الباتوس في رواية "سفر برلك" لمقبول العلوي - مقاربة حجاجية

Pathos in the novel "Safar Berlak" by Maqbool Al-Alawi

Argumentative approach

الدكتور. بوبكر النية

قسم اللغة والأدب العربي – جامعة أحمد دراية/ أدرار

boub.univ90@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2023/04/01 تاريخ القبول: 2024/01/05 تاريخ النشر: 2024/03/15

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن الحجاج الباتوسي في رواية «سفر برلك» لمقبول العلوي، أي الكشف عن الاستراتيجيات السردية التي اعتمد عليها الكاتب بغية تحقيق الإقناع والتأثير، عبر التوسل بإثارة العواطف والانفعالات في المتلقي حول فترة تاريخية كان لها أثرٌ عميقٌ في الوجدان العربي، نظراً للأحداث الدامية التي وقعت فيها. ومع أن الكشف عن هذه الاستراتيجيات يتطلب مقاربات نقدية متنوعة، فقد كان اعتمادنا بدرجة أساسية على المقاربة الوصفية الحجاجية التي اجترحها «كريستيان بلانتان» *(Plantin) Christian)*، مع الاستفادة من جهود «أرسطو» *(Aristote)* في هذا الجانب، وجهود «ميشال جيلبير» *(Michael Gilbert)* و «ميشيل مايير» *(Michel Meyer)* في تقويم ومُساءلة المظهر الباتوسي في الرواية

الكلمات المفتاحية: انفعال، متلقي، كفاءة، ملفوظ، حجاج، تأثير.

Abstract:

This study seeks to uncover the arguments Batusian arguments in the novel “Safar Berlik” by “Maqbool Al-Alawi”, that is, revealing the narrative strategies that the writer relied on in order to achieve persuasion and influence through begging to evoke emotions in the recipient about a historical period that had a profound impact on the Arab conscience, given the bloody events. Although the disclosure of these strategies requires

various critical approaches, our reliance was mainly on the descriptive argumentative approach proposed by “Christian Plantin”, while benefiting from the efforts of “Aristotle” in this aspect. And the efforts of “Michael Gilbert” and “Michel Meyer” in evaluating and questioning the Batusian appearance in the novel.

key words: emotion, recipient, efficiency, pronounced, arguments, effect.

تمهيد:

تنبثق الرواية من لحظة إبداعية لذات واعية ومتمكِّنة وقادرة على الإبداع السردي، ثم تتلاحم اللحظة الإبداعية مع اختيارات سردية يستقر عليها الكاتب، وينتج من هذا التلاحم الرواية بأحداثها ووقائعها وشخصياتها وأزمنتها وأمكنتها وتيماتها الأساسية والفرعية، يتجلى ذلك كله في بنية سردية وتخييلية تُصيَّر إلى المتلقي الذي يتعامل مع الرواية قراءة وفهما وتأويلا، فيشكل موقفا قاراً عنها، ووفق هذا التصور تكون الرواية عادة أمام تحدٍّ وجودي، فهي إمّا أن تحتل موقعاً يحفظ وجودها إذا ما استجابت لميول المتلقي وتوقعاته واستطاعت أن تجذبه أو تؤثر فيه، وإمّا أن تُنسى وتُنسَف إذا ما خلت من طاقة تأثيرية وإبداعية قادرة على افتكاك وجودٍ لها. وما دام الأمر متعلقا بمتلقٍ، سواء كان قارئا عاديا أو نموذجا أو ناقدا، فإنّ ما يحفظ الرواية ويزيد في قوتها وفنيتها وقدرتها الإقناعية والتأثيرية أن تكون قادرة على استثارة انفعالات المتلقي، وهذا ما يسمى بالباتوس، أي الاستراتيجيات التي يستخدمها الكاتب لإقناع المتلقي عبر العواطف والانفعالات، مثلما هو الحال في رواية «سفر برلك» لمقبول العلوي[1] التي تتوسل بالباتوس بغية تحقيق الإقناع والتأثير في المتلقي عبر محاولة إثارة عواطفه وانفعالاته، حيث يستعمل "العلوي" جملة من الاستراتيجيات لتحقيق مسعاه، فإلى أي مدى تمكّنت الحجج الانفعالية والعاطفية المبثوثة في هذه الرواية من تحقيق التأثير في المتلقي؟

1. الباتوس في المنظور البلاغي والنقدي:

يعد الباتوس (pathos) أحد أطراف التواصل الحجاجي الذي اجترحه «أرسطو» في مصنفه «فن الخطابة»، فهو يشكل مع «الإيتوس» (Ethos) و«اللوغوس» (Logos) ثلاثية، بواسطتها ينتقل الخطاب من المتكلم إلى المستمع بغية الإقناع أو التأثير. يتعلق «الإيتوس» بالباث أو المتكلم، وفي المقابل يرتبط «الباتوس» بالمتلقي، وبينهما يجسد «اللوغوس» الخطاب نفسه، وبهذا الشأن يقول أرسطو: «والتصديقات التي يقدمها القول على ثلاثة أضرب: الأول يتوقف على أخلاق القائل، والثاني على تصيير السامع في حالة (نفسية) ما، والثالث على القول

نفسه، من حيث هو يثبت أو يبدو أنه يثبت»[2]، وكل هذه الأطراف ضرورية للخطاب الحجاجي في تحقيق الأثر والإقناع والموافقة، فهي «أطراف ثلاثة يبنيها الخطيب بالقول مراعيا في ذلك قاعدة الموافقة (..) موافقة القول المقول للموضوع، وموافقة خُلق القائل لموضوع المقول وموافقة المقول إليه للاتجاه المناسب في الإقناع. وإنّ محصلة التفاعل بين هذه الأبنية القولية الثلاثة هي التي توفر – حسب أرسطو – أكبر الحظوظ لتحقق عمل التأثير بالقول»[3].

ويتّصف كل طرف بمواصفات محددة، فعن الباث (الأيتوس) حسب أرسطو «لا بد للخطيب أن يتحلى بثلاث خصال كي يحدث الإقناع، ولأنه بصرف النظر عن البراهين فإن الأمور التي تؤدي إلى الإعتقاد ثلاثة. وهذه الخصال هي: اللب، والفضيلة، والبر. لأن الخطباء إنما يخطئون بينما يقولون وفي النصيحة التي يسدونها إذا فقدوا هذه الخصال الثلاث كلها أو واحدة منها، فإنّهم إذا فقدوا اللّب كانت ظنونهم فاسدة وآرائهم غير سديدة، وإذا كانت آراؤهم صحيحة فإنّ شرارتهم تحملهم على ألا يقولوا ما يعتقدون، أو إذا كانوا ذوي لبّ وخير، فإنّه قد يعوزهم البر (حب الخير)، ومن هنا فقد يحدث ألا يسدوا خير النصائح، رغم أنهم يعرفونها، وهذه الخصال هي كل الخصال الضرورية، حتى أن الخطيب الذي يبدو أنه يمتلك هذه الخصال الثلاث سيقنع سامعيه لا محالة»[4]، بمعنى أن أرسطو يحدد شروط الإقناع والتأثير بالنسبة للمتكلم أو الباث في ثلاث خصال يجب أن تتوفر في الخطيب وهي (اللب، الفضيلة، البر)، وقد عبّر محمد غنيمي هلال عن هذه الصفات الثلاث في شرحه لكلام أرسطو بقوله: «أما الخطباء فهم يوحون بالثقة إذا توافرت لهم ثلاث صفات: الفطنة، والفضيلة، والتلطف للسامعين»[5].

ويشترط أرسطو حضور كل هذه الخصال في الخطاب الحجاجي، فغياب إحداها يعني إبطال جدوى الإقناع أو التأثير، فاللب الذي يعني دقة المقول في الموضوع، والذي يوحي بحكمة الخطيب وذكائه وبداهته وحنكته يتضافر مع الفضيلة التي تتجسد بالتحلي بالقيم الأخلاقية، ومع البر الذي يعني بث تلك القيم بين الناس. والخطيب إذا ما امتلك هذه الخصال فسيكون مؤهلا للإقناع وللتأثير. ويرى «محمد الولي» أن هذه الصفات الثلاث تتمثل في: (الحصافة والفضيلة والحلم)، ويضيف فيما يشرحه عن أرسطو أن «الإيتوس أو المظهر الخلقي للباث. الخطيب ينبغي أن يكون موضع قبول عاطفي لدى المتلقي خلال بث الخطاب وتلقيه، لا قبول الخطيب أو رفضه اعتماما على الصورة التي تكونت لدينا عنه من خلال معرفتنا به في الواقع بعيدا عن سياق إلقاء الخطاب. إن تلك المعرفة لا تعود إلى صناعة الخطابة بمعناها الحصري

الأرسطي»[6]. بمعنى أن الخطيب لا بد أن يلتزم بتلك الخصال في خطابه وأن يعبّر عنها في الخطبة، بحيث يكون الخطاب مرآة لصاحبه، وبقدر تمثلها في الخطاب يتأثر المتلقي أو يقتنع.

أما «اللغوس» فيتعلق بالخطاب ذاته وبمنطق الحجج فيه، وما دام الأمر هنا يتعلق بالخطاب ذاته فإنّ «الأسلوب أو البيان أي الصوب البلاغية، وتنظيم أجزاء القول»[7] يلعب دورا هاما في تهيئة الإقناع، لكن قبل ذلك يجب أن يكون الخطاب في بعده اللوغوسي متوفرا على البراهين المنطقية والموضوعية حسب أرسطو، ففي «اللوغوس» تتجلى علاقة الخطابة بالمنطق أو (الجدل)، وفي الجدل تدور الحجج المختلفة حول الاستقراء، ثم القياس الثلاثي. أما في الخطابة فيقوم «المثل» فيها مقام الاستقراء، كما يُغني المضمر عن القياس الثلاثي المنطقي، ولا تخرج حجج الخطباء عن المثل والقياس المضمر. يوضح ذلك أرسطو قائلا: «لكن فيما يتصل بأغراض البرهان، الحقيقة أو الظاهرة، فإنّه كما أن للجدل ضربين من الحجاج هما الاستقراء، والقياس الحقيقي أو الظاهري، فالأمر كذلك فيما يتصل بالخطابة، لأن المثل استقراء، والضمير قياس ظاهر، وتبعا لذلك فإنني أسمي ضميري: القياس الخطابي، وأسمي المثل استقراء خطابيا. وكل الخطباء ينتجون الاعتقاد باستخدام الأمثلة والضمائر، ولا شيء غيرها كحجج»[8].

يعتمد المثل على إيراد حالات كثيرة مشابهة للحالة التي يراد الاستدلال عليها، حيث يلجأ الخطيب إلى استحضار المثل في خطبته لتعضيد القضية التي يدافع عنها، وينقسم إلى قسمين: مثل تاريخي، ومثل مخترَع؛ فالمثل التاريخي يكون حينما يلجأ الخطيب إلى وقائع تاريخية حدثت في الماضي، فيوردها حجة لتقوية رأيه والقضية التي تبناها. أما المثل المخترع،: فيكون بإيراد أمثلة مشابهة للقضية، أو يضرب لها مثلا على لسان الحيوانات (الخرافة). أما القياس المضمر فينقسم بدوره إلى قسمين: قياس استدلالي، وقياس تفنيدي. ولكل منهما مواضع حجج عامة، فالاستدلالي قد يكون بحجة «التضاد» حيث تؤخذ الحجة بواسطة التضاد بين الأشياء، كالسلم والحرب، والنفع والضرر، والحق والباطل.. وذلك مثل (إذا كانت الحرب سبب الشرور الحاضرة فبالسلم يجب إصلاحها)...الخ. وقد يكون بالموازنة بين نتيجة أمرين متعارضين: للاحتجاج بها تشجيعا على فعل أمر، أو تثبيطا عن فعله، كتلك التي نصحت ولدها ألا يتحدث أمام الناس، فقالت له: «إذا دافعت عن الحق غضب عليك الناس، وإذا دافعت عن الباطل غضبت عليك الآلهة»، وقد تكون القياس الاستدلالي بأشكال حجاجية أخرى. أما القياس التفنيدي فيكون بتأليف أقيسة أخرى مقابلة لأقيسة الخصم، تتضمن الاعتراضات التي تفسد على الخصم الأقيسة التي أتى بها، فقد يستخرج الخطيب قياسه من نتيجة القياس الذي يثبته خصمه، أو من ضد قياس الخصم، أو من شبيه قياس الخصم، أو غير ذلك...[9].

