السرد في رواية الغجرية لوئام المددي بين العجائبية والواقعية

أ.ســـارة قطـاف
جامعة بجاية

الملخص:

إنّ تحليل نصوص السرد بحاجة إلى رؤية نقدية تستنطق مختلف السياقات التي ينهمر منها السرد، وتُشكل مادته الأولى، فالرواية تتسمّ بالمرونة وبقابلية الانفتاح على نصوص ومنظورات وتصورات جديدة، كما يغلب عليها جنوحها إلى عوالم متخيلة وأجواء غريبة وساحرة.

تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على طرائق جديدة في السرد، و الكشف عن مظاهر انسراب المواقف الفكرية في ثنايا الرسالة السردية، فروايتنا تصدّت لأشدّ القضايا إثارة وحساسية؛ وجعُ الهوية ومرجعياتها وانتماءاتها، كما نجحت في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة، وتوزيعها بشكل ساحر في السرد، وهو ما يؤكدُّ كون الرواية عملٌ يأبى التصنيف والتنميط.

الكلمات المفتاحية: الغجرية - العجائبي – الرواية –الواقع – المتخيل

Abstract

The analysis of narrative texts requires a critical vision that explores the different contexts in which the narrative takes place and which form its raw material. The novel is flexible, open to new texts, perspectives and perceptions, with a tendency to penetrate imaginary worlds and a strange and charming atmosphere.

This study tries to highlight the new methods of narration and to discover the manifestations of conveying intellectual positions in the narrative message. Our novel has addressed the most sensitive problems: the pain of identity, its references and its belongings. He succeeded in weaving and re-adjusting real and imagined events, and magically distributing them in the narrative; and this confirms that the novel is a work that refuses classification and stereotyping.

"الرواية هي آخر الأجناس كلّها" [1](باسكال كنيارد)

"فالغجر أبناء اللازمان واللامكان "

(رواية الغجرية، ص31)

"وللغجر أعين سرية بها يرون الأكوان"

(رواية الغجرية، ص104)

"إنّني أرسم، أرسم حلم السيد غريب...ألا تعرفينه ؟ إنّه رجل غريب، غريب عن وطنه وأهله وأحبابه، بل غريب حتى عن نفسه، لكنه غير راضٍ عن غربته هذه، لهذا آليت على نفسي أن أحاول قدر الإمكان حبسه في بوتقة الغربة تلك..ذلك أنّه لن يخرج منها إلا بغربة أكبر.. ولهذا السبب بالضبط دأبت عشرين خريفاً على أن أرسم له نفس الحلم." (الغجرية، ص52).

مهاد نظري:

في البدء كان الحلم، ومنه استرسل السرد في رواية "الغجرية". تلك التي، وحين نتفحصُ بنيتها، ندركُ أنّ الدافع الناشط في إنتاجها الرغبةُ في تكوين مجتمع جديدٍ غير الذي كان، فروايتنا نشأت لتحكي «تداعيات

الحروب وآثارها الفاجعة على الأمن الاجتماعي والنفسي، ومآلاتها المفضية لتشتت أفراد الأسر، وضياعهم في متاهات الهروب، من أخطار الموت المحدقة بهم، إلى أخطار الحياة التي يوشحها الفقر والخوف والمرض والبؤس والشقاء والحرمان وانتهاك كافة الحقوق الإنسانية»[2].

فالأحلام «نتاج عمل التكثيف...وقد تصل آثار التكثيف مستوى خارقًا...يتشكّل بطبيعته من تراكم المعاني وانزلاقاتها» [3]، وهي بذلك تشكل ميزةً إيجابيةً، ذلك أنّ المرء كثيراً ما يجد نفسه عاجزاً عن إيجاد ما ضاع منه، حينها لا يجد مفراً من التحليق في عالم الخيال، متجاوزاً بذلك كل الحدود والحواجز، باحثاً عن هذه الحقيقة، فيختار أسلوب العجيب والغريب لينتقل إلى واقع سحري قد يجد فيه ذاته التي ضاعت في واقعه الطبيعي، «وهو ليس أبداً علامة قاطعة على محتوى لا واعٍ وحيد»[4]، وإنّما يُشكل الحلم واحدًا من الإواليات غير المحسوسة، التي تتحرّر الأنا بواسطتها، وربّما تجدُ فيها سبيلاً للخَلاص.

ومهما قيل عن الأحلام فإنّ لها ارتباطا بالواقع، باعتبار أنّ الحلم جزء من النشاط الذهني للحالم، ولأنّه يبقى "نفقا يمر تحت الحقيقة" كما قال بيير ريفيردي[5]. هذه العلاقة بين الحلم والحقيقة وبين الواقع والمتخيل هي ما نسعى إلى كشفه في هذه القراءة.

1-عجائبية الرواية:

شكّل حضور العجيب أحد العناصر المكونة لبناء الرواية، وعَكَس هموم شُخوصها وانشغالاتها في أدق تفاصيلها ونتوءاتها الداخلية، وبذلك لم تكن سوى «تجسيد للقلق الوجودي والخوف الإنساني الكامن في أعماق الإنسان...ومن ثَمّ لم يكن حُضور العجيب في الإبداع...ترفاً جمالياً أو تشكيلاً فنيًا لدفعِ الرتابة والملل، بقدرِ ما كان تعبيرًا عن أنماط من الوجود القلق، وتجسيداً لآمال كبيرة لم تقدر حواجز الواقع الطبيعي وحدوده على تلبيتها»[6].إنه «المعادل الموضوعي لغموض وتفكك الواقع نفسه»[7].

والفانتاستيك أو العجائبي «طريقة في الحكي»[8]، وعند جورج كاستيكس «حكاية تحيّر وتغري...خالقة شعوراً بوجود الوحدة لأسرار رهيبة، وسلطة فوق طبيعية...وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشر»[9] .

فيما استخدم جلبير دوران كلمة "فانتاستيك" معادلا للتخييل[10].أمّا تودوروف فيقول:« إنّ الفانتاستيك هو تردّد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية»[11].فالمحكي الفانتاستيكي يتحدّد أولا بصفته إدراكا خاصا لأحداث غريبة[12].

ويقترن بالعجائبي مفهوم آخر هو الغريب، وهو «كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إمّا من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية»[13].فكل ماهو نادر الوقوع لا يجد المرء له تفسيراً هو غريب، والندرة والشذوذ ومخالفة المعتاد هو من صميم العجيب أيضا[14]. وأمر هذا العجيب عجيب، لأنّ ضبطه على نحو مُرضٍ لا يخلو من عُسر، فهو من جهة يبدو منطقياً ومن أخرى يبدو غير ممكن، بعيدا من المنطق، ومما ألفت العقول السليمة[15].وذلك من صميم الكتابة الأدبية، ولا تندّ عن قوانينها، بوصفها «خطابات عُطّلت فيها القوانين الإنشائية الاعتيادية، وهي أفعال دون مترتبات من النوع المعتاد»[16].

ويجب أن يُقدّمَ القصص العجائبي لنا أناسا مثلنا، يعيشون معنا في عالمنا الواقعي، يُوضعون فجأة في وضع غير مفهوم، و«إنّ العجائبي ككلّ، هو قطعٌ للنظام المعروف، وبروز للاّمعقول ضمن الشرعي الثابت في الحياة اليومية»[17] ، بحيث يصعبُ انفصال الواقع عن غير الواقع في هذا الخطاب، لامتزاج الخيال بالواقع.

وإنّ الأدب العجائبي أو الأدب الغرائبي أو الأدب الفانتاستيكي أو الأدب الاستيهامي أو ما يسمى بالواقعية السحرية رُغم الفروقات الواضحة بينها إلا أنّ الجامع المشترك دلالاتُها على الخارق واللامألوف والعجيب، وما سوى ذلك فجميعها «يبيح إمكانية التلاقح والتعالق الواقعي-الحقيقي، والحلمي الخياليين »[18] ، وليس ببعيد من هذا رأي محي الدين بن عربي في الخيال، فقد عدّه «عالما متوسطاً أو برزخا بين عالمي المحسوس والمعقول»[19]. وما الخيال « إلا أداة لإبراز الواقع »[20]، وتجليةً له.

