسا بشكل خاص، واعتبر أن كتابه هذا أقرب إلى الترجمة منه إلى التأليف ، كما أنه لم يتخذ من اللغة و الثقافة العربية مرجعية له " إن نظرة إلى الهوامش أو إلى فهرس المعارف ، أو فهرس الموضوعات ، أو فهرس الأعلام ، تثبت بجلاء أن هذا الكاتب يقدم واقع الأدب المقارن في فرنسا وأوربا ، وينقله إلى اللغة العربية ، ويصنفه ، و يجيد الإنتقال من رأي إلى آخر ، و قليلا ما يعلق على هذه الآراء و إن فعل فباقتضاب شديد وفي جمل قصيرة" 3 . و قد أشار د. عبد الحميد إبراهيم إلى أن د.محمد غنيمي هلال يركز على البعد العالمي للأدب المقارن ,من خلال تعريفه الذي يحدد هدف هذا الحقل في دراسة مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة وصلاتها , و هذا ما يفسر اهتمامه بالجانب التاريخي أكثر من اهتمامه بتحليل النصوص الأدبية و إبراز الفوارق بينها .

---

[1]- د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق , م.س, ص8

[2] -نفسه , ص9

[3]- نفسه ,ص 11

و إذا كان د.محمد غنيمي هلال قد ركز على البعد العالمي في تعريفه للأدب المقارن, و أبعد الموازنات الأدبية من هذا الحقل و نفى البعد القومي فيه ، فإن د.عبد الحميد إبراهيم على العكس من ذلك اعتبر أن الأدب المقارن نشأ في فرنسا وتطور انطلاقا من الموازنات التي كانت تمر داخل اللغة القومية الواحدة ، وحين اتسع مجال هذه الموازنات لتشمل لغات أخرى ظهر مفهوم الأدب المقارن . بناء على ذلك يعرِّف الأدب المقارن كما يلي : " هو توسيع مجال الموازنات الأدبية ، لكي تنتقل من حدود اللغة القومية إلى الكشف عن العلاقات مع نصوص كتبت بلغات أخرى ، و إثبات تلك العلاقات عن طريق النقد الأدبي من ناحية ، وعن طريق البراهين العلمية من ناحية أخرى "[1] . فبالإضافة إلى الطابع القومي الذي يضفيه د.عبد الحميد إبراهيم على الأدب المقارن , نجده يثبت من خلال التعريف ارتباطه بالنقد الأدبي في دراسته لعلاقات النصوص ببعضها، وكشفه الفوارق بينها ثم بحثه في طبيعة هذه العلاقات و أسبابها , كما أنه يؤكد على الطابع العلمي لهذا النوع من الدراسات.

وإذا كان د.محمد غنيمي هلال قد وضع الخلفية التاريخية للأدب المقارن انطلاقا من نشأته الفرنسية ، و إذا كانت الكتابات العربية في هذا الميدان قد صارت في نفس الاتجاه أي التأريخ لهذا العلم من زاوية نظر غربية ، فإن د.عبد الحميد إبراهيم دعا إلى تأسيس أدب مقارن عربي ينطلق من واقع وتاريخ الأدب العربي ومن النصوص العربية ، و قدم مقترحا لخطة تقوم على الأسس التالية:

*البحث عن جذور الأدب المقارن داخل الأدب العربي : حيث قدم الباحث مجموعة من العناصر تؤصل الأدب المقارن من منظور التاريخ العربي ، ومن خلال أحداث و أعلام عربية بالأساس . ومن بين هذه العناصر نذكر على سبيل المثال لا الحصر : (رحلات العرب قبل الإسلام – الفتوحات الإسلامية – الترجمة عن اليونانية و الفارسية و الهندية و غيرها – قصص الأنبياء – الموشحات والأزجال في الأندلس ....), ومما لاشك فيه أن دراسة هذه العناصر ستؤدي لامحالة إلى ذكر بعض الأحداث و الوقائع الأوروبية, نظرا لطبيعة علاقة التأثير و التأثر ، إلا أن الأمر لن يتجاوز ذكر تأثيرها في الأدب العربي و تاريخه . إن خطوة مثل هاته من شأنها أن تسهم في تأصيل الأدب المقارن في البيئة العربية , من خلال البحث عن العناصر السابقة في كتب التاريخ و الجغرافيا والأدب و الفلسفة . وقد أشار إلى أنه يمكن الإستفادة مما قدمه د.محمد غنيمي هلال في كتابه "الأدب المقارن" حول المواقف الأدبية و النماذج و الأجناس البشرية ، و

[1]- د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق , م.س, ص 18

اتخاذها كنموذج للقيام بأبحاث مماثلة تهم الأدب العربي من أجل تأصيل رؤية عربية ، وهو الأمر الذي لم يقم به د.محمد غنيمي هلال فقد اكتفى " بنقل معلوماته من الكتب الأوروبية و الفرنسية ، فجاءت تخدم الأدب القومي الفرنسي أكثر مما هي تخدم الأدب القومي العربي ، الذي ضاع خلال السياق ، وجاء من باب الإستطراد ، و في حالات كثيرة منقولا عن مصادر أوربية "1.

*دراسة الأجناس الأدبية من واقع تاريخ الأدب العربي : وتهدف إلى تتبع الأجناس الأدبية العربية وتاريخها انطلاقا من الواقع العربي ، ومن خلال نصوص عربية بدل ترجمة الأعمال الغربية ، أو الإهتمام بالأجناس الغربية مثلما فعل د.محمد غنيمي هلال الذي " استعرض الأجناس الأدبية الشائعة في العالم الغربي من مثل : الملحمة و الخرافة و القصة و المسرحية, و تجاهل الأجناس الشائعة في الأدب العربي من مثل : الشعر والخطابة وفن الحكمة " 2.

*الاهتمام بتأثير الأدب العربي في غيره من آداب الشعوب الأخرى: أشار د. عبد الحميد إبراهيم إلى أن الجامعات العربية ركزت في أبحاثها على تأثر العرب بالغربيين وخاصة أوربا ، في حين يجب الإهتمام بالجانب الآخر من المعادلة أي تأثير الأدب العربي في الآداب الأخرى ، خاصة و أن تفاعل الحضارة العربية و تأثيرها في باقي الحضارات و تأثرها بها, أمر وارد منذ القدم (الحضارة الفرعونية ، الإغريقية ، الفارسية ...) .

*البحث عن مذاهب أدبية داخل الفكر العربي : انتقد د.عبد الحميد إبراهيم مقاربة الأدب العربي انطلاقا من مذاهب غربية : الكلاسيكية ، الرومانسية ، الواقعية ..الخ, ودعا إلى تأسيس مذاهب عربية محضة ، خاصة و أن هاته الأخيرة ترتبط عامة ببنية المجتمع ، و طبيعة أحواله الفكرية و السياسية , بالتالي فتشكيل مذاهب عربية ليس بالمستحيل على حضارة عريقة كالحضارة العربية الإسلامية .

بعد المقدمة النظرية انتقل د.عبد الحميد إبراهيم ، لمعالجة قضايا تطبيقية متخذا من النصوص الأدبية العربية منطلقا له , هكذا تطرق في الفصل الأول لجنس المقامة و لتطوره في الأدب العربي ، من خلال نموذج مشهور هو " مقامات الحريري" , وقدم دراسة مقارنة حول نموذجين من الشخصيات الأدبية : البطل المراوغ (السروجي) في المقامات الحريرية و (كارل روسمان) في رواية كافكا. حيث تتبع خصائص البطل السروجي المكدي الذي أصبح بطلا شعبيا ، ورمزا لما يمكن أن يتعرض له الإنسان نتيجة تقلبات الزمن ، و ذكر بأن صورته كانت موجودة قبلا وانتقلت من حضارات أخرى إلى الأدب العربي ، كما أنها تواترت في بعض الكتب الأدبية قبل

[1]- د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق , م.س,ص 22
[2]- نفسه , ص 22

الحريري. فهو إذن شخصية ذات أبعاد تاريخية و ثراثية أخذها الحريري و أضاف إليها أبعادا نفسية واجتماعية , " و لم يكتف الحريري بهذا الثقل التاريخي و الأدبي للبطل ، بل أضاف إليه من فنه ، ما جعل المكدي في مقاماته يتحول إلى ذات مميزة لا تضيع في آلاف المكدين المتناثرين في الكتب المختلفة . وتتجلى خصوصية الحريري في ذلك البعد النفسي والإجتماعي عند بطله ، فهو دائما ، ناقم كثير الشكوى . وهو في شكواه يصف الوضع المتردي لطائفته ، ويشير من بعيد وفي حذر شديد , إلى الجهة المسؤولة عن هذا الوضع ، وذلك على هيئة دعابة خفيفة من الوالي و أشباهه "1 . فرغم أن شخصية المكدي كانت معروفة في حضارات أخرى ، إلا أن د.عبد الحميد إبراهيم يؤكد على أنها أخذت طابعا أدبيا خاصا في مقامات الأدب العربي ، وخاصة مقامات الحريري . وقد أشار إلى خاصية المطاردة و المراوغة التي تميز بطل المقامة ، و إلى تنوع المواضيع في مقامات الحريري من مقامة إلى مقامة , مما يدفع الإحساس بالملل عن القارئ ويجعله في متعة دائمة من خلال الحركة و التنقل بمعية البطل .

و يرى د.عبد الحميد إبراهيم أنه يمكن اعتبار المقامات شكلا روائيا ثراثيا, معارضا بذلك من يزعم أن الرواية جنس أدبي وافد من أوربا ، كما أن المقامات تتشابه وتتداخل مع أشكال أدبية قديمة مثل السير الشعبية. و قد اختار في هذا السياق دراسة التشابه بين المقامات وحكايات سندباد التي اعتبرها أيضا شكلا روائيا ثراثيا , وهذه بعض أوجه التشابه التي رصدها :

–اعتماد نفس نموذج البطل " فالروايتان (المقامات وحكايات سندباد) تدوران حول نموذج واحد, هو البطل الذي يعشق الرحلات و ينتقل من مكان إلى مكان ، ومن مغامرة إلى مغامرة .والسندباد يحمل ظلالا من السروجي ، فهو يتحول في النهاية إلى " عبد صالح يحاول أن يرشد فتاه " الحمال " و أن ينبهه إلى أسرار الحكمة الإلهية ، تماما كما رأينا السروجي في النهاية و قد تحول إلى نوع من المحدثين ، يخاطب فتاه الراوية . بعبارات تذكر بالعبد الصالح مع موسى " 2.

– تشابه طريقة مواجهة المشكلات عند البطلين ومعالجتها بطريقة لاتخلو من خفة , دون خلق صراعات ومواجهات بين الغني و الفقير.

– تشابه المقامات وحكايات سندباد على مستوى تنظيم الفقرات " فالمقامات تتكون من عدة فقرات ، كل فقرة تمثل مقامة مستقلة ، وكل مقامة تخضع لبنية فنية ، تتكون من مقدمة وخاتمة وموضوع . ولكن جميع الفقرات تخضع لشيء عام مشترك يتمثل في وحدة الحركة ووحدة البطل و الراوي . والأمر كذلك في حكاية السندباد, إنها تتكون من عدة فقرات وكل فقرة تمثل سفرة من

[1] ـ د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق ,م.س, ص 31 .
[2]- نفسه, ص 67

السفرات,وكل سفرة تتكون من مقدمة وخاتمة وموضوع , ولكنها جميعا تخضع لشيء عام يحيلها إلى رواية, تحرص على وحدة الحركة ووحدة البطل والراوي"1.

بعد تتبع صورة البطل المراوغ في الآداب الشرقية (العربية والفارسية) ، انتقل د.عبد الحميد إبراهيم لمتابعته في الآداب الأوربية مبرزا تأثير الأدب العربي في هذا الميدان, وقد أوضح الدور الذي لعبته الأندلس في نقل الحضارة العربية لأوروبا وفي نقل صورة البطل المراوغ ، وقد تمت الإشارة مع د. محمد غنيمي هلال, إلى مساهمة المقامات في ظهور روايات الشطار و تأثيرها فيها، و إن كان د.محمود طرشونة قد نفى هذا التأثير– كما سبقت الإشارة في الفصل الأول– معتبرا أن التشابه بينهما يرجع بشكل أساسي لتشابه الظروف الإقتصادية والإجتماعية للمجتمعات التي أنتجتها, وليس لتأثير جنس أدبي على آخر. وقد أشار د.عبد الحميد إبراهيم إلى أن دراسة صورة البطل المراوغ بين الحريري وكافكا ، هي استكمال لما بدأه د. محمد غنيمي هلال حول تأثير المقامات في قصص الشطار .

وإذا كان د.عبد الحميد إبراهيم قد انتقد في البداية , الباحثين العرب فيما يخص اقتباسهم عن الحضارة الغربية لمجموعة من التصورات و النظريات دون إضافة أو تغيير ، فإنه أكد على العكس من ذلك فيما يخص صورة البطل المراوغ ، أن الحضارة الأوروبية قد أضفت عليه بصمتها الخاصة التي تتمثل أساسا في فكرة العبثية " ومن هنا ، نجد البطل المراوغ في الأدب العربي ، الذي كان يصدر عن تلقائية و يتحرك في ظل من المسامحة و المصالحة ، وخلال جو فكه يصل إلى حد البهجة . نجد هذا البطل قد تحول ، في ظل الحضارة الأروبية ، وعن طريق التشكيل الحضاري ، إلى البطل الغريب ، أو اللا منتمي ، أو العبثي ، أو العدمي ، وغير ذلك من مسميات تتناثر في النقد الأروبي ، ويمكن أن يضمها مصطلح عام ، وهو اللابطل anti–hero " 2

إن كافكا كتب روايته في فترة ما بين الحربين التي تميزت بسيادة النزعة العبثية ، ورغم اعتراف د.عبد الحميد إبراهيم بعدم وجود دلائل مادية تثبت معرفة كافكا بفن المقامات ، إلا أن روايته تشبه المقامة في الكثير من الخصائص ويرجع ذلك إلى ذلك أمرين رئيسيين :

" – الجو الشرقي الذي ساد أروبا و ألمانيا بصفة خاصة في القرن التاسع عشر

- أدب الشطار الذي شاع في أروبا تحت تأثير المقامات و أصبح جزءا من بنيتها الفنية و شكلا من أشكالها الأدبية "3.

---

[1] - د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق ,م.س, ص 68

[2] - نفسه , ص 78

[3] - نفسه, ص 81

أما نقط التشابه بين رواية أمريكا لكافكا و المقامة فقد رصدها كما يلي :

- المغامرة والسفر الذي يقوم به البطل كارل روسمان . فإيقاع السفر يهيمن على الرواية , والبطل في حالة تنقل مستمر كما في المقامة .
- الطابع الفكاهي والهزلي الذي يسيطر على جو المقامة نجده في رواية كافكا , حيث أشار د. عبد الحميد إبراهيم أنه على الرغم من كتابة الرواية في مرحلة تميزت بسيطرة النزعة العبثية ،إلا أنها عكست الجو الذي يصور العالم بصورة سلبية ومحبطة بطريقة هزلية فكاهية , تختلف عن جو السوداوية و الكآبة الذي طبع روايات كافكا السابقة.
- تركيبة الرواية أقرب إلى تركيبة المقامة, فهي تتكون من فصول مستقلة ، وكل فصل يشكل مغامرة مستقلة ، بعض الشخصيات تظهر وتختفي دون أن يرتبط مصيرها بعد ذلك بسير الأحداث, كما أن الشكل العام للرواية لا يعتمد على التسلسل و التطور الخطي المتصاعد للأحداث : بل إنها تنمو بطريقة تراكمية.
- تشابه على مستوى طبيعة العنوان الذي يدل على اسم المكان : "أمريكا "عند كافكا "المقامة الحلوانية "و "البصرية" و" الدمياطية" عند الحريري. لكن المكان في رواية كافكا ليس مجرد اسم بل إن أمريكا " تجسد العالم الجديد الذي يشكل حلم المهاجرين"1 . لقد أضفى كافكا على المكان رؤية خاصة لاتقف عند حدود وصف مظاهره الخارجية .

وقد أشار د.عبد الحميد إبراهيم في الأخير إلى ملاحظة هامة, تتعلق بتأثر العرب بنموذج البطل المراوغ في صورته الأوروبية ، و إهمالهم لصورته التراثية و يرجع ذلك إلى سيطرة الجو العبثي على أدباء الستينات العرب و تأثرهم به .

أما الفصل الثاني بعنوان" البنائية بين السكاكي ورولان بارت, دراسة مقارنة حول المناهج الأدبية " , فعمل من خلاله على إثبات وجود البنائية في التراث العربي القديم , معتبرا أن بإمكانها أن تغنينا عن النظريات الغربية. لقد انتقد د.عبد الحميد إبراهيم تأثر العرب بهذه النظريات وتبنيهم لها دون محاولة تطويرها أو الإضافة إليها ، مشيرا إلى ثلاث مفاهيم أساسية استأثرت باهتمام النقاد العرب وهي : موت المؤلف , النصية , مشاركة القارئ , حيث عمد إلى تتبع هذه المفاهيم وشرحها– وقد سبق التطرق إليها في الفصل الأول من الأطروحة مع رولان بارت – وأهم ما أكد عليه د.عبد الحميد إبراهيم في هذا السياق, هو أن هذه المفاهيم ظهرت في بيئة معينة و

[1]- د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق ,م.س,ص86

ارتبطت بعوامل اقتصادية, سياسية , اجتماعية و فكرية خاصة بالمجتمع الغربي ، و نقلها للبيئة العربية دون تعديل أو تغيير هو تجريد لها من سياقها الأصلي ، ووضعها في سياق آخر مخالف و غير مناسب, دون مراعاة للأصول والجذور العربية . كما أشار إلى اعتقاد نقاد الحداثة العرب في صدق ويقينية ما نقلوه ، وعدم قابليته للنقاش و الحوار مما جعلهم غير قادرين على صياغة نظرية خاصة بهم تنطلق من الثراث العربي وتستلهمه لتأسيس حداثة ذات جذور, فالبنائية مثلا " منهج شأنه شأن المنطق يهدف إلى سلامة الفكر ، لكنهم حولوه من منهج إلى مذهب " 1.

وقد قدم د. عبد الحميد إبراهيم نموذجا لذلك من خلال كتاب " الخطيئة و التكفير " للدكتور عبد الله الغذامي, الذي استند في الجانب التطبيقي على التراث العربي ، واتخذ من أشعار حمزة شحاثة نموذجا للدراسة . أما الجانب النظري و الذي شغل حيزا كبيرا وقسما هاما من الكتاب , فنجد د.عبد الله الغذامي يعرض لآراء الباحثين الغربيين مع هيمنة واضحة لآراء سوسير و رولان بارت, يقول د.عبد الحميد إبراهيم " و القسم النظري يطغى على الكتاب . فمنذ الصفحات الأولى حتى ص 109 , و المؤلف مشغول بتقديم البنيوية و السيميولوجية و التشريحية وغير ذلك من المدارس الألسنية ، وهو في هذا التقديم يخلط المدارس بعضها ببعض ، وما يقوله عن إحداها ينقله إلى الأخرى ، وقد يقتبس من كلام بارت عناصر السيميولوجيا وهو بصدد الحديث عن البنيوية و يخرج القارئ في النهاية دون تعريف محدد للمدارس . و المؤلف يثني على الجميع ، و لايفرق بين واحد منها . وكل كاتب يصبح مدرسة ، وكل مدرسة تعتبر فتحا في مسيرة النقد العالمي "2.

كما أكد أن ما قدمه د.عبد الله الغذامي من آراء , خاصة ما يتعلق منها بفكرتي النصية والتناصية عند رولان بارت يمكن أن نجد له مقابلا في البلاغة العربية التقليدية, وقد اهتم د.عبد الحميد إبراهيم بإبراز علاقة هذين المفهومين بالبلاغة العربية من خلال كتاب "الإيضاح " للقزويني، حيث أشار إلى أن النصية باعتبارها تركيزا على " النسيج اللفظي للنص"[3] ، لها جذور في هذا الكتاب حيث ميز صاحبه بين ثلاثة علوم في البلاغة تركز على أهمية اللفظ وهي : علم المعاني / علم البيان / علم البديع . و قد عرض – نقلا عن الزمخشري– آية قرآنية كمثال تطبيقي من كتاب الإيضاح " (و قيل يا أرض ابلعي ماءك و يا سماء أقلعي وغيض الماء و قضي الأمر و استوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين) [4], حيث تم تحليلها من زاوية العلوم الثلاثة

[1]- د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق م.س, ص 121
[2]- نفسه, ص 125/124
[3]- نفسه, ص 134
[4]-القرآن الكريم, سورة هود , الآية 44

بهدف إثبات أن " البلاغة بعلميها (المعاني و البيان)هي علم شكلي يركز على بنية النص كصورة أو نقش أو صيغ أو نسيج ، دون أن يتجاوز ذلك إلى دلالات خارج النص ، فالزمخشري يعرض هذه الآية من وجهة نظر علم البيان مرة ، ومن وجهة نظر علم المعاني مرة أخرى وهو في كل مرة يكشف عن أسرار الجمال ويبحث في وجوه صوره (علم البيان) ، أو في وجوه ترتيبه (علم المعاني) دون أن ينتهك نسيج النص ويحمله بمرجعية معرفية أو تاريخية "1.

أما علاقة البلاغة بالتناصية ، فأوضح د.عبد الحميد إبراهيم أن مدخلها في كتب البلاغة هي بعض المصطلحات التي وردت في كتاب الإيضاح تحت عنوان " القول في السرقات الشعرية و ما يتصل بها" و من أمثلتها " النسخ ، المسخ ، السلخ , النقل , القلب , الإقتباس, التضمين , العقد , الحل , التلميح " 2. كما أوضح أن مصطلح السرقات وما يرتبط به من المصطلحات الأخرى, يحيل إلى مفهوم التناص الذي يشير إلى تداخل النصوص " إن عنوان السرقات الشعرية عنوان جارح ، مسؤول بالدرجة الأولى عن نفور المعاصرين الذين يقفون عند حد الظاهر ، أما من يتعمقون الأمور ، فإنهم يجدون تحت هذا العنوان ما يمكن أن نسميه بعملية توظيف النص ، أو بلغة البنائيين عملية التناص . و قد يتم التوظيف بطريقة غير فنية تسيء إلى النص ، وحينئذ يسميه البلاغيون بالسرقة المذمومة ، و ذلك مثل النسخ و قد يتم بطريقة فنية تبرز جماليات النص، فيسميه البلاغيون بالسرقة المحمودة ، مثل السلخ . وسواء كان ذلك فنيا أو غير فني ، مذموما أو غير مذموم ، فإنه يدخل في جوهره تحت عملية استلهام التراث أو تداخل النصوص "3.

وقد وقف د.عبد الحميد إبراهيم عند مصطلح التلميح ودرس بعض الأمثلة التي استعملها القزويني لتوضيح هذا المصطلح ، ليستنتج في الأخير أن بعض النظريات الغربية يمكن أن نجد لها مقابلا في التراث العربي أو البلاغة العربية ، وهو ما أراد إثباته من خلال اختياره لنموذج د.عبد الله الغذامي . كما أكد على ضرورة الإنطلاق من البلاغة العربية ، لأن النظريات الغربية تؤدي في نظره إلى نوع من الإغتراب ، وهو أمر لم يسلم منه د.عبد الله الغذامي " فقد اغترب عن نفسه كما رأينا في آرائه النظرية ، و أصبح بيتا تسكنه أرواح البنائيين و التشريحيين و يحتل غرفة رولان وسوسيروكرلر"4 . هذا الإغتراب ظهر في الجانب التطبيقي من كتابه أيضا , فرغم اعتماده على نموذج تراثي إلا أنه ظل حبيس تطبيق فكرتي النصية والتناصية كما وردت عند

---

[1]- د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي , مقدمة و تطبيق , م.س, ص 138
[2]- نفسه ، ص 141
[3]- نفسه ، ص 141
[4] - نفسه, ص 144

رولان بارت , هذا إضافة إلى إهماله الحديث عن الجوانب الفنية في النموذج التطبيقي لأشعار شحاته من خلال ثلاث قصائد اقترحها . وقد حاول أن يتدارك هذا الأمر في الفصول الثلاثة الأخيرة, لكنه مع ذلك لم يوفق حسب ماصرح به د. عبد الحميد إبراهيم.

أما الفصل الثالث من الكتاب فخصص لإنجاز دراسة مقارنة حول الأشكال الأدبية بعنوان "الرحلة إلى السماء بين إقبال و الزبيري" ,حيث تم الوقوف على بعض مظاهر التشابه بين العملين :" رسالة الخلود" لإقبال, ورواية " مأساة الواق واق " للزبيري. وقد حلل د. عبد الحميد إبراهيم مضمون العملين ، حيث أشار بالنسبة ل" رسالة الخلود" أنها رحلة يقوم بها الكاتب نحو السماء, نحو الله لاكتشاف أسرار الخلود , يصف من خلالها أحوال ذاك العالم ومكوناته ، و يقدم من خلالها تصوره للمدينة الفاضلة التي يحلم بها " من هنا تخلصت مرغدين مدينته الفاضلة من عيوب المجتمع الإسلامي المعاصر ، ومن عيوب الحضارة الأوربية بوجه عام، فلا سلطان للمادة أو للآلة ، والجو نظيف من دخان المصانع ، والكل يعمل رغبة في العمل ، وهو آمن من البطش و الإحتكار . وهو لا يلتمس تلك المدينة في عالم الأحلام ، بل يراها قائمة بالفعل في عالم القرآن وكل ما تحتاج إليه أن نزيل عنها الغبار تماما كمدينة ذي القرنين ، و التي هي نتيجة سلوك وعمل ، فقد أخذ ذو القرنين يسأل أهل المدينة عن السبب الذي جعلهم يصلون إلى تلك المرتبة ، وكانت الإجابة تشير إلى العمل و السلوك والأخلاق " 1 .

لقد قام إقبال برحلة في الأفلاك ، قدم من خلالها تصوره للمدينة الفاضلة " مرغدين " من منطلق ديني يستلهم التراث الإسلامي حيث تذكر رحلته برحلة ذي القرنين . ويشترك الزبيري مع إقبال في روايته " مأساة الواق الواق " ، في الرحلة التي يقوم بها إلى العالم العلوي ، مقتبسا من التراث الإسلامي ومستلهما لمواقفه من الإسراء و المعراج , وانطلاقا من ذلك قدم الزبيري تصوره للمدينة الفاضلة الذي يعكس تصوره للجنة " التي تتحقق فيها بنوع خاص أمور ثلاثة هي : الحرية والحب والفن"2.

لكن من خلال تحليل د.عبد الحميد إبراهيم لمضمون العملين , ورغم نقط التشابه التي أثارها إلا أنه توصل لعدم وجود دليل مادي يسمح لنا بالإقرار بعلاقة التأثير و التأثر بينهما " إن كل هذا قد يجعلنا نتصور من الوهلة الأولى ، وجود صلة بين العملين ، ولكن هذا شيء لا نستطيع الجزم به. فالدليل المادي على وجود التأثير و التأثر غير متوفر، فلم نسمع الزبيري ،

[1]- د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق ,م.س, ص 191
[2]- نفسه,ص 185

يتحدث عن رسالة إقبال ، ولم تكن تلك الرسالة قد ترجمت إلى العربية حتى وفاة الزبيري ، الذي كان يشكو وهو في باكستان من حاجز اللغة ، الذي يحول بينه وبين التحدث مع الباكستانيين ، بل لعلي أميل إلى أن الزبيري لم يتأثر بإقبال في روايته ، فإن شخصيته واضحة من أولها إلى آخرها ، ولم نتبين فيها أثر القراءات ، أو محاولة لنقل فكرة ، أو تقليد الفلسفة ، و إنما هي الحرارة و المعاناة بسبب مشكلات مواطنيه "1

أما الفصل الرابع فخصصه د.عبد الحميد إبراهيم للحديث عن دراسة مقارنة حول المواقف الأدبية عنوانها : "جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور " حيث قارن بين عملين أساسيين هما : مسرحية " جريمة قتل في الكاتدرائية " لإليوت التي تدور حول شخصية :" توامس بيكيت " ، ومسرحية " مأساة الحلاج " لصلاح عبد الصبور . وقد عرض مضمون المسرحيتين و أوضح جانب تأثر الثاني بالأول, من خلال صورة الحلاج التي استوحاها من شخصية بيكيت بطل مسرحية إليوت , " فواضح إذن ، أن شخصية الحلاج التي صورها عبد الصبور تختلف عن شخصيته التاريخية . فقد رأيناه في الأخبار التاريخية غامضا سلبيا ، عصبيا لا يتحمس لشيء ما بينما هو عند عبد الصبور إيجابي يحرض العامة ، ويقف ضد الحكام و يدافع عن الفقراء والمظلومين والجوعى ، ويجمع الأنصار "2. كما أضاف أن الأمر الوحيد الذي يتفق فيه صلاح عبد الصبور مع الوقائع التاريخية يتمثل في رغبة الحلاج الملحة في الإستشهاد , وهي نفس الرغبة التي كانت تميز شخصية بيكيت في مسرحية إليوت , مما جعل د.عبد الحميد إبراهيم يفترض بأن هذا الجانب من شخصية بيكيت ،هو الذي جعل صلاح عبد الصبور يختار شخصية الحلاج لمسرحيته " ومن تم ، جاءت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية "3.

كما وقف على مظهر تأثيري آخر يتمثل في الجانب العبثي من شخصية الحلاج ، الذي يبتعد عن صورته التاريخية ويبرز التأثر بإليوت, ويعرض لنماذج بعض النصوص التي تمثل هذا الجانب مستخلصا منها بأن " هذا الجانب العبثي لا يعود إلى مصدر تاريخي , فالغربة في التصوف الإسلامي هي غربة الروح, التي تسعى نحو محبوبها الأول , حتى إذا ما التقت به عادت لتحقق صفاته في مخلوقاته ولتكون خليفته في أرضه .أما غربة الحلاج في تلك النصوص التي أوردناها , وهي كل ماورد في المسرحية , فهي غربة قلقة تحمل طابع الحضارة الأروبية"4.

---

[1]- د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق ,م.س,, ص 189
[2]- نفسه, ص 209
[3]- نفسه, ص 211
[4]- نفسه, ص213

وقد عرض في خاتمة فصله رأي لوي تريمين الذي نفى وجود تأثير و تأثر بين المسرحيتين "على أساس أن مسرحية عبد الصبور تدور في إطار دنيوي ، بينما تدور مسرحية إليوت في إطار كوني" 1 . لكن رغم ذلك فقد صرح د.عبد الحميد إبراهيم أن مظاهر التشابه بين المسرحيتين أكثر من الإختلاف وبالتالي أقر بتبادل التأثير بينهما.

أما الفصل الخامس والأخير فخصصه لإنجاز دراسة مقارنة بعنوان " نحو قاموس للمصطلحات الأدبية ", تعرض فيه لبعض المصطلحات في النقد الغربي, و تتبع جذورها في الثقافة العربية و حاول الربط بينها وبين صيغتها الغربية, معتبرا أن هذا العمل يشكل بداية لقاموس يؤصل للمصطلحات الأدبية , خاصة و أن جل القواميس المنجزة " في مجملها تتابع القواميس الغربية حتى في الترتيب الهجائي ، ويستشهد بأعمال أوروبية و تحيل إلى مصادر غربية ، ومن هنا أصبحت غامضة أمام القارئ العربي ، فلا يستطيع أن يتبين الفروق الدقيقة بين كثير من المصطلحات، ولا أن يتفهم الرؤية ولا التيارات الفنية التي تشكل تاريخ هذه المصطلحات "2.

أما المصطلحات التي تناولها بالدراسة فعددها سبعة وهي الأدب الطليعي ، الخرافة ، الديباجة ، الرواية الجديدة ، بطل الكدية ، تداخل الحكايات ، الحداثة . ونظرا لأن الهدف الأساسي هو إبراز كيفية تتبع هذه المصطلحات وجذورها, و مظاهر التأثير و التأثر بين الثقافتين العربية والغربية ، فقد تم اختيار تقديم مصطلحين اثنين مما عرضه د. عبد الحميد إبراهيم وهما :

-الأدب الطليعي : حيث تتبع أصول المصطلح الغربية و العربية موضحا أن صفة الطليعة (Avant grade) ترتبط بصفة الريادة وأن هاته الأخيرة تحيل إلى معنى متقارب في الثقافتين. فهي في أصلها الغربي " مأخوذة من أصول عسكرية ، من فرقة الطلائع Advance Guard ، وهي الفرقة التي تتقدم الجيش ، لكي تستكشف له الطريق ، وهذا هو المعنى الذي يمكن أن نلمسه في كلمة الريادة في اللغة العربية ، والتي تعني الفرد أو الأفراد الذين يرودون الطريق أمام القوم و يكتشفون مخاطره"3 أما في الأدب العربي الحديث , فيوضح أن الريادة تطلق عموما على "الكتاب العرب الذين حاولوا نقل الثقافة الأوروبية الحديثة إلى الواقع العربي "4 .

---

[1]- د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق ,م.س, ص 215
[2]- نفسه , ص 217
[3]- نفسه ، ص 217
[4]- نفسه , ص 218

–الديباجة: أشار إلى ارتباطها عند العرب " بالزخرفة التي تهيئها اللغة للنص الأدبي "1 ، وقد سبقت الإشارة إلى اهتمام النقد العربي القديم بدراسة الجانب الشكلي للنص الأدبي و الإستعانة بعلوم البلاغة (المعاني، البيان ، البديع) التي تكشف عن جمالية اللغة , وهذا المصطلح يندرج في هذا السياق. أما في النقد الغربي فقد عرض تصور " كودين " الذي رأى أن "مصطلح (texture) مقتبس من الفن التشكيلي , وهو يعني أن العمل الأدبي يشبه لوحة يقف القارئ أو الناقد عند قماشتها و يستمتع بجمالها الذي تبصره العين ، فليس المهم في العمل الأدبي أفكاره و لا مضامينه ولا غير ذلك مما يتجاوز السطح الخارجي "2 , وهو تعريف ينسجم مع التصور العربي لمصطح الديباجة , فكلاهما يربطها بماهو شكلي خارجي.

وقد تعرض د.عبد الحميد إبراهيم إلى مصطلحات أخرى تركز على دراسة الجانب الشكلي للنص كالبنائية و الشكلية و السياق اللغوي, " لكن هذه المصطلحات في مجملها تمثل ميلا بارزا في النقد الغربي نحو الإهتمام بجماليات العمل الآلية اللغوية دون إسقاطات خارج النص الأدبي ، مما يمثل ثورة على المناهج الإجتماعية و النفسية و المعرفية ، التي سادت النقد الغربي لفترة تاريخية طويلة "3 . فمصطلح الديباجة إذن يركز على الشكل وعلى النص في حد ذاته دون البحث في المرجعيات الخارجية . كما تحدث أيضا عن اهتمام النقد العربي بالمناهج الإجتماعية و النفسية، لكنها سرعان ما تراجعت لتحتل المناهج الشكلية –وخاصة البنائية– مركز الصدارة , وقد عاب على النقاد العرب في هذا السياق اعتمادهم على المرجعية الغربية وإهمالهم للبلاغة العربية , فامتلأ ما ألفوه "بالأعلام الغربية ، و الأفكار الغربية و الجداول والإحصائيات مما جعله أقرب إلى الترجمة منه إلى التأليف ، وفقد بذلك تأثيره على القارئ العربي "4 . فالأدب العربي عامة متأثر بالمنظور الغربي في مدارسه و أشكاله وصوره ورؤاه.

وفي الختام, أكد على الصراع الحضاري الذي تعرفه الأمم فيما بينها ، و على أن الأدب المقارن هو واحد من مظاهر هذا الصراع, لكن عن طريق الآداب. و إذا كان الصراع يفضي عموما إلى بقاء الأقوى , فالأدب المقارن يخضع لنفس المبدأ أي أنه يؤدي إلى سيطرة وهيمنة أدب على حساب أدب آخر.

---

[1]- د.عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق ,م.س,ص 226
[2]- نفسه, ص 227
[3]- نفسه, ص 228
[4]- نفسه, ص 228

يتبين أن د.عبد الحميد إبراهيم يختلف عن النموذجين السابقين في طبيعة المواضيع التي تطرق لها, فقد تجاوز في مقدمته النظرية مسألة التعريف بالأدب المقارن وبميادينه ومناهجه وعرض نشأته وتطوره, واقتصر على قضية محددة ترتبط بعلاقته بمفهوم القومية , ولعل هذا يرجع أولا لطبيعة الفترة الزمنية التي ينتمي إليها , حيث أصبح الباحثون العرب على اطلاع واسع بتلك القضايا سواء من خلال مؤلفات عربية أو غربية, وأضحوا في الوقت الراهن في أمس الحاجة إلى نظريات جديدة تهم هذا الميدان تنطلق من واقعهم وتراعي خصوصيات الحضارة العربية, بشكل يغنيهم عن استيراد النظريات الغربية و التطبيق الآلي لها. أما السبب الثاني فيرجع إلى رغبته في تقديم نماذج تطبيقة من الدراسات المقارنة العربية والوقوف على خصائصها وميادينها وعلاقتها بالنماذج الغربية, متوخيا بذلك تحقيق الهدف الذي أشار إليه في البداية , وهو الإسهام في التأسيس لأدب مقارن عربي .

الباب الثاني: أعراف الكتابة السردية بين المغرب وإسبانيا

-بحث مقارن-

الفصل الاول: أعراف الكتابة الحدود والمفاهيم

1-الحدود بين الثقافة العربية والغربية

1-1- مفهوم الكتابة عند العرب :

تعد الكتابة فعلا إنسانيا ونشاطا اجتماعيا قديما تطورت أشكاله وصوره عبر مختلف العصور. وقد نشأت الكتابة العربية خلال العصر الجاهلي وتطورت مع انتشار الدعوة الإسلامية وتأسيس الدولة الجديدة، حيث اجتهد العلماء في وضع قواعدها وشروطها وتطوير أدواتها، وحددوا صفات أخلاقية وعلمية للمشتغل بها حتى أصبحت صناعة شريفة يحظى المشتغلون بها بمكانة هامة في المجتمع الإسلامي. وقد ألف العرب كتبا لا زالت تعد مرجعا أساسيا لكل الدارسين المهتمين بميدان الكتابة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر "كتاب الصناعتين" لأبي الهلال العسكري،"الفهرست" لابن النديم، "معالم الكتابة ومغانم الإصابة" لابن شيت، "أدب الكتاب" للصولي وغيرها.

- **معنى الكتابة في اللغة** [1]:

---

[1] -

* ابن منظور: لسان العرب، م.س ،ص 17- 18

+ كتب : الكتاب : معرف والجمع كُتُب وكُتْب. كَتَب الشئ يكتبه كتبا وكتابا وكتابة و كَتَّبه: خطّه . والكتاب : اسم لما كتب مجموعا. و الكتابة لمن تكون له صناعة مثل الصباغة والخياطة .

+ الكتابة : أن يكاتب الرجل عبده على مال يؤديه إليه منجما ، فإذا أداه صار حرا. قـــــال وسميت كتابة بمصدر كتب ،لأنه يكتب على نفسه لمولاه ثمنه و يكتب مولاه عليه العتـــــق.

*جبران مسعود : الرائد , معجم معجم لغوي عصري, دار العلم للملايين ،بيروت, الطبعة السابعة ، 1992 ، ص 658

+ كتابة . مص كتب . تصوير الكتاب و الألفاظ بحروف هجائية.

* أحمد بن علي القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، الجزء الأول ، دار الكتب العلمية ، بيروت . لبنان ، 1987,ص 81.

الكتابة في اللغة مصدر كتب . يقال كتب يكتب كتابا و كتابة ومكتبة كِتبة فهو كاتب ومعناها الجمع، يقال تكتبت القوم إذا اجتمعوا ، ومنه قيل لجماعة الخيل كتيبة . وكتبت البغلة إذا جمعت بين شفريها بحلقة أو سير ونحوه ، ومن ثم سمي الخط كتابة لجمع الحروف بعضها إلى بعض كما سمي خرز القربة كتابة لضم بعض الخرز إلى بعض . قال ابن الأعرابي :وقد تطلق الكتابة على العلم ومنه قوله تعالى (أم عندهم الغيب فهم يكتبون) أي يعلمون (سورة الطور / 41).

* فيكتور الكك ، أسعد علي : صناعة الكتابة ،الطبعة الثالثة معدلة ، بيروت،1977 ،ص .36

تحيل التعريفات اللغوية لمفهوم الكتابة إلى مجموعة من المعاني, وهي:

– الجمع و الضم : أي جمع الحروف وضمها بعضها إلى بعض .

– الخط : و تستعمل الكتابة بهذا المعنى للدلالة على التمثيل أو التصوير المادي للألفاظ أو الحروف المضمومة.

– التعاقد أو المكاتبة بين العبد ومالكه على الحرية .

– العلم. وقد كان الكاتب يوصف بالعالم لأنه من الضروري أن يكون مطلعا على مختلف العلوم و الفنون و أن تكون له ثقافة موسوعية .

– الصناعة: الكتابة بهذا المعنى تصبح عملا تتم مزاولته وفق طرق معينة مثل الخياطة و الصباغة.

– القدر والقضاء والإلزام.

إن هاته المعاني تحيلنا على عنصرين أساسين يميزان مفهوم الكتابة في بعده اللغوي ,وهما: جانب مادي حين ترتبط بالخط والصناعة, وآخر معنوي ترتبط فيه الكتابة بالعلم، وكذا بعلاقة الإنسان مع الإنسان (العقد) , وعلاقته مع خالقه (القدر والقضاء والإلزام).

– **معنى الكتابة في الإصطلاح:** [1]

القضاء والإلزام و الإيجاب : ومنه قولهم كتب عليه كذا : قضي عليه... وكتب الله الأجل والرزق، وكتب على عباده الطاعة و على نفسه الرحمة ... وهذا كتاب الله قدره...

1 -

* أحمد بن علي القلقشندي: "صبح العشى في صناعة الإنشا" ، م.س ، ص82

أما في الاصطلاح فقد عرفها صاحب مواد البيان : بأنها صناعة روحانية تظهر بآلة ، جثمانية ، دالة على المراد بتوسط نظمها . ولم يبين مقاصد الحد ولا ما دخل فيه ولا ما خرج عنه ، غير أنه فسر في موضع آخر معنى الروحانية فيها بالألفاظ التي يتخيلها الكاتب في أوهامه, و يصور من ضم بعضها إلى بعض صورة باطنة قائمة في نفسه .والجثمانية بالخط الذي يخطه القلم و تقيد به تلك الصورة و تصير بعد أن كانت صورة معقولة باطنة صورة محسوسة ظاهرة وفسر الآلة بالقلم . ولا شك أن هذا التحديد يشمل جميع ما يسطره القلم مما يتصوره الذهن و يتخيله الوهم فيدخل تحته مطلق الكتابة كما هو المستفاد من المعنى اللغوي . على أن الكتابة و إن كثرت أقسامها لا تخرج عن أصلين هما : كتابة الإنشاء ، و كتابة الأموال

* د. إميل يعقوب و د. ميشال عاصي : المعجم المفصل في اللغة والأدب ، المجلد 2 ، دار العلم للملايين ، بيروت . 1987، ص 1011.

كتابة: يستعمل هذا المصطلح اليوم للدلالة على النتاج الأدبي عامة ، بمعنى النص ، و التأليف.و يقيد بإضافة تخصص نوعيته ، فيقال مثلا : كتابة النثر ، و كتابة الشعر ، وكتابة القصة ، والمقالة. أو يوصف بوصف يميزه ، فيقال مثلا : كتابة شعرية وكتابة نثرية و كتابة روائية ...إلخ.

ترتبط الكتابة في معناها اللغوي كما في المعنى الإصطلاحي الذي أورده القلقشندي في كتابه " صبح الأعشى في صناعة الإنشا" ، بلفظة الصناعة ، وهو يجمع في تعريف الكتابة بين جانب مادي ملموس (الخط) و آخر معنوي مجرد (الأفكار و المعاني) , ثم يذكر الآلة أو الوسيلة وهي القلم . و قد أوضح كل من فيكتور الكك وأسعد علي في كتابهما " صناعة الكتابة " ,العلاقة بين الكتابة والصناعة حيث يؤكدان : " فالصناعة هي الجسد. والكتابة هي ، المعنى (...) ولما كان المعنى يقابل الروح فإن الكتابة تقابل القيم الداخلية للعمل الأدبي ، أي العناصر الوجدانية من : عاطفة وانفعال (...) ولما كان اللفظ يقابل الجسد فإن الصناعة تقابل القيم الخارجية للعمل الأدبي أو العناصر الشكلية من: كلمات، وجمل وفقر وأعمال أدبية متميزة " [1].

ترتبط الصناعة إذن بما هو مادي و شكلي, وبكيفية تقديمه والإشتغال عليه ،أما الكتابة فترتبط بما هو معنوي من أفكار ومعاني . وقد اهتم العرب في مؤلفاتهم بالجانبين الشكلي و المضموني للكتابة ، فتحدثوا عن الخطوط وأنواعها وعن صفات الكاتب و آدابه ، وعن عناصر الكتابة وقواعدها و كذا أنواعها .كما يرتبط هذا المفهوم أيضا في الإصطلاح بالإبداع الأدبي و التأليف، ونجد هنا أن العرب قد ميزوا بين نوعين رئيسيين في الكتابة وهما: الكتابة الديوانية و الكتابة الفنية الإبداعية ، واجتهدوا في وضع قوانين النوع الأول وشروطه على اعتبار أن النوع الثاني لا يخضع لقوانين محددة و ثابتة . يقول د. عبد الحميد جيده : " إنها كتابة رسمية مسؤولة مباشرة أمام السلطة، إنها كتابة وظيفية تلبي حاجات المؤسسات الرسمية ، إنها كتابة قائمة على المباشرة وعلى قطعية الدلالة، بينما الكتابة الأدبية الفنية خارجة على الشروط لأن الإبداع لا يمكن أن يكون مشروطا مقيدا و لا يمكن أن يرسم له حدود ومواصفات . إن الكتابة الفنية تجديد مستمر ، وخروج عن الموضوعات المستهلكة والأساليب الجامدة الثابتة، إنها كتابة تتخطى كل الحواجز وتتجاوز كل الخطوط المرسومة لتفتح آفاقا لا متناهية" [2].

لا يمكن الحديث إذن عن قواعد أو قوانين مسبقة وقارة أو عن نمط محدد مسبقا في مجال الكتابة الإبداعية ، ولو كان الأمر كذلك لما تطورت الأشكال الأدبية القديمة و لما ظهرت أجناس جديدة. إنها كتابة تقوم على خرق الأنماط المألوفة بهدف خلق الجديد ومسايرة التحولات الاجتماعية والثقافية للمجتمع .

[1]- فيكتور الكك .و أسعد علي : صناعة الكتابة ، م. س , ص 14

[2] - د. عبد الحميد جيده : صناعة الكتابة عند العرب ، دار العلوم العربية ، بيروت لبنان ، الطبعة الأولى ، 1998 ، ص111

كما لا يرتبط مفهوم الكتابة بمعنى النص أو المتن, فقط بل يتعداه إلى مجموعة من النصوص أو الخطابات التي تحيط بالمتن الرئيسي، والتي لها دور أساسي في فهمه وقراءته قراءة سليمة ، بل وفي تحديد قيمة الكتاب ومصداقيته . فإذا كان هذا الأخير يحيل في اللغة العربية على" الصحف المجموعة "[1] وهو معنى عام و شامل ، فإن هذا المعنى قد تطور و أصبح أكثر وضوحا وتحديدا، و أصبح الكتاب يضم عدة مكونات أساسية في تعريفه . يقول د. عباس ارحيلة : " و يبدو أن الرؤية إلى الكتاب لدى مجموعة من النقاد ، قد أصبح يتوزعها أمران : النص وما يؤطره ويحيط به أي ما يكتنفه من خطابات تسير في سياق تتقدمه أحيانا و تتوسطه حينا ، وتلحق به أحيانا أخرى "[2].

وقد اهتم العرب في كتاباتهم بهذه النصوص ، و حددوا معايير و مبادئ لصياغتها فكانوا لا يحيدون عن الرؤوس الثمانية في التأليف التي أوردها المقريزي في كتابه المواعظ " اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض و العنوان و المنفعة و المرتبة و صحة الكتاب ومن أي صناعة هو و كم فيه من أجزاء . و أي أنحاء التعاليم المستعملة فيه . فهذه العناصر الثمانية تجعل المؤلَّف أهلا بالثقة و الذيوع و الإنتشار وتمنحه المصداقية و الشرعية "[3]. كما تحدث الجاحظ في كتابه "الحيوان" عن مكونين من عتبات النص و هما الختم و العنوان. فالإهتمام بالعتبات إذن ليس أمرا حديثا بل سبق إليه العرب في كتاباتهم، وقد تزايد هذا الإهتمام في الدراسات الأدبية الحديثة و أصبحت مقاربة النص الإبداعي مقترنة بمختلف العتبات المرتبطة به. ومن بين العناصر المكونة لهذا الخطاب نجد: العنوان الرئيسي والفرعي ،اسم المؤلف، التعيين التجنيسي،صورة الغلاف، الإهداء،المقدمة، الخاتمة،النصوص التوجيهية ،الحواشي،التذييل وغيرها من البيانات المعروفة التي تساهم في التعريف بالكتاب ومتنه وتساعد القارئ في الولوج إلى النص المركزي.

---

[1] - مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ,الجزء الثاني , دار عمران, الطبعة الثالثة, 1985, ص805

الكتاب: الصحف المجموعة و الرسالة ، ج كتب و القرآن والتوراة و الإنجيل.

[2] - د . عباس أرحيلة : مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي و هاجس الإبداع ، المطبعة و الوراقة الوطنية ,مراكش, الطبعة الأولى ,2003, ص 11.

[3] - المقريزي : كتاب المواعظ 3/1 نقلا عن د. عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات االنص، تقديم : ادريس الناقوري ، م.س, ،ص 28

1-2- مفهوم الكتابة عند الإسبان

من خلال التعاريف المعجمية لمفهوم الكتابة في اللغة الإسبانية[1], نلاحظ أنه يحيل على عدة معان، حيث ترتبط الكتابة بالخط حين يراد بها التعبير أو التصوير الخطي للألفاظ أو الأفكار بواسطة رموز متفق عليها، وتطلق على كل شيء مكتوب، كما تعني الإبداع و التأليف في مجالات مختلفة (أدب،علوم،فنون), وتحيل أيضا على الإتفاق الموثق أوالعقد الذي يتم بين شخصين (كعقد البيع و الشراء مثلا.), أما الكاتب فيعرف بأنه مؤلف الأعمال الأدبية. وهذه المعاني نجدها أيضا في تعريف اللغة العربية للكتابة، إضافة إلى استعمالات أخرى مشتركة بين

1

-Diccionario abreviado de uso del español actual,op.cit,p:1295

كتب : عبر عن الأفكار أو الألفاظ بواسطة مجموعة من الرموز الخطية فوق حامل متين (ورق، كرتون ...).

+ عبر كتابة بطريقة صحيحة أوغير صحيحة ، يقال هذا الكاتب يكتب بطريقة سيئة .

+ أبدع أو ألف أعمالا أدبية ، علمية ، موسيقية .

+ معنى مجازي : - يستعمل هذا الفعل للدلالة على جودة أدوات الكتابة : يقال مثل هذا القلم يكتب جيدا .

كما يستعمل بمعنى آخر للدلالة على المراسلة أوالمكاتبة بين شخصين : يقال : يكتبان كل شهر رسائل حب طويلة .

- María Moliner : Diccionario de uso del español, tomo1, Gredos,Segunda edición ,Madrid,1999, p:1183

كتابة : من اللاتينية (scriptura) :

+ فعل الكتابة

+ الشئ المكتوب

+ وثيقة عدلية يتم بموجبها إبرام عقد أو اتفاق تترتب عنه مجموعة من الحقوق والواجبات . مثل : البيع و الشراء ، الوصية

+ الكتاب المقدس (Escritura Sagrada)

+ طريقة الكتابة

-Emma González de Gambier: Diccionario de terminología literaria,Editorial Síntesis ,S.A ,Madrid ,2002,p :

كتابة : التعبير الخطي عن ألفاظ الكلام بواسطة علامات اصطلاحية .

والكاتب هو مؤلف الأعمال الأدبية . وهو المرسل باعتباره عنصرا من عناصر عملية التواصل.

اللغتين مثل المراسلة وطريقة الكتابة، يقال في العربية " نفس الكاتب أي طريقته في الكتابة"[1] . كما ترتبط الكتابة بالمجال الديني فتعني الكتاب المقدس (Escritura Sagrada).

فيما يخص معنى الكتابة الذي يهم هذه الأطروحة , فهو الذي يرتبط بالإبداع و إنتاج الأعمال الأدبية. أما بخصوص مكونات الكتاب فيمكن القول أنه لا يختلف في اللغة الإسبانية عن اللغة العربية ، إذ تحتل العتبات إلى جانب النص المركزي موقعا هاما وتعد من المعايير الأساسية المعتمدة في تحديده. و هذا ما يمكن استنتاجه من خلال التعريف الوارد في " معجم المصطلحات الأدبية "[2] , الذي يميز بين جانبين اثنين هما: جانب المحتوى، ثم جانب الشكل الذي يركز على مجموعة من المكونات تدخل في تحديد الكتاب و تعريفه وهي : صفحات التقديم (صفحة العنوان، اسم المؤلف، دار النشر...) ، الصفحات الأولى و تضم الإهداء ، المقدمة أو التمهيد ، توضيحات .. إلخ. الصفحات الأخيرة وتتضمن فهارس ، ملاحق ، رسوم، صور ... إلخ. تعد هذه العناصر أو العتبات إذن جزءا أساسيا من الكتاب, ومن الضروري الإهتمام بها سواء عند إنتاجه , أو أثناء تحليله ودراسته من طرف النقاد, أو خلال تعامل القارئ معه.

[1] - جبور عبد النور:المعجم الأدبي، دار العلم للملايين ،بيروت ، الطبعة الثانية ،1989 ،ص 219

[2] -Emma González de Gambier: Diccionario de terminología literaria,op.cit ,p :225-226

الكتاب من اللاتينية (liber,libir,libro) يمكن تعريفه حسب معيارين اثنين :

+ حسب المحتوى : هو أداة ثقافية . وسيلة للتواصل الأدبي . وسيلة للتعبير عن الفكر في شكل مكتوب.

+ حسب الشكل : انطلاقا من المعايير التي حددتها اليونسكو ، يعتبر كتابا كل مطبوع – غير دوري – يضم في جزء واحد مغلف أكثر من 48 صفحة ، بحيث يحضى التغليف وعملية جمع الصفحات وتنظيمها وكذا الحامل، بأهمية خاصة.

ويمكن تقسيم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء داخلية ، هي التي تشكل ما يسمى بعملية تنظيم و إخراج الصفحات :

- صفحات رئيسية أو صفحات التقديم : نجدها بعد ورقتين فارغتين, وتتمثل في صفحة العنوان ثم الصفحة التي تضم العنوان ، اسم المؤلف ، دار النشر ... وراءها المعلومات التي تتعلق بحقوق التأليف والنشر.
- الصفحات الأولى من الكتاب : تضم توضيحات حول جزء العمل، المختصرات و العلامات الخاصة المستعملة في الكتاب ، الإهداء ، التمهيد أو المقدمة .
- الصفحات الأخيرة :و تضم ملحقا ، فهرسا ، معجما للمصطلحات ، بيبلوغرافيا ، تصويبات، ملاحظات ، بيانات الطبع. وفي بعض الكتب العلمية يمكن إضافة صور ، لوحات ، رسومات ، رسومات بيانية ، خرائط . وهي عناصر تساهم في توضيح طبيعة العمل . كما تضاف أيضا في الصفحات الأخيرة معلومات عن السيرة الذاتية للمؤلف تزيد من قيمة العمل . إضافة إلى معلومات حول منشورات أخرى لنفس دار النشر أو المجموعة التي ينتمي إليها الكتاب.

لقد اعتمد الإسبان في تعريفهم و مقاربتهم للعتبات في المجال الأدبي على الخلاصات والنتائج التي توصل إليها جيرار جنيت, والتي تعد مرجعا أساسيا لكل المهتمين بهذا الميدان, فهو يعد من السباقين في دراسة هذا الموضوع و تنظيمه نظريا وتطبيقيا ، و كذا صياغة جهاز مفاهيمي خاص به , كما أن "الاهتمام بالدراسة العلمية المنهجية لهذا الخطاب في الأدب الإسباني تعود إلى بداية التسعينيات"[1] . وهو ينقسم عموما إلى قسمين رئيسيين هما:

- "عتبات ونصوص محيطة مندمجة في فضاء النص تسمى péritexte, تنقسم بدورها إلى عتبات ونصوص محيطة خارجية هي: العنوان، اسم المؤلف،التعيين التجنيسي، صورة الغلاف، بالإضافة إلى محتويات الصفحة الرابعة. و عتبات ونصوص محيطة داخلية هي:الإهداء،الخطاب التقديمي،النصوص التوجيهية،العناوين الداخلية ،الحواشي والتذييل.
- عتبات ونصوص تفصلها مسافة عن فضاء النص تسمى Epitexte, وهي النصوص المحاذية اللاحقة من استجوابات وحوارات وشهادات وغيرها."[2]

انطلاقا من مقاربة مفهوم الكتابة عند العرب والإسبان, ومن دراسة مكونات الكتاب في الثقافتين , نستنتج أن الأثر المكتوب هو تعبير مادي عن أفكار ومضامين مجردة , يتم جمعها وتنظيمها بطرق قد تتشابه وقد تختلف من كاتب لآخر. ويتشكل هذا الأثر من متن رئيسي ومن نصوص محيطة ولاحقة به , تساعد القارئ في التعرف على المحتوى وتأويله . فالأثر المكتوب إذن هو عبارة عن محتوى (أي الأفكارو المعاني و العواطف والانفعالات المعبر عنها) ، وشكل (أي صيغ تنظيم وتوزيع هذا المحتوى في الحامل المادي).

1-3- مفهوم العرف عند العرب

انطلاقا من التعاريف المعجمية[3] يمكن القول أن هناك مجموعة من الخصائص تميز العرف, وهي :

---

[1] -María Soledad Arredondo, Pierre Civil, Michel Moner:Paratextos en la literatura española:siglos XV-XVIII,Casa de Velazqvez,Madrid,2009,P:12

[2] - عبد المالك أشهبون:عتبات الكتابة في الرواية العربية (البنيات والوظائف والرهانات) ، أطروحة دكتوراه ،تحت إشراف الأستاذ:د.رشيد بنحدو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر – المهراز فاس, 2001/2001.مسجلة تحت رقم 80/ 148 , ص 37-38

[3] -

* ابن منظور:لسان العرب, م.س, ص 112.

- الإطمئنان إليه و تقبله.
- الظهور و الوضوح.
- التكرار و التداول بين الناس.
- القابلية للتغير من عصر إلى آخر: فما تعارف عليه العرب قديما في بناء القصيدة العربية مثلا تغير وتجاوزته الأجيال اللاحقة.
- كما يتضح من خلال هذه التعاريف ,أن العرف قابل للتداول في حقول معرفية مختلفة منها القانون و الأدب.

ويشير تعريف العرف في" معجم المصطلحات القانونية" [1] إلى خاصية هامة هي الإلزامية ، كما نجدها في تعريف آخر للدكتور الطيب الفصايلي: "العرف هو قاعدة قانونية درج الناس على اتباعها في معاملاتهم زمنا طويلا حتى تولد لهم الشعور بإلزامها وضرورة احترامها خشية من الجزاء الذي يتعرضون له من جراء مخالفتها "[2]. من خلال هذا التعريف, يعتبر د.الطيب الفصايلي العرف قاعدة قانونية غير مكتوبة، تكرارها وتداولها لمدة زمنية يمنحها صفة قانونية، عندما يضاف إليها شعور الأفراد بالخوف من العقاب في حالة مخالفتها, تكتسب صفة الإلزامية. وقد تحدث د. الفصايلي في نفس الكتاب عن ركنين أساسين في العرف هما:

العرف: ضد النكر يقال أولاه عرفا أي معروفا. والعرف و المعروف الجود ..... وهو كل ما تعرفه النفس من الخير و تبسأ به و تطمئن إليه ... جاؤوا وكأنهم عرف أي يتبع بعضهم بعضا ...

وطار القطا عرفا : بعضهم خلف بعض. وعرف الديك والفرس و الدابة و غيرها : منبت الشعر والريش من العنق. وعرف الرمل و الجبل و كل عال ظهره وأعاليه ، وعرف الأرض ما ارتفع منها. والعرف: شجر الأترج . والعرف :النخل إذا بلغ الإطعام.

* علي بن محمد الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، طبعة جديدة ، 1990. ص 154.

العرف : ما اسقرت عليه النفوس بشهادة العقول و تلقته الطبائع بالقبول، وهو حجة أيضا لكنه أسرع إلى الفهم ، وكذا العادة وهي ما استمر الناس عليه على حكم العقول و عادوا إليه مرة بعد أخرى.

* مجدي وهبه ، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، م.س, ص 42.

العرف : ما تواضع عليه الأدباء وجمهورهم من أساليب و صيغ أدبية، مثال ما تعارف عليه الناس في التأليف المسرحي ، أو بكاء الأطلال أو الغزل في مستهل القصائد العربية .

[1] - عبد الواحد كرم : معجم المصطلحات القانونية ، عالم الكتب ،بيروت, الطبعة الأولى ، 1987 ص 32.

العرف اطراد سلوك الأفراد في مسألة معينة على نحو معين يجعل هذا السلوك قاعدة ملزمة.

[2] - د.الطيب الفصايلي : الوجيز في المدخل لدراسة القانون ، ج 1 ." نظرية القانون " ، الدار البيضاء, مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الثانية , 1993 , ص 113

- الركن المادي : ويتمثل في اطراد واتباع جماعة الناس لقاعدة من قواعد السلوك في علاقتهم.
- الركن المعنوي : وهو اعتقاد الناس وشعورهم بإلزامية هذه القواعد وعدم خرقها خوفا من العقاب.

يضيف التعريف القانوني إذن إلى خصائص العرف السابقة خاصية الإلزامية ،كما أنها إلزامية ناتجة عن الإطراد و التواتر بين الناس و اعتقاد الأفراد بوجوب اتباعها ، وذلك لأن العرف كما تقدم قانون غير مكتوب و غير مدون.

وقبل تناول هذا المفهوم و استعمالاته في الكتابة الأدبية ، لابد من الوقوف على تداخله مع بعض المصطلحات التي وردت في التعاريف السابقة من قبيل القاعدة و العادة والتواضع أو الإجماع . لأن هذا التداخل يخلق نوعا من اللبس في التعامل مع العرف و يدفع للتساؤل عن شرعية استخدامه في مجال الكتابة الأدبية. في هذا السياق نجد د. جمال بوطيب يميز بين هاته المصطلحات في كتابه" أعراف الكتابة و التأليف" قائلا : " فالعادة تتميز بالتكرار وتشترك مع العرف فيه ، و العرف يتميز بالخرق و الحجية في قوة الإستدلال ، والقاعدة توجه إلى أشخاص وتتميز بالتعميم و التجرد و الإلزامية المتنافية مع العرف، و العرف قد يكون منجزا فرديا قد يتكرر فلا يصير عادة ، و يعمم فلا يصير ملزما ولا قاعدة ، ويتفق عليه بالإجماع فلا يكون إجماعا لأنه سرعان ما يخرق "[1] . يتميز العرف إذن بالتكرار و التعميم, ولا إلزامية فيه لأنه قابل للخرق دون أن يترتب عن ذلك أي عقاب. كما لا يشترط فيه التواضع و الإتفاق لأن إنتاجه قد يكون فرديا.

وقد استعمل العرف في المعاجم الأدبية للدلالة على مجموعة من الصيغ أو الممارسات المتكررة و المتفق عليها , التي تظهر في الأعمال الأدبية لجيل معين . كما جمع د. جمال بوطيب – في كتابه السابق الذكر– بين العرف و الكتابة فتحدث عن الأعراف الكتابية وهي :" السلوك الكتابي أو التأليفي المتكرر في زمن و بيئة محددة ، شرط أن يسار عليه لفترة تسمح باعتماده ، و العمل على تقعيده ، و تأصيله ، قبل أن يخرق بعرف ثان، يبدأ فرديا لتسلكه الأكثرية سواء أتوحدت في الزمن و البيئة أم لا. أي أن العرف يؤسس بالتحديد و يخرق بالإطلاق و لا يسمى

[1] - د. جمال بوطيب : أعراف الكتابة و التأليف, بحث في استراتيجيات النص العربي، م.س ,ص10

عرفا كتابيا إلا إذا أخضع للخطية تدوينا و تداوله أهل زمانه أو لاحقوهم تلقيا "[1]. فإضافة إلى خصائص العرف السابقة التي أكد عليها د. جمال بوطيب و أوردها في هذا التعريف، نجده يتحدث أيضا عن الجانب الكتابي للعرف عكس التعريف القانوني.

1-4- مفهوم العرف عند الإسبان :

يشير العرف في المعاجم الإسبانية[2] إلى معان عدة, فهو ممارسة تتكرر بانتظام يتم تداولها على نطاق واسع . وتحضر هاتان الخاصيتان أيضا في تعريف اللغة العربية للعرف، لكن الإختلاف بينهما يكمن في إضافة التعريف الإسباني خاصية الإلزامية لهذه الممارسة (معجم اللغة الإسبانية الراهنة (El Diccionario del español actual), وهي خاصية ترتبط بمجال القانون ,كما سبقت الإشارة لذلك, ويؤكدها التعريف التالي:" العرف هو مصدر من مصادر القانون نشأ نتيجة لتكرار مجموعة من الممارسات بصفة منتظمة عند العامة أو الجماعة، وأصبح الأفراد

---

[1] - د. جمال بوطيب : أعراف الكتابة و التأليف, م.س,ص .11

[2]-

- Diccionario abreviado de uso del español actual,op.cit,p:407

العرف: + كل ما يتكرر بطريقة منتظمة.

+ مجموع المواقف و أنماط السلوك الخاصة بشخص معين.

- María Moliner, Diccionario de uso del español,op.cit,p:793

العرف: هو كل ممارسة متكررة بانتظام من طرف فرد أو جماعة.

كما يستعمل في مجال الأدب للدلالة على الأعمال الروائية التي تهتم بوصف الأعراف الخاصة ببلد أو إقليم معين . (Novela de costumbres)

- Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos : El Diccionario del español actual, Grupo Santillana de Ediciones S.A,Tomo1,Madrid;1999,p:1297

العرف : الطريقة المعتادة لتصرف شخص أو حيوان أو مجتمع.

+ ممارسة استخدمت على نطاق واسع حتى اكتسبت قوة إلزامية .

+ من العرفي أو المعتاد (De acustumbrado)

+ من له أعراف محددة (De costumbres)

+ ما يعالج أو يصف الممارسات الاجتماعية.

يمتثلون له انطلاقا من اقتناعهم بإلزاميته القانونية"[1] .أما في مجال الأدب فلا إلزامية في العرف لأنه يقوم أساسا على الخرق, ولأن الكتابة الإبداعية هي تحرر وتجديد مستمر.

ويتداخل العرف في اللغة الإسبانية مع العادة، ويشير الى أنماط السلوك وطرق التصرف الخاصة بالفرد أو المجتمع .كما أنه يحيل إلى معنى آخر يرتبط بالمجال الأدبي, فيطلق على العمل أو الرواية التي تهتم بوصف الأعراف والممارسات الإجتماعية الخاصة بمجتمع معين (Novela de costumbres o Novela costumbrista). فالعرف هنا يصبح بمثابة متن للكتابة ، وهو المظهر الذي سيتم تجاوزه في الأطروحة , للتركيز على العرف باعتباره متنا للدراسة.

انطلاقا مما سبق, يمكن القول بأن الأعراف في مجال الكتابة تشير إلى مجموعة من الخصائص الكتابية المتكررة و المتداولة بين جماعة من الكتاب في مجتمع معين, وفي فترة زمنية معينة. وهذه الخصائص ليست ثابتة ولا إلزامية بل يمكن تجاوزها و تغييرها بشكل فردي ليتم تداولها بعد ذلك من طرف الجماعة.

2 –الكتابة بين استراتيجيتي اللعب و السر

حظي موضوع الكتابة الإبداعية باهتمام كبير في حقل الدراسات الأدبية, بهدف كشف خصائصها ومقوماتها ، وكذا فهم طبيعتها ومحاولة استجلاء أسرارها، بشكل يسهم في إغناءها وفتح آفاق جديدة لتطويرها . ويعتبر كتاب " لعبة الأدب"[2] أحد أهم النماذج التي تطرقت لموضوع الكتابة الإبداعية وحاولت كشف لغزها، وذلك انطلاقا من إشكالية تتأرجح بين اعتبار الفن عامة والكتابة خاصة، مجرد لعبة هدفها تحقيق المتعة, و بين اعتبارها مهنة أو حرفة غير سهلة لها متطلبات و شروط معينة. في هذا السياق استعرض فتحي خليل آراء وتجارب مجموعة من الكتاب المحترفين أو "عباقرة فن الكتابة"[3]– كما يسميهم – لتوضيح هذه القضية، وتقديم مجموعة من التصورات حول مفهوم الكتابة ، كما قدم نصائحهم وتوجيهاتهم لجيل الأدباء الناشئين .

---

[1] - Estudios de la constitucion española y del procedimiento administrativo para las personas sin conocimientos jurídicos ,Editorial MAD,Primera edición 2006,Sevilla,p85

[2] - فتحي خليل: لعبة الأدب ,منشورات دار الآفاق ,بيروت,الطبعة الأولى ,1980

[3]- حددهم فتحي خليل في كتابه كما يلي : تشيكوف ,جوركي,كالدويل,موم,سارويان,تولتسوي,فورستر,فيشر

2-1- الكتابة انتصار

تحدث **سارويان** في رسالة بعثها إلى كاتب ناشئ عن مفهوم "الكتابة الحقيقية" , وزوده بمجموعة من النصائح والتوجيهات الكفيلة بتحقيقها. فقد ذكر مجموعة من العناصر اعتبرها ضرورية في كتابة النثر وهي : الوضوح و السلاسة من أجل إيصال المعنى المقصود إلى القارئ ، التأكيد على استعمال الكاتب للغة جديدة و أسلوب جديد خاص به، يعكس رؤيته و ترجمته الخاصة للحياة و العالم المحيط به . فالكتابة الحقيقية عند سارويان هي أولا كتابة جديدة لايكرر فيها الكاتب ما سبقه إليه غيره, و تمكن الكاتب من تحقيقها ، يعد انتصارا أوليا ومؤشرا للبداية الصحيحة.

هكذا يرادف **ساروريان** بين مفهوم "الكتابة الحقيقية ومفهوم الإنتصار الذي يفترض صراعا بين طرفين أو أكثر, وهو هنا صراع بين الكاتب ونفسه من جهة , وبينه وبين المحيط الخارجي من جهة ثانية.

كما أكد سارويان على ضرورة اندماج الكاتب مع الآخرين من جهة، و على ضرورة احتفاظه بمسافته الخاصة من جهة أخرى ، حتى تتوفر لديه إمكانية الملاحظة والتحليل الدقيقين لما يحيط به ، إضافة إلى صفات أخرى حددها كما يلي : القوة، التواضع، الحكمة ، الثقة ، الإعتماد على النفس، تجنب الخوف . إن هذه الصفات تمكن الكاتب من تجاوز العوائق والظروف التي تعترضه، و إن حصل و ضعف أو استسلم وامتنع عن الكتابة يصبح شخصا عاديا، ولا يستحق أن يكون كاتبا. لذلك اعتبر سارويان أن "كتابة قصة أشبه ما تكون بهزيمة عدو"[1] ، أو بعبارة أخرى إنها بمثابة حرب ضد الحياة بمختلف ضغوطاتها, والكاتب هو محارب سلاحه مقومات الكتابة –كما حددها سارويان– التي تمكنه من تحقيق الإنتصار في معركته.

إن الكتابة الحقيقية تشكل انتصارا للكاتب على نفسه ، حين لا ينساق وراء التكرار و التقليد ، ويبتكر أسلوبا جديدا خاصا به يعبر من خلاله عن رؤيته الخاصة للعالم وعن محيطه, حيث لا تمنعه أو توقفه الظروف المحيطة به عن الكتابة . لقد كشف سارويان في رسالته عن بعض أسرار الكتابة التي تضمن بداية صحيحة للأديب الناشئ ، وتؤهله ليصبح كاتبا عظيما. إنه يعتبرها عملا صعبا يتطلب مجموعة من المؤهلات و الصفات و القدرات في من يمارسه ، و مجموعة من الخصائص و المميزات في العمل المنتج .

[1] - فتحي خليل : لعبة الأدب، م.س, ص 14

2-2- الكتابة حياة وأصل

ألف **ادوارد.م. فورستر** كتابا حول فنية الكتابة الروائية ، وخصص فصلا منه للحديث عن "الحكاية " باعتبارها ركنا أساسيا من أركان الرواية: بل أكثر من ذلك إنه يذهب إلى اعتبارهما وجهان لعملة واحدة، "فالرواية هي حكاية" 1. وتدل كلمة الحكاية حسب جيرار جنيت " في معناها الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الإستعمال الشائع ,على المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث "[2] , أي أنها تدل على الخطاب السردي في مقابل المضمون السردي (القصة) والفعل السردي المنتج (السرد) كماتم توضيح ذلك في الفصل الأول من الباب الأول. وقد أكد جيرار جنيت على أهمية الحكاية في علاقتها بالعنصرين السابقين " القصة والسرد لايوجدان في نظرنا إلا بواسطة الحكاية .لكن العكس صحيح أيضا : فالحكاية (أي الخطاب السردي) لايمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة, وإلا لما كانت سردية (...), ولأنها ينطق بها شخص ما , وإلا لما كانت في حد ذاتها خطابا(...), إنها تعيش بصفتها سردية ,من علاقتها بالقصة التي ترويها , وتعيش بصفتها خطابا من علاقتها بالسرد الذي الذي ينطق بها" [3].

لقد أكد ادوارد.م. فورستر على قدم الحكاية و أصولها البدائية ، فهي قديمة قدم الإنسان، وهي نواة أساسية في حياته تشبع ذاك الشعور بالشغف والترقب الذي يولد معه ، لذلك يمكن القول بأن الحاجة إليها هي حاجة غريزية فطرية . و قد قدم مثالا عن شهرزاد التي استطاعت النجاة من الموت لأنها كانت تعرف هاته الحقيقة، فكانت تمارس لعبتها بذكاء، من خلال حكاياتها التي تترك الملك منتظرا مترقبا لمعرفة النهاية ، فلا يقدم على قتلها كما فعل مع سابقاتها. فقدرتها على تلبية الحاجة لسماع الحكاية و إثارة فضول الملك و شغفه ، وجعله في وضعية انتظار مستمر لمعرفة النهاية ، جعلها تحافظ على حياتها و تنجو من الموت . فأصبحت الحكاية ، هنا معادلة للحياة.
كما تحدث ادوارد.م. فورستر عن مقوم آخر من مقومات الرواية وهو الإحساس بالزمن الذي يتحقق من خلال تسلسل الحكاية ، و أكد أن فقدان هذا العنصر أو التحايل عليه معناه التخلي عن ركن أساسي في العمل الروائي، ذلك أن الرواية بالنسبة إليه هي " حكاية تمضي بالأحداث متسلسلة عبر زمن "[4], ونجاحها رهين بقدرة الروائي على إثارة ذلك الشغف البدائي الغريزي في

---

[1] - فتحي خليل : لعبة الأدب، م.س,, ص 19
[2] -جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج ,ترجمة محمد معتصم , عمر حلي,عبد الجليل الأزدي,الدار البيضاء,الطبعة الأولى,1996,ص 37
[3] - جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج,م.س, ص40
[4] - فتحي خليل : لعبة الأدب ,م.س, ص 23

الإنسان ، لسماع الحكاية و ترقب أحداثها , مما جعله يؤكد على ضرورة " أن نسمع صوت الرواية القديم، البدائي و نحن نقرأ رواية حديثة "[1] .

يقر ادوارد.م. فورستر إذن في حديثه عن فنية الكتابة الروائية بأهمية الحكاية كمقوم رئيسي لها, وبمسألة جذورها القديمة و أصولها البدائية، كما يؤكد على أهمية تحقيق المتعة أو اللذة التي ترتبط بإثارة الفضول و تحريك إحساس الشغف و اللهفة.

2-3- الكتابة أسرار

اعتبر **إليكسي تولستوي** بأن الكتابة عمل صعب ومتعب ، يواجه صاحبه العديد من العوائق. لذلك قدم له مجموعة من النصائح يمكن أن نستشف من خلالها بعض مقومات سر الكتابة, ما دام تولستوي يعتبر أن " البوح بأسرار الفن يبقى أمرا مستحيلا " [2] ، لأن هناك دائما جانبا خفيا لا يتحدث عنه الفنان أو الكاتب و لا يصرح به , وهذا يجعل دراسة الإبداع الفني – عامة– أمرا صعبا .

يربط إليكسي تولستوي الكتابة بالحاجة، إذ أنه لدى كل أديب توجد حاجة كتابية هي التي تدفعه إلى كتابة و إنتاج نص ما. كما أكد على حرية الكاتب في اختيار الحلول الملائمة لمواجهة ما قد يعترضه من صعوبات في إنتاج نصه. فتلبية حاجة الكتابة و حرية الإختيار سر من أسرار الكتابة الإبداعية. كما تحدث عن أهمية الإكتشاف الذاتي لمادة الكتابة انطلاقا مما أسماه بنمط المرحلة، و تطرق لأهمية التعبير بأسلوب خاص يبتعد عن التقليد، ويتوخى الصدق وعدم تشويه الحقائق، وقد اعتبر ذلك من أساسيات العمل الناجح . فتصبح الكتابة تبعا لذلك معادلة للخلق و الإبتكار من جهة، وللصدق من جهة أخرى. ذلك أن العمل الأدبي أو الفني عامة " لا يحتمل الغموض و عدم اليقين و التشويه "[3] . وقد أضاف مقومات أخرى ترتبط بضرورة اندماج الكاتب في محيطه و تعامله مع الآخر، متخذا من الملاحظة الدقيقة والفاحصة سلاحا لفهم الواقع و تفسيره انطلاقا من رؤية داخلية خاصة به، تساعده في اختيار اللغة المناسبة للتعبير عن موضوعاته ووصف شخصياته و أفعالها ، و قد أطلق عليها " لغة اللؤلؤ" وهي تتميز باستعمال " عبارة واحدة دون غيرها في التعبير عن فكرة أو فعل معين " [4] . فالرؤية الداخلية الخاصة للواقع و التعبير عنها

---

[1] - فتحي خليل : لعبة الأدب ,م.س,ص, 23
[2] -نفسه, ص 27
[3] نفسه, ص 31
[4] -نفسه, ص31

بأداة دقيقة هي " لغة اللؤلؤ "– التي تتوخى الوصف الدقيق والواضح– يعتبر من مقومات الكتابة الناجحة .

2-4- الكتابة متعة خاصة

قدم **سومرست موم** تجربته مع الأسلوب ، الذي كان بمثابة مشكلة فنية بالنسبة إليه، لم يستطع التغلب عليها إلا بعد تجارب عديدة وجهد كبير.

اعتبر سومرست موم أن الكتابة ليست عملية طبيعية يمارسها الكاتب بتلقائية ، و إنما هي فن له متطلباته ، و يحتاج إلى الكثير من الجهد و العمل من أجل تحقيق درجة الإتقان. وقد أكد على غرار تولستوي على أهمية الخلق والإبتكار, وضرورة الإبتعاد عن التقليد من خلال مقوم أساسي من مقومات الكتابة الجديدة وهو الأسلوب ، ويقصد هنا الأسلوب الخاص بالكاتب لا بغيره ، لأن تجاربه في تقليد أسلوب الآخرين والنسج على منواله أو حتى تكييفه ، كانت تبوء بالفشل . لقد خلص من خلال تجاربه الكتابية سواء تلك التي تبنى فيها الأسلوب المنمق المزخرف أو الأسلوب المحكم المنطقي، أن عليه أن يكتب بأسلوبه الخاص الذي يتلاءم مع ميولاته ومؤهلاته، و هذا هو ما سيجعله يشعر بالرضا و بمتعة الكتابة. لقد عبر عن إحساس الملل والإختناق الذي اجتاحه حين حاول استعمال الأسلوب المزخرف مثلا " أما أنا كنت شابا أريد أن أتنفس الهواء الطلق و أميل إلى الحركة و الإندفاع... كان عسيرا على نفسي أن أتنفس في هذا الجو الراكد المثقل برائحة الصور البلاغية[1] . لقد توصل سومرست موم بناء على تجاربه إلى تحديد ثلاثة عناصر كمنطلقات أساسية للكتابة عنده ، تتناسب مع شخصيته و إمكاناته وهي :

* الوضوح و البساطة: فالتزويق اللفظي ليس مؤشرا لجودة العمل لأن النثر الجيد، "جيد التفصيل في غير بهرجة"[2] ، و الغموض في الكتابة بالنسبة له دليل إما على كسل الكاتب أو عدم قدرته على إيصال المعنى.
* حسن الجرس في الكلمة.
* موسيقى العبارة.

فحين يتوصل الكاتب إلى تحديد هذا الطابع الخاص لأسلوبه انطلاقا من متطلباته وميولاته، حينئذ تصبح الكتابة متعة له و يصبح أسلوبه نتيجة لذلك أسلوبا جيدا.

---

[1] - فتحي خليل : لعبة الأدب ,م.س,ص 37
[2] - نفسه,ص 31

2-5- الكتابة حرفة وغرام

قدم فتحي خليل قصة **أرسكين كالدويل** مع الكتابة ، وهي تجربة غنية للأدباء الناشئين يمكنهم الإستفادة منها في بداية مشوارهم الأدبي بطريقة صحيحة . لقد أوضح أن الكتابة عند أرسكين كالدويل لم تكن مهنة للحياة ولا وسيلة أساسية للعيش ، بل على العكس من ذلك فهو كان يعمل و يكسب في بدايته من أجل الكتابة لا بواسطتها . كما أن قساوة الظروف لم تمنعه ، ولم توقفه عن الكتابة لأنها بالنسبة له " كالماء للظمآن يتلوى إذا لم يمارسها " [1] .

كان شغوفا بها ، عاشقا لها ، و قد اجتهد وثابر بحب من أجلها، و هذا العشق و الحب هما محددان رئيسيان للكتابة . كما تطرق الكاتب لعنصر أساسي في تجربة أرسكين كالدويل ، وهو كثرة تجواله واحتكاكه بالطبقات الفقيرة و المضطهدة ، التي شكل واقعها البئيس وحكاياتها وآمالها ...الخ ، مادة خصبة لكتاباته . وهذا يؤكد ما أشار إليه سارويان سابقا حول ضرورة انفتاح الكاتب على الآخر، وعلى المحيط الخارجي بمختلف مكوناته، مع الإحتفاظ في نفس الوقت بمسافة خاصة هي مسافة الكاتب المبدع , القادر على تحويل معطيات الواقع إلى عمل فني متقن .

لقد أصبح أرسكين كالدويل يعيش الكتابة , أصبحت تسري في دمه ، فتتالت أعماله القصصية و الروائية . وقد وصل إلى درجة مميزة من الإحترافية حيث كتب رواية " أرض الله الصغيرة", " في ثلاثة أشهر مباشرة دون تسويد ودون أن يقرأ ما يكتبه حتى وصل إلى ختامها " [2] . لقد تمكن من تحقيق النجاح بعد مسار صعب وشاق ، وقد نشرت أعماله و ترجمت و أصبحت الكتابة تذر عليه مدخولا جيدا، استفاد منه في حياته . فإلى جانب كونها عشق وغرام , تصبح الكتابة إذن مهنة لها مقابلها المادي .

وقد قدم فتحي خليل في محور خاص بعنوان "س.ج. مع راكسين كالدويل" ، إجابات هذا الأخير عن بعض الأسئلة حول "مهنة التأليف و الكتابة" ، وصلته من خلال رسائل عديدة بعثها أدباء ناشئون وهواة أرادوا اكتشاف سر هذه الصنعة . والملاحظ هو أن كالدويل لا يميل كل الميل لهذا التصور، و يعتبر أن كتابة القصة ترتبط أولا بحاجة غريزية في الكاتب " للتعبيرعن الحياة بالرواية[3]، ثم " بالجهد الدائب الذي لا يعرف الملل "[4] ثانيا. ومن خلال الإجابات المقدمة يمكن

---

[1] - فتحي خليل : لعبة الأدب ,م.س, ص 51
[2] -نفسه, ص 51
[3] -نفسه,ص 58
[4] - نفسه ,ص 58

تحديد بعض مقومات الكتابة الروائية و القصصية ، و بعض الأسرار المرتبطة بالجانب المهني فيها كما يلي:

- الكتابة إنتاج فردي : فمتى كان خالق القصة أو الرواية هو كاتبها ، كانت درجة النجاح أكبر ، وكان الشعور بالرضى أفضل.
- الكتابة تجربة تقوم على المحاولة و الخطأ : فكالدويل يؤكد على أن كتابة القصة قد لا تحتاج إلى دروس ومحاضرات، بقدر ما تحتاج إلى التجربة الشخصية المتكررة ، و المعالجة المستمرة ثم بعد ذلك يأتي دور التوجيهات.
- الكتابة مرآة : فهي تعكس صورة الحياة و الإنسان ، و هدفها هو إثارة رد فعل معين لدى القارئ ، وجعله يتخذ موقفا و يصدر حكما على ما يراه أو يقرأه.
- الكتابة عادة وممارسة : فكالدويل لا يؤمن بفكرة انتظار الإلهام ، بل يجب على من يريد الكتابة أن يتدرب ويتمرن مثل الطبيب و المحامي والحلاق ، حتى تصبح عادة لديه . فالكتابة إذن ترتبط بالتعلم والممارسة.
- الكتابة مهنة حياة : يمكن للإنسان أن يمارسها دون أن تكون وسيلة للعيش، لكنه في نفس الوقت لا يستطيع الإستمرار فيها دون مقابل مادي .
- خطوات تعلم الكتابة : حددها كالدويل في أربع خطوات هي :
    - تعلم معنى الكلمات وطريقة استعمالها.
    - تعلم صياغة الجمل للتعبير عن الفكر.
    - اختيار شيء له قيمة يقوله قبل بداية القصة.
    - تعلم كيفية التأثير في القارئ.

2-6- الكتابة موهبة

تحدث فتحي خليل عن اهتمام **تشيكوف** بمسألة الموهبة الفنية وتنميتها لدى الفنانين، خاصة أبناء الطبقات الفقيرة التي كان ينتمي إليها . وقد تطرق إلى مجموعة من العناصر, اعتبرها تشيكوف محددات رئيسية للموهبة الفنية تجعل الفنان قادرا على الخلق و الإبداع .

يربط تشيكوف بين الموهبة و بين تحصيل الثقافة ومعرفة الحياة ، وهو يعتبر أن الفقير يبذل جهدا مضاعفا لتنمية وصقل موهبته ، لأنه يناضل و يواجه قساوة الظروف المحيطة من أجل تثقيف نفسه ، عكس الفنان الأرستقراطي الذي تنمو موهبته بشكل طبيعي في جو ثقافي مهيء له منذ ولادته. هذا ما جعل تشيكوف يقر بأن الموهبة عند الفنانين الفقراء هي بمثابة معركة يفترض أن تكون جماعية " يخوضونها ضد الظروف الإجتماعية ، وضد التخلف سواء في نفس الفنان أو

في الوسط الذي يعيش فيه " [1] . و إلى جانب الثقافة و معرفة الحياة ، أكد تشيكوف أن الفنان أو الكاتب يحتاج إلى صقل خلقه من أجل ذاته أولا ، ومن أجل تنظيم علاقاته مع الآخرين ثانيا . هكذا تجمع الموهبة الفنية بين الفكر و الأخلاق، وتصير الكتابة تبعا لذلك تعبيرا عن فكر وخلق.

كما تناول تشيكوف عناصر أخرى اعتبرها من مقومات الموهبة الفنية ، فهو يجعلها معادلة لمجموعة من المفاهيم تحدد طبيعتها وهويتها فهي : شجاعة ، لأن الجبان لا يستطيع أن يكون فنانا ، وهي إخلاص في التعبير و تضحية وعمل ما دام الفنان يضحي بمجموعة من الأمور الخاصة في حياته في سبيلها ، وهي تحرر من سيطرة العواطف و الغرائز البدائية فيه، كما أنها قوة ذات بعدين متناقضين, فهي قد تخلق و قد تدمر " ما لم تصاحبها مشاعر إنسانية سامية [2].

ويعتبر تشيكوف أن موهبة الفنان أو الكاتب تتأسس على إحساس قوي بالإلتزام نحو مختلف قضايا المجتمع ، و كذا على مدى قدرته على الملاحظة الدقيقة والمستمرة لكل ما يحيط به ، إلى درجة تصير معها طبيعة ثانية له .كما أشار تشيكوف إلى أن الموهبة الفنية هي قوة واحتمال فمن يضعف و لا يقوى على مواجهة الصعوبات و العراقيل ، و يستسلم للشكوى, لا يمكنه أن يبدع. إذا كانت الكتابة موهبة فنية فإن كل العناصر السابقة (الثقافة، معرفة الحياة ، العمل والاجتهاد ، الأخلاق ، الشجاعة ، القوة و الإحتمال، الإخلاص في التعبير ، الحرية ، الإلتزام) تشكل هوية الكتابة الإبداعية و تحدد ماهيتها.

2-7- الكتابة تجميل لمأساة الحياة

قدم فتحي خليل في هذا المحور تجربة **جوركي** مع الكتابة ، وهي تجربة مزجت بين الأدب والحياة، خاصة حياة البؤساء و المشردين أو الطبقات الفقيرة و المهمشة في المجتمع ، فقد انجذب جوركي إلى هذه الفئة و صار همه هو التعبير عن مأساتها و حياتها التعيسة بطريقة جمالية تولد إحساسا خاصا بالمتعة لدى الكاتب و القارئ. وهو في ذلك يشترك مع كالدويل الذي جعل من واقع هذه الطبقات مادة لكتاباته.

إن الأدب عند جوركي هروب من بؤس الواقع وتجميل للحياة، فهو يمارس نوعا من التغيير أو التحوير الإيجابي للواقع البئيس، وفقا لتصوراته وخياله باستعمال اللغة. إنه" محاولة لدفع الحقيقة إلى وصف الخيال عن طريق تجسيده في عمل فني " [3]. تصبح الكتابة تبعا لذلك لعبة

[1] - فتحي خليل : لعبة الأدب ,م.س, ص 67
[2] - نفسه,ص 68
[3] - نفسه, ص 77

أداتها اللغة وأساسها تجميل الواقع أو الحياة التعيسة، بهدف التخلص من ضغوطاته ، مما يخلق متعة خاصة لدى الكاتب غالبا ما ينتقل تأثيرها إلى المتلقي. كما تحدث الكاتب عن حب جوركي للكتب و إقباله على قراءتها بشغف، فقد كانت ملاذه وملجأه الذي مكنه من الإنتقال إلى عوالم جديدة مغايرة، ووفر له زادا معرفيا سمح له بفهم الأشياء المحيطة به وتكوين رؤية مخالفة عن رؤية الآخرين. فالكتابة إذن رؤية خاصة وفهم مغاير للعالم والحياة ، إنها حسب جوركي لعبة تجمع بين جانبين: معرفي(فهم الواقع الخارجي) ووجداني(متعة تجميل هذا الواقع) عن طريق اللغة.

2-8- الكتابة صنعة ممتعة

انطلق **ارنست فيشر** من رأي موندريان الذي يعتبر أن "الفن بديل للحياة، ووسيلة لتحقيق التوافق مع المحيط "[1]. فالفنان ينطلق من الواقع بمختلف تناقضاته ، ويخلق عالما آخر "اللاواقع " بهدف الوصول إلى نوع من التوازن. هذا "اللاواقع" الذي يتجسد في مختلف أشكال الفن (رواية ، مسرح، موسيقى ...) يحقق المتعة للفنان و المتلقي لأنه يعكس ماينبغي أن يكون، ويحقق مواصفات العالم المثالي لديهم. وبما أن الكتابة الإبداعية هي شكل من أشكال الفن، فيمكن القول انطلاقا مما سبق ,أنها قدرة على التحكم في الواقع والتحرر من سلطته من أجل إعادة بناء عالم مخالف ، يعبر الكاتب من خلاله عن ذاته وعن الآخرين .

إن الفنان حسب ارنست فيشر ذات محدودة قاصرة، تحتاج في وجودها إلى التوحد مع الجماعة ومشاركتها أفكارها وتجاربها, بذلك يصبح الفن اندماجا وانفصالا، فهو اندماج في الواقع و الآخر ، و تحرر في الوقت نفسه من القيود التي قد يفرضها عليه، وذلك في اتجاه كتابة و خلق عالم جديد مغاير مثالي سماه " اللاواقع "، هذا التحرر والعمل في اتجاه بناء مغاير يولد إحساسا بالمتعة لدى الفنان، و لدى المتلقي الذي يحس بالسعادة و الترويح عن نفسه من خلال مشاركته الضمنية في التغيير واندماجه في "اللاواقع الجديد ". الكتابة إذن متعة مشتركة بين الكاتب والمتلقي ، وهي فعل وانفعال ، فالفنان ينفعل و يتأثر بمحيطه و يفعل فيه. وهذا الفعل لا يتم عن طريق الإلهام , بل من خلال عمل عقلي يحتكم إلى أصول محددة و يستخدم مهارات ملائمة ، مما يجعل الفن صنعة ، تحقق المتعة لممارستها ، فتصير الكتابة, تبعا لذلك, صنعة ممتعة.

لقد توصل الكاتب من خلال عرضه وتحليله لتصورات الأدباء –السابق ذكرهم–إلى مجموعة من الخلاصات ترتبط بالأدب و الكتابة الأدبية , وهي :

[1] - فتحي خليل : لعبة الأدب ,م.س, ص 81

- اعتبار الكتابة لعبة صعبة تفترض عملا ومجهودا شاقا للوصول إلى ما يريده الكاتب . و إذا كان هدف اللعبة بصفة عامة هو تحقيق المتعة والتسلية و الترفيه ، فإنها في مجال الكتابة الإبداعية تمزج بين المتعة و المعاناة ، لتصبح الكتابة معاناة ممتعة.
- الكتابة لا تعتمد على الإلهام و الوحي أو على ما يرتبط بالوجدان فقط، و إنما هي صنعة أو حرفة لها أدواتها و أصولها ومقوماتها التي ترتبط باللغة و الأسلوب والرؤية ، و المادة ...الخ . وهي كأي حرفة أو مهنة تحتاج إلى الممارسة و التدريب للوصول إلى درجة معينة من الإتقان.
- الكتابة التزام وحرية : فهي التزام نحو قضايا المجتمع و الواقع ، وفي نفس الوقت تحرر من سلطة هذا الواقع وقيوده ، وذلك من خلال التحكم فيه و السيطرة عليه إما بهدف تغييره، أو بهدف خلق واقع آخر جديد مخالف له .
- الكتابة تحد: فالكاتب الذي يستسلم لضغوطات الحياة و تضعفه الظروف المحيطة به لا يمكنه أن يكتب . إضافة إلى أن متعته الحقيقية تتجلى في نضاله و انتصاره على الصعوبات و العوائق, من أجل إنتاج أعماله.
- الكتابة بحث مستمر عن التميز يقتضي تسلح صاحبه برؤية واسعة ومنفتحة، وكذا امتلاكه للقدرة على الخلق و الإنتاج الفردي أي القدرة على تقديم الجديد، وتجاوز مجرد التقليد.

بناء على ما سبق، يمكن القول بأن:

- الكتابة حاجة غريزية تحتاج إلى تعلم و اكتساب مقومات محددة، و التدرب عليها عن طريق المحاولة و الخطأ من أجل إنتاج نصوص إبداعية متميزة.
- الكتابة تجمع بين الوجدان و الفكر والخلق و الممارسة . فهي وجدان لأنها استجابة لرغبة وحاجة داخلية في الكتابة ، ناتجة عن انفعال الكاتب و تأثره بمحيطه الذي يخلق لديه حالة من اللاتوازن، تدفعه إلى إنتاج نص يعيد من خلاله توازنه ويرضي إحساس المتعة لديه ولدى القارئ. فتصير الكتابة في جانبها الوجداني بحثا عن التوازن والمتعة. و هي فكر لأنها تعبر عن رؤية الكاتب و ثقافته وكذا عن موقفه من العالم المحيط به ، و خلق لأن الكاتب ينبغي أن يتصف بأخلاق معينة تنظم علاقته مع ذاته ومع الآخر: كالشجاعة و الإخلاص و الصبر و التواضع...الخ . فتصير الكتابة تبعا لذلك تثقيفا للفكر و الخلق. وهي ممارسة تتم وفق محددات وشروط معينة ترتبط بالجانب المهني.
- إن افتراض أن الكتابة مجرد حرفة أو مهنة كغيرها يقتضي خضوعها لمجموعة من القواعد ينبغي تعلمها و التمرن عليها ، أي أن الكاتب يصبح مجبرا على الإلتزام

بضوابط معينة تقيد حريته , والنظر إليها بهذا الشكل قد يحد من إبداعية الكاتب و قدرته على الإبتكار و التجديد ، ويسقطه في فخ النماذج المكررة . لذا يمكن القول بأن الإلتزام بالضوابط في مجال الكتابة يرتبط بجانب فقط من جوانبها ،لأن هناك مساحة يمكن أن يتصرف فيها الكاتب بحرية ليغير و يبتكر و يخرق القواعد وكل ما هو مألوف، لأن هذا يدخل في صميم الكتابة الإبداعية. هذا الخرق و التجديد يخلق نوعا من الشعور بالرضى و المتعة لدى المبدع و إحساسا بالإنتصار ضد النمطية. وإذا كانت الكتابة مهنة حياة أساسها حب و عشق ، فإنه مع ذلك لا يمكن الإستمرار في ممارستها دون مقابل مادي.

- إن اعتبار الكتابة لعبة, يجعلها ترتبط بالترفيه و التسلية و المتعة الناتجة عن اللعب , لكن بعض أنواع اللعب تقتضي عملا عقليا وجهدا معرفيا ، و احترام قواعد وأخلاقيات محددة ، إضافة إلى إحساس المتعة التي تولده . ويفترض أن الكتابة تندرج ضمن هذا النوع من اللعب, إنها تجمع بين خاصيات اللعب و مقومات المهنة .

انطلاقا مما سبق , يتضح أن الكتابة مفهوم متشعب، تتداخل فيه جوانب مختلفة فطرية , ووجدانية ,ومعرفية ,وأخلاقية، تسهم في إبداع وخلق نص جديد متميز يعبر عن رؤية خاصة ومغايرة للعالم ، وهو يجمع بين المتعة والمعاناة في الكتابة من جهة، وبين الإلتزام بمقومات وضوابط المهنة, وبين الحرية في خرق المألوف والمتعارف عليه من جهة أخرى.

3- الأعراف في استجلاءات الرأي :النص في نظر كاتبه

لعل من أهم الكتب الصادرة في موضوع الكتابة والتي لها علاقة بالعرف كتاب " حديث الروائيين "[1] ترجمة بدر السماري ،الذي عمل من خلاله على ترجمة ست " خطب[2] " لروائيين مشهورين ، ألقوها في مناسبات مختلفة و قدموا من خلالها آراءهم و تصوراتهم حول الرواية والقصة ، وكشفوا عن بعض أسرارهم في كتابتها , فمرروا من خلالها نصائح و إرشادات ضمنية للكتاب الناشئين . و إذا كان الإختلاف قد طبع نظرة هؤلاء لطبيعة هذا الفن وكذا مقوماته و أسس كتابته ، فإننا نجدهم يؤكدون على أهميته وحاجة الإنسان إليه مثل حاجته للغذاء، كما أنهم اعتبروه وسيلة أساسية للدفاع عن كرامة الإنسان وإنسانيته.

3-1 الرواية بين سرد الكذب وسرد الحقيقة

3-1-1-الرواية سرد للأكاذيب / منتج مادي

يرجع تصور الرواية باعتبارها سردا كذبيا إلى هاروكي موراكامي , فمن خلال حديثه عن بعض مقومات بناء النص السردي عموما ونصه القصصي خصوصا، نجد أنه يعتبر الكذب عنصرا أساسيا في الكتابة , يسمح للكاتب بنقل رؤيته و أحكامه للآخرين , وهو الأمر الذي قد لايكون جديدا في التصور الكتابي, فقد اعتبر الشاعر العربي أن أعذب الشعر أكذبه وتم تداول هذه المقولة النقدية باعتبارها مرجعا أساسيا في الكتابة , أي أن الكذب الإبداعي هو عرف أساسي في الكتابة .فهاروكي يرى بأن " الروائي هو محترف سرد للأكاذيب "[3]، وهو ما نستنتج منه ثلاث مكونات رئيسية في هذا التعريف هي :

-أن الرواية / الكتابة حرفة

- أن الإحتراف يرتبط بالشكل الذي هو السرد.
- أن الإحتراف على مستوى الشكل ينتقل إلى المضمون حين يصبح الكذب هو الحرفة.

و يرى هاروكي موراكامي أن نجاح الروائي رهين بقدرته على اختلاق الأكاذيب و تطويرها وصياغتها في عمل قصصي أو روائي، وهو لا يعتبر الكذب في مجال الإبداع فعلا غير أخلاقي، مادام الكاتب يستخدمه من أجل تقديم الحقيقة في شكل أو قالب آخر متخيل ، يسهل

[1] - هاروكي موراكامي,إيزابيل الليندي,أورهان باموك,بول أوستر,جي كي رولينج,ميلان كونديرا:حديث الروائيين ، ترجمة : بدر السماري ، دار أثر للنشر والتوزيع,2011

[2] -يعتمد الكاتب مفهوم الخطبة باعتبارها مفهوما دالا على الخطاب المباشر الذي يلقيه الروائي في بعض المناسبات, والذي غالبا ما يضم خلاصة تجربته , و آراءه في الكتابة الروائية أو القصصية.

[3] -حديث الروائيين , م.س, ص15

فهمه على القارئ، ويجعله يكشف من وراءه الحقيقة الأصلية المتخفية التي قد يصعب عليه فهمها مباشرة.

إن الكتابة بما هي حرفة تعتبر نشاطا قائما على المهارات , وهذه الأخيرة ترتبط تقنيا بالقدرة على الإكتساب من جهة , والقدرة على التطوير من جهة ثانية, لذلك فإن كتابة الرواية ترتبط بمهارة الكاتب في الكذب الدقيق والمتناسق، فيصبح التلفيق و الكذب خاصية أساسية في كتابة النص عند هاروكي موراكامي. إن تقييد الكتابة بالكذب لايلغي حريات أخرى , فقد تحدث هاروكي موراكامي عن حرية الروائي في اختيار الشكل الملائم لعمله من أجل التواصل مع الآخرين ، و تقديم أفكاره وتصوراته إليهم مؤكدا على أن الرواية هي تعبير عن صوت متفرد ومميز ومختلف إزاء قضايا الإنسانية ، إنها رؤية خاصة للكاتب هدفها مواجهة استبداد النظام أو السلطة القائمة بطريقة غير مباشرة والدفاع عن كرامة الإنسان وحريته. فالمرجع الإيديولوجي السياسي واحد من "الأعراف المرجعية "[1] عند هاروكي موراكامي.

وإذا كان الروائي بالنسبة إليه, لايثق إلا بما هو ملموس، فإن عمله يصبح من نفس النوع، فلا تكتسب أفكاره قيمتها, إلا حينما تنتقل من مستواها الذهني المجرد لتتجسد في شكل منتوج مادي يتواصل من خلاله مع القراء و يتقاسم معهم أفكاره.

3-1-2- الرواية سرد الحقيقة

إذا كان هاروكي موراكامي يعتبر الكذب عماد الكتابة ,ويتوجه بحديثه كسارد محترف إلى المتلقي باعتباره معنيا بهذا السرد, فإن إيزابيل الليندي تختار أن توجه خطبتها إلى نوع ثان من المتلقين هو المتلقي المبدع الروائي وليس المبدع المتلقي القارئ, وتقدم مجموعة من النصائح للروائيين تتعلق باختيار شخصيات و تيمات الرواية، كما ناقشت مصطلح النسوية من زاوية إنسانية.

تعتبر الكاتبة أن الرواية مجال للإعتراف بالحقيقة ، بطريقة مباشرة واضحة من خلال شخصيات متميزة, عكس هاروكي الذي يعتمد طريقة غير مباشرة ,أساسها استخدام الخيال من أجل صنع أكاذيب في مقاربة الحقائق. فالصدق والإعتراف المباشر إذن عرف أساسي في الكتابة عند إيزابيل.

[1] - د.جمال بوطيب: أعراف الكتابة والتأليف , م.س , 42
يميز د.جمال بوطيب بين العرف المرجعي والمرجع العرفي, ويوضح الباحث الفرق بينهما" إن مفهوم المرجع هاهنا هو أثر الخيال أو الرمز في النص , غير أن هذا التحديد يظل غير محقق لغرض الفرضية كما حددناها,إذ أن ما نسعى إليه هو البحث في المرتكز المرجعي لا في المرجع الكتابي .أي سنتجاوز مساءلة المدلول باعتباره صورة ذهنية لصورة سمعية ,نحو الخلفية التكوينية التي أنتجت مجموع المراجع(مجموع علاقات الدال والمدلول)"

وقد قدمت الكاتبة نماذج من حكايات بعض النساء ،مشيرة إلى أنها تعتمد في رواياتها على شخصيات جذابة ،موجودة في الواقع المحيط بها, غير نمطية تحب المغامرة والمخاطرة, لتصبح الرواية بالنسبة إليها خروجا عن المألوف ومغامرة جديدة من خلال شخصيات تمتلك قلبا عطوفا وشغوفا. و قد أكدت إيزابيل الليندي على أهمية هذين العنصرين (الشغف و العطف) و اعتبرتهما المحرك الأساس لحكاياتها. أما عن التيمات التي تكتبها فهي : الصدفة ، الهواجس ، الأحلام ، الإنفعالات العاطفية ، قوة الطبيعة و السحر. تركز الكاتبة إذن على العنصر الوجداني والواقعي كمحددين رئيسيين في اختيار شخصيات الرواية.

كما تعبر الكاتبة من خلال كتابتها عن موقف ورؤية خاصين ، يرتبطان بدعوتها إلى العطف والإهتمام بوضع النساء والأطفال الذين يشكلون الأغلبية ، ويعانون من اضطهاد المجتمع الذكوري. تشترك إيزابيل الليندي إذن مع هاروكي موراكامي في نبذ السلطة و الإساءة للآخرين، لكنها تركز هنا على وضع النساء ومعاناتهم ,لأنها تعتبر أن القوانين تنتصر دائما للذكورية. إنها تعبر عن رؤيتها الفكرية الخاصة من خلال رواياتها بطريقة مباشرة ومن خلال التركيز على الجانب الوجداني للشخصيات الواقعية التي تختارها.

3-2- الرواية بصمة خاصة

تطرق أروهان باموك في كلمته – التي ألقاها خلال معرض فرانكوفورت للكتاب– لبعض أسراره في الكتابة, حيث تحدث في البداية عن ضرورة تأثير الكاتب في قراءه و إيصال صوته إليهم، فقد شعر بالتوتر حين اكتشف أثناء زيارته الأولى للمعرض مدى ضآلته و صعوبة تمييز القراء لصوته وسط العدد الهائل للكتب التي تصفحها. إنه يؤكد أن للكاتب صوتا فريدا بداخله ، يجب أن يبحث عنه في أعماقه و يتعرف عليه، ليكتبه بعد ذلك و يسمعه للآخر ويؤثر فيه. ويركز أروهان باموك بشكل كبير على مسألة الأثر الذي ينبغي أن يخلفه الكاتب لدى قرائه. أما عن الصوت الفردي فإنه رغم ارتباطه بذات الكاتب، إلا أنه يحمل في طياته تعبيرا عن هوية وطنية جماعية، ما دام الكاتب إنسانا ينتمي إلى مجتمع له قيمه و ثقافته وتاريخه . ومتى نجح الكاتب في التعبير عن هذه الهوية بشكل فريد ومتميز استطاع الوصول إلى قارئه.

لقد أشار أروهان باموك إلى عدم الإهتمام بالثقافة التركية الذي كان سائدا، و إلى سوء فهمها وتأثيره السلبي على إنتاج الكتب و انتشارها. لكن التحولات الثقافية و السياسية ساهمت في انفتاحها على العالم ، و استشعر الكتاب ضرورة إثبات وجودهم وإيصال ثقافتهم إلى الآخر و التأثير فيه. ورغم تعرض الأدباء في تركيا ومنهم أروهان باموك إلى عدة أشكال من القمع لكنهم لم

يستسلموا و أصروا على الكتابة ، و على إيصال صوتهم. انطلاقا من ذلك, أكد على ضرورة رجوع الكاتب إلى ذاته و أعماقه , التي تعبر عن هوية جماعية في نفس الوقت، والتأمل والبحث فيها لإستخراج ذلك الصوت الداخلي الفريد الذي يعبر من خلاله عن رؤيته للعالم. و بما أن كتابة الرواية ترتبط بهذا الصوت ، فإنها تصبح بصمة خاصة تميز صاحبها عن غيره ، ومجالا يستوعب تعدد الأصوات واختلافها . فالرجوع إلى الذات والتعبير عن الرؤية الذاتية الفردية عرف أساسي في الكتابة عند أروهان باموك.

3-3 – الرواية : حاجة فطرية

تحدث بول أوستر في كلمته التي ألقاها يوم منح جائزة أستورياس، عن أهمية القصص والرواية ، واعتبرها حاجة أساسية لا يستطيع الإنسان التخلي عنها ، " إن هذه الحاجة هي بقدر ما يحتاجونه من الغذاء "[1]. فهو يؤكد أن هناك جوعا ونهما غريزيا للقصة, وهو ماأشار إليه سابقا إدوار فورستر حين اعتبر أن الحاجة للحكاية حاجة غريزية و فطرية, وهي تشبع الشعور بالشغف والترقب لدى الإنسان. و يستدل بول أوستر على ذلك بشغف الطفولة – لسماع القصص و الحكايات – الذي ظل مصاحبا للإنسان في مختلف مراحل عمره , فداخل كل إنسان يوجد ذلك الطفل المحب و المتلهف للقصص. و قد أضاف بول أوستر بأن الرواية لاتقدم فائدة أو منفعة عملية مقارنة مع حقول أخرى ، لكنها تبقى ضرورية لإرضاء مشاعر وأحاسيس معينة في الإنسان أهمها المتعة .

وإذا كان هناك من يحدد وظيفة الرواية أو الفن في تهذيب النفس والخلق ، فإن الكاتب يشير أن الكثير من الأشخاص المستبدين كانوا يحبون الرواية ويستمتعون بقراءتها ، "يجب ألا ننسى أن هتلر بدأ حياته كفنان، وأن الطغاة المستبدين والديكتاتوريين يحبون قراءة الروايات ،والقتلة الموجودين في السجن يقرؤون الرواية"[2] . الحاجة إلى الرواية حاجة فطرية تتجلى عند المبدع في الرغبة في الكتابة و الخلق ، وعند القارئ في إرضاء إحساس الشغف واللهفة للحكاية ، أما المتعة فهي إحساس يتقاسمه الإثنان.

أما عن خصوصية الكتابة السردية عموما حسب أوستر، فان أول ما يؤكده هو استجابتها لرغبة المبدع في الخلق والإبتكار، وذلك من خلال لغة تخييلية يعبر بواسطتها عن عالم آخر ، مثالي يجسد بواسطة الحكاية ما يفترض أن يكون في العالم الحقيقي . كما أن استخدام

---

[1] - حديث الروائيين, م.س ,ص 50
[2] - نفسه , ص 48

الخيال في نسج المادة الروائية ،والإشتغال على اللغة لنقلها من المستوى المألوف إلى المستوى التخييلي خاصيتان أساسيتان في الكتابة عند بول أوستر، تمكنانه من خلق عالم افتراضي يعبر من خلاله عن تصوره الخاص .

هكذا تأخذ الكتابة الروائية بعدا ماديا يتجلى في ضرورة تحويل الحكايات المتخلية من ذهن المبدع إلى المستوى المكتوب ، حيث تتجسد عبر اللغة في حامل مادي ليتم تقاسمها مع القارئ.

3-4- الرواية تجربة خيال

أكدت جي كي رولينج من خلال تجربتها الشخصية في الحياة , أن الكتابة مهنة لا تحقق شروط حياة كريمة وآمنة من شبح الفقر . فقد كانت الكاتبة تنتمي لأسرة فقيرة , لكن حبها لكتابة القصص كان أقوى و جعلها تتخطى العوائق ، ومختلف أنواع الفشل الذي تعرضت له في حياتها، حيث أصبح كل ذلك دافعا وحافزا جديدا اكتشفت من خلاله قدرات و إمكانيات جديدة, جعلتها تعيد بناء حياتها. كما أكدت أن الخوف من الفشل في حد ذاته عائق أمام النجاح ينبغي تخطيه، وأضافت أن النجاح الحقيقي هو الذي يحققه المرء من خلال الشيء الذي يحبه. فالكتابة عندها حب ومواجهة للحياة, وهي بذلك نوع من الإنتصار يحققه الكاتب في مواجهة الظروف الخارجية والذاتية كما سبق وأكد سارويان.

وفي الجزء الثاني من كلمتها تطرقت جي كي رولينج لعنصر أساسي من عناصر الكتابة عندها وهو الخيال ، حيث أشارت إلى أهميته في الحياة : "إنه الطاقة الأعظم والأكثر قابلية للتحول على أرض الواقع، إنها قدرة لا نهائية لتفجير الطاقات البشرية ، الطاقة التي تجعلنا نختبر الأشياء قبل تجربتها"[1] . لقد أكدت على أهمية هذه الطاقة و الإمكانات التي توفرها في التعبير عن الآخر، و الإضطهاد الذي يتعرض له الضعفاء من طرف الأنظمة الحاكمة, وأشارت إلى أن الرسائل التي ترد عليها في مكتبها – و التي تضمنت قصصا حول معاناة الأفارقة – دفعتها إلى التفكير في هؤلاء و مقاسمتهم همومهم بطريقة تخييلية . فأصبحت القصة مجالا لمعرفة الآخر وفهمه وكتابة معاناته، و بالتالي التعبير عن صوته. وبذلك فالكاتبة تنطلق أيضا –على غرار هاروكي موراكامي– من مرجع إيديولوجي سياسي, وتدعو إلى نبذ العنف والإستبداد الذي تمارسه السلطة القائمة. كما أنها تؤكد على أهمية الخيال و تعتبره عنصرا أساسيا في كتاباتها تنقل من خلاله صوت الآخرين . وإذا كان أروهان باموك يرى أن الرواية تعبير عن صوت الكاتب

[1] - حديث الروائيين,م.س ,ص 61

الخاص وعن رؤيته للعالم، فإن جي كي رولينج تراها بالأساس تعبيرا عن صوت الآخر وعن واقعه اعتمادا على الخيال, فالكاتبة تكتب الواقع بطريقة تخيلية.

3-5- الرواية : إحياء للغة و التاريخ.

قدم ميلان كونديرا في كلمة ألقاها بمناسبة تجمع الكتاب التشكيين عام 1967، قراءة لتاريخ الأمة التشيكية، وتحدث عن خصائص الأدب التشيكي وارتباطه بالتحولات التي عرفها هذا المجتمع ، كما تطرق إلى ضرورة النهوض به.

يعتبر ميلان كونديرا أن الإبداع السردي عموما هو حرية في التعبير لا يمكن تقييده بشروط معينة أو ضوابط محددة ، وهو يرتبط أساسا بالظروف التاريخية و السياسية للمجتمع التي تشكل المنطلق الأساس في الكتابة. كما أكد على دور الأدب في إحياء اللغة التشيكية و تنميتها، و كذا في المحافظة على هوية المجتمع و إثبات وجوده إلى جانب باقي الدول، و تطرق لدور الترجمة الأدبية في تطوير هذه اللغة .

إن الكتابة عند ميلان كونديرا تنطلق من الواقع الإجتماعي والتاريخي و السياسي للمجتمع التشيكي. وقد أشار الكاتب إلى أن الأدب والثقافة حقلان ضروريان لتقدم الأمم وتمكينها من التواصل مع الآخرين، و ضمان مكانة متميزة بين سائر الدول، وأضاف أن تطويرهما رهين برفع الرقابة و القيود على المبدعين . وكلما كانت الحرية أساسا للكتابة الإبداعية، كلما كانت إمكانية للتجديد في اللغة والرؤى والمواقف . فكل تجربة إبداعية جديدة ترسم لنفسها حدودا خاصة، يتم تجاوزها فيما بعد تمهيدا لتجربة جديدة وهكذا، ليصبح الأدب بذلك مسايرا للمستجدات وعنصرا فاعلا في التغيير لأن "الإبداع يحول التربة إلى ذهب"[1].

يعلن الكتاب منذ البداية عن عرف يرتبط بنظرة المبدع إلى نصه ، حيث حدد كل واحد من الروائيين الستة ماهية وطبيعة النص الأدبي الذي يكتبه انطلاقا من تصوره الخاص ، وصرح بمجموعة الأسس التي يعتمدها في بنائه, وقد مكن تتبع هذه التصريحات من استجلاء بعض الأعراف الكتابية عند هؤلاء . فمن خلال قراءة خطب الروائيين الست، فإن أول ما يمكن استخلاصه هو تأكيدهم جميعا على مسألة رفض القيود والضوابط المحددة مسبقا ، التي تحد من رغبة المبدع في الخلق والإبتكار وتسقطه في النمطية. هكذا يمكن اعتبار الحرية في الإختيار,

[1] حديث الروائيين,م.س ,ص 84

سواء فيما يتعلق بشكل أو مضمون العمل ,عرفا مشتركا بين هؤلاء الكتاب . وهذه الحرية في الكتابة وعدم الإلتزام بالضوابط هي التي تجعل الحديث عن أعراف الكتابة بدلا من القواعد أو القوانين, أمرا مشروعا, مادام العرف يقوم أساسا على الخرق ولا يخضع لإلزامية محددة. وبذلك يصبح هو المصطلح الأنسب لمقاربة الكتابة الإبداعية وتحديد خصائصها.

ومن الأعراف التي يشترك فيها هؤلاء نجد العرف المرجعي ، ويرتبط بالخلفية السياسية والإديولوجية التي ارتكز عليها بعضهم في إنتاج نصوصه، حيث انطلقوا من وضعية الظلم و الإستبداد الذي تمارسه الأنظمة الحاكمة ضد الطبقة الفقيرة و المهمشة. كما يمكن الوقوف على عرف آخر له يرتبط بالعرف المرجعي ، ويتمثل في التعبير عن الرؤية الخاصة أو موقف الكاتب من الآخر ومن العالم المحيط به. وقد اختلف الكتاب في مرجعيات الكتابة التي اعتمدوها للتعبير عن مواقفهم , فهناك من أكد على ضرورة الإرتباط بالواقع و الإنطلاق منه في إنتاج النص ، وهناك من دعا إلى العودة للذات و تأملها ، للتعبير عن صوت الكاتب المتفرد من خلال الرواية ، في حين نجد البعض الآخر تحدث عن الكتابة انطلاقا من الخيال و بواسطته .

ويظهر عرف آخر من خلال تصريحات هؤلاء الروائيين ، يتعلق بالصدق والكذب في الكتابة أو ثنائية الحقيقة واللاحقيقة . فهناك من اعتبر أن كتابة الرواية تقوم على الإعتراف المباشر بالحقيقة فتكون واضحة جلية أمام قارئها، وهناك من رآى أن الرواية تقوم أساسا على اختلاق الأكاذيب و تلفيق القصص ، وإن كان الغرض في نهاية الأمر من ذلك هو الوصول إلى الحقيقة المتخفية ، لكن الكتابة لا تعتمد تقديمها إلا عبر الكذب, فتصبح اللاحقيقة طريقا للوصول إلى الحقيقة. كما تشترك هذه الخطب في الحديث عن العرف اللغوي ، الذي يتجلى عند هؤلاء الروائيين في تجاوز المستوى اللغوي العادي المألوف ، وتوظيف لغة تخيلية رمزية للتعبير عن مواقفهم و رؤاهم بهدف التأثير في القارئ و تحفيزه على التأويل.

كما يمكن الحديث أيضا عن عرف قيمي أخلاقي في مجال الكتابة الإبداعية ، يتمثل في مجموع القيم الإنسانية و الأخلاقية التي تطرحها الرواية أو القصة و تدافع عنها، و كذا تأثير هذه القيم في سلوك القارئ و مواقفه .

إضافة إلى الأعراف السابقة قد تضيف الكتابة النسائية أعرافا خاصة بها . كما في حالة إيزابيل الليندي التي تركز على الجانب الوجداني، فهي تعتبر العطف و الشغف محددين رئيسيين في اختيار شخصياتها وكتابة نصها ، و يمكن اعتبار ذلك عرفا خاصا بها.

هكذا تتنوع أعراف الكتابة وتختلف إما من كاتب إلى آخر أومن جيل كتاب إلى جيل آخر ،وكذلك من جنس أدبي الى آخر، لتنسجم مع طبيعة الكتابة الإبداعية التي هي تجديد مستمر وخرق للمعتاد والمألوف.

الباب الثاني :أعراف الكتابة السردية بين المغرب وإسبانيا

-بحث مقارن-

الفصل الثاني :الأعراف الكتابية العربية

1- السرد العربي القديم :

خلف العرب تراثا سرديا غنيا ومتنوعا عكس أنماط حياتهم, ومختلف عاداتهم وتقاليدهم, وكذا تصوراتهم وتمثلاتهم للعالم المحيط بهم . لكن هذا التراث ظل مهمشا ومغيبا في الدراسات النقدية العربية, نظرا لاستئثار الشعر بمركز الصدارة, حيث لم يظهر الإهتمام بدراسة الموروث السردي العربي إلا في الربع الأخير من القرن العشرين , ويقصد هنا الدراسة التي اعتمدت أسس البحث العلمي في مقاربة هذا الموروث, انطلاقا من أدوات و إجراءات ورؤية جديدة , جعلت من نظريات السرد الحديثة منطلقا أساسيا في تحليله وكشف خصائصه ونظمه و أبنيته . ويؤكد د.سعيد يقطين على دور السرديات و فعاليتها في دراسة السرد العربي القديم قائلا : " لا يمكننا أن ندرس السرد العربي كما درسنا الشعر العربي سواء على صعيد الرؤية أو التصور ، لابد لنا من عدة جديدة ، ومن تصور ومن منهاجية جديدة ، وما يستجيب لهذا الأمر في تقديري يتأتى لنا بوضوح من خلال السرديات كاختصاص علمي يهتم بالسرد {...} وحين ألح على السرديات فإني أرى أنها الإطار الذي يمكنني من الإجابة عن الأسئلة التي أطرح أو التي يمكن طرحها بصدد السرد ما دامت تتصل بقضايا الأنواع السردية أو تاريخ السرد العربي أو مشاكل هذه القضايا التي ترتبط ب " النظرية الأدبية " و التي يمكن الإجابة عنها من خلالها " [1] .