وإذا كانت هذه الحجج حججا منطقية تدعم الجانب الإقناعي والتأثيري في الخطاب ذاته، فإنّ أرسطو لم يغفل عن الجانب الفني والجمالي في تقوية الخطاب الإقناعي، فضمن اللوغوس اعتنى بالأسلوب ووضع له شروطا محددة، لأهميته في الخطاب، «إذ لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب عليه أن يقوله، بل عليه أن يعرف كيف يقوله»[10]، وعلى هذا النحو يجب أن يتسم الأسلوب بالوضوح، فإذا كان المعنى في الكلام غير واضح فإنه لا يؤدي وظيفته الخاصة، وكذلك ينبغي ألا يكون وضيعا، ولا فوق مكانة الموضوع، بل مناسبا له، فالأسلوب الشعري ربما لم يكن وضيعا، ولكنه ليس مناسبا للنثر، والأسماء والأفعال المناسبة هي التي تجعل الأسلوب واضحا، بمعنى أن يكون كل دالٍ في موضعه، دون تكلف أو زيادة أو صنعة في خطاب النثر. والتشبيه نافع أيضا في النثر، لكن ينبغي التقليل من استعماله لأن فيه طابعا شعريا، وكذلك لا بد الحرص على سلامة اللغة فهي أساس الأسلوب الجيد، وتتوقف على خمس قواعد؛ الأولى هي أنه ينبغي الإتيان بأجزاء الربط وفق ترتيبها الطبيعي، قبل وبعد، بحسب المقتضى، وأيضا ينبغي أن تتناظر، بينما السامع لا يزال يتذكر، ويجب ألا تفصل عن بعضها بمسافة طويلة جدا، وكذلك ينبغي عدم إيراد جملة قبل التقديم لها بالرابطة الضرورية. أما القاعدة الثانية فهي أن نستعمل ألفاظا خاصة، لا عامة، أي أن نسمّي الأشياء بأسمائها الخاصة بها، لا بأسماء عامة وغامضة. والقاعدة الثالثة تقوم على تجنب الألفاظ المشتركة المعاني، فذلك إثارة للغموض الذي من شيم الشعر لا النثر. والرابعة تقوم على تمييز الجنس: مذكرا أو مؤنثا، أو محايدا (جمادا). والخامسة تقوم على مراعاة العدد: وفقا لكونه كثيرا، أو قليلا، أو واحدا[11]. ويشكل مجموع هذه العناصر القالب الشكلي والموضوعي الذي يتهيأ به الخطاب لإقناع المتلقي أو السامع والتأثير فيه، شريطة أن يُراعى في ذلك ميول المتلقي، وما الذي يثير فيه الانفعال والاستجابة (الباتوس).

يمثل (الباتوس) الطرف الثالث في عملية التواصل الحجاجي، وهو أهم الأطراف؛ لأن الغاية الكبرى في كل خطابة أو بلاغة هي الوصول إلى تحريك شيء في المتلقي أو تغيير شيء فيه، لذلك يتجسد الباتوس بتحقق انفعال المتلقي وتأثره حسب أرسطو، ولعل «إضافة المعلم الأول في هذا الباب تتمثل في كونه استطاع - على خلاف سابقيه – أن يعقد الصلة بين العواطف والحجاج، وأن يُسند إلى العواطف دورا في الحجاج، ويجعل منها عنصرا إن أحسن الخطيب توظيفه تمكن من التأثير في جمهوره والانتصار للقضية التي يدافع عنها»[12]. وعلى هذا النحو تكون «الانفعالات هي التغييرات التي تجعل الناس يغيرون رأيهم فيها يتعلق بأحكامهم، وتكون مصحوبة باللذة والألم، مثل: الغضب، والرحمة، والخوف وكل الانفعالات المشابهة وأضدادها، وكل واحد منها يجب أن ينقسم إلى ثلاثة أقسام: مثلا بالنسبة إلى الغضب: الحالة النفسية التي

تجعل الناس غاضبين، والأشخاص الذين يغضب عليهم عادة، والظروف التي عنها ينشأ الغضب، لأننا لو عرفنا واحدا أو اثنين من هذه الأقسام الثلاثة كلها، فلربما كان من المستحيل أن تثير ذلك الانفعال، ونفس الشيء ينطبق على سائرها»[13].

إنّ هذا التقسيم الثلاثي للعاطفة، أو بالأحرى الشروط التي يجب أن تتوفر في إثارة كل عاطفة، يدل بدرجة أساسية على أن أرسطو يستند إلى المنطق العقلي والتحديد المسبق لإمكانية تجلي كل عاطفة، وهو ما «يؤكد حرص المعلم الأول على أن يكشف عن أن للعواطف نظاما تجري عليه ومنطقا تستند إليه»[14]. بمعنى أن الانفعال أو الباتوس حسب أرسطو لا يحدث إلا بمعرفة الحالة النفسية التي تثير المستمع وتولّد فيه ذلك الانفعال، ثم إسقاط سبب تلك الحالة على فرد معين (الأشخاص الذين يتّجه انفعالنا نحوهم)، ثم تبرير دواعي تلك الحالة الانفعالية وظروفها (المحفزات التي يكون لها دور في إثارة الانفعال). ويحدد "رولان بارت" (*Roland Barthes*) هذه الثلاثية بـ: المظهر/ الموضوع/ الظرف. وذلك في سياق شرحه للبلاغة الأرسطية قائلا: «فكل عاطفة مكتشفة في مظهرها (الترتيبات العامة التي تسهلها)، حسب موضوعها (الذي لأجله نحس بها) وحسب الظروف التي تثير "التبلور" (غضب/ هدوء، كراهية/ صداقة، خوف/ ثقة، رغبة/ منافسة، عقوق/ معروف...الخ»[15]. ويعد الباتوس «المستوى الأخطر في كل بلاغة إذ الغاية في النهاية هي التأثير على هذا الطرف. والواقع أن كل المقومات الأخرى لا تكتسب الأهمية إلا عندما تجد الصدى المناسب والمطلوب في المتلقي»[16].

ويحدد أرسطو أنواع الانفعالات التي تحقق الباتوس في ثلاثة عشر انفعالا. يشرحها «محمد الولي» قائلا: "إن الباتوس الذي ينبغي للخطيب أن يكون على علم به لكي يتمكن من التحكم في الانفعالات التي تجب إثارتها، هو. وفق أرسطو. «الغضب والسكينة، فالحب والكراهية، فالتخوف والثقة، فالخجل والاستهتار، فالإحسان فالشفقة والسخط، فالحسد والمنافسة. يقدم أرسطو في هذه العبارة ما يمكن أن يعتبره مجموعا للصفات الطبيعية العاطفية للناس، أو ما يميلون إليه بالطبع. والتحكم في انفعالات المتلقي يجعلنا ندرك بوضوح السبل التي تجعلنا نقود هذا المتلقي في الاتجاه الذي نريده. بل تجعلنا هذه المعرفة على علم بالوسائل التي ينبغي أن نتوسل غاية الإقناع»[17]. وكل عاطفة تخضع للتحديد العقلي، ففي الشفقة مثلا «بيّن أرسطو أن استشعار الشفقة يجيء بعد أن يُعمل المرء عقله في الوضعية المعروضة عليه إعمالا يولد فيه جملة من الاعتقادات والظنون في ضوئها تتحدد أعماله التقويمية وما يُصدره من أحكام. فالشفقة في تصور أرسطو عاطفة لا يشعر بها المرء إلا من اعتقد في جملة من الأمور وبنى في ضوء تلك الاعتقادات عددا من الأحكام، من ذلك أن الألم

الذي يُصيب شخصا ما لا يُثير شفقتنا إلا إذا حكمنا على ذلك الشخص بأنه يستحق الشر الذي حل به. وكذلك شفقتنا على من لحقهم الأذى تتوقف على مدى اعتقادنا في أن ذلك الأذى يمكن أن يلحق بنا أو بفرد من عائلتنا أو بصديق من أصدقائنا...»[18]. وبإصابة هذه الانفعالات من لدن الخطيب تتحقق الغاية من الباتوس، طالما أن تلك الغاية فيما يؤكد أرسطو هي «معرفة ما يمكن أن يؤثّر في الآخر، فذلك ممّا يساعد الخطيب على بلوغ مراده. وهو الذي يريد إثارة العطف أو الغضب أو الكره أو المحبّة.. في المتلقّظ إليه إثارة ناجعة»[19].

وقد حاول كلا من «شايم بيرلمان» (*Chaïm perleman*) و«أولبريشت – تيتيكا» (*Olbrechts-Tyteca*) تجديد الخطابة الأرسطية في كتابهما «مصنف في الحجاج: البلاغة الجديدة» سنة 1970، وهو الكتاب الذي يُعدُّ أهم محاولة لتجديد النظرية الحجاجية الأرسطية ولبناء نظرية عامة للحجاج، وتوسيع حدود البلاغة حتى تكاد تغطي المساحة التي تمتد من الخطاب اليومي إلى الأدب والفلسفة والعلوم القانونية والعلوم الإنسانية، لكن بيرلمان ورفيقه اهتما فقط بفعالية المكوّن العقلي وأقصا المكوّن العاطفي أو الانفعالي في حدوث التأثير والإقناع، لذلك بدا واضحا أن «حظ العواطف والانفعالات في هذا الكتاب لا يكاد يُذكر، فهذا المكوّن المهم من الخطابة لا وجود له في المتن سوى بعض الشواهد التي لا تخلو من تذبذب واضح بين تصوّر لا ينكر الدور الإيجابي الذي يمكن أن تضطلع به العواطف في المسار الحجاجي وآخر يُلقي بهذا البعد خارج دائرة ما هو منطقي وعقلاني ويعتبره عائقا يحول دون قيام العقل بأفعاله على أحسن الوجوه»[20]، إذ تعمد بيرلمان وزمليه إبعاد الباتوس والجوانب السيكولوجية التي استأثرت بالجزء الثاني من كتاب أرسطو الخطابة، أي أنه أبعد مجمل المباحث المتعلقة بنوازع الباث والمتلقي.

بالمقابل اهتم «والطن دوجلاس» (*Walton Douglas*) بالباتوس الأرسطي القائم على العواطف والانفعالات، ودافع على هذا الجانب، ووقف رافضا للتصور الذي يجعل من الباتوس العاطفي سلوكا يسيء للحجاج العقلي الصحيح والسليم، فهو يرفض القول بتلازم استدعاء العواطف والمغالطة، فالرأي عنده أن استدعاء العواطف في الحجاج لا يُشكل في حد ذاته خطأ، على رغم أن استدعاء العواطف قد يُستخدم استخداما خاطئا، كما يمكن أن يُستغل في بعض الحالات، وإذا كان الخطأ أن يعتري استدعاء العواطف، فمن باب المغالطة تعميم ذلك وإساءة الظن بكل حجة تنهض على استدعاء العاطفة حسب دوجلاس، والتمييز بين إثارة العواطف السليمة والمغالطات لا يكون إلا بالعودة إلى السياق الذي يجري فيه التفاعل وفق أنموذج معياري من نماذج الحوار، والاحتكام إلى النماذج المعيارية مكّن دوجلاس من التمييز بين ثلاثة أنواع من استدعاء العواطف: نوع سليم تكون الحجة فيه قوي، وآخر مغالطي

تضعف فيه طاقة الحجة عندما ينكشف وجه الزيف فيها، وثالث يسمى بـ«الحالات الواقعة على التخوم»، وهو نوع من الاحتجاج بالعاطفة ترق فيه الحدود بين الاستخدام السليم والاستخدام المغالطي[21]، لذلك فمن الواضح في مقاربة دوجلاس للعواطف أنّه يسعى لإثبات حجاجية العواطف في الإقناع والتأثير شرط مراعاة ملاءمة الانفعال للسياق الحجاجي.