بهذا، كان الفانتاستيك قريبا من الذاكرة المتعالية التي تبتدع صورا يستحيل إيجاد مثيل لها في الواقع، من حيث التجسيد والمواصفات، كما هو قريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقعي نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز التناقض...كما أنه قريب من الخيال العلمي الذي يتجه نحو المستقبل، ومن الأسطورة وهي تضرب بجذورها في قضايا متعالية من غنى التنوع والتعدد: أي ما هو عجائبي وغرائبي ومحدداتهما التفسيرية، لأن المخيلة هي المركز الثري والبؤري الذي ينطلق منه الفانتاستيك ليؤسس عوالمه الدالة[21].

ويُقدّم العجائبي بتقنيات وأساليب حداثية متقدمة مثل تحويل العمل القصصي إلى عمل شعري، فيكون «على درجة من الإتقان، واكتمال عناصر الفن، والرؤية والتغلغل في عمق الذات والسيطرة على اللغة، حيث يشعر القارئ أنه أمام عمل قصصي فذ ومؤثر، وفيه قدرٌ كبير من الإمتاع وإثارة الدهشة، وتفجير القدرات الإبداعية لدى القارئ»[22] ،فهذا العالم الجديد الذي تتداخل فيه العناصر الطبيعية بالفوق طبيعية يخلق ارتباكاً وتردّداً مشتركين بين النص والمتلقي، وهو بالضبط ما يميز الحكي العجائبي، «الذي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردّد المشترك بين الفاعل(الشخصية)والقارئ حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقرّرا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك»[23].

ولأنّ حدود الواقع متوقفٌ على حدود وعينا فإنه لا مانع من خرق تلك الحدود، وتوسيعها، والتسلل إلى مجال عالمٍ لا يُدرك بالعقل، إنّها «تلك القوة التركيبية السّحرية...التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادّة أو المتعارضة»[24] ، والتي نصل من خلالها إلى الجوهر المختفي وراءها. فمحكيات العجائبي-بصورة ما-«تترجم الصراع بين رغبات الإنسان والوسائل التي يحقق بها هذه الرغبات»[25].وبهذا الشكل يُطعِّم العجائبي الرواية الحديثة، ويسهم في رفدها بمشاهد لم تستطع الواقعية تصويرها وتفكيك عمقها، وترسباتها المتعددة[26]. ومن هنا يكتسب أهميته؛ «من خلال تواصله العميق مع القضايا والأسئلة التي تبتغيها معرفة الإنسان»[27].

من العنوان إلى الدلالة :

تقعُ رواية "الغجرية" في مئتين وثلاث وعشرين صفحةً[28] ، تتوزع على قسمين وتسعةِ فصول في كل منها، ومجموعهما ثمانية عشر فصلاً غير معنونٍ، وكأنّها بذلك تتحرّر من ربقة التحديد لتُسلم نفسها لعنوانٍ رئيسٍ

واحد، هو الغجرية، «هذا العنوان الموحي للرواية، دعوةٌ للإبحار في أثباج السحر والجمال والغموض، واستدعاء كل مرائي الفنون وتجلياتها التي تستلبُ الوجدان...وذلك لارتباط الغجر أينما كانوا، وحيثما كانوا، بممارسات فنيّة بالغة الكثافة والشفافية في ذات الوقت...فقد عُرفوا منذ أبد سحيق بمزاولة الرقص والغناء، كمهنة وكهواية، وكطقوس وشعائرَ دينية، ارتبطت بالكهانة، والتعاطي مع عالم الغيب»[29].

في المتن الحكائي:

موضوع روايتنا الرئيس -وقد سبق ذِكره- الحروبُ وتداعياتها وآثارها الفاجعة على الأمن الاجتماعي والنفسي، ومآلاتها المفضية لتشتت أفراد الأسر، وضياعهم في متاهات الهروب، من أخطار الموت المُحدقة بهم، إلى أخطار الحياة التي يوشحها الفقر والخوف والمرض والبؤس والشقاء والحِرمان، وانتهاك كافة الحقوق الإنسانية[30].

والشخصية المحورية في هذه الرواية هي الغجرية "مَهتاب" (وهو في الفارسية :ضوء القمر)، والتي استقرّ المقام بعشيرتها–وإن كان ديدنها عدم الاستقرار -في جنوب شرقي العراق. تزاول بطلتنا الرقص والغناء في المناسبات العامة والخاصة، تتمتّعُ بجمال باهر، وصوت شجيّ آسر. ولظروف معينة- يُجليها السرد -تلتقي ببدر، ذلك الفتى المغربي الذي هاجر إلى العراق، وتتزوجه، فتُنجب منه "قمراً". إلا أن للحرب كلمتها، فقد تشظّت الأسرة الصغيرة، وفَقَدَ "بدر" ذاكرته جراء ما حدث من ويلات ومصائب: موت أمه وأخواته ذات قصف عشوائي على مدينة الكوت، واختفاء زوجته مهتاب وابنتهما قمر...ولم تعد له ذاكرته إلا بعد مُضيّ عقدين من الزمن بفضل الحلم الذي استغرق القسم الأول من الرواية.

«كان المقص لا يزال يسيل دماً...كان دفتر تحملات أحاسيس بدر أهون من أن يستقبل فجيعة متقنة التمثيل كهذه...خرّ أرضا، وحين استفاق وجد نفسه غريبا بلا اسم، بلا أهل، بلا وطن، بلا ذاكرة..»[31] ومن هنا أعلن السرد بدايته.

التكوين السردي لرواية "الغجرية ":

1-القسم الأول : السرد بين العجائبية[32] والواقعية:

ويأتي هذا الشكل من السرد ملتبسًا ومعقدًا، لأنّه يشكل ملتقى يتقاطع فيه الخيال والواقع، في تماهٍ متناهٍ، فلا يكاد يميز القارئ فيه بين حدود كل منهما. ويجب التنبيه إلى أنّ العجائبية لا تحضر في الكتابة الروائية على نمط واحد، بل إنّها «أنماط عدة، يتزيّا كل نمط بزي صاحبه، ويحمل طابعه، فالتكثيف الشديد، والإيحاء العميق، والارتفاع فوق الواقع، وتوظيف التراث، والتاريخ، والحيوان، وأشياء الطبيعة، أبرز سماته»[33].

الشخصيات الروائية: للشخصية دورٌ فاعل في السرد، إذ «تعين على تصنيف الوقائع. وكل قائم بوظيفة في النص هو شخصية»[34].وغالباً ما يتحوّل حضورها إلى إشارات مبرمجة وفق توجهات اللعبة السردية، والاختيارات الجمالية والإيديولوجية للكاتب[35] ، لذلك لابدَّ من قراءة دقيقة للشخصيات الحكائية، بما تحمله من إيحاءات، ذلك أن «الشخصيات ليست كائناً من (لحم ودم)؛ بل تشكيلة من الدلالات»[36] فقد يحمل الاسم

الشخصي لكل منها علامة ما، و«من المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف، وهو يخلع الأسماء على شخصياته»[37].

وشخصيات رواية "الغجرية" يظهر بعضها في إطار واقعي، ويظهر بعضها الآخر كمخلوق غرائبي، ويظهر أحياناً الواحد منها بين تجلٍّ واقعي حيناً، وتجلّ عجائبي حيناً آخر، وبغضّ النظر عن هذا التحوّل «يجب اعتبار الكائنات الحية والأشياء والخاصيات قيماً متساوية من وجهة نظرٍ مورفولوجية قائمة على وظائف الشخصيات»[38].

