الشّخصيّة الإشكاليّة من منظور السّلطة والخضوع، في رواية حائط المبكى، لـ"عز الدين جلاوجي".

The problematic personality from the perspective of authority and submission, in the Wailing Wall Novel, by Azzedine Djelaoudji.

*** عبد العزيز نصراوي**

مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب

معهد اللغة والآداب، جامعة عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة / الجزائر

a.nesraoui@centre-univ-mila.dz

د. رضا عامر

معهد اللغة والآداب، جامعة عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة / الجزائر

ameur.ridha@centre-univ-mila.dz

تاريخ الاستلام: 2020/12/12 تاريخ القبول: 2021/01/17 تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص:

تمثّل الشّخصية الإشكاليّة في مجال السّرد والدّراسات النّقدية والثّقافية ركيزة مهمّة، وعند تحليلها من منظور السّلطة والخضوع تتحقّق الخاصيّة الجماليّة والقبحيّة؛ حيث إنّها تتجاوز الواقع إلى رؤى ومؤشّرات ممكنة.

من خلال رواية (حائط المبكى)، نحاول تحديد المفهوم أوّلا، وتحليل صوّر الشّخصيات المتضادّة مع شخصيّة البطل الإشكالي ثانيًا، من أجل الكشف عن طبيعتها المهيمنة ثقافيّا واجتماعيّا ومدى تأثيرها في بناء العلاقات القائمة وهدمها.

كلمات مفتاحية: شخصية، سلطة، خضوع، بطل إشكالي، حائط المبكى.

Abstract:

The problematic personality in the field of narration and critical and cultural studies represents an important pillar, and when analyzing it from the perspective of authority and submission, the aesthetic and ugliness characteristic is achieved, where it transcends reality to possible visions and indicators.

Through the novel (The Wailing Wall), we are trying to determine the concept firstly, and analyze the images of the characters opposing the personality of the problematic, secondly, in order to reveal its culturally and socially dominant nature, and the extent of its influence in building and demolishing the existing relationships.

Keywords: personage, authority, submission, problematic hero, Wailing Wall.

* **المؤلف المرسل:** عبد العزيز نصراوي، **الإيميل:** a.nesraoui@centre-univ-mila.dz

1. مقدّمة :

تعتبر رواية (حائط المبكى) من بين الرّوايات التي يتقاطع فيها النّمط السّرديّ مع الاتّجاه الثّقافيّ؛ حيث إنّ مؤلّفها اعتمد فيها على خلفيات معرفيّة سمحت له بأن يحيط بهُويّات الشّخصيّات في واقعها الاجتماعيّ قبل أن تنتقل إلى الفضاء الورقيّ والتّخيليّ انتقالاً نوعيّا يلامس مستويات الخطاب. وهي تدور في مضمونها حول قضيّة تعارُض الشّخصيّات فيما بينها بسبب الصّدام الفكريّ الذي أفرزته البنيات الاجتماعيّة والثّقافيّة معًا، وبفعلِ أحداثها تنوَّع الأداء التّمثيليّ لدى كلّ شخصيّة بما يتلاءم مع مكانتها وأهميّتها وقدرتها على حبكِ الوقائع. وباعتبار أنّ الشّخصيّة هي صورة الإنسان في الواقع البشريّ؛ بكلّ ما يعتريه من

حالات القوّة والضّعف، فإنّها تبدو داخل المتن الرّوائيّ في هيئة صورة مفارقة؛ إمّا أن تكون حاملةً لقوى ضاربة أو أنّها واقعةٌ تحت رحمة قوى فاعلة. ولأجل البحث عن مساحة التّوافق بين ما هو واقعيّ وبين ما هو تخييليّ ينبغي أن ننظر إلى العالم الرّوائيّ على أنّه عالَم يوازي الواقع ويحاكيه. ومن ثمّ، وجب التّعمّق في دواخل كلّ شخصيّة لاستجلاء المضامين والكشف عن حركتها وطبيعة جنسها ومقامها وسُلطتها وقوّتها وهيمنتها لأنّ الصّورة الذّهنيّة التي نسعى إلى تمثيلها لا تكتمل إلا إذا قمنا بتحليل الانطباعات وتحديد المواقف التي نتجتْ عن التّراكمات الثّقافيّة والاجتماعيّة التي تقبع في العالَم الدّاخليّ أو تتمركز في العالم الخارجيّ لكلّ شخصيّة على حدا. وعليه، فإنّ عرْض الشّخصيّات والتّعريف بها والكشف عن سماتها وتعيين دورها ورسمِ أبعادها في أيّ نصّ روائيّ لا بُدَّ أن يخضع لمجموعة من المؤشّرات والمبرّرات أبرزها: إعادة تقديم الشّخصيّة التي تنضوي تحت السّلطة والخضوع بالمفهوم الحديث.

