جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص : أدب عربي حديث و معاصر

إعداد الطالبة:
هدى بوحوش

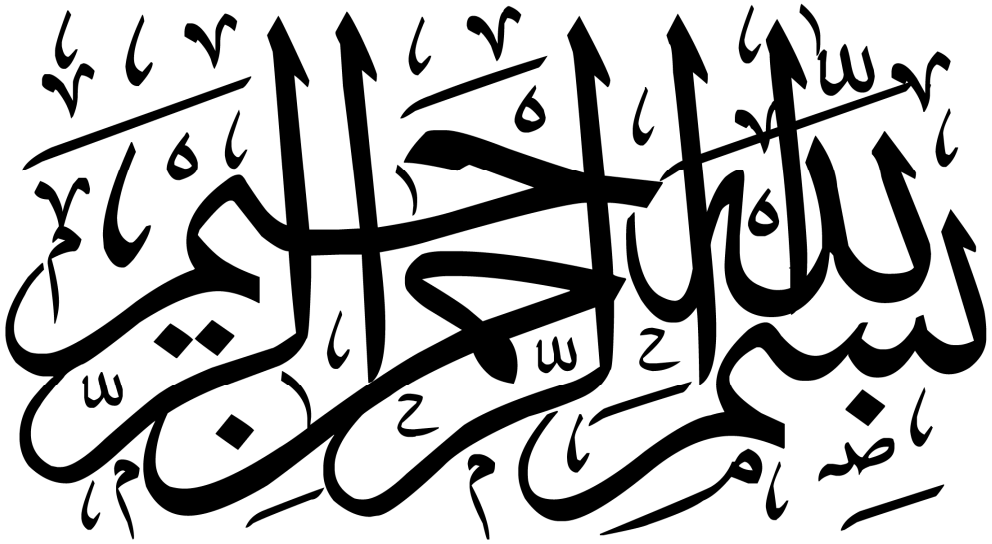
يوم:25/06/2019

صور الموت في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج

لجنة المناقشة:

لعلى سعادة	أ. د.	محمد خيضر بسكرة	**رئيسا**
سليم بتقة	أ. د.	محمد خيضر بسكرة	**مشرفا**
عبد القادر رحيم	أ. مح أ	محمد خيضر بسكرة	**مناقشا**

السنة الجامعية : 2018 - 2019


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال تعالى: ﴿ وَمَنۡ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشۡكُرُ لِنَفۡسِهِۦۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ ﴾

أشكر الله عزَّ وجلَّ الذي وفقني لإنجاز هذا البحث

قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: (لا يَشكُرُ اللهَ مَن لا يَشكُرُ النَّاسَ)

أتقدم بكل معاني الاحترام والتقدير، والامتنان لأستاذي المشرف على كل

ماقدمه لي من نصائح وعلى صبره في تصحيح أخطائي وهفواتي وأخص

بالذكر تواضعه في التعامل معي

فجزاك الله خيرًا إن شاء الله

كما لايفوتني أن أشكر اللجنة العلمية المشرفة على مناقشة هذا البحث

وتصويب ماوقعت فيه من أخطاء

فأدامكم الله لخدمة العلم

مقدمة

الرواية جنس سردي، وهي إحدى مغامرات العقل. تتشكل مغامرة جمالية ضمن عالم جسدته اللغة، ورسمت زمانه ومكانه وحددت شخصياته. كل ذلك يكون على شاكلة دوال تتساند دلاليًا لتشخيص المعنى.

ضمن هذا الكون الصوري يحضر الموت عنصرا مهما في بناء حياة الرواية، إذ يَهبُها قيمتها بوصفه العنصر المتمم لثنائية (الحياة/الموت).
هذا الحضور البارز للموت، يتأسس على فاعليته داخل هذا الواقع السردي باضطلاعه بوظائف، وتحوله إلى صور روائية يجسدها التصوير، والسبك اللغوي، والفني، والجمالي والمتخيل الإنساني .

وقد توجهنا صوب دراسة هذا الموضوع، متخذين من أحد أعمال الروائي الجزائري "**واسيني الأعرج**" أنموذجا لهذه الدراسة والموسومة بـ : **صور الموت في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"**، وذلك لرصد صور الموت التي لاحت في هذه الرواية، والمنجزة باللغة ضمن عوالم "**واسيني الأعرج**" التخييلية، ضِف على ذلك القيمة العلمية للموضوع وندرة الدراسات الأكاديمية المطبقة على الصورة في شقها السردي .

ونظرا للأهمية المعرفية لهذا الموضوع، حاولنا استقصاءه والبحث فيه من خلال الإجابة عن إشكالية البحث التي توزعت على التساؤلات الآ تية :

- كيف يتحول حضور الموت داخل الرواية من مجرد موضوع إلى صورة ؟
- هل يشتغل موضوع الموت وظيفيا داخل الرواية ؟ وماهي وظائفه ؟
- ماهي معالم صور الموت الروائية التي ارتسمت تمثلاتها داخل الرواية؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة قمنا بهذه الدراسة التي انبنت هندستها المعمارية على مدخل وفصلين تطبيقيين. صدرنا هذه الدراسة بمقدمة وذيلناها بخاتمة.

خصصنا المدخل للجزء النظري من الدراسة، حيث قاربنا فيه مفهومي الصورة والموت، وقفنا بداية على المفهوم اللّغوي للصورة، ثم عرجنا على المفهوم الاصطلاحي لها، ثم تطرقنا إلى مفهوم الصورة السردية الروائية كمقاربة حدودية لها.

وبعد ذلك انتقلنا إلى المفهوم اللغوي للموت، ومنه انصرفنا إلى مفهومه في وضع الاصطلاح، لنقف بعد ذلك على رؤية الموت من منظورين مختلفين، تمثلا في الفكر العربي، والفكر الغربي.

أفردنا للجانب التطبيقي فصلين؛ حمل الأول عنوان: الوظائف الفنية للموت، جاء فيه ثلاثة مباحث؛ حمل الأول عنوان: عتبات الموت ووظائفه الفنية أبرزنا فيه وظيفة الموت بوصفه فاعلا يقوم بوظيفة العتبات عبر ثلاث عتبات تمثلت في : العنوان، والتصدير، والاستهلال والموقف البدئي للروائية.

أما المبحث الثاني فجاء موسوما بـوظيفة التحويل، حيث يحضر الموت بوصفه محركا للأحداث الروائية، وكمبرر للتحول الحاصل على المستوى السلوكي للشخصيات داخلها.

وجاء المبحث الثالث والمعنون بـالوظيفة الرمزية ليطالعنا بالمسؤولية الرمزية للموت بوصه معادلا للحروب الأهلية، وبتجسده رمزيا كموت معنوي.

ولتكتمل الدراسة التطبيقية، خصصنا الفصل الثاني ليكون أساس هذه الدراسة وعنواناه بـصور الموت في الرواية، حيث رصدنا فيه الصور الروائية عبر سمة الجنائزية، التي وقفنا فيها على صورة الفضاء العنيف وعلى موت اللغة، وصورة لمرايا الموت التي حوت "الأنا" منظورا إليها، وشعارات الآخر.

أما الصورة الثالثة فكانت بعنوان الموت الملون، الذي وقفنا فيه على الإرهاب بوصفه لونًا من ألوان الموت، وكذلك الاغتيال، وعطفنا هذه التلونات بمسرد للموت المتشكل في الرواية عبر دلالات مختلفة.

وكتحصيل حاصل، ختمنا هذه الدراسة بخاتمة، ركزنا فيها على أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على منهج يلائم طبيعة الدراسة تمثل في المنهج السيميائي لمقاربة ماوقفنا عليه من عتبات وعلى آليتي الوصف والتحليل لمقاربة الرواية.

كما استأنسنا في دراستنا هذه بمراجع نذكر منها:

- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما.
- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية.
- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص.

ولا يستساغ طعم النجاح إلا بعد تجاوز الصعوبات، وكأيِّ بحث علمي اعترضت سبيل البحث بعض الصعوبات من بينها، حداثة الصورة الروائية وحساسية موضوع الموت مما جعلنا حذرين في التعامل مع المادة العلمية.

ولايفوتنا في الختام، أن نشكر الله عزَّ وجلَّ الذي أنعم علينا بالعون والتوفيق لإنجاز هذه الدراسة، وأن نتقدم بشكرنا الجزيل، وامتنانا الكبير، لأستاذنا الفاضل الدكتور "**سليم بتقة**" على ما قدمه من جهود في سبيل سير عملية البحث، فجزاك الله خيرًا إن شاء الله .

مدخل مفاهيمي

أولاً: الصورة

المفهوم اللغوي

المفهوم الاصطلاحي

الصُّورة السَّردية مقاربة حدودية

ثانيًا: الموت

المفهوم اللغوي

المفهوم الاصطلاحي

الموت في الفكر العربي

الموت في الفكر الغربي

أولاً: الصّورة

كثُر السِجال في الأوساط الأدبية حول مصطلح "الصورة" وتعذر بذلك تحديده وقولبته في إطار مفاهيمي محدد، فتباينت التعريفات المقدمة للصورة وتعددت ، وتبعا لذلك حاولنا استقصاء معانيها في المعجم اللغوي ومقاربتها في وضع الاصطلاح.

1. المفهوم اللغوي :

الصورة كلمة مشتقة من الفعل الماضي "صوَّر" الذي مضارعه "يُصوِّرُ"، ومصدره "تصوير" ، يأتي ذكرها في المعجم في مادة (ص و ر) يقول الفيروز آبادي : « الصورة، بالضم : الشكل ج : صُوَرٌ و صِورٌ ، كعِنب وصُوْرٌ ...وقد صوَّره، فتصوَّر وتستعمل بمعنى النوع و الصفة »[1].

وفي لسان العرب ترد الصورة : « تصوّرت الشيء : توهمت صورته، فتصوّر لي، والتصاوير : التماثيل وفي الحديث : أتاني الليلة ربِّي في أحسن صورة. قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صُورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»[2] .

وتسجل لفظة الصورة حضورا في النص القرآني، ومن مصاديق هذا الحضور قوله تعالى :﴿ هُوَ ٱلَّذِى يُصَوِّرُكُمۡ فِى ٱلۡأَرۡحَامِ كَيۡفَ يَشَآءُۚ ﴾[3] ويأتي "**ابن كثير**"على

---

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005 م، مادة (ص و ر)، ص427.

[2] ابن منظور، لسان العرب ، بيروت، دار صادر، مج8، ط1، 2000 م، مادة (ص و ر)، ص 304 .

[3] آل عمران :6.

تفسير هذه الآية بقوله : « أي يخلقكم كما يشاء في الأرحام من ذكر وأنثى» [1]. فالله هو الخالِق المُصوِّر الذي خلق الإنسان في أحسن صورة قال تعالى:﴿ وَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡۖ ﴾ [2] ، أي « فخلقكم في أحسن الأشكال » [3].

وتطالعنا لفظة الصورة بصيغة اسم الفاعل في قوله عزّ من قائل: ﴿هُوَ ٱللَّهُ ٱلۡخَٰلِقُ ٱلۡبَارِئُ ٱلۡمُصَوِّرُۖ ﴾[4]. والمُصوِّر من أسماء الله الحسنى بمعنى « الذي ينفذ ما يريد إيجاده على الصفة التي يريدها »[5]. وعلى الصورة التي يختارها قال تعالى:﴿ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴾ [6] وتفسير هذه الآية : « الله عزَّ وجلَّ قادر على خلق النطفة على شكل قبيح من الحيوانات المنكرة الخلق ولكن بقدرته ولطفه وحلمه يخلقه على شكل حَسَن مستقيم معتدل تامٍ حسن المنظر والهيئة »[7].

ومما تقدم ذكره في المعجم العربي، والنص القرآني يتضح أن المفهوم اللغوي للصورة يدور في فلك معانٍ تدل على: النوع، والصفة، والتمثال كما تجمع الصورة بين المعنيين الحقيقي والمجازي للأشياء، كما تدل أيضا على الخلق، والشكل، والتشكيل، والتركيب.

---

[1] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد سلامة، الرياض، دار طيبة للنشر والتوزيع، ج2، ط1، 1997م ،ص6.

[2] غافر:64

[3] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج7، ص156 .

[4] الحشر:24

[5] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم ،ج8، ص 80 .

[6] الانفطار :8 .

[7] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم ،ج8، ص 343 ،344 .

2. المفهوم الاصطلاحي :

نظرا لاشتغال الصورة على مساحة كبيرة، ودخولها حقولًا معرفية مختلفة، تعددت التعريفات المقدمة لها تبعًا لاختلاف وتعدد المنطلقات والمرجعيات المعرفية والفكرية.

فإذا بحثنا عن اصطلاح الصورة في التفكير الفلسفي نجدها قد اتخذت منحىً تجريديا، وتمحورت موضوعاتها حول العالم المادي والعالم المجرد إذ: « اقترن الحديث عنها بقضية المحسوس والمتصوّر الذهني، أو الوجود واللاوجود، وسوى ذلك من ثنائيات. لكنَّ المهم هو أنَّ الحديث عن الصورة يأتي في أعلى درجات التجريد، فكما تجرِّد الرياضيات الواقعة الحسابية إلى مجرد رموز حسابية، فإن الفلسفة جرَّدت الصورة الحيَّة إلى أشكال مجردة في عالم المُثل »[1].

فعند "**أفلاطون**"(**Platon**) تعد « الصورة المجردة في عالم المثل/ عالم الحقيقة هي الأصل المبدع عنده »[2] وتتركز فعاليتها ومدار نشاطها في « النقطة التي يتقاطع فيها الوجود مع اللاوجود »[3].

أما "**أرسطو**" (**Aristote**) ففي معرض حديثه عن المعرفة والتعلم يذكر أهمية الصورة: « إنَّ التَعلم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم، بل لسائر الناس... فنحن نُسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علمًا ونستنبط ما تدلّ عليه »[4].

ومن الملاحظ أنَّ الصورة عند "**أرسطو**"(**Aristote**) تتجسد بتحقيقها لثنائية (المتعة/المنفعة) فالسرور متعة وإثراء الجانب المعرفي والإفادة منه، منفعة.

---

[1] ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، بيروت، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص23 .

[2] المرجع نفسه، ص24 .

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص25 .

وترد الصورة عند الفلاسفة على وجوه عدة قد يراد بها « الشكل المخصوص الذي يكون عليه الشيء، ويقال صورة الشيء مابه يحصل الشيء بالفعل أو هي ترتيب الأشكال وتركيبها وتناسبها وتسمى الصورة المخصوصة وقد تطلق على ترتيب المعاني التي ليست محسوسة »[1].

أمَّا عن الصورة في طابعها الفني، فنجدها حمالة أوجه، تتجاذبها ثنائيات عدة لتمنحها طبيعة جدلية تجعل منها: « وحدة جدلية يتداخل فيها الحسي والمنطقي والمتعين والمجرد والمباشر وغير المباشر والجزئي والكلي والعرضي والضروري والخارجي والداخلي والمظهر والجوهر والشكل والمضمون »[2].

وارتبط مفهوم الصورة في البلاغة العربية، بالمنحى الأسلوبي وتحدث البلاغيون والنقاد عن الصورة الأسلوبية ضمن مصنفاتهم البلاغية والنقدية، بعدِّها أسلوبا قوامه المشابهة، واتخذوا في حديثهم عنها مسلكين: الأول تزعمه النقاد وعلماء البلاغة التقليديون، فبحثوا في القضايا الجزئية التي تمس تكوين الصورة، والثاني نهَض به عدد من الفلاسفة العرب الذين تقصُوا في بحثهم المفهوم الكلِّي للصورة، عبر دراسة الأثر النفسي المتولِّد عنها. [3]

3. الصورة السردية الروائية مقاربة حدودية:

إنَّ مقاربة الصورة السردية، يستدعي منا العودة إلى الإرهاصات الأولى لظهورها في الأدب الأوربي فقد « انبثقت من الصورة الملحمية القائمة على السرد التاريخي شعريا، وهكذا قامت اللغة النثرية بأعباء الصورة السردية فكان منتصف القرن الخامس

---

[1] عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط3، 2000 م، ص 476 .