فـ" غريب" -وهو نفسه بدر -كائن حي واقعي، صنع اسمه مصيره في النص، أو أسهم في صنعه، ورغم ولوجه عالم الأحلام والعجائبية إلا أنه بقي شخصية تتسمّ بطابع مألوف، وكذلك هي أفعاله، أمّا "مَهتاب" فمن الشخوص المتحوّلة، إنّها المرأة الشبح و«الظاهر المتخفي»[39] ،والموصوفة في موضع آخر بـ«امرأة الغموض»[40] ، ذات «الجسد الأسطوري المرعب الذي تنعكس تحت النور الهارب من عقال الكسوف[...]إمرأة بفستان أبيض رثّ أحالته الأتربة إلى سواد، يلتفّ حول نصف وجهها السفلي وشاح ممزّق ينزّ دماً، أمّا شعرها فقد كان متلفاً وأشعث يرتدي غلالة من غبار، وينحدر على النصف الأعلى من الوجه فلا يكاد يُظهر شيئاً من عينيها»[41].وهي التي جاء على لسانها قولها: «لا أظهر إلا في الظلام»[42] ، ولها «عينان كالجمر أدماهما البكاء، وفم مشقوق إلى الأذن يكشف عن أسنانها الغارقة في الدماء»[43].كما «كانت دموع ذات الوشاح الممزق تتساقط ماسات على الأرض، ناولته المرأة بعضاً منها، ثمّ أردفت: أمسك بهذه الماسات، إنّها دموعي.. ستذوب هذه الماسات دماً، سيتتابع سيلان الدماء على الأرض إلى أن تتصهر الماسات تماماً»[44].

فشخصية مَهتاب أو ذات الوشاح الممزّق والفم المشقوق المتقاطرِ دماً عجيبة كلها، ومصدر العُجبِ هذه الأوصاف وتلك الحال التي هي عليها، وإذا أضفنا بعض الأفعال المتعلقة بها ازدادت تفرداً وغرابةً، تقول: «أنا ذاهبةٌ الآن، قد ينقشع هذا الكسوف في أي لحظة، حينها سأتناثر غباراً إذا ما لامسني وهج الشمس القوي»[45].أمّا ماهو من العجب حقيقةً هو أنّ غرائبية هذه الشخصية تكمن أيضاً في وقوعها أمام ناظري شخصية أخرى واقعية، وهي شخصية "غريب"، الذي « ما أن فكَّ عقالها حتى انطلقت تركض إلى أن ابتلعها ظلام الآفاق»[46] ، فكأنّنا، والحال هذه، أمام تحوّل عجيب مزدوجٍ للشخصية الواحدة؛ بين حضور غرائبي لها، لا ينفك أن يصير واقعياً.

ثم تبرز لنا شخصية أخرى في مسار الحلم (وهو مسرح الأحداث العجائبية في القسم الأول من الرواية)؛ إنها شخصية الطيف الرسّام، وهو« عجوز ضرير يصرخ وينتحب وحوله أصباغ منسكبة ولوحات ملطخة.. كانت عيناه مغمضتين، وأجفانهما ملطختين بسائل أسود دبق»[47].والذي ربط وضعه بوضع آخر فبدَا من جهة ما غيرَ عادي، يقول: «النور الذي تُضيء به الشمس أرض الأحلام هو النور نفسه الذي ترى به عيناي، وإذا ما ابتلع الظلام عينيَّ سيختفي النور حتما من الشمس»[48].

فمن جهةٍ نجد الوصف الذي قدّمه السارد عنه يظهره في وضع مُزرٍ لا يقوى على شيء، ثم يُصدمَ المتلقي بما لا يتوقعه :«أنا الطيف الرسّام من يرسم أحلام الناس، أنا حاكم أرض الأحلام، الجميع فيها يرى بنور عيني، إن نمت ناموا، وإن استيقظت أفاقوا»[49] ،أنْ تعدمَ الشمس نورها لأفوله من عينيه! والحلّ ما جاء على لسانه: «لا بدّ عليّ أن أنظف عينيّ بالمياه المضيئة كي أستعيد بصري»[50]. يقول الطيف الرسّام: «يجب أن ينتهي الكسوف، ولكي ينتهي عليّ أن أستعيد بصري، ولكي أستعيد بصري علينا أن نجد تلك الفتاة.. ولكي نجد تلك الفتاة علينا أن نجد المياه المضيئة...ولكي نجد المياه المضيئة علينا أن نتجه شرقاً»[51].

وفي المقاطع التالية ينسب الطيف الرسام لنفسه مزيداً من القدرات التي لم تُتح لغيره: «أصبحتُ أستطيعُ رؤية الأرواح من وراء سجوف الظلام...إنني أرى روحيكما -يقصدُ غريباً والمرأة ذات الوشاح الممزق-، كما أستطيعُ رؤية روح قمر منبثقة من رحم المسافات...إنّها روحٌ مضيئة، متوهجة، لها ألق غريبٌ لا يُضاهيه إلا ألق المياه المضيئة التي نبحثُ عنها»[52].وكذلك: «إنّ ضياء روح قمر ينبعث من الشرق...أستطيعُ أن أحسّ حتى بالجهات...لقد أصبحتُ أرى بالأحاسيس»[53].

يتوالى السرد العجيب، والذي نجده مراوغاً مُختبراً القارئ حيناً، وصادماً له في حينٍ آخر، في دهشة من براعة النسج والتوليف في آنٍ بين عالمين مختلفين، فتبرز شخصيتان، إحداهما حقيقية؛ اسمها "قمر"، والتي تسمي نفسها: «بـ.. الغجرية»[54]، وأخرى محضَ خيال؛ واسمها "أمير الليل"، وهو «ابن القمر»[55]، ومرَكَبُه النوراني هلالٌ يمتطيه ويسبحُ به في بحر السماء.

وقد كان لقمر دور كبير في تغيير مسار الأحداث في شقّها العجائبي، فهي التي أفقدت الطيف الرسام بصره، وأحلّت الظلام في مملكته، رغبةً منها في رؤية أمير الليل وقتما تشاء، تخاطبه فتقول:« لن أنتظر حلول الليل كي أستطيع رؤية أميري، ولن تستطيع أن ترسم مرة أخرى حلمك البغيض ذاك كي تزعج به ذلك الرجل المسكين»[56].

كذلك تظهر في الحلم شخصية جيوتسانا (أو فتاة الشمعدان، والتي كُتبَ عليها أن تحوم النيران فوق رأسها) ويلفّها العجائبي كذلك، إذ تُحدّث أمير الليل عن سرّ شمعدانها الذي تحمله طوال الوقت، تقول: «إنّ شموع الشمعدان ستنطفئ حين أراه -حبيبها-، وتقول رواية أخرى لجدتي إنّ نيران شموع الشمعدان ستتحول إلى فراشات لها أجنحة من اللهب، وإنّها ستخرجُ من فتيل الشموع وتطيرُ في السماء إلى أن تنقضي النيرانُ، وستظلُّ هذه الفراشات تُحلّقُ فوقنا كي تحمينا من العيون الشريرة، وكي تحفظَ سعادتنا الأبدية»[57].كما ستقع أحداث أخرى عجيبة، يلائمها مكان خاص وزمن خاص يساعد على نشوئها وظهورها.

-عجائبية المكان: يعدّ المكان من أهم المظاهر الجمالية المكونة للرواية، يسعى من خلالها الراوي إلى تأطير الحدث، إذ يمثل المجال الذي تسير فيه أحداث الحكاية، من تحولات على مستوى أفعال الشخصيات، أو من رؤية السارد التي يحددها من خلال عالمه الإنساني الذي يبنيه، والمواقف المختلفة التي تنبثق منه، والقانون السائد في هذا العالم، والنظم المتعددة التي تحكمه.

والمكان، تبعا لهذا التصور، هو المدى الذي يحقق فيه الراوي كل تصوراته، فأهميته لا تقتصر على المستوى البنائي؛ بل تتجلى أيضا على مستوى الحكاية (المدلول)،وذلك حين يخضع الإنسان للعلاقات الإنسانية وللنظم، معتمداً على اللغة «لإضفاء الإحداثيات المكانية على المنظومات الذهنية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية، مما يسهم في تجسيدها، وجعلها أكثر فهما وقبولا لدى المتلقين، هذا التبادل بين الصور المكانية والذهنية يمتد لالتصاق معاني أخلاقية بالإحداثيات المكانية، والتي تنبع من ثقافة المجتمع و حضارته»[58].