وهو السعي نفسه الذي نجده عند «ميشيل جيلبير» (*Michel Gilbert*)الذي يرى أن «للعواطف تجليات مختلفة، وأنها جزء لا يُستهان به من التواصل البشري، وهي بالاستتباع جزء لا يتجزأ من الحجاج الدائر بين الناس»[22]، وعلى هذا النحو ووفقا لهذا التصور «لا يجد جيلبير بين الحجة العاطفية، وما أُعتبر من الحجج المنطقية، تعارضا يُسلم إلى القول بأن الاتفاق الذي يُفضي إليه الفعل الحجاجي ينبغي أن تصنعه الحجج المنطقية وحدها، وألا يتأثر البتة بالمشاعر واستدعاء العواطف وبسائر الحجج غير المنطقية (..) بات علينا أن نتخلص من ذلك التصور الذي يُقيم تعارضا بين القضايا والتعبير عن العواطف، وأن نكفَّ عن النظر إلى الحجج المنطقية بعين الرضا والاطمئنان من جهة، والنظر إلى الحجج العاطفية بعين التوجس والشك من جهة أخرى»[23]. ويُفرق "جيلبير" بين الحجاج العاطفي اللغوي، والحجاج العاطفي غير اللغوي، حيث التعبير عن العواطف يكون صريحا حين يُتلفّظ بالعاطفة (..) ويكون مستنبطا حين يتعلق الأمر بعاطفة مُعبَّر عنها يستطيع السامع أن يستنتجها، على الرغم من أن المتكلم لم يتلفظ بها[24]، بمعنى أن الحجاج العاطفي لا يتعلق بالقول أو بالبناء اللغوي فقط، فقد يظهر على شكل علامات غير لغوية، لذلك «ليس التعبير عن الحجة بالخطاب شرطا ضروريا وكافيا لكي تُحرز الحجة على صفة المنطقي، وآية ذلك أنه مثلما يُعبَّر عن الحجاج العاطفي بالخطاب (أنا غاضب)، يمكن استنباط المعلومة المتعلقة بالعاطفة من الصوت وقسمات الوجه وحركات اليدين»[25].

ولم يبتعد «كريستيان بلانتان» (*Christian Plantin*) في مقالاته عن دور الحجاج العاطفي في الخطاب، بل اهتم بهذا الجانب كثيرا وسعى عبر دراساته في الحجاج إلى بناء تصور نظري ومقاربة تطبيقية لتحليل الخطاب وفق الحجاج الانفعالي والعاطفي، وقد «أفاد من الخطابة القديمة إفادته من أعمال كثيرة معاصرة تنتمي إلى حقول مختلفة كالتداولية، وتحليل الخطاب، وعلم النفس. وإذا كانت القضايا التي أثارها بلانتان كثيرة فإنّ الغاية التي جرت عليها تلك المقالات هي الكشف عن الكيفية التي تُبنى بها الانفعالات في الخطاب واقتراح جهاز مفاهيمي يمكّن الباحث من تحليل الخطابات التي يكون مدار الحجاج فيها على انفعال معيّن'»[26]، مستندا إلى مسلمة أساسية يفترضها، تقول «أنّ المتكلم مثلما يحتجّ لأفكاره التي

يؤمن بها وأفعاله التي يأتيها يحتجّ لانفعالاته وعاطفه ويصطنع الحجج ويلتمس البراهين كي يحمل مخاطَبه على أن يدخل في حالة انفعالية معيّنة كأن يغضب أو يحزن أو يشعر بنخوة وافتخار. وراء ذلك تصوّر يرى أنّ الانفعالات في جزء كبير منها هي من أمر اللغة والثّقافة، وأن ما يعتري الإنسان منها لا يكون دائما محلّ إجماع وأن التّنازع حولها يقتضي من الإنسان أحيانا أن يحتجّ لها ويدعّمها بالحجج حتّى يجد من يُوافقه عليها ويُشركه فيها»[27].

ومن جهته حاول «ميشيل مايير» (*Michel Meyer*) رد الاعتبار للانفعالات السيكولوجية، والحفاظ على الإرث الأرسطي أيضا، فأنجز دراسات حول بلاغة النوازع والانفعالات[28]. وقد أحدث بعض التغييرات على النموذج الأرسطي، فاسحا المجال أكثر للمستمع أو المتلقي لإحداث ردة فعل معينة حول انفعالاته، «فمثلا، إذا كان أرسطو قد حدد الوسائل التي يُستمال بها المخاطَب في ثلاث: هي Logos – Pathos – Ethos، فإنّ مايير قد اختزل هذه العلاقة الجدلية بين المتكلم والمخاطَب، تلك العلاقة التي ينبغي أن تكون ذات أسس عقلية فكرية "عالمة" Savante، بحيث تكون للخطيب طاقة تأثيرية (كاريزمية) من جهة، وثقافة عميقة ووعي بمستويات مخاطبيه وأهدافهم من جهة ثانية، إذ بهذه المعرفة وذلك الوعي يستطيع المتكلم صياغة التساؤلات الجوهرية الحجاجية التي يستدعيها المقام، كما يستطيع أيضا تحويل مخاطبيه من موقع المستمعين السلبيين إلى المشاركين الفعليين، وخاصة عندما يمنحهم الثقة في أنفسهم ويؤكد حضورهم وتوقف كل شيء على ردود أفعالهم وإنجازاتهم»[29].

2. الباتوس عبر ملفوظات الانفعال في الرواية:

يتموضع الباتوس في الخطابات على اختلاف أشكالها، سواء أكانت فلسفية أم علمية أم أدبية أم سياسية أم غير ذلك. ومادام الأمر يتعلق هنا بجنس الرواية، فإنّ مدار التحليل سيكون حول تجليات الباتوس وتمثلات العواطف وتمظهراتها في الخطاب السردي، أي في لغة السرد والرواية، انسجاما مع المقاربة الوصفية الحجاجية للعواطف التي اجترحها "بلانتان"، وهي مقاربة «تحصر العاطفة في الخطاب، ولا تكترث بما يعتمل داخل المتكلم من مشاعر وتجارب عاطفية صادقة أو كاذبة، ولا تتعقب من العواطف إلا ما عبر عنه الخطاب، وتُؤدَى بجملة من الوسائل اللغوية. فما شعرت به النفس ولم تُدركه الصفة، ولم تُعبِّر عنه اللغة، هو في عداد المعدوم ولا قيمة له عند المحلل الذي ينصب اهتمامه على ما يريد المتكلم أن يثيره في مخاطبه من عواطف، وتحديدا على كيفية بناء تلك العواطف في الخطاب والمسار الحجاجي الذي تنخرط فيه»[30].

ووفق هذه المقاربة فإنّ تحديد الباتوس السردي يجب «أن يقف على المسار الذي تتشكل بمقتضاه الانفعالات داخل الخطاب، وراء ذلك تصور يعتبر الحجاج بمختلف أنواعه

عملية لا تتحقق إلا بوسائل لغوية وطرائق خطابية وأنّه لا يكفي في حالة الاحتجاج بالعواطف أن يختلف اثنان حول انفعال ما حتى نكون إزاء خطاب حجاجي، فدون ذلك شرط آخر يتمثّل في سعي المتكلم إلى بناء ذلك الانفعال باللغة وتدعيمه بجملة من الطرائق الخطابية على النّحو الذي يمكن من إبلاغه والتعبير عنه وإخراجه في صورة جذابة ومؤثرة»[31]. يتعلق الأمر هنا بالاستراتيجيات البنائية التي يتّبعها الكاتب في تشييد باتوس الرواية. وتظهر تلك الاستراتيجيات حسب بلانتين في الخطاب عبر مستويين هما: (ملفوظات الانفعال) و(مواضع الانفعال).

يظهر المستوى الأول عبر رصد الأفعال المعبرة عن الانفعالات داخل الخطاب، حيث تظهر العواطف بشكل مباشر وصريح بـ«إسناد لفظ من ألفاظ العواطف إلى موضع نفسي معين، كقولنا: (زيد حزين)، فـ (زيد) هو الموضع النفسي، و(حزين) هو لفظ الانفعال المسند إلى(زيد)، وتعيين المواضع النفسية لا يكون دائما عن طريق أسماء الأعلام، فإلى ذلك نجد اسم الجنس والضمائر وأسماء الإشارة والمركب النعتي الذي يكون منعوته اسما موصولا (حزن الذي سقط في الامتحان). أما في الحالات التي يحضر فيها لفظ الانفعال ويغيب في المقابل ذكر موضع نفسي بعينه فإنّ المتلفظ هو الموضع النفسي ومن أمثلة ذلك: (تُرتكب في فلسطين مجازر مرعبة) (..) ولا يخلو تعيين ألفاظ الانفعال المسندة إلى المواضع النفسية من صعابٍ مردّها إلى غزارة معجم الانفعال وعدم وجود مقاييس تُمكّن الباحث من الإحاطة بها (..) وكثيرا ما يتم التعبير عن الانفعال بذكر ما ينجم عنه من آثار نفسية وفسيولوجية وسلوكية، فتقوم تلك الآثار مقام ألفاظ الانفعال، لأنّها قرائن دالة على الحالة الانفعاليّة يمكن اعتمادها في تحديد ملفوظات الانفعال، فقد لا نجد لفظا من الألفاظ التي تعيّن الخوف باسمه، ولكن ذلك لا يحول دون بناء هذا الانفعال الذي يمكن أن نقرأه في نظرات الشخصية أو حركتها أو من خلال قرائن أخرى كثيرة: (انعقد لسانه)/ (اصطكّت أسنانه)/ (جف ريقه) (..) ولا شكّ في أن للسياق دورا حاسما في الكشف عمّا إذا كانت مثل هذه القرائن تدلّ على الخوف أو على انفعال آخر أو على ظاهرة أخرى لا تقع في دائرة الانفعال. فاصطكاك الأسنان وقشعريرة الجلد وشلل الحركة علامات تدلّ في سياق على الشعور بالخوف، وفي سياق آخر على ما يفعله البرد الشديد في الإنسان (..) قد تكون من آثار الحمى على المريض)[32]. بمعنى أن تحديد السياق يلعب دورا هاما في تحديد العواطف والتمييز بينها وبين دلالتها داخل الخطاب حتى يأخذ هذا الأخير مجرى التأثير والإقناع.

ونظرا لخصوصية خطاب الرواية وامتداده السردي فإنّ تحديد الملفوظات الانفعالية التي تحمل عاطفة ما يبدو أمرا عسيرا، لكون مسار التحليل هنا يتعلق بإحصاء عدد كبير جدا من العواطف السارية في خطاب الرواية، خصوصا ونحن نتعامل مع رواية «سفر برلك» التي

تنهض على توجيه مقصود من الكاتب نحو استمالة المتلقي والتأثير فيه وتحريك عواطفه وانفعالاته نحو قضية ما، لكن رغم ذلك يمكننا أن نصطفي انفعالات معينة طاغية على السرد، وتظهر بطريقة مباشرة في خطاب الرواية.

