استراتيجية (الآخر) عبر تقنية السرد
في (واحة الغروب)

دكتور. عزت محمد جاد

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية- كلية الآداب

جامعة حلوان

(الآخر) من هو ؟ وعلامَ ينضوي يقيني ب(الأنا) ؟ وكيف يمكن أن نسبح في خضم مراوغة السياق الأدبي للسرد الروائي بحثا عنهما؛ دون مخاتلة الجمالي، ودون الغرق في براثن النفعي أوالأيديولوجي؟ أم ترى هي مغامرة اصطياد المستحيل من بين أشجار الوهم ؟!

إن الآخر واقع كائن، فأنا آخر غيري وغيري آخري، وكلانا وجهان لعملة واحدة، توشك أن تضع الخطاب السردي الروائي على المحك، في رؤيته للعالم، بين مصداقية بواعث هويته، ودوافع تشكيله للآخر على نحو ما يرى، ومن هنا تأتي إشكالية سكون المخدر وطواعيته لسطوة الذات؛ أو براءة الرؤية وتوخي الموضوعية في جلاء وتنقية الصورة .

الآخر حضور اختياري أم إجباري ؟!

يقول (صامويل هنتجون) (١٩٢٧ - ٢٠٠٨) إننا لا نعرف من نكون إلا عندما نعرف من ليس نحن (١)، فالمزج واقع لا محالة بين كينونة الأنا وملامح الآخر، بين حيز وجودي الذي أستطيع أن أناله ، أو يسمح لي الآخر بتحقيقه، وما يمكن أن يشغله هذا الآخر من مساحة ذلك الوجود. إنها قضية صراع من غير خنوع أو مزايدة، وقد يأتي هذا الصراع ظاهرا، وقد يكون في طي خفي، ذلك بالرغم من اتجاه بعض الهويات الثقافية الشهيرة إلى الزوال؛ في مواجهة أمركة العالم بعد نشر أنماط حياتهم من خلال (الميديا)، وبأشكال توشك أن توحد أنماط المعيشة، على الرغم من الحاجة الماسة إلى الانفصال في إطار الاتساع الكوني (٢) .

الاختلاف كذلك لا يرضخ إلى الركون بالتسليم في معركة البقاء أو الزوال، ومهما يكن من أمر فإن هذا الاختلاف سوف ينشئ جبهة مفتوحة بين الغرب وما عداهم، فيبحثون دائما وأبدا عن محاولة احتواء الآخر من خلال التفوق الدائم في الثقافة والمعرفة وسبل الحياة (٣) .

ذلك ما جعل من الآخر حيزا لا يشغر، ووجودا دائما لا يغيب، حتى تأصلت الفكرة بشكل أساسي في الثقافة الأوربية معنية بتحقيق ضدية فلسفة الذات، وصار الآخر كل ما هو غير نفسي، بما يحمل المعنى من فرق محتمل بين النفس بأنانيتها الوجودية ، والذات بحضورها الخلاق.

ارتبط المصطلح بعلم الاجتماع مشمولا بعنايته بالآخرين الذين يتصفون بصفات عامة لا تندرج بأي حال من الأحوال تحت الجماعة المرصودة، وقد وطد هذا المفهوم كل من انجلترا وفرنسا قصدا إلى السيطرة على هؤلاء الآخرين، ليتحول المفهوم بعد ذلك فينحى منحى سياسيا ويصير الآخر عنصرا أساسيا في فهم وتشكيل الهوية، ومن ثم يقع الاختلاف وتنطلي المشروعية الزائفة لسيطرة هوية بعينها على هويات أخر، وينطلق التصور المصطلحي في كنف الرعاية الغربية على نحو ما يحقق أغراضها ومآربها، ويأتي بعد ذلك عند غيرها ضربا من رد الفعل (٤).

المثير في الأمر أن بناء الهوية يتطلب دائما وأبدا الحفاظ عليها بشكل منتظم وفاعل، سواء أكانت للشرق أو للغرب، فهي تمثل مستودعا لخبرات جماعية متميزة، تقتضي دائما إقامة أضداد وآخرين يخضع واقعهم الفعلي إلى التفسير المستمر والمتواصل لاختلافاتهم عن ال(أنا)، ذلك أن كل عصر وكل مجتمع يقوم بإعادة خلق الآخرين اللازمين له، لذا فإن هوية الذات وهوية الآخر أبعد ما تكون عن الثبات أو الجمود، بل هي جهد وحركة مستمرة ومتواصلة، تاريخية واجتماعية وفكرية وسياسية، تتخذ صورة من التراع المستمر والذي قد يشترك فيه الأفراد والمؤسسات في جميع المجتمعات (٥) .

هوية كل أمة إذن تستدعي آخرها، وطالما كان لنا آخرنا، كان لنا في الوقت ذاته أل(أنا) من خلال أل(نحن)، أو ما يمكن أن نتوحد عليه في كينونة حضورية لها خصوصيتها وخصائصها، التي لابد وأن تتمتع بنصيبها من الاختلاف مع الآخرين، بوصف هذا الاختلاف أمرا جوهريا لتفعيل الحياة والوجود.

ربما يرتبط ذلك بضرورة الإعمال الحيوي لهذه الهوية، بحضورها الإيجابي حتى تسهم بشكل خلاق وفعال في تكوين المشهد الثقافي والإبداعي العالمي، من خلال اختراق حواجز الانغلاق دون التفريط في الحدود القارة لتشكيل ملامح هذه الهوية ، علها تفتح أفقا جديدا للتواصل (٦) .

أمر يسير أن تتجلى هذه المفاهيم على المستوى النظري التقعيدي، بينما حين الولوج إلى عالم الإبداع الروائي ترى أفقا متسعا للتأويل على وجوه متعددة، وتلك إشكالية أولى، وثمة أخرى ثانية تقبع في خفاء التصريح أو المباشرة، والصيد الثمين لا يأتي طواعية دون تحري مكامنه التي تألف المكابدة والمعاناة، فالرواية قد تجعل مما هو مجرد وأخلاقي في وعي الروائي العنصر الجوهري الذي لا يمكن أن يوجد في الواقع إلا بشكل غيابي، والرواية كما يقول (لوكاتش) (١٨٨٥-١٩٧١) هي النوع الوحيد الذي تصبح فيه أخلاقيات الروائي مشكلة جمالية في العمل الأدبي (٧) .

إن قيم الهوية التي قد نبحث عنها رصدا لها؛ أو توخيا لملامح كينونة الآخر من خلالها؛ قد تصبح ضربا من العبث ما لم تغدو الملامح التقنية أرقى من كل ما عداها، لتصبح الحقيقة الفنية هي الحقيقة الوحيدة الجديرة بالبحث عن توخيها، وما لم تكن استراتيجية حضور الآخر وفعاليته صوب هذا الاتجاه، فلا جدوى من البحث – كما يقال - عن قطة سوداء في غرفة مظلمة لا وجود لها أصلا، فليس معنى القيم الأصيلة للأنا أو الآخر تلك القيم التي يراها الناقد أو القارئ قيما أصيلة، ولكنها تلك القيم التي تنتظم عالم الرواية بوصفه كلا تشتمله صيغة ضمنية دون أن يكون لها وجود علني صريح أو مباشر في صياغة الرواية(٨)، وتلك مكابدة أخرى لابد أن نقر بها مسوغا أساسيا لمشروعية التناول

هذا بالضرورة ما استدعى حضور تقنية تكوين الخطاب السردي الروائي؛ أملا في تحديد موقع هذه الدراسة منها، ولعلها الوسيلة الملائمة لاصطياد الهدف، ذلك الذي يفترض جدلا أن بناء العمل الروائي يعتمد رؤية أولية تقوم على

استراتيجية مادية يمكن تحديد ملامحها، على الرغم من انغماسها في السياق الإبداعي الذي يخاطب المشاعر والوجدان قدر ما يستدعي إعمال العقل والمنطق.

السرد الروائي من التقنين إلى التكوين

ليس من الإنصاف البحث في الخطاب الروائي عن مكونات واضحة المعالم، أو حدود فاصلة بينه وبين أنواع أدبية أخرى، إذ إن الحقيقة التاريخية الأدبية تشير إلى أن هذا الخطاب دائم التخليق بالاحتكاك المستمر، أو التماس المقارب بينه وبين خطابات الأنواع الفنية المغايرة، فيستمد بعض عناصرها وتقنياتها داخل بنيته المرنة التي تستوعبها وتشكلها نسقا أدبيا مستقلا، ينكر بشكل دائم صعوبة تفعيل هذه المكونات بوضع منفصل دون أن تكون في حالة اشتغال داخل النص، فتختلف باختلاف الروائي وفق مدى استيعابه لهذه المكونات ، وقدرته الخاصة على تطويعها (٩) .

إن عملية السرد هي في الأساس نص ربما ينتج عن توجهات ثلاثة حسبما يرى الفرنسي المعاصر (جينيت)، أولها هو الملفوظ السردي الذي يتضمن العلاقة بحدث أو مجموعة من الأحداث، أما الثاني فيعنى بتتابع هذه الأحداث وهو ما يطلق عليه المضمون السردي، بينما الثالث يعنى بالحدث منتسبا إلى روايته أو فعل القص أو السرد (١٠)، ذلك ما يدعو إلى ضرورة الوقوف على بعض المفاهيم المصطلحية السردية قبل الولوج فيما يعرف بتقنية السرد .

فالقص أو السرد يطلق على العملية المنتجة أو مجموعة المواقف المتخيلة التي ينتج عنها النص، والقصة هي النص السردي ذاته بوصفه دالا، أما الحكاية فهي المضمون أو المدلول (١١)، وتستوعب القصة سلسلة من الأحداث الحقيقية أو الخيالية التي يربطها منطق أو تسلسل زمني طبقا لبواعث معينة، ذلك على خلاف الحبكة التي تعنى بسرد هذه السلسلة من الأحداث وفق منحى معين(١٢)، شاملة الدال والمدلول على حد سواء .

تنطلق الرواية في دلالتها بوصفها نوعا أدبيا يحيا على بواعث الاختلاف أكثر مما يشمله من دواعي الائتلاف، إنها مجموعة من الأحداث التي يولفها السرد النثري (١٣)، وهي كذلك في بعض تعريفاتها الحديثة قد تعني خطاب المتناقضات، وكأنها كيانات منفصلة تحافظ قدر الممكن على بعض المتشابهات التي ترقى إلى مجموعة من العلاقات فيما بينها من ناحية، وبين الأنواع الأدبية الأخرى من ناحية ثانية (١٤) .

ولعل الفصل بين الرواية والأنواع الأدبية السردية الأخرى يقبع في ذلك الطول النسبي الذي بلغ ذروته عند (تولستوي) (١٨٢٨-١٩١٠) و(ديستويفسكي) (١٨٢١-١٨٨١) (١٥)، وتلعب بعض الوسائل الفنية في تقنية الرواية دورا بارزا في تشكيلها، مثل الإيقاع الذي يعتمد على الإبطاء، وكذلك خلق مراكز متقابلة أو متوازية في الأحداث، وهناك نقط الاسترخاء ونقط التوتر، وفي كل الأحوال يتصاعد الخط الرئيسي للحدث في نقطة معينة غالبا ما تسبق نقطة النهاية (١٦) .

أي أن الاسترخاء في الرواية غالبا ما يأتي بعد نقطة الذروة، وكأنها رحلة طويلة، عبر أماكن عديدة، وأزمنة متسقة، تعقبها عودة هادئة، وقد تطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة المركبة التي يصعب حلها إلا بمساعدة النسق الكلي، المكون هو الآخر من معادلات متعددة المجهول، تكون فيها الخطوات الوسطى المقترحة لحلها أهم من الحل النهائي نفسه (١٧)، وتلك ملامح عامة للنوع الأدبي لا تجزم بمعيارية ثابتة تنطلي على الإبداع الروائي بوجه عام .

ويبدو أن (بؤرة السرد) عند (صلاح فضل) سوف تكون هي المحك المبدئي في استيعاب تقنية الخطاب السردي، وسوف تنقسم زوايا ضبط هذه البؤرة إلى أربعة اتجاهات، الأول: في علاقتها بالحكاية المروية من حيث طرحها من خلال شخصيات الرواية أو من خلال راو خارجي، وفي ذلك شبه اتفاق مع (جينيت)، والثاني: في علاقتها بمنظومتي المكان والزمان من حيث كونها محددة بوجهتها

الخاصة أو بانورامیتها العامة، وقد تقتصر على وعي الشخصية لحظة السرد أو بأثر رجعي في الزمان، أما الاتجاه الثالث فيتصل بالبعد السيكولوجي الذي يشمل الوجهة النفسية من الداخل والخارج أو يقتصر على الحس في الرواية الموضوعية، ويتصل الاتجاه الرابع بالجانب الأيديولوجي فتأتي فعالية المؤشرات اللغوية وكل ما يتصل بمعطيات السياق النصي (١٨) .