فالأمكنة ليست «رقعا جغرافية في حدودها، ولكنها عنوانات تختزل مشاهد تاريخ الكاتب، المتشكل من الغربة واصطراع الهموم في داخله»[59] ، إنه يمنحنا فضاءً خيالياً، أو بالأحرى هو «المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي، وحاجاته»[60] ،فهو مكان تنسجه الكلمات، وتستثيره اللغة بخصائصها الإيحائية، لذا ميز البنيويون بين المكان الخارجي و المكان الروائي، «فالمكان الخارجي هو المكان الحقيقي المتموضع على الخارطة الجغرافية، وقد أطلقت عليه تسميات عدة (المكان الواقعي والموضوعي والطبيعي والمرجعي..)،أما المكان الروائي فهو مكان متخيل»[61]يقوم في خيال المتلقي، إنه مكان «له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة»[62].

بدأ السرد أول ما بدأ بوصف للمكان، فحدّد أبعاده بكونه «مدينة بضآلة عصفور»[63].ومنذ تلك اللحظة السردية الأولى لا ينفك المدّ الأسطوري العجائبي في الرواية في إظهار نفسه شيئاً فشيئاً:

-«أرض الأحلام تفقد النور»[64].

-«اقترب-غريب-فإذا به أمام أطلال سفن ضخمة تكاد تبتلعها الكثبان، ينبعث من بطونها النور والصياح»[65].

-البِركة المضيئة.

-«استمرّ غريب في استكشاف المكان.. لم يكن الطابق العلوي سوى رواق طويل يضمّ غرفاً متجاورة ومتقابلة...فتح الأبواب فإذا بجميع الغرف تضمّ قبوراً يغطيها الشوك»[66].

وتقوى الوشيجة الترابطية بين المكان والإنسان وتتكشف صورها عندما تتغيّر ملامح الأرض أو يفتقد الوطن[67]، وما دُعيَ "غريب" بهذا الاسم إلا لكونه ضيّع بوصلة العودة طيلة عشرين سنة: «أنا...أنا غريب، أقصد أنّي غريب عن هذا المكان»[68].

- البحيرة القُرمزية: «أدار غريب وجهه جهة الغرفة الرئيسية التي تطلّ عليه في نهاية الرواق...دفع الباب بأنامل الحذر...فإذا به يرى منظرا بديعاً شلَّ حواسه...كان بقلب الغرفة بحيرة قرمزية متلألئة...تحيط بها نتوءات ماسية حادة متوهجة شكلت سوراً صغيراً يحمي تلك البحيرة.. وبوسط البحيرة كان يطوف سرير يشبه المهد في شكله، لكنه كان فارغاً. كان خط الدماء الذي تتبعه غريب ينتهي عند حدود تلك الماسات المحيطة بالبحيرة. كانت تلك الغرفة بلا سقف، تطلّ مباشرة على السماء التي يتوسطها سوار الشمس الذهبي، فينعكس شعاعه الخجول على مويجات البحيرة القرمزية ليشكل تألقاً خجولاً»[69].

-«كانت قمر مستلقية في سريرها السابح فوق بحيرة الغرفة مولية وجهها شطر الشموس اللافحة. كانت تنظر إلى السماء باحثة عن أمير الليل رغم أنّها تعلم جيداً أنّه لا يظهر إلا في الليل»[70].

ففي هذه المقاطع السردية عجائبية فريدة تُبحر بالمتلقي بعيداً ما يُنسيه تماماً كون بعض الشخصيات في الرواية شخصيات حقيقية، ومَثَار العجب اندماج ما هو واقعي بما هو خيالي في مشهد واحد، فلا يكاد المتلقي يفصل بينهما إلا بصعوبة، حتى كأنه يريد الإفاقة من حلمٍ فلا يفيق!

يستمرّ السرد العجائبي داعماً فكرة الاندماج ، فـ" قمر" الحقيقية تنتظر" أمير الليل"، وهو «مخلوق نوراني من ضوء القمر لا يستطيع الظهور أثناء النهار، ذلك أنّ أشعة الشمس القوية تحجبه عن الأنظار مثلما تحجب نور القمر والنجوم»[71] ، فشخصية قمر ليست عجيبة في ذاتها، بل هي «عجيبة السلوك»[72].ودرجة العجب لديها مرتبطة بمقدار الأفعال غير العادية التي تأتيها...فالعادي المتصل بغير العادي يصبح عجيباً لاتصاله بالنادر وبدائرة تفاعل المألوف وغير المألوف. وتفاعل غير العادي والعادي أي نقيضه يزيد درجة ما فيه من عجب لتغيّر وضعه وسياقه[73].

كذلك تتماهى الشخصيات الحقيقية مع المكان الخيالي، فها هي ذي قمر تقتلع «قطعة من الماس الذي يُحيط بالبحيرة...كانت أجراف الماس تلك دموع أمها التي كانت تقضي معظم الليل في البكاء قرب ابنتها قمر...أمسكت قمر بالقطعة الماسية وراحت تتبع خطوط الدماء التي تنزف بها الماسة مستغلة نوم أمها في إحدى غرف الطابق العلوي المظلم»[74].

- وادي الضياع: وهو واد مقفر عميق، وفيه تحدثُ الرؤى والأحلام. يُحذر الحكيم التائه[75] الفارين من القُطّاع بقيادة لازم الأحمر -وهي شخصية حقيقية تماهت مع غيرها من الشخصيات الحقيقية والأخرى الخيالية- ،فيقول: «إنّه وادي الضياع...علينا أن نقطعه ببطء وأن يُمسك الواحد منّا يد الآخر، وأن نغمضَ أعيننا وألا نُصدق ما سيظهر لنا من رؤى لأنّها رؤى مزيفة، عليكم أن تتجاهلوها، وألا تلاحقوها»[76].وهو نفسه الوادي الذي ابتلع لازماً الأحمر ورفاقه، و«سيستمرون في السقوط داخل الأعماق السفلى للوادي تسعَ ليالٍ متتاليات إلى أن يصلوا إلى الدرك الأسفل، بعدها ستطفو عظامهم تسعَ ليالٍ متتالياتٍ أُخر، وستظهرُ على سطح الوادي ما إن تحلّ ساعة البقر»[77].

- بحار الدماء: وهي «أقصى نقطة في شرق أرض الأحلام[...]كانت لزجة ودبقة»[78].هذا المكان بمثابة نقطة فاصلة بين حلم السيد غريب وبين واقعه، فنحو أمواج الدماء السوداء أطلقت قمر ساقيها للريح، وقفزت بقوة، و«كانت قمر تشعُّ بالضياء في ظلام السماء القاتم.. ثمّ أخذت تهوي نحو الدماء كمذنب أمنيات ساقط...كان الجميع يودُّ إنقاذ قمر، إلا أنّ البحار المظلمة انفجرت عن ضياء شديد...فغمر الضياء كل أنحاء أرض الأحلام، اجتاح كل الأماكن...خيمة لازم الأحمر، ورواق الموت، حانة ما وراء الشمس، والمتاهة، وأماكن أخرى كثيرة..»[79].وفي هذه المرحلة أفاق غريب من حلمٍ عجيب..

-الزمن بين العجائبي والواقعي: الزمن «تلك المادة المعنوية المجردة، التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيّز كل فعل، وكل حركة»[80]، ففيه يتشكل الوجود والعدم، الموت والحياة، الحركة والثبات، الحضور والغياب،

الزوال والديمومة. والزمن لصيق بالمكان، وحضورهما معاً ضروري، «لأن الزمن غالباً ما يقرن بالحركة، والحركة تقرن بالمكان»[81].