أ. ملفوظات الحزن والأسى: إنّ تتبع العواطف والانفعال الطافية على سطح السرد يُظهر لنا عاطفة الحزن بوصفها أكثر انفعال وارد في لغة الرواية، وهو انفعال يستهدف بواسطته الكاتب تحريك نفوس المتلقين لتحقيق الإقناع والتأثير، وهو الانفعال ذاته الذي يسيطر على الراوي الذي هو نفسه بطل الرواية الذي تعرض للاضطهاد والقسوة من قطاع الطرق بداية ثم من جنود الأتراك لحظة التهجير الإجباري في فترة «النفير العام» أو ما يسمى باللغة التركية بـ«سفر برلك»، وعلى هذا النحو نعثر في الرواية على ملفوظات كثيرة دالة على عاطفة (الحزن) و(الأسى) كقول البطل (ذيب) بعد اختطافه ونقله إلى حجرة العبيد: «شعرتُ بالأسى يكتسح قلبي. لذتُ بالصمت. بعد لحظات قليلة سمعتُ صوت شخير تتخلّله آهات الألم والتعب»[33]. وفي موضع آخر يقول: «وجدتُ نفسي في حالتي المزرية أفكّر في أمّي. سالت دموعي على خدي. من المؤكد أنها لن تحتمل فقدي، وستموت من الحزن والخوف»[34]، وتظهر عاطفة الحزن في سرده لمحاولة فرار أحد المختطَفين ولمصيره المميت، بعد أن «استغل أحدهم فرصة تناول الغذاء، فأطلق ساقيه للريح. رموا تمرهم على الأرض (..) طاردوه حتّى أمسكوا به (..) حالما أمسكوه، انهالوا عليه بالضرب بعصيّهم وأسواطهم. ضربوه بأعقاب بنادقهم حتّى فارق الحياة (..) بكيت بصمت لمصير هذا الفتى اليافع»[35]

بالإضافة إلى هذا تزخر حكاية الاختطاف بعدة مقاطع سردية تحمل ملفوظات (الحزن)، يظهر ذلك في الفعل المخزي والعار الذي اجترحه رجال القافلة في حق الصبي، إذ أخذوا «يجردونه من ثوبه الأبيض، ثم يتناوبون على مؤخرته (..) لمحته يستعطفهم بصوت باكٍ أن يتركوه وشأنه، ولكن بلا فائدة (..) تلاشت قواه، فلم يعد يقاوم. سلّمهم جسده وهو يئن من الألم. انهالت دموعي رغما عني (..) مع نسيم الصباح رأيت بقعة دم كبيرة على ثوبه الأبيض من الخلف (..) هززت جسده لأوقظه من نومه (..) وقد عزّ علي البكاء والنحيب. حاولت، وحاولت، ولكنه قد فارق الحياة»[36]. وقد خيّم الحزن أيضا لحظة دفنه على (ذيب) ورفقائه، فيقول: «كنا نحفر القبر ونحن نبكي بصمت. تعالى بكاؤنا حينما وسّدناه التراب. كانت لحظات قاسية ومؤلمة. ربما لأننا كنّا نجابه أحد شعائر الموت لأوّل مرّة في أعمارنا الغضة»[37].

ومن الاختطاف إلى الاسترقاق تتضاعف عاطفة الحزن و(ذيب) يباع كما يباع العبيد وهو الذي كان رجل حرا ليجد نفسه على دكة البيع، يقول: «تقدمت على الدّكة حزيناً واجفَ

القلبِ مكسورَ الخاطرِ»[38]، وأمام سيده الذي اشتراه انهال عليه الحزن أيضا، يقول: «دنوتُ منه ولا أعرفُ لماذا في تلك اللحظة بدأتُ البكاء. تعالى صوتي بالنحيب والعويل ماسحاً دموعي بظاهر يدي. تركني السيّد في حالتي ولم يتفوّه بكلمة واحدة. في آخر الأمر، كففتُ عن البكاء. رفعتُ وجهي نحوَه وقلتُ: «أنا لست عبداً. أنا رجلٌ حُرٌّ»[39]. وبعد أن دفعه الجنود الأتراك إلى القطار قصد التهجير الإجباري، تحضر تهيمن عاطفة الحزن أيضا على البطل وعلى حظه المشؤوم الذي يصفه قائلا: «أدركت مصيري الأسود وحظّي العاثر حينما دخلتُ جوف القطار (..) وضعتُ وجهي بين راحتي كفّي وأخذتُ أبكي على نفسي وعلى أقداري المشؤومة، فما تصفوَ لي الأيام، حتّى تدلهمّ بي الخطوبُ والمصائبُ، وتحيطُ بي الظلماتُ حتّى لا أكاد أستبين طريقي. ولأنّ بكائي طال، فقد صحوت من نومي فزعا بعد أن شعرتُ كأنّ الأرض تهتزُّ من تحتي (..) تحرك القطار»[40].

ولم يتوقف تأجيج عاطفة (الحزن) على شخصية البطل فقط، بل ترد على لسان الشخصيات الأخرى، مثلما يظهر على لسان والدة (ذيب) وهي تحكي لابنها عن طريقة وفاة والده فتقول: «كان أبوك من أعيان مكّة، ولكن الزّمان جال عليه جولة قاسية جرّدته من كل ما يملك، فأصبح فقيرا معدما. أصيب أبوك بالجدري بعد انتهاء موسم الحج (..) أهل الزقاق على رأس العمدة خيّرونا بين أن نذهب إلى المحجر الصحي في جدّة، أو نذهب به خارج مكة تنتظر مصيره، فإما الشفاء التام، وإما الموت (..) اخترنا أن نذهب به خارج مكة في الصحراء. قلنا: ربما الهواء النقي الجاف والرمل الساخن سيساعده على الشفاء (..) خرجنا ولم نعد إلا والأحزان قد اشتملنا وخيّمت علينا لأن أباك مات بعد أسبوعين من الخروج من مكة. فتك به المرض، وكان وقعه شديدا عليه»[41]. وغير ذلك من المقاطع السردية التي تفرز دلالات واضحة عن عاطفة الحزن، وهي كثيرة بالقدر الذي يمكن الإحاطة بها كلها في هذا السياق.

ب. **ملفوظات القسوة والقهر**: تولّدت عاطفة الحزن من القسوة والألم والقهر الذي تعرض لهما بطل الرواية، من الجماعة التي اختطفته أولا، ثم من الجنود الأتراك الذين أسروه ثم هجّروه عنوة، وتحضر انفعالات القسوة والاضطهاد لتكون مبررة لعاطفة الحزن الطاغية على الرواية من جهة، وترسيخ الانفعال والتأثر ومضاعفتها في المتلقي من جهة أخرى. ومن أجل هاتين الغايتين يبرز لنا الكاتب القسوة التي تعرض لها البطل على يد الجماعة المختطِفة، فيأتي على لسان البطل ذكر القسوة والقهر التي لاقاهما من أحد رجال القافلة: «نزعَ سوطَه الجلديّ من خرجه، وضربني على كفي وظهري وهو يشتمني بأقذع الألفاظ. تحاملتُ على نفسي، فسكتُ على مضضٍ»[42]، وفي موضع آخر يقول: «فكُّوا وثاقي أخيرا، فتهاويتُ على الأرض منهكا، لكزني الرجل ذاته بقدميه آمرا إيَّايَ بالدخول إلى إحدى الحجرات المخصَّصة للعبيد (..) تباطأتُ

بسبب شعوري بآلام فظيعة في كتفيَّ وقدميَّ ومعصميَّ، فضربني بالسوط على ظهري. مشيتُ مقهوراً صوبَ الحجرة التي أشار علي بدخولها. على مدخل الحجرة، حلَّ وثاقَ قدميَّ، ورفض أن يفكّ وثاق يديَّ»[43]. ويُصوَّر الأتراك بنفس القسوة والاضطهاد، وعلى رأسهم (فخري باشا)، فمن اعترض عن التهجير الإجباري «فسوف يُساق المحتجُ إلى حاكم الشام جمال باشا الذي لُقّب بالسفاح والذي أعدمَ أكثر من عشرين رجلاً نادوا بالانفصال والاستقلال والتحرر (..) ورما مَن اعترض، سيُرحَّل إلى الآستانة مخفورا ومصفَّد القدمين والرجلين للبت في أمره. وفي غالبية الأحوال، مَن ساء حظه، وسيقَ إلى الآستانة، فإنَّه لن يعود، بل يلبث هناك في السجن ويموت فيه ولا أحد يشعرُ!»[44]. وليس ارتباط انفعال القسوة بانفعال الحزن إلا دلالة على نسقٍ منتظمٍ من الانفعالات والعواطف، فإذا كان الحزن والأسى نتيجة للقسوة، فإن الخوف هو نتيجة لتلك القسوة أيضا.

ج. **ملفوظات الخوف والرعب**: خلّف الاضطهاد في نفس البطل ومن أُختُطِف معه خوفا من محاولة المواجهة أو التصدي، أو حتى الفرار، إذ «يظلُّون يضربونهم بالسياط حتّى يضطر أولئك المساكين إلى السكوت خشية استمرار الضرب»[45]، وبعد ما حدث للفتى الذي حاول الفرار «البقيّةُ من الأطفال الذين خطفوهم شبّ الرعبُ ألسنتهم، وكبَّل أجسادهم، فلم يبكوا. أصبحوا مثل كومة من المخاوف، ولمْ يصدرْ منهم أدنى حركة. أعينهم لا تطرف، وعلى وجوههم بان الفزع والخوفُ المخلوط بالكمد والقهر. بعد هذه الحادثة لم يجرؤ أحد على الهرب أو حتى مجرَّد التفكير فيه»[46]، بل إن الخوف قد خلّف في نفوسهم الخضوع والخنوع والاستسلام، يقول البطل: «طلبوا منا – نحن العبيد – أنْ نُعدَّ العشاء والقهوة، وأن نعلفَ الخيول والجِمالَ، ثم نحلبُ بعض النوق. فعلنا ما أمرونا به بلا تردد خوفا من أن نثير سخطهم وغضبهم الذي لا نعلم إلى أيّ مدى ممكن أن يكون»[47].

وفي لحظة الإمساك بالبطل من الجنود الأتراك كان شعور الخوف قد هيمن على (ذيب)، يقول: «شعرتُ بالخوف يجتاح جسدي، وسال منّي العرق (..) أخذت نبضات قلبي تتسارع (..) اقتربوا مني أكثر، فزاد هلعي، فجأةً أمسكوا بي، وحينما حاولتُ الإفلات منهم أوثقوا يديَّ (..) صرختُ من الرعب حينما تذكّرت ما حدث لي منذ سنتين (..) لم يكونوا يجيبونني إلّا صارخين في وجهي بكلمتين: «سفر برلك... سفر برلك»[48]. ولم يكن شعور الخوف مقتصرا على شخصية البطل بل سار على كل الناس في تلك الفترة، نظرا لوقع قرار التهجير الإجباري على نفوسهم، ويُجمل السارد ذلك بقوله: «الأيام المتلاحقة كان الرعب والخوف عنوانها الأبرز. فقد

عاد القطارُ الذي حمل محتويات الحجرة النبويّة محملا بدفعة من الجنود (..) ووجوههم العابسة الناضّحة بالغضب تثيرُ الخوفَ في كلّ من وقعَ بصره عليهم»[49].

وقد كان كثير من الخوف متعلقا بذلك الصدام المتوقع بين الأتراك من جهة وجيش (شريف مكة) من جهة أخرى، يقول البطل: «كنتُ أرى الذهول باديا على وجوه الناس أثناء ذهابي لمكتبة عارف حكمت، هذا الوجوم والذهول تحوّل مع مرور الوقت إلى رعب وخوف مكتوم حينما وصلت الأخبار إلى المدينة بأنّ شريف مكة قد جهز حملة عسكرية بقيادة ولديه وهو بصدد إرسالها إلى المدينة النبويَّة في الوقت القريب لتخليصها من براثن فخري باشا»[50]، وواضح أن الكاتب يستثمر وقائع كثيرة، حقيقية ومتخيلة، لتبرير انفعال الخوف أولا ثم تجسيده في الرواية وفي المتلقي. ومع أن الرواية تُظهر هذا الوجه الشاحب والقاسي والمرعب، فإننا نعثر من جهة أخرى على ملفوظات دالة على السكينة والطمأنينة والفرح والأمل والحنين.

د. **ملفوظات السكينة والطمأنينة**: تبدو ملفوظات السكينة والطمأنينة – غالبا – في تلك الفترة الواقعة بين لحظة تحرره من العبودية ولحظة القبض عليه مجددا من الجنود الأتراك، وهي الفترة التي كان فيها البطل (ذيب) عاملا لدى الوجيه (عبد الرحمن المدانيّ)، مكلَفا بمهمة إعادة نسخ الكتب والمخطوطات. يقول (ذيب) وهو منعَما بفضل سيده: «لأوَّل مرَّة، أنام نوما هادئاً مطمئناً من أسابيع طويلة. سأصحو يوم غدٍ وقد عدتُ رجلاً حُرّاً»[51]، وهو الأمر الذي إلى أعاد التوازن لكيانه، فعادت همّته وحيويته، يقول: «انكببت على عملي بنشاط وحيويّة بعد أن اطمأنت نفسي»[52]، وفي موضع آخر يصف حياته في منزل سيده بقوله: «مضت الأيامُ والشهورُ رخيّة لا يشوب صفاءَها كدرٌ»[53].