إن السرديات –حسب د. سعيد يقطين– تسمح بالوصف العلمي الدقيق للظاهرة السردية العربية في تجلياتها المتعددة ، كما أنها تتصل بالأنواع السردية وتاريخها ، فدراسة السرد العربي القديم لابد وأن تنطلق من الأشكال أو الأنواع السردية التي تندرج ضمنه مثل الخرافة و السير والأخبار والأمثال و المقامات وغيرها ، أي أننا لا نتعامل مع هذا المفهوم باعتباره جنسا عاما ، وهذا ما يؤكده قائلا " لا يمكن أن نتحدث عن تاريخ مطلق للسرد باعتباره جنسا ... لكن ما يمكن أن نتحدث عن تاريخه فهو الأنواع السردية و أنماطها لأنها متحولة و متغيرة . ومعنى ذلك كله أنه لا يمكننا أن نمارس التأريخ للسرد العربي إلا بعد أن تتبلور لدينا صور عن أنواع السرد العربي و أشكاله . إن تاريخ السرد العربي هو تاريخ أنواعه و أشكاله هذه هي القضية الأولى التي نطرحها لممارسة هذا التاريخ "[2].

[1] - د. سعيد يقطين : السرد العربي , مفاهيم و تجليات, م.س, ص 69
[2]- نفسه, ص 91

إن تعرف الأجزاء أو الأنواع السردية ودراسة بنياتها وتاريخها وعلاقاتها ببعضها البعض, هو ما يسمح بتقديم صورة عن الكل و يعمق فهم السرد العربي القديم, وهو ما تمت معالجته في الفصل الأول من الأطروحة, من خلال دراسة بعض الأشكال السردية العربية القديمة وتعرف بنياتها وخصائصها. و الاهتمام بهذا الموضوع ، من شأنه أن يطور فهم وعلاقة العرب بالتراث السردي القديم , باعتباره مكونا رئيسيا من مكونات الثقافة العربية ، كما أنه يعيد له اعتباره و يجعله في نفس المرتبة مع الشعر ، إضافة إلى إعادة قراءته و فق أدوات علمية ومنهجية دقيقة ، تساهم في تطوير معرفتنا بالمجتمع العربي و تعمق فهمنا للذهنية و الذات العربية عموما.

وفيما يلي بعض الدراسات الحديثة التي اهتمت بالسرد العربي القديم , وهي نماذج تمثيلية فقط :

د. عبد الفتاح كيليطو : المقامات : السرد و الأنساق الثقافية .

د. جمال بوطيب : الجسد السردي أحادية الدال و تعدد المرجع . دراسات في الموروث السردي العربي .

سعيد جبار : الخبر في السرد العربي, الثوابت والمتغيرات.

دة . ضياء الكعبي : السرد العربي القديم , الأنساق الثقافية و إشكالية التأويل .

د. سعيد يقطين : الكلام و الخبر, مقدمة للسرد العربي .

د. عبد الله محمد الغزالي : المنجز السردي العربي القديم .

– د. عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي, التي استغرقت كتابتها كما صرح الباحث في المقدمة "حوالي عشرين سنة"[1] ،صدرت في جزأين تتبع من خلالها الباحث نشأة السرديات العربية منذ العصر الجاهلي إلى نهاية القرن العشرين .

– مشروع "الموسوعة الكبرى للسرد العربي " التي عزمت كلية الآداب والعلوم الإنسانية –ظهر المهراز – فاس على إصدارها في عشرة أجزاء, صدر منها الأجزاء الأربعة الأولى : تحرير وإشراف د.جمال بوطيب .

إن الباحث في تاريخ السرد العربي القديم يقف على خاصية أساسية تميزه , وهي الطابع الشفهي الذي حكم بنية المرويات السردية العربية ، وهو أمر ينسجم مع طبيعة الثقافة العربية ومكوناتها, حيث ظلت محكومة لمدة طويلة بالنظام الشفهي قبل أن تنتقل إلى مرحلة التدوين, فكان أن تأثر السرد العربي بهذا النظام . و يوضح د. جمال بوطيب أن من أهم أسباب ارتكاز المرويات

[1]- د.عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت ,2005,ص5

العربية على ما هو شفهي " ذلك الميل عند العربي إلى الأحاديث والأسمار التي كان لابد من ابتعادها عن المكتوب باعتبارها خاضعة لعلاقة جسدية بين الراوي و المروى له . هذه العلاقة الجسدية هي علاقة الحضور التي تسمح للراوي ب :

– التحكم في أذن المروي .

– بناء الحكاية على أساس مظاهر التلقي الجسدية (الوجه ، العينين ... الخ) ,إضافة إلى عدم صلاحية المكتوب لجلسات الأسمار ، إذ من شأنه أن يلغي الشرطين السابقين كما أن كتابته تسمح للسامع بإلغاء الراوي كعنصر أساسي في المحكي باعتباره موضوعا لمحكي ما هو القصة "[1]. فبالإضافة إلى تأكيده على الشفهية التي تحكم بنية العقلية العربية وتوجهها ، فهو يرى عدم صلاحية المكتوب لجلسات الأحاديث أو الأسمار, التي تتطور الحكاية فيها انطلاقا من العلاقة بين الراوي و المروى له . فحضور المكونات الثلاثة الراوي و المروى له و الحكاية ضروري .

كما يعتبر د. عبد الله إبراهيم أن هاته البنى هي أساس التمييز بين السرود الشفهية و الكتابية " لقد جرى التمييز بين السرود الشفاهية و بين السرود المكتوبة ، ولم يخضع التمييز لعامل الزمن ، كون الأولى تنتمي إلى الماضي البعيد ، و الثانية إلى العصر الحديث ، إنما وضع في الاعتبار ، الخواص الفنية المميزة للبنى السردية في كل منهما . إذ اتصفت المرويات السردية الشفهية بأنها تتألف من " الراوي و حكايته و المتلقي الضمني " ، أما السرود الكتابية ، فإنها تتألف من " محاكاة " أو " تمثيل " لكل من الراوي وحكايته و المتلقي الضمني . ويلزم هذا التمييز القول إنه يقرن السرود الشفاهية بالبروز الكامل للمكونات السردية التي تكونها {...} كما أن ذلك التمييز ، يحجب عن السرود الكتابية صفة إشهار مكونات بنيتها السردية ، و يستبدلها بنوع من المحاكاة " أو التمثيل " لتلك المكونات ولكنه لا يلغيها "[2] .

إن خاصية الشفهية التي اعتبرت ميزة أساسية للسرد العربي القديم ، تشكل في الوقت نفسه إحدى المعيقات التي تحول دون تعرف هذا الموروث بشكل دقيق, بسبب تعرضه للتغيير والزيادة أو النقصان وحتى التزييف في بعض الأحيان ، بفعل انتقاله بين الرواة عبر الزمن وعبر البلدان قبل أن يتم تدوينه. هذا فضلا على أن المادة المدونة وصلت إلينا متفرقة في مؤلفات عديدة , ككتب التاريخ و التراجم والطبقات و الأخبار و غيرها "واشتقاق مادة البحث من مضان لم يعتن بها ، تحقيقا و تبويبا و فهرسة ، يمثل عقبة أولى في هذا المجال تليها مهمة تصنيف المادة ذاتها "[3] .

---

[1] - د. جمال بوطيب : الجسد السردي,م.س, ص 16 -17

[2] - نفسه، ص 15

[3] - نفسه, ص 6

ورغم أن دراسة السرد العربي القديم تعود إلى الماضي ، إلا أنها تمكن في الوقت نفسه من الإنفتاح على الحاضر ، و تفسير الكثير من الظواهر الأدبية التي تعود أصولها إلى السرد القديم "لا سيما عندما نتبين أن العديد من الإنتاجات والإبداعات العربية الحديثة و الجديدة تعود إليه ، و تتفاعل معه بشتى أشكال التفاعل ، إنها تحاوره حينا ، و تحاكيه أحيانا و تعارضه أحايين أخرى "[1].
و قد أثارت هذه القضية جدلا كبيرا في مجال النقد الأدبي، حيث ظهر تياران رئيسيان :

– التيار الأول يقر بالأصول العربية للأشكال السردية الحديثة و يربط نشأتها بالسرد العربي الكلاسيكي , حيث أوضح د. عبد الله إبراهيم في كتابه السردية العربية الحديثة أن القرن التاسع عشر يمثل مرحلة تفكك الأبنية التقليدية للموروث السردي العربي ، و بداية التحول التدريجي نحو الأنواع الجديدة , " فالموروث السردي العربي تحول إلى رصيد غذى السرديات بكثير مما تحتاج إليه فزودها بالعناصر والمكونات ووسائل التعبير التي تلزمها وكل ذلك قبل التعرف إلى الأدب الغربي عن طريق التعريب " [2]

– التيار الثاني : يؤكد على الأصول الغربية للأشكال السردية الحديثة ، وينكر أن يكون السرد العربي أرضية للأنواع السردية الجديدة ," بدأت هذه المسلمة تتبلور في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين,وهي استجابة تعود , فيما نرى, إلى بداية الإمتثال للخطاب الإستعماري الذي رسخ فكرة بسيطة وواضحة , وهي أن التحديث وكل ما يتصل به جاء مع الحضور الغربي إلى الشرق, فسادت الرواية الغربية لمفهوم التحديث الذي أصبح منذ ذلك الوقت يتحدد في محاكاة أشكال الثقافة الغربية , بما في ذلك الأشكال الأدبية"[3].

و كلا الرأيين لايخلو من تعصب وانحياز معينين ، فلا يمكن إنكار الجذور العربية للأشكال السردية الحديثة و تأثرها بالموروث العربي القديم ، كما لا يمكن من جهة أخرى أن ننفي دور المؤثر الغربي و التلاقح الثقافي, الذي ساهم بشكل أو بآخر في تطوير هذه الأشكال.

إن مسألة البحث في نشأة الأشكال السردية الحديثة و تحديد أصولها لا تشكل موضوعا للدراسة في هذا الباب ، إذ سينصب الإهتمام على نماذج منها بغرض كشف خصائصها الكتابية

---

[1] - د. سعيد يقطين : السرد العربي , مفاهيم و تجليات , م.س, ص 77
[2] - د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب بيروت لبنان - الطبعة الأولى 2003 ، ص 117
[3] - نفسه, ص11

المعاصرة, ومظاهر التجديد التي لحقتها . وقد وقع الإختيار على شكلين سرديين أساسين للإشتغال, هما الرواية و القصة في إطار بحث مقارن بين المغرب و إسبانيا , بهدف الكشف عن نقط الائتلاف و الاختلاف بينهما وكذا مظاهر التأثير و التأثر بينهما إن وجدت.

2-أعراف الكتابة في الرواية المغربية: رواية "أنا أيضا" - نموذجا - (شعيب حليفي)

يهتم هذا المبحث بدراسة نموذج من الرواية المغربية المعاصرة, التي دشنت أشكالا كتابية مخالفة لما عرفته الرواية التقليدية , لذا سيتجاوز عرض مراحل تطور الرواية المغربية وتاريخها , فقد حظي هذا الموضوع باهتمام كبير في النقد المغربي, وسينصب الإهتمام على دراسة رواية " أنا أيضا, تخمينات مهملة "[1] الصادرة سنة 2010 للروائي والناقد المغربي "شعيب حليفي"[2] , مع استحضار نماذج روائية أخرى معاصرة سواء لنفس الكاتب أو لكتاب آخرين (فترة التسعينيات والألفية) بهدف الوقوف على أعراف الكتابة الروائية بالمغرب و مقارنتها لاحقا بنظيرتها الإسبانية.

ينتمي شعيب حليفي إلى مدينة سطات , وبالضبط قبائل الشاوية (المزامزة), التي احتلت مكانة هامة ضمن كتاباته الروائية , حتى أنه عنون إحدى رواياته باسمها " زمن الشاوية". وترجع هذه المحلية التي تغلب على رواياته إلى رغبته في تسليط الضوء على جزء من التاريخ المغربي , والإعتراف بالدور الذي لعبته قبائل الشاوية وأبطالها في النضال دفاعا عن حرية وكرامة الإنسان المغربي عامة . فرغم أن شعيب حليفي يكتب بصيغة المحلية ، إلا أنه يتجاوزها للحديث

---

[1]- شعيب حليفي : أنا أيضا, تخمينات مهملة ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ـ لبنان ، دار الأماني ـ الرباط ,الطبعة الأولى, 2010

[2]- شعيب حليفي هو روائي وناقد مغربي, أستاذ بجامعة ابن مسيك, كلية الآداب الدار البيضاء, ورئيس مختبر السرديات. تتوزع كتاباته بين الرواية والنقد, إضافة إلى بعض المقالات السياسة والإجتماعية التي كتبها في عدد من الجرائد والمجلات المغربية والعربية .

أعماله الروائية :

مساء الشوق (92) / زمن الشاوية (94) /رائحة الجنة (96) / مجازفات البيزنطي (2006) لا أحد يقفز فوق ظله (2010)/ أنا أيضا, تخمينات مهملة (2010).

أعماله النقدية :

- شعرية الرواية الفانتاستيكية (1997)
- الرحلة في الأدب العربي : التجنيس ، آليات الكتابة ، خطاب المتخيل(2002)
- هوية العلامات : في العتبات و بناء التأويل (2004)
- مرايا التأويل : تفكير في كيفيات تجاوز الضوء ة العتمة (2009)
- عتبات الشوق : من مشاهدات الرحالين المغربة في الإ سكندرية و القاهرة (2013)
- ثقافة النص الروائي (2016)

عما هو قومي وطني و إنساني , ويرجع ذلك لرؤيته الفنية التي تعتبر أن المثقف ينبغي أن ينخرط في مجتمعه ويعالج قضاياه ومشاكله, وألايبقى معزولا عما يدور فيه. وتتجسد هذه الرؤية في رواياته من خلال العودة إلى جذوره والبحث في التاريخ المغربي ، وكشف بعض جوانبه المعتمة، اعتمادا على شخصيات واقعية ومتخيلة , بهدف خلق واقع جديد مناف للواقع الذي يعيشه الإنسان المغربي المليء بالأوهام و الأكاذيب , وهذا ما يؤكده : " إن الرواية ، كما تكتب اليوم ، بحسها العالي و قدرتها على تغيير الرؤى والتمثيلات الجاهزة ، بأخرى أكثر جرأة و دينامية ليست بناء تخييليا من تشبيهات وصور بسيطة أو مركبة لإدراك معان مجردة فقط ، ولكنها نسق فسيفسائي وثيق الإرتباط بالواقع في كل حركاته الموروثة و الجارية ، و بالذهن والشعور و الخيال و الرمز ضمن أبعاد دينية و تاريخية واجتماعية و ثقافية ، تخوض سبلا مختلفة عن المألوف في خلق حياة حقيقية غير فانية ، لتجاوز تلك القناعات القاتلة "[1].

ويمكن التمييز في المدونة الروائية لشعيب حليفي بين مرحلتين : المرحلة الأولى تمثلها الأعمال الثلاثة الأولى(مساء الشوق / زمن الشاوية /رائحة الجنة), حيث يبدو الكاتب منشغلا بقضية التاريخ و المجتمع بالدرجة الأولى في شكل كتابي مغاير , المرحلة الثانية تمثلها الأعمال الثلاثة الأخيرة (مجازفات البيزنطي / لا أحد يقفز فوق ظله / أنا أيضا) حيث أصبح الكاتب أكثر انشغالا بأسئلة الكتابة وبتجديد أشكالها, إلى جانب انشغاله بقضايا مجتمعه , وهو ما سيتم الوقوف عليه لاحقا. وقد وقع الإختيار في هذا المبحث على رواية " أنا أيضا " ، لأنها من الروايات المعاصرة التي كتبها شعيب حليفي في قالب فني مخالف للمألوف, ستكشف عنه دراسة خصائصها الكتابية , كما أنها تمثل نموذجا "للرواية القصيرة" التي تستجيب لسرعة العصر وتزايد انشغلات الإنسان المعاصر, وهي ليست التجربة الأولى لشعيب حليفي في هذا النموذج, فقد سبق له أن أصدر "مجازفات البيزنطي"(2006) وهي عبارة عن خمس روايات قصيرة جدا .

تنقسم رواية " أنا أيضا" إلى ثلاث روايات قصيرة متفاوتة الطول , الأولى تحمل عنوان "ارتياب المطمئن" والثانية " هتاف الغروب" والثالثة " آثار العتمة ", ورغم أنها تبدو ظاهريا منفصلة ومستقلة, إلا أن قراءتها تكشف عن خيط رابط يجمع بينها, وهو انتقاد واقع المجتمع المغربي وما يعرفه من انتهاكات وخروقات , من خلال شخصيات و أحداث يتداخل فيها الواقعي بالخيالي , مستوحاة من ملفات وأوراق لأبطال العمل: سمير الزعفراني والبشير السياف والعيساوي وغيرهم, اختار الكاتب أن يعرضها كما هي, ويضيف إليها بعض الأفكار والتفاصيل حتى تأخذ

[1]- شعيب حليفي : ثقافة النص الروائي ، شركة النشر والتوزيع المدارس , الدار البيضاء ,الطبعة الأولى , 2016 , ص 6

شكل رواية. " ما وقع لي (ولست بالضرورة ,المؤلف, وإنما هي ترتيبات تقنية من إغراء نهر التخييل الجارف. بل لست أنا بالتأكيد) أن هذه الملفات , التي, رابتني, كانت ولسنوات مشروع رواية , لم تبدأ ولم تكتمل, وإنما نمت في حوافها ومن تراتيل أفكارها , نصوص أخرى وخطابات. فقررت إمعانا في إهمال المهمل , تجميع كل شيء كما يعن لي, ضمن تخمين أكبر يسمى حاليا رواية , وذلك بعرض كل شيء من تلك الأوراق كما هي بتواريخها , وفي صيغتها" السرية والخاصة"...التي تسبق –بشكل عام– الكتابة النهائية للنص"[1] .

لاشك إذن في أن رواية " أنا أيضا", تتميز بخصائص كتابية مخالفة للرواية التقليدية, وسيتم من خلال دراستها تحديد مدى جدة أعرافها الكتابية, من خلال مقارنتها بنماذج روائية سواء لنفس الكاتب , أو لكتاب آخرين مغاربة وعرب .

-عرف العنونة:

يكتسي العنوان أهمية بالغة في إعطاء قيمة للعمل الأدبي , وتحفيز القارئ على قراءته من جهة , وتشويش ذهنه من جهة أخرى , خاصة وأن عناوين الرواية المعاصرة أصبحت تبتعد عن الوضوح و المباشرة ، وتنفتح على تأويلات عديدة ومتنوعة , يجد القارئ نفسه مضطرا أمامها لإعمال فكره من أجل البحث في دلالاتها , واختيار ما يتلاءم منها و مضمون العمل.
ويعرض د. جمال بوطيب وظائف العنوان كما حددها هوك Leo Hoek في تعريفه " مجموع العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما ، من أجل تعيينه ، ومن أجل أن تشير إلى المحتوى العام و أيضا من أجل جذب القارئ"[2] . بالنظر إلى هذه الوظائف الثلاث يظهر أن العنوان يحتاج إلى الكثير من الإهتمام في اختياره وصياغته , وفي الإهتمام بجاذبيته ، ودلالاته, وهو ما أدى إلى ظهور " فن العنونة مقابل فن للكتابة " [3]. ويصرح الكاتب إدوار الخراط بأن اختيار عنوان مؤلف ما قد يأخذ سنوات " لعل شيئا ما في الرواية قبل أن تكتب عادة، يفرض علي عنوانها . ذلك أنني قبل أن أخط الكلمة الأولى في السطر الأول من العمل أكون قد فكرت فيه و قلبت احتمالاته في ذهني . وفي روحي . لفترة قد تطول إلى سنوات ، وأحيانا إلى عقود طويلة ، وفي خلال ذلك التأمل والإحتشاد ينبثق أو يسطع العنوان الذي غالبا ما يظهر في نهاية الأمر على غلاف الكتاب ، إن كما هو وإن بتعديل طفيف"[4].

---

[1]- شعيب حليفي : أنا أيضا, م.س, ص 9

[2] - Hoek ,Leo , La marque du titre ,dispositifs sémiotique d une pratique textuelle ,p :17.
نقلا عن د جمال بوطيب: أعراف الكتابة والتأليف ،م.س، ص83

[3]- د.جمال بوطيب: أعراف الكتابة والتأليف ،م.س، ص 83

[4]- إدوار الخراط : النصوص المحاذية بالنسبة لي نصوص أساسية و ليست فقط محاذية " جريدة " السياسة الجديدة" . العدد 377 ، 8 - 15 مارس 2002 . ص 11 , نقلا عن عبد المالك أشهبون : العنوان في الرواية العربية ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع,سورية – دمشق , الطبعة الأولى,2011, ص 46

العنوان الخارجي :

- **العنوان الرئيسي:**

" أنا أيضا " هو العنوان الرئيسي المثبت على صفحة الغلاف ,وهو يدل على حصول أمر تشترك فيه الذات " أنا " , مع ذات أو ذوات أخرى , وهو ماتدل عليه كلمة " أيضا". فهو عنوان غامض و محير يدفع القارئ للتساؤل عن الذات أو الذوات الأولى وما حصل معها ، وهو ما سيحيله بالضرورة لمعرفة الذات الثانية " أنا ", وتحديد النقط المشتركة بينهما .

- **العنوان الفرعي :**

يضيف شعيب حليفي إلى العنوان الرئيسي, عنوانا فرعيا يزيد من حيرة القارئ وضياعه : "تخمينات مهملة ", وهو تحديد أو وصف لمحتوى الرواية بأنه "تخمينات" أي " أقوال بالحدس والتقدير أو الوهم "[1] , بمعنى أنها قد تحتمل الصحة أو الخطأ، بالتالي فالقارئ حر في اختيار تصديقها أو تكذيبها , كما أن نعتها ب" مهملة " تدل على مرور الزمن عليها وارتباطها بالماضي. كما يوظف شعيب حليفي العنوان الفرعي في روايته " لا أحد يقفز فوق ظله " وهو:" الإحتمالات العشر لكتابة رواية واحدة ". ويحضر عرف العنونة الفرعية في بعض الروايات المغربية والعربية مثل:

-" خوارم العشق السبعة" ,(سوق النساء 2) , لجمال بوطيب

- "الروائي", محمد زفزاف يكتب الثعلب الذي يظهر و يختفي, لصدوق نور الدين

-" الأزرق والهدهد ", عشق في الفايسبوك , لجاهدة وهبة

- " رماد الشرق" , خريف نيويورك الأخير, لواسيني الأعرج.

فهذه العناوين هي بمثابة سند و متكأ للعنوان الأصلي, يقول واسيني الأعرج " فما خفي في العنوان الرئيسي وعجز عن التعبير عنه، يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح ومجال الفهم (...) لهذا تجد عندي هذه الثنائية في العناوين رغم أني في عمقي لا أحبذها ، وحاولت في النصوص الأخيرة تقليص هذه الظاهرة و الحد منها لأنني اكتشفت أنها بقدر ما هي

[1] - جبران مسعود: الرائد, معجم لغوي عصري,م.س, ص345

مفيدة فهي مربكة و مثقلة للنص لأن العنوان جعل أولا ليحفظ ، فبقدر ما يكون كلمة أو كلمتين يكون ناجحا و يبقى في الذاكرة "[1] .

و قد يختار بعض الكتاب توظيف عناوين بديلة في أعمالهم, كما هو الشأن في رواية جمال بوطيب " سوق النسا أو ص.ب 26 "، وفي رواية عبد الإله بنعرفة " بحر النون أو رحلة البحث عن الجزيرة الأطلسية " , وكذا واسيني الأعرج في رواية :" ضمير الغائب أو الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر " , و" حارسة الظلال أو دونكيشوط في الجزائر " . أما عن وظيفتها ف "هذه العناوين لا تتعارض فيما بينها بقدر ما يصبح العنوان الثاني عنوانا على عنوان ، أو ما يمكن تسميته بالعناوين الشارحة التي تسعى إلى التوضيح ، أو التلميح إلى المعنى المقصود من العنوان الأول الذي عادة ما يكون مشوشا ، وغير متيسر في فهمه ..."[2].

وإذا كان العنوان في الرواية المعاصرة عتبة مشوشة ومحيرة قد تضيع القارئ وسط تأويلات عديدة, فإن أحمد المديني مثلا في روايته " الهباء المنثور" يلجأ إلى شرح عنوانه في عتبة " فائدة" : " وفسر الهباء تفسيرات منها:

1-مايخرج من الكوة مع ضوء الشمس , شبيه بالغبار ,

2-الماء المهراق,

3-وهج الدواب,

4-يبس الشجر إذا ذرته الريح

نثر في (لسان العرب)

-الرمي بالشيء متفرقا

-النثار : ما تناثر من الشيء

-تناثر القوم :مرضوا فماتوا"[3]. وكذاك عبد الإله بنعرفه في رواية " بحر النون أو رحلة البحث عن الجزيرة الأطلسية " يقدم شرحا مستفيضا للعنوان هذا مقتطف منه" ...بحر النون الذي هو بحر الحقائق , وعلم الإجمال المودع في كتاب الوجود (...) فالمقصود من النون في النهاية هو الإنسان

[1]- واسيني العرج :" مع دون كيشوط الرواية الجزائرية " ، كتاب عمان (1) : حوارات ثقافية في الرواية و النقد والقصة والفكر و الفلسفة " ص 21, نقلا عن عبد المالك اشهبون . العنوان في الرواية العربية ,س.م, ص 8

[2]- عبد المالك أشهبون : العنوان في الرواية العربية ,م.س, ص 85

[3]--أحمد المديني :الهباء المنثور ,دار نشر المعرفة, الرباط-المغرب, الطبعة الأولى,2001,ص7

الكامل الجامع للحقيقية الأحمدية الإجمالية , والحقيقة المحمدية التفصيلية"[1] . لكن عموما فإن أغلب الروايات المغربية المعاصرة تترك العنوان مفتوحا أمام تأويلات القارئ .

العناوين الداخلية :

رواية "أنا أيضا"– كما تمت الإشارة سابقا– مقسمة إلى ثلاث روايات قصيرة كل واحدة تحمل عنوانا مستقلا : الرواية الأولى " ارتياب المطمئن" ، الرواية الثانية عنوانها "هتاف الغروب ", و الرواية الثالثة : " آثار العتمة ", وهي عناوين غامضة لايكمن للقارئ أن يكشف سرها إلا بد قراءة الروايات الثلاث, ويكشف الخيط الرابط بينها . فالإرتياب يدل على حالة الشك التي ترتبط عموما بالقلق ، لكنه ارتياب لشخص مطمئن لا قلق, وهذا التناقض يثير السؤال حول الإطمئنان المقصود . وتحمل الرواية الثانية عنوان "هتاف الغروب " و الهتاف هو" الصوت العالي الذي يرفع تمجيدا أو استنكارا"[2] ، والهتاف هنا استنكاري لتردي الأوضاع , وربطه بلحظة الغروب قد يدل على الرغبة في أن يصير هذا التردي جزءا من الماضي , وعلى الأمل في غد أفضل . أما الرواية الثالثة : "آثار العتمة " فيدل عنوانها على مخلفات الظلم والإستغلال والقهر الذي يعانيه المجتمع المغربي, والذي جعل حياة الشخصيات مظلمة سوداء , وجعل نهايتهم أيضا مأساوية " آثار العتمة تكسو الضوء وتخفيه ليخرج الجميع إلى الحياة, يعيشونها فتتحول – دون إرادتهم – إلى حكايات خالصة لا تصلح أن تعاش"[3]. أما علاقة ذلك بالعنوان الخارجي "أنا أيضا" , فيمكن القول أنه يعبر عن مشاركة الذات "أنا أيضا" , للذات أو الذوات الأولى المفترضة في همومها, وفي تقاسم معاناتها من الواقع المتردي.

في كل واحدة من الروايات الثلاث يظهر عدد ملفت للإنتباه من العناوين الداخلية, وهي عموما عناوين إيحائية , غريبة , إشكالية ,مختصرة تحمل دلالات رمزية : دم الأنبياء لا يباع ، الملائكة تتكلم أيضا ، قالت الجمجمة ، اعتقاد ، خيط واحد بسبعة ألوان .. وغيرها , يريد من خلالها الكاتب تحفيز قارئه لاكتشاف سر كل عنوان وعلاقته بالعمل ككل , وحول وظيفتها فهي " تعتبر بمثابة الصوت الآخر للمؤلف في توجيه عملية تنظيم قراءة النص الروائي بطريقة غير مباشرة . إلا أن ما هو ملاحظ ، هو أن العناوين الداخلية في روايات " الحساسية الجديدة " كفت عن لعب دور المؤثر الذي يرتب خطوات القراءة ، كما أحجمت عن تمثيل دور القارئ كما مر بنا

[1]- عبد الإله بنعرفه : بحر النون أو رحلة البحث عن الجزيرة الأطلسية ، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع الرباط ,الطبعة الأولى ، 2007 , ص11/7

[2] - مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط , الجزء الثاني ,م.س,ص 1010

[3]-- شعيب حليفي : أنا أيضا, م.س, ص 104

مع روايات محفوظ ,فقد أصبحت حمالة أوجه دلالية متنوعة و تحولت إلى نصوص مستقلة الذات ، متفاعلة تفاعلا خفيا مع النص في كليته "[1].

وتحضر العناوين الداخلية في مختلف روايات شعيب حليفي بشكل مكثف ,فتسهم في كسر انسيابية السرد المتسلسل للأحداث من جهة , و تشد انتباه القارئ من جهة أخرى, خاصة إذا كان إحساس الملل قد تسرب إليه . فكل عنوان داخلي جديد هو عتبة تتطلب إعمال الفكر فيما سيتم عرضه لاحقا وتحديد علاقته بما سبق. بالتالي فهذه العناوين هي حافز للقراءة المنتجة الفاعلة ,ودليل على رغبة الكاتب في الخروج عن نمطية السرد المتتالي .

"عرف تجنيسي"[2] :

جنّس شعيب حليفي أعماله الأولى (مساء الشوق, زمن الشاوية,رائحة الجنة) ب " رواية", وهو ما نجده أيضا على صفحة غلاف " أنا أيضا " ، لكن فهرس المحتويات المدرج في بداية العمل يعلن عن وجود ثلاث روايات يستنتج القارئ أنها روايات قصيرة. أما " مجازفات البيزنطي " فقد جنسها شعيب حليفي " روايات قصيرة جدا ", وهذا الإختيار الكتابي فضلا على أنه يتماشى وسرعة العصر و ضغوطاته , فإن الروائي يلجأ إليه رغبة منه في الإقتصاد السردي, وفي تكثيف المعاني والدلالات و الترميز لها , وكذا رغبة منه في تحويل القارئ من دور الإستهلاك التقليدي إلى الإنتاج الفاعل .

أما في رواية "لا أحد يقفز فوق ظله " فلا يوجد تجنيس للعمل على صفحة الغلاف , بل يستنتج من خلال العنوان الفرعي المثبت في صفحة العنوان " الإحتمالات العشر لكتابة رواية واحدة", فالقارئ يفترض من خلال هذا العنوان أن العمل هو رواية , لكن بعد صفحة العنوان يجد تجنيسا جديدا " يوميات روائية " . هذا الإختلاف في التجنيس بين صفحة الغلاف وصفحة العنوان يرد عند إدوار الخراط مثلا في" ترابها زعفران " المجنسة على صفحة الغلاف ك"رواية", لكنه في صفحة العنوان يضع تجنيسا جديدا " نصوص اسكندرانية" , كما أنه اختلق تجنيسات أخرى جديدة مثل "اختراقات الهوى والتهلكة" :نزوات روائية, "رامة والتنين " :رواية– قصيدة.

[1]- عبد المالك اشهبون : العنوان في الرواية العربية ,م.س,ص 137
[2]-- د.جمال بوطيب:أعراف الكتابة والتأليف,م.س, ص65

وتتنوع تجنيسات الرواية المغربية وتختلف, فعمرو القاضي مثلا يجنس " الحمرة الصدئة" بسيرة روائية. وعبد الإله الحمدوشي يجنس "الذبابة البيضاء " برواية بوليسية , وميلودي حمدوشي يجنس"ضحايا الفجر" و "أم طارق" برواية بوليسية , ومراد العلمي يجنس روايته "الرحيل" على أساس اللغة التي كتبت بها " رواية باللغة المغربية الدارجة ". إضافة إلى محمد برادة الذي يجنس عمله " مثل صيف لن يتكرر " ب "محكيات". وقد أدت مواكبة التطورات التكنولوجية على مستوى الكتابة الإبداعية, إلى ظهور تجنيس جديد مع الكاتب "عبد الواحد استيتو " وهو "رواية فيسبوكية" حيث أثبت على صفحة غلاف عمله "على بعد ميليمتر واحد فقط " العبارة التالية " أول رواية فيسبوكية عربية " [1]. وقد جرد الباحث محمد القاسمي تجنيسات عدة للرواية المغربية , منها: " رواية اجتماعية : الحي النشاز/رواية تاريخية: الثائر المهزوم/ رواية أندلسية /مغربية تاريخية: تفسحات ابن طفيل/ رواية أطروحة: الدرس الخيميائي/ رواية تمثيلية : الألم السعيد/ رواية مسرحية: نظام العائلة وشرف العائلة/ نص روائي : البرزخ"[2]. لكن وبصفه عامة, غالبا ما تجنس الأعمال الروائية المغربية ك"رواية" ويثبت هذا التجنيس غالبا في صفحتي الغلاف و العنوان, وهذا العرف التجنيسي قد يخرق عند بعض الكتاب من خلال خلق تجنيسات جديدة مغايرة.

- عرف الإهداء :

يتأرجح الإهداء في الرواية المغربية بين الحضور والغياب , ويتحدث د.عبد المالك أشهبون عن أهمية الإهداء الذي يعتبره " نصا مصغرا مساعدا على فهم محتوى الرواية في بعض أوجهها الخاصة, أو معبرا للدخول إلى عالم الكاتب الحميم, بصرف النظر عن عالم الكتابة. فالإهداء بتلك المميزات والخصائص, لايفصل العالمين المذكورين (الواقعي/المتخيل)بقدر ما يكمل جزءا مجهولا بالنسبة للقارئ , ويولجه منطقة أخرى من مناطق العتمة في حياة الكاتب, ويسلط عليها أضواء خافتة ,ممهدا بذلك طريق التواصل بين القارئ والنص من جهة, وبين القارئ والمؤلف من جهة ثانية"[3].وقد قسم د.عبد المالك أشهبون في كتابه "عتبات الكتابة في الرواية العربية" الإهداء حسب المهدي إليهم إلى: إهداءات خاصة موجهة إلى أفراد العائلة ، أو فيما بين الأدباء ، و إهداءات عامة ذات طابع سياسي و أخرى ذات طابع فكري ، وأخرى خارجة عن المألوف , إضافة إلى الإهداءات الذاتية.

---

[1]- عبد الواحد استيتو: على بعد ميليمتر واحد فقط , منشورات ومضة , الطبعة الأولى , 2013

[2]- محمد القاسمي :تجنيسات الرواية المغربية, مجلة مقاربات , العدد الثالث و المجلد الثاني, 2009, نقلا عن د.جمال بوطيب:أعراف الكتابة والتأليف,م.س, ص66

[3]- د. عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ,دار الحوار, سورية , الطبعة الأولى,2009, ص 205

وبالنسبة لشعيب حليفي فإنه يتجاوز عتبة الإهداء في أعماله الروائية , وفي روايته " رائحة الجنة " , لا يخصص له صفحة مستقلة كما هو متعارف عليه , بل يضعه في نهاية ملاحظاته السبعة : " 7 . المؤلف يهدي كل هذا الخيال إلى محمد بن عبد السلام ، خدوج بنت الحاج راعا ... و أيضا إلى كل أولياء و ثوار الشاوية " [1].

-عرف الإستشهاد أو الإقتباس:

يعتبر د.عبد المالك أشهبون أن الإستشهاد" يشكل رباطا فنيا بين أكثر من حساسية أدبية, حتى وإن اختلفت النصوص المقتطفة في أجناسها الأدبية.كما أنه وجه من أوجه التناص الذي يتم بموجبه تحويل مقاطع نصية متفرقة ومنقطعة عن أصولها , وزرعها في فضاء نصي جديد يضفي عليها طابع الإستمرارية والتلاحم إلى حد الإندماج" [2], وتلعب هذه النصوص دورا هاما في إعطاء القارئ فكرة حول رؤية الكاتب الفنية, ومعرفة توجهه, وتدفع للبحث في علاقتها بالنص الروائي,فهي ترتبط به بطريقة مباشرة أو غير مباشرة , يحاول القارئ اكتشافها. إضافة إلى أن هذه النصوص تغني رصيد القارئ الباحث , وتفتحه على عوالم نصية جديدة , وتطور قدرته على القراءة الإستكشافية.

ورغم أهمية هذه النصوص إلا أنها تتراوح بين الحضور والغياب في الروايات المغربية , وقد تخلى عنها شعيب حليفي في رواية " أنا أيضا " و رواية " لا أحد يقفز فز فوق ظله " ، وربما لجأ إلى ذلك لانشغاله بأسئلة الكتابة أو رغبته في تجاوز بعض الأعراف الكتابية المتفق عليها, خاصة وأنه وظفها في روايته زمن الشاوية . هذه الإستشهادات أو الإقتباسات قد تكون لشخصيات حقيقية أو لشخصيات متخلية يختلقها المؤلف ، كما هو الشأن عند محمد عز الدين التازي حيث أن اقتباسات رواياته وقصصه كلها لشخصية متخلية هي ابن ضربان الشرياقي.

- " عرف شكلي -نصي "[3]:

أ- الخطاب التقديمي :

يعتبر د.جمال بوطيب أن " من أهم مكونات العرف الشكلي استبدال المقدمة أو تجاوز الثوابث"[4] , وبملاحظة الأعمال الروائية المغربية يمكن القول بأن هذا الخطاب يتأرجح بين الحضور

[1] ـ شعيب حليفي : رائحة الجنة ، دار النايا , دار محاكاة للنشر والتوزيع ، سورية ـ دمشق , الطبعة الأولى, 2012 ,ص 6

[2]-- د. عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ,م.س, ص 174

[3] - د. جمال بوطيب: أعراف الكتابة والتأليف,م.س, ص69

[4]--نفسه, ص69

والغياب , كما أنه – مثلما أشار لذلك د.جمال بوطيب – قد يستبدل بعتبات تحمل تسميات ووظائف جديدة.

ويؤكد شعيب حليفي على أهمية المقدمة كشكل من أشكال الخطاب التقديمي, لأنها تساهم في " الإحاطة بالجنس الأدبي ، و فك بعض رموزه التي قد لا يتأتى للكاتب تبسيطها داخل النص ، فهي التي تخبرنا ، بتأكيد ما إذا كان المؤلَّف رواية أم غير ذلك ، مما يميز بين الأجناس الأدبية . كما تساهم المقدمة في تمحيص الوعي النقدي للكاتب ، و المحايث للعملية الروائية ، فعبر هذا الخطاب تتبدى لنا العديد من مكوناته الفكرية ، ورؤيته المزدوجة للكتابة و العالم معا " [1], لكنه رغم ذلك يتجاوز هذه العتبة في مختلف رواياته , ملقيا بالقارئ مباشرة في متاهات النص , دون أن يفرض رؤية معينة عليه, أو يحاول توجيه قراءته ، باستثناء عمله " رائحة الجنة " حيث يضع الكاتب عتبة بعنوان " إشهاد من المؤلف " ضمنها سبع ملاحظات ، تضيء بعض الجوانب التي قد تلتبس على قارئ الرواية ، ومن بين هذه الملاحظات: " 3 . الأسماء والأرقام خيالية محضة ، لا مرجعية لها ، و أي تشابه بين هذا الخيال والواقع الذي يتوهمه القارئ ، هو مجرد صدفة غير مقصودة ... والله عليم بما في الصدور .4 . يجب الإحتراس من شخصيات : عبو الريح ، و احمد بن موسى ، و القيد عيسى وكل أتباعهم من موالين الوقت ... لأنهم تدخلوا . بأساليبهم المعهودة . ومارسوا على المؤلف نفوذهم ، فحذفوا عدة صفحات تخصهم بشكل مباشر " [2].

كما توظف بعض نماذج الرواية المغربية عتبات مخالفة للمقدمة , فنجد مثلا أحمد المديني في روايته" الهباء المنثور" , يضع "فائدة" يقوم فيها المؤلف بشرح العنوان وتفسيره للقارئ , وهوماتمت الإشارة له سابقا. كما يضع جمال بوطيب في روايته "خوارم العشق السبعة " : " بطاقة تقنية (في وصف الرواية)" , يقدم فيها معلومات تهم توزيع الرواية والكتاب المرفق بها " –تتكون هذه الرواية من صفحة واحدة هي الصفحة رقم 13.

- يتكون ملخص الرواية من مائة وعشرين صفحة.
- يضم الملخص الخوارم السبعة , وبعد كل خرم مستقلا بذاته وغير ذي علاقة بالآخر.
- بداية ملخص الرواية هي ص15 ومايليها.
- مرفق بالرواية حاشية/كتاب "وصفة لقتل الحب " للالة تركية صدوعي"[3].

[1]- شعيب حليفي : هوية العلامات, في العتبات و بناء التأويل, دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى, 2005 ,ص 47
[2]- شعيب حليفي : رائحة الجنة، م.س, ص 5.
[3]-- جمال بوطيب :خوارم العشق السبعة (سوق النساء 2),منشورات مقاربات,فاس, الطبعة الأولى,2009,ص5

وقد يحضر الخطاب التقديمي في شكل "تمهيد" " كما في رواية "زهرة الجاهلية" لبنسالم حميش, أو"فاتحة" في روايته "العلامة" يتحدث فيها عن حياة ابن خلدون. كما تتضمن بعض الروايات المغربية تقديمات ذاتية مثل رواية "بحر النون أو رحلة البحث عن الجزيرة الأطلسية" لعبد الإله بنعرفه, أو غيرية – وهي الأكثر تداولا– مثل روايات علي أفيلال :" أوراق الصفصاف" تقديم بقلم سعيد البشري ،" نساء في الطريق " تقديم بقلم محمد القطيب التناني , و" الخوف " تقديم بقلم نجيب العوفي ، و"ميلودة" تقديم بقلم سعيد يقطين ، و تشترك هذه التقديمات رغم اختلاف كتابها في الإشارة إلى موضوع الهجرة عند علي أفيلال واهتمامه به, ويفسر محمد القطيب التناني هذا الإهتمام " و صديقنا أفيلال من الصنف الثاني ، عاش غربته ما يناهز الربع قرن ، و شق – كما يقول في إحدى قصصه – الصخر ليضمن لأهله حياة الاستقرار . ولم يكتف بهذا بل أبت قريحة الإبداع فيه إلا أن يحمل المعول كما قال . و المقص كما هي حرفته ، قلما يغوص به في أعماق نفسه أولا . واصفا ما يعانيه وما يكابده من مشاق الغربة في المهجر ، ومشاق غربته حين يعود إلى أهله ، ثم ينتقل إلى وصف معاناة غيره من المغتربين ، ممن سلبتهم الأجواء الجديدة . و أماتت فيهم معالم الإتصال بالماضي ، ومن جرفهم تيار التفتح على الملذات حتى غدوا لها عبيد ا يتكسبون بالحرام و يثرون على أنقاض الكرامة .... " [1] . وقد ترد بعض التقديمات معنونة مثل تقديم رواية "الخوف" الذي يحمل عنوان " الخوف المهاجر " , و تقديم رواية " طوق النورس " لسلام أحمد ادريسو المعنون ب" منطق الطير " يقدم فيه محمد الداهي لمحة عامة عن الرواية و شخصياتها وقضاياها .

وقد يختار الروائيون المغاربة المعاصرون تجاوز الخطاب التقديمي بمختلف أشكاله في أعمالهم الروائية , وربما يعود ذلك إلى التصور الذي "لا يرى أية جدوى من احتواء الكتاب الإبداعي على محطة التقديم ، أو باقي الأشكال الأخرى للإستهلال . فهي من زاويتهم عتبة قد تشوش على طبيعة النص الإبداعية ، ووشاية . بطريقة غير مباشرة . بأسرار النص المركزي الجوهرية " [2] , ومن مثل هاته الأعمال " رقصة العنكبوت" و"ابن السماء " لمصطفى الغتيري, "لم ندفن الماضي" لعبد الكريم غلاب , "الحديث والشجن " لحسن أوريد.

ب–التفسير و التعليق :

يشكل التفسير والتعليق مظهرين من مظاهر العرف الشكلي– النصي الذي تحدث عنه د.جمال بوطيب في كتابه " أعراف الكتابة والتأليف" , و يمكن رصده في رواية " أنا أيضا" من

[1]- علي أفيلال : نساء في الطريق ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 1995, ص3
[2] - د.عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية,م.س,ص 63

خلال لجوء شعيب حليفي إلى شرح وتفسير بعض الكلمات " فندق (بفتح الفاء) وهو فضاء واسع يأوي بعض الباعة و البهائم ، و يختص في حفظ بعض الأمانات ليوم أو يومين ، و تهيء الشاي ، كما يضم بيوتات قصديرية صغيرة ينام فيها . بمقابل زهيد . بعض الباعة أو الزوار" [1] , وفي موضع آخر من الرواية نجد" الوزارة هي عبارة عن عمارة واسعة تضم مكتب لسيد الوزير وكتابه وبعض الموظفين الإداريين "[2] .

أما التعليق فقد كان حاضرا بقوة داخل الرواية من خلال تعليقات تهم مضمون المسودات مثل:(اكتشفت في نفس الصفحة خلطا في الأسماء,فالشاوش سي أحمد يصبح اسمه مسعود, وهو أصغر مما كنت قد تصورت من قبل, أما فاطمة جسري , فوجدت في بعض الحوارات التي مارست عليها الرقابة ولم أشأ إيرادها, يناديها باسم هنية ,وحينا آخر باسم أجنبي,كاسبارا...وبحثت في باقي الصفحات والملفات لعلي أعثر عما يفسر لي هذا...هل درس بالخارج وكانت له علاقة مع امرأة اسمها كاسبارا...فلم أجد شيئا...)ص 23, أو تهم شخصياتها مثل:" بائع السباسا " (وهو اسم مختلف لأن أحد يعرف له اسما غير مول السباسا) " ص 11 , و الجلايدية : "الجلايدية ، اسم شهرتها التي تمقتها باعتبار أنها اختارت أن تبيع وتشتري في جلود البهائم " ص 71, و شعيبا الراي: " خامس الحكماء ، أحد أكبر عتاة المدينة خلال ثلاثة عقود ، شعيبا ، و يعرف بالراي وكنيته تعود إلى الرقم اثنا عشر في لعب الورق ومرسوم عليها صورة الملك " ص 85, أوتعليقات تهم بعض أحداثها , مثلا يقول حول موت سمير :" ... كل هذا ولانريد أن نفهم أن اتهام سمير بالإرهاب هو مسألة تؤكد تيمة التكرار في الحياة, في القاتل والمقتول, في الأساليب والأسباب ودوران الحياة على الخواء , تطحن الزمان, ولا يسمع إثره سوى الثرثرة"[3].

ويحضر التفسير والتعليق بشكل ملفتا للإنتباه في مختلف روايات شعيب حليفي , ففي رواية " لا أحد يقفز فوق ظله ", يقول مثلا:" (راب و تهدب بمعنى انهدم واندرس كل شيء) " [4], و في رواية "زمن الشاوية": " (واصل سيره هذه المرة, بسرعة وكأنه يريد أن يدوس بقدميه التلابيب السوداء للظلام بعنف ...(والظلام هو الجزء الحركي في زمن الشاوية ...وذاكرة تتشظى إلى أبعاد كثيرة) "[5] , ومن أمثلة التعليق الواردة في نفس الرواية " (انضم إليهما المنصري (والذي سيسميه القايد بالمسمار, إذ أنه تعرف عليه حين وشي له بشخوص كانوا يتربصون به لقتله, ولما تأكد من كلامه ائتمنه وجعله حارسه الشخصي , بعد ذلك سيكلفه بالأمن الداخلي على

---

[1]- شعيب حليفي : أنا أيضا , م.س, ص10
[2]- نفسه,ص 37
[3] - نفسه, ص 103
[4]- شعيب حليفي : لا أحد يقفز فوق ظله, دار الهلال,القاهرة, الطبعة الأولى,2012، ص13
[5]- شعيب حليفي : زمن الشاوية, التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع, الرباط , الطبعة الثانية ,2011,ص 17

الشاوية كلها) "[1]. ويمكن تفسير الحضور القوي لهذا الشكل الكتابي في كتابات شعيب حليفي ,برغبته في تجاوز تأويل القارئ الخاطئ لبعض الأمور التي قد تحتمل تأويلات عديدة ، كما أنه يريد أن يشرك قارئه في جميع التفاصيل الدقيقة ، حتى يساعده على تكوين رؤية واضحة , ويزوده بالمعلومات الضرورية التي قد تساعده في كشف أسرار الرواية .

كما يلاحظ أن شعيب حليفي يلجأ إلى التفسير والتعليق داخل المتن الروائي, و يتجاوز وضع الهوامش التي قد توظف لنفس الغرض داخل الأعمال الروائية .

-عرف تواصلي[2]:

هو واحد من الأعراف الكتابية التي حددها الدكتور جمال بوطيب للرواية العربية الحديثة : " لا نعتبر العرف تواصليا إلا إذا كان خطابا موجها من الكاتب إلى القارئ مباشرة دون وسيط ، ولو كان هذا الوسيط هو السارد " [3] . في رواية " أنا أيضا " يحضر هذا العرف من خلال توضيح طبيعة العمل الذي أورده الكاتب في الرواية الأولى تحت عنوان " لست أنا " : "ما وقع لي ، (ولست بالضرورة ، المؤلف ، و إنما هي ترتيبات تقنية من إغراء نهر التخييل الجارف . بل لست أنا بالتأكيد) أن هذه الملفات ، التي رابتني ، كانت و لسنوات مشروع رواية ، لم تبدأ ولم تكتمل ، و إنما نمت في حوافها ومن تراتيل أفكارها ، نصوص أخرى وخطابات .فقررت إمعانا في إهمال المهمل , تجميع كل شيء ضمن تخمين أكبر يسمى حاليا رواية, وذلك بعرض كل شيء من تلك الأوراق كما هي بتواريخها , وفي صيغتها "السرية والخاصة" ...التي تسبق–بشكل عام– الكتابة النهائية للنص" [4].

فهو يوضح أن العمل هو عبارة عن تجميع لنصوص مر عليها الزمن , أضيفت إليها تفاصيل وأفكار يتداخل فيها الواقعي بالخيالي, فالمواقف الواردة في روايته منسوبة لشخصيات محددة , وهي طريقة تسمح للكاتب بنفي مسؤوليته ظاهريا تجاه بعض الآراء أو الرؤى التي تقدمها الرواية. ويتابع شرح دوافع كتابة الرواية مصرحا" وما حفزني على هذا, هو الثأر من الكتابة عموما, ومن هذا النص وأفكاره وشخصياته, والدفع بالأوهام العامرة والخاوية الحية إلى مأزق حقيقي مع النوع الأدبي وأفق التلقي"[5].

---

[1]- شعيب حليفي : زمن الشاوية,م.س, ص48
[2] - د. جمال بوطيب : أعراف الكتابة والتأليف ، م . س ، ص 68
[3]- نفسه , ص68
[4]- شعيب حليفي: أنا أيضا, م.س, ص9
[5]- نفسه,ص9

كما يخبر القارئ في روايته الأخيرة "آثار العتمة" بانتهاء الأوراق و الملفات التي اعتمدها في كتابة الرواية " لم تبق من الخطاطات الواضحة غير أوراق منفصلة و تعليقات متصلة بالموضوع من قريب ومن بعيد ، في ملف متنوع الأوراق ، بألوان مختلفة ، يهم ما كتب خلال الأيام الأربعة قبل اختفاء سمير الزعفراني ، من الجمعة إلى يوم الاثنين ، وكلها تشير إلى أن الحياة المتشكلة في هذا الشارع أفرزت نصا بعنوان " شارع ... آخر الملائكة " وأن اسم بشير سيف الحق ، هو بشير السيفي ... فيما باقي المحاور المحركة لهذه الحياة هي العبث و الخراب و الملائكة دون تأويل ... حياة خالية من التأويل (صفر تأويل) " [1].

ويمكن اعتبار الملاحظات التي أوردها المؤلف داخل العمل خطابا موجها للقارئ, يوضح ويفسر ما قد يكون غامضا بالنسبة إليه، أو يوجه قراءته حتى لا يبتعد بتأويلاته عن الحقيقة . ومن أمثلة هذه الملاحظات: "(ملاحظة مضافة. لم أجد في هذه الخطاطة المسودة الأولى المؤرخة بتاريخ السبت 24 يوليوز 1994 أي شيء يحيلني على ما كتب سمير في تلك الليلة ولكني عثرت في ملف آخر بعنوان تخمينات مهملة ، عن مكتوب بتاريخ 12 غشت 1994 بعنوان " من أرشيف وجدان محترق "" وخمنت أنه النص الذي كتبه سمير ، وصدقت تخميني لاعتبارات ثلاثة :

أولا : لأنه مكتوب بمداد أسود وبخط فيه الكثير من الخشوع ، وممهور باسمه في مدينة مراكش.

ثانيا : المعنى العام للنص المكتوب ينسجم والتمهيدات التي تهيأ لها سمير .

ثالثا: التداخل المريب بين ما أكتبه و أفكر فيه ، وبين ما يوجد في نص الزعفراني)" [2], وكذلك "(ملاحظة : شطبت على جملة تقول بأن فاطمة جسري ، تعتقد أنه بإمكان كل واحد منا أن يكتب مصيره بيده اليمنى و قدره بيده اليسرى)" [3]. هذه نماذج تمثيلية فقط , إذ تتضمن الرواية العديد من الملاحظات سواء حول مضمون الملفات والأوراق , أوحول الشخصيات, أو حول طريقة توظيف هذه الملفات داخل الرواية .

ويحضر العرف التواصلي عند شعيب حليفي في روايته " رائحة الجنة" من خلال العتبة المشار إليها سابقا" إشهاد من المؤلف" : يقول " لا يقرأ هذه الرواية كل الذين لا يثقون في المؤلف ، ولا يصدقون التنبيهات التالية : 1-هذا النص هو حكاية لاغير

---

[1]- شعيب حليفي: أنا أيضا, م.س, ص93
[2]- نفسه, ص14
[3]- نفسه, ص59

2- يمنع منعا كليا تأويل السرود والأوصاف والتأملات .وتحظر متابعة الرواية على كل قارئ يضمر نوايا التأويل, والتي هي عادة (وبالتأكيد)ما تكون سيئة , وبدعة تضلل العقل المستقيم..."[1] . وفي رواية " لا أحد يقفز فوق ظله " يوضح للقارئ خطته في كتابة الرواية " كتبت ما علق بذاكرتي ، فدونت بيدي عشرات الصفحات ، جعلتها عبارة عن مقاطع سردية بعناوين فرعية ، هي محاور القول "[2] .

ويلاحظ أن شعيب حليفي يستعمل ضمير المتكلم في تواصله مع قارئه ، على أن بعض الروائيين يتوجهون للقارئ مباشرة بضمير المخاطب , مثل رواية عبد الإله بنعرفة " بحر النون " أما عن هذه الرواية التي بين يديك أيها القارئ اللبيب فهي تتحدث عن بحر النون الذي هو بحر الحقائق ، وعلم الجمال المودع في كتاب الوجود "[3]. ويقول أحمد المديني في روايته "هموم بطة" التي تقاسم لحظات كتابتها مع القارئ " لذا وقد اختفى السارد , ساردي اعتبرت اختفاءه هبة إلهية تتطلب مني الحمد والشكر, وها أنا أعترف أمامكم بسعادتي , المؤقتة ربما, لخوفي من أن يطل سريعا برأسه من جديد.سيتيح لي اختفاؤه أن أتنفس الصعداء قليلا. أن أتعطل ياسادة مثل خلق كثير في الأرض, وفي هذا البلد المسمى المغرب بالتحديد.سأجد الوقت لتحقيق شؤون كثيرة تعطلت عندي بسبب التدافع الشديد للكلمات حول شاشة حاسوبي.منها أن أفكر بتغيير هذه الحرفة التي لاتجلب إلا النكد, وأحيانا الملاحقة,ينبغي أن أستدرك قبل فوات الأوان ,أم لعله فات "[4]! .

وفي رواية "سوق النساء" يضع المبدع جمال بوطيب في الأخير تنبيها مباشرا لقارئه حول الفصول التي وردت غير مرتبة " تنبيه من الكاتب :يمكن إعادة قراءة الرواية دون مراعاة لترتيب فصولها وأرقامها"[5].

من خلال الأمثلة المدروسة , يلاحظ أن العرف التواصلي قد يظهر على شكل توجيهات أو تنبيهات خاصة بقراءة العمل, وقد يظهر على شكل تصريحات من الكاتب لقارئه حول مراحل كتابة العمل وصعوباته.

[1] - شعيب حليفي : رائحة الجنة ، م.س، ص5
[2] - شعيب حليفي : لاأحد يقفز فوق ظله, م.س , ص24
[3] - عبد الإله بنعرفه : بحر النون أو رحلة البحث عن الجزيرة الأطلسية ، م.س, ص 7
[4]- أحمد المديني: هموم بطة, منشورات فكر, الرباط, الطبعة الأولى 2009, ص 42
[5] - جمال بوطيب :سوق النساء أو ص.ب 26,منشورات مقاربات, فاس, الطبعة الثانية,2011,ص 113

-عرف الاستهلال :

تختلف – من الناحية الشكلية – استهلالات فصول الرواية المغربية , فهناك من يختار استهلال فصوله بوضع استشهادت كما في رواية "رقصات على حافة الموت" لعلي أفيلال الذي يرقم كل فصل , ويضع استشهادات بعضها خاص بالكتابة :مثل الفصل 1 " الحديث المباشر يكسر الحاجز بين القارئ والمؤلف.ألان روب غرييه /فرنسا "[1] . و الفصل 10 " عندما تلح الكتابة على أشياء ويختصرها الكلام يولد الرمز" أمبرتو إيكو /إيطاليا"[2]. وبعضها الآخر يرتبط بالحياة عامة , مثل: الفصل 3 " كل الناس الطيبين امتطوا خيولهم الأصيلة واختفوا. يشاركمال/تركيا"[3] . كما يحضر هذا العرف عند الكاتب محمود عبد الغني في رواية " معجم طنجة ", حيث يضع في بداية الفصول المرقمة استشهادات أو اقتباسات لكتاب عرب و أجانب , يضع في مستهل الفصل 4 مثلا " كيف يمكن للبشر أن يصمتوا بهذا المقدار ، ولهذه الفترة الطويلة ؟ كيف يستطيعون نسيان جميع الكلمات و الأصوات التي بدؤوا الحياة بها ، وهم ينقذفون من الأوهام ؟ كيف كيف ؟ !كيف يمكن ذلك ؟! " عبد الرحمان منيف النهايات " [4]، و في مستهل الفصل 13 " تعاونوا معي بكبرياء وحماس : كي أصبح أكثر ثراء مما أنا عليه ، أو دعوا صدقتكم في يدي الممدودة والأخوية .، أفضل العملة الورقية ، و إن لم تجد فالمعدنية ." خوان غويتيسولو" ملحمة آل ماركس"[5].

أما شعيب حليفي ففي روايته " رائحة الجنة " استهل كل فصل , باستشهادات تنوعت بين انتسابها لشخصيات أدبية حقيقية مثل " مكتوب على باب السماء بأحرف من ذهب على وجه البسيطة لا يبقى من الناس إلا مآثرهم " حافظ الشيرازي " [6] , و بين انتسابها لشخصية من شخصيات الرواية مثلا " هذه الأرض المهجورة .... حجرها كحل و ترابها تبر ، وماؤها عسل ، لكن أهلها ملائكة و شياطين " عبو الريح " [7] , أو لشخصيات مجهولة " اللسان ما فيه عظم " أخرس مغربي "[8] , و كذلك" كثرة لمراود كتعمي " حكاء أعمى "[9].

---

[1] - علي أفيلال: رقصات على حافة الموت ,دار النجاح الجديدة , الدارالبيضاء, الطبعة الأولى , 2001, ص7
[2]- علي أفيلال: رقصات على حافة الموت,م.س, ص 111
[3]-نفسه , ص23
[4]- محمود عبد الغني : معجم طنجة، منشورات المتوسط ، إيطاليا ، الطبعة الأولى 2016، ص33
[5] - نفسه ص 103
[6] - شعيب حليفي : رائحة الجنة, م.س, ص 99
[7]- نفسه, ص 49
[8]- نفسه ، ص 9
[9]- نفسه ص 79

وقد يستهل الكاتب فصوله بمقولات خاصة به مثل علي أفيلال في روايته "الخوف", يقول في مستهل الفصل الأول مثلا " الكتابة ليست هما,وحتى إذا كانت هما فهو محبب إلي"[1] ,وفي مستهل الفصل الثاني "إن كان لابد أن تكتب , فالخوف مادة خام للكتابة"[2], وهي مقولات ترتبط بالكتابة , كما استهل فصولا أخرى بمقولات تعبر عن نظرته للحياة وشؤونها, يكتب في مستهل الفصل الخامس مثلا "المرأة كالبحر في ثورته وصخبه, والكتابة كجدول حالم في انسيابه وهدوئه"[3] , و في مستهل الفصل الثامن " حين تغذي نارا متوهجة بمزيد من الحطب, ماذا ننتظر من ألسنتها"[4]. وقد يتجاوز بعض الروائيين هذا العرف إلى اعتماد العنونة والترقيم فقط في مستهل كل فصل مثل محمد أمنصور في رواية "المؤتفكة", وبعضهم يعتمد الترقيم فقط مثل " رقصة العنكبوت " لمصطفى الغتيري, و قد يبدأ بعضهم فصوله مباشرة دون ترقيم أو عنونة أوستشهاد.

في رواية "أنا أيضا" , يضع الكاتب في مستهل كل واحد من النصوص التي يقدمها عنوانا محملا بدلالات عميقة –كما سبق توضيح ذلك – , أما عن طبيعة إستهلالات هذه النصوص فهي عموما محفرة ومثيرة ، بعضها يوظف ضمير المتكلم ، يشرح فيها الكاتب طريقة كتابة العمل " في الساعة العاشرة وإحدى عشر دقيقة , رغم أني أكره السهر على شيء مثل الكتابة , وخصوصا كتابة الرواية , من يوم السبت الرابع والعشرين من يوليوز 1994, سجلت خطاطة أولى للرواية , ووضعت لها عنوانا : رائحة الملائكة " (ص 9) , وفي موضع آخر يقول " اندهشت كيف سقطت أشياء كثيرة ومهمة من حكاية السرير ، رغم كونها موجودة في المسودة الأولى وفيما سيأتي من مسودات وخطاطات ملحقة ، تالية عن تاريخ 24 يوليوز 1994 " (ص 49) . وبعضها الآخر يوظف ضمير المخاطب, من خلال حوار مباشر بين الكاتب وشخصية سمير الزعفراني, " بعد قليل ستدرك أن الحياة ليست سوى وهما . مجرد سنوات محسوبة بين الجد و العبث ، بين عبادة المحسوس و عشق المجرد و الحياة هي مراكش.

– أنا لا أحدد معنى الحياة التي أحياها (قال فاسحا باب الحوار)" (ص15).

فهذه الجملة تخلخل أفق توقع القارئ, الذي يعتقد بداية أن الخطاب موجه إليه . كما نجد استهلالا بضمير المخاطب على شكل أسئلة ينتظر القارئ أجوبتها " أما زلت تحب الكسكس يوم الجمعة ، والحوت يوم السبت وركوب القطار مرة كل خمس سنوات وتؤكد أن كل سفر لابد أن

[1]- علي أفيلال: الخوف,مطبعة النجاح الجديدة , الدارالبيضاء, الطبعة الأولى ,2000,ص13
[2]--نفسه,ص 23
[3]- نفسه,ص67
[4]- نفسه,ص99

يكون في حافلة حمراء ؟أمازلت تعتقد أننا سنتحول إلى ملائكة تحرس خلودنا ؟" (ص58), لكن الشخصية تنتقل مباشرة إلى سرد أحداث معينة" حينما أغمي علي, بعدما انهالت فوق رأسي عصي العساكر..." (ص 58).

إضافة إلى توظيف ضمير المتكلم الجمع " نحتاج باستمرار إلى كثير من التفاهات لملء الفراغ المريب الذي يسبب زلزالا يدفعنا إلى دخول الحروب كما ندخل أي مقهى " (ص 93)

أما من حيث أنواع الإستهلال المعتمدة في رواية " أنا أيضا" , فيمكن التمييز بين :

-استهلالات سردية: يقول في "مطرب الوطن يطرب : " روى لأصدقائه بالمقهى جلسة التفاوض والمصالحة وختم لهم بأنه مثل المطرب في هذه العملية، سيكون له صوته فقط أما الكلمات و التوزيع الموسيقي و الإخراج الكليبي فله أهله الذين يقدرون عليه "(ص 82), وفي "قالت الجمجمة" : " سيسمح بشير لحمو ، رفقة بنطور ، بالسهر معه يوم الأربعاء, وتحضر هذه السهرة الحاجة راضية وسعدية, في جلسة ,كان السياف فيها ، وحده من له حق الشرب و الأكل من أكلات خفيفة معدة سلفا " (ص 62).

-استهلالات وصفية: تصف أحداث الرواية, و تدفع إحساس الملل الذي قد تسببه انسيابية السرد , يقول في وثيقة بعنوان " الريح" : " الريح الخارجة من المزمار تتسرب من تلك الأفواه السبعة المسماة ، غفلا ، بالثقوب تتحول إلى نواح يصارع الأنامل التي تكممها ، فيتفرق لينسل و يتجمع – في خروجه – داخل لغة تحفز التذكر" (ص25). ويصف في نص " السرير " قائلا:" الشمس في كبد السماء ، معول بشير اصطدم بشيء ما ، استمر في الحفر ، و كلما ضرب بدا ذلك الشيء ممددا,..." (ص 46).

– استهلالات حوارية:" بعد قليل ستدرك أن الحياة ليست سوى وهم . مجرد سنوات محسوبة بين الجد و العبث ، بين عبادة المحسوس و عشق المجرد و الحياة هي مراكش.

– أنا لا أحدد معنى الحياة التي أحياها (قال فاسحا باب الحوار)

-ولكنك تضطر إلى تحديد وجودك فيها , لا فرق" (ص 15).

وقد اتخذت بعض الإستهلالات طابعا توضيحيا تفسيريا , تبرز تدخلات وتوضيحات وتعليقات الكاتب, فمثلا في مستهل النص المعنون "سمير طوير الجنة " نجد :" ليست هناك أوراق أو وثائق تضيء فترة اعتقال سمير الزعفراني ، كما أنه حينما أفرج عنه ، لم يمض وقت طويل على موته في حادث سيارة حامت حولها شكوك شبه أكيدة " (ص 96), وفي نص " أنا الرئيس" : "هذه

الوثيقة مكتوبة بضمير المتكلم للعيساوي ، وهي موزعة على ثلاثة أجزاء كلها غير مكتملة ، وفي كل جزء عنوان مختلف عن الآخر " (ص 74). وهي كلها استهلالات محفزة ومثيرة تشد القارئ ،وتثير اهتمامه لمتابعة الأحداث .

-عرف الإختتام :

رغم أن رواية " أنا أيضا" مقسمة ظاهريا إلى ثلاث روايات قصيرة إلا أنها ترتبط فيما بينها وتتكامل لتشكل رواية واحدة هي " أنا أيضا" , بالتالي فدراسة نهاية كل واحدة من الروايات الثلاث على حدة, إنما هو من أجل تحديد شكلها وخصائصها فقط ولا يعني نفي الترابط والإستمرارية بينها.

يلاحظ أن شعيب حليفي اعتمد النهايات المفتوحة ، ففي الرواية الأولى " ارتياب المطمئن " يمكن اعتبار النهاية فلسفية إشكالية تدفع القارئ للتفكير في قضية جوهرية وهي سيطرة الخرافة على الفكر المغربي ، وعدم تقدير العلم و الطاقات المبدعة والعقول المبتكرة " قال البشير مبددا حيرة سمير وهما منزويان في ركن خارجي بالمقهى، بأن المخرج الوحيد له من النفق المؤدي إلى الجنون أو الانتحار .. الأمل الأخير للعلم هو الخرافة " (ص 63).

وفي الرواية الثانية " هتاف الغروب " تبدو النهاية ظاهريا مغلقة محددة لمصير سمير الزعفراني, "مات سمير الزعفراني ولا ضرورة للبحث عن أدوار جديدة ،لأن الموت كان مدبرا ليس من طرف الروائيين أو أي كاتب عمومي و إنما ممن كانوا سببا في اعتقاله لعام و نصف العام دون محاكمة في معتقل درب العهد الجديد ، و لم يمض شهر حتى وقع ما وقع بدليل أنهم أخذوا السيارة و لم يسلموها أبدا لعائلته أو لأي جهة أخرى بعد ما تقدم العيساوي والسياف بطلب فحصها وعلاقتها بالحادث" (ص90), لكن رغم ذلك فهي لاتخلو من إيحاءات و دلالات رمزية تثير في ذهن المتلقي أسئلة حول حادث الموت ، الذي يبدو أنه ليس حادث سيارة عادي بل هو مدبر, لا يتردد الكاتب في الإشارة إلى بعده السياسي , وفي التأكيد على واقعيته .

أما الرواية الثالثة "آثار العتمة", فيمكن اعتبار نهايتها نهاية للعمل في كليته ، ويعلن عنها شعيب حليفي من خلال عنونتها " موسيقى غامضة مصاحبة للنهاية " ونعت الموسيقى بالغامضة يشير إلى طابع الغموض الذي يلف النهاية أيضا , كما أن صياغتها تقربها من المشهد المسرحي " دقات عميقة من طبل دائري كبير . دقات عن قرب ، تسمع ثم تتباعد ، و تختلط مع دقات نفس الطبل وسط ماء البحر ، وهي رخية متموجة وثقيلة. رعشات متنوعة تفتتح نقرات أصبع رجولي

على خيط غليظ من كمنجة بلا عمر" (ص 104). إضافة إلى أنها تحمل أبعادا فلسفية , وتشير إلى حقائق مستفزة لفكر القارئ ، " أحس بشير , كما تخيلته , بانقباض وهو يتذكر أن الأوهام توجد فوق الأرض ، و الحقائق تسبح في السماء و تغوص في باطن الأرض ." (ص 104), فهو يشير إلى أن الحياة مليئة بالأوهام ، مزيفة و قاتمة أيضا, و يفصح عن تذمره منها في الأخير" آثار العتمة تكسو الضوء وتخفيه ليخرج الجميع إلى الحياة ، يعيشونها فتتحول دون إرادتهم إلى حكايات خالصة لا تصلح أن تعاش " (ص 104).

إن هذه النهاية تعزز الرؤية الناقدة للمجتمع ولما يعيشه الإنسان المغربي, التي عبر عنها الكاتب على امتداد الرواية , كما أنها وبطريقة غير مباشرة تحاول دفع القارئ لإتخاذ موقف من أجل التغيير. و يعتمد شعيب حليفي في باقي روايته النهايات المفتوحة ويصورها في شكل مشاهد , فمثلا في رواية "زمن الشاوية " يقول : "مرة أخرى, البواخر تزحف فوق السهول البورية, قفاطين المنافي,ثعالب تجر المنادف , ودمها المتقاطر, وحركات هتهوت والطاهر وأتباعهما تنسق فيما بينها وتتهيأ للنهاية,أما المنصري وجماعته فقد باتوا هم الأولياء الجدد في زمن متعفن على غرار آلاف القبب بسدراتها ونبقها بشطحاتها وحكايتها الأصلية والدخيلة.

فمن يخمن منهم بالمشهد القادم؟

وحدها العواصف"[1] .

وفي رواية "لاأحد يقفز فوق ظله", يختم قائلا " في الصباح فتحت عيني وكانت صورة الشفق لاتزال عالقة بوجه الشمس الضاوية,وهي تطل علي من الشمس العالية,ذات الزجاج العراقي الملون.رفعت يدي اليسرى أمام عيني ثم شرعت في جعل أصابعي تنفرج في حدود ضيقة جدا عن بصري, مسترقا النظر إلى تلك النار المشتعلة في السماء منذ الأزل"[2].

-عرف مرجعي:

هو واحد من أعراف الكتابة التي حددها د. جمال بوطيب , وقد تمت الإشارة في المبحث السابق إلى دلالته , وإلى ارتباطه بمنطلقات وخلفيات إنتاج النصوص.

في رواية "أنا أيضا" يعتمد شعيب حليفي خلفية تاريخية – سياسية, فهو يكتب منتقدا تاريخ المغرب السياسي , وما تعرض له الشعب من قمع و ظلم خلال فترة معينة يشير إليها في

[1]- شعيب حليفي: زمن الشاوية,م.س ,ص132
[2] - شعيب حليفي :لاأحد يقفز فوق ظله, م.س, ص 188

نص " أنا الرئيس" من خلال انقلاب الصخيرات سنة 1971، وما أفرزه من انتهاكات وأساليب تعذيب تتنافى وشروط الإنسانية, أدت فيما بعد إلى ظهور مايعرف بهيئة الإنصاف و المصالحة. إن المؤلف يقدم رؤية نقدية للواقع و يعلن عن رغبته في تغييره نحو مستقبل أفضل ، وفي تحقيق هوية الإنسان المغربي ورد الإعتبار إليه, وهي رؤية تشترك فيها جميع روايات شعيب حليفي "وكل ما نشتغل فيه كتابة وقولا هو بناء منطقي متصل عموديا وأفقيا بكل ما سبق ...حتى نضمن للأنا وضعها الإعتباري ونبرر وجودنا ,كما يبرره المحاربون"[1].

كما يتحدث الكاتب عن تجربة حكومة التناوب التي تم تنصيبها سنة 1997, وخيبة أمل المغاربة في هذه التجربة التي لم تستطع أن تحقق آمال الشعب المنشودة, " في مارس 1997 خمن العيساوي أن حكومة التناوب ستفتح صفحات جديدة...وكان هناك كلام عجيب ووعود محلقة في سماء الحاضر والمستقبل .وقد جلس العيساوي كل الأماسي أمام نشرة الأخبار يستمع ويراقب لمدة سنتين...ثم قال قولته الشهيرة:" زهق الحق وظهر الباطل في لباس جديد". ثم لم يعد يلتفت إلى غير أخبار المقهى"[2], وهي التجربة نفسها التي انتقدها بطريقة ساخرة في رواية " لا أحد يقفز فوق ظله " :" ما وقع, أمر مرتبط بحكومة التناوب بالمغرب التي نصبت في مارس 1997 حيث كانت انتظاراتنا كبيرة وطموحة, وأحسست مثل غيري, أنه علينا إنجاز جزء من وعودنا للمغرب والمغاربة,وبعد ثلاث سنوات من عمل الحكومة "راب وتهدرب" بمعنى انهدم واندرس كل شيء وسقطت أحلامنا في الطاس , وتبين لي أننا كنا سلمنا لهم رؤوسنا مثل يتامى/ رهائن تعلموا فينا الحكم والحجامة والتفنطيز والتعنتير...أحسست بخذلان كبير , فلم أجد ما أحتج به سوى الإنسحاب من ساحة الحجامة ,سنة 2001, بعدما أخذت قراري بتحرير رأسي" [3].

كما ينتقد الوزارة و الوزراء في روايته " أنا أيضا" , ويشير إلى ظاهرة الإختلاس والنهب لثروات البلاد " جرعة من الفرح عمت أرجاء الوزارة التي ساد فيها الخبر و ملحقاته ، و أن كل ما سيصل إليه سيترك منه 25% للعاملين بالطبقات الثلاثة للوزارة ، و 25% للدولة تقتسمها كما شاءت مع الحكومة " (ص38/39). ويتحدث في موضع آخر من نفس الرواية عن بيروقراطية الإدارة المغربية " بعد سنتين مملتين من العجز و العطب و الروتين توصل بالموافقة ، و كانت نفسيته قد تدمرت وامتلأت بإحباطات متعددة ، شد رحاله إلى هناك وقد استقر به المقام بمدينة سطات فعاين موقع التنقيب بالعراصي ، و سيكتب إلى الوزارة في أول مراسلة له ، بأن هذه

[1]--شعيب حليفي : أنا أيضا, م.س, ص9
[2]- نفسه, ص79
[3]- شعيب حليفي : لاأحد يقفز فوق ظله, م.س, ص 13

العراصي كانت تاريخيا في فترة محددة من الزمن مرتعا للصوص الذين نهبوا ، على مدى قرون طويلة ، ولابد أن تكون تلك الكنوز في باطن الأرض "(ص38).

ولا يقتصر شعيب حليفي على انتقاد ما هو سياسي, وإنما يتحدث أيضا عن تأثير الوضع السياسي وانعكاسه السلبي على الحياة الإجتماعية والإقتصادية للمواطنين, وذلك مثل ظاهرة قبر الأدمغة والعقول المفكرة, وعدم تقدير العلم " فالآلاف من الطلبة و الباحثين يحملون شواهد في كل التخصصات الموجودة وغير الموجودة وما زالوا ينتظرون ، يطوف عليهم جنود مجندون بهراوات وعصي " (ص49), ويقول في موضع آخر " سحب بشير نظارته ، ثم مسحها بثوب صغير أملس وبلون أزرق ثم أعادها وهو يتهيأ لسماع كلام السيد مدير ديوان الوزارة الذي اختصر له المسألة في جمل مركزة وواضحة :

" ليس لنا منصب مالي لشهادتك.

كل مناطق البحث و التنقيب مشغولة باتفاقيات مع الأجانب .

إذا قبلت الاشتغال معنا فسنعطيك أعلى مرتب عندنا ، ويمكن استلام وظيفتك منذ اليوم .

لم يتفاوض في شيء وقد سلموه مكتبا حديديا ، رمادي اللون في الطابق الثالث من بناية ملحقة بالوزارة "(ص37).

كما يشير إلى تفشي الجهل داخل المجتمع " رسمت شارعا من عشر أمتار عرضا . يتفرع عن ساحة مفتوحة على المحطة القديمة حيث تنتشر جيوش من العمال المعطلة ، من بدو و قبائل المزامزة ، وتحديدا دواوير أولاد عزوز السكوريين والعواطة ... يلعبون الضامة والكارطة و يتكلمون في أي شيء ليس له معنى... منتشرون مثل الحقائق التي تدحض نفسها " (ص11). فشعيب حليفي يكتب من خلال مدينة سطات وقبائل الشاوية , واقع المغرب وتاريخه السياسي, وانعكاسه على مختلف جوانب الحياة الإقتصادية والإجتماعية والثقافية .

-عرف لغوي :

على خلاف روايات شعيب حليفي السابقة ، فإنه في رواية "أنا أيضا " وظف لغة عربية فصحى ، لأنه يريد التعبير عن معاناة الذات المثقفة , وعن القضايا التي تشغلها وكذا رؤيتها النقدية إزاء ما يحدث, فحضور الدارجة قليل جدا , " الضحك هو اللي فينا آبنادم "(ص94) . كما وظفت جملة واحدة باللغة الفرنسية " قلبك ميت ، ديال un vrai soldat " (ص 76). وهي جمل تعود للشخصيات المتحاورة.

ويحضر هذا التهجين اللغوي بين الفصحى والدارجة في بعض الروايات المغربية المعاصرة مثل "المؤتفكة" لمحمد امنصور , حيث يوظف الدارجة بكثرة " ويا المعطي يا كحل الراس واش اداك لمجينينا وعلاش تشكم به للبوليس أو البقالي أو الويل..."[1] وفي موضع آخر " اتق الله آسي عشور ودير عقلك خلاص ! واش مقداتكش هاد المحنة الي احنا فيها"[2].

وقد تطور توظيف الدارجة داخل الروايات إلى إصدار رواية مكتوبة بالدارجة المغربية :" الرحيل, دمعة مسافرة "[3] لمراد العلمي. كما يتخذ التهجين اللغوي في عدد من الروايات المغربية, شكلا آخر من خلال توظيف لغة أجنبية أو لهجة محلية خاصة, فالكاتب حسن أوريد مثلا يوظف الأمازيغية ويضع هوامش للترجمة أوالشرح , يكتب في حوار بين الخال والأب

" – إلاووال وول أولاماك ايفغ (1)

فيجيب والدي:

– تقساغ , تكشم أخبو (2)

(1).القلب مليء بالكلام,ولكن كيف يجد منفذا ! أو ربما مقابله الآية :يضيق صدري ولايطلق لساني.

(2).لدغتنا ثم لزمت جحرها,ويمكن أن نجد له مقابلا في المثل :رمتني بدائها وانسلت" [4], كما يوظف الفرنسية في نفس الرواية "

أشار السفير إلى المرأتين برأسه وقال في اتجاه الضيوف:

–أتمموا حديثكم

Je me retire dans mes appartements comme ils disent là–bas"[5], كما يوظف جمال بوطيب هذا العرف في روايته "سوق النساء" :" –كندير les masques

–مافهمتش

–الأقنعة :خيار ,عسل...الخ"[6]/

"كان الخريف يسكن قلبك c était l hiver dans le fond de ton coeur"[7].

[1]--محمد امنصور : المؤتفكة, منشورات الموجة , الطبعة الأولى,2004, ص 19
[2]- -نفسه, ص 105
[3]- مراد العلمي, الرحيل , دمعة مسافرة ,دار أبي رقراق للطباعة والنشر , الطبعة اللولة , 2012
[4]-حسن أوريد: الحديث والشجن , مطبعة النجاح الجديدة ,الدارالبيضاء, الطبعة الأولى , 1999, ص149
[5]-- نفسه, ص 199
[6]-جمال بوطيب :سوق النساء أو ص.ب 26 ,م.س,ص 53
[7]- نفسه, ص34

-عرف رمزي -إيحائي:

توظف رواية" أنا أيضا" جملا و تعابير محملة بدلالات ومعان كثيفة , تشير في عمقها إلى القضايا التي يحيل عليها شعيب حليفي بطريقة رمزية تتفادى التصريح المباشر , والتي أراد من خلالها التعبير عن واقع المجتمع المغربي سواء السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي . فيشير مثلا في هاته الرواية إلى الحزن والمعاناة التي يعيش في ظلها الإنسان المغربي " انتبه الناس ، و كأنهم لأول مرة يكتشفون شيئا يملكونه ، وهم عنه غافلون ، فبدأوا يجربون ما يملكون من ضحكات في كل الأوقات . تتحول في أحايين كثيرة إلى نهيق ونعيق و بكاء وعويل و صراخ ...

بعد زوال يوم الإثنين ، وهو بالمقهى ، و بعدما دخن شقوفا عامرة بأجود الكيف ، من يد العيساوي وحمو ... صرخ بأن البحث في تاريخ الضحك المغربي لا يكلف عناء كبيرا لأن عقودا عدة مشتتة في كل القرون السابقة ، خالية تماما من الضحك ، فيما هناك عقول أخرى عرفت ما يشبه الضحك ، أما الضحك المعبر عن الفرح والأمل قليل ونادر ، وجزء كبير من هذا النادر نتيجة وهم " (ص 94).

كما يشير في موضع آخر من نفس الرواية إلى أن التاريخ المغربي ، تاريخ حضاري حافل لكن تم تشويهه واستغلاله , لذا فهو يحاول الكشف عن هذا التاريخ المفقود ويرجو استعادته " استطاع بشير السياف أن يقوم بجولة ، دامت حوالي عشرين يوما ، في مجموع المناطق المغربية ، و كأن حسه الأركيولوجي كان يجره دائما للبحث في البلاد باعتبارها حضارات متراكبة، الحفر فيها سيكشف عن عمق التاريخ . كما أنه فكر أيضا أنه يمكن السفر في عمق الإنسان الذي سيدهش حينما يتم نفض الغبار عنه و استخراج أشياء كثيرة . مغفلة بداخله . كان قد فقدها وتناساها." (ص 36).

ويلاحظ أن الكاتب لم يختر مهنة الأركيولوجي لشخصية البشير عبثا , و إنما قصد بها البحث في أعماق التاريخ المغربي و تسليط الضوء على جوانبه المعتمة, لكن هذا الهدف يقابل بالتماطل وإحباط الهمة من طرف الإدارة المغربية , لذلك يبحث بشير عن منفذ للوضع الذي أصبح يعيشه , ويحاول التخلص من الروتين والملل الذي لا يتناسب مع مهمته كباحث "بسرعة وبناء على جولته التي كان قد قام بها ، كتب رسالة للمسؤولين عن وجود منطقة لم تقربها الحفريات بعد ، و يحتمل جدا العثور فيها على كنوز نفيسة من الذهب والتحف ، وقد علل رسالته بالثروات الهائلة التي كانت متداولة في تاريخ تلك المنطقة.

بعد سنتين مملتين من العجز و العطب و الروتين توصل بالموافقة ، وكانت نفسيته قد تدمرت وامتلأت بإحباطات متعددة " (ص 38).

و يرمز الكاتب لسيطرة الفكر الخرافي على عقلية المغاربة , وتحول العلم إلى خرافة وجهل في نفس الرواية " ثم جاء عدد من المشتغلين بالسحر و الشعوذة رجالا ونساء ، وعرضوا أن يكونوا حفارين وحفارات للشيخ السياف. بدأ الحفر بداخل يقينه يزداد توغلا ... فالحقيقة التي جاء يبحث عنها ما زالت ترابا وحجارة ، في حين ظهرت حقيقة أخرى ...كونه أصبح وهما ينتظره العامة والفقهاء و السحرة و الكذابون " (ص 32). ويقول في موضع آخر " سمع سمير الزعفراني خبر إعلان البشير لكرامته فاستنجد بالعيساوي الذي اعتبر ذلك ضرورة من ضرورات العصر ، وحجة على الإنهيار الشامل والنهائي للخرافة على يد العقل الأركيولوجي ، ثم أطلق عليه اسم سيدي البشير مول الجماجم.

قال البشير مبددا حيرة سمير وهما منزويان في ركن خارجي بالمقهى ، بأن المخرج الوحيد له من النفق المؤدي إلى الجنون أو الانتحار ... الأمل الأخير للعلم هو الخرافة" (ص 63).

كما يحيل الكاتب أيضا في هاته الرواية على عدم مصداقية هيئة الإنصاف والمصالحة بطريقة غير مباشرة , " بعد الكلمة المؤثرة للأستاذ الباحث عضو الهيئة ، الذي وضع شهادة الشخصية الجديدة في إطارها التاريخي و السياسي و الثقافي و الأنثروبولوجي . أعطى الكلمة للعيساوي الذي سلموه الخطاب مشكولا و بخط كبير و أعادوا عليه تلاوة شروط المسابقة والإلتزام و التحذيرات من السقوط في ما يمس الديمقراطية الجديدة والأمن الداخلي وصورة المغرب " (ص 83) , كما يلمح إلى عدم جدوى عملها في العودة للماضي و التصالح معه : " وقالوا لنا إنه " حكي وطني حول المعاناة والآلام الماضية " ولكن أين الآلام الحاضرة " (ص 83).

و يرمز شعيب حليفي إلى تزييف الواقع والحقائق ، ومعاناة الذات المثقفة إزاء ذلك " كل الكلام جاهز ومعلب، كأنه علينا أن نرسم (نحن فقط) سبيلا خالصا للبدعة والغواية و الضلال والنار.لو يقوم كل الكلام و يغتسل في هذا الزمن . لو ينزع عنه أرديته و تحفه حتى تتبدى التجاعيد والترهلات ، عمليات التجميل و التبرير ، سأعترف أنهم عرضوا علي إجراء واحدة منهما ، إما تجميل الثعلب وتحويله إلى إنسان ، أو تبرير و ضعيتي والإستشهاد بجحش لوكيوس ، وصرصار كافكا ، وبقرة الهرادي " دحش العيساوي " (ص29).

-عرف تنظيري – نقدي :

هو عرف آخر من الأعراف الكتابية التي حددها د. جمال بوطيب للرواية العربية الحديثة " يرتبط العرف التنظيري بالنقد الواعي للمكتوب النصي وهي حالات ترددت كثيرا في الرواية العربية من وطار إلى مستغانمي مرورا بالقعيد والأعرج ومحفوظ وغيرهم"[1].

يحضر هذا العرف بشكل واضح في روايتي" لا أحد يقفز فوق ظله " و " أنا أيضا " ، حيث يدرج شعيب حليفي أفكاره وآراءه التي تنظر للكتابة الإبداعية عامة والروائية خاصة, وهو ما أصبح يعرف بالخطاب الميتا–روائي . إنه يجمع في عمل واحد بين الكتابة الإبداعية والكتابة النقدية, يصرح الكاتب مثلا في بداية الرواية " و أنا أقلب في ملفات تضم أوراقا لي متنوعة ، ضمن ربائد تقطعت و تغيرت ألوانها . أحسست بالإضافة إلى الضجر الذي يتملكني من الإرهاق ، بشيء آخر أشعر بمذاقاته الغريبة . وهو الارتياب فأنا أيضا أعي بأنني أبيع الأوهام و أساهم في صنعها ، محاولا ، إلى جانب غيري ، إيهام الآخرين أننا نؤسس لأفكار جديدة و للمستقبل " (ص9) ، فهو يجعل الكتابة هنا بمثابة ملاذ للتخلص من الضجر الذي قد يصيب الكاتب , وهو ما يؤكده في موضع آخر من نفس الرواية من خلال حواره مع البطل سمير الزعفراني " أكتب عنك لأهرب من ذاتي ومن السأم و الضجر " (ص15).

وفي موضع آخر يستهل الرواية الثالثة :" آثار العتمة " كما يلي " نحتاج باستمرار إلى كثير من التفاهات لملء الفراغ المريب الذي يسبب زلزالا يدفعنا إلى دخول الحروب كما ندخل أي مقهى " (ص93). كما أنه يجعل من الكاتب بائع أوهام, و يؤكد ذلك في موضع آخر على لسان فاطمة جسري في حوارها مع سمير الزعفراني " أعتقد أن كل ما قيل وما سيقال كان حلما مشبعا بغبار الجنة التي بحثنا عنها .....فأنتم الكتاب تحلمون بالجنة و تدخلون جهنم .(لا تضحك) فهناك في الجحيم تتلذذون بالعذاب لتغذية تجربتكم الآخروية ... كل الكتاب يكتبون الأوهام (ما أفعله الآن وهم أيضا) ...." (ص54), فكأن الكاتب يريد أن يجعل الرواية معادلة للوهم وليس الحقيقة ، الوهم بمعنى ذلك العالم المثالي الذي يعيش فيه بمفرده ، و الذي يحلم بتحقيقه و يتوهم التأسيس له انطلاقا من كتاباته.

[1]--د.جمال بوطيب: أعراف الكتابة والتأليف , م.س, ص 74

ويشرك الكاتب قارئه في طريقة كتابته للرواية, ويفصح له عن مكوناتها , التي حددها في "المسودة الأولى ": " سجلت خطاطة أولى للرواية ، وضعت ، لها عنوانا ، رائحة الملائكة. ثم سجلت ما يلي :

سمير الزعفراني ، مستخدم بالمحافظة العقارية .

البشير سيف الحق : باحث أركيولوجي .

بالإضافة إلى الشخصيات التي دونتها مع مهمتها ومهنتها ، (....) في الصفحة الموالية، رسمت خريطة موسعة للفضاء الذي ستجرى فيه الأحداث بمدينة سطات ، وبالتحديد في فندق (بفتح الفاء) (...) وكان علي أن أختلق بجواره محلات أخرى غير موجودة (...) في الصفحة الثالثة رسمت خريطة للحي والبيت الذي يسكن فيه البشير سيف الحق ، بالغرف والسطح والشارع والحوانيت . أزيد من عشر صفحات أخرى تتضمن تفاصيل دقيقة عبر مسار الرواية وهي في شكل جمل ومقاطع و أفكار "[1] . ويتحدث جمال بوطيب في روايته " خوارم العشق السبعة " أيضا عن تلك المكونات : " أعتذر ، القصة عندي ، أقصد مكتملة في ذهني . فقط لا أعرف من أين أبدأها .....

أليس للقصة مكونات ؟ دعنا نتحدث بالمكونات.

المكان :

محطة القطار . فاس

الزمان :

ربع ساعة قبل انطلاق قطاري / قطارها / قطارنا

الشخصيات :

أخي الأكبر الذي ودعني خارج المحطة .....[2]

و يحدد شعيب حليفي طبيعة المكتوب الذي يتداخل فيه الواقعي بالخيالي, ويشير إلى حضور التنظير والنقد داخل المحكي "ثم إن صوغ الفكرة التي ظلت في ذهني وسعيت إلى تشييدها تكمن في رصد حالة البلاد والعباد و النفس في أقل عدد من الصفحات ، وبأقل قطرات الحبر.وضمن حيل و ألغاز يختلط فيها العجيب بالمعطى البوليسي ، بالسرد الواقعي ، بسرود

[1]- شعيب حليفي: أنا أيضا,م.س , ص12 /11

[2]- جمال بوطيب : خوارم العشق السبعة (سوق النساء 2) ,م.س, ص16

مقطعية ، يتداخل عبرها الحكي بالنقد " [1] , كما أنه يشير إلى الهدف من الكتابة وهو تصوير حال المجتمع , والتعبير عن رؤيته الخاصة, انطلاقا من حياته وحياة شخصيات أخرى(واقعية أو متخيلة) , وهذا مايؤكده أيضا في روايته " لاأحد يقفز فوق ظله" : "ما أكتبه من حديث وإبداع ومن تأليف يعبر عن رؤاي ووجهة نظري في كل شيء يحيط بي ويشغلني سواء تعلق الأمر بالكتابة أو بالمجتمع أو بالتاريخ عبر نوافذ يومية من حياتي أو حياة من أحبهم, هي إطارات لجعل السياق موضوعيا.إنني لاأجيد حفر الأنفاق للكلمات ولكني أحب أن يكون لي نهر أستحم فيه باستمرار بمياه متجددة أرمي فيه رمياتي وكل ما أبدعه من سفن وبواخر...أتركها تسير لتصل إلى شواطئ أخرى يقبلها من يقبلها ويرميها بالحجارة أو النار من يرميها" [2].

كما يصرح شعيب حليفي أن الرواية قد تتضمن العديد من التفاصيل غير الحقيقية , بالتالي فهي تتأرجح بين تقديم معطيات صادقة وأخرى كاذبة , يقول في بحثه عن حقيقة موت سمير " .... وهو ما أتاح لي جمع أخبار جديدة ، ووثائق سلمها لي بعض أصدقاءه و صديقاته ، لم تسعف في إزالة كثير من الغموض الذي ما يزال في حاجة إلى تنقيب حقيقي وليس بحثا روائيا يتم فيه التعمار بأي كلام " [3] , فالرواية هنا معادلة – مثلما سبق وذكر هاروكي موراكامي– للكذب واللاحقيقة.

ويعترف شعيب حليفي داخل روايته باستعارته لاسم سمير الزعفراني الذي وقع به العديد من المقالات " ليس هناك قدر آخر لتغيير مسار حياة هذه الشخصية والتي استعرت اسمها –كما لم أفصح عن ذلك من قبل – ووقعت به مقالات اجتماعية وسياسية "[4] , وهو ما يعترف به أيضا في روايته " لاأحد يقفز فوق ظله" (لم تعد لي رغبة في كتابة الرواية ,ليس منذ الآن , بل منذ عقد ونصف لقناعتي بأن الحياة أهم من أية رواية .فبعد عشر سنوات على صدور رواية رائحة الجنة ,كنت قد كتبت روايتي الجديدة "مجازفات البيزنطي" لأنني لم أستطع تجاهل ما يختمر بداخلي, فدفعتها للنشر , وقد وضعت عليها اسما مستعارا (عبد الله العيساوي),لكنني عدت في آخر لحظة إلى نفسي واستغفرت ربي معتبرا أن النص مثل الولد لايحق أن ينسب لغير أبيه) [5].

إن الأمثلة المدرجة , هي نموذج فقط لما أورده شعيب حليفي من أفكار تحدد تصوره للكتابة, وتكشف أسرارها للقارئ , بهدف تمكينه من اكتساب معرفة نقدية تعمق فهمه للكتابة

---

[1]--شعيب حليفي : أنا أيضا, م.س, ص103
[2]-- شعيب حليفي :لاأحد يقفز فوق ظله, م.س, ص108
[3]- شعيب حليفي : أنا أيضا , م.س , ص 97
[4] - نفسه , ص51
[5]--شعيب حليفي :لاأحد يقفز فوق ظله, م.س, ص158

الإبداعية, وتطور تعامله مع النصوص من جهة, وتساعد في توجيهه, وصقل موهبته من جهة أخرى,خاصة إذا كان هذا القارئ يمثل مشروع مبدع في المستقبل, مادامت الكتابة تحتاج إلى التعلم والممارسة كما رأينا مع أرسكين كالدويل في المبحث السابق.

-عرف التفاعل النصي :

يشير إلى تفاعل النص مع نصوص أخرى, حيث يمكن التمييز بين تفاعل نصي داخلي بين نصوص نفس الكاتب , وتفاعل نصي خارجي بين نصوصه ونصوص خارجية . وبالنسبة لروايات شعيب حليفي يلاحظ أن هناك تفاعلا نصيا داخليا بينها , يصرح به شعيب حليفي بشكل مباشر, حيث يشير مثلا في روايته " أنا أيضا " : (الحكيم الثالث هو العيساوي ، أشهر الحكماء و أكثرهم خبرة وتجربة . رغم أن مسودتي 21 يوليوز و 04 نونبر 1987 لا تحتويان إلا على المعلومات القديمة والتي توجد تفاصيل كثيرة عنها في مدونة "مجازفات البيزنطي" ، فإني مضطر لإيراد وثيقة قديمة ضمن ملف آخر كتبت مستقلة ، و أيضا الجزء الأخير من سيرته التي بوأته هذه المكانة العظيمة حتى صار أحد الحكماء الخمسة)"[1]. كما يشير إلى نفس الشخصية في روايته " لا أحد يقفز فوق ظله " :(تذكرت أنني صغت هذا الإحتجاج بطريقة شبيهة بما فعلت ، في روايتي " مجازفات البيزنطي " و أنا أصف شخصية العيساوي . قلت في الرواية :
" أصبح العيساوي واحدا من أهم الرواد الأربعة بمقهى بيزنطة ، يجيد الحكي و بيع الكلام ، وينتقل إلى حرفة أخرى ، جوالا بالمدينة والأسواق ، يبيع الفرح و الضحك رفقة جحش مدرب ، و بقي حتى أصبح الجحش حمارا غير قادر على لعب الأدوار القديمة التي تعلمها قبل ثماني سنوات " [2].

كما يحكي شعيب حليفي عن الجلايدية مثلا في رواية "أنا أيضا" ، وهي إحدى الشخصيات الرئيسية أيضا في أحداث رواية " لا أحد يقفز فوق ظله" : " سميت الجلايدية لأنها تتاجر في جلود الأغنام و البطاين ، ولكنها لا تغامر بالمتاجرة في جلود الأبقار أو الجمال التي كانت تدخل سطات قادمة من الصحراء ، يسوقها صحراويون يستقرون بفندق / اسطبل مشهور بطريق بولعوان ... "[3]. و يتحدث أيضا في رواية " زمن الشاوية " عن علي الشاوي بطل الرواية ويستحضره في رواية " رائحة الجنة " :"أنت الجاهل يا عياد ، و أن تترك عبد السلام للجهل فذلك مخالفا للشريعة و لأعراف سيدي ومولاي علي الشاوي . هل نسيت ؟ "[4]. إضافة إلى شخصية السطاشي زعيم

[1] شعيب حليفي: أنا أيضا, م.س, ص 73
[2]- شعيب حليفي : لا أحد يقفز فوق ظله , م.س , ص 14
[3]- نفسه ,ص 91
[4]- شعيب حليفي ، رائحة الجنة ، م س, ص 17

العصابات الذي يتحدث عنه في روايتي "زمن الشاوية "و "أنا أيضا". بل إنه يذكر هاته الأخيرة في رواية " لا أحد يقفز فوق ظله" , ويشير إلى صدورها في الجريدة: " أما روايتي الجديدة (أنا أيضا . تخمينات مهملة) فقد نشرتها الجريدة الأولى المغربية مسلسلة يوميا خلال شهر رمضان. في انتظار صدورها لدى الدار العربية للعلوم ناشرون ببيروت "[1] . وفي نفس الرواية يذكر "زمن الشاوية ":(أسميه " قايد القياد " لأن صالح الوراقي يريد أن يحيا حياة كبار قواد المغرب في القرون الثلاثة الأخيرة ، و أنا من كنت قد ملأت رأسه بسير أولئك . كما أنه قرأ روايتي " زمن الشاوية " و تأثر بشخصياتها ولم يعد يريد أن يقرأ شيئا آخر ، فقد كنت أوهمه بأنه سليل علي الشاوي (والأمر قد يكون حقيقة كما قد يكون محض وهم وليس كذبا) " [2].

ويمكن رصد نوع من آخر من التفاعل بين نصوص شعيب حليفي, فرغم اختلاف الأحداث و الشخصيات و أشكال الكتابة, إلا أن أعماله تشترك في التعبير عن رؤية الكاتب الناقدة لسلبيات الواقع المغربي على الصعيد السياسي خاصة ،وانعكاسها على الحياة الإجتماعية والإقتصادية ، والأمل في التأسيس لواقع جديد أفضل .

وقد يظهر التفاعل النصي الداخلي بين الأعمال الروائية على مستوى العناوين , فمثلا رواية عبد الكريم غلاب " لم ندفن الماضي " يحيل عنوانها مباشرة على روايته السابقة " دفنا الماضي " وهذا ما تؤكده صفحة العنوان من خلال العبارة المثبتة فيها " الوجه الآخر للرواية الخالدة دفنا الماضي ", وكذا " الصفحة الرابعة :

" دفنا الماضي

لم ندفن الماضي

وجهان لعملة واحدة هي مجتمع المغرب في الحاضر و البادية . صراع بين الماضي بكل تطلعاته و آفاقه الفكرية و التقدمية و الحداثية . البادية الهادئة الساكنة المستسلمة تشهد ثورة التغيير ، الإنسان البدوي الغارق في الحرمان و التقاليد و الإستمرارية ، يتحرك فكره ليثير العائلة والقبيلة {...} هذه الرواية تكمل مسيرة أختها " دفنا الماضي " من زاوية أخرى ، تحمل القارئ إلى عالم آخر من التحصيل الحدثي والنفسي والحياتي. ثورة المجتمع تبدأ من هنا [3] ".

[1]- شعيب حليفي : لا أحد يقفز فوق ظله , م.س,ص 66
[2]- نفسه ، ص 30
[3]- ـ عبد الكريم غلاب : لم ندفن الماضي ، دار النشر المعرفة ، الرباط ،الطبعة الأولى ,2006,الصفحة الرابعة

كما يحضر هذا التفاعل على مستوى العناوين بين "لعبة النسيان " و "امرأة النسيان" لمحمد برادة . وبين " الضريح " و " الضريح الآخر" لعبد الغني أبي العزم. ويحضر التفاعل النصي الداخلي بين رواية " خوارم العشق السبعة " و"سوق النساء" لجمال بوطيب على مستوى العنونة من جهة حين أثبت العنوان الفرعي(سوق النساء 2) في صفحة الغلاف , وحين صرح بهذا التفاعل مباشرة من جهة ثانية ," المؤلف قاضيا : بناء على ما تقدم , تعتبر المحكمة أن الوثائق المتوفرة بين يديها لإدانة المسمى مؤلف رواية سوق النساء غير كاملة ولامقنعة, لذلك حكمت المحكمة عليه حضوريا بإتمام الفصلين الرابع والسادس ونشرهما على نفقته الخاصة"[1]. فهو يشير هنا بشكل واضح إلى أن "خوارم العشق السبعة" تمثل الفصلين المحذوفين في رواية "سوق النساء". كما قد يكون التفاعل النصي خارجيا بين الأعمال الروائية , ويمكن تقديم نموذج منه يخص العنونة مثلا : بين " شرق المتوسط " لعبد الرحمان المنيف , و " غرب المتوسط" لعبد الواحد اليحياوي, و"شمس المتوسط " لنور الدين محقق.

-عرف التشظي :

يتمثل في الثورة على منطق الترتيب والتسلسل المنطقي المألوف في الرواية التقليدية, ويحدد محمد أقضاض تجلياته كما يلي: " لم تعد الأحداث والأزمنة والأمكنة وحركة الشخوص وأفعالها مبنية في تصاعد وتنام وتراص, لها مقدمات ونتائج كما في الرواية الكلاسيكية بل كل شيء مبعثر في الرواية الحالية, فالأحداث منشطرة ومجزوءة والأزمنة لحظات جزئية متداخلة متفجرة . ولحظات السرد مبعثرة داخل لحظات الوصف المهيمنة في النصوص, وصف الحالات النفسية أو وصف المحيط من خلال العدسة الوجدانية لهذه الشخوص ذاتها"[2].

وقد ساهمت مجموعة من العناصر في سيادة التفكك والتبعثر بين الأحداث وكذا الأزمنة, في رواية " أنا أيضا", أولها تقسيمها على مستوى الشكل إلى ثلاث روايات قصيرة مستقلة ظاهريا, ثانيها أن المادة المعتمدة في كتابتها عبارة عن أرشيف مسودات تعود لشخصيات مختلفة , تعرض أحداث متباينة , يتداخل فيها الواقعي بالخيالي . لذا تتميز رواية " أنا أيضا " بتعدد الأصوات المشاركة في السرد, وهو تعدد فرضته طبيعة الرواية, مادام الكاتب قد عرض أوراق وملفات شخصيات مختلفة, اختار أن يسمع أصواتهم , ويوصل رؤاهم ومواقفهم للقارئ, وهو ماساهم أيضا في كسر منطق التسلسل والتتابع داخل الرواية. لكن تعدد الأصوات في هاته الرواية لا يعادل حرية الشخصية واستقلاليتها , فهو مقيد بتدخلات الكاتب– التي ساهمت أيضا سيادة التفكك والتشتت –

[1]--جمال بوطيب : خوارم العشق السبعة,م.س, ص 12
[2]- عبد الرحيم العلام: سؤال الحداثة في الرواية المغربية, افريقيا الشرق,الدار البيضاء , 1999 , ص25

سواء بإضافة بعض التفاصيل و الأفكار– كما صرح بذلك في بداية الرواية– أو بحذف بعض المقاطع كما أعلن في عدة مواضع : " أما فاطمة جسري , فوجدت في بعض الحوارات التي مارست عليها الرقابة ولم أشأ إيرادها يناديها باسم هنية, وحينا آخر باسم أجنبي"(ص23) , وفي موضع آخر يقول : " في الإنتقال إلى حكاية بشير السياف هناك تفاصيل كثيرة عن علاقته الحارقة بابنة صاحبة البيت التي تسكن معه بنفس العمارة , اسمها سعدية , ثم مع أمها في لحظات أخرى ,فقررت وتحت مسؤوليتي الكاملة حذف هذه التفاهات الرومانسية بالأبيض والأسود" (ص30).

انطلاقا مماسبق , يمكن القول بأن شعيب حليفي من خلال روايات المرحلة الثانية – خاصة– من كتاباته الروائية , تبنى أشكالا كتابية مغايرة تتلاءم والتطورات التي عرفتها الرواية في المرحلة المعاصرة , كما أنها تعبر عن وعي الكاتب بأهمية سؤال الكتابة . ولابد من التأكيد على أن أعراف الكتابة المدروسة في روايته وفي النماذج التي تم استحضارها , لسيت نهائية لأنها قابلة للتغيير, وليست محصورة فيما تم جرده فقط, إذ قد تسمح دراسة نماذج روائية أخرى باكتشاف أعراف أخرى جديدة للرواية المغربية .

3 – أعراف الكتابة في القصة القصيرة المغربية : مجموعة البرتقالة الوحيدة للموتى – نموذجا–(عبد القادر الطاهري)

حققت القصة القصيرة المغربية تطورا ملحوظا على مستوى الكم و الكيف– خاصة في أواخر القرن العشرين و بدايات الألفية الجديدة – على الرغم من قصر عمرها, حيث تمثل الأربعينيات بداية نشأتها كجنس أدبي , " ومنذ فترة الأربعين التي رددت الأصداء الأولى لهذا الجنس الأدبي الوليد حتى الآن ، قطعت القصة القصيرة المغربية أشواطا فساحا في رحلة سيرورتها وصيرورتها ، وراكمت صعدا إنتاجا وفيرا بالقياس إلى عمرها القصير وظروف إنتاجها واستهلاكها الصعبة ، و الراصد للرسم البياني لإنتاج واستهلاك القصة القصيرة المغربية منذ نشأتها حتى الآن ، سيلاحظ بيسر وانبهار ربما ، أنها تتبوأ الرفوف الأولى في المكتبة المغربية وتتمتع بالإقامة الدائمة في المجلات والملاحق الثقافية و الصيت المسموع في الندوات الأدبية "[1]. وسيتجاوز هذا المبحث التأريخ لظهور القصة القصيرة بالمغرب والمراحل التي قطعتها, لأن ما يهم في هذا الشق التطبيقي هو استجلاء الأعراف الكتابية الخاصة بالقصة القصيرة المعاصرة .

[1]- نجيب العوفي : مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء . المغرب ، الطبعة الأولى , 1987 ، ص 8

يمكن القول بأن القصة القصيرة المغربية , قدمت ابتداء من التسعينيات, رؤية جديدة سواء على مستوى التيمات (تجاوز الموضوع الوطني ثم الإجتماعي الذي كان يحتل مركز الصدارة) ,أو على مستوى الأشكال الكتابية المعتمدة, حيث أصبح سؤال الكتابة من أهم انشغالاتها . كما تزايد الإهتمام في هذه المرحلة بالقصة القصيرة من خلال ظهور بعض الهيئات المهتمة بهذا الجنس , مثل مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب 1999 مثلا, و نادي القصة القصيرة بالمغرب 2000, إضافة إلى إصدار مجلة نصف سنوية خاصة بهذا الجنس الأدبي, عن مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب, هي مجلة " قاف صاد " ابتداءا من يناير 2004.

إن التطور الكمي والنوعي الذي عرفته القصة القصيرة بالمغرب, يقتضي أن تواكبه على المستوى النقدي دراسات و أطاريح جامعية تهتم بالنقد القصصي التطبيقي, وهو الموضوع الذي يندرج ضمنه هذا المبحث , من خلال دراسة نموذج تمثيلي للمبدع المغربي "عبد القادر الطاهري"[1] , هو مجموعته " البرتقالة الوحيدة للموتى"[2] , بهدف الوقوف على أعرافه الكتابية, وتحديد علاقاتها بأعراف الكتابة القصصية المعاصرة .

تضم مجموعة " البرتقالة الوحيدة للموتى", إحدى عشرة قصة متفاوتة الطول ، أطولها قصة " عنترة الصغير" (12 صفحة), و أقصرها قصتي " الحلم" و" هدية وأشياء أخرى " (5 صفحات في كل واحدة). ويعبر تفاوت طول وقصر القصص داخل المجموعة عن مرونة الطاهري في التعامل مع حجم القصص بحسب التيمات و الأحداث , وهي عموما قصص مكثفة تختزن معان ودلالات عميقة , تستلزم جهدا فكريا من أجل كشفها. ورغم انفصال قصص المجموعة واستقلال كل واحدة بذاتها , إلا أن قراءة فاحصة لها تبين وجود خيط رابط بينها, يتمثل في تعبير عبد القادر الطاهري عن سخطه وغضبه إزاء أوضاع المجتمع الذي تسيطر عليه القيم الفاسدة . لقد تطرق في مجموعته لمعاناة الإنسان المغربي من الظلم و الإستغلال والفقر والتهميش , في قالب فني متميز يستعصي على القارئ العادي سبر أغواره , وهوما يميز أيضا مجموعته

[1]- قاص وشاعر مغربي من مواليد مدينة وجدة سنة 1966, تتوزع أعماله بين دواوين شعرية:
مارية 2006 / رسائل غير آمنة إلى آمنة 2008 / أنت عصاي الكريمة عند اللقاء 2008
ومجموعتين قصصيتين : البرتقالة الوحيدة للموتى 2006 / الحب في شارع المارشال2008
ومسرحية : من أحرق المراكب2007

[2]- عبد القادر الطاهري : البرتقالة الوحيدة للموتى ,مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية, فاس, الطبعة الثانية , 2015.

"الحب في شارع المارشال "[1] . إنه يتجاوز الخطاب الواضح المباشر, ليستفز قارئه ويحفزه على التفكير وطرح الأسئلة , ويدفعه لكشف معاني النصوص الخفية ورموزها ، محاولا أن يجعل منه ذلك القارئ الفاعل المسؤول القادر على المساهمة في التغيير و وتحقيق العدالة الإجتماعية. إضافة إلى ذلك فإن غياب الترابط والتماسك ظاهريا بين أحداث نصوصه القصصية , يخلق نوعا من التشويش لدى القارئ ويشكل حافزا له من أجل إيجاد الخيط الرابط , سواء بين أحداث النص الواحد أو بين نصوص المجموعة , وهي خاصية كتابية نلمسها في المجموعتين , وتجد تفسيرها في مجموعة " البرتقالة الوحيدة للموتى" مثلا, بأن نصوصها تعبر عن حالة حلم يعيشها الكاتب ، تتراوح بين حلم المنام و حلم اليقظة .

أما فيما يخص دراسة أعراف الكتابة في هاته المجموعة القصصية , فستتم انطلاقا من نفس الخطوات المعتمدة في دراسة النماذج الروائية, أي أنها ستنصب أولا على استجلاء هذه الأعراف في مجموعة "البرتقالة الوحيدة للموتى" , ومقارنتها بمجموعة " الحب في شارع المارشال" للكاتب نفسه, ثم بنماذج قصصية لكتاب آخرين.

-عرف العنونة :

العنوان الخارجي:

يعنون عبد القادر الطاهري مجموعته القصصية بعنوان قصة من داخل المجموعة "البرتقالة الوحيدة للموتى" , والأمر نفسه في مجموعة " الحب في شارع المارشال" , وبذلك فهو يشترك مع بعض القصاصين المغاربة الذين يعنونون مجموعاتهم بعناوين قصصهم الداخلية مثل : "مقام الارتجاف" لجمال بوطيب, "سوء الظن" لعمرو القاضي, "حذاء بثلاث أرجل" لعبد الرحيم مودن. أما البعض الآخر فيختار عنوانا جديدا لا ينتمي لقصص المجموعة , كمحمد العتروس في مجموعة "عناقيد الحزن ", ولطيفة لبصير في مجموعة "ضفائر ". وقد يوظف الإختياران معا عند نفس الكاتب حين يعنون مجاميعه مرة بعنوان قصة من قصص المجموعة مثل " رغبة فقط " للطيفة لبصير, ومرة أخرى بعنوان جديد لايحضر في قصص المجموعة مثل مجموعة "ضفائر " لنفس الكاتبة.

"البرتقالة الوحيدة للموتى" : عنوان مثير, غريب, محير وملغوز, فبرتقالة وحيدة تدل على نفاذ هاته الفاكهة أو نذرتها ، وحين يضيف "للموتى " فهو يعبر عن حالة الموت أي الجمود والسكون وانعدام الحياة أو انعدام القدرة على الفعل, وهي الحالة التي سيصف بها الإنسان المغربي ومحيطه

[1]-عبد القادر الطاهري : الحب في شارع المارشال,مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع ,آسفي, الطبعة الأولى , 2008.

داخل نصوص المجموعة. و تعزز قراءة قصص المجموعة هذه الفرضية الأولية, فوصف " الشجرة عارية " [1] يدل على أنها لم تنتج أو تثمر, وربما بسبب ذلك هو وضعية الجفاف التي أصابت المدينة , كما يدل على أن شجر البرتقال أصبح عاقرا أي أن الموت عم كل شيء, والعثور على برتقالة وحيدة جيدة من بين البرتقال , الذي اعتبره الطفل في القصة عفنا " – البرتقال كثير أمامك !

- كله عفن !؟"[2] , دليل على وجود أمل لهؤلاء الموتى في تغيير وضعية الجمود وفي التحرر و الإنعتاق, " يبدو الصبي باسما وفي يديه البرتقالة الوحيدة ووراءه أمواج من الموتى من رجال ونساء و شيوخ و أطفال ، والكل يتزاحم على الخروج من البوابة الحديدية الصغيرة " [3] .

أما عن اختيار هذا العنوان للمجموعة فهو التسمية من جهة, وإثارة انتباه القارئ من خلال التناقض الذي يوحي به ظاهريا حول إمكانية وجود برتقال للموتى من جهة أخرى, كما أنه يعطي فكرة عن تيمة أساسية تعالجها قصص المجموعة , وهي الموت الذي سيطر على المجتمع.

فيما يخص عناوين القصص الأخرى, فهي عبارة عن جمل إسمية مستفزة, و مثيرة ومشوقة رغم ألفتها ، بعضها يربط القارئ بالتاريخ العربي مثل " عنترة الصغير" , الذي يستدعي شخصية عنترة بن شداد , حيث رمز من خلاله عبد القادر الطاهري إلى العبودية والإستغلال الذي يعاني منه المجتمع وإلى المكافحة من أجل الإنعتاق و التحرر, واسم " مريم " الذي يشير في الثقافة العربية الإسلامية لمريم العذراء بنت عمران وأم عيسى عليه السلام, المرأة الطاهرة المتعبدة التي أحصنت نفسها ، وانقطعت من الأزواج , لكنها في القصة تتعرض للإغتصاب من طرف مجموعة من الرجال ; وبعضها الآخر ذو حمولة عجائبية مثل: " ستمطر قططا", ففعل "ستمطر" دليل على وجود حالة جفاف و الأمل في نزول الغيث مستقبلا , لكن السماء عند عبد القادر الطاهري ستمطر قططا, وقد استعمل القطط – التي هي هنا معادلة للمطر– لأنها ستخلص المدينة من الجرذان التي أتت على كل شيء . والجرذان دليل على وجود الجفاف, وقد تحيل أيضا إلى الطبقة الفاسدة التي تستنزف خيرات البلاد , وتمارس القمع والظلم والإستبداد. وفي عنوان قصة "هدية ... و أشياء أخرى " يوظف عبد القادر الطاهري نقط الحذف, التي تجعل القارئ يفكر فيما يخفيه, وفيما ما لم يرغب في التصريح به , كما أن استعمال عبارة "أشياء أخرى

[1] - عبد القادر الطاهري: البرتقالة الوحيدة للموتى, م.س , ص 95

[2]- نفسه ,ص 93
[3]- نفسه,ص 95

" تثير بالضرورة تساؤلا لدى القارئ حول ماهية هذه الأشياء. أما عنوان" الحلم " فبعد أن استعرض عبد القادر الطاهري فساد المجتمع وعبر عن استياءه وتذمره في مختلف قصص المجموعة , ختمها بقصة "الحلم " , وهو حلم بالمستقبل ,بالتغيير نحو الأفضل .

وتتخذ العنونة عند عبد القادر الطاهري في مجموعة " الحب في شارع المارشال" شكلا مغايرا, حيث نجد أن كل عنوان مصحوب بنقط حذف وعلامة تعجب (الميكروفون ... !,المؤامرة ... ! المكالمة... ! وغيرها). ولا شك أنه لم يختر هذا الشكل اعتباطا ، و إنما هدفه لفت انتباه القارئ , و دفعه للتساؤل و إعمال الفكر قبل ولوج القصة. لكن بشكل عام فإن الخاصية الأساسية التي تميز عناوين المجموعتين, هي أنها اعتيادية لا تخالف المألوف باستثناء " ستمطر قططا"، وهو في ذلك يختلف عن القصاصين الذين يستعملون صيغ جديدة في العنونة مثل:

www. لعب.com :عنوان مجموعة قصصية لمنى وفيق, وهو كما يبدو عنوان يستجيب للتطورات الرقمية التي يشهدها العصر, إضافة إلى عنوان قصة أخرى داخل نفس المجموعة وهو "Shifet+delete", كما تحضر أشكال أخرى للعنوان – داخل نفس المجموعة – مغايرة للعنونة الإعتيادية : نقطة كبيرة ، نقط حذف , أوحروف :هـ. و .ة . ر .د.

وعموما فإن أهم ما يميز هذه المجموعة ,هو حضور مصطلحات عالم الرقميات في بعض نصوصها و خاصة قصتي www. .لعب com . و"Shifet+delete".

كما يستعمل بعض القصاصين الدارجة في عنونة مجموعاتهم مثل " ترانت سيس" لمليكة مستظرف, أو يختارون بعض العناوين الغريبة ك "ققنس" لأحمد بوزفور, ونجد في مجموعة عمرو القاضي "سوء الظن" قصة بعنوان "56...! ," وقصة أخرى بعنوان " دَحْ دَحْ... دِحْ دِحْ! . بل إن القصة القصيرة كجنس أدبي, صارت هي نفسها عنوانا :" قصة قصيرة " هو عنوان قصة من مجموعة "حذاء بثلاث أرجل" , لعبد الرحيم مودن, كما أنه يعنون قصة أخرى من نفس المجموعة ب " قراءات قصصية".

-العناوين الداخلية:

اختار الطاهري في قصتي "مريم " وعنترة الصغير" أن يكسر رتابة السرد وانسيابيته بعناوين فرعية, تجعل القارئ في كل مرة وكأنه أمام قصة جديدة. ففي قصة مريم تحضر العناوين

التالية:في المحكمة, الجندي, المتقاعد,المدرس,السيد, المحامي, في المحكمة, شهود عيان. فالسارد يحكي وبشكل مستقل قصص اغتصابها من طرف أولئك الرجال , الذين يمثلون شرائح مختلفة من المجتمع, و كأن عبد القادر الطاهري هنا أراد أن يشير إلى أن المجتمع فاسد, واغتصاب مريم هو اغتصاب للوطن بتواطئ الجميع. وفي قصة "عنترة الصغير" استخدم عناوين فرعية مثل : العراف الذي سيتنبأ بولادة عنترة ,ثم ينتقل ليحكي عن مجيئه: الولادة في الزمن الزيبيبي, كما اختار عناوين في شكل جولات :الجولة الأولى , الجولة الثانية, ماوراء الركبان, ماوراه الركبان, الجولة الأخيرة, ماوراه الركبان. واختيار الجولات إنما هو لإبراز الصراع بين العبودية والإستغلال وبين الرغبة في الإنعتاق والتحرر, وبالتالي إبراز حالة الحرب التي يعيشها المجتمع , وكفاح فئات معينة من أجل الدفاع عن الحق في الحياة والكرامة , وهو ماعبرت عنه زبيبة" إنه لا يريد أكثر من حقه في الحياة." [1]

- **عرف تجنيسي :**

جنّست مجموعة "البرتقالة الوحيدة للموتى" ب " قصص" , وتم إثبات هذا التجنيس على صفحة الغلاف دون تحديد للنوعية والحجم , والأمر نفسه نجده في مجموعته " الحب في شارع المارشال" . وعموما تتراوح تجنيسات القصة القصيرة المعاصرة بين : مجموعة قصصية مثل: "همس الآلهة" محمد اشويكة, "هواجس امرأة" مصطفى لغتيري. أو قصص: "الحكاية تأبى أن تكتمل" لجمال بوطيب , "الصابة والجراد " لمحمد غرناط , و قصص قصيرة : "مؤنس العليل" لمحمد أنقار و" أزهار الصمت " لعبد الرحيم مودن . وهناك من يجنس قصصه حسب الموضوع كما نجد مثلا عند سالم حميش "أنا المتوغل وقصص فكرية أخرى" / "زهرة الجاهلية وقصص فكرية أخرى" , وميلودي الحمدوشي "حوار الدموع" قصص بوليسية قصيرة. وتثبت التجنيسات عموما في صفحة الغلاف وصفحة العنوان.