[2] المرجع نفسه، ص476 ،477 .

[3] ينظر، ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، ص28 .

عشر، هو العصر الذي نشأت فيه الصورة السردية الروائية ليكون ذلك شكلا جديدا للملحمة المكتوبة نثريا»[1].

وقد اعتمد بناء الصورة وتشكُلها على عنصري المغامرة والفروسية مع مزيج من الاقتباسات التاريخية، والأسطورية، والشعرية، فقدمت وفق نمط تسلسلي لمجموع الصور النثرية المتعاقبة لتشكل حكاية معينة لأحداث متصاعدة تدريجيا وبلغة بسيطة [2] .

وبهذا سجَّلت الصُّورة السَّردية حضورًا مُتميِّزا لدى القارئ الأوروبي وكانت « رواية فييرابرا، التي تروي مغامرات "شارلمان" أول رواية تُقدم للقارئ الأوروبي بسلسلة من الصور التي ترسم الشخصيات والزمان والمكان وغير ذلك، ليعيد القارئ في النهاية تشكيل الصورة الكلية عبر عدد من الصور الجزئية المكونة للعمل السردي »[3]. استطاعت الصورة السّردية بذلك أن تجد مكانة لدى القارئ الأوربي بلغة نثرية بسيطة خالفت معيار التذوق الجمالي السائد قبلا والمتمثل في اللغة الشعرية. [4]

تتَّخِذ الصُورة السَّردية في تشكلها، من المَعين اللُّغوي المتمثل في الألفاظ والعبارات والجمل، جسرًا لنقل الصور الذهنية إلى صور لفظية مجسدة، وهي على هذا الأساس: « إنجاز لفظي ممتد بين الظاهر والمجرد، ينطلق من العام الذهني إلى الخاص اللفظي ومنه إلى الأخص الروائي... فهي صور ذات صُوى بلاغية قابلة للقياس والتبيين سواء في اتصالها بماهية اللفظ أو في ارتباطها بآلة المتخيل »[5].

---

[1] ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، ص 200.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[5] شرف الدين ماجدولين، الصورة السّردية في الرواية والقصة والسينما، الجزائر، بيروت، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ،2010 م، ص 10 .

وترتبط الصُورة السَّردية بالنوع السّردي الذي تُستجلى فيه، وفي هذا الصَدد ينوِّه محمد أنقار:« ننبه إلى أنَّ الصُورة التي ستَحظى بعنايتنا هي تلك التي تستشرف سماتها وملابساتها في نوع سردي محدد هو الرواية، وسنصطلح على تسميتها بالصورة الروائية »[1].

فالصُورة السَّردية مصطلح عام يتسع ليشمل مختلف الأنماط السردية، وبذلك يغدو البحث في مجالها واسع النطاق ممَّا يصعب الإحاطة بجل جوانبه المعرفية، ولتفادي ذلك وجب تعيين النمط السردي الذي هو قيد الدراسة أو المقاربة كجنس أو نمط أدبي مخصوص (رواية، قصة، مسرحية).

وتعد الصورة الروائية من أكثر الصور السَّردية كثافة واكتنازًا وغنًى بالحمولة الدلالية مقارنة بالصور السَّردية الأخرى فعلى سبيل المثال نجد أنّ: « وسيلة الصور القصصية...في الاختزال والتكثيف والإيحاء الصوري لا توازي طاقة الصور الروائية في التوتير والتمديد والاسترسال الوصفي والمشهدي »[2]. ولعلَّ ما يكفل للرواية ذلك، هو خصِّيصة الطول التي تتميز بها الرواية عن غيرها من الأجناس السّردية الأخرى .

كما أنَّ بلاغة الصورة الروائية لا تقتصر على علاقات المشابهة فقط، وإنَّما تتعدى ذلك بكونها طاقة لغوية تعبر سردا عن حيِّز دلالي وبنيوي معقد [3]. مما ينتج تشكيلا لغويا تتضافر فيه عدة معطيات، حسيَّة ونفسية، لتغدو الصورة الروائية: « مجموعة من الإيقاعات الخارجية والداخلية المتعددة التي تَنتج بواسطة الإدراك والتخيُل الحسِّي المادي

---

[1] محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، المغرب، منشورات باب الحكمة، ط1، 2016 م، ص15.

[2] شرف الدين ماجدولين، الصُورة السَّردية في الرواية والقصة والسينما، ص 10 .

[3] ينظر، محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، ص19.

والمعنوي الوجداني الذي يفهم من المعنى الأول والذي يفتح مجالات خاصة تمكن من الدخول إلى عالم الحكاية الروائية »[1].

ومن مُنطلق الخيال الذي يعتمده الروائي في رسم صوره وبناءاتها وإيقاعاتها يتولَّد التشكيل البصري التعبيري، الذي تمثله الصُّورة السَّردية، [2] ليصبح بذلك كل تعبير لغوي تصويرًا باللغة، يتولى القارئ بوساطة فعل القراءة ترجمة الصور اللغوية إلى تمثلات صورية مجردة، فيخرج الصورة من مستواها النحوي إلى السياق النصي لترتقي بذلك من الخط اللغوي إلى الحقل الذهني .[3]

أي يتم الانتقال من مستوى المحور النظمي، المتمثل في التراكيب اللغوية أو ما يقابل الشكل، إلى مستوى المحور الاستبدالي الذي يقابل المضمون، على نحو ما تفرضه قواعد الجنس الأدبي وذلك « لاستنباط الشروط التقريبية المتحكمة في صيغ التعبير اللغوي، أي الصيغ التصويرية »[4].

ويمكن تلخيص الشروط المتحكمة في الصيغ التصويرية للرواية، في النقاط الآتية الذكر : [5]

- إذعان العبارة اللغوية لماهية الحكي أو السرد من حيث البدء والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد.
- ملاءمة العبارة اللغوية مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء.

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق، إيقاع الصورة السردية، دسوق، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1،2010 م، ص13 .

[2] المرجع نفسه، ص 20.

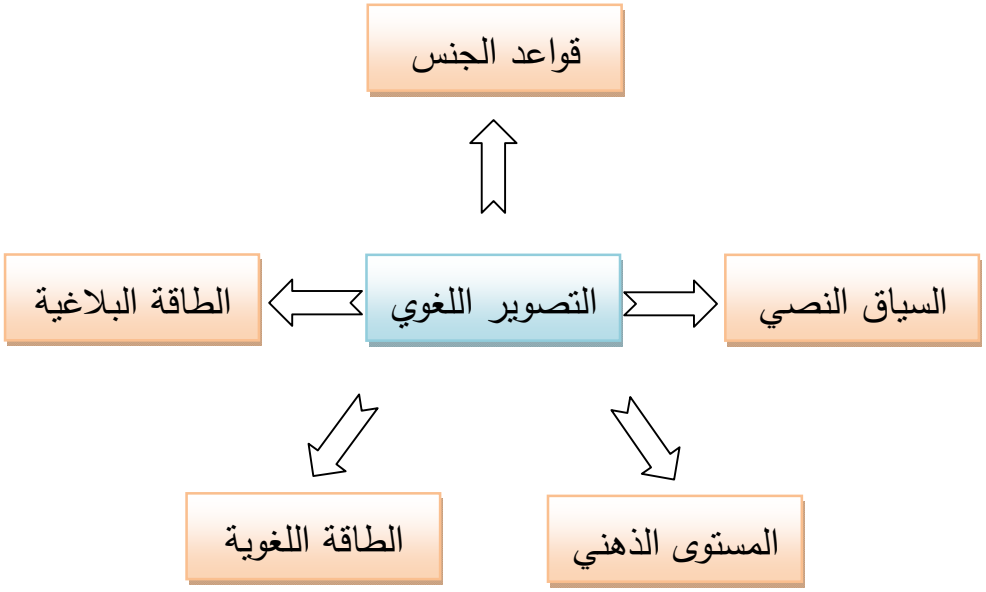
[3] ينظر، محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية ، ص20 .

[4] المرجع نفسه، ص 20 ،21 .

[5] المرجع نفسه، ص21 .

- انسجامها مع المكونات النصية بما تشمله من توتر وإيقاع وتكثيف وحركة.
- استحضار جميع الوظائف المنوطة باللغة من حيث هي لغة، من تنظيم وتجسيم وتشخيص وتلوين وتنغيم وتمثيل، قبل استدعاء الطاقات البلاغية التداولية (الصور البلاغية)

وبهذا يتسع التصوير اللغوي في الرواية اتساع الوظائف اللغوية المتمظهرة في الخطاب الروائي و المخطط الآتي يوضح ذلك : [1]



تراهن الماهية الجمالية للصورة الروائية على طاقة التشكيل اللفظي، الخاضعة لخصائص التعبير الروائي التي تصيّر الكون الروائي حيزا تمثيليا متساند الدلالة ذي نسق صوري متماسك هو الذي يخلد الأثر الذهني الغامض الموسوم بالصور الكلية. [2]

وللكشف عن الأبعاد الجمالية للصورة في الأعمال الروائية، وجب مقاربة الصورة الروائية في بُعدها الكلّي لاستنباط كُنْهها وجوهرها لأنَّ: « كل صورة روائية لا تتكشف ماهيتها إلاَّ في ذلك التوجه نحو الكليَّة، أما وضعيتها الجزئية فليست سوى حالة استعداد

[1] ينظر، محمد أنقار، بناء الصُورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، ص22 .
[2] ينظر، شرف الدين ماجدولين، الصُورة السَّردية في الرواية والقصة والسينما، ص 43 .

للتوجه أو حلقة من حلقات الامتداد »[1]. ويقصد بالكُلية « بمعنى من المعاني رديف السياق، وتقتضي الطبيعة النوعية التي تندرج ضمنها الصُورة الكلية أن تدرك هذه ضمن السياق الذي يساهم في الكشف عن ثرائها أو تمايزها »[2].

ويتم تشكيل الصورة الكلية من قبل القارئ (المتلقي) برصد وتركيب جميع الصور الجزئية المتموقعة داخل المتن الروائي عبر ثنائية (حضور/غياب) « فإذا كانت الصورة الجزئية تتسم "بالحضور الفعلي" داخل النص، فإنَّ الصُورة الكلية توجد دائما في حالة غياب يستحضرها المتلقي بعد اطلاعه الكلي على المتن، اعتمادا على مجموعة من مرتكزات القراءة وقوانينها »[3].

وممَّا تقدّم ذكره، يتَّضح أنّ الصُّورة السَّردية الروائية ذات علائق ضرورية، تضمن تشكلها بمشاركة القارئ أين تتحقق فعالية القراءة، وينفتح النص بتعدد القراءات تبعًا للمرجعيات الفكرية والثقافية لجمهور القراء.

ثانيًا : الموت

يشكل الموت إحداثية ضمن ثنائية (موت/ حياة)، التي تعد من أهم الثنائيات في هذا الوجود، وهو العنصر الذي يَهَب الحياة قيمتها كحقيقة لامناص من وقوعها.

1. المفهوم اللغوي:

وردت كلمة "موت" في القاموس المحيط « مات يموت ويماتُ ويميتُ فهو ميْتٌ وميِّتٌ: ضد حي ومات سكنَ، ونام، وبَليَ، أو الميْتُ، مخففة الذي مات

---

[1] عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، تطوان، منشورات مركز الصورة، ط1،2009 م، ص 26 ،27 .

[2] المرجع نفسه ،ص 27.

[3] محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، ص45.

والميِّت، والمائت :الذي لم يمت بعد »[1]. وفي معجم مقاييس اللغة: « الميم والواو والتاء أصلٌ صحيح يدلُّ على ذَهاب القُوَّة من الشيء، ومنه الموت خلاف الحياة »[2].

وتحضر لفظة "الموت" في النص القرآني في مواضع عدة بصيغ واشتقاقات مختلفة، قال تعالى: ﴿ كُلُّ نَفۡسٖ ذَآئِقَةُ ٱلۡمَوۡتِۖ ثُمَّ إِلَيۡنَا تُرۡجَعُونَ ﴾[3] فالموت شيء حتمي، لامَردَ له ولا مهرب منه يقول ابن كثير: « أينما كنتم يدرككم الموت، فكونوا في طاعة الله وحيث أمركم الله، فهو خير لكم، فإن الموت لابد منه، ولا محيد عنه ثم إلى الله المرجع [والمآب]» [4].

والموت من خلق الله عزّ وجل، يقول عزَّ من قائل في سورة الملك: ﴿ٱلَّذِي خَلَقَ ٱلۡمَوۡتَ وَٱلۡحَيَوٰةَ لِيَبۡلُوَكُمۡ أَيُّكُمۡ أَحۡسَنُ عَمَلٗاۚ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡغَفُورُ ﴾[5] ومحل الشاهد القرآني: ﴿ ٱلَّذِي خَلَقَ ٱلۡمَوۡتَ وَٱلۡحَيَوٰةَ ﴾ وتفسيرها أنَّ الله « أوجد الخلائق من العدم »[6]

وعليه فكلمة الموت تحمل معان عدة منها:

السكون والفناء، وتأتي كمقابل ضدي للحياة، وهي من خلق الله تعالى الذي إليه الرجعى كما أنَّه حقيقة واقعة لامفر منها.

---

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (م و ت)، ص160 .

[2] ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، سوريا، دار الفكر، ج5، ط1، 1979 م، مادة (م و ت)، ص 283.

[3] العنكبوت: 57

[4] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم ، ج6، ص291 ،292.

[5] الملك : 2

[6] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج8، ص176.

2.المفهوم الاصطلاحي

الموت سنة من السنن الكونية، يأتي ذكره كمقابل ضدي للحياة فهو: « عدم الحياة عمَّا من شأنه يكون حيًّا، وقيل عما اتصف بها، أو هو تعطل القوى عن أفعالها، وترك النفس استعمال الجسد والموت كيفية وجودية لا يتصور إلا فيما له وجود »[1]. وهذا الطرح تؤكده عديد من المساعي التعريفية فـ**الشريف الجرجاني** في **التعريفات** يقول إنّ: « الموت صفة وجودية خلقت ضدًا للحياة »[2].

وفي موسوعة **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم** يذكر الموت كطرف في ثنائية (موت / حياة) حيث يخلق تقابلا يمثّل « تقابل العدم والملكة ». [3]
كما أنَّه: « كيفية وجودية يخلقها الله تعالى الذي خلق الموت والحياة والعاجل لايتصور إلا فيما له وجود » [4].

إنَّ اقتران الموت بالحياة يجعلهما شيئا واحدًا ذلك أنَّ: « الحياة إنَّما هي الموت نفسه، لأنَّ الإنسان يشرع في الموت بمجرد ما يولد، وهذه الفترة المحدودة التي يحياها إنَّما هي المدة التي تستغرقها عملية وفاته »[5].

ومهما اختلفت الآراء في مفهوم الموت، يبقى الحقيقة التي لا يختلف عليها اثنان « هو الحقيقة الوحيدة التي لا يرقى إليها الشك، إلا أنَّه في الوقت نفسه السر الوحيد الذي هيهات للعقل البشري أن يتمكن يومًا من إماطة اللّثام عنه »[6].

---

[1] عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ص 851 .

[2] الشريف الجرجاني، التعريفات، القاهرة، دار الفضيلة، دط، 2004 م، ص 199 .

[3] محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون ،ج1، ط1،1996م،1668.

[4] المرجع نفسه .

[5] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، القاهرة، دار مصر للطباعة، دط ،1990 م، ص 112 .

[6] المرجع نفسه، ص 113.

3. الموت في الفكر العربي :

تنحو فكرة الموت في الفكر العربي منحًى دينيا، فقد جاء الحديث عن موضوع الموت في الغالب الأعم مستندا لما ورد في النص القرآني، أو في الحديث النبوي الشريف.

يعد الموت الفيصل بين الدارين، دار الفناء ودار البقاء فهو : « ليس بعدم محض، ولا فناء صرف، وإنَّما هو انقطاع تعلق الروح بالبدن ومفارقته، وانتقال من دار إلى دار، وهو من أعظم المصائب، وقد سماه الله تعالى مصيبة في قوله (فَأَصَـٰبَتۡكُم مُّصِيبَةُ ٱلۡمَوۡتِۚ [المائدة :الآية١٠٦]) »[1].