وقد أنسته تلك الفترة في كل ما مرَّ به من أوجاع وآلام، وصار يتوجه إلى حيثما يشاء دون وجود من يردعه أو يقف في طريقه، ولعل (المسجد النبوي) كان أكثر الأماكن التي ساعدته على نسيان تلك الآلام، إذ يقول: «تخفَّفت من أحمالي ومتاعبي وخيباتي حال دخولي المسجدَ النبويّ، مسجد رسول اللّه. شعرت بآلامي وإخفاقاتي والصعوبات الجمّة التي مررتُ بها تسقط منّي على عتبة الدخول (..) فشعرتُ بشيء كالوجد، كالفرح. شيء ما هنا جعلني خفيفا مثل طائر. تماما مثل تلك المشاعر التي كنتُ أشعر بها كلَّما أدَّيت إحدى الصلوات في بيت الله الحرام برفقة خالي مانع ووالدتي كلّما سنحت لنا ظروفنا الذهاب إلى مكَّة»[54]. وقد تضاعفت طمأنينته وغبطته حينما قرر سيده العودة إلى مكَّة، ففي قرارة نفسه أنه سيعود أخيرا إلى أمه. وهي الرغبة التي أشعل فتيلها الحوار الذي دار بينه وبين سيده:

«كُن مستعدّاً لتسافر معي إلى جدَّة في غضون يومين على الأقل.

أنا؟

نعم، ألا ترغب في رؤية أُمَّك التي خُطِفتَ منها في براري مكَّة؟

أُمِّي... أُمِّي... يا إلهي! (..) ارتعش قلبي ورقصَ فرحاً، وعادت صورتها لتكتسح خيالي من جديد. بالطبع، أرغبُ في رؤيتها اليومَ قبل الغد (..) سأعود إلى الحياة التي أُنتزعت منِّي انتزاعاً. سيعود (ذئبُكِ) يا أماه (..) قلت له فرحا: «لا يا سيّدي، لم أنسَ أُمي، ولن أنساها، وسأكون سعيدا بكل تأكيد للقائها مرَّة أخرى، وأدينُ لكَ بالفضل في ذلكَ لو حدث (..) فلم أشعرْ إلا كأنَّه أب حنون»[55]. وواضح أن أحداث كهذه التي تبعث الطمأنينة والفرح يحاول الكاتب بواسطتها المحافظة على فسحة من انبساط النفس عند المتلقي، وعدم توريط الرواية في انقباض نفسي دائم قد يزيح حجاج الباتوس عن غايته التي يهدف إليها، باعتبار أن المتلقي يؤمن تماما بأنه لا بد أن تُتبع الشدة والضيق بالانفراج والارتياح.

وإذا كان الانفراج هنا هو انفراجا مؤقت، طالما أنه واقع بين فترتين من الانقباض النفسي، فترة اختطاف البطل، وفترة التهجير الإجباري، فإنّه في نهاية الرواية تطفو الانفعالات الدالة على الانفراج والفرح لوحدها حينما يعود البطل إلى أمه. يصف لنا الراوي لحظة اللقاء الدالة على الانفراج بقوله: "وجدُ نفسي فجأة خفيفا، فأطلقت ساقي للريح، وأنا أصيحُ كالمجنون: «أُمَّاه... أُمَّاه... لقد عاد ذيبك مرَّة ثانية!". لمحتُ شيئاً يخرج من الخيمة. كانت هي. نعم، كانت هي! (..) جثتْ على ركبتيها وهي ممدودة اليدين إلى الأمام (..) ارتميتُ في حضنها، وقبَّلتُ رأسها ويديها، ووضعت رأس على الأرض، ولثمتُ قدميها (..) أحسست كأنَّني لم أذهب إلى أيَّ مكان (..) شعرتُ كأنَّني في حلمٍ مفزعٍ سرعان ما انتبهت منه لأجد نفسي في أحضانها من جديد»[56]. وما دامت الرواية تنبني على نسق من العواطف، فإنّ الملفوظات الدالة الفرح والارتياح بطريقة مباشرة تأتي دائما بعد ملفوظات القسوة والقهر، باعتبار أن البطل اختُطِف ثم تحرر ثم قُبض عليه مرة أخرى وهُجِّرَ عنوة ثم عاد أخيرا إلى أمه. وتتجلى هذه السمة البنائية في الرواية أكثر على مستوى مواضع الانفعال.

3. الباتوس عبر مواضع الانفعال في الرواية:

لا ترتبط مواضع الانفعال بملفوظات دالة بطريقة مباشرة على عاطفة أو انفعال ما، بقدر ما توجه الخطاب نحو ذلك، بمعنى أنها تحمل السمة الانفعالية بطريقة غير مباشرة، أي أنها «ملفوظات لا تحتوي على لفظ من ألفاظ الانفعال ولا تعبير يمكن أن نستشف منه انفعالا معينا وتقدر رغم ذلك أن تثير الانفعال، فتلك الملفوظات لا تعيّن الانفعالات بأسمائها ولا تشير إليها بما ينجم عنها من آثار نفسية وفسيولوجية، بل نحن إزاء ضرب من التوجيه الانفعالي مداره على وجود سمات انفعالية (Pathémes) بها يتّجه الملفوظ نحو التّعبير عن انفعال ما

وبفضلها يغدو حجّة تبرر ذلك الانفعال»[57]، فنحن حينما نحدد مواضع الانفعال في رواية "سفر برلك" ونقول بمواضع الاختطاف، ومواضع الاسترقاق والانعتاق، ومواضع التهجير، وآخيرا مواضع العودة، لا يبدو في هذا التحديد أية إشارة مباشرة لعاطفة معينة، ومع ذلك هناك نوع من التوجيه الانفعالي حينما نفكر في دلالة الاختطاف أو الاسترقاق أو التهجير أو العودة.

لذلك ليست المواضع إلا وقائعَ داعمة للانفعالات التي يحاول الكاتب بواسطتها استمالة المتلقي، فحينما نتحدث عن مواضع الاختطاف فنحن نهدف إلى تحديد المواضع التي تظهر فيها القسوة التي تعرض له البطل، وحينما نتحدث عن مواضع الاسترقاق والانعتاق فنحن نقصد المواضع التي تبدأ بانفعالات دالة على الاضطهاد وتنتهي بانفعالات دالة على السكينة والطمأنينة، وحينما ننتقل إلى مواضع التهجير الإجباري تعود مشاعر الحزن والقسوة من جديد، لتزول مع عودة البطل إلى داره وأمه وتعم عواطف الفرح والابتهاج.

أ. موضع الاختطاف: إذا ما أعدنا ترتيب أحداث الرواية وواقعها حسب التدرج الزمني نجد أن حدث الاختطاف هو أول الأحداث وقوعا، وهو أول المواضع التي أُسندت لها مهمة جذب المتلقي والتأثير فيه، يرد هذا الحدث على لسان الراوي وهو نفسه بطل الرواية "ذيب" الذي يسرد لحظة الاختطاف قائلا: «كنت برفقة خالي مانع نرعى الغنم في شعاب بطحاء مكة. رأيته في عبشة الفجر يبتعد بغنمه ونعاجه عنّي بعيدا طالباً مزيدا من الكلأ والحشائش. قبل أن يتوغل في البرّ، طلب منّي أنْ أعدَّ (الراكية) لعمل القهوة الصباحيَّة ريثما يعود. لا أعرف لماذا كان قلبي مقبوضا اليوم. شعرت أن أمرا جلالا سوف يحدث لي. (..) سرحت ببصري في العراء الواسع الممتد أمامي، ونسيتُ نفسي. و... فجأةً... شعرت بشيء مثل غمامة سوداء تسقط عليَّ. أشياء لا أعرفها تمسك أطرافي وتكبّلُ يدي وقدميَّ. تحشر شيئا في فمي حتَّى لا يتعالى صراخي. مع ذلك صرختُ ولكنّ صرخاتي كانت مكتومة ولا تكاد تخرج من فمي»[58]. فهذا المقطع السردي الذي يعيّن لحظة الاختطاف وإن كان لا يُسمي الانفعال ولا يمنحنا إياه بطريقة مباشرة، ومع ذلك فالانفعال يبقى موجودا والعواطف سارية المفعول في المقطع السردي السابق، حيث ينتاب المتلقي شعورا بالشفقة على ما حدث للبطل (ذيب).

ولعل هذا ما قصده "أرسطو" حينما "تحدث (..) عن وجود مواضيع مثيرة في حد ذاتها يكفي أن يستحضرها الخطيب حتى يثير في السامع العاطفة التي يريد أن يثيرها فيه"[59]، فالاختطاف مثلا سيحرك انفعال الشفقة اتجاه المختطَف، وانفعال الغضب اتجاه المختطِف، ويستثير الكاتب هذين الانفعالين أكثر حينما يبرز مقاومة الفتى وخاله للمختطفين، فيقول (ذيب): «قاومتُ ببسالة لكنّ ضربة قويَّة شعرت بها تسقطُ على هامتي أفقدتني الوعي. قُبيل فقدان الإحساس التّام بما يحدث لمحتُ خالي مانع قادما نحوي وهو يجري ويصيح بأعلى صوته:

"اللصوص! اللصوص! قُطَّاع الطُرق!»[60]. ويضيف بشأن مقاومة خاله: «تلقَّتُ حولي، فلمحتهم يقيَّدون خالي مانع في قدميه ويديه، ويحشون قطعة من القماش في فمه (..) كانوا يلهثون. سمعتُ أحدهم يقول إنَّه استطاع الإفلات منهم في الصحراء، ولكنّهم طاردوه على خيولهم حتّى أمسكوه بصعوبة في نهاية الأمر (..) تناول أحدهم سوطاً، ثم بدأ جلد خالي مانع الذي كان يتقلّب على الرمل من الوجع وصرخاته المكتومة تشبه الأنين»[61].

وتُثَّبت المواضع حسب "بلانتان" بخمسة عناصر مترابطة تشكل نسقا متكاملا، تتهيأ بواسطتهم دلالة الموضع فتظهر العاطفة أو الانفعال المقصود، أول هذه العناصر هو الشخص المتحدث عنه (من؟)، وثانيها الحدث الذي ينقله الموضوع (ماذا؟)، وثالثها المكان الذي يجري فيه ذلك الحدث (أين؟) ورابعها السبب الباعث على وقوع الحدث (لماذا؟) وخامسها الكمّيّة والحدّة (كم؟ كيف؟)، وكل واحدٍ من هذه العناصر الخمسة يُسهم بقسط في جعل الملفوظ مُوجها نحو عاطفة مقصودة[62]. والقارئ حينما يتتبع تموضع الحجاج عبر هذه الأسئلة، فهو يسعى إلى تحديد الانفعال الكامن في الخطاب أو السرد، لأن «الحصول على الأجوبة الجزئية لهذه الأسئلة الفرعية الضمنية؛ هو ما يشكل لدى المتلقي عمق الدلالة»[63]، وبتطبيق هذه العناصر على موضع الاختطاف يظهر أن البطل (ذيب) هو الشخص المعني بالموضع. وحسب المقاربة الوصفية الحجاجية فإنّ «للشّخص دورا في توجيه الخطاب وجهة انفعاليّة. فما يخلفه موت الأطفال في النفوس من أسى وحزن كبيرين يختلف عما يكون لموت المسنين»[64]، وعلى هذا النحو يكون خطف البطل وهو صبي يافع أبلغ وأكثر تأثير في المتلقي مقارنة بخطف خاله أو أي رجل آخر بكامل قواه الجسدية.