على غرار الرواية , ظهرت تجنيسات جديدة للقصة القصيرة , فقد ابتكر الكاتب المغربي أنيس الرافعي تجنيسات جديدة في "علبة الباندورا" , التي قسمها إلى ثلاث مؤلفات أو كتب "لا يسمي أنيس الرافعي نصوصه قصصا، فهو يصفها في مؤلفه الأول " أشياء تمر دون أن تحدث فعلا (2002)" بتمارين قصصية ، وفي مؤلفه الثاني " السيد ريباخا (2004) يسميها تعاقبات قصصية ، و في مؤلفه الثالث " البرشمان " يسميها ملاحظات قصصية . كما أن عبارة "ملاحظات

[1]- عبد القادر الطاهري: البرتقالة الوحيدة للموتى, م.س, ص34

قصصية " تجعل القارئ يعتقد أنه ليس أمام مؤلف في الإبداع والسرد ، بل أمام مؤلف نقدي تأملي ، القصصي موضوع ملاحظته ودراسته ، أي كأننا أمام خطاب واصف للسرد و القص "[1] . بل إنه إضافة إلى هذه التجنسيات الثلاث , استطاع أن يبتكر في الكتاب الثاني من "علبة الباندورا " والذي يحمل عنوان" السيد ريباخا" تجنسيات جديدة وإن كانت اعتباطية ولاتمت للواقع بصلة مثل: قصة بوليسية مضادة, قصة سوداء تقليدية وواقعية تقريبا, قصة أبيقورية ساخرة, استخطاط قصصي افتراضي, قصة تعاكسية في فصلين , قصة إحصائية. " كل التجنيسات الفرعية المرافقة لعناوين نصوص هذا الكتاب تجنيسات اعتباطية على مقاس الوعي النقدي التجريبي للكاتب , يعتورها الكثير من الإرتباك المقصود والسخرية المتعمدة, لذا لايجب بأي حال من الأحوال أخذها مأخذ جد أو صواب"[2] .

ويمكن الإشارة أيضا في هذا السياق, إلى "معجم مصطلحات القصة المغربية " لعبد الرحيم مودن ، الذي تتبع فيه مصطلحات القصة القصيرة موضحا أنه ارتكز في تصنيفها على عنصرين أساسيين هما : الكم , " وأقصد به الحجم حتى لايختلط بمفهوم الكم الساذج أي الإقتصار على عدد الصفحات (وهو مقياس شائع في النقد العربي إلى الآن) التي على أهميتها لاتمكن من التحديد البنائي (الخصائص البنائية) للجنس الأدبي "[3] , و المحتوى : و المقصود به موضوع النص أي القضايا و الأفكار الواردة فيه , حيث رصد الباحث مصطلحات عديدة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: قصة مغربية اجتماعية , حالة قصصية, قصة وطنية, قصة رواية, قصة أندلسية, لوحة قصصية, كولاج قصصي, قصة بوليسية , قصة مسروقة, نص قصصي , محاولة قصصية .... إلخ.

يتبين من خلال دراسة عرفي العنونة والتجنيس عند عبد القادر الطاهري, أنه ظل وفيا لما هو سائد عموما ولم يخالف عن المألوف.

- عرف الإهداء:

انطلاقا من أشكال الإهداء التي تم تحديدها في المبحث السابق , يمكن القول بأن إهداء مجموعة " البرتقالة الوحيدة للموتى" هو إهداء خاص لأفراد العائلة : الأم ، الزوجة ، الأخت

[1] - حسن المودن: مغامرات الكتابة في القصة القصيرة المعاصرة : القصة القصيرة بالمغرب نموذجا,دراسة نقدية, منشورات اتحاد كتاب المغرب, الرباط,2013.، ص71

[2] -أنيس الرافعي : علبة الباندورا, دار الشاطئ الثالث , الدار البيضاء, الطبعة الثانية , 2007, ص61

[3] - عبد الرحيم مودن: معجم مصطلحات القصة المغربية ,منشورات دراسات سال, دار نشر المعرفة, الدارالبيضاء ,الطبعة الأولى, 1993, ص11

، الإبنة . ويؤكد عبد القادر الطاهري على توجيه الإهداء إليهن فقط بعبارة " إليهن وحدهن " ، وهذا دليل على مكانتهن في حياته وخصوصا ابنته مارية، التي عنون إحدى دواوينه الشعرية باسمها . أما في مجموعته "الحب في شارع المارشال" فقد اختار أن يهدي عمله إلى الأديب و المبدع جمال بوطيب ، مشيرا إلى نوعية العلاقة الخاصة التي تجمعه به. وهذا النوع من الإهداءات يستهدف فئة من الكتاب أو الروائيين أو الشعراء " يعترف لهم الكاتب بالفضل عليه ، ويحاول أن يرد جميلهم من خلال فعل رمزي ومعنوي دال : هو الإهداء وبذلك يتحول الإهداء إلى رسالة شكر موجهة من هذا الكاتب نحو ذاك فيها الكثير من ملامح الإعتراف و الإمتنان "[1] . وقد وصف عبد القادر الطاهري المبدع جمال بوطيب بأنه حكايا تأبى أن تكتمل ,وهو وصف مستمد من عنوان مجموعته القصصية : "الحكاية أن تأبى أن تكتمل ", فوصفه بالحكايا فيه إشارة إلى خاصية التعدد والإستمرارية , وعدم اكتمالها إشارة إلى التحرر من النمطية و انفلات حكايته من اتخاذ قالب نهائي, فتظل لغزا محيرا أمام القارئ منفتحا على تأويلات متعددة ولانهائية.

عموما يتميز الإهداء في مجموعتي عبد القادر الطاهري من ناحية الشكل , بقصر الحجم ، والتصريح باسم المهدي إليه. أما على مستوى موقع الإهداء فإنه يضعه في بداية مجموعاته, عكس بعض القصاصين الذين قد يختارون وضع إهداءاتهم في كل واحدة من قصص المجموعة أوفي بعضها , مثل عبد الرحيم مودن في مجموعته "حذاء بثلاث أرجل", حيث يخص بعض القصص فقط بالإهداء, فيكتب في بداية قصة " ويكا " : " إلى الصديق "بلواس" الذي غادرنا دون أن يخبرنا بموته"[2] , وفي قصة "الأتوروت" : "إلى العزيز مصطفى المسناوي"[3]. وكذلك أحمد بوزفور في مجموعته "ققنس " يهدي قصة " إغماضة الشاعر": "إلى أحمد المجاطي" [4] , و قصة "ناتاشا " : "إلى إدريس الملياني"[5]. أما المبدع جمال بوطيب في مجموعته "الحكاية تأبى أن تكتمل" فإنه خرق عرف الإهداء الإعتيادي, واختار عدم إهداء العمل مصرحا بذلك من خلال وضع عتبة أسماها "اللإهداء" يقول : " لأنني أعرف قيمة الإهداء أبيت أن أفسدها"[6] . كما اختارت مليكة مستظرف في مجموعتها "ترانت سيس" إضافة إلى الإهداء الأول المدرج في بداية المجموعة, أن تخصص لهاته العتبة صفحة أخرى وسط المجموعة وعنونتها " إهداء آخر" : " إلى كريمة

[1]- د.عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية ، م .س.ص 218
[2]- عبد الرحيم مودن: حذاء بثلاث أرجل, سعد الورزازي للنشر, الرباط – المغرب, الطبعة الأولى , 2005,ص43
[3]- نفسه, ص57
[4]-أحمد بوزفور: ققنس, منشورات مجوعة البحث في القصة القصيرة , كلية الآداب والعلوم الإنسانية لبن مسيك – الدار البيضاء, الطبعة الثانية, 2007, ص 37
[5]- أحمد بوزفور: ققنس,م.س, ص41
[6]- جمال بوطيب : الحكاية تأبى أن تكتمل, منشورات مقاربات , الطبعة الثالثة, 2012, ص 3

قال شكسبير :"دعونا لانثقل ذاكرتنا بعبء مضى" .لكن مثلي يجب أن يظل مثقلا بذاكرته حتى لا أنسى أنك ذات رمضان , اقتطعت جزءا من جسدك لتمنحيني الحياة . كيف لي أن أهرب منك وأنت تسكنينني" [1] .

- **عرف شكلي- نصي:**

أ-الخطاب التقديمي

يتخذ في مجموعة " البرتقالة الوحيدة للموتى" شكل تقديم بقلم د.جمال بوطيب , وهو تقديم غيري يتم " عن طريق استكتاب مقدم آخر للنص,يقوم صاحبه بدور تحفيزي للقارئ من خلال تقديم شهادته حول المؤلِّف والمؤلَّف في آن واحد , وهذا المقدم لايختاره المؤلف (أو الناشر) اعتباطا, فهو شخصية ذات مكانة إبداعية خاصة ,ووضع اعتباري متميز . وعادة مايكون, كذلك, بين المقدم والمؤلف أكثر من قاسم مشترك .فقد يجمع بين الإهتمام الثقافي , أو الحساسية الفنية , كما يرتبط بعلاقات حميمة خاصة"[2]. ويلاحظ أن المبدع جمال بوطيب حاضر في المجموعتين: في" البرتقالة الوحيدة للموتى" على مستوى التقديم, وفي "الحب في شارع المارشال" على مستوى الإهداء, مما يدل على مكانته وخصوصية علاقته بعبد القادر الطاهري .

أما عنوان تقديم مجموعة " البرتقالة الوحيدة للموتى ", فيوحي للقارئ بأنه أمام أول قصة من المجموعة, إذ على خلاف التسميات المعتادة في الخطاب التقديمي, اختار المبدع جمال بوطيب عنوانا إيحائيا عززه بنقط حذف" حكايا و ضحايا ..."., إضافة إلى توظيفه داخل نفس التقديم عناوين داخلية تحدد الحكايا التي سيرويها:

– الحكاية الأولى قدم فيها حكاية الكتابة , مبرزا تصوره للكتابة الإبداعية التي يعتبر أنها كانت ولا زالت متعالية و سامية ، " و الكتابة و إن كانت عانسا، هي ترفض الرضا بزيجة كيفما اتفق ولا تمتد يدها سيماء استجابة إلى كل من خطبها " [3] , ويستنتج من مقارنة وضعها قديما و حديثا بأنها لازالت مستعصية , ليست في متناول الجميع " لم تتراجع عن مهرها ، وعلى الخطاب و زرعت دليلا غير سياحي يخص جاهلي الموقع الأثري " بطن خبث" وظلت تلك المرأة الحنانة, الأنانة ، المنانة ، الشداقة ، الحداقة، البراقة .... باختصار تلك المرأة المنصوح بعدم الزواج منها " [4].

---

[1]-- مليكة مستظرف: ترانت سيس, , منشورات مجوعة البحث في القصة القصيرة , كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك – الدار البيضاء, الطبعةالأولى , 2004, ص 48

[2]- د.عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية, م.س, ص 127

[3]- عبد القادر الطاهري: البرتقالة الوحيدة للموتى, م.س, ص 7

[4]-نفسه , ص7

–الحكاية الثانية هي حكاية مجموعة" البرتقالة الوحيدة للموتى", تحدث فيها عن الخيط الرابط بين نصوصها من خلال ثلاث مكونات أساسية " تعي نصوص البرتقالة الوحيدة للموتى " نصيتها ، بكل مكوناتها ، وعيا تتبدى ملامحه من خلال السعي الدائب إلى الإشتغال على محاور متكاملة ومتعددة تعددا يمكن أن يقلص بمنطق التكامل و التنافر و التضاد في ثلاثية الطفولة والأنوثة و المدينة التي ترتبط عناصرها نسقيا بمنطق السببية و المسببية الحاكم لحكايا الضحايا: الطفولة و الأنوثة والمدينة ... الطفل ضحية الأنثى والأنثى ضحية المدينة والمدينة ضحية النسق"[1]. ويعتبر جمال بوطيب أن الحلم سيطر على المجموعة وهو الوحدة الناظمة لجميع نصوصها و شخصياتها ، الحلم باعتباره " كتابة للأفق المفتقد "[2].

–الحكاية الثالثة : تحدث فيها عن حكاية عبد القادر الطاهري مع القصة و غيابه عنها.

– الحكاية الأولى بعد الألف, فاعتبرها حكاية القصة المغربية القصيرة التي حققت تراكما كميا ونوعيا ينبئ بمستقبل مشرق لها.

وتحضر التقديمات الغيرية بكثرة في المجموعات القصصية المغربية مثل تقديم د.محمد علي الرباوي للطبعة الأولى ل" الحكاية تأبى أن تكتمل" 1993, الذي تحدث فيه عما أسماه بالنفس الشعري وتجلياته في المجموعة "حين تسلمت هذه القصص فرحت باعتبارها عملا سرديا جاء ليزاحم جنس الشعر, ولكن بعد القراءة تأكدت أن هذا العمل عباراته تتأجج شعرا فمن تجليات هذا الشعر في الحكاية تأبى أن تكتمل, اللغة المتوثرة والمنسقة في جمل قصيرة يضاف إلى هذا بناء بعض القصص على أسلوب الفقرات وإعطاء عنوان لكل فقرة"[3] . كما يندرج ضمن نفس الصنف تقديم لمجموعة "هواجس امرأة" لمصطفى الغتيري بقلم أحمد بوزفور, تحدث فيه عن المجموعة وتميز الكتابة عند مصطفى الغتيري عن باقي القصاصين الآخرين من جيله. كما نجد أيضا تقديما لأحمد بوزفور في مجموعة محمد غرناط "الصابة والجراد" ,يتحدث فيه عن النزعة الدرامية في المجموعة القصصية ومستوياتها.

ويختار محمد عز الدين التازي في مجموعته القصصية " شيء من رائحته" تقديما باسم شخصيته المتخيلة ابن ضربان الشرياقي – المشار إليها سابقا – يضع القارئ في الإطار العام للمجموعة ويعبر عن رؤيته للعالم "....واعلم أنك إذا ما نظرت إلى هذا العالم فستراه كالنتف

[1]- عبد القادر الطاهري: البرتقالة الوحيدة للموتى, م.س, ص8
[2]- نفسه, ص8
[3]-- جمال بوطيب:الحكاية تأبى أن تكتمل ,م.س ,ص 6

المتفرقة الأشياء والمبعثرة وكأنه من سقط المتاع, فلا تظن أنها هي الفوضى ,وإذا نظرت إلى هذا العالم فسترى أناسا وملوكا وحروربا وإنسا وجنا وصبابة وحقدا وغربة ولقاء بعد فراق وموتا وحياة وأحداثا في حال الإمكان , وكل ماستراه قد تظن أنه لا ناظم له , فكن أنت الناظم لما تفرق في هذا العالم, وكن الساهر على رتق هذا الفتق , كان الله لي ولك ...."[1].

أما النوع الثاني من التقديمات فهو ذاتي " يسعى من خلاله القاص تقديم نفسه عبر رؤية أو فكرة أو قضية ، وهو هنا يجتهد في أن تكون هذه العتبة على قدر عال من الأهمية في عنايته بها و بمدلولها ، وغالبا ما تحظى هذه العتبة عند القاص برعاية فنية وفكرية عالية و تكتب بأسلوب إنشائي عالي المستوى حتى يكون مؤهلا لأن يرتقي إلى صعيد التعبير عن وجهة نظر نوعية ، قد تسهم في فهم المقولة العامة للقاص في قصصه هذه، أو قد تكون تعبيرا عن رؤية عامة له في الحياة والأشياء و القيم داخل الحاضنة التداولية التي يعمل عليها "[2] .

وتتضمن المجموعة القصصية "الغريب" لليلى أبو زيد شكلا أشكال الخطاب التقديمي الذاتي, تقول في مقدمة المجموعة " القصص الأولى الثمانية في هذه المجموعة هي باكورة عملي الأدبي , كتبتها في 1978 ونشرتها في صحف مغربية وأذاعها القسم العربي لهيئة الإذاعة البريطانية .كنت أدرجتها حتى الآن في رواية عام الفيل في طبعاتها الأربع , حفظا لها من الضياع من جهة,لأنها غير كافية للنشر على حدة , ولأني كنت أعتقد من جهة أخرى , أنني لن أعود لكتابة القصة"[3]. وتوضح الكاتبة أن النقاد اهتموا ب"عام الفيل" وكانوا ينسون القصص , كما أنه أثناء ترجمتها رفض المترجم الجمع بين جنسين أدبيين , وكذلك الناشر, لذلك أضافت قصصا أخرى كتبتها سنة 1999للقصص الثمانية السابقة ونشرت في كتاب مستقل. كما يجمع بنسالم حميش بين جنسين أدبيين أيضا في نفس المؤلَّف" زهرة الجاهلية, وقصص فكرية أخرى" , الذي يتكون من رواية "زهرة الجاهلية" ثم مجموعة من القصص, ويضع الكاتب تمهيدا وحاشية في نهاية الرواية , ثم يبدأ في القصص الفكرية بتمهيد وحاشية جديدين .

وفي مجموعة " أنا المتوغل وقصص فكرية أخرى" يكتب بنسالم حميش تمهيدا بدل المقدمة أو التقديم, يشرح ظروف وحيثيات القصص, التي هي عبارة عن قصص مصورة معروضة في شريط يراه الرئيس مقابل إطلاق صراح المعتقلين الذين يسردون قصصهم" فما إن نصب

---

[1]--محمد عز الدين التازي :شيء من رائحته ,منشورات عكاظ, الرباط ,1999 , ص3

[2] - جميلة عبد الله العبيدي : عتبات الكتابة القصصية ، دراسة في بلاغة التشكيل و التدليل ، تموز للطباعة و النشر والتوزيع , دمشق ,الطبعة الأولى, ,2010, ص161

[3]- ليلى أبو زيد :الغريب , قصص من المغرب,المركز الثقافي العربي, الدارالبيضاء – المغرب,الطبعة الأولى , 2002 ,ص5

المنتصر نفسه رئيسا مدى الحياة حتى بات همه الأكبر , والحق يقال , أن يهدئ الأوضاع تحت حكمه , ويخفف من كثرة السجناء والمعتقلين , بدءا بجماعة أخبره نائبه أن أفرادها من صنف غريب خاص , ووعده بتمكينه من قصصهم مصورة في شريط فيديو ملون , ومن ثم قوي فضول الرئيس وتشوق إلى مشاهدة الشريط الموعود في أقرب وقت"[1]. ويوضح بعد ذلك المساومات التي جرت بين الوزير وأصحاب القصص, الذين رفضوا بداية ثم وافقوا فيما بعد, شريطة أن تكون في جيب صاحب القصة رسالة إطلاق صراحه بإمضاء نائب الرئيس نفسه, قبل تصوير القصة.

كما يستبدل المبدع جمال بوطيب المقدمة في مجموعته "برتقالة للزواج برتقالة للطلاق" بعتبة عنونها : " على سبيل البوح" وقد تحدث فيها عن سر كتابة القصة "عن القصة سأتحدث ! ! هل هذا ممكن؟ ! قطعا لا ! ! ولاتسألوني لماذا ؟ أو لاأملك الجواب , ولأنني ثانيا أمقت الأسئلة التي أكبل بها و أفخخ بها عن القصة وعن الكتابة , وعن قصة الكتابة. أممكن هو الحديث عن قصة بعد كتابتها ؟؟ ! ! وهي البغي بلا خجل ولاحياء تكشف عن وجهها الساخر , وتغمز الشواذ , وتعرض مفاتنها بالمجان , تفتخر باحترافها أقدم مهنة في التاريخ وتقول: هئت لكم !

هل يتحدث القاص عن القصة ؟أم يتركها تتحدث عنه وعن نفسها ؟ لاتجيبوا فأنتم مثلي عاجزون عن الجواب" [2] .

إن الخطاب التقديمي– بمختلف أشكاله – سواء كان ذاتيا أو غيريا غالبا ما يحمل في طياته آراء وتصورات حول الكتابة القصصية وخصائصها, إما بشكل عام أو بشكل خاص انطلاقا من العمل القصصي الذي يقدم له. وهو أصبح يعرف بالخطاب الميتا–قصصي مقابل الخطاب الميتا–روائي, حيث أصبحت القصة القصيرة تفكر من خلاله في نفسها و تطرح أسئلة كتابتها الفنية والجمالية , وتبحث في ماهيتها النظرية والتطبيقية, " وهذا يعني أن الكاتب يتقمص دور الناقد في عملية الإبداع السردي ويحاول استباق ما قد يثيره النقاد من تساؤلات وتعليقات أو تعرية وكشف لأسرار عمله, وبذلك يشل كل محاولة للنيل من القيمة الإبداعية لمحكيه أمام القراء مستقبلا. ستكون مهمة الناقد في هذه الحالة أكثر صعوبة , لأنه يجد أن القضايا الفنية أو الدلالية التي يمكن أن يعالجها لكشف ألاعيب المبدع قد عولجت سابقا داخل المسار القصصي وأصبحت جزءا لايتجزء من البنية القصصية ذاتها"[3].

---

[1]- بنسالم حميش : أنا المتوغل وقصص فكرية أخرى, دار الآداب للنشر والتوزيع, بيروت –لبنان , الطبعة الأولى ,2004, ص15

[2]- جمال بوطيب : برتقالة للزواج برتقالة للطلاق, دار النشر الجسور، وجدة, الطبعة الأولى, 1996, ص9

[3]- د.حميد لحميداني :نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا: قضايا ونماذج تحليلية, مطبعة آنفو-برانت , فاس, الطبعة الأولى 2012, ص171

وقد يتخلى القصاصون عن الخطاب التقديمي ومنهم عبد القادر الطاهري في مجموعته " الحب في شارع المارشال", ومحمد صوف في مجموعته" أبناء قابيل", ومحمد العتروس في مجموعته" عناقيد الحزن" . إذ لايرى من يتبنى هذا التصور " أية جدوى من احتواء الكتاب الإبداعي على محطة التقديم ، أو باقي الأشكال الأخرى للإستهلال . فهي من زاويتهم عتبة قد تشوش على طبيعة النص الإبداعية ، ووشاية . بطريقة غير مباشرة . بأسرار النص المركزي الجوهرية " [1].

ب- التفسير والتعليق :

يعتمد الطاهري على الإيجاز والإقتضاب, ويبتعد عن الحشو والإطناب , كما يتجاوز التفسير والتعليق داخل النص , و يتفادى وضع هوامش في قصصه . وربما يعزز ذلك رغبته في الإقتصاد في اللغة من جهة , ورغبته في حفز القارئ على تجاوز الإستهلاك السلبي للعمل ودفعه إلى قراءة استكشافية له .

ج- علامات الترقيم:

تشكل مظهرا آخر من مظاهر العرف الشكلي –النصي في مجموعة" البرتقالة الوحيدة للموتى", فهي ليست مجرد أداة لتنظيم كتابة النص فقط عند عبد القادر الطاهري , بل هي عنصر أساسي في بناء القصة , يحمله الكاتب دلالات خفية محيرة للقارئ. و تحضر في قصص هاته المجموعة علامات التعجب بكثرة وهي تدل عموما على دهشة السارد وبعض انفعلاته أو انفعلات الشخصيات . فمثلا نجد في قصة مريم " راحت تحكي له عن متاعبها الشخصية. قالت له: زوجي مشلول!"(ص14)حيث تدل علامة التعجب على التأسف والحسرة . " صاح بحماس: رائع!"(ص14) و تدل هنا على الفرح والمكر . كان مصارعا مشهورا! !"(ص14) تدل في هذه الجملة على الإنذار والتحذير. ." الصفح يازبيبة!" (ص35) تدل هنا على الترجي. و في " أستاذ إن سفيان يعاكسني في الطريق!" (ص 102) تدل على التذمر. كما وظف في بعض المواضع علامة الإستفهام مصحوبة بعلامة التعجب وهي تدل عموما على غضبه و على انشغاله الفكري بقضايا المجتمع : متى يتيقئ الإنسان الكارثة التي يحملها في أغواره!؟" (ص23). كما يقول "لماذا كل هذا الجوع والجهل والموت البطيء؟!"(ص83), وأيضا " لماذا نحمل معنا

[1] ـ د.عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية, م.س, ص 63

الموت!؟"(ص107). إن الكاتب هنا لايبحث عن أجوبة, وإنما يقدم استفهامات استنكارية يهدف من خلالها إلى إظهار تذمره وسخطه , وحزنه على ماآلت إليه الأوضاع.

وتحضر علامة التعجب مصحوبة بنقط حذف في قصة " عنترة الصغير", لتدل ظاهريا على صمت عنترة ,الذي ينبغي على القارئ أن يتوقع جوابه ويفكر في احتمالاته:

" – ماذا تريد؟

–.....!" (ص36).

" لك ماتريد من مال وإماء وعبيد!

– .....! "(ص 37). كما يوظف نفس هذا الشكل الكتابي في مجموعة "الحب في شارع المارشال" , ويمكن التمثيل على ذلك بماورد في قصة " حبل الغسيل..."

"هو ذا البحر فارغ كما ترى؟

–.....

! ثمة شيء ما يعوزنا–

–.....

! إني أحبك....–

.....!ٍ – "[1]

إن نقط الحذف داخل الحوار تدل على أن الكاتب لايرغب في التصريح بكل شيء , ويرغب في تحفيز قارئه على استجلاء ما بين السطور, ودفعه لأن يصير واحدا من الشخصيات ويتقمص دورها.

وتحضر نقط الحذف المصحوبة بعلامات التعجب بقوة في مجموعة "الحب في شارع المارشال" مقارنة مع مجموعة "البرتقالة الوحيدة للموتى", وربما يرجع ذلك إلى أن عبد القادر الطاهري لم يعد يريد الإفصاح بالكلمات , واختار لغة إشارية من خلال علامات الترقيم , وكأنه أصبح متذمرا حتى من الحديث والكلام, مما يجعل مهمة القارئ أعقد وأعمق. كما تحضر الفراغات والبياضات بشكل

[1] - عبد القادر الطاهري : الحب في شارع المارشال , م.س, ص 62

مكثف في مجموعة "الحب في شارع المارشال" ، وهو حضور ملفت للانتباه ، فالكاتب لا يريد أن يخبر قارئه بكل شيء , وإنما يفسح له المجال ليشاركه في كتابة قصصه .

إن عبد القادر الطاهري يمارس الكتابة و كأنها لعبة ، ومن أهم أشكال اللعب هذه الفراغات ونقط الحذف التي تكسر رتابة الكتابة العادية المتتالية الأسطر, وتضع القارئ في متاهات يحاول الخروج منها من خلال تأويلاته. " وتعود أهمية الصمت أو الحذف أو الفراغ إلى أنه يقول بطريقته الخاصة ما يسعى الكلام نفسه إلى إخفاءه و إضماره ، فيصير الإخفاء نفسه هو الإظهار، ويصير ما كان غائبا وفي حكم العدم والموت شيئا موجودا وحيا "[1] . إنه وجه من أوجه البناء الفني للقصة عند عبد القادر الطاهري, فرغم أنه لايحضر بكثافة في مجموعة "البرتقالة الوحيدة للموتى", إلا أنه وظفه بشكل ملفت للإنتباه في مجموعته القصصية الثانية كما سبقت الإشارة إلى ذلك. أما طريقة توظيفه فقد توزعت بين حذف على مستوى سطر أو سطرين "آمنة.....-

.....آمنة"[2], وحذف في جمل الحوار الذي سبقت الإشارة إليه, وحذف يطال جملة أو كلمة : "الشخص الذي تطلبونه..... يوجد خارج الغغغغغغ...طيييييي...ةةةةة..... ! ! "[3]. وقد يكون في نهاية القصة :

"هي .....

ذي.....

أقدامك

تتحرك..... ! !"[4]

هذا الشكل الكتابي ليس جديدا عند الطاهري, فالكاتب المغربي أحمد بوزفور على سبيل المثال يوظفه أيضا, وهذا مايؤكده الناقد حسن المودن " الصمت و الحذف والفراغ من الإقتصاديات النصية الجديدة التي ميزت الكتابة القصصية عند أحمد بوزفور , بحيث يجد القارئ نفسه أمام قصة مليئة بالحفر, ترفض الكلام وتنفر من التفاصيل , وتفضل الصمت والحذف

[1] - حسن المودن: مغامرات الكتابة في القصة القصيرة االمعاصرة ,م.س, ص55
[2] - عبد القادر الطاهري: الحب في شارع المارشال, م.س, ص65
[3] -نفسه,ص 46
[4] - نفسه, ص60

والإختزال."[1] . كما يوظفه المبدع جمال بوطيب, فنجد مثلا في قصة Agora من مجموعة" مقام الإرتجاف" حوارا على الشكل التالي :

"على شفتيها ارتسمت ابتسامة , والنية فك حزام يحرم عيني من طمع مستديم في تمل بأسنان آخر حبة ولهى في عنقود الأفئدة.

قلت:.....

قالت:.....

قلنا:....."[2]

-عرف تواصلي:

تخلى عبد القادر الطاهري عن التوجيهات والتنبيهات والإشارات الأولية, التي قد يوجهها الكاتب لقارئه , رغم أهمية هاته العناصر في مساعدة القارئ على الولوج إلى النص , وربما يرجع ذلك إلى إيمانه بأن القارئ يجب أن يبذل مجهودا في كشف أسرار النص وأبعاده , " وهذا ينسجم مع التصور الذي يرى أن أصل الإبداع هو اختراق مغاليق الكتابة دون توجيه خارجي أو بدون أخذ فكرة مسبقة عن فحوى الموضوع. إذ أن فكرة إعطاء معلومات أولية حول موضوع الكتاب يعني خرقا لأسراره الداخلية وانتهاكا لحرماته "[3]. أو لأنه لا يريد أن يفرض على قارئه رؤية معينة ويترك له هامشا من الحرية في تعامله مع قصصه, أو لأنه يفترض أن قارئه أنه عالم بخصائص الكتابة القصصية ، لذلك فهو يضعه في علاقة مباشرة مع قصصه ، ويسمح له بالتنظير لها و تأويلها بنفسه ، و استجلاء أشكالها وخصائصها, ولعل هاته الفرضية الأخيرة تفسر أيضا غياب العرف التنظيري–النقدي في مجموعتي عبد القادر الطاهري.

إن ما يمكن استنتاجه فيما يخص العرف التواصلي عند عبد القادر الطاهري, هو أنه يرفض مخاطبة قارئه وتوجيه قراءته, إنه يعمل على تعزيز العلاقة المباشرة بين النص و القارئ , ويرفض أن يكون وسيطا بينهما , في حين يحضر هذا العرف في عدد من المجاميع القصصية المغربية, منها ماورد في "علبة الباندورا" لأنيس الرافعي حيث كتب تحت عنوان : " آراء غير

[1]- حسن المودن : مغامرات الكتابة في القصة القصيرة المعاصرة ، م.س, ص 55
[2] -جمال بوطيب: فصوص الصبا ,مقاربات للنشر والصناعات الثقافية,فاس , الطبعة الثالثة 2015, ص181
[3]- د.عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرواية العربية, م.س, ص 53

ملزمة لقراءة التمارين " ليكن واضحا منذ البداية , ورفعا لأدنى أو أقصى لبس محتمل في النظر إلى التجنيس : إنها ليست تخطيطات أولية

أو مشاريع مسودات لم تطلها أصابع التنقيح بعد

أو نصوصا غير ناجزة تنتظر كرم القارئ الكامل لملء بياضاتها الناقصة بل هي "تمارين في الأساليب السردية المتحولة أو المنكسرة " حيث يجوز مناورة نوع شخصاني , تذاوتي , وذي منحى كارثي من التفلسف الفج, الهازئ, وغير الجدي بالمرة"[1]. ويضيف الكاتب قائلا في نفس العتبة : "باختصار, دعوني أقل إن هذه التمارين هي الرأس الأول في (حية الهيدرا) متعددة الرؤوس , والتي يمكن أن نعمدها ضمن سياق هذا المشروع الأفكاروي المزعوم ب "قصة ما بعد السرد"[2] .

- عرف الإستهلال:

يعد الاستهلال من أهم عناصر بناء النص الإبداعي فهو " يمثل أول دخول ميداني إلى أرض النص ومتنه الكتابي "[3], أما وظائفه في الكتابة القصصية فحددتها الباحثة جميلة عبد الله العبيدي في كتابها " عتبات الكتابة القصصية " كما يلي : تقديم العالم السردي المكون للقصة / إثارة فضول القارئ وتحريك حساسيته وتحفيزه نحو متابعة أحداث القصة / طرح المقولة السردية التي تحاول القصة الإعلان عنها في بعض الأحيان.

من خلال الإطلاع على نصوص المجموعة يتبين أن الإستهلالات عند عبد القادر الطاهري لها طابع تشويقي مثير للإنتباه, كما أنها تضع القارئ مباشرة في قلب القصة مما يضفي عليها نوعا من الدينامية والحركية تغري القارئ بالمتابعة. يقول في قصة " مريم ": استطرد القاضي الوقور قائلا: وبعد! "[4], ففعل استطرد ، يدل على وجود أحداث سابقة ، توحي للقارئ بأنه في وسط القصة وليس في بدايتها, وهذا يفترض أن يعمل فكره وخياله ليتصور الأحداث السابقة ، لقصة مريم ، وما حصل لها وهذا ما يؤكده سؤال القاضي " وبعد " , وجواب مريم : ولم أستطع المقاومة يا سيدي "[5]. إنه استهلال يخرق التوازن و الهدوء المعهود في الإستهلالات التقليدية .

وعن طبيعة هذه الإستهلالات فقد تراوحت عموما بين استهلالات سردية وأخرى وصفية, قصيرة لاتثقل على القارئ, ، تقحمه رغما عنه في القصة خاصة عندما يستعمل السارد ضمير المتكلم

[1] --أنيس الرافعي:علبة الباندورا, م.س, ص 13
[2] - نفسه, ص14
[3]- جميلة عبد الله العبيدي : عتبات الكتابة القصصية ، م.س,ص 57
[4]- عبد القادر الطاهري: البرتقالة الوحيدة للموتى, م.س, ص13
[5]- عبد القادر الطاهري: البرتقالة الوحيدة للموتى, م.س, ص13

فباستثناء قصتي مريم " و عنترة الصغير " ، يستعمل السارد منذ الإستهلال ضمير المتكلم ليفرض سلطته ويحقق استلابا كاملا للذات القارئة, فيجد القارئ نفسه متورطا في حلم عبد القادر الطاهري, سواء حلم المنام أو حلم اليقظة، مما يجعل الإستهلال موضعا للضياع والتيه بالنسبة إليه . وفي قصة " ستمطر قططا ", يستهلها الطاهري بفعل " قالوا " محاكيا بذلك الطرق الإستهلالية القديمة " قالوا ، زعموا ، يحكى ", حيث يترك للقارئ مهمة التحقق من صدق ما سيروى , فعدم تحديد وتعيين القائل يجعل المقول موضع شك وريبة, خاصة بعد قراءة العنوان الذي يحضر فيه البعد العجائبي بشكل كبير . كما تتميز استهلالات المجموعة بهيمنة الزمن الماضي, مما يدل على رفض الكاتب وهروبه من الحاضر المؤلم الذي تسيطر عليه قيم الفساد والإستغلال.

وقد توزعت جمل الإستهلال بين جمل إسمية تفتتح بناسخ فعلي في الماضي "كان" : كانت زخات المطر تتساقط في الخارج."(ص 23)/ "كان الفضاء الرحب مفتوحا على الصفاء , وكانت الشمس ترتسم كفرحة ملائكية هادئة في جانب من جوانب السماء الزرقاء الصافية الأديم"(ص31)/ " كانت المدينة غارقة في الضباب" (ص 57) /"كنا ستة وسابعنا امرأة ,أو سبعة وثامننا امرأة " (ص 65)/ " كان المساء ينسحب في انكسار تحت سماء تطفح غربة وانقباضا" (ص81)؛ وبين جملة اسمية بدأت بإسم "الشجرة الخضراء الملتفة الأغصان مزهرة" (ص91). كما استهل عبد القادر الطاهري بعض القصص بجمل فعلية ماضية : "استطرد القاضي الوقور قائلا " (ص13)/ "قالوا !" (ص45)/ "تسلمت الهدية من يدها" (ص73) / أخذت نفسا عميقا , استجمعت قواي , توقفت للحظات , تطلعت إلى الطريق يمنة ويسرة , ليس هناك ما يدعو إلى القلق !" (ص 107). إضافة إلى وجود استهلال واحد بفعل مضارع "يتوغل الوقت في المساء" (ص99) ,في" قصة آمنة ...أحبك! ", وكأنه يود إخبار القارئ بأن حبه لآمنة هو الحقيقة الوحيدة التي تجعله مرتبطا به بحاضره, كما لايمكن لحبها أن يكون ماضيا أو مجرد ذكرى .

انطلاقا مما سبق, يمكن القول أن استهلالات مجموعة "البرتقالة الوحيدة للموتى" تتميز عموما بقصرها , كما أن السارد حاضر فيها بقوة إما بطريقة صريحة أو متوارية, يغلب عنصر التشويق والإثارة عليها ، كما أنها تدمج القارئ وتلقي به في داخل القصص مباشرة . وتتميز استهلالات مجموعته " الحب في شارع المارشال" بنفس الخصائص , بل إنه في بعض قصص هاته المجموعة يستعمل ضمير المخاطب فيشعر القارئ وكأنه المعني الأول بما سيقع. ففي قصة " الميكروفون ..." ! مثلا يلفت انتباهه من خلال جملة الإستهلال " توقف قليلا "، حيث يبدو

السارد و كأنه يتوجه مباشرة للقارئ على أنه المعني بفعل التوقف ، ليخلل بعد ذلك أفق توقعه حين تابع " صرخت في وجه الأرنب الذي كان يترنح مثل الثمل " [1]. وكذلك في قصة "الكرسي... ! " : " هي ذي أقدامك تتحرك!!" ثم يتابع "يصرخ في وجهي بغتة, ويمد رأسه إلى أعلى...."[2]

- عرف الإختتام:

نهايات قصص المجموعة نهايات مبهمة وغامضة, مفتوحة أمام تأويلات القارئ , حيث يدفعه الكاتب من خلالها إلى التفكير في مآل الأوضاع الإجتماعية, من خلال ما يحدث مع الشخصيات. ففي قصة "مريم" يقترح ثلاث نهايات محتملة تحت عنوان " شهود عيان " ويترك للقارئ اختيار النهاية التي ربما يراها منسجمة مع واقع المجتمع, أو النهاية التي يطمح إليها. وقد تراوحت النهايات المقترحة بين تلك التي تؤكد انتصار إرادة الإنعتاق والتحرر من الإستغلال والظلم : " قال الشاهد الأول :

- "ماتت مريم بين ذراعي زوجها المصارع المشلول , بكى هذا الأخير عليها طيلة الليل , وفي الصباح كان يقتحم العمارة في جنون, ولم تمض أكثر من أربع دقائق حتى كان قد صرع أربعة أشخاص كانوا لايزالون في بذلات نومهم !" [3]

وبين تلك التي تؤكد انتصار التسلط والإنتهازية والظلم " قال الشاهد الثاني :

-" إن الرجل الذي دهسته السيارة البيضاء الكبيرة ، كان هو المصارع المشهور بعينه ! قال الشاهد الثالث:

-" لقد رأيت الجندي المتقاعد و المدرس و السيد صاحب العمارة والمحامي الشاب وهم يمشون في جنازة مريم وزوجها الذي كان مصارعا مشهورا " [4]. فهي نهايات تحدد صيرورة التاريخ عامة , التي تتجلى إما في التحرر والإنعتاق, أو في الخضوع والإنهزام.

وفي قصة "عنترة الصغير " جاءت النهاية كما يلي: " قالوا : لقد كانت المعركة ضاربة لم تشهد الصحراء مثلها " منذ أمد بعيد !

قالوا : انتصر عنترة الصغير !

قالوا : أفراح القبيلة لا تنتهي هذه الأيام !

---

[1]-عبد القادر الطاهري: الحب في شارع المارشال, م.س, ص5
[2]-- نفسه , ص55
[3]- عبد القادر الطاهري: البرتقالة الوحيدة للموتى, م.س, ص 18
[4]-- نفسه, ص 19

قلوا : اليوم ستزف عبلة لعنترة الصغير !

و... قالوا !

و... قالوا !"[1].

فبين الواو، و فعل قالوا : ثلاث نقط تدل على أن المتلقي بإمكانه أن يضع و يتصور مجموعة من الأخبار الماضية الواردة ، والتي قد تكون مجرد أقوال تحتمل الصدق وتحتمل الكذب . كما أن الفعل " قالوا " وقالوا " ، تدل فقط على الكلام وغياب الأفعال, مثلما هي حال الإنسان المغربي في قصص المجموعة.

و في قصة " الحلم" يقول : " أصابني دوار و غثيان ، أوشكت على السقوط ، بحلقت لدقائق في رأس الجثة الذي كان يبتسم في وجهي ، ارتعشت ، خنقت صرخة عاصفة للحظات ، ثم رددت بصوت أجش: إنها جثتي ! " [2] , ويمكن اعتبارها نهاية لهاته القصة و لقصص المجموعة ككل, لكنها تخضع لتأويلات عديدة ، فأنه صار أيضا جثة قد يعني انتصار الموت على الحياة, و انتصار الجمود على الحركة و التغيير. كما أن عبارة "إنها جثتي !" تحيل إلى تحول الحلم إلى كابوس, فالحلم بالتغيير يدل على الأمل في مستقبل أفضل , لكنه حلم تحول إلى كابوس حين اصطدم بالواقع المرير .

وتتخذ النهاية المفتوحة عند عبد القادر الطاهري شكلا آخر في مجموعته "الحب في شارع المارشال" حيث يصوغ بعضها في شكل أسطر من نقط الحذف مصحوبة بعلامات التعجب كما في قصة " الكرسي" :" هي ... ذي ..... أقدامك

تتحرك .....!! "[3] , وكذا في قصة " الرجال ذوو القبعات الزرق لايعرفون الحب.....! حيث يقول في النهاية : " وقفت وسط الشارع , في ساحة لاكونكورد, قبالة الرجال ذوي القبعات الزرق, وشرعت في البول....." [4]!! .

وهذا الشكل يمثل دعوة صريحة للقارئ ليفكر في احتمالات مختلفة للنهاية, انطلاقا من تأويلاته الخاصة .

---

[1]- عبد القادر الطاهري: البرتقالة الوحيدة للموتى, م.س, ص 42
[2]- نفسه, ص111
[3]-عبد القادر الطاهري : الحب في شارع المارشال , م.س, ص60
[4]- نفسه , ص17

- عرف مرجعي :

ينطلق عبد القادر الطاهري من واقع المغرب الإجتماعي ، ليكتب عما يعيشه المجتمع من ظلم وفساد واستغلال للإنسان الضعيف ، وينتقد هذا الوضع من خلال التعرض لقضايا اجتماعية مختلفة:

- الإغتصاب الذي عبر عنه من خلال اغتصاب مريم وزبيبة ، العبودية و الإضطهاد من خلال رغبة عنترة الصغير في التحرر و الإنعتاق .

- تفشي الجهل و القمع و الخوف من خلال فضاء المدرسة القاتل , فالمدرسة فضاء يكرس العنف " حمل المدرس الذي كان يضع نظارات بيضاء ، المسطرة الحديدية الطويلة (ص 48). " ويقول أيضا :" انهالت علي المسطرة الحديدية الطويلة . احترقت كفي من الألم " (ص 51). ويصف جرس المدرسة قائلا" دق الجرس الثقيل "(ص46), وهو ما يدل على عدم مواكبة المدرسة لسرعة العصر و تأخرها عن ركب التقدم. "بدا الطريق موحشا كفضاء المدرسة القاتل " (ص99), الذي يدل على أن المدرسة تكرس الجهل والموت.

- فساد مختلف طبقات المجتمع والإستغلال الذي تمارسه على الطبقات الكادحة: السيد الذي يرمز لطبقة الأغنياء ، المحامي و القاضي اللذان يرمزان للقانون ، الجندي المتقاعد الذي يرمز للجهاز الأمني الذي لايؤدي أدواره، زوج مريم : المصارع المشلول الذي يرمز للإنسان الضعيف المهزوم الذي لا يقوى على الحركة و الفعل.

- سلبية المواطنين, حيث اعتبر أن الموت عم كل شيء في الوطن.

- التناقض الطبقي الذي تعرض له من خلال ظاهرتي التشرد و الفقر, وماتعانيه الطبقة المهمشة في المجتمع يقول :" تحرك المتشرد الذي كان ينام تحت سقف عتبة أحد البيوت ." (ص 46)/ " طفلة صغيرة كانت تشكو في صمت ، من البرد اللاسع والغبار الثائر، ومن أشياء أخرى لم أستطع أن أحدسها " (ص 46).

إن نصوص المجموعة انعكاس لواقع المجتمع المغربي المتردي, وتعبير عن حلم الطاهري في التغيير , حلمه بغد أفضل مشرق يعلن عنه صراحة :" أحلم بالشمس"(ص85) ." عندما ستطلع الشمس هذه المرة, فسوف لن تغيب عن المدينة!" (ص 87)

-عرف لغوي :

تتميز اللغة التي وظفها عبد القادر الطاهري في مجموعته القصصية بسلاستها وبساطتها, فهو يعبر بطريقة مباشرة عن مشاعره وهمومه ومعاناته ، ويحكي عن أحداث ويصفها بعفوية وتلقائية تعكسها بعض الجمل مثل " انفجر القسم ضاحكا. ضحك الأطفال ، كل الأطفال ضحكوا" (ص 50) ./ "قام الأطفال ، كل الأطفال وقفوا ". (ص 51) . " تكون تبتسم ،و أكون لا ازال أحادثها ، و فجأة يطلع علينا الصبي من بين الأغصان قلقا مذعورا " (ص 94) / "لا تكون عيونها جميلة إلى الحد الذي كنت أتصوره ، تنفجر ضاحكة . أحدق في وجهها . يكون وجهها المتجعد أشبه ما يكون بعجينة . أنظر قربها . يكون ثمة كلب كبير متشرد لسانه يتدلى في شقاء ، أمد يدي لعلي أمسك بعض من أغصان شجرة البرتقال الملتفة ، تكون الشجرة عارية مجسد موحش " (ص)95 /. إضافة إلى حضور صيغة الإستطراد : "اكتشفت أن كل شيء يشاركني / يشاركنا الفرحة " (ص 58), التي تدل على أن السارد يحكي مباشرة ويتقاسم مع القارئ حالة التشويش والحيرة التي يعيشها , وقد أعلن عن ذلك صراحة بقوله " ذهني ضجيج ولغط " (ص 58). وكذا قوله " كنا ستة وسابعنا امرأة أو سبعة و ثامننا امرأة " (ص 65), التي تدل على حالة الشك والريبة , و" أحسست بالسقوط ، سقطت أرضا " (ص 86), التي تموضعنا بين تصور الفعل و تحققه.

إن عفوية اللغة الموظفة وصدقها وعدم تكلفها, ليست سوى مظهر خارجي فقط, فهي محملة بدلالات ورموز عميقة لايصل إليها القارئ العادي الذي يتوقف عند حدود القراءة السطحية.

ويوظف عبد القادر الطاهري معجما يهيمن عليه الحزن واليأس والسخط و الغضب : العالم النتن – الفضاء الأخرس – المدينة اللعينة ! – الجوع – الموت – الفضاء الحزين – الشارع البليد – الجفاف – الأوراق البليدة – الحلم المخنوق... وغيرها. كما يوظف في مجموعته لغة عربية فصحى, حيث لاتحضر الدارجة إلا من خلال استحضار أغنية من الموروث الشعبي:

"أشتا صبي صبي

حتى يجي خويا حمو

ويغطيني بالزربية"[1].

وكذلك في في مجموعته "الحب في شارع المارشال"."طلعت ميمونة .. من فوق الزيتونة .. الله يا ربي .. عمرلي حجري .. بالتمر .."[1]

[1]-عبد القادر الطاهري: البرتقالة الوحيدة للموتى, م.س,ص59

- **عرف رمزي- إيحائي :**

- رمزية الأسماء :

سبق في تحليل عناوين المجموعة القصصية, دراسة رمزية اسمي "مريم " و " عنترة في الثقافة العربية ودلالة توظيفهما. كما وظف عبد القادر الطاهري اسم يوسف وسفيان في قصة " آمنة .... أحبك ", ويوسف اسم يرمز في الثقافة العربية لسيدنا يوسف وما تعرض له من أذى , وهو يرغب في القصة في التغيير, ويظهر من خلال تعبيره " أستاذ أمسح التاريخ ! ؟ "(ص100) , أما سفيان فهو يرمز لمعاوية بن أبي سفيان الذي يريد إثارة الفوضى : " ضحك سفيان في آخر الفصل. انتقلت عدوى الضحك إلى باقي التلاميذ " (ص 100) ،" وقد عبر الكاتب عن الصراع بين يوسف و سفيان , أي بين إرادتي الخير والشر, " تحجرت أنظار يوسف . ضحك سفيان بانتشاء وزهو " (ص 100). وفي موضع آخر يقول: " اقترب مني سفيان في مكر ، وهمس :

"إن يوسف يحرض التلاميذ على الإضراب " (ص 102) . كما يعبر الكاتب عن التواطئ ضد يوسف رغم حسن نيته , واتهامه بالباطل مثلما حصل مع يوسف عليه السلام حين اتهم بالخيانة:

" صرخ سفيان بأعلى صوته ، وسط الجموع:

- يوسف هو الذي أضرم النار في القسم!

قال الرجل الأول :

- هو طفل صغير . ولا يستطيع أن يفعل ذلك لوحده !

تطلعت إلى كل العيون في ريبة وحذر . اختنقت و أنا أشعر بقساوة الحصار :

- لماذا فعلت ذلك يا يوسف ! ؟(ص103), وهذا الحورا يرمز إلى أن أي محاولة للتغيير أو لإصلاح المجتمع لابد وأن يجهز عليها, ويحارب كل من يساهم فيها.

أما يوسف التلميذ فيبدو أنه لا يهتم بالأذي الذي وقع عليه ، يصبر عليه مثل صبر يوسف عليه السلام , وهو ماض في طريقه نحو التغيير ." برقت عيناه بوميض غريب . ابتسم في وجهي برضى ، ثم واصل الطريق "(ص 103).

- رمزية اللغة :

[1]- عبد القادر الطاهري: الحب في شارع المارشال , م.س, ص 41

رغم أن عبد القادر الطاهري كتب بطريقة تلقائية وعفوية تعكس حالة الحلم التي توسل بها لمعالجة عدد من القضايا ، ورغم بساطة لغته و سلاستها إلا أنها تحمل دلالات رمزية مهمة, خاصة فيما يتعلق بالنظرة الساخطة والناقمة التي يتبناها, ورؤيته للأوضاع ومآلها, ووصفه لحال المدينة , والناس . فقد سبق مثلا جرد مجموعة من العبارات والكلمات التي استعملها لوصف فضاء المدرسة, والتي أراد من خلالها أن يرمز لعدم قدرتها على تنوير العقول و القيام بدور ريادي في تطوير المجتمع . كما سبق تحليل عنوان "ستمطر قططا " حيث رمز بالقطط للمطر الذي سيخلص المدينة من الجفاف / الفساد, الذي رمز له بانتشار الجرذان / المفسدين . والكاتب يأمل في سقوط المطر ، الذي يصير معادلا للتخلص من الفساد, ولعل ذلك ما جعله يعتبر أن المدينة تستحم " ابقي معي إن المدينة تستحم" (ص 60) من الوساخة و القذارة التي حلت بها: " كانت العمارة وسخة وكان مدخل بابها ساخنا و قذرا " (ص 45).

وقد وظف مجموعة من الجمل ترمز لوضعية الحزن التي تخيم على المدينة, "كان لون السماء رصاصيا و ثقيلا على صدري المضطرب " (ص 45) / " كانت المدينة غارقة في الضباب " (ص 57)/ " كان المساء ينسحب في انكسار تحت سماء كانت تطفح غربة وانقباضا. وكانت أشجار النخيل القليلة المغروسة على طول الشارع البليد ، باردة وحزينة وكعادته منذ زمن بعيد ، كان المكان غارقا في شلالات من الخيبة والمرارة والإحساس الممض بالموت البطيء " (ص 81).

كما وظف جملا وعبارات ترمز لبعض المآسي اليومية للإنسان المغربي "لماذا كل هذا الجوع و الجهل والموت البطيء؟"(ص46) / وفي موضع آخر يرمز لتحالف الطبقة السائدة ضد الضعفاء وسلب حقوقهم " قال شيخ القبيلة المترف لأقرب الأقرباء إليه :" لا مفر لنا من عقد أحلاف مع كل القبائل المجاورة لنا ! " (ص35). فالمترف تحيل إلى طبقة معينة دائمة الاستغلال للفقراء و الضعفاء , وعقد الأحلاف هنا دليل على تحالف الخطأ للقضاء على الصواب , على التواطئ من أجل القضاء على إرادة الإنعتاق و التحرر .

إن الطاهري يقدم رؤية ناقدة للواقع , ويريد الإسهام في التغيير, " خنقتني رائحة الأوراق البليدة ودخان السجائر المشاكس" (ص 45) . فالأوراق البليدة هي رمز للكتابة التي لاتجرؤ على كشف الواقع وتعرية مفاسده, ودخان السجائر المشاكس ربما هو ذاك الدافع أو الحافز الذي يستفزه لمواجهة هذا التحدي من خلال فعل الكتابة. و التغيير الذي يدعو إليه عبد القادر الطاهري لا يمكن أن يكون فرديا ، بل عن طريق اتحاد الجماعة وتضافر جهودها وتكتلها, وهو مايرمز له في قصة "البحث عن أشلاء الجسد المفقود! !: " كل الطرق توصل إليه فقط يجب أن نتفق "(ص

67) . كما أن مختلف الفئات تسهم في التغيير، وحضور الأطفال يشير أيضا إلى تغيير إيجابي في المدرسة التي أصبحت تقوم بدور توعوي : " بعد حين ، استطعنا أن نتبين عدة أصوات ملتحمة فوارة.سكنت أعصابنا وتجمدت دماؤنا. ثم لم نلبث أن وجدنا أنفسنا مسيجين بجحافل من الأطفال من مختلف الأعمار, والتي يتطلب حصرها ساعات طوال (....) تقدم مني أحد الأطفال ووجهه يلتهب بفرحة انتصار, وقال: جئنا لمساعدتكم في البحث عنه! !" (ص 69).

كما توحي جملة :" كانت هناك خربشات طفولية فوق المقعد . رسم حمامة وبندقية وكلمات كثيرة نابية " (ص 48) , بأن الحلم بمستقبل أفضل ليس حكرا على الكبار, والحمامة هي رمز للأمل في تحقيق الأمن و السلام داخل الوطن ، والبندقية : رمز للسلاح و الحرب من أجل تحقيق الحلم, والكلمات النابية : تدل على السخط والاستياء من الوضع.

-عرف التفاعل النصي:

يمكن رصده من خلال تفاعل داخلي بين أعمال عبد القادر الطاهري , حيث يحضر على مستوى العنونة مثلا بين إحدى قصص مجموعة "البرتقالة الوحيدة للموتى" وهي "آمنة ...أحبك", وقصة " آمنة والبحر" في مجموعة " الحب في شارع المارشال" , و ديوانه الشعري " رسائل غير آمنة إلى آمنة" . كما يظهر التفاعل بين مجموعتيه القصصيتين على مستوى الرؤية التي يقدمها وهي رؤية ناقمة على أوضاع المجتمع , وسلبية المواطن المغربي.

أما التفاعل النصي الخارجي فيتمثل خاصة في استثمار قصة يوسف عليه السلام, في التعبير عن الظلم الذي تعرض له التلميذ حيث اعتبر سبب الفتنة, مثلما اتهم يوسف عليه السلام ظلما بالخيانة . ويتمثل كذلك في توظيف عبد القادر الطاهري لمقطع غنائي من الموروث الشعبي الجزائري وتحويره, نجد مثلا في مجموعة " البرتقالة الوحيدة للموتى" :

"أشتا صبي صبي

حتى يجي خويا حمو

ويغطيني بالزربية" [1], وأصل المقطع : يا النو صبيّ ، صبي ما تصبيش علي، حتى يجي خويا حمو ويغطيني بالزربية يا النو... يا النو... يالنو صبي... صبي[2]...

[1]--عبد القادر الطاهري: البرتقالة الوحيدة للموتى, م.س, ص59

[2] -واسيني الأعرج : طوق الياسمين , رسائل في الشوق والصبابة والحنين, المركز القافي العربي,الدار البيضاء ,المغرب, الطبعة الأولى , 2004, ص 286

-عرف التشظي :

يحضر في مجموعة "البرتقالة الوحيدة للموتى" من خلال توظيف تقنيتي الإسترجاع والتداعي الحر في سرد الأحداث, استرجاع أحداث الماضي و التاريخ العربي , و التداعي الحر الذي يقتضي " التعبير عن كل الأفكار التي ترد إلى الذهن إما انطلاقا من عنصر معين (كلمة, رقم, صورة من صور الحلم,أو تصورما). وإما بشكل عفوي , وذلك دون أدنى تمييز بينهما"[1] , فأهم ما يتميز به التداعي الحر هو استبعاد الإنتقاء الإرادي للأفكار , والتخلص من سلطة الرقابة ,أما الإسترجاع فيعتمد بشكل أساسي على الذاكرة, لذلك يغيب الترتيب و التماسك المنطقي داخل قصص المجموعة, وقد زاد تداخل الحلم – سواء أكان حلم منام أم يقظة– مع الواقع, من تفكك وتبعثر النصوص, لتبدو كوحدات مستقلة لارابط بينها, مما يجعل القارئ أكثر ضياعا , ويجعل من اكتشافه للعبة الكاتب أمرا صعبا لايتحقق إلا بالقراءة العميقة والفاحصة.

لقد تبين من خلال استجلاء خصائص الكتابة القصصية عند عبد القادر الطاهري , أن هذا الأخير ينطلق من تصور معاصر للقصة القصيرة, يخرجها من دائرة التقليد والنمطية , ويفتحها على آفاق تجديدية مغايرة . لقد كتب عبد القادر الطاهري في مجموعته هموم الذات الفردية والجماعية , ورغم حالة التذمر والسخط والغضب التي يعيشها, إلا أنه تمكن من تحويل هذه المشاعر السلبية إلى إبداع. فالشخص الساخط والناقم غالبا ما يتخذ من العزلة وسيلة للهروب ، لكن عبد القادر الطاهري يعي سخطه ، ويكتبه بطريقة مغلفة, ذلك أن اللجوء إلى الحلم والتداعي الحر هو في النهاية اختيار واع من الكاتب , ربما لأنه لا يريد أن يعلن صراحة عن انتقاداته ، أو لأنه من جهة ثانية لا يريد أن يكشف أوراقه ، إنه يرغب في دفع قارئه للمعاناة من أجل اكتشاف رموزه ، واكتشاف ما وراء السطور ، وبالتالي اكتشاف آلامه و وتقاسمها معه.

من خلال دراسة أعراف الكتابة سواء في الرواية أو القصة القصيرة المغربية , تبين اشتراك الكتاب على مستوى بعض الأعراف – وهو ما تم رصده من خلال الامثلة– التي تعكس تطور هذين الجنسين, وخروجهما عن النمطية التي تسجن الكاتب ضمن مواضيع وقوالب فنية محددة سلفا , قد لاتساير تطور العصر من جهة و لاتنسجم وتطلعات الكاتب من جهة أخرى. كما أن الإختلاف المرصود أيضا على مستوى تبني بعض الأعراف أو الخروج عنها فيما تمت دراسته من

[1]- جان لابلانش و ج.ب.بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي, ترجمة: د.ممصطفى حجازي,مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع,بيروت – لبنان, الطبعة الرابعة,2002, ص 172

خلال الأمثلة , يعكس مرونة مفهوم العرف وشرعية اعتماده من جهة في مجال الكتابة الإبداعية, و يعكس من جهة أخرى اختلاف رؤى المبدعين الكتابية , وكذا الحرية التي يتمتعون بها في تجديد وتطوير أشكالهم الكتابية , فيدشنون أعرافا خاصة بهم, يتم تداولها فيما بعد, وتعميمها لتصير أعرافا لجنس أدبي معين, قابلة للخرق والتغيير من جديد.

الباب الثاني: أعراف الكتابة السردية بين المغرب وإسبانيا

-بحث مقارن-

الفصل الثالث: الأعراف الكتابية الغربية

1 – أعراف الكتابة في الرواية الإسبانية : قانون الحب(La ley del amor)– نموذجا– (لورا إسكيبيل Laura Esquivel)

قبل دراسة النماذج السردية التي تم اختيارها في هذا الفصل والتي تمثل المرحلة المعاصرة من الأدب الإسباني ، لابد من الإشارة إلى أن المقصود هنا بالرواية الإسبانية, هو الرواية المكتوبة باللغة الإسبانية , ذلك أن الأدب الإسباني يشمل كل الأدب المكتوب باللغات المحكية بإسبانيا : االقشتالية ، الكتلانية ، الغالسية و الباسكية , وكذا أدب أمريكا اللاتينية المكتوب باللغة الإسبانية, الذي ظهر وتطور نتيجة للتلاقح بين الثقافتين الإسبانية والأمريكية. وقد وقع الإختيار في هذا المبحث على رواية "قانون الحب "(La ley del amor [1] للكاتبة المكسيكية لورا إسكيبيل (Laura Esquivel)[2] , لأنها دشنت شكلا جديدا في الكتابة الروائية, كما أنها اعتبرت " أول رواية متعددة الوسائط " كما ورد في الصفحة الرابعة من الطبعة الأولى للرواية .

لقيت أعمال لورا إسكيبيل نجاحا وانتشارا كبيرين ، بدءا من روايتها الأولى " como agua para chocolate (1989) " التي ترجمت إلى 35 لغة ، وبيع منها أزيد من أربعة ملايين نسخة عبر العالم " [3] ، كما أنها حولت إلى فيلم سينمائي و لقيت نجاحا وشهرة كبيرين من خلالها, كما حصلت الكاتبة على عدة جوائز وطنية ودولية . "تتميز أعمالها باستكشاف المشاعر و العواطف وطرق إيصالها ، وكذا بالبحث عن تقنيات و أجناس جديدة و قديمة ، في نثر شعري جذاب " [4]. ويرجع ذلك إلى أن الكتابة الروائية ظهرت في حياة الكاتبة في مرحلة متأخرة ، بعد أن استفادت من اشتغالها بالمسرح والسينما.

---

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor , Ave Fenix / Serie Mayor , Plaza – Janes . 1er edición , barcelona,1995

[2]- لوار إسكيبيل هي روائية مكسيكية وكاتبة سيناريو, تابعت في بداية مسيرتها دروسا في التربية والمسرح والإبداع الدرامي , وتخصصت في مسرح الأطفال . مابين 1979و1980 كتبت برامجا للأطفال في السلسلة الثقافية للتلفزيون المكسيكي قبل أن تنتقل إلى كتابة النصوص السينمائية و الروائية .

من أعمالها : la ley del amor(1995) / (tan veloz como el deseo (2001 / malinche(2006) / El diario de tita (2016) و هي الجزء الثاني من رواية como agua para chocolate.

[3] -Oussama Aouad Lahrech ,Fatiha Benlabbah,Said Sabiaa ,Laura Esquivel,Alain Bouithy,Khadija Warid y otros: Laura esquivel en marruecos,cordinadores: Oussama Aouad Lahrech ,Fatiha Benlabbah, instituto de estudios Hispano-Lusos,Rabat,2007,p :20

[4] - Laura esquivel en marruecos ,op.cit, p :20

كما احتلت المرأة موقعا متميزا في كتاباتها, إلى درجة أن هناك من يصنفها ضمن الأدب النسائي مقابل ما يسمى" بالأدب الذكوري". وقد اعتبرت لورا إسكيبيل أن التمييز بين هذين الجنسين يعود إلى طبيعة المواضيع المتناولة فالأدب الذكوري " يتناول مواضيع لها علاقة بما هو عمومي ، بما هو مرتبط بترتيب الأفكار ، بما هو مرتبط بالنظام الإجتماعي وليس مواضيع مرتبطة بما هو حميمي ، بالحياة والموت و العواطف . إن التمييز بينهما يعود إلى طبيعة المواضيع المتناولة وليس إلا جنس الشخص الذي يكتب " [1] . لكن رغم اهتمامها بالمرأة ,إلا أنه لا يمكن حصر أعمالها الفنية و تضييق مجالها ضمن هذه الحدود. إنها تكتب انطلاقا من رؤية معينة في رواياتها ، فهي تهدف إلى " تحقيق انسجام بين الثقافات ، والأجناس البشرية ، بين النساء والرجال . هذا الإنسجام يتحقق عن طريق الحب ، الإرادة , والتماجز بين الأجناس "[2].

إن لورا إسكيبيل تحاول التعبير عن هذه الرؤية في مختلف رواياتها ، لكن بأسلوب مختلف. فهي كاتبة متجددة على مستوى كل واحدة من رواياتها ، وهذا ما تؤكده " إن الناس مثلا ، بعد como agua para chocolate، كانت تنتظر como agua para chocolate الثانية . لكن ظهرت بدلها " la ley del amor . وهنا تشتت ذهن البعض ، لأني حاولت أن أجعل القارئ يقترب من الرواية ، ليس فقط عن طريق العقل والمنطق ، ولكن عن طريق الجسم كله ، وأن أبين أن هناك لغات أخرى لاتقول أشياء و لكنها تؤثر في إحساساتنا الحميمية جدا : مثل الموسيقى و الصورة "[3] . لذلك أرفقت روايتها بقرص مدمج يتضمن إحدى عشرة مقطوعة موسيقية , تراوحت بين الأوبرا الإيطالية ل Giacomo Puccini, والموسيقى الشعبية المكسيكية liliana fellipe, بالإضافة إلى مجموعة من الصور من إنجاز الفنان Miguelanxo prado,والتي تجسد أهم أحداث الحياة الماضية لشخصياتها الرئيسية, ففي هاته الرواية " وحدة القارئ ، ووحدة الكاتب ، اختفت " [4]

تندرج رواية " قانون الحب" ضمن تيار الخيال العلمي الذي يعالج الهموم الراهنة للإنسانية والحروب التي تعيشها ، تدور أحداثها في مدينة مكسيكو المسقبلية لعام 2200 (القرن الثالث والعشرون), التي تعرضت في الماضي للغزو الإسباني. بطلتها أثوثينا (Azucena) وهي محللة فضائيات , تم اختيارها لتنفيذ مهمة كونية تتمثل في إنهاء الصراع بين الإسبان و شعب

[1]- Laura esquivel en marruecos,opcit, p :59
[2] - Ibid,p :21
[3] - Ibid ,p :47
[4] -Ibid ,p :37

الأزتيك . تبدأ الرواية سنة 1521 ، وهي تاريخ احتلال هرنان كورتيز Hernán Cortés لتينوشتيتلان (Tenochtitlan)عاصمة الأزتيك , الذي قرر بناء مكيسكو الجديدة على أنقاض المدينة التي تم تدميرها , حتى يمحوها من ذاكرة الهنود و يمنعهم من التكتل من أجل استعادة مدينتهم. كافأ هرنان كورتيز رودريغو دييز Rodrigo Díaz على شجاعته و ضراوته في الحرب, وما حققه من إنجازات ,حيث قدم له مساحة من الأراضي وجعله مسؤولا عن مجموعة من الهنود, وهو مايعرف بنظام "encomienda "[1].

أراد رودريغو تشييد منزله في مكان مقدس بالنسبة لشعب الأزتيك, حيث يوجد هرم يسمى "هرم الحب" يعتقد الأزتيك أن أحجاره تملك طاقة غريبة ، وكانوا يحتفلون فيه بشعائرهم الوثنية لإلهة حب افتراضية . سخر رودريغو من هذا المعتقد وشرع في إزالة الأحجار , في اللحظة التي كان ينزع صخرة قمة هرم الحب , جاءت هندية تدعى سيتلالي Citlali أفقدته صوابه منذ اللحظة الأولى التي رآها, فقام باغتصابها في هذا المكان المقدس . بعد ذلك تنتقل الأحداث إلى المستقبل حيث تلتقي أثوثينا برودريغو توأم روحها , وبعد لقاء حميمي جدا بين الإثنين و قضاء ليلة حب واحدة بينهما ، يختفي رودريغو فجأة ، و تبدأ أثوثينا رحلة البحث عنه, تسافر عبر الفضاء ، تنتقل إلى عالم افتراضي جديد تلتقي فيه بإيزابيل زوجة رودريغو في حياة 1521 و الهندية سيتلالي التي اغتصبها , ومجموعة من الأشخاص الآخرين الذين يبدو أنهم انتقلوا عبر حيوات مختلفة دفعوا فيها ثمن الأخطاء التي ارتكبوها في الماضي.

أثوثينا كأخصائية فضائية, مهتمة بمعالجة المشاكل النفسية والإضطرابات التي عانى منها الأشخاص في حيواتهم الماضية, تتمكن من العثور على رودريغو, وبفضل مجموعة من جلسات التحليل النفسي يستعيد رودريغو ذاكرة ما حصل ويتمكن من عقد مصالحة مع الآخرين ومع نفسه , بعد أن أدى خلال الحيوات التي مر بها ثمن اغتصابه لسيتلالي وانتهاكه لحرمة هرم الحب. تكتشف أثوثينا بمساعدة ملاكها الحارس أن لقاءها برودريغو وباقي الشخصيات, وما اطلعت عليه حول حيواتهم الماضية , والأخطاء التي ارتكبوها, وكيف دفعوا ثمنها حين وضعتهم الحياة من جديد إلى جانب بعضهم البعض, حتى تمكنوا من نسيان الكره و الحقد ، وساد الحب بينهم ; أن كل ذلك هو جزء من مهمة كونية اختيرت لتنفيذها وهي إنهاء الصراع بين الإسبان وشعب الأزتيك , وإيصال رسالة كونية حول أهمية قانون الحب و ضرورة سيادة الحب والسلام بين الشعوب,

[1]-Diccionario de la lengua Española,Real Academia Española, vigésima segunda edicion ,tomo1 ,Madrid ,2001 , p :903/904

يسمى هذا النظام بإنكوميندا وهو نظام للعمل في المستعمرات الإسبانية .طبق في أمريكا المستعمرة ,يتم من خلاله منح شخص مستعمر مجموعة من الهنود لخدمته مقابل حمايتهم وتعليمهم المسيحية.

وبالتالي إعادة التوازن الذي اختل نتيجة تدمير مدينة تينوشتتيلان وهرم الحب . تعالج الرواية إذن مشكلة كونية ، و أثوثينا هي المكلفة بحلها .

تقدم لورا إسكيبيل إذن من خلال هاته الرواية, تصورا ورؤية للمستقبل المنشود الذي ينتصر فيه الخير على الشر , والذي يشكل فيه الحب الحل الأمثل لكل انعدامات التوازن التي يعرفها العالم. وهذا الطابع الكوني والشمولي لقضية الرواية, جعل الكاتبة تنفتح على مواضيع متنوعة تنتمي لحقول معرفية مختلفة : التاريخ , علم الفلك ، علم النفس ، السياسة ، الدين الأسطورة وغيرها ، وهي مواضيع سيتم التفصيل فيها لاحقا . كما أن الكاتبة اختارت لروايتها قالبا فنيا جديدا مغايرا للروايات المألوفة , وهو ماسيتم الوقوف عليه من خلال دراسة أعرافها الكتابية, ومقارنتها بنماذج أخرى سواء من الروايات الإسبانية أو المغربية والعربية عامة.

-عرف العنونة :

- العنوان الخارجي:

يمكن الإشارة هنا إلى أن طريقة العنونة اختلفت من طبعة لأخرى , ففي إحدى طبعات الرواية يوجد عنوان روايتها السابقة "como agua para chocolate"[1] , تحت اسمها مباشرة بشكل بارز, ويفترض أن الهدف من ذلك ,هو لفت انتباه القارئ للرواية الجديدة ، وتحفيزه على اقتنائها, فهي على نفس الدرجة من القوة والتميز كما "como agua para chocolate " التي لاقت نجاحا كبيرا وحصلت على عدة جوائز . و في روايتها "tan veloz como el deseo "[2] كتب على صفحة الغلاف عبارة " autora de como agua para chocolate " (كاتبة كالماء للشكولاته). أما في رواية" Malinche" [3] فيتكرر الشكل نفسه , لكن في الصفحة الرابعة من المؤلف "de le autora de como agua para chocolate ".

ويحضر هذا العرف بشكل مغاير في بعض الروايات المكتوبة بالإسبانية حيث يراد لفت الإنتباه للعمل فمثلا في رواية El Angel perdido ل Javier Sierra أثبت على صفحة الغلاف la novela más esperada tras la cena secreta (الرواية التي طال انتظارها بعد "العشاء السري"), أو مثلا في رواية La biblia de Barro ل Julia Navarro نجد

[1]- Laura Esquivel: como agua para chocolate , Random House Mondadori,S.L,Barcelona,Decimosexta edición en Debolsillio;2009

[2] - Laura Esquivel : Tan veloz como el deseo , Editor digital: Titivillus , ePub r1.1 ,2001.

[3] - Laura Esquivel : Malinche, Punto de lectura ,S.L.Madrid, 2007

على صفحة الغلاف edición 11 , más de 270000 ejemplares vendidos (الطبعة 11,أزيد من 270000 نسخة تم بيعها) .

ومن مظاهر لفت الإنتباه في رواية "قانون الحب" , إثبات جملة تخبر عن وجود قرص مدمج مصاحب للرواية على غلاف بعض الطبعات. وقد ظهرت مؤخرا بعض الروايات العربية التي أصبحت توظف الموسيقى وتجعلها جزءا أساسيا من العمل , مثل رواية الجزائرية أحلام مستغانمي " نسيان . com" الصادرة سنة 2009 , التي تم إرفاقها بقرص مدمج يضم أشعارا مغناة بصوت جاهدة وهبة, وتمت الإشارة لوجوده على صفحة الغلاف, أما رواية عبد الواحد استيتو " على بعد ميليمتر واحد فقط" فتضع رهن إشارة القارئ الرابط المباشر لأغنية الرواية في الصفحة الرابعة.

يثير عنوان " قانون الحب" , نوعا من التشويش في ذهن القارئ إذ يفترض لفظ القانون وجود ضوابط معينة ينبغي الإلتزام بها, لأن القانون في مفهومه العام"هو مجموعة من القواعد العامة والمجردة والملزمة التي تنظم سلوك الأفراد داخل المجتمع ويكفل تطبيقها جزاء توقعه السلطة العامة عند الضرورة" [1] , حسب التعريف , فإن القانون يستلزم بالضرورة قواعد ينتج عن الإلتزام بها تحقيق التوازن وتفادي الفوضى والإضطراب, والذي يوقع الجزاء أو العقاب في حالة مخالفة القواعد هو السلطة العامة / الدولة, وهذا يجعلنا نتساءل إذا ما كان الحب كعاطفة إنسانية يمكن أن يخضع ويقيد بقانون معين . إن إضافة " الحب " للقانون, هنا تجعلنا نتجاوز معنى الضوابط التي تقيد السلوك , وتدفعنا لإفتراض أن المقصود بالقانون هو النظام الذي يسير وفقه شيء معين, " وللقانون في لغة الفلسفة معنى يحسن بنا تحديده , ويفيد هذا المعنى النظام التي تسير عليه أمور الكون على نمط رتيب مطرد, والذي يحتم أن يحدث أمر معين كلما توفرت ظروف خاصة – وفي هذا المعنى يقال مثلا, قانون توالي الليل والنهار وقانون البقاء للأصلح, وقانون الجاذبية الأرضية , وقانون الطفو على الماء ومن هنا نجد أن لكل شيء الذي يحكمه فقانون الطبيعة هو القوة , وقانون الأخلاق هو الخير,وقانون المنطق هو الحق , وقانون العدالة هو الحق بين الناس بالقسط" [2].

[1]- ذ.عبد الواحد شعير:المختصر المفيد - نظرية القانون, الجزء الأول ,مطبعة النجاح الجديدة , الدارالبيضاء, الطبعة الرابعة 2004,ص 19

[2]-د. الطيب الفصايلي: المدخل لدراسة القانون , مطبعة النجاح الجديدة ,الدار البيضاء , الطبعة الرابعة مزيدة ومنقحة , 1999, ص11

إن الإجابة عن إشكالية العنوان , وتجاوز التشويش الذي تسببه, لايجدها القارئ إلا داخل الرواية على لسان أناكريونتي الملاك الحارس لأثوثينا, الذي يشرح "قانون الحب" من خلال توضيح العلاقة بين الكره والحب, حيث يميز بين الكره الذي يستقر بالخطأ أو بسبب الإهمال وبين الذي يوضع بفعل فاعل. ففي الحالة الأولى تتدخل الطبيعة لإزالته , أما في الحالة الثانية فيوضح أناكريونتي: "يصبح المشكل مطروحا حين يوضع الكره في قلبنا ,عن طريق التدخل المباشر ل" فوضاوي " ، حين نتأذى بالسرقة ، بالعذاب ، بالكذب , بالخيانة، بالقتل . في هذه الحالات ، الشخص الوحيد الذي باستطاعته إزالة الكره هو المعتدي نفسه. هذا ما يوضحه قانون الحب . فالشخص الذي يتسبب في اختلال التوازن داخل النظام الكوني ، هو الوحيد القادر على إعادته. في أغلب الحالات لا تكفي حياة واحدة لتحقيق ذلك . لذلك تسمح الطبيعة بالتجسد الجديد حتى تعطي فرصة " للفوضاويين " كي يعيدوا ترتيب الفوضى التي أحدثوها. عندما يكره شخصان بعضهما البعض ، فإن الحياة تجمعهما عدة مرات – حسب الضرورة – إلى أن تختفي الكراهية بينهما. يولدان مرة أخرى بقرب بعضهما إلى أن يتعلما أن يحبا بعضهما . و يأتي يوم بعد 14000 حياة ، يكون الشخصان قد تعلما ما يكفي حول قانون الحب ، بشكل يسمح لهما بالتعرف إلى روحهما التوأم. وهذه أفضل مكافأة يمكن للكائن البشري أن ينتظرها من الحياة" [1] .

كما يوجد في الصفحة الرابعة لرواية "Como agua para chocolate" شرح للعنوان "أن تكون كالماء للشكولاته معناه : على وشك الإنفجار من الغضب أو من عاطفة الحب"[2] , وفي الصفحة الرابعة لرواية "Malinche" : " مالينتشي , الفاتنة وعشيقة هرنان كورتيز, التي لعبت دور مترجمة بين الإسبان والأزتيك أثناء الإحتلال , لكي تتهم فيما بعد, ولعدة قرون بخيانة شعبها"[3]. وقد تمت الإشارة إلى حضور مثل هذا العرف في رواية أحمد المديني " الهباء المنثور"

---

[1]- Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit,P:24
"El problema existe cuando el odio fue puesto en nuestro corazón por la acción directa de un «desacomodador»Cuando nos vemos afectados por el hurto ,la tortura,la ,entira,la traición, el asesinato. En esos casos, el único que puede quitar el odio es el agresor mismo.Así lo indiqua la Ley del Amor.La persona que causa un desequilibrio en el orden cósmico es la única que puede restaurarlo .La mayoría de las veces no es suficiente una vida para lograrlo.Por eso ,la naturaleza permite la reencarnación, para dar oportunidad a los «desacomodadores» de arreglar sus desmadritos.Cuando existe odio entre dos personas, la vida los reunirá tantas veces como sea nacesario hasta que éste desaparezca. Nacerán una y otra vez cerca uno del otro ,hasta que aprendan a amarse.Y llegará un día,después de catorce mil vidas , en que habrán aprendido lo suficiente sobre la Ley del Amor como para que les sea permitido conocer a su alma gemela. Esa es la mejor recompensa que un ser humano puede esperar de la vida"

[2] - Laura Esquivel: como agua para chocolate , op.cit.p : contracubierta
."Estar como agua para chocolate :es decir ; a punto de explotar de rabia o de pasión amorosa."

[3] - Laura Esquivel : Malinche, op.cit,p : contracubierta

في المبحث السابق, لكن, على العموم فقد تم استخلاص أن أغلب الروائيين المغاربة يتجهون إلى المحافظة على غموض العنوان ويتفادون التصريح بدلالاته.

العنوان الفرعي:

في طبعة أخرى من رواية " قانون الحب" يوجد العنوان الفرعي التالي : قصة حول ضرورة إعادة الإنسجام للكون, وتظهر صورة الهرم وقمته المضيئة وسط صفحة الغلاف مع الإشارة في الأسفل إلى وجود القرص المدمج. كما تعتمد العنونة الفرعية أيضا في رواية " como agua para chocolate" : رواية بحلقات شهرية مع وصفات حب وعلاجات منزلية, وكذلك في رواية "Tan veloz como el deseo ", حيث أثبت تحت العنوان الأول:" سرد مثير حول سلطة الكلمات", أما وظيفة هذه العناوين فهي بالأساس وظيفة تلخيصية لمضمون العمل .

ويحضر هذا العرف في بعض الروايات المكتوبة بالإسبانية , مثل El amante Uruguayo ل Santiago Roncagliolo, حيث نجد عنوانا فرعيا يؤكد واقعية الأحداث " قصة حقيقية", وفي رواية أخرى ل Zoé Valdés بعنوان " Querido primer novio ", نجد العنوان الفرعي التالي " قصة منبوذة من الحب والطبيعة", وفي رواية " El Sari rojo" ل Javier Moro نجد عنوانا فرعيا يؤطر مضمون العمل بشكل عام " حين تصبح الحياة ثمنا للسلطة".

- عرف تجنيسي :

في أغلب طبعات رواية "قانون الحب" يوجد التجنيس التالي "رواية مصحوبة بقرص مدمج / أو كتاب مصحوب بقرص مدمج , و في بعض الطبعات لنفس العمل لا يثبت أي التجنيس. في رواية "Como agua para chocolate" يوضح العنوان الفرعي تجنيس العمل : رواية بحلقات شهرية مع وصفات حب وعلاجات منزلية. أما رواية "Malinche" فتجنيسها موجود في الصفحة الرابعة ضمن ملخص العمل.

وفي أغلب الروايات المكتوبة باللغة الإسبانية ،لا يثبت التجنيس على صفحة الغلاف, وحتى إن وجد فهو عموما تحت عبارة " رواية ", مثل " la agonía del dragón " ل Juan Luis Cebrían ' و في "la Biblia de Barro" ل Julia Navarro . وفي بعض الروايات

"La malinche ,la admirada y denostada amante de Hernán Cortés,que ofició de interprte entre españoles y aztecas durante la conquista para luego ser acusada durante siglos da traicionado a su pueblo"

الأخرى يظهر التجنيس على الصفحة الرابعة حين يقدم ملخص العمل, كما في رواية "Malinche" ,و في رواية "El sueno del celta " ل Mario Vargas Llosa , أو في عتبة "ملاحظة المؤلف" المدرجة في بداية العمل, كما في رواية " Mascaras " ل Leonardo Padura Fuentes :" ذكرت في هاته الرواية ....."[1], أو في عتبة "ملاحظة المؤلف" المدرجة في نهاية العمل كما في رواية "El emblema del traidor" ل Juan Gomez-Jurado حيث يتحدث المؤلف عن روايته قائلا: " انتهت الرواية..."[2].

وقد يرد التجنيس قبل صفحة العنوان كما في "Contra el viento" ل Angeles Caso عند الإشارة لحصول العمل على إحدى الجوائز مثلا:"حصلت هاته الرواية على جائزة بلانيطا 2009" (Esta novela obtuvo el premio planeta2009) . و في "Martin ojo De Plata" ل Matilde Asensi ,حيث توجد قبل صفحة العنوان خريطة ,كتبت أعلاها ملاحظة وأثبتت فيها عبارة رواية " النقط الحمراء الموجودة على الخريطة تحيل إلى الأمكنة المختلفة التي تدور فيها الرواية"[3].

يختلف عرف التجنيس إذن في الرواية المكتوبة بالإسبانية عن الرواية المغربية , إذ يظهر اهتمام هاته الأخيرة أكثر بمسألة تجنيس العمل, الذي يظهر غالبا على صفحة الغلاف , مع خلق نماذج تجنيسية جديدة , عكس الرواية المكتوبة بالإسبانية, حيث لوحظ أن إثبات التجنيس على صفحة الغلاف نادر , وأنه يحضر بشكل عرضي داخل العتبات أثناء الحديث عن العمل.

-عرف الإهداء:

تخلو رواية "قانون الحب" من الإهداء وكذلك رواية " como agua para chocolate". أما في رواية "Malinche " فتحضر هذه العتبة كما يلي :" إلى الريح" [4] , وهو إهداء, يثير دهشة

---

[1] - Leonardo Padura Fuentes: Máscaras ,3 ed Edición, Editorial Tusquets, Barcelona, 2005.p :10
"en esta novela he citado…"

[2] - Juan Gómez-Jurado : El emblema del traidor, Plaza & Janés,Barcelona , 2008 ,p:453

[3] - Matilde Asensi : Martín Ojo de Plata , 1ª ed, Planeta, Barcelona 2011

" los puntos rojos indicados en el mapa hacen referencia a los diversos lugares en los que transcure la novela "

[4] - Laura Esquivel : Malinche, op.cit,p :7

القارئ وفضوله لفك لغزه بعد قراءة العمل. وتتجاوز الرواية المكتوبة بالإسبانية في أغلبها عتبة الإهداء , وإن وجدت فهي عموما إهداءات قصيرة ومختصرة, تتراوح بين إهداءات خاصة كما في رواية Carlos Eugenio lópez: " Delirios de grandeza " : إلى أختي أرورا "[1] / أو إهداءات لأشخاص تجمعهم علاقة علمية أو عملية, كما في : Mario Vargas Llosa Lituma en los andes , حيث نجد إهداء للناشرة :" إلى بياتريس , صديقة عزيزة وناشرة نموذجية"[2] .

-عرف شكلي – نصي:

أ- الخطاب التقديمي:

تجاوزت لورا إسكيبيل في روايتها المقدمة أو التمهيد أو التصدير, ووضعت بدلا منه ا"توجيها" شرحت فيه أسباب استعمالها للموسيقى والصور. وتتجاوز أغلب الروايات المكتوبة بالإسبانية الخطاب التقديمي المتعارف عليه, إلى تسميات وعتبات بتسميات جديدة , مثل " على شكل تصدير "(A manera del prólogo) في رواية.El pedestal de los Estatutas ل ANTONIO GALA , أو"ملاحظة المؤلف" التي قد تدرج في بداية العمل مثل Mascaras: Fuentes Leonado Padura , أو في نهايته Juan Gabriel Vásquez :El ruido de las cosas al caer . وقد نجد عتبة بعنوان " تحذير ضروري" في بداية العمل مثل رواية Inés del alma mía لIsabel Allendo , تتحدث فيها عن بطلة الرواية وتحدد نوعية العمل: " هذا العمل هو نتيجة حدس, لكن أي تشابه مع أحداث و شخصيات احتلال الشيلي ليست مصادفة. كذلك كنت حرة في تحديث إسبانية القرن السادس عشر كي أتفادى حالة الإضطراب لدى قرائي المفترضين"[3]

1 - Carlos Eugenio López : Delirios de grandeza, Editorial : Lengua de Trapo,1998, Madrid, p :9

" para mi hermana Aurora"

2 - Mario Vargas Llosa: Lituma en los Andes , 3ed, Planeta, Barcelona,2003,p :6

"A Beatriz de Moura ,amiga queridísima,editora ejemplar"

3 - Isabel Allendo:Inés del alma mía, Radom House Mondadori, Barcelona,2006 ,P :7
"Esta es una obra de intuición;pero cualquier similtud con los hechos y personajes de la conquista de Chile no es casual .Asimismo me ha tomado la libertad de modernizar el castellano del siglo xvl para evitar al pánico entre mis posibles lectores"

كما نجد بعض الروايات المكتوبة بالإسبانية المعاصرة التي تتجاوز أي عتبة تعرف بالعمل أو توجه قراءته, إذ تلقي بالقارئ مباشرة في متاهات النص ليؤسس معه علاقة حرة وشخصية, مثل Matilde Asensi في رواية بعنوان El último Catón , وكذاAngeles Caso في رواية Contra EL Viento .

ب- التفسير والتعليق:

يهيمن التفسير على الرواية لأن الكاتبة ترغب في إيصال نظرية أو فلسفة في الحياة , وتهدف إلى إكساب القارئ أفكارا ومفاهيم جديدة, من خلال دروس شخصيتي أناكريونتي ومامون.

ومن الأمثلة الواردة في الرواية , تفسير طريقة اشتغال الطاقات, "الطاقة في الكون واحدة . إنها في حركة وتحول دائمين. تؤدي حركة طاقة ما إلى إزاحة طاقة أخرى . مثلا ، عندما تصدر فكرة عن العقل ، في طريقها تفتح طريقا عبر الأثير ، وتترك خلفها فضاء فارغا يتم ملئه بالضرورة ، حسب قانون التطابق ، بطاقة من نفس نوعية تلك التي خرجت ، إذ يتم تحويلها في نفس المستوى. هذا هو : إذا أصدر أحدهم فكرة بذبذبة قصيرة ، فإنه سيستقبل طاقة بذبذبة قصيرة لأنه في هذا المستوى من الإهتزاز تم إطلاق الفكرة الأصلية . مثلما يتم الحفاظ على الموجات في المحطات الإذاعية. إذا قام أحدهم بالتقاط " لاشاريتا دي لاكوادرانتي " فإنه سيسمع " لاشاريتا دي لاكوادارنتي ". إذا أراد أحدهم أن يستمع لمحطة أخرى فإن عليه أن يغير الموجة . لذلك إذا أرسل أحدهم ذبذبات طاقة سلبية فإنه سيتلقى ذبذبات سلبية "[1] .

كما تتضمن الرواية تفسيرا لطريقة عمل الشاكرات في حالة لقاء أو تعارف الأرواح التواءم " تبدأ عملية التعرف في مراكز استقبال طاقة الجسم الإنساني : الشاكرات . هناك سبع شاكرات ، يقابل كل واحدة منها صوت معين داخل السلم الموسيقي ، ولون من ألوان الطيف . حين يتم تحفيزها من طرف الطاقة الصادرة من الروح التوأم ، فإنها تهتز بكل قوتها ، وتحدث صوتا . بطبيعة الحال , في حالة الأروح التواءم، فإن كل شاكرة ترن هي, في نفس الوقت ،

[1] -Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit ,p :193
"La energía en el Universo es una. Está en constante movimiento y transformación. El movimiento de una energía produce un desplazamiento de otra. Por ejemplo, cuando sale una idea de la mente, a su paso abre un camino en el Éter, y tras de sí deja un espacio vacío que necesariamente va a ser ocupado, según la Ley de la Correspondencia, por una energía de idéntica calidad a la que salió, pues fue desplazada en el mismo nivel. Esto es: si uno lanza una idea de onda corta, va a recibir energía de onda corta porque en ese nivel de vibración se lanzó la idea original. Como en las estaciones de radio, la sintonía se mantiene. Si uno sintoniza la Charrita del Cuadrante, va a escuchar la Charrita del Cuadrante. Si uno quiere escuchar otra estación tiene que cambiar de sintonía. Por lo tanto, si uno envía ondas de energía negativa, recibirá ondas negativas".

جهاز رنين شاكرة الشريك . هذان الصوتان المتماثلان ، المنسجمان يولدان طاقة خفيفة تسري في العمود الفقري ، تصعد إلى مركز الدماغ ، من هناك يتم إرسالها إلى الأعلى, وعلى الفور يتم تحويلها فتنزل على شكل ستار ملون يغمر الهالة الضوئية من الأعلى إلى الأسفل ."[1]

ويمثل توظيف الجمل الإعتراضية شكلا من أشكال التفسير المعتمدة بالرواية :

-" الكورما – كوكب العقاب– "[2]

-المزرعة الناطقة: "كانت أثوثينا معتادة على تركها متصلة بالمزرعة الناطقة – وهي عبارة عن حاسوب يترجم إلى كلمات إشعاعاتها الضوئية – وقد كان يسرها أن تنجح في عملها و ترحب بها نباتاتها."[3]

كما تتضمن الرواية تعليقات السارد حول الشخصيات مثلا :" لم يكن اللقاء بينهما لا لطيفا ولا سيئا ، لأنه ببساطة لم يوجد. فلكي يحصل لقاء ما بالفعل ، لابد أن يجتمع شخصان في نفس المكان وفي نفس الفضاء . والإثنتان لا تقطنان نفس المنزل , فإيزابيل استمرت في العيش بإسبانيا ، وسيتلالي في تينوشتيتلان. و إذا لم تكن هناك طريقة ما ليحصل اللقاء ، فكذلك الأمر بالنسبة للتواصل . لم تكن أي منهما تتكلم نفس لغة الأخرى ، ولم تتعرف أي منهما على نفسها في عيون الأخرى ، ولم تحمل أي منهما نفس المناظر الطبيعية في نظراتها, و لم تفهم أي منهما الكلمات التي تنطقها الأخرى .لم تكن المسألة مرتبطة بالفهم ، و إنما بالقلب فهناك تأخذ الكلمات معانيها الحقيقية . و قلب الإثنتين كان مغلقا"4.

---

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor,op.cit ,p :28
El reconocimiento empieza en los centros receptores de energía del cuerpo humano: los chakras. Existen siete chakras. A cada uno le corresponde un sonido dentro de la escala musical y un color del arco iris. Cuando son activados por la energía proveniente del alma gemela, vibran a todo su potencial y producen un sonido. Obviamente, en el caso de las almas gemelas, cada chakra resuena y es, al mismo tiempo, el resonador del chakra de su compañero. Estos dos sonidos idénticos, armonizados, generan una sutil energía que circula por la espina dorsal, sube hasta el centro del cerebro y de ahí es lanzada hacia arriba, desde donde inmediatamente después cae convertida en una cortina de color que baña el aura de arriba abajo

[2] - Ibid,p :36
Planeta de castigo

[3] -Ibid,p :42
"Azucena acostumbraba dejarlas conectadas al plantoparlante, una computadora que traducía en palabras sus emisiones eléctricas, pues le encantaba llegar al trabajo y que sus plantas le dieran la bienvenida"

[4] - Ibid,p :13
"Si no había manera de que se diera el encuentro, mucho menos la comunicación. Ninguna de las dos hablaba el mismo idioma. Ninguna de las dos se reconocía en los ojos de la otra. Ninguna de las dos traía los mismos paisajes en la mirada. Ninguna de las dos entendía las palabras que la otra pronunciaba. Y no era cuestión de entendimiento. Era una cuestión del corazón. Ahí es donde las palabras

وفي موضع آخر يرد التعليق التالي : "من غير شك ، البعد هو واحد من أكبر عذابات المحبين . وفي حالة الأرواح التواءم، يمكن أن يؤدي إلى نتائج خطيرة ، حيث يؤثر في الأجساد بنفس قوة تأثير مخالب أخطبوط . على مسافة بعيدة و بقدرة كبيرة على الإمتصاص.شعرت أثوثينا بفراغ كبير, عميق ,وشامل. فأن تفقد روحها التوأم معناه أن تفقد نفسها . كانت أثوثينا تعلم بذلك ، لذا حاولت يائسة أن تستعيد روح رودريغو حيث ذهبت إلى الأماكن التي مر منها "1.

ويتخذ التفسير والتعليق شكلا آخر حين يوظف الكاتب الهوامش لهذا الغرض, وهو ما يغيب في رواية" قانون الحب", فالكثير من الكلمات من أصل النهاواتل, وبعض الأحداث وأسماء الأماكن وغيرها , كانت تحتاج إلى تفسير وتوضيح خاصة بالنسبة للقراء المنتمين لثقافة مغايرة. وقد ظهرت أهميتها بشكل واضح أيضا عند ترجمة الرواية إلى اللغة العربية , حيث تطلب الأمر وضع هوامش توضيحية ,تساعد القارئ على فهم بعض الجمل والكلمات التي تفقد دلالاتها الرمزية حين تترجم إلى العربية , وهذا أمر طبيعي لأن الترجمة لاتقتصر على نقل النص من لغة إلى لغة أخرى , بل إنها تنقل أيضا الثقافة التي أنتج النص في ظلها. أما الأمثلة التي توضح ذلك فسيتم عرضها لاحقا أثناء دراسة العرف اللغوي.

ج- مرفقات النص :

يعتبر إرفاق المتن الروائي سواء بوثائق نصية أوبرسوم أو صور أو بأقراص مدمجة أو غيرها من أشكال الإرفاق , من مظاهر العرف الشكلي – النصي في الرواية الإسبانية المعاصرة. وفي رواية " قانون الحب" إضافة إلى القرص المدمج , أرفقت الكاتبة روايتها, بمجموعة من الصور أو الرسوم تشخص أهم أحداث الحيوات الماضية التي مرت بها الشخصيات الرئيسية, وأثبتت في هذه الرسوم بعض جمل مقاطع موسيقى الأوبرا الإيطالية مترجمة إلى الإسبانية .

إن الإستماع إلى الموسيقى صحبة الصور ينقل القارئ إلى حياة الشخصية فيتفاعل معها, خاصة وأن بعض الأصوات التي تصاحب المقطوعات لها علاقة ببعض الأحداث , فمثلا أثناء الإستماع للمقطوعة الرابعة مثلا, يسمع صوت الطائرة والأنقاض وسيارة الإسعاف ,وهذا ينسجم

adquieren su verdadero significado. Y el corazón de ambas estaba cerrado".

[1]- Laura Esquivel : La ley del amor,op.cit ,p :32

"No cabe duda que la lejanía es uno de los mayores tormentos de los amantes. Y en el caso de las almas gemelas puede llegar a tener consecuencias fatales, pues actúa sobre los cuerpos con la misma fuerza que los tentáculos de un pulpo. A mayor distancia, mayor capacidad de succión. Azucena sentía un vacío enorme, profundo, total. Perder su alma gemela significaba perderse ella misma. Azucena lo sabía, y por eso trataba desesperadamente de recuperar el alma de Rodrigo, caminando por los sitios que él había recorrido".

مع أحداث الزلزال الذي تعرضت له مكسيكو الممثل في الصور .وكذلك في المقطوعة الخامسة يسمع صوت الأواني تتساقط, وصوت امرأة تبكي وهذا له علاقة بحالة الإغتصاب التي تمثلها الصور. وتعتمد لورا إسكيبيل على الصور أيضا في رواية Malinche ,حيث تجسد أهم الأحداث الرئيسية, لكنها عبارة عن لوحات صغيرة تم إدراجها على امتداد فصول الرواية.

إن الكاتبة تحاول شد القارئ, وإدماجه داخل الرواية من خلال تشخيص الأحداث بالصورة ونقله إلى عالمها بواسطة الموسيقى, مستثمرة حاستي السمع والبصر وفي هذا تأثر واضح بالسينما. كما تعتمد بشكل كبير على توظيف الحواس في باقي رواياتها ففي " como agua para chocolate " تركز على حاستي الذوق و الشم من خلال تواصل البطلة مع حبيبها عن طريق وصفات الأكل ، و كذا في رواية" tan veloz como el deseo" حيث البطل jubilo لديه ملكة خاصة تمكنه من سماع الأحاسيس والمشاعر الحقيقية التي لا تعبر عنها الكلمات ,وهي ملكة سمحت له بحل العديد من الخلافات وتحقيق التواصل بين الناس بدءا من جدته التي تنتمي لحضارة المايا ووالدته الإسبانية. وتركيز لورا إسكيبيل على الحواس إضافة إلى الأهداف السابقة , يجد تفسيره داخلا الرواية حيث تحدثنا عن أهمية الإدراك الحسي في التعلم و معرفة الأشياء , تقول عن الروح الإنسانية "...ولا تفهم إلا بعد أن تعيش التجربة بجسدها الخاص . فعندما يتم استيعاب المعلومات داخل الجسد ، آنذاك فقط تتمكن من اكتسابها . لا توجد معلومة وصلت إلى الدماغ دون أن تكون قد مرت بالأعضاء الحسية " [1]

- عرف تواصلي :

يحضر هذا العرف من خلال تواصل لورا إسكيبيل مع قارئها في عتبة " توجيه" , التي أدرجتها في بداية العمل, حيث قدمت له مجموعة من الإرشادات و التوجيهات, حول كيفية التعامل مع مختلف أنواع الموسيقى المدرجة في القرص, قبل أن يقتحم عالم الرواية . و تخاطب الكاتبة في هذا التوجيه قارئها مباشرة بضمير المخاطب و تعتبره جزءا من الرواية وفاعلا رئيسيا فيها, وتؤكد له ضرورة الإستماع إلى الموسيقى" كما لاحظت ، فإن هذا الكتاب مصحوب بقرص مدمج . لذلك ،

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit,p : 71
"…y no entiende hasta que vive las experiencias en carne propia. sólo cuando procesa los conocimientos dentro del cuerpo los puede adquerir. No hay conocimiento que no haya llegado al cerebro sin cruzar por los órganos de los sentidos"

إذا كنت لا تملك جهازا للإستماع إليه ، أتمنى أن يكون لديك على الأقل جارة أو جار طيب– حسب الحالة – كي تطلب منه أن يعيرك جهازه ، وتتمكن من البدء باستخدام الكتاب"[1] .

وتحدد لورا إسكيبيل أنواع الموسيقى الموجودة في القرص وهي : الموسيقى الكلاسيكية و الشعبية , وتميز بين ثلاث فئات تخص كل نوع , تخاطبهم بما يلائمهم و تنصحهم بكيفية التعامل مع المقاطع الموسيقية حسب حالات ثلاث: الذين يحبون الأوبرا /الذين لم يسبق لهم أن استمعوا للأوبرا/ الذين يكرهون الأوبرا . و نفس التقسيم تعتمده بالنسبة للموسيقى الشعبية, التي أوردتها داخل الرواية تحت عنوان "فاصل للرقص". وحول سبب إدراجها تقول لورا إسكيبيل " أثناء قرائتكم لهذا الكتاب, فجأة ستصادفون الإعلان التالي : "فاصل للرقص" .فما الذي ينبغي القيام به في هذا الجزء ؟ يفترض أن ترقصوا , أليس كذلك ؟ لكن بما أنني أعرف جيدا أنكم لا تتقنون ذلك جميعا, سأقدم لكم بعض الإقتراحات, وأفضل شيء أن تقوموا بتحريك جسمكم حسب إيقاع الموسيقى . إذا لم تقوموا بذلك ، فإن الفصل الموالي سيبدو ثقيلا , مما قد يؤدي بكم إلى النوم . في المقابل إذا قمتم بقراءته بعد أن تتحركوا لبعض الوقت , فإن حرارة جسمكم و الطاقة المتولدة ستجعل حالتكم النفسية أفضل لمتابعة القراءة"[2].

وتفترض لورا إسكيبيل وجود فئة أخرى لاتهتم لا بالأوبرا ولا بالموسيقى الشعبية , وهؤلاء تنصحهم بمايلي:" و الآن ، إذا كنت لا تحب الموسيقى الكلاسيكية و الشعبية ، فكي لا تقع في مشاكل أكثر ، دخن قليلا من " الموتا" وتخيل أنك في حفل لمجموعة " رولينغ ستونيس (Rolling Stones) أتمنى أن يفيدك ذلك " [3]. إن الكاتبة تصر على ضرورة استماع القارئ للموسيقى وتعتبرها جزءا أساسيا من العمل, فهي تجعل القراءة أكثر إمتاعا من ناحية , ومن ناحية أخرى فإن لها وظيفة تعزيزية تساهم في تطوير الحدث , " في هاته الرواية تشكل الموسيقى جزءا هاما من

---

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor,op.cit ,p :1

"Como ya habrá notado, este libro viene acompañado de un compact disc. Así es que si usted no dispone de un aparato para escuchar su compact disc, espero que al menos tenga a la mano una buena vecina o vecino, según sea el caso, para pedirle prestado su aparato y poder proceder a la utilización del libro"

[2]- Ibid,p : 4

"Cuando estén leyendo este libro ,de pronto se eccontrarán con el anuncio que dice INTERMEDIO PARA BAILAR. ¿ qué hacer en esta parte ? Se supone que bailar.Pero como sé muy bien que no todos saben hacerlo, aquí les van una sugerencias pues loi deal es que muevan el cuerpo al ritmo de la música.Si ustedes no lo hacen,el capítulo que sigue les puede llegar a parecer pesado y se me pueden dormir. En cambio , si lo leen después de haberse movido un rato,el calor de su cuerpo y la energía generada harán que su estado de ánimo sea el mejor para enfrentar la lectura"

[3] -- Ibid,p : 5

"Ahora que si a usted no le gusta ni la música clásica ni la popular,para no entrar en más problemas ,dése un buen toque de mota e imagínese que está en un concierto de los Rolooing Stones,espero que le funcione"

الحبكة ، لأني مقتنعة أنها بالإضافة إلى استفزاز حالات اضطراب الوعي ، فإن لها القدرة على إثارة الروح ، مما يسهل عملية التذكر . لذلك ، تسمح الموسيقى لشخصياتي أن يعيشوا مرة أخرى مراحل هامة من حيواتهم الماضية . منذ أن فكرت في الرواية ، أردت أن يرى قرائي و أن يسمعوا نفس الشيء مع أبطالي , الطريقة التي وجدتها لتحقيق ذلك ، تمثلت في استعمال صور أو أصوات خاصة "[1]. انطلاقا من ذلك, يبدو أن الكاتبة تستهدف القارئ و الشخصيات , فالأول تجعله يندمج وسط أحداث الرواية و يعيش أجواءها وحالات شخصياتها , و الثانية تجعلها تعود إلى الماضي و تستعيد ذكريات الحيوات السابقة . كما تؤكد من جديد على أهمية الإستماع للموسيقى, وتقدم لقرائها سببا إضافيا لذلك ,تقول مخاطبة أولئك الذين يكرهون الأوبرا "بالتأكيد مع قليل من الخيال ، ستجدون أسبابا مقنعة للإستماع إلى الأوبرا. و لكن اسمعوها و لا تكونوا أشررا، فأنتم لا تعرفون الجهد الذي بذلته لإقناع الناشرين كي يرفق القرص المدمج بالعمل "[2].

و يحضر العرف التواصلي في بعض الروايات المكتوبة بالإسبانية فمثلا في رواية EL Emblema del traidor ل Juan Gómez-Jurado في "ملاحظة المؤلف" المدرجة في آخر العمل, يخاطب المؤلف قارئه بصفة مباشرة وينتقل بعد ذلك إلى القارئات: " الرواية انتهت ,أيهاالقارئ, لكن قصة "شعار الخائن" ليست هكذا. وهذا يستدعي توضيحا (...) هناك أمر آخر وهو موجه بصفة خاصة للقارئات. شخصية "أليس" هي محاولة لأن أوسع عن طريق الكلمات الأحاسيس الموجودة في أغنية Whos °S gonna ride your wild horses , إحدى أفضل أغاني أحسن فرقة روك. صفقوا من فضلكم لمقطعها الأول you°re homest you°re dangerous cause you°re homest cause you don°t know what you want "[3].

---

[1]- Laura Esquivel : La ley del amor,op.cit ,p : 1
"En esta novela la música forma parte importante de la trama porque yo estoy convencida de que la música, aparte de provocar estados alterados de conciencia, tiene el poder de sacudirnos el alma favoreciendo con ello la remembranza. Por tanto, la música lleva a mis personajes a revivir partes importantes de sus vidas pasadas. Desde que ideé la novela quise que mis lectores vieran y escucharan lo mismo que mis protagonistas. La manera que encontré para lograrlo fue por medio de imágenes y sonidos específicos"

[2]- Ibid,p : 3
¡de seguro con un poco de imaginación ustedes podrán encontrar buenas razones para escuchar la ópera ,pero oíganla ,no sean cabrones ¡no saben el trabajo que me dio convencer a mis editores de incluir el compact disc !

3- Juan Gómez-Jurado.El emblema del traidor,op.cit , P :456/457
"la novela ha terminado ,lector,pero no así La historia del emblema del traidor .y eso merece una explicación(...)hay una última,y ésta es sobre todo para las lectoras.El personaje de Alys es mi intento de expandir en palabras los sintimientos contenidos en la canción Whos °S gonna ride your wild horses,una de las mejores canciones del mejor grupo de rock de todos los

-عرف محاورة الشخصية للقارئ:

إذا كان العرف التواصلي – كما تمت الإشارة سابقا– يرتبط بخطاب مباشر من الكاتب إلى القارئ , فيمكن الحديث عن شكل آخر من استدعاء القارئ داخل العمل , يتمثل في محاورة الشخصيات له, وإشراكه في مواقفها وآراءها, ويتحقق هذا العرف في رواية" قانون الحب " من خلال بعض الشخصيات التي تحدثت مباشرة إلى القارئ, وجعلته طرفا أساسيا في الأحداث, و تقاسمت معه مجموع أفكارها وآراءها , من خلال توظيفها لضمير المتكلم الجمع , يقول أناكرييونتي مثلا أثناء شرحه لقانون الحب , " هذه أفضل مكافأة يمكن للكائن البشري أن ينتظرها من الحياة. و تأكدوا من أننا سنحصل عليها جميعا ، لكن في الوقت المناسب " [1]. ويقول في موضع آخر " هذا الحب الذاتي يستبدل القطبية السالبة لهالتنا بأخرى موجبة ، و بفضل قانون التطابق نجذب الشخص المناسب لحياتنا . نتوقف عن الشعور بالتعاسة إذا رفضنا أحدهم, لأننا نفهم أن الإنجذاب والرفض يرتبطان بقانون الكارما وليس بقيمتنا ككائنات بشرية"[2].

كما تدفع هذه الشخصية قارئها لإبداء رأيه والمشاركة في الأحداث ، وتحفزه على التفكير في القضايا التي تطرحها من خلال ضمير المخاطب , يقول أناكرييونتي " الروح الإنسانية نجسة. غير مؤهلة لتلقي انعكاس النور الإلهي . إذا قامت بذلك في الحالة التي توجد عليها ، ستصاب بالعمى . ولا أحد يرغب في ذلك ! صحيح ؟ إذن أنتم تتفقون معي أنه ينبغي تفادي هذا الأمر . الطريقة الأفضل لتحقيق ذلك هي وضع ستائر من الدخان الأسود للأنا أمام عينيه كي لا يرى الإنسان أبعد من ذاته ، و لا يشعر بانعكاس آخر إلا لآناه الخاص الذي ينعكس في بؤبؤ عينيه"[3].

---

tiempos . Un aplauso por favor para su primera estrofa : you°re dangerous cause you°re homest"
you°re dangerous cause you°re homest cause you don°t know what you want

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit,p : 24
"Esa es la mejor recompensa que un ser humano puede esperar de lavida. Y pueden estar seguros de que a todos les va a tocar ,pero a su debido tiempo."

[2] -Ibid ,p :217-218
"este amor por nosotros cambiara la polaridad negativa de nuestra aura por positiva y, gracias a la ley del amor, de la correspondencia ,atraeremos a la persona indicada a nuestra vida.Nos dejaremos se de sentir infelices si alguien nos rechaza …"

[3]-Ibid,p : 179
" El alma humana es impura. No está capacitada para recibir el reflejo luminoso de Dios. Si lo hiciera en el estado en que se encuentra , quedaría ciega .Y nadie desea eso ; verdad ?entoces , estaran de acuedo conmigo en que hay que evitarlo.La mejor forma de conseguirlo es poniendo la cortina de humo negro del ego frente a sus ojos para que el hombre no vea más allá de si mismo y no pueda percibir otro reflejo que el de su propio ego proyectando en la niña de sus ojos"

إن أناكريبونتي في هاته المقاطع لايخاطب شخصية من شخصيات الرواية, بل إنها تمثل خطاب عاما موجه للقارئ , وتوظيف ضميري المخاطب والمتكلم الجمع يجعله طرفا معنيا بكل ما يحدث , وكأنه شخصية من شخصيات الرواية.

-عرف الإستهلال :

استهلت لورا إسكيبيل بعض فصول الرواية بمقاطع شعرية , و بعضها الآخر بأغاني شعبية مصحوبة برقم الأغنية المثبت في القرص المدمج, حتى لاتثقل على القارئ وتجعل قراءة الفصل أكثر متعة و إثارة. فالمقاطع الشعرية مقتطفة من " قصائد غنائية مكسيكية " لثلاثة عشر شاعرا من حضارة الأزتيك تعود للقرن الخامس عشر. وهي مجموعة أشعار غنائية ، مكتوبة في الأصل بلغة الناهواتل ، تتناول مواضيع مختلفة : الطبيعة, الحياة اليومية , الحرب,الحياة, الموت, الجنس وغيرها.

وقد استهلت الفصل الأول بمقطع من قصيدة غنائية مكسيكية حول الموت و إمكانية وجود مكان تستمر فيه الحياة . ثم طرحت مجموعة من الأسئلة و قدمت إجابة عنها ، لتوضح السبب الذي دفع هرنان كورتيز لإعادة بناء مدينة جديدة , وهو رغبته في أن يمحي مدينة تينوشتيتلان من ذاكرة الأزتيك ويتفادى أن ينظم الهنود صفوفهم للحرب من جديد. " متى يموت الأموات ؟ حين يتم نسيانهم. متى تختفي مدينة ما ؟ حين تمحى من ذاكرة سكانها . متى يتوقف الحب ؟ حين يحب أحدهم من جديد . لا شك في هذا .كان هذا هو السبب الذي جعل هرنان كورتيز Hernán Cortés يقرر تشييد مدينة جديدة على أنقاض " تينوشتيتلان " [1] .

إن المقاطع الشعرية التي اختارتها الكاتبة ترتبط بقضية وجودية تطرحها الرواية , وهي علاقة الحياة بالموت ونهاية الكون. الموت باعتباره حقيقة مطلقة ونهاية حتمية, فرغم المعاناة التي تعيشها الإنسانية , ورغم حالة الصراع التي يعيشها العالم فإن كل الموجودات ستفنى.

و من خلال أول مقطع شعري بدأت به الكاتبة الرواية :

"....."

---

[1]- Laura Esquivel : La ley del amor , op.cit ,p :7
"¿ cuándo mueren los muertos?Cuando uno les olvida. ¿ cuándo desaparece una ciudad? Cuando no existe más en la memoria de los que la habitaron. ¿ cuándo se déjà de amar? Cuando uno empieza a amar nuevamente.De eso no hay duda.
Esa fue la razón por la que Hernán Cortés decidió construir una nueva ciudad sobre las ruinas de la antigua Tenochtitlan."

لو أني لن أموت أبدا ,

لو أني لن أختفي أبدا .

هناك حيث لا يوجد موت,

هناك حيث تم هزمها

هناك كنت سأذهب .

لو أني لن أموت أبدا ,

لو أني لن أختفي أبدا .

"قصائد غنائية مكسيكية" ,الورقة17, نيزاهولكويوتل (NEZAHUALCOYOTL)

ثلاث عشر شاعرا من إمبراطورية الأزتيك . ميغيل ليون . بوتيا (Miguel Leon – Portilla)
مكسيكو, 1984"[1]

ومن خلال آخر مقطع أنهت روايتها به :

" أدركت ما هو سري ، خفي

آه ياسادة !

هكذا نحن ,

نحن فانون ,

أربعة بأربعة نحن الرجال ,

كلنا ذاهبون,

كلنا سنفنى على الأرض...

---

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor , op.cit ,p :7
"Estoy embriagado, lloro, me aflijo,
pienso, digo,
en mi interior lo encuentro:
si yo nunca muriera,
si yo nunca desapareciera.
Allá donde no hay muerte,
allá donde ella es conquistada,
que allá vaya yo.
Si yo nunca muriera,
si yo nunca desapareciera.
NEZAHUALCÓYOTL Ms. «Cantares Mexicanos», fol 17 v.
Trece Poetas del Mundo Azteca, MIGUEL LEÓN-PORTILLA.
México, 1984"

مثل صورة لوحة سنمحى,

مثل زهرة,

سنجف

هنا فوق الأرض.

مثل ثوب من ريش الطائر الذهبي

الطائر الجميل ذي العنق المطاطي,

سنفنى...

تأملوا سادتي,

صقور ونمور,

رغم أنكم من زمرد,

رغم أنكم من ذهب

ستذهبون أيضا هناك,

إلى مكان غير المتجسدين.

علينا أن نختفي

لن يبقى أي أحد . نيزاهواكويوتل

رومانسيات سادة إسبانيا الجديدة . جزء 36"[1]

---

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit ,p :276—277
"Percibo lo secreto, lo oculto
¡Oh vosotros señores! Así
somos, somos mortales,
de cuatro en cuatro nosotros los hombres,
todos habremos de irnos,
todos habremos de morir en la Tierra...
Como una pintura nos iremos borrando.
Como una flor,
nos iremos secando
aquí sobre la Tierra.
Como vestidura de plumaje de ave zacuán,
de la preciosa ave de cuello de hule,
nos iremos acabando...
Meditadlo señores,
águilas y tigres,
aunque fuerais de jade,
aunque fuerais de oro
también allá iréis,

يبدو أن الحقيقة أو الرسالة التي أرادت إيصالها من خلال روايتها ,هي حقيقة نهاية العالم وفناءه , لذلك فهي تؤكد على أهمية الحب والتسامح والسلام.

كما استهلت الكاتبة بعض الفصول بمقاطع أغاني شعبية تحت عنوان :" فاصل للرقص ", وهو بمثابة استراحة للقارئ ، لكنها ليست استراحة انفصال ، لأن الموسيقى أو الرقصة تربط القارئ أكثر بالرواية وبحالة شخصياتها. و تحرص لورا إسكيبيل على استهلال فصولها بشكل متميز أيضا في رواية " como agua para chocolate ", حيث تضع في بداية كل فصل الوصفة التي ستعدها البطلة تيتا Tita لحبيبها بيدرو Pedro. فالكاتبة تحاول تكسير رتابة السرد المتتالي للأحداث, وإزالة الملل عن القارئ وتحفيزه على متابعة القراءة من خلال هذه الإستهلالات التحفيزية المغايرة.

- **عرف الإختتام :**

اختتمت لورا إسكيبيل بعض الفصول بالصور التي تبين الحيوات الماضية للشخصيات , مع وجود رقم صغير في نهاية الفصل يشير إلى رقم القطعة الموسيقية على القرص التي ينبغي الإستماع إليها, فتنقل بذلك مقاطع الأوبرا, مصحوبة بالصور ,القارئ إلى عالم الرواية وتجعله يتقاسم معاناة شخصياتها . وقد اختارت الكاتبة لروايتها نهاية واضحة قدمت فيها مصير كل واحد من شخصياتها وما انتهت إليه، و قامت بحل ألغازها فأخرجت القارئ من المتاهة وحالة الإضطراب التي سببها الإنتقال عبر الزمن , وكذا العناصر الغريبة المتواجدة في العالم الإفتراضي. كما أوضحت المغزى من الرواية , و الرسالة التي أرادت إيصالها وهي أن الحب و التسامح هو أساس الوجود , و أن العالم بأكمله فان بعد أن يؤدي كل منا مهمته .

ومثلما استهلت الكاتبة الرواية بمقطع من الأغاني المكسيكية, يفكر فيه الشاعر حول إمكانية وجود مكان لا موت فيه ، مكان خالد، يذهب إليه, أنهتها بمقطع يؤكد أن كل شيء في الكون سيموت ، سيفنى , فالموت حقيقة لا مفر منها . فالعلاقة بين مقطع الإستهلال و مقطع الإختتام هي علاقة تكامل .

---

al lugar de los descarnados.
Tendremos que desaparecer,
nadie habrá de quedar.
NEZAHUALCÓYOTL «Romances de los señores de Nueva España», fol 36 r."

لقد انتهت أحداث الرواية بنجاح أثوثينا في مهمتها, حيث يبدو أن الهنود والإسبان فهموا الرسالة التي أرادت إيصالها "صوت قوقعة بعيدة بدأ يسمع حين وضعوا صخرة الكوارتز الوردية في مكانها. امتلأ الهواء بالروائح . بخليط من العجة و الخبز الطازجين. مدينة تينوشتيتلان أنتجت من جديد في صورة ثلاثية الأبعاد . فوقها ,مكسيكو المستعمرة . وفي ظاهرة فريدة امتزجت المدينتان . أصوات الشعراء الناهاواتليين غنت بصوت واحد مع الرهبان الإسبان . عيون جميع الحاضرين اخترقت عيون البقية دون أدنى مشكلة . لا توجد أية حدود . الآخر هو نفسه الأنا . للحظة ، تمكنت القلوب من استضافة الحب الإلهي على قدم المساواة . شعروا أنهم جزء من الكل. اخترقهم الحب دفعة واحدة , غمر كل مكان في الجسم . أحيانا كان الجلد غير كاف لإحتواءه . كان الحب يحاول الخروج و قام بإنتفاضات لا تعد ولا تحصى في الجلد, الذي تظهر من خلاله الحقيقة "[1].

-عرف مرجعي :

- المرجع التاريخي: اعتمدت لورا إسكيبيل في كتابة روايتها على أحداث تاريخية حقيقية لمدينة مكسيكو , ويتعلق الأمر بالإحتلال الإسباني لتينوشتيتلان عاصمة الأزتيك قديما , وما خلفه من دمار وخراب سنة 1521 على يد هرنان كورتيز , ثم إعادة بناءها حيث أصبحت تعرف ب" مكسيكو الجديدة" . إضافة إلى زلزال 1985 الذي أصاب المدينة وما خلفه من خسائر, أدت إلى إعادة بناءها مرة أخرى. وتعتمد الكاتبة نفس المرجع في رواية "tan veloz como el deseo" حيث تتحدث عن فترة مابعد الإحتلال الإسباني لمكسيكو ,وكيف يسعى البطل إلى تحقيق التواصل بين الناس أو بين الثقافتين الهندية(شعب المايا) والاسبانية , من خلال جدته ووالدته, كما تعتمد في" Como agua para chocolat " على المرجع التاريخي أيضا , لكن من زاوية أخرى فهي تعود إلى تاريخ العائلات المكسيكية في الماضي , وتقدم نموذجا لعاداتها وتقاليدها من خلال عائلة Tita البطلة.

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor , op.cit ,p :264
"El sonido de un caracol lejano se empezó a escuchar en cuanto pusieron la piedra de cuarzo rosa en su lugar. El aire se llenó de olores. De una mezcla de tortilla y pan recién cocinados. La ciudad de Tenochtitlan se reprodujo en holograma. Sobre ella, el México de la colonia. Y en un fenómeno único, se mezclaron las dos ciudades. Las voces de los poetas nahuas cantaron al unísono de los frailes españoles. Los ojos de todos los presentes pudieron penetrar en los ojos de los demás sin ningún problema. No existía ninguna barrera. El otro era uno mismo. Por un momento, los corazones pudieron albergar al Amor Divino por igual. Se sintieron parte de un todo. El amor les entró de golpe. Inundó cada espacio dentro del cuerpo. A veces la piel era insuficiente para contenerlo. El amor trataba de salir y formaba infinidad de levantamientos en la piel por donde afloraba la verdad".

–المرجع السياسي : ويتمثل في القهر و الإستغلال الذي تعرض له الهنود من طرف المستعمر الإسباني ، وما أفرزه ذلك من حقد وكراهية أثرت على انسجام الكون . وهي كراهية تمثل نموذجا للعلاقات بين الدول المستعمِرة والمستعمَرة عامة, التي أثبتت الكاتبة استمراريتها حتى في القرن الثالث والعشرين. فالطبيعة البشرية لم تتغير رغم تقدم العلوم وتطورها, إذ لازال الإنسان شريرا بطبعه, ولازالت الصراعات و الحروب مستمرة.