وذكر هادم اللذات كما نعته رسولنا الكريم ينطوي على حقيقة مهمة فحواها أنَّ : « من أكثر ذكر الموت أُكرم بثلاثة أشياء : تعجيل التوبة، وقناعة القلب ونشاط العبادة »[2]. وفي مقابل ذلك من غفل عن هذه الحقيقة أي « نسي الموت عوقب بثلاثة أشياء : تسويف التوبة، وترك الرضى بالكفاف، والتكاسل في العبادة »[3].

والموت في الفكر الصوفي هو: « الحجاب عن أنواع المكاشفات والتجلي وهو قمع هوى النفس، فمن مات عن هواه فقد حيي بهداه، ولعلَّ هذه الحياة هي الموت »[4]. ويورد ويورد " **جلال الدين سعيد**" تصور "**الغزالي**" بقوله: « ولعلّ تلك الحياة هي الموت إذ قال رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم: الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا، فلعلّ الحياة الدنيا نوم

---

[1] محمد السفاريني، البحور الزاخرة في أحوال الآخرة، الرياض، دار العاصمة، ط1، 2009 م، ص11 .

[2] المرجع نفسه، ص 27.

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها .

[4] عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ص 852.

بالإضافة إلى الآخرة، فإذا مات الإنسان ظهرت له الأشياء على خلاف مايشاهده الآن »[1].

ويتلوّن الموت من المنظور الصوفي بأربعة ألوان، يأخذ كل واحد منها بعدًا دلاليا مختلفا عن غيره وهو ما ندعوه في فقه اللغة بالمشترك اللفظي: [2]

- الموت الأحمر: مخالفة النفس .
- الموت الأبيض: الجوع لأنّه ينوِّر الباطن ويبيِّض وجه القلب، فمن ماتت بطنه حييت فطنته.
- الموت الأخضر: ويعني لبس المرقع من الخرق التي لا قيمة لها واخضرار العيش بالقناعة .
- الموت الأسود : هو احتمال أذى الخلق، وهو الفناء في الله لشهود الأذى منه برؤية فناء الأفعال في فعل محبوبه.

وينقل لنا "**معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**" مصطلح الموت بشاهد فلسفي يعود إلى "**مسكويه**" الذي جعل للموت نوعين بقوله: « إنَّ الموت موتان: موت إرادي، وموت طبيعي... عنُوا بالموت الإرادي موت الشهوات وترك التعرض لها، وعنُوا بالموت الطبيعي مفارقة النفس للبدن »[3]. فالموت الأول، أي الإرادي يخضع لإرادة الإنسان الحرة حيث يرغب عن شهوات الدنيا ويزهد في هذه الحياة، أمَّا الموت الطبيعي فيخضع للإرادة الإلهية، فالله هو من يتوفى الأنفس.

---

[1] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، تونس، دار الجنوب للنشر، دط ، 2004 م، ص453 .

[2] ينظر، الشريف الجرجاني، التعريفات، ص 199 .

[3] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 453.

والجدير بالذكر هنا أنّ الفلاسفة الأصوليين والكلاميين قد اختلفوا في شأن الموت بالقتل: « فعند الفلاسفة الأصوليين فإنَّ المقتول يموت بأجله بلا تقديم ولا تأخير﴿فَإِذَا جَآءَ أَجَلُهُمۡ لَا يَسۡتَأۡخِرُونَ سَاعَةٗ وَلَا يَسۡتَقۡدِمُونَ﴾ الأعراف ٣٤ »[1]. ويناقض الفلاسفة الكلاميون الموقف الأصولي فيقولون إنَّ: « المقتول يتولد موته من فعل القاتل وليس من فعل الله، ولو لم يقتل لعاش إلى أمد قدره الله له، فالقاتل عندهم غيَّر الأجل بالتقديم» [2].

وتأسيسًا على ما تقدم ذكره نخلص إلى نتيجة مفادها أن المرجعية الدينية الإسلامية استطاعت أن تقدم وجهة نظر متكاملة حول فكرة الموت في الفكر العربي.

4. الموت في الفكر الغربي :

لامُشَاحَّة من أنّ الموت في أصل حقيقته أمرٌ قارٌ ومحقق، سواء تعلق الأمر بالفكر العربي أو الفكر الغربي على السواء. غير أنّ المنطلقات الفكرية والفلسفية وبالأخص المنطلقات العقائدية، كان لها دور فعال في اختلاف الرؤى والتصورات، وقصدًا إلى الكشف عن هذا التباين عرضنا إلى الحديث عن الموت من منظور الفكر الغربي.

لقد شكل الموت فكرة وموضوعا، هاجسا معرفيا للفلاسفة والأدباء على السواء « فكان الموت دائما ملهم الفلاسفة ونقطة البدء في أي فلسفة وغاية كل تفلسف والفكرة التي يدأب عليها كل أديب أَسيان، وصفها " **شوبنهاور**" بأنَّها عروس الفلاسفة وغازلها الوجوديون من " **كيركجارد**" حتى "**سارتر**" ولقبوا لذلك بفلاسفة الموت»[3].

---

[1] عبد المنعم الحفني ،المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ص 852.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يطالعنا "**جاك شورون**" **(Jacques choron)** بكتابه الفكري الفلسفي، والذي وُسِم في لغته المصدر بـ: " **Death and Western Tought** " وترجم إلى العربية، وحمل عنوان "**الموت في الفكر الغربي**" متحدثا فيه عن الموت وفكرته كما استعرضتها الفلسفات الغربية، وقد اخترنا علمين من أساطين الفكر اليوناني هما: "**أفلاطون**" **(Platon)**، و"**أرسطو**" **(Aristote)** لاستعراض تصورهما لفكرة الموت.

مثَّل موضوع الموت لدى "**أفلاطون**" **(Platon)** الملهم والدافع في توجهه الفكري والفلسفي، فكيف لا ! والموت قد عصف بمعلمه "**سقراط**" **(Socrate)** الرجل الحكيم الذي اتُهم زيفا وحكم عليه بالموت، الأمر الذي صرف "**أفلاطون**"**(Platon)** إلى الانشغال بمشكلة العدالة والحكومة الصالحة والتربية، ما أفرز كتابه الجمهورية والنواميس، كما ساقت بسالة "**سقراط**" **(Socrate)** وتماسكه في مواجهة الموت "**أفلاطون**" **(Platon)** إلى تطوير الحجج القائمة على خلود النفس في محاورتي "فيدون وفايدروس". [1]

يرى "**أفلاطون**" **(Platon)** أنَّ الحقيقة الفلسفية قابعة خلف بوابة الموت أين تتضح للفيلسوف هناك الرؤية العقلية التي عكر صفوها ووضوحها لغط الحواس، ففي رؤياه أنَّ: « الفيلسوف الحق يسعى إلى الموت والاحتضار دوما، لأنَّه يسعى وراء الحقيقة حيث أنَّ الجسد عائق لتحقيق المعرفة لأنَّ حواسنا تشوش رؤيتنا العقلية القادرة وحدها على رؤية نور الحقيقة »[2] .

ويبقى الموت عند "**أفلاطون**" **(Platon)** هاجسا يراود كل فيلسوف ساعٍ وراء إشباع شغف المعرفة، ومتبصّرًا بنور الحقيقة.

---

[1] ينظر، جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة : كامل يوسف حسين، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،ع 76 ، دط ،1984 م، ص 58 .

[2] المرجع نفسه، ص 56.

ويذهب "**أرسطو**"**(Aristote)** في تصوره للموت بعقد معادلة مفادها أنَّ: الموت = خلود العقل ؛ لأنَّ الموت يحرر الذهن من أوضاعه الراهنة المرتبطة بالجسد، ولما كان العقل عنصرا إلهيًا فتغدو الحياة الإنسانية إلهية. [1]

يعرض ""**جلال الدين سعيد** مجموعة من الآراء، تمثل تصورات فلسفية عن فكرة الموت، فنجد "**شوبنهاور**" **(Schopenhauer)** يجعل الموت من موحيات الفلسفة ومصدر إلهام رئيس فيها، أما "**لا بروييار**" **(La Bruyère)** فيتحدث عن الخوف من الموت، الذي يكون أشد من عذاب وقوعه.

فكما قال "**روسو**"**(Rousseau)** هل من نهاية أتعس من نهاية الإنسان الذي يحتضر؟!

في حين يرى "**رونار**" **(Renard)** أنّ الموت هو الملاذ اللطيف الذي يخلصنا من التفكير في الموت. أما مدرسة التحليل النفسي فتصرح أنَّ كل واحد متيقن في لاشعوره بخلوده الشخصي. [2]

وإنْ كان من نتيجة لابدَّ منها تُتبين من خلال هذا العرض، فإنَّما هي كثرة الآراء وتعدد المقاربات عند الفلاسفة والمفكرين والأدباء عن فكرة الموت.

ليبقى مفهوم الموت يشذ عن أيِّ إجماع على الرغم من أنَّه الحقيقة المجمع على وقوعها .

---

[1] ينظر، جاك شورون، ص 63، 64 .

[2] ينظر، جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 454،455.

الفصل الأول: الوظائف الفنية للموت

المبحث الأول: عتبات الموت ووظائفه الفنية

المبحث الثاني: وظيفة التحويل

المبحث الثالث: الوظيفة الرمزية

المبحث الأول: عتبات الموت ووظائفه الفنية

العتبات نصوص موازية ذات فعالية تلق عالية، و « مصطلح عتبات (Seuils) الذي أفرد له "ج.جينيت " كتابا كاملا سماه بهذا الاسم، جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي (وهو النص) يحركه في ذلك التأويل وينشطه فعل القراءة شارحا ومفسرا شكل معناه »[1].

ولما جاءت هذه العتبات الروائية موسومة بالموت ومنذرة له، أطلقنا عليها عتبات الموت، إذ تركز الموت فيها عبر ثلاث عتبات مركزية؛ الأولى في العنوان والثانية في التصدير والثالثة في الاستهلال والموقف البدئي للرواية، حيث عملت كمحفزات لشد القارئ لولوج حياة الرواية.

أولاً: العنوان

يعد العنوان من أهم العتبات النصية المصاحبة للنص الإبداعي، له سلطة وظيفية تمكنه من بسط نفوذه على القارئ. إنَّه الإشعاع الذي يستقطب ويشدُ انتباه المتلقين منذ الوهلة الأولى، مع الدراسات النقدية الحديثة وبالأخص السيميائية منها، صار العنوان « مصطلحا إجرائياً ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها »[2].

كما عُدَّ العنوان نصا موازيا للنص الإبداعي، إنَّه: « مرسلة مستقلة مِثلها مثل العمل الذي يعنونه، ودون أدنى فارق، بل ربما كان العنوان أشدَّ شعرية وجمالية من عمله في

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، الجزائر، بيروت، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008م، ص19.

[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25،ع3 ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،1997 م، ص96 .

بعض الإبداعات التي يتوقف امتشاف المدخل النقدي إليها عن بناء نصية العنوان أولاً وقبل أي شيء آخر »[1].

ويجيء العنوان على شاكلة علامة لسانية أو غير لسانية، ليختزل الكون الإبداعي في صورة دوال مكثفة لمدلولات مؤجلة يكشفها المتن الأدبي « إذاً، هو مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنَّه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل »[2].

يرى "**واسيني الأعرج**" أنّ العنوان خطاب مفتوح على التأويل والتاريخ والمتخيل فهو:

« يفتح الدلالة على وسعها ويبعدها عن الانغلاق بل يدفع القارئ إلى اختبار أسئلته واختبار تأويلاته من عمق النص ذاته من خلال التفاصيل والوقائع والتاريخ والمتخيل الذي ينجزه بصبر وأناة.

ومن هنا فالعنوان لا يلامس تاريخا فقط بل يلامس صيرورة... من خلال مساءلة ما لم يقله هذا الخطاب دائماً أو قدمه من خلال رمزية تستدعي تأويلا واشتغالا هادئاً على نص الخطاب والتاريخ »[3]. وهو بذلك مساحة حرة للقارئ تتيح له معاينة قدراته القرائية والتأويلية.

---

[1] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998 م، ص31 .

[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص109 .

[3] واسيني الأعرج، مدارات الشرق بنيات التفكك والاختراق، مجلة نزوى، ع9، سلطنة عمان، دار جريدة عمان للصحافة والنشر،1997م، ص52.

ويضطلع العنوان بوظائف ناجمة عن العلاقة الدلالية القائمة بينه، وبين النص الذي يعنونه، حددها "**عبد الحق بلعابد**" نقلاً عن "**جيرار جينيت**" **(G.Genette)** في عتباته بـ:[1]

1) **الوظيفة التعيينية (F.désignation)** : التي تعين اسم الكتاب بكل دقة، وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس.
2) **الوظيفة الوصفية (F. description)** : تتعلق بمضمون الكتاب من خلالها يقول العنوان شيئا عن النص.
3) **الوظيفة الإيحائية (F. connotative)** : لايستطيع الكاتب التخلي عنها لها أسلوبها الخاص، وليست دائما قصدية لذا يمكن الحديث هنا عن قيمة إيحائية.
4) **الوظيفة الإغرائية (F. Séductive)** : العنوان المناسب هو الذي يغري ويجذب قارئه المفترض، ويشك "**جينيت**" **(Genette)** في نجاعة هذه الوظيفة، فحضورها قد يتسم بالإيجابية أو السلبية وحتى العدمية بحسب المستقبل (المرسَل له/المعنوَن له) وقناعاته وأفكاره التي قد لا تطابق دائما أفكار (المرسِل/المعنوِن).

ونظرا للأهمية المنوطة بالعنوان، حاولنا مقاربة عنوان الرواية قيد الدراسة، بوصفه عتبة من عتبات الموت.

حيث تنهض رواية **(2084 حكاية العربي الأخير)**، في بناء عتبتها العنوانية بعنوان رئيس، وآخر فرعي يشكل اجتماعهما مفتاحا يمكِّن القارئ من ولوج ثنايا النص الروائي

[1] ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 86- 88 .

وللإشارة هنا فإن الروائي "**واسيني الأعرج**" دأب على توظيف العناوين الفرعية بكثرة في أعماله الروائية ومن أمثلة ذلك نجد:[1]

- " البوابة الزرقاء" (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر) (1980)
- " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" (رمل الماية) (1990).
- "سيدة المقام" (مرثيات اليوم الحزين) (1995).
- "ذاكرة الماء" (محنة الجنون العاري) (1997).
- "حارسة الظلال" (دون كيشوت في الجزائر) (1999).

جاء العنوان الرئيس للرواية على شكل علامة غير لسانية، تمثلت في العدد (2084) الذي يدل على الإطار الزماني الذي احتضن الحدث المركزي في الرواية، وما يؤكد ذلك ويدعمه هو العنوان الفرعي (حكاية العربي الأخير) الذي يمثل علامة لسانية آزرت العنوان الرئيس دلاليا « فعندما يُصِر "**واسيني الأعرج**" على استحضار العناوين الفرعية، فإنَّه يجد فيها سندا ومتكأً للعنوان الأصلي، فما خفي في العنوان الرئيسي وعجز عن التعبير عنه، يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح ومجال الفهم »[2].

ومنه يمكن القول أنَّ الخيوط الأخيرة لحكاية العربي الأخير، نسجت في سنة (2084).

الوحدة المعجمية التي يتكون منها العنوان الفرعي، تتكون من كلمة "حكاية" التي ترد في مادة (ح ك ي) و « الحكاية: كقولك حَكيْتُ فلاناً وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت

---

[1] ينظر، عبد المالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، سورية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011م، ص80 .

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مثل قوله سواءً لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية » [1]. وكلمة "العربي" نجدها في **القاموس المحيط** و تعني: « العُربُ بالضم والتحريك: خِلاف العَجَمِ، مُؤَنَّثٌ، وهُمْ سكَّانُ الأَمصارِ أو عامَّ والأَعْرَابُ منهم: سكَّانَ البَادِيةِ... وعربيّ بين العروبة والعروبية»[2].