ويعدّ الزمن مقوّماً مهماً من أركان الرواية، «لا قص بلا تاريخ، بلا زمن، إذ ليس القص أو الحكي أو السرد، بمختلف مظاهره وتجلياته، سوى هذا التاريخ أو الزمن وقد "تمغنط" في شريط الكلمات. ليس إلا [ترتيباً لأحداث، وتشكيلاً للزمن، وبنية مخصصة لتنظيم جريان تجربتنا الداخلية]»[82]، وما يعطي للسرد صفته القصصية هو بالضبط هذا البناء وهذا التنظيم، كما أنّ ما يميز هذا السرد عن ذاك هو هذا البناء وهذا التنظيم. وهكذا فإنّ تساؤلنا عن الزمن القصصي هو ضمنياً تساؤل هذا السرد القصصي. كما أنّ تساؤلنا عن السرد القصصي هو ضمنياً تساؤل عن بنية ونظام السرد[83].

ففي أي فضاء زمني تتحرك النصوص السردية ؟!، وما علاقة شخوصها وأفعالها بهذا الفضاء؟! وبأية آلية سردية استوعب هذا الفضاء وصيغت هذه العلاقة ؟![84].

يجب التنبيه إلى أنّ للزمن علاقة متينة بنوع الرواية، « فالرواية الواقعية مثلاً تمتاز بوضوح زمنها وترابط مراحله»[85].أما رواية "الغجرية " فكأن النص «يعيش حيرة زمنية –سردية »[86] بسبب تنوع الفضاء الزمني، فنحن أمام زمنين في هذه الرواية؛ زمن الحلم الذي «لم يملّ من مطاردته – غريب/بدر - ما يربو عن العشرين خريفاً»[87]، أو تلك الأحداث التي كأنها خارج الزمان، لمسحة الغرابة والغموض التي طغت عليها. ولما كان الحدث عجيباً جاز أن يتمَّ في زمن عجيب، ويقترن هذا الزمن الغامض بمكان لا يقل عنه غموضاً كما رأينا آنفاً.

وهناك زمن آخر حقيقي، حيث يوجد في العراق بدر(لا غريب)، ومهتاب(لا المرأة الشبح ذات الوشاح الممزق)، وزمن حرب الخليج 1991..ويندرج الزمنان فيما يمكن أن يُصطلح عليهما بحسب نظرية السرد بـ"الزمن النفسي (السرد العمودي)" و"الزمن الحسي"(السرد الأفقي)، «علماً بأنه ليس هناك زمن حسي صرف وبالتالي سرد أفقي صرف، كما ليس هنالك زمن نفسي صرف وبالتالي سرد عمودي صرف؛ بل كثيراً ما تقوم بين النمطين.. نقاط تماسٍ وتلاقٍ»[88].

نتساءل: كيف ندرك الزمن الذي تدور فيه روايتنا، وأنّى لنا تحديده، في ظل فاتحة زمكانية غائمة، وخيانة ذاكرة، ذلك أن "بدراً"«فقد ذاكرته منذ عشرين سنة»[89] فصار "غريباً":

« "أين (أيني) الآن؟ أين مدينة
الموتى، وأين أنا؟ فلا عدم
هنا في اللاهنا" في اللازمان،
ولا وجود»[90].

«لن ينسى تلك اللحظة، حين لفظته ذاكرته مع كل ما كانت تختزنه من ندوب أيامه الجريحة، لتقذف به إلى غربة الأزقة وبرودة الشوارع. راح يصول ويجول ويلجّ في السؤال...من أنا؟ من أكون؟ وحده رجع الصدى كان الجواب»[91].

وتتوقف هذه الحيرة الزمنية أو تنقطع في لحظة ما بواسطة التذكر والاسترجاع، فتصير واقعاً داخل الحلم، وهذا من عجيب السرد، وذلك حين يجعلنا أمام زمنين متقاطعين، حيث يرتدّ الزمن إلى خارج إطار الحلم فيتماسّ بالواقع، ولو لبعض الوقت، ويتبدى ذلك في لحظة لقاء بدر (غريب) بمَهتاب (المرأة الشبح):

«نفضت المرأة ذات الوشاح الممزق غبار الصمت المترسب[...]أخيراً..آن لك أن تراني![...]أتقصدين أنك أنتِ من كان يطاردني في هذه المتاهة طيلة هذه السنوات العشرين؟[...]أشاحت المرأة عنها وشاحها الممزق وأزاحت خصلات شعرها التالفة عن عينيها[...] سرت قشعريرة في جسد غريب [...]عينان كالجمر أدماهما البكاء، وفم مشقوق إلى الأذن يكشف عن أسنانها الغارقة في الدماء [...]كان وراء هذه الملامح المرعبة وجه مألوف يتخفى تحت قناع بشع..»[92].

تخاطب مهتاب(المرأة الشبح) بدراً(غريباً): «..لن يتوقف نزيفك الداخلي...ستظلّ تائهاً في أروقة الذاكرة ضائعاً بين دهاليز الماضي، عليك أن تتقن فن النسيان كي تستطيع العيش، أمّا أنا فقد اعتقلني قفص الذكرى...أمرّ على رصيف صورتك الملطخة بالدماء فأزداد ضغينة وحقداً. يحدث أن تسافر بي سفن الشوق إليك، لكنّك حسمت الأمر منذ عشرين عاماً خلت...ولتتذكر جيّداً أنها أصبحت ابنتي أنا ولم تعد ابنتنا نحن..»[93].

وفي مقطع سردي تالٍ يتوارى الخيالي على حساب الواقعي:

«كان غريب مطأطئاً رأسه، انفجر شلال الماضي فجأة في ذهنه...ذاكرته تنزف بجنون...رفع هامته وعيناه مغرورقتان بالدموع:

-هل أنتِ..؟

-أجل...أنا زوجتك...أقصد، أنا من كنت زوجتك...تلك التي كافحت من أجلك ومن أجل ابنتنا التي أصبحت ابنتي أنا فقط، في حين قابلت جميلي بجحودك المتحجر..

-وهل تسمّين الغناء في الملاهي كفاحاً؟ أجاب غريب.

-لقد تركتني لوحدي دون معين.

-كنت مشتركاً في الانتفاضات ضد الجيش العراقي احتجاجاً على الهزيمة النكراء التي تجرعتها البلاد..!»[94].

-«هل ما سمعته كان صحيحاً؟ أتغنين وترقصين..؟

-أ...أجل...

ومن دون أن ينتظر منها إتمام كلامها تناول بدر بخفة مقص والدته الكبير الذي كانت تضعه مهتاب فوق طاولة الخياطة، ووجّه لها ضربة قوية بطرف المقصّ، فشقّ فمها..»[95].

و«كان المقص لا يزال يسيل دماً...كان دفتر تحملات أحاسيس بدر أهون من أن يستقبل فجيعة متقنة التمثيل كهذه...خرّ أرضاً، وحين استفاق وجد نفسه غريباً بلا اسم، بلا أهل، بلا وطن، بلا ذاكرة»[96].ومن هنا بدأت رحلة التيه؛ تيه بدرٍ ومَهتابَ في اللامكان واللازمان.

وهنا تتوقف الوتيرة السردية للحظاتٍ مرتدة من جديد إلى الماضي بواسطة الاسترجاع، حيث «جمحت أفراس الذاكرة بغريب إلى يوم اللقاء الأول»[97]، ليستغرق هذا المقطع الاسترجاعي خمساً وعشرين صفحة[98] ، «استرجاعٌ حُوفِظَ فيه على خيطيته الزمنية وخلا أو كاد من مظاهر الاختزال والحذف، فبدا لذلك، ورغم ماضويته، أكثر حضوراً وآنية من بعض المقاطع السردية الآنية»[99].

فمن واقعي إلى حُلمِيّ يتأرجحُ الزمن، ومن ذاتِ الحُلمي إلى واقعي يتواصل السرد؛ سردٌ جارٍ بين زمنين متقاطعين متشابكين لدرجة يصعب الفصل بينهما، زمن حاضرٌ وآخر ماضٍ، ومن شدّة التحامهما يكاد القارئ لا يميزُ أيّهما يُشكّل البؤرة الزمنية للسرد، وأيهما خلفيتُه الزمنية. أيّهما الزمن الأول-الذي هو بمثابة الجملة السردية المستقيمة الرئيسة -، وأيّهما الثاني–الذي هو بمثابة الجملة السردية الاعتراضية والمؤقتة- ؟!