تثير أحداث الرّواية للوهلة الأولى الكثير من الجدليّات الثّقافيّة التي فرضتْ حضورها بقوّة في العلاقات الإنسانيّة، لاسيّما ما تعلّق بالهيمنة الذّكوريّة وإلغاء فكرة الأنوثة أو حصْرها في نطاق ضيّق، ولا ريب أنّ هذا النّوع من الجدليّات يقتضي منهجًا مقارنًا؛ بسببِ طغيان العوالم المتناقضة والقوى المتصارعة التي تهدف في المجمل إلى بسطِ سُلطتها باستعمال القوّة أو إخضاع غيرها على صعيد الواقع أو على مستوى الأبنية الفكريّة. وتكاد تكون هذه الثّنائيّة الضّديّة هي الصّورة الأكثر بروزاً في مجريات الرّواية بأحداثها وجزئيّاتها وتفاصيلها. وعلى هذا الأساس، تحوَّل مفهوم الشّخصيّة من مجرّد علامةٍ فارغة إلى حقيقة مؤكّدةٍ ومتداخلة مع مركّبات اجتماعيّة ومشروعات ثقافيّة تحيلنا إلى أن نطرح سؤالاً إشكاليًّا: ما الصّفات التي يمكن ضبطُها في الشّخصيّة المنضوية تحت السّلطة؟ وكيف يتمّ تحديد طبائع الشّخصيّة الخاضعة؟ وبعبارة أخرى، ما هي الأسس الثّقافيّة التي اعتمدها السّارد من أجل بناء شخصيّاتٍ متعارضةٍ داخل النّسيج الاجتماعيّ، ومندمجةٍ في الآن نفسه مع خصوصيّات البطل الاشكالي؟

2. مفهوم الشّخصيّة:

تعود أصول كلمة (الشّخصيّة) (**Personnage**) إلى اليونانيّة (**Persona**)، التي تعني « القناع أو الوجه المستعار الذي كان يضعه الممثّلون على وجوههم من أجل التّنكّر وعدم معرفتهم من قبل الآخرين ولكي يمثّل دوره المطلوب في المسرحيّات.»[1] أي أنّها ترتبط بالمظهر الخارجيّ للشّخص أو بما يظهره الإنسان في مواقف الحياة.كما تدلّ على معنى « التّشخيص الفرديّ أو الفرديّة. وعند المحدثين جملة الخصائص الجسميّة والوجدانيّة والنّزوعيّة والعقليّة التي تحدّدها هُويّة الفرد وتميّزه عن غيره.»[2] وهي بهذا المعنى، توضّح إمكانيّة حدوث تطوّرات فيزيولوجيّة وسيكولوجيّة على الإنسان. لذلك، تعدّدت تعريفات الشّخصيّة وتنوّعت بحسب المجالات المعرفيّة والدّراسات النّقديّة؛ فإذا كان (**رولان بارث**) (**Roland Barthes**) قد اعتبرها بمثابة «كائن من ورق لا وجود لها خارج الكلمات.»[3] فإنّ (**جيرالد برنس**) (**Gerald Prince**) عدّها «كائنًا له سمات منخرطة في أفعال إنسانيّة.»[4] في حين، أعطاها (**جورج لوكاتش**) (**Georg Lukács**) أهميّة كبيرة؛ فهو يرى أنّها وسيلة « الكشف عن الصّلات العديدة بين ملامحها الفرديّة وبين المسائل الموضوعيّة العامّة [...] أي في تمثيلها للعالَم كأنّه أمرٌ خاصّ بها، وإدغامها لِما هو ذاتيّ بما هو عامّ موضوعيّ.»[5] وبنفس القدر من الأهميّة، أكّد (**ميخائيل باختين**) (**Mikhaïl Bakhtin**) على أنّه لا ينبغي التّركيز فقط « على ما تمثّله الشّخصية في العالم، ولكن ما يمثّله العالم بالنّسبة للشّخصية وما تمثّله الشّخصية بالنّسبة لنفسها.»[6] كما توصف من

جانب آخر، بأنّها « فكرة من الأفكار الحواريّة التي تدخل في إطار تعارضٍ دائم مع الشّخصيّات الرّئيسيّة والثّانوية.»[7] معنى ذلك، أنّ هذا التّعارض لا بدَّ أن يتنقل إلى جميع الشّخصيّات بغض النّظر عن مكانتها ودورها.