وكلمة "الأخير" ترد « الأُخرُ بضمتين: ضدُّ القِدم وتأخرّ وأخّر تأخيرًا، والآخِر: خِلاف الأول» [3].

ومنه فالمعنى المعجمي " للحكاية" هو محاكاة أفعال ونقل الحديث أما "العربي" فهي صفة لمجموعة من سكان في إطار جغرافي معين يتقاسمون وحدة التراب واللغة والمصير المشترك، أما كلمة الأخير فهي تأتي كمقابل ضدي للأول. وتأسيسا على هذا المعنى المعجمي يمكن أن نبني قراءتنا للمعاني والمدلولات التي ينصرف إليها كل دال من دوال العنوان الفرعي في علاقته بالعنوان الرئيس .

من قراءة العنوانين الرئيس، والفرعي، يتضح أن هناك انسجاما دلاليا بينهما، فعندما يشير العنوان الرئيس **(2084)** إلى انفتاح النص الروائي على عوالم مجهولة لا تحدها حدود، يجيء العنوان الفرعي ليحدد تلك العوالم ويفتحها على عالم حكائي مؤطر بزمكان وشخوص تتفاعل مع الأحداث، مركّزًا على شخصية محورية تمثلها كلمة "**العربي**" ذات المدلول القومي أين يحدد مجال الحكاية وينحصر حول حياة آخر شخص متبقٍ من السلالة العربية.

إذا استندنا إلى الناحية النحوية نجد أنّ العنوان الفرعي **(حكاية العربي الأخير)** يأتي على شكل مركَبٍ اسمي، مكون من مسند معرف بالإضافة ومسند إليه محذوف، "حكايةُ" خبر مرفوع مضاف إلى" العربي" الذي يعرب مضافا إليه مجرور

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، مج 14، ط3، 1994 م، مادة (ح ك ي)، ص 191.

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (ع ر ب)، ص113.

[3] المرجع نفسه، مادة (أ خ ر)، ص342.

والمبتدأ محذوف تقديره(هي،هذه) ليكون العنوان **2084** هي أو هذه حكاية العربي الأخير وتم تحديد العنوان أكثر بزيادة دلالة معناه المقصود بكلمة "الأخير" التي تعرب صفة لـ:العربي، فزيادة المبنى أدت إلى زيارة المعنى وتخصيصه.

إنَّ التركيب الاسمي للعنوان الفرعي **(حكاية العربي الأخير)** جعله أكثر ثباتا واستقرارًا وذلك لخلوه من الفعل، الذي يدل على حدث مقترن بزمن، مما يجعله أكثر حركة وتغييرًا. غير أن العدد 2084 الذي يمثل السنة، حمل معه زمنية أضفت حركية على العنوان فتراوح العنوان بين الحركة والسكون ليخلق نوعا من التوازن.

هذا التوازن الزمني اشتغل دلاليا، فجاء العنوان **(2084 حكاية العربي الأخير)** كعتبة تنذر بالفناء، حيث تحول إلى عتبة من عتبات الموت نلج من خلالها حياة الرواية، حيث ينطلق المسار السردي من نقطة مركزية، هي سنة 2084 ـ التي تمثل العنوان الرئيس ـ لتُسترجع الأحداث نأيا عنها وارتدادا إليها، راسمة لنا حكاية الشخصية البطلة التي تُقَدم على أنَّها العربي الأخير يقول السارد: « أنا العربي الأخير كما يسموننني هنا The Last Arabic »[1].

"**آدم**" العربي الأخير، تروي سنة 2084 حكاية أيامه الأخيرة إنَّها سنة تنذر بالفناء والموت، حتى أنّ دخول هذه السنة جاء متثاقلًا كثقل أحداثها، يصف لنا السارد بطل الرواية "**آدم**" وهو يَرقُب دخول هذه السنة الجديدة يقول السارد: « كانت الأرقام تصعد أمامه على الشاشة الصغيرة الملتصقة بالحائط القديم ثم تنزل بنفس الهدوء في وتيرة انزلاقية منتظمة، رأى يوم الجمعة ينزل بنعومة، ويحل محله بشكل نصفي يوم السبت ثم رأى رقم 31 ينسحب بهدوء مع شهر ديسمبر ويحل محلها بشكل مرتجف 1 يناير، ثم سنة 2083 لمعت قليلًا محتضرة للحظات، قبل أن يرى رقم 3 ينزلق من عدد 2083

[1] واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، الجزائر، موفم للنشر، دط، 2015 م، 18،19.

وينزل للمرة الأخيرة راسما في مكانه العدد 4 ليكتمل العدد الجديد من السنة الجديدة التي جاءت بثقل كأنها ولادة عسيرة 2084 »[1].

صَوَّر لنا السارد دخول السنة الجديدة، بشكل يخالف ما عهد من احتفالات وتهنئات تبشر بعام جديد يحمل معه رهانات كثيرة لتحقيق الآمال المؤجلة. أهو، شعور الإنسان وحدسه بفنائه ؟! أم هو انعكاس لحالة "**آدم**" النفسية التي خلعت على الفضاء العام مسحة جنائزية يخيِّم عليها جوٌ من التوجس والخوف من سنة شبَّه دخولها بالولادة المستعصية العسيرة.

يحقق العنوان الرئيس (2084)، تناصًا مع رواية "**جورج أورويل**" (**George Orwell**) والموسومة بـ: **1984**[*] ذلك أنَّ العنوان يعد « فضاءً نصيا يتحقق فيه نص غائب في نص حاضر، وينعكس فيه سواء من خلال أسلوب المعارضة « Pastiche» أو المحاكاة الساخرة « Parodie» أو التلميح « Allusion»أو الصدى « Echo» »[2].

وقد اتخذ العنوان الرئيس أسلوب الصدى في استحضاره للنص الغائب لرواية **(1984)**، فالجو العام لسنة 2084 ودخولها العسير جعلاَ بطل الرواية " **آدم** " يستحضر ما قرأه عن رواية **(1984)** لـ: "**جورج أورويل**" (**G– Orwell**) يقول السارد : « لحظتها

---

[1] الرواية، ص55،56 .

[*] على مدى سنوات طويلة، ظلت رواية 1984 لجورج أورويل (**G– Orwell**) تستعاد، يعود إليها الكتاب الذين يتحدثون عن الديكتاتورية والأنظمة الشمولية، بسبب الصورة السياسية التي قدمتها، إذ صورت بطريقة تنبؤية مجتمعا شموليًا يخضع لديكتاتورية فئة تحكم باسم « الأخ الأكبر» الذي يمثل الحزب الحاكم، ويبني سلطته على القمع والتعذيب وتزوير الوقائع والتاريخ، باسم الدفاع عن الوطن والبروليتاريا. حزب يحصِي على الناس أنفاسهم ويحول العلاقات الإنسانية و الحب و الزواج... إلى علاقات مراقَبة تجرد الناس من الخصوصية وتخضعهم لنظام واحد، لا ينطبق على مسؤولي الحزب(ينظر، جورج أورويل، 1984، ترجمة: أنور الشامي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 2006م، غلاف الرواية).

[2] عبد المالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص 86.

بالضبط تذكر جورج أورويل وهو يحاول أن يهدئ من روع حيوانات حظيرته التي انتفضت من حوله مرعوبة من السنة الجديدة الحاملة للخوف والغموض » [1]

كأنَّ نبوءة "**جورج أورويل**" **(G- Orwell)** تتحقق في سنتها المئوية والزمان أعاد دورته بعد قرن من الزمن لتحمل سنة 2084 معالم سنة 1984 "الأورويلية" « سنة مضت وأخرى جاءت، ولا شيء يتغير في نظام الأشياء، نفس الغبار، نفس الضجيج، نفس العويل ونفس الموت»[2].

لقد حقق عنوان الرواية بوصفه عتبة نصية وظائف أولها، الوظيفة الوصفية، إذ جاء معبرا عن مضمون المتن الروائي، كما تجلت فيه الوظيفة الإغرائية، فالمتلقي وخاصة العربي يجد فضولًا وتشويقًا لمطالعة الرواية التي يَستشرف عنوانها مستقبلا ينذر بنهاية آخر عربي أين تكمن هنا القيمة الإيحائية التي يتضمنها هذا المصير العربي. ولعلّ أهم وظيفة فنية يطالعنا بها العنوان هي تجليه كعتبة رئيسة تنذر بالفناء وتتصدر عتبات الموت.

ثانيا:التصدير

يعد التصدير من النصوص المصاحبة، وأحد العتبات النصية. ينفتح على القراءة والتأويل إنَّه « اقتباس بجدارة بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل ملخصًا معناه... ذو قيمة تداولية واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع ليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أن يكون أيقونا كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور»[3].

---

[1] الرواية، ص 55 ،56 .

[2] الرواية، ص 56.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص107.

اعتمدت رواية **(2084 حكاية العربي الأخير)** على أربعة تصديرات تنتمي إلى ما يطلق عليه « التصدير البدئي الأولي Epigraphe liminaire والذي يوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ، يربط علاقة التصدير بالنص المنخرط فيه قراءة »[1].

ينهض التصدير البدئي بوظيفة التحفيز إذ يثير الذهن لإنتاج تصورات أولية عما يمكن أن يقوله النص الروائي، فتتحقق بذلك فعالية القراءة، بين أطراف ثلاث، التصدير بعده مثير أولي والقارئ مُثار ومنتج للقراءة، ويبقى النص الإبداعي المُصَدَر له مرجعية ثابتة يتحقق عندها أفق انتظار القارئ، أو تحدث الخيبة أين ترتسم معالم المسافة الجمالية.

جاء هذا النوع من التصدير في الرواية وقد أُفردت للتصدير البدئي الأول صفحة كاملة، وكان عبارة عن اقتباس مباشر ذيِّل بتهميش توثيقي يحيلنا إلى قائل المقولة التصديرية: « العَرَبِي الجيِّدُ الوَحِيدُ، هُوَ العَربي الميِّتُ»[2] ، إنَّه خطاب عنصري بامتياز من مصدر دبلوماسي، يقول الروائي في الإحالة التي أرفقت بالاقتباس في الهامش « هذا التصريح هو جزء من رسالة بعث بها الدبلوماسي الأمريكي باتريك سرينغ إلى المعهد العربي الأمريكي نشرت في الشرق الأوسط نقلا عن الواشنطن بوست. اضطر بعدها إلى الاستقالة من منصبه»[3].

هذا التصريح جسد لنا عتبة أخرى من عتبات الموت، قذفت بالعربي خارج دائرة الحياة، ولربما خارج التاريخ، إذ قرنت حياته بالعدمية وجعلت من فنائه وموته أكبر إنجاز يقدم للبشرية، فموتى العرب هم صفوتهم وأخيارهم، والأنكى والأَمَر من ذلك، أنّ هذا

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص 108.

[2] الرواية، ص10.

[3] الرواية، الصفحة نفسها.

التوصيف لايستثني أحدًا من العرب، ويحمل دعوة تكاد تكون مباشرة للقضاء عليهم وتصفيتهم.

ويُحيل هذا التصدير على الصورة التي رُسمت للعربي الأنموذج وهو العربي الميت. صورة وُضعت داخل برواز عُلِّق عليه شريط أسود، إنّه برواز الموت، لتَعْلقَ في ذهن الآخر وتصير مقياسا ومعيارا للتعامل مع العربي لدى أغلبية الفئات المتطرفة، وفي هذا الخصوص يضيف " **واسيني الأعرج** " قائلًا: « أخذها عنه لاحقا جوش بوزينستن، أحد المتطرفين اليهود: أعزائي اليهود، اقتلوا العرب الآن. العربي الجيِّد الوحيد، هو العربي الميت»[1] ، إنَّها دعوة مباشرة، وقرار نافذ من موقع آمر، بالتصفية الفورية للعرب، فمن منظورهم حياة العربي تهديد مباشر لوجودهم لذا وجب تطويقه دائمًا بدائرة الموت لتتجسد الصورة المثلى للعربي عندهم كعربي ميت.

إنَّه تصدير يكمل ماجاء به العنوان ويمهِد لدخول حكاية العربي الأخير المنظور له ككيان ميِّت ليجسد بذلك التصدير وظيفة التعليق على العنوان.[*]

وفي الصفحة التي تلي هذا التصدير، يضعنا المؤلف أمام ثلاثة اقتباسات مختلفة المصادر، يترأسها بداية مقتطف من كتاب "**المقدمة**" لـ "**ابن خلدون**" ، يصف فيه حالة العرب، وتناحرهم على الحكم والسلطة، حتى أضحى أمرهم خرابًا يقول فيه: « فهم (العرب) متنافسون في الرئاسة، وقلَّ أن يسلِّم أحدٌ منهم الأمر لغيره ولو كان أباهُ أو أخاهُ أو كبير عشيرته إلا في الأقل وعلى كره من أجل الحياء، فيتعدد الحكام منهم والأمراء، وتختلف الأيدي على الرعية في الجباية والأحكام، فيفسد العمران

---

[1] الرواية، ص10 .

[*]هي وظيفة تعليقية، تكون مرة قطعية ومرة أخرى توضيحية ومن هنا فهي تبرر عنوان النص، وهذه التبريرية للعنوان من طرف التصدير لا تكون إلاّ إذا كان العنوان مبنيا على الافتراض أو التلميح، أو إعادة التشكيل الساخر (ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص111)

وينتقض...أنظر إلى ما ملكوه وتغلبوا عليه من الأوطان من لدن الخليقة كيف تقوَّض عمرانه وأقفر ساكنه وبُدِّلت الأرض فيه غير الأرض» [1]

نقف في الجزء الأول من التصدير المقتبس عن "**المقدمة**" على حقيقة الوضع العربي؛ إذ يضع "**ابن خلدون**" يده على أهم محرك للأوضاع كافة، إنّه العامل السياسي الذي يتغلغل ليمس كل قطاعات الحياة، وما فساد السياسة والساسة إلا نتيجة حتمية للتعجيل بالخراب، لينقلب حال العرب من حال إلى حال؛ فبعد أن بسطوا نفوذهم على مواطن عدة واتسعت الرقع التي ملكوها، أضحى كل ذلك بفعل جشعهم وحبهم المطلق للتملك وللسلطة خرابا ودمارًا، من مشرقها إلى مغربها. وفي ذلك يقول التصدير المقتبس عن "**ابن خلدون**": « فاليمن قرارهم خراب إلا قليلا من الأمصار، وعراق العرب كذلك قد خرِبَ عمرانه الذي كان للفرس أجمع، والشام لهذا العهد كذلك، وإفريقية والمغرب...عادت بسائطه خرابا كلُّها، بعد أن كان مابين السودان والبحر الرومي كلّه عمرانا، تشهد بذلك آثار العمران فيه من المعالم، وتماثيل البناء وشواهد القرى.

ابن خلدون، المقدمة (ج1، 150)»[2].

يرتبط هذا التصدير بمضمون النص الروائي، إذ صوَّرت لنا الرواية معالم الخراب والدمار الذي حل بالبلدان العربية، وكأنَّها عملية إسقاطية ليحقق بذلك هذا الاقتباس قيمة تداولية تخلق عملية حوارية بينه وبين النص الروائي عبر وظيفة التعليق على النص[*] حيث ترتسم جغرافيا الموت العربي كعلاقة دلالية بين النص والتصدير.

---

[1] الرواية، ص11.

[2] الرواية، ص11.

[*] هي الوظيفة الأكثر نظامية، بحيث تقدم تعليقا على النص، تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحا وجلاء، بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص (ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، ص111).

إذا كان التصدير الثاني مقتبسًا من **المقدمة** لـ "**ابن خلدون**" وهو كتاب وضع في علم الاجتماع فإنَّ الروائي يردفه باقتباس تخييلي من رواية **(1984)** لـ: "**جورج أورويل**" (**G– Orwell**) التي تعد النص الغائب الذي يقف وراء هذا النص الروائي الحاضر.