ويحضر المرجع السياسي أيضا في الرواية من خلال وضعية شعوب العالم الثالث التي تعاني من الإضطهاد ، و التي لازالت تنعت بالوحشية و التخلف " ذلك أن سكان هذا الكوكب , دول العالم الثالث , يعيشون في زمن الكهوف . و رودريغو واحد منهم" [1]. كما يوصف هؤلاء في موضع آخر من الرواية بطريقة قدحية " كان الجو العام المحيط بحوالي ثلاثين كائنا بدائيا , من رجال, نساء و أطفال , حقا لا يطاق . مزيج العرق ، البول ، الغائط، المني، بقايا الطعام المتعفن داخل الفم ، الدم ، الصملاخ، المخاط و إفرازات أخرى تراكمت لسنوات في أجساد هؤلاء الهمج المقرفين ، وكانت تسبب الدوار لأي شخص"[2].

وتنطلق لورا إسكيبيل في روايتها أيضا من الصراع الطبقي بين فئات المجتمع, و تمثل له من خلال صراع أثوثينا التي تنتمي لحزب المتطورين وكوكيتا التي تنتمي لحزب غير المتطورين "بينما كانت تحكي أثوثينا قصتها ، أحست كوكيتا أنها في كل مرة تقترب منها أكثر. لم تعد تراها كعدوة ولا كإنسانة متفوقة عليها يجب أن تحسدها بكل ما تحمله الكلمة من معنى. لأول مرة تنظر إليها على قدم المساواة ، رغم أنها تنتمي لحزب سياسي مختلف :حزب المتطورين.الصراع الطبقي بينهما كان دائما حاجزا" [3] . كما تمثل له أيضا بواقع الطبقات مع الحكام من خلال الحديث عن البنية الهرمية للحكم والحكام ,الذين يصلون إلى السلطة فيمارسون القمع وينفذون إرادتهم الخاصة , دون مراعاة مصالح الطبقة الدنيا التي يقتصر دورها على تنفيذ الأوامر "... يتم هذا التحالف وفق بنية هرمية حيث الموجودون في القاعدة ينفذون ما يأمرهم به الذي يوجد في القمة ولا يمكنهم فعل أي

---

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit ,p :36
" ya que los habitantes de dicho planeta,miembros del Tercer Mundo , vivían en la época de las cavernas"

[2] - Ibid,p : 37
"El humor concetrado de alrededor de treinta seres primitivos ,entre hombres ,mujeres y niños, era realmente insoportable . La combinación de sudor,orina ,excremento,semen,restos de comida descomponiéndose en la boca ,sagre,cerilla ,mocos y demás secreciones acumuladas por años en los cuerpos de esos salvajes nauseabundos era para marear a cualquiera".

[3] Ibid,,p :100
"Conforme Azucena contaba su historia,Cuquita se sentía cada vez más cerca de ella. Ya no la veía como al enemigo ni como al ser superior al que tenía que envidiar por definición. Por primera vez la veía de tú a tú , a pesar de que pertenecía a un partido político diferente :el de los evolucionados. La lucha de clases entre ellas siempre había sido una barrera"

شيء آخر ، وحيث يفقد الإنسان المسؤولية عن أفعاله ، و يخضع لما يمليه عليه الآخرون .لا, هذا ليس تحالفا بل جبنا "[1] . وقد عرفت شعوب الأزتيك منذ القدم بهذه البنية الهرمية, حيث كانت الحياة السياسية والاجتماعية عندهم تقوم على نظام الطبقات .

كما تطرقت لورا إسكيبيل لإستحالة التعايش بين الهنود والاسبان, أي بين المستعمِر والمستعمَر عموما, ومثلت لذلك من خلال علاقة الهندية سيتلالي حبيبة رودريغو ,بزوجته الإسبانية إيزابيل "هكذا لم يعد يقطن في المنزل سوى كائنات بشرية لا تتفاعل مع بعضها . كائنات غير قادرة على النظر لبعضها, على الإستماع لبعضها ، كائنات لا تؤمن بانتمائها إلى ثقافات مختلفة جدا . لم يعلموا أبدا أن السبب الحقيقي هو شيء لم يره أحد ,أن الرفض نابع من تحت الأرض, من تصادم الطاقات بين بقايا هرم الحب والمنزل الذي شيدوه فوقها ، من التنافر التام بين أحجار الهرم و أحجار المنزل ، من استياء الهرم الذي كان ينتظر الوقت المناسب كي يرتج ويتخلص من الأحجار الغريبة عنه ليتمكن من استعادة توازنه "[2]. وتوضح لورا إسكيبيل أن غياب التفاهم لايرجع إلى اختلاف اللغة أو اختلاف الثقافة, وإنما إلى غياب الحب ورفض كل طرف تقبل الآخر ورؤية الأشياء المشتركة التي تجمعه به, "وإذا لم تكن هناك طريقة ما ليحصل اللقاء ، فكذلك الأمر بالنسبة للتواصل. لم تكن أي منهما تتكلم نفس لغة الأخرى ، ولم تتعرف أي منهما على نفسها في عيون الأخرى ، ولم تحمل أي منهما نفس المناظر الطبيعية في نظراتها, و لم تفهم أي منهما الكلمات التي تنطقها الأخرى. لم تكن

المسألة مرتبطة بالفهم ، و إنما بالقلب فهناك تأخذ الكلمات معانيها الحقيقية . و قلب الإثنتين كان مغلقا"[3]

1 - Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit,p :111
"Esa alineación funciona como una estructura piramidal donde los de abajo hacen lo que el de arriba ordena y no pueden hacer otra cosa,y donde el ser humano pierde la resonsabilidad sobre sus actos y se somete a lo que le dicen los otros No,.eso no es alinearse sino apendejarse"
2 - Ibid,p :18
"La casa, pues, quedó habitada por seres que no interactuaban unos con otros. Por seres incapacitados para verse, para escucharse, para amarse. Por seres que se rechazaban en la creencia de que pertenecían a culturas muy diferentes. Nunca supieron que la verdadera razón era una que nadie veía. Que el rechazo provenía del subsuelo, del choque de energías entre los restos de la Pirámide del Amor y la casa que le habían construido
encima. Del rechazo total entre las piedras que formaban la pirámide y las que formaban la casa. Del disgusto de la pirámide que no esperaba más que el momento adecuado para sacudirse de encima las piedras ajenas y así recuperar su equilibrio".
3 - Ibid- ,p :13
تم عرض هذا المقطع في لغته الأصلية ضمن أمثلة حالات التعليق في هاته الرواية

– المرجع الديني : يحضر في الرواية من خلال عدة مستويات, إذ يتمثل أولا في سعي المحتل الإسباني للقضاء على المعتقدات الدينية لشعب الأزتيك ونشر تعاليم المسيحية, و من خلال سعي الكاتبة إلى البرهنة على مجموعة من الحقائق الدينية, منها حقيقة وجودية مفادها أن مصير الكون هو الفناء وأن جميع المخلوقات ستفنى بعد أنها تؤدي ثمن الأخطاء التي ارتكبتها, وهو ماعبرت عنه من خلال توظيفها لبعض المفاهيم مثل "الكارما"[1] ، وكذا الكورما أو "كوكب العقاب"[2] الذي وجد به رودريغو في حالة مزرية. وبما أن مصير الإنسان هو الموت, فلابد من سيادة السلام و التسامح و إنهاء الصراعات و الخلافات بين بني البشر . هذا السلام لا يتحقق إلا من خلال الحب الحقيقي الإلهي الذي يدوم ، و يطهر النفس الإنسانية من شرورها و يسمح بإعادة التوازن للكون , من هنا تؤكد الكاتبة على أهمية الإيمان في تحقيق التوازن الفردي و الجماعي.

وقد تطرقت أيضا من خلال أحداث الرواية لمفهوم التوبة عند الإنسان, و قبولها من طرف الآلهة "في الحقيقة ندمت لأنها كانت متغطرسة و قطعت صلتها بأنكرييونتي ، لأنها لم تسمح بتوجيهها ولأنها لم تشارك في مهمة السلام الهامة التي أسندوها إليها ، وعدت أنها ستحسن التصرف ، وستصحح أخطاءها إن سمحوا لها بالنزول . تعاطفت الآلهة مع توبتها الصادقة و أعطوا تعليمات لأناكرييونتي كي يقدم لأثوثينا مراجعة سريعة جدا لقانون الحب قبل أن يسمح لها باحتلال جسد آخر من جديد "[3] .

كما تحدثت الكاتبة عن طبيعة الإنسان الذي قد ينسى توبته حين يصبح في حال أفضل و يخطئ من جديد ," كانت أثوثينا في تلك اللحظات نادمة جدا ومستعدة لأي شيء ، لكن حين تنزل إلى الأرض من المؤكد أنها ستنسى مجددا واجباتها وأمام أدنى استفزاز ستسمح بأن تغطي السحابة السوداء الخانقة روحها وتعتم طريقها"[4]. و يحضر المرجع الديني أيضا من خلال الصراع الواضح

---

[1] - Maria moliner : Diccionario de uso del español,Gredos,Segunda edicion ,Madrid,1994,p 133
معتقد رئيسي في الهندوسية مفاده أن حياة الإنسان هي سلسلة مترابطة من الحيوات , كل واحدة منها تتحدد بمجموع أفعال الحياة السابقة. بناء على ذلك,كل ماقام به الفرد في حيوات سابقة من شر أو خير يجني ثماره في حياة أخرى لاحقة من خلال تجسدات جديدة

[2] - Ibid,p :36
Planeta de castigo

[3] - Ibid,p :192
"Realmente estaba arrepentida de haber sido una necia, de haber roto comunicación con Anacreonte, de no haberse dejado guiar y de no cooperar en la importante misión de paz que le habían asignado. Prometió portarse muy bien y corregir sus errores si le permitían bajar. Los Dioses se compadecieron de su sincero arrepentimiento y giraron instrucciones a Anacreonte para que le diera a Azucena un repaso súper rápido de la Ley del Amor antes de dejarla encarnar nuevamente"

[4] -- Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit ,p :192
"En esos momentos Azucena estaba muy arrepentida y dispuesta a todo, pero en cuanto bajara a la Tierra seguramente olvidaría nuevamente sus obligaciones y a la menor provocación permitiría que la nube negra del encabronamiento le cubriera el alma oscureciéndole el camino"

بين الملائكة و الشياطين أي بين الخير و الشر ، بين النور و الظلام . وقد أنهت الكاتبة روايتها بأن كل الأبطال نسوا الكره و الضغينة بينهم ، ساد الحب لأن كل واحد دفع ثمن الأخطاء التي ارتكبها و عوقب بمثل ما اقترفه ، لقي جزاءه وتمت تسوية جميع الحسابات .

-عرف تخييلي :

رغم أن الرواية اعتمدت مرجعية واقعية لبناء الأحداث, تتمثل في الوقائع التاريخية و السياسية التي عرفتها تينوشتيتلان سنة 1521 نتيجة الإحتلال الإسباني , إلا أنها اتخذتها أساسا لتطوير أحداث يتداخل فيها الواقعي بالخيالي بشكل واضح ، وخاصة الخيال العلمي بهدف تصوير العالم الإفتراضي المتوقع للقرن الثالث والعشرين الذي تستهدفه الرواية. فالسفر عبر الفضاء في اتجاه المستقبل خلال رحلة البحث عن رودريغو, هو أمر من وحي خيال الكاتبة ، اختلقته لأن هاته الرحلة هي التي ستجعل أثوثينا تؤدي مهمة لم تكن واعية بها في البداية.

عنصر الزمن إذن هو أول عنصر متخيل يعبر عن الواقع الإفتراضي للقرن الثالث والعشرين ,هذا الواقع يتضمن العديد من العناصر الخيالية أو على الأقل غير الموجودة في عصرنا الراهن. فالنباتات تتكلم وتبث رسائل عن طريق جهاز يسمى بالمزرعة الناطقة "أول شيء سمعته عندما فتح باب جهاز الإتصال الجوي , وبشكل جماعي : يالك من حقيرة! تفاجأت أثوثينا عند الدخول , ولكن بعد ذلك شعرت بحزن كبير . فنباتاتها ظلت لمدة سبعة أيام دون ماء, ولديهم كل الحق في استقبالها بهاته الطريقة. كانت أثوثينا متعودة على تركها متصلة بالمزرعة الناطقة ، وهي عبارة عن حاسوب يترجم إلى كلمات إشعاعاتها الضوئية , وقد كان يسرها أن تنجح في عملها و ترحب بها نباتاتها. عموما, كانت نباتاتها لطيفة ورقيقة ، بل أكثر من ذلك لم يسبق لها أن شتمتها. والآن أثوثينا لا تلومها ، فهي أكثر شخص يعرف الغضب الذي يسببه لها الهجر. وفورا سقتها . أثناء قيامها بذلك اعتذرت منها ألف مرة ، غنت لها ، داعبتها وكأنها هي التي تتم مواساتها.هدأت النباتات ، و بدأت تخرخر من الفرح "[1].

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit ,p :41 /42
"Lo primero que escuchó en cuanto la puerta del aerófono se abrió fue un «¡Qué poca!» colectivo. Azucena se sorprendió de entrada, pero luego se apenó enormemente. Sus plantas habían pasado siete días sin agua y tenían todo el derecho de recibirla de esa manera. Azucena acostumbraba dejarlas conectadas al plantoparlante, una computadora que traducía en palabras sus emisiones eléctricas, pues le encantaba llegar al trabajo y que sus plantas le dieran la bienvenida."
Generalmente, sus plantas eran de lo más decentes y cariñosas. Es más, nunca antes la habían insultado. Ahora, Azucena no se lo recriminaba; si alguien sabía la rabia que daba que la dejaran plantada, era ella. De inmediato les puso agua. Mientras lo hacía, les pidió mil

إن الطبيعة تتفاعل بجميع مكوناتها مع ما يحصل للإنسان, لكنه لا يدرك ذلك كما أنه لا يعرف لغتها ولا يتواصل معها , و كمثال على ذلك تقدم الكاتبة أيضا انفجار البركان كدليل على عدم رضاه عن الأحداث السياسية ," تساءلت عما إذا كانت الأشياء ستتوقف عن التدهور بالنسبة لها في يوم ما . حسنا ، فوق ذلك أيضا ، حتى بركان "البوبوكاتيبيتل popocatepetl" غضب ! لم تكن متيقنة من ذلك ، لكنها تشك أن الزلزال حدث بسببه. فعل ذلك في مناسبات سابقة. كانت طريقة لإظهار استياءه من الأحداث السياسية. كان دائما بمثابة تحذير على أن الأمور ليست على ما يرام . الشيء الوحيد الذي كان يطمئن أثوثينا هو التفكير بأن بركان إيزتايسوالت "Iztaccihualt" لم يصب بعدوى الغضب ، ففي الحقيقة كان هو من يتحكم في مصير البلاد وكل المكسيكيين"[1] .

ومن العناصر المتخيلة أيضا في الرواية التي يرتبط وجودها بالعالم الإفتراضي , وجود كاميرا تصور الأفكار وتعكسها في شاشة إفتراضية , من وظائف هذه الشاشة أيضا أنها تمكن المشاهد من الإنتقال إلى مكان الأحداث. ومن مكونات العالم الإفتراضي أيضا, الحاسوب الذي يثبت في الرأس, والذي بإمكانه التحكم في الأفكار التي يتم إصدارها. إضافة إلى النظارات التي تم اختراعها كي يتمكن المكفوفون من مشاهدة الأفلام , "مؤخرا ظهر في السوق اختراع مدهش لأفلام المكفوفين . كان عبارة عن نظارات بسيطة ترسل إشارات كهربائية إلى الدماغ دون حاجة للمرور عبر العينين ، مما يجعل المكفوفين "يشاهدون" أفلاما افتراضية بنفس الوضوح لدى الأشخاص الذين يتمتعون بحاسة البصر. كانت جدة كوكيتا أول من قدم طلبه للحصول على الجهاز ، و أول من تلقت الرفض "[2]. وكذلك الويجا الإلكترونية التي تكشف كشف أسرار الماضي و تجيب عن أسئلة مستعمليها . وقد سادت الويجا في المعتقد القديم كوسيلة للإطلاع على المجهول من خلال

---

disculpas, les cantó y las acarició como si ella misma fuera la que se estuviera consolando. Las plantas se calmaron y empezaron a ronronear de gusto".

[1] -- Laura Esquivel : La ley del amor , op.cit,p :197/198

"Se preguntaba si algún día dejarían de empeorarse las cosas para ella. Bueno, para colmo, ¡hasta el Popocatepetl se había encabronado! No lo sabía de cierto, pero sospechaba que el terremoto había sidoprovocado por él. En anteriores ocasiones ya lo había hecho. Era una manera de mostrar su disgusto por los acontecimientos políticos. Era siempre un aviso de que las cosas no estaban bien. Lo único que a Azucena le tranquilizaba era pensar que la Iztaccíhuatl no se había contagiado del enojo, pues quien realmente regía el destino del país y de todos los mexicanos era ella".

2 - Ibid,p :84

"Acababa de salir al mercado un invento sensacional de películas para ciegos. Eran unos lentes muy sencillos que enviaban impulsos eléctricos al cerebro sin necesidad de pasar por los ojos y hacían que los ciegos «vieran» películas virtualizadas con la misma claridad que las personas que gozaban del sentido de la vista. La abuelita de Cuquita fue la primera en presentar su solicitud para adquirir el aparato y la primera en ser rechazada."

التواصل مع الأرواح. هذه الإختراعات رغم أنها تبدو خيالية , إلا أنها تعطي فكرة عن الكيفية التي قد تتقدم بها العلوم . فالكثير مما فكر فيه الإنسان سابقا وكان مستحيلا أصبح موجودا على أرض الواقع. إنه الإبداع الخيالي الإيجابي الذي يحفز على ترجمة التصورات إلى وقائع ملموسة, وينمي روح الخلق والإبتكار.

ومن العناصر المتخيلة أيضا في الرواية , ظاهرة التجسد الجديد التي سمحت للشخصيات بتطوير الأحداث و تنفيذ العديد من مخططاتها " فالشخص الذي يتسبب في اختلال التوازن داخل النظام الكوني ، هو الوحيد القادر على إعادته . في أغلب الحالات لا تكفي حياة واحدة لتحقيق ذلك . لذلك تبيح الطبيعة تقمص أجساد جديدة حتى تعطي فرصة " للفوضاويين " كي يعيدوا ترتيب الفوضى التي أحدثوها "[1]. إن كل العناصر والظواهر المنتمية للعالم افتراضي , هي من وحي خيال الكاتبة أدرجتها بطريقة تلقائية كأنها جزء من واقع حقيقي ، مما يشتت انتباه القارئ و يشوش تفكيره.

-عرف لغوي :

مزجت الكاتبة في روايتها بين اللغة الأدبية و بين العامية , حيث يمكن جرد بعض الجمل والتعابير التي ترتبط بالإستعمال اليومي الشعبي مثل con la mala leche (بنية سيئة)(ص33), و عبارات سوقية مبتذلة ترتبط بالسب و الشتم las mentadas de la madre (ص58) ,التي تعني في الثقافة المكسيكية أن يقول لشخص بأن يذهب ويضاجع أمه ,(ابنة العاهرة) hija de la chingada(ص137)

كما تحضر في الرواية بعض الجمل التي تعبر عن استعمال شفهي خاص للغة , يحرفها عن الشكل السليم المتعارف عليه, وقد وظفتها كوكيتا في الحوار مع الآخرين , لأنها تود الإختلاف والتميز ولفت الإنتباه إليها:

Yendo patrás.142 / orás muy chillón 226/pos ésa es re' importisima 119/ antiguedat 118/ superioridat 117/ usté118/ enton's118

[1]- Laura Esquivel : La ley del amor , op.cit,p :24
"La persona que causa un desequilibrio en el orden cósmico es la única que puede restaurarlo. La mayoría de las veces no es suficiente una vida para lograrlo. Por eso, la naturaleza permite la reencarnación, para dar oportunidad a los «desacomodadores» de arreglar sus desmadritos"

وتميزت الرواية أيضا بحضور كلمات ذات أصل مكسيكي و بالضبط لغة النهاواتل. ولا توضح الكاتبة في هوامش مثلا أصل هذه الكلمات أو المقصود منها مثل: "ahuehuelt " وهو "اسم لشجرة سروية مكسيكية."[1] وأصل الكلمة في لغة النهاواتل ahuehuete. وتلاتيلولكو" Tlatelolco :اسم بلغة الناهواتل ، وهي ولاية مكسيكية قديمة تم تأسيسها في شمال تينوشتيلان . فهذه الكلمات وغيرها مما ورد في الرواية من لغة الناهاوتل , يجب على القارئ أن يبحث عن دلالاتها في لغتها الأصلية.

و تستخدم لورا إسكيبيل كذلك في رواية "tan velzo como el deseo" كلمات مكسيكية, تشرح بعضها والبعض الآخر تدرجه دون شرح.

مثل " eh wich ‘ehunche ‘che: تشرحها داخل الرواية" التي تعني عند المايا :الوجه المبتسم"[2]

K’ak’nab " التي لاتشير بها إلى البحر وإنما إلى "إلهة البحر" [3].

وقد وظفت لورا إسكيبيل في روايتها " قانون الحب" بعض الأمثال والأقوال المتداولة باللغة الإسبانية, وهو ما أغنى الرواية على مستوى الرصيد اللغوي والمعرفي . حيث لابد للقارئ أن يبحث في دلالات هذه الأمثال لمعرفة علاقتها بمضمون الرواية , ومن بينها" en menos que canta el gallo "[4] التي تفيد حصول أمر بسرعة كبيرة. و " como juan para su casa"[5] الذي يقال عن الشخص الذي لديه ألفة لمكان ما حيث يذهب إليه بسهولة, أو أنه يعرف مكانا بشكل جيد وكأنه في منزله .

و " Agua va" [6] الذي يحيل إلى عادة مكسيكية قديمة, حيث كان يلقى الماء من فوق مصحوبا بهذه العبارة وهو بمثابة تحذير للمارة, و أصبحت بعد اختفاء هذه العادة تحيل على معنى التحذير. و " Dar el gato por liebre" [7] الذي يفيد خداع شخص, بإعطاءه منتوجا أقل جودة من الذي دفع ثمنه .

---

[1]- Federico Corriente : Diccionario español-árabe, Editorial: Herder, 5ª reimp,2004, Barcelona,p:56
[2]- Laura Esquivel : Tan veloz como el deseo , Editor digital: Titivillus , ePub r1.1 ,2001 ,p :8
[3] - Ibid ,op.cit ,p :9

[4]- Alberto Buitrago : Diccionario de dichos y frases echas , Espasa –Calpe .S.A , Madrid ,2007.P :263
[5]- Ibid,p ,p :116
[6] - Diccionario de la lengua Española,op.cit,tomo 1 ,p: 68
[7] - Diccionario de la lengua Española,op.cit,tomo 1,p: 1125

وقد استعملت الكاتبة ظاهرة الترميز أو التلغيز اللغوي(Trabalenguas)التي تعتمد على صياغة " كلمات صعبة في النطق, خاصة عندما تستعمل كطريقة للعب . توظف لتخطيء شخص "[1]. كما أنها قد تستخدم أيضا لتطوير النطق .

" las pirámides de parangaricutirimicuaro

Están parangaricutirimizadas

El que las desparangaricutirimirse

[2] Será un gran desparangaricutirimizador

إن ما يمكن ملاحظته هو أن الكاتبة لم توظف هذه الظاهرة في هذا المثال, فقط من أجل اللعب بالكلمات, ف parangaricutirimicuaro (San juan viejo) تحيل على بلدة بالمكسيك لم تختر عبثا , فهي توجد قرب بركان Paricutín , وقد تم تدميرها عن آخرها بسبب انفجار بركاني و تمت إعادة بناءها سنة 1943, وهي الآن تعرف ب Nuevo San Juan Parangaricutiro , أما إدراجها في الرواية فله علاقة بمكيسكو, التي دمرت جراء زلزال1985 الناتج عن الإنفجار البركاني , والتي تمت إعادة بنائها أيضا.

كما نجد ترميزا داخل الرواية هدفه اللعب بالكلمات وجعلها ملتوية , لإثارة القارئ وإمتاعه

Los supuestos aerofonistas **suponían** que ella **supuestamente** había muerto. Y **por supuesto** que esperaban recoger su cadáver al día siguiente y ,**supuestamente** ,sin ningún problema . Hijos de **supuesta** madre ! .[3]

انطلاقا من دراسة العرف اللغوي, يتضح أنه من أهم الأعراف التي تخضع للتغيير في الترجمة , فمثلا بالنسبة لظاهرة الترميز أوالتلغيز, في المثال الأول يصعب ترجمة المقطع خاصة وأنه يرتبط بتلغيز اسم مكان , لايمكن إيجاد مقابل له في اللغة العربية , و نقل التلغيز إلى العربية حرفيا كما في لغته الأصلية سيفرغ المقطع من دلالته وإيحائيته.

أما المثال الثاني لنفس الظاهرة فيمكن ترجمته إلى العربية كما يلي: " عمال الإتصال الجوي الإفتراضيين افترضوا أنه من المفروض أنها ماتت . ومن المؤكد, أنهم يتوقعون أخذ جثتها في

[1]- Diccionario de la lengua Española,op.cit,tomo 2 ,p :2204
[2] - Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit,,p :21
[3] -- Ibid,p:92

اليوم الموالي ,ويفترض , دون مشاكل . أبناء الأم المفترضة!". حيث يلاحظ أنه رغم محاولة الحفاظ على ظاهرة الترميز أو التلغيز في الترجمة إلى العربية ,من خلال فعل افترض (suponer) ومشتقاته, إلا أن عبارة por supuesto تترجم في العربية بمرادفات من قبيل بالتأكيد , من المؤكد , من غير شك, وبالطبع فإن... , ويصعب ترجمتها بصيغة تتضمن الإفتراض حتى تتماشى مع باقي المشتقات.

كما أن نماذج الأمثال التي تم عرضها في البداية, تفقد دلالاتها, حين تترجم إلى اللغة العربية , وقد يصعب على القارئ فهم علاقتها بالرواية , مالم يبحث في دلالتها, أو ما لم يجد هوامش توضيحية تشرحها وتكشف مرجعياتها الثقافية. والأمر نفسه بالنسبة للكلمات المكسيكية التي وردت في الرواية.

-عرف التخصيب المعرفي:

ويقصد به انفتاح الرواية على حقول معرفية مختلفة وتوظيف معطياتها , فما يميز رواية "قانون الحب" هو أنها تزخر بمعارف تنتمي لمجالات مختلفة : علم النفس / علم الفلك /التاريخ / السياسة/ التربية والتعليم / الطاقات الكونية , وغيرها , إضافة إلى أن انتماء الروائية للمكسيك جعلها تنقل عبر روايتها الثقافة المكسيكية إلى القارئ , وجعلته يتعرف على بعض الكلمات مثل أسماء المدن وبعض الأماكن (tacuba/ tlatelelco....) و بعض الأطباق أو المأكولات المكسيكية (Tamal/ sopes) وغيرها.

ومن المعارف التي قدمتها الرواية, والتي توضح انفتاحها على بعض المجالات المعرفية هناك على سبيل المثال لاالحصر :

*معارف مرتبطة بعلم النفس: تقدم الكاتبة مجموعة من المعارف المرتبطة بهذا الحقل من خلال شخصياتها , منها أهمية العلاج بالموسيقى " فالإكتشافات الأخيرة في مجال العلاج بالموسيقى ، عقدت عملية شراء- بيع الأقراص المدمجة . فمنذ مدة، اكتشف أن الأصوات الموسيقية تملك تأثيرا كبيرا على الجسم ، و أنها تغير الحالة النفسية للأشخاص ، قد تجعلهم فصاميين ، مجانين ، عصابيين, بل وحتى قتلة في بعض الحالات الخطيرة "[1] . كما أن الموسيقى هي عامل فقط

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit,p :59
"Los últimos descubrimientos en musicoterapia habían complicado la compraventa de compact discs. Hacía tiempo que se sabía que los sonidos musicales tenían una poderosa influencia en el organismo y alteraban el comportamiento psicológico de las personas, las podían volver esquizofrénicas, psicópatas, neuróticas y, en casos graves, hasta asesinas."

يجب أن يضاف إليه الإستعداد والصفاء الذهني ، و التخلص من الضغوطات الفكرية والعاطفية حتى تؤثر في الفرد وحالته النفسية. وهذا ما حصل مثلا مع أثوثينا التي ظلت تبحث عن القرص الذي وضعوه لها أثناء اجتياز اختبار الولوج "للمراقبة العالمية للحيوات الماضية "، والذي أعاد إليها ذكريات الليلة الأولى مع رودريغو: " و ضعت السماعات و بدأت تستمع لقرصها المدمج . الشيء الوحيد الذي ترغب فيه هو الإنتقال إلى عالم يختلف عن الذي توجد به. فقدت الأمل في أن تعيدها الموسيقى إلى حياتها الماضية حيث كانت تعيش إلى جانب رودريغو . الليلة الماضية استمعت للقرص المدمج بأكمله متوهمة أنها ستجد فيه الموسيقى التي وضعوها حين اجتازت اختبار القبول في المراقبة العالمية للحيوات السابقة , لكنها لم تعثر عليها أبدا . لذلك, بما أنها كانت تعلم مسبقا أن الموسيقى الموجودة في القرص المدمج ، ليست هي التي تبحث عنها، استرخت و اندمجت مع اللحن . ومن الغريب ، أنها حين تخلصت من هاجس العودة سمحت للموسيقى أن تخترق بحرية عقلها الباطن ، و نقلتها بشكل تلقائي إلى الحياة السابقة التي كانت مهتمة بها "[1].

كما تقدم الرواية بعض المعارف حول الذاكرة وسلبيات الأحكام المسبقة مثلا نجد : " فحين ننسى الأشياء السيئة التي فعلها الآخرون لأحدهم ، يمكن أن ننظر إليهم دون أي حكم مسبق . بطريقة أخرى تتحول عملية التذكر إلى عائق كبير في التواصل . فعند رؤية شخص سبق له أن قام بإيذائنا ، يقول المرء: " هذا شرير لأنه فعل لي هذا أو ذاك " . على المرء أن يتجاهل الماضي من أجل إقامة روابط سليمة ، و إعطاء فرصة للعلاقات كي تنمو حيث يجب لها أن تنمو . حين

لا نملك ذاكرة ، لا توجد أحكام مسبقة . الأحكام , باختصار , تقربنا أو تبعدنا عن الآخرين ، ومن الضروري أن نعرف كيف نضعها جانبا كي نتمكن من اكتشاف الجوهر الحقيقي لأي شخص"[2] .

---

[1]- - Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit,p : 127

"Se puso los audífonos y empezó a escuchar su compact disc. Lo único que quería era internarse en un mundo diferente del que se encontraba. Ya había perdido la esperanza de que la música le provocara una regresión a la vida pasada en la que había vivido al lado de Rodrigo. La noche anterior había escuchado por completo su compact disc con la ilusión de encontrar en él la música que le habían puesto cuando presentó su examen de admisión en CUVA, pero nunca la encontró. Así que, como de antemano sabía que la música contenida en ese compact disc no era la que buscaba, se relajó y se perdió en la melodía. Curiosamente, al quitarse de encima la obsesión de hacer una regresión, dejó que la música entrara libremente a su subconsciente y la llevara de una manera natural a lavida anterior que tanto le interesaba".

[2]-Ibid,p :186

"Pues al no recordar las cosas malas que otras personas le han hecho a uno, se las puede ver sin ningún prejuicio. De otra manera, el recuerdo se convierte en una barrera tremenda para la comunicación. Al ver a una persona que anteriormente nos lastimó, uno dice: «Esta persona es mala porque me hizo esto o aquello.» Uno tiene que ignorar el pasado para establecer vínculos sanos y dar oportunidad a que las relaciones crezcan hasta donde tienen que crecer. Al no tener memoria, no existen los prejuicios. Los juicios, en definitiva, nos acercan o nos alejan de

إضافة إلى تقديم معارف أخرى حول كيفية تقبل مشاعر الحزن وامتصاصها والتغلب عليها, تقول كوكيتا مخاطبة أثوثينا: "مثلا ، أنت الآن حزينة . الحزن يحيط بك. العالم الخارجي لا يقدم لك سوى الألم و المعاناة.مالذي باستطاعتك فعله؟ توسيع نطاق فكرك ! الإستيلاء على الحزن ، ابتلاعه رشفة رشفة ، استنشاقه ، سجنه بداخلك ، السماح له بالدخول إلى آخر ركن في الجسم ، حتى يختفي تماما من الخارج . عندئذ ما الذي سيحيط بك ، إذا كنت قد استوعبت كل الحزن ؟ "

– سألتها أثوثينا : ماذا ؟

– حسنا السعادة ! لذلك عليك ألا تخافي من الحزن والألم . عليك أن تعرفي كيف تستمعي بهما وتتقبليهما . " فالذي يصمد يستمر " . إذا قاوم أحدهم الحزن ، فإنه سيحيط بنا دائما. إذا تقبله أحدهم كجزء من الحياة ، من الكل ، وسمح له بالدخول حتى يستنفذه ، سيصبح محاطا بالفرح ، بالسعادة " [1] .

كما تشير الرواية إلى أهمية حل المشاكل بطريقة فردية: " الحلول الجماعية لا تنجح دائما ، لأن لكل شخص تطوره الروحي الخاص. لن تجد أي مؤسسة اجتماعية مخرجا مناسبا للجميع ,لأن المشاكل التي تملكها أثوثينا في حياتها اليومية ، مثل باقي الكائنات البشرية ، هي نتيجة لاضطرابات لم تكن قادرة على حلها في الماضي . لذلك فإن كل حالة فريدة و مختلفة عن البقية. من غير شك , ستؤثر مساهمتها في كل الأحوال على الناس عامة, لكن ليس عن طريق تغيير الجماعة تعالج الأمور ، و إنما عن طريق تغيير الشخص لذاته . عندما يتحقق ذلك ، تتغير الجماعة تلقائيا. كل تغيير داخلي ينعكس على الخارج، لأن ما يوجد بالداخل هو ما يوجد بالخارج.

ما الذي يجب تغييره في الداخل ؟ الجواب في الماضي. يجب على كل شخص أن يبحث و يكتشف المشاكل التي لم يتمكن من حلها في حيوات أخرى كي يتجاوزها الآن . حين لا يقوم بذلك

---

los otros, y hay que saber hacerlos a un lado para poder captarla verdadera esencia de cualquier persona".

[1]-- Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit,p :144
"Por ejemplo, en este momento usté está triste. La tristeza la envuelve. El mundo externo sólo le proporciona dolor, sufrimiento. ¿Qué puede hacer? ¡Ampliar su conciencia! Apropiarse de la tristeza, tragándosela sorbo a sorbo, inhalándola, aprisionándola dentro de usté, dejándola entrar hasta el último rincón del cuerpo, hasta que nada de ella quede fuera. ¿En ese momento qué la va a rodear si ya dejó entrar toda la tristeza?»
—¿Qué? —preguntó Azucena.
—«¡Pues la felicidad! Por eso no hay que temerle a la tristeza, al dolor. Hay que
Saberlos gozar, aceptar. "Lo que resistes persiste." Si uno resiste el sufrimiento, éste siempre nos va a estar rodeando. Si uno lo acepta como parte de la vida, del todo, y lo dejaentrar hasta agotarlo, quedará rodeado dealegría, de felicidad. ¡Adelante, mucha suerte,niña, y a darle vuelo al gozo!"

، فإنه يحتفظ بصلاته مع الماضي التي عاجلا أم آجلا ستتحول إلى قيود ثقيلة تمنعه من تنفيذ المهمة التي تناسبه . معرفة الماضي هو الطريق الوحيد لفك هاته القيود و إتمام مهمته ، مهمته الفريدة الغير قابلة للتحويل و الفردية"[1].

إن هذه المعارف و المعلومات وغيرها مما يرتبط بالمجال النفسي, تطور طريقة تفكير القراء وتحسن سلوكاتهم . كما أنها تساعدهم على حل الكثير من المشاكل التي قد يعانون منها ، فتؤثر إيجابا على علاقتهم مع ذواتهم و مع الآخرين في نفس الوقت.

– معارف و نظريات تعليمية : تؤكد الكاتبة في روايتها على أهمية التعلم الذي يتم عن طريق التجربة المباشرة، من خلال عرض مثال لحالة الحرب و أهمية التعلم المباشر عن طريق الأعضاء و الحواس, "فالنظام التعليمي كان يستخدم نفس الطريقة لكي يعرف التلاميذ مدى فضاعة الحروب. يضعونهم وسط معركة ما كي يشتموا رائحة الموت ويشعروا بأنفسهم بالألم , اليأس ، الرعب . كانوا يعرفون أن هذه هي الطريقة الوحيدة كي يتعلم الإنسان , بتلقي الخبرات عن طريق الأعضاء والحواس. و ينتظر بعد هذا التعلم المباشر ، ألا يجرؤ أحد على تنظيم حرب ، أو ممارسة تعذيب أو ارتكاب أي نوع من الإنتهاكات للقانون, فهم يعرفون طبيعة الإحساس الناتج عن ذلك"[2] .

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit:214/215
"las soluciones colectivas no siempre funcionan, porque cada persona tiene su propia evolución espiritual. Ninguna organización social va a encontrar un camino que sea bueno para todos porque los problemas que Azucena, al igual que los demás seres humanos, tiene en su vida diaria son el resultado de desajustes que fue incapaz de solucionar en el pasado. Por eso, cada caso es único y diferente del de los demás. Por supuesto que de cualquier manera afectan su participación en el mundo público, pero no es cambiando la colectividad como se arreglan las cosas, sino cambiando uno mismo. Al lograrlo, automáticamente se modifica la colectividad. Todo cambio
interior repercute en el exterior, porque lo que es adentro es afuera.
¿Qué hay que cambiar hacia adentro? La respuesta está en el pasado. Cada uno tiene que investigar y descubrir cuáles son los problemas que no pudo solucionar en otras vidas para superarlos en ésta. De no hacerlo, mantendría lazos con el pasado que tarde o temprano se convertirán en pesadas cadenas que le impedirán realizar la misión que le corresponde. El conocimiento del pasado es el único camino para liberar esas amarras y cumplir con su misión, su única, intransferible e individual misión".

[2] - Ibid ,p :120/121-
"El sistema de enseñanza utilizaba el mismo método para que los alumnos aprendieran lo terrible que eran las guerras. Los ponían en medio de una batalla a oler la muerte, a sentir en carne propia el dolor, la desesperación , el horror. Sabían que ésa era la única manera en que el ser humano aprendía, recibiendo las experiencias a través de los órganos de los sentidos. Y se esperaba que después de ese aprendizaje directo nadie se atrevería a organizar una guerra, a torturar o a cometer cualquier clase de infracción a la ley, pues ya sabían lo que se sentía".

كما تؤكد من خلال خطاب يوجهه مامون (شيطان إيزابيل) إلى القارئ بضمير المخاطب ,على أهمية التكرار في التعلم وفي حفظ المعلومات , " ودون تدمير . أكررها ألف مرة ، إلى أن تحفظوها . لا توجد حياة ! التدمير هو جزء من نظام جيد حقا لسير الكون."[1]

و يحضر البعد التعليمي في الرواية أيضا , من خلال المراجعة التي قدمها أناكريونتي لأثوثينا , والتي لخص فيها مختلف قوانين النظام الكوني وبشكل أساس قانون الحب, وهي مراجعة لأثوثينا وللقارئ عامة .

–معارف ترتبط بالمجال السياسي : قدمت الكاتبة صورة عن المشاكل السياسية , وطبيعة أنظمة الحكم السائدة , و تنبأت بعدم تغيرها حتى في القرن الثالث والعشرين. فرغم التقدم و التطور العلمي و التكنولوجي ، لا زال الإنسان يعاني من الإضطهاد والقمع, ولا زالت بنية الحكم هرمية ، ولازال الصراع الطبقي قائما. فمشاكل الإنسان لم تتغير, الوسائل فقط هي التي تغيرت .

وتعتبر لورا إسكيبيل أن هذه الصراعات ضرورية, فالنظام و الفوضى ثنائية متلازمة ومستمرة,لأن الفوضى ضرورية للحفاظ على النظام داخل الكون. إن النظام الدائم يعني الموت, لذلك لابد من وجود الحروب والصراعات والبنية الهرمية, "إذا كانت روح جميع الكائنات الحية مليئة بالحب ، وتواجدوا جميعا في المكان الذي يناسبهم ، ستكون نهاية الكون. لذلك من الضروري خلق كل أنواع الحروب والصراعات الإجتماعية التي تلهي الإنسان أثناء بحثه عن النظام ، السلام والإنسجام. من الضروري ملأ قلوبهم بالكراهية ، تضليلهم ، تعذيبهم ، استغلالهم ، جعلهم محتلين باستمرار. لذا يجب وضعهم في بنية ذات سلطة هرمية ، بشكل لا يسمح لهم بالتفكير من تلقاء أنفسهم ، فيكون دائما لديهم أمر لينفذوه ، ومسؤول أعلى منهم يخبرهم بما ينبغي عليهم فعله ".[2]

– معارف حول نظام الكون والطاقات الكونية : وظفت الكاتبة في رواياتها ما يعرف بالطاقات الكونية وأوضحت تأثيرها في السلوك, فحول شرح قانون الجذب مثلا يقول أناكريونتي : "يتوقف

1 -- Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit,p :180
"Y sin destrucción —lo repetiré una y mil veces, hasta que se lo aprendan— ¡no hay vida! La destrucción forma parte de un plan realmente perfecto de funcionamiento del Universo".
2 - Ibid ,p :178/179
"Si el alma de todos los seres humanos estuviera llena de Amor y todos se encontraran ocupando el lugar que les corresponde, sería el fin del Universo. Por eso es necesario crear todo tipo de guerras y conflictos sociales que distraigan al hombre de su búsqueda del orden, de la paz y de la armonía. Por eso es necesario llenarles
el corazón de odio, confundirlos, atormentarlos, explotarlos, mantenerlos continuamente ocupados. Por eso hay que instalarlos dentro de una estructura de poder piramidal, de modo que no puedan pensar por sí mismos y siempre tengan una orden que ejecutar, un superior arriba de ellos diciéndoles lo que tienen que hacer".

نوع الطاقة التي ستدخل لتسري داخل الجسم على الشخص نفسه. إذا حافظ أحدهم على الكره داخل الجسم ، كأي لباس قديم ، لن يترك مكانا للحب . إذا أراد أحدهم أن يعود الحب للحياة عليه أن يتخلص من الكره بأية طريقة ممكنة . تكمن المشكلة حسب قانون الجذب ، في أننا حين ننقل الكره نتلقى الكره . الحل الوحيد هو تحويل طاقة الكره إلى طاقة حب قبل أن تخرج من الجسم "[1].

كما يؤكد على كيفية تغيير الأفكار السلبية بالإيجابية : " الآن هناك قانون آخر يقضي بأن الطاقة التي تظل ساكنة ، تفقد قوتها والطاقة التي تسري تنمو . أفضل مثال على ذلك هو ماء النهر و البركة . فماء البركة راكد ، لذلك فقدرته على النمو محدودة . ماء النهر يجري و يتزايد بقدرما يتغذى من الجداول التي يصادفها في طريقه . يتزايد إلى أن يصل إلى البحر . ماء البركة لا يمكن أن يتحول إلى بحر . ماء النهر . بلى . البحر لا يتحول أبدا بركة ولكن البركة إلى بحر ، بلى . الماء الراكد يتعفن ، الذي يجري يتم تطهيره . يحصل الأمر نفسه مع الفكرة التي تصدر عن العقل ، عندما تسري تتطور وتعود إلينا موسعة . لذلك يقال إذا فعل أحد خيرا سيعود إليه مضاعفا سبع مرات. السبب هو أنها في الطريق تتغذى على طاقة من نفس النوع . لذلك ينبغي توخي الحذر من الأفكار السلبية ، فهي تلقى نفس المصير."[2]

كما توضح الرواية كيفية الحفاظ على التوازن داخل الكون , الذي لا يتحقق إلا من خلال التوازن الفردي أولا , لذلك لابد من المرور بالألم للحصول على السعادة , ولابد أن ينفتح الإنسان و يتخلص من الأفكار السلبية ليصل إلى هذا التوازن. بالتالي فالتغيير يأتي من الداخل وليس من الخارج.

---

[1]- Laura Esquivel : La ley del amor ,op.cit,p :194
"De uno depende que tipo de energía va a entrar a circular dentro del cuerpo. Si uno mantiene el odio dentro del cuerpo ,cual ropa vieja,no déjà espacio para el amor .Si se quiere que el amor llegue a la vida hay que deshacerse del odio a como dé lugar.El problema es que, según la Ley de Afinidad ; al desplazar odio se recibe odio. la única solución es transmutar la energía del odio en amor antes que salga del cuerpo".

[2] - Ibid,p :193/194
»Ahora bien, existe otra ley que dice que la energía que permanece estática pierde fuerza y la energía que fluye se incrementa. El mejor ejemplo lo dan el agua de un río y la de un lago. La de un lago está estática y por lo tanto tiene restringida su capacidad de crecimiento. La de un río circula y aumenta en la medida en que se nutre de los riachuelos que encuentra en su camino. Va creciendo y creciendo hasta que llega al mar. El agua de un lago nunca podrá convertirse en mar. La del río, sí. El mar nunca cabrá en un lago. Pero el lago en el mar, sí. El agua estancada se pudre, la que fluye se purifica. Lo mismo pasa con una idea que sale de nuestra mente. Al fluir, aumenta y ha de regresar a nosotros amplificada. Por eso se dice que si uno hace el bien, éste le va a regresar amplificado siete veces. La razón es que en el camino se va a nutrir de energía de la misma afinidad. Por eso hay que tener cuidado con los pensamientos negativos, pues corren con la misma suerte"

إن نظام الكون سلسة لا متناهية من الفعل ورد الفعل . ومقابلة الإساءة بالإساءة تبقي الإنسان في حلقة مفرغة ، لذا تتحدث الكاتبة عن أهمية التسامح و الحب في إعادة التوازن و النظام للكون . إنها تحاول عن طريق ما تقدمه توسيع نطاق فكر القارئ , وتساعده على اكتشاف حقائق الكون و تكوين رؤية واضحة و شاملة .

-عرف تنظيري-نقدي :

يحضر هذا العرف في رواية " قانون الحب" من خلال الحديث, عن كتابة القصيدة و أهميتها في تحقيق التوازن الداخلي ، وعن كيفية انتشار العمل الروائي الذي يحب أن يمس شيئا جوهريا في الإنسان قبل أن يرضي الكاتب , وبصفة عامة من خلال الحديث عن الإبداع الفني, وعن أهمية الفن في إعادة التوازن و النظام الكوني , وهو ما يوضحه المقطع التالي : " من السهل جدا ، اكتشاف فوضى العالم الواقعي والحسي، لكن الصعوبة تكمن في تنظيم الأشياء غير المرئية . قليلون من باستطاعتهم فعل بذلك . من بينهم الفنانون ، فهم " المنظمون " بامتياز . فبإحساسهم الخاص , يقررون المكان الذي ينبغي أن يوضع فيه الأصفر ، الأزرق أو الأحمر, في لوحة ما ; مكان النوتات ، ومكان الصوامت ; الكلمة الأولى التي ينبغي أن تبدأ بها قصيدة ما . وكأنهم بذلك يجمعون أجزاء لعبة ملغوزة , موجهين فقط بصوتهم الداخلي الذي يقول لهم : "هذا يكون هكذا" أو " هذا لا يكون هكذا" , إلى أن يضعوا آخر قطعة في مكانها.

إذا كان هناك ترتيب أولي داخل أي عمل فني للألوان ، للأصوات أو الكلمات, فهذا يعني أن العمل سيحقق هدفا أكبر من مجرد إرضاء المؤلف ، كما يعني أن المكان الخاص بها تم تحديده حتى قبل أن توجد . أين ؟ داخل الروح الإنسانية.

لذلك حين يرتب شاعر ما كلمات قصيدة ما بشكل يتوافق مع الإرادة الإلهية ، فإنه ينظم شيئا داخل كل الكائنات البشرية ، لذلك فإن عمله متوافق مع النظام الكوني. و نتيجة لذلك ، يسري عمله في عروق الجميع دون عوائق ، مؤسسا بذلك رابطة جماعية قوية جدا"[1].

---

[1] - Laura Esquivel : La ley del amor , op.cit,p :22
"Es muy fácil detectar el desorden en el mundo real y tangible. Lo difícil es encontrar el orden de las cosas que no se ven. Pocos pueden hacerlo. Entre ellos, los artistas son los «acomodadores» por excelencia. Con su especial percepción deciden cuál es el lugar que debe ocupar el amarillo, el azul o el rojo en un lienzo; qué lugar deben ocupar las notas y qué lugar los silencios; cuál debe ser la primera palabra de un poema. Van armando rompecabezas guiados únicamente por su voz interior que les dice «Esto va aquí» o «Esto no va aquí», hasta poner la última pieza en su lugar.
Si dentro de cada obra artística hay un orden predeterminado para los colores, los sonidos o las palabras, quiere decir que esa obra cumple un objetivo que está más allá de la simple satisfacción del autor. Significa que desde antes de que fuera creada ya tenía asignado un lugar específico. ¿Dónde? En el alma humana. Por lo tanto, cuando un poeta acomoda

- عرف التفاعل النصي:

* التفاعل النصي الداخلي: يحضر التفاعل الداخلي بين نصوص لورا إسكيبيل من خلال اشتراكها في التعبير عن رؤية معينة للإنسان عامة ولمشاكله ، تؤكد على ضرورة التغيير في عالم أصبح غارقا في المادية, وهو تغيير تؤمن الكاتبة بأنه لايتحقق إلا من الداخل: " إنني مقتنعة أن التغيير الإجتماعي الذي لا زلنا نطمح إليه ، يتحقق من الداخل نحو الخارج ، وليس العكس "[1]. كما تشترك أعمالها في تقديم اقتراحات لتحسين وضعية الإنسان ، وفي التأكيد على أن الحب هو السبيل الأمثل لتحقيق حياة أفضل للإنسانية.

* التفاعل النصي الخارجي: يمكن رصده في رواية "قانون الحب" مثلا من خلال توظيفها لخرافة هندية حول البوبوكاتيبيتل و لامالينتزين : " كانت خرافة هندية تحكي أن زوجها ، البوبوكاتيبيتل يعتبرها امرأة عظيمة ويحترمها كثيرا ، لكن بما أنه يحتاج للتنفيس عن عواطفه، بحث لنفسه عن حبيبة . اسمها " لامالينتزين. لامالينتزين لطيفة جدا ومثيرة , تجعله يقضي أوقاتا ممتعة برفقتها . إيزتايسوالت ، من دون شك تعلم بعلاقة الحب هاته ، لكنها لا تهتم بها . لديها أمور أخرى أكثر أهمية لتقوم بها . مصير الأمة أمر جدي . لم تكن مهتمة بمعاقبة لامالينتزين . بل أكثر من ذلك ، كانت ممتنة لأنها ترضي زوجها ، إذ لم يكن بإمكانها القيام بذلك . حسنا ليس لأنها غير قادرة . بالتأكيد يمكنها ذلك ، وهي تقوم به أفضل من أي شخص آخر ! لكنه لا يهمها. تفضل المحافظة على عظمتها، قوتها ، وسيادتها ، و تترك لامالينتيزين تهتم بالأمور البسيطة التي تناسب وضعيتها . فهي لا تعتبرها صالحة إلا للمتعة في السرير . احتفظت بها ضمن هاته الفئة وتجاهلتها تماما .

فكرت أثوثينا بأن لدى رودريغو نفس أعراض البوبوكاتيبيتل و أنه يتسلى مع حبيبته ، كان يعجبها أن تملك أعراض إيزتاسيوالت . ففي ذاك الوقت , كانت هي مسؤولة عن مصير العديد من الأشخاص"2.

---

palabras dentro de un poema de acuerdo con la voluntad divina, está acomodando algo en el interior de todos los seres humanos, pues su obra está en concordancia con el orden cósmico. Como resultado, su obra circulará sin obstáculos por las venas de todo el mundo, creando un vínculo colectivo poderosísimo".

[1] - Ibid ,p :43

[2] - Laura Esquivel : La ley del amor ,p : 199

"una leyenda indígena dice que su marido, el Popocatepetl, la ve como la gran señora y la respeta muchísimo, pero como necesita desfogar su pasión, se buscó una amante. Se llama la Malintzin. La Malintzin es muy simpática y cachonda y lo hace pasar muy buenos momentos en su compañía. La Iztaccíhuatl por supuesto que sabe de estos amoríos, pero no les da importancia. Ella tiene asuntos más importantes que atender. El destino de la nación es cosa seria. Tampoco le interesa castigar a la Mahntzin. Es más, le agradece que mantenga

-عرف التشظي:

يلاحظ غياب التسلسل والترابط المنطقي داخل الرواية, لاعتمادها تقنيتين أساسيتين هما الإسترجاع والإستباق, إذ تدور الأحداث في ثلاث أزمنة مختلفة 1521 تاريخ الغزو الإسباني لتينوشتيتلان, 1985 تاريخ الزلزال العظيم الذي ضرب مدينة مكسيكو, ثم 2200 التي تشير إلى المستقبل والعالم الجديد أو الإفتراضي ، وهذه الأزمنة لم ترد مرتبة , بل كان هناك نوع من التداخل بينها, بسبب الإنتقال بين حيوات الشخصيات المختلفة, و الرجوع إلى الماضي وذكرياته ,ثم العودة إلى الحاضر و المستقبل, مما أدى إلى ضياع القارئ وتشتيت تركيزه من جهة, وأعطى للأحداث نوعا من الإثارة و المتعة من جهة أخرى.

إن انعدام الترتيب الذي لجأت إليه الكاتبة مقصود, و هي لم تعلن عنه في التوجيه مثلا, وإنما ألقت بالقارئ وجعلته يتحمل مسؤولية اكتشافه, وبالتالي الربط بين الأحداث وفهم علاقتها ببعضها . كما أن تعدد الأصوات داخل الرواية , عزز تفكك وتشتت الأحداث, وجعلها تبدو أحيانا كثيرة مستقلة ومنفصلة عن بعضها لارابط بينها , وهو ما يجعل كشف أسرا ر الرواية أمرا صعبا لايتحقق إلا بعد قراءات متعددة دقيقة.

انطلاقا مما سبق, يمكن القول أن لورا إسكيبيل قدمت في روايتها " قانون الحب" قراءة عميقة و شاملة للمشاكل التي تعاني منها الإنسانية في قالب فني متميز وجديد , يجمع بين مخاطبة العقل والمنطق , وبين مخاطبة باقي حواس الجسم . كما أنها فعلت دور القارئ بشكل كبير, فهي تلقي به في متاهة ينتقل فيها بين الماضي و المستقبل, بين العلم و الخيال ، بين الواقع الحقيقي والواقع الإفتراضي, وترغمه عن طريق الإثارة والتشويق على مستوى الأحداث , وعن طريق توظيف الموسيقى , وعن طريق مخالفة الأشكال الكتابية التقليدية على قراءة العمل, والتفاعل معه. وقد ساعدها اشتغالها بالمسرح والسينما والتلفزة على تطوير كتاباتها الروائية , وتدشين أعراف كتابية مخالفة , لذلك فإن انفتاح الرواية على هذه المجلات واستفادتها من تقنياتها , وكذا على التطورات

satisfecho a su esposo, ya que ella no puede. Bueno, no es que no pueda. ¡Por supuesto que puede y lo haría mejor que nadie! Pero no le interesa. Prefiere conservar su grandeza, su poderío, su señorío y dejar que la Malintzin se ocupe de asuntos menores, dignos de su condición. No la considera más que buena para retozar en la cama. La mantiene dentro de esa categoría y la ignora por completo. Azucena pensaba que ya que Rodrigo tenía el síndrome del Popocatepetl y se andaba divirtiendo con su Malintzin, a ella le gustaría tener el síndrome de la Iztaccíhuatl. En ese momento, ella era responsable del destino de varias personas".

الرقمية التي يشهدها العصر الحالي يشكل عاملا أساسيا في تجديد هذا الجنس وتطويره, وهو ماسيتم الوقوف عليه في المبحث الموالي.

2 – أعراف الكتابة في "رواية– اليوميات" الإسبانية: "صيف مخيف (Verano de miedo")– نموذجا– (كارلوس مولينيرو Carlos Molinero)

وقع الإختيار في هذا المبحث , على " صيف مخيف" لأنها تمثل نموذجا للكتابة السردية التي تمزج بين جنسين مختلفين هما الرواية و اليوميات , وهو ماأصبح يعرف ب" رواية اليوميات". ويعرفها إدوار الخراط كما يلي "سرد نثري تخييلي يكتب يوما بعد يوم , من طرف راو يستعمل ضمير المتكلم ولايتوجه بخطابه لمخاطب متخيل على العموم ...فالفرق بين اليوميات ورواية اليوميات يعتمد على وجود وضعية إبلاغ بسيطة في الشكل الأول. ووضعية إبلاغ مركبة في الشكل الثاني حيث يتميز الكاتب عن الراوي..."[1]. وينبني هذا التوجه في الكتابة على تصور يؤمن بانفتاح النص على أجناس أدبية متعددة وإلغاء الحدود بينها , وهو مايسميه ادوار الخراط بالكتابة عبر النوعية.

و تتميز " صيف مخيف" بكون يومياتها تستجيب للتطورات التكنولوجية والرقمية , التي يعرفها العصر الحالي, فقد كتبت بطريقة مغايرة على شكل "مدونة إلكترونية" [2] شخصية , وهذا شكل من أشكال استفادة الرواية من الإنفتاح على عالم الرقميات . ورغم أن تجربة كارلوس موليينيرو Carlos molinero[3] في مجال الكتابة الروائية لازالت حديثة, إلا أن عمله " صيف مخيف" ملفت للإنتباه سواء من حيث الموضوع الذي ينقل القارئ إلى عالم الرعب والخيال والعلمي, أو من حيث الشكل الذي يتميز بخصائص كتابية مختلفة . وقد حصل هذا العمل سنة 2014 على الجائزة الدولية للخيال العلمي و الأدب التخييلي . كما أن له رواية كتبها بالإشتراك مع Jacobo delgado عنوانها " Toda una vida" صدرت سنة 2015, وهي مستوحاة من المسلسل التلفزيوني "Cuéntame cómo pasó" الذي يعد من أكثر المسلسلات نجاجا في إسبانيا, فقد عاد كارلوس و جاكوبو – كاتبا السيناريو – إلى البحث في قصة حب بطلي المسلسل Antonioو Mercedes بصوت صغير عائلة Alcántara وهو Carlos , الذي حاول أن يبدأ حياة

---

[1]- عبد المالك أشهبون :الحساسية الجديدة في الرواية العربية , إدوار الخراط نموذجا',دار الأمان ,الرباط, منشورات الإختلاف , الجزائر, الدار العربية للعلوم ناشرون ,بيروت –لبنان, الطبعة الأولى ,2010, ص 178

[2] -- المدونة الإلكتونية هنا ترجمة لكلمة blog ويقصد بها تطبيق من تطبيقات من شبكة الإنترنيت , تنشر فيه فيه تدوينات على صفحة خاصة بشخص أو مؤسسة أو شركة.

[3]- ولد كارلوس موليينيرو بمدريد سنة 1972 , وهو كاتب سيناريو ومدير سينمائي. من أعماله فيلم " Salvajes " 2001 الحاصل على جائزة غويا كأفضل سيناريو ,وكذا "la niebla en las palmeras" 2006.

جديدة وعاد بعد طلاقه وإبعاده عن ابنته إلى بيت العائلة, حيث بدأ يحكي من خلال ماضيها عن إسبانيا بين الخمسينيات و الستينيات ,أي خلال فترة حكم فرانكو. كما عبر من خلال معاناته عن إسبانيا الحالية التي تعاني من الأزمة وهجرة الأدمغة.

و الكتابة المشتركة لاتعتبر عرفا كتابيا جديدا يرتبط بالرواية الإسبانية , فقد سبق للروائيين العرب أن تبنوا هذا الشكل الكتابي في الخمسينيات من القرن العشرين من خلال رواية " القصر المسحور" لطه حسين وتوفيق الحكيم , ورواية " عالم بلا خرائط " لعبد الرحمان منيف وجبرا إبراهيم جبرا (1982), وفي المغرب, رواية " ميناء الحظ الأخير " المشتركة بين عبد الحميد الغرباوي وادريس الصغير(1995) , و" الحوت الأعمى" (1977) , وهي رواية بولسية مشتركة بين عبد الإله الحمدوشي وميلودي الحمدوشي 'وكذا رواية" القديسة جانجاه"(1999) لنفس الكاتبين.

تنتمي "صيف مخيف" – كما سبقت الإشارة – إلى أعمال الرعب والخيال العلمي, تبدأ برسالة كتبها رجل من مستشفى بمدينة مدريد سنة1938, يحكي فيها عن مواجهة الجنود لمصاصي دماء ألمان خلال الحرب الأهلية الإسبانية وقضاءه عليهم , وقد تمكن من النجاة بعد رميهم بقنبلة فتتت أجسادهم جميعا, ودفنهم ليحال بعد ذلك على مستشفى للأمراض العقلية لأن أحدا لم يصدق قصته, ويطلب في نهاية الرسالة من ابنته وزوجته الرحيل بأقصى سرعة . بعد ذلك يتم الإنتقال مباشرة إلى أحداث جديدة تبدو منفصلة عن الرسالة المدرجة في بداية العمل , تدور في Fuentefria بمدريد خلال فترة زمنية مغايرة وهي سنة 2000, حيث يقضي خوان Juan– مراهق يبلغ من العمر سبعة عشر عاما – عطلة الصيف إلى جانب جدته ووالدته . اعتقد خوان أن صيفه سيكون مملا في هذا المكان بعيدا عن حاسوبه و أصدقائه , لكن أحداثا غريبة وقعت في منطقة تشييد مجموعة من المنازل vega alta,غيرت مجرى الأمور . تعرف خوان على إيفا Evaو أختها وخايرور Jairo وروبيرت Robert، الذين خاض رفقتهم معركة مواجهة طويلة مع مصاص دماء في ذاك المكان . ومصاص الدماء" هو شبح أو جثة , حسب المعتقد الشعبي لبعض البلدان , يظهر بالليل ,يذهب ويمتص شيئا فشيئا دم الأحياء إلى أن يقتلهم.[1]

[1] - Diccionario de la lengua española;tomo 2 ;op.cit ;p : 2268

اكتشف خوان بعد العثور على رسالة والد جدته, أن مصاص الدماء ينتمي لمجموعة الألمان الذين قضى عليهم الجد , وأنه يدعى الملازم روفناش (Ruffnach).

"– الذي التهم روبيرت وإيفا هو نازي أحمق, أليس كذلك ؟

- بلى.
- حسنا, ليس الأكثر حمقا ولا الأكثر نازية. على ما يبدو أنهم كتيبة تتكون من ثلاثة أشخاص وقائدهم. والد جدتي ضربهم بقنبلة ودفنهم منذ أزيد من سبعين سنة. الآن, الذي هاجم روبيرت وإيفا يريد إخراج– كما تقول أنت– زعيمه. ماكسيمليان فيرنوسيكي (Maximilian Vernoséque),حسنا, ديك ألماني مثله, لكن أسوء منه بكثير"[1]

يتمكن مصاص الدماء من تحويل إيفا وروبيرت ونقلهم إلى عالمه الخاص عالم الظلام الخالد، ويبقى خيرور وخوان إضافة إلى ألماني آخر هو خورخن Jurgen – الذي فقد خطيبته بنفس الطريقة – , في مواجهة مصاص الدماء ومحاولة القضاء عليه. نجحوا في النهاية ، لكن الجميع رفض تصديق قصتهم حول هذه الكائنات الغريبة ، واعتبروهم مجرد فصاميين , لكن خوان ظل مقتنعا بحقيقة ما حصل , وقد انتقل في النهاية إلى جانب خورخن لمطاردة مصاصي دماء آخرين في روسيا.

تلتقي رواية "صيف مخيف " مع الرواية الشهيرة "دراكولا" لبرام ستوكر (Bram Stoker)– التي صدرت سنة 1897– في الإنتماء لروايات الرعب التي توظف شخصية مصاصي الدماء, بهدف انتقاد نماذج بشرية و أوضاع سياسية محددة, ورغم طابعها الخيالي واللامعقول إلا أنها تتخذ من الواقع المعيش منطلقا أساسيا لها. وإذا كانت " صيف مخيف" قد استلهمت موضوعا متداولا ومسبوقا, إلا أنها على مستوى الشكل قدمته في قالب فني يتلاءم وتطورات العصر الحالي, وهوما سيتضح من خلال دراسة الأعراف الكتابية لهذا العمل, ومقارنتها بروايات إسبانية أخرى لمعرفة ما إذا كانت أعرافا مسبوقة أم جديدة , مع استحضار نماذج روائية مغربية وعربية أيضا أثناء المقارنة.

[1] - Carlos molinero : Verano de miedo , Editorial Planeta, primera edición ,2014, Barcelona,p :230
" - El que ha mordido al Robert y a Eva es un nazi loco, ¿no ?
- ya.
-*Bueno ,pues ni es el* más loco,ni el más nazi .por lo visto,eran un pelotón de tres y su jefe.Mi bisabuelo les pegó un bombazo y los enterró hace más de setenta años.Ahora el que atacó al Robert y a Eva quiere sacar a su, como tú dices, patrón. Un tal Maximilian Vernoséque,vamos,un pavo alemán como él , pero mucho más chungo ″

-عرف العنونة :

العنوان الخارجي:

Verano de miedo (صيف مخيف) ، هو عنوان المؤلَّف ,مكتوب بلون رمادي فوق أرضية سوداء بحروف مائلة, تبدو و كأنها أشباح تظهر في الظلام, مما يعطي انطباعا أوليا للقارئ بأن الجو العام الذي سيخيم على الأحداث هو الخوف و الرعب . و يعزز هذا الإنطباع, اسم الكاتب المكتوب باللون الأحمر وسط الغلاف ، وهو لون يدل على وجود الدم, مما يجعل القارئ يفترض مبدئيا وجود جريمة أو جرائم قتل تحصل بالليل , ربما تظهر فيها أشباح . إن شكل كتابة العنوان, إضافة إلى جملته التي تصف الصيف بأنه مخيف , تشد انتباه القارئ و تدفعه لطرح فرضيات أولية حول طبيعة الأحداث.

في أسفل الغلاف يظهر اسم الجائزة التي حصل عليها العمل premio minotauro2014 ، هي جائزة عالمية للخيال العلمي والأدب التخييلي ، فاسم الجائزة إضافة إلى العنوان, يجعل القارئ يحدد مبدئيا بأن "صيف مخيف" تنتمي إلى أعمال الرعب المتخيلة. أما إثبات اسم الجائزة على صفحة الغلاف, فلديه دور في إعطاء قيمة للعمل ودفع القارئ لاقتناءه . ومعظم الروايات المكتوبة بالإسبانية تشترك في هاته الخاصية , فنجد مثلا على صفحة غلاف رواية : " El arte de la resurrección" ل hernán Rivera Letier: (premio alfaguara de novela 2010), وفي الصفحة الأخيرة من الرواية هناك تعريف بالجائزة وبتفاصيل حصول العمل عليها . كما نجد على غلاف رواية " Contra el viento " ل Angeles Caso " Premio planeta 2009 ". و " premio Nobel de literatura 2010 "على غلاف رواية " El sueño del celta " ل Mario Vargas Llosa . وتشترك بعض الروايات المغربية مع الرواية المكتوبة بالإسبانية في هذا العرف, مثل رواية العائدة لأحمد سلام ادريسو : "الرواية الفائزة بالجائزة الثانية " مسابقة القصة والرواية . ورواية العلامة لبنسالم حميش " جائزة الأطلس الكبير 2000".

- العناوين الداخلية:

تحضر العناوين الداخلية في " صيف مخيف" بشكل ملفت للإنتباه, بعضها تجنيسة يوميات إيفا (diario de EVA del río) رسالة خورخن ليندمان إلى آن إينجلر,:

(Carta Jurgen de Lindemann a Ann Engler), وبعضها يعنون مجموعة من الوثائق التي تم إدراجها في العمل. كما أن بعضها مستوحاة من العالم الرقمي :(Transcripción Chat / (blognet.otroveranodemierda.com

/ Confesión de pecador –austrado de la web www.loco nfieso.com

ويفترض في هاته العناوين أنها توجه قراءة العمل وتيسرها , لكن الإفراط في توظيفها داخل " صيف مخيف " قد يشتت انتباه القارئ ويشوش على متابعته للأحداث.

-عرف تجنيسي :

لم يثبت تجنيس "صيف مخيف" لا في صفحة الغلاف ، ولا في صفحة العنوان , وإنما في تعليق بالصفحة الرابعة على العمل " صيف مخيف ليست فقط رواية مرنة ومنعشة وإنما هي إحياء لذكرى كلاسيكيي الرعب و لفصول الصيف تلك" [1]، وهو عرف تشترك فيه " صيف مخيف" مع عدة روايات إسبانية , تم تقديم نماذج تمثيلية منها في المبحث السابق. كما نجد في نفس الصفحة عبارة مكتوبة بنفس الطريقة التي كتب بها العنوان, تؤكد وجود الموت و الدم " إنه ميت ، اللعنة ، لقد رأيته . ميتا . الدم يسقط من فوقي . اليد محتفظة بالرائحة . البرد ..... " [2] وهي جملة مقتطفة من المؤلَّف, تؤكد انتماء العمل لروايات الرعب. يسمح إذن التجنيس والجملة الواردة في الصفحة الرابعة , ومضمون العنوان المثبت على صفحة الغلاف وشكله, بافتراض أن "صيف مخيف" هي رواية رعب متخيلة. أما في الرواية المشتركة لكارلوس مولينيروو جاكوبو ديلكادو, فقد أثبت تجنيس العمل على صفحة الغلاف.

سبق الحديث عن أهمية إثبات تجنيس العمل الأدبي في توجيه القارئ, رغم أنه قد يصبح أحيانا عنصر تشويش, فمثلا رغم الحديث عن " صيف مخيف " باعتبارها رواية , لكن بعد قراءتها, يكتشف القارئ تداخلها مع جنس اليوميات, مما يرجح انتماءها ل "رواية اليوميات" , في شكل جديد ينسجم والتطورات الرقمية الحديثة . هذا التداخل أصبح سمة مميزة للأعمال الروائية الإسبانية و نظيرتها العربية. ففي رواية" Las esquinas del aire" ل Juan

[1] -Carlos Molinero : Verano de miedo,op.cit.contacubierta
" Verano de miedo no es sólo una novella ágil y refrescante ,sino también un homenaje a los clásicos del terror y a aquellos veranos"
[2]- Carlos Molinero : Verano de miedo,op.cit,p :62
"Está muerto,joder,yo lo he visto.Muerto .La sangre cayéndome encila.La mano agarrándose.El olor.El frío…"

Manuel de Prada يكتب المؤلف في عتبة "شكر وتحذير " ربما علي أن أبدأ ببعض التوضيحات حول طبيعة هذا الكتاب الذي يثور ضد القوالب الأجناسية , وأيضا ضد ديكتاتورية النشر التي سجنت المؤلفين في زنزانة الرواية. (...) قد يكون هيكلا روائيا ذاك الذي يدعم ويعزز هذا الكتاب . " زوايا الهواء", ليست رواية , ولكنها تتداخل مع السيرة , والمقالة الأدبية , والتقرير , والمذكرات , كما أن كل هذه التداخلات تم تقديمها في شكل روائي .الأنكلوسكسيون يملكون عبارة تحدد بوضوح نوع هذا الكتاب بحث " [1]

و في رواية " chiquita " يعلن المؤلف – رغم إثبات تجنيس رواية في الصفحة الرابعة أثناء تلخيص العمل – بشكل صريح في الديباجة على أنها سيرة غيرية: "هذه هي سيرة فنانة كوبية تدعى Chiquita – تابع الرجل العجوز – " [2] . ويؤكد ذلك أثناء توضيحه لطريقة كتابة العمل , حيث كان في البداية يفكر في كتابة رواية انطلاقا من الأوراق التي تحمل سيرة الفنانة , لكن سرعان ما غير رأيه : " كانت فكرتي هي أن أكتب في أسرع وقت ممكن رواية عن Chiquita لكن وكما يقول المثل ,الإنسان يعزم والله يتصرف. في أبريل 1991 ذهبت للعيش خارج كوبا ودفعت بي الحياة إلى مسارات أخرى ...الآن حين شعرت أني مستعد لأبدأ بكتابة الرواية , لم أستطع أن أتعدى كتابة الأسطر الأولى. لم أفهم ما حصل لي , فكرت أني أعاني من عدم القدرة على الإبداع وأصبت بالإكتئاب. لكن في يوم ما, حين نظرت إلى الأوراق المتآكلة الموجودة بصناديق أولاثبال (olazabal), فهمت أنها وقاحة من طرفي أن أكتب مرة أخرى قصة حكتها بطلتها. ما الذي جعلني أفترض أني سأرويها أفضل ؟ قررت إذن أن أتخلى عن دور السارد و ألعب دورا أكثر تحفظا ,ثانويا. دونت بأكبر قدر من الإخلاص ذكريات كانديدو , سجلت بعض الملاحظات في أسفل الصفحة بهدف تحديد بعض الأخطاء أو تسليط الضوء على جوانب محددة , ووضعت في البداية ديباجة توضح للقراء أصل الكتاب."[3].

---

[1] -Juan Manuel de Prada : Las esquinas del aire, Planeta,Barcelona,2000,p :10
" Quizá comenga hacer algunas presiciones sobre la naturaleza de este libro que se revela contra los moldes de los géneros ,y también contra esa dictadura editorial que ha encarcelado a tantos escritores en las mazmorras de la novela (…) Es possible que sea un esqueleto novelesco lo que vertebra y propulsa este libro , "Las esquinas del aire", nos es una novela sino que participa de la biografaia ; el ensayo literario,el reportaje y el libro de memorias y que todo este mogollón de adscripciones está serviado de manera novelesca. Los anglosajones poseen una palabra que designa nítidamente este tipo de libros , Quest"

[2] - Antonio Orlando Rodríguez :Chiquita , Alfaguara ,Madrid, 2008,p :10
" Esta es la biografia de una artista cubana llamada Chiquita – continuó el viejo"

[3]- Antonio Orlando Rodríguez : Chiquita ,op.cit,p : 12/11
"Mi idea era escribir lo antes possible una novela sobre "Chiquita " .Pero,como dice el refrán , el hombre propone y Dios dispone .En abril 1991 logré irme a vivir fuera de cuba y la vida me empujó por otros caminos (…) Ahora bien cuando pensé que ya estaba listo para sentarme hacer la novela ,no pude ir más allá de las primeras líneas.No entendía lo que pasaba , llegué pensar que tenía un bloqueo creativo y hasta que me deprimí. Pero un día mirando las hojas apolilladas que seguían en las mismas cajas de Olazábal , entendí que er auna petulancia de mi parte empeñarme en escribir otra vez una historia que ya había sido contada por su

-عرف الإهداء :

يلاحظ غياب عتبة الإهداء, في "صيف مخيف" وهي خاصية كتابية تحضر في أغلب الروايات المعاصرة المكتوبة بالإسبانية, مثل " la ley del amor " و" como agua para chocolate " ل Laura Esquivel, و los enamoramientos ل Javier Marías , و la caverna de las ideas ل Javier Carlos Somoza . كما أن أغلب الرويات المغربية المعاصرة تشترك معها في هاته الخاصية .

- عرف الإستشهاد أو الإقتباس :

يستهل الكاتب كل فصل من "صيف مخيف"باستشهاد أو اقتباس معين , وهي عموما اقتباسات ترتبط بشكل ما بالأحداث التي تليها, وتوحي بمعان ودلالات ترتبط بموضوع العمل عامة. فمثلا يرد في الفصل الثاني الخاص بيوميات إيفا اقتباس من رواية Madre NOCHE للكاتب Kurt Vonnegut "مرة وعدتك أني سأضحي بحياتي من أجل وطننا نحن الإثنين وأني سأقيم فيه حتى في الموت, بسلام مثلما أقيم في السماء حين تطوقني ذراعيك . عما قريب سيحين وقت الوفاء بهذا الوعد"[1]. يتحدث هذا المقطع عن الوفاء بوعد معين , وعن موت قريب التحقق وهو ويرتبط بطريقة غير مباشرة بمضمون الفصل من خلال الإعلان عن موت إيفا, التي كانت تحب خوان, حيث ستموت أوستنتقل إلى عالم مصاصي الدماء .

ويترواح اعتماد الإستشهادات أو الإقتباسات في الروايات المكتوبة بالاسبانية بين الحضور والغياب , بعضها له علاقة بموضوع العمل وبعضها له علاقة ثانوية بالموضوع. كما أنها قد تدرج باللغة الإسبانية , أو قد يعمد الكاتب إلى وضع اقتباسات بلغة أجنبية, فنجد مثلا في رواية Gata encerrada ل Chaviano Dania اقتباسا بالإنجليزية:

"We cannot ,without becoming cats,

Perfectly understand the cat mind.

---

protagonista.Qué me hacía suponer que yo pudiera narrarla mejor ?Entoncés décidí renunciar al papel del autor y desempeñar un rol más discreto ,secundario .Transcribiría con la mayor fidelidad posible los recuerdos de Cándido,redactaría algunas notas al pie de página con el fin de precisar inexactitudes o arrojar luz sobre terminados aspectos , y lo encabezaría todo con un préambulo que explicase a los lectores el origen del libro"

[1] - Carlos Molinero : Verano de miedo , op.cit ,p:79

" Una vez te prometí que daría mi vida por nuestra nacíon de dos y que residiría en ella incluso en la muerte,tan seguro como que resido en el cielo cuando me rodean tus brazos. Dentro de poco será el momento de cumplir esa promesa"

"S T.GEORGE MIVART[1]

وفي رواية La dama Azul ل Javier Sierra اقتباسا بالفرنسية مع إثبات ترجمته بالإسبانية:

" Le hasard , c'est peut-être le pseudonyme de dieu , quand il ne veut pas signer

(La casualidad es , quizá, el seudónimo de dios cuando no quiere firmar)

Théophile Gautier

" La croix de Berny[2].

-عرف شكلي - نصي :

أ- الخطاب التقديمي

تغيب المقدمة أو التمهيد أو التقديم في "صيف مخيف" , فما يجده القارئ في البداية هو رسالة من والد جدة خوان إلى ابنته ميبلاغروس (جدة خوان) , كتبها سنة 1938 في مستشفى بمدريد . هاته الرسالة تعد مفتاحا للغز الرواية الذي لن يتم حله إلا في الأخير, وهي أرضية أيضا للأحداث التي ستأتي فيما بعد, لكن القارئ لايكتشف ذلك إلا بعد قراءة العمل كاملا. بالتالي فهي رسالة مشوشة , وليست موضحة أوموجهة , تنقل القارئ إلى معركة الحرب الأهلية الإسبانية 1936 ، حيث ظهرت كائنات غريبة تقاوم جميع أنواع الإعتداء , كائنات ألمانية حاربها والد جدة خوان رفقة زملاءه ، وقد انتهى به الأمر في مستشفى الأمراض العقلية حيث لم يصدق أحد ما قاله. لذلك يطلب من ابنته الهروب رفقة والدتها لأنه يعرف أن معركتهم خاسرة ، فهذه الكائنات لابد ستعود " يمكننا أن نحارب ضد الكتائب ، ضد الدبابات الألمانية ، ضد أفكارهم ، لكن لا يمكن قتل الموت ذاته ، لا يمكن حرق الضباب ، لا يمكن التغلب على الليل "[3].

تبدو الرسالة في البداية واضحة, تدفع القارئ إلى تحديد التوجه العام الذي ستأخذه الأحداث فيما بعد, لكنه ينتقل مباشرة مع خوان من 1938 إلى 2000 , ويصطدم بأول عنوان داخلي مختلف

[1]- Dania Chaviano : Gata encerrada , Editorial planeta , primera edición ,Barcelona, 2001, p :5
[2] - Javier Sierra : La dama Azul ,Editorial Planeta , Barcelona ,2008, p :7
[3] Carlos molinero : Verano de miedo ;op.cit,p :17

يخلخل أفق توقعاته, ويلقي به في متاهة من متاهات العالم الرقمي otro verano de mierda (blognet.otroveranodemierda.com), حيث تبدأ أحداث جديدة في فترة زمنية مغايرة لايدرك القارئ في البداية علاقتها بالرسالة الأولى, وهو ما يشكل عائقا لتعامله مع العمل, خاصة مع الوثائق الكثيرة التي تم إدراجها والتي تؤثر على درجة تركيزه وتشتت ذهنه .

ويلجأ بعض الروائيين إلى وضع مثل هذه الرسائل في بداية أعمالهم , ففي رواية " la Agonía del dragon " ل Juan Luis Cebrián توجد رسالة في بداية العمل عوض المقدمة أوالتمهيد, لكن الكاتب يعلن عن هدفها التوجيهي, و يبدو ذلك من خلال عنوانها : "رسالة من الكاتب يمكن استعمالها كدليل استعمال" (carta del autor que puede utilizarse como manual de uso) , تحدث فيها عن التنينات, وجودها, حياتها وموتها , مقدما بذلك أرضية للقارئ للتعامل مع النص, وهذا ما يوضحه " أعتقد أن هذه الملاحظات المختصرة يمكن للقراء استخدامها كدليل استعمال مستقل للتعامل مع الرواية المرفقة. أنا أقدر حقا التحذير الذي وجهه حول أن معطيات وتواريخ وصياغات النص, هي ثمرة خالصة لذاكرة , سيئة أو جيدة , وأنه يمكن اكتشاف نوع من النقص في الصرامة و الدقة " "[1].

ب- مرفقات النص:

تتضمن " صيف مخيف" مجموعة من الوثائق و النصوص المرافقة ليوميات الأبطال ورسائل خورخن , وهي عبارة عن رسائل إلكترونية بعناوين البريد الإلكتروني ، نصوص دردشة عبر الإنترنيت ، رسائل هاتفية ، تقارير طبية ، محاضر شرطة ، نصوص كتبت في مواقع إنترنيت محددة ، نموذج من اختبار الروشاخ، ورقة حول طريقة استخدام جهاز تحويل الطاقة الشمسية إلى ضوئية , تعليقات القراء على مدونة خوان الإلكترونية, مقالة صحفية . إن هذه المرفقات تعزز السرد, فهي بمثابة شواهد تثبت واقعية الأحداث التي قد تبدو وهمية أو متخيلة بالنسبة للقارئ . فهي تدور حول جرائم القتل البشعة التي شهدتها Fuentefria , وحول الكائنات الغريبة التي تنفذ هاته الجرائم . كما أن طبيعة العمل الذي انفتح على جنس اليوميات, من جهة أخرى, فرضت هذا الإختيار حيث " يتجمع في دفاتر هواة اليوميات كل ماهو طريف من الأحداث والأخبار

[1] -Juan Luis Cebrián :la Agonía del dragon , 1ª ed , Alfaguara,Madrid,1999.P : 12/11
"creo que estas breves consideraciones podrán servir a sus lectores como discreto manual de uso para el manejo del relato que me adjunta. Aprecio mucho la advertencia que me hace en el sentido de que los datos ,fechas y concreciones del texto son fruto exclusivo de su memoria ,mala o buena,y que podría detectarse alguna falta de rigor o de precisión."

والمحكيات والتأملات.كما قد تكون موضحة بالصور والرسوم, ومصاحبة بوثائق مرتبطة بالحياة اليومية, بقصاصات جرائد, تذاكر حافلات, إعلانات متضمنة للعلامات المدرسية وللأحلام الغرامية"[1].

ويحضر هذا العرف الكتابي في رواية أخرى بعنوان " Bioy" , حيث كتب المؤلف Diego Trelles Paz الفصل الثالث على شكل مدونة إلكترونية عنونها " la gente es fea", التي اعتبرها بمثابة "دفتر إفتراضي ..."[2].(cuaderno virtual)

كما أدرج المؤلف وثائق أخرى في هذا الفصل : دفتر أفكار واستراتيجيات (cuaderno de pensamientos y estrategias) موثقة زمنيا (ص213), وأيضا ورقات أو مذكرات تحت عنوان .Hospital víctor Larco Herrera (ص218).

ومن أمثلة الأعمال التي تدرج وثائق ونصوص مرافقة للنص "La dama azul" ل Javier Sierra , حيث توجد في الأخير مجموعة من الوثائق :لائحة تفصيلية لبعض الشخصيات الموجودة في الواقع تقدم نبذة موجزة عنها تحت عنوان" Dramatis personae"(ص393), مقالات صحفية (ص399), و موجز مختصر موثق زمنيا لمجموعة من الأحداث التاريخية الواقعية المرتبطة بالعمل من 1602 الى 1665(ص409)

وفي رواية Chiquita ل Antonio orlando rodríguezأدرج المؤلف ثلاث ملاحق تتضمن وثائق مختلفة:

-ملحق 1 :هو عبارة عن أبيات شعرية للبطلة مترجمة إلى الإنجليزية والإسبانية (ص 519)

-ملحق 2 :هو عبارة مقال صحفي كتبه المؤلف بعنوان mientras más pequeños, más grandes : y enanos Liliputienses حول مجموعة من الشخصيات القزمة المشهورة (ص521)

ملحق 3: صور Chiquita تجسد بعض الأحداث الهامة في فترات زمنية مختلفة من حياتها, مصحوبة بتعليقات في الأسفل(ص527).

وتوظف بعض الروايات المغربية هذا النوع من المرفقات لنصوصها المركزية , مثل" الهباء المنثور" لأحمد المديني , حيث يضع وسط الرواية(ص161) مقالة صحفية باللغة الفرنسية

[1]- عبد المالك أشهبون : الحساسية الجديدة في الرواية العربية, روايات إدوار الخراط نموذجا, م.س, ص 177

[2] - Diego Trellas Paz : Bioy ,Ediciones Destino ,S.A , Baecelona , ,2012,p :223

مع صورة شخص مختف يبحث عنه عنوانها: la famille Manouzi pense que son fils est vivant., و"العريس " لصلاح الوديع – وهي عبارة عن مجموعة من الرسائل وجهها لوالدته – تم إرفاقها في الأخير برسالة " ضحك كالبكاء....(ملحق)" [1] وجهها للكاتب العام لمنظمة العفو الدولية نشرت بجريدة الإتحاد الإشتراكي في يونيو1998. وقد يتطور هذا العرف ويفرز شكلا كتابيا جديدا مثل رواية المبدع جمال بوطيب " خوارم العشق السبعة " , الذي أرفق روايته بكتاب متخيل عنوانه" وصفة لقتل الحب " لتركية صدوعي بغلاف مستقل ,ومعلومات نشر متخيلة "

المؤلف: تركية صدوعي

الكتاب : وصفة لقتل الحب

رقم الإيداع القانوني: يوزع خلسة

الطبعة : الأخيرة

الناشر : مآل الحال؟

كل الحقوق محفوظة للمحبوبة "[2]. وقد أخبر عن وجوده في صفحة الغلاف, وأدرجه وسط الرواية , لكن القارئ يكتشف أنه ليس فقط نصا مرفقا , بل إنه جزء أساسي من الرواية فهو الفصل الرابع المفقود في رواية سوق النساء, ورد في تنبيه على لسان تركية صدوعي: " وصفة لقتل الحب" هو الفصل الرابع من رواية "سوق النساء" المسماة "خوارم العشق السبعة" , والخوارم هي الفصل السادس"[3]

ج–التدوين الإلكتروني:

هو مظهر جديد من مظاهر العرف الشكلي– النصي الذي أصبح معتمدا في الرواية الإسبانية المعاصرة, نتيجة استثمارها لبعض تقنيات العالم الرقمي. ولايعتبر كارلوس مولينيرو سباقا في توظيف شكل المدونات الإلكترونية داخل عمله, فقد سبقه الكاتب Diego Trelles Paz مثلا في روايته" Bioy " الصادرة سنة 2012 .

[1]-- صلاح الوديع :العريس, مطبعة النجاح الجديدة , الدارالبيضاء ,الطبعة الأولى , 1998, ص 142
[2]- جمال بوطيب: خوارم العشق السبعة , م.س, ص40
[3]-نفسه , ص 119

يسمى المحتوى المنشور في المدونة الإلكترونية بالتدوينة , وقد أدى اعتماد هذا الشكل الكتابي إلى عرض الأحداث في " صيف مخيف " بطريقة مخالفة للمألوف – سواء في جنس الرواية أو اليوميات– تستجيب لخصائص الكتابة في المدونة الإلكترونية, إذ قدمت النصوص في شكل واجهات إلكترونية تتضمن عنوان المدونة ورابطها:

Otro verano de mierada)

blognet.otroveranodemierda.com) ,إضافة إلى توثيق تاريخ كل تدوينة وتوقيت كتابتها, مع تخصيص صفحات لتعليقات القراء تعنون كما يلي " Comentarios al post del 08/07/2000" ص 66. أما المعلومات الخاصة بالمدون كالاسم و السن و الهوايات وغيرها فتم إثباتها في التدوينة الأولى فقط . وهو نفس الشكل الذي اعتمده Diego Trelles Paz في الفصل الثالث من روايته " Bioy". أما فيما يخص محتوى التدوينة في " صيف مخيف" فهو– كما سبقت الإشارة لذلك– عبارة عن يوميات خوان الصيفية في Fuenteferia, وما شهدته من أحداث مثيرة .

وإذا كانت التدوينة الإلكترونية تمثل شكلا من أشكال استفادة الرواية من عالم الرقميات , فيمكن الإشارة في هذا السياق إلى رواية عربية لجاهدة وهبة , استفادت من خصائص الكتابة في موقع التواصل الإجتماعي فيسبوك , حيث كتبت رواية " الأزرق والهدهد" في شكل محادثات فيسبوكية بين البطل والبطلة.

- **عرف التفاعلية الرقمية:**

من أهم مميزات المدونة الإلكترونية , أنها تحقق نوعا من التفاعل بين المدون والقارئ, ويظهر ذلك في " صيف مخيف" من خلال جمل وفقرات عدة توضح استحضار خوان لقراءه, وتوجيه الخطاب إليهم وطلبه لرأيهم في بعض المواضع , وقد بدا التفاعل واضحا بين الطرفين من خلال استجابة القراء ووضع تعليقاتهم على مدونة خوان.

يشارك خوان قارئه خطوات الكتابة , فيخبره في التدوينة الأولى مثلا, أنه سيتوقف خلال ذلك اليوم عن الكتابة ولن يقدم المزيد : " اليوم ، لن أكتب أكثر . سأغير المكان لأنه بجانبي توجد فتاة بدينة

تلعب بالهاتف النقال{.....} غدا المزيد "[1]. فالمتصفح لهذه الجملة يرى أن خوان يريد أن يشوق قارئه و يشده لمتابعة الأحداث, خاصة و أن ما قدمه في هذه التدوينة ليس إلا معلومات أولية حول قضاء الصيف في Fuentefria و الملل الذي يشعر به . و يحضر هذا العرف بشكل كثيف داخل العمل , حيث يتقاسم خوان مع قارئه مشاعره في بعض لحظات الكتابة " إذا وجدت أخطاء كثيرة هنا فليس لأني نسيت أن أكتب ، ولكن أيضا بسبب الخوف الذي أملكه في يدي ، والذي يجعل أظافري تنقر لوحة المفاتيح بإيقاع طبلين معدنيين {... } إيفا تبكي لذلك سأكتب ما حدث بأكبر سرعة ممكنة "[2]. كما يعلن في التدوينة ما قبل الأخيرة عن توقفه عن الكتابة, و يشرح الأسباب لقراءه " أتخيل أنكم قراء الموقع تقضون كل مرة وقتا أطول . هذا جيد بالنسبة لكم, إذ أني بدأت أشعر بالتعب من كل هذا. و قريبا جدا أعتقد لن يكون هناك شيء لخدشه. فهذا بدأ بالحديث عن صيف والآن نحن في الخريف . أعتقد أنه لم يعد هناك معنى للمتابعة "[3].

وتظهر أهمية التفاعل الرقمي , في أن القارئ يصبح مشاركا بالفعل في بناء الأحداث وتطويرها , ويسمح له بإبداء آراءه ومواقفه , ولعل هذا من أهم مميزات الكتابة التي تستثمر برامج العالم الرقمي. هكذا ترد صفحة خاصة بتعليقات القراء على مدونة خوان الإلكترونية, وهي تعليقات تراوحت بين السخرية والإستهزاء مما يكتبه " لكن ، ما الذي حدث لك خوانيتو ؟ ألا ترى بأن هؤلاء الأوغاد وضعوا لك شيئا في زجاجة النبيذ وبدأت تهلوس "[4] , وبين تشجعيه على المتابعة : "هيا ، خوان ، لا تجعل هؤلاء يدمرون إبداعيتك "[5] , و بين التعبير عن الملل وعدم أهمية الموضوع "أنا أقرأ كل يوم ، في النهاية يبدو أنها قصة أخرى أنا مللت لو أني أريد شيئا عن مصاصي الدماء

---

[1] - Carlos Molinero , verano de miedo , op.cit ,p :20
" Hoy ya no escribo más, que me voy a cambiar de sitio,porque tengo al lado a una gordaca que juega con el móvil (..) Mañana más"

[2] -Ibid ,p :62
"Si esto tiene muchas faltas no es porque se me haya olvidado escribir ,que también, es por el temblor que tengo en las manos ,que hace que las uñas golpeen las teclas a ritmo de doble bombo metalero (…)Eva sigue llorando así que voy a escribir lo que ha pasado lo más rápido posible"

[3] -- Ibid ,p : 290
"Me imagino que los que habéis leído el blog estáis pasando cada vez más.Mejor para vosotros,porque yo estoy empezando a cansarme de esto.
Y muy pronto supongo que no habrá más que rascar.Que esto empezó hablando de un verano y ya estamos en otoño. No creo que tenga sentido seguir".

[4] Ibid - , p :66
"Pero ¿qué te ha pasado ,Juanito ?No ves que estos pijos te echaron algo en la litrona y has estado flipando en colores"

[5] Ibid ,p :67
"Animo; Juan , no dejes que esta gente te destruya la creatividad"

سأشاهد حلقة من بوفي BUFFY"[1] (يقصد بها سلسلة بوفي ضد مصاصي الدماء الأمريكية), وبين التعبير عن الإعجاب و الإعلان عن متابعة القراءة " سأتابع القراءة تعجبني قصص مصاصي الدماء "[2] وبين الإنتقاد " لدي الكثير لأدرسه . أظن أنها مذكرات حقيقية . أيضا هنا نوع من الدعاية وراء ذلك . أو لعبة أو شيء من هذا القبيل " [3].

أما رد خوان على هذه التعليقات فجاء في التدوينة الموالية , أوضح فيها دوافعه في الكتابة, وأعلن أنه سيغلق التعليقات ، و سيتابع الكتابة رغم كل شيء "هذا ليس ترويجا لأي شيء ، و ليس لعبة , وليس حكاية صينية حقيرة . رغم أنكم لا تريدون قراءته لا يهمني : هذا لي وحدي ، كي أترك شيئا مكتوبا ، كي أحاول إزالة خوفي . ليس من أجل الأذكياء ولا من أجل الأغبياء ولا من أجل المسيح , أنشأته . لذلك أغلقت مؤقتا التعليقات و انتهى. ما كان ينقصني هو أن أستمر في قراءة تفاهات أناس لا يملكون أي فكرة حقيرة "[4] .

ورغم اتخاذ خوان قرار إغلاق تعليقات القراء , إلا أنه عاد لفتحها مجددا، و كأن مدونته لا يمكن أن تستمر دون معرفة رأي الآخرين ، كما أن تفاعلهم ضروري من أجل استمراريتها " و قد فتحت مجددا التعليقات . أنا أعلم ما الذي يحدث وما الذي تقولونه ، بصراحة ، لا يزعجني "[5] . أما السبب الآخر الذي جعله يكتب بصفة عامة فهو رغبته في أن يكون القراء شهودا على ما حصل: " لكن قبل كل شيء هناك أمر ، اسخروا في المدونة مما تريدون ، ضعوا تعليقات مضحكة , لكن تابعوا القراءة لأنه إذا حدث لي شيء ما ، إذا لم أبق على قيد الحياة مع أبناء العاهرة هؤلاء ، ستكونون الشاهد الوحيد على ما حصل حقا" [6].

---

[1] Carlos Molinero , verano de miedo , op.cit,p :66
"Yo que leía el blog todos los días,al final resulta que es otra historia cutronga.Yo me borro.Si quiero algo de vampires me veo un capítulo de Buffy"
[2]- Ibid,p :66
"Yo voy a seguir leyendo .Me molan los cuentos de vampiros"
[3]- Ibid ,p :66
" yo tengo mucho que estudiar.Pensaba que era un diario auténtico .Lo mismo hay alguna publicidad detrás.De algún juego o algo así"
[4] - Ibid,p :72
"Y esto no es una promoción de nada,ni un juego,ni un puto cuento chino. Aunque si no queréis leerlo me da igual .Esto es para mí ,para dejar algo escrito ,para intentar borrar mi miedo. Ni para los listillos,ni para los friquis,ni para Cristo que le fundó .Así que he cerrado de momento los comentarios y punto pelota.LO que me faltaba es seguir leyendo chorradas de gente que no tiene ni puta idea"
[5]- Ibid, p :114
" Y he vuelto a abrir los comentarios. Que yo sé lo que está pasando y lo que digáis ,sinceramente ,me la pela".
[6] Ibid -,p : 122

وقد يتفادى صاحب المدونة توالي بعض التعليقات غير المفيدة مثل Eme Zunz في رواية " Bioy ", حيث وضع ثلاث تحذيرات أخيرة بعد أن تواصل مع قراءه في أول تدوينة قائلا:

" 1. ليس من الضروري إشهار أو تقليد هذا الموقع .لا تفعلوا !

2. في تعليقاتكم- الموقعة أو المجهولة - تريدون شتمي , تهديدي, الإعتداء علي لفظيا, وبصفة عامة , أن تكونوا قردة وأغبياء أكثر قليلا من باقي الكائنات البشرية , افعلوا: أمنحكم موافقتي.

3. تذكروا:من الأفضل دائما استدعاء الخيال و السخرية. لاشيء حقيقي ,كل شيء وهم , أضغاث أحلام : الريح الذي يهب , المطر الذي يسقط , الإنسان الذي يفكر .

. [1]"Published by EME ZUNZ a las 7:00 am 0 comments .

كما يعلن في نفس الرواية عن نهاية أو إغلاق الموقع " أيها السادة:هذه هي النهاية . آسف لأني تركت هذا الموقع "[2].

وقد تحمل التعليقات على المواقع بعض المفاجآت أو الأمور غير المتوقعة, ففي" صيف مخيف" سيتخلخل أفق انتظار القارئ , بعد قرار خوان بالتوقف عن الكتابة, حيث ظهر تعليق باسم Oscuridad cercana, , وهو الإسم المستعار لإيفا التي من المفروض أنها توفيت. مما يجعل القارئ حائرا بين افتراض وجود شخص آخر كتب باسم إيفا, أو افتراض تصديق قصص مصاصي الدماء وخلودها , وفي هاته الحالة لا تعتبر ميتة, فقد انتقلت فقط أو تحولت إلى عالم الظلام الخالد ، ولازالت تتواصل مع الآخرين.

وقد يتخذ هذا العرف مظهرا آخر في الروايات , حين يضع المؤلف مثلا رهن إشارة قراءه بريده الإلكتروني لتلقي آراءه وتعليقاته,مثل رواية Juan Gómez Jurado : " El Emblema del traidor, حيث شكر المؤلف قارئه الذي كتب مبديا برأيه حول العمل, كما أنه ترك له في الأخير بريده الإلكتروني كي يتلقى المزيد من التعليقات. يقول بعد توجيه شكره لمجموعة من

"Pero antes de nada una cosa ,cachondearos en el blog todo lo que queráis,meted comentarios de graciosillos de los huevos ,pero seguid leyendo,porque si me pasa algo,si no sobrevivo a estos hijos de puta,vosotros sois los únicos testigos de lo que ha pasado realmente"

[1] - Diego Trellas Paz : Bioy,op.cit, p:175

2 -Ibid ,P :222

الأشخاص " ولك أيها القارئ لأنك جعلت أول روايتين لي ناجحتين في أربعين بلدا, ولأنك وصلت لهاته الصفحة ,وأيضا لأنك كتبت لي وأخبرتني عن رأيك في الكتاب , أشكرك بصدق .

Juan@juangomezjurado.com "[1] .

كما تظهر التفاعلية الرقمية في بعض الروايات المغربية , مثل " على بعد مليميتر واحد فقط" لعبد الواحد استيتو الذي كتب ونشر فصول روايته مباشرة على الفيسبوك, وساهم تفاعل القراء معها في تطوير أحداثها, " تعتبر رواية "على بعد مليمتر واحد فقط" أول رواية عربية تكتب وتنشر فصولها على موقع التواصل الإجتماعي "فيسبوك" بمعدل فصل كل يومين . تفاعل القراء معها بتعليقاتهم وآراءهم .كما قاموا –من خلال استطلاعين للرأي –بالتحكم في أحداثها .إضافة إلى نشر الفصول.قام الكاتب بنشر صور وفيديوهات لأماكن وأحداث الرواية. كما تم إصدار أغنية خاصة بالرواية "طنجة حكات". بعد كل هذا كان لابد للرواية أن تنتقل من الرقمي إلى الورقي كي يحتفظ بها قراء الرواية الذين تابعوها منذ أول يوم في مكتباتهم , ولكي يستطيع قراءتها أيضا من ليس بينه وبين العالم الرقمي ود كبير"[2]. وتحتوي الصفحة الرابعة من النسخة الورقية على روابط الرواية "صفحة الرواية لازالت نشيطة لكل من أراد العودة لأجوائها الرقمية في أية لحظة , وهذا هو رابطها:

https://wwwfacebook.com/rewayaonline

You tube http://youtube/HtSE6*M-PPU رابط أغنية الرواية

You tube http://youtube/9itKKVYOZfw رابط برومو الرواية"[3]

وقد أدى انفتاح الرواية على العالم الرقمي , إلى ظهور شكل جديد للرواية هو الرواية المترابطة," التي تستثمر إمكانيات الحاسوب وبرمجياته المتعددة المتصلة بالكتابة والصورة

1 -Juan Gómez-Jurado.El emblema del traidor,op.cit , p :460
"y a tí lector convertido mis dos primeras novelas en éxitos en cuarenta,por haber países,por haber llegado hasta esta página,por escribirme contándome qué te ha parecido el libro,gracias de verdad.

Juan@juangomezjurado.com

[2]-- عبد الواحد استيتو: على بعد ميليمتر واحد فقط,م.س, الصفحة الرابعة, الصفحة الرابعة

[3]- نفسه, الصفحة الرابعة

والصوت(....)أي أنها توظف الوسائط المتعددة بكيفية تقوم على الترابط بين مختلف مكوناتها, وتقديمها باعتبارها جزءا من بنيتها الخاصة, باعتماد تقنية الوسائط المترابطة "[1].

-عرف الإستهلال:

يستهل كارلوس موليينيرو " صيف مخيف " بوضع استشهادات أو اقتباسات في بداية كل فصل, أما على مستوى المتن فلا يمكن تحديد طبيعة الإستهلالات , لأن العمل موزع بين يوميات مختلفة, ورسائل ورقية وأخرى إلكترونية, ونصوص دردشة ووثائق أخرى تم ذكرها سابقا .

- عرف الإختتام:

إذا كان كارلوس موليينيرو قد بدأ " صيف مخيف" برسالة لوالد جدة خوان , يحكي عن هجوم مصاصي الدماء , ويطلب من ابنته الرحيل بسرعة , فإنه ختمها بتدوينة وجهها خوان إلى والدته يشرح لها ما حصل , ويخبرها بذهابه رفقة خورخن لمطاردة مصاصي دماء آخرين . وقد أدرج تعليقات قراء المدونة على النهاية المفتوحة التي اختارها خوان , حيث عبروا عن رأيهم فيها, وقد تراوحت هذه التعليقات بين التذمر والسخرية " لكن هل سينتهي هذا بهاته الطريقة ؟ لا تمزح معي . ذلك أنكم تريدون وضع أجزاء ثانية لكل شيء . اللعنة "[2]. وبين قبول نسبي للنهاية المقترحة " كانت النهاية جميلة نوعا ما بالنسبة لي. لكن إذا كان الأمر حقيقيا فلتتوسع يا رجل "[3] , وبين رفض للنهاية المفتوحة " بالنسبة لي هذا التغيير في نبرة الصوت ، لم يعجبني . و أيضا ترك النهاية مفتوحة ، يبدو لي إجراءا سخيفا " [4].

[1]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة, الوجود والحدود, دار الأمان , الرباط, منشورات الإختلاف, الجزائر,الدار العربية للعلوم ناشرون , بيروت –لبنان, الطبعة الأولى, 2012, ص42/41

[2] - Carlos Molinero : Verano de miedo, op.cit ,p :299
"pero ¿ esto no acabará así?No me jodas.Si es que ya quieren hacer segundas partes de todo.Vaya huevos"

[3] - Ibid ,p 299
"El final un poco moñas para mi gusto . Pero vamos,que si es verdad ,que te cunda,chaval".

[4] - Ibid ,p : 300-
" A mí este cambio de tono ,no me acaba de gustar. Y dejar el final como abierto ,me parece un recurso un poco torpe"

- **عرف مرجعي :**

يتمثل في المرجعين التاريخي و السياسي اللذين اعتمدهما الكاتب, حيث انطلق من أحداث الحرب الأهلية الاسبانية التي امتدت من 1936إلى 1939 , والتي عرفت صراعا حادا بين المتمردين (الذين دعمتهم ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية) والموالين للجمهورية (الذين دعمهم الإتحاد السوفياتي الشيوعي والمكسيك الإشتراكية). وقد تم الكشف في الرواية عن الهوية الألمانية النازية لمصاصي الدماء ، ووصفت وحشيتهم في القتل . والنازية " اسم اختصاري أطلق على الحزب الإشتراكي الوطني الألماني . ارتبطت بنظام الحكم في ألمانيا خلال الفترة التي تولى فيها الحزب الوطني الحكومة بزعامة أودلف هتلر والتي امتدت من 30 يناير 1933 لحين إعلان استسلام ألمانيا للحلفاء في 7 مايو 1945 "[1], أساسها العنصرية والتشدد ضد الأعراق الأخرى .

أما عودة مصاصي الدماء فتدل من جهة , على عدم إمكانية نسيان العداوة التي تسببها الحرب ,وبالتالي استحالة وقف الحرب بين الشعوب , وتدل من جهة أخرى على استمرار وحشية الإنسان رغم مرور الزمن وتغير الظروف, وتطور العلم والتكنولوجيا. وهي القضية التي يشترك فيها كارلوس موليينيرو مع لاورا اسكيبيل رغم اختلاف كل واحد منهما في القالب الفني الذي اختاره لطرحها , كما أن لاورا اسكيبيل انتهت إلى إمكانية تحقيق الحب والسلام بين الشعوب ونسيان أحقاد الماضي, أما كارلوس موليينيرو فلم ينته إلى نفس النتيجة , حيث بقيت النهاية مفتوحة على مطاردة مصاصي دماء آخرين في مناطق أخرى من العالم, ومعنى هذا أنه توصل إلى عدم إمكانية القضاء على العدوان والحرب والدمار مادام الإنسان على قيد الحياة.

- **عرف لغوي :**

إن أول ما يثير الإنتباه في هذا العمل هو حضور اللغة الرقمية أو المعلوماتية, من خلال إدراج عناوين بعض الروابط و المواقع الإلكترونية مثل : http://www.ibasque.com/mujeres-muertas-en-espana-por-violencia-/machista/ www.loconfieso.com/ عنوان رابط المدونة الإلكترونية blognet.otroveranodemierda.com/ .وكذا عناوين البريد الإلكتروني للأبطال الذين تواصلوا عبر الرسائل الإلكترونية :

[1]- أحمد عطية الله : القاموس السياسي , دار النهضة العربية , القاهرة , الطبعة الثالثة, 1968, ص 1289

Antiwaffen@yahoo.com/oscuridadcercana@hotmail.com/

/ juanjevi92@yahoo.com

هاته العناوين بعضها يحمل أسماء حقيقية: خوان, وبعضها الآخر يحمل أسماء مستعارة كما في واقع التواصل الإلكتروني , لكن الكاتب هنا اختار أسماء مستعارة مرتبطة بشكل ما بشخصياته , ف oscuridadcercana تدل على إيفا التي انتقلت إلى عالم الظلام ,وهي قريبة من أصدقاءها رغم تحولها. Antiwaffen الإسم المستعار لخورخن والذي يدل على الأسلحة المضادة , أي أسلحة لمحاربة مصاصي الدماء.

إن حضور هذه اللغة يعكس حرص الكاتب على مسايرة تطورات العصر, فرغم أنه استلهم قصة مصاصي الدماء وكتابتها على شكل يوميات, من رواية دراكولا الصادرة سنة 1897, إلا أنه صاغها بطريقة تتلاءم مع تطورات العصر الحالي . وكأنه أراد أن يثبت أن مشاعر الحقد والكره التي تخلفها الحرب, لايمكن أن تنسى أو تختفي رغم مرور الزمن, وكذلك وحشية المحاربيين الألمان .

وقد أدرج الكاتب بعض الرسائل الهاتفية التي تواصل من خلالها الأبطال موثقة بالتاريخ والساعة مثلما تظهر في الهاتف الشخصي، ومعلوم أن هاته الرسائل أدت إلى ظهور لغة رمزية جديدة مختصرة وسريعة ، تختزل فيها الكلمات والجمل أو تكتب حسب طريقة نطقها دون احترام شكل الكتابة الصحيح ,كما أنها لغة تستعمل الأرقام للدلالة على حروف معينة.

"SMS de EVA a JUAN

17/07 /2000 :2:36

Qando vas a scarm de aki?

[1]"Grrr.pnsaba q ermos amigs.

فهاته الرسالة مثلا توضح كتابة الكلمة حسب النطق aki والتي تكتب بشكل سليم aqui, كما توضح حذف بعض الحروف اختزالا للكلمة scarm أي sacarme.

أما الكتابة السليمة لهاته الجملة فهي: cuando vas a sacarme de aqui ?(متى ستخرجني من هنا)

Pensaba que eremos amigos.(ظننت أننا أصدقاء)

[1] -Carlos Molinero: Verano de miedo ,op.cit,p :177

وتحضر هاته الطريقة في الكتابة بشكل قوي أيضا في نصوص الدردشة, التي أدرجها الكاتب بين عدة شخصيات, وهي نصوص كتبت عبر الحاسوب أو الهاتف من خلال أنظمة تواصل متعددة، و بأسماء مستعارة : إيفا Oscuridadcercana خايرو FFD , ومن بين أمثلة كتابات الدردشة:

"

DA= : ← da igual (لايهمني)

X.favor : ← por favor (من فضلك)

Xq : ← porque (لأن) (ص165)

+ No quiero discutir ← no quiero discutir **más** (لاأريد أن أتناقش أكثر) " ص165

"**Stariamos to2** muertos

← estriamos todos muertos " (سنموت جميعا) ص 138

A2 ← adios (وداعا) ص61

Al – reza **x nstros**: ← al menos reza por nosotros (على الأقل صل من أجلنا) ص153 . ومن المؤكد أنه يصعب الحفاظ على هذه الرموز اللغوية في شكلها الأصلي أثناء الترجمة, حيث ينقل فقط المعنى المقصود من الكلمة أو الجملة , فيفقد العرف اللغوي في هاته الحالة إحدى مظاهره الحاضرة في العمل الأصلي. إن هذا الشكل الجديد من الكتابة الذي فرضته التكنولوجيا الحديثة ، أصبح متداولا بشكل كبير في أحاديث الدردشة اليومية , مما أثر بشكل سلبي على استعمال اللغة السليمة. و هذا ما يتم الكشف عنه داخل إحدى نصوص الدردشة بين خوان وخيرو " تبا , أيمكنك أن تكتب بطريقة عادية ؟ سينفجر رأسي اللعين"[1].

وتهيمن داخل هذا العمل كلمات وجمل مرتبطة بالعالم الرقمي مثل : modem de14.4 /blog الشبكة الرقمية: RDSI : red digital de servicios integrados/ post/ ciber / للخدمات المتكاملة / أسماء بعض الألعاب التي تمارس من خلال الحاسوب: Playstation, counter strike

" Voy a **bombardear** vuestras **cuentas** con **spam** y porno casposo " (سأدمر حساباتكم برسائل مزعجة وأفلام إباحية) ص151.

[1] - Carlos Molinero : Verano de miedo , op.cit, p:230

أما من حيث مستويات اللغة الموظفة ، فلابدمن الإشارة إلى حضور كلمات وعبارات شعبية , ترتبط بالإستعمال اليومي لفئة معينة من المجتمع: gilipollas غبي / أحمق. joder : تبا/ اللعنة /has estado flipando en colores : أصبت بالجنون . وبعض الكلمات التي تدل على السب و الشتم :براغيت عاهرة : putas pulgas / ابن العاهرة : hijo de puta /حمقى : capuldos/ حقير: cabrona. كما وظف الكاتب بعض الكلمات باللغة الإنجليزية : Night wish : أمنية ليلية / ضمن : game boy / within: ألعاب إلكترونية

أما في رواية "Bioy" فنجد في صفحة الموقع الإلكتروني المدرج داخل العمل, تهجينا لغويا يجمع بين الإسبانية والفرنسية على مستوى صياغة الجملة الواحدة ومن أمثلته :

" Mesdames et messieurs,presten atención s'il vous plait! "[1]

" je vais écrire les articles sur les écrivains et sur les plus grands artistes y,en general,sobre lo que me salga del forro , se entera usted ?.....putain ; en qué iba ?Ah , si ,mes chères amies , les hablaba ..... del pesimista y melancólico "[2], وفي مثال آخر :

" Estimados lectores , les extiendo mis sinceras condolencias . il n'y a rien à faire, tout est accompli :la hecatombe llegó,la materia fecal que la mayoría de los asnos de este feo planeta carga en el cerebro ,ha tirunfado una vez más para nuestro descontento....."[3]

- **عرف تخييلي :**

رغم أن الكاتب اعتمد في البداية على مرجعية واقعية تتمثل في الحرب الأهلية الإسبانية،إلا أن أحداث الرواية تدور حول كائنات غريبة غير موجودة على أرض الواقع. فمصاصوا الدماء وطريقة قتلهم للآخرين ، وعالم الخلود الذين يتواجدون فيه, وأيضا مسألة تحول الإنسان العادي إلى ذاك العالم (إيفا وورروبيرت) هي من وحي الخيال, فأحداث الرواية كلها تكشف عن عالم لاواقعي متخيل مرعب , لكنه ممتع في الآن نفسه بالنسبة للقارئ .

---

[1] -- Diego Trellas Paz : Bioy,op.cit,p:180
[2]- Ibid,p:193
[3]-Ibid,p:208

- عرف التفاعل النصي:

يحضر في " صيف مخيف " في شكل تفاعل نصي خارجي, مع الرواية الإنجليزية "دراكولا" لبرام ستوكر(1897) المكتوبة على شكل يوميات . و دراكولا شخصية حقيقة لكن نسبت إليه العديد من قصص الرعب المتخيلة. وسبب ارتباط دراكولا الأمير فلاد تيبيسو في رواية برام ستوكر بمصاصي الدماء هو التشابه بينهما, فقد كان يقتل بوحشية وقسوة المسؤولين الفاسدين واللصوص , خاصة المحتلين منهم . لكنه رغم ذلك يعتبر بطلا تاريخيا, فقسوته مع العدو كانت بهدف الدفاع عن شعبه ووطنه رومانيا ضد الإحتلال العثماني . وهناك انتقادات عدديدة وجهت للرواية بسبب تشويهها للصورة الحقيقية لدراكولا " إن شبح دراكولا المتخيل شوه الشخصية الحقيقية لدراكولا الأصلي , من خلال عودة مصاص الدماء والهوس الغربي بالسينما التي تصور الرعب"[1].إن اشتغال كارلوس مولينيرو بالسينما, وتأثره برواية "دراكولا" التي تم تحويلها إلى فيلم, جعلته يستلهم قصص مصاصي الدماء ليكتب روايته في قالب فني جديد, يختلف عن اليوميات التقليدية في الرواية الأصلية .

- عرف التشظي:

بعد الرسالة المدرجة في بداية العمل التي بدت واضحة , والتي وجهت فكر القارئ نحو الحرب الأهلية الإسبانية , يضيع القارئ وسط مجموعة نصوص بعضها يوميات سجلت في مدونة إلكترونية لخوان, وبعضها يوميات تقليدية لإيفا ، وبعضها الآخر عبارة عن رسائل من خورخين إلى خطيبته آن , وقد زاد إدراج تدوينات خوان داخل الجزء المخصص ليوميات إيفا في العمل , من تفكك وتشتت الأحداث وكذا غموضها. إضافة لذلك أدرج وسط هذه النصوص عدد كبير من المرفقات التي تتناوب مع ما يكتبه خوان أو إيفا أو خورخن ، مما يشتت انتباه القارئ ويكسر تسلسل الأحداث بالنسبة إليه , فيفقد أحيانا الخيط الرابط بينها, خاصة بعد الإنتقال الغير الواضح من رسالة الجد إلى مدونة خوان . إذ يتبادر إلى ذهنه باستمرار سؤال حول علاقة الرسالة بما ورد لاحقا, فالترابط يبدو فقط على مستوى حضور مصاصي الدماء, بل حتى علاقة القرابة مع خوان لن تتضح إلا في الأخير بعد أن يعثر خوان على رسالة والد جدته .

[1] -Tereza Sheláru : Drácula el hijo del Dragón , Plural editors, primera edicion , Bolivia, 2007.p:14

كما أن التناقض الذي يلاحظه القارئ على مستوى التوثيق الزمني بين نصوص خوان و إيفا و خورخن , يحيره ويشتت ذهنه فيوميات خوان ورسائل خورخن موثقة بتاريخ يوليوز وغشت 2000 و تنتهي بآخر ما كتبه خوان في 2000/09/25, على أن يوميات إيفا التي توفيت أو تحولت إلى مصاصة دماء في منتصف الأحداث ، تظهر بعض يومياتها في شهر شتنبر ويوليوز بعد تاريخ انتقالها إلى عالم مصاصي الدماء, وهذا التناقض يضيع القارئ ، ولا يجد تفسيره إلا من خلال افتراض أن إيفا إستمرت في التواصل مع أصدقائها حتى بعد عملية تحولها إلى "عالم الظلام", وكتبت يومياتها, كما يتأكد من خلال تفاعلها مع نهاية خوان في الأخير وتعليقها عليها. وهو افتراض متخيل أيضا , ينسجم مع عالم الرواية ,لكن لايمكن أن يتحقق على أرض الواقع.

من خلال دراسة النموذجين اللذين خصص لهما هذا المبحث, ومن خلال استحضار نماذج تمثيلية أخرى , يمكن القول أن الرواية المكتوبة بالإسبانية المعاصرة تبحث باستمرار عن تجديد أعرافها الكتابية, سواء على مستوى أعمال نفس الكاتب, أو على مستوى أعمال مجموعة من الكتاب. وقد ساعد على تطور هذه الأعراف الكتابية, انفتاح الرواية على أجناس أدبية أخرى وعلى مجالات معرفية مختلفة, وكذا مواكبتها للتطورات التكنولوجية والرقمية واستفادتها من تقنياتها.

ومن خلال مقارنتها بالروايات المغربية خاصة وبعض الروايات العربية عامة, تم الوقوف على بعض الأعراف المشتركة والمختلفة بينهما. ولعل هذه الدراسة المقارنة ستفيد في تحقيق نوع من التلاقح , والتفاعل بين الأعمال السردية الإسبانية والمغربية, وبالتالي تبني الأعراف الكتابية المغايرة بالنسبة لكل ثقافة.

الخاتمة

سعى هذا البحث إلى تقديم إضافة للدراسات العربية الإسبانية المقارنة , بشقيه النظري والتطبيقي , حيث اهتم الأول بمفهوم النقد المقارن وتمثلاته و تلقياته من خلال ثلاثة فصول, وزعت إلى مباحث ومطالب قاربت مختلف جوانب الموضوع وتفاصيله, من أجل تقديم رؤية شاملة حول النقد المقارن . وطرح الثاني موضوع الأعراف الكتابية من خلال رؤية جديدة ذات بعد مقارناتي بين أدبين مختلفين هما الأدب المغربي والإسباني, على مستوى أجناس سردية مختلفة , انطلاقا من نماذج تمثيلية معاصرة عكست مظاهر التجديد والتطوير التي عرفتها الكتابة السردية مؤخرا. كما سمحت المقارنات المنجزة بالإطلاع على مستجدات الكتابة السردية في عدد كبير من الأعمال التي تم استحضارها , إلى جانب النماذج المختارة.

ويمكن إجمال أهم الخلاصات المتوصل إليها , فيما يلي :

- الحاجة إلى تأسيس أدبي عربي مقارن ، انطلاقا من مرجعيات تتجاوز النظريات الغربية في هذا المجال .
- اعتماد النقد المقارن الإسباني , والمغربي على المرجعيات الغربية , فأغلب الدراسات النظرية تكرر ما ورد في الدراسات الفرنسية و الأمريكية حول النقد المقارن, لأن النقاد الإسبان والمغاربة اقتصروا على استيراد النظريات الغربية فقط, ولم يتمكنوا من تقديم رؤية جديدة لهذا الميدان انطلاقا من مرجعيات خاصة بهم .
- الكتابة الإبداعية تتغير و تتجدد باستمرار ، لذا يحتاج النقد موازاة مع ذلك إلى تطوير أدواته ووسائله ومناهجه .
- انفتاح الكتابة السردية على حقول معرفية مختلفة , وعلى التطورات الرقمية الجديدة أدى إلى تطور مواضيعها ، و أشكالها الكتابية.
- التطور الكمي والنوعي الذي عرفته الروايتين الإسبانية و المغربية ، وتجاوزها للقوالب الفنية التقليدية.

- اشتراك الكتابة السردية المغربية و الإسبانية في الأعراف التي تم رصدها سواء من خلال النماذج المدروسة, أو من خلال النماذج التي تم استحضارها أثناء المقارنة , والإختلاف المرصود بينها هو اختلاف على مستوى كيفية توظيف هذه الأعراف في الأعمال السردية.
- التطور الملحوظ للعرف الشكلي– النصي, سواء في القصة القصيرة أو الرواية نتيجة انفتاحها على أجناس أدبية وحقول معرفية مختلفة, وكذا نتيجة استجابتها للتطورات الرقمية التي يعرفها العصر الحالي .
- الإختلاف المرصود على مستوى توظيف بعض الأعراف الذي كشفت عنه المقارنة , من شأنه أن يعزز التفاعل بين الأدبين ، ويؤدي إلى استفادة كل أدب من الآخر على مستوى الأشكال الكتابية المعتمدة .
- تطور وتجدد أعراف الكتابة تبعا لتطور الكتابة السردية .
- الأعراف الكتابية تتعدد بتعدد النصوص ، لذا يصعب حصر أعراف نهائية , فكل عمل جديد قد يدشن أعرافا جديدة غير مسبوقة .
- اختلاف أعراف الكتابة من كاتب لآخر, ومن جيل كتاب إلى جيل آخر.
- اشتراك الترجمة والأدب المقارن في إضفاء صفة العالمية على الآداب ، وخلق حوارية بينها.
- حفاظ الترجمة الجيدة على أغلب الأعراف الكتابية ، أما التغيير فحسب النماذج المدروسة , غالبا ما يحدث على مستوى العرف الشكلي – النصي و العرف اللغوي.
- الحاجة إلى إرفاق الترجمة بدراسة أدبية تبرر اختيارات المترجم , وتوضح السياقات الثقافية , والخصوصيات اللغوية لبعض مفردات أو تعابير للنص الأصلي, التي قد يستعصي على المتلقي فهمها إذا ما تم الإقتصار على مجرد نقل النص إلى لغة جديدة.