أما الحدث فيتعلق بـ«طبيعة الموضوع الذي يطرقه المتكلّم وعلى الحدث الذي يمثل مادة خاما تحمل في حد ذاتها شحنة عاطفية. فإذا كانت جملة من المعاني والأغراض تتجرد من كلّ حمل عاطفيّ ولا تكتسب قبل تشكّلها في الخطاب قدرة على تحريك الانفعالات. فإنّ منها ما إذا طرق السّمع أثار في النفس أحزانا وأشجانا، ومنها ما يبعث البهجة والمسرّة»[65]. وطبقا لهذا التصور ففي موضع الاختطاف يبدو بوضوح أن الحدث هو الاختطاف ذاته، الذي يوجه السرد نحو انفعالات معينة، كالشفقة والغضب، باعتبار أن «اختيار الموضوعات واصطفاء الأحداث يمثّلان خطوة أولى في توجيه الخطاب نحو انفعال معين»[66].

وعلى غرار الشخوص والأحداث تعد الأمكنة عنصرا هاما في توجيه الخطاب نحو انفعال معين، فهي، لذلك فهي ليست أطرا مجردة يُشار إليها بوصفها من لوازم الفعل ومتمماته فحسب، وتختلف الأمكنة في استثارة انفعالات المتلقي باختلاف أنواعها وطبيعتها، فالانفجار

الذي يقع في الجامع مثلا يكون أكثر وقعا على المتلقي من الانفجار الذي يحدث في مكان آخر[67]، وحسب ما جاء في الرواية فإنّ حدث الاختطاف وقع في بادية مكة أو بطحائها، ويبدو أن البطل وخاله كانوا لوحدهما ومنعزلين عن الناس، وهذا ما يحقق الانفعال المقصود أكثر، فلو كان البطل ضمن جماعة، لكانت المقاومة أكثر وربما كان الاختطاف سيفشل، لذلك فالكاتب وحتى يضمن استثارة العواطف والانفعالات يختار أن يعزل البطل وخاله عن كل معين.

وبخصوص رابع العناصر التي تثبّت الموضع، فهو يتعلق بسبب وقوع الحدث، وبالفواعل القائمة به، أي بالجهة المسؤولة عن وقوعه[68]، ووفق هذا التصور فإنّ اختطاف بطل الرواية كان بفعل الجماعة التي تنتمي إلى قطاع الطرق، من أجل ضمه إلى دكة العبيد ومن ثم بيعه في حوش العبيد في المدينة، أو لشيوخ القبائل في نجد[69]. ومثل هذا السبب سيكون أكثر تأثيرا وتأجيجا للانفعال، مقارنة بأسباب أخرى، كاختطاف من أجل تجنيد أو تهجير أو غير ذلك.

وعلى شاكلة العناصر السابقة تؤثر (الكميّة/ الحدّة) في حجم الانفعال ودرجته، فالحادث الذي تزهق فيه عشرات الأرواح أكثر ترويعا من الحادث الذي يخلّف قتيلا واحدا، والأمّ التي تفقد في الحرب أبناءها الخمسة مثيرة للشّفقة أكثر ممّن فقدت ابنا واحداً[70]، ووفق ما جاء في الرواية فإنّ حجم الانفعال يزيد ويتضاعف على البطل وخاله، ولم يكونا لوحدهما المختطَفَين، بل كانا ضمن جماعة تعرَّضَ كل فرد منها لنفس حدث الاختطاف، ويظهر ذلك في قول الراوي: «على ظهور الحمير (عبيد) صغار السن، عددهم أربعة أولاد يافعين، وأنا خامسهم، مربوطة أيديهم خلف ظهورهم»[71]. وبهذا العنصر تكتمل دلالة الموضع وتتهيأ صورته الحجاجية بعد أن يكون الانفعال مرتبطا بشخص وبحدث وبمكان وبسبب محدد. وإذا ما أردنا تحديد هذا الانفعال، فيمكن أن نجمله في عاطفتين متباينتين؛ الأولى عاطفة الشفقة لما حدث للبطل وخاله، والأخرى عاطفة الغضب لما قامت به الجماعة المختطِفة.

ب. موضع الاسترقاق والانعتاق: على غرار ملفوظات الانفعال تمثل مواضع الانفعال في الرواية نسقا منتظما ومتتابعا، فبعد خطف البطل تم عرضه للبيع ليكون أحد العبيد[72]، وقد تمّ حشره في حجرة رفقة العديد من العبيد، إذ يقول: «لكزني الرجل (..) بقدميه آمرا إيَّاي بالدخول إلى إحدى الحجرات المخصَّصة للعبيد (..) دخلتُ إلى الحجرة. أجلت بصري فيها، فرأيتُ داخلها ما يقاربُ عشرين عبداً وجاريةً. كانوا مكوَّمين حول بعضهم بعضاً مثل ثياب بالية»[73]، تمهيدا لنقلهم إلى (حوش الخازندار) بالمدينة المنورة، وفي الطريق إلى ذلك المكان كانوا يلتقون بقوافل عديدة، فـ«يبيعونهم عن طريق المقايضة: عبدٌ مقابل عبدٍ، جاريةٌ مقابل جاريةٍ أو مقابل قطعة من السلاح»[74]، ولم تكن المقايضة إلا باختيار مناسب، حيث يُفضَّل العبيد

الذكور على الجواري، إذ «كانوا يرفضون أن يبادلوا العبيد الذكور بالجواري، فالجواري دائما باكيات، ولا يصمتن حتَّى لو ضربوهن وعذَّبوهن، وهن لا يقدرن على المسير الشاق في بطون الأودية، أو تسلُّق الجبال»[75]. ثم يصلون بهم إلى حوش الخازندار في المدينة المنورة، وهناك يعتنوا بهم عناية جيدة، ليبيعونهم بأثمان باهظة وغالية، فنظَّفوهم وأشبعوهم واعتنوا بهم سبعة أيام، حتى تغيَّرت أشكال العبيد، وعادت دماء الحياة إلى وجوههم وأجسادهم، ثم نُقِلوا إلى حوش العبيد لكي يباعوا بسعر مجزي[76].

ولم يكن البطل يملك إلا محاولة المقاومة والتصدي لموضع العبودية الذي أُلتصق به وهو الرجل الحر، فكان يواجه ويصرخ: «أنا لستُ عبدا. أنا رجلٌ حرٌّ. من أنتم؟ وماذا تريدُون منِّي؟». لم يجيبوني سوى بضحكاتهم الصاخبة. قال لي رجل بدَا لي أنَّهُ كبيرهم: "بل أنت عبدٌ، وسوف نبيعك في دكَّة العبيد في جدَّة، أو في حوش العبيد في المدينة (..) صحتُ بأعلى صوتي: «أنا لستُ عبداً لأحدٍ. وستندمُون!»[77]. ولم يحرره إلا ذلك الشيخ الذي اشتراه، الوجيه «عبد الرحمن المدني» الذي نقله من العبودية إلى الحرية حينما توسَّم فيه بعض الميزات التي كان يبحث عنها، و"ذيب" كان يخال أن الشيخ الذي اشتراه سيستعبده، ويظهر ذلك في قوله: «أنا لستُ عبداً. أنا رجلٌ حُرٌّ. أمِّي جارية من بلاد النوبة أعتقها والدي العربيُّ الأصل وتزوَّجها (..) ولدهشتي، قال السيّد بهدوء مقاطعا حديثي وبسمته ترتسمُ على محيَّاه: "أعرف ذلكَ، يا بُنيَّ أنت لست عبداً (..) فوجدت نفسي أصرخُ في وجههِ: "إذا كنتُ لستُ عبداً، فلماذا اشتريتني؟". — هدّئ روعك، يا بُني. سأجيبك عن سؤالك. لقد اشتريتكَ لأمنحكَ حريتكَ»[78]، ويضيف الشيخ في موضع آخر، مؤكدا عِتقِه للبطل وتوجيهه نحو مهمة محددة بقوله مخاطبا (ذيب): «أنتَ يا بُني، من الآن فصاعدا، سأتعامل معك كموظفٍ وليس كعبد، ووظيفتك يمكن اختصارها في نقل بعض المخطوطات والكتب وتلخيصها من كتب معيَّنة سأخبرك بعناوينها ومكان النقل منها قبل إعادتها إلى مكتبة عارف حكمت»[79]. فبفضل الشيخ تخلص البطل من العبودية وصار رجلا حرا وكسب فوق ذلك وظيفة محترمة.

وتبدو الانفعالات التي يحاول أن يستثيرها الكاتب في المتلقي عبر هذا الموضع متناقضة ومتباينة، فهي وإن كانت تبدأ بإثارة عاطفتي الشفقة والغضب، نظرا لما حدث للبطل الذي تمّ بيعه كعبد مرتين، فإنّها تنتهي بعاطفتي السكينة والغبطة بعد أن انعتق (ذيب) وصار حرا. وعلى هذا النحو نجد بعض الاختلاف في العناصر التي تشكل الموضع، فإنّ كان الشخص يبقى نفسه البطل، طالما أن الحكاية كلها حكايته، فإنّنا نمكن أن نميز بين حدثين، حدث ضم (ذيب) للعبيد وبيعه وهو الحدث الذي يوجّه الانفعال نحو الشفقة، وحدث تحرره الذي يوجّه الانفعال نحو

الغبطة والسكينة، ويتضاعف الاختلاف بخصوص الإطار المكاني فيبدو متنوعا في فترة الاستعباد، بانقياد العبيد من مكان إلى مكان آخر (بئر درويش، باب العنبرية، حوش الخزندار، حوش العبيد، حجرة العبيد، بطحاء قريش،...)، وفي فترة التحرر (بيت الوجيه، مكتبة عارف حكمة، المسجد النبوي الشريف). الأمكنة الأولى المتعلقة بفترة الاستعباد تتميز بالانغلاق ومحدودية الحركة، انسجاما مع فكرة أن العبيد كانوا دائما مقيدين ومُنساقين، لا يمكنهم الفرار أو التنقل بحرية، أما الأماكن الأخرى التي تقلب بينها البطل بعد تحرره، فهي أماكن تمتاز بالانفتاح وحرية التحرك والانتقال. لذلك فالأماكن الأولى تبدو منسجمة مع انفعال الشفقة الذي ينتاب المتلقي، وبالمقابل تبدو الأماكن الأخرى دالة على انفعال السكينة.

وإذا كان سبب الاستعباد يتقاطع مع سبب الاختطاف، طالما أن كلاهما كان من أجل بيع كل فرد ممن أُختطِف واستُعبِد بأسعار مجزية، فإنّ سبب تحرير البطل يتمثل في رغبة الوجيه (عبد الرحمن المدني) في استثمار قدرة (ذيب) على القراءة والكتابة، من أجل نقل وتلخيص بعض المخطوطات والكتب[80]، أما عن (الكمية والحدة) فيتّضح أن البطل لم يكن مستعبدا وحده، إذ عندا تمّ دفعه إلى حجرة العبيد شاهد «ما يقاربُ عبدا وجارية. كانوا مكومين حول بعضهم بعضا مثل ثياب بالية»[81]، وتبدو الكمية كبيرة مقارنة بحجرة صغيرة مكدسين فيها، أما عن الحِدَّة فمن العبيد كان هناك أطفالٌ صغارٌ ونسوةٌ يُرثى حالهم، بلا حول ولا قوة، وهذا مما يرفع من حدة انفعال الشفقة، أما عن البطل الذي تحرر فيبدو أن مقياس الكمية لا ينطبق عليه طالما أن الرواية لا تركز إلا عليه ، لكن وبالمقابل نجد حضورا لسمة الحِدّة في الانفعال، لأن الرواية تخبرنا أن البطل وصل لدرجة عدم التصديق بأنه صار حرا بعد أن كان عبدا مقيدا ومسيَّرا بالقسوة والقهر.