يكاد يُجمع النّقّاد والدّارسون على أنّ مفهوم الشّخصيّة لا يشير إلى فردٍ معيّن بذاته، بل إلى كينونة مجتمعٍ باختلاف أنماطه وطبقاته. وبخصوص وظيفتها، تؤكّد الآراء على أنّها لم تعُد تقتصِر على مجرّد على التّمايز والاختلاف بين النّاس أو إبراز مظهر أو صفة داخل النّسيج الاجتماعيّ أو النّصيّ أو على تحريك الأحداث السّرديّة وجعلِها تنتقل من خطيّة إلى أخرى، بل أبعد من ذلك؛ إنّها تتخطّى برؤيتها الفنّية الوظيفة الإقناعية التي أُفترِضت عليها في أنماط الكتابة التّقليديّة « فأصبحت في العمق تجسيدًا للابتذال والوهم وذلك لكثرة استنساخها عبر أنماط لا حصْر لعددها.»[8] بالإضافة إلى أنّها تعبّر عن جملة المقولات والمواقف التي تعكس وجهة نظرِ المؤلّف ونظرته في قيادة الأحداث وتنظيم الأفعال وبناء شبكة العلاقات المتداخلة التي تكون صدًى لتلك الشّخصيّة الحقيقيّة؛ «كما هو الحال في الحدث الرّوائيّ الذي يحاكي الحدث التّاريخيّ الذي حصل حقيقةً. ولهذا حظيت بأهميّة فائقة باعتبارها صانعةً وفاعلة في جميع عناصر النّصّ الرّوائيّ.»[9] وتتجلّى فاعليّتها أكثر في اندماج أفعال الشّخصيّات الرّوائيّة مع البرامج السّرديّة؛ حيثُ إنّها تتحرّر من مظهرها الخارجيّ وصفاتها الشّكليّة فتتعدّد خصائصُها ضمن هذا العالم المعقّد « بتعدُّد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثّقافات والحضارات والهواجس والطّبائع البشريّة التي ليس لتنوّعها ولا لاختلافها من حدود.»[10] ومعنى هذا الكلام كلّه أنّ لكلّ شخصيّة دورًا تلعبه في المنجز الرّوائيّ؛ وهو لا ينحصر في قيادة الأحداث أو تنظيم الأفعال فقط، وإنّما يتعدّى إلى تحديد الأيديولوجيّة العامّة أو « وجهة النّظر الأساسيّة التّقييميّة التي تحكم العمل الأدبيّ بأنّها منظومة القيّم العامّة لرؤية العالم ذهنيًّا.»[11] وهُنا، تظهر فنيّة المبدع من خلال رؤية شاملة للعالم والوجود والإنسان والقيّم، بحيثُ تجعله يسخّر كلّ الطّاقات الفكريّة التي تصوّر طبقات المجتمع على أنّها مجموعة من الشّخصيات لا يمكن فصلُها عن أجزاء العمل الأدبيّ لأنّها مركز كلّ شيء في هذا الوجود « ومدخلٌ لفهم أيّ نصّ من النّصوص؛ فهي إلى جانب كونها تقوم بأفعال وسلوكيّات معيّنة تساهم في تفعيل السّرد وتخصيصه فإنّها تمثّل تصوّرات ووجهات نظر للأشياء والعلاقات والحياة.»[12] وفي هذا الشّأن، تبرز أهميّة الشّخصيّة الإشكاليّة « التي هي في نهاية المطاف الشّخصيّة التي تنتجُها الثّقافة السّائدة.»[13]

3. تمثيل الشّخصية في رواية (حائط المبكى):

ينطلق (عزّ الدين جلاوجي) في عرْض أحداث الرّواية وفق منظور سرديّ مستعينًا بتقنيّة الوصف، وهو في عمليّة تمثُّل الشّخصيّات وتقديمها لا يكتفي فقط بتمثيل وجودِها الفيزيقيّ، بل إنّه يركّز على الدّلالات الاجتماعيّة والثّقافيّة ثمّ يُسقطها على ملامح ووقائع معيّنة بهدف خلقِ علاقات تنبني ضمنيّا على تعرية النّفس من داخلها عبر خارجها. ومن جانب ثانٍ، يكشف عن ظواهر اجتماعيّة وأبعاد وثقافيّة وقيّم فكريّة تأسّست بين طرفين غير متكافئين. ووفق ذلك المعيار الذي أملته الخلفيّات التّقليديّة المتوارَثة، تتمّ عمليّة ارتقاء «الرّجل من كونه كائنًا طبيعيّا إلى كونه فاعلاً ذكوريّا. ولذلك، تنبثق النّظرة السّلطويّة الذّكورية التي يرافقها القمع والتّهميش والتّعنيف لفرض تلك السّلطة وهو ما يكرّس النّظرة النّمطيّة التي تقوم على التّمييزيّة والإقصاء.»[14] ولعلّ من أبرز المقولات النّقديّة التي برهنتْ على هذا الطّرح وجعلت كلّ شخصيّة تحمل في ذاتها استراتيجيّة تميّزها عن غيرها وتكسبُها صفات قيميّة متضادّة: السّلطة، الخضوع والبطل الإشكالي.

1.3 الشّخصية السّلطويّة:

تُعرّف السّلطة لغةً بأنّها « القدرة والقوّة على الشّيء والسّلطان الذي يكون للإنسان على غيره.»[15] أمّا في معناها الواسع، فهي « شكلٌ من أشكال القوّة؛ من خلالها يستطيع شخصٌ ما أن يؤثّر على سلوك شخص آخر. إلا أنّ القوّة تتميّز عن السّلطة؛ [...] فبينما يمكن تعريف القوّة على أنّها القدرة على التّأثير في سلوك الآخر، فإنّ السّلطة يمكن فهمُها على أنّها الحقّ في القيام بذلك. إنّ القوّة تحقّق الإذعان.»[16] أي إنّها « تُلزم الآخرين جبرًا إلى الانصياع للأوامر. أمّا السّلطة فهي الحقّ الذي يكتسبه شخصٌ على نحوٍ يمكّنه من توجيه الآخرين وإلزامهم بسماع الأوامر الصّادرة لهم وتنفيذها.»[17] وبعبارةٍ أخرى، إنّ القوّة لا يمكن أن تؤكّد فاعليّتها ما لم تكن مشبوكةً بسُلطة.