جاء في نص التصدير: « في المنظور المعلوم من حياتنا، لن تكون هناك أيَّة إمكانية للتغيير ـ نحن موتى ـ حياتنا الحقيقة الوحيدة، تكمن في المستقبل. سنشترك في صنعه حتما، لكن في شكل حفنات من غبار وكومات من عظام. المهم، على أيَّة مسافة منا يقع هذا المستقبل؟ من المستحيل معرفة ذلك، قد تكون ألف سنة. فلاشيء ممكن حاليا . جورج أورويل 1984 » [1].

إنَّه خطاب استشرافي يتجاوز عتبة الموت لكتابة حياة جديدة، فالوقت الراهن محكوم عليه بالموت، والمستقبل هو الأساس، إنَّها رؤيا تنفتح على أفق الحياة لصناعة مستقبل يتجاوز سقطات الماضي، يصنعه جيل اليوم، ليشهد تحققه وهو في شكل عظام ورفات. كما أنَّها دعوة ضمنية للتجاوز ولثورة التغيير العقلانية، التي تمشي بخطى ثابتة، متأنية، مدروسة، فإذا استحال الحاضر إلى موت لابدَّ أن يكون هذا الموت منطلقًا لكتابة حياة المستقبل وإن طال أمده.

أما آخر تصدير يطالعنا به الروائي " **واسيني الأعرج** " هو اقتباس من رواية الكاتب "**آرثر كوستلر**"[*2] (**Arthur_ Koestler**)، **الصفر واللامنتهى (الظلمة في منتصف**

---

[1] الرواية، ص11.

[*] كاتب بريطاني ولد في بوداست عام 1950 وتوفي منتحرا عام 1983 بسبب اشتداد وطأة مرض السرطان عليه، درس" **كيسلر**" العلوم البحتة في فيينا، وفتن بالمذهب الشيوعي في شبابه، ولكنه سرعان ما نفض عنه أوهام الشيوعية بعد زيارة ميدانية لروسيا، الأمر الذي دفعه إلى مهاجمة الشيوعية بضراوة في الكثير من كتاباته كما يتجلى في روايته **ظلام في الظهيرة** (**Darkness at Noon**).(ينظر، آرثر كيسلر، ظلام في الظهيرة، ترجمة، رمسيس عوض، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط1، 2010م، ص359).

النهار)[**]، الصادرة عن كالمان ليفي 1945 يقول فيه: « صحافتنا ومدارسنا تزرع الشوفينية والعقلية العسكرية والدوغمائية والتواطؤ والجهل لا حدَّ للتسلط التعسفي للحكومة الذي يبقى فريدا من نوعه في التاريخ. حريات الصحافة، والرأي وحق التنظيم، انتفت كليًا، وكأنَّ إعلان حقوق الإنسان لم يوجد أبدا. لقد شيَّدنا أكبر جهاز أمني أصبح فيه المخبرون الصغار مؤسسة وطنية قائمة بذاتها بعد أن تم تدعيمها بنظام علمي شديد التحديث في التعذيب النفسي والجسدي. نقود بالسوط الجماهير المتعطشة نحو سعادة وهمية قريبة، وحدنا نعرف مآلاتها» [1].

جمع هذا الاقتباس الروائي بين مختلف الخلفيات الفكرية والإيديولوجية التي يسيطر عليها التعسف والتعنّت وحتى التزمّت، مما يخلق جمودًا فكريًا يدفع بصاحبه للتقوقع حول أفكاره والتسليم لها، والدفاع عنها، وتبني سياسة التعصب وإحداث القطيعة مع الآخر وأبرزت الرواية المنطق الغربي الدوغمائي: « من لم يكن معنا فهو ضدنا»[2]. هذا الموقف المتشدد الذي تصاعدت وتيرة حديته وعدائيته « من ليس معنا، فهو ليس ضدنا فقط، لكنَّه عدوٌ تجب محاربته، يجب أن يُمحى، لأنَّه خطر على مسيرة الإنسانية الجديدة التي نبنيها اليوم بكلِّ ما نملك من نار وعقل »[3].

إنَّ هذه المبادئ والسياسات تُورَّث لاشعوريا، عبر وسائل تعمل على تشويه الحقيقة والتعتيم عليها وإظهار الأسوء في صورة الجيِّد والعكس صحيح، لتخلق مجتمعا

[**] تدور أحداث هذه الرواية، حول النهاية الفاجعة لأحد زعماء الحزب الشيوعي يدعى "روباشوف" المنشق، الذي تمرد بأفكاره وليس بأفعاله على بشاعة الحزب الشيوعي وطغيانه. ورغم اقتناعه بسلامة وجهة النظر المناهضة لهذا الحزب فإنَّه آثر عن رضا وطيب خاطر أن يعترف بجرائم سياسية لم يرتكبها قط. الرواية لا تهاجم الشيوعية من منطلق رأسمالي أو حتى ليبيرالي، بل تستخدم لغة الشيوعيين أنفسهم في الهجوم عليها. (ينظر، آرثر كيسلر، ظلام في الظهيرة، غلاف الرواية).

[1] الرواية، ص11.

[2] الرواية، ص 48 .

[3] الرواية، ص99 .

آليًا ونفعيًا فيه الغاية تبرر الوسيلة، والغلبة للأقوى فيتشيَّؤ الإنسان ويصبح كآلة لتحقيق مصالح صناع القرار.

ونجد هذا التصدير كذلك يرتبط بأحداث الرواية، أين تسعى القوى المسيطرة عسكريا، وسياسيا، واقتصاديا، إلى بسط نفوذها وتعزيز هيمنتها، بتكريس مبدأ الغلبة للأقوى وذلك بمواجهة ما يهدد وجودها بدعوى الولاء الموسوم بالتعصب الذي يولد الشوفينية والتطرف، أين يصبح موت الآخر مشروعا، ويضحى السلاح النووي ضرورة بوصفه سلاحا ردعيا، لاسلاحا مهددا للوجود الإنساني.

وتأسيسا على التصديرات الثلاث التي اجتمعت في صفحة واحدة، وعلى التصدير الذي تفرَّد بصفحة مستقلة، والتي تنتمي كلها إلى ما يسمى بالتصدير البدئي، نخلص إلى نتيجة فحواها، أنَّ تلك التصديرات كانت بمثابة تأهيل وإعداد للقارئ لتنشيط أفق انتظاره وإثارة ذهنه لقراءة تتعدى السطور المخطوطة، وليدخل عنصرا فاعلا في العملية التداولية بين نصوص التصديرات التي اقتلعت من أصولها لتعقد محاورة جديدة مع النص الروائي الذي صدرته. وهذا الاقتلاع لا يعني بالضرورة انتفاء كل المرجعيات السابقة للنص المقتبس، فقد يحافظ هذا النص على بعض المرجعيات الفكرية التي قد تتقاطع مع سياقات النص الجديد وبذلك يتسع مجال الحمولة الدلالية لها، خاصة بعد انفتاح تلك المرجعيات وتطعيمها بمستجدات يحملها النص الروائي الجديد.

ومن الملاحظ أن عتبة التصدير لا تختلف بدورها عن عتبة العنوان، بل تسير وفق خط مكمل لها، إذ حاولت تقديم نماذج تدلل لتبني خطاب الموت والفناء، وتصف التصورات والأيديولوجيات التي تُصدِره وتؤكد على مشروعيته.

ثالثًا: الاستهلال وبداية النص الروائي

استهلت الرواية بجزء من خطاب قدمته شخصية "**ليتل بروز**"(**brother Little**) جسد في الرواية دور الجنرال العنصري، والمتعصب الذي يعيش على حلم تقلُّد رتبة ماريشال.

في سبيل ذلك تقنع بشخصية **الأخ الأكبر**(*) وعدَّه جده، ومعلمه الأول في الحياة. حمل هذا الاستهلال عنوان " رماد على حواف الغياب" جاء فيه: « هناك أمم لا تصبح مفيدة إلا عندما تتحول إلى رماد. نحن نمنحها فرصة الخروج من رمادها والدخول في تاريخ ظلت على حوافه. لتستمر في الحياة عن الأرض. شرطنا الأوحد أن تؤمن بشعارنا: الكل مع الواحد والواحد سيد الكل »[1].

إنَّه استهلال يضعنا في صلب الموضوع، ويكشف لنا الرهانات والتحديات المفضية إلى حسابات ضيقة، تجعل من العربي الجيد هو العربي الميت؛ أي حين يتحول إلى رماد، أو حين ينصاع للآخر ويتبنى خطابه فينفض رماده، ويلحق بركب حضارة وهمية تدخله تاريخًا مزيفًا، لحياة واهمة، يُسلِّم لأجلها في كل مبادئه وقيمه، فيعيش ككائن طفيلي متماهٍ في الآخر حدّ الذوبان فيه. لتصبح هذه الذات العربية بلاهوية ذاتاً مثبطة خاضعة لقانون أساسه اللامساواة، فمهما بلغت هذه الذات من شأن وعلم ستبقى ملاحقة بعلامات الاستفهام يقول بطل الرواية "**آدم**" معبرًا بضمير جمعي عن حالة هذه الذات

(*) بالإنجليزية big brother التي تعد شخصية خيالية في رواية جورج أورويل 1984، أصبحت كلمة الأخ الأكبر تستعمل كمرادف للتعسف في استعمال السلطة الحكومية وانتهاك الحريات المدنية، كما أن دولة الأخ الأكبر مصطلح ساخر يطلق للانتقاص من، أو ازدراء دولة ديكتاتورية شمولية أو كُليَّانية تفرض سلطتها على المجتمع وتعمل على السيطرة على كافة جوانب الحياة الشخصية والعامة قدر الإمكان، كما تعتمد على عدد كبير من الأمن نسبة لعدد السكان لفرض سيطرتها.(ينظر، https ://ar.m.wikpedia.org/10/4/2019.21:25)

(1) الرواية، ص12.

العربية: « كيف يمكن أن نشتغل في ظل الكراهية؟ انظر إلى الشعار البائس عند مدخل القلعة: العربيّ الجيّد هو العربي الميت؟»[1].

يوضح الشرط الذي وضعه" **ليتل بروز**" لاستمرار تلك الأمم في الحياة، عقليته العسكرية المتعصبة والدوغمائية، "الكل مع الواحد والواحد سيّد الكل" فهو يرى أنَّه ومن معه المركز وما دونهم هامش، إنّهم موتى على حواف التاريخ، وما لم يكونوا في خدمته سيظلون رمادًا على حافة الغياب سرعان ما تذروه الرياح ويصبح نسيا منسيا.

على هذا النحو تفتتح الرواية « أول الخريف.22 سبتمبر.

أربعة أشهر وتسعة أيام، وثلاث ساعات وخمس ثوان، قبل بدء سنة الموت.

نزل الليل بسرعة على قلعة أميروبا[*].

لاشيء في الطابق السابع إلا الصمت وبياض مبهم، يتسع كل يوم قليلًا »[2].

إنَّها بداية النص الروائي أين « تختزل الصورة الافتتاحية، الكون الصوري في الرواية ككل، سيما في الأعمال الخالدة، حيث تشكل المهارة البلاغية في صياغة الاستهلال إحدى أهم دعامات الأثر الروائي الجميل حيث لا تفتأ بدايات... في توجيه استيعابنا للصور على امتداد رحلة القراءة »[3].

إنَّ هذه الصورة الافتتاحية ترسم لنا الأطر العامة للفضاء الروائي، مفتتحة إياه بالزمن الذي حدده الروائي بدقة متناهية في شكل تنازلي. نقطة الصفر فيه تأذن ببداية سنة الموت، وسنة حكاية العربي الأخير، أين يسترجع السارد الأحداث السابقة لها والتي كانت بمثابة الهدوء الذي يسبق العاصفة، السكون الذي تلاه توتر وامتداد للأحداث في

---

[1] الرواية، ص146.

[*] Améreupa تمثل قاعدة عسكرية ذات موقع استراتيجي لحلف أميروبا، الذي يضم الفيدراليات الأوروبية وأزاريا وأمريكا.

[2] الرواية، ص13.

[3] شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، في الرواية والقصة والسينما، ص21.

تفاعلها مع شخصيات الرواية، وخاصة منها البطل المحوري لها وهو "**آدم غريب**" (The last Arabic) ، العربي الأخير.

كما حدد لنا الموقف البدئي للرواية المكان، المتمثل في قلعة "أميروبا" التي نزل عليها الليل بسرعة، فخيَّم عليها الظلام في صمت وسكون رهيبين، إشارات تبعث على أجواء الحزن والقلق والخوف التي سكنت هذه القلعة، لتتذر بما ستحمله الصفحات المتبقية من توتر واضطراب.

وصف القلعة الذي جاء في الرواية لخص واقعها الكئيب والسوداوي « مكان مغلق وفتحاته القليلة لا تقود إلى أي شيء، ولا حتى إلى الفراغ لا فراغ في هذا المكان الثقيل. كل شيء ممتلئ بشيء ما، برائحة ما وبخوف ما أيضا، الفتحات العليا، داخل المقصورات، كما يسميها ليتل بروز لا تظهر إلا سماءً فارغة لونها رمادي ورصاصي، كلما تأمله آدم، شعر باختصار الحياة وشطط القلب، لكنه يقاوم النهايات العبثية»[1].

يمثل الموقف البدئي للرواية، البداية الرئيسة للمتن الروائي ذلك أنَّ: « النص الروائي... يمتلك أكثر من بداية، ثمة البداية الأصل والرئيسة، وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص، كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقها بأنَّها ثانوية تعضد ما هو أصلي ورئيسي»[2]. وقد اخترنا الوقوف على البداية الرئيسة بوصفها عتبة من عتبات الموت، حيث مثلت المُمهد الرئيس لدخول 2084 سنة الموت، والمنبه الذي لفت انتباه القارئ لحضور الموت كمُسهم في بناء الحياة داخل الرواية والجزء الفاعل داخل العالم الروائي.

---

[1] الرواية، ص92.

[2] صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994م، ص17.

لم يكتف الموت بتلبسه عتبات الرواية فقط ، بل تحول إلى مكون روائي، عمل على تحويل الأحداث وتجسد بصور رمزية داخلها.

المبحث الثاني: وظيفة التحويل

وظيفة التحويل هي إحدى الوظائف الفنية التي يؤديها الموت داخل الرواية، بوصفه المحرك للحالات المفضية إلى التحولات المتعاقبة والمكونة للسرد، كما أن الموت يعد الحافز والمثير المعنوي الذي يستثير ذوات الشخصيات، فيؤدي ذلك إلى إحداث استجابات وردود أفعال تنعكس على مستوى السلوك إما سلبًا أو إيجابًا.

أولًا: على مستوى الأحداث

قبل الحديث عن الموت بوصفه حدثا مركزيا تتبني عليه مسارات الرواية، نقف على تعريف الحدث الذي هو: « مجموعة من المواقف المتعاقبة التي تتكون منها القصة، أو هو تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردًا فنيا والتي يضمها إطار خارجي»[1].

في الرواية أحداث كثيرة يؤدي السابق منها للّاحق، ومن هذه الأحداث هناك ما انبنى على عنصر الموت، فرسم مسارًا للرواية لولاه لسارت الأحداث نحو العدم ومعها الرواية، « بمعنى أن الموت يحضر هنا بوصفه حيلة فنية يستعملها الكاتب ليساعده على إحداث تحولات في سير أحداث الرواية »[2].

أوّل حدث يطالعنا في المسار الحكائي للبطل هو موت والدته، ومرض والده الأمر الذي دفعه لترك مخبزة والده وعمله كمترجم في ميناء قريته، والالتحاق بمخبر "بنسلفانيا"

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، دسوق، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009م، ص269.

[2] محمد المحفلي، تشكلات الموت في الرواية، 25 :18، 20/02/2019 ، https://www.n-dawa.com

ليَهب نفسه للعمل المخبري، يقول "**آدم**" :« منذ أن ماتت أمّي لم تعد الحياة في هذا المكان تعني لي الشيء الكبير ذهابها ترك فجوة كبيرة، وأبي تعب كثيرا»[1]. فالموت هنا عمل كمحرك للأحداث وضع بطل الحكاية في المسار السردي الرئيس الذي تولدت عنه خطوط الحكاية.