أما (محمد برادة) فيرى الأمر مرتكزا على اعتبار مكونين أساسيين في تقنية السرد الروائي هما السردي والوصفي، فضلا عن مكون ثالث هو المكون الحواري، ثم يأتي مكونان آخران أشار إليهما (ميخائيل باختين) (١٨٩٥-١٩٧٥) وهما الزمكان (الكرونوتوب)، والتشخيص الأدبي للغة (١٩) .

لذا فإن الوصف المنهجي - بناء على ذلك – يستقر على تقنية الخطاب الروائي مشمولة برعاية: السرد، الوصف، الشخوص، الحدث، الكرونوتوب، الحوار، التشخيص الأدبي للغة، ولعلها السبل المشروعة التي سوف تقودنا إلى محاولة رصد استراتيجية الآخر في سياق الإبداع السردي الروائي متمثلا في رواية (واحة الغروب) (٢٠)، والتي وقعت على نحو لافت في رصدها للآخر عبر تجلياتها الفنية المختلفة، وعبر مساحة تاريخية تخطت المحدد إلى المطلق، والمألوف إلى المتجاوز، والبشري الخاص إلى الإنساني العام.

هذه الرواية تتفرد من بين تلك المعالم المطلقة التي اشتملت النوع الأدبي باستوائها على بنية مرنة، استوعبت التاريخي والتراثي من الوجهة الاجتماعية والسياسية، وانطلقت من فرضية الواقع ممزوجة بفحوى الروح المهيمنة على قبضة الأحداث، في إطار صارم لمعطيات هذا الواقع، واعتمدت في ملفوظها السردي على حرفية في الانتقاء بالمواءمة بين التاريخي والواقعي في سياق مضفور، أما المضمون السردي فنظم الأحداث وفق سياقها المألوف على التتابع، على الرغم من اتكائها على التناظر بوصفه التقنية المستحدثة بشكل راتب، وتعدد من خلاله الرواة أو الساردون، وقد اشتملت أصوات الرواة كل الشخوص الرئيسة تقريبا،

فضلا عن صوت متفرد واحد تبناه الإسكندر الأكبر، فكان المزج الجمالي بين الواقعي والغيبي والأسطوري من زاوية مختلفة عن الرواة الآخرين .

هي حبكة خاصة إذن، لعلها الملمح الفني الأول الذي لا تخطئه عين قارئ بين كل من الدال والمدلول معا، ثم يأتي الملمح الثاني معنيا بذلك الصراع المتواصل من البداية إلى النهاية بين الأنا والآخر، غير أن الأنا هي المحور الرئيس أما الآخر فيتلاعب بين التاريخ والواقع، لكنه دائما وأبدا في حالة اختلاف موصول .

إن السمة الأساسية في مسار الأحداث تكمن في صراع لا ينفك بين كل شخوص الرواية، ويصل أحيانا إلى وقوعه داخل الشخصية الواحدة بين الداخل والخارج، والآني والماضي، والواقع والمثال، ثم تتألق بؤرة السرد ثانية في علاقتها بالزمان والمكان حيث الخصوصية الشديدة في (واحة سيوة) الواقع، و(واحة الغروب) المثال، الذي يفضي من البداية للنهاية إلى الغروب، ولِمَ لا ؟ وهي الواقعة غرب مصر، ولم لا ؟ وهي تصير موازية للدير الغربي حيث النهاية والموت في انتظار البعث والخلود عند المصريين القدماء، ثم تصير وكأنها رحلة الإسكندر الأكبر ووالده من قبل والتي انتهت بموته ودفنه (ربما) في ترابها، إن (واحة الغروب) ترقى لأن تصير رمزا عاما لنهاية صراع إنساني بشري مآله إلى الموت، وكأنه بالموت وحده تبقى الحياة، من خلال الأمل في حياة ثانية في انتظار هذا البعث وذلك الخلود.

إنها خصوصية مسخ سارد (بهاء طاهر) الذي قلما تجد له قصة أو رواية لا يأتي فيها ذكر للموت، فضلا عن كونه العنصر المهيمن عليها، وربما كان ذلك فعليا، وربما قبِل التأويل بركونه إلى زوال طاقة الحياة في الجسد، أو ضمور المشاعر والإحساس بتخليق الحياة (٢١) ، وهو هنا قد تأصل بحضور ربما كان أشبه بالصدمة التي تفتقد إلى بعض المنطق الفني في تقبلها حال الفراغ إلى النهاية، وكأنها أمر حتمي في معية المبدع يتعالى وقوعه على التبرير، ويتجاوز حضوره أي منطق.

السرد بين تجليات الأنا وحضور الآخر

هل هناك فرق بين السارد والراوي؟ إن من يروي من حيث كونه صوتا مستقلا، ربما ينسحب وراء الأحداث المروية ويصير غير مرئي للقارئ، أما السارد فقد يحيط به الغموض نسبيا ربما قناعة بصعوبة قبول صيغة للسرد بواسطة راو مشخص (٢٢)، وليس السارد كذلك هو الكاتب، ولكنه دور مخلوق ومتبنى من طرف الكاتب، أو لنقل هو شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب، إنه شخصية من ورق، شأن الشخصيات الروائية الأخرى، غير أنها قد تنوب عن هذا الكاتب في سرد المحكي وتمرير خطابه الإيديولوجي والإيهام بواقعية المحكي (٢٣) .

الأصل في السرد أنه يعطي انطباعا للقارئ بأنه يواجه راويا مشخصا، على خلاف ما يبدو من التقديم المباشر ، وكأنه في مفاد القول رصد للواقع ببصيرة الكاتب (٢٤)، ذلك في الوقت الذي يصبح فيه تعدد الساردين وتعدد الأصوات في الرواية الحديثة استجابة جمالية (استتيقية) لمقتضيات تنسيب وتنصيب الحقيقة، ورضوخا إلى ترسيخ علاقة الشك والارتياب التي باتت موقفا إنسانيا عاما من الذات والآخر والعالم (٢٥).

ربما يصير معيبا الآن أن تحترم البنية السردية التسلسل الزمني كنمط تقليدي يحقق صورة رتيبة يتقيد بها، ومن هنا جاءت محاولات كسر المألوف ببناء روائي يعتمد على تقنية المناجاة، والتحرر من القيود البلاغية التقليدية والمبالغة في الأسلوب (٢٦)، ومنها كذلك الاسترجاع flash back، أو ما يراه (جينيت) في إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه فيعود للتذكر أو استحضار واستدعاء الماضي(٢٧) .

لقد بدأت الرواية كنوع أدبي في التخلق المستمر من رحم لا ينضب من التقنيات الفنية المتنوعة، فيتحرك السرد وكأنه كائن حي، وها هو ينتقل من الثبات والخطية الملائمين لتشخيص التنظيم والتلاحم إلى الحركة واستحضار الفوضى والمزيد من التناقض والقلق والتمزق، فيما يؤصل لبيئة الفرد الواقعية بفعاليتها الحياتية، وصار السارد ساحرا مبدعا في تحريك القارئ في جميع الاتجاهات، فتبدو

لنا المشاهد والاستبطانات والأحلام والإيهام أمورا تقنية فائقة مغزولة في نسيج السرد (٢٨)، ثم تبقى (المفارقة) مفهوما أساسيا في نظرية السرد الحديثة، تأكيدا لما يراه (شليجل)(١٨٤٤-١٩٠٠) تحقيقا للعلاقة المركبة بين الأنا والعالم، حتى تبدو من خلالها هذه الذات غير مستقلة وأن العالم ليس كتلة صماء (٢٩) وإنما هو التلاقح الدائم في الحضور دون انغلاق أو انحلال، وهو الإبداع في حضوره الفعال.

إن تعدد الرواة في (واحة الغروب) يثبت بما لا يدع مجالا للشك أن الصراع بين الأنا والآخر يمكن أن تستله من الوهلة الأولى، حين تلتقي (محمود) راوي البداية والنهاية، ليتسق غالبا مع حضور الأنا وفي معيته الآخرون من (كاثرين) (الزوجة والنقيض الآخر)، إلى الإسكندر الأكبر (الآخر المطلق) في حضوره الإيجابي والسلبي، حتى تستبق القول إلى أنه ليس بالضرورة أن يصير الآخر كله سلبيا وليس الأنا كله إيجابيا، بل الأصل أن يصبح كل منهما نسبيا، أو حسبما تفضي استراتيجية التكوين.

تتآلف عناصر البنية من البداية للنهاية على التوازن في الصراع، حتى أنه يصير بإمكانك أن تجوب حالة سردية واحدة يكون فيها الرصد الموضوعي لاستراتيجية حضور الآخر في خطاب الأنا (محمود) ثم الآخر (كاثرين)، ليس كما نتوهم في بساطة مباشرة، لأنه في بعض الأحيان كان يتبادل كل من (محمود) و(كاثرين) الأدوار والمواقع، بيد أن ثمة طغيانا في حضور كل راو على حدة، ودون أن تشعر يهيمن عليك (الراوي العليم) بحضور ضمير المتكلم ولكن بغير تكلف أو فجاجة، وإنما هي القناعة الفنية المطلقة.

هل (واحة الغروب) يمكن أن ترقى في مستواها الترميزي أو الدلالي إلى أيقونة مصر؟ إن حضورها التاريخي يوشك أن يجعلها كذلك؛ وقت أن اصطفاها (الإسكندر الأكبر) ومن قبله والده، ليصبح نقشها ومعبدها وتراثها فوق الأرض وتحت الأرض كنوزا أثرية، وإن آخرها يوشك أن يصير آخر مصر كلها / العدو/

المحتل أو الحاكم بأمره/ جابي الضرائب في كل عصر، وكما استوجب الأمر مقاومة الآخر أيا كانت صورته التي يرى فيها أهلية مشروعة للحكم أو الاحتلال، فإنه أيضا لن يخدع أل (نحن) بما اصطنعه لنفسه من خصوصية زائفة .

تأتي رحلة المأمور الجديد إلى الواحة أشبه بتلك الحملات التي حاولت فتح مصر، والتي يمكن أن نستثني منها حملة الفتح الإسلامي، ربما لاستواء الأنا فيها على مكون أيديولوجي، وليس ذلك العقائدي وحسب، حين نعلم قهر مسيحييها بواسطة آخر آخر، وكأنها القاعدة المطلقة أن لا صراع إلا بين أنا وآخر، ولا آخر إلا ما اصطنعته لنفسي أو اصطنعني هو له.

إذا أقررنا ذلك، هل يمكن ل (محمود) دال الأنا على مستوى الواقع أن يصير دال الآخر على مستوى المدلول الفني، هل هي دورة الحياة؟ وهل هو الصراع المطلق بين الإنسان المجرد بذاته دون وطن أو جماعة؟ إن الخطاب السياسي يضع ما اصطنع بعد جلائه عن الاحتلال حكاما يقومون مقامه، ولا ننسى أن (محمود) مرسل من قبل محتل ل(احتلال) الواحة، ربما ذلك يفسر حالة التشتت التي وقعت بين العرب والبدو وشرائح الهوية (الأنا) الممزقة.

يدعمك السرد أحيانا فيما ذهبنا إليه من تأويل في أحد مستويات الدلالة، حتى يأتي صراحة خطاب الأنا / الآخر/ محمود منطبقا تماما مع خطاب المحتل الإنجليزي "لم نأتهم إخوانا بل غزاة، لم نعاملهم كأهل البلد بل كمستعمرين ... إنه قانون الأقوى" (٣٠) .

يجمع السرد في تجرد مطلق بين صورتي الأنا (محمود) والآخر (كاثرين) في مواضع كثيرة أمام آخر آخر، شأن ما وقع مع أهل الواحة في كل أنواع الصراع من البداية للنهاية، وربما أخذ شكلا تصاعديا محتدما لم ينفك حتى الآن في تعانق زمن الرواية مع زمن الواقع.

تبدأ استراتيجية حضور الآخر وفعاليته على مستويات عدة على لسان الراوي في انبثاقه الأول، ثم يرقى الحضور إلى مستويات أخرى بتتابع فعالية

الملفوظ السردي، يقول الراوي (محمود) عن قائده "يقول لي زوجتك امرأة شجاعة" (٣١)، فيثبت حضورا إيجابيا ل(كاثرين) هذه المرة والتي علمنا بعد ذلك أنها أيرلندية، وسوف تبدأ في تجلي حضور الآخر مشمولا بكل ما هو إيجابي ، إنها امرأة شجاعة تستطيع مواجهة العوائق والصعوبات والكوارث التي يمكن أن تحيق بها في رحلتها مع زوجها الضابط (محمود)، ذلك في الوقت الذي ينتصب فيه (محمود) على الخوف والذعر والقلق من رحلة هي إلى الموت أو إلى واحة الغروب أقرب منها إلى الحياة.