استنادًا إلى مبدأ القوّة المشبوكة بالسّلطة، يتّضح أنّ شخصيّة الأب في المتن الرّوائيّ تتمتّع بسُلطة تأثيريّة قادرة على ممارسة القهر والاستبداد ومصادرة حقّ الطّرف الآخر في التّعبير عن نفسه أو التّعريف بهُويّته. ولكون هذه الصّفات المتأصّلة: اجتماعيًّا وثقافيًّا تتواتر كثيرًا في مجريات أحداث الرواية فإنّها تكرّس خطابًا يتّسم بطابع الأحاديّة والفوقيّة؛ حيثُ يسعى فيه المخاطِب إلى بسْط نفوذه على المخاطَب من خلال « تعتيم الرّسالة عن طريق خلْق الصّيغ اللّغويّة المضادّة والملتبسة من أجل قطعِ الطّريق على كلّ جدليّ وعقليّ أو معارضة منطقيّة، ولهذا يخلق صيغًا خاصّة يراها من منظوره صوابًا ويفرضها على المتلقّي؛ لأنّ هدفه الرّئيسي ليس الحوار أو المجادلة، وإنّما الانصياع والخضوع والطّاعة.»[18] وبفضل تلك السّلطة، تأتي خطاباته المرسلة مُتعالية.كما في قول الرّوائيّ:

– «كان والدي صارم الملامح، لا يكاد يحدّث أحدًا ولا يكاد أحد يحدّثه، حتّى والدتي كان يكلّمها برسميّة قاسية أحيانًا، وكثيرًا ما كنت أثور عليه في غيابه، فلا تزيد والدتي عن إلصاق التّهمة بالوظيفة العسكريّة التي جعلت منه هكذا، صلبًا صارمًا، وقاسيًا أحيانًا أيضًا.»[19]

– وقوله: « لم تكن طبيعة تكوينه تعرف إلا إصدار الأوامر وانتظار تنفيذها بسرعةٍ دون مناقشة، شعاره الحياة تستمرّ حين ننفّذ الأوامر، ننتصر حين لا نناقش القيادة.»[20]

إنّ تسليط الضّوء صفات الصّرامة والصّلابة والقسوة التي أحدثتها الوظيفة العسكريّة والتّكوين القائم على الجفاء والتّعالي والتّكبّر والمبالغة في إصدار الأوامر من أجل إثبات الرّجولة في إطار لخير دليل على أنّ الحتميّات الثّقافيّة والاجتماعيّة السّائدة تظلّ مرتبطةً بدلالات رمزيّة؛ فهي تطمح دومًا إلى اختلاق استلاب فكريّ يُعيد صياغة المقوّمات المتوارثة كمسلّمات فرضتْ نفسها في إطار الواقع الاجتماعيّ والمنظور الثّقافيّ. ولذلك، ما فتئ المجتمع الذّكوريّ يتّخذها ذريعةً لكي يُسكت الصّوت الأنثويّ أو لتكون الشّاهد الأوحد على تمرير أفكاره وقيّمه. فيما يظلّ الجسد الأنثويّ بكلّ آلامه وأوجاعه خاضعًا لتلك الأبعاد الرّمزيّة. كما في قوله:

– « ما الذي حقّقه لها أبي سوى أنّه اختطفها، اغتصبها، سجنها سبيّة، أمَة في مملكته، يثبت من خلالها رجولته أمام أقرانه، ما كانت في نظري إلا غزالة مسجونة.»[21]

ونتيجة تلك الرّواسب التي تمتدّ بجذورها في التّاريخ والعقائد ترسّختْ مجموعة من الحمولات الثّقافيّة أهمّها: بروز العقليّة الذّكوريّة التي لها صلاحيّة التّحكّم في المجتمع واستعمال القوّة من أجل إعلاء الجسد الفيزيقيّ الذي أنتج بنيةً مؤسّساتيّة تخفي

عيوب الرّجل وهيمنته وتسلّطه. وبمجرّد تمثيل تعاظُم الصّوت الذّكوريّ المشفوع بالقهر والقمع على حساب الصّوت الأنثوي المكتوم في الواقع والخطاب معًا، فإنّ الدّلالات والمواقف والقيّم تأتي متباينةً في اللاوعي الجمعيّ.

2.3 الشّخصيّة الخاضعة:

يُعرّف الخضوع لغةً بأنّه «التّطأطؤ، ولا يقتضي أن يكون معه خوف. وقد يجوز للإنسان أن يخضع للإنسان تكلُّفا من غير أن يعتقد أنّ المخضوع له فوقه [...] والخضوع يكون في البدن والإقرار بالاستجداء.»[22] وهو بوجه عامّ، يشير إلى وجود حالة الخضوع والاستسلام والإذعان بحيث يصير صاحبُها ضعيفًا، منقادًا، وتابعًا لطرف آخر. وباعتبار أنّ وجود السّلطة يرافقه دومًا « وجود حالة الخضوع والاستجابة؛ فهذه الثّنائية بين الهيمنة والخضوع هي الأساس في بناء العلاقات السّلطويّة.»[23] وبالتّالي، فإنّ تمثيل السّلطة الذّكوريّة يكون في الغالب دون وعي أو إدراك أنّه ثمّة قهرٌ اجتماعيّ يُمارَس على أنثى مسلوبة الإرادة.