هذا النص -"الغجرية"- ينفتح على واجهات عديدة تستدعي إعادة هيكلته من جديد، فإن كان «النص يكتسب سرديته من خلال توالي الأفعال/ الأحداث»[100] فهو في هذه الرواية متداخلٌ وغريب في آن، فروايتنا «كتابةٌ خارج الزمن، لها زمنها الخاص المفتوح الذي يندّ عن زمن الواقع»[101]، فالزمن يختلط بالوصف ويختلط بالهواجس الداخلية، وإطارها في هذه الرواية الحلم؛ حُلم غريب.

والجملة الزمنية التي بدأ بها سرد الرواية هي الجملة الأولى من الفصل الثاني:

«استلقى غريب على طاولة همومه اليومية متوسداً "الأرض اليباب" وبعض الأمنيات الصغيرة.. كان الديوان يحتضن تجاعيد خدّه الذي ألقاه التعب على صفحة تضم مقطعا من قصيدة "ت. س. إليوت"...وببطء استدرجته حبال النوم إلى ساحة الأحلام، هناك حيث ألفى نفسه على موعد مع الحلم الذي لم يملّ من مطاردته ما يربو عن العشرين خريفاً..»[102].

هذه الجملة تقع زمنياً بعد عشرين سنة تقريباً من حرب الخليج الثانية، أي عشرين سنة بعد سنة 1991، وبالضبط سنة 2011، وقد ظل غريب يحلم بذلك الحلم العجيب، والذي بفضله تمكن من استعادة ذاكرته، بعد أن صادف مَهتاب (في شخصية المرأة ذات الوشاح) التي مكنته من تذكر الماضي (في الفصل الثالث من القسم الأول). فاستيقظ (في الصفحة الأخيرة من القسم الأول) ليجد نفسه مستعيدا ذاكرته، وليفاجأ بمهتاب تهمس له: «أحقا ضاع منا مذاق.. ملح الرغيف»[103]، إحالة إلى الجملة التي قالاها في عرسهما، وهي جملة تقال في أعراس الغجر (الفصل الثالث من القسم الأول)، وقد أتت إلى المكتبة حيث يعمل غريب(بدر) كي تصطحبه فيما بعد إلى مراكش، لتمهد له اللقاء بابنتهما قمر (الفصل الأخير من القسم الثاني).

ففي القسم الأول وظفت الكاتبة تقنية الاستباق، لأنّنا سنعود في القسم الثاني إلى الماضي؛ ماضي الصغيرة لونا/ قمر بعد رحيلها من مدينة الكوت بعد فاجعة المقص، وستستمر الأحداث في التلاحق إلى الفصل الأخير ، حيث سيستيقظ غريب/بدر. لكن الحلم جاء ليحدث ارتباكاً في السير الزمني الخطي، خاصة وأنّ الحلم ذاته تقنية استرجاع (الفصل الثالث من القسم الأول).

وتتفاوت الاسترجاعات من حيث المساحة التي تحتلها في النص الروائي، فهناك استذكارات تحتل مساحة كبيرة، فيما تبدو أخرى تشغل مكانا محدودا، لكنها في الأخير تعكس مقدرة كبيرة وبراعة فنية في التحكم في توزيعها دون حشو يقلق النص ويشوه جمالياته، ودون أن تتحول الاسترجاعات الصغيرة إلى تفاصيل عاجزة عن أداء المعنى وبناء عالم النص الدلالي.

هكذا تبدو الرواية كمشاهد متفرقة مبعثرة في جسد النص الروائي يسودها اللاترتيب، وكأنّ أبطالها يمارسون اللعب على الزمن.

ولا يستقرّ الزمان في النصوص عموماً والأدبية منها خصوصاً على حالة معينة أو يُنظرُ إليه بمنظار محدّد ووحيد، فالزمان الواقعي تتلاشى ملامحه الأصلية، وتتشكّل مرّة أخرى تبعاً للإطار التخييلي الذي يصنع أحداث الخطاب ووقائعه[104]. ولعلنا نُقسّمه بحسب الرواية إلى قسمين:

-زمن تخييلي: مسرحه الحلم؛

-زمن واقعي: ما قبل حرب الخليج 1991 إلى ما بعدها بعشرين سنة. ومن تاريخ رجوع الذاكرة لـ"بدر" إلى غاية لقائه بابنته "قمر" وزوجته "مَهتاب" في ساحة جامع الفناء بمراكش.

2-القسم الثاني: السرد الواقعي:

تتأسس رواية "الغجرية" على منطق مُغاير، حيث يتقاطع فيها التاريخي والمتخيّل؛ الواقع والحلم؛ المألوف والغريب، «إنّها جمع إشكالي للأجناس جميعها:..من مذكرات ويوميات وشذرات، من محكي واقعي ومحكي شعري..»[105].

بيدَ أنّ ما يَسمُ هذه الرواية، بالخصوص، تداخل الواقعي والحُلمي في قسمها الأول، فبدايتها حلم، وقد تكون هذه البداية هي بداية الحياة أو بداية الانعتاق أو بداية البداية، ولكنها بداية لا زالت تبحث عن زمنها ومكانها[106]، إنّها حلم وبالتحديد حلم "غريب"، هذا الوسم-غير الحقيقي- يحمل رمزية دلالية توحي بحالة اغتراب قاسية، وانشطار قوي.

ثم تعود العملية السردية، في القسم الثاني، لترسو فوق أرضية محسوسة تحيل إلى واقع بشري معيّن، وهنا نلمسُ تعرجات الفضاء الروائي وتغيراته في رواية "الغجرية"؛ من فضاء الحلم إلى فضاء واقعي.

يبدأ القسم الثاني باستيقاظ غريب(في الصفحة الأخيرة من القسم الأول) من حلمه الطويل العجيب، ليجد نفسه قد استعادَ ذاكرته، وفجأة سمع صوتاً يهمسُ له قائلاً: «أحقا ضاع منّا مذاق....ملح الرغيف؟».

وهي الجملة نفسها التي ردّدها بدر ومَهتاب يوم عُرسهما، استجابة للطقس الغجري، حيث «تناولت مهتاب كسرة رغيف ورشتها بقليلٍ من الملح، ثم خدشت بشفرة حادة معصمها ومعصم بدر، بعدها سقت كسرة الرغيف تلك بقطرات من دمائهما، وقالت طالبة من بدر أن يُردّد معها: إذا ضاع مذاق ملح هذا الرغيف على لساننا فلنعلم أننا لم نعد نطيق بعضنا البعض...ثم كسّرت قطعة الرغيف المخضبة بدمائهما الممتزجة إلى شطرين، فالتهم كل منهما قطعته»[107].

وفي هذا القسم تتلاحق الأحداث وتكتشف قمر -بعد سنوات من الانتقال بين الأسر- أنّها نصف عربية ونصف غجرية، ومع السرد المحتقن بالألم والانهيار والصراع العاطفي النفسي تلتقي قمر بأمها البيولوجية –

مهتاب-، والتي تصطحبها في آخر المطاف إلى أبيها الحقيقي "بدر"، وفي مراكش الحمراء بالمغرب اجتمع الشمل؛ ضوء القمر (مهتاب) والبدر وقمرهما العشريني.

هكذا جسّدت الرواية واقع الشخصيات المذكورة، ذلك الواقع الشائه الذي أفرزته الحرب، في دعوةٍ منها إلى وقف الحروب المجانية التي تُدمّرُ الحياة والأحياء، والحفاظ على السلام الاجتماعي والنفسي للمدنيين، «إنّها رواية تُحاول أن تتحسس الجروح الحضارية النازفة بالصراعات والاحتقانات، وتعجنها في قالب روائي، هدفه أن ينسج من البعد الجمالي والبعد السرديّ والبعد المعرفي حكاية الإنسان العربي المسلم، الذي بات همه الوحيد تلميع صورته أمام العالم الذي أصبح يُشيرُ إليه بأصابع الاتهام، ولا يرى فيه سوى قنبلة متحركة...مما يجعلُ من فكرة التسامح الإنساني والتعايش الحضاريّ مجرّد علامة استفهام لا تزال تطفو على أفق الغد..»[108].