الراوي لا يرصد ما يزعم في شكل تقريري لكنه دائما وأبدا يخلق سرديته من سياق خصب ينهض على التنوع حيثما يتأتى حضور الآخر، فيتساءل "فلعلي لا أعرف بالفعل كيف هي كاثرين" (٣٢)، والتساؤل مشاركة واستدعاء لفكر القارئ ، إنه يوقع البند الأول من بنود استراتيجية تفعيل الآخر، في سياق فني محنك يستدعي التشويق والمواءمة والواقعية في مشاركة القارئ في المعرفة على التكشف الذي يأتي تدريجيا، وفي الوقت ذاته يغلق الأبواب أمام الاستباق فيجعل الآتي في سياق المجهول، وكل مجهول غامض، وكل غامض مثير، وكل مثير جدير بالتشويق، ولا يرتوي ظمأ المشوق إلا باكتمال الكشف، وعند هذه النقطة ينتهي السباق.

ثمة صراع محتدم ليس بين الأنا والآخر وحسب، وإنما بين القارئ والنص، ولعل كل خاصية فنية سردية مستحدثة تأتي طواعية تباعا "حدثوني عن قوافل عديدة" (٣٣)، من هؤلاء؟ لم نعرف، ولِمَ أضمرهم الغياب؟ إنه الأمر ذاته في الإنكار للتعميم، وقوة التأثير في مصداقية الخبر، ثم إن المتحدث لم يكن واحدا، وإنما كانوا جماعة أو غير نفر من الرواة ، إيغالا في المصداقية، وهذا هو خارج الراوي في تنوعه، أما داخله ومناجاته فتبدو في "قلت لنفسي وأنا أخرج من مكتبه" (٣٤)، في عناق بين الخارج والداخل يشعرك بحالة المعايشة، في أكثر من موضع.

قد يلعب أحد الرواة دور تبادل الموقع مع الرواة الآخرين، وحين يروي (محمود) ترى صورة ل(كاثرين)، و(آخر) ربما يحمل مشروعية حضور كما يراها الراوي / السارد/ الكاتب، لكنك في كل الأحوال تشتم رائحة الصدق فتقر ما هو قار، وكذلك حين تروي (كاثرين) "أعرف أن محمود سيوحشه هذا البيت الواسع ... لن يوحشه بالطبع قصر الخديوي" (٣٥)، إنه الإنسان المصري والعربي في حفاوته ببيت العائلة الرحب حيث الحياة الأكثر رغدا ودفئا ومودة، وهي شهادة الآخر كتقنية فنية تمتد في سلسلة التنوع الفني في رصد المروي، وفي المقابل يأتي صوت (الأنا) الراوي مغايرا لآخرها "أما أنا فتنقلت بين ثلاثة منازل ولا يجرفني الحنين ..." (٣٦)، فترصد شكلا من أشكال الحياة الاجتماعية بين الشرق والغرب، فيتجلى الحنين إلى المكان والارتباط به، في مقابل الفردية والحرية والانطلاق والمغامرة، بما قد يفسر قعود المصري وركونه وارتباطه وتقيده بالمكان على الضد من الآخر.

استمرارا للتقنية ذاتها تأتي شهادة أخرى على لسان (كاثرين) "المصريون لا يكفون عن التمرد" (٣٧)، بما يعني أن ارتباطهم بالأرض إنما هو فعل إيجابي لا يدل فيه الحنين إلى المكان على الدعة والاستسلام، وفي الحالتين تتكشف صورة أل (أنا) من خلال الآخر السارد الذي يحاول فيه الكاتب هذه المرة ألا يكون مسخا له، ولكن لا يستطيع أحد أن يزعم ذلك، على الرغم من مصداقية الرؤية، وموضوعية التناول .

شبيه به ما يقع في رواية (محمود) "أمي لا تنام قبل أن تطمئن إلى عودتي" (٣٨)، والأم هنا موصولة بالحضور الأسري في التئام لا ينفك إلا عند الآخر، حيث طغيان الرغبة الخاصة على التضحية الاجتماعية من أجل الغير، ولعل أرامل الشرق هن الأكثر ارتباطا بأبنائهن في مشهد غير مألوف عند الآخر، فضلا عن انشقاق المراهق ، أو ترك مسئولية رعاية الأبناء إلى منظومة الدولة، بينما منظومة الأم تتحرى رغبتها في المقام الأول، ثم يواصل (محمود) حضور الأنا / الأسرة "إن كان أخي سليمان قد كتب رسالة من الشام" (٣٩)، ولسوف تأتي الإشارة إلى

مترل العائلة ووصفه، وحياة الوالد والأسرة حال تنشئة الراوي (محمود) أيضا، ولكن نستدعي منه ذلك الحضور الطاغي لمعية الأنا الحياتية والتراثية والثقافية(٤٠) .

يستعين السرد كذلك باستدعاء رموز التاريخ التي قد توائم حضور الأنا والآخر على حد سواء، فهاهو (الأفغاني) بموروثه الديني، و(عرابي) كتيمة للمقاومة بين الرجاء والفشل عند الأنا والآخر، ثم موقف (النديم) كشكل آخر من أشكال المقاومة، ويستمر الإلحاح على تفوق حضور الآخر حتى من قبل الاستدعاء التاريخي للإسكندر الأكبر.

يبقى الآخر دائما فائقا أبدا، وغالبا ما احتملت (كاثرين) أبعادا إيجابية لا حصر لها، حتى أوقعها السرد في سياق القيادة العلمية والمعرفية والبحثية، كما لو كان الآخر نمطا أدبيا معياريا خالصا، وقد يكون في ذلك الرأي من الواقعية ما يؤكد وجاهته ولو بشكل نسبي، مع الوضع في الاعتبار زمن الرواية، وحالة الانكسار تحت وطأة الاحتلال، وربما هي الفترة أيضا التي شهدت مخاض ميلاد حقبة تاريخية جديدة أجل ما فيها من الوجهة الفنية أنها ظلت بعيدة عن المباشرة، وخلف ستائر الأحداث، وكأنها وقعت هكذا عمدا لإفساح المضمار للصراع بين إضاءة شمس الحضارة المصرية القديمة وظلام حالة التردي والاندحار، وكأنه هو الواقع الأزلي الممتد.

يوشك الخطاب السردي أن يجعلها نقطة تفجر إنسانية واحدة، تعانقت فيها الحضارة المصرية القديمة مع نظيرتها اليونانية، وعلى الرغم من وقوع الأخيرة على حظ أوفر من التنظير، وفيض الأولى بالكثير من الشواهد المبهرة، إلا أن إشعاعا نورانيا يحفل بحضارة اليونان في سياق السرد الروائي، فأجلّ أرسطو آلهتها دون أن يذكر شيئا عن آلهة المصريين، ولما أفرط سلفه سقراط في ذلك اتهم بالكفر، وتجرع السم (٤١).

ثم كيف للإسكندر أن يأتي على هذه الصورة من السذاجة، حين يشير في روايته إلى أرباب اليونان ووجوههم الجميلة والنبيلة، بينما الآلهة المصرية تتمتع بوجوه حيوانية متجهمة تبعث على الرعب (٤٢)، استمرارا لزحف الآخر الطاغي ليتمتع بالعلية الدائمة، والروعة المطلقة ، في مقابل القبح والدونية والوضاعة.

إن فصلا كاملا أو يزيد يتألق فيه الإسكندر راويا، على قناعة تامة بحضور الآخر، المطلق في شرعيته، والمتألق في جماله، والقوي في حضوره، لاستيعاب الرؤية الكونية وكأنها الحق المبين الذي يواجه معبدا أوحدا مشكوكا في وجوده في الشروق ويقينا زواله في الغروب، حتى زال معه البطل محمود، ذلك على الرغم من سطوع اعتراف (كاثرين)/ الآخر الظاهر بمقولة (أفلاطون) "إن اليونانيين أطفال إذا قورنوا بالمصريين" (٤٣)، مادامت مصر كانت هي كعبة العلم التي يقصدها كل باحث عن الحقيقة.

تمثل الأحداث التاريخية في (واحة الغروب) - بما لا يدع مجالا للشك - استراتيجية قوية محكمة لنسج خطابها الملفوظ الذي يؤصل لحالة من الصراع الدائم، تزاوج بين الماضي والآني في غزل فعال، ربما هو الذي أضفى على الرواية نوعا من مشروعية الواقع الأبدي في سياق المطلق، في حفر متعمد لتنصيب الذات في مواجهة الآخر، وقد يرقى ما يقوله الإسكندر إلى النص المحكم، فيتجاوز الزمان والمكان، حتى ترى الراوي بالفعل مسخا من الكاتب حين يرمي، وحين يسقط، وحين يصير التاريخ خادما طيعا لرؤية العالم، يقول الإسكندر "ما من إنسان تتبناه الآلهة ويصبح واحدا منها إلا في مصر التي تؤله ملوكها" (٤٤).

إن السرد يتمتع بقدر من الخصوبة يتجاوز المادية المباشرة في خلق أجواء الحكي على نمط مشدود بوجه واحد، فحين نلمح إيجابية الآخر في ملامح متفرقة فإنه يبدو بشعا في صورة رئيس (محمود) إيطالي الجنسية (٤٥)، وهو أمر طبيعي لمحتل يرى في المقاومين الأبطال عصاة، وتتجسد صور الخيانة في النقيض (الأنا) من

خلال الباشاوات، والضابط (يوسف)، بينما يتفرد (محمد عبيد) بالملمح الأسطوري للأنا في مقاومة الإنجليز (٤٦) .

أما أنا الذات المتفردة التي تألقت من الوهلة الأولى على لسان (محمود)، فقد ظلت فاعلة بأشكال مختلفة ومواقف شتى، حتى نصل إلى نقطة الذروة وما أعقبها من فراغ إلى النهاية، ولعل المشهد الأكثر ثراء وقسوة وتفجرا ذلك الذي يحمل ملامح الاحتدام بين الأنا والآخر، فالصراع يبدأ بين (محمود) والمجهول في رحلة القافلة إلى واحة سيوة، ثم يظل ممتدا بسبل شتى بينه وبين (كاثرين)، وبين أهالي الواحة والمأمور وأعوانه، وبين أهالي الواحة و(كاثرين)، وغيرها من صراعات، ثم يبدو في الأفق شعاع لطيف أوحد لإطفاء نار الصراع على كل المستويات، متمثلا في الزهرة الآمنة الوديعة التي جار عليها قسوة التخلف وظلم المجتمع، فتحولت من البراءة إلى القبح، ومن الوداعة إلى الرعب، ومن التفاؤل إلى الشؤم، فقط لأن زوجها (غير الكفء) مات وهي لما تزل عذراء؛ فخرجت إلى الدنيا وما كان لها أن تخرج، وذهبت إلى شمس المعرفة (كاثرين) ورمز الحماية (زوجها) فكانت إساءة الفهم وصعوبة التلاقح بين الأنا والآخر، ويبدو مشهد جنسي شاذ في خاطر (كاثرين) في مقابل التعلق بقشة الغريق عند (مليكة)، حتى قهرتها (كاثرين) ونهرها زوجها الضابط، ليسقط الأمن والخلاص وتعود إلى دارها أسيرة كسيرة، فتنسج حولها الأسطورة، وتصير غولة، من يمسها يكتب عليه الهلاك، وتصبح نذير شؤم أزلي لا ينتهي إلا بنهايتها (٤٧).

إن الكاتب أدرك بالفعل حد الروعة السردية في قصة مليكة، ولعله قد اتكأ على بعض الشواهد التي تطفي مصداقية ومشروعية على واقعية الأحداث، من روافد الأنا، ففي التشريع الإسلامي لا تخرج المرأة، ولا تتزين، ولا تلبس حليها إلا بعد مرور عدتها (أربعة أشهر وعشرا) بعد وفاة زوجها (٤٨)، في سياق الواقع الحياتي، أما الواقع الفني فيسمح بالمزيد من المبالغة، فتصير المرأة غولة كل من يراها أو يمسها يكتب عليه الهلاك، ولا يكون الحديث معها إلا من وراء جدار، لأن ملك الموت يتقمصها، وبانقضاء المدة تذهب إلى إحدى عيون الواحة فتستحم

وترتدي حليها، وينادي المنادي في طرقات البلدة محذرا الجميع من قدومها (٤٩) .

أجرمت (مليكة) حين خرجت وهي غولة قبل أن تتطهر، وجاءت من (أغورمي) إلى (شالي) فنشرت اللعنة المهلكة في البلدة كلها، وعادت إلى دارها إعلانا بموت البراءة، وانطفاء الأمل، وقعود الآخر عن قدرته على خلاص الأنا على الرغم من امتلاكه القوة والمعرفة، فقط لأن المسافة بعيدة، والبون شاسع بين طرفي نقيض، ذلك في الوقت الذي ما زال فيه هذا الآخر يتمتع بحظ أوفر من استحضار صورة (سافو) رمز الشذوذ ومفتاح الجسد الأنثوي، في علاقة اللاوعي عند (كاثرين)، حتى كانت الدافع لفعلتها مع (مليكة) وفعالية نفور الآخر من التواؤم أو التوافق (٥٠)، بينما مع الأنا تقع على لسان (صابر) لتفعل العكس تماما" كان يوسف يعرف أن المصريين يعملون ألف حساب لسلامة هؤلاء الأجانب، أكثر من سلامة أبنائهم أنفسهم" (٥١) .