ويأتي المؤشر الثاني "تعب الأب"، الذي مافتئ يتحول إلى حدث آخر يحركه الموت، فبعد استقرار "**آدم**" في أمريكا وفي مخبر "بنسلفانيا"، كمشرف على تنفيذ برنامج قنبلة نووية مصغرة، يتدخل الموت ثانية ليحول مسار الأحداث، فالخبر الذي وصل إلى "**آدم**" من زوجته "**أمايا**" عن والده الذي يحتضر في مستشفى بباريس، جعله يقرر الذهاب لرؤيته دون إعلام الجهات المختصة بحمايته، مما عرضه إلى محاولة اختطاف في مطار رواسي(Roissy) بباريس تتجاذبه أطراف عدة، ويروي "**سميث**" صديق "**آدم**" له مجريات الحادثة « ربَّما أنت لا تعرف أنَّه في اللحظة التي كان التنظيم يريد اختطافك، كانت جهة غامضة أخرى تريد اغتيالك في باريس مباشرة بعد نزولك من المطار والذهاب لرؤية والدك في فال دوغراس، يرجح أن تكون فرقة شادو من ورائها وهي نفسها التي اغتالت علماء من آرابيا آخرين »[2].

نجا "**آدم**" بطل الرواية من موت محقق ليكفل بذلك استمرار المغامرة الروائية، غير أنّ شبح الموت ظل طيفًا يلاحق حيوات الشخوص؛ فنجاة "**آدم**" من الموت كلف موت أناس آخرين يضيف "**سميث**" قائلا: « في اللحظة نفسها كانت قواتنا ترابط في المكان نفسه. قتل الحراس الثلاثة الذين ارتموا عليك، لكننا قتلنا شخصين من التنظيم وألقينا

---

[1] الرواية، ص144.

[2] الرواية، ص 144.

القبض على الثالث »[1]. كما خسر "**آدم**" زوجته "**أمايا**"، لكن الجهة التي حمته، وخِدمةً لمصالحها أخفت عنه الأمر ليستمر في أبحاثه.

ونجد أن الموت هنا يأخذ بعدين وظيفيين، فقد يُكمِّل حياة الرواية وقد يوقفها؛ فلو علم "**آدم**" بموت زوجته لانصرف عن بحثه المخبري، ولحمَّل نفسه مسؤولية موتها وتملكته عقدة الذنب التي قد يعيش بها. لذا ظلّ موت الزوجة متكتما عليه، واستُعمل كورقة رابحة للضغط على "**آدم**" كي يستمر في تطوير أبحاثه المخبرية. حيث قايضهم برؤية زوجته مقابل إتمام عمله على تطوير السلاح النووي ذو الإشعاع المحدود الاتساع.

إنَّ إنقاذ "**آدم**" من موت مؤكد أدخله عالمًا آخر، عالم المصالح الضيقة والحسابات العسكرية. عالم يجعل من صناعة الموت "القنبلة النووية" فكرة إنسانية، فالقضاء على التنظيم الذي استفحل خطره وأضحى آلة للخراب، جعل من تحالف "أميروبا" يسعى في تنفيذ فكرة "**آدم**" حول قنبلة نووية تكون بمثابة السلاح الرادع، لكي لا تعاد مأساة قنبلتي هيروشيما وناغازاكي.

هذا الإطار العام للرواية، حرّكه سؤال رئيس هو الموت وكيفية مجابهته وصولًا إلى تحقيق السيطرة وبسط النفوذ، ومن ثمّ التخليد على صفحات تاريخ أسود كُتب بدماء الضعفاء ممن أضحوا كبش فداء في عمليات تصفية وحروب كانوا خارج دائرتها.

إنَّ حب البقاء والخلود ينبني على حقيقة مفادها أنَّ « الموت هو الحد النهائي الذي يتحدى القيم ويكذب شتى مزاعم الإنسان ويلقي على كل ما في وجودنا من آمال ظلال الفناء الأسود البغيض ! ومن هنا فقد كان حلم الإنسانية الأكبر (ولا يزال) أن تتوصل يومًا إلى القضاء على الموت »[2].

---

[1] الرواية، ص 144 .

[2] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص111.

غير أنّ السياسة التي اتبعها المتعصبون ضمانا لحياتهم وللقضاء على الموت، هي سياسة موت الآخر ضمان للحياة والبقاء للأقوى.

ثانيًا: على مستوى الشخصيات

من الجدير الإشارة إلى أنّ الشخصية داخل العمل الروائي في ارتباط وثيق بالحدث فلا انفصال بينهما: « إذ هي المؤدية والفاعلة له، وهي التي تحدد مساره واتجاهاته، فلا توجد شخصية بدون حدث، أو حدث بدون شخصية، مما يؤكد أنّ العلاقة بينهما وطيدة تمتد بامتداد كل منهما ولا يستطيع كاتب القصة أن يفصل بين الشخصية وأحداث قصته أو يجعل مسار الشخصية الرئيسة منحرفًا عن الحدث العام»[1] .

لذا فإن فصلنا لوظيفة التحويل على مستوى الأحداث وعلى مستوى الشخصيات يبقى فصلًا غير تام إذ لا يخلو الأمر من وجود تداخل مستمر بينهما.

كما أنّ الشخصية كائن ورقي ترسم حدودها بحسب تفاعلها مع الحدث الروائي وكثيرا ما نكشف تفاصيلها من ردود أفعالها السلوكية المترتبة عن المواقف والأحداث التي تواجهها في العمل الروائي وعليه « تتحدد معالم الشخصية الروائية عبر علاقاتها الوطيدة والمستمرة والواضحة بأحداث الرواية، على اختلاف المضامين التي تعبر عنها، وكلما كانت الشخصية على صلة بالأحداث استطاع الكاتب أن يوحد بين أجزاء العمل في كل متكامل تتحقق معه الوحدة العضوية للعمل كله »[2].

في روايتنا نجد "**آدم غريب**" العالم النووي، عقله قادر على استيعاب أعلى درجات التكنولوجيا، أثبت أهليته وجدارته في مخابر "بنسلفانيا"، هذه الشخصية الصلبة القوية منذورة بالانكسار، فلم تستطع التخلص من براثن المحيط الذي يُرجح كفة السقوط

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، ص269.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والتهاوي، بدليل الإشارات الروائية التي ماانفكت تهيِّئ سياق الارتداد يقول **آدم**: « بدأت أنا نفسي أخسر علاقاتي مع يقينيات الأشياء»[1] .

فمهما كان "**آدم**" واعدًا بالنهوض والارتقاء وأيًّا كانت قدرته على تكسير حاجز الأسر، وتبنى الخطاب التنويري الإنساني الأكثر فعالية، فإنّه يظل قابلًا للانكسار، مادامت آلة الموت تحركه كأنَّه دمية خشبية. لقد سيطر هاجس الموت على "**آدم**" واستولى على يقينياته وأحلامه وفي ذلك يحدثنا السارد: « يدرك آدم جيدا أنه لم يتوقف لحظة واحدة، لم يفعل هذا حبا في العلم ولكن خوفا من الموت البليد، خربشته هي كل منجزه على مدار الخمس سنوات وأربعة أشهر وعشرة أيام و43 دقيقة و20 ثانية حتى الآن»[2]

"**آدم**" يدرأ الموت ويتحاشاه بالعمل على مشروعه، الذي تحول من حلم إلى كابوس يؤرق حياته، ويحمي وجوده في الآن ذاته يقول " **سميث**" مواسيا صديقه "**آدم**" في الوضع الذي وُجد فيه: « نحن في زمن تغير كثيرا عما كنا نعرفه عنه. وعلينا إما أن نتأقلم معه أو نقبل بالموت لا خيار ثالث»[3].

"**آدم**" العالِم ذو التأهيل العلمي الأمريكي والأصول العربية أُدْخل في حرب جعلت من أبحاثه الموجهة للحد من تأثير السلاح النووي سببا في قتل أبرياء تحت فكرة الردع، إنَّه منطلق الحرب، ردع الموت بالموت، فردع التنظيم الذي عاث في الأرض فسادًا لا يُقصي إمكانية موت الأبرياء وبخاصة من سكان" أرابيا" الذين انتشروا في صحراء التيه، بحثا عن الماء وعن الحياة ليجدوا أنفسهم أرقاما متصاعدة كحصيلة حرب أمام تصفية الحسابات.

---

[1] الرواية، ص119.

[2] الرواية، ص161.

[3] الرواية، ص 143.

تبقى شخصية "**آدم**" تتجاذبها فكرتان، يقول السارد مسترجعًا حوارًا استذكره "**آدم**" جمعه بزوجته "**أمايا**" المعادية لفكرته ومشروعه العلمي « على الرغم أن مشروعه PBPu1، PBPp2 كان يشغله كرهان علمي إلا أنه كان يخفيه... ارتباكه الوحيد كلمة أمايا: هل يمكن تقسيط الموت...وردّه السريع عليها يومها: هل يمكن الصمت أمام قتلة التنظيم ...ثم إجابتها الحادّة والواضحة: هل من الضروري قنبلة ذرية مصغرة ومخففة ومحدودة الحلقة والقطر، لكنّها في النهاية قاتلة بشكل بشع. يشغله موت الناس، لكن يشغله أيضا حريق الظلم الذي ينبت في كل مكان »[1].

ويظل الموت عنصرًا فعالا في السيطرة على سلوك الشخصيات داخل الرواية فكثيرا ما يؤدي إلى « حصول أحداث عميقة في الذات أو في الشخصيات.تغيرات داخلية قد تنعكس بعد ذلك على مستوى السلوك»[2]. سواءً تعلق الأمر بسلوك إيجابي أو سلوك سلبي، فعلى سبيل المثال نجد "**أمايا**" شخصية يابانية، زوجة "**آدم**" السابقة وأم ابنته الوحيدة " **يونا**"، كان اتجاهها إيجابيا، فالموت الذي لحق بأجدادها جراء القصف النووي لمدينتي ناغازاكي وهيروشيما، جعلاها تتبنى سياسة ردعية بمنحى إنساني، فحاولت العمل على معالجة والتقليل من الآثار الإشعاعية، وقد جاء السارد على ذكر ذلك: « تلعن الرئيس الأمريكي هاري ترومان الذي أعطى أمر إلقاء القنبلة النووية وهو لم يستنفذ كل الإمكانات السلمية، لهذا اتجهت نحو الطب النووي وآثار الإشعاعات المعلنة والسرية بسبب الحروب، وبسبب الأخطاء التقنية والحسابات الخاطئة، معاكسة جذريا مسار أسلحة الدمار الشامل»[3].

---

[1] الرواية، ص 282، 283.

[2] محمد المحفلي، تشكلات الموت في الرواية، 25 :18، 20/02/2019، https://www.n-dawa.com .

[3] الرواية، ص44.

"**أمايا**" نذرت نفسها لتكون سببا في الحياة، ففكرة الحرب وما تلحقه من دمار وفناء وموت، دفعتها نحو إيجابية الحياة، فتبنت خطابا تنويريا يتجاوز الموت، فإذا كانوا هم من صناع الموت، فهي اختارت أن تكون ممن يبذرون هذه الحياة، لتزهر بمستقبل أفضل ينهض بخير البشرية جمعاء تقول "**أمايا**" مخاطبة " **آدم**" :« ليكن العالم هكذا، غلط في غلط، أنتم تحرقون الحياة ونحن نعيد زرعها إلى أن تملوا أبدًا، شعاري السلحفاة، تطردونها، تسكن بيتها، تطلقون عليه، عليها السموم، تتخفى إلى أن تعبر، تفجرون الأماكن تقاوم، لا تستسلم لأي موت»[1].

تستعير " **أمايا**" السلحفاة شعارا لها، لتتقوقع على مبادئها دون أن تُسلِّم لمنطق الموت الذي يطوقها، ويتربص بها من كل اتجاه، منطقٌ تُصدِّره نفوس مريضة أعمتها الدوغمائية والعنهجية فتبنت خطاب الموت سبيلا لمآربها واعتنقت مبدأ الغلبة للأقوى، والقوي سيِّد الكل.

لم تغفل " **أمايا**" عن إيجابيتها فكانت ضمير "**آدم**" الناطق والمرآة الصادقة التي لم تفوت أي نقاش لتضع "**آدم**" في الصورة و تواجهه بالواقع، مبرزة موقعهما من الواقع الإنساني الناتج عن اختياراتهما « الطب النووي وعلاج الإشعاعات النووية، ماذا أفعل غير إنقاذ بشر تقتلهم أنت...النووي سلاح الجريمة بامتياز، فقنبلتك أيضا عمياء، كما كل قنابل الدنيا. لن تشذّ عن القاعدة، عندما تنزل من السماء لن تسأل عمن هم على الأرض»[2].

وتضيف أمايا حفيدة "**تسوتومو يماغوشي**" الناجي من التفجير الأول في "هيروشيما" ومن التفجير الثاني الذي لحق بمدينة "ناغازاكي" حتى ظن أن الموت يلاحقه « كلما رأيت صورة جدي الذي قاوم الموت بقوة الإرادة والجسد الصلب، أدركت أنّ النووي

---

[1] الرواية، ص44.

[2] الرواية، ص 84.

أخطر ما وضع بين أيدي إنسان هش وضعيف ومولع بالقوة و السيطرة »[1]. أدركت "**أمايا**" أنَّ التخفي وراء شعارات، من قبيل خدمة الإنسان والإنسانية، وحمايتهم بسلاح نووي تدخل ضمن مخطط إعطاء شرعية ومشروعية للموت، فتقول: « المثالية عندما تتسلح وتخسر نبلها، تصبح قاتلة»[2]. إنّها مفارقة للسخرية.

المبحث الثالث: الوظيفة الرمزية

حضور الموت الطاغي في الرواية، وتشكله كتيمة مركزية مهيمنة، يدفعنا إلى التعامل معه بتجاوز الصيغ التمثيلية المأثورة له، بوصفه نهاية لحياة ما، وإعادة النظر إليه في بعده الترميزي إذ « لا ينفصل الموت عن كونه "حدًّا " لوجود ما، إلا ليعانق إطلاقه ورمزيته، لا ينتهي من إيهامه بالنهاية إلا ليولِّد تمثيلاته، وصوره وجمالياته الذهنية والتخييلية، من هنا، قد يكون الموت خاتمة ما، بَيْد أنّه حياة في محيط وقوعه، منطلق لأشكال شديدة التعقيد من الخطابات والأنساق السجالية التي لا تعوزها البلاغة وقوة التأثير »[3].

ومنه فالموت يأخذ بعدًا رمزيا بحمولة دلالية مغايرة للمعهود.

لمَّا كان الموت هو المحطة الأخيرة التي يتوقف عندها قطار الحياة ذو الوجهة الواحدة، رحلة ذهاب بلا عودة، المحطة القابعة في حكم المجهول، جعلنا نستشعر قيمة الحياة التي نحياها، وكشف لنا طبيعة الحياة التي لا تقبل الإعادة، فهي تسير وفق سيرورة متفردة، فما هو في لحظة معينة حاضر، بعد ثوان معدودة سيصير ماضٍ لا يمكن استرجاعه، وهكذا دواليك الحياة، لذا ينسحب الموت على العالم الروائي ليجعلنا نستخلص

---

[1] الرواية، ص 85.

[2] الرواية، ص 188 .

[3] شرف الدين ماجدولين،الصورة السّردية في الرواية والقصة والسينما، ص 63.

تجربة واقعية من لدن مغامرة خيالية، فندخل عالمًا متخيلا لنستقي تجاربه ونسقطها على واقعنا المعيش.