فهذه الرواية تصوّر في جانب كبير منها جدلية العلاقة بين عالمين؛ العربي والغربي، وانعكاس هذه الجدلية في الذات العربية والمسلمة، إنّها «تبلور رؤيتنا لأنفسنا أمام العالم الخارجي، تلك الرؤية التي تشي بعدم الثقة بالنفس، في تجلّياتها التي تُفضي إلى التنصّل عن الانتماء للزمان والمكان وأمجاد التاريخ الموثق للعرب والمسلمين»[109]. تؤكده تساؤلات "لونا "(قمر)- على لسان السارد- عندما اطلعت على وصية والدتها "مهتاب"، التي أفضت لها فيها بأنّها نصف عربية ونصف غجرية، وأنّ والديها يدينان بالإسلام:

«ظلت لونا مطأطئة رأسها.. هل صارت في برهة مشرقية مسلمة؟ هل أصبحت في لحظة من آكلي لحوم البشر؟ من المرتزقة؟ من المورس[110]الملاعين؟ هل صارت مثل ياسين، وكريم، وسفيان...مغربية؟هل ستستطيع الزواج بياسين إذن، لأنّها مغربية مثله، ياسين الذي اختفى الآن؟ وخايمي، ذاك الأمريكولاتيني الذي عوضت به ياسين وأحبته عن سبق إصرار وترصد حتى تُرضي نزعاتها المتناطحة...هل سيقبل حقيقتها المشرقية الآن؟

أغمضت لونا عينيها...أي مستقبل هذا الذي ينتظرها؟ هل صارت أوجاع الشرق، فجأة، من صميم اهتماماتها؟»[111].

كما يؤكد تلك النزعة المترفعة والنظرة الدونية للعالم العربي والإسلامي جوابُ "لونا" الجارح على "إيلانة"- فتاة عراقية كردية-، و ذلك قبل أن تعرف أصولها العربية المسلمة:

«لا تتدخلي في أموري...!من مثلك ليس جديرًا بتقديم النصائح، أنت كسيحة كبلدك وكالعالم الذي تنتمين إليه...بلدان مقعدة، بلدان غارقة في مستنقع الجهل، آكلو لحوم البشر، تشربون الدماء وتسفون التراب...أشكّ أنّك تُخفين قنابل نووية تحت سريرك. يا لحظي العاثر...لم أجد سوى كردية عراقية كي أقاسمها الغرفة. تريدين أنت ومشرقك تدميرنا؟ أبدًا، نحن الأقوى...الغرب هو الأقوى، أنا أقوى منك يا إيلانة، هل تعرفين لماذا؟ لأنّ نصفي قشتالي، ونصفي الآخر باريسي، عروقي تجري فيها دماء حضارتين عظيمتين...أمّا أنت فمجرد كردية تنتمي إلى مشرق الموت والدمار...لن تنالوا منّا أيها المرتزقة»[112].

تُضيف لاحقاً لحظة إدراكها للحقيقة المرّة: «أتدرين من أنا؟ أنا خليط ضائع من الأجناس.. لست إسبانية ولا فرنسية ولا مغربية ولا عراقية...بدر وغريغوريو وبيير ليسوا آبائي، ومهتاب وآن وأوسيان لسن أمهاتي...أبي الحقيقي هو الضياع، وأمي الحقيقية هي المعاناة.»[113].

ومهما يكن فإنّ الرواية- بوصفها جنساً أدبياً ذا طابع تخييلي-«لا تعكس الصدى بكل أصواته وحركاته، وإنّما تحاوره وتختار التعبير عما تراه رمزياً وغير مباشر؛ لأنّ كل نص يعبر عن أفق ما، فهو متشكل من مختلف الأصوات والأفكار ونسائج التعبيرات والأحلام والمعتقدات والتطلعات والقيم. من ثمّة فهو نص ثقافي يتشيّد من عناصر عدّة يتداخل في بنائها تراكم الخطابات، تخضعُ للتوجيه والتطور أو التعديل في رؤيتها الجامعة والمشتركة، وذلك تبعاً للمهيمن المرجعي»[114].

وعلى سبيل الختام، يمكن القول إن العديد من السُرود التي تنضوي تحت عباءة العجائبي أو تلك التي تتمتع بقدر كبير من الكثافة اللغوية إنّما تتوسل بذلك كله لتبليغ رسالة معينة، بحيث يبحث المؤلف عن الشكل الأنسب لهذا التبليغ، ومن ثمّ فإنّ المحكي يستدعي كل إمكاناته من أجل تحقيق وظيفته الإقناعية، وقد نجحت رواية "الغجرية" في نقل الفكرة الأساس أيما نجاح؛ بحيث اغترف فيها الإقناعي من الإمتاعي، والعكس كذلك، وهذا ما أكسبها خصوصيةً نوعية، وبلاغة عزّ نظيرها؛ على مستوى السرد، ومن ثَمّ التلقي.

هوامش :

[1] Nathalie Pié gay .le roman .flammarion. Paris 2005

نقلا عن: حسن المودن، التخييل البيوغرافي في رواية جيرترود لحسن نجمي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب ، ص123.

[2] الخاتم عبد الله ، مقاربة نقدية لرواية «الغجرية» الحائزة على المركز الأول في جائزة الطيب صالح، مجلة عواصم، الخرطوم، ع. 1، 2015، ص20.

[3] جان بلانش وج .ب.بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي،ص231.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] شعرية الحلم في "أحلام بقرة" للروائي محمد الهرادي، ضمن: السردي والشعري ، مساءلات نصية، ص78.

[6] خالد التوزاني، ظاهرة كتب العجائب والغرائب في التراث العربي الإسلامي، ص124.

[7] شعرية الرؤية السردية في رواية المنعطف للحبيب الدايم ربي، ضمن: السردي والشعري، جمال بوطيب، ص70.

[8] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص30.

[9] Group M.RethoriqueGénérale ,ed Seuil 1982. p185 نقلا عن : شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص28.

[10] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص30.

[11] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[12] المرجع نفسه، ص28.

[13] زكريا القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات،ص38

[14] محي الدين حمدي، العجيب في الرواية العربية الحديثة: "درب السلطان:نزهة البلدية" لمبارك ربيع مثالا، ص162.

[15] المرجع نفسه، ص164.

[16] ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: محمد جاسم، ص242.

[17] تزفيتان تودوروف، تعريف الأدب العجائبي، تر: أحمد منور ، ص99.

[18] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص24.

[19] سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص115.

[20] غابريال غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، تر وتقديم: عبد الله حمادي، ص70.

[21] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص27.

[22] حامد أبو أحمد، الواقعية السحرية، مجلة الهلال، أغسطس 2005، ص148، نقلا عن: صلاح الدين عبدي، الواقعية السحرية في أعمال إبراهيم الكوني رواية الورم نموذجا، ص91.

[23]سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص267.

[24] عثمان موافي، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر العربي القديم)،ص141.

[25] عند بيير مابيل في (مرآة العجائبي)، ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص30.

[26] المرجع نفسه، ص23.

[27] المرجع نفسه، ص24

[28] طبعة المركز الثقافي للكتاب، بيروت-الدار البيضاء، 2017

[29] وئام المددي، الغجرية،دار مدارك للنشر، الخرطوم، 2015، ص5 (المقدمة).

[30] نفسه، ص6 (المقدمة)

[31] وئام المددي، الغجرية، المركز الثقافي للكتاب، بيروت-الدار البيضاء، 2017، ص50.