تحضر (نعمة السمراء) بوصفها إحدى حالات الأنا التي تضرب بقوة في العمق، ليظل البطل (محمود) شاخصا نحوها كما لو كانت وترا مشدودا بينه وبين الحياة الوجدانية الدافئة التي تعبث بالروح، على الرغم من التقائها مرة واحدة في حياته، ليظل حضورها العاطفي أشد قوة من ذلك الذي جمع بينه وبين (كاثرين) التي اختصت من البداية للنهاية بعلاقة الجسد على نحو مادي، ولم تبرح دعوة للخلاص الدائم بالرغبة المحمومة خارج السياج الروحي، والدفء الآمن، والعاطفة الجياشة بوجد (الأنا) .

أما المشهد السردي الواقع في المرتبة الثانية من حيث القوة الفعالة فهو ما صاحب النهاية مع (محمود)، فإذا كانت (مليكة) قد جسدت ملمحا أسطوريا لقوة الصراع بين الأنا والآخر، فإنه هذه المرة يجسد إحدى حالات الأنا المنهارة والمنهزمة والساقطة في براثن العجز واليأس والهروب والاضطراب النفسي، الذي إن صار حلا أمنيا لكثير من القضايا السياسية في المجتمعات العربية فهو هنا يشكل

توجها يفتقر إلى كثير من المنطق الفني، حتى وإن توازى مع واقعة حقيقية، إن الإنسان الذي استطاع أن يتجاوز محنة الرحلة من بدايتها إلى نهايتها بأحداثها الشائكة ، والذي أخمد ثورة الواحة، لم يكن لينهزم بهذه البساطة أمام توهم مجموعة من الأشباح حول المعبد، هل هو فقدان الإيمان وضياع العقيدة ؟ ربما، هل هو انتصار الخيانة والنفاق الذي أصاب الأنا بين (صابر) و(وصفي) و(طلعت)؟ ربما، أم تفوق الآخر بين (هارفي) و(كاثرين)؟ أم هي حالة الضياع التي صاحبت الرحلة من البداية للنهاية؟ أو إلى واحة الغروب حيث النهاية الحتمية للحياة، في شكل من أشكالها المختزلة، ليكون الخلاص من الحياة هو الشجاعة الوحيدة التي تقتل ما بداخلنا من جبن وتخاذل وحرص على أن نحياها.

الوصف من الواقعي السردي إلى الجمالي المطلق

على صعيد آخر يكتسب السرد بعدا مغايرا من خلال فاعلية الوصف، على الرغم من قيام الاحتمال القائل بالتعارض بينهما، ركونا إلى توقف السرد عند البدء في الوصف، بيد أن هذا الوصف لا يقصد إلى إظهار الأشياء قدر ما يعني تعالقها بالسرد في أحد أطره الفاعلة (٥٢)، إنه يتحقق فيه القول بتمحيص الذات المبصرة، وتمثل القراءة الواعية، ومحاولة الكشف أو الرصد لأبعاد الأشياء، تارة لإظهار تقلبات الشخصية وملامحها، وتارة للإيغال في التخييل والفنتازيا، وفي ثالثة تخاله جزءا لا يتجزأ من رصد أبعاد الرؤية على النحو الحسي الشامل، الذي يمكن أن يحول الواقعي الحقيقي المتوهم إلى واقع مادي متخيل (٥٣)، ولم لا؟ وهو الفرصة السانحة لاصطياد الصادم والعجيب والمثير من النعوت والأوصاف، في الوقت الذي يمكن أن يتوقف فيه السرد عند الأفعال في زمنيتها الحركية(٥٤).

يتجلى الوصف متألقا احتفاء بالأنا وانطلاقا من شارع الدواوين إلى قسم عابدين ثم الموسكي، وفي عابدين يقع البيت الكبير الذي لا تنقطع فيه الولائم، ولا يكاد يخلو ليلة من الضيوف عدا ليلة الجمعة حيث "يرفع الخدم في نهار الخميس كل الأساس من الصالة الكبيرة في الطابق الأول . ويفرشونها بالسجاجيد ويعبقونها

بالبخور وتوضع في الأركان أباريق النحاس المملوءة بالماء المعطر بالماورد. تلك ليلة أهل الطريقة والإنشاد والذكر التي يهجر فيها أبي وأنا معه كل متعة أخرى. أرتل مع المرتلين وأتطوح مع الذاكرين إلى أن يغمرني العرق وتنحل أطرافي فيأتي النوم بعدها هادئا وعميقا طول الليل. وفي الصباح أذهب مع أبي وسليمان مبكرين لصلاة الجمعة في مسجد سيدنا الحسين" (٥٥)، ذلك حين يمتزج السرد بالوصف في نسيج واحد، كشفا لإحدى صور الأنا على المستوى الاجتماعي والديني والعقائدي، فضلا عن صور أخرى.

إن الوصف يصنع إحدى صور الآخر بهيئته المتمثلة في وجود شبه حقيقي لشخصية (مستر هارفي) "وجدت دبلوماسيته في الحديث مفتعلة، ووجدته نفسه مفتعلا، وهو يجلس بقامته القصيرة، خلف مكتب ضخم، وفوق رأسه طربوش غير مقنع يبرز منه شعره الأشقر ... يقطب لحظة ويتوقف عن الاسترسال في مسألة المستعمرات ... يرجع إلى النظر في الملف ثم يرفع رأسه ويبتسم ابتسامة ماكرة وهو يخاطبني ...يعود إلى مخاطبة الشيء غير المرئي على يمينه ... يحول وجهه نحوي من جديد ويضغط على كلماته ... يقول وفي لهجته لأول مرة شيء من التشفي ... توقف فجأة وابتسم مرة أخرى وهو يقول ... يصعد الدم إلى رأسي فأندفع ... فوقف فجأة ووقفت أنا أيضا وبدأ يحدثني بلهجة رسمية ... ولكني سأرسل مع قافلة مطروح التي ستتحرك بعد أسبوعين عددا من الخيول (وعلى شفتيه شبح ابتسامة) وأرجو أن تصل الخيول حية " (٥٦) .

كل ما رأيناه آنفا هو نسيج سردي وصفي، تمتع بقدر من الحراك الحي لرصد صورة آخر محتل لابد وأن تستجمع فيه قوى القبح والشر معا، وأيا كان الوصف الخارجي، فمن السذاجة أن يرتبط هذا القبح بوصف هذا الخارجي الظاهر، لأنه لم يكن سوى دال عام مجرد إلا إذا دل على جنسية الفاعل؛ كأن يأتي شعره من تحت الطربوش أشقر، بيد أن الوصف الداخلي المصاحب لأفعال الشخصية ربما كان هو الأكثر تأثيرا، بتأصيل صفاته الأخلاقية لا الخلقية حتى يبدو لنا ما يطلق عليه دبلوماسية إن هو إلا تحايل ومكر وخداع، وقد استطاع الوصف

أن يؤصل إلى حد كبير رسم مشاهد الصورة على نحو حركي تجاوز التصوير المباشر إلى الفعالية الحسية، فنرى ونسمع ونتخيل - إلى حد ما - مجريات الأحداث السردية حتى كدنا نتعايش مع السرد دون أن نشعر بفجاجة الواقعي، على الرغم من توغله في الركون إلى العالم المادي وحده، خارج سياق المبالغة ودون الإيغال في الخيال المطلق أو الفانتازيا .

ذلك ما يختلف عن وصف تصويري آخر، ينبني فيه الخارج على الداخل، بل ويتوقف حال السرد وتوجهاته عليه من حيث مسار الأحداث، ويبدو من خلاله الآخر مستسلما إلى جوهر الشكل والجسد بوصفهما المدخل الشرعي لعالم التواصل مع البشر، إن أساس العلاقة بين (كاثرين) و(محمود) كانت وظلت وانتهت وهي على فرش مبسوطة من تواصل الجسد، والطبيعي أن ثمة حضارة مادية ألقت بظلالها على تكوين الآخر وإحكام توجهاته، فليس غريبا إذن أن تنعقد عقدة الصدام الحضاري بين الأنا (مليكة) والآخر (كاثرين) (محمود) على هوة واسعة بين الروح والجسد، تحاول (مليكة) أن ترسل برسالة بتمثاليها المتعانقين إلى كاثرين فلا تفهم منها سوى الإماءة إلى العلاقة الجنسية الشاذة، بينما (مليكة) لم تعش سوى العذاب الجسدي بزواجها القهري، وليس في تكوينها الثقافي هذا البديل الشاذ، وهي الوادعة الآمنة الرقيقة حتى تقول فيها كاثرين "فرحت حين فتحت لها الباب وخفق قلبي بالفرح حين رأيت وجهها الجميل بعد أن نزعت لثامها ... ظللت أنظر إليها . كانت ظمآنة على ما يبدو لأنها كانت تعلق شفتيها الممتلئتين بلسانها ...عقلي توقف فجأة عن العمل فوقفت مشدودة البصر إلى شفتيها القرمزيتين وإلى عينيها الآسرتين ... شجعها صمتي وابتسامتي ... واقتربت مني في تردد. واجهتني حتى أوشكت أن تلتصق بي وأنفاسها اللاهثة تلفح رقبتي"(٥٧)، ويكتمل المشهد حتى تفيق (كاثرين) نافية عن نفسها أسطورة (سافو) في علاقتها الأنثوية الشاذة.

إن السرد والوصف والأحداث تنصرف كلية إلى عالم (الآخر) حال الهروب بالجسد، وسقطت الروح فجأة، أو اصطدمت بحائط العلاقة الفاشلة بين

(مليكة) وزوجها، وتنتقل الأجواء كلية من الجفاف والجفاء والكلاحة والنفور والأجواء المشحونة من عوالم الواحة الغريبة، شأن إحدى أطروحات الغروب أو الموت كي ما تفضي إلى شذوذ ليس من معطياتها إلا أنه رسخ في وجدان الآخر وحده، على نحو ما جاء في وصف (كاثرين) الجسدي ل(مليكة).

الوصف هذه المرة وإن كان لما يزل موصولا بالسياق السردي ألقى بالجمالي في حجر الواقعي، الذي تفجر من خلاله الخيال الخصب لا العقيم، حيث التجسيد متجليا في الحقيقة الفنية التي ربما كانت أكثر سطوعا بشكل خالص اتكأ على الأسلوب الإنشائي وهو مستغرق في إخبار الآخر عن براءة الأنا "لكني أحب منظر البنات الصغيرات وهن يلعبن، لا أرى الألوان البهيجة إلا في ملابسهن المزركشة الطويلة الأكمام، وددت أيضا لو أعرف كيف يجدلن للبنات هذه الضفائر الرفيعة الطويلة التي تحيط برءوسهن مثل تيجان مزخرفة. لكن من سيدلني؟ أمهاتهن لا يسرن في الطريق إلا جماعات ذاهبات إلى مآتم وأفراح ولا يظهر منهن غير عباءات زرقاء واسعة. كتل مصمتة تتحرك في بطء وصمت مثل نذير قادم ، فأود أن أصرخ حين أراها أين البشر؟" (٥٨) .

هذه هي رؤية (كاثرين) / الآخر في الصراع الممتد بينها وبين الأنا، والأمر قد لا يتجاوز الوصف والخصوصية الأزلية في نقطة افتراق بين الثابت والمتحول، ولكن سؤال أين البشر؟ لا يستدعي الاحتدام قدر ما يرصد واقعا قائما ربما قد بلغ من التأثير الفاعل في الآخر ما جعل (فيونا) (أخت كاثرين) تأتي في رحلتها من القاهرة إلى الواحة مرتدية ذلك الزي نفسه كهدية، ثم لا ترى فيه (كاثرين) بشرا، إنها الموضوعية في التناول والرصد، ولعلها الحيادية التي استدعت قدرا كبيرا من الواقعية في عالم (بهاء طاهر) على الرغم من احتفائها بقدر لا بأس به من الغرابة أحيانا، ومواكبة غير المألوف أحيانا أخرى، وفي كل الأحوال تألف قدرا مقنعا من المصداقية التي تشعرك بالحياة في الرواية كصفحة من كتاب الواقع، حتى وإن كان واقعا غير واقعك أنت، إلا أنه يمكنك أن ترى فيه الجمالي المطلق للحسن والقبح على حد سواء.

الحدث قبس من جذوة الصراع

الحدث هو المرور من حالة إلى أخرى، مرتبطا بالقصة والحكاية ارتباطا نوعيا (٥٩)، وسبقت الإشارة إلى أن تتابع الأحداث يقع في عناية المضمون السردي حسبما يرى (جينيت)، والخطاب السردي في (واحة الغروب) على الرغم من اتكائه على تعدد الرواة إلا أن المضمون السردي كثيرا ما كان متصلا متتابعا من البداية للنهاية إلا في غير موضع من (الاسترجاع – فلاش باك) أو(الرؤيا الحلمية) أو (الأسطورة التاريخية)، وفي كل الأحوال يبقى الصراع محتدما بين الأنا والآخر.