لذلك يمكن القول بأن الناقد المقارن مطالب بالإشتغال على النصوص في لغتها الأصلية ، للإحاطة بخصوصياتها اللغوية و الثقافية, ما دام العمل قد يفقد بعض مواصفاته الأسلوبية والجمالية و الدلالية خلال الترجمة نتيجة اختلاف بنيات اللغات من جهة، واختلاف مرجعياتها الثقافية من جهة أخرى. فالتعدد اللغوي إذن خاصة أساسية ينبغي أن يتصف بها المشتغل في هذا الميدان .

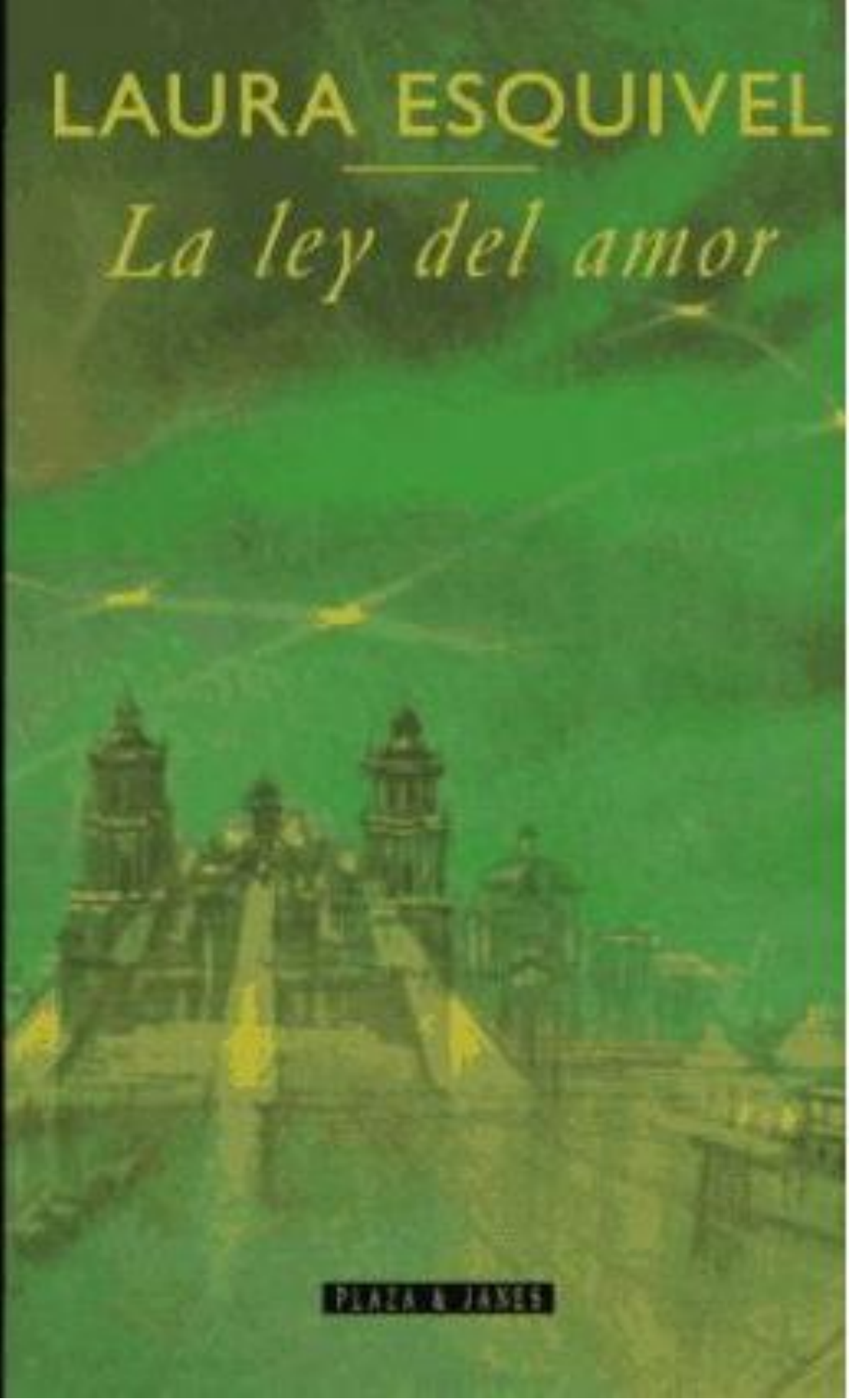
إن هذا البحث من شأنه أن يسهم في إغناء و إثراء الحوار بين الثقافتين المغربية والإسبانية من خلال الأدب ، و يعيد النظر في بعض الأشكال الكتابية المتعارف عليها في الكتابات السردية , من خلال تقديم رؤية جديدة أساسها أن الكتابة الإبداعية تقوم أساسا على الحرية, والخرق المستمر للمألوف . وبذلك قد يشكل قيمة مضافة للمكتبين المغربية والإسبانية, في مجال الدراسات المقارنة المهتمة بالأجناس السردية الحديثة .

كما أن النتائج و الخلاصات المتوصل إليها, ينتظر أن تشكل حافزا لإنجاز دراسات نقدية مقارنة تهتم بالإبداع الإسباني والمغربي في مختلف أجناسه الأدبية ، وتواجه التدفق الكمي والنوعي الذي يعرفه ، خاصة في ظل ثورة التجديد والإنفتاح التي عرفها مؤخرا. إضافة إلى أن هذا النوع من الدراسات من شأنه أن يشجع ويطور مجالا معرفيا آخر بين البلدين , وهو الترجمة سواء في مجال الأدب أو في مجالات معرفية أخرى , مما سيمكن من الإطلاع على المستجدات والتغييرات التي تعرفها.

ملحق

LAURA ESQUIVEL

La ley del amor



AVE FÉNIX ◆ SERIE MAYOR

PLAZA & JANÉS

لاورا إسكيبيل

قانون الحب

تقديم

اخترت ترجمة رواية " La ley del amor " للكاتبة Laura Esquivel, إلى اللغة العربية , لتعزيز التواصل الأدبي والثقافي بين المغرب وإسبانيا, وتمكين القارئ العربي من الإطلاع على أحد الأعمال التي حظيت بشهرة واسعة , نظرا لتميزها على مستوى المضمون والشكل , فهي – كما سبقت الإشارة –أول رواية متعددة الوسائط. كما ستسمح ترجمة الرواية بتقريب النص الأصلي الذي تم الإشتغال عليه إلى القارئ , وتمكنه من الوقوف على أغلب الأعراف الكتابية التي تم رصدها , وكذا ملاحظة التحول الذي قد يطرأ على بعضها أثناء نقل النص من لغة أصل إلى لغة هدف. إضافة إلى تمكينه من الإطلاع على بعض مميزات الثقافة المكسيكية , وجوانب من تاريخها خاصة ما يرتبط بالإحتلال الإسباني للمنطقة, ومخلفاته الإجتماعية والسياسية .

وبما أن الترجمة لاتقتصر على النقل الحرفي للنص من لغة إلى أخرى, ,وإنما تتعداه إلى نقل الثقافة التي أنتج في ظلها النص الأصلي, تم إضافة بعض الهوامش التفسيرية التوضيحية , التي تعين القارئ على وضع بعض الكلمات أو الجمل في سياقها الثقافي والحضاري, حتى يتمكن من تمثل معناها ودلالاتها داخل النص بشكل سليم.

لعل من أهم مميزات الترجمة الأدبية أنها ترجمة نسبية , فلا وجود لترجمة نهائية ووحيدة للنص الأدبي, الذي يحمل دلالات خفية تستدعي عملية التأويل . لذلك يبقى هذا النوع من النصوص منفتحا على تعدد الترجمات , وهذا دليل على خصوبته وحيويته. كما أن تعدد ترجمات النص الواحد يصبح موضوعا لتخصص يندرج ضمن الدراسات المقارنة ، وهو الدراسة المقارنة للترجمات .

توجيه

كما لاحظت ، فإن هذا الكتاب مصحوب بقرص مدمج . لذلك ، إن كنت لا تملك جهازا للإستماع إليه ، أتمنى أن يكون لديك على الأقل جارة أو جار طيب . حسب الحالة . كي تطلب منه أن يعيرك جهازه ، وتتمكن من البدء باستخدام الكتاب.

قد تتساءل أيضا , لماذا – بحق السماء – خطرت ببالي هذه الفكرة ؟ سأبدأ على الفور بشرح دوافعي .

في هاته الرواية تشكل الموسيقى جزءا هاما من الحبكة ، لأني مقتنعة أنها بالإضافة إلى استفزاز حالات اضطراب الوعي ، فإن لها القدرة على إثارة الروح ، مما يسهل عملية التذكر . لذلك ، تسمح الموسيقى لشخصياتي أن يعيشوا مرة أخرى مراحل هامة من حيواتهم الماضية . منذ أن فكرت في الرواية ، أردت أن يرى قرائي و أن يسمعوا نفس الشيء مع أبطالي . الطريقة التي وجدتها لتحقيق ذلك ، تمثلت في استعمال صور و أصوات خاصة . في هذا الكتاب ، ستصادف بعض المقاطع التي يتم السرد فيها عن طريق رسوم هزلية دون حوار . في هاته المقاطع ستجد رقما صغيرا إلى جانب النص يوافق الرقم الموجود على دليل القرص ، والذي ينبغي الإستماع إليه إثناء تأمل الصور .

تعليمات الإستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية

لا يمكن أن توجد تعليمات خاصة بجميع الفئات ، فأنا أعلم جيدا أن الناس لا تألف نفس النوع من الموسيقى .

في البداية ، يمكن التمييز بين ثلاث فئات من الجمهور : الذين يحبون الأوبرا / الذين لم يسبق لهم في حياتهم أن استمعوا للأوبرا، و أولئك الذين يكرهون الأوبرا كثيرا. فحسب كل حالة سيتغير الإجراء المتبع , وهو ما سيتضح لاحقا:

- بالنسبة للذين يحبون الأوبرا :

إذا كنت تنتمي لهذه الفئة ، فمن غير شك أنك لا تعرف فقط الكلمات و الألحان و الحوار الغنائي بشكل جيد ، بل إنك تحفظها عن ظهر قلب و ترددها في الحمام أحيانا. يمكنك إذن أن تشاهد صور الرسوم الهزلية في نفس الوقت الذي تستمع فيه للموسيقى . لكن الشيء الوحيد الذي أطلبه منك هو أن تنسى لفترة ما , القصة التي ترتبط بها الألحان في الأصل . فإذا استمعت مثلا إلى دويتو الحب "السيدة باترفلاي " (Madama Butterfly) ، فلا تربطه بآخر مونتاج شاهدته في دار الأوبرا ميتروبوليتان بنيويورك ، وكيفما كان الحال, لا تفكر إذا ما كانت باترفلاي في تلك اللحظة تجلس على الأرضية الخشبية ومعها بينكيرتون Pinkerton، أو شئ من هذا القبيل . ركز اهتمامك فقط على الموسيقى واربطها بالصور, إلى أن تشعر بالقشعريرة.

- بالنسبة للذين لم يسبق لهم أن استمعوا قط للأوبرا :

إذا كنت تنتمي لهاته الفئة ، فمن المحتمل أنك لم تستمع إليها لاعتقادك أن هاته الموسيقى خاصة بالناس المغرورين ، أو لأنها لم تثر اهتمامك أبدا ، أو لأن الأصوات الحادة تزعجك ,أو لأنهم خلال طفولتك لم يضعوا لك هذا النوع من الموسيقى كي تستمع إليه ، أو– بصراحة – لأنك لم ترغب في القيام بذلك . حسنا , أحترم هذا الأمر. لكن أؤكد لك أنه, مثلما حصل معي , بعد الإستماع إليها لأول مرة , قد تعجبك . الطريف هو أن تقتحمها دون حكم مسبق . انس الجار البغيض الذي يضعها كل يوم أحد صباحا بصوت مرتفع فتسبب لك الإزعاج . أقترح عليك – بشكل خاص– أن تستمع مرة أو مرتين للحن أو للحوار الغنائي قبل مشاهدة صورالرسوم الهزلية، بعد ذلك شاهد الصور متتبعا الكلمات و اللحن مع قراءة العناوين الفرعية , وفي الأخير كرر العملية في محاولة لأن تجعل من الموسيقى و الصورة شيئا واحدا .

- بالنسبة لأولئك الذين يكرهون الأوبرا كثيرا

ما الذي يمكن أن أقوله لكم ؟ في البداية ، أعلم أنكم ستقاومون الإستماع إلى القرص المدمج . لكن , من أجل راحتكم ، أدرجت بالتناوب مع الأوبرا رقصات كوبية متنوعة و أنا متأكدة أنها ستنال إعجابكم . إذا كان هذا الأمر غير كاف لتحفيزكم على الإستماع ، فلماذا لا تفكرون أنكم تشاركون في تجربة جديدة ، و أنكم ستستمعون للموسيقى مع مشاهدة الصور فقط لمعرفة ما تشعرون به ، أو إن كنتم مؤمنين , لماذا لا تشكون عذابكم إلى الله ، أو إلى الأطفال المتخلى عنهم ؟ أو لا أدري ، بالتأكيد مع قليل من الخيال ، ستجدون أسبابا مقنعة للإستماع إلى الأوبرا,

لكن اسمعوها و لا تكونوا أشررا ، فأنتم لا تعرفون الجهد الذي بذلته لإقناع الناشرين كي يرفق القرص المدمج بالعمل .

تعليمات للإستماع إلى الموسيقى الشعبية

أثناء قرائتكم لهذا الكتاب, فجأة ستصادفون الإعلان التالي : "فاصل للرقص" .فما الذي ينبغي القيام به في هذا الجزء ؟ يفترض أن ترقصوا , أليس كذلك ؟ لكن بما أنني أعرف جيدا أنكم لا تتقنون ذلك جميعا, سأقدم لكم بعض الإقتراحات, وأفضل شيء أن تقوموا بتحريك جسمكم حسب إيقاع الموسيقى. إذا لم تقوموا بذلك ، فإن الفصل الموالي سيبدو ثقيلا , مما قد يؤدي بكم إلى النوم . في المقابل إذا قمتم بقراءته بعد أن تتحركوا لبعض الوقت , فإن حرارة جسمكم و الطاقة المتولدة ستجعل حالتكم النفسية أفضل لمتابعة القراءة . وكما هو الشأن بالنسبة للأوبرا ، يمكن التمييز بين ثلاث فئات كبرى من القراء : الذين يحبون الموسيقى الشعبية ، الذين يخفون إعجابهم بالموسيقى الشعبية ، و الذين يكرهون الموسيقى الشعبية .

– الذين يحبون الموسيقى الشعبية :

إذا كنت تحب الموسيقى الشعبية ، فلن تواجه أي مشكلة خلال هذه الفواصل الموسيقية , وبالتأكيد يمكنك الرقص بحماس كبير, سواء لوحدك أو مع شخص آخر . الشيء الوحيد الذي أقترحه عليك إن كنت سترقص رفقة شخص آخر, هو ألا تصرف اهتمامك عني كثيرا وتترك الكتاب لتمرح مع شريكك في الرقص . تذكر أن الفاصل هو مجرد خطوة تحضيرية تمكنك من متابعة القراءة , فلستم في بيت للدعارة ، و إذا كان الأمر كذلك ، فلم . بحق السماء . تضيعون وقتكم في قراءة روايتي ؟ من الأفضل أن تتسلوا كما ينبغي , واحتفظوا بالكتاب لحين عودتكم إلى المنزل .

– الذين يخفون إعجابهم بالموسيقى الشعبية

إذا كنت تنتمى لهذه الفئة ، فهذا يعني أنك راقص متخف ، و تنكر إعجابك بالموسيقى الشعبية ، مثل الذي يتنكر لأصله الحقيقي . في هاته الحالة أقترح عليك أن تغلق عينيك وتستمع للموسيقى ، و تتخيل نفسك حقا داخل خزانة محميا بالظلام و السرية ، حرا من أحكام القيمة ،

و تستسلم للموسيقى . في البداية تتبع الإيقاع أولا بقدميك ، بعد ذلك بكتفيك ، وهكذا على التوالي إلى أن تهتز آخر شعرة في رأسك .

- الذين يكرهون الموسيقى الشعبية

إذا كنت تنتمي لمجموعة الذين لم يسبق لهم الإستماع قط للموسيقى الشعبية ، ما الذي تريد أن أقوله لك ؟ أولا ، حان الوقت كي تستمع إليها . فلا يمكن أن تزعم أنك خبير بالموسيقى الراقية , إذا لم تأخذ بعين الاعتبار أن الموسيقى الشعبية هي أساس مختلف أشكال الموسيقى . إضافة إلى أنك لاتعلم ما الذي تضيعه ، فلا شيء أكثر إثارة من ملامسة خفيفة للبشرة ، من تبادل المشاعر ، من التقاء النظرات و تبادل الرسائل الجنسية تحت الملابس . تشجع على تلويث نفسك بالعرق , بالروائح, بحركات الورك .... بالحياة !

و الآن ، إذا كنت لا تحب الموسيقى الكلاسيكية و الشعبية ، فكي لا تقع في مشاكل أكثر ، دخن قليلا من " الموتا" [1], وتخيل أنك في حفل لمجموعة " رولينغ ستونس " (Rolling Stones) أتمنى أن يفيدك ذلك.

[1] - Diccionario de la lengua Española , Real Academia Española ,Espasa Calpe, tomo2, Vigésima segunda edición .Madrid,2001 p :1454

الموتا :هي مايعرف بالماريغونا : نوع من المخدرات تستخلص من القنب الهندي , تدخن أوراقه مثل التبغ. يحدث اضطرابات جسمية وعقلية

ثملا ، بكيت ، حزنت

فكرت مليا ، قلت

بداخلي سأجده :

لو أني لن أموت أبدا ,

لو أني لن أختفي أبدا .

هناك حيث لا يوجد موت,

هناك حيث تم هزمها

هناك كنت سأذهب .

لو أني لن أموت أبدا ,

لو أني لن أختفي أبدا .

"قصائد غنائية مكسيكية" ,الورقة17, نيزاهولكويوتل (NEZAHUALCOYOTL)

ثلاث عشر شاعرا من إمبراطورية الأزتيك . ميغيل ليون . بوتيا (Miguel Leon – Portilla)

مكسيكو, 1984

متى يموت الأموات ؟ حين يتم نسيانهم. متى تختفي مدينة ما ؟ حين تمحى من ذاكرة سكانها . متى يتوقف الحب ؟ حين يحب أحدهم من جديد . لا شك في هذا .

كان هذا هو السبب الذي جعل هرنان كورتيز Hernan Cortés يقرر تشييد مدينة جديدة على أنقاض " تينوشتيتلان "[1] (Tenochtitlan) . أما الزمن الذي استغرقه للقيام بالإجراءات اللازمة ، فهو نفسه الذي يستغرقه سيف . يمسكه صاحبه بثبات– لاختراق جلد صدر والوصول مباشرة إلى القلب : ثانية فقط. لكن خلال المعركة , فإن ثانية تعني تفادي سيف ما أو الإصابة به.

[1]- عاصمة إمبراطورية الأزتيك.

أثناء احتلال ميكسيكو، نجا فقط أولئك الذين تمكنوا من الإستجابة بسرعة ,أولئك الذين كانوا يهابون الموت إلى درجة أنهم وظفوا كل ردود أفعالهم وغرائزهم وحواسهم للتغلب على حالة الفزع . أصبح الخوف هو المتحكم الرئيسي في أفعالهم . ونظرا لاستقراره مباشرة خلف السرة ، فإنه يستقبل قبل الدماغ كل الإحساسات المدركة عن طريق الشم، البصر ، اللمس ، السمع، و الذوق . هناك تتم معالجتها في جزء من الثانية , ثم ترسل إلى الدماغ مع أمر خاص بالتنفيذ. وهاته العملية لا تتطلب أكثر من ثانية من أجل ضمان النجاة . و بنفس السرعة التي تكتسب بها أجساد المستعمرين القدرة على رد الفعل ، تتطور لديهم إحساسات جديدة . إذ يصبح بمقدورهم استشعار هجوم من الخلف ، شم رائحة الدم ، سماع صوت الخيانة قبل أن ينطق أحدهم بالكلمة الأولى ، بل أكثر من ذلك يمكنهم التنبؤ بالمستقبل مثل أفضل الكهنة . لذلك, في اليوم الذي رأى فيه كورتيز "هنديا يعزف على صدفة "[1] أمام بقايا هرم قديم , أدرك أنه لا يمكن أن يترك المدينة في حالة خراب . فقد كان ذلك يعني ترك أثر على عظمة حضارة الأزتيك . فالحنين كان سيدفع الهنود , عاجلا أم آجلا , إلى تنظيم صفوفهم من أجل استعادة المدينة .

كان لابد من مسح تينوتشتيتلان العظيمة من ذاكرة الأزتيك . لذا وجد نفسه مجبرا على تشييد مدينة جديدة قبل فوات الأوان . لكن ما لم يكن في حسبانه , هو أن تتضمن الأحجار حقيقة أبعد من تلك التي تسمح العين بإدراكها . فهي تتوفر على طاقة خاصة لا ترى ،وإنما تستشعر فقط . طاقة لا يمكن احتجازها داخل بيت أو كنيسة . لم يكن أي واحد من الإحساسات الجديدة التي اكتسبها كورتيز, كافيا ليمكنه من إدراكها. فقد كانت طاقة خفية جدا . كان وجودها الغير مرئي يمنحها حرية تامة في الفعل, ويسمح لها بالتنقل في هدوء , عبر قمم الأهرامات دون أ ن يلحظها أحدهم. كان البعض يعرف تأثيراتها ، لكنهم لم يتمكنوا من تحديد مصدرها . الحالة الأسوء هي حالة رودريغو دياز Rodrigo Díaz , قائد شجاع لدى كورتيز . فهو لم يتخيل أبدا النتائج الفضيعة التي ستترتب عن اتصاله المتكرر بأحجار الأهرامات التي هدمها رفقة أصدقاءه. بل أكثر من ذلك ، حتى لو أن أحدهم حذره بأن هذه الأحجار تملك القدرة الكافية لتغيير حياته ، ما كان ليصدقه . فهو لم يؤمن إلا بما يمكن ليده أن تلمسه . لقد ضحك حين أخبروه بوجود هرم تعود الهنود على إقامة مراسيمهم الوثنية لإلهة حب افتراضية . لم يصدق ولو للحظة واحدة إمكانية وجود مثل هذه الإلهة, ولا أن الهرم قد يصلح لشيء ما . و قد وافقه الجميع الرأي، وقرروا أنه لا يستحق حتى تشييد كنيسة مكانه . ودون أن يفكر كثيرا ، قرر كورتيز أن يمنح لرودريغو الأرض التي يوجد بها الهرم ، ليبني منزله هناك.

[1] - الصدف في حضارة الازتيك رمز للخصوبة , للحياة, للخلق أو البناء . كما كان يستعمل النفخ على الصدف من طرف المحارب في الثقافة الهندية كعلامة على الإيذان ببدء المعركة .

كان رودريغو سعيدا جدا , فقد استحق هذه الأرض نظرا للإنجازات التي حققها في ساحة المعركة، و كذا للشراسة التي قطع بها أذرعا ، أنوفا ، آذانا وجماجما . فعلى يده فقط توفي حوالي مئتي هندي, والمكافأة لم تتأخر : آلاف الأمتار من الأراضي , بجانب واحدة من القنوات الأربع التي تمر عبر المدينة ، والتي تحولت مع مرور الزمن إلى طريق معبدة بتاكوبا " Tacuba" . إن طموح رودريغو جعله يحلم بتشييد منزله فوق مساحة أكبر , و إن أمكن ذلك فوق أنقاض المعبد العظيم , لكنه كان ملزما أن يرضى بحصته المتواضعة ، خاصة وأنهم فكروا في بناء كنيسة مكان المعبد . إضافة لذلك ، ولتعويضه عن عدم جعل منزله في المنطقة المميزة التي شيد بها القادة منازلهم وسط المدينة . و التي كانت تشهد على ولادة إسبانيا الجديدة – قدموا له خمسين هنديا من بينهم سيتلالي Citlali .

سيتلالي هي هندية سليلة إحدى العائلات النبيلة بتينوشتيتلان . تلقت منذ طفولتها تربية مميزة , لذلك كانت مشيتها تعكس – بدلا من الخضوع– أنفة و شموخا بل وحتى تحديا . جمال أوراكها الواسعة كان يملأ الجو شهوانية . كانت حركتها المختالة تنشر موجات هوائية في كل مكان . كان انتقال الطاقة شبيها جدا بالتموجات الناتجة عن سقوط حجرة ,بشكل مفاجئ, على سطح بحيرة هادئة.

أحس رودريغو بمجيء سيتلالي على بعد مئات الأمتار. لسبب ما , نجت أثناء الغزو : لقدرتها الفائقة على إدراك حركات خارقة . توقف عن العمل وحاول تحديد موضع الخطر . فمن القمة حيث يتواجد, كان يسيطر على كل التحركات من حوله . وعلى الفور, حدد مكان صف الهنود المتجهين إلى أرضه . في مقدمتهم جاءت سيتلالي . أدرك رودريغو على الفور, أن الحركة التي هيجته صادرة من أوراكها , و أحس أنه مجرد كليا من سلاحه . لم يستطع مواجهة هذا التحدي وسقط ضحية لسحر أوراكها. حدث كل هذا عندما كان يزيل بيديه , و بنوع من التركيز ,الصخرة التي كانت تشكل قمة هرم الحب. وقبل أن يتمكن من ذلك ، بدأت الطاقة الخارقة التي تنبعث من الهرم , تسري في عروقه . كانت عبارة عن شحنة هائلة وضوء متوهج أصابه بالذهول , وجعله ينظر إلى سيتلالي كإلهة حب وليس كهندية بسيطة.

لم يسبق له أن رغب في امرأة بهاته الطريقة ، وخصوصا في هندية . لم ينجح في تفسير ما حدث له . و بنوع من القلق, توقف عن إزالة الصخرة ، فقط كي يمنح الوقت لسيتلالي كي تصل إلى جانبه . حين اقتربت منه ، لم يتمكن من السيطرة على نفسه أمر باقي الهنود بالبحث عن عمل يقومون به في الجهة الخلفية من الأرض ، وهناك , بالضبط وسط المكان الذي كان معبدا في السابق , قام باغتصابها.

تأملت سيتلالي , بوجه ثابت و عينين جاحظتين ، صورتها المنعكسة في عيني رودريغو الخضراوين . خضراوين ، خضراوين, مثل لون البحر الذي سنحت لها الفرصة لرؤيته حين كانت طفلة . كان البحر يسبب لها الخوف دائما ، وكانت تشعر بقدرته الكبيرة على التدمير التي كانت متخفية وراء كل موجة . منذ أن اكتشفت أن الرجال البيض المنتظرين يأتون من وراء البحار العظيمة ، عاشت في رعب . فإذا كانوا يملكون قدرة السيطرة على البحر ، فذلك بالتأكيد لأنهم يحملون بداخلهم نفس القدرة على التدمير .ولم تخطأ, فقد وجد البحر لكي يدمر العالم بأكمله . شعرت أن البحر يتحرك بداخلها بعنف, و لم يكن حتى ثقل السماء فوق ظهر رودريغو قادرا على إيقاف حركة البحر الهائجة بداخلها . يتعلق الأمر ببحر لطيف يسبب لها اضطرابات داخل جسمها ، وحركته العنيفة تسبب لها الدوران و الغثيان . لقد اقتحم رودريغو جسدها مثلما فعل بحياتها : بعدوانية كبيرة . و بعد فترة قصيرة ، خلال إحدى المعارك التي كانت تستهدف سقوط تينوشتيتلان العظيمة ، وضعت طفلها. تلقت سيتلالي – بحكم انتماءها لسلالة النبلاء – رعاية كبيرة أثناء المخاض ، رغم الحرب العنيفة التي خاضها شعبها ضد الإسبان. جاء طفلها إلى هذا العالم وسط صوت الهزيمة و النيران ، و أنين تينوشتيتلان العظيمة التي تحتضر . حاولت القابلة التي استقبلته تعويض الوصول غير الملائم للطفل بطريقة ما ، فطلبت من الآلهة أن يمنحوه السعادة. لعل الآلهة وجدت أن القدر الأفضل لهذا المخلوق ليس في هذا العالم , لذلك في اللحظة التي أعطت فيها القابلة الطفل لسيتلالي كي تعانقه , كانت تقوم بذلك للمرة الأولى والأخيرة.

وقف رودريغو – الذي انتهى للتو من قتل حراس القصر الملكي – بجانبها ، انتزع الطفل من ذراعيها ، و رمى به أرضا . أمسكها من شعرها ، جرها بضعة أمتار وغرز سيفا في أحد جنبيها. أما القابلة فبتر الذراع الذي حاولت أن تهاجمه به ، و في الأخير خرج ليحرقه في القصر . ليت أحدهم يتمكن من اختيار لحظة موته ! تمنت سيتلالي لو أنها فعلت في ذاك اليوم : في اليوم الذي توفي فيه زوجها ، ابنها ، بيتها ، ومدينتها . ليت عينيها لم تشهد أبدا تينوشتيتلان العظيمة وهي ترتدي ثوب الخراب . ليت آذانها لم تسمع أبدا صمت صدفات البحر. ليت الأرض التي تمشي فوقها لم تردد أصداء الرمال. ليت الهواء لم يمتلئ بروائح الزيتون. ليت جسدها لم يستشعر قط جسدا آخر, مقيتا جدا, بداخلها , و ليت رودريغو أخذ معه طعم البحر أثناء خروجه.

حين نهض رودريغو ورتب ملابسه ، طلبت سيتلالي من الآلهة أن تمنحها القوة الكافية كي تعيش حتى يندم رودريغو على انتهاك حرمة إلهة الحب و حرمتها . فلايوجد شيء أفضع من اغتصابها في مكان مقدس جدا. لقد توقعت سيتلالي أن الإلهة أيضا تشعر بإهانة كبيرة. إن

الطاقة التي أحست أنها تسري في عمودها الفقري – حينما كانت ضحية للهجوم الوحشي لرودريغو – لا علاقة لها بطاقة الحب. كانت طاقة خارجة عن السيطرة و مجهولة بالنسبة لها . في إحدى المرات ، عندما كان الهرم مكتملا ، شاركت سيتلالي في إحدى المراسم على قمته، وقد أدت إلى نتائج مخالفة تماما . يكمن الإختلاف في أن الهرم الآن غير تام , وفي غياب القمة فإن الطاقة تتدفق بشكل جنوني و غير منتظم . مسكينة إلهة الحب ! من المؤكد أنها تشعر مثلها بالذل و الإهانة ، و أنها لا تخول لها فقط، ولكنها تنتظر بفارغ الصبر أن تقوم . باعتبارها واحدة من العباد المخلصين . بالإنتقام لهذا العار.

فكرت أن أفضل طريقة للإنتقام تكمن في أن تصب جام غضبها على شخص يحبه رودريغو . لذلك فرحت كثيرا في اليوم الذي علمت فيه أن امرأة إسبانية قادمة في الطريق كي تتزوج من الرجل . كانت تعتقد أن رودريغو فكر في الزواج لأنه واقع في الحب . لم تعلم أنه قام بذلك التزاما فقط بضوابط "الإنكومييندا[1] " , التي تقتضي أن المسؤول عن الهنود ملزم بمكافحة الوثنية ، و الشروع في بناء معبد وسط أراضيه داخل أجل لا يتعدى الستة أشهر من تاريخ حصوله على المهمة ، وكذا تشييد منزله و الإقامة فيه في أجل أقصاه ثمانية عشر شهرا، ونقل زوجته أو الزواج خلال نفس المدة . لذاك ، عندما تقدمت عملية بناء المنزل و أصبح ملاءما للسكن ، أمر بإحضار السيدة إيزابيل دي كونكورا Isabel de Gongora من إسبانيا كي يتزوجها. وعلى الفور ، أقاموا حفل الزفاف، ووضعوا سيتلالي في خدمتها كوصيفة.

لم يكن اللقاء بينهما لا لطيفا ولا سيئا ، لأنه ببساطة لم يوجد. فلكي يحصل لقاء ما بالفعل ، لابد أن يجتمع شخصان في نفس المكان وفي نفس الفضاء . والإثنتان لا تقطنان نفس المنزل , فإيزابيل استمرت في العيش بإسبانيا ، وسيتلالي في تينوشتيتلان. و إذا لم تكن هناك طريقة ما ليحصل اللقاء ، فكذلك الأمر بالنسبة للتواصل . لم تكن أي منهما تتكلم نفس لغة الأخرى ، ولم تتعرف أي منهما على نفسها في عيون الأخرى ، ولم تحمل أي منهما نفس المناظر الطبيعية في نظراتها, و لم تفهم أي منهما الكلمات التي تنطقها الأخرى .لم تكن المسألة مرتبطة بالفهم ، و إنما بالقلب فهناك تأخذ الكلمات معانيها الحقيقية . و قلب الإثنتين كان مغلقا.

[1] - Diccionario de la lengua Española , op.cit ,tomo1,p :903/904
نظام الإنكومييندا هو نظام للعمل في المستعمرات الإسبانية .طبق في أمريكا المستعمرة ,يتم من خلاله منح شخص مستعمر مجموعة من الهنود لخدمته مقابل حمايتهم وتعليمهم المسيحية.

مثلا ,بالنسبة لإيزابيل ، " تلاتيلولكو" Tlatelolco[1] مكان مليء بالهنود، وجدت نفسها مجبرة . بحكم الضرورة . على توفير مؤونتها منه ، كما أنها لم تكن تعثر فيه بسهولة على الزعفران وزيت الزيتون . في المقابل ، كان يمثل بالنسبة لسيتلالي, أفضل مكان أحبت زيارته منذ طفولتها . ليس لأنها كانت تستمتع هناك بكل أنواع الروائح و الألوان و النكهات فقط ، بل لأنها كانت تستمتع أيضا بعرض فني مذهل في الشارع , لرجل كان كل الأطفال ينادونه ب : تيو Teo ، أما اسمه الحقيقي فهو تيوكويكاني Teocuicani (مغني الآلهة) , والذي اعتاد أن يرقّص فوق راحة يده آلهة طينية . الآلهة تتحدث ، تتشاجر و تغني بأصوات صدفات البحر، الأجراس ، العصافير ، المطر أو الرعد , الصادرة عن الحبال الصوتية الخارقة لهذا الرجل .

كلما سمعت سيتلالي تلاتيلولكو إلا واستحضرت هذه الصور ، وكلما نُطقت كلمة إسبانيا إلا وغطى ستار من اللامبالاة روحها . عكس إيزابيل تماما ، التي كانت إسبانيا بالنسبة لها هي المكان الأجمل في العالم ، و الأكثر ثراء بالمعاني . كانت العشب الخضر الذي تستلقي فوقه , في كثير من الأحيان لمراقبة السماء ، و نسيم البحر الذي يحرك الغيوم ليجعلها تصطدم بقمم الجبال العالية . كانت هي الضحكة ، النبيذ ، الموسيقى ، الخيول البرية ، الخبز الطازج ، السافانا الممتدة إلى الشمس ، عزلة السهول و الصمت . وسط هذه العزلة وهذا الصمت , الذي يصبح أعمق مع صوت الأمواج وصرصور الليل , كانت إيزابيل تتخيل آلاف المرات رودريغو, حبها المثالي. كانت إسبانيا هي الشمس ، الدفئ ، الحب . أما بالنسبة لسيتلالي , فإسبانيا هي المكان الذي تعلم فيه رودريغو القتل .

إن الإختلاف الكبير في المعاني يرجع إلى اختلاف التجارب . إذ كان يفترض أن تعيش إيزابيل في تينوشتيتلان كي تعرف معنى : أويويتل " Auehuetl[2]". كي تعرف طبيعة الإحساس الذي يتملكك عندما تجلس لترتاح " تحت ظلها ، بعد أن تمارس شعيرة ما على شرفها . كان من المفروض أن تولد سيتلالي في إسبانيا كي تعرف معنى مضغ زيتونة ببطء, أثناء الجلوس تحت ظل شجرة الزيتون بينما تراقب القطعان وهي ترعى في المرج . يفترض أن إيزابيل نشأت وهي تحمل كعكة في يدها كي لا تزعجها رائحة البلل. ويفترض أن سيتلالي قد رضعت وسط روائح الخبز الطازج كي تحب مذاقه . كان من المفروض أن تولد الإثنتان بأقل قدر من العجرفة حتى تتمكنا من تجاهل كل ما يفرقهما, وتكتشفا الأشياء الكثيرة التي يشتركان فيها.

---

[1]-إسم بلغة الناهواتل ، وهي ولاية مكسيكية قديمة تم تأسيسها في شمال تينوشتيلان في القرن الرابع عشر .

[2]- ف.كورينتي, قاموس إسباني-عربي, دار النشر هيردير, الطبعة 5, برشلونة, 2004,ص56
أصلها بلغة الناهواتل ahuehuete وهو اسم لشجرة سروية مكسيكية.

كانت الإثنتان تسيران على نفس البلاط ، تتدفئان بنفس الشمس، تستيقظان على نفس أصوات العصافير ، تداعبان بنفس اليدين ، تقبلان بنفس الفم ، ورغم ذلك, لم تتمكنا من إيجاد نقط مشتركة بينهما ، حتى فيما يخص رودريغو . فإيزابيل كانت ترى فيه الرجل الذي حلمت به في الشاطئ, بين الروائح المنبعثة من الرمال الذهبية . أما سيتلالي فكانت ترى فيه قاتل ابنها , لكن ولا واحدة منهما كانت تراه على حقيقته . الآن – وهذا أيضا مؤكد – يصعب التعرف على حقيقة رودريغو . فبداخله يسكن شخصان في نفس الوقت. لديه لسان واحد, لكنه ينساب داخل فم كل من سيتلالي و إيزابيل بطريقة مختلفة جدا . لديه حنجرة واحدة ، لكن صوته كان لطيفا بالنسبة لإحداهما ، و عدوانيا بالنسبة للأخرى .كان يملك فقط زوج عينين خضراوين ، لكن نظرته بالنسبة لإحداهما كانت بحرا عنيفا وهائجا ، و بالنسبة للأخرى بحرا دافئا ، هادئا ,مليئا بالزبد . لكن الأهم في الحالتين, هو أن البحر يولد حياة داخل رحم إيزابيل و سيتلالي على السواء . فقط إذا كانت إيزابيل تنتظر ولادة ابنها بأمل كبير ، فإن سيتلالي تنتظرها برعب .

كانت تقوم بالإجهاض في كل مرة تعلم فيها أنها حامل . فهي لم تتقبل أبدا فكرة أن تأتي إلى هذا العالم بطفل نصفه هندي ونصفه الآخرإسباني. لم تتخيل أن بإمكانها استضافة طبيعتين مختلفتين بسلام في داخلها. وكأنها كانت بذلك تحكم على ابنها بالعيش في حالة حرب دائمة . وكأنها كانت تضعه وسط مفترق طرق مستمر، وهذه لا تعتبر حياة بأي شكل من الأشكال . كان رودريغو مدركا لهذا الأمر أكثر من أي شخص ,كان عليه أن يتقاسم جسده مع مع رودريغين مختلفين جدا. كان كل واحد منهما يناضل كي يتحكم في القلب , الذي يتحول بشكل جذري تبعا للشخص الرابح . فقد كان أمام إيزابيل, نسمة هادئة, و أمام ستيلالي حبا عنيفا ، جرحا ملتهبا ,رغبة ملحة و شهوة حارقة تجعله يتصرف مثل ذكر مهتاج . كان يمشي وراءها باستمرار ، يلاحقها ، يطاردها، يحاصرها، وكل يوم يستشعر وجودها على مسافة أبعد .

فإذا كانت طاقة استشعار الحركات في الهواء بشكل مسبق ، قد ساعدته أثناء الإحتلال على النجاة ,فإنها الآن تقتله . لم يعد باستطاعته النوم ، و لا الأكل ، لم يعد يفكر إلا في الإنصهار في جسد ستيلالي . أصبح يعيش فقط ليلتقط في الهواء الإنسياب الشهواني لأوراكها. لا يمكن أن تمر أي حركة تقوم بها . مهما كانت بسيطة . دون أن يلحظها رودريغو. كان يشعر بها بسرعة, فتدفعه حاجة ملحة للإندماج في المصدر الذي يولدها و التنفيس عنها بين هذين الساقين ، والإستلقاء إلى جانب سيتلالي حيث ما كانت ومضاجعتها ليل نهار في محاولة لإيجاد الراحة. لم يمر يوم دون أن يمارسا الجنس خمس مرات على الأقل. كان جسمه بحاجة إلى متنفس . لم يعد باستطاعته أن يتحمل أكثر . حتى في الليل لا ينعم بالراحة ، ففي اللحظة التي تتحرك فيها

سيتلالي على حصيرتها ، تسبب حركة أوراكها موجات تؤثر قوتها على رودريغو مثل موجة طوفانية ، تجعله ينهض من السرير و تلقي به إلى جانبها بسرعة سهم محكم .

كان رودريغو يعتقد أن هذه أفضل طريقة يثبت بها حبه لسيتلالي. ومع ذلك ، فهي لم تعلم بذلك أبدا. كانت تتحمل هجمات رودريغو بصلابة . لكنها لم تستجب أبدا لذلك الحب . كانت روحها دائما مجهولة بالنسبة له . حاولت – خلال مرة واحدة فقط – أن تتجاوب مع رودريغو ، وتنقل إليه رغبة ما . لكن للأسف ، في هاته المرة لم يكن قادرا على فعل شيء لإرضائها .

في إحدى الأمسيات ، كانت سيتلالي تسقي مزهريات الشرفات، فرأت موكبا يجر أحمقا قطعت يديه . اهتز قلبها حين اكتشفت أنه تييو ، الرجل الذي كان ير قّص الآلهة الطينية فوق يديه في سوق تلاتيلولكو ,عندما كانت طفلة. لقد فقد صوابه أثناء الإحتلال ، و عثروا عليه وهو يتسكع ، يغني ويرقص بعض للآلهة الطينية لمجموعة من الأطفال . أحضروه للمثول أمام نائب الملك الذي كان يأكل في منزل رودريغو , كي يقرر مصيره . في الوقت الراهن ، تم قطع يديه كي لا يحاول مرة أخرى مخالفة الأمر الذي تلقاه بعدم حيازة أصنام طينية . فاستخدامها كان أمرا محرما . أما فيما يخص نائب الملك ، فقد استمع للحادثة وقرر . إضافة لذلك – أن يقطع لسانه لأن المجنون كان يردد بلغة الناهواتل شعارات تحرض على التمرد.

نظرت سيتلالي إلى رودريغو و توسلت إليه بنظراتها كي يطلب العفو عن تييو ، لكن رودريغو كان بين المطرقة و السندان . فنائب الملك زارهما خصيصا بسبب أخبار خطيرة وصلته في المجلس البلدي, تفيد أنه متساهل مع الهنود الذين في عهدته . فقد رآه الجيران يعامل سيتلالي بعطف كبير. هدده نائب الملك بشكل مهذب, أنه سيأخذ منه الهنود إلى جانب مراتب الشرف والإمتيازات التي حصل عليها أثناء الإحتلال . لايمكنه الآن أن يقدم رأيا لصالح هذا الرجل , لأنه بذلك سيخاطر بأن يتهم برغبته في نشر الوثينية بين السكان ، و سيكون هذا سببا كافيا لنزع امتياز الإنكوميندا منه ,وهو لا يريد المخاطرة بفقدان سيتلالي بأي شكل من الأشكال . لذلك ، نظر إلى الأسفل و تظاهر بعدم رؤية التوسل في عينيها.

لم تسامحه سيتلالي أبدا . لم توجه له الكلمة مرة أخرى وعزلت نفسها داخل عالمها إلى الأبد.

هكذا لم يعد يقطن في المنزل سوى كائنات بشرية لا تتفاعل فيما بينها . كائنات غير قادرة على النظر لبعضها, على الإستماع لبعضها ، كائنات لا تؤمن بانتمائها إلى ثقافات مختلفة

جدا . لم يعلموا أبدا أن السبب الحقيقي هو شيء لم يره أحد ,أن الرفض نابع من تحت الأرض, من تصادم الطاقات بين بقايا هرم الحب والمنزل الذي شيدوه فوقها ، من التنافر التام بين أحجار الهرم و أحجار المنزل ، من استياء الهرم الذي كان ينتظر الوقت المناسب كي يرتج ويتخلص من الأحجار الغريبة عنه ليتمكن من استعادة توازنه . و بنفس الطريقة استجاب سكان المنزل ، مع فرق واحد يكمن في أن استعادة التوازن الداخلي بالنسبة لسيتلالي ، لم تكن تعني إزالة بعض الأحجار من فوق ، و إنما النجاح في تنفيذ انتقامها، ولحسن الحظ ، لم تنتظر طويلا .

وضعت إيزابيل طفلا جميلا أشقرا. ظلت سيتلالي بجوارها ، وحين استقبلت القابلة المولود، حملته بين ذراعيها كي تأخذه إلى رودريغو ، ثم تظاهرت بالتعثر و أسقطته . مات المخلوق على الفور. إلى جانب جثة الطفل ، سقطت على الأرض خطوط يد سيتلالي ، فقد كان قدرها مكتوبا على الأرض ، في الهواء، في صرخات و أنين إيزابيل . لم يعد ملكا لها. سحبها رودريغو من شعرها و أخرجها من الغرفة وسط الفوضى التي عمت في تلك اللحظة ، أخرجها قبل أن يتمكن أحدهم من التدخل ضده . لم يكن ليسمح بأن تؤذيها يدي شخص آخر. فهو الوحيد القادر على منحها ميتة تليق بها .

لم تكن لدى سيتلالي فرصة للهروب ، وكان يعلم بذلك جيدا , كما أنه يعلم أن هذا الجسد الذي تسلل إليه كثيرا ، وعرفه جيدا ، وأيضا قبله كثيرا, يستحق ميتة عاطفية . و بألم كبير ، أخرج رودريغو خنجرا– ومثلما شاهد ما يفعله بعض الكهنة أثناء تقديم قرابين بشرية – فتح صدر سيتلالي من جانب واحد ، أخذ قلبها بين يديه ، و قبله مرات عديدة قبل أن يقتلعه في الأخير , و يرمي به بعيدا. حدث كل هذا بسرعة كبيرة ،حتى أن سيتلالي لم تكابد أدنى معاناة .كان وجهها يعكس ارتياحا عميقا , وأخيرا سترقد روحها بسلام ، لأنها تمكنت من تنفيذ انتقامها . لكن الذي كانت تجهله ، هو أن هذا الإنتقام لم يتحقق حين قتلت الطفل الأشقر المولود حديثا ، و إنما حين جعلت نفسها جديرة بالموت. فقد حققت بموتها ما تمنته في أول مرة رأت فيها رودريغو, أن يصرخ من الألم.

ماتت إيزابيل تقريبا في نفس اللحظة مع سيتلالي، مقتنعة بأن رودريغو قد جن حينما رأى طفله ميتا، و لهذا السبب قتل سيتلالي بوحشية. هذا ما رووه على مسامعها . وهذا فقط ما أخبروها به . فلا فائدة من أن يحكوا للأم التي تحتضر أن زوجها انتحر مباشرة بعد قتل سيتلالي.

أيعد وجودنا على الأرض مجرد صدفة ؟

سأظل أعاني ، لأننا نعيش فقط في قلق

هل بإمكاني أن أزرع مرة أخرى, صدفة ,

جسدي بداخل والدي ووالدتي؟

هل سأنجح أيضا, في زرع حبة الذرة ؟

هل بإمكاني أن أتكاثر مجددا في المستقبل؟

بكيت : لا أحد هنا ، تركونا أيتاما.

هل صحيح أيضا أن هناك حياة

في المكان الذي يلتقي الجميع فيها؟

هل تؤمن قلوبنا بذلك؟

" قصائد غنائية مكسيكية " . الورقة 13.

ثلاث عشر شاعرا من إمبراطورية الأزتيك

ميغيل ليون بورتيا.

ليس سهلا أبدا أن تكون ملاكا حارسا . و لكن أن تكون أناكرييونتي Anacreonte – الملاك الحارس لأثوثينا – فهذا حقا أمر مزعج . أثوتينا لا تقبل المنطق . لقد تعودت على تنفيذ إرادتها المقدسة . وأريد أن أوضح هنا أن هاته الإرادة " المقدسة" لا علاقة لها بالألوهية . فهي لا تعترف بوجود أي إرادة فوق إرادتها ، لذلك ، لم ترضخ أبدا لأية أوامر أخرى غير تلك التي تمليها عليها رغباتها . و بمنحنا " إجازة شعرية " [1], يمكننا القول أن الإرادة الإلهية مرت عبر قوس النصر ، و بنفس الإجازة ، يمكننا القول بأنها اكتشفت أن من العدل والواجب أن تتعرف إلى روحها التوأم ، و أنها سئمت المعاناة ، و لم يعد باستطاعتها انتظار حياة أخرى كي تلتقي به. بإصرار كبير ، قامت بكل الإجراءات البيروقراطية التي كان عليها إنجازها و أقنعت كل البيروقراطيين الذين صادفتهم في طريقها كي يسمحوا لها بالتواصل مع رودريغو. أنا لا أنتقدها ; يبدو لي هذا جيدا. فقد اكتشفت كيف تنصت لصوتها الداخلي بشكل صحيح، و بإرادة قوية، تجاوزت كل العوائق . ما حصل هو أنها كانت مقتنعة بانتصارها , لأن الضرورة تقتضي ذلك , وقد كانت مخطئة : فإذا كانت الأمور قد مرت بشكل جيد , فذلك لأن صوتها الداخلي كان متوافقا تماما مع الإرادة الإلهية ومع النظام الكوني الذي نملك فيه جميعنا مكانا ، المكان الذي يناسبنا. حين نعثر عليه ، فإن كل شيء سيصبح منسجما. سنسير في نهر الحياة وننساب في مياهه بسلاسة ، إلا إذا صادفنا حاجزا ما. عندما توجد حجرة خارج مكانها ، تمنع مرور التيار فيركد الماء، يتسخ و يتعفن .

من السهل جدا اكتشاف فوضى العالم الواقعي و المادي . لكن الصعوبة تكمن في تنظيم الأشياء غير المرئية . القليلون باستطاعتهم القيام بذلك , من بينهم الفنانون , فهم " المنظمون " بامتياز . بإحساسهم الخاص , يقررون المكان الذي ينبغي أن يوضع فيه الأصفر ، الأزرق أو الأحمر, في لوحة ما ; مكان النوتات ومكان الصوامت ; و الكلمة الأولى التي ينبغي أن تبدأ بها قصيدة ما . فيقومون بتجميع أجزاء لعبة ملغوزة , موجهين فقط بصوتهم الداخلي الذي يقول لهم : "هذا يكون هنا" أو " هذا لا يكون هنا" , إلى أن يضعوا آخر قطعة في مكانها.

[1]- Diccionario de la lengua Española ,op.cit ,tomo2,p : 1375
إجازة شعرية : يقصد بها خرق قواعد اللغة أو الأسلوب بطريقة غير مشروعة في الشعر , لأن الإستعمال سمح بذلك و بموافقة أهل الإختصاص .

إذا كان هناك داخل أي عمل فني ترتيب أولي للألوان ، الأصوات أو الكلمات, فهذا يعني أن العمل سيحقق هدفا أكبر من مجرد إرضاء المؤلف . و يعني أن المكان الخاص به تم تحديده حتى قبل أن يوجد . أين ؟ داخل الروح الإنسانية. لذلك , حين يرتب شاعر كلمات قصيدة ما بشكل يتوافق مع الإرادة الإلهية ، فإنه ينظم شيئا داخل كل الكائنات البشرية ، لذلك فعمله متوافق مع النظام الكوني. و نتيجة لذلك ، يسري عمله في عروق الجميع دون عوائق مؤسسا بذلك رابطة جماعية قوية جدا.

وإذا كان الفنانون هم " المنظمون " بامتياز، فهناك أيضا " الفوضاويون " بامتياز . إنهم أولئك الذين يعتقدون أن إرادتهم هي الأفضل . الذين يملكون القدرة الكافية لإعطاءها قيمة . الذين يظنون أن لديهم الصلاحية لإتخاذ قرارت تهم حياة الآخرين .الذين يضعون الكذب بدلا من الحقيقة ، الموت بدلا من الحياة ، الكره داخل القلب بدلا من الحب ، معرقلين تماما انسياب نهر الحياة. قطعا , القلب ليس هو المكان المناسب للكره ، ماهو مكانه ؟ لا أدري. هذا سر من أسرار الكون . و بما أن الآلهة تحب الفوضى, يبدو أنها حين لم يخصص مكان للكره ، تسببت في خراب أبدي . يبحث الكره . بالضرورة . عن مكان مريح , يستقر حيث لا ينبغى له أن يكون ، و يشغل مكانا ليس له، مزيحا الحب بشكل حتمي .

أما الطبيعة فهي . بخلاف الآلهة . منظمة جدا ، و يمكننا القول أنها عصبية نوعا ما ، وهي تشعر بضرورة التدخل للمحافظة على التوازن ، ووضع الأشياء في مكانها المناسب . لا يمكنها أن تسمح باستقرار الكره داخل القلب, ذلك أن هذه الطاقة تمنع انتشار طاقة الحب داخل الجسم الإنساني ، مع وجود خطر شديد يتمثل في أن الروح تتسخ و تتعفن مثل الماء الراكد . لذا فهي تحاول إخراجه بأية وسيلة . من السهل جدا القيام بذلك ، حين يسكن الكره في قلبنا عن طريق الخطأ أو سبب الإهمال . ففي أغلب الحالات يكفي أن نتواصل مع أعمال فنية أنتجها " منظمون". عند القيام بذلك, تنفصل الروح عن الجسد . تصعد إلى الأعلى بواسطة طاقة رقيقة من الألوان ,الأصوات, الأشكال أو الكلمات . فطاقة الكره ثقيلة جدا – و نتكلم هنا من زاوية أدبية . لدرجة أنها لا تفهم هذه الرقة , ويصعب عليها أن تصعد إلى جانب الروح . فتبقى حبيسة الجسد ، لكن بما أنه لم يعد موجودا ، لا تعثر على مكان مريح , وتقرر الخروج للبحث عن مكان آخر يناسبها . عندما تعود الروح إلى جسدها ، يستقر الحب في مكانه داخل القلب.هكذا بهذه البساطة .

تحدث المشكلة حين يوضع الكره في قلبنا عن طريق التدخل المباشر ل" فوضاوي " . حين نتأذى بالسرقة ، بالعذاب ، بالكذب , بالخيانة، بالقتل . في هذه الحالات ، الشخص الوحيد الذي باستطاعته إزالة الكره هو المعتدي نفسه. هذا ما يوضحه قانون الحب . فالشخص الذي يتسبب في اختلال التوازن داخل النظام الكوني ، هو الوحيد القادر على إعادته . في أغلب الحالات لا تكفي حياة واحدة لتحقيق ذلك . لذلك تسمح الطبيعة بالتجسد الجديد, حتى تعطي " للفوضاويين " فرصة ليعيدوا ترتيب الفوضى التي أحدثوها . عندما يكره شخصان بعضهما البعض ، فإن الحياة تجمعهما عدة مرات . حسب الضرورة . إلى أن تختفي الكراهية بينهما. يولدان مرة أخرى بقرب بعضهما إلى أن يتعلما أن يحبا بعضهما . و يأتي يوم بعد 14000 حياة ، يكون الشخصان قد تعلما ما يكفي حول قانون الحب ، بشكل يسمح لهما بالتعرف إلى روحهما التوأم. هذه أفضل مكافأة يمكن للكائن البشري أن ينتظرها من الحياة. و تأكدوا من أننا سنحصل عليها جميعا ، لكن في الوقت المناسب. هذا هو ما لا تفهمه عزيزتي أثوثينا .

لقد حان الوقت كي تتعرف على رودريغو ، لكن ليس لتعيش إلى جانبه ، فقبل ذلك عليها أن تتعلم أولا السيطرة على عواطفها، و أن يقوم هو بتسوية حساباته العالقة . عليه أولا أن يعيد بعض الأشياء إلى مكانها إن كان يسعى للإرتباط بها للأبد ، و على أثوثينا أن تساعده . نتمنى أن تسير الأمور بشكل جيد لفائدة المتقمصين لأجساد جديدة وغير المتقمصين لها. لكني أعلم أن هذا سيكون صعبا جدا . لكي تنجح أثوثينا في مهمتها تحتاج إلى مساعدة كبيرة . و أنا باعتباري الملاك الحارس لها ، من واجبي أن أدعمها . وبما أنها تحت حمايتي، عليها أن تستسلم و تتبع تعليماتي . وهنا يبدأ الإزعاج . فهي لا تعيرني أدنى انتباه . لقد استغرقت خمس دقائق لإخبارها أن عليها أن توقف مجال الإشعاع الضوئي الأمني الموجود بمنزلها ، كي يتمكن رودريغو من الدخول. لنر إذن إذا ما كان الخطيب المسكين لن يتضرر كثيرا عندما يعبر الباب. مستحيل !

في نهاية المطاف , لم يعد بإمكاني فعل أي شيء .همست لها مرة و آلاف المرات بما ينبغي عليها فعله . و لا شيء ! لكن الذي يشغلني أنها إذا لم تكن قادرة على الإستماع , و تنفيذ هذا الأمر البسيط ، فما الذي ستفعله عندما ستضطر لطلب مساعدتي. في النهاية , لتكن مشيئة الله !

لم تفهم أثوتينا ما كان أناكرييونتي يحاول إخبارها به , حتى بدأ جهاز إنذار شقتها يرن . لقد نسيت تماما أن تطفئه ! هذا أمر خطير ! . لم تسجل الهالة الضوئية لرودريغو في النظام الكهرومغناطيسي الأمني لمنزلها, لذلك إذا لم تطفيء جهاز الإنذار على الفور, فإنه سيعتبر رودريغو جسما غريبا ، ونتيجة لذلك سيمنع خلايا جسمه من الإندماج بشكل صحيح داخل مقصورة الإتصال الجوي . بعد فترة طويلة من الإنتظار, ينتهي الأمر بهذه البلادة ! لا يمكن أن يحدث هذا ! في أفضل الحالات، سيخاطر رودريغو بالبقاء خارج الفضاء لمدة أربع وعشرين ساعة . يجب أن تتصرف بسرعة ، ولديها فقط عشر ثوان لتقوم بذلك. لحسن الحظ ، فإن قوة الحب لا تهزم ، وما يمكن للجسم الإنساني أن يقوم به في حالات الطوارئ ملفت للإنتباه حقا. عبرت أثوثينا الصالة ، أوقفت جهاز الإنذار و عادت قبل أن يفتح باب جهاز الإتصال الجوي ، بقي لديها فقط بعض الوقت كي ترتب شعرها و ترسم أفضل ابتسامة على محياها لتستقبل بها رودريغو.

ابتسامة لم يسبق لرودريغو أن رآها ، إذ بمجرد أن وقعت عيناه على عينيها بدأ اللقاء الأكثر روعة : لقاء الأروح التواءم ، الذي تحتل فيه قضايا الجسد المادي مكانة ثانوية . فدفئ عيني المحبين صهر الحاجز الذي يفرضه الجسد ، و سمح لهما بالإنتقال تماما إلى تأمل الروح . روح تتعرف – بفضل التطابق إلى طاقة الشريك و كأنها طاقتها الخاصة .

تبدأ عملية التعرف في مراكز استقبال طاقة الجسم الإنساني : الشاكرات . هناك سبع شاكرات ، يقابل كل واحدة منها صوت معين داخل السلم الموسيقي ، ولون من ألوان الطيف . حين يتم تحفيزها من طرف الطاقة الصادرة من الروح التوأم ، فإنها تهتز بكل قوتها ، وتحدث صوتا . بطبيعة الحال , في حالة الأروح التواءم، فإن كل شاكرة ترن هي, في نفس الوقت ، جهاز رنين شاكرة الشريك . هذان الصوتان المتماثلان ، المنسجمان يولدان طاقة خفيفة تسري في العمود الفقري ، تصعد إلى مركز الدماغ ، من هناك يتم إرسالها إلى الأعلى, وعلى الفور يتم تحويلها فتنزل على شكل ستار ملون يغمر الهالة الضوئية من الأعلى إلى الأسفل .

أثناء تزاوج الأرواح, تكررأثوثينا ورودريغو هذا الميكانيزم بكل واحدة من شاكراتهم, إلى أن تأتي اللحظة التي يشكل فيها مجال هالاتهم الضوئية قوس قزح تام ، و تردد شاكراتهم لحنا رائعا يشبه ذاك الذي تصدره كواكب النظام الشمسي أثناء دورانها .

هناك فرق شاسع بين زاوج أجساد الأرواح المختلفة و أجساد الأرواح التواءم . ففي الحالة الأولى , هناك رغبة ملحة للإستحواذ على الجسد ، ومهما كانت العلاقة قوية ، ستظل دائما مشروطة بما هو مادي . فرغم الشغف الكبير الموجود بينهما ، إلا أنهما لن ينجحا أبدا في

تحقيق الإنصهار التام للأرواح . إن أقصى ما يمكن أن تصل إليه هو تحقيق متعة جسدية ، ولكن لن تتعدى ذلك .

في حالة الأرواح التواءم يصبح الأمر أكثر أهمية, حيث أن الإنصهار بينهما تام على جميع المستويات . فكما يوجد مكان داخل جسم المرأة يحتله العضو الذكري ,هناك بين كل ذرة و ذرة من كل جسم مساحة فارغة تملأها طاقة الروح التوأم ، أو لنقل أننا نتحدث عن اختراق متبادل ، حيث يتحول كل مكان إلى وعاء ومحتوى الآخر في الوقت نفسه : إلى النافورة والماء ، إلى السيف والجرح ,إلى الشمس و القمر, إلى البحر و الرمل ، إلى القضيب و المهبل . فالإحساس باختراق فضاء لوحدك مساو لإحساس أن تكون مخترَقا ، أن تبلل مساو لأن تكون مبللا ، أن ترضع مساو لأن تكون مرضعا، وأن تستقبل المني الدافيء داخل الأحشاء ، مساو لقذفه . فالإثنان يؤديان إلى النشوة الجنسية . وحينما يغطى كل واحد من الفضاءات التي بين كل ذرة وذرة من خلايا الجسم ، أو حين يقوم بفعل التغطية . ففي الحالتين معا . تتحقق نشوة جنسية عميقة وقوية, تستمر لمدة طويلة . إن اندماج الروحين تام إذن ولا يوجد الآن شيء لا تعرفه الواحدة عن الأخرى ، فهما يشكلان كائنا واحدا . إن العودة إلى الحالة الأصلية تجعلهم يدركون الحقيقة ، فكل واحد يرى في وجه شريكه الوجوه التي كان يملكها في 14000 حياة السابقة على لقاءهما.

في هاته اللحظة ، لم تعد أثوثينا تعرف من وأي قطعة من الجسم تمتلكها و تلك التي لا تمتلكها . شعرت بيد ما ، لكنها لم تعرف هل هي يدها أم يد رودريغو . كانت يدا , وكفى. أيضا لم تعرف من كان بالداخل ولا من كان بالخارج . من كان فوق و من كان تحت . من بالأمام ومن بالخلف . الشيء الوحيد الذي كانت تعرفه ، هو أنها تشكل و رودريغو جسدا واحدا مخدرا بالنشوات الجنسية يرقص في الفضاء على إيقاع موسيقى الكرات الكونية.

***

عادت أثوثينا مجددا إلى فراشها حين شعرت بساق بين ساقيها. على الفور ، أدركت أن هاته الساق ليست لرودريغو ولا لها . ومن المفروض أن رودريغو أحس بنفس الشئ ، فقد صرخ في نفس الوقت معها حين اكتشف الرجل الميت إلى جانبه. كانت العودة إلى الحقيقة قاسية جدا . فغرفة نوم شهر العسل أصبحت مليئة برجال الشرطة و الصحفيين و الفضوليين: أبيل ثابلودووسكي Abel Zabludowsky حاملا للمكروفون في يده ، وجالسا على حافة سرير أثوثينا ، يستجوب في هاته اللحظة رئيس حملة انتخابات المرشح الأمريكي للرئاسة العالمية للكوكب الذي تم اغتياله للتو.

. هل لديك فكرة عن الشخص الذي أطلق النار على السيد بوش Bush ؟

-لا.

. هل تعتقد أن هذه الجريمة هي جزء من مؤامرة من أجل زعزعة استقرار الولايات المتحدة لأمريكا الشمالية؟

. لا أعرف ، لكن من غير شك فإن هاته الجريمة المفزعة هزت مشاعرنا ، و لايمكنني إلا أن أدين . مثل باقي سكان الكوكب . العنف الذي عاد ليلقي بظلاله علينا مرة أخرى . كما أنني أود أن أغتنم الفرصة التي منحنتني، كي أعبر بشكل علني عن إدانتي لهذا النوع من الأفعال ، وكي أطالب الوكيل العام للكوكب بالتدخل فورا لمعرفة مصدر هذا الهجوم وكذا العقول المدبرة له. أعتقد أن اليوم هو يوم حداد بالنسبة للجميع.

كان رئيس حملة الإنتخابات الرئاسية – مثل الجميع – مصدوما جدا . فمنذ أزيد من قرن ، تم القضاء على الجريمة في كوكب الأرض ، وهذا الحدث غير المتوقع أعادهم إلى مرحلة العصور المظلمة التي كان يبدو أنه تم تجاوزها .

فيما يخص أثوثينا ورودريغو، فقد استغرقا بعض الوقت ليتجاوزا أثر الصدمة، لم يفهم رودريغو ما الذي يحدث ، لكن أثوثينا ، بلى . لقد نسيت أن تطفأ جرس الإنذار الذي كان متصلا بالتلفزة الإفتراضية . أخذت جهاز التحكم عن بعد الذي كان فوق طاولتها ليلا، و أطفأت الجهاز. اختفت صور كل الأشخاص الحاضرين في مكان الجريمة فورا ، ولكن الطعم المر الذي في فمها لم يختف. شعرت أثوثينا بالغثيان . فهي لم تتعود على مواجهة العنف ، خاصة بهذه الطريقة القاسية جدا و المباشرة . ذلك أن التلفزة الإفتراضية تنقل الشخص– فعلا – إلى مكان الوقائع ، و تضعه في قلب الحدث . ومن الغريب , أنها لأجل ذلك اقتنتها . لأنه كان من الرائع جدا الإستيقاظ على التقرير المناخي . إذ يمكن للمرء أن يستيقظ صباحا في أي مكان من العالم أو المجرة . يستمتع بالمناظر الطبيعية الأكثر غرابة , فالأكثر بساطة. يفتح عينيه فيرى شروق الشمس في كوكب زحل، و يسمع صوت بحر نيتبون . يتمتع بغروب الشمس في كوكب المشتري, أو بنضارة غابة غمرها المطر حديثا . لم تكن هناك طريقة أفضل من هاته للإستيقاظ قبل الذهاب إلى العمل .لم تكن تتوقع أبدا صحوة عنيفة جدا ، بعد الليلة الجميلة التي أمضتها . كم هذا فضيع ! لم تستطع أن تتخلص من صورة الرجل برصاصة في رأسه وسط سريرها . سريرها! سرير رودريغو وسريرها ملطخا بالموت! لكن , حين نظرت مجددا في عيني رودريغو استرجعت أنفاسها و تبددت مخاوفها . حين شعرت بذراعيه ، عادت مجددا إلى الجنة . كانت ستبقى هكذا إلى

الأبد، لكن لم يحصل لأن رودريغو انفصل عنها. أراد الذهاب إلى شقته ليأخذ أغراضه . فكر في الإنتقال فورا وعدم الانفصال عنها إلى الأبد. وقبل أن يخرج وعدته أنه لن يجد عند عودته مفاجآت غير سارة ، حيث ستعمل على إيقاف جميع الأجهزة الإلكترونية بمنزلها، و ستعطل جهاز إنذار الإتصال الجوي كي لا يصادف رودريغو أية مشاكل عند الدخول مجددا إلى الشقة. استقبل رودريغو هذا الحل بابتسامة عريضة ، وكانت تلك آخر صورة رأته عليها أثوثينا.

***

أول شيء أثار استغراب أثوثينا عندما استيقظت، هو إحساسها بالراحة أثناء تأمل ضوء الشمس . بسط الحزن أجنحته السوداء فوقها ، سود لونها ، أخرسها ، ، أطفأ بهجتها ، جعل غطاءها باردا ، أسكت موسيقى النجوم . انتهت الحفلة دون أن تستنزف الستارات الفضفاضة القديمة ، دون أن ترقص التانكو على ضفة النهر ، دون أن تشرب النبيذ ، دون أن تبكي من المتعة عند بزوغ الشمس، دون أن تخبر رودريغو أنه يفقدها صوابها عندما يغمرها بالهمسات . شعرت أن الكلمات تشكل غصة في حنجرتها ، و أنها لاتملك صوتا كي تخرجها ولا آذان كي تسمعها . جزء كبير منها اختفى بين خلية وأخرى من جسم رودريغو ، وبقيت فارغة . فمن ليلة الحب التي قضتها , لم يبق لها إلا ألم خفيف في أعضاءها الحميمية، وجرح آخر ناتج عن العاطفة . هذا كل شيء . لكن الجروح بهتت دون علاج ، لم تعد أزهار بنفسج في مروج الإنتشاء ، لتتحول بذلك إلى شواهد على الهجر والوحدة. بدأ الألم يختفي من العضلات الداخلية التي استقبلت بشغف كبير ، آوت ، ضغطت ، كست, بللت و تلذذت برودريغو ، عادت إلى مكانها تاركة جسدها دون أي ذكرى محسوسة من شهر العسل القصير.

من غير شك ، البعد هو واحد من أكبر عذابات المحبين . وفي حالة الأرواح التواءم، يمكن أن يؤدي إلى نتائج خطيرة ، حيث يؤثر في الأجساد بنفس قوة تأثير مخالب أخطبوط . على مسافة بعيدة و بقدرة كبيرة على الإمتصاص.شعرت أثوثينا بفراغ كبير, عميق ,وشامل. فأن تفقد روحها التوأم معناه أن تفقد نفسها . كانت أثوثينا تعلم بذلك ، لذا حاولت يائسة أن تستعيد روح رودريغو حيث ذهبت إلى الأماكن التي مر منها . اخترقت الفضاءات التي تركها معلمة في الهواء . هذا العلاج الشعبي البيتي كان مجديا لفترة محددة ، ففي البداية كانت روح رودريغو حاضرة بقوة ، لكن مع مرورالوقت، توقف مفعولها ، فطاقة الهالة الضوئية أصبحت يوما بعد يوم أقل وضوحا . وتقريبا لم تعد أثوثينا تشعر به ، لم تعد تتذكر رودريغو ، لم تعد تتذكر رائحته، نكهته ، دفئه. أصبحت ذاكرتها معتمة بسبب المعاناة . ضاقت الأماكن الفارغة بين خلايا جسمها بسبب الحزن ، و كنتيجة حتمية , ابتعدت عنها روح حبيبها. الشيء الوحيد الذي شعرت به بشكل عميق هو الوحدة التي أحاطت بها.

الإختفاء غير المبرر لرودريغو جعلها محطمة كليا ، دون أجوبة ,ودون حجج . ما المبرر الذي ستقدمه لجسدها الذي يطلب منها صارخا مداعبته؟ والأهم, ماذا ستقول للعينة كوكيتا Cuquita حارسة البوابة ؟ فأثوثينا طلبت منها تسجيل الهالة الضوئية لرودريغو في جهاز المراقبة الرئيسي للعمارة أثناء عودته , و قد لزمت مكانها مثل الغبية . في كل مرة تلتقي بها، تسألها كوكيتا بنية سيئة متى سيعود روحها التوأم . إنها تكرهها. لم تتحملا بعضهما أبدا، فكوكيتا حاقدة على المجتمع ، تنتمي إلى " حزب المطالبة بحقوق غير المتطورين " . كانت دائما تتجسس عليها محاولة أن تجد لها عيبا واحدا فقط ، كي لا تشعر أنها أقل منها بكثير . لم تعثر عليه أبدا ، أما الآن فقد وضعت نفسها في موقف حرج أمام كوكيتا ، و يزعجها أن تكون موضعا لسخريتها . ما الذي يمكن أن تقوله لها ؟ ليس لديها أي جواب . الوحيد الذي يملكه . و بالتأكيد يعرف مكان رودريغو . هو أناكريونتي ، لكن أثوثينا قطعت علاقتها به . لم تكن أية معلومة تأتي من الملاك تهمها . كانت غاضبة, فهو يعلم جيدا أن الشيء الوحيد الذي يهمها في هذه الحياة هو تحديد مكان رودريغو، كيف استطاع إذن عدم تحذيرها من إمكانية اختفاء رودريغو ؟ فيم يفيدها . بحق االسماء– وجود ملاك حارس إذا لم يكن باستطاعته أن يجنبها هذا النوع من المصائب؟ لم تفكر أبدا في الإستماع إليه ، لم يكن صالحا لأي شيء ، وكان عليها أن تثبت له أنها لاتحتاجه لتدبير أمور حياتها.

الأسوء أنها لم تكن تعرف من أين تبدأ . إضافة لذلك ، كان الخروج إلى الشارع يسبب لها الإكتئاب . كان الجو ثقيلا جدا . الجميع خائف بعد جريمة القتل . فإذا كان أحدهم قد تجرأ على القتل , فما الذي سيحصل بعد ذلك ؟ جريمة قتل ! لكن كيف لم تفكر في هذا ؟ واضح ! نتيجة لجريمة القتل , حصل شيء ما لرودريغو ! ربما حدثت له اضطرابات جديدة منعته من العودة ، وهي كغبية فاقدة للوعي تنتظر أن ينزل الخطيب من السماء. وبسرعة شغلت التلفزة الإفتراضية , فمنذ أسبوع لاتعرف ما يحدث في الخارج.

في تلك اللحظة , تحولت غرفة نومها إلى مزرعة الكاكاو التي تم تدميرها من طرف أفراد الجيش. صوت أبيل ثابلودوسكي يحكي الحدث.

– هذا اليوم ، وجه الجيش الأمريكي ضربة قوية لمهربي الكاكاو. تم تدمير عدة هكتارات من المخدرات , وألقي القبض على واحد من أقوى زعماء عصابات الشوكولاته الذي كانت الشرطة تبحث عنه منذ مدة طويلة . هذه كل المعلومات المتوفرة لدينا لحد الساعة . أسماء زعيم العصابة وشركائه لن يتم الكشف عنها كي لا تعرقل التحقيق ، الذي قد ينتهي بتوقيف عصابة كوكب الزهرة.

تحولت ,على الفور, غرفة نوم أثوثينا إلى مختبر مليء بالحواسيب, ففي تلك اللحظة تم عرض برنامج وثائقي حول الطريقة التي تم بها استئصال الجريمة من الكوكب . حدث ذلك عندما تم اختراع حاسوب باستطاعته إعادة تشكيل الجسم الكامل لشخص ما, و تحديد مكانه بواسطة قطرة دم بسيطة ، أو لعاب ، أو جزء من الظفر ,أو الشعر . وبذلك يمكن إيقاف المجرمين و عقابهم خلال الدقائق القليلة من ارتكابهم للجريمة,حتى ولو اختبأوا في تمبوكتو "Tumbuctu ".

لكن ، بالتأكيد, كان قاتل المرشح حريصا على عدم ترك أي أثر. فقد قاموا بتحليل كل البصاق الموجود في المقعد ولا شيء ، لا إشارات حول الجاني .

فجأة، اختفت الصور من المختبر، وظهر أبيل ثابلودوسكي و الدكتور دييز(Díez) ، يجلس كلاهما على السرير إلى جانب أثوثينا . تفاجأت أثوثينا ، الدكتور دييز هو جارها صاحب العيادة . أبيل ثابلودوسكي يستجوب الطبيب.

– مرحبا بك دكتور دييز ، شكرا على حضورك لبرنامجنا .

– على العكس ، شكرا على الدعوة.

– أخبرنا دكتور ، مم يتكون الجهاز الذي اخترعته ؟

– إنه جهاز بسيط للغاية يصور الهالة الضوئية للأشخاص , و يكشف بداخلها آثار الهالات الضوئية لأشخاص آخرين اقتربوا منها . بهاته الطريقة يصبح من السهل جدا تحديد آخر شخص تواصل مع السيد بوش.

– انتظر ، لم أفهم جيدا ، هل يعني هذا أن الجهاز الذي اخترعته يلتقط صورة الهالة الضوئية للأشخاص الذين ا قتربوا من أحدهم؟

– نعم . هو كذلك . فالهالة الضوئية طاقة أصبحت قابلة للتصوير منذ مدة طويلة . فجميعنا نعلم أنه حين يخترق شخص ما مجالنا المغناطيسي, فإنه يلوثه . هناك العديد من تخطيطات الهالة الضوئية التي تحدد اللحظة التي أصيبت فيها الهالة الضوئية , لكن لحد الآن لم يتمكن أحد من تحليل و تحديد مالك الهالة الضوئية للشخص الملوث . هذا هو ما يمكن لجهازي أن يقوم به . فعن طريق تخطيط الهالة الضوئية للشخص الملوث, يمكن إعادة إنتاج جسد الشخص الذي يمتلكها .

– لكن, انتظر قليلا . السيد بوش تم اغتياله عندما كان يسير بين الناس. من المفروض إذن أن العديد من الأشخاص اقتربوا من هالته الضوئية ولوثوها . كيف ستتعرف إذن على الهالة الضوئية للقاتل ؟

– عن طريق اللون. تذ كّر أن كل العواطف السلبية لديها لون خاص .....

لم ترد أثوثينا سماع المزيد . إضافة إلى أن الدكتور دييز هو جارها صاحب العيادة , فهو أيضا صديقها الحميم ، ويجب عليها أن تزوره فقط و تسمح له بأخذ تخطيط هالتها الضوئية كي يحدد مكان رودريغو. حمدا لله ! حملت حقيبتها وخرجت على الفور ، دون أن ترتدي حذاءها و ترتب شعرها ، ودون أن تطفيء التلفزة الإفتراضية . لو أنها تريثت دقيقة أكثر ، فقط دقيقة أكثر، لرأت رودريغو يقفز كالمجنون في كل أرجاء غرفة النوم . ظهر أبيل ثابلو دوسكي في الأخبار البين – كوكبية . في كورما . كوكب العقاب . حدث انفجار بركاني. تم طلب المساعدة من مشاهدي التلفزة الافتراضية لإرسال المعونة للمتضررين ، ذلك أن سكان هذا الكوكب . دول العالم الثالث . يعيشون في زمن الكهوف . و رودريغو واحد منهم, يجري بيأس محاولا تفادي الحمم البركانية.

***

كان رودريغو آخر شخص دخل إلى كهف صغير في أعلى الجبل . فأصغر المخلوقات البدائية الذين يقيمون في كوكب كورما , يجري بسرعة أكبر منه . بطئه لا يرجع فقط إلى أن قدميه لا تتوفران على جلد سميك يحميهما من الأحجار أو الحر ، ولكن أيضا لأن عضلاته لم تتمرن على هذا النوع من المجهود البدني . فأقصى ما حققه في حياته هو السير إلى أقرب حجرة اتصال جوية ، كي ينتقل من مكان إلى آخر داخل الكوكب . لم يعلم في أي لحظة دخل إلى الحجرة التي أوصلته إلى هناك . فهو لا يتذكر أنه قام بذلك . حسنا، إنه لا يتذكر أي شيء . صاحبه الإحساس بالقلق طوال الوقت . شعر أنه تخلى عن فعل شيء مهم ، و أن لديه باختصار قضية عالقة. كان جسده يشتهي شيئا ما لا يعرفه ، كانت قدماه ترغبان في رقص التانكو ، شفتاه تشعران بحاجة ملحة للتقبيل، كان صوته يريد أن ينطق اسما محي من ذاكرته . كان على طرف لسانه ، ولكن عقله كان فارغا تماما . الشيء الوحيد الذي كان متأكدا منه هو أنه يفتقد القمر ...، و أن هذا الكهف مقرف للغاية.

" كان الجو العام المحيط بحوالي ثلاثين كائنا بدائيا , من رجال, نساء و أطفال , حقا لا يطاق. مزيج العرق ، البول ، الغائط، المني، بقايا الطعام المتعفن داخل الفم ، الدم ، الصملاخ ، المخاط و إفرازات أخرى تراكمت لسنوات في أجساد هؤلاء الهمج المقرفين ، كانت تسبب الدوار

لأي شخص . لكن الحاجة إلى الأكسجين من أجل تنظيم تنفسه كانت أكبر, بعد السباق المارتوني الذي انتهى منه للتو ، وبعد الإزعاج الذي سببته الرائحة الكريهة ، هكذا استنشق رودريغو الهواء بصعوبة، و نتيجة لذلك سقط فوق صخرة . حاول أن يقوم بذلك بعيدا . بقدر الإمكان . عن الجميع. كانت قدماه متشنجتان بسبب المجهود الذي بذله ، لكن لم يعد يملك الطاقة الكافية لتدليكهما . كان متعبا جدا. لم تكن لديه القدرة على البكاء ولا على الصراخ بقوة , مثل امرأة كانت أمامه . فقدت المرأة ابنها للتو, كانت تدور و تحمل البقايا المتفحمة لجسم طفل ، كانت يداها محروقتان . تخيل رودريغو أنها وضعتهما داخل حمم بركانية كي تنقذ ابنها. انتشرت رائحة اللحم المحروق بشكل لولبي, بينما كانت تدور وتدورأمام مدخل الكهف . في الخارج كان كل شيء مغمورا بالحمم البركانية المشتعلة . كان الحر لا يطاق.

أغلق رودريغو عينيه. لم يعد يرغب في رؤية شيء آخر . ندم على فراره من الحمم البركانية. فما فائدة البقاء على قيد الحياة في مكان لا ينتمي إليه ؟ لا يتذكر من هو ، ولا من أين أتى ، لكن كان لديه إحساس عميق أنه عاش في مكان مميز. لم يكن الأمر يتطلب الكثير من الملاحظة ، لإدراك أنه أجنبي عن هذه الحضارة . كان يشعر أنه مهجور، مجروح ، ممزق داخليا . شعر بفراغ كبير كما لو أنهم انتزعوا نصف جسمه بضربة واحدة. لا يعرف ما الذي سيفعله , فليس لديه أدنى إمكانية للهرب. إضافة لذلك , أين يمكنه أن يذهب ؟ هل لديه عائلة ؟ هل هناك من سيحزن من أجله ؟ كم من الوقت سيبقى على قيد الحياة في هذا الكوكب؟ . لوحده ، ولا يوم ، وباعتباره أحد أفراد القبيلة لديه إمكانيات قليلة . كان دائما يشعر بنظرات الشك لدى هؤلاء المتوحشين , وهو لا يلومهم . فمظهره كذكر مشبوه للغاية , دون شعر و دون قوة وحشية ، لم يفقد سنة واحدة . وهو ما يحصل فقط عند أطفال عمرهم ثلاث سنوات . , دون ندوب، دون عدوانية ، والذي بدلا من أن يقضي حاجته في الكهف ، يقوم بذلك وراء شجرة ، والذي عوض أن يهاجم الديناصورات ، يستعمل رؤوس الرماح لإزالة الأوساخ من الأظافر،و الذي بدلا من أن يأكل مخاط أنفه ، يمسحه بأصابع يد بينما يخفي فعله باليد الأخرى كي لا يراه أحد ، و الذي كي يشبع رغبته الجنسية ، لا يضاجع نساء القبيلة . فكلهن يرفضنه .

امرأة واحدة فقط , هي التي كانت تشعر بانجذاب نحوه ، ولم يفهم أحد السبب. يرجع ذلك إلى أنها كانت الوحيدة التي شهدت هبوط المركبة الفضائية التي أحضرت رودريغو إلى كورما .

رأتها تنزل من السماء وسط النار وصوت الرعد. نزل رودريغو من الجهاز الغريب عاريا ومرتبكا . فبالنسبة لها كانت المركبة مثل رحم عائم أنجب للتو هذا الرجل . كانت تعتبر أن رودريغو إله ولدته النجوم . أنقدت حياته لأكثر من مرة ، فقد كانت تقاتل رجال القبيلة بشراسة من

أجل حمايته . لم تجد طريقة لإظهار حبها له . أحيانا كانت تنام إلى جانبه , وتفتح ساقيها المشعرتين ، تنتظر أن يقفز فوقها مثلما يفعل باقي البدائيين أمام نفس الإستفزاز. لكن رودريغو كان يتظاهر بالعمى ، و بالتالي لم يحصل أي شيء . رغم ذلك لم تفقد البدائية الأمل و فكرت أن إصابة إلهها حاليا , هي فرصتها الكبيرة .

كانت تنام عند قدميه و تلعق برفق الجروح التي أصيب بها أثناء هربه . فتح رودريغو عينيه ، و حاول أن يسحب قدميه, لكن عضلاته لم تطاوعه. خلال ثوان قليلة اكتشف أن الإحساس الذي يمنحه اللسان المبلل . عندما يتصل بالجروح المحروقة لقدميه . منعش . أحس براحة كبيرة, وحين توقف عن المقاومة , أغلق عينيه و استسلم لحنانها . شيئا فشيئا أخذت البدائية تصعد عبر الساقين بقوة كبيرة . وهي الآن تلعق ربلة ساقيه . كان عليها أن تتوقف أحيانا كي تزيل الأشواك المنغرزة في جسم رودريغو . بعد ذلك ، استمرت في اتجاه الركبتين ، ثم توقفت قليلا عند الفخذين . حيث لا يوجد لديه بالتأكيد أي جرح . وفي الأخير وصلت إلى هدفها الرئيسي : منطقة العانة. كانت المرأة المتوحشة تمرر باشتهاء لسانها بين شفتيها قبل أن تكمل عملية الإنقاذ. شعر رودريغو بالقلق ، فهو يعرف جيدا ما تريده هذه المرأة البشعة المشعرة الصدر , التي تنفر منها الشياطين ، و التي تنبعث من فمها رائحة كريهة ، و التي تحرك أوراكها بشهوانية. فما كانت ترغب في حصوله ، هو نفسه ما كان رودريغو يتفاداه منذ البداية.

لحسن الحظ ، كان بدائي آخر يتابع ما حصل بينهما ، لم ينزع عينيه ولو لثانية واحدة عن مؤخرة المرأة في الهواء . وضعية القوائم الأربعة التي كانت توجد عليها ، كانت تثير شهوته بشدة . ودون أن يفكر مرتين ، أمسك بها من أوراكها و بدأ بمضاجعتها. احتجت بتذمر، وكجواب تلقت ضربة واحدة على رأسها جعلتها ترضخ. كان رودريغو ممتنا لأن الذكر تدخل لإبعادها ، و لكن طريقته أزعجته . إضافة لذلك ، بما أنها أنقدت حياته مرات عديدة ، فقد شعر أنه ملزم برد جميلها. ودون أن يعرف من أين استمد القوة نهض وسحب الذكر . قام هذا الأخير . غاضبا. بضربه بوحشية فتركه في حال أسوء مما لو أن دينصورا مضغه . هذا ما كان ينقصه ! لم يستطع رودريغو أن يتحمل أكثر, وبكى بيأس. ما الذي فعله كي يستحق هذا العقاب ؟ ما الجريمة التي يؤدي ثمنها؟ الجميع ينظر إليه بغرابة, فسلوكه خيب أمل حتى البدائية التي كانت معجبة به كثيرا . ومنذ تلك اللحظة أصبح منبوذا بالإجماع بسبب جبنه.

لم يسمح جهاز الإتصال الجوي للدكتورديز بدخول أثوثينا . هذا دليل على أن الدكتور مشغول مع أحد المرضى ، وأنه تركه مغلقا . لذلك, لم يعد أمام أثوثينا حل غير أن تذهب إلى مكتبها كي تهاتف من هناك جارها صاحب العيادة , و تحدد موعدا مثلما يفترض. في الواقع ، لم تكن أبدا على ما يرام لدرجة أنها اتصلت مباشرة برقم الإتصال الجوي للدكتور . كان من قلة الأدب الحضور إلى بيت أو مكتب دون الإخبار بذلك مسبقا, لكن أثوثينا كانت يائسة جدا لدرجة أنها تجاوزت هذه القواعد الدنيا للباقة . من الواضح جدا أن التكنولوجيا وجدت لأجل ذلك ، كي لا تسمح بنسيان العادات الحسنة. لذلك وجدت أثوثينا نفسها مضطرة لأن تتصرف بطريقة متحضرة . حين كانت تنتظر أن يفتح باب مكتبه , فكرت أنه ليس شرا ولا خيرا ألا يأتي ، فمنذ أسبوع لم يحضر إلى عيادته والأكيد أن لديه العديد من المكالمات من طرف جميع المرضى الذين تركهم.

أول شيء سمعته عندما فتح باب جهاز الإتصال الجوي, وبشكل جماعي :" يالك من حقيرة! ". تفاجأت أثوثينا عند الدخول ,لكن بعد ذلك شعرت بحزن كبير . فنباتاتها ظلت لمدة سبعة أيام دون ماء, ولديها كل الحق في استقبالها بهاته الطريقة. كانت أثوثينا معتادة على تركها متصلة بالمزرعة الناطقة – وهي عبارة عن حاسوب يترجم إلى كلمات إشعاعاتها الضوئية – وقد كان يسرها أن تنجح في عملها و ترحب بها نباتاتها.

عموما, كانت نباتاتها لطيفة ورقيقة . بل أكثر من ذلك لم يسبق لها أن شتمتها . والآن أثوثينا لا تلومها ، فهي أكثر شخص يعرف الغضب الذي يسببه لها الهجر.على الفور, قامت بسقيها . أثناء قيامها بذلك اعتذرت منها ألف مرة ، غنت لها و داعبتها وكأنها هي التي تتم مواساتها . هدأت النباتات ، و بدأت تخرخر من الفرح .

شرعت أثوثينا إذن في الإستماع إلى رسائل الإتصال الجوي التي وصلتها. أكثرها إحباطا كانت لشاب كان في حالة تجسد جديد لهوجوسانشيز Hugo Sánchez ، لاعب كرة قدم مشهور ينتمي إلى القرن العشرين . منذ سنة 2200 الشاب . الذي أصبح لاعب كرة قدم مجددا . صار ينتمي إلى المنتخب الأرضي. قريبا ، ستنظم البطولة البين – كوكبية في كرة القدم و من المنتظر أن يقدم أداء جيدا . ما حدث هو أن تجاربه باعتباره هوجو سانشيز جعلته مصدوما جدا, فأبناء وطنه حسدوه كثيرا وجعلوا حياته صعبة . ورغم أن أثوثينا اشتغلت معه كثيرا في عدة جلسات للتحليل الفضائي، إلا أنها لم تستطع أن تمحو من ذاكرته تماما التجربة المريرة التي مر بها عندما منعوه من المشاركة في البطولة العالمية سنة 1994 . المكالمة الثانية كانت من زوجة الرجل ، التي كانت في حياتها السابقة الدكتور ميخيا بارون Mejía Barón ، المدرب الذي منع هوجو سانشيز من اللعب . تم وضعهما في هذه الحياة إلى جوار بعضها كي يتعلما أن

يحبا بعضهما , لكن هوجو لم يسامحها وكلما أتيحت له الفرصة ، كان يضربها ضربا مبرحا. لم يعد باستطاعة المرأة أن تتحمل أكثر ; توسلت لأثوثينا أن تساعدها و إذا لم تفعل فإنها مصممة على الإنتحار. كانت هناك أيضا عدة مكالمات من مدرب الشاب, فمباراة كوكبي الأرض . الزهرة على الأبواب ، وهو يريد أن ينسق مع لاعبه النجم . فكرت أثوثينا أنه من الأفضل أن تمنح المدرب اسما آخر لأحد مرضاها ، الذي كان في حالة تجسد جديد لبيلي Pelé. إذ لم تكن في ظروف تسمح لها بالإصغاء لأي أحد في هاته اللحظات . يحزنها هذا كثيرا ، لكنها لا تملك حلا آخر , كان الأمر هكذا . فلكي يتمكن المرء من العمل كمحلل فضائيات ، يحتاج أن يكون خاليا جدا من المشاعر السلبية , و أثوثينا لم تكن كذلك.

لم يعد باستطاعتها سماع رسائل أخرى فقد بدأت نباتاتها بإحداث ضجة كبيرة. صرخت بهستيرية . كانت تسمع من خلال الجدران شجارا مشينا صادرا من مكتب الدكتور دييز ، و لم ترقها أبدا المشاعر السلبية . فتحت أثوثينا على الفور الباب المؤدية للممر وطرقت باب الدكتور دييز. كان الدكتور أكثر شخص مسالم تعرفت إليه . لابد أن شيئا خطيرا قد حدث كي يثار جنونه بهاته الطريقة .

أخمدت طرقاتها القوية الشجار . حين لم تتلق أي جواب ، حاولت أثوثينا أن تطرق من جديد ، لكن لم تكن بحاجة لذلك . فتح باب الدكتور دييز في وقت غير مناسب . دفعها رجل بدين على باب المكتب . اصطدمت أثوثينا بالزجاج . سقطت العلامة الفلكية لأثوثينا مارتينيز – المحللة الفضائية – وتحطمت. خلف الرجل البدين خرج أيضا رجل آخر أكثر غضبا، و خلفه الدكتور دييز، لكن حين رأى أثوثينا على الأرض اعترض طريقه و اقترب لمساعدتها.

– أثوثينا ! لم أتوقع أن تكوني أنت ؟ هل تأذيت ؟

– لا ، أعتقد ,لا.

– ساعد الدكتور أثوثينا على الوقوف و فحصها بسرعة .

– أجل, يبدو أنه لم يحدث لك شيء.

– وأنت هل تأذيت؟

– لا، فقط كنا نتجادل، لحسن الحظ أتيت.

– ومن هم ؟

– لا أحد ، لا أحد ... اسمعي ، لكن ، ما الذي فعلوه بك ؟

– قلت لك لا شيء ، إنها فقط الصدمة.

– لا أقصدهم .ماذا حدث لك ؟ هل أنت مريضة ؟ وجهك مخيف.

لم تستطع أثوثينا أن تقاوم لوقت أطول رغبتها في البكاء . عانقها الطبيب بشكل أبوي. أثوثينا بصوت تتخلله شهقات , خففت عن نفسها صحبته. حدثته أثوثينا كما لو أنها التقت بروحها التوأم ، و قد استمر هذا الإرتياح لوقت قصير بما أنها انتقلت في نفس اليوم من العناق إلى الهجر ، من الهدوء إلى الإضطراب ، من الثمالة إلى الصواب , من قمة العطاء إلى الفراغ. أخبرته أنها بحثت عنه في كل مكان ولم تجد له أثرا . الأمل الوحيد الذي بقي لها هو تحديد مكانه عن طريق الجهاز الذي اخترعه للتو . حين ذكرت أثوثينا الإختراع التفت الدكتور دييز حوله لرؤية ما إذا كان أحدهم يستمع إليهما، أمسك أثوثينا من ذراعها و أدخلها إلى مكتبه .

–تعالي معي . هنا بالداخل نتحدث بشكل أفضل . جلست أثوثينا على أحد الكراسي الجلدية المريحة أمام مكتب الدكتور . تكلم الدكتور دييز بصوت منخفض و كأن أحدهم يسترق السمع إليه.

– اسمعي أثوثينا . أنت صديقة عزيزة جدا, و يسرني أن أساعدك لكنني لا أستطيع.

أخرست الخيبة أثوثينا و غطى ستار من الحزن عينيها .

– لقد صنعت فقط جهازين . واحد في حوزة الشرطة ، و لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن يعيروه لي ، فهم يستخدمونه ليل نهار لتحديد مكان قاتل السيد بوش . و الآخر لا يمكنني أيضا استعماله لأنه غير مسموح لي بالدخول إلى CUVA (المراقبة العالمية للحيوات السابقة) حيث يحتفظون به ... رغم أنه ، دعيني أفكر ... حاليا هناك منصب شاغر ... ربما إذا ذهبت للعمل هناك ستتمكنين من استخدامه.

– هل جننت ؟ هناك يقبلون فقط ذوي الأصول البيروقراطية. يبدو حقا أنهم سيسمحون لي بالدخول.....

– يمكنني مساعدتك على أن تصبحي بيروقراطية الأصل .

– أنت ؟ كيف ذلك ؟

– أخرج الدكتور جهازا صغيرا من درج مكتبه ، و أراه لأثوثينا .

– بواسطة هذا .

***

كانت الآنسة البيروقراطية تأكل فطيرة "التامال" الغنية التي تحتفظ بها في الدرج ، نظفت يديها جيدا في التنورة قبل أن تسلم على أثوثينا مارتينيز ، آخر المرشحات لمنصب " محققة رسمية " , والتي يجب عليها إجراء مقابلة معها .

- اجلسي من فضلك .
- شكرا
- أرى أنك محللة فضائيات.
- نعم هو كذلك .
- إنها وظيفة براتب جيد جدا ,ما الذي دفعك لتقديم طلب الحصول على وظيفة بمكتب؟

شعرت أثوثينا بتوتر شديد ، كانت تعلم أن كاميرا الصور الذهنية تصور كل أفكارها . انتظرت أن يقوم الحاسوب الصغير الذي وضعه الدكتور دييز في رأسها بإرسال أفكار حب وسلام , إن لم تكن قد فقدتها , ففي الواقع ، ما مر في ذهنها في تلك اللحظة هو أن هذه الإستجوابات سخيفة و أن المكاتب الحكومية مقرفة .

- ما يحدث هو أني متعبة جدا من الناحية العاطفية . أوصاني طبيبي بأخذ إجازة , فهالتي الضوئية شحنت بالطاقة السلبية ، وهي بحاجة لأن تتعافى . فكما تعلمين ، أنا أعمل لساعات عديدة أستمع فيها لكل أنواع المشاكل .

- نعم ، أعلم . و أعتقد أنك تدركين أيضا أهمية معرفة الحيوات السابقة لفهم سلوك أي شخص.

- نعم , بالتأكيد.

- إذن ، أظن أنك لن تعارضي أن نقوم بإجراء اختبار نشتغل من خلاله مباشرة في مجال عقلك الباطن , كي نحصل على نتائجنا النهائية و نحدد إذا ما كنت الشخص المؤهل للحصول على المنصب في مكتبنا أم لا .

شعرت أثوثينا بعرق يسري في ظهرها. تملكها الخوف,الكثير من الخوف . " اختبار النار" [1] ينتظرها. لا أحد يستطيع أن يقتحم العقل الباطن لشخص آخر دون إذن مسبق . كان عليها أن تسمح لهم بذلك إذا كانت ترغب حقا أن تعمل في CUVA (المراقبة العالمية للحيوات السابقة) . بالطبع, لن تسمح لهم بأي شكل من الأشكال أن يصلوا إلى عقلها الباطن الحقيقي ، فالمعلومات

[1] -Diccionario de la lengua Española,op.cit ,tomo 2 ,p :1853
اختبار مصيري يسعى إلى إثبات جدارة شخص واستحقاقه لشيء ما.

التي يريد المحللون جمعها تتعلق بأهليتها الأخلاقية والإجتماعية . إنهم يرغبون في معرفة ما إذا كانت قد عذبت أو قتلت شخصا في حياة ما , ما درجة نزاهتها في الوقت الحالي , ما درجة تحملها للإخفاق ، وما مدى قدرتها على تنظيم حركات ثورية .كانت أثوثينا نزيهة جدا , فقد أدت كارمات[1] على كل الجرائم التي ارتكبتها . لكن درجة تحملها للإخفاق كانت ضعيفة جدا. كانت ثورية ومتمردة بالفطرة ، لذلك كان من الأفضل لها أن يستمر جهاز الدكتور دييز في العمل بشكل صحيح ، وإذا حصل العكس, فلن تحرم فقط من منصب " محققة رسمية " , بل إنها ستتلقى عقابا قاسيا : سيقومون بمحو حيواتها السابقة من ذاكرتها ، و..... هكذا, وداعا رودريغو !

- ما هي كلمة المرور ؟
- باباوات مدفونة.

كتبت الآنسة البيروقراطية الجملة في لوحة مفاتيح الحاسوب ، و أعطت لأثوثينا خوذة كي تضعها فوق رأسها . كانت كاميرا الصور الذهنية المثبتة داخل الخوذة تصور أفكار اللاوعي , تترجمها إلى صور واقع افتراضي يتم فحصها في مكتب مراقبة البيانات . هناك يتم تحليلها بشكل موسع من طرف مجموعة من المتخصصين وجهاز كومبيوتر .

وضعت أثوثينا الخوذة ، أغمضت عينيها، وبدأت في الإستماع لموسيقى جميلة جدا.

في المكتب المجاور ، بدأت عملية إعادة إنتاج مدينة مكسيكو لعام 1985 في الواقع الإفتراضي. هكذا أصبح بإمكان العلماء أن يسيروا في شارع ساموبل رويزSamuel Ruiz تماما مثلما حدث منذ مئتين وخمسة عشر عاما إلى الوراء، عندما كان يعرف بممر لاثارو كارديناس Lázaro Cárdenas . وصلوا إلى كاتدرائية ميتروبولينانا Metropolitana حين كانت لا تزال مكتملة . تابعوا جولتهم عبر الممر الرئيسي إلى أن وصلوا إلى ساحة كاريبالدي Garibaldi.هناك وقفوا إلى جانب فرقة مارياتشي كانت تعزف بناء على طلب بعض السياح .

دار بين العلماء البيروقراطيين نقاش حاد , فقد كان وضوح الصور التي يشاهدونها ملفتا للإنتباه. عادة يتذكر العقل بطريقة مشوشة وغير منظمة. كانت أثوثينا هي أول شخص يتعرفون عليه , يتذكر ماضيه بشكل واضح . فالصور المعروضة احتفظت بترتيب زمني جيد . لم تكن مشتتة ، وهو ما يعني أن الشابة عبقرية، أو أنها أدخلت بطريقة غير قانونية حاسوبا صغيرا. اقترح

[1]-Maria moliner : Diccionario de uso del español,Gredos,Segunda edicion ,Madrid,1994,p 133
معتقد رئيسي في الهندوسية مفاده أن حياة الإنسان هي سلسلة مترابطة من الحيوات , كل واحدة منها تتحدد بمجموع أفعال الحياة السابقة.
بناء على ذلك,كل ماقام به الفرد في حيوات سابقة من شر أو خير يجني ثماره في حياة أخرى لاحقة من خلال تجسدات جديدة .

البعض حضور الشرطة , آخرون طلبوا فقط تحقيقا معمقا , و البعض الآخر هزهم صوت الأبواق و تأثروا إلى درجة البكاء.

لحسن الحظ ، في مثل هذه الحالات, الوحيد الذي يملك القرار الحاسم ويصدر الحكم النهائي والغير قابل للطعن , هو الحاسوب . وقد قبل المعلومة التي قدمتها أثوثينا دون أدنى استغراب . رأي العلماء يؤخذ بعين الإعتبار فقط عندما يتوقف الحاسوب عن العمل ، و هذا حصل مرة واحدة فقط منذ مئة وخمسين عاما. حدث ذلك خلال الزلزال العظيم , في اليوم الذي ولدت فيه الأرض القمر الجديد . آنذاك لم يهتم أحد بمعرفة رأي العلماء ، لأن إنقاذ الحياة كان هو الأهم. لذلك كان بإمكانهم أن يناقشوا فيما بينهم كل ما يرغبون به ، فلا أحد سيهتم باستنتاجاتهم.

أثوثينا – منعزلة تماما عن الجميع – تستمع للمويسقى المنبعثة من سماعات الخوذة. شعرت بأنها تتجول عبر الزمن . نقلها اللحن بلطف إلى إحدى حيواتها السابقة . بدأ عقلها الباطن الحقيقي يعمل بطريقة تلقائية , و جعلها تستحضر صورة كانت قد رأتها في إحدى جلسات التحليل الفضائي. لم تتمكن أبدا من رؤية أكثر من ذلك ، فقد كانت تعاني من تشويش في هاته الحياة الماضية , لكن من الواضح أنها تملك القدرة على تجاوز اللحن الذي تستمع إليه الآن .

قرص مدمج 1

فجأة , اختفت الموسيقى وتركت ذهن أثوثينا فارغا. فصلوا الخوذة للتو . لا يعقل هذا ! لقد أيقظتها الآنسة البيروقراطية في اللحظة التي رأت فيها رودريغو. كانت أثوثينا متأكدة تماما من أنه الرجل الذي أخذها بين ذراعيه لإنقاد حياتها. تعرفت على وجهه من بين أربعة عشر ألف رأتهم يوم لقاءهما . لا يمكن أن يوجد أدنى خطأ . إنه هو ! أصبحت في حاجة ماسة لمعرفة الموسيقى التي قادتها إليه.

– هذا كل شيء , شكرا جزيلا. ننتظر القرار النهائي.

– الموسيقى التي استمعت لها ، ما هي ؟

– موسيقى كلاسيكية.

– نعم, أعرف ذلك . لكن لمن هي ؟

– مممم , هذا ما لا أعرفه . أعتقد أنها لأوبرا ما، لكن لست متأكدة....

– هل بإمكانك أن تسألي عنها؟

– ولم تهتمين بمعرفة هذا الأمر؟

– حسنا لا يهمني بصفة شخصية . ما يحدث, هو أنه من المفيد جدا في عملي كمحللة فضائيات استعمال موسيقى تستفز حالات اضطراب الوعي.....

– نعم أتصور ذلك. لكن بما أنك لن تعملي كمحللة فضائيات لمدة معينة ، فلا داعي لكي تعرفي ...

من خلال فجوة بمضندة المكتب ، أخرج الحاسوب ورقة . قرأتها الآنسة البيروقراطية ، وعلى الفور أعطتها لأثوثينا.

– ممم، أهنئك ، نجحت في الإختبار . خذي هذه الورقة إلى الطابق الثاني . هناك سيأخذون تخطيط هالتك الضوئية من أجل بطاقتك. حين تحصلين عليها ، يمكنك البدء بالعمل.

فرحت أثوثينا كثيرا . لا يعقل ما كل هذا الجمال ! حاولت أن تكون حذرة ألا تظهر عواطفها ، لكنها لم تتمكن من إخفاء ابتسامة النصر. كل شيء يسير بشكل جيد .ستعلّم أناكريونتي كيف تحل المشاكل !

في الطابق الثاني ، كان حوالي خمسمئة شخص ينتظرون أخذ تخطيط هالتهم الضوئية . وهذا لم يكن شيئا يذكر بالمقارنة مع الصفوف التي و قفت بها سابقا . هكذا، وبهدوء كبير أخذت مكانها في الصف . كانت كاميرا الصور الذهنية تصورهم جميعا، و بشكل مستمر. كان هذا هو آخر اختبار يجب أن يجتازوه. يتم من خلاله الكشف عن قدرة تحمل الإخفاق لدى بيروقراطيي المستقبل. ما حدث هو أن زملائها في الصف ، كانت لهم بالفعل هيئة بيروقراطيين وتمكنوا من إجراء الإختبار بسهولة ، أما هي فلا. كل دقيقة تمر كانت تقلل من صبرها . كانت طرقات كعب حذائها العصبية على الأرض ، أول شيء أثار انتباه الحكام المؤهلين. كان ذلك مناقضا تماما للأفكار التي تصدرعنها. ركزت كاميرا الصور الذهنية على وجهها والتقطت حركة شفتيها التي كانت تدل على نفاذ الصبر. كان التضارب التام بين الفكر و الإيماءة مثيرا للشكوك . ربما هذا هو السبب الذي جعلهم يضعون لوحة " مغلق" ,حين وصلت أثوثينا إلى الشباك كي يستمعوا إليها. كادت أثوثينا تنفجر من الغضب ، لا يمكن أن يحدث هذا . لا يمكن أن يكون حظها سيئا لهذه الدرجة . كان عليها أن تعض شفتيها كي لا تفلت منها شتائم . كان عليها أن تغلق عينيها كي لا تطلق الخناجر التي كانت تريد أن تخترق بها حنجرة السيدة . كان عليها أن تقيد قدميها كي لا تكسر ركلات ساقيها الشباك . كان عليها أن تشبك أصابعها كي لا تمزق الأوراق التي سلموها لها عندما أخبروها أن تعود الإثنين المقبل .

الإثنين! كان يوم خميس صباحا . ولا تعتقد أن بإمكانها انتظار يوم الإثنين مكتوفة اليدين . ما الذي يمكن أن تفعله ؟ كان يسعدها أن تستمر في العودة إلى الحياة الماضية حيث التقت برودريغو ، لكنها لا تملك القرص المدمج الذي أثارها، و لا تعرف الأوبرا التي وضعوها ، وحتى لو عرفت، لن يكون من السهل الحصول عليها . الإكتشافات الأخيرة في مجال العلاج بالموسيقى عقدت عملية شراء– بيع الأقراص المدمجة . فمنذ مدة، اكتشف أن الأصوات الموسيقية تملك تأثيرا كبيرا على الجسم ، و أنها تغير الحالة النفسية للأشخاص ، قد تجعلهم فصاميين ، مجانين ، عصابيين, بل وحتى قتلة في بعض الحالات الخطيرة .

لكن مؤخرا ، اكتشف أن كل لحن لديه القدرة على تنشيط ذاكرتنا حول الحيوات السابقة. يتم استخدامه في مجال التحليل الفضائي كي يحفز العودة إلى حيوات ماضية . ويفترض, أنه من غير المناسب أن يستعمل أي شخص الموسيقى لهذه الغايات ، إذ لا يملك الجميع نفس درجة التطور . أحيانا ليس من الجيد كشف الماضي . فإذا كانت هناك معلومة مقفلة لدى شخص ما ، فلأنه لا يستطيع التحكم بها. لقد حصل في عدة مرات أن عزم ملك سابق – فجأة– على استعادة المجوهرات الملكية التي كانت ملكا له ، أو أشياء مماثلة . لذلك قررت الحكومة أن كل الأسطوانات ، مشغلات الأسطوانات, أشرطة الكاسيت ، الأقراص المدمجة ، و الأجهزة الصوتية الأخرى ستصبح تحت سيطرة الإدارة العامة للصحة العمومية . فلكي يقتني شخص ما قرصا مدمجا يجب أن يثبت أهليته من الناحية الأخلاقية ودرجة تطوره الروحي. وطريقة تحقيق ذلك هي تقديم رسالة مصادق عليها من طرف محلل فضائيات ، تؤكد أن هذا الشخص لا يتعرض لأي خطر أثناء استماعه لموسيقى معينة .

أثوثينا – بفضل عملها كمحللة فضائيات – يمكنها أن تقوم بهذه الإجراءات دون أية مشاكل ، ولكن ستأخذ منها شهرا تقريبا . سيستغرق هذا وقتا طويلا جدا ! عليها أن تفكر في شيء آخر ، فإذا عادت لمنزلها دون أن تحقق أي تقدم في تحديد مكان رودريغو ، ستصاب بالجنون .

إنها ترغب في مقابلته وجها لوجه في أسرع وقت ممكن كي تطلب منه تفسيرا. لم تركها ؟ هل ارتكبت خطأ ما ؟ ألم تكن جذابة بما فيه الكفاية ؟ أم أن لديه حبيبة لايمكنه التخلي عنها ؟ كانت مستعدة لقبول أي تفسير مهما كان ، المهم أن تحصل عليه . فهي لا تتحمل حالة الشك . استيقظت كل المخاوف التي تمكنت . بعد جهد كبير . من تجاوزها بمساعدة التحليل الفضائي. عدم ثقتها بنفسها منعها من الحصول على شريك قار. فكلما التقت بشخص يستحق العناء و يعاملها جيدا ، إلا وانفصلت عنه بالضرورة . كانت تشعر في أعماقها أنها لا تستحق السعادة . لكن, من ناحية أخرى ، كانت تشعر بحاجة كبيرة للحب . لذلك, خلال محاولة حل مشاكلها ، قررت العثور على روحها التوأم ظنا منها أنه لا يوجد معه أي احتمال للخطأ ,لأن الأمر يتعلق باتحاد مثالي . استغرقت وقتا طويلا كي تجده ، و فقدته بسرعة! غير ممكن ! إنه أسوء ظلم حدث لها في حيواتها الأربعة عشر ألف.

حتما ، كان عليها القيام بشيء ما للتخفيف من معاناتها و يأسها ، وربما من الأنسب أن تذهب لتنتظر دورها في وكالة حماية المستهلك . هناك يمكنها على الأقل أن تتشاجر مع أحدهم ، أن تحتج ، أن تصرخ ، أن تطالب بحقوقها . البيروقراطيون الذين يحضرون لهاته الأماكن هم الأكثر معاناة ، فقد تم إعدادها لكي يتمكن الناس من التنفيس عن خيباتهم . نعم هذا هو ما ستفعله.

***

تبدو وكالة حماية المستهلك مثل قاعة انتظار جهنم. نحيب ، شكاوي ، دموع ، ندم ، أحزان و مآسي تسمع في كل مكان . كانت حالة الإكتظاظ التي يوجد عليها آلاف الأشخاص الذين ينتظرون دورهم أمام الشبابيك – حيث يتم الاستماع إلى عامة الناس – حقا سبب حر يشبه الجحيم . تصببت أثوثينا عرقا مثل كوكيتا . كانت تنتظر دورها في صف الترقي الكوكبي و أثوثينا في صف الأرواح التوائم .كانت الإثنتان تتظاهران بالجنون . لم تكن لديهما أدنى رغبة في إلقاء التحية على بعضهما . لكن يبدو أن القدر كان مصرا على أن يجمعهما ، ففي اللحظة التي كان يتم فيها الإستماع لكوكيتا ، تقدمت أثوثينا في الصف ووقفت بجانبها تقريبا . من خلال الموقع الذي توجد به ، سمعت جيدا الحوار الذي دار بين كوكيتا و البيروقراطية التي تصغي إليها. كان التواصل بينهما صعبا نوعا ما, لأن كوكيتا اعتادت أن تحاول إبهار الآخرين من خلال استعمال كلمات رقيقة و أنيقة . المشكل يمكن في أنها لا تعرف معناها، فقد كانت تستعمل كلمة بدل أخرى وتتفوه في الأخير بسخافات , مما يؤدي إلى التشويش على محاوريها.

– اسمعي يا آنسة , هل تعلمين ما مدى فظاعة أن تتحملي كل هذا الحطام دون جدوى؟

– كل ماذا ؟

– حطام ، لقد تحطمت كثيرا كي أتغلب على نفسي ، و أظن أني طهرت روحي بما فيه الكفاية ، و أني أستحق معاملة أفضل.

– نعم سيدتي ، لا أشك في ذلك ، لكن المشكلة تكمن في أنه في هاته الحياة كل شيء يؤدى ثمنه سواء بالتقسيط أو نقدا , لكن يتم الدفع .

– نعم آنستي ، و لكني دفعت حقا ثمن كل كارماتي منذ وقت طويل . و أريد الطلاق.

– آسفة سيدتي ، فتقاريري تؤكد أنه ما زالت لديك ديون مع زوجك السابق في حيوات أخرى .

– أية ديون ؟

– هل تريدين أن أذكرك بحياتك مثل ناقد سينمائي ؟

– حسنا أعترف أني تصرفت بطريقة سيئة جدا ، لكن, ليس لوقت طويل ! اسمعي لقد أمضيت حيوات كثيرة و أنا أدفع ثمن الكارمات التي جلبتها لي تعليقات لساني المذهلة ، مثلما يضعونني الآن إلى جانب هذا الأسود . انظري كيف يحدق إلي بعينيه . إن لم تسمحوا لي بالطلاق أقسم أني سأقتله.

– افعلي ما شئت ، يجب أن تدفعي ثمن هذا أيضا . التالي, من فضلك .

– اسمعي يا آنسة ، هل هناك طريقة لنسوي الأمر فيما بيننا كي يسمحوا لي بالتعرف على روحي التوأم ؟

– لا سيدتي ، لا يوجد! وانظري, هناك عدة أشخاص لديهم نفس الحالة. الكل يريد الحصول على الجمال ، المال ، الصحة و الشهرة دون بذل مجهود . و الآن إذا كنت تريدين حقا روحك التوأم دون أن تفوزي به ، يمكننا تزويدك بقرض متى التزمت بأداء الفوائد.

– ماهو المبلغ الذي نتحدث عنه؟

– إذا وقعت هاته الورقة ، سنجعلك تلتقين بروحك التوأم في أقل من شهر ، لكن عليك أن تلتزمي بقضاء عشر حيوات أخرى إلى جانب زوجك الحالي وتتحملي الضرب والإهانات ، و أي شيء آخر. إذا كنت مستعدة للتحمل , سنقوم بذلك الآن.

– لا. بالتأكيد لست مستعدة لذلك.

– هكذا إذن ، الأمور رائعة عند الطلب ولكن ليست كذلك عند الدفع. لذلك ينبغي التفكير جيدا فيما نريده.

شعرت أثوثينا بالحزن عندما سمعت شكاوي كوكيتا . فرغم أنها لا تحبها , إلا أنها لم تكن مسرورة برؤيتها تعاني. الأسوء أن أثوثينا كانت تعلم جيدا أنه لايوجد أي احتمال كي يسمحوا لكوكيتا بالتعرف على روحها التوأم. مسكينة . من يعلم ، كم من حياة أخرى يجب أن تنتظرها . حسنا, في هذه المرحلة وصلت أثوثينا إلى خلاصة مفادها أن الحب والإنتظار شيء واحد . لايمكن لأحدهما أن يوجد دون الآخر . أن تحب معناه أن تنتظر ، لكن من المفارقة أنه الشيء الوحيد الذي يشجعها على الفعل , أو بعبارة أخرى الإنتظار جعلها نشيطة . بفضل الحب الذي تكنه أثوثينا لرودريغو ، انتظرت دورها في العديد من الصفوف ، نحفت ، طهرت جسدها وروحها . لكن بسبب اختفاءه ، لم تعد تفكر في شيء آخر غير معرفة مكانه . كان مظهرها محزنا . لم يعد يهمها تسريح شعرها , تنظيف أسنانها ، ولا أن تكون هالتها مضيئة. لم يعد يهمها شيء مما يحصل في العالم باستثناء ماله علاقة برودريغو.

رفيق الصف الذي كان وراء أثوثينا ، حدثها عن خمسة و سبعين حياة ماضية ولم تعره أدنى انتباه . كان حديثه يشعرها بالنوم ، لكن صديقها العرضي لم يلاحظ ذلك , فأثوثينا كانت تحافظ على تعابير محايدة على وجهها . لا أحد يستطيع أن يخمن – عند رؤيته لها . أنها بدأت

تشعر بالنوم. يبدو أن هذا الرجل هو العلاج الأفضل للأرق اللعين الذي ينقلها بألم إلى اختفاء رودريغو. جربت كل شيء لمعالجته بدءا من شاي بالزيزفون أو حليب بالعسل ، وصولا إلى طريقتها الناجحة التي تتمثل في تذكر الأشياء التي قامت بها في حياتها . الطريف هو أنها كانت تعد تنازليا واحدا تلو الآخر الأشخاص الذين تم الاستماع إليهم قبلها في الشباك . قبل فقدانها لرودريغو ، لم تفشل هاته الطريقة أبدا , لكنها الآن لم تعد صالحة . فكلما فكرت في الوقوف بصف ما ، تذكرت الوهم الذي جعلها تنتظر أن تقبل ، تعانق ، تشد .... و إذن ، فالنوم ينفرمنها ، يهرب من النافذة و لا توجد طريقة للحاق به. الآن, لا أحد يعلم هل بسبب امتزاج الحر بحديث رفيقها في الصف ، لكن في الواقع ، كانت على وشك أن تغمض عينيها. فهذا الرجل من السهل أن ينوم جيشا كاملا بقصصه . الإستماع إليه كان شجاعة كبيرة.

- هل أحدثك عن حياتي كراقصة باليه ؟
- لا
- لالالا؟ حسنا, خلال هاته الحياة ... انتبهي كيف ستمر الأحداث! لم أرد أن أصبح راقصة باليه ، أردت أن أكون موسيقيا، لكن بما أنني كنت عازف روك في حياة أخرى و تسببت في صمم الكثيرين بضجيجي ، لم يسمحوا لي بتذوق الموسيقى ، لذلك لم يعد أمامي حل آخر غير أن أصبح راقصة بالي ... آه، اسمعي, ولست نادما ! عشقته ,الشيء الوحيد الذي كان سيئا حقا ، هو العظم الذي سببته الأحذية ، لكن عدا ذلك كنت أحب أن أرقص على أطراف أصابعي ! كان ذلك شبيها بأن ترفرف وترفرف في الهواء ... مثل ... آه ، لا أعرف كيف أفسر ذلك ...! الأسوء أنهم قاموا بقتلي و أنا في العشرين من عمري, هل تصدقين ذلك ؟ آه ، كان رهيبا! خرجت من المسرح وأراد بعض الرجال اغتصابي, وبما أنني قاومت, قام أحدهم بقتلي.....

رق قلب أثوثينا عندما رأت هذا الرجل الضخم ، القوي ، المخيف, يبكي مثل طفل صغير . أخرجت منديلا وأعطته له . حين جفف دموعه ، حاولت أثوثينا أن تتخيله يرقص على أطراف أصابعه ، لكن لم تتمكن من ذلك.

- كان غير عادل تماما، لأني كنت حاملا... ولم أتمكن أبدا من رؤية ابني .....

نطق الرجل بالكلمات المفاتيح التي أثارت انتباه أثوثينا :" لم أتمكن أبدا من رؤية ابني ". فأكثر شيء كانت تعرفه أثوثينا هو ألم الغياب . و بسرعة, تعاطفت مع هذا الرجل المسكين الذي

لم يتمكن أبدا من رؤية الشخص الذي يحبه كثيرا و ينتظره . رغم ذلك, لم تحاول مواساته و اكتفت بالنظر إليه بشفقة.

– لذلك أتيت لأحتج . في هذه الحياة حصلت على جسد امرأة كي أنهي التعلم الخاص بالحياة الأخرى ، و عن طريق الخطأ ولدت في هذا الجسد البشع . أليس قبيحا قليلا؟

حاولت أثوثينا أن ترفع معنوياته ، لكن لم يتبادر إلى ذهنها ولا إطراء واحد . كان الرجل قبيحا حقا, وكأن الله عاقبه.

- آه ! لا أعلم ما الذي يمكن أن أقدمه كي أحصل على جسد مثل الذي تملكينه. أكره أن يكون لي جسد رجل ... وبما أنني لا أحب النساء ، علي أن أقيم علاقات جنسية مثلية, لكن أغلب الرجال يتميزون بالخشونة , لا يعرفون كيف يعاملونني بلطف...! وما كنت أحتاجه هو الحنان... آه ! لو أن لي جسدا رشيقا وناعما ، لعاملوني برقة.
- ألم تطلب زرع روح ؟
- أوي , بالطبع ! فمنذ عشر سنوات و أنا أنتظر دوري ، وفي كل مرة يتوفر جسد ما ، يقدمونه لشخص آخر وليس لي . أنا يائس....
- حسنا ، أتمنى أن تحصل عليه سريعا.
- و أنا أيضا.