[32] وهناك تجلٍّ أخر للعجائبية لم نورده في المتن لغلبة الأنماط الأخرى عليه، وهو عجائبية الأشياء/الأسماء، و نقتبس من الرواية ما يدل عليه : «لدينا خمور متنوعة: دموع كالكوتا، أشجان مابين النهرين، عبرات رأس الرجاء الصالح، دماء الحملة الصليبية الثالثة..»، والمشروب «نجيع الهنود الحمر»، الرواية ، ص 17. «اللوحات...إنها أحلام حديثة لم يحلم بها أصحابها بعد»، ص20.

[33] صلاح الدين عبدي،الواقعية السحرية في أعمال إبراهيم الكوني، رواية "الورم" نموذجا، ص94.

[34] محي الدين حمدي، العجيب في الرواية العربية الحديثة: "درب السلطان: نزهة البلدية" لمبارك ربيع مثالا، ص166.

[35] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية،ص55.

[36] عبد الصمد ، زايد مفهوم الزمن و دلالته في الرواية العربية المعاصرة ، ص21 .

[37] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص 247 .

[38] فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1986،1، ص86، نقلا عن: محي الدين حمدي، العجيب في الرواية العربية الحديثة:"درب السلطان: نزهة البلدية" لمبارك ربيع مثالا، ص168.

[39] الرواية ، 14.

[40] الرواية ، ص23.

[41] الرواية ، ص14.

[42] الرواية، ص15.

[43] الرواية، الصفحة نفسها.

[44] الرواية،ص16.

[45] الرواية ،ص15.

[46] الرواية، ص16.

[47] الرواية ،ص18.

[48] الرواية ، ص19

[49] الرواية، ص52.

[50] الرواية، ص20.

[51] الرواية ، الصفحة نفسها.

[52] الرواية،ص74.

[53] الرواية، الصفحة نفسها.

[54] الرواية، ص58.

[55] الرواية، ص. 54. وكونه ابنالقمر فلقصة حزينة، إذ قتل والده أمه لشكه بها وبنسبة الوليد له، وتركِه للرضيع وحيدا في تلّة علياء، فانتشله القمر خوفا عليه من الذئب، وآل على نفسه الاعتناء به، ومنذ تلك الليلة والقمر يستدير فرحًا كلما ضحك الرضيع، فيصيرُ بدرًا ينير السماء ببهجته، وكلما بكى الرضيع انشطر القمر وتحوّل إلى هلال كي يصير له مهدًا يأويه ويُهدهدهُ إلى أن ينام. الرواية ، ص.ص. 85-86.

[56] الرواية، ص54.

[57] الرواية، ص68.

[58] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 75 .

[59] نادية غازي العزاوي ، المكان و الرؤية الإبداعية ، آفاق عربية ، ع3و 4 ، 1989 ، نقلا عن :عيسى سلمان درويش المعموري ،موت المكان في الشعر الحديث ، شعر السياب أنموذجا ، ص02.

[60] سمر روحي الفيصل ، بناء الرواية العربية السورية ، ص 251 .

[61] أحمد مرشد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 129 . وكثيرا ما تقرن الدراسات الروائية العربية مصطلح " المكان " بمصطلح آخر هو الفضاء، لكننا نجد حميد لحميداني قد خصص عنوانا كاملا وسمه بـ" نحو تمييز نسبي بين الفضاء و المكان "، و يرى أن الفضاء في الرواية يضم أمكنتها جميعا «لأن الفضاء أشمل و أوسع من معنى المكان(...)إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية (...) والمكانيكفي أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي». حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص62.

[62] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 74 .

[63] الرواية،ص7.

[64] الرواية، ص19.

[65] الرواية،ص17.

[66] الرواية ، ص22.

[67] بشار ابراهيم، المقام الشعري بين الواقع والمتخيل دراسة نصية لقصيدة "عاشق من فلسطين" مجلة قراءات،ص260.

[68] الرواية، ص18.

[69] الرواية، ص22.

[70] الرواية ، ص51

[71] الرواية، الصفحة نفسها.

[72] محي الدين حمدي، العجيب في الرواية العربية الحديثة:" درب السلطان: نزهة البلدية" لمبارك ربيع مثالا، ص166.

[73] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[74] الرواية ، ص51.

[75] شخصية ثانوية، ولكنها عجائبية، يقول على نفسه: «أسافر على صفحات الكتب والمخطوطات»، الرواية، ص80.ومع الحكيم التائه تظهر عجائبية من نمط آخر، نسميها عجائبية الأشياء، ذلك أنه يحمل قارورة أهداه إياها جابر بن حيّان قبل رحيله، وبها ماء ملكي يستخرج من حجر الفلاسفة، يُسميه البعض أكسير الحياة، يُنظر: الرواية، ص.ص 82- 83. ويحمل بالإضافة إلى ذلك مخطوط زهرة التراب لسوليس العظيم، ويضمّ رسومات لسبع قارواراتٍ، «إنّه يرى الوجود سلسلة تنتظم في سبع حلقات متواصلة تمثّلها هذه القوارير السبع، كلّ حلقة تؤدي إلى إنجاب الحلقة الموالية..هناك قارورة الرصاص والتنين والطفل، وقارورة المشتري والطيور الثلاثة، وقارورة المريخ والطائر ذي الرؤوس الثلاث، وكذا قارورة الشمس والتين ذي الثلاث رؤوس، هناك أيضا قارورة فينوس وذيل الطاووس، ولن ننسى قارورة الزئبق والملكة البيضاء، وقارورة القمر والملك الأحمر». الرواية ، ص83.

[76] الرواية،ص76.

[77] الرواية، ص77.وساعة البقر هي« الساعة الثانية صباحًا بتوقيت إمبراطورية اليابان القديمة..»، الصفحة نفسها.

[78] الرواية،ص88.

[79] الرواية، ص91.

[80] عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة،، ص7.

[81] المرجع نفسه، ص16.

[82] نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، ص449.

[83] المرجع نفسه، ص450

[84] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[85] محي الدين حمدي، العجيب في الرواية العربية الحديثة:"درب السلطان: نزهة البلدية" لمبارك ربيع مثالا، ص170.

[86] نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، ص452.

[87] الرواية ، ص13.

[88] نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، ص450.

[89] الراوية، ص23.

[90] الرواية ، ص 8..

[91] الرواية، ص9.

[92]الرواية، ص11.

[93] الرواية، ص15.

[94] الرواية، ص23.

[95] الرواية، ص24.

[96] الرواية ،ص49.

[97] الرواية، ص50.

[98] الرواية، ص26.

[99] الرواية، ص26-50.

[100] نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، ص455.

[101] المرجع نفسه، ص29.

[102] الرواية، ص13.

[103] الرواية،ص91، يُنظر كذلك، ص46.

[104] بشار ابراهيم، المقام الشعري بين الواقع والمتخيل دراسة نصية لقصيدة "عاشق من فلسطين" مجلة قراءات، ص258.

[105] حسن المودن، التخييل البيوغرافي في رواية جيرترود لحسن نجمي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ص123

[106] شعرية الحلم في "أحلام بقرة" للروائي محمد الهرادي، ضمن: السردي والشعري ، مساءلات نصية، ص82.

[107] الرواية، ص46.

[108] من حوار مع المؤلفة وئام المددي، أجراه محمد جليد، ينظر: الرواية، ص8،9 من مقدمة رواية الغجرية، دار مدارك للنشر، الخرطوم، 2015.

[109] الرواية، ص9 (المقدمة طبعة دار مدارك للنشر، 2015)

[110] الموروس : مفرده (مورو)، لقبٌ يُطلقه الاسبان على المغاربة، وهو لقبٌ قدحي. الرواية (طبعة المركز الثقافي للكتاب، 2017)، ص99 (الهامش).

[111] الرواية، ص192.

[112] الرواية ، ص177.

[113] الرواية، ص192.

[114] شعيب حليفي، التخييل والمجتمع في الرواية المغربية، ضمن كتاب المحكي الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع، ص19.