وقع الحدث الأول على رواية (محمود) قابضا على جذوة الصراع بينه وبين من بيدهم الأمر، حال ترقيته ونقله إلى الواحة في مثل رحلة الموت من إرهاصاتها الأولى إلى حتميتها الأخيرة ، وفي سبيل ذلك كانت (كاثرين) هي مدخل رواية (محمود) بالجملة الأولى "يقول لي زوجتك امرأة شجاعة" ثم كانت النهاية في خراب المعبد الذي شغل (كاثرين) طول الرواية، فيما يشبه الانتقام حتى لا تجد منه شيئا .

ثم تأتي رواية (كاثرين) والتقائها (محمود) للمرة الأولى، في عناق أليف لم يتكرر بين الأنا والآخر، زمن سطوة ذلك الآخر على مقاليد الحياة، لولا أن كان (محمود) ضابطا و (كاثرين) مجرد سائحة تزور أسوان، ولأنها شهوة الجسد يأتي الإعلان مبكرا عن رجل فارع وسيم، يختلف عن كل الرجال في خضوعه واستسلامه بنظرة شهوة مستجدية كدموع الشحاذين، ثم حين اقتربت منه رأت طربوشه تاجا فرعونيا فوق وجه صارم بعينين سوداوين واسعتين ، كما لو كان ملكا حقيقيا انتقل من جدران معبد ليلتقيها .

في ذلك نرى أن الوصف الخارجي لا سيما الجسد، وكذلك الإحساس المادي ، هو ما ألقى بشبكة العشق الشهي على فكر (كاثرين)، ثم ندرك مدى تعلقها بالتاريخ الفرعوني المصري القديم، ولعلها الحالة التي استدعت كل هذا

الزخم من السرد التاريخي في الأحداث، حتى كدنا ننفصل عن الواقع المعيش في تداخلات وإسقاطات، منها ما كان مبررا وبعضها ما جاء مجرد استعراض، تجاوز حدود الحبكة الفنية لتحقيق رؤية أيديولوجية، شأن انعقاد المقارنة بشكل مباشر بين الحضارة المصرية واليونانية.

النتيجة الحتمية هي مزاوجة الصراع بين رجل مسلم، في حياته بعض الالتزام والاحتماء في تقاليد خاصة وعادات تجسد حضور الأنا، وبعض الانفلات الذي يسمح فنيا بتقبل ضابط بلده محتل من الإنجليز الزواج من فتاة أيرلندية على الرغم من استواء مصر وأيرلندا في الهم قِبَل الإنجليز، إلا أنها في النهاية حالة من حالات الصدام الأليف بين رجل شرقي مصري مسلم من أخرى مسيحية على غير دينه، ليست بكرا، بل أرملا، تكبره بسنتين، وضعته المفاهيم الاجتماعية منها موضع الآخر، كما أنها كانت آخره، حتى إذا ما ذهب إلى القنصلية لتسجيل زواجه كانت حالة الاستهجان كرد فعل سلبي لرؤية الآخر للأنا.

توقفت الأحداث أو كادت بمجرد الشروع في الرحيل إلى الواحة ، وانتقلنا بين الراوي (محمود) والراوية (كاثرين) لا نرى سوى أحوال الجو بين الغبار ومن الرمال ما يثار، وهبوب الزوابع وهزيم الرعد والحصى والأحجار وصعوبة التنفس ووعورة الطريق، إنها الصحراء بكل ما يحمل المسير فيها من معاناة وكبد وشقاء، ذلك ما أعطى مشروعية حضور (استرجاع) على لسان الراوي (محمود)، فتأتي الإشارة إلى كسر(عرابي) ووقفته الشهيرة أمام الخديوي، استحضارا للأنا في مواجهة المحتل الذي لم يزل يعيس في البلاد فسادا، ثم إلى استرجاع آخر وهو ضابط يلاحق الثائرين ضد الاحتلال في شوارع الإسكندرية، والصلة معقودة بين الاسترجاعين على الخيانة والتواطؤ بين الأنا المنشقة والآخر المحتل، ويبقى دائما مثلا أعلى يجسد صورة المقاومة الشريفة "الضابط (محمد عبيد) وهو رابض على مدفعه وسط الفوضى والهزيمة يطلق النار على الإنجليز حتى صهرته حرارة مدفعه كما سمعنا، كم أحببته وكم أحبه الناس! لم يصدقوا أنه مات" (٦٠) .

أما (كاثرين) فتستعرض المعرفة الخاصة بالأجواء والسكان وأصل قبائل الواحة، وكيف أنهم ينتمون إلى الغرب لا للشرق وإلى قبيلة (زناته) من قبائل البربر في المغرب فتكلموا بلهجتها والتي تنحدر في الأصل من الفراعنة، ثم توالى وصف الطريق إلى أن كانت البلدة الكبيرة، وتوالى السرد والوصف على لسان الراوي (الشيخ يحيى) الذي احتفى بنقل أجواء البشر على ما هم عليه من اختلاف، حيث الجمال والفتنة والفطنة والذكاء .

توالت الأحداث هكذا في حضور ثري للأنا على مستويات متعددة منذ انطلاق الرحلة، فجاء الحضور المشروع لثورة عرابي ، ثم ثورة ١٩١٩، مع تألق الصراع بين الخيانة والبطولة في ذاكرة (محمود)، ولما كانت (كاثرين) كان السرد المعرفي البرجماتي لتوطيد أنا الواحة على ما هو خارج عن السياج العربي على وجه الخصوص، والاحتماء بالتراث الفرعوني الذي دائما وأبدا ما تتغنى به قبائل البربر فتتواصل معه، على خلاف نظيره العربي الذي قد يؤجج حالة من الصراع، حاول أن يؤصلها السارد من تلك الوجهة، فكان الأعراب دائما وأبدا مصدر الخيانة في كل المواجهات، وهذه المنطقة صحبها الكثير من التوجس قبَل ترسيخ هوية الأنا فوقعت على التشتت دون أمل في التئام .

وما دامت (مليكة) قد حضرت على لسان جدها (الشيخ يحيى)، ومادام الاسترجاع قد أزف في دواخل (محمود) النفسية بين الخيانة والبطولة فقد آن الأوان أن تعتدل أحداث الصراع بين أنا (محمود) وآخر (كاثرين) من خلال أنا أخرى هي (نعمة السمراء)، يستحضرها استرجاع خاص حيث الحلم الجميل وزمن البراءة – بحسب السارد- وأيام الأعياد في لقاء وحيد ليس فيه أدنى قدر من البراءة إلا أنها كانت حضورا طاغيا للأنا الهاربة أو التي أفلتت من شباك (محمود) حتى أصابه التشتت مع آخر مختلف، وعدا ذلك تأتي الأحداث الثانوية من خلال رواية (محمود) و(كاثرين) إلى أن كان الراوي (الإسكندر الأكبر) فخرجنا من الواقعي إلى التاريخي المفعم بقدر من الأسطورية، ولعل موقعه في نهاية القسم الأول له مبرره الفني حيث حماية الواقعي ومفرداته وإضفاء المشروعية على حضوره .

في حديث (الإسكندر الأكبر) تألق حضور الآخر أيضا، فهو يتزوج من ابنة (داريوس) في محاولة للتوافق بين أناه وآخره، وهو يحلم أن يملأ الأرض بنسل جديد من الأوربيين والآسيويين ، ولا فرق عنده بين من يعبد (زيوس) أو نار الفرس أو آلهة الهند، وفي كل الأحوال يأتي راويا حيا وميتا في رواية موازية، فالأصل انطلق من الرواية الأم حيث البحث عن جثته بعد اكتشاف وصيته بالدفن في الواحة بجوار أبيه آمون، ثم وقع حضوره باختياره من قبل الآلهة فرعونا لمصر بعد ما حل إلههم حورس في بدنه حلولا، فتشكلت شخصيته إسقاطا موازيا يجمعه الكثير من المتناقضات التي يمكن أن نقبلها ونقبله على مستوى الواقع المعيش من خلالها ليحل في الحاكم الواقعي كذلك، فهو الإنسان المنتقم داخل الإله العادل، ويواجه المؤامرات ، ويقتل بحق وبغير حق، ليكون اتصاله ب (كاثرين) من خلال الحلم مبررا فنيا قويا لاستدعائه الشامل على مستوى الواقع والأسطورة.

لأن الصراع وقع من البداية بين أطراف شتى فكان لابد للأحداث أن تنتهي نهاية محددة تجتمع على الفكرة الرئيسة، بالولوج إلى تخليق الحياة من الموت، أو اتخاذ الموت نهاية لكل صراع في الحياة؛ علها تأتي البداية فيما بعده، فصراع (كاثرين) و(محمود) ينتهي بضياع (محمود) كما لو كان في حضوره الحي تجسيدا للجهل أو (الأنا الضائعة) حتى ينصحه (الشيخ يحيى) بالسلام النفسي لكنه يسلم للضياع والخراب والموت، وبين (كاثرين) والأسطوري يتجلى حضور الأسطوري ليدفع (محمود) حياته ثمنا لزوال هذا الحضور، وبين (كاثرين) و(مليكة) من الحب إلى الموت إلى اللعنة، وبين (كاثرين) و(الشيخ يحيى) إلى انطواء وعزلة الأخير، وفي كل الأحداث يتأكد حضور الآخر (كاثرين) شامخة من البداية للنهاية، بينما توالت انهيارات: (مليكة)، (الشيخ يحيى)، (محمود)، (فيونا)، تلك التي شهدت جزءا من تنصيب فاعلية الأنا في حديث العلاج بالأعشاب ، الذي لم ينعقد عليه سوى أمل مؤجل .

الشخوص كائنات ورقية حية

ألفنا الشخصية في السرد التقليدي بناء شامخا يتمتع بقدر وافر من الرعاية حتى تتشكل ملامحها، وهيئتها، وأهواؤها، وآمالها، فتحمل البصمة الطاغية للخطاب الروائي ريثما ترسخ في عقول ومشاعر ويقين المتلقين، عساها تكون متنفسهم وخلاصهم من الواقع المؤلم إلى الأمل في واقع أجمل.

ظل هذا هو حال المجتمع الاشتراكي إلى حد بعيد، واستشرى حضور الشخصية من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية النصية لتحمل معطيات جديدة، وكان تحول التشكيل الفني للشخصية عند (بلزاك)(١٧٩٩-١٨٥٠) (وزولا) (١٨٤٠-١٩٠٢) و(محفوظ) (١٩١١- ٢٠٠٦) من الارتكاز عليها باعتبارها العنصر الأكثر أهمية من عناصر الروائية إلى التقليص من دورها عند (كافكا)(١٨٨٣-١٩٢٤) حتى صارت مجرد رقم، وكان نداء (أندريه جيد) (١٨٦٩- ١٩٥١) مبكرا بضرورة الحد من غلواء الشخصية وإخماد توهجها، أما (بارت) (١٩١٥-١٩٨٠) فيرى الخطاب الروائي في الواقعية النصية أنه يشكل الشخصيات لا لتلعب فيما بينها أو أمامنا ولكن لتلعب مع القارئ بشيء من التضافر الحميم بينها وبين الخطاب، حتى أصبحت النظرة الجديدة إلى الشخصية تنهض على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة والمستويات الأخرى للسرد بوصفها كائنات ورقية مخلقة (٦١) .

تأتي الشخوص في (واحة الغروب)على غير طغيان بين ، من حيث الإفراط في الوصف الخارجي أو الإسهاب في رد الفعل للإحساس الداخلي إلا في حدود السياق الفني المعتدل، والموائم للحالة السردية بملفوظها ومضمونها، ولعلها بطولة الأحداث تلك التي استلت البساط من تحت أقدام الأفراد والأشخاص حتى جاء الرواة وحدهم أصحاب الدور الأكبر في تفعيل هذه الأحداث، ودون تأصيل مركزيتهم في المقام الأول، وليس لدينا سوى (محمود) و(كاثرين) كشخصين رئيسيين تدور حولهم الأحداث بشكل أساسي، لتنحصر بؤرة الصراع بين الأنا والآخر فيهما و من حولهما.

عن (محمود) تحضر الأنا بتداعياتها الإيجابية والسلبية ليكون (الشيخ يحيى)، والزجالة، والبدو، والأعراب، والأب، والأخ سليمان، والأم، ونعمة السمراء، وعرابي، الضابط طلعت، الضابط يوسف خنفس، الضابط محمد عبيد، الفلاحون، الأجواد، خديجة (أخت يحيى)، الشيخ إدريس، المهدي السنوسي، راشد (المعالج السيوي)، الشيخ صابر، الأمباشي وهبة السلماوي، الضابط وصفي.

هذه لم تكن (أنا) خالصة حال دخول الضباط طلعت، وخنفس، ووصفي، والشيخ صابر، حيث الخيانة والمراوغة والتنصل من الهوية الإسلامية والعربية وانبتات الجذور، أما سكان الواحة جميعا فهم نصف (الأنا) المنشطر والذي تمزق في النهاية.