بناءً على فرضيّة الضّعف التي سنّها المجتمع والنّظام الثّقافيّ، تظهر شخصيّة الأمّ موصوفة بالخضوع بعدما كانت تمثّل رمزيّة العطاء والخير والخصب. وهي تمنحنا صورةً لامرأة: مقهورة، مضطهَدة، مسلوبة الاستجابات النّفسيّة والجسديّة، لا تمتلك سوى اليأس والخنوع فصارت تابعةً لسُلطة أقوى منها. إنّها سُلطة الذّكوريّة التي أفقدتْها كينونتها ووجودَها وحرّيتها ثمّ أبعدتْها إلى الهامش ممّا أفضى إلى تقييد حركتها. كما في قوله:

– «أمّي المسكينة، التي ما زالت رغم رحيله تستحضر حضوره المقدّس، كلّما همّت اليوم بفعل شيء ما إلا واستحضرته، متذكّرة ما كان يروق له يرحمه الله، وما كان لا يروق له، ولم كانت تفعل ذلك؟ هل هو حبّ رجل قويّ عشقتْ فيه جبروتًا طالما أنست إليه واستظلّت بظلاله، أم خوفًا منه ومن حماقاته التي كانت تصدر عنه من حين لآخر؟.»[24]

ونتيجة تلك السّنن والمؤثّرات، استسلمت الأمّ للقوّة التي لا تُقاوَم لأنّ شخصيّتها لا يمكن أن تتحدّد إلا بوجود الطّرف الآخر وإرضائه. ومن ثمّ، أقنعتْ نفسها بحقيقة مصطنعة تؤول في النّهاية إلى صمتٍ رهيب في حضرته كمقدّس. فيما بقيتْ شخصيّتها تتأرجح بين الخوف والرّهبة من جهة، وبين الحبّ والجبروت من جهة أخرى.

3.3 شخصيّة البطل الإشكالي:

يُعرّف البطل بوجه عامّ، بأنّه ذلك الشّخص الذي يبحث «عن القيّم الأصيلة في واقع اجتماعيّ مضطرب من حيثُ: السّلوكُ والقيّم. وهو يتّصف بقدر من الوعي الفكريّ العميق؛ لكنّه عاجز عن إصلاح مجتمعه وعن القدرة على التّعامل معه. إنّه مثقّف فكريّا، لكنّه غير قادر على الحركة سلوكيّا. ومن ثمّ، ينتهي به الحال إلى أن يصبح شخصيّة مهمّشة مغتربة.»[25] وتبعًا لذلك، جاء الاهتمام بمفهوم البطل استجابةً للتّوجّهات النّقديّة المعاصرة التي تهدف إلى تفسير القضايا المتشابكة التي يطرحها الرّوائيّ من خلال اعتماده « على أدوات فنيّة بالغة التّأثير من قبِيل الاستخدام المميّز للّغة والحوار القصير وتسخير المؤثّرات الحسّية والظّواهر الطّبيعيّة لتحقيق هدفه في معالجة قضايا متنوّعة وهو ما يُكسب مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة عُمقًا جديدًا.»[26] وعليه، يولي المشتغلون بالأنواع الحكائيّة أهميّة قصوى لشخصيّة للبطل الإشكاليّ بوصفه « العنصر الحيويّ الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي.»[27] ويتركّز هذا الاهتمام لا مِن حيثُ تنظيمه لحركة الشّخصيات الأخرى في الأحداث السّرديّة فحسب، وإنّما بوصفه القادر على تمثيل الخطابات المتحيّزة والاستراتيجيّات القائمة. وهُنا، يفاجئنا الرّوائيّ

بتعمُّد إخفاء اسم البطل الذي يبدو في الواقع أنّه يعيش وضعًا متأزّما يوحي بعجزه عن استيعاب العالم وعن تحليل المضامين الاجتماعيّة والثّقافيّة التي تحيط به في الواقع. وكلّها عوامل تدفعه للبحث عن حقيقة نفسه وعن القيّم لم تعُد تلائم واقعه أو الهروبِ إلى عوالم أخرى تمكّنه من تحقيق التّوازن والتّماسك.