أعاد الرجل المنديل إلى أثوثينا الذي أعارته له . أخذته أثوثينا بأطراف أصابعها لأنه كان مليئا بالمخاط , وقررت في الأخير أن تهديه للرجل عوض أن تعيده إلى حقيقتها. شكرها كثيرا و انصرفا في عجالة ، فأثوثينا تتأثر باهتمام الآخرين بها .

– إنه دوري ، شكرا و إلى اللقاء . أتمنى لك حظا سعيدا.

– و أنت كذلك .

– التالي

– اقتربت أثوثينا من الشباك.

– القضية؟

– اسمعي يا آنسة، لقد وضعت وثائقي في مكتب الترقي الكوكبي منذ وقت طويل.

– قضايا الترقية في الصف الآخر . التالي.

– اسمعي ، دعيني أكمل ... ! هناك أخبروني أني مؤهلة للتعرف على روحي التوأم ، مكنوني من الاتصال به والتقينا.

– إذا كنت قد التقيت به ، فلم أتيت ؟ قضيتك تم حلها. التالي...

– انتظري ! لم أنته بعد. المشكلة هو أنه اختفى بين عشية و ضحاها ولم أعثر عليه . هل بإمكانك إعطائي عنوانه ؟

– كيف ؟ التقيت به و لا تعرفين عنوانه؟

– لا ، لأنهم أعطوني فقط رقم الإتصال الجوي الخاص به . هناك تركت له رسالة , وذهب إلى منزلي .

– إذن اتصلي به مرة أخرى . التالي ...

– اسمعي , تعتقدين أني غبية حقا ، أليس كذلك ؟ لقد اتصلت به ليل نهار ولا يجيبني . كما أنه ليس باستطاعتي الذهاب إلى منزله لأني غير مسجلة في جهاز الإتصال الجوي الخاص به. هلا تكرمت بإعطائي عنوانه أم تريدين أن أحدث فضيحة ؟ لأني ، اسمعيني جيدا ، لن أذهب من هنا دون العنوان ! لذلك ستقومين بإعطائه لي ، سواء كنت طيبة أو شريرة.

كانت صرخات أثوثينا مصحوبة بنظرة شيطان نجح في إخافة الآنسة البيروقراطية . وبإذعان كبير, أخذت الورقة التي ناولتها إياها أثوثينا والتي تضمنت بيانات رودريغو ، وبسرعة بحثت عن المعلومة في الحاسوب .

- هذا الرجل غير موجود.
- كيف غير موجود ؟
- غير موجود . لقد بحثت عنه بين المتقمصين لأجساد جديدة وغير المتقمصين لها, ولم يظهر في أي سجل.

– مستحيل , إنه موجود , يا آنسة.

– قلت لك غير موجود.

– اسمعي يا آنسة ! من فضلك لا تخبريني بهاته السخافات. أنا دليل وجوده ، لأني روحه التوأم. رودريغو سانشيز موجود لأني موجودة، وكفى.

لم يبق أي مخلوق داخل وكالة حماية المستهلك لم يسمع الصرخات الغاضبة لأثوثينا، لكن لم يتفاجأ أحد عند سماعها مثل رفيقها في الصف . قامت بإصلاح مكياج عينيها بعد الدموع الغزيرة التي ذرفتها . كانت يداها ترتعشان من الإنفعال الذي حصل لها، وصعب عليها وضع مستحضر الرموش داخل حقيبتها .عندما أخذت أثوثينا . بغضب . أوراقها و استدارت لتخرج ، لم

تعرف ما الذي ستفعله. حان دوره كي يتم الإستماع إليه ، لكنه بقي مترددا بين التقدم للأمام أو اللحاق بأثوثينا.

عندما خرجت إلى الشارع ، شعرت أثوثينا بضربة فوق كتفها أفزعتها . بقربها يوجد رجل شكله مقرف جدا ، وشوش لها بأمر ما في أذنها .

- هل أنت بحاجة لجسد ؟
- ماذا ؟
- بإمكاني أن أؤمن لك جسدا في حالة جيدة وبثمن بخص.

هذا ما كان ينقصها لتنهي صباحا جميلا غير قابل للنسيان في الإدارة . لقد أخطأت عندما أعارت انتباها لهذا " القيوط" [1] , و سيكون هذا كافيا بما أنها لن تتمكن من الإنهيال عليه بثلاث ضربات. كانت جميع المكاتب الحكومية تعج بهذا النوع من الأشخاص ، لكن كان من الضروري تجاهلهم تماما إذا ما أراد شخص ما السير في الشارع بهدوء ، ذلك أنهم إذا رمقوا أحدا ينظر إليهم بطرف عينيه و لو لثانية ، فإنهم يصرون على عرض خدماتهم بأي ثمن .

- لا ، شكرا .
- هيا ! تشجعي ! لن تجدي ثمنا أفضل.
- قلت ,لا ! لا احتاج لأي جسد.
- حسنا , ليس هذا دون سبب، لكني رأيتك تتلقين معاملة سيئة نوعا ما.
- وفيم يهمك هذا الأمر ؟
- لا , لن أتحدث أكثر . هيا بنا , لدينا بعض منها وصلتنا للتو ، جميلة جدا ، بعينين زرقاوين و كل شيء...
- قلت لا أريد !
- لن تخسري شيئا إذا ذهبت لرؤيتها.
- قلت ,لا ! ألا تفهم؟
- إذا كنت خائفة من الشرطة ، فدعيني أخبرك أننا نشتغل بأجساد غير موجودة في سجل الهالات الضوئية .
- إلى الشرطة سأذهب إذا لم تتوقف عن مضايقتي .
- أوي ، ماهذه العبقرية !

---

[1] -Diccionario de la lengua Española,op.cit ,tomo1 ,p :42

- نوع من الذئاب يعيش في المكسيك ودول أخرى بأمريكا.

- شخص يتولى ,بطريقة غير رسمية ,القيام بمجموعة من الإجراءات من أجل المهاجرين الذين يوجدون في وضعية غير قانونية مقابل أجر مادي.

لم يكن سيئا ، استغرقت مترا ونصف بخطى سريعة كي تترك جانبا هذا " القيوط " . التفتت أثوثينا من الزاوية لمعرفة ما إذا كان يتبعها ، فرأته يقترب من رفيقها السابق في الصف . أتمنى ألا يؤدي يأس هاته الراقصة السابقة المحبطة – بسبب عدم امتلاك جسد امرأة – إلى سقوطها في قبضة هذا الانتهازي ! لكن حسنا , ما الذي يجعلها تسير منشغلة , تكفيها مشاكلها الخاصة . من الآن فصاعدا فليسقط العالم ، لم يعد يهمها.

كانت تسير شاردة الذهن, لدرجة أنها لم تنتبه أن مركبة خاصة تتجول في المدينة معلنة تعيين المرشح الجديد لرئاسة العالم : إيزابيل كونزالز.

قرص مدمج – 2

فاصل للرقص

شريرة لأنك لا تحبينني

شريرة لأنك لا تلمسينني

شريرة لأنك لك فما

شريرة وقت تشائين ذلك

شريرة مثل الكذبة

مثل الرائحة الكريهة ، مثل حالة الإمساك

شريرة مثل الرقابة

مثل فأر أصلع في القمامة

شريرة مثل حالة البؤس

مثل صورة الرخص

شريرة مثل توقيع سانتا أنا

مثل عقاب المربية

شريرة مثل دودة الخنزير

شريرة ، شريرة و أرجنتينية

شريرة مثل العناكب

شريرة رغم كل الهبات

شريرة مثل النظام ، الأدب ، الضمير

شريرة حيثما نظرت إليها

شريرة مثل حشو الأسنان

شريرة مثل مسمار تافه

شريرة مثل فيلم تشيكي

شريرة مثل حساء بارد

شريرة مثل نهاية قرن

شريرة بالفطرة

شريرة من القدمين إلى الرأس

شريرة ، شريرة ، شريرة

شريرة ، ولكنك لعينة جميلة !

ليليانا فليبي Liliana Felipe

أن تكون شيطانا فهذه مسؤولية كبيرة ، لكن أن تكون مامون Mammon – شيطان إيزابيل – فهذه حقا نعمة . إيزابيل كونزاليز كانت أفضل تلميذة لدي لملايين السنين . إنها أجمل زهرة وديعة أنتجتها حقول القوة والطموح . استسلمت روحها لنصائحي دون شكوك, وببراءة عميقة . كانت تعتبر اقتراحاتي أوامر غير قابلة للنقاش و تنفذها على الفور . لا تتوقف أمام أي شيء أو أي أحد . تقصي كل ما ينبغي إقصاءه دون أدنى إحساس بالندم . تبذل جهدا كبيرا لتحقيق طموحاتها , حتى أنها قريبا ستصبح عضوا في نقابتنا, وفي ذلك اليوم سأصبح الشيطان الأكثر فخرا في عالم الجحيم.

إن اختياري كي أكون معلمها يعد ثروة بالنسبة لي . كان بإمكانهم أن يختاروا أي واحد من الملائكة المطرودين من السماء الذين يسكنون الظلمات ، فكثير منهم لديه تاريخ جيد في مجال التعليم . لكن ، الله رحيم ! كنت أنا المفضل . بفضل خدمة إيزابيل سأحصل على ترقية انتظرتها لقرون . أخيرا سأحصل على التقدير الذي أستحقه ، فلحد الآن لم أجن إلا الجحود . راتب وظيفتي هزيل جدا ! فالذين حصلوا دائما على التصفيقات ، الأوسمة ، الأمجاد ، هم الملائكة الحارسة . و أتساءل ، ما الذي يستطيعون القيام به من دوننا نحن الشياطين ؟ لا شيء . فالروح في مرحلة التطور, تحتاج لأن تمر بكل الأهوال التي يمكن تخيلها في عالم الظلمات قبل أن تصل إلى التنوير .

لا يوجد طريق آخر للوصول إلى النور غير الظلمة . الطريقة الوحيدة لتهدئة الروح هي المعاناة و الألم . لا توجد وسيلة أخرى ليتفادى الكائن البشري هاته الحالة . أيضا لا يمكن إعطاءه دروسا مكتوبة فالروح الإنسانية أمية جدا، ولا تفهم إلا بعد أن تعيش التجربة بجسدها الخاص . فعندما يتم استيعاب المعلومات داخل الجسد ، آنذاك فقط يمكنها اكتسابها .

لا توجد معلومة وصلت إلى الدماغ دون أن تكون قد مرت بالأعضاء الحسية . قبل معرفة أن أكل الفاكهة المحرمة أمر سيء ، كان على الإنسان أن يحس بقوة رائحتها ، أن يعاني من الإشتهاء ، أن يحضى بمتعة العض ، أن يهتز لصوت القشرة الممزقة ، أن يتلقى اللقمة داخل الفم، أن يتعرف على استداراتها ، على عصائرها ، على نسيجها الناعم الذي يدغدغ المريء ، المعدة و الأمعاء . حين أكل آدم التفاحة ، انفتح عقله على معارف جديدة . حين أخرجتها أمعاءه ، فهم دماغه أنه يمشي عاريا في الجنة . وحين تحمل نتائج اكتساب حكمة الآلهة الذين خلقوه ، أدرك خطأه . لم يكن كافيا إخباره بأنه لا يستطيع الأكل من شجرة الخير و الشر . لا توجد طريقة كي تتقبل الكائنات البشرية حكما مسبقا . يجب أن تعيشه بشكل فعلي . ومن الذي يوفر لهم هاته التجارب ؟ الملائكة الحارسة ؟ لا يا سيدي ، نحن الشياطين . بفضل مهمتنا, يعاني الإنسان ، بفضل الإختبارات التي نعدها له ، يمكنه أن يتطور. وماذا نجني بالمقابل ؟ الرفض ، الجحود ، التقدير السيء. لا يمكن ، هكذا هي الحياة . يؤلمنا أن نلعب دور الأشرار, لكن على أحدهم أن يقوم بذلك . على أحدهم أن يكون المعلم، المصحح ، المرشد للإنسان في الظلام. و أؤكد لكم أن الأمر ليس سهلا . التربية ، تؤلم . تنفيذ العقوبة ، القصاص ، الإدانة , هو ألم دائم . أن نرى الإنسان يعاني للأبد بسببنا , هوعذاب صعب لا شيء يخففه. حتى لو عرفنا أنه لصالحه , فهذا لا يخلصنا من المعاناة . الأجمل هو أن ننتمي إلى المجموعة التي تخفف الألم ، تواسي ، تجفف الدموع ، توفر الحضن الحامي . لكن من الذي سيمكن الإنسان آنذاك من التطور؟ فالكلمات تستوعب عن طريق الدم , وعلى أحدهم أن يوجه الضربة . ما الذي سيحدث لأوتار البيانو إذا لم

ينقر أحدهم على لوحة المفاتيح ؟ لن نتمكن أبدا من سماع الصوت الجميل الذي بإمكانها أن تصدره . أحيانا ، يجب أن نعتدي على المادة كي يظهر جمالها . فعن طريق طرقات إزميل تتحول قطعة الرخام إلى تحفة فنية . يجب أن تتعلم كيف تضرب دون شفقة ، دون ندم ، دون خوف ، أن تزيح أجزاء الحجرة التي تمنع القطعة من إظهار بهاءها. فأن تنتج عملا فنيا ، معناه أن تكون قادرا على إزالة كل ما يعيق طريقك .

الإبداع يوظف نفس الإجراء . في رحم الأم ، تتنحى الخلايا الخاصة جانبا، تنتحر لكي تولد أخرى . لكي تنفصل الشفة العليا عن الشفة السفلى، يجب أن تموت آلاف الخلايا التي توحدهما . إذا لم يحدث ذلك، كيف سيتمكن الإنسان من الكلام ، الغناء ، الأكل ، التقبيل و الهمس بعبارات الحب؟ للأسف ,لا تملك الروح نفس حكمة الخلايا. إنها جوهرة خام، تحتاج لكي تصبح لامعة إلى ضربات مؤلمة . بعد عدة قرون ، تحقق ذلك لأنها تعلمت وتوقفت عن مقاومة العقاب . ترفض الخلية الإنتحار كي ينفتح الفم و يكلم الجميع . الأمر نفسه يحدث مع الكائنات البشرية , لا تحب أن تكون هي الحجرة التي تحطمت كي تبدو منحوتة . لذلك لا يوجد حل آخر غير إزاحتها من أجل مصلحة البشرية . الأشخاص المناسبون للقيام بذلك هم مغتصبوا المادة : هاته الكائنات لا تحترم مكان ونظام الأشياء . إنهم أولئك الذين لا تتملكهم الدهشة أمام الحياة، ولا يجلسون لتأمل غروب الشمس. أولئك الذين يعرفون أن العالم يمكن أن يغير لتحقيق مصالحهم الخاصة . أنه لا وجود لحواجز لا يمكن تخطيها. لا وجود لنظام لا يمكن أن ينتهك . لا وجود لقانون لا يمكن تعديله . لا وجود لذمة لا يمكن شراءها . لا وجود لجسد لا يمكن امتلاكه . لا وجود لمخطوطات لا يمكن إحراقها . لا وجود لأهرامات لا يمكن هدمها . لا وجود لخصم لا يمكن قتله. هاته المخلوقات هي أفضل حلفاءنا، و إيزابيل ملكتهم جميعا . فهي الأكثر قسوة ,لا إنسانية , طماعة ، شريرة ومطيعة لكل المغتصبين . ضرباتها القاسية – التي نفذتها ببراعة . أحدثت أجمل الأصوات الموسيقية . بفضل ممارستها للتعذيب ، حصل كثير من الناس على قبل وبركات "لوثبيل" Luzbel [1]. بفضل الحروب التي شنتها، حصلت تطورات هائلة في مجال العلم و التكنولوجيا . بفضل ممارستها للرشوة ، أصبح الناس كرماء. بفضل استخدامها وسوء استغلالها للامتيازات التي تمنحها لها السلطة ، بفضل قلة احترامها ، وفرضها لأفكارها ، و سيطرتها على تصرفات الأشخاص الذين في خدمتها ، تمكن موظفوها من بلوغ التنوير و المعرفة .

لكي يعرف شخص ما قيمة الساقين ، لابد أن يقوم أحدهم ببترهما . لكي يعرف أحدهم قيمة المواساة يجب أن يحتاج إليها . لكي يقدر أحدهم دعم وقبل الأم ، يجب أن يمرض . لكي

[1] ـ واحد من الملائكة المطرودة

يعرف أحدهم معنى الذل, يجب أن يهان. لكي يعرف أحدهم معنى الهجر يجب أن يهجر ، لكي يقدر أحدهم قيمة التضامن ، يحتاج إلى أن يقع في مصيبة . لكي يعرف أحدهم أن النار تحرق يجب أن يحرق ، لكي يتعلم أحدهم تقدير النظام يجب أن يشعر بآثار الفوضى. لكي يقدر الإنسان قيمة الحياة في الكون، يجب عليه أن يتعلم أولا تدميرها. لكي يستعيد الجنة، يجب أن يعود إلى جهنم ، وخاصة أن يحبها. نتطور فقط عندما نحب ما كرهناه. نصل إلى الله فقط عن طريق الشياطين. لذلك يجب أن تكون أثوثينا ممتنة كثيرا لأنها وضعت في طريق حبيبتي إيزابيل ، فقريبا ، قريبا جدا ستمكنها من الإتصال مع الله.

فلنستمتع ، يا أصدقاء

توجد أحضان هنا .

الآن نسير فوق أرض مزهرة.

لا أحد يفنى هنا

الأزهار و الأناشيد,

دائمة في منزل واهب الحياة.

هنا في الأرض مكان الزمن العابر.

هل هو كذلك أيضا في المكان

الذي نحيا فيه بشكل ما ؟

هل يشعر أحد بالسعادة هناك ؟

هل توجد صداقة هناك ؟

أم أننا فقط جئنا إلى الأرض

لنتعرف وجوهنا؟

أيوكوان كويتسبالتزين (Ayocuan Cuetzpaltzin)

ثلاثة عشر شاعرا من إمبراطورية الأزتيك . ميغيل ليون بورتيا

بقدر ما امتلأ بيتها بالورود وفاكسات التهنئة ، بقدرما امتلأ قلبها بالخوف . لم تكن الحياة لتمنحها مكافأة أكبر من أن يتم اختيارها كمرشحة أمريكية لرئاسة الكوكب. تحقق حلمها. كانت دائما ترغب دائما أن تكون في أعلى سلطة ، أن تحضى باحترام و إعجاب الجميع . و الآن عندما نجحت في ذلك أصبحت تشعر بالرعب . هناك خوف غير قابل للتفسير يمنعها من الإستمتاع بانتصارها. كلما أظهر لها كثير من الناس دعمهم, كلما شعرت أنها مهددة أكثر . فمنطقيا ، يفترض أن أي شخص يرغب في أن يكون مكانها . كانت معروفة بالحسد وكثرة الملاحظة ، ولكنها كانت حساسة جدا . كانت تعتبر كل من يحيط بها عدوا محتملا . كانت تعلم أن الإنسان فاسد بطبيعته ، ولم تثق بأحد. كان بإمكان أي شخص أن يخونها . لذلك بدأت بأخذ احتياطاتها . كانت تغلق الباب أثناء النوم . كانت تكشف كل أنواع الروائح الغريبة , التي تشعر بها وحدها. أصبحت شديدة الحساسية للنكهات .

في الأخير, شعرت بخطر حقيقي ودائم في العالم الخارجي و أصبحت مقتنعة أن العالم كله ضدها . حين لم يكن لديها ما تخسره ، كانت تعيش في هدوء نوعا ما ، لكن الآن عندما أصبحت قريبة من الحصول عليه ، أصبح كل شيء يهتز مثل فقاعة في الهواء . مثلما لم تجرؤ على السير في الظلام حين كانت طفلة، فقد كانت تشعر أن " الرجل المخيف " قد يهاجمها من الخلف .هذا الإحساس هو نفسه الذي كانت تعاني منه عندما كانت ترى مشاهد الحب في الأفلام. كانت تعلم أن أغلبها تعقبه مصيبة , لذلك عوض أن تستمتع بقبل المحبين ، كانت تجيل بصرها عبر الشاشة كلها تنتظر اللحظة التي يظهر فيها الخنجر في المشهد ، ويثبت في ظهر الحبيب . نفس الشيء يحصل لها مع الموسيقى . بما أنها كانت تعلم أن موسيقى الخوف هي رفيقة دائمة لكل أنواع الرعب ، فبدلا من أن تستمتع بموضوع الحب ، كانت تنشغل طيلة الوقت برصد أدنى تغيير في اللحن كي تغلق عينيها وتتجنب الصدمة في روحها.

كان الجميع يعلم أن هذا النوع من الإضطرابات مضر جدا بالصحة , لدرجة أن وزارة الصحة و الرعاية الإجتماعية منعت إدراج موسيقى الرعب في الأفلام ,لأنها تؤثر بشكل سلبي على نفسية الجمهور . صفقت إيزابيل بحرارة لهذا الإجراء. لكنها فقط تأسفت لعدم وجود مؤسسة في الحياة الواقعية تنظم مشاركة التراجيديا في الحياة اليومية وتمنع أن يتحول بين لحظة وأخرى , صوت أجراس العيد إلى صفارة إنذار سيارة الإسعاف التي تحذر الساكنة من وصول الرعب , كي تتمكن إيزابيل من إغلاق عينيها في الوقت المناسب . لأن المركز الذي وضعتها فيه الحياة, جعلها دائما في حالة اضطراب واسم المسيح لا يفارق فمها. كان الجميع يرغب في رؤيتها ، إلقاء التحية عليها ، محاورتها ، التقرب منها ، أو بالأحرى من السلطة . كان على إيزابيل أن تواجه الوضع بعينين مفتوحتين . كان عليها أن تكون حذرة . ألا تثق بأحد . ألا تترك أي قضية

عالقة قد يستغلها أعداءها لتدميرها. كان عليها أن تكون يقظة وألا تحتكم إلى القلب, إذا دعت الضرورة لذلك . بالتأكيد ، هكذا لن تحدث أية مشاكل . فبما أنها استطاعت التخلص من ابنتها، بإمكانها أن تقوم بذلك مع كل من يعترض طريقها .

أنجبت ابنتها في مدينة ميكسكو في 12 يناير 2180 على الساعة التاسعة وعشرين دقيقة ليلا. كانت تنتمي لبرج الجدي مع صعود نحو العذراء . كانت خريطتها الفلكية تشير إلى أنها ستواجه مشاكل عديدة مع السلطة ، لأنها كانت تملك تربيعا بين كوكبي زحل و أورانوس. كان زحل يمثل السلطة و أورانوس الحرية والتمرد . إضافة لذلك فإن وضعية زحل في برج الحمل كانت إيجابية جدا , لدرجة أنه إذا قرر المعارضة ، سيقوم بذلك بشكل جدي , و أحيانا بطريقة متهورة وغير مسؤولة . وضعية زحل في المنزل رقم 8 للجريمة , تشير إلى احتمال التورط في أعمال خفية وغير شرعية قد تؤدي إلى معارضة السلطة.

مع كل المواصفات التخريبية التي تمتلكها هاته الطفلة ، كان من المتوقع أنها عندما تكبر ستتحول إلى عبء حقيقي ، خاصة بالنسبة لإيزابيل التي كانت تخطط لرئاسة العالم . حسنا ، لم يكن مجرد حلم بسيط فقط ; فخريطتها الفلكية كانت تشير إلى ذلك و تؤكده , كذلك , عندما سيتحقق هذا الأمر في النهاية, ستعيش الإنسانية في سلام . لذلك لم تشأ إيزابيل أن تصبح ابنتها عدوة لها ، و قبل أن تشعر بأي عاطفة تجاهها ، أمرت بتحليلها لمئات السنين كي تتفادى تغيير القدرالإيجابي للإنسانية .

أحيانا، كانت تفكر فيها . لو أنها بقيت على قيد الحياة ، كيف كانت ستبدو ؟ هل ستبدو جميلة ؟ هل كانت ستشبهها ؟ هل كانت ستبدو نحيفة أم بدينة مثل كارميلا ، ابنتها الأخرى ؟ حين فكرت جيدا ، ربما من المناسب لها أن تحلل كارميلا أيضا . لا شيء بعد الآن سيجعلها تمر بمواقف محرجة . مثلا ، في هذا الصباح ، أول شيء قامت به إيزابيل عند الإستيقاظ من النوم, هو تشغيل الشاشة الإفتراضية لمعرفة ما إذا تم نقل المقابلة التي أجروها معها ,عندما عينت كمرشحة لرئاسة الكوكب , و بالفعل قاموا بنقلها . كان رائعا جدا أن ترى نفسها من خلال البعد الثالث في غرفة نومها الخاصة. كم هو ممتع أن تفكر بأنك حاضر في جميع منازل العالم ! أخبروها أن ملايين الأشخاص شاهدوها . الأمر الوحيد الذي كان سيئا هو أن أبيل ثابلودوسكي أجرى حوارا مع كارميلا . ياله من إحراج! ابنتها الخنزيرة دخلت أيضا كل المنازل . كانت تتمنى أن تصل إلى الغرف فقط دون أن ينقلوا ابنتها. نعم, هذا ما تؤدي إليه سرقة الكاميرا ! إنها مصيبة! كيف يفكر الناس بها الآن؟ أنها أم سيئة، لا تجعل ابنتها تتبع حمية . هذا مؤسف! لا تعلم ما الذي ستفعله معها من الآن فصاعدا . إنها تنتظر عددا كبيرا من الناس سيأتون لتقديم " البيعة " . في الفناء ، يتم تهييئ الطعام الذي سيقدم للصحافة وهي لا تريد أن تظهر ابنتها في

أي مكان . لكن كيف ستخفيها ؟ فبعد أن ظهرت في الأخبار سيسأل عنها الجميع. عليها أن تفكر في شيء . قاطع صوت ابنتها أفكارها.

- ماما , بإمكاني الدخول؟
- نعم .

فتح باب الغرفة و ظهرت كارميلا . رتبت نفسها جيدا للمأدبة. ارتدت فستانا جميلا مطرزا كانت ترغب أن تبدو أنيقة جدا في يوم مميز بالنسبة لوالدتها.

- اخلعي هذا الفستان !
- لكن .. هذا أفضل ما لدي ...
- تبدين مثل فطيرة التامال الملفوفة . إنه رديء. كيف ترتدين اللون الأبيض و أنت بدينة ؟
- لأن المأدبة خلال النهار . و أنت أخبرتني أن الأسود يصلح فقط بالليل.
- تتذكرين جيدا ما أقوله لك حين يناسبك , أليس كذلك ؟ ولكن, هل تفعلين نفس الشيء عندما يجب عليك تنفيذ أوامري ؟ اذهبي وغيري ملابسك ! و عند عودتك أحضري الحقيبة التي ستستعملين كي أرى إذا ما كانت تناسب الفستان.
- لا أملك حقيبة سوداء.
- ابحثي إذن عن واحدة . لن تنزلي دون حقيبة في يدك . فقط العاهرات يسرن دون حقيبة . هل هذا ما ترغبين به ,أن تظهري كعاهرة ؟ ما الذي تنوينه ؟ أن تجعليني أضحوكة ؟
- لا .

لم تستطع كارميلا أن تقاوم رغبتها في البكاء لوقت أطول . أخرجت منديلا ورقيا من حقيبتها و جففت الدموع التي كانت على وجهها.

- ما هذا ؟ ألا تملكين مناديل من القماش ؟ كيف تسيرين دون واحد منها؟ متى رأيت أميرة تمسح مخاط أنفها بمناديل ورقية ؟ من الآن فصاعدا , يجب أن تتعلمي التصرف وفق المركز الراقي الذي أوجد فيه. انصرفي , لقد جعلتني أغضب !

عادت كارميلا أدراجها ,وقبل أن تصل إلى الباب أوقفتها إيزابيل .

- و تذكري أن تختبئي من الكاميرات.

كانت إيزابيل غاضبة . الشباب يرهقها. كانت تشعر أن الشباب يرغب دائما في معارضتها، عصيانها ، فرض أذواقه عليها ، تحدي السلطة أو بالأحرى تحديها. لم تفهم لم يواجه الجميع

مشاكل معها . فكلما رأوها في منصب عال إلا و أرادوا التمرد على الفور. على أية حال , من الأفضل أن تذهب لرؤية ما إذا كان العمال قد جهزوا الفناء والموائد ، كما أمرتهم.

كان الفناء يشبه خلية نحل هيستيري . عمال كثيرون ينتقلون من مكان لآخر بناء على أوامر أكابيتو Agapito , الرجل الذي تثق به إيزابيل كثيرا : المساعد الأمين . كان على أكابيتو أن يبذل مجهودا أكثر من المعتاد كي يرضي رئيسته ، وقد استغرق وقتا قصيرا جدا من أجل تنظيم مأدبة هامة كهاته . في الحقيقة لم يكن لدى إيزابيل سبب كي تقيمها . فقد تم تعيينها كمرشحة منذ أربع وعشرين ساعة فقط , ومن المنطقي أنها لم تكن مستعدة لتستقبل هذا العدد الكبير من الناس في منزلها , لكنها أرادت إبهار الجميع بجهازها المنظم .

و بكفاءة عالية ، سهر أكابيتو على أن يكون كل شيء ممتازا. الموائد ، المناديل , ترتيبات الزهور ، النبيذ، الطعام ، الخدمة ، الدعوات ، الصحافة ، الموسيقى ، كل شيء نظمه بنفسه. لم يفته أي تفصيل . حمل في يده كل تقارير الصحافة التي تناولت خبر التعيين ، وتقريرا بأسماء الأشخاص الذين اتصلوا لتهنئة إيزابيل . كان يعلم جيدا أن أول شيء سترغب في معرفته هو الأشخاص الذين يساندونها , وكذلك الذين لم يقوموا بعد بمظاهرة ضدها كي تضعهم في لائحة الأعداء . حين رأى إيزابيل قادمة لمقابلته ، لم يتمالك نفسه . فقد كان بحاجة ماسة لتهنئة حبيبته ورئيسته . لقد بذل مجهودا كبيرا إلى درجة الإرهاق, حتى يكون كل شيء ممتاز ومنظما . جالت إيزابيل ببصرها في الفناء، كل شيء يبدو مثلما كانت تتمنى, لكن ، فجأة ، وقعت عيناها على بقايا هرم كانت تكافح من أجل الظهور على السطح ، و بالضبط وسط الفناء . لم تكن تلك هي المرة الأولى التي تحدث فيها هاته المشكلة، ولم تكن المرة الأولى التي تأمر فيها إيزابيل بإخفائها . فلا يناسبها أبدا أن تعلم الحكومة بوجود هرم يعود لمرحلة ما قبل الإحتلال الإسباني, تحت منزلها . فما يحدث في مثل هاته الحالات هو تأميم الملكيات من طرف الدولة . وإذا حصل ذلك ، سيكرس علماء الآثار أنفسهم للقيام بحفريات ستسلط الضوء على جزء من ماضي إيزابيل ، الذي كانت ترغب في أن يبقى مدفونا.

- أكابيتو! لم لم يخفوا الهرم؟
- حسنا .... لأنه.... اعتقدنا أنه من الجيد الحفاظ على صورتك ، و أن يروا اهتمامك بالأشياء التي تنتمي لفترة ما قبل الإحتلال الإسباني ....
- اعتقدنا ؟ من أنتم ؟
- حسنا .... الشباب, و أنا ...

- الشباب ! الشباب مجرد أغبياء ,لا يمكنهم أن يفكروا من تلقاء أنفسهم وهم تحت إشرافك . إذا كانت لديهم سلطة أكثر منك ، فلم سأحتاجك ؟ علي أن أتعاقد مع شخص آخر بإمكانه أن يأمرهم و يطيعوه !
- حسنا ، إنهم يطيعونني ... بالأحرى القرار كان لي...
- لا يهمني ، أنت مطرود.
- ولكن .... لماذا ؟
- كيف لماذا؟ لأني تعبت من لعب دور المعلمة مع التلاميذ الحمقى . أخبرتك آلاف المرات أن الذي لا ينفذ ما أقوله , فليذهب للجحيم.
- ولكني أنفذ كل ما تطلبينه.
- أنا لم أقل أبدا أن تترك هذا الهرم هنا.
- ولكنك لم تقولي أيضا أن أخفيه . ليس عدلا أن تطرديني بسبب هذا الخطأ ، بينما كل الأشياء الأخرى جيدة ، يمكنك رؤية ذلك...
- الشيء الوحيد الذي أراه هو أنك لست محترفا ، و أريد أن تذهب من هنا على الفور. أخبر روزاليو Rosalío أن يأخذ مكانك.
- روزاليو ليس هنا.
- كيف ليس هنا ؟ إلى أين ذهب ؟
- إلى وسط المدينة...

تحمست إيزابيل لهذا الجواب ، و سألت أكابيتو في سرية .

- ليحضر لي شوكولاتتي ؟
- لا ، حضرتك منحته الإذن كي يذهب لوضع أوراقه في وكالة حماية المستهلك .
- إذن اطرده هو أيضا . لقد سئمت!

توقفت إيزابيل عن الصراخ ، و تصنعت ابتسامة جذابة عندما رأت أبيل ثابلودوسكي يدخل مع فريقه والكاميرات . تملكها الخوف . هل سمع صراخها ؟ تمنت ألا يكون ذلك قد حصل, فليس مناسبا أبدا لصورتها . مررت ذراعها فوق كتفي أكابيتو و تظاهرت بالمزاح معه لإزالة الشكوك. فجأة ، قفز قلبها . كارميلا قادمة بوزنها الثقيل الذي يفوق ثلاثمئة كيلو غرام . يجب أن تمنعهم من محاورتها مجددا و تحول دون رؤية أبيل ثابلودوسكي لقمة الهرم.

كان أكابيتو ذكيا جدا فقد خمن ما تفكر به ، واقترح عليها فكرة رائعة جعلته يستعيد منصبه و الثقة التي وضعتها فيه إيزابيل.

- ما رأيك إذا جعلنا كارميلا تجلس فوق قمة الهرم , ونخبرها ألاتتحرك من هناك؟

هكذا, كارميلا الضخمة – التي تحمل حقيبة سوداء في يدها – ستنقذ أمها من أن يكتشف أحدهم أن فناء منزلها على وشك أن يلد هرما.

عادت أثوثينا إلى منزلها سيرا على الأقدام . في الطريق استعادت راحة البال . في زاوية من الشارع الذي تسكنه رأت كوكيتا تدخل إلى عمارتها . استغربت كثيرا أنها وصلت للتو ، فقد خرجت من مكتب الترقي الكوكبي قبلها بوقت كثير. حين رأت أنها أحضرت حقيبة مليئة بالأكياس وجدت سببا وجيها . من المؤكد أنها ذهبت للسوق قبل العودة إلى المنزل . رأت كوكيتا أيضا – من بعيد – أثوثينا , ولم يعجبها الأمر . حاولت أن تدخل بسرعة كي لا تلتقي بها ، لكن الجسم الضخم لزوجها الثمل الممدد على طول الباب ، منعها من ذلك . هذا ليس غريبا أبدا . فتقريبا , كان زوجها جزءا من سينوغرافيا الحي ، ولا أحد يستغرب عند رؤيته يوميا ممددا على الأرض يتقيأ باستياء .

كان الجيران قد قدموا شكوى لوزارة الصحة و الرعاية الاجتماعية، وتم تحذير كوكيتا أنه لايمكن أن تسمح لزوجها باستعمال الشارع كغرفة نوم . فكرت أثوثينا : مسكينة كوكيتا ! . لا عجب في أنها تريد تغيير زوجها . لكن حسنا ، لابد أنها قد قامت بأمر خطير في حيوات أخرى كي تلحق بها هذه الكارما . من المكان الذي تواجدت به ، لاحظت أثوثينا كيف تحاول كوكيتا سحب زوجها إلى داخل العمارة ، وكيف يغضب الزوج و يبدأ في ضرب كوكيتا ضربا شيطانيا. هذا النوع من الظلم يزعج أثوثينا . ودون أن تتمكن من تفادي الأمر ، صعد الدم إلى رأسها وتحول إلى قوة حررتها الطبيعة . "وفي أقل من صيحة ديك" [1] ، وقفت بجانب الزوجين المختلفين ، سحبت زوج كوكيتا من شعره ، ورمت به على الحائط ، بعد ذلك وجهت له ركلة مذهلة في الخصيتين. في الأخير, وجهت له ضربة قاضية في الكبد ، و حين سقط على الأرض ، انهالت عليه بركلات جيدة أفرغت من خلالها كل الغضب الذي بداخلها . أنهكت قوى أثوثينا ، لكنها شعرت بإحساس عميق بالإرتياح. لم تعرف كوكيتا هل تقبل يديها أم تسرع لجمع محتوى حقيبة الأكياس التي سقطت على الدرج . قررت أن تشكرها بسرعة و بدأت بجمع أغراضها قبل أن يراها أحد . تأهبت أثوثينا لمساعدتها ، و تفاجأت كثيرا حين رأت أنه بداخل الحقيبة لا توجد فواكه و خضر ، و إنما كمية مذهلة من الكتب الإفتراضية .

قبل بضعة أشهر ، طلبت كوكيتا مساعدتها كي تقتنيها . كانت جدتها عمياء, وقد شعرت بيأس كبير لأنها لم تستطع القراءة ولا مشاهدة الشاشة الافتراضية . مؤخرا ظهر في السوق اختراع مدهش لأفلام المكفوفين . كان عبارة عن نظارات بسيطة ترسل إشارات كهربائية إلى الدماغ دون

[1]--Alberto Buitrago : Diccionario de dichos y frases echas , Espasa –Calpe .S.A , Madrid ,2007.P :263

en menos que canta el gallo من الأقوال الشعبية الإسبانية الشائعة التي تفيد حصول أمر بسرعة كبيرة .

حاجة للمرور عبر العينين ، مما يجعل المكفوفين "يشاهدون" أفلاما افتراضية بنفس درجة وضوح الأشخاص الذين يتمتعون بحاسة البصر. كانت جدة كوكيتا أول من قدم طلبه للحصول على الجهاز ، و أول من تلقت الرفض . لا يمكن أن تحضى بهذا الشرف لأن عماها هو نتيجة كارما , فعندما كانت عسكريا أرجنتينيا , جعلت – خلال ممارساتها التعذيبية– العديد من الناس مكفوفين. حين رأتها كوكيتا تبكي ليل نهار، تجرأت وطلبت من أثوثينا رسالة توصية تقول فيها أنها كانت محللة فضائيات السيدة ، و تشهد أنها دفعت ثمن كل الكارمات ك "غوريلا" , وهذا ما لم يكن صحيحا . رفضت أثوثينا, بطبيعة الحال, فالقيام بأمر كهذا يتنافى مع أخلاقيات مهنتها. لكن نظرا لوقاحتها أفلتت كوكيتا بفعلتها, وتمكنت من الحصول عليها . شعرت أثوثينا بالفضول لمعرفة كيف حققت ذلك . من الذي قامت برشوته ؟ لم تترك لها كوكيتا الوقت كي تفترض أي شيء. قدمت بسرعة إلى جوارها ، انتزعت واحدا من الكتب الافتراضية من يديها ووضعته بسرعة داخل الحقيبة . بعد ذلك اتجهت نحوها بسلوك فيه كثير من التحدي .

- ماذا , هل ستكشفين أمري؟
- . ماذا سأكشف ؟
- لن تفعلي! فقط أحذرك, إذا أخبرت الشرطة قد أفعل أي شيء . فلكي أحمي عائلتي...
- آه ! لا ، لا تقلقي ، لن أبلغ عنك ... اسمعي ، من فضلك أخبريني إذا ما كانت تباع أقراص مدمجة أيضا, في المكان الذي اشتريت منه .

تفاجأت كوكيتا كثيرا حين رأت اهتمام أثوثينا . يبدو أنها لا تريد خداعها ، وإنما ترغب في الإستفادة من المعلومة . هذا ما كان يشير إليه بريق عينيها ، ودون أن تفكر كثيرا قررت الوثوق بها.

- هذا ... نعم ...لكن شراءها يعد أمرا خطيرا لأنها شاملة تماما . أحذرك!
- لا يهمني ، أخبريني من فضلك أين توجد . من الضروري أن أحصل على واحد .
- في السوق السوداء الذي يوجد بتيبيتو "Tepito" [1]
- كيف أصل إلى هناك ؟
- لم يسبق لك أن ذهبت ؟
- لا .
- يا إلهي ! إذن على الأرجح ستضيعين لأنه من الصعب جدا الوصول إليه . كنت أود مرافقتك ,لكن جدتي تنتظرني كي أهيئ لها الطعام .... إذا أردت نذهب غدا.

[1]- أحد الأحياء القديمة بمدينة ميكسيكو.

- لا شكرا . أفضل الذهاب اليوم .
- حسنا ، اذهبي إلى تيبيتو و اسألي هناك.

نهضت أثوثينا مثل زنبرك ، ودون أن تستأذن من كوكيتا ذهبت بسرعة إلى مقصورة الإتصال الجوي الموجودة في الزاوية كي تنتقل إلى تيبيتو. خلال بضع ثوان فقط، وصلت أثوثينا إلى وسط لالاكونييا " La Lagunilla "[1] . فتحت باب جهاز الإتصال الجوي, وظهر أمامه حشد من الناس يتدافع بالمرافق من أجل استخدام المقصورة التي ستقوم بإخلائها . بصعوبة ، وجدت طريقا بينهم و بدأت رحلتها نحو تيبيتو . وسط عدد هائل من الناس , اتجهت أولا إلى المحلات التي تباع فيها الأغراض القديمة. كل واحد من الأغراض يمارس سحرا عليها. وعلى الفور تساءلت إلى من يعودون, إلى أي مكان و إلى أي عصرينتمون ؟ عبرت أماكن عديدة مليئة بالعجلات ، السيارات ، المكنسات الكهربائية ، الحواسيب ، وأشياء أخرى مهجورة ، لكنها لم تر في أي مكان قرصا مدمجا . في الأخير, رأت في أحد المحلات جهازا لضبط الصوت. بالتأكيد ستجدها هناك . اقتربت ، لكن في تلك اللحظة لم يتمكن " الثرثار" من الرد عليها.

كان يتجادل مع زبون أراد شراء كرسي طبيب الأسنان كاملا ، ومجموعة من الملاقيط والحقن و القوالب من أجل أخذ عينات الأسنان. لم تفهم أثوثينا كيف بإمكان أحدهم أن يهتم بشراء جهاز تعذيب كهذا، لكن في النهاية ، في هذا العالم هناك إعجاب بكل شيء. انتظرت قليلا كي تنتهي عملية المساومة ، لكن الرجلين كانا على نفس الدرجة من الغباء ولم يرد أي منهما التنازل. في لحظة ما ، استدار الرجل الثرثار – الذي مل من الجدال – وسأل أثوثينا عما يمكن أن يقدمه لها, لكن أثوينا لم تنطق بكلمة واحدة . لم تجرؤ أن تسأل بصوت عال في السوق السوداء عن القرص المدمج .ولكي لا تبدو . بصراحة . سخيفة ، سألت عن ثمن ملعقة فضية جميلة تصلح لتجهيز المائدة . سمعت خلفها صوت سيدة تقول : هذه الملعقة لي ، لقد فقدتها. التفتت أثوثينا فوجدت نفسها أمام امرأة سمراء جذابة تطالب بالملعقة التي تحملها في يديها . سلمتها أثوثينا لها واعتذرت منها مخبرة إياها أنها لم تكن تعلم بوجود مالكتها . عادت أدراجها وانسحبت محبطة جدا . كانت هناك هوة كبيرة بين الثقة في وجود السوق السوداء , وبين إمكانية التواصل مع الأشخاص الذين يسيطرون عليه . لم تكن لديها أدنى فكرة كيف تتصرف ، عم تسأل ، ولا أين تذهب . فأن تكون متطورا و لا تقترب من أعمال مشبوهة ، أمر لديه سلبياته. الأفضل أن تعود في يوم آخر رفقة كوكيتا .

[1]- لالاكونييا : منطقة تاريخية توجد في الشمال الشرقي للمركز التاريخي لمدينة مكسيكو.

بدأت أثوثينا تبحث عن طريق العودة وسط المحلات الواسعة ، عندما سمعت فجأة لحنا آتيا من مكان خاص بالأجهزة الضابطة للصوت ، الراديوهات و التلفزات . توجهت على الفور إلى هناك . حين وصلت، أول ما أثار انتباهها هو العبارة المكتوبة " موسيقى من أجل البكاء " ، و في الأسفل و بأحرف صغيرة :" مرخصة من طرف المديرية العامة للصحة العمومية " . ورغم أن كل شيء كان يبدو قانونيا جدا ,راود أثوثينا شعور أنها ستجد في هذا المكان ما تبحث عنه . الموسيقى كانت ، بالفعل ، تؤدي إلى البكاء . كانت تثير حنين الفرد إلى الماضي ، وتربط بين ذكرياته . حين استمعت لها، تذكرت أثوثينا ما أحست به حين تحولت إلى كائن واحد و رودريغو ، وهذا يعني اختراق حاجز الجلد ، و امتلاك أربعة أذرع ، أربعة سيقان ، أربع عيون ، عشرين أصبعا ، عشرين ظفرا كي يمزق بها غشاء بكارة مدخل الجنة . بكت أثوثينا بشدة أمام تاجر الأغراض القديمة . راقبها التاجر برقة . مسحت أثوثينا – بحزن– دموعها . أخرج التاجر – دون أن يوجه لها أي كلمة . القرص المدمج من الجهاز الضابط للصوت ، و أعطاه لها .

- كم ثمنه ؟
- لا شيء .
- كيف لا شيء ؟ أنا أشتريته ....

ابتسم التاجر برقة. شعرت أثوثينا أن تيارا عاطفيا نشأ بينهما .

- لا أحد باستطاعته أن يبيع ما ليس له . و لا أن يحصل على ما لا يستحقه. خذيه إنه لك.
- شكرا .

أخذت أثوثينا القرص المدمج ووضعته في حقيبتها . أحرجها أن تخبر تاجر الأغراض القديمة أنها تحتاج أيضا جهازا إلكترونيا كي تتمكن من سماعه ، لأنه من المؤكد أن هذا الرجل . المعروف جدا و الغير معروف في نفسر الوقت . قد تكرم و أهداها الجهاز ، وهذا – بصراحة – كان يناسبها كثيرا. قبل أن ترحل ، اقتربت المرأة السمراء صاحبة الملعقة الفضية و ألقت التحية على التاجر : مرحبا تيبو ! , عانقها التاجر : عزيزتي سيتلالي ، تسرني رؤيتك ! ودون أن تنطق أثوثينا بكلمة ، ابتعدت وتركت الإثنين يتحدثان بحماس . بعد محلات أخرى لاحقة ، اشترت جهاز تشغيل الأقراص المدمجة كي تستمع لقرصها المدمج ، وتوجهت بعد ذلك إلى أقرب مقصورة اتصال جوي. كانت تستعجل الوصول إلى ببيتها كي تتمكن من سماع الموسيقى . شعرت كأنها طفلة لديها لعبة جديدة . حين وصلت إلى المكان الذي توجد به مقصورات الإتصال الجوي أغمي عليها تقريبا . فأمام كل واحدة منها حشد مضطرب يحاول الدخول . تمكنت أثوثينا من أن تفتح طريقا بدفعات مرفقها , والوصول إلى هدفها في وقت قياسي : نصف ساعة . لكن ثروتها الجميلة

، كانت تبدو بشعة بسبب دفعات رجل ذو شارب بارز كان يحاول الدخول إلى المقصورة قبلها. غضبت أثوثينا من جديد أمام هذا الظلم . تغير وجهها بسبب الغضب، لحقت بالرجل و أبعدته بدفعة واحدة. بدا الرجل يائسا جدا . تصبب عرقا بنفس الحدة التي كان يتوسل بها.

- آنستي ، دعيني أستعمل المقصورة من فضلك؟
- اسمعني ، لا ! إنه دوري . أنا أيضا تأخرت في الوصول مثلك.
- ما الذي ستخسرينه إن تركتني ؟ مجرد ثلاثين ثانية لا أكثر أو أقل ؟ هذا هو الوقت الذي سأستغرقه كي أفرغ لك المقصورة...

بدأ الحشد يصرخ و يحاول ملأ المقصورة التي سيضيعها هباء هذا الإثنان . في هذه اللحظة الثمينة ، رأى الرجل ذو الشارب أن المقصورة المجاورة تم إخلاءها للتو، لم يتأخر أو يتكاسل ، تسلل إلى داخلها . أثوثينا ، وقبل أن يضيعوا عليها الفرصة, دخلت مقصورتها وانتهى الموضوع.

كم هذا فظيع ! كان من المفاجئ رؤية الكائن البشري يتصرف بطريقة حيوانية جدا في القرن الثالث و العشرين . خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار التطورات الهائلة التي تم تحقيقها في مجال العلوم . بينما كانت أثوثينا تركب رقم الإتصال الجوي الخاص بها، فكرت أن الإستفادة من تطورات التكنولوجيا أمر ممتع . التحلل, السفر عبر الفضاء ، والإندماج مجددا في رمشة عين. يا لها من معجزة !

فتحت باب جهاز الإتصال الجوي و تأهبت أثوثينا لدخول غرفة شقتها ، لكنها لم تتمكن من ذلك ، منعها حاجز كهرومغناطيسي . بدأ جهاز الإنذار يرن، فأدركت أثوثينا أنها ليست في منزلها , و إنما في غرفة بيت آخر يمارس فيها عشيقان الحب بحماس . حسنا, بعد إعادة النظر, وجدت أن التطورات التكنولوجية في مكسيكو غير موثوق بها كثيرا , كما يقولون. في كثير من الأحيان, يقع هذا النوع من الحوادث لأن خطوط الإتصال الجوي تتقاطع أو يحصل فيها عطب . لحسن الحظ، في هاته الحالات خطر الموت غير موجود. لكن في كل الأحوال ، هاته الأخطاء تظل مزعجة ومحرجة .

عند سماع جرس الإنذار , توقف العاشقان بشكل مفاجئ عن ممارسة الحب . قامت المرأة بتسوية تنورتها و صرخت : زوجي! . لم تعرف أثوثينا ماذا تفعل ولا أين تنظر . جالت ببصرها في الغرفة كلها، وفي الأخير تبثته فوق صورة معلقة على الحائط. اختنق صوتها. الرجل ذو الشارب الموجود في الصورة هو نفسه الذي تشاجرت معه للتو! لا غرابة في أن المسكين أراد أن يصل بسرعة إلى منزله.

فكرت أثوثينا أن الرجل بالتأكيد قام بإدخال رقم الإتصال الجوي الخاص به قبل أن تخرجه من المقصورة ، لذلك سقطت في منزله. ركبت أثوثينا بيأس رقم الإتصال الجوي الخاص بها, لم يسبق لها أن عاشت وضعية محرجة كهذه . قامت بالإعتذار قبل أن تخرج .

- أعتذر ، الرقم خاطئ .
- ألم تنتبهي ؟ غبية !

أغلقت باب جهاز الإتصال الجوي وفتحت من جديد في بضع ثوان . تنفست أثوثينا بارتياح حين وجدت نفسها داخل شقتها , أو بالأحرى ما تبقى منها. فالغرفة كانت في حالة فوضى عارمة . كان الأثاث والملابس مرميا في كل مكان ، ووسط الفوضى .... الرجل ذو الشارب , ميت! كان بعض الدم يسيل من أذنيه . يحدث هذا عندما يعبر جسم , يتجاهل صوت جهاز الإنذار ,فجأة , المجال المغناطيسي الأمني لمنزل ليس له . فخلايا جسمه لا تندمج بشكل صحيح ، كما أن ضغطا مفرطا يمزق الشرايين ... المسكين ! فإذن, ما حصل في الواقع هو أن أسلاك الإتصال الجوي تقاطعت، ومع حالة اليأس التي كان عليها الرجل لأنه اكتشف خيانة زوجته ، غادر بسرعة المقصورة دون أن ينتبه إلى جهاز الإنذار ... لكن ، لحظة ! أثوثينا لم تترك جهاز الإنذار مشغلا. كانت تأمل أن يعود رودريغو يوما ما ، ولم ترغب أن يواجه مشاكل أثناء الدخول . إذن ، ما الذي حدث ؟ و أيضا , ما سبب تلك الفوضى في شقتها؟

ذهبت أثوثينا بسرعة لمراجعة صندوق سجل النظام الأمني لمنزلها ، فاكتشفت أن أحدا وضع يدا سوداء . كانت الأسلاك متقاطعة وموصولة بشكل خاطئ . هذا يعني أن أحدهم حاول قتلها ! لكن عدم كفاءة شركة الإتصال الجوي أنقذتها . فتقاطع الأسلاك الغير مقصود بين مقصورتي الإتصال الجوي تسبب في موت الرجل بدلا منها. هذا هو القدر ! إنها مدينة بحياتها لعدم الكفاءة ! الآن لديها أسئلة جديدة . لم أرادوا قتلها ؟ من؟ لا تعلم . الشيء الوحيد الذي كانت متأكدة منه, هو أن أحدا حصل على إذن كي يعطل جهاز المراقبة الرئيسي لسجل العمارة ، وكوكيتا كانت هي الوحيدة التي تملك الصلاحيات لتسمح بذلك.

***

طرقت أثوثينا باب كوكيتا . كان عليها أن تنتظر قليلا قبل أن تفتح لها كوكيتا ، و الدموع في عينيها . شعرت أثوثينا بالخجل لأنها جاءت في وقت غير مناسب . طالما أن زوجها السكران لم يضربها مجددا ، فكل شيء على ما يرام !

- مساء الخير ، كوكيتا.

- مساء الخير.
- هل حدث لك شيء ؟
- لا أنا أشاهد مسلسلي الدرامي.

نسيت أثوثينا تماما أن كوكيتا لا تصغي لأحد وقت مسلسلها الدرامي المفضل : النسخة الحديثة ل " الحق في الحياة ".

- اعذريني ! نسيت تماما ... ما حدث هو أنني أحتاج لمعرفة من جاء لإصلاح جهاز الإتصال الجوي الخاص بي.
- حسنا من سيكون ، عمال شركة الإتصال الجوي.
- وهل لديهم تصريح بذلك ؟
- أكيد ! أنا لا أسمح لأي شخص أن يدخل بهذه البساطة.
- ألم يخبروك إذا ما كانوا سيعودون ؟
- نعم ، قالوا بأنهم غدا سيأتون لإتمام العمل ... و إذا لم تكن لديك أسئلة أخرى ، سأكون مسرورة إن تركتني أشاهد مسلسلي الدرامي...
- أجل ، كوكيتا ، اعذريني . شكرا و إلى الغد.
- مممم!

صدمها إغلاق كوكيتا للباب في وجهها ، بنفس قوة كلمة "خطر " في رأسها. عمال الإتصال الجوي الإفتراضيين افترضوا أنه من المفروض أنها ماتت ومن المؤكد, أنهم يتوقعون أخذ جثتها في اليوم الموالي ,و يفترض ، دون مشاكل . أبناء الأم المفترضة! عادوا في اليوم التالي , لكن في أية ساعة ؟ كوكيتا لم تخبرهم بذلك ، لكن إذا طرقت بابها مجددا ستقتلها . غالبا هؤلاء الرجال يأتون في ساعات العمل , لأنهم يمرون باعتبارهم عمال شركة الإتصال الجوي . حسنا، لديها ليلة كاملة كي تنظم أفكارها وترسم إستراتيجية للدفاع . حاليا عليها أن تتخلص من الرجل ذي الشوارب.

عادت أثوثينا بسرعة إلى شقتها , و بحثت في جيب سروال الزوج المخدوع عن بطاقة تعريفه الشخصية . بعد ذلك ، ركبت رقم الإتصال الجوي الذي يظهر هناك ، وضعت الرجل ذو الشارب في المقصورة و أعادته إلى منزله . من غير شك ، إذا لم يكن هذا يوم حظ بالنسبة لهذا الرجل ، فإنه كان يوم المفاجآت غير السارة بالنسبة لزوجته ! كيف سيبدو وجهها حين تراه ! و أثوثينا لم ترد أن تدرك الإثم الذي سيلحقها بعد ذلك. حسنا, لكن لم كان عليها مجددا أن تتدخل

فيما لا يعنيها ! يرجع ذلك إلى عادة مهنية ، فقد كانت تنشغل دائما بالتأثيرات المؤلمة التي تسببها المآسي للكائنات الإنسانية.

حزنت كثيرا من أجل الرجل الذي تبادل قدره مع قدرها . ستكون شاكرة له إلى الأبد . لقد أنقذها من الموت . لكن الآن ، من الذي سينقذها من الخطر الذي يحذق بها ؟ لو كان بإمكان هذا الرجل أن يتبادل جسده مع جسدها ، فإنه سيكمل معروفه, إذ سيصل عمال الإتصال الجوي وسيجدون جسدها جثة بلا حراك ، سيعتبرونها ميتة و ستتمكن من مواصلة البحث عن رودريغو رغم أنها في جسد الرجل ذي الشارب . تبادل الأجساد ! "القيوط" ! الجائزة الكبرى ! كان على أثوثينا أن تذهب فقط إلى وكالة حماية المستهلك باكرا. و بكل تأكيد ستلتقي " بالقيوط" الذي يعرض خدمة زراعة الروح في الأجساد دون تسجيلها. كانت تعلم أن هذا يعني الولوج التام لميدان غير شرعي ، و أنها تخاطر بأن يكتشف مكتب الترقي الكوكبي نشاطاتها غير المشروعة ، و يقوموا بإلغاء موافقتهم لتعيش إلى جانب روحها التوأم . لكن في هاته المرحلة ، لاتملك أثوثينا مخرجا آخر . كانت مستعدة لفعل أي شيء.

***

بينما كانت تلاحق القيوط ، تسللت إلى صف الأشخاص الذين ينتظرون أن تفتح مكاتب وكالة حماية المستهلك ، لم يكن في وسع أثوثينا ألا تفكر في من ولماذا أرادوا قتلها . لقد دفعت ثمن كل كاراماتها . ليس لديها أعداء ، وهي غير مدانة بأية جريمة . الوحيدة التي كانت تكرهها هي كوكيتا، لكن لا تظن أنها ذكية لدرجة أن تخطط لوفاة معقدة جدا كهذه. لو كانت لديها نية لقتلها, لكانت , منذ وقت طويل ، طعنتها بسكين مطبخ في ظهرها. إذن من ؟ الصورة المخيفة "للقيوط" وهو ينعطف في الزاوية قاطعت تفكيرها. خرجت أثوثينا للقاءه . أما "القيوط" فرآها آتية ، وابتسم بمكر .

- ماذا ، هل غيرت رأيك ؟
- نعم .
- اتبعيني.

تبعت أثوثينا "القيوط " عبر عدة شوارع , وشيئا فشيئا توغلوا في الحي الأكثر قدما وتدهورا في المدينة . اخترقوا ما يبدو ظاهريا مصنع ملابس ، ونزلوا إلى الطابق الأرضي عبر درج وهمي. أثوثينا – مذعورة– تورطت في تجارة غير مشروعة للأجساد.

بدأت هذه التجارة صدفة على يد مجموعة من العلماء أواخر القرن العشرين ، حين جربوا التلقيح الإصطناعي على نساء عقيمات. يتم تطبيقه حسب الشكل التالي : أولا تستخلص

بويضة من المرأة عن طريق جراحة. هذه البويضة يتم تخصيبها في أنبوب اختبار باستعمال السائل المنوي للزوج. وحين يبلغ جنين الأنبوب بضعة أسابيع ، يزرع في رحم المرأة . أحيانا لا تتمكن المرأة من الإحتفاظ بهذا المنتوج و تجهض , لذلك يعاد الإجراء كله. و بما أن العملية الجراحية صارت مزعجة ، قرر العلماء أن يأخذوا عدة بويضات بدلا من واحدة في الآن نفسه . يقومون بتخصيبها دفعة واحدة ، حتى إذا فشلت –لسبب ما – محاولة الزرع الأولى ، يتوفر لديهم جنين احتياطي من نفس الأب والأم، يكون جاهزا كي يتم زرعه في الرحم. و بما أنه ليس من الضروري في كل المرات استعمال جنين ثان و ثالث ، تم تجميد الفائض و ظهر بذلك ما يسمى ببنك الأجنة. بواسطته تم إنجاز كل أنواع التجارب غير الإنسانية حتى وقع الزلزال العظيم.

منذ ذلك الوقت ، بقي المختبر وبنك الأجنة مدفونين لعدة سنوات تحت الأرض . في هذا القرن ، عندما أعادوا بناء متجر ما، عثروا على الأجنة المجمدة . قام عالم عديم الضمير بشراءها، و باستعمال تقنيات حديثة تمكن من تطوير كل جنين إلى جسد ناضج . بدت له هذه الصفقة مناسبة. الكائن الوحيد القادر على زرع الروح داخل جسم الإنسان هو الأم . وهاته الأجساد لا تملكها ، لذلك لاتمتلك روحا. إضافة لذلك ليس لديها سجل ، فهي لم تولد في أي مكان يوجد تحت سيطرة الحكومة . بعبارة أخرى كانت تنتظر فقط أن تزرع فيها الروح كي تحقق وجودها . و "القيوط" كان سعيدا بإنجاز هذا النوع من " الأعمال الخيرية ".

تبعته أثوثينا في الممرات الكئيبة , لم تعرف أي جسد تختار . كانت هناك جميع الأحجام و الألوان و النكهات . توقفت أمام جسد امرأة تملك سيقانا جميلة . لطالما حلمت بامتلاك ساقين مكتنزتين .كانت ساقاها نحيلتين جدا ، ورغم أنها كانت تمتلك العديد من المزايا الفكرية والروحية التي تعوض هذا النقص، فدائما كان لديها هاجس الحصول على ساقين منحوتتين . ترددت أثوثينا قليلا ، لكن بما أنها لا تملك وقتا لتضيعه في التردد ، فعمال الإتصال الجوي سيصلون إلى منزلها ، أشارت بسرعة إلى جسد، ونطقت في نفس الوقت " هذا ! " . حين اختارت الجسد ، طلبت أن يقوموا بإجراء عملية الزرع فورا . رفع ذلك من التكلفة , لكن لا توجد طريقة أخرى . في الحياة هناك أشياء لاتهم.

في رمشة عين, أصبحت أثوثينا داخل جسد امرأة شقراء ، بعينين زرقاوين ، وساقين مكتنزتين . شعرت أنها غريبة جدا، لكن لم تستطع أن تمنع نفسها من التفكير في وضعها الجديد. دفعت ثمن خدمتها ، وقادوها إلى مقصورة الإتصال الجوي السرية الخاصة بها حيث أرسلت جسدها السابق إلى شقتها . لم تستطع أن تفارقه . مباشرة بعد ذلك انتقلت إلى مقصورة الإتصال الجوي الأقرب إلى شقتها . أرادت أن تصل تقريبا في نفس الوقت مع جسدها . كانت

بحاجة لأن تكون حاضرة عندما يذهب عمال الإتصال الجوي لأخذ جثتها كي ترى وجه أعدائها. كانت قد أخذت احتياط ترك أجهزة الإنذار متصلة مثلما وجدتها. بهاته الطريقة "سيموت" جسدها السابق عند الدخول إلى منزلها مثلما كان يتوقع أعداؤها, و بذلك سيتوقفون عن إزعاجها.

***

وقفت أثوثينا في زاوية من حيها . حيث كان بإمكانها أن تراقب جيدا التحركات داخل عمارتها. رغم أنها كانت أيضا موضوعا للملاحظة ، ولم تتوقف عن تلقي تعليقات غزلية عن ساقيها . كيف يعقل أن الإنسانية لم تتطور رغم مرور آلاف السنين ؟ كيف يعقل أن زوج ساقين جميلتين لا زال يخلب لب الرجال . فهي نفسها التي كانت بالأمس , لم تتغير أبدا ، تحس بنفس الطريقة ، تفكر بنفس الطريقة ، ورغم ذلك بالأمس لم يهتم أحد بها. كم يلزم من الوقت أيضا، كي ينتشي الرجال بالتفكير في تألق الهالة الضوئية لامرأة مثقفة وطاهرة ؟ من يدري. لكن إذا قضت وقتا أطول في هذا المكان ، فإنها ستتعرض لأنواع أخرى من الإقتراحات . قررت الدخول إلى محل لبيع الكعك يوجد في الزاوية الأخرى من الحي ، فإضافة إلى أنها ستتمكن هناك من مراقبة من يدخل و يخرج من عمارتها ، فإنها أيضا ستتمكن من أكل كعكة كوبية لذيذة. فجأة ، شعرت بالجوع ! من يدري هل بسبب القلق أم لأن جسدها الجديد يحتاج للتغذية , فالحالة هي أنها ستموت من أجل كعكة.

أثار دخولها إلى محل الكعك انتباه جميع الرجال . انزعجت أثوثينا. بسرعة ، عبرت المكان وجلست بجانب النافذة كي لا يفوتها أي تفصيل حول ما يحدث في الخارج . حين اختفت ساقاها عن أنظار الجميع ، عاد محل الكعك إلى روتينه . فأغلب الزبناء المعتادين هم عمال يعيشون في القمر ، و عليهم أن يسافروا باكرا قبل أن تبدأ قناة الأخبار برنامجها . لذلك في محل الكعك هذا، إضافة إلى أن بإمكانهم تناول فطور غني ، فإنهم يعلمون بما يحدث في العالم . الأروع هو أن أصحاب محل الكعك يحتفظون بشاشة تلفاز قديمة جدا ، وهو ماكان مصدر ارتياح كبير ، خاصة في هاته اللحظات العصيبة . لم تقم نشرات الأخبار سوى بتكرار وتكرار خبر قتل السيد بوش ، وكان مريعا أن تجد نفسها مجبرة من طرف الشاشة الإفتراضية على أن تتواجد في مكان الجريمة مرات عديدة . سماع صوت التفجيرات في الأذن ، مشاهدة الكيفية التي تخترق بها الرصاصة الرأس ثم بعد ذلك كيف تغادر الدماغ مع جزء من الأنسجة المخية . كانت أغلب المطاعم تترك الشاشات الإفتراضية مشغلة طوال اليوم بناء على طلب السكان , الذين كانوا في حالة رعب ويرغبون في معرفة ما يحدث دقيقة بدقيقة . لا تعلم أثوثينا كيف يتحملون ذلك ، وكيف لهم أن يأكلوا وسط رائحة الدم والبارود و الألم . على الأقل في هذا المكان – الذي يرفض

أصحابه امتلاك تلفزة افتراضية – كل شخص بإمكانه أن يقرر هل يشاهد ما يظهر على الشاشة أو لايشاهده . كان لدى أثوثينا عدة أسباب كي تشعر بالحزن و القلق وتعيش مرة أخرى هذا النوع من المعاناة.

قررت أثوثينا أن تركز على ما يحدث في الجانب الآخر من الحي بينما يشاهد باقي الزبناء التلفاز . لم تقدم نشرات الأخبار جديدا حول تحقيقات مقتل السيد بوش.

- الشرطة تواصل جمع الأدلة في مكان الأحداث ...
- هاته الجريمة البشعة هزت ضمير العالم ...
- الوكيل العام للكوكب أعطى تعليمات لعناصر الشرطة القضائية كي تقوم بالتحقيقات التي ستقود إلى تحديد مكان القاتل .
- الرئيس العالمي للكوكب يدين هذا الهجوم الذي يتنافى مع السلام و الديمقراطية، و يعد الشعب أنه سيتصرف بأقصى سرعة ممكنة لمعرفة مصدره وكذا العقول المدبرة لهذا الهجوم الحقير.

استمعت أثوثينا للهمسات الباهتة و المخفية لآكلي الكعكات . بدا الجميع قلقا ، لكن عندما انتقلوا إلى الأخبار الرياضية انتعشوا على الفور . بطولة كرة القدم جعلتهم ينسون جريمة القتل ، و أصبح اهتمامهم منصبا على معرفة ما إذا كان الشاب المتقمص لجسد لهوجو سنشيز سينضم للفريق أم لا. بالنسبة لأثوثينا ,فإن قاتل أو قتلة المرشح خططوا لكل شيء حتى يتزامن مع بطولة كرة القدم البين – كوكبية . فقدرة كرة القدم على تخدير العقول هائلة! في تلك اللحظة ، تم إجراء حوار مع حاكم المنطقة الفيديرالية الذي حذر السكان بأنه سيتم منع الإحتفالات في "ملاك الاستقلال" [1] . يوم المباراة بين الأرض وكوكب الزهرة ,سيقومون بتفكيك هذا النصب التذكاري لمدة أسبوع لتفادي أعمال الشغب. احتج الناس بشكل علني. و بين صراخ الناس و"تلميح " عام، لم يتمكن أحد من سماع الحوار الذي نقله أبيل ثابلودوسكي من منزل إيزابيل كونزاليز المرشحة الجديدة لرئاسة العالم التي حملت اللقب النبيل للأم تيريزا السابقة ، والذي حصلت عليه في حياتها الماضية خلال القرن العشرين. في نهاية المقابلة, ظهرت صورة فتاة بدينة احتلت الشاشة بأكملها . تساءل الجميع من تكون هذه البدينة , لكن لم يعرف أحد الجواب ، فقد فقدوا سياق المقابلة. الوحيدة التي لم تنشغل عن أمورها هي أثوثينا. هبطت للتو المركبة الفضائية لشركة الإتصال الجوي أمام عمارتها . نزل منها رجلان . توقف الجميع عن الإهتمام بأثوثينا ،

[1] - ثمثال بمديمة ميكسيكو . شيد سنة 1910. لتخليد ذكرى استقلال ميكسيكو . أصبح اليوم رمزا ثقافيا للمدينة ، ومكانا تقام فيه الاحتفالات و التظاهرات الوطنية . هو عبارة عن عمود يعلوه تمثال نحاسي يجسد النصر بأجنحة . يمسك بيد ه تاجا من إكليل الغار، وباليد الأخرى حلقات سلسلة مقطوعة. وهو يرمز للنصر و الحرية.

بقي فقط هذان الرجلان اللذان لم يزيلا عينيهما من عليها. في اللحظة التي كانت على وشك النظر في وجههما ، هبطت مركبة المبارزة البين – كوكبية لجارها العراب خوليتو Julito، وحجبت عنها الرؤية . شعرت أثوثينا بإحباط كبير . لا يمكن أن يحدث هذا ! واحدا ، واحدا ، نزل من مركبة المبارزة أعضاء فرقة الماريانتشي . لم يعد باستطاعة أثوثينا أن ترى أي شيء لأن قبعات الفرسان المكسيكيين حجبت عنها الرؤية تماما . بدا لها العراب خوليتو بدينا جدا أكثر من أي وقت مضى . دفعت أثوثينا بسرعة ثمن كعكتها وغادرت المكان . لم يبق أمامها الآن إلا أن تقترب من العمارة لمراقبة القتلة عند خروجهم ، و تخاطر بأن يتعرفوا عليها . لكن ، يا لها من غبية ! لن يتعرفوا عليها لأنها تملك جسدا آخر. ضحكت أثوثينا . فعملية تغيير الجسد حصلت بسرعة لدرجة أنها لم تستوعبها بعد.

جلست أثوثينا في سلم العمارة ، وانتظرت لبعض الوقت . خلال دقائق معدودة ، خرج عمال الإتصال الجوي رفقة كوكيتا التي ذرفت بحرا من الدموع . عند الباب قاموا بتودعيها ، و أخبروها أنهم آسفون حقا . تجمدت أثوثينا في مكانها ، ليس لأنها رأت أن موتها المزعوم أثر في كوكيتا إلى درجة البكاء ، و لكن لأن واحدا من عمال الإتصال الجوي لم يكن سوى الراقصة السابقة التي كانت رفيقها السابق في صف وكالة حماية المستهلك ، والذي كان يريد الحصول على جسد امرأة بأي ثمن . لا يمكن! قتلها كي يأخذ جسدها ! لكن, لم لم يأخذه ؟ بالتأكيد كي يستمر في التمثيلية . لكن لم تعد أثوثينا تفهم شيئا ، فما يحدث الآن هو أن مركبة الجنازة كايوسو (Gayosso) [1] أخذت جسدها و قامت بتحليله في الفضاء . إذا كان أصحاب مركبة كايوسو قد أخذوا الجسد ، فكيف ستستولي عليه الراقصة السابقة ؟ هل لديها علاقات داخل مستودع الجثث؟

بدأ العراب خوليتو يتمرن على أغنية " نكهة من أجلي " مع فرقة الماريانتشي . أوقفت الموسيقى تفكير أثوثينا، وبدأت بالبكاء. مؤخرا أصبحت حساسة جدا للموسيقى... الموسيقى ! حسنا إنها غبية بالفعل ! بعد كل هذا العناء نسيت إحضار القرص المدمج من شقتها . وعلى الأرجح , داخل هذا القرص توجد الأوبرا التي وضعوها أثناء الإختبار الذي أجرته كي تعمل في (CUVA) المراقبة العالمية للحيوات السابقة . نعم إنها الآن مستعدة ! عليها أن تدخل إلى شقتها , لكن لم يعد باستطاعتها ذلك . فجسدها الجديد غير مسجل في جهاز المراقبة الرئيسي . لكنها بحاجة ماسة لاستعادة قرصها ! هكذا و دون أن تفكر مرتين ، دقت جرس الباب . ردت كوكيتا من خلال الهاتف المرئي.

[1]- funeraria Gayosso: تم تأسيسها من طرف Euselio Gayosso بهدف تقديم أفضل خدمات دفن الموتى للعائلات المكسيكية . لديها 20 فرعا في 11ولاية مكسيكية .

- من ؟
- كوكيتا، هذه أنا . افتحي لي . من فضلك.
- من " أنا " ؟ أنا لا أعرفك .
- كوكيتا ... لن تصدقي و لكنها أنا .... أثوثينا.
- نعم ، وكيف لا !

أغلقت كوكيتا الجرس . اختفت صورتها من شاشة باب المنزل. دقت أثوثينا مجددا .

- أنت ، مرة أخرى؟ اسمعي ، إذا لم تذهبي سأتصل بالشرطة .
- جيد جدا ، اتصلي بهم . أظن أن الشرطة ستهتم كثيرا بمعرفة المكان الذي تشترين منه الكتب الإفتراضية لجدتك.

لم تجب كوكيتا . بقيت صامتة . من هي – بحق السماء – هاته المرأة التي تعرف بموضوع الكتب الإفتراضية ؟ في الحقيقة ، الوحيدة التي تعلم بذلك هي أثوثينا.

. كوكيتا ، من فضلك دعيني أدخل و سأخبرك بكل شيء. موافقة؟

سمحت كوكيتا بسرعة لأثوثينا بالدخول .

***

بينما كانت تحكي أثوثينا قصتها ، شعرت كوكيتا أنها في كل مرة تقترب منها أكثر. لم تعد تراها كعدوة , ولا كإنسانة متفوقة عليها يجب أن تحسدها بكل ما تحمله الكلمة من معنى. لأول مرة تنظر إليها على قدم المساواة ، رغم أنها تنتمي لحزب سياسي مختلف : حزب المتطورين .الصراع الطبقي بينهما كان دائما حاجزا. مؤخرا ، عرف أزمة بسبب القانون الجديد الذي أصدرته الحكومة و الذي يقضي بأن المتطورين يجب أن يحملوا علامة مرئية في الهالة الضوئية: نجمة داوود في أعلى الجبهة . الهدف منها هو تعرف هوية حامل النجمة في البوابة ، كي يحصل على معاملة تفضيلية أينما ذهب .

كان للمتطورين الحق في العديد من الإمتيازات. فقد كانت تخصص لهم أفضل الأماكن في المركبات الفضائية، في الفنادق,في المنتجعات السياحية, و الأهم ، وحدهم من كانت لديهم إمكانية تقلد مناصب الثقة . كان الأمر منطقيا ، فلم يحدث أن وضع أحدهم خزائن الدولة في يد واحد من غير المتطورين .وإلا , على الأرجح بسبب سوابقهم الإجرامية وافتقارهم للنور الروحي ، سينتهي بهم الأمر إلى نهب الخزائن. لكن بالنسبة لكوكيتا فإن هذا الوضع غير عادل تماما .

كيف سيتخلص غير المتطورين من ضعف الجانب الروحي لديهم إذا لم يمنحهم أحد الفرصة كي يثبتوا أنهم متطورين ؟ ليس عدلا أن يصنفوا الآن " كقتلة كلاب " فقط لأنهم قتلوا كلبا في حياة أخرى . يجب أن يدافعوا عن حقهم في ممارسة إرادتهم الحرة ، لذلك تم إنشاء حزب المطالبة بحقوق غير المتطورين (el PRI) . كانت كوكيتا عضوة نشيطة في حزبها ، وكان طموحها الأكبر هو الحصول على حق التعرف إلى روحها التوأم مثل جارتها المتطورة . فكم حسدتها يوم علمت أنها التقت برودريغو ! لكن هذا هو القدر ، ففي هاته اللحظة تعيش كل منهما نفس وضعية الهجر ، الألم و اليأس . أصبحت نظرتها حنونة ، و تأثرت لدرجة البكاء حين شاركتها أثوثينا قصة حبها . عانق الإثنتان بعضهما كصديقتين قديمتين و تواعدا على التزام الصمت . لن تسرب كوكيتا أية معلومة حول الهوية الحقيقية لأثوثينا ، و لن تخبر أثوثينا أحدا عن الكتب الإفتراضية لجدة كوكيتا . وهكذا ، بحصول الثقة بينهما ، تجرأت كوكيتا و سألتها عن أمر : ماذا ستفعلين يوم الإثنين حين تذهبين لوضع وثائقك في CUVA (المراقبة العالمية للحيوات السابقة) ، كيف سيتطابق تخطيط الهالة الذي أخذوه مع جسدك الجديد ؟

بقيت أثوثينا مشدوهة . لم تفكر في ذلك . حين لا يهتم أحدهم سوى بالبقاء على قيد الحياة ، فإنه يفقد النظرة العامة للمشاكل . كيف ستقوم بذلك ؟ فجأة ، تذكرت أنهم أغلقوا الشباك قبل أن تضع وثائقها . هذا يمنحها فرصة كي تأخذ تخطيط هالة جسدها الجديد في أي مكان , و تستبدلها بتلك التي توجد في CUVA (المراقبة العالمية للحيوات السابقة) و ... و فجأة ،أصبح وجهها شاحبا. إنها تملك جسدا جديدا ! لم تفكر أبدا أنه عند تبادل الأرواح سيبقى الحاسوب الصغير داخل جسدها السابق. إنها مشكلة عويصة حقا ! دون هذا الحاسوب الصغير, لا يمكنها الإقتراب من عمارة CUVA (المراقبة العالمية للحيوات السابقة). فهم يصورون أفكار الأشخاص على بعد أمتار. عليها أن تذهب لرؤية الدكتور دييز فورا . يجب أن تضع حاسوبا آخر في رأسها.

***

أخذت أثوثينا نفسا عميقا قبل أن تطرق باب عيادة الدكتور دييز. صعدت خمسة عشر طابقا مشيا على قدميها . لم يتوقف جهاز الإتصال الجوي للدكتور عن الرنين بأنه مشغول. حتما هو معطل . وبما أنها لا تستطيع استعمال جهاز الإتصال الجوي لمكتبه لأن جسدها الجديد غير مسجل في المجال الكهرومغناطيسي الأمني, فهي مجبرة أن تصعد الدرج على قدميها .حين استرجعت نوعا ما أنفاسها , طرقت باب جارها العزيز . كان الباب مفتوحا . دفعته أثوثينا

واكتشفت لماذا كان خط الدكتور دييز يرن بأنه مشغول : سقط جسد الدكتور دييز حين توفي ، بالضبط في منتصف باب جهاز الإتصال الجوي ، مشوشا بذلك على ميكانيزم إغلاقه . توفي الدكتور دييز بنفس الطريقة التي توفي بها الرجل ذي الشارب .انقطعت أنفاس أثوثينا. ما الذي يحدث؟ جريمة أخرى في أقل من أسبوع . بدأت ترتعش . ذهبت إلى هناك عندما سمعت زهرة البنفسج الإفريقية للدكتور تبكي في هدوء . لقد اعتاد الدكتور دييز مثل أثوثينا أن يترك نباتاته متصلة بجهاز المزرعة الناطقة . شعرت أثوثينا بالغثيان . ذهبت إلى الحمام وتقيأت. قررت الذهاب بسرعة . لم ترغب أن يجدوها هناك . وقبل أن تخرج مسرعة حملت زهرة البنفسج الإفريقية بين يديها . إذا تركتها في المكتب ستموت من الحزن.

***

استلقت اثوثينا فوق سريرها . شعرت أنها وحيدة . وحيدة جدا . الحزن رفيق سيء. يخدر الروح. شغلت أثوثينا التلفزة الإفتراضية لأنها كانت تريد أن تشعر بوجود شخص إلى جانبها , أكثر مما كانت ترغب في معرفة ما يحدث . ظهر على الفور أبيل ثابلودوسكي بجوارها ، نامت أثوثينا إلى جانبه . أبيل– باعتباره صورة تلفزية افتراضية – لم يشعر بوجود أثوثينا ، ففي الواقع لم يكن موجودا هناك، ولكن داخل استوديو التلفزة الإفتراضية . الجسد الذي ظهر في غرفة نوم أثوثينا مجرد وهم و تهيئات . في كلتا الحالتين فإن أثوثينا تشعر برفقة أحد . تحدث أبيل عن المسار الحافل للمرشح السابق لرئاسة العالم . كان السيد رجل لون ينتمي إلى إحدى الأسر الشهيرة ببرونكس[1]. قضى طفولته بهذه المستعمرة. تخرج من أفضل المدارس . منذ طفولته أبان عن ميل فطري لخدمة المصلحة العامة . قام بعدة أنشطة ذات طابع إنساني ، إلخ ، إلخ، إلخ.

لكن أثوثينا لم تكن تسمع أي شيء. لا يهمها ما يقوله أبيل في هاته اللحظات . ما يهمها حقا هو معرفة من قتل الدكتور دييز ولماذا؟ فموت الدكتور أثر فيها بشكل كبير . ليس فقط لأنه صديق وفي، ولكن لأنها دون مساعدته لن تتمكن من العمل في CUVA (المراقبة العالمية للحيوات السابقة)، وهذا يعني فقدان الأمل بشكل نهائي في العثور على رودريغو. رودريغو! أحست ببعد اليوم الذي تقاسمت فيه هذا السرير معه . الآن عليها أن تقوم بذلك مع أبيل ثابلودوسكي الذي هو مجرد فاشل ووهم بديل . كان رودريغو مختلفا جدا . كانت عيناه أعمق عينين عرفتهما أثوثينا ، كان حضنه هو الأكثر حماية, لمساته هي الأكثر رقة ، عضلاته هي الأكثر قوة و إثارة. عندما كانت بين ذراعي رودريغو شعرت أنها محمية ، محبوبة ، أنها حية ! غمرت الرغبة كل

[1] - آخر مقاطعات ولاية نيويورك, تعرف عالميا بأنها من أخطر الأماكن بمدينة نيويورك بسبب عنف العصابات والتجارة الغير مشروعة.

خلية في جسدها، طرق الدم صدغيها بشدة ، اجتاحتها الحرارة تماما... تماما مثل تلك التي تشعر بها الآن بين ذراعي أبيل ثابلودوسكي . فتحت أثوثينا عينيها مذعورة . لا يمكن أن تكون قذرة لهذه الدرجة ! ما الذي حدث لها ؟ ما حصل هو أنها كانت بالفعل نائمة فوق جسد رودريغو, و أبيل ثابلودوسكي اختفى . سمعت فقط صوته وهو يحذر الشعب .

- الرجل الذي ترونه جميعا هو القاتل المشتبه به الذي تورط في قتل السيد بوش ، وهو مطلوب من قبل الشرطة .

ظهر على الشاشة رقم اتصال جوي, كي يقوم على الفور كل من تعرف عليه بالاتصال بالوكيل العام للكوكب . قفزت أثوثينا . مستحيل ! هذه كذبة ! كذبة دنيئة ! كان رودريغو معها ليلة الإغتيال . لا علاقة له بهذه الجريمة . لكن على أية حال ، فهي شاكرة جدا لأنهم خلطوا بينه وبين المجرم المشكوك فيه ، فبهاته الطريقة تمكنت من الإستمتاع بوجوده . برقة كبيرة بدأت تداعب جسده، لكن هاته المتعة لم تدم طويلا ذلك أن الصورة الغالية لرودريغو اختفت تدريجيا ، و ظهرت بدلا منها صورة رفيقها السابق في الصف الذي التقت به في وكالة حماية المستهلك الراقصة السابقة المحبطة التي قامت بقتلها ، والتي على ما يبدو, قتلت الدكتور دييز أيضا.

ما الذي يحدث ؟ من هو هذا الرجل ؟ ما الذي يريده ؟ هل هو مريض نفسيا ؟ عزز صوت أبيل ثابلوديسكي المعلومة التي كانت أثوثينا تريد سماعها . هذا الرجل ليس قاتل السيد بوش, هذا ما أثبتته اختبارات تخطيط الهالات الضوئية. لقد وجدوه ميتا في منزله .انتحر بأخذ جرعة زائدة من الأقراص. لماذا انتحر؟ والآن من سيوضح أن رودريغو لا علاقة له بجريمة القتل . كان لدى أثوثينا أسئلة كثيرة تدور في رأسها . كثيرة جدا لدرجة قد لاتمكنها من الحفاظ على سلامة عقلها. كانت بحاجة لبعض الأجوبة المستعجلة. الوحيد الذي كان بإمكانه أن يقدمها لها هو أناكريونتي . كانت أثوثينا تميل لإسترجاع علاقتها معه , لكن كبرياءها منعها. قررت أن تبرهن له بأنها قادرة على تدبير أمور حياتها لوحدها, وأنها ستنجح مهما كلفها الأمر.

قرص مدمج 3

فاصل للرقص

زونغو أعطاها لبروندونغو

بروندونغو أعطاها لبرناري

برناري ضرب موتشيلانكا

قذفها لبروندونغا

أصيبت قدماه.

لم أعطاها زونغو لبروندونغو؟

لأن بروندونغو أعطاها لبرناري.

لم بروندونغو أعطاها لبرناري ؟

لأن برناري ضرب موتشيلانكا.

لم برناري ضرب موتشيلانكا؟

لأن موتشيلانكا قذفها لبروندانغا.

لم موتشيلانكا قذفها لبروندانغا ؟

لأن بروندانغا أصابه في قدميه.

أوسكار . بوفورتيك O.Bouffortique

في الواقع أثوثينا عنيدة مثل بغلة . منذ أن رفضت التحدث معي ، بدأت تتصرف من تلقاء نفسها ولم تقم إلا بأخطاء فادحة . من المؤسف أن أراها ترتكب حماقة بعد أخرى دون أن أتمكن من التدخل . لقد سبق و قلتها ، الشابة المعقدة اعتادت على تنفيذ إرادتها المقدسة. الأسوء في الأمر هو أنها حين تصاب بالإكتئاب لا أحد يستطيع إبعاده عنها. استغرقت بعض الوقت و أن أراقب أرقها . لا تستطيع النوم ، ومن بين بعض الأسباب هو أن جسدها الجديد لا يتطابق مع الأثر الذي تركه الجسد السابق معلما على الفراش. جلست على حافة السرير لمدة طويلة , بعد ذلك بكت لمدة عشرين دقيقة , حلمت خلالها خمس عشرة مرة . حدقت بنظرة ضائعة في السقف لمدة ثلاثين دقيقة ، تأملت نفسها لمدة خمس دقائق في مرآة الخزانة القديمة المقابلة لسريرها. وضعت يدها تحت قميص النوم ، و بدأت بمداعبة جسدها رويدا رويدا . بعد ذلك ، و كي تشعر بامتلاك كلي لجسدها الجديد , مارست العادة السرية . بكت من جديد لمدة عشرين دقيقة . أكلت بشراهة أربعة سوبيس وثلاث تمالبيس وخمس صدفات بالقشدة . خلال عشر دقائق تقيأت كل الذي أكلته. اتسخ قميص نومها . نظفته . وضعته على أنبوب حوض الحمام. قامت بالإستحمام. حين غسلت رأسها أحست باشتياق كبير لشعرها السابق الطويل . عادت إلى سريرها . تقلبت من جانب لآخر مثل لعبة الخذروف . وفي الأخير ، ظلت جامدة لمدة خمس ساعات .لكن لم يسبق لها أبدا أن استمعت لنصائحي. لو سمحت لي بالتحدث معها لأخبرتها أن أول ما ينبغي عليها فعله هو الإستماع إلى قرصها المدمج كي تتمكن من العودة إلى ماضيها. هناك يوجد مفتاح كل شيء, لكنها لم تفعل لأنها !!! تشعر أن مزاجها لا يسمح لها بالبكاء !!! ما كل هذا الإحباط !.

ومن غير شك فإن الذي ينتظر ييأس. أثوثينا تنتظر عودة رودريغو. أنا أنتظر أن تخرج من حالة اليأس التي تعيشها . بافانا pavana – الملاك الحارس لرودريغو – تنتظر أن أتعاون معها. ليليت Lilith– خطيبتي – تنتظرأن أنتهي من تربية أثوثينا كي نذهب في عطلة . و كلنا محتجزون بسبب غبائها.

لا تفهم أن كل ما يحدث في هذا العالم يحدث لسبب ما ، وليس فقط لأنه هكذا . أي فعل –مهما كان بسيطا – يؤدي إلى سلسلة من ردود الأفعال في هذا العالم . البناء يتم وفق آلية جيدة للإشتغال ، ولكي يتم الحفاظ على التوازن ، من الضروري أن ينفذ كل واحد من المخلوقات التي تشكله – بشكل صحيح – العمل الذي يناسبه داخل هذا التنظيم. إذا لم نقم بذلك ، فإن نظام الكون

بأكمله سيختل . لذلك ، لا يعقل أن أثوثينا في هاته المرحلة لا زالت تفكر أن بإمكانها أن تتصرف من تلقاء نفسها ! كانت تعلم حتى أصغر جزئية ذرة ، أن عليها تلقي أوامر عليا و أنه ليس باستطاعتها أن تأمر لوحدها . إذا قررت أحد خلايا الجسم أن تكون مالكة وسيدة قدرها واختارت أن تفعل ما يحلو لها ، فإنها ستتحول إلى سرطان يعطل تماما السير الجيد للعمل داخل الجسم . حين ينسى أحدهم أنه جزء من الكل و أنه يحمل الجوهر الإلهي بداخله ، حين يجهل أحدهم أنه مرتبط بالكون شاء أم أبى، فإن باستطاعته ارتكاب حماقة البقاء في السرير و التفكير في سخافات محضة . أثوثينا ليست منعزلة كما تظن ولا منفصلة كما تتصور . كما لا يمكن أن تكون غبية لهذه الدرجة. اللعنة ! تظن أنها لا تملك شيئا . لا تعلم أن هذا اللاشيء الذي يحيط بها, يدعمها وسيدعمها دائما كلما احتاجت لوجوده. هذا اللاشيء سيجعلها دائما في حالة توازن أينما ذهبت . وهذا اللاشيء سينتظر دائما الوقت المناسب كي يتواصل معها ، حتى تسمع رسالته .

كل خلية في جسم الإنسان تحمل رسالة ما . من أين تتلقاها ؟ يرسلها الدماغ . و الدماغ من أين يتلقاها ؟ من الإنسان المسؤول عن هذا الجسد . و هذا الإنسان من أين يتلقى الرسالة ؟ يأمره بها ملاكه الحارس ، و هكذا دواليك. هناك استخبارات عليا تأمرنا بكيفية تحقيق التوازن بين البناء و الهدم. الحيوية و الراحة ينظمان المعركة بين هاتين الطاقين. طاقة البناء ترتب الفوضى . ثم تأتي فترة الراحة بعد الجهد الذي تطلبته السيطرة على الفوضى. إذا استمرت فترة الراحة لفترة أطول من اللازم فإن البناء يصبح في خطر، إذ يشعر الهدم أن البناء لم يعد يملك القوة الكافية و أن عليه التدخل . يشبه ذلك النبتة التي نمت تحت ضوء الشمس و فجأة وضعوها في الظلام ، لم تعد لديها القوة التي تحميها ولذلك تتولى طاقة الهدم مهمة قتلها . هذا بالضبط هو الخطر الذي توجد فيه أثوثينا بسبب حالة الشلل التي توجد عليها .

عندما يصاب شخص ما بالشلل، فإن العالم بأكمله يشل . يختل إيقاع الكون . إذا توقف القمر يوما ما عن حركته ستحدث كارثة . إذا دخلت الغيوم في إضراب و لم تمطر ، سيحدث جفاف عام . الجفاف يعني المجاعة ، والمجاعة موت للنوع الإنساني . كلما كان الشلل كبيرا ، كان الإكتئاب شديدا ، و كلما كان الإكتئاب شديدا كانت الكوارث أكبر.

أحيانا ، يبدو شخص ما في حالة شلل ، لكنه ليس كذلك إنه يقوم فقط بترتيب أشياء بداخله ، و التي ستمكنه في النهاية من الإنسجام مع الكون . المشكلة هي أن الشلل عام على جميع المستويات . بالضبط مثل الذي يوجد عند أثوثينا . و الأسوء أنها لا تقوم بأي شيء ليس

فقط في العالم الخارجي ,و لكن أيضا في العالم الداخلي . ليس فقط أنها لا تريد الإستماع لي ، و لكنها أيضا ترفض الإستماع لنفسها . و بما أنها لا تقبل سماع صوتها الداخلي ، فإنها لا تعرف العمل الذي ينبغي أن تقوم به. لا تصلها الرسالة ، فعقلها لا يسمح لها بالدخول و يظل مليئا بالأفكار السلبية . من الضروري أن يسمح بخروجها , لأنها تؤدي إلى التشويش على خط التواصل. تستعمل الإستخبارات العليا خطا مباشرا , حتى إذا وجدت تشويشا في طريقها فإنها تهرب إلى الجهة الأخرى ، مما يجعل هذه الاستخبارات غير مفهومة أو أنها تؤول بطريقة خاطئة. الطريقة المناسبة لحل هاته المشكلة هي التحالف الروحي . هذا النوع من التحالف لا علاقة له بذاك الذي يتم عقده في الأرض . يتم هذا التحالف وفق بنية هرمية حيث الموجودون في القاعدة ينفذون ما يأمرهم به الذي يوجد في القمة ولا يمكنهم فعل أي شيء آخر ، وحيث يفقد الإنسان المسؤولية عن أفعاله ، و يخضع لما يمليه عليه الآخرون . لا, هذا ليس تحالفا بل جبنا. التحالف الذي أقصده يقوم بالأحرى على التناغم مع طاقة الحب التي تسري في الكون . يتحقق بالإسترخاء و السماح للحياة بأن تتدفق في جميع خلاياه .

إذن ، الحب ، هذا الحمض النووي الكوني يتذكر رسالته الوراثية المصدر ، و المهمة التي تناسبه .هذه المهمة ليست جماعية – كما يسعى إلى ذلك التحالف الأرضي– بل هي أحادية و شخصية . في اللحظة التي ستتمكن فيها أثوثينا من تحقيق ذلك، ستتنفس طاقة كونية وستتذكر أنها ليست وحيدة ودون حب .

من الصعب جدا أن نفهم الحب . عموما , تعود الإنسان أن يحصل عليه عن طريق الشريك . لكن الحب الذي نستشعره أثناء الجماع ، هو فقط صورة باهتة للحب الحقيقي . فشريكنا هو مجرد وسيط نحصل من خلاله على الحب الإلهي . بفضل القبلة ، العناق ، يحقق الإنسان السلام الضروري للروح ، كي تتمكن من التحالف و التواصل معه . لكن ، حذار ! هذا لا يعني أن شريكنا هو مالك هذا الحب و لا أنه الوحيد الذي باستطاعته أن يقدمه لنا ، و لا أن هذا الشخص سيأخذ الحب معه إذا ما ابتعد ، ويتركنا في حالة يأس . الحب الإلهي خالد . يوجد في كل الأماكن ، وهو في متناول أيدينا تماما في كل الأوقات . من السخيف جدا, أن نحاول تقليصه وحصره داخل المساحة الصغيرة الذي تمتد فيها ذراعا رودريغو . لو علمت أثوثينا أن الشيء الوحيد الذي ينبغي عليها القيام به , هو أن تتعلم كيف تفتح عقلها لطاقة مخططات أخرى كي تتلقى بملء يديها الحب الذي تحتاجه كثيرا ! لو علمت أنها في هاته اللحظة محاطة بالحب ، أنه يمشي إلى جانبها رغم أن لا أحد يقبلها و لا يداعبها و لا يعانقها . لو علمت أنها ابنة الكون المحبوبة ، لتخلصت من الإحساس بالضياع.

تحملني أثوثينا مسؤولية كل ما يحدث و لا تدرك أن فقدان رودريغو هو أمر يجب أن تعاني منه ، فحين تبدأ البحث عنه ستعثر في الطريق على حل المشكلة التي تعاني منها الإنسانية منذ آلاف السنين . هذا هو السبب الحقيقي لكل شيء و التفسير لكل شكوكها . هناك مشكلة كونية الأصل تؤثر على كل سكان الكوكب ، وهي المسؤولة عن إيجاد حل لها . إنها مهمة تخصنا جميعا ، و أن يتقلص كبرياء أثوثينا و يتحول إلى مسألة طبع شخصي . فأناها المجروح جعلها تعتقد أن العالم ضدها ، و أن كل ما يحصل يؤثر عليها فقط . إنها تشكل جزءا من العالم ، و إذا كان ما يحصل يؤثر عليها ، فإنه يؤثر في العالم أيضا . فالعالم لديه اهتمامات أكبر بكثير من مجرد الرغبة في تدمير أثوثينا . سيكون ذلك سخيفا ، أيضا, فحين يدمرأحدهم كائنا بشريا فإنه يدمر نفسه كذلك ، وفي الكون لا توجد مشاكل التدمير الذاتي هاته .

أتمنى أن تكون هنا إلى جانبي في الفضاء ! سترى ماضيها و مستقبلها في الوقت نفسه, وآنذاك فقط ستفهم لم سمحت باختفاء رودريغو . أتمنى أن تفهم أنها مع الدكتور دييز لم تمت كل فرصها ! أتمنى أن تتمكن من إدراك أنها تملك خيارات عديدة أفضل مما يقدمه لها الدكتور ! أتمنى أن تتمكن من تنفيذ إرادتها الحرة بشكل صحيح ! أجل ، ليس من السهل القيام بذلك , اللعنة ! لن تضعنا الحياة أبدا أمام مفترق طرق حيث يوجد طريق يؤدي بنا إلى الهلاك . ستضعنا وسط الظروف التي نملك القدرة للسيطرة عليها . ما يحدث هو أن الإنسان عموما يسمح للظروف بأن تتغلب عليه . يعتبرها كعقبات يصعب تجاوزها فيقف عاجزا عن فعل أي شيء أمامها ، وهذا خاطئ جدا .

يضعنا الكون دائما في وضعيات تناسب مستوى تطورنا . لذلك في الحالة الخاصة لأثوثينا كنت دائما أعارض استعجالها للقاء رودريغو. ليس لأنها ما زالت في حاجة للتطور ، و لا بسبب ديونه العالقة ، و لكن لأن أثوثينا لم تتعلم بعد السيطرة قليلا على انفعالاتها وتمردها قبل مواجهة الوضع الذي توجد عليه الآن . أعلم جيدا أنها ستغضب ، و لم أكن مخطئا . فحالة الإضطراب التي كانت تعيشها منعتها من رؤية الحقيقة . في الأرض توجد مجموعة من الحقائق, ومجموعة من الإلتباسات و الأكاذيب . يحدث اللبس لأن الإنسان يعتبر أمورا ما حقيقة وهي ليست كذلك . الحقيقة لا توجد أبدا في الخارج . كل واحد يملك القدرة – إذا ما تواصل مع نفسه – على إيجاد الحقيقة . من المنطقي أن تكون أثوثينا مضطربة الآن. ففي الخارج لم تجد إلا الفوضى ، الكذب ، القتل ، الخوف والتردد. تعتقد أن هاته الحقيقة قاسية كالصخرة وهي ليست كذلك . أمام هذا الإحباط العام الذي يهيمن في الخارج ، يجب أن تقول لنفسها :" أنا لا أملك سببا للمشاركة في

هاته الفوضى ، رغم أنها تعرف أني أراها ، فأنا لست الفوضى ". في الوقت الذي ترفض الواقع المحيط بها كحقيقة ، ستجد حقيقتها الخاصة و ستحصل على السلام . و بما أن ما يوجد في الخارج يوجد بالداخل ، فإن هذا السلام الفردي سيؤدي إلى سلام كوني . لكن بما أني لا أطمح أن تكون أثوثينا في هاته اللحظة في ظروف تسمح لها بتحقيق ذلك ، علي أن أشجعها كي تقدم مساعدتها لمن يحتاجها . عندما تساعد شخصا آخر ، فإنها تساعد نفسها .

طرقات قوية على الباب دفعت أثوثينا للنهوض من فراشها . عندما فتحت ، وجدت كوكيتا رفقة جدتها وحقائبها وببغاءها. تعرضت كوكيتا وجدتها لضرب مبرح. الببغاء ، لا . لم تعرف أثوثينا ما الذي ستقوله ، الشيء الوحيد الذي فعلته هو أنها دعتهما للدخول . أخبرتها كوكيتا عن مشاكلها . زوجها يضربها كل يوم أكثر . لم تعد تتحمله. لكن الآن ، الطامة الكبرى هو أنه ضرب جدتها ، و هذا ما لن تسمح به . طلبت من أثوثينا أن تسمح لها بالبقاء في بيتها لبضعة أيام . وافقت أثوثينا , فلم يكن أمامها حل آخر. كوكيتا كانت تعلم بمسألة تبادل الأجساد , و لم ترغب أن تبلغ عنها . بالتأكيد يمكنها أيضا أن تفعل نفس الشيء و تبوح بمعلومة الكتب الإفتراضية ، لكن لا يناسبها ذلك . فما ستفقده هي لا يمكن مقارنته بما ستفقده كوكيتا, وفي هاته الحالة ستكون هي الخاسرة. لذا قررت أن تترك جانبا أحزانها و تتقاسم بيتها معهما . عموما, سيكون ذلك لبضعة أيام فقط.

حين استحوذت كوكيتا على المطبخ ، بدأت أثوثينا تشعر أنها محتلة . صحيح أن جدتها تحتاج على وجه السرعة لشاي بالزيزفون من أجل الصدمة ، لكن ما أزعج أثوثينا هو أن كوكيتا علقت قفص الببغاء بالضبط فوق مائدة الطعام , مما حجب الرؤية تماما . إضافة لذلك , يعني هذا الأمر أنه من الآن فصاعدا سيتناولون الطعام وريش الببغاء داخل أنفهم . بدأ إحساس الإحتلال يشتد كلما زاد استقرار كوكيتا . في البداية , أجلست جدتها على الأريكة الموجودة بالصالة . كانت الجدة قابلة للتكيف تماما وهادئة ، لكنها رغم ذلك تزعج. الآن ، كلما أرادت أثوثينا الذهاب إلى المطبخ من أجل كوب ماء، عليها أن تقفز فوقها . لكن مسك الختام هو حين احتلت كوكيتا ، في النهاية, غرفة نوم أثوثينا . بدأت بترك أغراضها في كل مكان . أثوثينا تتبعها محاولة ترتيبها . بكل أدب اقترحت عليها أن يحتفظوا بعلبة سجائر عرض شركة أفون Avon في الخزانة . أثوثينا لا تريد معرفة ما الذي سيفكر به رودريغو , في اليوم الذي سيعود فيه و يجد علبة السجائر وسط غرفة نومها. رفضت كوكيتا بشدة ، أخبرتها أنها في اليوم الموالي لديها عرض و أنها ستتذكر ذلك فقط عندما ترى علبة السجائر.

لم تصدق أثوثينا أبدا ما رأته عيناها. أصبحت كوكيتا تملك عددا هائلا من الأشياء البشعة و المريعة . أكثر شيء لفت انتباهها هو جهاز غريب يشبه آلة كاتبة بسيطة . كانت كوكيتا تعامله بعناية خاصة . سألتها أثوثينتا عنه ، فأجابتها بفخر كبير:

- إنه اختراع لي .
- آه ! نعم, وما هو ؟
- إنه ويجا إلكترونية.

وضعت كوكيتا الجهاز على مائدة العشاء وعرضته على أثوثينا و كأنها تبيع منتوجا لشركة أفون . كان الجهاز يتألف من حاسوب قديم جدا ، فاكس ، مشغل أسطوانات يعود إلى العصر البدائي ، تلغراف ، ميز ان ، قارورة مخروطية تظهر منها أنابيب غريبة ، إناء فخاري محاط بقطع من الكوارتز ، و ناقوس خشبي. وسط الإناء الفخاري كانت هناك أياد منحوتة تشير إلى المكان الذي ينبغي لأحدهم أن يضعها فيه.

- هذا ...كم هو جميل ، اسمعي ! ولم يصلح ؟
- كيف, لم يصلح ! ألم يسبق لك أن استعملت ويجا؟
- لا.
- أجل نسيت أنكم المتطورون متكبرون جدا ولا تحتاجون هذه الأجهزة للتواصل مع ملائكتكم الحارسة ، لكن نحن , الذين لا نملك عقد التفوق ، الفقراء روحيا، المسحوقون ، الذين عليهم أن يعملوا بمجهودهم الخاص ، نحن هم الذين إذا أردنا معرفة شيء حول ماضينا ، علينا أن نخترع أشياء رديئة كهذه ...

تأثرت أثوثينا بشكوى كوكيتا . فقد بدا لها أنها مستاءة جدا ومليئة بالألم . باعتبارها محللة فضائيات ، كانت تعلم جيدا أنه ليس باستطاعتها أن تتركها تتألم جراء هذه العاطفة السلبية دون تقديم العلاج المناسب ، وحاولت أن تدعمها كي ترتفع معنوياتها .

- لا تغضبي كوكيتا . إذا سألتك لم تصلح فليس لأنه لم يسبق لي استعمال ويجا ، لكن لأنه لم يسبق لي أن رأيت واحدة مكتملة...و مختلفة....و جديدة مثل هذه . اسمعي ، كيف تعمل ؟

حين أحست كوكيتا بالدعم ، هدأت على الفور ، و بدأت بتلطيف نبرة صوتها .

- آه ! إذن انظري ، الأمر بسيط للغاية . إذا أردت أن تتواصلي مع ملاكك الحارس ضعي يدك في الإناء الفخاري ، و فكري في السؤال ، بعد ذلك يظهر لك الجواب على السطح . الآن إذا أردت التحدث مع أحباءك الذين ماتوا ، من المناسب ألا يعلم أحد بما تقولانه ،

بسبب الكنوز المخبأة وهاته الأشياء ، لذلك يتم إرسال السؤال عن طريق التلغراف ، و يأتي الجواب من هناك أيضا....

- كم هو رائع !

حين شعرت كوكيتا أنها محط إعجاب ، أصبح وجهها مشرقا إلى درجة أن ألوانا ظهرت إلى جانب الكدمات التي كانت لديها.

- أوي ! هذا ليس كل شيء . انظري ، مثلا إذا أرادوا بيعك قرصا أو غرضا قديما ، لنقل مثلا لبيدرو إنفانتي Pedro Infante [1] أو شخص مثله ، و أردت معرفة هل هو جيد أم أنهم يبيعونك فقط الواجهة ، ففي حالة ما إذا كان قرصا ، تضعينه هنا . مشيرة إلى مشغل الأسطوانات . و إذا كان الأمر يتعلق بأغراض أخرى قديمة ، نضعها هنا . مشيرة إلى القارورة المخروطية . نسكب سائلا خاصا ، فيفككها و كأنها جليد مهشم ، بعد ذلك سيقوم الحاسوب بطبع قصة الغرض ، محكية من طرف الغرض نفسه ، و على السطح ستظهر صور ملونة لكل الذين لمسوا هذا الشيء في الحياة ، وهذا يعني إصابة عصفورين بحجر واحد ، لأنك من جهة ستتأكدين أنهم لم يعطوك " قطا بدلا من أرنب "[2] ، ومن جهة أخرى ستحصلين على صور مجانية لحبيبك المفضل . ما رأيك؟

ظلت أثوثينا مشدوهة. كيف يعقل أن هاته المرأة – التي لم تنه حتى المرحلة الإبتدائية– قادرة على اختراع جهاز متطور جدا ؟ حسنا ، بقي لها أن تعرف هل سيصلح بالفعل ، لكن على أية حال تبدو لها مبادرتها مدهشة . لم تستطع كوكيتا أن تخفي إحساس الفرحة التي غمرتها حين رأت أثوثينا مهتمة حقا بجهازها .

- اسمعي كوكيتا ، لدي فقط سؤال واحد . مثلا إذا أردت معرفة صاحبة سريرما ؟ كيف أقوم بذلك؟
- تأخذين قطعة صغيرة ونضعها في القارورة المخروطية.
- لكن ، إذا كان السرير من نحاس ؟
- آه ، اسمعي ، لا تشتريها إذن . ليس باستطاعتي أن أفكر في كل شيء. أتدرين؟ من الأفضل أن نتوقف هنا لأنك تثيرين أعصابي كثيرا؟

[1]- ممثل ومغني مشهور إبان فترة ازدهار السينما المكسيكية.

[2]-Diccionario de la lengua Española,op.cit,tomo 1 ,p : 1125
خداع شخص بإعطاءه منتوجا بجودة أقل من الذي دفع ثمنه.

كانت كوكيتا على وشك الإنفجار و أثوثينا أرادت تجنب ذلك. لن تكون بداية جيدة لبدء حياتهما معا.

- اسمعي ، لم تخبريني لم يصلح الناقوس الخشبي.
- آه! هذا مهم جدا . فبدورانه وصوته, يغير طاقة الغرفة التي سيتم فيها استقبال رسائل ذات ذبذبات قصيرة ، و بذلك يتم تفادي تشويشات الشياطين.
- آآآآه !

لم تتمكن أثوثينا من التغلب على الفضول الكبير للتواصل مع العالم الآخر. فمنذ أن قطعت علاقتها مع أناكريونتي لم تعد لديها أية فكرة حول ما يحدث ولا حول ما سيحدث . ربما كانت هذه فرصتها لتعرف شيئا عن رودريغو دون أن تمد يدها لطلب المساعدة من أناكريونتي .

- اسمعي ، هل بإمكاني أن أطرح سؤالا ؟
- بالطبع!

شعرت كوكيتا بفخر كبير مع هذا الطلب, وعلى الفور بدأ الناقوس يرن في جميع أنحاء الغرفة . بعد ذلك ، أعطت لأثوثينا تعليمات حول كيفية وضع يديها في الإناء الفخاري وكيفية التركيز من أجل طرح سؤالها. اتبعت أثوثينا التعليمات حرفيا وخلال بضع ثوان بدأ الفاكس يطبع الجواب :" ابنتي الحبيبة ، ستجدينه أسرع مما كنت تتوقعين ".

اغرورقت عينا أثوثينا بالدموع . عانقتها كوكيتا بحنان.

- هل رأيت ؟ كل شيء سيتم تسويته.

أومأت أثوثينا برأسها. لم تستطع أن تنطق من السعادة. شعرت كوكيتا أنها أنجزت مهمتها بشكل تام . كانت تلك هي المرة الأولى التي استعمل فيها أحدهم جهازها و اختبر إذا ما كان سيعمل . تغيرت أجواء المنزل على الفور . لاحظت أثوثينا ذلك و أدركت أن المساعدة البسيطة التي قدمتها لكوكيتا ، جعلتها تحصل على فوائد كبيرة . بدأت تنظر إلى الجانب الإيجابي للوضع الذي توجد فيه. ففي النهاية ، قد يكون بقاء كوكيتا معها لبضعة أيام مسليا ومفيدا !

خبر العثور القريب على رودريغو رفع معنوياتها ، لدرجة أن الغيوم السوداء رحلت من رأسها. لأول مرة و بعد عدة أيام ارتاح قلبها , وفكرت أن هذا هو أنسب وقت للإستماع إلى قرصها المدمج . شعرت براحة كبيرة لدرجة أن كل التعب المتراكم ظهر. أخبرت كوكيتا أن وقت النوم قد

حان . استحسنت كوكيتا الإقتراح . كانت الساعة الثالثة صباحا وقد كان يوما طويلا. وضعت أثوثينا السماعات على رأسها ، نامت في جانب من السرير و أغلقت عينيها. كوكيتا فعلت الشيء نفسه.

لكن ، فجأة اكتشفت كوكيتا جهاز التحكم في التلفزة الإفتراضية ، فجنّت من الفرح. نسيت النوم ، التعب و ألم الكدمات . طوال حياتها تمنت الحصول على تلفزة افتراضية ، لكن لم يكن لديها المال الكافي لشرائها . أقصى ما حققته هو امتلاك تلفاز ثلاثي الأبعاد شائع وعادي . وعلى الفور ، شغلته و بدأت بتغيير كل القنوات مثل طفلة صغيرة . لم تهتم أثوثينا بالأمر ، كان تستمع لقرصها المدمج مغلقة عينيها.

كوكيتا باعتبارها ممثلة محترمة لحزب غير المتطورين ، كانت تستمتع ببرنامج كريستينا Cristina بلذة مرضية . هاته الليلة ، نقلوا على الهواء مباشرة سجن كوكب العقاب . بمساعدة كاميرا الصور الذهنية ، تتحول أفكار أخطر المجرمين هناك إلى صور واقع افتراضي . بهاته الطريقة ، يتمكن مشاهدوا التلفزة الافتراضية من الجلوس وسط غرف النوم التي وقع بها زنا المحارم، حالات الإغتصاب و جرائم القتل .

كانت كوكيتا متحمسة جدا . هذا النوع من الإنفعالات القوية لم تشعر به منذ أن كانت بالمدرسة. فالنظام التعليمي كان يستخدم نفس الطريقة كي يعرف التلاميذ مدى فضاعة الحروب. يضعونهم وسط معركة ما كي يشتموا رائحة الموت ويشعروا بأنفسهم بالألم , اليأس و الرعب . كانوا يعرفون أن هذه هي الطريقة الوحيدة كي يتعلم الإنسان , بتلقي الخبرات عن طريق الأعضاء والحواس . و ينتظر بعد هذا التعلم المباشر ألا يجرؤ أحد على تنظيم حرب ، أو ممارسة تعذيب أو ارتكاب أي نوع من الإنتهاكات للقانون, فهم يعرفون طبيعة الإحساس الناتج عن ذلك . لكن لم يكن الأمر كذلك . لقد تمت السيطرة بالفعل على الإجرام ، لكن ليس كثيرا لأن الإنسان تعلم الدرس عن طريق تطور التكنولوجيا . فقبل اغتيال السيد بوش لم يجرؤ أحد على القتل ، ليس لأنهم لا يرغبون في ذلك ، لكن بسبب الخوف من العقاب . بفضل الأجهزة التي تم اختراعها لا يفلت أي أحد من الإعتقال . لذلك ,لم يعد أمام الكائنات حل آخر غير أن يتعلموا كبت غرائزهم الإجرامية , لكن هذا لا يعني أنهم لا يتحكمون بها . لا ، بتاتا. الدليل هو نسبة المشاهدة التي تحظى بها برامج كريستينا ، أوبراهOprah , دوناوي Donahue، سالي Sally ، إلخ ، حيث يمكن لمشاهدي التلفزة الافتراضية أن يجربوا كل أنواع الإنفعالات البدائية . سمحت الحكومة ببثه لأن الشعب سيتمكن بذلك من تفريغ غرائزه الإجرامية، و سيصبح من السهل جدا السيطرة عليها.

لم تصدق كوكيتا مدى روعة التواجد في قلب الحدث ، كانت سعيدة جدا بمشاهدة جريمة قتل شارون تاتي Sharon Tate. كان يسرها كثيرا أن تشعر بالخوف في جميع أنحاء جسمها ، بالقشعريرة ، بخشونة شعراتها ، باختناق صوتها . كان العنف يسبب لها الغثيان ، لكن بما أنها مازوشية لطيفة فقد كانت تعتبره جزءا من التسلية . كانت كذلك حين بدأت الإعلانات التجارية . غضبت كوكيتا ، فقد زادوا من ألمها . بيأس, بدأت بتغيير كل القنوات محاولة أن تجد برنامجا آخر مشابها ، حين أصبحت عيناها محاطتان بلون أحمر متوهج . كان للحمم البركانية – دائما– قدرة كبيرة على تنويمها.

في هاته اللحظة يبثون على الهواء مباشرة من كوكب كورما . إيزابيل تتجول وسط الناجين من الإنفجار. كانت في كورما إلى جانب بعثة الإنقاد, وقد رغبت في أن يكون هذا أول مشهد من حملتها الإنتخابية لرئاسة العالم. كوكيتا – بفضل التلفزة الافتراضية – تواجدت فجأة في المكان المناسب لكل فضولية : بالضبط بين إيزابيل و أبيل ثابلودوسكي , حيث لا مجال للتعليق كم تبدو إيزابيل – بصدق– رائعة في سن المئة وخمسين عاما . علقت كوكيتا : حسنا ، وكيف لا تكون كذلك. عملت إيزابيل لعدة سنوات كسفيرة بين الكواكب . في كل سفر توفر عددا من السنين ، لأن فرق الساعات بين كوكب وكوكب يضيف شهورا عديدة . عند عودتها من سفر ما ، و الذي استغرق بالنسبة إليها أسبوعا ، تجد أن خمسة أشهر مرت في الأرض . لكن ليس لأنها تبدو شابة جدا غيرت كوكيتا رأيها بها . تساءلت كم من فطيرة سوبيس لم يتذوقها الإنسان في هاته السنوات الضائعة ؟ كم من رقصات مرحلة الخمس عشرة عاما لم يذهب إليها؟ بدأت إيزابيل توزع الطعام على ضحايا الإنفجار ، ألقى كل البدائيين بأنفسهم عليها مثل الكرات لأخذ حصتهم . كان الحرس الخاص يوجه الضربات دون تمييز محاولا بذلك حمايتها .

قفزت كوكيتا من السرير و بدأت تنادي أثوثينا بصوت مرتفع.

- أثوثينا ،أثوثينا ، انظري!

كان الحرس الخاص لإيزابيل هم نفس العمال الإفتراضيين لشركة الإتصال الجوي و أثوثينا ، حسنا, بالأحرى أثوثينا السابقة – لأن شخصا آخر يحتل جسدها – فتحت أثوثينا عينيها مصدومة وحاولت رؤية ما يحدث . شاهدت كيف يبعد الحرس الخاص إيزابيل عن مجموعة الجوعى المتوحشين . صدمت أثوثينا حين رأت أحد الحراس يملك جسدها السابق ، وإلى جانبه جسد عامل الإتصال الجوي السابق . لكن أغمي عليها تقريبا حين رأت إيزابيل تقترب من رجل

يقف بعيدا عن البقية . إنه رودريغو نفسه ! كانت أثوثينا تحلم به حين أيقظتها كوكيتا , وهي لا تعلم الآن إذا كان ما تراه هو جزء من حلمها أو أنه حقيقة .

كان رودريغو منشغلا بنحت ملعقة خشبية بواسطة حجرة . حين رأى إيزابيل تقترب ، نهض . قدمت له إيزابيل فطيرة تامال ، لكن رودريغو عوض أن يأخذها، اقترب من أثوثينا السابقة و داعب وجهها ، محاولا التعرف إليها . شعر أثوثينا السابقة بالتوتر . أثار ذلك انتباه إيزابيل . صدمت كوكيتا . وأثوثينا قامت لبضع دقائق بمداعبة رودريغو بكل حب . لم تكن المدة طويلة ، لكنها كانت كافية ليزداد يأسها حين رأته يتلاشى في الهواء . كانت صور جميع الحاضرين في كوكب كورما تفسح المجال لصور لاعبي كرة القدم في ملعب التداريب. خلال الأخبار نقلوا الصفحة الرياضية . نظرت كوكيتا و أثوثينا لبعضها البعض . بكت أثوثينا بيأس .

- هذا هو رودريغو!
- هذا؟

تفاجأت كوكيتا كثيرا بالحالة المزرية التي كان عليها.

- نعم .
- و هذه أنت !
- نعم .
- وماذا يفعل خطيبك في كورما ؟

أثوثينا لا تعلم . الشيء الوحيد الذي كانت تعرفه هو أنها في ورطة كبيرة . فإذا كان الرجال الذين حاولوا قتلها وسرقوا جسدها هم الحرس الخاص لإيزابيل, فهذا يعني أن لها علاقة بكل ما يحصل . و إذا كان لإيزابيل علاقة بكل ما يحصل ، فإن السلطة إلى جانبها . و إذا كانت السلطة إلى جانبها ، سيكون من الصعب جدا مواجهتها . بدأت أثوثينا تفكر بسرعة في الأسباب التي جعلت إيزابيل ترغب في قتلها . من المؤكد أنها أمرت بقتل السيد بوش. بعدها اختارت رودريغو كمرشح مثالي كي يتهم بجريمة القتل. لماذا هو؟ لا أحد يعلم . بعد ذلك ، اكتشفت أن رودريغو قضى ليلة الجريمة بأكملها يمارس الحب معها ، وكانت الخطوة المنطقية أن تأمر بالتخلص من الحجة ، أو بالأحرى ، التخلص منها . حسنا, حتى هاته اللحظة كل شيء سار بشكل جيد. لكن الآن ، ما الذي سيحصل ؟ فإيزابيل يناسبها أن يكون رودريغو هو القاتل. لكن الآن ، كيف ستتصرف كي تمنع رودريغو من أن يعلن براءته أمام السلطات؟ على الأرجح , لم

تضع في حسبانها أنه سيعترف. على الأرجح , هذا هو السبب الذي جعلها تحضره إلى كورما . على الأرجح ، أنها تفكر في بقاءه هناك إلى الأبد ... على الأرجح .... على الأرجح . مالا أفهمه هو الطريقة التي تخاطر بها والتي قد تؤدي إلى انهيار كل شيء. ماذا لو أن أحدا من المشاهدين الإفتراضيين الذين يشاهدون في هاته اللحظة الأخبار, تعرف على رودريغو و بلغ عنه ؟ ما الذي سيحدث؟ من يدري؟ أثوثينا ، لا ترى أي حل للمشكلة التي يواجهونها، لكن كوكيتا – ربما بقدرتها التحليلية الضعيفة . بلى . ودون أن تبذل مجهودا كبيرا اتخذت قرارا .

- أمرت : علينا أن نذهب من أجل خطيبك و نعيده .
- لا نستطيع . الشرطة تبحث عنه . يقولون أنه متورط في جريمة قتل السيد بوش ، لكن ليس صحيحا ، كان معي في تلك الليلة.
- أعرف فصرير الفراش لا يسمح لي بالنوم.

تذكرت أثوثينا ليلة الحب و بكت كثيرا .

- لا تبكي . لا يهم إن كانت الشرطة تبحث عنه ، سنغير جسده و هكذا تنتهي المشكلة ! لم نعد في زمن جدتي حيث يقولون : " هذا فظيع ! المنزل منهار ، الأطباق مرمية ، الأطفال مرضى ، الأب غاضب . آه حذار! " لا, الآن تواجه الأحوال السيئة بالشجاعة . امسحي دموعك ، واحملي السلاح !