أولًا : الحروب الأهلية

تَبنِي سياسة التفرقة، وخلق حدود عرقية، ودينية، ولغوية، خطاب الدمار والفناء بامتياز، عجَّل بكتابة تاريخ عربي جديد ينذر بالانكسار والانهزام؛ فعوامل الفناء التي تنخر في عضد لحمة كوَّنها تاريخ مشترك وقومية عربية واحدة وَجدت طريقها في ظل التعدديات، والحروب الأهلية، يتحدث السارد عن مآل العرب: « في آرابيا أيضا حروب طاحنة مزقتها وقتلتها. بدأت بتمزق محدود، إثني أو قبلي أو عرقي أو لغوي قبل أن يتحول إلى حرب عبثية بلا نهاية. داخل هيكل آرابيا، هناك آرابيات، شيعة و سنة. دروز، وأرمن وأكراد وأمازيغ لم يعترف لهم بأي حق، الباقي يقفون على أرض هشة »[1].

إنَّ سياسة التعصب، وإقصاء الآخر، والعنهجية، ترجع بنا إلى الروح الجاهلية التي استحكمت في زمن ولى، وأدت إلى تناحر القبائل وإبادة بعضها بعضا. فحتى لو اختلفت الطرائق والسبل واختلف الزمان فإن المؤدى واحد، حرب عبثية وموت عبثي تسلل كالمرض الخبيث ليفتك بجسد الأمة بأكملها، يقول السارد على لسان "**سميث**" واصفًا فصلًا من فصول الموت إنّه: « ربيع الموت الذّي مس كل الدول فأحرقها من داخلها»[2].

لقد قذفت الحروب الأهلية والطائفية بالعرب إلى موت أكيد وصار همهم الأوحد البحث عن معالم الحياة من مرابع ماءٍ وكلإٍ.

وكأنّ العربي محكوم عليه على الدوام بالترحال الذي يعادل اللااستقرار، وتصف لنا الرواية مآل العرب داخل دوامة الحل والترحال : « القبائل هنا ليست ثابتة، تعيش متنقلة باحثة عن الماء وما تأكله بهائمها، والهروب من الحروب الطاحنة بين القبائل والقوميات

---

[1] الرواية، ص 148.

[2] الرواية، الصفحة نفسها.

التي كانت قبل زمن قصير، تشكل عالم آرابيا التي لم تعد اليوم إلا مزقًا لا يحكمها أيّ نظام... كلٌّ عاد إلى نظامه القبلي القديم، ولا يعيش الناس هنا إلا على التنقل والبحث عن الحياة »[1]. لقد صار الموت واقعًا معاشًا أضحت معه الحياة أملا مفقودا وجب البحث عنه بعيدًا عن هذا المزق.

حالة التيه واللااستقرار تعادل موتا محققًا، وطن منذور بالموت يستحيل أن يبعث على الحياة، بل سيمتص النزر القليل المتبقي منها، ومع انسحاب الموت، شيئًا فشيئًا أضحى حقيقة حياتية. التملص من قبضته ما هو إلا تأجيل وإرجاء إلى حين لاحق.

وما زاد الأمر استفحالا، طمع الحكام اللامحدود، كما قالها "**ابن خلدون**" أضحى أمرهم خرابًا وراء لهث حكام العرب وراء السلطة والاستئثار بالحكم يقول السارد: « آرابيا لم تمنح فرصة تأمل وضعها بسبب جنون حكامها وأطماعهم وإخفاقهم »[2]. لقد حكم منطق الحرب؛ دمار، فناء، تمزق، تشرد، كل ذلك يعادل الموت حتى أضحى العرب في خبر كان: « كانوا شعبًا كبيرا وطنيًا على الرغم من تسلحهم، قاوموا ما فرض عليهم من خيارات الحروب لكن الكثيرين منهم في النهاية انهاروا ودخلوا في قتال قبلي وعرقي وعقائدي قبل أن ينزلوا نحو عمليات إفناء. و تقضي عليهم ندرة الماء، إذ جفت كل المنابع»[3].

هكذا يشتغل الموت برمزيته، حيث تستحيل كل الصراعات والحروب إلى تهديدات مباشرة للوجود الإنساني، تصنع مشاهد مأساوية يؤطرها الموت.

---

[1] الرواية، ص 177.

[2] الرواية، ص 148.

[3] الرواية، ص 76.

ثانيًا: الموت المعنوي

في ظل عالم سوداوي متأزم، يتحول الموت إلى منظور خاص يُفسَّر به الوجود الإنساني، حيث يتلبس الموت بحوادث ومظاهر، ويضحى التعبير عنه رمزيّا بوصفه انهيارا وانكسارا يرسم عالَما أُفقه معتمٌ وواقعه عدمي. يعادل الموت فيه الإحساس بالعدمية والتيه والاغتراب والاضطهاد واستلاب الحريات وضياع الهوية.

كل تلك الدلالات التي تتداخل مع الموت يعيشها ويعايشها بطل الرواية « أنا آدم لمن لا يعرفني، من سلالة شاء لها القدر أن تتوقف مثل بقية السلالات المنقرضة أو التي هي في طريقها إلى الزوال »[1]. يمارس الموت رهبته فلا تجد الذات نفسها إلا وهي رهينة له، وسط دوامة الانكسارات، وتربص دائم للموت ليتلقف كل من قطع اتصاله بهذه الحياة، واقع ولَّد شعورًا بالعدمية، وأدخل الذات عالَم الرهانات الخاسرة، والنهايات المميتة « أن أعيش حاضرًا مجردًا من كل آتٍ، أو اقتل واستعاد بشكل آخر، هذه فكرة ممكنة، لكنها تحتاج إلى زمن طويل وصبر كبير... ومخابر عديدة، الاستمرار في الحياة، عفوًا في العيش، لا يوصل إلى شيء مهم» [2].

عندما تفقد الذات أسباب الحياة فإنها تصل إلى مرحلة التسليم والإحساس بالعدمية، وهذا ما توضحه ثنائية (أعيش/ أقتل)، " **آدم**" يضع رهانات لحياة إنسان فقد المتعة في هذه الحياة، رهانه الأول "العيش"، وكلمة أعيش ترتبط بالجانب المادي، من مأكل ومشرب وحاجات بيولوجية، مما يضمن سلامة الجسد من الهلاك، هي حالة "**آدم**" بطل الرواية يعيش حاضرًا مسلمًا فيه بكل آت، ورهانه الثاني أن يقتل ويستعاد، والقتل هنا يحمل مدلولا معنويا، قتل كل مبادئه وقطع كل اتصاله بماضيه والتأقلم مع وضعه الجديد.

---

[1] الرواية، ص95 .

[2] الرواية، الصفحة نفسها.

وهذا الوضع، أي العيش بجسد مفرغ من كل شيء إلا من ذاكرة، لا يوصل إلى شيء، إنه جسد بلا روح، موت ميتافيزيقي معنوي وفي ذلك يتحدث السارد قائلا: « تعوَّد آدم على كل شيء إلا على أن يكون ليس هو ليستمر في العيش؟ تبدو هذه المسألة معقدة قليلًا.أن تكون لست أنت، عليك أن تموت نهائيا ويُمحى خبر وجودك وتعيش ثانية مجردًا من كل شيء إلا من ذاكرة، عليك أن تضعها في الفريغو [المجمد] وهذا أمر مستحيل طبعًا »[1].

يظل "آدم" بين نأي وارتداد؛ النأي في الإحساس بالاغتراب عن واقعه، والارتداد إلى الذاكرة، أي الانزياح من الأصل إلى الإبدال حيث « يشكل هذا الانزياح مظهرا لازما لماهية الصور عموما، حيث يشكل التحول من المحيط الحسي إلى مدارات الوهمي والمجرد علة التصوير... من هنا يغدو البحث عن طرائق الاستبدال عبر صيغ المماثلة والاستدعاء والترميز ذات الوظائف النسقية الممتدة، عماد التكوين الجمالي للنصوص والآثار الأدبية »[2].

تعايش الذات تجربة الموت برمزيات مختلفة، من انهيارات، وتبعثر، وإحساس بالتشظي، كل ذلك دفعها إلى طرح تساؤلات أغلبها لا تنتظر إجابة عنها، لأنها ببساطة قد خَبِرت إجابتها «أين سأذهب إذا اشتهيت أن أزور والدي الذي توفى دون أن أراه؟ كل بلدان آرابيا التي كانت قائمة اندثرت نهائيا»[3]. ويستمر "**آدم**" كذات منكسرة في تساؤلاته :« لمن ينتمي الذي أصبح بلا هوية ؟ »[4]. ويجيب نفسه إجابة مشفوعة بانكسار وانهزام شديدين عنوانها ضياع الهوية/ موت « أنا اليوم لا هُوية لي، سوى أني أعرف أني عربي بلا أرض محددة ينتظر أن يوضع مثل الهنود الحمر في محتشد عام

---

[1] الرواية، ص 94.

[2] شرف الدين ماجدولين،الصورة السّردية في الرواية والقصة والسينما، ص 53، 54.

[3] الرواية، ص 343.

[4] الرواية، الصفحة نفسها.

مساحاته فيه محسوبة»[1]. فمن ضياع الهوية الذي يعادل الموت، إلى محتشد سيفضي إلى موت من نوع آخر يمثله استلاب الحرية.

ولعلَّ قلق الموت الذي اجتاح الذات مرده الإحساس بقرب النهاية، يقول السارد: « كان يظن أنه نسي في قفره الرملي الذي سيق إليه عنوة وفي كل توقف كان يظن بأنها النهاية وأنه سيقتل هناك داخل الصمت والعزلة وسيرمى في حفرة أو في بالوعة، أو تأكله القطط والذئاب الجائعة»[2].

نلحظ تجلي خطاب الموت الذي يحيط بالذات وهي في محاولة للإفلات منه، وما الإفلات منه إلا مناورة جديدة تخوضها الذات في صراعها المتجدد معه. فكل العبارات تصب في بوتقة واحدة هي بوتقة الموت، ولو حاولنا قراءة هذا الخطاب سنجد ما يأتي:

قفر رملي: مكان انتفت فيه معالم الحياة ⟺ موت

سيق إليه عنوة: سلب الحرية ⟺ موت

يظن أنَّها النهاية ⟺ قلق الموت

أنَّه سيُقتل ⟺ موت

داخل الصمت و العزلة = سكون ووحدة ⟺ موت

- سيرمى في حفرة
- في بالوعة
- تأكله القطط والذئاب الجائعة

} نهاية مأساوية ⟺ موت

إنَّه خطاب مكثف يسوقنا إلى مدلول واحد هو الموت، وإن اختلفت الدوال الدالة عليه. فالموت وما يخلفه من قلق يتملّك الذات يجعلان فطرتها الإنسانية تنتفض لاشعوريا

---

[1] الرواية، ص343.

[2] الرواية، ص 146.

محاولة الحفاظ على ما تبقى من أواصر الحياة، والبنية الدالة على ذلك من الرواية حديث لـ"**آدم**" مع صديقه "**سميث**" يقول فيه: « أشكرك... على أنّك أخرجتني من عزلة العدمية التي قاومتها حتى اللحظة بالرياضة والتقوقع داخل الذاكرة. صحيح أننا لا نعيد خلق العالم، لكننا نغيره ويغيرنا أيضا وفق معاييره والعصر الذي نعيشه»[1].

كل ذلك ولَّد رغبة لدى الذات لتأسيس وجود مغاير لعزلة العدمية والاغتراب، جعلاها تركن إلى الماضي لتجتر ذكرياته لتعيش في كنفها الحاضر، وتمارس الرياضة كمتنفس يخفف من هالة الطاقة السلبية التي تلفها.

كما أنَّ الكتابة كانت عونًا كبيرا للذات المضطهدة، أثبتت من خلالها أهليتها وامتدادها عبر الذاكرة، يقول "**آدم**" :« أوقفت كل شيء إلا خربشة تضمن اتصالي بما فعلت لكي لا أموت»[2] فالكتابة هنا هي مجابهة وردع للموت، إنَّها الحياة الثانية التي مُنِحت لـ "**آدم**" : « حتى الحق في الكتابة منحه لي جهازهم الذي منحني حياة أخرى»[3].

حضور الموت برمزيات متعددة، يجعلنا نتعامل معه كنسق مضمر، يتخفى خلف أنساق ظاهرة، إنها لعبة الخفاء والتجلي طرفاها "الموت" و" الحياة" فعندما يتجلى الموت فإنَّه يخفي خلفه الحياة وحين تتجلى الحياة يتخفى الموت خلفها، ليتحول كل موت بعد ذلك إلى حياة، وكل حياة إلى موت.

---

[1] الرواية، ص 146.

[2] الرواية، ص 83

[3] الرواية، ص 342.

خلاصة:

قام هذا الفصل على رصد الوظائف الفنية للموت، التي تتشكل من الحضور المتميز للموت، بوصفه المحور الناظم الذي تدور حوله الأحداث. وتوزعت وظائف الموت الفنية على ثلاث مباحث؛ المبحث الأول عالج العتبات التي تحولت إلى عتبات للموت تمثلت في عتبة العنوان الذي جاء كعتبة رئيسة تنذر بالفناء حيث تشكل من عنوان رئيس يسنده دلاليا عنوان فرعي في علاقة توافقية وتكاملية مع النص الممثل له. ويأتي التصدير كعتبة ثانية تشكلت من تآلف أربعة تصديرات بدئية، شكل الموت محورها مثلتها اقتباسات عملت على تأهيل القارئ و تنشيط أفق انتظاره.

أما العتبة الثالثة فهي عتبة استهلالية وبداية النص الروائي حيث عمل الاستهلال على رسم صورة العربي الجيد الذي يؤطرها الموت، وقامت الفاتحة النصية الرئيسة على اختزال الكون الصوري للرواية ممهدة بذلك لدخول سنة الموت التي تمثل أحداث الحكاية .

تحضر الوظيفة الثانية التي أدَاها الموت داخل الرواية في المبحث الثاني وهي وظيفة التحويل، حيث عمل الموت كمغير للأحداث على صعيدين، الأول على مستوى الأحداث أين قام الموت بعملية تحويل وتعقيد في مسار الأحداث فلولاه لسارت الرواية في منحًى مغاير لما هي عليه.

أما الثاني فكان على مستوى الشخصيات، حيث كان التحول على مستوى سلوكاتها، التي تأرجحت بين الإيجابية والسلبية.

وتأتي الوظيفة الثالثة التي حركها عامل الموت في المبحث الثالث متمثلة في الوظيفة الرمزية له، إذ يحضر الموت كتيمة مركزية تأخذ أبعادًا رمزية يتجسد الموت بكونه معادلًا للحروب الأهلية، كما يتشكل برمزيات معنوية متعددة.

الفصل الثاني: صور الموت في الرواية

المبحث الأول : سمة الجنائزية

المبحث الثاني: مرايـا المـــوت

المبحث الثالث: الموت الملـون

المبحث الأول: سمة الجنائزية

يرسم الموت عالما روائيا، يؤطره شعور التلاشي والزوال، الذي ينسحب على المكان والزمان ليتشكل بذلك الفضاء الذي سكنه عنفٌ، رسم صورة وُقِعت باسم صورة الفضاء العنيف . كما ينسحب ذلك الشعور على اللغة فيرصد لنا موتها. كل تلك المعالم تسير على ركب واحد إنه الركب الجنائزي المفضي في نهاية المطاف إلى موت موسوم بسمة الجنائزية.

تمثل هذه السمة صورة من صور الموت؛ هذا الموت « يكشف الفرق الجوهري بين الموضوع والصورة الروائية فموت الشخص في رواية ما، حدث يتأسس على موضوع الموت باعتباره نهاية وحدًّا لظاهرة فيسيولوجية، غير أنه يتحول إلى صورة عندما يصبح وظيفيا في سياق ما بواسطة شبكة المكونات »[1]. وهذا ما انبنى عليه حضور الموت في هذه الرواية.

أولاً: صورة الفضاء العنيف

الفضاء الروائي مصطلح فضفاض، فهو « أوسع وأشمل من المكان، إنَّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية»[2] .

يتفرع عن الفضاء الروائي، فضاءات متعددة، منها الفضاء الجغرافي ويأتي كـ :« مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنَّه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال

---

[1] محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، ص35.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م، ص 64 .

أو يفترض أنهم يتحركون فيه »[1]. كما نجد الفضاء الدلالي، الذي يحيل على« الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام »[2].