سعت الرّواية من منطلق تضادّ الأنساق، إلى أن تضعنا في مواجهةٍ مباشرة مع خلفيّةٍ قائمة على ثنائيّة السّلطة والخضوع وهي منزاحة من أمكنتِها، سواء أكان ذلك على مستوى النّصّ أم على مستوى البنى الاجتماعيّة. وهُنا، تبدو محاولة البطل تقويضَ تلك الخلفية المتوارثة في المجتمع والثّقافة كنوع من مقاومة الآخر. ممّا يعني أنّ عمليّة تهديم النّسق الطّاغي كانت متوافِقة مع مزاجه ونفسيّته. وفي المقابل، صوّرتْ لنا جوانب جماليّة مشرقة برزتْ في شخصيّة السّمراء المراكشيّة، وهذه الصّور المأخوذة من الواقع أو المستحضرة من المخيّلة استُخدمت بكيفيّة تجعلها معادِلا موضوعيّا يحدّ من تأثيرات تلك السّلطة. كما في قوله:

– « سمرتها النّضرة، عيناها السّوداوان الواسعتان وقد تغشّاهما ذبول، حاجباها المعقوفان كخطّاف أعياه التّجديف في الفضاء البعيد، أهدابها الأشبه بجناحي فراشة سوداء نادرة، شعرها الحالك الذي عصمته بخيط أبيض طويل، ابتسامتها البريئة التي ظلّت توزّعها على كلّ من يحيّيها أو حتّى يمرّ قريبا منها، شفتاها اللّتان كانت تداعب بهما فنجان القهوة السّاخن.»[28]

وهكذا، غدت العلاقة بين البطل والمراكشية أشبه ما تكون بالبحث عن خيط رفيع يحدّد الملامح الوصفيّة والجماليّة التي « تتضمّن السّلب والإيجاب معًا، لأنّها تستند إلى فكرٍ متنوّر متجذّر يبحث عن شيء معروف، وهذه الإشكاليّة هي أعلى الدّرجات وأصعبها.»[29] وبالتّالي، فإنّ البحث في المعاني التي أنتجتْها الحركات والألوان المنطبعة على الجسد بكلّ عناصره صار الشّغل الشّاغل للبطل الإشكاليّ في رحلته المليئة بالإغراء وسحريّة الدّهشة. ووفق هذا المنظور، استطاعت السّلطة الجماليّة أن تكون أقوى تأثيرًا وأعلى شأنًا من سُلطة القوّة. كما في قوله:

– « خصلات من شعرها الطّويل السّاحر الأبيض، المبتسم للقرط الطّويل الذي ظلّ يتأرجح دون توقّف على إيقاع حركات رأسها الكثيرة التي جعلت منها أشبه ما يكون بعندليب حذر.»[30]

– وقوله: « ابتسامتها المشرقة، نظرتها الدّافئة، شعرها المناسب كالشّلال من الياقوت الأسود الذي يندفع من شواهق الرّأس إلى منتصف الجيد.»[31]

يتجلّى وجود ترابُطٍ بين البطل والمراكشيّة في مجموعة من المشاهد الوصفيّة التي امتزجتْ فيها الألوان بالحركات؛ حيثُ تداخلَ السّواد مع البياض وتشابكَ سكون الصّمت مع الدّهشة ثمّ رافقتْه حركات العيون والأجفان والشّعر والشّفاه والأصابع كأنّها روح تسري في تمثال بشريّ تدبّ فيه الحياة مجدَّدا فبدَا الجسد حيًّا وصار القلب نابضًا بالحرارة والدّفء ثمّ اندمجت عناصر الطّبيعة مع الحالة الوجدانيّة لتشكّل لوحة فنّية ساحرة تتحقّق فيها الرّغبات والآمال. كما في قوله:

– «جلسنا وسط حديقة الصّور وقد جلّلتها الدّهشة ولم تكبت مشاعرها فمدّت أصابعها إليّ، شدّت أصابعي بحرارة وقد رسمت على وجهها ابتسامة الرّضا وصمتنا، تتعانق نظراتنا وأنفاسنا ودقّات قلبينا، ما أروعني معها! وما أروعها معي! لم تسعني الدّنيا في تلك اللحظات وماذا أريد أكثر من هذا؟»[32]

وعلى النّقيض من تلك المشاهد الجماليّة المتناغمة، تنقل إلينا الرّواية مشاهد بائسة يطبعها السّواد وهي تتمظهر في التّعريض بصورة الأمّ ونعتِها تارةً بالشّبح وبالاستغراب والاستنكار من انتفاخ بطنها تارةً أخرى. كما في قوله:

– « إذ لم يكن الشّبح إلا أمّي، وأنا أفاجأ بشبح بلباس أسود يقف خلفي.»[33]

– وقوله: « رغم حيرتي الكبيرة، التي جعلتني أتقوقع مفكّرا، وأنا أتخيّل بطن أمّي قد انفجر وخرجت منه التي سأسمّيها أختي.»[34]

وبسبب شعور البطل بالتّحطُّم الدّاخليّ ارتفع التّعريض إلى درجة الرّغبة في الانتقام والقتل واتّخاذ العنف وسيلة لإثبات وجوده. كما قوله:

– « قدّمتها لي والدتي لأقبّلها، لم أزد على أن دفعتها بعيدًا، وأنا أشير بيدي الصّغيرة أنّي سأذبحها.»[35]