عن (كاثرين) يتألق الآخر المطلق ليلحق بها هارفي، والأب، والأم، والأخت فيونا، مايكل، الأميرالاي سيمور، الجنرال ولسي، مأمور قسم اللبان، كرومل (الإنجليزي)، كايو (الرحالة الفرنسي)، فون مينوتولي (الرحالة الألماني)، ويمكن أن يلحق بهم من تراث الآخر (هيرودوت) – أوليمبياس ــ الملك فيليب- فيلوتاس (المحارب الشجاع) – داريوس – الإسكندر الأكبر – كاليستنير (مؤرخ أمجاد الإسكندر)، روكسانا (الزوجة الفارسية) هيفايستون (الصديقة) .

وعدا طغيان السياق التاريخي للآخر يمكنك أن تستشعر حالة دائمة لهيمنة آخر تلو آخر فتبدو كما لو كانت واحة الآخر بشكل مطلق، في مقابل خفوت الأنا إلى حد كبير، فها هو المستعمر، ثم جابي الضرائب (محمود)، وكذلك التألق المنظور بشكل أيديولوجي لحضور الآخر الثقافي في سطوة مقصودة لهيمنة الحضور المادي بعد ثبوته فنيا بالتفوق الثقافي ل(كاثرين)، أما المستر هارفي فهو يمارس ثقافة الاحتلال في كل العصور (فرق تسد) بمحاولة ضرب (الأنا) بالوقيعة بين الشرقيين والغربيين، أما آخر الشراكسة المصري فهو ألد وأغبى حين يتجسد في هيئة اليوزباشي (وصفي) فيدافع عن احتلال الإنجليز لبلاده، ويصف عرابي بالخائن، وكذلك الفدائيين، وعلى غير المعهود تنفر (فيونا) وتستهجن ذلك ..لماذا؟ لأنها

ربة العلم والمنهجية في التفكير، والموضوعية في الحكم، فتبدو أنموذجا متفردا لآخر إيجابي مطلق.

أيا كان الأمر، فقد تمتع الآخر كذلك بقدر من القبح المعلن من قبل الأمانة والموضوعية في مواقف شتى، ويبدو أن الشراكسة تمتعوا بنصيب أوفر من ذلك ، فهم نظروا لأنفسهم على كونهم سادة ومن دونهم دونهم، وتآمروا أكثر من مرة لقتل عرابي، وفرحوا لهزيمته، وكذلك كان الآخر الإنجليزي المحتل، وكان غدر (كاثرين) و(مايكل) ب (فيونا)، وفي كل الأحوال تجلت سيادة الآخر حتى بين الفراعنة الأجداد وكأنها الأنا الخفية في وجدان الشعب المقهور، ووقعت سيادة الأتراك بحكمهم الموازي لسيادة الإنجليز، بينما الأنا ظلت على حالها من الضياع والصراع الداخلي، بدءا من (محمود) ذاته بالانفصام والشتات، ومرورا بأهل الواحة حيث الصراع بين الشرقيين والغربيين، وانتهاء بالصراع بين (الشيخ يحيى) و(الشيخ صابر)، وأهل الواحة والمصريين، ثم خطيئة الزواج بين (مليكة) و(معبد)، وتستمر حالات الخيانة لشخوص بعينها من عرابي إلى ثورة ١٩١٩ إلى حالات المقاومة ضد الإنجليز، وتلك هي الأنا في أوج اختصارها حسبما أفضت واحة الغروب.

أما شخصية ضابط الشرطة المقهور والضائع والمنهزم التي سطرتها الرواية إنما هي جزء كذلك من هذه الأنا الضائعة، بين الانكسار والتردي، والخيانة والانهزامية، دون أن ندري أيا من دواعي هذا، ربما هو ذلك الصراع المستمر داخليا بين تعصبات شتى تمخضت عن مجتمع بدائي لم يدرك الرشد بعد.

استطاعت الشخوص إذن أن تتجلى بأحداثها وأفعالها، لا بوجودها المتعسف القاهر وفق مكونها المتفرد على كل المستويات إلا الراوي منها، حيث يسرد، ويصف، ويصنع الحدث، ويشكل الحوار، وينتقل من كل عنصر من عناصر الروائية إلى غيره في فرض سطوة الأنا لاستجلاء الآخر، وهو بالفعل ما خلق ذلك الصراع الخفي بين (محمود) و(كاثرين)، و(صابر) و(الشيخ يحيى)، بينما

كان (الإسكندر الأكبر) راويا حيا وميتا مجرد حالة مصطفاة حاولت أن تضفي قدرا من الأسطورية النفعية على سياق الأحداث، فانتقلت بها إلى التحول الفعال في رصد بواعث الصراع الإنساني وتجسيده بين الواقع والمثال.

الكرونوتوب بين الزمان المتعدد والمكان الكتز

الكرونوتوب، مصطلح استعاره (باختين) من حقل الرياضيات ليحدد علاقات الزمن والفضاء في مجال الأدب، وهناك روايات تمزج عدة أزمنة وعدة فضاءات لتولد كرونوتوب معين يمكن أن يجمع بين الوعي القرائي والمتخيل الأسطوري انطلاقا من ذلك، فليس الأمر منوطا بتحقيق الزمان والمكان داخل الرواية من منظور مطلق، بل من حيث كونهما نكهة الرواية الخاصة التي تفسح المجال للتأمل والتأويل (٦٢)، والتحديد الدقيق للمصطلح ينطلق من رؤية فلسفية صارمة تربط بين الفضاء والزمان باعتبارهما وحدة واحدة يستحيل فصلها عن الأحداث كما أنها تشكل نواتها المنظمة والمتضمنة لموضوع الرواية (٦٣) .

تنهض (واحة الغروب) على بنية من كرونوتوب خاص يتحقق من خلاله وجودها، فالرواية تسبح في خضم من عناق الواقع، ذلك الذي استوى على الماضي القريب، متوازيا مع ماض آخر هو في أقصى البعيد، في الوقت الذي يحاول فيه السارد أن يستحضر قراء آنيين، ويجتهد أن يجتلبهم إلى واقع روايته الذي لا ينأى هو الآخر عن واقعهم، فنحن لسنا أمام رواية تاريخية وإن اتكأت في مشروعية واقعيتها على أطروحات التاريخ بأبعادها المختلفة.

إن الزمن يوشك أن يصير العنصر الأساسي الذي يميز النصوص السردية بوجه عام، لا باعتبار تشكيل الأحداث في أزمنتها، ولا لسردها وروايتها وفق توافق زمني، وإنما بالإضافة إلى ذلك قدرتها على المزج بين أزمنة متعددة ومختلفة (٦٤)، شأن ما وقع باستحضار كينونة السياق الرئيسي معنيا بتاريخ مصر إبان الاحتلال البريطاني، ولعل فعاليات الأنا لا تتجسد إلا عند التحدي، وقد نصل إلى الجوهر بانصهار العرض، لينتظم الكرونوتوب بين (محمود) و(كاثرين) على نحو

مواز في فضاء الواحة، التي اجتمع على أرضها كل من الزمنين الماضي القريب والآني الفعلي، من خلال تألق زمن ثالث هو الماضي البعيد بكل تداعياته عن الأنا والآخر.

إن هالة من الفضاء تشع بها الرواية من البداية للنهاية اجتمعت عليها الأزمنة الثلاثة، عبر تلك البقعة المكانية الكائنة والمحددة بمعطيات الواقع والتاريخ في آن واحد ، فامتد الصراع في الزمن قبل أن يمتد في المكان، ووقع في السياق المعرفي التأويلي قبل أن يشتعل بين الأنا والآخر في السياق السردي الروائي، إلى أن كان المكان في زمن ما مفتاح فضاء لا ينتهي بالمرور عليه أو من خلاله دون أن ندرك أبعاد ذلك.

ليس من قبيل المصادفة أن تصير القاهرة هي بؤرة الانطلاق، إضفاء لمشروعية الآني، وإجلالا لتألق الحاضر، ثم تجسيدا لحضور الأنا بارتكازها على شواهد راسخة تشهد بتوثيق السياسي الرسمي، أما الشعبي فله حضوره أيضا حين نرى شارع الدواوين، وقسم الشرطة بعابدين، والموسكي، والحسين، وميدان العتبة، إنها قاهرة الحكم والشعب معا، حيث تتألق نفحات الأنا وقبلة الذات.

أما الإسكندرية فتحضر من قبيل (الاسترجاع) حيث لحظات الكفاح والمقاومة ضد الاحتلال، لكنها تبدو من خلال المشهور منها والثابت في ذاكرة الأنا، فترى شاطئ البحر وشوارعها، محطة الرمل، المنشية، كوم الدكة، قسم اللبان، باب رشيد، في استرجاع فني مواز للرحلة من القاهرة إلى واحة سيوة، وارتكز المكان في المدينتين الكبيرتين، في الأولى على مكتب مستر هارفي، نقطة الانطلاق الأولى، وفي الثانية كان قسم اللبان، وتلك إحدى اختناقات الأنا التي لم تر النور إلا بأضواء الأحياء والأماكن الشهيرة والتي ارتبطت جلها بجموع الشعب، عدا قصر عابدين الذي التقى عليه الزمن القريب في ثورة عرابي، والزمن الموازي لأحداث الرواية حيث قسم الشرطة ومنزل (محمود)، أما الزمن الآني فربما يشمل محل الحكم ومركز القرار الأول.

تمثل واحة سيوة المكان الكتر على الأصعدة الزمنية المختلفة حتى أبهرت اليوناني (هيرودوت)، وتمتعت بغابات النخيل والزيتون والبحيرات وعيون الماء، ومازالت بها أطلال شالي القديمة، ويقول الواقع المادي بمحاولات مستمرة لكشف آثار مقبرة (الإسكندر الأكبر) بها، فضلا عن كونها شاهدا على حضور الحضارة الفرعونية القديمة، ثم هي الآن صارت منتجعا صحيا ورافدا أصيلا للتميز، بلهجة سكانها، وجفاف مناخها، كما لو كانت إحدى المسلات الفرعونية القديمة الضاربة في جذور التاريخ من القاصي إلى الداني، فاجتمعت لديها عناصر تمزق الأنا على المستوى الفني تواؤما مع مختلفها وغريبها حتى شهدت غروب هذه الأنا في خضم التيه، هذا في الوقت الذي تجلى فيه الآخر حاضرا قويا شامخا متأقلما مع أهلها ومناخها وإن أسهم في زيادة عزلهم وقهرهم وتفريقهم فكانت له (التارفوتيت) هدية إلى فيونا، وكذلك محاولات علاجها بالأعشاب، وظفرت (كاثرين) بالكثير من استبصار معبدها القديم.

شالي، أغورمي، غابة النخيل، جبل الموتي، معبد الوحي، معبد الإسكندر(آمون)، هي أماكن حقيقية يمكنك أن تراها الآن مثلي، وتجوب أجواءها في واحة سيوة ، ذلك المكان الذي خص رواية (واحة الغروب) وما كان لها أن تكون لغيره أو في غيره بهذا الفضاء الطاعن في أزمنة مختلفة، وهذا ما يعنيه الكرونوتوب في تفعيل الزمان والفضاء بنكهة متميزة هي وحدها التي تخلقت منها الرواية، ولولاها ما كانت، ولا كان إبداعا أدبيا نقرؤه.

وإذا كان الإسكندر قد أسمعنا روايته بالصوت حتى أوشكت أن تغيب الصورة ويغيب فيها المكان، إلا أنه قد شرع في حرق المدن كما حرقت الفرس آثينا الجميلة، فصارت روايته قانونا أو مسوغا لفتح (محمود) الواحة على أي نحو من الأنحاء، و للإسكندر كذلك كانت مثالية المكان كما كانت لأبيه، وبالرغم من أنه وضع أساس مدينة الإسكندرية إلا أنه هنا ليس له سوى ترويض الصحراء إجلالا وتقديسا لروعة المكان الكتر، كما كان في زمن الماضي البعيد حين قدسها،

وزمن الماضي القريب حين دنسها (محمود)؛ ثم آثر أن يموت تحت تراب معبدها، عله يحيى حياة الماضيين في رحلة الغروب إلى الميلاد.

الحوار وآليات التفاعل بين الأضداد

يرى (باختين) أن كلام الرواية الحواري يجب أن يكون كلاما مقنعا لا يستظل بسلطة ما، ويتوخى الإقناع بواسطة محاورة وعينا وتشغيل صيرورته (٦٥)، ويربط المسألة بتصور متكامل عن فلسفة اللغة وأبعادها الغيرية التي يتمخض عنها تناسل الكلام المتحاور انطلاقا من عملية التواصل (٦٦)، إن الكلام الروائي الظاهر أساسا في الحوار ليس وشيا أو حلية في النص، وإنما هو قناة التلفظ الروائي حيث يلتقي الشفهي بالمكتوب منحدرا من رحم الخطاب الروائي، أي أن تدوين الواقع الحواري لا يرجع إلى فعل حر مطلق وإنما هو متصل برؤية العالم كذلك (٦٧) .