توقفت أثوثينا عن البكاء و استسلمت كليا لإدارة كوكيتا . لم تعد تتحمل أكثر . تلقت طعنات عديدة في فترة قصيرة جدا . فخلال أسبوع واحد فقط فقدت روحها التوأم ، كانت على وشك أن تقتل ، وجدت نفسها مضطرة للقيام بعملية زرع الروح ، اكتشفت جريمة قتل صديق عزيز ، رأت جسدها الحبيب محتلا من طرف قاتل ، و أخيرا عثرت على رودريغو في ظروف مزرية ، معرضا لخطر كبير ، و في مكان يستحيل الوصول إليه تقريبا بالنسبة لها . ما هذا الإحباط ! شعرت أنها منتهكة كثيرا، مهانة,عاجزة ,ضعيفة ، متعبة ، غير قادرة على اتخاذ أي قرار.

- علينا أن نذهب هذا الصباح.
- لكن كيف ؟ لا نملك مالا . و أنت أيضا ! وكما ترين فإن الرحلات بين الكواكب مكلفة جدا .
- نعم ، إذا لم تكن ما يسمى بقارب شراعي وضيع ، لكن سنجد طريقة...

فجأة ، نظرت كوكيتا و أثوثينا إلى بعضهما البعض. لمعت عينا كوكيتا بوضوح ونقلت إلى أثوثينا الفكرة العبقرية التي جاءتها للتو . تلقتها أثوثينا فورا ، وصاحتا معا:

- العراب خوليتو!

***

كانت أثوثينا يائسة جدا . المركبة الفضائية للعراب خوليتو كانت و ضيعة ، تافهة , تتوقف في جميع المحطات و في كل كوكب يوجد في طريقها إلى كورما . كلما توقفت المركبة الفضائية ، كلما شعرت أثوثينا أن إيقاع الكون بأكمله توقف . فقد تحدثت مع العراب خوليتو لمعرفة ما إذا كانت هناك إمكانية للقيام برحلة مباشرة ، لكن العراب خوليتو رفض بشدة ، و بطريقة لطيفة ذكرها أنها ليست في وضع يسمح لها بأن تطلب أي شيء فهي تسافر مجانا.

من جهة أخرى كان العراب مجبرا على التوقف، فإضافة إلى أنه يحمل المبارزين إلى الكواكب غير المتقدمة ، كانت لديه أيضا صفقتين سيجني منهما أرباحا مادية كبيرة : إيرادات أحفاد تسلم بالمنزل و أزواج للتسليم الفوري . في مستعمرات الفضاء البعيدة جدا ، يوجد رجال و نساء تقدموا في السن ولم يتمكنوا من الزواج ولا من الحصول على أحفاد و أصيبوا بحالات اكتئاب حادة . لذلك ، فكر العراب خوليتو في صفقة جيدة : استئجار أحفاد. وخاصة الآن ، في موسم الذروة, حيث ذهب الأطفال اليتامى في عطلة . صفقة أخرى كان الطلب عليها مرتفعا وهي أزواج وزوجات فورية التسليم. فحين يذهب الرجال و النساء الشباب في مهمة فضائية لفترات طويلة، تهيج هرموناتهم . وبما أنه من غير المناسب أن يقيموا علاقات جنسية مع السكان الأصليين ، فإن أزواجهم في الأرض ، يرسلون لهم زوجا بديلا أو زوجة – حسب الحالة – كي يتمكنوا من إشباع غرائزهم الجنسية بشكل مناسب . ليس هذا فقط , الحبيب البديل يحفظ عن ظهر قلب رسائلا و أشعارا بناء على طلب صريح من الزوج ، ويتم إلقاءها على الزبائن أثناء ممارسة الحب . لذلك فإن المركبة ، إضافة إلى ديوك المصارعة ، فرق المارتيشي ، النجوم، ومغنيات المبارزة , كانت مليئة بالأطفال ، الأزواج و الزوجات البديلين.

كانت أثوثينا على وشك الجنون . تحتاج إلى هدوء كبير كي تنظم أفكرها ! والضوضاء السائدة في المركبة لا تساعدها أبدا ! أطفال يركضون في جميع الإتجاهات ، فرق الماريتشي تتمرن على أغنية " حبيب قلبي" مع مغني كان في حالة تجسد جديد ليبدرو إينفانتي ، الأزواج البديلة تتمرن على دورها مع النجوم ، جدة كوكيتا تتمرن على تلمس الطريق لربط غرزة، الزوج السكران يتمرن على التقيء، الديكة تتمرن على الصياح و "القيوط" تاجر الأجساد القديمة . الذي باعها جسدها الجديد . يتمرن دون فائدة على تبادل الأرواح بين أحد النجوم و أحد الديكة .

أمام هذا الوضع ، لم يعد أمام أثوثينا سوى خيارين : أن تجن من اليأس لأنها لم تحصل على الهدوء الذي تحتاجه ، أو أن تتمرن على شيء ما مثل البقية . قررت أن تتدرب على القبلة التي ستمنحها لرودريغو حين تراه. وبحماس شديد ، جربت وجربت لمعرفة أفضل التأثيرات التي تنتج عن قبلة جميلة مصاصة من خلال وضع سبابتها بين شفتيها . توقفت حين عرض أحد الأزواج البديلة التمرن معها . شعرت أثوثينا بالإحراج لأنه اكتشفها ، وقررت أنه من الأفضل لها أن تبتعد عن عالم الحمقى هذا ! ومثل عشاق جميع العصور أرادت أن تبقى لوحدها كي تتمكن من التفكير في رودريغو بهدوء أكبر .

كان وجود الآخرين يعيقها ، يربكها ، يزعجها. ولما كان مستحيلا أن تتخلص من جميع من في المركبة ، أغمضت عينيها كي تنعزل مع ذكرياتها . كانت بحاجة لإعادة تكوين رودريغو من جديد ، لإعطاءه شكلا ، لتذكر الحب الذي تشعر بع حين تتوحد مع روحها التوأم ، لتعيش مرة أخرى إحساس الإكتفاء الذاتي ،الإكتمال و اللا نهاية . وجود رودريغو هو فقط ما يمنح معنى للواقع ، النور الذي يضيء ابتسامته هو فقط الذي يفرج عن الحزن المطبق على روح أثوثينا. فكرة أنها ستراه عما قريب جعلت كل شيء يستعيد معناه من جديد . و ضعت السماعات و بدأت تستمع لقرصها المدمج . الشيء الوحيد الذي ترغب فيه هو الإنتقال إلى عالم يختلف عن الذي توجد به. فقدت الأمل في أن تعيدها الموسيقى إلى حياتها الماضية حيث كانت تعيش إلى جانب رودريغو . الليلة السابقة استمعت للقرص المدمج كاملا, متوهمة أنها ستجد فيه الموسيقى التي وضعوها حين اجتازت اختبار القبول في CUVA(المراقبة العالمية للحيوات السابقة), لكنها لم تعثر عليها أبدا . لذلك, بما أنها كانت تعلم مسبقا أن الموسيقى الموجودة في القرص المدمج ليست هي التي تبحث عنها، استرخت و اندمجت مع اللحن . ومن الغريب ، أنها حين تخلصت من هاجس العودة سمحت للموسيقى أن تخترق بحرية عقلها الباطن ، و نقلتها بشكل تلقائي إلى الحياة السابقة التي كانت مهتمة بها .

قرص مدمج 4

الإهتزازات التي سببتها كوكيتا قاطعت بشكل فجائي رؤى أثوثينا. خفق قلبها بسرعة ، واضطرب تنفسها. حين رأت كوكيتا وجهها ، شعرت بالإحراج لأنها أيقظتها . لم ترغب أبدا في أن تكون مزعجة . قامت بذلك لأنها اعتقدت أن من واجبها إخبارها أنهم على وشك الهبوط بكورما . كم هي محرجة ! كان وجه أثوثينا محمرا وقد تعرقت بشدة. فكرت كوكيتا أنها على الأرجح كانت ترى حلما عاطفيا ومثيرا جنسيا مع رودريغو حين قامت بإيقاظها . اعتذرت منها على الفور ، لكن أثوثينا لم تنظر إليها ولم تستمع لها . كانت منطوية على نفسها تماما. هي و إيزابيل التقتا في هاته الحياة الماضية ! هل هذا ممكن ؟ مرت عدة سنوات وإيزابيل لا زالت محتفظة بمظهرها الحالي. كل يوم يزداد الأمر تعقيدا . أليست إيزابيل في هاته الحياة هي الأم تيريزا ؟ كيف تمكنت هاته "القديسة" من قتلها حين كانت رضيعة ؟ حسنا لأنها ليست قديسة. إنها ابنة عاهرة ، خدعت الجميع حين جعلتهم يعتقدون أنها الأم تيريزا بينما الحقيقة هي أن إيزابيل سنة 2200 هي نفسها في سنة 1985 .

قامت أثوثينا بإجراء حسابات سريعة . إذا كانت هاته المرأة هي نفسها التي رأتها خلال الزلزال الذي توفي فيه والداها في مدينة ميكسيكو سنة 1985، فإنها بدلا من مئة وخمسين عاما تبلغ مائتين وخمسين عاما! من الذي صنع لها حياة الأم تيريزا ؟ من المؤكد أنه الدكتور دييز! على الأرجح ، هو من خلق لها حياة مزيفة ووضعها داخل حاسوب صغير مثل الذي وضعه لها. بدأت الأمور تتضح ! من المؤكد حين أنهى الطبيب عمله ، تخلصت إيزابيل منه كي لا يبلغ عنها . وربما لذلك أمرت بقتلها هي أيضا. ففضلا على أنها حجة لرودريغو ، فهي شاهدة على أن إيزابيل عاشت خلال 1985 . لحظة! ليس هذا فقط . أثوثينا شاهدة أيضا على جريمة ارتكبتها إيزابيل ضدها ،ولا يمكن بأي حال من الأحوال للمرشح لرئاسة العالم أن تكون له جريمة في ماضيه ,على الأقل في حيواته العشر الأخيرة السابقة للترشيح . ستحرم إيزابيل بشكل تلقائي من كرسي الرئاسة إذا اكتشف أحدهم أنها ارتكبت جريمة قتل سنة 1985 . لكن هناك شيء لا تفهمه ; إذا كانت إيزابيل قد قتلتها حين كانت رضيعة ، فمن الواضح أيضا أنها تعرف رودريغو ، فإذن رودريغو كان والد أثوثينا في تلك الحياة . و إذا كانت إيزابيل تعرف رودريغو، لماذا لم تأمر بقتله؟ ربما لأنها عندما ارتكبت الجريمة ، كان قد توفي ولم يرها . من يدري . ومن يدري أيضا لعل حياة رودريغو في خطر الآن, حيث توجد إيزابيل في كورما . الشيء الوحيد المؤكد هو أن إيزابيل خطيرة جدا ، و يجب أن تبقى بعيدة عنها.

أخذت رشفة من عصيدة الذرة الساخنة التي قدمتها لها كوكيتا و شعرت بارتياح كبير . كانت أثوثينا طفلة يتيمة ولم يسبق لأحد أن دللها. كانت تلك هي المرة الأولى التي يهيء فيها شخص ما شيئا من أجلها فقط بهدف جعلها تشعر بالتحسن. أثر فيها كثيرا أن كوكيتا أزعجت نفسها من أجلها، ومنذ ذلك الوقت بدأت تحبها.

نبض قلب أثوثينا حين رأت رودريغو تماما مثل صوت فرقعة إناء ساخن حين يتلقى سائلا باردا . لم تكن روحها مستعدة لاستقبال نظرة باردة كهاته . خناجر الجليد التي كانت تنظر إليها كامرأة غريبة جمدت وهم اللقاء .

لم يكن من السهل العثور على الكهف الذي يتواجد به ، لأن رودريغو سعى للبقاء بعيدا عن القبيلة . كانت حاجته الملحة لإعادة ترتيب الأمور, تجعله ينتظر أن يقوم البدائيون بأعمالهم اليومية ويذهبوا إلى الصيد كي يبدأ بالعمل . حينها كان يجمع كل الأوراق الملفوفة لفطائر التامال ، و يقوم بطيها بدقة واحدة فوق أخرى . أصبح للكهف . منذ وصوله . طابع مختلف جدا . فلم يعد هناك براز في كل مكان ، ولا بقايا طعام في الزوايا , وكان الحطب مرتبا بشكل جيد . حين رأى أثوثينا توقف عن العمل . لفتت انتباهه كثيرا هاته المرأة الشقراء التي تقف أمامه بذراعين مفتوحين و ابتسامة عريضة . لا يعلم من هي ولا من أين أتت لكن . بالتأكيد . ليس من كهف بكورما . كان واضحا أنها . مثله . لا تنتمي إلى هذا المكان.

سلبية رودريغو أربكتها. الشيء الوحيد الذي قد يفسرها هو أنه لم يتعرف عليها في الجسد الجديد. هدأت أثوثينا و بدأت تشرح له بسرعة أنها أثوثينا. نظر إليها باستغراب وردد: " أثوثينا؟ "

آنذاك لم تعد أثوثينا تفهم ما الذي يحصل . لقد حلمت بلقاء أفلام يستشعر فيه رودريغو وجودها عن بعد ، و يجري إلى جانبها في حركة بطيئة . ترتدي هي ثوبا حريريا أبيض يتطاير في الهواء . وهو يرتدي زي فارس من القرن العشرين ، بسروال من كتان و قميص حريري مفتوح ، يظهر صدره العريض و المفتول العضلات . الخلفية الموسيقية لا يمكن أن تكون شيئا آخر غير" ما أخذه الريح " . حين يقترب أحدهما من الآخر يعانقان بعضهما مثل روميو و جوليت ، مثل تريستان و إيزولدا، مثل باولو وفرانسيسا. هكذا تندمج موسيقى جسديهما مع موسيقى الكرات الكونية ، فتجعل من لقاءهما لحظة لا تنسى ستشكل جزءا من تاريخ العشاق المشهورين . بدلا من هذا كله ، هي واقفة أمام رجل لا تصدر منه أية إشارة تدل على الحياة ، لا نية له في لمسها ، لا يجرؤ على نطق كلمة واحدة ، لا يسمح لها باختراق عينيه ، يقتلها بلا مبالاته ، و الذي يجعلها تشعر بمفارقة تاريخية حية . شعرت أنها سخيفة أكثر من حبات ترتر تنورتها الصينية التي ارتدتها للسفر في مركبة المبارزة ، مجبرة على الذهاب لمكان غير مناسب مثل صرصور وسط كعكة حفل زفاف.

ما الذي يحدث ؟ من أجل هذا اللقاء اللعين ظلت لعدة ليال دون نوم ! الآن كيف تتحكم بالقبل التي تريد الإفلات من فمها ؟ لمن تمنح الحضن الذي انتظرته طويلا ؟ ماذا تفعل

بالهمسات التي تقف في حنجرتها ؟ استدارت أثوثينا ، وخرجت مسرعة . في مدخل الكهف التقت بكوكيتا ، زوج كوكيتا و"القيوط " تاجر الأجساد القديمة. دفعتهم بقوة وبدأت تركض . تركت كوكيتا الرجال في الكهف وخرجت للبحث عن أثوثينا . وجدتها تبكي أمام جذع شجرة محروقة.

- ماذا بك ؟ لست على ما يرام ؟ اسمعي ,أنا أيضا . لقد تقيأت . فالعراب لم يتمكن حقا من ضبط دوران ودوران المركبة .... لكن ، ما بك ؟ هل تبكين؟

بكت أثوثينا بمرارة . عانقتها كوكيتا . كانت ذراعاها واسعتان و ناعمتان . نهداها مدوران , ضخمان ومنتفخان , منتفخان. ارتمت أثوثينا وسطهما ، و لأول مرة أحست ما يعنيه أن تحتضن بذارعي الأمومة . و دون أن تعي , عادت إلى سنواتها الأولى وبصوت طفولي باحت بحزنها لكوكيتا . داعبتها كوكيتا و نصحتها مثلما تفعل أم صالحة.

- هل تشاجرت مع خطيبك ؟ – أنكرت أثوثينا بحركة من رأسها – . و إذن ، لم تبكين ؟
- آه، كوكيتا ....! – بكت أثوثينا بشدة ، و جففت كوكيتا دموعها.
- أجل ، كلهم سواسية ، لكن سينهال على رؤوسهم كل ملح دموعنا! ملاعين , تعساء ! لديه امرأة أخرى ، أليس كذلك؟
- لا , كوكيتا ! ما حدث هو أن رودريغو لا يذكرني.
- كيف لا يذكرك ؟
- لا يعرف من أنا ، لم يتعرف إلي .
- لكن ، كيف ! هل أعطوه "بروندانكا ؟"[1]
- لا بروندانكا ولا جحيم ! ما حدث هو أن الله لا يحبني ، يكرهني ، يخدعني ، يجعلني أؤمن بالحب فقط ليجلب لي الفشل ، لكن الحب غير موجود.
- لا ، لا تقولي هذا . سيغضب الإله إذا سمعك.
- فليغضب إذن ، لنر إذا ما كان سيتركني بسلام . لقد سئمت منه ، ومن محاكمة ملائكته الحارسة التي لا تصلح إلا لوضع مغسلات تافهة في طريقي.
- ألم تفكري أن كل ما يحدث لك يجب أن تمري به ؟
- كيف تفكرين بذلك ؟ أنا لم أفعل شيئا لأي أحد .
- في هاته الحياة ، لكن ماذا عن الحيوات الأخرى ؟ لا أحد يعلم !
- أنا نعم أعلم ! وأقسم أني دفعت ثمن كل ما فعلته في الحيوات الأخرى .هذا ليس عدلا !
- لا أظن ، في هاته الحياة لا يوجد شيء غير عادل .
- بلى يوجد !

[1] ـ نوع من المخدر يؤدي إلى الهلوسة و أنواع أخرى من الإضطرابات العقلية وكذا الشلل

- عوض أن نتشاجر ، لم لا تسألين الملاك الحارس عن رأيه ؟
- لا أريد أن أعرف عنه أي شيء , أنا على هذا الحال لأنه لم يساعدني و سمح بإيذائي . تخلى عني حين كنت بحاجة ماسة له . لن أكلمه مرة أخرى ، بل أكثر من ذلك ، لا أريد أن يظهر أمامي لأني سأمسك به و سأضربه !
- ممم ، إذن سيكون ضعفا كبيرا أن تنسحبي من هذا المأزق .
- لا ، ليس ضعفا لأني لست غبية أبدا.
- لا ، أنا لم أقل هذا ، إضافة لذلك لايعقل كليا ما تفعلينه بحياتك , لكني أعلم أن كل شيء في هذه الحياة يحدث لسبب ما ... أو على الأقل, تعتقدين أن جدتي تعاني من مرض عرق النسا من دون سبب ؟
- ماذا ؟ أي عرق نسا ؟
- عرق النسا الذي تعاني منه في وركها . إنها كارما لحقت بها حين كانت جينرال بينوتشي Pinochet، [1] , ولو أني مكانك , لكنت عدت إلى الوراء لمعرفة سبب هاته الأشياء الفظيعة التي تحدث لي .
- حسنا أنا لا أستطيع ذلك ! حين أصاب بالإكتئاب ، لا يمكنني أن أعود لحيوات ماضية .....
- إذن تخلصي من الإكتئاب ، لأنه إذا لم...

شعرت كوكيتا برغبة كبيرة في مساعدة أثوثينا ، حتى أنها تحولت إلى وسيط مثالي كي يتمكن أناكريونتي من إرسال رسالة إلى محميته . ودون سابق إنذار ، بدأت تخرج من فمها كلمات لا تناسبها.

- لأنه إذا لم ...لأنه ...« ما لم تدركيه بعد هو أنك في لحظة مميزة . وسط حزن كبير ، نعم هذا صحيح ، لكن في هاته اللحظات حين يتقبل أحدهم أنه ليس على ما يرام ، أنه في حالة سيئة . في اللحظة التي تتقبلين فيها ذلك ، سينفتح باب واقعي ومحسوس جدا لإمكانية التنسيق مع ذاتك . في حالة الإنفتاح هاته ، ستدركين أن باستطاعتك أن تصبحي سعيدة على الأرض. من المنطقي ألا تشعري بذلك الآن ، فقد عانيت كثيرا ، لكن قريبا سترين بوضوح . ستشعرين أن كل ما حصل لك هو جزء من عالم متوازن . بدءا من الوردة التي أهدوها لك إلى العصا التي ضربوك بها على الرأس . لكل شيء سبب في الوجود . إذن ، ما الفائدة من رد الضربة ؟

[1] ـ عسكري ورجل دولة بالتشيلي . حكم بين 1974 و 1990 وقد تميزت فترة حكمه عموما بالديكتاتورية

لقد تحول العالم إلى سلسلة لا متناهية من " هو فعل لي ، إذن سأفعل له " .هاته السلسلة ستنكسر حين يتوقف أحدهم ، و بدلا من أن يرد بالكره ، يفعل ذلك بالحب . آنذاك ستفهمين أنه من الممكن أن نحب العدو . لقد تولى العديد من الأنبياء الإخبار بذلك! وفي هذا اليوم ستضحكين من كل ما حدث لك . ستتقبلينه كجزء من الكل و ستسمحين لفكرك بأن يسافر أينما أراد . إلى المجهول . إلى الأصل . ليس إلى أصل الأرض ، لا ، فهذا صعب جدا : إلى الأصل حيث لم يتمكن أحد من الوصول . لأنه ، انظري رغم أن الإنسان قال الكثير ، وكتب الكثير ، وتفلسف كثيرا ، لم يجد القوة الكافية كي يذهب إلى منشأ الأصل . حين تعرفت إليك ، علمت أنك تملكين هاته القوة . أنت تحاولين تحقيق السلام و التوازن الداخلي من خلال استعادة شريكك الأصلي . أنت تحاربين كي تجدي نفسك في رودريغو. جيد ! لكن دعيني أخبرك أمرا ، أثناء كفاحك ، فإنك في الحقيقة تستعدين ذاتك . يبدو أنه نفس الشيء , لكنه ليس كذلك . فاستعادة التوازن الداخلي كنتيجة للإنسجام الداخلي لا يساوي الإندماج مع شخص آخر ، حتى لو كان هذا الشخص توأم روحنا . و كيف ستحققين هذا التوازن ؟ بتوسيع نطاق فكرك . بطريقة تجعلك تستوعبين كل ما يدور حولك . مثلا ، أنت الآن حزينة . الحزن يحيط بك. العالم الخارجي لا يقدم لك سوى الألم و المعاناة. مالذي باستطاعتك فعله؟ توسيع نطاق فكرك ! الإستيلاء على الحزن ، ابتلاعه رشفة رشفة ، استنشاقه ، سجنه بداخلك ، السماح له بالدخول إلى آخر ركن في الجسم ، حتى يختفي تماما من الخارج . عندئذ ما الذي سيحيط بك ، إذا كنت قد استوعبت كل الحزن ؟ »

- سألتها أثوثينا : ماذا ؟
- « حسنا ,السعادة ! لذلك عليك ألا تخافي من الحزن والألم . عليك أن تعرفي كيف تستمعي بهما وتتقبليهما . " فالذي يصمد يستمر " . إذا قاومنا الحزن ، فإنه سيحيط بنا دائما . إذا تقبله أحدهم كجزء من الحياة ، من الكل ، وسمح له بالدخول حتى يستنزفه ، سيصبح محاطا بالفرح ، بالسعادة . انطلقي ، حظا سعيدا طفلتي ، ابدئي رحلة المتعة ! آه ، قبل أن أنهي ، هناك شيء آخر ! إذا وسعت نطاق فكرك بشكل كاف كي يشمل رردريغو بشكل كلي ,ستصبحين قادرة على رؤية ما وراء الرفض و ستكتشفين لم لم يتعرف عليك رودريغو...»

أنهت كوكيتا كلمتها القصيرة ، و ظلت صامتة من التأثر . كانت تعلم أن كل الكلمات التي خرجت من فمها قد أمليت عليها . كانت المرة الأولى التي يحصل لها هذا الأمر . توقفت أثوثينا

عن البكاء ونظرت إليها بدهشة و امتنان . أغمضت أثوثينا عينيها للحظة ، وبطريقة ما , تقريبا صامتة , نطقت :

- لأنهم محوا ذاكرته .
- ماذا ؟
- رودريغو لم يتعرف علي لأنهم محوا ذاكرته !

رقصت أثوثينا من الفرح . عانقت كوكيتا و قبلتها . احتفلت أيضا كوكيتا بهذا الإكتشاف ، لكن فرحتهما لم تدم طويلا ، فالموكب الذي كان يرافق إيزابيل في تلك اللحظة ، اتجه مباشرة نحو الكهف . ركضت كوكيتا و أثوثينا على الفور لإحضار رودريغو قبل أن يكتشف أحد وجودهم جميعا في كورما.

***

لم تتوقف أثوثينا عن مشاهدة الزوج السكران لكوكيتا . لايصدق أنه بداخل هذا الجسم الضخم ، الفظ ، المقرف ، المنتفخ من الكحول ، توجد روح رودريغو . " القيوط" تاجر الأجساد القديمة قام بعمل رائع . فتبادل الأجساد بين زوج كوكيتا ورودريغو لا يمكن أن يكون ناجحا أكثر من ذلك . خاصة إذا أخذنا بعين الإعتبار أن " القيوط " " تاجر الأجساد القديمة قد اشتغل في ظروف غير ملائمة.

كوكيتا ، من جهتها ، لم ترفع عينيها عن رودريغو السابق . من نافذة المركبة شاهدته يسير وسط القبيلة ، مصدوما تماما . لم تصدق أنها أخيرا تخلصت من زوجها . بدءا من اليوم ستتمكن من النوم بسلام . كانت فكرة تبادل الأجساد بينهما رائعة حقا . فمن جهة ، ستتمكن أثوثينا من إعادة خطيبها إلى الأرض – أو بالأحرى روح خطيبها . دون أن تخاطر بإيقاف الشرطة له بسبب تورطه المزعوم في قتل السيد بوش ، ومن جهة أخرى ستستعيد هي حريتها ! كلما ابتعدت المركبة عن كورما ، كلما شعرت كوكيتا بالسعادة أكثر فأكثر . وقد شعرت بفرح أكبر حين رأت كيف اقتربت بدائية مشعرة الصدر من رودريغو السابق وعانقته بشكل مفاجيء من الخلف . زوجها – الذي اعتقد بأنها كوكيتا – صفعها تلقائيا ، وكرد وجهت له البدائية ضربات متتالية . صفقت كوكيتا ، صرخت وبكت من الفرح. إذا لم تكن تلك عدالة إلهية ، لا تعرف ماذا يمكن أن تكون ! حتى يوجد شخص يؤذيه بنفس الطريقة التي آذاها بها! بقي رودريغو السابق ملقى على الأرض دون أن يفهم أي شيء.

لم يكن الوحيد على تلك الحال. كانت هناك امرأة أخرى حائرة تماما ولا تفهم ما يحدث : جدة كوكيتا . كانت منزعجة جدا لأنهم أجلسوها بجانب " السكران المقرف " , كما كانت تسمي زوج كوكيتا ، ولم يكن باستطاعة أحد أن يفهمها أنها لا تجلس أمام زوج حفيدتها ولكن أمام رودريغو. الجدة العمياء ، تسترشد فقط بالروائح والأصوات ، والجسد الذي يوجد بجانبها المقرف برائحة الكحول والبول ، لا يمكن أن يكون إلا لريكاردو زوج كوكيتا . شرحوا لها مرات عديدة مسألة تبادل الأرواح ، وأن روح رودريغو التي تحتل الآن هذا الجسد ، هي روح طاهرة . لتتأكد من ذلك وجهت له ضربة في وجهه . لم يرد رودريغو عليها ، وكان هذا كافيا كي تنتقم جدة كوكيتا من ضربات ذاك اليوم ، من خلال ضربه دون شفقة لبعض الوقت . بصقت في وجهه فقد مرضت بسببه وحذرته أنه بالنسبة لها سيبقى دائما سكرانا مقرفا . بعد أن أفرغت جام غضبها ، نامت بهدوء . و أخيرا سترقد بسلام.

تعرض رودريغو لمعاملة سيئة جدا من الناحية النفسية أكثر من الجسدية ، لأنه تلقى الضربات التي وجهتها له جدة كوكيتا . مجددا لم يفهم ما حدث له . أزعجته كثيرا الرائحة التي يفرزها جسمه. سببت له الأوساخ الحكة . شعر بحاجة ملحة للكحول ، لم يعرف مصدرها فقد امتنع دائما عن شرب الخمر . لم يتذكر أنه رأى في حياته السيدة العجوز التي انتهت للتو من ضربه ومن إيذائه . شعر أنه محاط بمجموعة حمقى في هاته المركبة الغريبة . لم يعرف إلى أين يأخذونه ولا لماذا. الشيء الوحيد الذي كان يعرفه هو أن لديه غصة في الحلق.... ورغبة كبيرة في التبول . نهض بنية الذهاب إلى الحمام ، لكن قدميه لم تحملاه . انطوت قدمه اليسرى تماما وكأن أحدهم قطعها. اقتربت أثوثينا على الفور لمساعدته . وضعته على الأرض و سألته عما يؤلمه . كان رودريغو يشكو من ألم كبير في الورك . وضعت أثوثينا يدها على المكان الذي أشار إليه ، فقفز رودريغو . لم يتحمل أن يلمسه أحد . فهمت أثوثينا . باعتبارها محللة فضائيات . في الحين أن هذا الألم يعود لحياة ماضية . إنه خوف مكبوت حفزته الجدة كوكيتا أثناء اعتدائها عليه. قامت أثوثينا بتهدئته ، وشرحت له أنهم مجموعة من الأصدقاء جاءوا لإنقاذه ، ولا نية لهم في إيذاءه بل على العكس فهم يريدون مساعدته. أنهم يعرفون بفقدانه للذاكرة ، و أن لديهم أفضل الإمكانيات لمساعدته على استرجاعها، فقد كانت هي محللة فضائيات وكانت ... صديقته المفضلة. نظر رودريغو لبرهة إلى أثوثينا محاولا التعرف عليها ، لكن وجهها كان غريبا تماما بالنسبة له.

- اعذريني ، و لكني لا أتذكرك.
- نعم أعرف ذلك ، لا تهتم.

- بصدق ، هل باستطاعتك أن تعيدي لي الذاكرة ؟
- بصدق . إذا أردت يمكننا البدء اليوم.

لم يرغب رودريغو أن يضيع الوقت أكثر . دون أن يفكر كثيرا أومأ برأسه . وجه هاته المرأة التي تقول أنها صديقته جعله يشعر أنه على ما يرام. صوتها يمنحه الأمان.

طلبت منه أثوثينا أن يسترخي و يتنفس بعمق . بعد ذلك أعطته تعليمات كي يقوم باستنشاقات قصيرة ومتوالية. ثم طلبت منه أن يردد عدة مرات و بصوت مرتفع : " أنا خائف!" اتبع رودريغو كل التعليمات حرفيا . في لحظة ما تغير وجهه وتنفسه .عرفت أثوثينا آنذاك أنه اتصل بذكريات حياته الماضية.

- أين أنت؟
- في غرفة طعام منزلي...
- وما الذي حدث هناك ؟
- لا أريد أن أرى ...

بدأ رودريغو بالبكاء. كان وجهه يعكس ألما كبيرا .

- كرر: " لا أريد أن أرى ما يحدث هناك لأنه مؤلم جدا ".
- لا، لا أريد ...
- في تلك الحياة كنت رجلا أم امرأة؟
- امرأة...
- وما الذي فعلوه بك كي تشعر بهذا الخوف الكبير؟ من قام بإيذائك؟
- شقيق زوجي ...
- ماذا فعل بك ؟
- لم أرغب في ذلك ...لم أرغب في ذلك ...
- لم ترغب في ماذا ؟
- في أن ... يغتصبني ...
- لنتوقف في تلك اللحظة . ما الذي يحدث ؟
- كان فظيعا... لا أريد أن أراه...
- أنا أعلم أنه مؤلم ، لكن إذا لم نره ، لن نتقدم و لن تشفى . يجب أن تتحدث رغم أنه كان سيئا.
- لقد أخبروني للتو أني حامل و ...

أصبح بكاء رودريغو مؤلما أكثر.

- و ... بالنسبة لي ، الحمل هو أمر مقدس جدا ... وقد أفسد هو كل شيء...
- كيف ذلك ؟
- كان زوجي ثملا و نام ، و أنا كنت أهيء المائدة و ...
- وما الذي حدث ؟
- لا أدري ... لا أرى أي شيء...
- كرر : " لا أريد أن أرى لأنه مؤلم جدا ..."
- لا أريد أن أرى لأنه مؤلم جدا ...
- والآن ، ماذا ترى ؟
- لا شيء ، كل شيء أسود ...

لم تتمكن كوكيتا من سماع شيء مما يقوله رودريغو و أثيوثينا ، لكن رغم ذلك لم يفتها أي تفصيل مما يحدث في زاوية المركبة حيث يتواجدان . سخرت آذانها كي تلتقط أي شيء من الحوار ، وخلال الفترة القصيرة التي قامت فيها بذلك, تمكنت من سماع حتى ما كان يحاول أناكريونتي قوله لأثوثينا التي كانت تمتنع عن سماعه : لا يمكن لرودريغو أن يتحدث عن أمرين . فمن جهة كان يعاني من تشويش عاطفي مثل أثوثينا ، ومن جهة أخرى كان يعاني من تشويش واقعي نتيجة عدم تواصله مع ذاكرته . لكن إذا تمكنت أثوثينا من إزالة هذا التشويش أثناء سماع الموسيقى التي وضعوها خلال اختبار القبول في المراقبة العالمية للحيوات السابقة، قد يحصل نفس الشيء مع رودريغو، إذ بما أنهما توأمي روح فإنهما يستجيبان لنفس المثيرات .

انتظرت كوكيتا قليلا لمعرفة ما إذا كانت أثوثينا ستعير انتباهها لمرشدها ، لكن حين رأت أن ذلك لم يحصل ، قررت أن تقدم خدماتها كمتطفلة محترفة عن طريق إيصال الرسالة لأثوثينا من ملاكها الحارس : يجب أن يستمع رودريغو لأحد ألحان هذا القرص المدمج ، و أن تسجل عودته بكاميرا للصور الذهنية . سألتها أثوثينا كيف يمكنهم أن يحصلوا عليها، فتذكرت كوكيتا أن العراب خوليتو يملك واحدة. كان دائما يسافر بها ، فقد كانت تصلح كثيرا لكشف المحتالين من بين الحضور في عروضهم . كانت أثوثينا تتفاجأ كل يوم أكثر مع كوكيتا . فقد كانت تحل كل مشاكلها . وهي التي استخفت بها لفترة طويلة ! هذه المرأة عبقرية حقا . وبسرعة استعاروا الكاميرا من العراب خوليتو ووضعوها أمام رودريغو . بعد ذلك وضعوا على رأسه سماعات مشغل الأسطوانات كي يستمع لأحد ألحان الحب .

قرص مدمج 5

بعد هاته الصورة ، ظهرت على الشاشة خطوط أفقية . رودريغو – وكطريقة للهروب – بقي نائما . لم يستطع أن يقوم بأكثر من ذلك . يبدو أن تشويشه كان قويا جدا أكثرمن أثوثينا . على أية حال ، الصور التي بين يديها ستفيدها كثيرا . بحذر بدأت تتصفحها ، إلى حين استيقاظ رودريغو. أول شيء أثارها هو اكتشاف أن غرفة طعام هذا المنزل تشبه تلك التي كانت تشغلها كغرفة نوم في حياة 1985 . تعرفت أثوثينا على الزجاج الملون لإحدى النوافذ الذي يشبه ذلك الذي سقط عليها يوم الزلزال . عدا ذلك ، بين غرفة طعام حياة رودريغو و غرفة نومها ، فرق شاسع . غرفة الطعام تعود إلى مرحلة الإزدهار . وغرفة النوم إلى مرحلة الانحطاط . أوقفت أثوثينا فجأة مقارناتها . قربت إحدى الصور لوجهها كي تراها بشكل مفصل ، فاكتشفت أن الملعقة التي كان رودريغو يحملها في يده أثناء الإغتصاب ، هي نفسها التي رأتها في تبيتو والتي اشترتها صديقة تييو بائع الأغراض القديمة . عند عودتهم إلى الأرض ، أول شيء يجب على أثوثينا أن تقوم به ، هو البحث عن تييو كي يقودها إلى صديقته . ليت هاته المرأة لا زالت تحتفظ بالملعقة ! حاليا يجب أن تنهي جلسة رودريغو . يجب أن تعيد له توازنه . لا تستطيع أن تتركه في الحالة التي يوجد عليها . وضعت أثوثينا أصابعها فوق جبهته ، أمرته بالإستيقاظ و متابعة العودة إلى الوراء ، استجاب رودريغو لتعليماتها بشكل جيد جدا .

- لنعد إلى لحظة موتك . سنحاول معرفة لم كان عليك أن تمر بالتجربة التي عشتها . أين أنت ؟
- مت للتو .
- اسأل مرشدك ما الذي ينبغي أن تتعلمه ؟
- معنى الإغتصاب ...
- لماذا ؟ هل اغتصبت أحدا في حياة أخرى ؟
- نعم .
- وما الذي يشعر به الشخص المغتصَب ؟
- عنف كبير ... غضب كبير.
- ناد على شقيق زوجك باسمه ، و أخبريه ، بماذا شعرت حين اغتصبك .
- بابلو...
- بصوت أعلى .
- بابلو ...!

- إنه أمامك ، أخبريه بكل شيء...
- بابلو ، جعلتني أشعر بالسوء... آذيتني كثيرا.
- أخبريه بم تشعرين تجاهه.
- أكرهك...
- أخبريه بصوت أعلى ، اصرخي في وجهه.
- أكرهك ... أكرهك ...
- بم تشعرين ؟
- غضب ، غضب كبير ... أشعر بذراعي مثقلتين بالغضب .

تغير وجه رودريغو . أصبحت أوردته بارزة ، ذراعاه مشدودتان و يداه مشتبكتان. صوته_خشن ومشوه . بكى بيأس . أشارت إليه أثوثينا أنه يجب أن يواصل الصراخ حتى يخرج كل الغضب المحتجز. وكي تيسرعملية التفريغ قدمت له وسادة و أمرته أن يضربها بكل قوته . كانت الوسادة غير كافية كي تسكن الغضب الذي يتركه الإغتصاب داخل الجسم .تمكن رودريغو خلال فترة الضرب الوجيزة من القضاء عليه, وهذا أمر جيد فقد بدا الإرتياح على وجهه . الأمر السلبي هو أن جميع من بالمركبة تنحوا كي يتفادوا أن تصلهم الضربات ، و فقدت المركبة – التي لم تكن تسير في ظروف جيدة – التوازن و بدأت تقفز . جدة كوكيتا – التي كانت تنام بعمق – استيقظت وسط الضجيج . وصل صراخ رودريغو إلى أعماق روحها ، ووسط الحلم نطقت: " لقد قلتها ، إنه السكران المقرف نفسه ".

تمكنت أثوثينا من تهدئة الجميع . أوضحت لهم أن رودريغو فرغ الطاقة السلبية و أنه من الآن فصاعدا لن يسبب أية مشكلة . لم يعد هناك شيء يدعو للخوف . عادوا جميعا إلى أماكنهم. عاد الهدوء للمركبة . و تمكنت هي متابعة عملها.

- جيد جدا رودريغو ، جيد جدا . الآن يجب أن نعود للحظة التي وقعت فيها المشكلة بينك وبين شقيق زوجك . أنا متأكدة أنه حصل في حياة أخرى . هل كنت تعرفه من قبل ؟
- نعم ... منذ وقت طويل ...
- أين عشتما وما هي علاقتك به ؟
- كان امرأة ... وكنت رجلا ... كنا نعيش في ميكسيكو .
- في أية سنة ؟
- سنة 1527 ... كانت هندية في خدمتي ....
- لنعد إلى اللحظة التي نشأت فيها المشكلة . ماذا حدث ؟

- كنت فوق هرم , يقولون إنه هرم الحب ، وصلت هي ... و أنا ... اغتصبتها في نفس المكان...
- مممم! هذا مهم ... الآن بعد أن عرفت ما يشعر به الشخص المغتصَب ، بم تشعر تجاهها؟
- أشعر بالأسى لأني سببت لها ألما كهذا !
- أخبرها . نادها . هل تعرفها في حياتك الحالية ؟
- لا ، في هاته الحياة لا ، لكن في الأخرى نعم . كانت هي شقيق الزوج الذي اغتصبني.
- مممم! و بعد أن عرفت ما عرفت ، لا زلت تكرهها ؟
- لا.
- إذن نادها و أخبرها بذلك . هل تعرف اسمها في هاته الحياة ؟
- نعم سيتلالي ... سيتلالي ، أريد أن أعتذر منك لأني اغتصبتك ...لم أعرف أني آلمتك كثيرا ... سامحيني من فضلك ... يؤلمني كثيرا ما فعلته بك ...لم يكن في نيتي إيذائك ... فقط أردت أعبر عن حبي لك ، لكن لم أعرف كيف ...
- أخبرها كيف دفعت ثمن اغتصابها ... تقدم عبر الزمن ... لنعد فورا إلى الحياة اللاحقة لهاته ... أين أنت ؟
- في إسبانيا.
- في أية سنة ؟
- أظن منتصف 1600... كنت راهبا ... كان لدي لحية و رأس محلوق ... كنت أحاول أن أروض جسدي ... كان عاريا حتى الخصر، غارقا في الثلج ... كانت هناك عاصفة ثلجية ... شعرت ببرد شديد ، ولكن كان علي أن أهزم جسدي .

بدأ جسم رودريغو يرتعش من قدميه حتى رأسه ، رأته منهكا وحزينا ، لكن أثوثينا كانت بحاجة لمتابعة الإستجواب .

- وهل تعلمت السيطرة عليه ؟
- نعم ... أتت راهبة وتعرت أمامي ، ولكني قاومت ...
- كيف كانت الراهبة ؟
- جميلة ...كان جسدها جميلا جدا ! ولكن ... إنها مجرد وهم ...هي غير موجودة ... أنتجها ذهني لأني بقيت لأيام دون أكل كي أهزم الشراهة... أنا أحتضر ... أنا ضعيف جدا ... ندمت لأني احتقرت جسدي ... حياتي ...
- لماذا ؟ لم كرست نفسك في هاته الحياة ؟

- لا شيء ... للتحكم في جسدي و رغباتي ... ولكن ذلك تطلب مني مجهودا كبيرا...
- لكن لابد أنك قمت بشيء جيد ... ابحث عن لحظة منحتك رضى كبيرا ...
- لا أجدها ...لم أفعل شيئا .... حسنا ، الشيء الوحيد المفيد الذي فعلته هو ابتكار شتائم...
- كيف كان ذلك ؟
- راهبات إسبانيا الجديدة ، لم يرغبن في أن يتعلم الهنود الشتم بنفس طريقة الإسبان ، فهؤلاء كانوا دائما يقولون " لعنة الله " , ويطلبون منا باستمرار أن نبتكر شتائم جديدة...
- مممم ! هذا مهم . حسنا ، إذن لم تكن حياة حقيرة تماما ،ألا تظن ...؟
- حسنا ، لا ، و لكني عانيت كثير ...
- أخبر سيتلاتي في الحياة التي اغتصبتها فيها ... أخبرها أنك عانيت كثيرا كي تدفع ثمن خطئك ... أخبرها كم كان قاسيا أن تتعلم التحكم في رغباتك... أخبرها كم عانيت .

منحت أثوثينا لرودريغو وقتا كي يتحدث ذهنيا مع بابلو . سيتلالي , ثم قررت إنهاء الجلسة.

- جيد, الآن ردد معي : " أحررك من عاطفتي ,من رغباتي . أتحرر من تفكيرك بالانتقام ، فقد دفعت ثمن ما فعلته لك . أنا أسمح بخروج كل الغضب الذي كان لدي تجاهك ، سأسمح بسريانه من جديد ، أحرره و أسمح للطبيعة بأن تطهره و تستعمله في تجديد النباتات ، في انسجام الكون ، في نشر الحب ".

كرر رودريغو كل واحدة من الكلمات التي قالتها أثوثينا ، وامتلأ وجهه شيئا فشيئا بالراحة . اكتشف أن ألم الورك قد اختفى ، و حين فتح عينيه المنتفختين بالبكاء ، تغيرت نظرته تماما. على الفور تحسن الجو العام بالمركبة ، و أحس الجميع بالسعادة لبقية الطريق .

تحدث الأجراس ضجيجا

يتطاير الغبار و كأنه دخان :

يستقبل فرحة واهب الحياة.

أزهار الدرع تفتح شعبها المرجانية

يسود المجد ،

يمتزج بالأرض .

يوجد موت هنا بين الأزهار ،

وسط السهول!

قرب الحرب ,

مع إعلان بداية الحرب ,

وسط السهول

يتصاعد الغبار وكأنه دخان ,

يشتبك و يدور,

مع سرب مزهر بالموت

آه ، أمراء شيشميكاس " [1]

لا تخف قلبي !

وسط السهول ،

يريد قلبي

الموت على حافة السبج البركاني

فقط هذا ما يريده قلبي :

الموت في الحرب ...

." أغاني مكسيكية" جزء 9

[1] - chichmiccas : الإسم الذي يطلقه المكسيكيون على مجموع القبائل الهندية التي تقطن شمال المكسيك

بنفس القوة التي يلفظ بها بركان كورما الحمم البركانية , كان قلب إيزابيل يضخ دما . أجبر على القيام بذلك كإجراء طارئ، فعندما شعرت أنه من الممكن أن تصيبها الحمم البركانية ، بدأت تركض كالحمقاء تاركة خلفها الحرس الخاص . لم يتمكن أحد من اللحاق بها . ركضت وركضت وركضت حتى أغمي عليها . الخوف من أن تموت محروقة دخل إلى جسمها بقوة إعصار و أطلق روحها باتجاه الفضاء . جسدها – في محاولة لإستعادتها – جرى وراءها دون جدوى ، حتى أنه لم يعد قادرا على التحمل أكثر وسقط على الأرض . لم تكن المرة الأولى التي يفقد فيها الهدف . منذ أن كانت شابة وهي عداءة مسافات ، لكنها توقفت عن ممارسة هاته الرياضة حين فقدت السيطرة على جسدها. في كثير من الأحيان – عندما كانت تركض – يندفع جسدها مثل حصان بري , و لا يتوقف إلى أن تنفذ كل قواه . عموما ، كانت تركض دون سبب ودون مبرر. حسنا ، الهروب من الحمم البركانية كان سببا كافيا جدا ,لكن لم يكن الأمر دائما كذلك. قوتها كانت بسبب حاجة غير مفهومة للهرب نابعة من أعماق روحها . و الحال أن جسدها المنهك بالطريق , وقع على الأرض بالضبط بجوار رودريغو السابق ، الذي بدوره فقد الوعي على يد البدائية التي أوقعته بضربة واحدة.

حين وصل أكابيتو و أثوثينا السابقة إلى جوار رئيستهم ، أصيبوا بالذعر. وبسبب جهلهم التام بماضي الجري لسيدتهم ، لم يعرفوا حتى كيف يفكرون . ظاهريا ، كانت إيزابيل تبدو ميتة تماما. ما هي التبريرات التي سيقدمونها للحزب في حالة ما إذا كان ذلك صحيحا ؟

اقترح أثوثينا السابقة تلفيق تهمة القتل لأي شخص . فكروا أن الأنسب هو البحث عن المشتبه به بين السكان الأصليين لكورما، فبما أنهم لا يتكلمون الإسبانية لن يتمكنوا من الدفاع عن أنفسهم.

- سأل أكابيتو بينما يشير إلى رودريغو السابق : كيف يبدو لك هذا ؟
- أجاب أثوثينا السابقة :جيد ! ثم بدأوا بضربه.

كانوا على هذه الحال حين استعادت إيزابيل وعيها . عندما رأت حرسها الخاص يضرب بوحشية الشخص الذي كانت تعتقد أنه رودريغو ، صاحت بغضب :

- ماذا تفعلون ؟
- أجاب أكابيتو على الفور :
- نستجوب هذا الرجل سيدتي .
- أغبياء ! لا تؤذوه ! نهضت إيزابيل وذهبت بجوار رودريغو السابق ، وأمام دهشة حراسها بدأت تنظف الدم الذي ينزف من أنفه : سألته : هل آذوك ؟

رودريغو السابق الذي زالت عنه آنذاك آثار السكر وفقدان الوعي ، تعرف في الحال على إيزابيل كمرشحة لرئاسة كواكب العالم وعانقها بيأس . و بعينين باكيتين ، توسل إليها :

- سيدة إيزابيل ! جيد أني قابلتك ! ساعديني من فضلك . لا أعرف ما الذي أفعله هنا . كنت أعيش في الأرض ، واسمي ريكاردو رودريكز .Ricardo Rodriguez... أحضرتني زوجتي في مركبة و...

لم تعد إيزابيل تعير انتباها لكلمات رودريغو السابق. أبعدته قليلا كي تتمكن من النظر في عينيه , ومن خلال هاته النظرة أدركت أن هذا الرجل, بالفعل ، ليس رودريغو . أبعدته عنها بطريقة تلقائية ، وباشمئزاز أزالت الأوساخ التي تركها عالقة بملابسها وكي تتأكد من اكتشافها سألته , مشيرة إلى أثوثينا السابقة:

- هل تعرف هاته المرأة؟

رودريغو السابق حين رآها , غضب على الفور .

- بالطبع أعرفها ! هاته العجوز اللعينة ، أعطتني ركلة جيدة في الخصيتين ! ظننت أنك ميتة , أيتها الحقيرة , لكن جيد أني وجدتك . الآن ستدفعين الثمن ....!

حاول رودريغو السابق أن يهاجم أثوثينا السابقة ، لكن أكابيتو أوقفه .

- اهدأ يا رجل , إذا لمست هاته العجوز سأحطم البقية القليلة التي تركتها لك من خصيتيك.

فكرت إيزابيل كثيرا . كانت تعلم جيدا رغم أنهم محوا ذاكرة رودريغو ، إلا أن صورة أثوثينا يفترض أن تظل محفورة جيدا في ذاكرته لأنها تمثل روحه التوأم . لكن رودريغو السابق تصرف بالكثير من الغضب ، وهذا مخالف تماما لما هو متوقع بين زوج أرواح تواءم. كان هذا هو الدليل الذي تنتظره كي تتأكد من أنها أمام شخص غريب . من هو هذا الرجل ؟ والأهم ، أين هي روح رودريغو ؟ كي تعرف الأجوبة ، سلمت مجددا رودريغو السابق إلى حرسها الخاص، و قالت لهم :

- تابعوا استجوابه !

كانت إيزابيل بحاجة ماسة لمعرفة مدبري هذا الفعل المخزي ، فقد كانوا يعرضونها لخطر كبير . بدأت ترتعش . تدفق عرق بارد من رقبتها . لا يمكن أن تسمح لأحد باعتراض طريقها . يجب أن تشغل كرسي الرئاسة كما هو مقرر ، وإلا لن يتحقق عهد السلام الذي طالما انتظرته الإنسانية . إن تأكدها من وجود أعداء متخفين أجبرها على تحمل حالة الحرب .لم تعد أمامها

وسيلة أخرى لتحقيق السلام غير القتال . لسوء الحظ ، لم يتمكن حرسها الخاص من أخذ أية معلومة من رودريغو السابق ، فباقي أعضاء الموكب كانوا يقتربون من المكان الذي يتواجدون به. لم يكن مناسبا لهم وجود شهود على استجوابهم. الشيء الوحيد الذي تمكنوا من معرفته هو إسم زوجته كوكيتا ، واسم جدتها ، و العراب خوليتو ، وتشونيتا ، الإسم المزور للجارة الجديدة ، أو لأثوثينا . حين ذكر رودريغو السابق الجارة الجديدة ، قفزت إيزابيل.

- سألته : تشونيتا هاته ، وصلت في نفس اليوم الذي توفيت فيه أثوثينا؟ تلقت جوابا صريحا بالإيجاب . فأن تصل مستأجرة جديدة في نفس اليوم الذي أخذوا فيه جثة أثوثينا لايمكن أن يكون مجرد صدفة ، و كذلك أن يقوم أحدهم بسرقة روح رودريغو . خلصت إيزابيل إلى أن أثوثينا قبل أن تموت غيرت جسدها. أنها لا زالت على قيد الحياة ! و أنها استرجعت روح رودريغو . يجب عليها أن تتخلص منها بأي ثمن ! توقفت مخططاتها المستقبيلة عند هذا الحد. لم يكن باستطاعتها أن تخطط لطريقة تخلصها من أثوثينا لأن الموكب الذي يرافقها في رحلتها كان بجانبها، وكان عليها أن تستأنف دورها ك "قديسة" . كان الجميع قلقا من أجلها . رأوها تخرج راكضة كروح تائهة، ولم يتمكن أحد من اللحاق بها . واحد من الصحفيين الذين كانوا يقومون بتغطية رحلة إيزابيل ، أثار انتباهه رودريغو السابق . لم يستغرق وقتا طويلا للتعرف على هذا الرجل باعتباره الشريك المزعوم في جريمة قتل السيد بوش . تدخلت إيزابيل على الفور كي لا تمنح المزيد من الوقت للتخمينات . أخبرت جميع الحاضرين أنها لهذا السبب خرجت راكضة مثل الحمقاء . فهي – مثل الصحفي . " فيزوقراطية"[1] جيدة , وبسرعة تعرفت على الرجل وركضت وراءه حتى أمسكت به . الرجل كان قد اعترف لها أنه حاول الإختباء في كورما , لكن للأسف بالنسبة للجميع هي كشفته وقريبا سيكون بين يدي السلطات . في الأخير, أوضحت أن الكدمات التي تظهر في جسم الجاني هي نتيجة ضرب مبرح وجهه له همجيو القبيلة لأنهم اعتبروه دخيلا . قام الجميع بتهنئة إيزابيل على شجاعتها و التقطوا لها عدة صور بجانب " المجرم " . حين أدرك أنه هو " المجرم الخطير" الذي يتحدثون عنه ، حاول رودريغو السابق أن يحتج ويعلن براءته ، لكن إيزابيل بركلة سريعة و تقريبا غير ملحوظة في الخصيتين , منعته . وعلى الفور أمرت حرسها الخاص بإحضار الجاني المزعوم في جريمة قتل السيد بوش إلى داخل المركبة لمنحه الرعاية الطبية .

أراد الصحفي أن يرسل إلى الأرض خبر كل ما حدث ، لكن إيزابيل أقنعته بعدم القيام بذلك ، لأنه بذلك سيعرقل فقط التحقيق. فأية معلومات تخبر عن الحالة , قد تثيرغضب باقي

---

[1]- Diccionario de la lengua Española ,op.cit,tomo1,p :1063
شخص لديه سهولة في تذكر وتمييز الأشخاص من خلال وجوههم.

أفراد مجموعة عصابة حرب المدن التي ينتمي إليها هذا الرجل . من الأفضل إذن كتمان السر مهما كلف الثمن وتسليم الرجل إلى الوكيل العام للكوكب كي يأخذ التحقيق مجراه هناك ، و يتولى القضائيون القبض على كل الشركاء ، و هم: كوكيتا ، جدة كوكيتا ، العراب خوليتو و أثوثينا. وافق الصحفي على اقتراحات إيزابيل وقرر أن يحتفظ بورقته إلى وقت لاحق ، دون أن يعلم أنه ترك المجال مفتوحا لإيزابيل كي تتحرك لصالحها وتتخلص من الجميع قبل أن يتم اعتقالهم.

من يدري هل بسبب الحر أم بسبب تخطي العديد من الحواجز في طريق العودة إلى المركبة ، لكن الحال هو أن أثوثينا السابقة أغمي عليه قبل أن يدخل إلى وسيلة النقل البين-كوكبية . أراد رودريغو السابق أن يستغل الفرصة كي يهرب ، لكن أكابيتو اضطر لتوجيه ضربة أخرى له .

***

تولت إيزابيل مهمة إقناع الجميع أن رودريغو السابق هو شخص خطير جدا، و أنه من الأفضل أن يظل نائما حتى يصلوا إلى الأرض. بغباء , جميعهم وافقوها الرأي. معرفتها أن هذا الرجل لا يستطيع التحدث مع أي أحد ، جعلها تشعر بالراحة. أغلقت على نفسها مع حراسها الشخصيين داخل قاعة اجتماعات المركبة الفضائية من أجل العمل ، لكن في الواقع ما كانت تقوم به هو أنها تلعب السوليتير , وحراسها المساكين يكتفون فقط بمشاهدتها . كانت تحب السوليتير . كان بإمكانها أن تقضي ساعات وساعات في ترتيب الأوراق . خاصة عندما ينشغل رأسها بعدة أشياء. فكأنها . بتشكيل الأوراق . ستتمكن من حفر سد بين البحر و الرمل . أو أنها من خلال التحكم بالأوراق ستحققه في أفكارها . فقط الأشياء التي تم التفكير بها هي التي تصبح تحت سيطرتنا. بواسطة السوليتير تشعر إيزابيل أنها تحول الفوضى إلى نظام ، الصخب إلى تناغم وانتظام . كان يسعدها كشف الأشخاص الذين يشكلون جزءا من المؤامرة ضدها بنفس السهولة التي ترى بها في أوراق اللعب ! فوجود مخطط لتدميرها ، كان أمرا مؤكدا . وكان عليها أن تكتشف الشخص الذي يوجد وراءه , قبل أن يقضي أعداؤها على الصورة التي بذلت جهدا كبيرا لبنائها .

شعرت بالأسف لأنها لن تتمكن من العودة بسرعة إلى الأرض . في طريق العودة ستكون ملزمة بالمرور عبر كوكب المشتري . رئيس هذا الكوكب كان قويا جدا ، ومن المناسب جدا لها أن تعقد معه معاهدة للتبادل الحر بين الكواكب . سيمنحها هذا مصداقية كبيرة و سيجعلها في مرتبة أعلى بكثير من منافسها في الإنتخابات . من جهة أخرى ، لا تعتقد أن المفاوضات ستأخذ منها أكثر

من يوم واحد ، وما دام رودريغو السابق نائما ، فإنها لا تخاطر بأي شيء، فهي لا تظن أن بإمكانهم الحصول على أية معلومة من رودريغو الحقيقي . لا توجد طريقة تمكنه من استعادة الذاكرة . حسنا ، هذا ما تتمناه . أغرمت به في وقت سيء ! كان رودريغو الشخص الوحيد الذي لم تستطع التخلص منه . والآن تتحمل العواقب . بسببه هي الآن غارقة في هذا المأزق الذي سيكون من الصعب جدا عليها أن تخرج منه منتصرة . حاولت أن تهدأ نفسها وفكرت أنه لا يهم إن تأخرت يوما أكثر أو أقل . ما كان واضحا هو أنها عند الوصول إلى الأرض ستقوم بتصفية حسابات المتمردين . فقد قامت بعدة اتصالات مع العالم بأكمله في محاولة لمعرفة باقي الأشخاص الذين يتآمرون ضدها ، لكنها لم تكتشف أي شيء. على ما يبدو فإن أثوثينا و أتباعها يعملون لحسابهم . لكن رغم ذلك , لم تستبعد إيزابيل مؤامرة سياسية ذات أبعاد كبرى.

شعرت إيزابيل بشكل واضح كيف يقلص الخوف معدتها ، كيف يسبب اضطراب عصاراتها الهضمية ، وكيف تؤدي هاته إلى تقرح القولون. كانت تعلم أن عليها أن تضبط نفسها، لكنها لم تستطع . كانت الأفكار تتمرد. تفعل بها ما تشاء . لم تتمكن من الحفاظ عليها في مكانها . لذلك كانت تلعب السوليتير . كي لا تفكر . كي ترتب رغم أنها كانت أوراقا خرافية فهي الوحيدة التي بقيت تحت سيطرتها . حسنا ، إذا فكرنا جيدا بقي لها أيضا حرسها الخاص . منعت هؤلاء المساكين من القيام بأي حركة أو إحداث أدنى ضجيج قد يخرجها من حالة التركيز ، وقد خضعوا لإرادتها دون طرح أسئلة.

الذي لم يكن يعيرها انتباها كبيرا هو الحاسوب . فإيزابيل رغم إصابة أصبعها ، كانت تحاول تحطيم الرقم القياس في السرعة كي تدخل إلى موسوعة غنينس ، والحاسوب اللعين لا يساعدها . كان بطيئا جدا . لم يتمكن من مجاراة الإيقاع . غضبت إيزابيل . لعبت عدة مرات في محاولة للفوز ،لكنها لم تتمكن من ذلك . كانت تشعر بألم كبير في قلبها وعدم ارتياح . إن لم تربح ستصاب بنوبة قلبية . لو أن لها ثلاث قلوب حمراء على الأقل ! لتمكنت من اجتياز الرابع واكتشاف العمود الفقري .

في هاته اللحظة بالضبط ، سقط أثوثينا السابقة على الأرض وسط ضجة كبيرة . قفزت إيزابيل من كرسيها و ألقت بنفسها على الأرض . كانت ترتعش من الخوف . اعتقدت أن أحدهم

فتح الباب بركلة بهدف قتلها . حين لم تسمع أي تفجير , رفعت رأسها و أدركت ما حصل . كان أكابيتو بجانب أثوثينا السابقة يحاول إسعافه . إيزابيل غاضبة ، نهضت ونفضت ملابسها .

- سألت أكابيتو: ما الذي حدث لهذا المغفل ؟ إنها المرة الثانية التي يغمى عليه خلال هذا اليوم .
- لا أعرف سيدتي .
- إذن أخرجه من هنا . خذه إلى الطبيب ، وعد بسرعة لحراستي ... آه ! , وانظر هناك إذا كان المحتال لا زال نائما.

حمل أكابيتو أثوثينا السابقة بين ذراعيه و أخرجه من قاعة الإجتماعات .

بقيت إيزابيل تشتم أمهاتهم . كانت على وشك أن تحطم الرقم القياسي في السرعة ، لكن مقاطعة حرسها الخاص أفسدت كل شيء . الآن رغم أنها ستنهي اللعبة التي غادرتها في المنتصف , لن تتمكن من الدخول إلى موسوعة غنينس . أصبحت تخسر كل شيء في الآونة الأخيرة . كل شيء يتحطم . كل شيء رائحته نتنة . كل شيء ، كل شيء ... حتى هي أيضا . هي ؟ نعم ، كانت على هذا الحال حين أدركت أنها بسبب الصدمة أطلقت ريحا . كان أبشع واحد فعلته في حياتها . إنه خطأ التهاب القولون. و خطأ القولون تتحمله أثوثينا . و خطأ أثوثينا ... لا يهم . الأولوية الآن للتخلص من الرائحة الكريهة , وإلا فإن أكابيتو سيجد أثناء عودته مغمى عليها أخرى . أخرجت من حقيبتها رذاذا معطرا كانت تحمله دائما معها لحالات الطوارئ كهذه ، و بدأت ترش به الغرفة بأكملها . كانت كذلك, عندما عاد أكابيتو بوجه حزين . حين دخل قطب جبينه فرائحة الريح كانت لا تطاق . وكحارس خاص جيد بذل مجهودا خارقا ورسم على وجهه تعبير " أنا لا أشم شيئا " . شكرته إيزابيل و على الفور بدأت باستجوابه.

- ما الذي حدث ؟ ما به ؟
- هذا ... يحمل حاسوبا صغيرا مثبتا في رأسه .
- عرفت ذلك. أثوثينا هاته مخيفة . ما الذي كانت تخطط لفعله بهذا الحاسوب الصغير ؟ بالتأكيد ، صفقة قذرة . حسنا ، ولكن الآن , ما الذي سيفعله الطبيب ؟ هل سيزيله ؟
- لا ,لا يستطيع .
- لماذا ؟
- حسنا ، لأنه ... قد يؤثر عليه ... لأنه ... حامل .
- ماذا ؟ شاذ حقير .الآن ظهر لي أيضا عاهر . أحضره لي ، أريد أن أتحدث معه.
- إنه هنا في الخارج , سيدتي .
- إذن ما الذي ينتظره كي يدخل . افتح له الباب.

فتح أكابيتو الباب ودخل أثوثينا السابقة محرجا. كان يعرف ما ينتظره ، استمع جيدا لصرخات إيزابيل فعندما تكون غاضبة، لا يوجد باب بإمكانه عزل صوتها . كانت صائحة جيدة.

- ما الذي حصل روزاليو ؟ كيف أنك حامل ؟
- لا أعلم ، سيدتي .
- كيف , لا أعلم ! كيف ,لا أعلم ! لا أعتقد أنك مغفل لدرجة ألا تعرف أنك إن عرضت نفسك كأحمق قد تصبح حاملا . ألم تتمكن من انتظار بضعة أشهر حتى أنهي حملتي ؟ سحقا !
- أقسم ، أني لم أملك الوقت لمثل هاته الأمور ، الشيء الوحيد هو ...

توقف أثوثينا السابقة ونظر إلى أكابيتو . يحزنه أن يعترف أن عرابه أكابيتو هو الوحيد الذي لمسه في المركبة . أكابيتو بذكاء ، قاطعه قبل أن يفعلها .

- حسنا ، سيدة إيزابيل ، اسمحي لي أن أتدخل فيما لا يعنيني ، لكن أعتقد أن الحمل لن يقف في طريقنا على الإطلاق ، لدينا تسعة أشهر قبل أن يولد الطفل.
- نعم ، واضح تماما . لكن كم ستدوم حملتي ؟
- ستة أشهر.
- مممم ، وحسب اعتقادك إلى ما سيصلح هذا العاهر اللعين ببطن من ستة أشهر؟ أي حارس خاص سيحترمه و سيخاف منه إن كان سيسير منذ الآن بإغماءات وتقيئات ؟

شعر أثوثينا السابقة بألم كبير بسبب الكلمات ونبرة الصوت التي استعملتها إيزابيل كي توبخه. رغم كل شيء هذه ليست طريقة لمعاملة حامل . ودون أن يتمكن من المقاومة أكثر ، بدأ بالبكاء.

- هذا ما كان ينقصني ! أن تبدأ بالنحيب. اذهب من هنا! أنت مطرود من الآن ، و لا أريد أن أراك بقربي ، هل فهمت ؟

أومأ أثوثينا السابقة برأسه وخرج من قاعة الإجتماعات .

في الباب التقى بأحد المحللين العقليين الذين يسافرون على متن المركبة . نظر إليه المحلل بعينين مشفقتين . لم يرد حتى أن يتخيل مصير هذا الحارس الخاص حين ترى إيزابيل الصور الذهنية التي التقطوها له للتو. خلال المدة التي طال توبيخه فيها ، تمنى أثوثينا السابقة أن تتحول إيزابيل إلى فأرة مجذومة . كانت الصور تعرض بتفصيل وجه إيزابيل داخل جسم فأرة منتفخة ومليئة بالدود تشرب ماء المرحاض. صورة أخرى تظهرها وهي تسير وسط القمامة, حين

سقطت فوقها فجأة مركبة فضائية و فجرتها إلى ألف قطعة تسرب منها غاز مقرف . ظل المحلل مصدوما حين دخل قاعة الإجتماعات ، فقد اعتقد أن الحارس لديه قوى خارقة للطبيعة و أنه بنفس القوة التي يعكس بها صوره في الشاشة ، يستطيع أن يعيد إنتاج نفس الظواهر الفيسيولوجية التي يصدرها عقله . حقا كانت تفوح من الغرفة رائحة فأر ميت .

قرص مدمج 6

فاصل للرقص

ما معنى الحب إن كان مصحوبا بالألم ,

أنت وأنا لا يؤثر فينا

لم يعرف ، لم يرد ، لم يتمكن .

لذلك لست معي...

لأننا لا نعرف بعضنا

وفي الوقت الذي أضعناه

كل منا عاش نصيبه

لكن بعيدا عن الآخر .

لأنه لا يمكن أن نطفئ

ما لم يضئ أبدا ,

لأنه لا يمكن أن يكون صحيا

ما لم يتعفن أبدا.

لأنك لن تفهم أبدا

تعبي ، هواجسي,

لأني أمنحك الشيء نفسه

ستسقط في الهاوية .

هذا الحب الذي تتجاهله

لأنك أبدا لم تبحث عني

حين لم أكن موجودة

ولم تقع بحبي

لذلك لست معي

لذلك لست معك

ليالينا فيليبي

كم يحزنني ألا أتمكن من تهدئة ذهن إيزابيل . هي في حاجة ماسة للراحة فقد عملت كالمجنونة في الساعات الأخيرة . لم تتوقف عن طرح أفكار سلبية لا معنى لها. كانت منشغلة كثيرا بالشكوك ، المآمرات ، و بالتخطيط للإنتقام لدرجة أنها لم تعد قادرة للمرة الأولى على إتباع نصائحي . كثير من الأفكار غير واضحة في ذهنها. سيقوم نيرغال Nergal – رئيس الشرطة السرية لجهنم – بتوبيخي . علي أن أسكت وأهدأ إيزابيل مهما كلف الثمن . تصرفاتها المجنونة قد تفسد كل شيء .اقترحت عليها أن تأخذ حماما كي تسترخي ، لكنها لم تستطع . ظلت جالسة لبعض الوقت – عارية – فوق غطاء المرحاض ، دون أن تجرؤ على دخول الماء . كانت تشعر دائما بعدم الأمان دون ملابس. ولعها بالسينما عزز هذا الخوف ، فدائما كانت ترى في الأفلام أن البطل كلما دخل الحمام تقع له كارثة ، لذلك الآن ، حيث لديها بالفعل أسباب كي تتعرض لمحاولة اغتيال ، لا تريد ولو على سبيل المزاح ، أن تأخذ حماما . سيكون ذلك مفيدا جدا ! كي تسترخي , فقد كنت أحتاجها هادئة جدا .

قبل التدمير هناك فترة هدوء يصبح فيها الذهن صافيا و تتخذ القرارات الصحيحة. إذا لم تترك جانبا نشاطها ، لن تتمكن من تحقيق السلام ولن نتمكن من بدء العمل. ومع كثرة الأشياء التي يجب انتهاكها وتدميرها ! لا يعقل أن إيزابيل نسيت بأن مهمتها على الأرض هي تشجيع الفوضى باعتبارها جزءا من النظام داخل الكون . لا يمكن للكون أن يسمح باستقرار النظام بشكل نهائي ، فذلك يعني الموت . الحياة ظهرت كحاجة لإعادة توازن الفوضى . إذا انتهت الفوضى ، تنتهي الحياة أيضا.

إذا كانت روح جميع الكائنات الحية مليئة بالحب و تواجدوا جميعا في المكان الذي يناسبهم ، ستكون نهاية الكون .

لذلك من الضروري خلق كل أنواع الحروب و الصراعات الاجتماعية التي تلهي الإنسان أثناء بحثه عن النظام ، السلام والإنسجام . من الضروري ملأ قلوبهم بالكراهية ، تضليلهم ، تعذيبهم ، استغلالهم ، جعلهم محتلين باستمرار. لذا يجب وضعهم في بنية ذات سلطة هرمية ، بشكل لا يسمح لهم بالتفكير من تلقاء أنفسهم ، فيكون دائما لديهم أمر لينفذوه ، ومسؤول أعلى منهم يخبرهم بما ينبغي عليهم فعله .

ففي اليوم الذي تتحرر فيه خلايا جسمهم من الطاقة السلبية , ستدخل في تناغم مع الإيجابية و ستصبح مؤهلة لتلقي النور الإلهي ، وهذا أمر كارثي . مستحيل أن أسمح بذلك. وذلك من أجل مصلحتهم. الروح الإنسانية نجسة. غير مؤهلة لتلقي انعكاس النور الإلهي . إذا قامت بذلك في الحالة التي توجد عليها ، ستصاب بالعمى . ولا أحد يرغب في ذلك ! صحيح ؟ إذن أنتم تتفقون معي أنه ينبغي تفادي هذا الأمر . الطريقة الأفضل لتحقيق ذلك هي وضع ستائر من الدخان الأسود للأنا أمام عينيه كي لا يرى الإنسان أبعد من ذاته ، و لا يشعر بانعكاس آخر إلا لآناه الخاص الذي ينعكس في بؤبؤ عينيه . و إذا ما حصل أن اكتشف ضوءا خارجيا ، سيراه ككاشف ضوئي بسيط تم وضعه من أجل إعطاء لمعان وحضور أكثر لشخصه ، لا يشبه أبدا الضوء الحقيقي . لذلك من المستحيل تقريبا أن يتذكر الإنسان من أين أتى ولا ما ينبغي عليه فعله في الأرض . في حالة الظلمة سيكون من السهل جدا وضعه في بنية سلطة أرضية. سيسلم إرادته لخدمة رئيسه الأعلى ، ولن يواجه أي مقاومة لتنفيذ الأوامر الذي يصدرها له .

تنتقل الأوامر بشكل عمودي . ومن الذي يوجد في قمة الهرم ؟ الحكام . و هؤلاء من الذي يملى عليهم ما ينبغي أن يقوموا به ؟ نحن الشياطين . ونحن من الذي يحدد لنا المسار ؟ أمير الظلام ، المسؤول عن استمرار الكراهية في الكون . دون كراهية لا توجد رغبة في التدمير . ودون تدمير . أكررها ألف مرة ، إلى أن تحفظوها . لا توجد حياة ! التدمير هو جزء من نظام جيد حقا لسير الكون. وهو ما كانت إيزابيل على وشك أن تفسده .

لم أتوقع ذلك أبدا. في عدة حيوات تم اختيارها كي تشغل أعلى منصب في هرم السلطة ، و لم تخذلنا أبدا . كانت تفرض الإحترام و الطاعة بالقوة. و بقسوة كبيرة تفرض قواعدها . كانت تعرف كيف تحتفظ بالعرش عن طريق المآمرات . كانت تعرف كيف تكذب ، تخون ، تعذب ، تحتال ، تهرب ، تنتهك . كانت مزاياها لا تعد ، لكن لعل أهمها أنها تعرف كيف تحافظ على انشغال الناس الجسدي والفكري ، دون أن يجدوا الوقت للإنسجام مع أناهم الأعلى و يتذكروا

مهمتهم الحقيقية على الأرض . والآن يبدو أنها وقعت بالحب! وفي أسوء وقت , حيث يجب علينا أن نخوض المعركة النهائية ، و تصرفات أثوثينا تجعلنا نردد اسم المسيح باستمرار. أنا حقا قلق.

حين يقع أحدهم بالحب ، فإنه يبقي عقله و فكره في حالة انسجام مع الشخص الذي يحبه. حين يخضع أحدهم لانسجام الحب ، فإنه يفتح الباب أمام الحب الإلهي ، و إذا اقتحم هذا الأخير الروح نصبح تائهين ، مثلما يحدث مع الشخص المحبوب ، حين يكتشف أحدهم الحب الإلهي فإنه لا يرغب إلا في أن يشعر بوجوده في الداخل . في هذا اليوم ستنسى إيزابيل أنها ولدت لتدمر. لن تعمل لصالحنا وستنتقل إلى الجهة الأخرى ، إلى أرض البناء ، الإنسجام و النظام . وضع الأشياء في مكانها مسموح لها فقط في السوليتير ، لأنها حين تنشغل بترتيب الأوراق تصبح في حالة هدوء عقلي نستغله نحن جيدا كي نعطيها تعليمات ، لكن الآن حتى السوليتير لا يهدأ عقلها . بعد أن لعبت لساعات وساعات الشيء الوحيد الذي جنته هو ألم رأس فضيع لم يتمكن أحد من تخليصها منه . فكرة وجود شخص يخونها داخل فريقها لا تجعلها تعيش بسلام . كانت تعلم أن هناك خائن بالضرورة في مكان ما ، من جهة أخرى لم يتضح كيف أن أثوثينا لا زالت على قيد الحياة. شخص ما حذرها من محاولة قتلها و قدم لها الحل : تبادل الأجساد . بدأت تبعد كل مساعديها فقد أصبحت ترى الخائن في كل واحد منهم . كرست نفسها لدراستهم و انتظرت أن يرتكبوا خطأ ما كي تكشفهم.

الإنشغال بالآخرين منعها من التركيز على حالتها الداخلية . لم تحب أبدا النظر لنفسها . أبدا . حتى في المرآة . وهو أمر منطقي ، فالمرايا تعكس صورتها الحقيقية . عموما ، عندما يكره أشخاص صورتهم ، أو لا يرغبون صراحة في رؤيتها، فإنهم يخلقون انعكاسا للشخص الذي الذي يرغبون في أن يصبحوا مثله . بهاته الطريقة يتوقفون عن النظر لذواتهم كي يتحولوا إلى الصورة المزيفة.

تتصرف الرغبات مثل المرايا . حين تقول إيزابيل أنها مصممة كثيرا على تدمير أثوثينا فإنها ترغب في الواقع في تدمير نفسها . يبدو لي هذا جيدا ، لأني لا أعارض الدمار ، و لكنني أتساءل إذا ما إذا كانت إيزابيل تملك نفس الرأي . مؤخرا يبدو . بنسيانها لدروسي . أنها تخاف من أن تدمِر. من المؤسف أنها أصبحت مليئة بالمخاوف و الندم . لا تريد أن تقبل أنها تسيء التصرف حين تبقي رودريغو حيا, نقطة الضعف الوحيدة ا في حياتها . الآن لم يعد أمامها حل

آخر غير التخلص منه ، و لا ترغب في ذلك . هذا و أحكام أخرى يصدرها عقلها هو ما يبعدها عني . فطالما تعزل الأحكام شخصا ما عن الحياة . التفكير في هل يجب علي فعل هذا أو ذاك ، أو أن أذهب من هنا إلى هناك ، يسبب اضطرابا كبيرا . الجواب الصحيح يوجد بداخلنا , لكن لكي نسمعه نحتاج للصمت ، للهدوء ، للتوقف عن الحركة . أتمنى أن تهدأ إيزابيل قريبا وتتخلص من الخوف . يجب على الإنسان ألا يخاف من تصرفاته ، فطاقة الكون دائما ثنائية : مذكرة ومؤنثة ، سلبية وإيجابية ، الخير و الشر فيها دائما متحدان ؛ الخوف والعدوان، النجاح والحسد ، الإيمان و الخوف . لذلك لا يمكن أبدا لأحدهم أن يتخذ قرارا خاطئا . لن يكون سيئا أبدا ما نقوم به إذا كنا حقا نتصرف حسب ما تمليه علينا مشاعرنا . سيكون سيئا في نظرنا فقط إذا سمحنا للأحكام بالتدخل ، إذا أيد العقل الخطأ . لأنه إذا ترك أحدهم المنطق جانبا واتصل مباشرة بالحياة حيث الخير و الشر يسيران جنبا إلى جنب ، إذا عاش أحدهم في وفاق مع الحياة ، سيكتشف أنه لا وجود لشيء سيء في الكون ، أن كل جزئية تحمل في داخلها نفس القدرة على البناء و الهدم . بل أكثر من ذلك ، أنا ، مامون ، موجود بفضل التدمير الذاتي لإيزابيل . هذا يلغيني كثيرا ، لكنه يعني أنها إن فقدت هاته القدرة ، فسأختفي أنا تلقائيا من حياتها . وسيكون هذا محزنا حقا!

عاد النظام إلى شقة أثوثينا. كانت كوكيتا تستعد لتغيير المنزل. لم تعد هناك أي مشكلة في العودة إلى شقتها كي تعيش بهدوء رفقة جدتها . طلبت منها أثوثينا البقاء لبضعة أيام ، لكن كوكيتا رفضت . ألحت عليها أثوثينا كثيرا دون أن تنجح في إقناعها . لا يرجع اقتراحها المصمم إلى اعتقادها أنها ستشتاق كثيرا لجارتها ، ولكن لأن كوكيتا كانت تخطط لأخذ رودريغو معها . كوكيتا ، من جهتها ، و بعناد شديد , قدمت لأثوثينا آلاف الأسباب التي تدفعها لأن ترحل مع الجميع ومع رودريغو . أكثرها إقناعا هي أنه أمام جميع الجيران رودريغو ، أو بالأحرى الجسد الذي يحتله ، هو زوج كوكيتا . لا أحد يعلم أن هذا الجسم الضخم يأوي روحا جميلة و متطورة. من جهة أخرى ، لم يكن من المناسب لأي أحد أن يكتشف العامة الأمر ، لذلك و لتفادي الشبهات من الأفضل أن ينتقل رودريغو إلى مسكن البوابة .

- قالت لها : في الواقع ، لا داعي لكي تقلقي ، إذا كان هذا فقط هو المانع الوحيد . من الواضح أن كوكيتا لم تكن صادقة ، لأنها لم تكن غبية في العمق فقد أرادت أن يكون رودريغو لها لوحدها. وكانت ترغب خاصة في التباهي أمام باقي جاراتها بأن زوجها أخيرا أصبح مسؤولا.

رودريغو المسكين كان الوحيد الذي – إضافة إلى أنه يعيش في غموض تام – تضرر جراء هذا القرار . أخبروه أن عليه التظاهر بأنه زوج كوكيتا – التي رغم أنها ليست زوجته الحقيقية – فهي زوجة الجسد الذي يحتله ، و أنه من المناسب له التظاهر بذلك من أجل مصلحته الخاصة ، لأنه إذا اكتشف الناس شخصيته الحقيقية ستصبح حياته فى خطر . لم يستطع أن يسأل عن أي شيء. ففقدانه للذاكرة يجعله في وضع لا يسمح له بفرض إرادته . الشيء الوحيد الذي توسله إليهم هو أن يشرحوا جيدا لجدة كوكيتا طبيعة الوضع ، فهي لا زالت تخلط بينه و بين ريكاردو رودريغز, و نتيجة لذلك ، فهي تقوم بركله . لم يكن يشعر بالراحة . إذ لم ترقه على الإطلاق فكرة العيش إلى جانب هؤلاء النسوة اللائي لسن من عائلته ولا أي شيء ، و اللائي

– فوق ذلك كله – جعلنه يدفع غاليا ثمن الخدمة التي قدموها له بإخفائه في منزلهن . جعلوه يحزم كل الأمتعة بينما يستمتعن بالحياة . كم يرغب في استعادة ذاكرته كما في السابق كي يتمكن من العودة إلى جوار عائلته الحقيقية ، لكن كي يتمكن من ذلك عليه أن يبذل مجهودا كبيرا في مجال عقله الباطن. إنه بحاجة ماسة لجلسة التحليل الفضائي مع أثوثينا ! لكن أثوثينا تؤجل وتؤجل التوقيت . المبرر الذي تقدمه له هو أن عليه أولا أن ينهي نقل الأمتعة كي يكرس لها الكثير من الوقت دون أي ضغوطات . حسنا ، هذا ما أخبرته به أثوثينا ، لكن السبب الحقيقي هو أنها كانت تنتظر ذهاب كوكيتا وجدتها كي تجري الجلسة على انفراد معه ، دون متطفلين إلى جوارها. بينما كان الجميع يحاول استغلال الدقائق الأخيرة التي يقضوها إلى جانب بعضهم. ذهبت كوكيتا لمشاهدة التلفزة الإفتراضية على هواها، والجدة للنوم تحت شمس الشرفة قبل أن تغرق مجددا في برد ورطوبة المنزل الذي يقطنون به ، و أثوثينا استخدمت الويجا الإلكترونية قبل أن تأخذها صاحبتها .

وضعت إحدى أوراق زهرة البنفسج الإفريقية داخل القارورة المخروطية مع السائل الخاص الذي صنعته كوكيتا ، وعلى الفور بدأت تتلقى عبر الفاكس صور كل ما شهدته النبتة في حياتها . أغلبه لم يكن ذا أهمية تذكر . كانت أثوثينا على وشك النوم حين ظهرت صورة جعلتها تقفز من مكانها . ففيها رأت أصابع الدكتور دييز تدخل بحذر حاسوبا صغيرا داخل أذن ...لاأحد سوى إيزابيل كونزاليز! هاته الصورة تؤكد عدة أشياء .أولها, أن اللعينة إيزابيل لم تكن أبدا قديسة ، ثانيها أن الدكتور دييز صنع لها حياة ، إن لم يكن عدة حيوات مزيفة ، داخل هذا الحاسوب الصغير . ثالثها ، أنها إذا كانت قد احتاجت حياة مزيفة فلأن ماضيها كان أسودا جدا إن تم اكتشافه سيحرمها من أن تصبح رئيسة . رابعها ، أن زهرة البنفسج الإفريقية كانت شاهدا مهما على زرع الجهاز! ليس هذا فقط ! زهرة البنفسج الإفريقية شهدت أيضا مقتل الطبيب . و بشكل مفصل ، بدأت تظهر صور شاهدت فيها الحرس إيزابيل الخاص وهم يعبثون بأسلاك جهاز الإنذار الأمني لمقصورة الإتصال الجوي لمكتب الدكتور دييز بهدف قتله . بارك الله كوكيتا والويجا الإلكترونية ! بفضلها اكتشفت ما كان يبدو مثل قمة جبل جليدي. أصبحت تملك بين يديها عناصر كي تدين إيزابيل . كان عليها أن تضع الصور في مكان آمن جدا. لكن قبل ذلك عليها أن تضع الماء لزهرة البنفسج الإفريقية. كانت المسكينة تبدو ضعيفة , فخلال السفر إلى كورما لم يقم أحد بسقيها . لا يمكن أن تسمح بموتها فهي شاهد رئيسي . أين هي ؟ لقد تركتها فوق الطاولة واختفت بطريقة غامضة . بدأت أثوثينا تبحث عنها كالمجنونة بين أمتعة كوكيتا.حين

رآها رودريغو تفسد عمل الصباح كاملا ، غضب منها ودخلا في نقاش حاد, انتهى حين اعترف بأنه وضعها في الحمام . أسرعت أثوثينا لإنقاذها وتركت رودريغو يتكلم لوحده .

في هاته اللحظة بالذات ، تم فتح باب جهاز الإتصال الجوي وظهر تييو و سيتلالي . ظل رودريغو صامتا . رسم على وجهه نفس التعبير حين رآها لأول مرة. أحيانا ، يعد ميزة كبيرة حقا ألا نملك ذاكرة , فحين ننسى الأشياء السيئة التي فعلها الآخرون لأحدهم ، يمكن أن ننظر إليهم دون أي حكم مسبق . بطريقة أخرى تتحول عملية التذكر إلى عائق كبير في التواصل . فعند رؤية شخص سبق له أن قام بإيذائنا ، يقول المرء: " هذا شرير لأنه فعل لي هذا أو ذاك ".

على المرء أن يتجاهل الماضي من أجل إقامة روابط سليمة ، و إعطاء فرصة للعلاقات كي تنمو حيث يجب لها أن تنمو . حين لا نملك ذاكرة ، لا توجد أحكام مسبقة . الأحكام , باختصار , تقربنا أو تبعدنا عن الآخرين ، ومن الضروري أن نعرف كيف نضعها جانبا كي نتمكن من اكتشاف الجوهر الحقيقي لأي شخص . يبدو هذا سهلا جدا ، لكنه ليس كذلك . معظم الناس ينتجون أحكاما باستمرار كي يخفوا عجزهم عن اكتشاف هذا النوع من الطاقة الخفية . فأن يكون راقيا جدا ، أن ينتمي لحزب المعارضة ، أن يكون أجنبيا ، كل هذا يتحول إلى حاجز يصعب تجاوزه ، فيسيطر علينا عدم التسامح . حين نتعرف على شخص ما , نضع أمامه أحكامنا كي نرى رد فعله ، إذا تقاسمها معنا ، نقبله; إذا لم يفعل ، نكرس أنفسنا لمحاولة تدمير أحكامه كي نفرض أحكامنا ، مقتنعين بأن الآخر المسكين شرير جدا لأنه يفكر بطريقة مختلفة عنا .

متعصب الشخص الذي يقبل فقط الناس الذين يفكرون مثله. متعسف الشخص ، الذي ، باسم العدالة ، يقتل من لا يتوافق مع أفكاره . يجب على المرء أن يحب و يحترم فكر الآخرين حتى إن لم يتوافق معنا ، فالأفكار تتغير . بين عشية و ضحاها يمكن لعالم معتقداتنا أن يتغير ، و ندرك مقدار الوقت الذي نضيعه في النقاش و العراك حتى الموت مع شخص يفكر الآن – بشكل مثير الاهتمام – مثلما نفكر نحن . الشيء الوحيد الثابث هو الحب ، فهو واحد فقط و أبدي. فالحياة تصبح سهلة أكثر وهادئة, إن كنا قادرين على النظر في أعين بعضنا البعض بنفس الشحنة و البراءة التي كانت ينظر بها رودريغو وسيتلالي إلى بعضهما.

شعرت أثوثينا بالغيرة عندما عادت بزهرة البنفسج الإفريقية في يدها . كادت الدموع تسقط من عينيها حين أدركت بأنها . هي توأم روح رودريغو . لم تستطع ,حتى الآن, أن تلهمه نظرة رائعة كهذه .

تييو بحساسيته المفرطة , اكتشف كل شيء ، وفي محاولة لتهدئة الوضع , بدأ التقديمات الرسمية بين رودريغو ، سيتلالي و أثوثينا . بعد ذلك ، أوضح لأثوثينا أنه وكما وعدها ، تحدث مع سيتلالي و أنها وافقت على تقديم ملعقتها كي يتم تحليلها . لم تكد سيتلالي تعطي الملعقة لأثوثينا ، حتى دخلت كوكيتا إلى القاعة وهي تصرخ . قطعت الجدة شخيرها الطويل ، رودريغو و سيتلالي عادا إلى الواقع ، و تييو و أثوثينا بدا على و جههما التساءل : ما الذي يحصل ؟ طلبت كوكيتا منهم جميعا أن يرافقوها إلى غرفة النوم ، حيث وجدوا مفاجأة حياتهم . في الغرفة توجد صور افتراضية لهم جميعا بسبب اتهامهم بالانتماء إلى جماعة من حرب عصابات المدن ، التي تهدف إلى زعزعة استقرار السلام في العالم . الوحيدة التي لم تظهر في صورة افتراضية – و بشكل مثير للإنتباه – هي المسؤولة عن كل الفوضى ، إنها أثوثينا ، والتي بسبب امتلاكها لجسد غير مسجل لم يتم بعد تحديد مكانها.

صوت أبيل ثابلودوسكي يقدم نشرة خاصة .

- اليوم الوكيل العام للكوكب سيعلن عن أسماء الأشخاص المنتمين إلى جماعة حرب العصابات التي دمرت السكان بأعمال العنف . أظهرت الكاميرا زوج كوكيتا . . وعلى الفور صدرت أوامر باعتقال ريكاردو رودريكز ، الشهير ب لا إيكوانا . الآن ، أظهرت الكاميرا كوكيتا . .كوكيتا بيريز ديي رودريغيز، الشهرية ب لاخيتوماتا . بعد ذلك تم تصوير جدة كوكيتا . . السيدة أثونسيون بيريز ، الشهيرة ب لابوكيبانتشي .. في الأخير ، أظهرت الكاميرا العراب خوليتو .. و خوليو شابيز، الشهير ب الموكو. حكومة الكوكب لا يمكنها ولا ينبغي لها أن تبقى غير مبالية أمام هذا النوع من الإنتهاكات للقانون, وذلك بهدف حماية الشعب ومنع أعمال عنف جديدة لهذه الجماعة من حرب العصابات التي تشكل تهديدا للنظام العام ...

لم ترغب سيتلالي في سماع المزيد . انتزعت ملعقتها من يدي أثوثينا ، اعتذرت قائلة بأنها تركت الفاصوليا على النار وخرجت بسرعة . حاول تييو إقناعها بأن تبقى للدفاع عن المتهمين. فهو لا يعتقد أن هؤلاء مذنبون في شيء . شكرته أثوثينا من أعماقها على ثقته . أصبحت كل يوم تشعر بتقدير أكبر لهذا الرجل . أصرت سيتلالي على الإنسحاب ووعدتهم ألا تخبر أحدا بأنها تعرفت إليهم .

- سألت الجدة بإصرار: من هم القتلة ؟
- أجابتها كوكيتا : نحن ، جدتي .
- أنتم ؟
- نعم ، و أنت أيضا.

- أنا ؟ إخرسي ! ولكن كيف ومتى ؟

لم يتمكن أحد من إجابتها لأن زعزعة حطمت باب العمارة . من الواضح أنهم أتوا من أجلهم .

***

اقتحم مجموعة من الحراس المبنى . في المقدمة هناك أكابيتو . أكابيتو ، بركلة واحدة ، خلع باب مسكن البوابة . لم يجدوا أحدا داخل الشقة . أعطى أكابيتو أمرا بتمشيط المبنى . بدأ رجاله يصعدون الدرج . الجيران الموجودون في طريقهم تنحوا جانبا مذعورين . ضرب أكابيتو و رجاله كل من اعترض طريقهم . فجأة ، لم تعد ضرباتهم تصيب الهدف . لم يتطلب الأمر وقتا طويلا كي يدركوا بأن هزة أرضية هي السبب في فقدان مهارتهم. لا شك في أن الطبيعة تملك قدرة خارقة على المساواة بين الكائنات البشرية . الزلزال يحرك حسب إرادته القضائيين والمدنيين. النزلاء في محاولتهم الهرب أولا من القضائيين ثم من الزلزال ، بدأوا ينزلون الدرج بطريقة هيستيرية . أطلق أكابيتو النار في الهواء . صرخ الجميع و ألقوا بأنفسهم على الأرض . أمر أكابيتو رجاله بأن يتجاهلوا الزلزال و أن يتابعوا الصعود في الدرج.

العراب خوليتو ، حين أحس بالزلزال ، خرج من شقته بسرعة . لا يرغب في أن يموت مسحوقا . على الدرج التقى بأكابيتو ورجاله . أول شيء فكر فيه هو أن هؤلاء الرجال جاءوا للبحث عنه . لماذا ؟ قد يكون لألف سبب وسبب . خلال حياته كلها انخرط في أعمال غير مشروعة . في لحظة ما، خلص أنه من الأفضل أن يسلم نفسه . لا يوجد حل آخر! تقدم خطوة للأمام وندم بسرعة. حين فكر مليا ، جرائمه لم تكن بهذا االسوء . إضافة لذلك,عدد الأسلحة التي يحملها هؤلاء الحراس كانت و كأنها ستستخدم للسيطرة على جيش بأكمله وليس على ميدان مبارزة بسيط . على الأرجح أنه يتصرف بطريقة ذهانية وهؤلاء الرجال لا يرغبون في إيذائه أو أي شيء من هذا القبيل . أصابته ضربة على بعد سنتمترات من رأسه جعلته يتأكد من أنه على حق . لا يرغبون في اعتقاله . إنهم يريدون قتله !

عليه أن يهرب في أسرع وقت . بيأس بدأ يصعد الدرج ، توقف في الطابق الثالث حيث التقى بأثوثينا ، كوكيتا ، جدتها ، رودريغو ، سيتلالي وتييو ، الذين كانوا يحاولون الهرب أيضا . أول شخص صادفه في طريقه جدة كوكيتا ، التي بسبب عميها وكبر سنها كانت في الخلف .

بعدها مر بكوكيتا ، التي كانت تصعد ببطء حاملة الويجا الإلكترونية . بعد ذلك سيتلالي ، التي سحبها تييو بالقوة ، فقد كانت تتردد في الهرب إلى جانب المجرمين المزعومين . مباشرة مر بأثوثينا ، التي كانت تتوقف باستمرار لانتظار الآخرين ، وفي الأخير مر برودريغو الذي كان في المقدمة , والذي لم يكن ير إلا نفسه .

كان الدرج يتحرك من جانب لآخر. الجدران تبدو و كأنها " موجات " في ملعب كرة القدم . في البداية ، بدا أن الزلزال في صالحهم ، إذ لم يتمكن الحراس من إصابتهم ، لكن فجأة انقلب الزلزال ضدهم .سقط طوب وأعمدة حديدية في طريقهم . طلبت كوكيتا المساعدة . لم تتمكن جدتها من المتابعة ، ولم تتمكن هي من مساعدتها فقد كانت تحمل بين يديها الويجا ، الدليل ضد إيزابيل . عادت أثوثينا لمساعدتها ، أمسكت الجدة بقوة بذراعها. كانت تشعر بعدم الأمان بشكل رهيب وهي تسير على هذا الدرج, الذي كانت تحفظه جيدا من قبل و المليئ الآن بالحواجز . كان التقدم إلى الأمام ، واكتشاف أن السلم تنقصه درجات أو أن هناك درجات كثيرة في الطريق, أمرا مخيفا.

كان ذراع أثوثينا يمنحها دعما قويا . كانت ترشدها بشكل جيد في الظلام . أمسكت بها الجدة ولم تتركها حتى عندما استسلمت إرادتها في البقاء على قيد الحياة . أكثر من ذلك لم تلاحظ أثوثينا أن الجدة توفيت للتو ، لأن يدها كانت لا تزال متشبثة بذراعها مثل بيروقراطية بالميزانية . ولم تلاحظ أيضا عندما اخترق جسدها ثلاث رصاصات . الشيء الوحيد الذي كانت تدركه هو أن الظلام يشتد . الجميع اختفى عن نظرها. الشيء الحقيقي الوحيد هو أنبوب مشكال أسود كانت تسير به رفقة جدة كوكيتا . في الأخير تمكنت من رؤية قليل من الضوء وبعض الأوجه . بدأت أثوثينا تشك في أن شيئا غريبا يحصل لها عندما تعرفت من بين هاته الأوجه على أناكرييونتي. استقبلها أناكرييونتي بذراعين مفتوحين . أثوثينا منبهرة بنوره ، نسيت الخلافات القديمة معه و ذابت في حضنه . شعرت أنها محبوبة ، مقبولة ، خفيفة . وفي الحال لم تعد تثقلها مشاكلها ، وحدتها ... وجدة كوكيتا . أخيرا تخلصت من الجدة وبدأت تسير نحو الضوء .

في تلك اللحظة فهمت أثوثينا أنها ماتت و أحزنها أن تدرك أنها لم تكمل مهمتها. أخيرا تذكرتها . حين يتحد شخص ما بالحب الإلهي يصبح من السهل جدا استعادة الوعي . الصعوبة تكمن في الحفاظ على هذا الوعي في الأرض ، في ميدان المعركة . في البداية ، حين ينزل أحدهم إلى الأرض يفقد الذاكرة الكونية . عليه أن يستعيدها شيئا فشيئا عن طريق الكفاح اليومي ، المشاكل ، البذاءة الدنيوية و المتطلبات الإنسانية . غالبا ما يفقد أحدهم الوجهة . يشبه ذلك حالة جنرال يخطط جيدا للمعركة على الورق ، لكن وسط الدخان وضربات السيف ينسى الإستراتيجية

الأصلية. الشيء الوحيد الذي يشغله هو الخروج بأمان . فقط المبتدئون يعرفون جيدا ما ينبغي عليهم فعله في الأرض . من المؤسف أن البقية الأخرى لا تتذكره إلا عندما تكون غير قادرة على فعل أي شيء . سينفع أثوثينا قليلا أنها تذكرت مهمتها فهي لا تملك جسدا مؤهلا لتنفيذها. بخوف ، نظرت أثوثينا إلى أناكرييونتي وتوسلت إليه أن يساعدها . لا يمكن أن تموت . ليس الآن ! يجب أن تعيش مهما كلف الثمن . أوضح لها أناكرييونتي أنه لا يوجد حل . إحدى الرصاصات دمرت جزءا من الدماغ . كان يأس أثوثينا كبيرا جدا . أخبرها أناكرييونتي أن الحل الوحيد المحتمل هو أن يطلبوا إذنا كي تأخذ الجسم الذي أخلته الجدة للتو . المزعج في الأمر هو أن الجسم متقدم في السن ، لا يتوفر على حاسة البصر ، مليئ بالعلل ولن ينفعها كثيرا . أثوثينا لا تكثرت بذلك . في الحقيقة ندمت لأنها كانت متغطرسة و قطعت صلتها بأنكرييونتي ، لأنها لم تسمح بتوجيهها ولأنها لم تشارك في مهمة السلام الهامة التي أسندوها إليها . وعدت أنها ستحسن التصرف وتصحح أخطاءها إن سمحوا لها بالنزول . تعاطفت الآلهة مع توبتها الصادقة و أعطوا تعليمات لأناكرييونتي كي يقدم لأثوثينا مراجعة سريعة جدا لقانون الحب قبل أن يسمح لها باحتلال جسد آخر من جديد . قاد أناكرييونتي أثوثينا إلى غرفة زجاجية و ثبت على جبينها ماسة بلورية شفافة تنتج شرارات متعددة الألوان أثناء استقبالها للضوء.

كان إجراءا وقائيا ، فأناكرييونتي كان يعلم بأنه " طبع و شكل حتى القبر "[1] . كانت أثوثينا في تلك اللحظات نادمة جدا ومستعدة لأي شيء ، لكن حين تنزل إلى الأرض من المؤكد أنها ستنسى مجددا واجباتها وأمام أدنى استفزاز ستسمح بأن تغطي السحابة السوداء الخانقة روحها وتعتم طريقها. في حالة حدوث ذلك ، ستتولى الماسة التقاط ونشر النور الإلهي في أعماق روح أثوثينا . بهاته الطريقة لن يكون هناك أدنى احتمال لأن تفقد الوجهة . بعد ذلك شرح لها بأسهل وأسرع طريقة قانون الحب ، بشكل موجز وليس مزعج.

- قال لها : عزيزتي أثوثينا . إن كل فعل نقوم به يؤثر في الكون, ومن الغرور التفكير بأن الواحد هو الجمع و أن بإمكانه أن يفعل ما يشاء . الواحد هو جمع ، لكنه جمع يتفاعل مع الشمس ، القمر ، الريح ، الماء ، النار ، الأرض ، مع كل ما يرى وما لا يرى . وهكذا مثلما يحدد المحيط من نحن ، فإن كل ما نفكر ونشعر به يؤثر أيضا في المحيط . عندما يخزن شخص ما بداخله الكره ، الضغينة , الحسد ,الغيض، فإن الهالة الضوئية التي تحيط به تصبح سوداء , كثيفة وثقيلة . عندما يفقد إمكانية التقاط النور الإلهي فإن طاقته الخاصة تنخفض ,ومنطقيا ، تلك التي تحيط به أيضا . لرفع مستوى الطاقة لديه ، ومعه مستوى

[1] genio تحيل إلى الطبع أو الشخصية وfigura إلى الشكل أو الهيئة إلى الشخص . وهي قولة تفيد أنه من الصعب جدا أن يغير شخص ما طبعه.

الحياة ، من الضروري إخراج هاته الطاقة السلبية . كيف ؟ الأمر بسيط للغاية. الطاقة في الكون واحدة . إنها في حركة وتحول دائمين. تؤدي حركة طاقة ما إلى إزاحة طاقة أخرى . مثلا ، عندما تصدر فكرة عن العقل ، في طريقها تفتح طريقا عبر الأثير ، وتترك خلفها فضاء فارغا يتم ملئه بالضرورة ، حسب قانون التطابق ، بطاقة من نفس نوعية تلك التي خرجت ، إذ يتم تحويلها في نفس المستوى . هذا هو : إذا أصدر أحدهم فكرة بذبذبة قصيرة ، فإنه سيستقبل طاقة بذبذبة قصيرة لأنه في هذا المستوى من الإهتزاز تم إطلاق الفكرة الأصلية . مثلما يتم الحفاظ على الموجات في المحطات الإذاعية. إذا قام أحدهم بالتقاط " لاشاريتا دي لاكوادرانتي "[1] فإنه سيسمع " لاشاريتا دي لاكوادارنتي ". إذا أراد أحدهم أن يستمع لمحطة أخرى فإن عليه أن يغير الموجة . لذلك إذا أرسل أحدهم ذبذبات طاقة سلبية فإنه سيتلقى ذبذبات سلبية .

الآن ، هناك قانون آخر يقضي بأن الطاقة التي تظل ساكنة ، تفقد قوتها والطاقة التي تسري تنمو . أفضل مثال على ذلك هو ماء النهر و البركة . فماء البركة راكد ، لذلك فقدرته على النمو محدودة . ماء النهر يجري و يتزايد بقدرما يتغذى من الجداول التي يصادفها في طريقه . يتزايد إلى أن يصل إلى البحر . ماء البركة لا يمكن أن يتحول إلى بحر . ماء النهر . بلى . البحر لا يتحول أبدا إلى بركة ولكن البركة إلى بحر ، بلى . الماء الراكد يتعفن ، الذي يسري يتم تطهيره . يحصل الأمر نفسه مع الفكرة التي تصدر عن العقل ، عندما تسري تتطور وتعود إلينا موسعة . لذلك يقال إذا فعل أحد خيرا سيعود إليه مضاعفا سبع مرات. السبب هو أنها في الطريق تتغذى على طاقة من نفس النوع . لذلك ينبغي توخي الحذر من الأفكار السلبية ، فهي تلقى نفس المصير.

إذا عرف الناس كيف يعمل هذا القانون ، لن يصروا على مراكمة ممتلكات مادية . سأعطيك مثالا بسيطا جدا . إذا كانت سيدة تملك خزانة مليئة بالملابس و أرادت تغيير أزياءها ، عليها أن تتخلص من الملابس القديمة ، وتسمح بتداولها كي تحل محلها الجديدة . من ناحية أخرى هذا غير ممكن ، فكل الرفوف مملوءة و لاتوجد طريقة لتوسيع المساحة داخل الخزانة . لديها مساحة محدودة. نفس الشيء يحصل في الكون . لا ينمو . الطاقة التي تتحرك داخله هي نفسها ، لكنها في حركة دائمة . يتوقف نوع الطاقة التي ستدخل لتسري داخل الجسم على الشخص نفسه. إذا حافظ أحدهم على الكره داخل الجسم ، كأي لباس قديم ، لن يترك مكانا للحب . إذا أراد أحدهم أن يعود الحب للحياة عليه أن يتخلص من الكره بأي طريقة ممكنة . تكمن المشكلة حسب قانون الجذب ، في أننا حين ننقل الكره نتلقى الكره . الحل الوحيد هو تحويل طاقة الكره إلى طاقة حب

[1]- محطة إذاعية ميكسيكية.

قبل أن تخرج من الجسم . المسؤول عن هاته الأمور هو هرم الحب . لذلك من المهم جدا أن نجعله يعمل مرة أخرى . أعلم أننا نكلفك بمهمة مستحيلة تقريبا . لكني أعلم أيضا أنك ستنفذينها بشكل جيد . أنا – من باب الإحتياط – سأكون إلى جانبك في كل لحظة ، لست وحيدة . تذكري ذلك نحن جميعا بجانبك . أتمنى لك حظا سعيدا.

بهاته العبارات ، أنهى أناكريبونتي ما كان يفترض أنه مراجعة مختصرة – والتي صارت مطولة– لقانون الحب . بعد ذلك عانق أثوثينا بحب ورافقها في عودتها إلى الأرض.

***

لم تعرف أثوثينا أبدا كيف نجحوا في الهرب من أكابيتو وحراسه. في الحقيقة ,كانت عودتها للأرض في جسد عمياء أمرا دراميا . ليس فقط لأن ذلك حصل في وقت حرج ، ولكن لأن التعامل مع جسم غريب كان معقدا جدا . في المرة الأولى التي غيرت جسدها لم تواجه مشاكل كثيرة، فقد منحوها جسدا جديدا ، عكس الذي تملكه الآن فهو عجوز ومليء بالعيوب . كان على أثوثينا أن تروضه شيئا فشيئا حتى تعرف ما هي محفزاته ، منبهاته ، أذواقه ، ومصادر انزعاجه . أولا عليها أن تتعلم المشي دون الإعتماد على حاسة البصر ، و استعمال أرجل رثوية . وهذا ما لم يكن سهلا أبدا . ففقدان البصر كان يجعلها تائهة تماما . لم تعرف أبدا كيف نجوا من حراس إيزابيل . الشيء الوحيد الذي أدركته هو أن أيدي ذكورية سحبتها ، وساعدتها على الصعود وسط أصوات الرصاص و الحواجز اللا محدودة التي اصطدمت بها في كل دقيقة . سقطت في لحظة على الأرض ولم يتجاوب معها جسدها.شعرت بألم في روحها . وجع شديد في ركبتيها منعها من الوقوف . رفعتها يدا رجل في الهواء و نقلتها إلى مركبة العراب خوليتو ، التي كانت مركونة في سطح العمارة . لاقت نفس الحظ الجيد حيث لم تصب أي واحدة من الرصاصات الموجهة ضدها , الهدف . قطعوا كل الطريق مثل "خوان إلى منزله [1] , وبالضبط ,عندما دخلوا الجهاز و أغلقوا الباب ، ضرب وابل من الرصاص المركبة الفضائية .

كانت عملية الهرب موفقة إذ لم يصب أحد بجروح خطيرة. عدد الخسائر لم يتعد بعض الخدوش القليلة و بضع كدمات . باستثناء جسد أثوثينا الذي مات ، كان الجميع آمنا وسليما. ارتفعت المركبة الفضائية بسرعة وسط احتفالات الركاب.

[1]- Diccionario de dichos y frases hechas,op.cit,p :116
يقال عن الشخص الذي لديه ألفة لمكان ما حيث يذهب إليه بسهولة, أو أنه يعرف مكانا بشكل جيد وكأنه في منزله

بعد مرور الصدمة بدأت أثوثينا تستوعب ما حصل . إنها حية ! في جسم عمياء ، لكنها في نهاية الأمر حية . رحبوا بها جميعا وكانوا فرحين بوجودها بينهم . شكرتهم أثوثينا من أعماقها. حتى كوكيتا التي عانت فقدان جدتها، فرحت لأجلها . فهمت جيدا أن الجدة أنهت مرحلتها على الأرض , وبدا لها أنه من الأفضل أن تحتل جارتها الجسد الذي أخلته العجوز الغالية . شعرت أثوثينا أنها أفضل . الشيء الوحيد الذي كان عليها تعلمه هو التعامل مع الظلام فقط. كانت ممتنة جدا للآلهة لأنهم سمحوا لها بالعودة إلى الأرض لدرجة أنها لم تر الجانب السلبي للحالة التي توجد عليها. أكثر من ذلك ، وجدت أن عميها قد يجلب لها عدة فوائد. فالأشكال والألوان تشتت الإنتباه كثيرا. حالتها الجديدة أجبرتها على التركيز على نفسها، النظر بداخلهاو البحث عن صور الماضي . إضافة لذلك ، " أعين لا ترى ، قلب لا يشعر" . فلم يعد لديها سبب كي تشهد النظرات التي يتبادلها رودريغو وسيتلالي . لكنها نسيت أمرا صغيرا . فالمكفوفون يعوضون نقص حاسة البصر بالسمع. اكتشفت أثوثينا برعب أن بإمكانها أن تسمع بسهولة حتى الرفرفة الدقيقة لذبابة، فما بالك بالحديث الذي يدور بين رودريغو و سيتلالي . كانت تسمع بوضوح كبير كيف تتطور المغازلة بين الإثنين . الضحكات ، التغنج و الغمزات.

انتهى تفاؤلها . عادت الغيرة إلى حياتها بطريقة سحرية . دام السلام فقط للحظات . مجددا ، استولى انعدام الأمن والخوف على عقلها ، وعلى الفور أصيبت بالإكتئاب . شعرت أنها تفقد رودريغو للأبد . وماجعلها يائسة أكثر هو اكتشافها أنه أعمى أكثر منها. من خلال حديثه, خمنت أنه مجنون بسيتلالي . هل هذا ممكن؟ ما الذي تملكه سيتلالي كي تقدمه له؟ جسد جميل ، نعم ، لكن رغم كل ما تقدمه له لا يمكن مقارنته أبدا بما تستطيع منحه هي ، روحه التوأم ! كيف يعقل أن رودريغو يضيع وقته في التفاهات ؟ كيف يعقل أنه لم يدرك بأنها تحبه أكثر من أي شخص ، و أن بإمكانها أن تجعله أسعد رجل في العالم؟ منذ أن عرفته لم تقم بشيء آخر غير مساعدته ، فهمه ، تقديم دعمها له ، محاولة جعله يشعر أنه في حالة أفضل, وهو ، بدلا من أن يقدر ذلك, يسمح لنفسه أن ينساق وراء أرداف سيتلالي . من المؤكد أنه لا يزيل نظره عن أوراكها. رأته يلتهمها بعينيه منذ أن عرفها. لن يفاجئها ذلك من أي رجل آخر : جميعهم هكذا ، لا يعرفون التمييز بين النساء المثاليات ، و ينساقون دائما وراء زوج أرداف . لكن لم تتوقع ذلك أبدا من توأم روحها رغم فقدانه للذاكرة .

ما كان يغضبها أكثر هو أن الإحساس بضعف قيمة شخصيتها وانعدام الثقة الذي يضايقها , لا يجعلها تركز في حل المشكلة التي تورطوا بها . كانت تشعر بالإحراج من الجميع . بسببها ، الآن كوكيتا ، العراب خوليتو ، وحتى سيتلالي ، تورطوا في الشجار. تساءلت عما إذا كانت الأشياء

ستتوقف عن التدهور بالنسبة لها في يوم ما . حسنا ، فوق ذلك أيضا ، حتى بركان "البوبوكاتيبيتل" [1] غضب ! لم تكن متيقنة من ذلك ، لكنها تشك أن الزلزال حدث بسببه. فعل ذلك في مناسبات سابقة. كانت طريقة لإظهار استياءه من الأحداث السياسية .كان دائما بمثابة تحذير على أن الأمور ليست على ما يرام . الشيء الوحيد الذي كان يطمئن أثوثينا هو التفكير بأن بركان إيزتايسوالت "Iztaccihualt"[2] لم يصب بعدوى الغضب ، ففي الحقيقة كان هو من يتحكم في مصير البلاد وكل المكسيكيين . "البوبوكاتيبيتل" كان يتصرف دائما كزوج الملكة . لكن الرئيسة كانت هي . كانت مسؤوليتها الكبيرة تجعلها دائما مشغولة و تلهيها عن متع الحب الزوجية البسيطة. لم يكن باستطاعتها أن تتحمل الإستسلام للذات الجسد إذ كان عليها أن تهتم بكل أبناءها وتسهر من أجلهم .

كانت خرافة هندية تحكي أن زوجها ، البوبوكاتيبيتل يعتبرها امرأة عظيمة ويحترمها كثيرا ، لكن بما أنه يحتاج للتنفيس عن عواطفه، بحث لنفسه عن حبيبة . اسمها " لامالينتزين"[3] " . لامالينتزين لطيفة جدا ومثيرة , تجعله يقضي أوقاتا ممتعة برفقتها . إيزتايسوالت ، من دون شك تعلم بعلاقة الحب هاته ، لكنها لا تهتم بها . لديها أمور أخرى أكثر أهمية لتقوم بها . مصير الأمة أمر جدي . لم تكن مهتمة بمعاقبة لامالينتزين . بل أكثر من ذلك ، كانت ممتنة لأنها ترضي زوجها ، إذ لم يكن بإمكانها القيام بذلك . حسنا ليس لأنها غير قادرة . بالتأكيد يمكنها ذلك ، وهي تقوم به أفضل من أي شخص آخر ! لكنه لا يهمها . تفضل المحافظة على عظمتها، قوتها ، وسيادتها ، و تترك لامالينتيزين تهتم بالأمور البسيطة التي تناسب وضعيتها . فهي لا تعتبرها صالحة إلا للمتعة في السرير . احتفظت بها ضمن هاته الفئة وتجاهلتها تماما .

فكرت أثوثينا بأن لدى رودريغو نفس أعراض البوبوكاتيبيتل و أنه يتسلى مع حبيبته ، كان يعجبها أن تملك أعراض إيزتاسيوالت . ففي ذاك الوقت , كانت هي مسؤولة عن مصير العديد من الأشخاص . كان عليها أن تحل مشاكل كبيرة ، و بدلا من ذلك ، كانت منشغلة كثيرا بعدم الحصول على حب رودريغو . طلبت من أعماقها المساعدة من السيدة إيزتاسيوالت! كم تحتاج للحصول على القليل من عظمتها . إذ يسرها ألا تشعر بهاته العاطفة التي تحاصرها من الداخل ،

---

[1]- بركان نشيط وسط مكسيكو . يعرف من خلال تسميته بالتل الذي يدخن.

[2]- بركان وسط مكيسيكو. تدل تسميته على عروس ترتديي الأبيض, وذلك وصف للبركان حين يغطى بالثلج.

[3]-la malinche:امرأة هندية من المكسيك , كانت حبيبة هرنان كورتيز .لعبت دورا هاما في الإستعمار الإسباني للإمبراطورية الأزتيكية.

والتي تعذبها . يعجبها ألا تحزن بسبب نبرة التغنج في صوت رودريغو ، و أن تحصل على السلام الداخلي الذي تحتاجه كثيرا . كانت بحاجة ماسة لحضن رجل ، لأن تشعر قليلا بالحب !

اقترب تييو منها وعانقها بلطف . يبدو أنه خمن ما تفكر به ، لكن لم يكن الأمر كذلك . ما حدث هو أنه يتصرف بناء على أوامر أناكرييونتي . كان تييو واحدا من الملائكة الحارسة السرية التي يعمل معها أناكرييونتي في الأرض . كان يلجأ إليهم في الحالات الطارئة ، وهاته كانت واحدة منها . لا يمكن أن يسمحوا باكتئاب أثوثينا من جديد . سمحت أثوثينا بمعانقتها . في البداية ، نقل إليها الحضن الحماية و الدعم . وضعت أثوثينا رأسها على كتف تييو . بدأ هو ، برقة كبيرة يداعب شعرها و يقبلها على جبينها وخديها. رفعت أثوثينا وجهها كي تستقبل القبل بسهولة كبيرة. بدأت روحها تشعر براحة كبيرة . بخجل ، قابلت أثوثينا الحضن بحضن آخر و القبل بقبل أخرى . تصاعدت قوة المداعبات بين الإثنين شيئا فشيئا .امتصت أثوثينا كالمجنونة الطاقة الرجولية التي يزودها بها تييو والتي كانت بحاجة كبيرة إليها. أمسكها تييو من يدها وقادها بلطف إلى حمام المركبة الفضائية. هناك أغلقوا على أنفسهم ، وأطلقوا العنان لتبادل الطاقات . تييو ، باعتباره حارسا سريا ، كان يملك درجة عالية من التطور . كانت عيناه قادرتان على النظر والإستمتاع باستسلام روح كروح أثوثينا ,والتي توجد داخل جسم متدهور جدا مثل جسم جدة كوكيتا. أثوثينا شيئا فشيئا سيطرت على جسد المرأة العجوز, و أجبرته على العمل بما أنه لم يعمل منذ سنوات عدة . في البداية كان يجب أن ينفتح الفكان أكثر من المعتاد كي تتمكن من استقبال لسان تييو داخل فمها . شفتاها الجافتين و المتجعدتين كان يجب أن تنبسطا ، بطبيعة الحال بمساعدة لعاب شريكها الكوكبي السخي. عضلات ساقيها لا تملك القوة ولا المرونة اللازمة للمضاجعة، ولكن بطريقة لا تصدق اكتسبتها في بضع دقائق . في البداية تشنجت ، لكن بعد أن حصلت على بعض الدفئ أدت وظيفتها بشكل ممتاز مثل عضلات امرأة شابة . مركز جسمها المبلل بفعل الرغبة سمح بالإيلاج بطريقة مريحة و ممتعة للغاية . هذا الجسد تذكر بشغف كبير الإحساس اللطيف للمداعبة الداخلية مرة تلو الأخرى . المتعة التي حصل عليها فتحت حواسه لدرجة أنه تمكن من رؤية النور الإلهي . مثلما خطط لذلك أناكرييونتي ، الماسة التي وضعها في جبينها عملت بشكل جيد ونشرت النور الذي حصلت عليه أثوثينا لحظة النشوة .

أصبحت روح أثوثينا القاحلة مضيئة ، رطبة و نامية بالحب. حتى ذاك الحين ارتوى عطش الصحراء ...حين حصلت على الحب استعادت السلام ، وحين سمعت طرقات كوكيتا اليائسة التي أرادت استعمال الحمام ، آنذاك عادت إلى الواقع. عندما فتحت الباب و ظهر تييو و أثوثينا ، اتجهت كل العيون صوبهما . لم تتمكن أثوثينا من إخفاء سعادتها . كان ذلك واضحا على بعد أميال . كان خداها ورديان, علامات الرضى على وجهها .حتى أنها بدت جميلة ، ياللروعة ! لكن

واضح , رغم أن الجسم عمل بشكل جيد تماما بفعل أبخرة الرغبة ، لكن ذلك لم يمنع من أن يؤلمها في اليوم الموالي حتى الرموش . على أية حال ، المضاجعة حققت هدفها . أثوثينا ، للحظة ، تفاعلت مع الحب الإلهي . كان ذلك كافيا كي يمنحها الرغبة في القيام بعمل داخلي . بدأت تصفر بأغنية ما و عبرت المركبة الفضائية قفزا وتييو ممسك بيدها . حين وصلت إلى مكانها ، جلست ، تنفست بعمق ، وضعت مشغل أسطوانات و استعدت للرجوع إلى حالة السعادة التامة .

قرص مدمج 7

فتحت أثوثينا عينيها باكرا . كان تنفسها مضطربا . خرجت من عملية العودة في حالة حزن شديد . عرفت فورا أن هاته المرأة التي تصرخ بيأس بسبب موت ابنها لم تكن إلا سيتلالي ، و أن هذا الطفل الذي عاش لبضع دقائق لم يكن شخصا آخر غيرها في حياة أخرى. تأثرت كثيرا حين علمت أن هاته المرأة التي تغار منها كثيرا ، كانت أمها في حياة أخرى . لم يعد بإمكانها أن تنظر إليها بنفس الطريقة . وكذالك رودريغو . كان مريعا جدا أن تدرك بأن رودريغو، حبيبها رودريغو ، الرجل الذي كانت مستعدة لفعل أي شيء من أجله ، هو المستعمر الذي قتلها ببرودة دم. استغرقت دقائق لتربط صورة سيتلالي بالهندية التي اغتصبها رودريغو . إنها نفس المرأة ! عرفت ذلك لأنها رأت صورة الإغتصاب آلاف المرات. كانت تعرف وجه هاته الهندية جيدا . كانت الصورة تشكل جزءا من عودة رودريغو , و أثوثينا احتفظت بها بداعي الفضول . لمرات عديدة تملكها الحزن لرؤية رودريغو ملكا لامرأة أخرى و لرؤية الفسق بعينيها . الآن بإمكانها معالجة الصورة من منظور آخر. لابد أنه كان فضيعا بالنسبة لسيتلالي أن تغتصب بيدي قاتل ابنها . يالها من تجربة رهيبة ! شعرت أثوثينا بحزن كبير من أجلها .

فهم تييو على الفور كل شيء . عانق أثوثينا وواساها بلطف . بكلمات رقيقة بدأ يهدئها . جعلها تسترخي وتدخل مجددا في " حالة ألفا". [1] اقترح عليها أن تسأل عن مهمتها في هذه الحياة . اتبعت أثوثينا تعلمياته بسلاسة. بعد فترة وجيزة أجابت بأنها التحدث إلى شعب الأزتيك حول أهمية قانون الحب ، لأنهم يخرقونه و يخاطرون بأن ينقلب قانون التطابق ضدهم . سألها تييو إذا ما كانت قد تمكنت من إيصال هاته الرسالة . أجابت أثوثينا بالنفي ، أوضحت له أنهم قتلوها قبل أن توصلها . أيضا حدثته أنها حصلت على فرصة أخرى في حياة 1985 , لكن لم يسمحوا لها أيضا بالكلام . في الأخير فهمت أنها الآن تملك فرصة أخرى لتقول ما عليها قوله .