ونستدل في هذا الشأن بقول (ذيب) حينما كان أمام سيده: «كنتُ صامتا أنظر إليه وهو يحدّثني كأنّني أخوض تفاصيل حلم (..) لم أشعر بنفسي إلّا وأنا راكعٌ على قدميَّ لاثماً يديه (..) كان ما قاله هذا الرجلُ الفاضلُ كثيراً عليَّ، شيئاً يفوق احتمالي ويصعبُ عليَّ فهمه وتحليله في لحظات، بل كنتُ أحتاج إلى ساعاتِ تفكير طويلة أضعُ فيها النقاط على الحروفِ (..) وفق كلامه أنا لستُ عبدا بل موظفا لدى رجلٍ من علية القوم في مدينة رسول الله صلى الله عليه وسلم. سبحانك يا الله ما أعظم نعمتك!»[82]، وعلى هذا النحو ينتهي هذا الموضع بتوجيه الانفعال نحو الانفراج والطمأنينة والارتياح الذي سرعان ما يوجهه نسق المواضع نحو الاضطراب من جديد حينما يتم القبض على البطل من جديد، تمهيدا لتهجيره الإجباري.

ج. **موضع التهجير الإجباري**: زيادة على تحديدنا للتهجير الإجباري بوصفه موضعا من مواضع الانفعال، فهو يعدُّ التيمة الأساسية للرواية، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن لعنوان

الرواية دلالة مباشرة على مضمونها، وقد كان التهجير الإجباري تحت حجة الحماية، إذ «أعلن حاكمُ المدينة، القائد فخري باشا، خطّة إجلاء سكّان المدينة إلى الشام وإسطنبول تحت ذريعة حماية الأهالي من الحرب الوشيكة الاندلاع، وأنَّه بسبب نقص المؤن لن يستطيعَ أن يوفر لهم الغذاء لعام على الأقل. وقع الخبرُ كالصاعقة على الأهالي، ومع ذاك تحدَوا الحاكم ، ولم ينفّذوا ما أمر به»[83]. مما أدى بالحاكم إلى تحتيم التهجير بالقوة وبالتجويع متوسلا بسلطته، حيث أمر مساعده قائلا: «ضع شريطاً أمنيّاً من جهات المدينة الغربيّة والشرقيّة والجنوبيّة، ودَع الجهة الشماليّة مفتوحة لكي يمرَّ منها القطارُ، وحتَّى لا يهربَ القادرون من أهلها فينضمُّوا إلى شريف مكة وأتباعه في قرية بئر درويش والجفر وينبع وما حولها. ثمّ أقفلوا الحوانيت والدكاكين بل الأسواق بكاملها، فإذا جاع هؤلاء العربان، فسيخرجون من المدينة صاغرين. امنعوا البيعَ والشراءَ بكلّ وسيلة. وصادروا كلّ ما تجدونه من مواد غذائيّة حتّى التمر»[84]. مما يوجّه الانفعال نحو البؤس والقهر واليأس الذي سيعاني منه سكان المدينة.

ويبدو ذلك جليا حينما بدأ المساعد "ناجي كاشف" بتنفيذ أوامر الحاكم، فجمع الجنود و«هجم على الحوانيت والدكاكين، فصادر ما فيها من بضائع ومواد بقوّة السلاح، وأغلق الأسواق مانعاً البيعَ والشراءَ»[85]، وسرعان ما تم مضاعفة الجنود لتنفيذ التهجير الإجباري، حيث «عاد القطارُ (..) محملا بدفعة من الجنود، بل إنّ فخري باشا أرسل برقيَّة بواسطة التلغراف إلى الآستانة طالباً المزيد من المدد. نزلوا في المحطّة "الأستسيون" وانتشروا مثلَ الجرادِ (..) هذه الدفعة من الجنود اختير أفرادها بعناية فائقة لتنفيذ مهمّة وحيدة فقط هي تهجيرُ سكّان المدينة النبويّة تهجيرا إجباريا لا يُستثنى منه أحدٌ حتّى الأطفال والنساء»[86]، ولم يُستثن منه حتى البطل الذي قُبض عليه، وساروا به مخفورا إلى محطة القطار، رغم أنه حاول التملص منهم[87]. وعن البؤس الذي وجده في القطار يقول: «كان هناك بشرٌ مثل الأشباح، هزيلو الأجساد، مجرّد جلد على عظم، كأنّهم موتى خرجوا من قبورهم بعد دفنهم بأيام! (..) ترى رجالا صامتين ونساءً يبكين بلا توقُّف، أطفالا يصرخون، وتتداخل أصوات بكائهم ولا يُلقى لهم أحدٌ أيَّ انتباه. صرخاتٌ، وبكاءٌ وأنينٌ، وروائحُ حانقة تزكمُ الأنوفَ (..) كان التزاحمُ بين هؤلاء القوم لا يدعُ للمرءِ مجالاً أن يستنشقَ نسمة هواءٍ نقيَّة»[88]. وهذا ما يوجّه الانفعال نحو الشفقة على حال جميع المهجَّرين. ولم تكن نهاية التهجير والمعاناة إلى بالوصول إلى دمشق حيث حررهم الجنود هناك[89]، فاكترى البطل غرفة في خان المحطة ريثما يعرف ماذا سيفعل[90].

وعلى غرار الموضعين السابقين يظهر أن (ذيب) يمثل دائما عنصر الشخص الذي يقع عليه الحدث، وإن كان فعل التهجير فعلا جماعيّاً طال كل سكان المدينة، فإنّ بؤرة اهتمام

السرد في الرواية كان حول شخصية (ذيب) باعتبار أن الحكاية حكايته كما أسلفنا الذكر. أما بخصوص الحدث فهو التهجير الإجباري والقسري الذي تعرض له سكان المدينة المنّورة، وهو حدث يجر وراءه جملة من الانفعالات الدالة على البؤس والشفقة والحزن والمعاناة، وقد حاول الكاتب استثارة هذه الانفعالات استنادا لما قام به الجنود الأتراك من بطش وقسوة في حق أهالي المدينة، سواء قبل عملية التهجير، أو أثناء ذلك حينما كانت النقلات تتم بواسطة القطار، إذ كان البطش والقسوة خارج القطار وداخله، ومما يدل على ذلك ما جرى للبطل داخل القطار، إذ يقول: «شعرتُ بشيءٍ صلبٍ يقعُ على مؤخّرة جمجمتي، وحينما استدرتُ مترنّحا لمحتُ جنديّا يسدّدُ إلي ضربة أخرى بعقبٍ بندقيته الخشبي على ذقني. اختلَّ توازني، وشعرتُ بجسدي يفقد ثقله، والأرض تدور بي، فسقطتُ مثل جثّةٍ هامدة على أرضيّةِ القطار المبللةِ بالبولِ من الحمَّام القريب من مكّاني»[91].

ويبدو أن المكان في موضع التهجير مخالفا للأماكن السابقة، حيث لا يتميز بالثبات وإنما هو مكان متحرك، يدل عليه القطار الذي ينقل الأهالي من المدينة المنوّرة إلى دمشق، والقطار بوصفه المكان الذي يحقق فعل التهجير لعِب دورا هاما في توجيه الانفعال، طالما أن الكاتب قد حاول ضمنا تمرير صورة مفزعة ومرعبة له، ويظهر ذلك في قول البطل: «لأول مرّة، أرى القطار. كان يسير على الأرض المنبسطة، مثل ثعبان أسود، ضخم وطويل»[92]، ويؤكد ذلك قول البطل في موضع آخر: «تذكّرت رؤيتي القطار قبيل دخولي المدينة (..) كان يسير كثعبان ضخم ينفثُ من فمه الدخان الأسود»[93]. أما عن سبب التهجير فيبدو واضحا حسب ما جاء في الرواية كان تحت ذريعة حماية الأهالي من الحرب الوشيكة الاندلاع بين الوجود التركي من جهة وجيوش (شريف مكّة) ووالداه من جهة أخرى، حينما أعلن (شريف مكة) الثورة على الحكم العثماني[94]. ويُظهر فعل التهجير كثافة في عنصر الكميّة والجِدّة، فالقطار كان مزدحما بالأهالي المهجَّرين وجلّهم من النساء والأطفال، ومما يزيد في حدّة الانفعال أن حجرات القطار كانت صغيرة وضيقة لا يكاد أن يجد أحدٌ مكان يجلس فيه، وإنّ لاذ أحدهم بمكان فإنّ أرضية القطار تمنعه من ذلك، إذ هي مبللة بالبول والغائط المنبعث من الحمام الصغير الذي يستعمله جميع من في القطار[95]. لذلك فكل هذه العناصر تتبدى كمؤشرات توجّه الانفعالات والعواطف نحو الشعور بالشفقة تُجاه المهجَّرين، وهو شعور تثيره مظاهر البؤس والمعاناة والعذاب التي يستند إليها الكاتب لإثارة انفعال المتلقي.

د. **موضع العودة**: وهو الموضع الذي يتخلص فيه البطل من كل المظالم التي انهالت عليه، ومن كل القسوة التي تجرعتها نفسه وتكبدها جسده، فبوصوله إلى دمشق يكون قد ابتعد عن اضطهاد الجنود الأتراك. وإن كان بعيدا من جهة أخرى عن موطنه فإنّه سرعان سيبدأ التفكير

في العودة، لا سيما بعد أن غادر (فخري باشا) المدينة المنوّرة[96]، لكن (ذيب) مكث في دمشق عام ونصف ريثما تهدأ الأحوال، لأنه ورغم مغادرة (فخري باشا) فقد بقية الأحوال متوترة، من ذلك أن «خط الحجاز الحديدي قد دمّرت قوات الحلفاء الكثير منه، وقصفت بالطائرات عربات القطار وسكة الحديد حتَّى لا يكون سبباً في إمداد الحاكم العثماني بالجنود في الحجاز. واستولى الأعرابُ والبدو على القطار وما تبقَّى منه»[97]، ورغم تلك الأحداث التي كانت لا تُبشر بإمكانية العودة، فإنّ البطل بحث عن طريقة أخرى للعودة، حيث لم يكن طريق القطار طريقا آمنا، فقرر العودة مع قوافل الحجيج توخيا للأمن والسلامة، لأن قوافل كانت محمية برجال مسلّحين، وهم بالكثرة التي تجعل من يفكّر في مهاجمتهم أن يعيد النظر في عواقب الهجوم[98].

ولم يكن (ذيب) وحده الذي اختار العودة عبر مرافقة الحجيج وإنّما كان ضمن جماعة اختارت نفس الطريق، وقد اقنعوا مسؤول الحج الشامي بضمّهم إلى قافلته، وسارت القافلة إلى مدينة رسول الله في رحلة طويلة دامت قرابة شهرين ونصف مقارنة برحلة القطار التي دامت ثلاثة أيام من المدينة المنورة إلى الشام، وكلما اقترب إلى موطنه بدا أنه يتخلص من شقائه ومعاناته تدريجيا، لكن بقيت مشاعره تضطرب بين الغبطة والحزن، أو كما يقول: «كنتُ في حالة هي مزيج غريب بين الفرح والحزن. مشاعر شتّى تتناوشني لمْ أستطعْ أن أُقدِّم تفسيرا منطقيّا لها»[99]. خصوصا حينما وصل المدينة المنوّرة ورأى وجه الحزن فيها، «كأنّها أمٌ ثكلى تدثّرت بعباءة الأحزان»[100]. وقد غلب عليه شعور الحزن أيضا حينما وجد بيت سيده (عبد الرحمن المدني) «فارغا تصفّرُ فيه الرياح، فلا أبواب ولا نوافذ له. تهدّمت معظمُ جدرناه، وزحفت الشجيرات والأعشاب إلى ساحته الكبيرة»[101].