ومن جانبٍ آخر، يتكرّر فِعل التّشويه بشخصيّة الأب في الكثير من المواضع ممّا يوحي برغبة البطل في الانفلات من السّلطة الأبويّة التي « ينظر إليها نظرة دونيّة بوصفها منبوذة [...] وسط اشتباك العوالم القيميّة التي تحيط بها.»[36] وهُنا، لا يكتفي بالتّركيز على مسخ تلك الصّورة التي ظلّت تطارده في الواقع وتلاحقه في المخيّلة، بل يتعدّى إلى درجة أنّه يمقُت كلّ ما يذكّره بتلك التّراكُمات والممارسات العنيفة والقهر المسلَّط عليه في مرحلة الفتوّة، ممّا يؤكّد على أنّه رافض لمنظومة القيّم الاجتماعيّة والثّقافيّة السّائدة. ولكي يتّخذ التّشويه وظيفةً رمزيّة تمّ تلبيس الوجه والأنف علامات فارقة ومشوّهة لكونهما يرمزان إلى الأنفة والكبرياء والشّموخ لدى الإنسان ثم جرى التّمثيل بهما ورسمهما بأشكال ممسوخة وهيئات ممقوتة. وبهذه الوتيرة، انتقلت الصّورة من عالم الجمال والمثال إلى عالم مظلم في النّفس فصار فِعل التّشويه بكلّ ما يتضمّن من مسخٍ ومقتٍ هو النّهاية الحتميّة التي تليق بالطّرف المضادّ. كما في قوله:

– « كنت أرسمه دائما فأعبث بملامحه، أمدّد أنفه أحيانا أكثر ممّا يجب، وأرخي شاربه إلى ما تحت رقبته وأسفل من ذلك، وقد أجعل منه أحيانا ربطة عنق، وربّما أعود لأرفعه إلى الأعلى فإذا هو حبل مشنقة.»[37]

إنّ فِعل التّمثيل بوجه الأب، من خلال العبث بملامحه وتمديد أنفه، ينطوي على رغبة مكبوتة تصل درجة الشّنق أحيانًا. والمتأمّل في هذه الصّورة المأساويّة يدرك جليًّا مدى هشاشة الارتباط بين البطل وأبيه؛ حيثُ تعمقت الهوّة بينهما أكثر فنتج عنها صراعٌ؛ صراع مع نفسه النّاقمة التي تمنعه من اختلاق التّواصل وصراع آخر يحفّزه على قطعِ الصّلة بماضيه ومحو صوّر فاعلها من الذّاكرة ومن المخيّلة. كما في قوله:

– « قفزتْ ملامح وجهه إلى ذاكرتي، كانت شفته السّفلى قد انغرزت بين أسنانه، لعلّه كان يعضّها لألم حادّ ألمّ به أو ربّما لانهيار مفاجئ أصابه، وكان أنفه معقوفا إلى الأعلى وقد امتلأ منخراه شعرا لعب الشّيب ببعضه وانتفش شارباه كأشواك قنفذ أحسّ بالخطر، وتناهت إلى أنفي في تلك اللّحظة روائح نتنة، لعلّه تغوّط.»[38]

ومنه، يمكن القول إنّ تحرُّك الشّخصيّات بهذه الوتيرة واتّصافها بهذه المزايا ينمّ عن رغبة في إظهار تلك الأنساق المتضادّة التي تدفع المرء إلى التّخلّص من الخضوع ومقاومة سُلطان القوّة. ومن ثمّ، رفضُ القهر الاجتماعيّ والتّنميط الثّقافيّ بكلّ أشكاله وألوانه.

4. خاتمة:

من خلال القراءة التّحليليّة في رواية (حائط المبكى) لعزّ الدّين جلاوجي حاولنا التّعرّف على شخصيّاتها من منظور السّلطة والخضوع بهدف تكوين صورة ذهنيّة عنها ورسمِ ملامحها العامّة بنوعٍ من التّفصيل في سماتها الخارجيّة وفي نوع الخطاب المستخدَم فيما بينها للوصول إلى تفكيك تلك المنظومات الثّقافيّة والممارسات الاجتماعيّة.

بعد القراءة الفاحصة لثنائيّة السّلطة والخضوع وإسقاطها على أفعال الشّخصيّات من حيثُ: خلفيّاتُها، رصدنا جملةً من المقولات المنغرسة في الخطاب والتي تحيط بسياقات النّص ممّا يؤكّد على وجود قوى تتصارع من أجل استحداث جدليّات ثقافيّة وهو ما جعل العلاقة بين الشّخصيّات تكون غير متكافئة؛ حيثُ تباينت الرّؤى الفكريّة وظلّت محكومةً بتلك الحمولات المتضادّة التي أفضت إلى بروز طرفين متعاكسين: الأوّل، يسعى إلى بسطِ سُلطته بالقوّة التي كان لها دورٌ كبير في الإقرار بمجموعة من الممارسات وتثبيتها. والثّاني، طغتْ عليه القوّة فصار خاضعًا ومستلب الإرادة والوجود.

وإجمالا، يتبيّن لنا في هذه القراءة أنّ رواية (حائط المبكى) تمثّل خزّانا معرفيًّا نظرًا لاشتمالها على مضامين جماليّة وقبحيّة، جسّدتها شخصيّات تستجيب لمتطلبّات نوعية الخطاب المستعمل من جهة، وللصّراع القائم في تلك الثّنائيّات الضدّية من جهة أخرى. وهذا مؤشّر دالٌّ على عُمق التّجربة الإبداعيّة لدى الرّوائيّ الجزائريّ (عزّ الدين جلاوجي) وقدرتِه على تحليل تلك المضامين والثّنائيّات بحسب سياقاتها النّصيّة وأنساقها الثّقافيّة.