هذا المكون الحواري قد يكون خارجيا بما اصطلح عليه (ديالوج)، أو يكون داخليا بما أطلق عليه (منولوج)، وبين كل منهما وسائل اتصال قوية بالسارد والمسرود بالرغم من تواريهما خلف هذا الحوار، وكذلك يطلق على الخطاب الذهني لإحدى الشخصيات والذي يورده خطاب السارد (المونولوج المسرود) وفي الفرنسية الأسلوب الحر غير المباشر (٦٨) .

ذلك ما تجلى على أنحاء متعددة في (واحة الغروب)، ولعلها التقنية الأكثر تفعيلا من تقنيات السرد الروائي، ربما نظرا لتعدد الساردين أو الرواة على نحو لافت، وقد تميزت به (كاثرين) بوصفها الآخر الذي مثل الضد لأهل الواحة، وربما اتخذها الكاتب لسان حاله في رؤيته للعالم باعتبارها الأكثر حكمة، والأنضج ثقافة ومعرفة وخبرة بأمور الدنيا، وكأنها الأنا/ الآخر/ النموذج.

يأتي الحوار منسوجا في خيوط السرد معتمدا قدرا وفيرا من الإقناع، والتوازن بين الأنا والآخر، والموضوعية في غير إسهاب أو مجانية، وإنما هي تقنية

الحرفية العالية "سألته فور دخوله ونحن نقف في صالة البيت: محمود هل تخونني؟ فرد علي بسؤال – هل تقصدين هل أعرف نساء غيرك ؟ أومأت برأسي فقال بهدوء – نعم . انفجرت وجسدي كله ينتفض – هكذا إذن ! فماذا لو عرفت أنا رجالا غيرك؟ رد ببساطة أقتلك على الفور- صرخت إذن فلماذا لا أقتلك أنا الآن؟ سكت لحظة كأنه يفكر ثم أخرج مسدسه من جرابه وقدمه لي بامتداد ذراعه وهو يبتسم – في الواقع هذا هو العدل ... جسدي هو المشكلة. لا تكفيه امرأة والطلاق ليس مشكلة أبدا ... تمتمت أسأله ولكن في كل ذلك أين الحب؟ فمال فوقي وقبلني "(٦٩) .

على هذا النحو يأتي الحوار مضفورا بالسرد دون خصوصية الجمل المستقلة للأصوات المتفردة، وإنه لحضور فعال للوصف الحسي والانفعالي، واستغلال السيميائي والإشاري حتى يحرك الجوامد والسواكن ويضفي على المشهد قسطا واقعيا حيا، ولعل المنطق السياقي للحوار يشهد على طغيان الحس المادي الذي جمع بين أنا (محمود) وآخر (كاترين) ولا سبيل غير ذلك لالتقاء المتناقضين .

أما الحوار بنمطه المألوف فقد طال إلى حد كبير بين (كاثرين) وأختها (فيونا)، وتجلى من خلاله صورة الإسكندر باستعراض معرفي لإثبات مدى ضلوع (كاثرين) في عملها البحثي عن آثار الواحة، ثم انتقل للحديث عن (مايكل) وكيف أنه أحال حياة (فيونا) زوجته إلى جحيم، وكذلك آلت علاقة (كاثرين) و(محمود) إلى الشحوب العاطفي، لتجتمع صورة الآخر بين الأختين على فشل في العلاقة العاطفية ثم حرص شهي على البحث الدءوب والعمل والمعرفة ، في الوقت الذي آلت فيه أنا (محمود) إلى الشتات والضياع والفشل (٧٠) .

إن الحوار المباشر كان سلاحا موجها للاستعراض التاريخي والمعرفي في كثير من الأحوال ليتصل أحيانا بالأحداث بشكل واقعي سردي صريح، وأحيانا أخرى يبقى على حاله من الاستعراض النفعي الذي قد يحيد عن الأحداث قليلا وقد ينقطع عنها البتة، شأن الإفراط في حضور الإسكندر فنراه في ديالوج

(كاثرين) و(محمود)(٧١)، ثم بين (كاثرين) و(فيونا) عن مكان قبره (٧٢)، ثم مرة أخرى بينهما (٧٣)، ذلك فضلا عن حضور الإسكندر ذاته راويا في فصل كامل انتهى به القسم الأول، وربما كان الأعلى فنيا ضمن تقنية السرد دون المكون الحواري الخارجي (الديالوج) .

على العكس من ذلك وقع (المونولوج) في تقنية فنية أعلى من خلال استبصار هوية الراوي وحضوره بشكل فاعل على المستوى الخارجي والداخلي في آن واحد، ويكفي أن نرصد أكثر من عشرة مواضع من الرواية تم فيها استعراض المونولوج حيث استشعار الهوية وحضور الأنا على المستوى الأكثر صدقا، وإذا صدق القول عن وقوع (محمود) في دائرة الأنا فإن ثمة خصائص هي للتخلف البشري والبدائية أقرب منها للتحضر والسمو والرفعة، يقول مونولوج (كاثرين) عن (محمود) " لم يتوقف أبدا أمام أشجار أو زهور. لم يقل مرة إن البحر يفتنه أو النهر. وعند زيارة الآثار يستبد به الملل بعد خمس دقائق، لا يتأمل عمارة بناء ولا لوحة على جدار " (٧٤)، ثم تعود للتوازن " لا أريد أن أقول إني أذكى منه أو أني أرى ما يعجز هو عن رؤيته "(٧٥)، وحين ترى (كاثرين) كذلك في يدها مفاتيح الواحة سرعان ما تعود للموضوعية " فلأسكت حتى لا يصيبني الكبر الذي رأى اليونان أنه أصل المآسي في الحياة. إذن فلأتواضع. لا أحتاج إلى مآسي جديدة . يكفي أن أفتح عيني على جلال هذه الصحراء " (٧٦) .

ثم يأتي مونولوج الإسكندر مرة أخرى، لكنه في هذه المرة يعلو صوت الطغيان وحضور خنوع الأنا التي باركت ذلك " لكن ها هم المصريون دامت دولتهم آلاف السنين مستقرة بسطوة الأرباب والفراعنة والكهنة، بفضل الطغيان الذي يكرهه هؤلاء اليونان، فلماذا لا أتعلم من مصر دروسي، ولم لا أحاول الجمع بينها وبين دروس أرسطو؟ "(٧٧)، ولعلنا رويدا ندرك فحوى إسقاط الكاتب على لسان الإسكندر حتى يبدو موازيا للتفاعل بين الأنا والآخر "هناك تعلمت أن الخوف لا الحكمة هو أساس الملك. تعلمت أنه لابد من إخافة العامة دائما بالعقاب والعذاب على الأرض وفي السماء لكي يعرفوا الطاعة والاستقامة ،

تعلمت أنه يجب على الحاكم ألا يسمح للعامة بالحرية أو بالمتعة بل عليه أن يعلمهم أن يجدوا المتعة في الخوف. يجب أن يعبدوني في الخوف وبالخوف هذا هو أثمن درس تعلمته من آمون والمصريين . " (٧٨) وتلك هي إحدى وقائع الأنا التي تدعونا إلى التساؤل، من يكون إذن ذلك الإسكندر الأكبر؟! وهل تبقى هذه خصوصيات (أنا) ولت وانقضت أم لما تزل في معية الأحداث تطرح فعاليتها على الزمن الآني؟!

يفتح الحوار عوالم لا تنتهي من التفاعل بين الأنا والآخر، ولم نكد نترك واحدة حتى نتمثل الأخرى بالحضور، ولا ندعها في النهاية إلا على أعتاب حضور الأنا الإيجابي الطاغي في مقولة (إبراهيم) ل(محمود) "استحلفك يا سعادة المأمور إن وافاني الأجل هنا أن تدفني في بلدي. لا تتركني للغربة في الرمل. أخاف الغربة في الموت أكثر مما أخاف وأنا على ظهر الدنيا" (٧٩)، هكذا تأجيجا لحالات التفاعل المتلاحقة بين الأنا والآخر على كل مستويات التقنية الفنية، ولعلها في المكون الحواري قد بدت متألقة على نحو يشهد بقوة الحضور الفعال من البداية للنهاية .

التشخيص الأدبي للغة

هناك مجموعة من العناصر الفنية التي يمكن من خلالها الوقوف على أدبية النص الروائي وفق سياق النوع الأدبي، وربما اقتصرت هذه العناصر على فنون السرد خاصة والتي اشتملها (باختين) باللعب الهزلي مع اللغات، وأقوال الشخصيات على اختلاف توجهاتهم وثقافاتهم، ثم المحكي المباشر، وكذلك الأجناس التعبيرية المتخللة، لتصبح هذه الوسائل أكثر تمكنا من استيعاب مفردات الخطاب على كل المستويات، الواقعية والتداولية والثقافية والجمالية(٨٠) .

بناء على ذلك نصبح إزاء (واحة الغروب) أمام اتجاهات لغوية متعددة، من لغة السرد إلى خطاب الشخصيات، حيث تجلى من خلالها الوقوف على لهجة أهل الواحة وعلاقتها بلغة البربر (الأمازيغية)، وكذلك تأتي لغة الآخر متجسدة في الإنجليزية، ذلك عدا استخدام بعض ألفاظ العامية، واللافت في الأمر أن حضور

اللغة متجسدة في السرد أو الحوار يفسح المجال للعب الدلالي متحريا أعلى درجات الصدق الفني، فتجسد الآخر قويا أو يكاد.

يتجلى هذا في صورة المحتل الإنجليزي حيث المستر (هارفي) بلقبه واسمه، ثم هو "يقلب في الملف المكتوب عليه بخط كبير باللغة الإنجليزية (واحة سيوة) ... يتمتم لنفسه بين لحظة وأخرى: interesting . very interesting ... إذن فأنا أعرف حضرة صاغ محمود (٨١)، هذا توخيا لتداخل مشروع يسجل حضورا فعليا لصراع الأنا والآخر أو محمود / هارفي، ليتجلى من خلاله نقطة الانطلاق إلى مستويات متعددة من التفاعل يجيء على رأسها الصراع اللغوي الذي ربما ظل عائقا بين (محمود) و(كاثرين) ثم هو يبلغ ذروته عند (مليكة) حينما عجزت اللغة تماما أن تفي بالتعبير عن خلجات المشاعر والأحاسيس والأفكار، ولغة التواصل على وجه العموم .

كان من الطبيعي أن يأتي تقرير مفتش النظارة عن القسم وعن محمود، أو من بيده مقاليد الأمور، أو الآخر الذي يحكم ويسير الأحداث، وغير الموصول بالأنا على أي نحو من الأنحاء سوى القطيعة والعلية ومرارة الوطء على ظهر الوطن وأهله؛ كان من الطبيعي أن يأتي مكتوبا أو منطوقا بلغة عليا لا تسمح بأدنى حضور للأنا إلا من آخرها هي "ويري معالي المفتش أن هذه أحداث خطيرة للغاية في اتجاه خاطئ كما جاء بالنص these are very serious developments in the wrong direction "(82) . ولعلها فطنة السارد الذي يلح دائما على توثيق حضور الآخر بكل الوسائل الفنية الممكنة، فيخلق حالة من المصداقية إزاء التعاطي القرائي للنص.

العامية هي الأخرى وبوصفها إحدى أطروحات الأنا الخاصة تأتي ولكنها دائما بين قوسين، وهي هنا تبدو عامية مصرية، و ما دامت كذلك فليس أولى من (محمود) أن يأتي بها باعتباره الراوي المصري الأوحد من خارج الواحة، إنه صوت الأنا/ مصر/ الوطن الأكبر في هذا السياق، ولولا أن كانت هذه اللهجة ربما

انتقصت ملامح الشخصية، ليصير اللعب اللغوي أحد مكونات الخطاب الروائي الذي يرقى للتفعيل الفني والدلالي على نحو غير مباشر، "رأيت بعيني (الولِس) الذي كسر عرابي، ثم رأيت الولس الأكبر بعد أن كسروه ... رأيت العربات المذهبة تجرها خيول تتهادى تقل كبار رجال البلد الذين كانوا يلقوت الخطب الملتهبة ضد الإنجليز أيام (الهوجة)" (٨٣).

المثير في الأمر أن لفظ (وَلس) لغة عربية فصيحة فقط بفتح الواو، والوَلس هو الخيانة ووالسه خادعه، أما (الهوج) فهو الحمق، والهوجاء: الناقة المسرعة والريح التي تقلع البيوت، والأهوج: المسرع إلى الأمور والأحمق قليل الهداية (٨٤)، وربما كانت هذه إحدى خصوصيات العامية المصرية في أغلب أحوالها .

هذا في الوقت الذي لم تتجل فيه لهجة الواحة المنتمية إلى (أمازيغية) البربر من قريب أو بعيد على لسان أي من أفرادها، وأغنى عنها الإشارة كتوظيف فني مقصود، مثل ذلك الذي صاحب حالة (مليكة) كأحد الأحداث التي احتدم فيها الصراع إلى الذروة بين الأنا والآخر مردودا إلى غياب لغة التواصل.