ولم تكن المدينة المنوّرة إلا موقع عبورٍ بالنسبة للبطل، الذي شدّ الرحال إلى مكة رفقة القافلة، وبوصوله إلى (مكّة) انبثقت فيه الحياة من جديد، وبدا أنه تطهّر من كل أحزانه دفعة واحدة، فيقول: «شعرتُ كأنّني شجرة كادت تموت من الظمأ قبل أن يُعاد سقيها لتحيا من جديد. تركتُ كل شيء وراء ظهري، وصوّبت وجهتي جنوب مكة سائرا نحو أُمّي، وخيمة الشِّعر، بيتي الذي لم أنسهُ»[102]. ويضيف حينما اقترب إلى بيته: "وجدتُ نفسي فجأةً خفيفا، فأطلقتُ ساقيّ للريح، وأنا أصيحُ كالمجنون: "أُمّاه... أُمّاه... لقد عاد ذيلك مرّة ثانية»[103]. وبتثبيت عودة البطل يكون الكاتب قد ثبّت انفعال الغبطة والارتياح في المتلقي. مستندا إلى استثمار العناصر التي تشكّل الموضع في تحقيق هذا الانفعال، فكان مدار التشخيص متعلقا بالبطل ذاته، والحدث هو عودة (ذيب) إلى موطنه وداره، والإطار المكاني يشمل ثلاثة أماكن، مكان الانطلاق (دمشق)، ثم مكان العبور (المدينة المنوّرة) ، ثم مكان الوصول (مكة المكرمة)، ولم

يكن سبب العودة إلا ذلك الحنين أو الشوق الذي كان يدفع البطل باستمرار نحو لقاء أمه وخاله من جديد، أما عن الكميّة والحدّة فكما أسلفنا الذكر لم يكن (ذيب) وحده من عانق العودة.

ويكون بذلك الحجاج العاطفي قد حقق تأثيره لاسيما بعد أن عادت المياه إلى مجاريها، وأُتبعت المعاناة بالراحة والطمأنينة والسكينة، لأن «أحكامنا حين نكون مسرورين ودودين ليست هي أحكامنا حين نكون مغمومين ومعادين»[104]، فلو انتهت الرواية مثلا بانفعالات القسوة والقهر كان ذلك قد يحقق قدرا من التأثير في المتلقي، لكنه لا يصل إلى ذلك التأثير الذي تمثله السعادة التي تعقب التعاسة، لأن مثل هذا الافتراض سيوافق اعتقاد المتلقي الذي يودُّ أن يرى الفرح في النهاية، على خلاف الافتراض الأول الذي سيترك الانقباض في ذات المتلقي.

خاتمة:

إنّ المقاربة الحجاجية للمظهر الباتوسي في رواية "سفر برلك" لمقبول العلوي تكشف لنا عدة نتائج بخصوص الاستراتيجيات السردية التي اعتمد عليها الكاتب في استثارة انفعالات وعواطف المتلقي حول فترة تاريخية معروفة باسم "سفر برلك"، ويمكن أن نحدد هذه النتائج بما يلي:

1. بروز الحجاج الباتوسي في الرواية بشكل كبير، مما يعني وجود رغبة واضحة من الكاتب في التوسل بالعواطف والانفعالات بغية تحقيق التأثير والإقناع.

2. من الانفعالات ما يظهر في لغة الرواية بشكل مباشر عبر ملفوظات الانفعال، كالألفاظ الدالة على الشفقة، الغضب، القسوة، الخوف، الأمن...الخ. ومنها ما يظهر بشكل غير مباشر عبر مواضع الانفعال، كموضع الاختطاف، أو موضع التهجير...الخ.

3. تشكِّل الانفعالات والعواطف في الرواية نسقا متكاملا، حيث تترابط الانفعالات وتتشابك لتطرح الانفعال المرجو في المتلقي.

4. تركيز الكاتب على شخصية محورية هي شخصية البطل، عبرها تتطور الأحداث وتتجلى للمتلقي عبر تبئير البطل، باعتبار أن الحكاية المروية هي حكاية البطل ذاته، فكان البطل وعاءً صبَّ فيه الكاتب انفعالات وعواطف مختلفة.

5. تمكَّن الكاتب عبر شخصية البطل والشخصيات الأخرى من إثارة انفعالات متنوعة في المتلقي، خاصة عبر الأحداث والوقائع التي تُبرز القهر والقسوة والاضطهاد الذي تعرضت له شخصيات الحكاية، وذلك انسجاما مع خصوصية الفترة التاريخية الدامية التي تستلهم منها الرواية، فترة "سفر برلك" التي خلّفت آثارا عميقة في الوجدان العربي.

6. يبرز في الرواية نوعان من الانفعال، نوعٌ أول يظهر عبر تأجيج عاطفة الحزن، ونوعٌ ثاني يظهر عبر تأجيج عاطفة الفرح، وقد وظّفهما الكاتب توظيفا مُنظَّما وبالتناوب؛ فنجد النوع الأول في وقائع الاختطاف والاستعباد، يليه النوع الثاني بعد تحرر البطل وتخلُّصه من العبودية، ثم يعود النوع الأول بعد أن قبض الجنود الأتراك بالبطل وهُجِّرَ عنوة، ثم تعود عاطفة الفرح بعودة البطل إلى موطنه وأمِّه، لذلك فالكاتب يدفع المتلقي نحو الانقباض النفسي تارة، وتارة أخرى يقوم بتنفيس الرواية عبر عواطف الابتهاج، فلو اكتفى بنوعٍ واحد كالذي يتجلى فيه الحزن لم يكن ليُحقِّق التأثير المطلوب، لأن المتلقي يستهوي ويميل إلى الانفراج الذي يعقب المعاناة.

هوامش البحث:

[1] مقبول العلوي، سفر برلك_ حكاية الفتى الخلاسي، دار الساقي، بيروت، ط1، 2019.

[2] أرسطو طاليس، الخطابة، ترجمة وتقديم: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد للنشر، بيروت، طبعة 1986، ص 29.

[3] هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن: حمادي صمود، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، د ط، دت)، ص 144.

[4] أرسطو، سابق، ص 103.

[5] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، أكتوبر 1997، ص 100.

[6] محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، بيروت، ط1، 2005، ص 31.

[7] محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي_ مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية_ الخطابة في القرن الأول نموذجا، أفريقيا الشرق، بيروت/ الدار البيضاء، ط2، 2002، ص 22

[8] أرسطو، سابق، ص 31.

[9] ينظر: هلال، سابق، ص 104 – 111.

[10] أرسطو، سابق، ص 193.

[11] ينظر: نفسه، ص 196 – 207.

[12] حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظريات الحجاج، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م40، ع2، أكتوبر – ديسمبر 2011.

سابق، ص 239.

[13] أرسطو، سابق، ص 103 – 104.

[14] السابق، ص 243.

[15] رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، إفريقيا الشرق،بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 86.

[16] محمد الولي، سابق، ص 33.

[17] محمد الولي، مدخل إلى الحجاج_ أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م40، ع2، أكتوبر – ديسمبر 2011، ص 29.

[18] حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظريات الحجاج، سابق، ص 243.

[19] محمد معز جعفورة، الذات والآخر_ الحجاج أنموذجا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012، ص 86.

[20] حاتم عبيد، الباطوس_ من الخطابة إلى تحليل الخطاب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع70، شتاء – ربيع 2007، ص 41.

[21] ينظر: حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظريات الحجاج ، سابق، ص 250، 251.

[22] نفسه، ص 253.

[23] نفسه، ص 254..

[24] نفسه، ص 253.

[25] نفسه، ص 254.

[26] حاتم عبيد، الباطوس_ من الخطابة إلى تحليل الخطاب، سابق، ص 46.

[27] السابق، ص 253.

[28] ينظر: محمد الولي، مدخل إلى الحجاج_ أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، سابق، ص 33 – 35.

[29] محمد سالم الأمين طلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة_ بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2008، ص 138.

[30] حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظرية الحجاج، سابق، ص 263.

[31] حاتم عبيد، الباطوس_ من الخطابة إلى تحليل الخطاب، سابق، ص 47.

[32] نفسه، ص 47- 49.

[33] العلوي، ص 14.

[34] نفسه، ص 22.

[35] نفسه، ص 26.

[36] نفسه، ص 31.

[37] نفسه، ص 33.

[38] نفسه، ص 45

[39] نفسه، ص 51.

[40] نفسه، ص 112.

[41] نفسه، ص 34.

[42] نفسه، ص 6 – 7.

[43] نفسه، ص 9.

[44] نفسه، ص 86.
[45] نفسه، ص 26.
[46] نفسه، ص 26 - 27.
[47] نفسه، ص 30.
[48] نفسه، ص 108 – 109.
[49] نفسه، ص 91.
[50] نفسه، ص 76.
[51] نفسه، ص 67.
[52] نفسه، ص 69.
[53] نفسه، ص 71.
[54] نفسه، ص 57.
[55] العلوي، ص 96.
[56] نفسه، ص 153.
[57] حاتم عبيد، الباطوس_ من الخطابة إلى تحليل الخطاب، سابق، ص 49.
[58] العلوي، ص 18.
[59] حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظريات الحجاج، سابق، ص 264.
[60] السابق، ص 18.
[61] نفسه، ص 19.
[62] السابق، ص 263.
[63] حفيظ ملواني، الحجاج والأشكلة في منظور ميشال ماير، شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات، 20/ 05/ 2020، 15/ 03/ 2023، (https://diae.net/?p=57307)، ص 7.
[64] حاتم عبيد، الباطوس_ من الخطابة إلى تحليل الخطاب، سابق، ص 50.
[65] نفسه، ن ص.
[66] نفسه، ن ص.
[67] ينظر: نفسه، ص 51.
[68] ينظر: نفسه، ص 52.
[69] ينظر: العلوي، ص 22.
[70] ينظر: حاتم عبيد، الباطوس_ من الخطابة إلى تحليل الخطاب، سابق، ص 51 – 52.
[71] السابق، ص 5.
[72] نفسه، ص 7.
[73] نفسه، ص 9 – 10.
[74] نفسه، ص 14.
[75] نفسه، ص 25 – 26.

[76] ينظر: نفسه، ص 39- 43.
[77] نفسه، ص 21 – 22.
[78] نفسه، ص 51.
[79] نفسه، ص 62.
[80] ينظر: نفسه، ص 62.
[81] نفسه، ص 9 – 10.
[82] نفسه، ص 62 – 63.
[83] نفسه، ص 77.
[84] نفسه، ص 80.
[85] نفسه، ن ص.
[86] نفسه، ص 91.
[87] ينظر: العلوي، ص 109 – 110.
[88] نفسه، ص 111.
[89] ينظر: نفسه، ص 126.
[90] ينظر: نفسه، ص 129 – 130.
[91] نفسه، ص 113.
[92] نفسه، ص 5.
[93] نفسه، ص 109.
[94] ينظر: نفسه، ص 74 – 77.
[95] ينظر نفسه، ص 111 – 112.
[96] ينظر: نفسه، ص 139.
[97] نفسه، ص 139.
[98] ينظر: نفسه، ص 140 – 143.
[99] نفسه، ص 144.
[100] نفسه، ص 145.
[101] نفسه، ص 145 – 146.
[102] نفسه، ص 150.
[103] نفسه، ص 152.
[104] أرسطو، سابق، ص 30.

قائمة المصادر والمراجع:

1.أرسطو طاليس، الخطابة، ترجمة وتقديم: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد للنشر، بيروت، طبعة 1986.

2. رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، إفريقيا الشرق،بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1994.
3. محمد سالم الأمين طلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة_ بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2008.
4. محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي_ مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية_ الخطابة في القرن الأول نموذجا، أفريقيا الشرق، بيروت/ الدار البيضاء، ط2، 2002.
5. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، أكتوبر 1997.
6. محمد معز جعفورة، الذات والآخر_ الحجاج أنموذجا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012.
7. محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، بيروت، ط1، 2005.
8. مقبول العلوي، سفر برلك_ حكاية الفتى الخلاسي، دار الساقي، بيروت، ط1، 2019.
9. هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن: حمادي صمود، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، د ط، دت.

10.المجلات:

1. حاتم عبيد، الباطوس_ من الخطابة إلى تحليل الخطاب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع70، شتاء – ربيع 2007.
2. حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظريات الحجاج، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م40، ع2، أكتوبر – ديسمبر 2011.
3. محمد الولي، مدخل إلى الحجاج_ أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م40، ع2، أكتوبر – ديسمبر 2011.

المواقع الالكترونية:

1. حفيظ ملواني، الحجاج والأشكلة في منظور ميشال ماير، شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات، 20/ 05/ 2020، 15/ 03/ 2023، https://diae.net/?p=57307).