5. المصادر والمراجع:

أ/ الكتب:

العربية

1. أيمن أحمد الورداني: حق الشعب في استرداد السلطة، مكتبة مدبولي، القاهرة–مصر، ط1، 2008.
2. إسماعيل إسماعيل مروة: زجاج النوافذ ورؤية الغد، دراسات في الأدب والحياة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، ط1، 2011.
3. جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميليت للنشر والمعلومات، القاهرة–مصر، ط1، 2003.
4. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1990.
5. حسن سالم هندي إسماعيل: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2014.
6. رمضان محمد القذافي، الشخصية نظرياتها وأساليب قياسها، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية–مصر، ط1، 2001.
7. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة–مصر، (د، ط)، 2004.
8. شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة نصية في آليات السرد وقراءات نصية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2014.
9. طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة–مصر، ط1، 2003.
10. عبد الله إبراهيم: الأبوية الذكورية والسرد التفسيري، تحليل التجربة السردية لنجيب محفوظ، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، العدد 65، خريف2004–شتاء2005.
11. عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط3، 2003.
12. عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، طبعة موسعة، 2008.
13. عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد– الأردن، ط1، 2014.
14. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت–الكويت، العدد 240، ديسمبر 1998.
15. عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، دار المنتهى، الجزائر–الجزائر، ط2، 2016.

16. أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، (د،ط)، 1998.
17. محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي، دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات، القاهرة–مصر، ط1، 2005.

- **المترجمة:**

18. أندرو هيوود: النظرية السياسية مقدمة، تر: لبنى الريدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، ط1، 2013.
19. لوسيان غولدمان: الرواية والواقع، تر: رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1988

ب/ الموسوعات:

20. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1982.
21. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1985.

ج/ الدّوريّات:

22. أحمد جاسم الموسوي: حول مفهوم البطل في الرواية العربية، مجلة الأقلام، منشورات وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية، بغداد–العراق، العدد 3، سنة: 1973.

6. الهوامش:

[1]– رمضان محمد القذافي: الشخصية نظرياتها وأساليب قياسها، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية–مصر، ط1، 2001، ص9.

[2]– جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1982، ص692.

[3]– شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة نصية في آليات السرد وقراءات نصية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2014، ص69.

[4]– جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميليت للنشر والمعلومات، القاهرة–مصر، ط1، 2003، ص30.

[5]– حسن سالم هندي إسماعيل: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2014، ص50.

[6]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1990، ص208.

[7]– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1985، ص126.

[8]– لوسيان غولدمان: الرواية والواقع، تر: رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1988، ص17.

[9]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت–الكويت، العدد 240، ديسمبر 1998، ص96.

[10]– المرجع نفسه، ص73.

[11]– سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ مكتبة الأسرة، القاهرة–مصر، (د،ط)، 2004، ص189.

[12]– عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد–الأردن ، ط1، 2014، ص122.

[13]– عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، طبعة موسعة، 2008، ص205.

[14]– عبد الله إبراهيم: الأبوية الذكورية والسرد التفسيري، تحليل التجربة السردية لنجيب محفوظ، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، العدد 65، خريف2004–شتاء2005، ص247.

[15]– جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1982، ص670.

[16]– أندرو هيوود: النظرية السياسية مقدمة، تر: لبنى الريدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، ط1، 2013، ص225.

[17]– أيمن أحمد الورداني: حق الشعب في استرداد السلطة، مكتبة مدبولي، القاهرة–مصر، ط1، 2008، ص44.

[18]– محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي، دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات، القاهرة–مصر، ط1، 2005، ص46.

[19]– عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، دار المنتهى، الجزائر–الجزائر، ط2، 2016، ص28.

[20]– الرواية، ص44.

[21]– الرواية، ص65.

[22]– أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، (د،ط)، 1998، صص248، 249.

[23]– الرواية، ص65.

[24]– الرواية، ص66.

[25]– طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة–مصر، ط1، 2003، ص20.

[26]– أحمد جاسم الموسوي: حول مفهوم البطل في الرواية العربية، مجلة الأقلام، منشورات وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية، بغداد–العراق، العدد 3، سنة: 1973، ص9.

[27]– سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص87.

[28]– الرواية، ص7.

[29]– إسماعيل إسماعيل مروة: زجاج النوافذ ورؤية الغد، دراسات في الأدب والحياة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، ط1، 2011، ص204.

[30]– الرواية، صص7، 8.

[31]– الرواية، ص42.

[32]– الرواية، صص27، 28.

[33]– الرواية، ص31.

[34]– الرواية، ص70.

[35]– الرواية، ص70.

[36]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط3، 2003، ص64.

[37]– الرواية، ص95.

[38]– الرواية، ص120.