في تلك اللحظة بدأت أثوثينا تفهم كل ما حصل لها . وجدت أن هناك علاقة منطقية بين كل الأحداث . كل واحد هو نتيجة لما سبقه . على ما يبدو ليس هناك أي شيء غير عادل . الشيء الوحيد الذي لم يتضح لها بعد لم هي . لم لم يختاروا واحدة أخرى لإيصال هاته الرسالة الهامة جدا ؟ هذا السؤال أيضا لم تجد له جوابا ، لكن على الأقل أدركت مهمتها وتحمست

[1]- حالة تدل على الاسترخاء، وخاصة عدم الخضوع لأي ضغط.

لإنجازها . المشكلة الآن أن لديها عائقا جديدا . لا تستطيع العودة إلى الأرض لأنها مثل بقية ركاب المركبة الفضائية مطلوبون من قبل الشرطة . بخصوص ذلك , جاءت كوكيتا لتقدم خبرا هاما . سمعت للتو على الإذاعة أن حجا بين- كوكبيا يتجه إلى القرية الصغيرة لرؤية العذراء غوادلوبي . إذا تمنكوا من التسلل وسط الحشد سيكون من الصعب اكتشافهم حين يصلوا إلى الأرض . فرحت أثوثينا كثيرا . ومباشرة ,استشارت مع الباقين وقرروا مغادرة المركبة الفضائية للمبارزة البين- كوكبية في أقرب كوكب والسفر في المركبة الفضائية الضخمة التي تنقل الحجاج.

قرص مدمج 8

فاصل للرقص

سان ميغيل كبير الملائكة ، المقدس

لا تكن قاسيا جدا ، ساكنا جدا.

لا تستمتع بماضيك

الآن وأنا حقا بحاجتك .

الآن وقد ربط الشيطان الطوق,

الآن حيث قل القديسون .

الآن حيث تم توديع الآلهة

الآن حيث الخطيئة و تجاوزها .

سان ميغيل كبير الملائكة ، المقدس ، المقدس,

سان ميغيل كبير الملائكة المقدس,

لا تكن من حديد ، عمودا مقدسا,

ينتزع مني هاته الخيبة.

أنا أبكي ، أبكي و أبكي ، من الأفضل ألا أغني.

الآن ميفيستو[1] أصبح مستعدا

[1] ـ شيطان مكلف بقبض الأرواح

الآن الأبقار صارت نحيفة .

الآن العقوبات خمسة وعشرون

الآن دفعتني الحياة للقفز.

سان ميغيل ، المقدس ، المقدس ، المقدس.

ليليانا فيلبيي

في الواقع ، لم يكن لدى أثوثينا حل . لا يهم عدد المساعدات التي قدمت لها. دائما تنتهي بالإخفاق !

أنا احتج على حفظ و تطبيق قانون الحب, وأنا على وشك خرقها . لم يعد باستطاعتي تحقيق العدالة . أنا أخل بالأخلاق ، وهذا سيء ، أشعر أني وقح جدا بالجلوس على كرسي الملاك الحارس , في حين أن الذي أرغب به هو القضاء بضربة واحدة على أبناء اللعينة: بدءا بإيزابيل وانتهاء بنيرجال ، رئيس الشرطة السرية لجهنم .

اعتقدت أنه بمساعدة تييو ، ستتصرف أثوثينا و تنفذ مهمتها . لكن ، لا ! وقعت في حب تييو مثل مراهقة ، ولا تفعل شيئا آخر غير التفكير به . لا، من غير شك فالعالم بأكمله يؤدي دوره إلا أنا . تييو ، ملاكنا الحارس السري ، الوغد, كفء جدا. أكثر من ذلك ، يحب كثيرا أن يمشي محيطا بحزام أثوثينا في كل الزوايا . حجته أنه يقوم بذلك كي تبقى مرتبطة بالحب الإلهي , لكن ما كانت ترتبط به هو شيء آخر . و أنا هنا مثل الأحمق ! بينما نيرجال يقيل مامون من منصبه كشيطان إيزابيل ، ومامون مع كل الوقت الفارغ الذي يملكه ، كرس نفسه لمغازلة ليليت ، خطيبتي ، وبينما أثوثينا ملتهبة بحب رومانسي، تخطط مع العراب خوليتو لثورة مسلحة من أجل القضاء على إيزابيل. فليقبض الرب أرواحنا ونحن معترفين !

عدم قدرة أثوثينا على النظر بداخلها ، جعلها تركز اهتمامها على مشاكل الآخرين كي تجد لها حلا . واضح ! من السهل جدا أن ترى القشة في عين الآخر. الرعب من أن تضع رأسها في أحشاءها، الخوف من إزالتها , من الإمتلاء بالقذارة دفعها للبحث عن حل جماعي لمشكلتها متناسية بأن الحلول الجماعية لا تنجح دائما ، لأن لكل شخص تطوره الروحي الخاص. لن تجد أي مؤسسة اجتماعية مخرجا مناسبا للجميع لأن المشاكل التي تملكها أثوثينا في حياتها اليومية – مثل باقي الكائنات البشرية – هي نتيجة لاضطرابات لم تكن قادرة على حلها في الماضي . لذلك

فإن كل حالة فريدة و مختلفة عن البقية . من غير شك , ستؤثر مساهمتها في كل الأحوال على الناس عامة, لكن ليس عن طريق تغيير الجماعة تعالج الأمور ، و إنما عن طريق تغيير الشخص لذاته . عندما يتحقق ذلك ، تتغير الجماعة تلقائيا. كل تغيير داخلي ينعكس على الخارج، لأن ما يوجد بالداخل هو ما يوجد بالخارج .

ما الذي يجب تغييره في الداخل ؟ الجواب في الماضي. يجب على كل شخص أن يبحث و يكتشف المشاكل التي لم يتمكن من حلها في حيوات أخرى كي يتجاوزها الآن . حين لا يقوم بذلك ، فإنه يحتفظ بصلاته مع الماضي التي عاجلا أم آجلا ستتحول إلى قيود ثقيلة تمنعه من تنفيذ المهمة التي تناسبه . معرفة الماضي هو الطريق الوحيد لفك هاته القيود و إتمام مهمته ، مهمته الفريدة الغير قابلة للتحويل و الفردية . من الشيطان الذي وسوس لأثوثينا أنها بتنظيم حرب عصابات ستحل المشاكل ؟ الحرب أو الثورة ، رغم أنها في بعض الأحيان تكون ضرورية و تنجح في تحقيق منافع جماعية ، إلا أنها قد تبطئ التطور الفردي. أكثر من ذلك ، في هذا الوقت ، نشاط من هذا النوع سيشغلها عن مهمتها.

هناك أسباب أخرى تحول دون تنفيذ الإرادة الإلهية . الأكثر تدميرا وانتشارا هو الغرور. فالجميع يحب أن يشعر بالأهمية ، أن يتم تقديره ، أن يعترف به وأن يكرم . لتحقيق ذلك ، يستخدم عموما القدرات التي تمنحها لهم الطبيعة . الإطراءات التي يتلقونها حول طريقة الكتابة ، الغناء، تسيير دولة ما ، تجعلهم ينسون السبب الذي منحت لهم من أجله هذه القدرات . فإذا كانت فطرية فيهم فليس ليسخروها في أغراضهم الشخصية ، وإنما ليضعوها في خدمة الإرادة الإلهية.

إن القدر ة على التنظيم التي تملكها أثوثينا هي أفضل سلاح تملكه لتنفيذ مهمتها ، لكن المفارقة ، هي أنها قد تصبح عدوها اللدود .كانت منشغلة جدا بالإطراءات التي يقدمها لها العراب خوليتو بخصوص قدرتها التنظيمية وذكائها ، شعرت الآنسة أنها مهمة جدا ! ، حتى أنها استعملت إرادتها الحرة في اتخاذ قرارات تقودها لتحقيق النصر . النصر الذي من الواضح أنه سيجلب لها إطراءات أكثر ، لكن ، الذي سيبعدها في الوقت نفسه أكثر عن مهمتها.

لماذا ؟ لأنها إذا انتصرت ستتحول إلى مسيرة سياسية . السلطة ستمنحها إحساسا بأنها مهمة جدا. حين ستشعر بالأهمية ، ستصدق أنها تستحق كل أنواع التكريم و التقدير . إذا لم تحصل عليها ، ستشعر على الفور أنها مهانة ، مجروحة، محتقرة، و ستتصرف بكراهية تجاه الشخص أو الأشخاص الذين رفضوا تقديرها. لماذا؟ لأنه لحد الآن لا أحد تولى السلطة تصرف بطريقة مغايرة . ليس فقط لأجل هذا . ماذا بعد؟ إنه يحاول البقاء في السلطة بأي ثمن . بالتآمر ، بالقتل

، و باختصار, بالكره . نتيجة لذلك يغطي الحقد هالته بطبقة كثيفة من القطب السالب . كلما زاد الحقد , كلما قلت قدرتها على سماع نصائحي, فهاته الأخيرة تسافر عبر ذبذبات دقيقة جدا من الطاقة تصطدم بستارة الغرور التي تبقيها حبيسة المكر. وماذا بعد؟ حسنا ,لا يمكن بعد ذلك أبدا أن أمرر أي كلمة . هاته الطبقة تؤدي إلى قطع العلاقات كيفما كان نوعها ، و تبعدني عنها . أنا ، ملاكها الحارس , والذي عليها أن تعمل معه مؤخرا والذي يجب أن تنتظر منه التقدير وليس من اللعين العراب خوليتو! يا للسخف! لكن ما الذي أقوله ! إنني أشتم بريئا. فأثوثينا تجعلني أفقد صوابي . إذا لم تتصرف أعتقد أني سأجن حقا . ما ألومها عليه بشدة هو أني بسببها أفقد الآن ليليت . لا أتحمل ذلك ! أعلم جيدا أن الأمر يتعلق بمشكلة كبرياء تافه وأن من الأفضل أن أتجنبه إذا لم أرد أن أعرقل مهمتي إلى جانب أثوثينا ، لكن ما الذي تريدونه, لا يمكنني أن أتحكم بذلك . كم هذا محرج! أعلم أن العرض الذي أقدمه تافه جدا . ملاك حارس قتلته الغيرة ! ستكون قصة جيدة لصحيفة شعبية . الأمر الذي لا يمكن تصديقه هو أني هيأت دكتوراه حول الطريقة التي يدمر بها أنا فاسد علاقة زوجية . أؤكد لكم أني أحفظ النظرية عن ظهر قلب .

شخص يعاني من مشاكل الغرور, يرغب أن يكون إلى جانبه شريك ثمين و قيم بالنسبة للآخرين . الأكثر جمالا ، الأكثر ذكاء ...الخ . كائن يمتلكه هو فقط . لأنه إذا صار ملكا للجميع سيفقد قيمته . حين يحصل عليه ، يحرص كثيرا على ملكيته كي لا يمسه أحد ، كي لا ينتزعه أحد , لأنه إذا فقده سيتضاءل أناه. يتحول الشريك إلى ملكية تمنح المكانة و تثير الإعجاب . لا يسأل أبدا عما إذا ما كان هذا الشريك هو المناسب لهذه الحياة طبقا للقدر الإلهي . لعل الشريك المناسب يمر أمام عينيه ولا يراه أبدا لأنه لا يملك الموهبة الكافية ، ولا يتوفرعلى العضلات ، الجمال ، أو الذكاء الذي كان يطمح إليه . عدم قدرته على رؤية عمق الروح الإنسانية يحول دون التعرف عليها، وفي المقابل ، يجعله صوت الأنا يرتبط بشخص لا يناسبه.

الطريقة الوحيدة لحل هاته المشاكل هي تحويل الأنا السلبي إلى أنا إيجابي عن طريق المعرفة . حين يتعرف أحدهم حقا على أعماقه يتعلم أن يحب و يقدر نفسه بما هي عليه وليس بالشخص الذي يرافقه . هذا الحب الذاتي يستبدل القطبية السالبة لهالتنا بأخرى موجبة ، و بفضل قانون التطابق نجذب الشخص المناسب لحياتنا . نتوقف عن الشعور بالتعاسة إذا رفضنا أحدهم, لأننا نفهم أن الإنجذاب والرفض يرتبطان بقانون الكارما وليس بقيمتنا ككائنات بشرية. يعاني الأنا إذا رفضنا أحدهم، لكن إذا تجاوز شخص ما ذلك عن طريق المعرفة ، يدرك أن هذا الرفض نحن من تسبب فيه حين خرقنا قانون الحب , و أن السبيل الوحيد لإعادة التوازن هو الحب.

أترون ؟ أحفظ ذلك عن ظهر قلب . لكن هذا لا يعني أني موجود . فلأذهب للجحيم !

من الأم! من هنا يأتي رئيس الملائكة الحارسة الخاص بي. فقط هذا ما كان ينقصني! دائما يظهر عندما يكون خط تواصلنا مشوشا , وعندما بصراحة أقضي حاجتي. لكن ما هو الخطأ الذي ارتكبته ؟ التي تتبول خارج المرحاض هي أثوثينا وليس أنا . صحيح ؟ ربما ما دام الذي فوق هو الذي تحت، سأصاب بعنادها ، و أنا أنتظر أن تتغير كي تعود الأمور إلى نصابها ، بينما الذي عليه أن يتغير هو أنا . يا أحمق! ماذا الآن؟

صلوات آلاف الأشخاص المسافرين على متن المركبة الفضائية الضخمة زرعت الأمل في قلب أثوثينا . إيمان كبير مركز في مساحة صغيرة جدا كان شديد العدوى. دفئ الشموع ورائحة "الكوبال" [1] ، كانت تخلق إحساسا بالحنان ,البراءة و الطهارة. شعرت أثوثينا أنها أصغر سنا . تورد خداها . اختفت آلمها. نسيت تماما عميها، يديها الرثويتين ومرض عرق النسا. العلاقة مع تييو جعلتها تشعر بأمان كلي ، بأنها محبوبة ومرغوب فيها . كانت تعلم أنه ليس مهما أن تملك بشرة متجعدة ورأسا مليئا بالشعر الرمادي و أسنانا زائفة. فهو رغم ذلك يحبها . لا شك أن أي شخص يحتاج للوقوع بالحب. تتغير الحياة تماما. أثوثينا بين ذراعي تييو ، تشعر أنها المرأة الأكثر شبابا وجمالا في العالم . تساءلت هل يحدث هذا فقط في حالتها أم أنه أمر عام يمر به كل الأشخاص المتقدمين في السن. ما الذي يعنيه امتلاك جسد مسن؟ لا شيء . فالجوهر هو نفسه . الرغبات هي نفسها. في اللحظة التي فكرت في رغباتها ، تذكرت فجأة رودريغو . لقد نسيته تماما! وهذا ما كان منطقيا . بين قبلة و قبلة ، ليس من السهل تذكر أي شيء. إضافة إلى ذلك ، تولى تييو إقناعها بأن رودريغو يحبها أكثر من أي شخص في العالم ، مشكلته الوحيدة أنه لا يتذكر ذلك. أثوثينا مثل أي امرأة أخرى ، حين تقبلت أن حبيبها يحبها لوحدها فقط سمحت بالخيانة . فهمت جيدا أنه إذا كان يشعر بانجذاب نحو سيتلالي فذلك راجع لعاطفة عابرة مرتبطة بحيوات أخرى ، لكن حين يستعيد ذاكرته سيعود إليها إلى الأبد. في الوقت نفسه تمضي هي أوقاتا رائعة مع تييو ، ولا تشعر بالذنب.

كان لدى تييو فكرة هامة جدا حول الإخلاص تقاسمتها معه في النهاية . مضمونها أن الشريك يكون مناسب لشخص ما طالما أنه يجعل قلبه ملتهبا بالحب . لكن في اليوم الذي تؤدي فيه هاته العلاقة إلى الكراهية ، الأحقاد وكل أنواع السلوكات السلبية فإنها بدلا من أن تكون نافعة تؤخر تطور الكائن الإنساني . تمتلئ روحه بالظلام، و لا يرى الطريق الذي سيقوده في النهاية إلى روحه التوأم ، إلى استعادة الجنة .

من غير شك كان مناسبا لأثوثينا أن يغرم سيتلالي ورودريغو ببعضهما ، فعن طريق الخيانة سيعود رودريغو إليها . في الآونة الأخيرة يقضي الشخص أربعة عشر ألف حياة وهو غير

[1]- راتنج صلب دون لون أو طعم , يستعمل في المكسيك كبخور في المعابد أو المنازل .

مخلص لشريكه الأصلي ، لكن ، المفارقة ، أن الخيانة هي الطريقة الوحيدة لكي يعود إليه . بطبيعة الحال لا يعني ذلك أن يصبح الإنسان خائنا فقط لأجل ذلك . الحب الذي يؤدي إلى التطور هو الناتج عن إخلاص كلي بين شخصين . هو الذي يولد داخل حلقة مغلقة تحتوي بداخلها على المذكر والمؤنث ، " الين و اليانغ" [1] ، العنصران الأساسيان لكي تنبثق الحياة، المتعة ، والتوازن .حين يتواجد شخص مع شريك ما عليه أن يبقى مع هذا الشريك فقط ، وكلما أحبا بعضهما و أخلص أحدهما للآخر ، كلما انتقلت الطاقة أكثر بين الإثنين و تطورا بشكل أسرع . لكن إذا قرر أحد أعضائهما أن يقطع جريان طاقته كي يرتبط بالشريك الجديد ، فإنه بالضرورة يسمح بخروج كثير من الطاقة التي تمكن من توليدها بإخلاصه في الحب ، و في هاته الحالات تصبح الخيانة مؤذية . لكن حذار ، هذا لا يعني أنه إذا كان شخص ما يملك شريكا ثابتا عليه أن يخلص له مدى الحياة. لا ، عليه أن يبقى إلى جانبه فقط طالما أن طاقة الحب تنتقل بين الإثنين. حين ينتهي الحب، يجب البحث عن شريك جديد. باختصار ، الحل هو الخيانة، لكنها خيانة ملتزمة. الهدف هو أن يبقى الفرد دائما مليئا بطاقة الحب . مثل تييو و أثوثينا .

تييو بعد أن واسى أثوثينا طوال الليل ، كان متعبا جدا وقد غلبه النوم . أثوثينا ، على العكس ، كانت مليئة بالطاقة . نهضت بقفزة واحدة وذهبت للبحث عن العراب خوليتو . كان الإثنان بصدد وضع خطة لخلع إيزابيل من السلطة . كانت أثوثينا تعتقد أنها لن تتمكن أبدا من وضع قمة هرم الحب في مكانها طالما أن إيزابيل موجودة هناك. لماذا ؟ ببساطة لأن إيزابيل كانت ابنة عاهرة حقا ، وفقط بعد إبعادها يمكنها أن تتصرف بحرية.

وجدت العراب خوليتو في زاوية من المركبة الفضائية يشرب زجاجة تيكيلا. جلست أثوثينا إلى جواره . كان موقع العراب ممتازا: كان بعيدا عن مكان تواجد الناس. فكلما كانا بعيدين عن البقية ، كلما كان أفضل. فبذلك ، سيتمكنان من إعداد خطتهم دون أن يسمعهم أحد . حسنا ، ليس بسبب هذا فقط . الحقيقة هي أن أثوثينا لم تشعر أبدا بالراحة وسط الزحام . كانت تفضل الأماكن الحميمية . عكس كوكيتا ، التي تسير مثل سمكة في الماء بين الناس . كلما كانت محاطة أكثر بالناس كلما شعرت بالراحة . كانت أثوثينا مقتنعة أنه بسبب ذلك أغلب غير المتطورين متشابهون في كل الكواكب .لايهم اختلافهم من ناحية الشكل ، فهم يتصرفون بنفس الطريقة في كل الأماكن. يتكلمون نفس اللغة , إذن . أعجبت أثوثينا بالألفة الكبيرة التي تتصرف بها كوكيتا مع الجميع . خلال مدة السفر القصيرة على متن مركبة الحج الفضائية , كان الجميع يعلم بحياتها كاملة . كان

[1]-- مبدأ في الفلسفة الصينية ، حيث الين و اليانغ هما طاقتان متضادتان يحتاج بعضهما لبعض ويكملان بعضهما، وجود واحدة يتوقف على الأخرى . وهو رمز للإنسجام الناتج عن التوازن الذي يؤدي إلى تفاعل طاقتين

الطريقة التي تجاوزت بها موت جدتها مذهلة . لم تكن تملك الوقت كي تشعر بغيابها لأنها في الواقع لم تكن كذلك . بشكل ما ، كانت لاتزال حية . بروح أثوثينا لكنها حية في نهاية الأمر. مهما كان السبب، كان من الجيد بعد كل ما مرت به كوكيتا أنها لازالت تحتفظ بروح الدعابة. كانت تذهب وتأتي من مجموعة إلى مجموعة و تتدخل في كل المحادثات . كانت إحدى المجموعتين تتجادل حول إذا ما كان شخص ما قد أطلق النار قبل أو بعد أن يسلم الآخر نفسه . اعتقدت كوكيتا أنهم يتحدثون عن مقتل السيد بوش وسارعت لتسمع النميمة , لكن بخيبة أمل اكتشفت أنهم يتحدثون عن المباراة النهائية للبطولة البين– كوكبية لكرة القدم بين الأرض وكوكب المشتري ، حيث هزمت الأرض. علقت كوكيتا بأن المسؤول عن الهزيمة هو المدرب لأنه لم يسمح بدخول هوجو سانشيز للعب , وأن عليهم أن ينصتوا لزوجته ، التي لم تتوقف عن الصراخ من المنصة : " فليدخلوه ، فليدخلوه ! " أثناء ذلك ، سألها أحدهم إذا ما كانت تعرف شيئا عن قتلة السيد بوش ، فشعرت كوكيتا بالتوتر قليلا. لكن كي لا تثير الشكوك تنفست بعمق و استعدت لتقديم الجواب ، مثل عادتها ألقت خطابها بكل تميز. بصوت مرتفع أخبرتهم جميعا ألا يتأثروا بالأخبار، فالأشخاص الذين اتهموهم ليسوا إلا " كبش فداء " للنظام. هدأ الجميع كثيرا بهذا الشرح ولا يبدو أن أحدا أدرك بأن كوكيتا تستعمل كلمة بدل أخرى ، و حتى إن لاحظوا ذلك فإنهم لم يكترثوا. فكرت أثوثينا ، " من غير شك. الله يخلقهم وهم يلتقون ".

حين رأووا سعة اطلاع كوكيتا ، سألوها عن رأيها في الإتجاه الذي تأخذه الأحداث في مكسيكو . كان مقلقا شن العنف بهاته الطريقة . وافقتهم كوكيتا الرأي و أخبرتهم أنها تأمل أن يكتشف قريبا العقل الماكر الذي يخطط لكل جرائم القتل المريعة .

- جرائم قتل ؟ كنا نعتقد أن هناك جريمة السيد بوش فقط ، ماذا ، هل وقع المزيد؟

شعرت أثوثينا بالكثيرمن القلق. كان عليها أن تسكت كوكيتا ، أو أنها بشكل ما ستخرج كل المعلومات و ستضعهم في مشكلة لن يتمكنوا من الخروج منها أبدا. لذلك طلبت من العراب خوليتو أن يقودها إلى مكان تواجد كوكيتا كي تسحبها من شعرها ، لكن عندما وصلت اكتشفت أن ذلك لم يعد ضروريا , لأن كوكيتا ، بطريقة ذكية ، غيرت الموضوع و بدأت تلهي مستمعيها بنظرية كاملة حول السبب الذي جعل بوبوكاتيبيتل " يتقيأ". أخبرتهم – في حالة ما إذا كانوا لا يعلمون – أن البركان يجذب طاقة و أفكار سكان الأرض، و أنه مؤخرا تغذى على خوف وغضب خالصين , وهو السبب الذي جعله يصاب بعسر هضم و يقذف سلسلة من تجشآت الكبريت مصحوبة بزلزال الأرض المعروف . جميعهم تعجبوا من الشرح و شعروا بالقلق أكثر

من أي وقت مضى من أن تسوء الأمور في ميكسيكو . لا أحد يناسبه أن تستمر الأمور بهذا الشكل. إذا نشط البوبكاتيبيتل قد يحدث تفاعل متسلسل بين جميع البراكين المتصلة داخليا به و يؤدي إلى كارثة عالمية لن تؤثر فقط على سكان الأرض ، بل وحتى على جميع سكان النظام الشمسي.

***

ربما لو لم يذهب رودريغو مع سيتلالي ، لكانت أثوثينا أقل إحساسا بالألم الذي تسببه لها الأحجار الموجودة في ركبتيها. بقيت لمدة طويلة جاثية ، تتقدم على ركبتيها وسط آلاف الحجاج الذين كانوا يحاولون الدخول إلى كنيسة العذراء غوادلوبي . كانت لا زالت تتظاهر بأنها واحدة زائدة في المجموعة . قرروا انتظار إنهاء الصلاة كي ينفصلوا عن المؤمنين. لم يرغبوا في إثارة الشكوك . الوحيدان اللذان خاطرا بالذهاب هما رودريغو و سيتلالي . سيتلالي لأنها كانت بحاجة ماسة للعودة إلى منزلها ، ورودريغو لأنه كان يتبعها . من جهة أخرى ، لم تجد سيتلالي أي مبرر كي تبقى إلى جانب مجموعة خطيرة كهذه , فلا رودريغو في جسم الزوج السابق لكوكيتا، ولا هي كانوا مطلوبين من قبل الشرطة . ذهبوا حين هبطت المركبة الفضائية . ودعتهم أثوثينا بسرعة ، متظاهرة باللامبالاة , لكن تييو كان يعلم جيدا أنها محطمة داخليا . ومثلما هو متضامن دائما، لم يبتعد عنها مانحا إياها دعما ماديا وروحيا كبيرا .فلولاه من يعلم كيف كانت ستتغلب على الهزيمة . كان باستطاعتها تحمل خيانة رودريغو بشكل جيد طالما أنه أمام عينيها . لكن لن تغفر حين تعلم أنه بعيد.

بحنان كبير ، حاول تييو أن يعوض وجود رودريغو و أن يذهب بأثوثينا عبر الطريق الأقل صعوبة في اتجاه البركة الصغيرة . سكان القرية يسمون هكذا بركة حيث تعوّد شعب الأزتيك منذ زمن بعيد على تطهير أنفسم فيها قبل أن يقدموا القرابين للإلهة تونانتزين . منذ الإحتلال وحتى يومنا هذا لازالت هاته الشعيرة تمارس ، لكن الآن تيمنا بالعذراء غوادلوبي . الهدف من هذه الشعائر هو تخليص الجسد من شوائب الفكر ، قولا و فعلا قبل الدخول إلى المعبد. طريقة القيام بذلك هي غسل الوجه، القدمين واليدين . قاد تييو أثوثينا مثل أفضل مرشد في العالم مجنبا إياها كل أنواع الحواجز حتى أوصلها إلى ضفة البركة . قامت بالإنحناء كي تأخذ الماء بين يديها و تنظف وجهها . حين كانت على وشك وضعه على الوجه، اقتربت منها كوكيتا وهمست لها في أذنها:

- لا تلتفتي ، هنا بالقرب منا يوجد الحارس الذي يحمل جسدك السابق.

قفز قلب أثوثينا . هذا يعني أنهم اكتشفوها !

في لمح البصر ، قامت كوكيتا ، أثوثينا وتيو بالهرب ، يتبعهم مباشرة أثوثينا السابقة . كان من الصعب جدا التحرك وسط هذا العدد الهائل من الناس ، خاصة بالنسبة لأثوثينا العمياء . قرر تييو أن يأخذها بين ذراعيه بعد أن داسوا عليها مثل ستة أشخاص كانوا يتقدمون على ركبتيهم .

بعد فترة وجيزة من الذهاب عكس التيار غاب عن أنظارهم أثوثينا السابقة ، لكن اصطدموا بشرطيين كانا يراقبانهم بشكل مثير الشك وبدأوا بملاحقتهم . تييو حاملا أثوثينا بين ذراعيه ، أسرع الخطى وقاد كوكيتا وسط الحشد عبر العديد من الطرق المختصرة. كان تييو يتدبر أمره جيدا وسط هذه الطرق ، فقد قضى طفولته كاملة في هاته المستعمرة . حين وصل إلى زاوية ما سحب كوكيتا داخل مسكن في حالة خراب . وضع أثوثينا فوق الأرض وبلطف بدأ يقبل جبينها. استعادت أثوثينا وعيها. أغلق تييو فمها كي لا تنطق بأي كلمة قد تفضحهم، ففي باب المسكن يقف رجال الشرطة . كوكيتا رغما عن أنفها ، كان عليها أن تلزم الصمت. الشيء الوحيد الذي كان يسمع هو نبضات قلبهم ، مكبر صوت المركبة الفضائية معلنا عن المناظرة في التلفزة الإفتراضية بين المرشح الأروبي و المرشحة الأمريكية لرئاسة العالم ..... و نحيب أثوثينا السابقة. التفت تييو و كوكيتا واكتشفوه مختبئا وسط ظلمة المسكن المخرب. كان أثوثينا السابقة مختفيا ومرعوبا .حين رأى أنهم اكتشفوه أشار إليهم بأن يحافظوا على الصمت . همس تييو لأثوثينا في أذنيها بما يحدث. تفاجأت كثيرا، فمثلهم تماما , كان الحارس مختبئا.

حين ذهبت الشرطة ، أطلقت كوكيتا لسانها ضد أثوثينا السابقة.

- الآن نعم تبكي كثيرا, أليس كذلك؟ لكن ماذا عندما كنت تمشي مثل السفاح ...؟ حسنا ، اعتقدت أن الشرطة لن تكشفك أبدا ...؟ لكن ، انتظرني قليلا ، فإن كانوا الآن يعلمون أنك قاتل السيد بوش و فيما بعد غيرت جسدك ، ستعلم الشرطة بأننا أبرياء... سترى الآن, سوف أتهمك!

حاولت كوكيتا الخروج من مخبئها كي تطلب الشرطة ، لكن أثوثينا السابقة منعها بسحبة واحدة منه.

- لا . لا تفعلي ، الشرطة لا زالت تعتقد بأنكم قتلة السيد بوش و إذا رأوكم هنا سيقومون باعتقالكم، أؤكد لهم ذلك ... بصراحة لا يناسبكم أن تبلغوا عني ، أنا لا أختبئ من الشرطة .
- سألته أثوثينا :ممن إذن ؟
- من إيزابيل كونزاليز...
- سألته كوكيتا: لكن أليست رئيستك ؟

- نعم " كانت" ، لكنها طردتني .... آه ، كان رهيبا جدا ! خاصة لأنني حامل...

غضبت أثوثينا . الحارس ، الراقصة السابقة ، بفضل انتفاعه بجسدها ينتظر مولودا! العاهر ! زعزعت الغيرة روحها. كم كانت تود أن تستعيد جسدها ! وتجرب الأمومة التي ستحرم منها طالما هي في جسد جدة كوكيتا . صعد الغضب إلى رأسها ، ودون أن يتمكن تييو من إيقافها، انهالت عليه بالشتائم.

- كلب بائس ! كيف تجرؤ على جعل جسد لاتملكه حاملا !

قام أثوثينا السابقة بحماية بطنه . هذا هو الشيء الوحيد الذي تمكن من القيام به . كان يحزنه الرد على ضربات هاته العجوز المجنونة.

- أنا لم أجعله حاملا ، لقد كان كذلك!

توقفت أثوثينا عن الضرب .

- كان حاملا ؟
- نعم.

تجمع الدم في رأس أثوثينا . ظلت خرساء للحظات إضافة إلى عميها . إذا كان هذا الجسم حاملا في السابق قبل أن يحتله الحارس ، فالطفل الذي ينتظره هذا الرجل هو طفلها، الطفل الذي حملت به من رودريغو ليلة شهر العسل الرائعة ، الوحيدة التي حظيا بها . اقتربت أثوثينا من من أثوثينا السابقة ، أمسكت بطنه بيديها بقوة وكأنها تحاول أن تنتزع منه هذا الطفل الذي ليس له وتشعر من خلال الجلد بأدنى إشارة حركة ، حياة ...حب . كأنها كانت تحاول إخبار هذا الطفل بأنها أمه والحفر في الماضي, كي تعيد إلى الحاضر ذكرى اليوم الذي ضاجعها فيه روردريغو، والإعتذار آلاف المرات من هذا الطفل الذي تخلت عنه دون أن تعلم . لأنها لو علمت أنها حامل لما غيرت جسدها أبدا . أبدا ! قد تفعل أي شيء كي تتمكن من الإحتفاظ بهذا الطفل في أحشائها، كي تشعر بنموه ، كي ترضعه ، كي تراه ! بجسد عجوز عمياء، بثديين جافين ، بذراعين رثويين ، لا يمكنها أن تقدم له إلا الحب . حضن تييو الذي يغطي كتفيها أعادها للواقع. انهارت على صدره ، وبكت بألم . امتزج صراخها بنحيب أثوثينا السابقة.

- أنتم لا تعرفون ما الذي يعنيه لي الحصول على هذا الطفل ...لا تبلغوا عني ، لا تكونوا أوغادا ... ! ساعدوني من فضلكم ، إنهم يريدون قتلي .....
- سألت أثوثينا حين توقفت عن البكاء و بانشغال كبير حول مستقبل ابنها: لكن ، لماذا؟
- سألت كوكيتا:لأنك حامل ؟

- لا ، لا ظن ! ليس بسبب هذا طردوني فقط ، يريدون قتلي لأن إيزابيل ناكرة للجميل ... بصراحة ! انظروا ما الذي يعنيه هذا لي ، أنا الذي كنت ذراعها الأيمن لسنوات عدة ! كل ما فعلته لأجلها . نفذت كل أفكارها . عملت آلاف الساعات الإضافية . لا توجد مهمة كلفتني بها إلا ونفذتها على الفور .....حسنا ، الشيء الوحيد الذي لم يقو قلبي على القيام به هو قتل ابنتها...
- البدينة ؟
- لا ، ابنة أخرى كانت قبلها ... نحيلة ، جميلة ، جميلة ... كيف تعتقدون أني سأقتلها مع رغبتي في الحصول على ابن ! واضح الآن...!
- سألت أثوثينا: وإذن ، من قتل الطفلة؟
- لا أحد ، أردت الإحتفاظ بها. لكن لم يكن باستطاعتي. بما أنني أعمل بالقرب من السيدة إيزابيل عاجلا أم آجلا كانت ستعلم بذلك . وما الذي تريدونه ! ما فعلته هوأني أخذتها إلى ملجأ...

اخترقت كلمة " ملجأ" جسم أثوثينا مصحوبة بمطر جامد ضرب عمودها الفقري بذكرى المكان البارد الذي قضت فيه طفولتها كاملة. الصدمة ربطتها بهاته الطفلة المسكينة التي نشأت دون أسرة مثلها.

- علقت كوكيتا متباهية بأسلوبها اللغوي المتميز: هذا مريع ! لا شك أن هاته كانت أكثر الإحتياجات سوءا في حياتها !
- نعم ، أجاب أثوثينا السابقة دون أ يفهم جيدا ما أرادت كوكيتا قوله.
- سأل تييو متدخلا للمرة الأولى في هذا الحوارالنسائي:ولماذا أمرت بقتلها ؟
- أظن أن الخريطة الفلكية للمخلوقة كانت تقول أنها قد تزيلها من منصب سلطة ستحصل عليه .... لكن أنا أعتقد أنه بسبب شر محض ... لا أعلم لم منح الله أولادا لهاته إن كانت لا تريدهم! يجب أن تروا كيف تعامل ابنتها الأخرى ، وخاصة البدينة المسكينة ...!
- قاطعته كوكيتا: مهلا ، مهلا ، لكن لحد الآن لم تخبرنا لم أرادوا قتلك ؟
- حسنا ، لأنها أخبرتني أنها لم تعد ترغب في رؤيتي هناك ، شعرت إذن بالسوء . لا؟ , طردتني الكلبة ! لم أتحمل ذلك و بدأت أفكر كم سيسرني أن تتحول اللعينة إلى فأرة مجذومة و أن تسقط فوقها مركبة فضائية تحطمها كليا، في هاته اللحظة دخل أحد المحللين العقليين الذي كان يصور أفكارنا والذي أخبرها بما يظهر في الشاشة ، و تعرفون مسبقا كيف أصبحت ....
- سألت كوكيتا مستاءة تقريبا لأنهم تركوه حيا: وبعد ذلك ، لم لم يقتلوك ؟

- حسنا لأن عرابي أكابيتو لم يجرؤ. أخبرها أنه فعل و أنه قام بتحليلي ,لكن لم يكن صحيحا. خبأني في غرفته إلى أن وصلنا إلى الأرض لأنه ... حسنا ... لأني كنت أعجبه ، وبما أنه ضاجعني... و بعد ذلك تركني هنا كي أطلب المساعدة من العذراء غوادلوبي ، لأنه لم يتمكن من فعل شيء من أجلي ، لكن كما ترون ، لم يكن لدي وقت لطلب المعجزة.....
- سألته أثوثينا: مهلا , لكن لدي سؤال . كيف أن كاميرا الصور الذهنية التقطت أفكارك الحقيقية.
- حسنا ، مثلما تلتقطها دائما ...
- لا يمكن أن يحدث هذا . جسمي ، أقصد جسمك يملك حاسوبا صغيرا يصدر أفكارا إيجابية بهذا الحاسوب يستحيل أنهم صوروا أفكارك الحقيقية ...
- آه ؟ نعم؟ على الأرجح تعطل الحاسوب الذي أحمله في رأسي ... أو جن أو من يدري سيدتي ، لكن الحال هو أن إيزابيل غضبت كثيرا....

تذكرت أثوثينا أن الطبيب أخبرها بأن الجهاز لا زال في مرحلة التجريب وتحمست كثيرا للأمر . هذا يعني أن الحاسوب المثبت في رأس إيزابيل قد يسبب لها مشاكل كبيرة خلال المناظرة التي ستجرى خلال ساعات قليلة . الغرض من هذه المناظرة هو البحث في الحيوات السابقة للمرشحين للرئاسة لمعرفة من من الإثنين يملك ماضيا نظيفا أكثر . كل واحد منهما يجب أن يخضع لعودة مستحثة عن طريق الموسيقى . بالطبع من أجل المناسبة يتم اختيار ألحان تحدث في العقل الباطن اتصالا مباشرا بأمور غامضة ومرعبة . ليت جهاز الدكتور دييز يتعطل لإيزابيل مثلما تعطل لأثوثينا السابقة ! ففي عيون العالم بأكمله ستصبح محتالة.

يجب أن يذهبوا لمشاهدة المناظرة ! لا يمكن أن تفوتهم ، لكن أولا عليهم أن يجدوا العراب خوليتو الذي نسوه وسط الزحام. في الأخير وجدوه يبيع تذاكر للتطهر في البركة الصغيرة. قبل الخروج من المسكن ، توقفت أثوثينا عند الباب كي تدعو أثوثينا السابقة للهرب معهم. شكرها أثوثينا السابقة كثيرا.

- لا تشكرني . لا أقوم بذلك لأني إنسانة جيدة لكن أريد أن أبقى قريبة من الرجل الذي سيلد ابني.
- تعجب أثوثينا السابقة : يسوع ، ألف مرة ! لا يمكن أن يصدق أنه داخل جسم هذه العجوز توجد روح أثوثينا.

- أجل إنها أنا يمكنك أن تزيل هذا التعبير الغبي. لم تقتلني ، لكن لم أنس أنك حاولت . أحمق.

في اللحظة التي كان أثوثينا السابقة سيقدم اعتذارا لأنه قتلها ، سمعوا بعض المطاردات التي دفعتهم للإختباء مجددا في الظلام . في صمت رأوا كيف دخل رودريغو وسيتلالي إلى المسكن . كانت سيتلالي مرعوبة . في كل أرجاء المدينة كانت هناك صور ملصقة تحمل تخطيط هالتها الضوئية . كانت متهمة ورودريغو , أو بالأحرى و الجسد الذي يحتله ، بأنهما العقلان المدبران للإعتداء الموجه ضد السيد بوش . حين رأت سيتلالي أثوثينا ، تييو وكوكيتا أسرعت للقائهم ، عانقتهم بحرارة و طلبت مساعدتهم .

- احتجت عليها كوكيتا : الآن نعم ، صحيح ! لكن ماذا عنك حين كنا بحاجة لأن تتضامني معنا؟

حالت أثوثينا دون انطلاق سلسلة من الإحتجاجات المتبادلة ، رحبت برودريغو و سيتلالي بحب كبير و باركت الأعداء الذين أجبروهم على العودة إليهم.

***

بدا منزل تييو مثل فرع للقرية الصغيرة . تحول إلى المأوى الإجباري للجميع . أثوثينا ، رودريغو، سيتلالي والعراب خوليتو لا يمكنهم ولو على سبيل المزاح الرجوع إلى العمارة . منزل سيتلالي تم اقتحامه , منزل أثوثينا السابقة إضافة إلى أنه كان مراقبا , تم إتلافه بشكل كبير بسبب الزلزال ; لذلك ، لم يعد أمام أحدهم خيار آخر غير قبول العرض الكريم لتييو . كان يقطن في شقة صغيرة بتلاتيلولكو ، كانت تلاتيلولكو " منطقته" في عدة تجسدات ، لذلك كان يعيش هناك أفضل من أي مكان آخر.

في تلك اللحظة كانوا جميعا جالسين أمام التلفاز يشاهدون المناظرة بين المرشحين لرئاسة كواكب العالم . تييو ، مثل كوكيتا ، كان يملك فقط تلفازا ثلاثي الأبعاد ، لكن لا أحد قام بالإحتجاج. الأمر الوحيد الذي يهمهم هو رؤية اللحظة التي ستكون فيها إيزابيل موضع سخرية . كانت أثوثينا تشعر باليأس لأنها لا تستطيع أن ترى . بما أن تييو كان يهيء العشاء للجميع ، كانت كوكيتا هي المكلفة بأن تروي على مسامعه ما يحدث . لم تتمكن كوكيتا من مضغ اللبان والسير في الوقت نفسه. لم تتمكن أبدا من إنجاز عملين في وقت واحد. إما أن تشاهد التلفاز ، أو تحكي ما يحدث ، سمحت بأن تشدها الأحداث الهامة وجمدت لسانها كي تتمكن من التركيز في

الصور . كان على أثوثينا أن تسألها في كل ثانية . الأسوء لم يكن أمامها خيار آخر . رودريغو وسيتلالي كانا ينتظران أدنى فرصة كي يقبلا بعضهما ولم يملكا وقتا لأحد غيرهما. أثوثينا السابقة كان كارثة: يحكي أكثر مما يشاهد ولم تكن هناك طريقة لإغلاق فمه حين يبدأ بالكلام . العراب خوليتو كان ثملا تقريبا و يتفوه بتفاهات محضة ، لذلك كانت كوكيتا خيارها الوحيد ، و كان هذا مزعجا. ليس فقط لأنها تصمت فجأة ، ولكن لأنها تنام في الأجزاء المملة و بذلك لا تعرف أثوثينا ما إذا كان الذي يحدث هاما جدا أو مملا جدا ! في تلك اللحظة كان مملا جدا . فالحيوات العشر الأخيرة للمرشح الأروبي كانت مملة أكثر مما يمكن تصوره .

غطت كوكيتا في نوم عميق لدرجة أنها بدأت تشخر . لم يعجب الصمت أبدا أثوثينا ، فقد كان يتركها في ظلام دامس . كانت بحاجة لصوت كي تبقى مرتبطة بالحاضر، خلافا لحاسة سمعها التي ارتبطت بالألحان التي يسمعها المرشحون للرئاسة, وبدأت بالشرود . ضاعت في السواد الذي حكم به عليها وسافرت إلى حيواتها السابقة. لم يكن هذا سيئا أبدا ، لكن ليس هذا ما كانت ترغب به . كانت ترغب في أن تكون أول شخص يعرف إذا ما كان حاسوب إيزابيل سيتعطل أم لا . كانت أصابع الجميع مشتبكة تطلب أن يتحطم الجهاز . الحيوات الثلاث الأولى مرت دون مشاكل ، الفوضى بدأت حين وصلوا إلى حياتها باعتبارها الأم تيريزا. في البداية كان كل شيء يسير بشكل جيد . صور حياتها ك " قدسية" بدأت بالظهور على الشاشة بوضوح شديد .شاهدوها تحمل طفلا يعاني من سوء التغدية في إثيوبيا ، توزع الطعام بين المصابين بالجذام ، لكن فجأة ، تعطل الحاسوب الصغير أخيرا !

قرص مدمج 9

صرخ رودريغو:

- إنها نفس عودتي ! هذه المرأة هي أنا !

سمعته أثوثينا و ارتعبت . عادت فجأة من المكان الذي كانت متجة إليه. صمت كوكيتا و الباقين ، جعلها تحت رحمة الموسيقى و حققت العودة . لم تذهب بعيدا جدا , فقط إلى لحظة ولادتها في الحياة الحاضرة. وجدت أن المخاض كان صعبا جدا . كان حول رقبتها ثلاث دوائر من الحبل السري متشابكة . ثلاث دوائر ! ولدت شبه ميتة تقريبا . الأطباء أعادوها للحياة، لكن بعد قليل تمكنت من الإنتحار. السبب الذي جعلها ترغب في القيام بذلك هو معرفتها أن أمها ليست سوى إيزابيل كونزاليز . الآن نعم ، أم عاهرة ! إنها الإبنة التي أمرت إيزابيل بقتلها وهي طفلة ! والأسوء ، أثوثينا السابقة ، الحارس الذي لا تحبه لأنه قتلها وأخذ جسدها ، هو الشخص الذي أنقد حياتها حين كانت طفلة . واضح, إذا كانت مدينة له بحياتها من جهة ، فإنها من جهة أخرى مدينة له بالوفاة: كانا متعادلين .

صرخات رودريغو هزتها من جديد.

- أثوثينا ! تسمعينني ؟ حياة إيزابيل هاته هي نفسها التي رأيتها.

كانت أثوثينا مصدومة بما اكتشفته للتو حتى أنها استغرقت بعض الوقت لفهم ما كان رودريغو – بمساعدة تطفل كوكيتا – يحاول إخبارها به : أن إيزابيل هي أسوء قاتلة ، أنها كانت مصاصة دماء قتلت صهر رودريغو في حياة أخرى ، الآن سيتضح كل شيء ، ستصبح قذرة في نظر كل سكان العالم، و تستحق ذلك لأنها خنزيرة ، من المؤكد سيقومون بقتلها لأنها خدعت الجميع بواسطة الحاسوب الصغير المثبت في رأسها ، وقريبا سيتخلصون من الشكوك ، إلخ ، إلخ ، إلخ. الحلم السخيف انتهى حين أخرس تييو الجميع وطلب منهم أن يعيروا انتباها لما يحدث . كانت صورة التلفاز سوداء . التفسير الذي قدموه للجمهور هو تعطل نظام الإرسال. أبيل ثابلودوسكي كان يقرأ تقريرا خاصا أرسله الوكيل العام للكوكب و الذي يفصل الخبر . لكن في نهاية المطاف ما كان يطمح إليه هو إقناع الساكنة أن الصور التي ظهرت للتو غير حقيقية ، و أنها نتيجة لتخريب القناة التلفزية فقط بهدف المساس بسمعة إيزابيل.

- صاح الجميع :مستحيل ! رأيناه بوضوح .

شعرت أثوثينا باليأس. عليهم أن يثبتوا أن إيزابيل تكذب . هذه هي الطريقة الوحيدة لهزيمتها. فتح العراب خوليتو بسرعة الرهانات لمعرفة ما إذا كان ذلك سيتحقق أم لا . المتشائمون كانوا يميلون إلى الفشل . لكن أثوثينا لا . لا يمكن أن تستسلم . كانت مستعدة لتحمل أقصى العواقب من أجل الفوز , وهذا سيتحقق عن طريق المواجهة المسلحة. لكن ليس بهذه البساطة . في الأرض لا أحد يملك أسلحة . وضعت هي والعراب خوليتو خطة لتنظيم حرب حقيقية . لكن يحتاجون للمال ,للعلاقات ,ولمركبة فضائية لحمل السلاح، ولا يملكون لا هذا ولا ذاك . الأسهل في هاته اللحظة هو تجهيز أدلة تثبت أن الصور التي رآها العالم بأكمله حقيقية . يجب أن يجمعوها ، ولكن ، أين؟ كم يفتقدون الويجا الإلكترونية ! لابد أنهم نسوها في مركبة العراب خوليتو ، ومركبة العراب خوليتو كانت في كوكب بعيد جدا عن الأرض . حتى البكاء الآن لن يكون جيدا ! لم يكن أمامهم خيار آخر . الأسوء أنهم أثناء الهروب خرجوا مسرعين حتى أنهم نسوا في شقته صور عودة رودريغو، القرص المدمج ، مشغل الأسطوانات لسماعه وزهرة البنفسج الإفريقية كذلك ، و الصور المرتبطة بجريمة قتل الدكتور دييز. لامجال للتفكير في إمكانية استرجاعها !

لم تعلم أثوثينا من أين تبدأ . بحثت عن تييو و عانقته . كانت بحاجة لأن تغمرها السكينة. كانت متعبة جدا من التفكير لدرجة أنها تركت عقلها فارغا, حين قامت بذلك، الماسة إلتي كانت في جبينها نشرت بداخلها النور الإلهي ، حصلت أثوثينا على لحظة صفاء ذهن مذهلة. تذكرت أنه خلال العودة التي أنجزتها لرودريغو داخل المركبة الفضائية ، ذكر أن سيتلالي الهندية التي اغتصبها سنة 1527 ، قامت باغتصابه في حياة 1890. سيتلالي ، إذن ، هي الصهر الذي اعتدى على رودريغو حين كان هذا أخا لإيزابيل. إذا تمكنت من إنجاز عودة له سترى كيف قتلتها إيزابيل .كم هي غاضبة لأنها لا تملك الموسيقى المناسبة في يدها ! كانت تحاول أن تهدأ من خلال التفكير في أنها حتى لو تمكنت من إنجاز العودة له والحصول على صور جديدة, لن تنفعها كثيرا ، حسنا لا أحد منهم يستطيع أن يتوجه إلى الشرطة بينما هم مطلوبون كمجرمين مشتبه بهم. عليهم أن يجمعوا أدلة جديدة في مكان ما .

فجأة ، تذكرت سيتلالي أيضا أنها تملك الملعقة التي كانت أثوثينا مهتمة بها كثيرا. أصبحت أثوثينا سعيدة جدا ، لكن حين تذكرت أنهم لا يملكون الويجا الإلكترونية شعرت باليأس . كان جميلا جدا أن تحصل على تحليل للملعقة . أثوثينا تتذكر جيدا أنه في إحدى صور عودة رودريغو ظهر على الملعقة وجه المغتصب والشخص الذي اقترب لقتله من الخلف ، أو بالأحرى ، وجه إيزابيل في الفترة التي كانت فيها رجلا. نعم, سيكون هذا دليلا جيدا ضد المرشحة ! كم هي غاضبة لعدم وجود طريقة للحصول على الصورة! سألتها كوكيتا لم لا يحاولون القيام بالعودة للملعقة . سخر

الجميع منها . لكن أثوثينا وجدت اقتراحها منطقيا . كل الأغراض تهتز و تتأثر بالموسيقى ، مع امتياز كبير يتمثل في أنهم لا يملكون التشويشات العاطفية التي يملكها الإنسان . العائق الوحيد هو أنهم لا يتوفرون على موسيقى لإحداث الإهتزازات ولا كاميرا الصور الذهنية لتسجيل الذكريات . تطوعت كوكيتا لغناء مقطوعة جميلة جدا دون موسيقى. أخرج تييو من الخزانة كاميرا صور ذهنية محطمة تقريبا كان يخبئها ، وجميعهم جنبا إلى جنب تمنوا أن تنجح التجربة. حمل رودريغو طوال الوقت الملعقة في يده كي يحفز ذكريات الحياة التي تهمه. وكوكيتا بطلاقة كبيرة ، غنت بصوت عال مقطوعة " تحت رحمتهم"

قرص مدمج . 10

فاصل للرقص

إلى كل من يستمتع

بالخضر والفاكهة

أهدي هاته المقطوعة

تحت رحمتهم السوق.

تحدث البرتقال

بأن الليمون طازج جدا,

أن الماندرينة الناضجة

تشعر أنها لذيذة جدا,

وتنصح بالتين الشوكي

التفاحة الملعونة.

قبضوا بسدادة

على الزيتون المسكين.

كل شيء ينتهي. كل شيء ينتهي.

حتى ال..... حتى ال.....

حتى البرقوق الدنماركي ينتهي.

سيادتي لا تكن فاكهة

فجميعنا شهيات

هم يشعرون أنهم ملوك

لكنهم فقط "ماميس"[1]

"أوي، كم هي لذيذة جاراتي"

سخر السابوتي[2] الصلب

بعد ذلك , انتقد السفرجل

الذي هو مثل أجنبي أصفر

" لا تكن مشمشا رديئا

. ردت عليه الغرانطة–

أنت سابوتي صلب

ولا أحد قال لك شيئا ".

كل شيء ينتهي. كل شيء ينتهي.

حتى ال..... حتى ال....

حتى البرقوق الدنماركي ينتهي.

ليليانا فيلبي

صفقت كوكيتا بحرارة ، حتى أن أناها اضطرب بشكل فظيع . صوتها , بقوة إزاحة أقوى من الأمونياك، تمكن من إخراج الملعقة في الذكرى الأخيرة من مشهد الإغتصاب. كانوا جميعا سعداء . كانت الصور واضحة جدا . رغم ذلك ، كان الإنعكاس ضئيلا جدا. كان على تيبو أن

[1] -Diccionario de la lengua Españolaop.cit,,tomo 2,p :1429
فاكهة شجرة أمريكية تنتمي لعائلة أشجار جارسينيا .

[2] Diccionario de la lengua Española,tomo 2,p :2340
فاكهة شجرة أمريكية تنتمي لعائلة أشجار سبوتية ، ارتفاعها عشرة أمتار فاكهتها صالحة للأكل تشبه التفاحة , داخلها أصفر لذيذة ومبللة

يعود للحاسوب الصغير كي يقوم بعملية تكبير الصورة . بهاته الطريقة حصل على صورة واضحة لوجه إيزابيل (الرجل) في اللحظة التي قتل أخاه ، أو بالأحرى ، سيتلالي (الرجل) . لايمكن القول بأي شكل من الأشكال أنهم وجدوا حلا للمشكلة. هذا دليل يصلح لإثبات أنهم كانوا محقين في افتراضاتهم ، لكن محاميا جيدا سيشكك فيه في ثانية كدليل على إجرام إيزابيل . الدفاع قد يدعي أن صورة الملعقة تم صنعها مسبقا . هذا مؤسف، لأن الصورة كانت جيدة جدا.

كانت أثوثينا يائسة لأنها لم تتمكن من تحليل الصورة بنفسها . مصدرها الوحيد لإعادة خلقها في الذاكرة هو القصص التي يزودها بها رودريغو. كلما تخيلتها شعرت أثوثينا أنها على وشك إيجاد معلومة ناقصة . فجأة صرخت: وجدتها. حسب ما سمعته ، في انعكاس الملعقة يظهر في مقام أول وجه سيتلالي (الرجل) في مقام ثان وجه إيزابيل (الرجل) ، وفي مقام ثالث الجزء العلوي لنافذة . تسارعت نبضاتها في ثوان ، أوصاف النافذة تتطابق تماما مع الألواح الرصاصية التي رأتها تسقط عليها في حياتها سنة 1985 . ظهر الزلزال أمام عينها من جديد بنفس الكثافة السابقة . في جزء من الثانية رأت رودريغو من جديد يأخذها بين ذراعيه ، رأت أن سقف المبنى يسقط فوقهم ، عانت من جديد الحيرة ، الألم، الصمت ، الغبار ، الدم، الأرض ، الأحذية تتجه إلى حيث توجد هي ، الأيدي تحمل صخرة حطمت في الأخير رأسها...وثانية قبل الإصطدام رأت الكره منعكسا على وجه إيزابيل .تذكرت أنها في هاته اللحظة الثمينة انحرفت برأسها في محاولة لتجنب أن تصيبها الصخرة ، وتوقف عقلها عن العمل بسبب الإصابة . تجمدت أغشيتها في صورة واحدة. عيناها قبل أن تموت رأت تحت أنقاض منزلها هرم الحب مدفونا. كانت متأكدة. كان محفورا في ذهنها مشهد رودريغو حين اغتصب سيتلالي . استمناءاتها العقلية جعلتها تعود إليه مرات عديدة ، وتذكرت أن رودريغو أشار إلى أن الاغتصاب كان فوق هرم الحب . هذا الهرم هو نفسه الذي رأته تحت منزلها قبل أن تموت . الآن الأمر الوحيد الذي عليها القيام به هو البحث عن المكان الذي يقع فيه هذا المنزل كي تحدد مكان وجود الهرم. فبما أنها لن تتقدم في استعادة توأم روحها ,على الأقل بإمكانها أن تؤدي مهمتها في الحياة.

طلبت أثوثينا المساعدة من تييو وتدخل هو على الفور . بمساعدة بندول وخريطة ، خلال دقائق معدودة حدد المكان الصحيح الذي يتواجد به المنزل . صرخ أثوثينا السابقة . المكان الذي أشار إليه البندول هو بالضبط عنوان إيزابيل ! هذا يعقد الأمور كلها. أكد أثوثينا السابقة أنه في فناء المنزل يوجد بالفعل هرم كان يكافح من أجل الخروج . تأكدت أثوثينا أنه الآن ستحل عليهم اللعنة، فمنزل إيزابيل كان حصنا منيعا ليس باستطاعة أي أحد الدخول إليه . قام أثوثينا السابقة

بطمأنتها. هناك طريقة لإقتحام هذا الحصن ، وذلك من خلال كارميلا ، أختها البدينة. كانت كارميلا تحب أثوثينا السابقة كثيرا. فهو الشخص الوحيد الذي منحها الحنان في طفولتها ، الذي كان إلى جانبها في مرضها، الذي أنجز معها واجباتها المدرسية، الذي أحضر لها الورود في عيد ميلادها، الذي أخذها للتنزه كل يوم أحد ، الذي قال لها أنها جميلة والذي أعطاها دائما قبلة النوم . كان متأكدا جدا ، إذن ، أنه إذا طلب مساعدتها لن ترفض ، فهي مثل ابنته بالتبني.

- قال : إضافة لذلك ، لن تهتم أن نستعمل مساعدتها في القضاء على والدتها، لم تحبها أبدا ، والكره بينهما كان متبادلا.

علق تييو أنه بفضل العداوة التي يتركها هذا النوع من العلاقات تطورت جميع الثورات . في مرحلة معينة ، كل المهمشين ,المنسيين والمهانين اتحدوا ضد القوي. الأمر السلبي هو أنهم حين انتصروا و تغيرت الحكومة ، المهانون كانوا يرغبون فقط في الإنتقام و تصرفوا في النهاية مثل الأشخاص الذين سبقوهم ، إلى أن انتزعت منهم مجموعة أخرى من الناقمين الحكم . هكذا هي الأمور لسوء الحظ . يرى الإنسان الظلم بوضوح فقط عندما يكون مضطهدا. لكن حين يصل إلى السلطة، يمارسها دون شفقة ضد الجميع حتى لا ينزعوا منه الحكم . من الصعب جدا اجتياز اختبار السلطة . الأغلبية تتنكر لأصلها , تنسى كل ما تعلمته حين كانت جزئا من الشعب، وترتكب كل أنواع المذابح. الحل بالنسبة للإنسانية سيأتي في اليوم الذي سيحكم فيه من يتقلد السلطة وفقا لقانون الحب . كانت أثوثينا تعلم جيدا أن هذا سيحصل فقط في اليوم الذي سيتمكن فيه هرم الحب من العمل بشكل مناسب . جميعهم وافقوها الرأي و بدأوا بوضع خطة كي يتصلوا بالبدينة كارميلا . كان مؤسفا جدا أنهم في هاته اللحظة، حين كانوا على وشك حل مشكلتهم , حين كانت بين أيديهم جميع المعلومات , أتت الشرطة للقبض عليهم .

كانت محاكمة إيزابيل بمثابة خرق مذهل لقانون الحب. أناكرييونتي ينوب عن أثوثينا . مامون عن إيزابيل . نيرجال رئيس الشرطة السرية لجهنم في الدفاع . سان ميغيل كبير الملائكة المدعي العام. الشياطين والملائكة قاموا على السواء بمهمة هيئة المحلفين . مامون يصلي. أناكرييونتي يسب . وجميعهم حاولوا تدمير بعضهم مهما كلف الثمن. كانت الحرب دامية . الأقوى هو الذي سيبقى على قيد الحياة . لكن كان من المستحيل القيام بتكهنات . منذ بداية المواجهة كان واضحا أن الطرفين يملكان نفس الفرص للفوز.

استعدت إيزابيل جيدا . بما أنها كانت تعلم أن عليها القيام بمعركة نظيفة أو بالأحرى ، دون حاسوب صغير كوسيط. تمرنت مع معلم أسود. أخذت بعين الإعتبار أن هيئة المحلفين ستتشكل في أغلبيتها من وسطاء روحيين، و أنه من الضروري أن تتحكم بإرادتها في الصور التي يصدرها عقلها كي تتمكن من إقناعهم ببراءتها . بعد أشهر من التدريب المكثف صار بإمكانها أن تخفي أفكارها الحقيقية و أن تعكس بقوة هائلة الصور التي من المناسب لها أن يشاهدها الآخرون. بنجاح كبير،حالت دون أن يخترق الوسطاء الروحيون عقلها. لم تتمكن من السيطرة عليهم . لم يثقوا بها لكنهم لم يعثروا على معلومات خاطئة في تصريحاتها.

الجولة الأولى

لكمة يمينية !

أول شخص مر لتقديم شهادته من جهة الدفاع كان هو ريكاردو رودريغز، زوج كوكيتا . الغبي أخذ رشوة كي يعلن أنه مسؤول عن قتل السيد بوش . وعدته إيزابييل أنها حين تربح القضية وتتولى الحكم ستخرجه من السجن. اعتبر ريكاردو رودريغز ذلك أمرا منجزا, واقتنع أنه سيعيش في جسم ملك لبقية عمره . ما لا يعلمه هو أن إيزابيل ليس لديها كلمة شرف و أنها غير مستعدة لمساعدته دون مقابل . لف ريكاردو رودريغز حبل المشنقة حول عنقه المطلوب . في طريقه ورط معه كوكيتا ، أثوثينا ، رودريغو ، سيتلالي ، تييو و العراب خوليتو حين تم اتهامهم أنهم شركاؤه.

الجولة الثانية

ضربة قاضية في الكبد!

رد المدعي العام الضربة التي تم توجيهها بشهادة أثوثينا السابقة. أثوثينا السابقة شرح بشكل مفصل طبيعة مشاركته في جرائم السيد بوش، أثوثينا و الدكتور دييز . تحدث عن الطريقة

التي قتلهم بها و اتهم إيزابيل بأنها العقل المدبر لهاته الجرائم . تمكنت شكواه من التأثير على هيئة المحلفين ليس فقط بسبب صدق كلماتها , ولكن بسبب البطن الحامل في تسعة أشهر الذي كان يحمله والذي جعله يبدو ملائكيا حقا.

الجولة الثالثة

ضربة تحت الحزام!

لمواجهة الأثر الإيجابي لمثول أثوثينا السابقة ، طلب الدفاع أكابيتو للشهادة. أكد أكابيتو أنه ، بالفعل ، أثوثينا السابقة شارك إلى جانبه في جميع جرائم القتل ، لكنه فعل ذلك بناء على أوامر منه وليس من إيزابيل . صرح بأنه العقل المدبر للجرائم وحرر إيزابيل من كل مسؤولية . قال أنه خطط وحده لجرائم القتل . لم يستطع تبرير دافعه لارتكاب هذه الأعمال ، الأمر الوحيد الذي كان يؤكد عليه مرة تلو الأخرى هو أنه كان يعمل لحسابه . حصلت إيزابيل على انتصار كبير بهاته الشهادة.

الجولة الرابعة

لكمة يسارية !

بعد ذلك ، طلب المدعي العام كوكيتا كي تقدم شهادتها ، لكن محامي الدفاع رفض بشدة قبولها كشاهدة. ماضيها كناقد سينمائي سيحولها إلى شاهد سمعته مشبوهة . ليس لأنها كانت ناقدا ، لكن لأنها زاولت مهنتها فقط بدافع الحسد. أفلتت منها العديد من التعليقات السامة . أقحمت نفسها بنية سيئة في الحياة الشخصية للجميع . إذا ساعدت أحدا في إحدى المرات فإنها قامت بذلك نتيجة للمحسوبية وليس أبدا نتيجة لتحليل نقدي ومحايد . إضافة إلى ذلك ، لم يظهر في سيرتها الذاتية الطريقة التي أدت بها كارماتها . زعمت كوكيتا أنها دفعت ثمنها بالعيش إلى جانب زوجها ، الذي كان قسا سافلا ، لكن محامي الدفاع تصدى لهاته الشهادة بتصريحات تدعم بشكل كبير ريكاردو رودريغز، و التي تؤكد أنه كان قديسا و أن التي كانت دائما تقلب حياته هي كوكيتا. غضبت كوكيتا ، لكنها لم تتمكن من فعل أي شيء . ما زاد من غضبها هو أنها أضاعت الفرصة للتمثيل أمام كاميرات التلفزة الإفتراضية . فقد استعدت طوال حياتها تحسبا لما إذا كانت ستصبح في أحد الأيام شاهدا على جريمة .

خلال زياراتها للسوق كانت تحاول أن تحفظ في ذاكرتها ملامح هذه التاجرة أو تلك ، كما لو أنها ستنجز في وقت لاحق صورة ناطقة لها . أو تحاول تذكر تفاصيل زياراتها . عدد الناس الذين كانوا في مكان الخضر. عدد البرتقالات التي باعتها جارتها . بأي نوع من العملة دفعت ثمنها. هل تشاجرت مع التاجرة حول ثمنها أم لا . ليس هذا فقط . عقلها الرديء جعلها تفكر في أبعد

احتمال وهو أنه من الملائم لها أن تصبح ضحية عوض شاهد ، ولهاته الحالات أيضا استعدت. لم تخرج أبدا من بيتها بثقب في سروالها أو جواربها . كانت تخاف كثيرا أن تصل إلى الهلال الأحمر و يكتشف الأطباء عند إزالة ملابسها إهمالها ! حياة كاملة من الإستعداد من أجل لا شيء!

الجولة الخامسة

ضربة قاضية ممتازة في الكبد!

المدعي العام ، أمام الفشل السابق ، استدعى سيتلالي للشهادة. شهادتها قد تسبب ضررا كبيرا . سيتلالي خلال مدة عقوبتها بسجن إعادة التأهيل كانت تملك وقتا أكثر من المعتاد كي تعمل في حيوات ماضية . الآن تعلم جيدا ما هي الأسباب التي جعلتها مرتبطة بإيزابيل. بدأت شهادتها بسرد حياة 1527. في هاته الحياة ، قتلت سيتلالي ابن إيزابيل . إيزابيل ماتت وهي تكرهها . في حياتهما اللاحقة ، إيزابيل وهي كانا أخوين . سيتلالي اغتصبت زوجة شقيقها وكرد على ذلك، قامت إيزابيل بقتلها. لذلك حاول قانون الحب أن يعيد التوازن للعلاقة بين الإثنين من خلال جعلهما يتجسدان من جديد كأم و ابنتها لرؤية ما إذا كانت رابطة الدم قادرة على تخطي الكره الذي تشعربه تجاه إيزابيل . لكن لم ينفع ذلك في شيء . إيزابيل لم تحب ابنتها أبدا.

حين كانت طفلة سامحتها نوعا ما ، لكن حين وصلت إلى مرحلة المراهقة أحست أنها عدوة واضحة . كانت إيزابيل امرأة مطلقة . بعد سنوات تعرفت على رودريغو و أغرمت به ، تزوجا عندما كانت سيتلالي طفلة . حين بدأت سيتلالي تتحول إلى امرأة ، بدأ رودريغو ينظر إليها بطريقة مختلفة ، أمام رعب إيزابيل . في النهاية , حصل في إحدى الأيام ما كانت إيزابيل تخافه كثيرا. هرب رودريغو و سيتلالي من المنزل و أصبحا عشيقين . عرفت إيزابيل أنهما يعيشان في منزل قديم مخرب بوسط المدينة . كانت سيتلالي حاملا وتستمتع تماما بحبها . كانت إيزابيل غاضبة . الغيرة جعلتها مجنونة . يوم الزلزال سنة 1985 ذهبت إلى منزل العشيقين ، ليس لرؤية ما إذا كانت ابنتها حية بل كانت تود أن تعرف ما إذا كان رودريغو قد نجا من الزلزال. الإثنان توفيا ، لكن تحت الأنقاض وجدت إيزابيل أثوثينا حية ، التي هي في هاته الحياة حفيدتها . إيزابيل معمية بالكره ، أسقطت صخرة فوق رأس الطفلة التي توفيت على الفور.

الجولة السادسة

ضربة تحت الحزام ممتازة !

هذه الشهادة تسببت في إيذاء إيزابيل ، لكن مثل كل مرة كلما بدا لهم أنهم هزموها ، يحول محامي الدفاع مسار الأشياء كلها و يغير كل شيء لصالحها . في البداية طلب من سيتلالي أن تقدم الأدلة كي تؤكد شهادتها . سيتلالي لا تملكها. منذ سنوات عديدة , حددت إيزابيل مكانها و استغلت الفترة التي كانت فيها داخل المستشفى ,برمجت عقلها بطريقة تجعلها غير قادرة تماما على تذكر الحيوات التي كانت فيها شاهدة على الجرائم التي ارتكبتها إيزابيل. من يدري ما هي الطرق التي استخدموها في سجن إعادة التأهيل كي يسمحوا لها بالنفاذ إلى هاته الحيوات ، لكن هناك أمران الأول هو أنها تمكنت من الدخول والآخر هو أنها تمكنت من الحصول على المعلومة . كان عقلها عاجزا عن إظهار الصور التي تراها . الوحيدة التي تعرف كلمة السر لإلغاء هذه البرمجة هي إيزابيل ، وبما أنها سافلة ستتركها. هكذا شهادة سيتلالي فعلت بهم " ما فعل الريح بخواريس" [1] .

من جهة أخرى , محامي الدفاع أصر على أن إيزابيل في 1985 لم تكن إيزابيل و إنما الأم تيريزا . ذكّر هيئة المحلفين أنها "قديسة " سابقة تمكنت من تحقيق درجة عالية من التطور و أنها لا تكذب . طلب منهم النظر في عينيها و أن يتأكدوا بأنفسهم أنها بريئة من الجرائم المنسوبة إليها.

تلقت إيزابيل النظرة العميقة للوسطاء الروحيين بكل اطمئنان ، لم تجد هيئة المحلفين في عينيها أدنى أثر للكذب. ابتسمت إيزابيل . كل شيء يسير مثلما خططت له. كانت متأكدة أن لا أحد سيتمكن من إثبات شيء ضدها . مباشرة بعد المناظرة أزالت الحاسوب الصغير الذي كان مثبتا في رأسها و بذلك لم يعد يوجد أي دليل على أنها حملته . أمرت بتفجير منزلها كي تلغي أدنى احتمال لأن يحللوا جدرانه . كانت شهودا قوية . لحسن الحظ ، لم يعد هناك أي أثر لها. الشيء الوحيد الذي أفلت قليلا من سيطرتها هو الإنفجار . سمح باكتشاف الهرم الذي كان في فناء منزلها . لكن لم يذهب الأمر بعيدا . قبل أن تأتي الشرطة للتحقيق حول التفجير المزعوم . كان لدى إيزابيل الوقت كي تنقد من بين الأنقاض قمة هرم الحب . هذه الصخرة كانت الشيء الوحيد الذي يزعجها . ألقت بها في قعر بركة القرية الصغيرة . كانت متأكدة أن لا أحد سيتمكن من رؤيتها هناك . طالما أن هرم الحب لا يعمل ، سيركز الناس حبهم على ذواتهم ، ولن يروا في انعكاس

[1]- يستعمل للتعبير عن عدم تأثير أمر ما . أما خواريس فهو رجل سياسة مكسيكي ، كان رئيسا لعدة فترات.

الماء أبعد من صورتهم الشخصية . كان هذا هو المكان المناسب لإخفاءها. هناك لن يعثروا عليها أبدا , وبذلك لن يتمكنوا من إدانتها . بإمكانها أن تبقى مطمئنة . صخرة الكوارتز الوردية هاته التي قتلت بها أثوثينا في حياة 1985 لا تعرف العوم.

بعد ذلك دخلت كارميلا لتقديم إفادتها كشاهدة من الدفاع . كان من الصعب حقا التعرف على كارميلا . الأشهر الثمانية التي مرت على بداية المحاكمة ضد والدتها غيرتها تماما.

السبب الرئيسي هو أن كارميلا اتصلت بأختها, وهذا منحها رؤية مختلفة للعالم . كان اللقاء بين الإثنتين مفيدا جدا . أحبا بعضهما كثيرا حتى أن كارميلا ، بفضل متعة الشعور بالقبول و التقدير, فقدت مئتين و أربعين كيلو غراما من وزنها. وقع الحوار الأول بينهما في غرفة الزيارات لسجن إعادة التأهيل خوسيه لوبيز كيدو José Lopez Guido . كانت أثوثينا مدانة بقضاء سبعة أشهر في السجن . في نهاية المطاف أصبحت الأشهر السبعة الأكثر روعة في حياتها كلها، فأول شيء يقومون به للأشخاص الذين يلتحقون بالسجن هو إخضاعهم لاختبار يحدد مقدار الرفض والكره الذي يخفونه بداخلهم . بناء على ذلك ، يتم وضع خطة لتعويض هذا النقص في الحب ، فهم مدركون أن الإفتقار للحب هو أساس الإجرام ، الإنتقاد، العدوان ، الضغينة. العقوبة ليست معاناة و إنما متعة . كانت سعادة حقيقية. كراهية كبرى يقابلها حنان أكبر . بالحب والإهتمام يتم إعادة إدماج المجرمين داخل المجتمع . الآن إذا اكتشف خلال الإختبار أن مجرما لا يعاني من نقص الحب و أنه تصرف تحت تأثير الشيطان ، يرسل إلى سجن دوراثو الأسود المتخصص في طرد الأرواح الشريرة ، حتى يتم تخليصه من رفقة السوء.

كانت هاته حالة العراب خوليتو. أرسلوه إلى سجن دوراثو الأسود بحجة أنه مملوك من قبل الشيطان و أنهم وجدوا في منزله ترسانة ضخمة من المتفجرات . ليس مهما . كانت عبارة عن بعض الصواريخ وبعض الألعاب النارية التي يستخدمها في استعراضات المبارزة البين –كوكبية ، لكن لم تكن هناك طريقة لإقناع الهيئة ببراءته . أثوثينا ، رودريغو ، كوكيتا، أثوثينا السابقة ، سيتلالي و تيبو, أحالوهم إلى سجن خوسيه لوبيز كييدو ، لكن في نهاية المطاف جميعهم قضوا وقتا ممتعا حقا . كانت المؤسستان تتوفران على محللين فضائيين ممتازين . حتى رودريغو بدأ يستعيد الذاكرة . القرب من سيتلالي كان مفيدا جدا له . وضعوهما في غرفة مزدوجة . هناك بين نشوة جنسية و أخرى، بدأ ماضيه يتضح له. من الواضح أنه لم يتمكن بأي طريقة من استرجاع الحيوات التي كان فيها شاهدا على جرائم إيزابيل . فالمحللون الفضائيون كانوا يفتقرون لكلمة السر. دونها لا يمكنهم الولوج إلى العقل الباطن. كان رودريغو يعلم جيدا أن التي تعرفها هي

إيزابيل . لكن ، كيف يأخذها منها ؟ من الواضح أن إقناع إيزابيل يبدو مشروعا مستحيلا. كان تمسك المقلاة من المقبض .

الجولة السابعة

ضربة قوية جدا !

كانت إيزابيل تعلم أنها ستربح المعركة وكانت هادئة جدا وهي تنتظر شهادة كارميلا : " حمدا لله أنها نحفت ! " فكرت الآن لن تشعر بالإحراج بسببها. كانت كارميلا تبدو جميلة جدا وهي نحيفة . أثارت نظرات الإعجاب . كانت إيزابيل فخورة بها حتى أنها بدأت تحبها.

- ما اسمك؟
- كارميلا كونزاليز.
- ما علاقتك بالمتهمة؟
- أنا ابنتها.
- كم سنة قضيت إلى جانب والدتك؟
- ثمانية عشر.
- خلال هاته المدة ، هل سبق لك أن رأيتها تكذب؟
- نعم.

سرت وشوشة في القاعة . شدت إيزابيل فمها . فقد محامي الدفاع السيطرة تماما . لم يكن ذلك ضمن مخططاته.

- في أية مناسبة ؟
- في الكثير.
- هل يمكن أن تكوني دقيقة أكثر و تقدمي لنا مثالا؟
- نعم ,ولم لا . أخبرتني أني ابنة وحيدة.
- وهذا ليس صحيحا؟
- لا ، لدي أخت.

تطلع محامي الدفاع بنظرة إلى إيزابيل . كان يجهل تماما هاته المعلومة ولم تعجبه أبدا. ظلت إيزابيل مشدوهة. لم تستطع أن تتوقع من أين حصلت كارميلا على هذه المعلومة.

- كيف عرفت ؟

- أخبرني روزاليو شابيز.
- الحارس الذي طردته أمك مؤخرا؟
- نعم ، هو نفسه.
- و أنت تثيقين في معلومة يقدمها لك شخص من الواضح أنه كان مستاء بسبب طرده ؟
- طلب المدعي العام:اعتراض !
- قال القاضي: مقبول .

لم يعد لدى كارميلا سبب للإجابة عن السؤال. مسح محامي الدفاع وجهه. لم يعرف كيف سيخرج من الورطة التي يوجد بها.

- و أنت هل تعتبرين السيد روزاليو شابيز شخصا موثوقا به؟
- ليس هذا فقط ، أعتبره مثل أمي الحقيقية.

موجة من التعليقات تم سماعها في كل القاعة . بكى أثوثينا السابقة من التأثر. لم يتوقع أبدا هذا التقدير العلني عن دوره كأم بديلة . تغير وجه إيزابيل دقيقة بعد أخرى . فكرت : " بدينة لعينة ، ستدفعين الثمن !". أشارت إيزابيل إلى محاميها و أسرع هذا للتحدث معها. أخبرته إيزابيل بأمر في أذنه وعاد المحامي إلى الإستجواب بسؤال جيد جدا على شفتيه.

- هل صحيح أنك عانيت طيلة حياتك من السمنة؟
- نعم ، صحيح.
- هل صحيح أنك حسدت كثيرا أمك لأنها تستطيع أن تأكل كل شيء دون أن تصبح سمينة؟
- نعم ، هو كذلك.
- أليس صحيحا أيضا أنك بسبب هذا قررت الإنتقام منها حين أتيت هنا للشهادة ضدها دون أن تكون لديك أي طريقة للبرهنة على ما تقولينه؟
- صرخ المدعي العام: اعتراض !
- قال القاضي : مقبول.

كانت تعلم أنها غير ملزمة بالإجابة ، لكنها أرادت القيام بذلك.

- سيدي القاضي ، أريد ان أجيب . هل بإمكاني ذلك؟
- تفضلي .
- الذي دفعني للحضور للشهادة هو رغبتي في أن تتحقق العدالة . ليس لدي ما أحسد أمي عليه ، فكما ترون حضرتكم ، أنا أنحف منها . – أخرجت كارميلا من حقيبتها قطعة

رصاصية و أعطتها للقاضي– . اسمحوا لي أن أقدم هذه القطعة من الزجاج كي أثبت ما أقوله . إذا قمتم بتحليلها سترون أني لا أكذب.

كانت كارميلا ذكية جدا. أولا لأنها أزالت قطعة الزجاج الرصاصية بناء على طلب أثوثينا السابقة قبل أن تفجر إيزابيل المنزل، و ثانيا لأنها قدمتها كدليل على أن إيزابيل كذبت عليها بخصوص وجود أختها. إذن ، لكي يتمكنوا من الحصول على صور الأحداث التي شهدتها الزجاجة كان عليهم تحليل قصة الزجاجة كاملة. منذ صناعتها إلى الآن . في الطريق ، من المؤكد ستظهر جرائم إيزابيل واحدة تلو الأخرى .الأولى هي التي وقعت سنة 1890 . من الأعلى ، الزجاجة شهدت على دخول إيزابيل (الرجل) إلى الغرفة حيث سيتلالي (الرجل) اغتصب رودريغو(المرأة) ، ورأت جيدا كيف غرزت إيزابيل خنجرا في ظهره. الصور كانت تتطابق تماما مع تلك التي رآها الجمهور يوم المناظرة. الفرق الوحيد هو أنه تم سردها من زاوية نظر أخرى . فيما بعد ظهرت صور جريمة أثوثينا ، التي حصلت سنة 1985.

كانت اللقطات تتحرك ، فالزجاجة إذن ، مثل باقي المنزل، تتأرجح من مكان لآخر بسبب الزلزال. من الأعلى ظهرت اللحظة التي دخل فيها رودريغو إلى الغرفة و أخذ ابنته بين ذراعيه . قبل أن يصل إلى الباب ، سقطت على رودريغو من الأعلى عارضة و قتلته. بعد ذلك ، لم يعد يظهر سوى الغبار والظلام. فجأة, دخلت إيزابيل إلى الغرفة و اكتشفت وسط الأنقاض رودريغو و سيتلالي ميتين . البكاء كشف عن وجود الطفلة . اقتربت إيزابيل منها و رأت أنها لا زالت على قيد الحياة. أخذت بين يديها صخرة زجاجية من الكوارتز وردية وأسقطتها بوحشية فوق رأسها , بكره ودون شفقة . الصورة أظهرت بكل وضوح الوجه اللعين لإيزابيل أكثر شبابا ببضع سنوات فقط من الحياة الحالية في فترة الإصطدام . من دون شك, كانت إيزابيل هي نفس الشخص الذي قتل هاته الطفلة!

في الأخير ، ظهرت صور إيزابيل سنة 2180 ، برضيعة على ذراعيها . في الغرفة ينتظرها أثوثينا السابقة الذي لا زال في جسد روزاليو شابيز. أعطته إيزابيل الطفلة وطلبت منه أن يقوم بتحليلها لمئة سنة. أخذ روزاليو شابيز الطفلة بين ذراعيه وخرج من الغرفة.

الجولة الثامنة

ضربة خارج المعركة !

انتهت إيزابيل . ظل الدفاع دون حجج . طلب المدعي العام من القاضي إذنا لإستجواب أثوثينا مارتينيز. أوضح أن أثوثينا هي هاته الطفلة التي أمرت إيزابيل بقتلها ، لكن لحسن الحظ ، لم تقتل أبدا . كانت حية ومستعدة لتقديم شهادتها. منحه القاضي له . أثوثينا بخطى ثابتة عبرت القاعة في الطريق التقت بكارميلا وتعانقا بحب.

شعرت إيزابيل أنها فقدت قواها . ابنتها حية ! لم تستطع أن تتغلب على القدر . كان ذقنها يهتز مثل صنج . شعرت أن سوء الحظ يطرق بابها و أن الخوف يفزعها . لم تعد تفهم شيئا . لم ترغب في رؤية ما يحصل.لكن الفضول جعلها تستدير كي ترى للمرة الأولى أثوثينا . لم تستطع أن تصدق أن هاته العجوز التي دخلت للتو هي ابنتها . ما الذي حصل ؟ أخذت أثوثينا مقعد الشهود واستعدت لتقديم شهادتها . بدأ المدعي العام الإستجواب.

- ما اسمك؟
- أثوثينا مارتينيز.
- ما هي مهنتك ؟
- أنا محللة فضائيات.
- هذا يعني أنك على اتصال دائم بالحيوات الماضية للأشخاص الآخرين ، صحيح ؟
- نعم .
- هل شعرت مرة برغبة في أن تعيشي تجربة مرضاك؟
- طلب محامي الدفاع : اعتراض .
- أجاب القاضي: مرفوض .
- نعم
- هل بإمكانك أن تخبرينا متى ؟
- نعم ، حين كنت ألتقي بمرضى عاشوا سعداء إلى جانب والدتهم ؟
- لماذا؟
- لأن أمي تخلت عني حين كنت طفلة . لم أعرفها أبدا.
- و إذا عرفتها . هل كنت ستحتجين على هجرها لك ؟
- قبل أن آتي لسجن إعادة التأهيل ، نعم.

- كيف غيرت إقامتك في السجن طريقة تفكيرك ؟
- قمت بمسامحة أمي ليس فقط على هجرها لي ولكن أيضا لأنها أمرت بقتلي مرتين.

تطلعت أثوثينا حولها باحثة عن إيزابيل . كانت عيناها العمياء ميتة , ورغم ذلك تلمع كما لم يحدث من قبل . شعرت إيزابيل بالقشعريرة حين تلقت الشحنة. أثوثينا تقول الحقيقة .لا تكرهها . لم يسبق لأحد أن نظر إليها بهاته الطريقة . الجميع حولها كان ينظر إليها بخوف ، باحترام ، بريبة ، لكن أبدا لم ينظر إليها بحب . لم تستطع إيزابيل أن تتحمل أكثر وانفجرت بالبكاء . أيامها كشريرة انتهت .

***

أتعهد بأن أحفظ و أطبق قانون الحب من الآن فصاعدا ! إيزابيل ، رغما عنها , كانت مجبرة على أن تنطق هاته الكلمات التي أنهت بها المحاكمة . عينوها قنصلا في كورما كجزء من العقوبة. مهمتها الوحيدة من الآن فصاعدا هي تعليم المواطنين قانون الحب.

أثرت كلماتها بشكل كبير في نفس رودريغو وسيتلالي . كلمة السر لإستعادة ذاكرته هي بالضبط كلمة " حب" التي نطقتها إيزابيل . عندما سمعها ، شعر رودريغو وكأنه نوح في اليوم الذي قضى فيه على الفيضان . الضيق الذي شعر به في رأسه , اختفى. هاته الحاجة الدائمة لوضع الأشياء في مكانها , اختفت . أخرج نفسا عميقا جعله يشعر براحة كبيرة . التقت عيناه بعيني أثوثينا وحصل النور .فورا عرف أنها توأم روحه . عاشوا مرة أخرى لقاءهم الأول بشكل كامل ، مع فرق وحيد يتجلى في أنه الآن يوجد جمهور . عندما توقفوا عن سماع موسيقى الكرات الكونية، رودريغو – ملتهبا بالحب – طلب من أثوثينا أن تتزوجه في نفس اليوم .رافقهم جميع الأصدقاء إلى القرية الصغيرة . أولا وقبل كل شيء مروا عبر البركة كي يقوموا بالطقوس ، وفي اللحظة التي انحنى فيها رودريغو لأخذ الماء اكتشف تحت السطح قمة هرم الحب.

****

صوت قوقعة بعيدة بدأ يسمع حين وضعوا صخرة الكوارتز الوردية في مكانها . امتلأ الهواء بالروائح . بخليط من العجة و الخبز الطازجين. مدينة تينوشتيتلان أنتجت من جديد في صورة ثلاثية الأبعاد. فوقها ,مكسيكو المستعمرة . وفي ظاهرة فريدة امتزجت المدينتان . أصوات الشعراء الناهاواتليين غنت بصوت واحد مع الرهبان الإسبان . عيون جميع الحاضرين اخترقت عيون البقية دون أدنى مشكلة . لا توجد أية حدود . الآخر هو نفسه الأنا . للحظة ، تمكنت

القلوب من استضافة الحب الإلهي على قدم المساواة . شعروا أنهم جزء من الكل . اخترقهم الحب دفعة واحدة . غمر كل مكان في الجسم . أحيانا كان الجلد غير كاف لإحتواءه . كان الحب يحاول الخروج و قام بإنتفاضات لا تعد ولا تحصى في الجلد الذي تظهر من خلاله الحقيقة . مثلما عبرت عن ذلك كوكيتا , كان عرضا دون رمي بالرصاص.

قرص مدمج 11

الحب مثل الإعصار يمسح كل أثر للضغينة ، للكره. لا أحد استطاع تذكر السبب الذي جعله يبتعد عن شخص عزيز . في التجسد الجديد لهوجوسانشيز نسي أن الدكتور ميخيا بارون لم يسمح له باللعب في البطولة العالمية لكرة القدم 1994. كوكيتا نسيت سلسلة الضربات التي وجهها لها زوجها طيلة حياتها . كارميلا نسيت أن إيزابيل تناديها " بالخنزيرة " .العراب خوليتو نسي أنه يحب فقط النساء ذوات الأرداف الجميلة . القطط نسيت أنها تكره الفئران . الفلسطينيون نسوا الحقد الذي يكنوه لليهود . تم القضاء بضربة واحدة على العنصريين و الجلادين . الأجساد نسيت جروح الخنجر ، الرصاصات ، آثار الخدوش ، الركلات ، العقوبات ، الضربات وتركت مسامها مفتوحة لإستقبال الحنان و القبلة . طرف العين استعد لذرف دموع الفرح , الحناجر للتنهد من المتعة , عضلات الفم لرسم ابتسامة كبيرة ,عضلات القلب للتمدد و التمدد والتمدد إلى أن تلد حبا طاهرا مثل بطن أثوثينا السابقة . وقت ولادته قد حان. وسط صخب الحب ، أنجبت طفلة جميلة. أنجبت دون أدنى ألم . في انسجام تام . جاءت إلى عالم استقبلها بذراعين مفتوحتين . لم يكن لديها سبب للبكاء. ولا لأثوثينا السابقة كي يستمر على الأرض . بهاته الولادة أنهى مهمته .

استأذن من ابنته بحب ومات بوميض في عينيه. أعطى رودريغو الطفلة لأثوثينا وعانقتها . لم تستطع رؤيتها بحاسة البصر لكنها كانت تعرف جيدا كيف هي . تمنت أثوثينا من قلبها أن تمتلك جسدا شابا كي تتمكن من رعايتها. أشفقت الآلهة عليها وسمحوا لها باحتلال جسدها السابق من جديد كمكافئة على الجهد الذي بذلته من أجل تنفيذ مهمتها . حين استعادت أثوثينا جسدها . انتهت مهمة أناكريونتي . لذلك ، و بحرية كاملة ، أصبح بإمكانه أن يستمتع بشهر عسله . خلال المحاكمة أصبح خطيب بافانا وتزوجا في النهاية . ليليت ,من جهتها, تزوجت بمامون . خلال بضعة أشهر ، الأوائل حصلوا على ملاك صغير ، والآخران على شيطان صغير .

في الأرض عمت السعادة .سيتلالي وجدت توأم روحها . كوكيتا , نفس الشيء. تييو حصل على ترقية . كارميلا اكتشفت أنها مغرمة بجنون بالعراب خوليتو و تزوجا على الفور. في النهاية تحقق النظام و تمت الإجابة عن كل الأسئلة . أثوثينا أدركت أنها عينت في مهمة إعادة تفعيل قانون الحب كجزء من عقوبة . كانت أكبر قاتلة في التاريخ . فجرت ثلاث كواكب بقنابل ذرية، لكن قانون الحب ، كريم دائما ، أعطاها فرصة لإعادة التوازن . و لمصلحة الجميع , نجحت في ذلك .

أدركت ما هو سري ، خفي

آه ياسادة !

هكذا نحن ,

نحن فانون ,

أربعة بأربعة نحن الرجال ,

كلنا ذاهبون,

كلنا سنفنى على الأرض...

مثل صورة لوحة سنمحى,

مثل زهرة,

سنجف

هنا فوق الأرض.

مثل ثوب من ريش الطائرالذهبي

الطائر الجميل ذي العنق المطاطي,

سنفنى...

تأملوا سادتي,

صقور ونمور,

رغم أنكم من زمرد,

رغم أنكم من ذهب

ستذهبون أيضا هناك,

إلى مكان غير المتجسدين.

علينا أن نختفي

لن يبقى أي أحد .

نيزاهواكويوتل

رومانسيات سادة إسبانيا الجديدة . جزء 36.

معتمدات البحث

- القرآن الكريم(رواية ورش عن الإمام نافع)

مراجع باللغة العربية

- د.إبراهيم ,(عبد الله): السردية العربية , بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي,المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء, الطبعة الأولى, 1992.
- د.إبراهيم, (عبد الله): السردية العربية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب , بيروت – لبنان , الطبعة الأولى, 2003.
- د.إبراهيم,(عبد الله): موسوعة السرد العربي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت,2005.
- إبش,(إلورد), فوكيما ,(د.و): نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة و إعداد : محمد العمري ,افريقيا الشرق , المغرب ، الطبعة الثانية ، 2004 .
- ابن منظور: لسان العرب , طبعة جديدة محققة : المجلد العاشر ، دار صادر ، بيروت ،الطبعة الثالثة ،2004.
- د.أرحيلة, (عباس): مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي و هاجس الإبداع ، المطبعة والوراقة الوطنية ,مراكش, الطبعة الأولى, 2003.
- أشهبون ,(عبد المالك): الحساسية الجديدة في الرواية العربية , إدوار الخراط نموذجا', دار الأمان ,الرباط, منشورات الإختلاف , الجزائر, الدار العربية للعلوم ناشرون ,بيروت –لبنان, الطبعة الأولى ,2010.
- أشهبون, (عبد المالك): العنوان في الرواية العربية ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع, سورية – دمشق , الطبعة الأولى,2011.
- د.أشهبون, (عبد المالك): عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سورية, الطبعة الأولى 2009,
- اصطيف (عبد النبي): العرب و الأدب المقارن ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة, دمشق, 2007.
- باختين, (ميخائيل): الخطاب الروائي ، ترجمة و تقديم: محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ، الطبعة الأولى ,1987.
- باسنيت,(سوزان): الأدب المقارن مقدمة نقدية, ترجمة : أميرة حسن نويرة ,المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, 1999.

- د.بدوي,(أحمد): أسس النقد الأدبي عند العرب, دار نهضة مصر للطباعة والنشر,القاهرة,1996.
- بلال, (عبدالرزاق): مدخل إلى عتبات النص,تقديم: ادريس الناقوري, إفريقيا الشرق , الدار البيضاء,2000.
- بن سلام عبيد الله الجمحي, (محمد): طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه : محمود محمد – أبو فهر شاكر,السفر الأول , دار المدني , القاهرة , 1974.
- بن محمد الشريف الجرجاني ,(علي) : كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، طبعة جديدة ، 1990.
- بنكراد,(سعيد) : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها, سلسلة شرفات 11, منشورات الزمن, الدار البيضاء,2003.
- د.بوحسن,(أحمد): في المناهج النقدية المعاصرة, دار الأمان, الدار البيضاء, الطبعة الأولى , 2004.
- د.بوطيب, (جمال) : الجسد السردي : أحادية الدال وتعدد المرجع – دراسات في الموروث السردي العربي، منشورات مقاربات ، الطبعة الثانية ، 2011 .
- د.بوطيب, (جمال): أعراف الكتابة و التأليف, بحث في استراتيجيات النص العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية , ظهر–المهراز –فاس، سلسلة بحوث ودراسات ، الطبعة الأولى ,2014.
- د. بوطيب, (جمال): السردي والشعري ,مساءلات نصية,النايا للدراسات والنشر والتوزيع, محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع, سورية دمشق , الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع, الجزائر , الطبعة الأولى ,2013.
- د.بوعلي,(عبد الرحمن):في المناهج المعاصرة, البنيوية التكوينية, الرباط, الطبعة الأولى ,1994.
- د.التونجي, (محمد): المعجم المفصل في الأدب , ج2 , دار الكتب العلمية ,بيروت – لبنان,الطبعة الأولى ,1993.
- تيجم,(فان): الأدب المقارن ، ترجمة : د.سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ,القاهرة,1946
- جان, (لابلانش) و بونتاليس,(ج.ب): معجم مصطلحات التحليل النفسي, ترجمة: د. مصطفى حجازي,مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت – لبنان, الطبعة الرابعة,2002.
- جبار,(سعيد) : الخبر في السرد العربي : الثوابت و المتغيرات , شركة النشر و التوزيع المدارس , الدار البيضاء , الطبعة الأولى ,2004.
- جبران ,(مسعود): الرائد, معجم لغوي عصري ، دار العلم للملايين ، بيروت, الطبعة السابعة ، 1992.
- جبور, (عبد النور):المعجم الأدبي، دار العلم للملايين ،بيروت ، الطبعة الثانية ،1989

- د.جيده, (عبد الحميد): صناعة الكتابة عند العرب ، دار العلوم العربية ، بيروت– لبنان ، الطبعة الأولى ، 1998.
- جيرار, (جنيت): خطاب الحكاية بحث في المنهج ,ترجمة محمد معتصم, عمر حلي, عبدالجليل الأزدي, الدار البيضاء,الطبعة الأولى,1996.
- .حليفي ,(شعيب): الرحلة في الأدب العربي : التجنيس ، آليات الكتابة ، خطاب المتخيل ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة , الطبعة الأولى ,2006.
- حليفي, (شعيب) : ثقافة النص الروائي ، شركة النشر والتوزيع المدارس, الدار البيضاء ,الطبعة الأولى ، 2016.
- حليفي, (شعيب) : هوية العلامات, في العتبات و بناء التأويل, دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى, 2005.
- د.الحميداني ,(حميد): بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ,الطبعة الثالثة ,2000.
- د.الحميداني ,(حميد) : الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف،مطبعة آنفو– برانت ,فاس ,الطبعة الثانية ، 2012 .
- د.الحميداني,(حميد): نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا: قضايا ونماذج تحليلية, مطبعة آنفو–برانت , فاس, الطبعة الأولى ,2012.
- د.الخطيب ,(حسام) : آفاق الأدب المقارن عربيا و عالميا ، دار الفكر المعاصر ، بيروت – لبنان ,الطبعة الأولى , 1992.
- د.الخطيب, (حسام), إبراهيم,(علي نجيب), أبو عسلي, (برهان), المومني, (قاسم محمد), الأخضر,(بن عبد الله) و آخرون : قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي . أعمال المؤتمر الدولي – مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة كلية الآداب , جامعة القاهرة ، ديسمبر 1995 ، تحرير أحمد عثمان . القاهرة 1998.
- د.درويش,(أحمد): نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي، دار غريب، القاهرة, 2002.
- زلهايم, (رودلف) : الأمثال العربية القديمة ، ترجمة رمضان عبد التواب, مؤسسة الرسالة ، بيروت, الطبعة الرابعة ,1987.
- الشاوي, (عبد القادر): الكتابة و الوجود, السيرة الذاتية في المغرب ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء, 2000 .
- ذ.شعير,(عبد الواحد):المختصر المفيد – نظرية القانون, الجزء الأول ,مطبعة النجاح الجديدة , الدارالبيضاء, الطبعة الرابعة ,2004.

- د.شيخ موسى, (محمد خير) : فصول في النقد العربي وقضاياه , دارالثقافة, الدارالبيضاء, الطبعة الأولى , 1984 .
- صحراوي,(إبراهيم): السرد العربي القديم ، الأنواع والوظائف و البنيات ، منشورات الاختلاف ,الجزائر, الدار العربية للعلوم ناشرون,بيروت–لبنان , الطبعة الأولى,2008.
- د.عامر, (عطية): دراسات في الأدب المقارن ، مكتبة الأنجلو المصرية,القاهرة, 1989.
- عبد الله العبيدي, (جميلة) : عتبات الكتابة القصصية ، دراسة في بلاغة التشكيل و التدليل ، تموز للطباعة و النشر والتوزيع , دمشق ,الطبعة الأولى, 2010.
- العسكري, (أبو الهلال): جمهرة الأمثال ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم – عبد المجيد قطامش , الجزء الأول , دار الجيل ، بيروت الطبعة الثانية ، 1988.
- د.عكاوي, (رحاب): لآلئ الأمثال، دار الفكر العربي ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ,2003.
- العلام, (عبد الرحيم): سؤال الحداثة في الرواية المغربية, افريقيا الشرق,الدار البيضاء , 1999
- د. علوش, (سعيد): مدارس الأدب المقارن, دراسة منهجية,المركز الثقافي العربي,الدار البيضاء, الطبعة الأولى,1987.
- د. عنيمي (الحاج) د. المنيعي (حسن), د. بنكراد (سعيد),د. الولي (محمد), د. الكدية (الجيلالي), هايشتاين (جوزيف) وآخرون:المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية, منشورات وحدة النقد الأدبي المعاصر مناهجه وقضاياه – كلية الآداب والعلوم الانسانية – ظهر المهراز– فاس, الطبعة الأولى ,1999.
- العوفي,(نجيب): مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الأولى , 1987.
- د.الغريبي, (خالد), بنعامر (توفيق), المرابط, (عبد الواحد),د. أديوان (محمد), وآخرون :المقارنون العرب اليوم , تكريما للأستاذ سعيد علوش, تنسيق ادريس اعبيزة: سلسلة ندوات و مناظرات رقم 181 كلية الآداب و العلوم الإنسانية – الرباط ، الطبعة الأولى, 2014.
- د. الفصايلي ,(الطيب): المدخل لدراسة القانون , مطبعة النجاح الجديدة ,الدار البيضاء , الطبعة الرابعة مزيدة ومنقحة , 1999.
- د.الفصايلي, (الطيب): الوجيز في المدخل لدراسة القانون ، ج 1 ," نظرية القانون " ، الدار البيضاء, مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الثانية ,1993.
- د. فضل,(صلاح): مناهج النقد المعاصر ,افريقيا الشرق,الدار البيضاء, الطبعة الثانية,2013.
- د.فيصل دارج: نظرية الرواية و الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي, الطبعة الأولى ، الدار البيضاء، 1999.

- القرشي, (عالي سرحان), الحميداني (حميد), إسماعيلي (إسماعيل) علوي,(خالد) الجبر (عبد الرؤوف), بن صادق اللواتي (إحسان), زغبيب (سميرة), وآخرون: ندوة دولية في موضوع سؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر , تنسيق الأستاذ الدكتور القاسمي (محمد) , عالم الكتب الحديث, الأردن,2014.
- القلقشندي, (أحمد بن علي): صبح الأعشى في صناعة الإنشا، الجزء الأول ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان, 1987.
- كرم, (عبد الواحد) : معجم المصطلحات القانونية ، عالم الكتب ،بيروت, الطبعة الأولى ، 1987.
- الكك, (فيكتور) ، أسعد علي : صناعة الكتابة ،الطبعة الثالثة معدلة ، بيروت،1977.
- مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ,الجزء الأول /الثاني , دار عمران, الطبعة الثالثة, 1985.
- د. محمد ابراهيم, (عبد الرحمن): الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق ، مكتبة الشياب ,القاهرة , 1984 .
- د.محمد الغزالي, (عبد الله): المنجز السردي العربي القديم , مكتبة آفاق, الكويت, الطبعة الأولى ,2011.
- د. المرابط, (عبد الواحد) : السيمياء العامة و سيمياء الأدب ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان، منشورات الاختلاف ,الجزائر ، دار الأمان , الرباط ، الطبعة الأولى ، 2010.
- د. معيض الغامدي, (صالح): كتابة الذات , دراسات في السيرة الذاتية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت, الطبعة الأولى ,2013.
- د.مندور, (محمد): النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في الأدب واللغة , مترجم عن الأستاذين لانسون ومايبه, دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ,1996.
- المودن, (حسن) : مغامرات الكتابة في القصة القصيرة المعاصرة : القصة القصيرة بالمغرب نموذجا, دراسة نقدية, منشورات اتحاد كتاب المغرب, الرباط,2013.
- مودن, (عبد الرحيم): معجم مصطلحات القصة المغربية ,منشورات دراسات سال, دار نشر المعرفة, الدارالبيضاء ,الطبعة الأولى, 1993
- موريل ، (آن) : النقد الأدبي المعاصر : مناهج , اتجاهات , قضايا, ترجمة : إبراهيم أولحيان, محمد الزكراوي, المشروع القومي للترجمة,القاهرة, الطبعة الأولى ,2008.
- د.الوليدي,(يونس).:المسرح والأسطورة , دراسات الفرجة :نافذة المسرح وأشياء أخرى(23), المركز الدولي لدراسات الفرجة, طنجة –المغرب,الطبعة الأولى ,2014.

- وهبه, (مجدي) ، المهندس, (كامل): معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان , الطبعة الثانية، 1984.
- د.يعقوب,(إميل) و د.عاصي, (ميشال): المعجم المفصل في اللغة والأدب ، المجلد 2 ، دار العلم للملايين ، بيروت ,1987.
- د.يقطين, (سعيد): السرد العربي ، مفاهيم وتجليات ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ,الطبعة الأولى ، 2012 .
- د.يقطين, (سعيد): السرديات والتحليل السردي:الشكل والدلالة ,المركز الثقافي العربي,الدار البيضاء ,الطبعة الأولى,2012.
- يقطين,(سعيد): قضايا الرواية العربية الجديدة, الوجود والحدود, دار الأمان , الرباط, منشورات الإختلاف, الجزائر,الدار العربية للعلوم ناشرون , بيروت –لبنان, الطبعة الأولى, 2012.

مصادر بالغة العربية

- أبو زيد, (ليلى):الغريب, قصص من المغرب,المركز الثقافي العربي, الدارالبيضاء – المغرب,الطبعة الأولى , 2002.
- استيتو,(عبد الواحد): على بعد ميليمتر واحد فقط ,منشورات ومضة,الطبعة الأولى ,2013.
- الأعرج (واسيني): طوق الياسمين , رسائل في الشوق والصبابة والحنين, المركز القافي العربي,الدار البيضاء ,المغرب, الطبعة الأولى , 2004
- أفيلال, (علي): نساء في الطريق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1995.
- أفيلال,(علي): الخوف,مطبعة النجاح الجديدة , الدارالبيضاء, الطبعة الأولى ,2000.
- أفيلال,(علي): رقصات على حافة الموت, دار النجاح الجديدة , الدارالبيضاء, الطبعة الأولى , 2001.
- أنقار (محمد) : مؤنس العليل, إفريقيا الشرق , المغرب – البيضاء, 2003.
- أوريد,(حسن): الحديث والشجن, مطبعة النجاح الجديدة ,الدارالبيضاء, الطبعة الأولى, 1999,
- إيتامبل, (رونيه): أزمة الأدب المقارن ، ترجمة : د. سعيد علوش ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع , الدار البيضاء ,الطبعة الأولى , 1987.
- بن عمران بن موسى المرزباني (أبي عبيد الله محمد): الموشح , مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر تحقيق : علي محمد البجاوي, دار الفكر العربي , القاهرة,1965.

- بن مسلم بن قتيبة الدينوري (أبي محمد عبد الله):الشعر و الشعراء أو طبقات فحول الشعراء ,حققه وضبط نصه:الدكتور مفيد قميحة, راجعه وضبط نصه : الأستاذ نعيم زرزور, دار الكتب العلمية ,بيروت –لبنان ,1985.
- بنعرفه ,(عبد الإله): بحر النون أو رحلة البحث عن الجزيرة الأطلسية ، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع , الرباط ,الطبعة الأولى ، 2007.
- بوزفور, (أحمد): ققنس, منشورات مجوعة البحث في القصة القصيرة , كلية الآداب والعلوم الإنسانية ل بن مسيك – الدار البيضاء, الطبعة الثانية, 2007.
- بوطيب, (جمال): الحكاية تأبى أن تكتمل, منشورات مقاربات , الطبعة الثالثة, 2012.
- بوطيب, (جمال): برتقالة للزواج برتقالة للطلاق, دار النشر الجسور، وجدة, الطبعة الأولى, 1996.
- بوطيب,(جمال): فصوص الصبا , مقاربات للنشر والصناعات الثقافية, فاس, الطبعة الثالثة ,2015.
- بوطيب,(جمال):خوارم العشق السبعة (سوق النساء2), منشورات مقاربات, فاس, الطبعة الأولى,2009.
- بوطيب,(جمال):سوق النساء أو ص.ب 26, منشورات مقاربات, فاس, الطبعة الثانية,2011.
- بيديا: كليلة ودمنة ، ترجمة: عبد الله بن المقفع ،مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت–لبنان, الطبعة الأولى ,2002 .
- التازي ,(محمد عز الدين):شيء من رائحته ,منشورات عكاظ , الرباط, 1999
- التونجي ,(محمد): الآداب المقارنة ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1995.
- حليفي ,(شعيب):لا أحد يقفز فوق ظله, دار الهلال,القاهرة, الطبعة الأولى,2012.
- حليفي, (شعيب): رائحة الجنة، دار النايا , دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع ، سورية دمشق , الطبعة الأولى, 2012.
- حليفي, (شعيب): زمن الشاوية, التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع, الرباط , الطبعة الثانية ,2011.
- حليفي,(شعيب): أنا أيضا ، الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت – لبنان ، دار الأمان, الرباط , الطبعة الأولى, 2010.
- حميش, (بنسالم) : أنا المتوغل وقصص فكرية أخرى, دار الآداب للنشر والتوزيع, بيروت –لبنان , الطبعة الأولى ,2004
- خليل ,(فتحي): لعبة الأدب , منشورات دار الآفاق ,بيروت,الطبعة الأولى ,1980.
- الرافعي, (أنيس): علبة الباندورا, دار الشاطئ الثالث,الدار البيضاء,الطبعة الثانية , 2007.

- الطاهري, (عبد القادر): البرتقالة الوحيدة للموتى,مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية, فاس, الطبعة الثانية , 2015.
- الطاهري, (عبد القادر): الحب في شارع المارشال,مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع ,آسفي, الطبعة الأولى , 2008.
- د.طرشونة , (محمود): الهامشيون في المقامات العربية وروايات الشطار الإسبانية , منشورات المركز الوطني للترجمة , دار سينتارا, تونس ,2010.
- د.عباس, (مراد حسن): الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة, كلية الآداب , جامعة الإسكندرية, دار المعرفة الجامعية,2002.
- د.عبد الحميد, (إبراهيم): الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، مقدمة و تطبيق ، دار الشروق للنشر والتوزيع ،القاهرة, الطبعة الأولى ، 1997.
- عبد الغني, (محمود) : معجم طنجة، منشورات المتوسط ، إيطاليا ، الطبعة الأولى ,2016
- د.علوش (سعيد): مكونات الأدب المقارن في العالم العربي ، الشركة العالمية للكتاب ,بيروت . لبنان , سوشبريس الدار البيضاء – المغرب,الطبعة الأولى ,1987.
- غلاب ,(عبد الكريم): لم ندفن الماضي ، دار النشر المعرفة ، الرباط ،الطبعة الأولى ,2006.
- د.غنيمي هلال, (محمد): الأدب المقارن, دار نهضة مصر للنشر,الجيزة, الطبعة الثالثة عشر,2011.
- القاسمي, (علي): صمت البحر , دار الثقافة, مطبعة النجاح الجديدة , الدار – البيضاء , الطبعة الأولى , 2003
- المديني, (أحمد): هموم بطة, منشورات فكر, الرباط, الطبعة الأولى, 2009.
- المديني, (أحمد):الهباء المنثور , دار نشر المعرفة, الرباط–المغرب, الطبعة الأولى,2001.
- مستظرف, (مليكة): ترانت سيس, منشورات مجوعة البحث في القصة القصيرة , كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك – الدار البيضاء, الطبعة الأولى , 2004.
- مودن, (عبد الرحيم): حذاء بثلاث أرجل, سعد الورزازي للنشر, الرباط – المغرب, الطبعة الأولى , 2005.
- موراكامي, (هاروكي), الليندي (إيزابيل), باموك (أورهان), أوستر(بول) , رولينج, (جي كي), كونديرا , (ميلان) : حديث الروائيين ، ترجمة : بدر السماري ، دار أثر للنشر والتوزيع,2011
- الوديع ,(صلاح):العريس, مطبعة النجاح الجديدة , الدارالبيضاء ,الطبعة الأولى , 1998.

الأطاريح الجامعية:

- أشهبون, (عبد المالك):عتبات الكتابة في الرواية العربية (البنيات والوظائف والرهانات) ، أطروحة دكتوراه تحت إشراف الأستاذ: د. رشيد بنحدو, كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر– المهراز, فاس، 2001/2001. مسجلة تحت رقم 80:/ 148.
- السراج ,(عبد العزيز): معجم المصطلحات النقدية عند رولان بارت ,أطروحة دكتوراه تحت إشراف الأستاذ : د. رشيد بنحدو, كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر –المهراز, فاس , 2002/2001, مسجلة تحت رقم: 80 /151.
- الطلب, (سليمان): نظرية الرواية في النقد الإجتماعي : مقاربة نقدية, أطروحة دكتوراه تحت إشراف الأستاذ: د. عبد الرحمان طنكول,كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر– المهراز , فاس, 2007/2006, مسجلة تحت رقم :253/80.

المجلات الصحف:

- صحيفة "العرب الأسبوعي " , ثقافة 27 , 11/29/ 2008
- عالم الفكر ,العدد4,المجلد 40, الكويت ,أبريل .يونيو2012,.
- مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها : المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري – الحديث وإشكالياته ,العدد2, 2010.
- المسار , مجلة اتحاد الكتاب التونسيين . العدد 8 . 1991

المراجع الأجنبية

- **اللغة الفرنسية:**

- Angelet,(Christian), Boullart ,(Karel), Caluwé,Freddy Decreus(Jean–Michel) , Delbouille,(Paul), Delcourt (Christian): Introduction aux études littéraires, Duculot, Paris ,1987.
- Baines,(John), Pinch , (Greladine) , Canon(Le reverend), Porter(J.R.), Brockington, (John) et autres: Mythologies du monde entier, France loisirs, Paris , 1995.

- Delamarche ,(Catherine) , Doray(Philippe), Dubourjal (Hervé) , Duverger ,(Anne),Gonnot-Guizzo,(Isabelle), Rivaille,(Anne) , Vienne (Brigette): Diccionaire Hachette de la langue française , Edition :Marie Gatard ,Hachette 1987, Nouvelle édition 1994,Paris.
- Eliade(Mircea): Aspects du Mythe, Editions Gallimard, Paris ,2005.
- Encyclopeadia Universales et Michel ,(Albain): Diccionnaire des genres et notions littéraires, 2 éme édition, Paris,2001.
- Le petit Robert ,Diccionnaire Alphabétique et antologique de la langue française , Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alin Rey ,Nouvelle édition millésime,Paris, 2013.
- Mekayssi ,(Abdelmajid) :Littérature comparées et traduction, Actes du colloque internationale organisée par la coordination des chercheurs sur les littératures Maghrébines et comparées ,Casa-blanca,Mehnés,fés,1 er édition ,2006 .

اللغة الإسبانية:

- Álvarez Barrientos ,(Joaquín), Rodríguez Sánchez de léon ,(Mª. José): Diccionario de literatura popular española ,Ediciones colegio de España.Salamanca .1997.
- Aouad Lahrech ,(Oussama) , Benlabbah ,(Fatiha), Sabiaa,(Said), Esquivel,(Laura) , Bouithy,(Alain) , Warid,(Khadija) y otros: Laura esquivel en marruecos,cordinadores: Oussama Aouad Lahrech ,Fatiha Benlabbah, instituto de estudios Hispano-Lusos,Rabat,2007.
- Arredondo, (María Soledad), Civil (Pierre), Moner,(Michel): Paratextos en la literatura española:siglos XV-XVIII,Casa de Velazqvez,Madrid,2009.
- Buitrago, (Alberto) : Diccionario de dichos y frases echas , Espasa – Calpe .S.A , Madrid ,2007.
-Corriente,(Federico) : Diccionario español-árabe, Editorial: Herder, 5ª reimp, Barcelona,2004.

- Diccionario abreviado de uso del español actual ,proyecto ,dirección y edición :Aquilino *Sánchez* , SGEL,sociedad general española de libreria ,S.A,Primera edición, Madrid,2003.
- Diccionario de la lengua Española,Real Academia Española, vigésima segunda edicion ,tomo1 ,Madrid ,2001
- Estudios de la constitucion española y del procedimiento administrativo para las personas sin conocimientos jurídicos ,Editorial MAD,Primera edición, Sevilla, 2006.
-González de Gambier,(Emma) : Diccionario de terminología literaria,Editorial Síntesis ,S.A ,Madrid ,2002.
- Moliner ,(María): Diccionario de uso del español,tomo1,Gredos,Segunda edición,Madrid,1999 .
- Moreno Martinez(Matilde):diccionario linguistico-literario , Editorial Castalia,Madrid, 2005.
- Platas Tasende,(Ana Maria): Diccionario de términos literarios,Edición Espasa libros,S.L.U,Madrid,2011 .
- Seco,(Manuel), Andrés,(Olimpia) y Ramos ,(Gabino) : El Diccionario del español actual, Tomo1,Grupo Santillana de Ediciones, S.A, Madrid, 1999 .
- Sheláru, (Terezà) : Drácula el hijo del Dragón , Plural editors, primera edicion , Bolivia, 2007
-Spang,(Kurt):Generos literarios, Editorial Síntesis, S.A,Segunda edición, ,Madrid ,2000.

المصادر باللغة الإسبانية:

- Allende, (Isabel) : Inés del alma mía , Radom House Mondadori, Barcelona,2006 .

- Asensi (Matilde) : Martín Ojo de Plata , 1ª ed, Planeta, Barcelona, 2011

-Cebrián ,(Juan Luis):la Agonía del dragon , 1ª ed , Alfaguara,Madrid,1999.

- Chaviano,(Dania) : Gata encerrada , Editorial planeta , primera edición, Barcelona , 2001

- Esquivel,(Laura) : La ley del amor , Ave Fenix / Serie Mayor , Plaza – Janes . 1er edición, barcelona ,1995.

- Esquivel,(Laura): como agua para chocolate ,Grupo Editorial Random House Mondadori,S.L,Decimosexta edición en Debolsillio,Barcelona, 2009.

- Esquivel,(Laura): Malinche, Punto de lectura ,S.L.Madrid, 2007

- Esquivel,(Laura): Tan veloz como el deseo , Editor digital: Titivillus , ePub r1.1 ,2001.

- Eugenio López , (Carlos): Delirios de grandeza, Editorial : Lengua de Trapo, Madrid ,1998.

-Gómez-Jurado,(Juan) : El emblema del traidor, Plaza & Janés,Barcelona , 2008.

-Manuel de Prada , (Juan) : Las esquinas del aire, Planeta,Barcelona,2000

- Molinero, (Carlos) : Verano de miedo , Editorial planeta ,primera edicion , Barcelona ,2014.

- Orlando Rodríguez,(Antonio) :Chiquita , Alfaguara ,Madrid,2008,

- Padura Fuentes , (Leonardo): Máscaras ,3 ed Edición, Editorial Tusquet, Barcelona , 2005.

- Sierra,(Javier) : La dama Azul ,Editorial Planeta , Barcelona ,2008

- Trellas Paz ,(Diego) : Bioy ,Ediciones Destino ,S.A , Baecelona ,2012.

-Vargas Llosa, (Mario): Lituma en los Andes ,3ed ,Planeta , ,Barcelona,2003

الفهرست

المقدمة.....1

الباب الأول: النقد السردي المقارن.....9

– المفهوم والتمثلات والتلقيات– 9

الفصل الأول: مفهوم النقد السردي 9

1– مفهوم النقد.....10

1–1– النقد عند العرب 10

1–2–النقد عند الغرب 14

1–3–النقد و المنهج: 18

1–4– النقد والسرد.....21

2– مفهوم السرد.....24

2–1– السرد في التراث العربي.....24

2 –1–1– الرحلة 24

2–1–2 المقامة 28

2–1–3– أدب الأمثال 33

2-1-4- السيرة الشخصية 36

2-1-5- النوادر و الأخبار 41

2-2- السرد في التراث الغربي..... 45

2-2 -1 - الأشكال السردية 45

2-2-2- السرد في النظريات النقدية 56

3- المنهج المقارن 66

3-1- المناهج النقدية 66

3-2 المنهج المقارن : 82

3-3 المنهج المقارن في الأدبيات السردية 85

الفصل الثاني: تمثلات النقد السردي المقارن 89

1-التمثلات النظرية 90

1-1-النقد المقارن :الأصول المرجعية..... 90

1-2-النقد المقارن :النشأة و التطور 95

2-التمثلات الغربية..... 99

2-1-تطبيقات المنهج المقارن في النقد الغربي..... 99

2-2-تمثلاته و تجاوزاته..... 103

3-التمثلات العربية..... 109

3-1-المنهج النقدي المقارن في العالم العربي :..... 109

3-2-الرواد والتمثلات 115

3-3-الإيجابيات و التعثرات 120

الفصل الثالث : تلقيات النقد السردي المقارن 124

1-التلقي الأول: رونيه إيتامبل "أزمة الأدب المقارن" 125

2-التلقي الثاني: د.سعيد علوش" مكونات الأدب المقارن في العالم العربي" 134

3- التلقي الثالث: د.عبد الحميد إبراهيم " الأدب المقارن من منظور عربي ، مقدمة وتطبيق " 150

الباب الثاني: أعراف الكتابة السردية بين المغرب وإسبانيا..... 164

-بحث مقارن- 164

الفصل الاول: أعراف الكتابة الحدود والمفاهيم..... 164

1-الحدود بين الثقافة العربية والغربية..... 165

1-1- مفهوم الكتابة عند العرب :..... 165

1-2- مفهوم الكتابة عند الإسبان 169

1-3- مفهوم العرف عند العرب..... 172

1-4- مفهوم العرف عند الإسبان : 175

2 -الكتابة بين استراتيجيتي اللعب و السر..... 176

2-1- الكتابة انتصار 176

2-2- الكتابة حياة وأصل..... 177

2-3- الكتابة أسرار 179

2-4- الكتابة متعة خاصة..... 179

2-5- الكتابة حرفة وغرام..... 180

2-6- الكتابة موهبة 182

2-7- الكتابة تجميل لمأساة الحياة 183

2-8- الكتابة صنعة ممتعة..... 184

3- الأعراف في استجلاءات الرأي :النص في نظر كاتبه..... 187

3-1 الرواية بين سرد الكذب وسرد الحقيقة..... 187

3-1-1-الرواية سرد للأكاذيب / منتج مادي..... 187

3-1-2- الرواية سرد الحقيقة 188

3-2- الرواية بصمة خاصة 189

3-3 - الرواية : حاجة فطرية 190

3-4- الرواية تجربة خيال 191

3-5- الرواية : إحياء للغة و التاريخ..... 192

الفصل الثاني :الأعراف الكتابية العربية 195

1- السرد العربي القديم :..... 196

2-أعراف الكتابة في الرواية المغربية: رواية "أنا أيضا" - نموذجا - (شعيب حليفي) 200

3 – أعراف الكتابة في القصة القصيرة المغربية : مجموعة البرتقالة الوحيدة للموتى –
نموذجا–(عبد القادر الطاهري) 231
الفصل الثالث: الأعراف الكتابية الغربية 258
1 – أعراف الكتابة في الرواية الإسبانية : قانون الحب(La ley del amor)– نموذجا– (
لورا إسكيبيل Laura Esquivel) 259
2 – أعراف الكتابة في "رواية– اليوميات" الإسبانية: "صيف مخيف Verano de miedo)
")– نموذجا– (كارلوس مولينيرو Carlos Molinero)..... 297
الخاتمة..... 320
ملحق 323
معتمدات البحث 488