تجلت الأنا العربية والقومية والمصرية في حضور شاهدها الأول العقائدي والديني والثقافي والمعرفي القرآن الكريم، فنرى حضور لغة عليا على لسان السرد والحوار والمحكي المباشر، وكأنها وثيقة الأنا التي تحتمي فيها اللغة والثقافة والهوية ، وعلى لسان الشيخ (يحيى) "مازالوا يحملون لهذا الغضب هما في مجلس الأجواد مع أنك لا تملك لهم ضرا ولا نفعا ... مكتوب أنه سيعلو صوت السفهاء ويتكلم الحكيم في كمه ... وأنتم تشربون الخمر جهارا، وتأتون الفواحش ما ظهر منها وما بطن وتقتلون أنفسكم بأيديكم" (٨٥)، وفي موضع آخر " كيف تريدون من مليكة أن تفهم عاداتكم التي بلغت أنا من الكبر عتيا ولم أفهمها"(٨٦)، ثم على لسان الإسكندر الأكبر "ألفت بين قلوبهم ورممت معابد آلهتهم "(٨٧) .

أن يأتي على لسان (الشيخ يحيى) هذا التناص فهو من قبيل البراعة في رسم أبعاد الشخصية وتوخي خبرتها وثقافتها وحكمتها وتدينها، فكانت اللغة المقدسة

إضافة إلى موضوعية ومصداقية الحالة، ولكنه حين يأتي هذا التناص على لسان (الإسكندر) فهو من قبيل تسلل الكاتب في الراوي بما يؤكد نظرية المسخ في موضع كان يستوجب الفصل؛ إلا إذا تمثلنا الإيعاز بالحضور الديني المقدس على لسان الإسكندر ولو على سبيل التزيد والتزييف.

غير أن الرواية لم تدعنا نخرج بأيدي فارغة من رصيد الجمالي المطلق في أدبية النص، ليزيد تفعيل حضور لسان الحكمة والموضوعية والثقافة والأنا الفاعلة ل (الشيخ يحيى) أيضا حين ينطق بالشعر:

" من يفعل الخير لا يعدم جوازيه لا يذهب العرف بين الله والناس"(٨٨)

في معرض الحديث عن فعل الخير أثناء مخاطبة (محمود)، والبيت ل(الحطيئة) يؤكد حضور الأنا مرة أخرى في سياق الجمالي اللغوي الذي لم يتوقف عند ذلك، وإنما تألق بشكل مطلق في سياق المحكي المباشر .

يتوالى صوت الحكمة على لسان (الشيخ يحيى) في مستوى حكائي أكثر رقيا واكتنازا ومعايشة على مستوى الملفوظ، فيقدم الكاتب وثيقة أخرى على مصداقية تشكيل أبعاد شخصيته، وربما هو الأمر الأكثر صعوبة، فلأن تقول وصفا مجردا أسهل كثيرا من تجسيد هذا الوصف بواسطة الكيان المتحرك والمتحدث للشخصية "أعلم أن من لا يخاف على حياته لا تهمه حياة غيره" (٨٩)، ثم يتألق الجمالي في لحظة إشراق مشهودة على لسان ساردها المنسوخ من الكاتب، فتقرأ على لسان (محمود) "كنت أول رجالها ولم تكن هي أول نسائي" (٩٠) حال حديثه عن (نعمة السمراء) فتتألق الكتابة بوصف جماليات الحالة على اكتناز العبارة، وتتسلل جماليات أخرى في قوله "فتحت الباب فلكمتني الشمس وأغمضت عيني من الوهج" (٩١)، في سريان خافت لحيوية الصورة دون شعرية طاغية، علها تبقى المسافة التي تشفع بحضور النوع الأدبي السردي ليتألق بين تارة وأخرى، عبر سياق جمالي موصول بالحالة التي أبدع فيها السارد على لسان (محمود)، فتجلت مفردة الذات وعلت صيحة الأنا في مسخ للكاتب وحضور

جمالي حي " انكسر شيء لا أعرف ما هو. انتهى هنا نهار علاقتنا إلى غروب في هذه المحطة الأخيرة إلى الأفق الغربي كما وصفت (كاثرين) هذا المكان. تفتت زواجنا مثل الرمال ثم بددته كله عاصفة مليكة"(٩٢)، تلك التي مثلت ذروة الصراع بين الأنا والآخر، حتى توالت سلسلة الانكسارات والسقوط للذات في سياق تاريخي ماض ألقى بظلاله على الواقع الكائن .

وربما هي القراءة المنهجية التي تفرض حضورا قرائيا لواقع الرواية الذي ينهض على طي صفحة التخاذل وفقد الهوية والتبعية والركون إلى دواعي الاستسلام والضياع، وفتح صفحة أخرى تنهض على نهوض الأنا ومحاولة اللحاق بالآخر، تواصلا مع حضارة الحضور دون انكسار الغياب والضياع، بين يدي الآني والمستقبل شأن ما كان مع الماضي القريب، وإن لم يكن هذا التوجه البرجماتي فتكفي المعالجة ما حققته من متعة الكشف والتذوق والمعايشة.

تلك هي محصلة الخطاب الذي انتقل من السردي الفني إلى الواقعي الحياتي، ولعلها مصداقية الإبداع، ومحاولة توخي القراءة الموضوعية للدوال بأنواعها المختلفة، والمدلولات باحتمالاتها المتوقعة، تحقيقا لفرضية التناول عن استراتيجية الآخر، عبر تقنية السرد، في أحد نماذج الإبداع الروائي المعاصر.

الهـــــــــــــــوامـــــــــــــــش

(١) هنتجون، صامويل، صدام الحضارات، ترجمة طلعت الشايب، دار سطور القاهرة ١٩٩٨، ص٣٩ .

(٢) فرانسوا ، جان ، أوهام الهوية ، ترجمة حليم طوسون ، دار العالم الثالث القاهرة ١٩٩٨ ، ص ٢١ .

(٣) سعيد، إدوارد ، الاستشراق، ترجمة محمد عناني، دار رؤية القاهرة ٢٠٠٨، ص١٠٧.

(٤) السابق.

(٥) السابق، ص٥٠٤ – ص٥٠٥ .

(٦) حرب، علي، حديث النهايات، المركز الثقافي العربي بيروت ٢٠٠٠، ص١١٩ .

(٧) جولدمان، لوسيان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية ، ترجمة خيري دومة ، مجلة فصول م١٢ ع٤ صيف ١٩٩٣ ص٣٨ .

(٨) السابق، ص٣٥ .

(٩) برادة، محمد، الرواية أفقا ، مجلة فصول م١١ ع٤ شتاء ١٩٩٣، ص١٨،١٧ .

(١٠) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ع ١٦٤، ص ٢٩٨، ٢٩٩.

(١١) السابق .

(١٢) عناني، محمد، ترجمة المصطلحات الأدبية، مجلة آداب القاهرة م٥٦ ع١ يناير١٩٩٦، ص٢٣ .

(13) Cuddon , A Dictionary of literary terms , penguin books , London 1982 , p.143 .

(١٤) حافظ، صبري، الرواية والحلقات القصصية وإشكاليات التجنيس، مجلة فصول م١٢ ع١ ربيع١٩٩٣، ص٤١ .

(١٥) أسعد، سامية، القصة وقضية المكان، مجلة فصول م٢ ع٤ ١٩٨٢ ص١٧٩ .

(١٦) إيخنباوم، بوريس، أو هنري ونظرية القصة القصيرة، مجلة فصول م٣ ع٣ ١٩٨٣ ص٨٤، ٨٥.

(١٧) السابق.

(١٨) فض ، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، كتابات نقدية ع٢٦ يناير ١٩٩٥، ص٩٣، ٩٤ .

(١٩) برادة، محمد، الرواية أفقا، سبق ذكره، ص١٨.

(٢٠) طاهر، بهاء، واحة الغروب، روايات الهلال ع٦٩٥ سنة ٢٠٠٦.

(٢١) عبد الحميد ، شاكر ، الموت والحلم في عالم (بهاء طاهر) ، فصول م١٢ ع٢ صيف ١٩٩٣ ، ص١٨١ .

(٢٢) ستانزل ، ك.ف ، العناصر الجوهرية للمواقع السردية ، فصول م١١ ع٤ شتاء ١٩٩٣ ، ص٦١ .

(٢٣) بو طيب ، عبد العالي ، مفهوم الرؤية السردية ، فصول م١١ ع١١ شتاء ١٩٩٣ ، ص٦٨ ، ٦٩ .

(٢٤) ستانزل ، ك . ف ، العناصر الجوهرية ...، سبق ذكره .

(٢٥) برادة ، محمد ، الرواية أفقا ، سبق ذكره .

(٢٦) مرتاض ، عبد الملك ، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ع٢٤٠ ، ص٧٨ .

(٢٧) بو طيب ، عبد العالي ، إشكالية الزمن في النص السردي ، فصول م١٢ ع٢ صيف ١٩٩٣ ، ص ١٦٤ .

(٢٨) برادة ، محمد ، الرواية أفقا ، سبق ذكره ، ص١٩ .

(٢٩) رشيد ، أمينة ، المفارقة الروائية ، فصول م١١ ع٤ ١٩٩٣ ، ص ١٥٧ .

(٣٠) الرواية ، ص١٥٣ .

(٣١) الرواية ، ٩ .

(٣٢) الرواية ، ٩ .

(٣٣) الرواية ، ١٠ .

(٣٤) الرواية ، ١٤ .

(٣٥) الرواية ، ١٧ .

(٣٦) الرواية ، ١٧ .

(٣٧) الرواية ، ٢١ .

(٣٨) الرواية ، ٣٠ .

(٣٩) الرواية ، ٣٠ .

(٤٠) الرواية ، ١٥ .

(٤١) الرواية ، ٤٠ .

(٤٢) الرواية ، ١٠٨ .
(٤٣) الرواية ، ١٠٩ .
(٤٤) الرواية ، ١٠٩ .
(٤٥) الرواية ، ٤٧ .
(٤٦) الرواية ، ٤٨ .
(٤٧) الرواية ، ١٧٣ - ١٧٤ .
(٤٨) يقول تعالي " والذين يتوفون منكم ويذرون أزواجا يتربصن بأنفسهن أربعة أشهر وعشرا " آية (٢٣٤) – البقرة .
(٤٩) الرواية ، ١٥٩ .
(٥٠) الرواية ، ٢٥٣ .
(٥١) الرواية ، الرواية ، ١٦٢ .
(٥٢) برادة ، محمد ، الرواية أفقا ، سبق ذكره ، ص ١٨ .
(٥٣) السابق ، ص ٢٠ .
(٥٤) حليفي ، شعيب ، مكونات السرد الفانتاستيكي ، مجلة فصول م١٢ ع١ ربيع١٩٩٣ ، ص ٧٨ .
(٥٥) الرواية ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .
(٥٦) الرواية ، ١٠ - ١٦ .
(٥٧) الرواية ، ١٧٣ - ١٧٤ .
(٥٨) الرواية ، ١٤٩ .
(٥٩) حليفي ، شعيب ، مكونات السرد ...، سبق ذكره ، ص٦٦ .
(٦٠) الرواية ، ٤٨ .
(٦١) مرتاض ، عبد الملك ، في نظرية الرواية ، سبق ذكره ، ص ٨٦-٩٣ .
(٦٢) برادة ، محمد ، الرواية أفقا ، سبق ذكره ، ص٢٢ .
(٦٣) حليفي ، شعيب ، مكونات السرد ...، سبق ذكره ، ص٨٦ .
(٦٤) بو طيب ، عبد العالي ، إشكالية الزمن ...، سبق ذكره ، ص ١٢٩ .
(٦٥) برادة ، محمد ، الرواية أفقا ، سبق ذكره ، ص٢١ .
(٦٦) السابق .
(٦٧) السابق .
(٦٨) السابق ، ص ١٨ .

(٦٩) الرواية ، ٢٠ .

(٧٠) الرواية ، ٧٠ .

(٧١) الرواية ، ٨١ .

(٧٢) الرواية ، ٢٤٩ .

(٧٣) الرواية ، ٢٥١ .

(٧٤) الرواية ، ٥٠ .

(٧٥) الرواية ، ٥٠ .

(٧٦) الرواية ، ٥١ .

(٧٧) الرواية ،١١٢ .

(٧٨) الرواية ، ١٢٠ .

(٧٩) الرواية ، ٢٧٧ .

(٨٠) برادة ، محمد ، الرواية أفقا ، سبق ذكره ، ص٢٣ .

(٨١) الرواية ، ١١ .

(٨٢) الرواية ، ٢٧٥ .

(٨٣) الرواية ، ٤١ .

(٨٤) لسان العرب ، مادة : هوس – هوج .

(٨٥) الرواية ، ٦١ .

(٨٦) الرواية ، ١٨٠ .

(٨٧) الرواية ، ١١٦ .

(٨٨) الرواية ، ٢٣٧ .

(٨٩) الرواية ، ٦٧ .

(٩٠) الرواية ، ٨٤ .

(٩١) الرواية ، ٨٦ .

(٩٢) الرواية ، ٢٢٩ .