إنَّ هذا التشكيل اللغوي يتحول إلى صورة ذهنية متماسكة تتجسد وفق« التحقق الكلي للأثر الصوري الذي يَنتُج عبر صلات الترابط والجدل والنمو والامتلاء بين الصور الجزئية المتحققة في الرواية... حيث إنَّ الماهية الجمالية للصورة الروائية، هي رهانٌ على طاقة التشكيل اللفظي في ارتكازه على خصائص التعبير الروائي ومقوماته »[3].

وقراءة الفضاء الروائي عملية تدخل القارئ كمشارك في إنتاج النص وذلك لأن «الفضاء الروائي يثوي داخل اللغة، ومن ثمَّ؛ فهو لا يرتهن فقط بخيال الروائي الذي أبدعه، بل أيضا بفاعلية خيال المتلقي الذي يعيد ترسيمه ذهنيًا»[4].

إذا عدنا إلى روايتنا، نجد أن التشكيل اللفظي لها يرسم لنا صورة عن فضاءٍ عنيف، أصبحت الأرض فيه عجفاء لا خير فيها بعد أن اسْتُنزفت وسُلبت كل خيراتها فتحوَّلت إلى حلبة للصراع الدموي إنَّها « أرضٌ امتصت من كل شيءٍ ولم تعد تُنجب إلّا الموت»[5].

هي أرض انتفت فيها معالم الحياة، ليدُب الموت فيها، إنَّها صورةٌ عن العنف المسلَّط على هذه الأرض والذي انتقلت عدواه لتسْكُنها، وتحوُّلها من أرض للاستقرار والثبات وأرض للخيرات منتجة للحياة، إلى أرض مسكونة بالموت لا تلد شيئًا عداهُ .

لقد أصبح الإنسان فريسةً لعنف الطبيعة، إنَّه انتقامٌ، تحولت بموجبه الأرض إلى شبح للموت، يلاحق الإنسان لينتقم منه، بعد أن عاث فيها فسادًا، فأصبح سكان هذه

---

(1) حميد لحميداني، بنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي، ص62.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) شرف الدين ماجدولين، الصورة السّردية في الرواية والقصة والسينما، ص43 .

(4) الطيب بوعزة، ماهية الرواية، بيروت، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، دط، 2016م، ص 52.

(5) الرواية، ص 52، 53

الأرض العربية « مساكين حقيقة، تأكلهم الصحاري والبرد والمجاعات... عظامهم تكاد تنكسر وتخرج من تحت الجلد من شدَّة الجوع والتعب والخوف. تكاد خرقهم التي تمزقت على جلودهم أن تنتفي نهائيا وتكشف عن بقايا أجسادهم المتهالكة»[1].

إنَّه تصوير يجسد الحالة المزرية لأناس شارفوا على موت أكيد، ويعكس فضاءً محاطا بهالةٍ من السوداوية، انعكست سلبيته على المكان الذي تكابد فيه الذات عناء الحياة، وعناء الإفلات من الموت الذي اصطبغ به ، يقول بطل الرواية "**آدم**" « لا استسلم للموت الذي تلون بألوان قلعة الموت والعزلة هذه »[2]. مكانٌ لا يحمل سوى بوادر الفناء وإحساسٍ بقرب النهايات، تفوح منه رائحة الموت التي التبسته والتبست ساكنيه « صمت مثقل برائحتي الموت والخوف والبارود. حتى رائحة جسمه تغيرت كثيرًا بفعل المكان المليء بالرطوبة وشيء غامض يشبه النهايات القلقة لموت مبهم»[3].

إنّها هواجس النفس، التي تجعل من الشيء الحسِّي يتداخل مع نظيره المعنوِّي ليدُل على القلق الذي يعتري المكان، ويُخِل بتوازن قاطنيه. إنَّه تأثير المكان الذي يتخذ بعدين، بُعد مادي تمثله حالة الرطوبة التي ملأت المكان، وبعد معنوِّي تمثله حالة القلق والتوجس من موت مجهول مُترصِد.

تتموضع صورة المكان في خانة الصور الذهنية، التي تتجاوز الحسِّي إلى المعنوي لتنخرط في غِمار مغامرة دلالية، تنفتح على آفاق تأويلية، تُسهم في رسم معالم الفضاء وعنفه اللذين انعكسا على شخوصه، ليُشكل بذلك فضاءً مُصَوْرَنًا يتم فيه « اختراق "الوهمي" و"المتخيل" و"المجرد" لماهية الشيء المصور، وارتقاء الصورة التدريجي في سلم

---

[1] الرواية، ص 69، 70.

[2] الرواية، ص 54.

[3] الرواية، ص 88.

" الافتراضي" المتجاوز لمرجعها الحسِّي وأصلها الموضوعي وهو مَعنى مُستقى أساسًا من تشكلات "الصور النمطية" حيث باتت هذه الأخيرة رديفًا للوهمي المناقض للحقيقة» [1].

هو فضاء يحكمه التمزق وإيقاع الأفول والانهيار، خرائط سياسية يعاد رسمها من جديد، تُوقع ضمن اتفاقيات تؤطرها المصالح المشتركة والسلطة للأقوى، وقد جاء في الرواية تصور عن هذا الوضع :« الاتحاد الأوروبي تمزق إلى فيدراليات داخلية محكومة بالأنانيات الوطنية والعرقية أكثر منها الإنسانية. ألمانيا تحولت إلى كيان جرماني يشمل ألمانيا وكل البلدان المحيطة بها. جزء من إيطاليا تمدد نحو سويسرا. كندا انقسمت ديمقراطيا كما شاءت دائما. أوروبا الشمالية عادت إلى عهد الفيكينغ. روسيا استعادت كل أراضي القياصرة ومنطقة الكريمي و جزءًا من أكرانيا وتسيِّر منطقة البحر القزويني . وبين كل بلد وبلد حائط. وبين كل سياج وسياج. حائط غير مرئي. كل شيء تفكك »[2].

ينسحب عنف الفضاء على الزمان كما على المكان، فيتحدا ليشكل اجتماعهما كرونوتوبا بذاكرة زمكان قاسية، تشهد على عنف المتخيل وتحمل شعار الموت الكريه. يتحدث "**آدم**" عن زمكانيته في قلعة الموت « الزمن هنا بارد و ثقيل كجثة ميت، لا علاقة له بالزمن الطبيعي الذي يمضي جميلًا لدرجة أن نتساءل كيف خرج من أعمارنا وحواسنا وانسحب؟ نحن هنا مثل الحيوانات التي تحيط بنا نشغل كل حواسنا لنتمكن من تجاوز مالا نحسب حسابه»[3].

ضمير الإشارة "هنا" يدل على المكان الذي أضحى الزمن فيه ثقيلا، كثقل جثة هامدة توقفت كل وظائفها الحيوية، إنَّه تشخيص يجعل من الزمن ينأى عن الزمن الطبيعي الذي يمر بسرعة خاطفة ونحن في غفلة عنه. اليوم داخل قلعة " أميروبا" أو كما نعتوها "بقلعة

---

[1] شرف الدين ماجدولين،الصورة السّردية في الرواية والقصة والسينما، ص 41.

[2] الرواية، ص 274.

[3] الرواية، ص 69.

الموت" لا يعادل اليوم المتعارف عليه كقيمة زمنية خارجها، إنّها النسبية التي تحكم منطق الأشياء.

داخل "قلعة الموت" لا حكم إلّا لسيرورة الموت المثقلة بالقسوة والشدّة والعذاب «الوقت هنا مثل صخرة سيزيف، حركته مكرورة وغير مريحة أبدًا. يصعد وينزل وفق مشيئته الدائمة. وكل من يقف أمامه ولا يفهمه يطحنه كل من مروا على هذه القلعة إمّا ماتوا بسكتة قلبية، أو أصيبوا بالجنون في نهاية أعمارهم، أو انتهوا حزنا كمدًا»[1] . حركة الوقت المكرورة، تشير إلى الروتين اليومي الذي يعيشه ويعايشه سكان هذه القلعة، دون غاية تذكر أو أمل مرجوٍ من هذه الحياة، سوى انتظار الموت الذي يتحول إلى ضريبة تدفع لكل من تحدى هذا الزمن "السيزيفي" وأراد تغييره.

إنّ أسطرة هذا الزمن جعلت مروره يشبه الاحتضار« كل شيء تغير، حتى الوقت الذي يمضي كأنه يموت وينسحب نحو قبور هو وحده يعرف أمكنتها»[2]. فالوقت الذي يمضي يوارى التراب ليتوحد من جديد بمكان مجهول المعالم والإحداثيات، زمن ضائع دخل طيَّ النسيان لأنّه لم يحمل أي قيمة تجعل منه زمنًا مخلدًا على صفحات تاريخ أو ذاكرة ما، أين تتحدد وقتها مكانيته.

ينعكس الفضاء بعنفه وقساوته على شخصياته، فالإنسان ابن بيئته يتلون بما يستجد من أمورها، أو كما تقول جدلية "كارل ماركس" (karl_ marx) البنية التحتية من ظروف اقتصادية، واجتماعية، تؤثر في البنية الفوقية، هذا الأمر الذي أدى إلى تكوين مجتمع نفعي وبراغماتي بامتياز يعيش حياة التطفل. يتحدث "**آدم**" محاولًا إيجاد موقع له في هذا

---

[1] الرواية، ص 34.

[2] الرواية، ص 54.

الفضاء « سمة العصر أن تكون أملس كالعلق، تنزلق بين أصابع الموت، وتمتص دم من تريد، ثم تمضي كأنَّ شيئًا لم يكن»[1].

في ظل هذه الأجواء السوداوية ترتسم صورة الفضاء العنيف، كصورة جزئية تشتغل دلاليًا بتضافرها مع صور أخرى تتقاطع معها، لترسم صورة كلية لموكب تطبعه سمة الجنائزية، تختزل الفضاء العنيف وتُشكل صورة من صور الموت في الرواية .

ثانيًا: موت اللغة

انتقلت اللغة من وسيلة للتواصل إلى مكون ثقافي ورمز من الرموز الحضارية التي تميز المجتمعات وتؤلف بينها، فهي من الأصول الثوابت التي تشكل هُوية تلك المجتمعات. وفي ظل الزحف اللامحدود للموت على عالم الرواية، لم تسلم هي الأخرى من قبضته، حيث التقفها شبح الموت.

تصور لنا الرواية ضمن صور الموت، ذات السمت الجنائزي، موت اللغة واندثارها يقول السارد إنَّ: « اللغة مثل الكائنات الحية. تموت أو تتوحش بحياة أو توحش الناطقين بها. هي تحمل الخوف والجوع ورائحة الرمل المحروق»[2].

إذا انتقلنا من واقع السرد إلى واقع الحياة فهل حقًا تموت اللغة ؟! « هناك لغات تموت، وهذا ما يؤكده التاريخ، فاللُّغات تتعرض للتغير السريع، ويموت بعضها. لا على المجاز، بل تموت موتًا ماديا، ووفقًا لعلماء التنوع اللغوي، فقد ظهرت وازدهرت لغات كثيرة عبر مراحل التاريخ البشري ثم آلت إلى الاندثار، دون أن تترك ـ في الأغلب الأعم ـ أيَّ أثر لحضارات أصحابها»[3].

---

[1] الرواية، ص 57.

[2] الرواية، ص 75.

[3] محمد محمد داود، اللغة، كيف تحيا؟...ومتى تموت؟، مصر، دار النهضة، دط، 2016م، ص37.

اللغة ذات حمولة ثقافية ودلالية تُفرغ من دلالاتها لتختزن دلالات جديدة، وهو ما عبرت عنه الرواية بظهور لغة جديدة سميت بـ "L'Eurolingua"، مزيج من عدة لغات « كلُ ماهو جديد كُتب بلغة أوروليغوا التي هي مزيج من اللغات الأوروبية التي بدأت تموت أو أنَّ أجزاءً كثيرة منها ماتت، تعتمد اللغة الإنجليزية الأمريكية كأساس، وبعض المفردات اللاتينية التي لم يستطع أحد أن يقاوم سلطانها. حتى الفيدراليات الأوروبية التي أظهرت غيرة ما على ما تبقى من لغاتها القومية القديمة، سرعان ما انصاعت لأورلينغوا»[1].

موت اللغة يعادل موتًا للهوية والانسلاخ الحضاري، ونجد الروائي يتعمد توظيف كلمة "موت" لما تحمله من مخزون دلالي يصب في خانة الشيء الكريه، الذي يصعب على الإنسانية تقبله، وخاصة عند تجربته في موت الآخرين، وكذلك الشأن بالنسبة للُّغة فالتفريط فيها يشبه تجربة موت شخص عزيز، وانصياع الفدراليات الأوروبية وتبنيها لغة "الأوروليغوا"، فيه إشارة إلى أنَّه انصياع بإكراه، تم على مضض وليس عن طواعية واقتناع، يماثل إلى حدٍ بعيد موقف التسليم الذي تقفه الذات الإنسانية، أمام سلطان الموت.

وما ساعد على موت اللغة، هو موت استعمالها؛ أي عدم تحولها إلى الكلام الذي يعد الاستعمال الفعلي للُّغة، أو موت مستعمليها. وجاء في الرواية حديث عن موت اللغة العربية بموت سكان "آرابيا" التي تحولت إلى خراب، وإصرار "**آدم**" على الكتابة بها، وهو العالم المتأطر في جامعات أمريكا والمتمكن من لغتها ومن اللُّغات الأوروبية القديمة منها والمستحدثة، الأمر الذي جعله مثار جدل واستغراب لدى "**ليتل بروز**" الذي يقول في ذلك: «استغرب كيف لأمريكي أن يُصِّر على الكتابة بلغة ماتت من زمان ... يعرف الإنجليزية

[1] الرواية، ص47.

التي كبر في أحضانها، الفرنسية والإسبانية تعلم بسرعة الأوروليغوا التي أصبحت هي لغة الجميع»[1].

إنَّه إصرار يتجاوز فكرة اللغة كأسلوب للتواصل إلى فكرة الانسجام الروحي. فاللغة الأم، مساحة حرة تسمح للذات بالتحرك وفقها على عكس لغة الآخر، التي تُعد سجنًا يطوِّق الذات ويعيقها في التعبير عن مكامنها يضيف" **ليتل بروز**" قائلًا: « عندما سألته عن إصراره على الكتابة بلغته، قال وكأنَّه كان ينتظر سؤالي، أنا مستمتع بكتابة هذه البراكين برمادها، لم تعد اللُّغة مشكلة»[2].

يصف "**آدم**" ما يعتريه من اضطرابات وتقلبات بالبراكين التي كتبت برمادها إنَّه مجاز مرسل على اعتبار ما كان، فهذه البراكين لا تخمدها إلا الكتابة، عندما تتحول إلى أسطر مخطوطة بلغة لم يبق منها سوى الرماد. فلا يمكن لأي لغة احتواء كل تلك المشاعر والأحاسيس، من آلام وأحلام، وحب وكراهيات، واضطرابات وتقلبات، إلاَّ لغة عايشت كل تلك الظروف وثقفتها، وهي إشارة ضمنية من الروائي بأنَّ اللُّغة العربية ستبقى لسان حال متكلميها والوعاء الذي يحتضن الآلام والآمال حتى ولو كانت رمادًا.

كما أنَّ موضوع موت اللغة بعيدًا عن العالم السردي، هو مشكل يشغل أهل الاختصاص إذ « يؤكد اللغويون أن هناك حوالي (٣٠٠٠٠) لغة ولدت واختفت دون أن تترك أثرًا منذ (٥٠٠٠) سنة على الأقل، إلا أنَّ وتيرة انقراض اللغات قد تسارعت في الآونة الأخيرة، منذ المرحلة الاستعمارية الأوروبية تحديدًا، ويصل التشاؤم ببعض المراقبين للموقف اللغوي إلى حد أنَّهم يتوقعون أن يفقد العالم خلال قرن واحد نصف تراثه اللساني»[3] . موت اللغات يعادل موت الحضارات واختفاء الإرث الإنساني.

---

[1] الرواية، ص 23.

[2] الرواية، الصفحة نفسها.

[3] محمد محمد داود، اللغة، كيف تحيا؟...و ومتى تموت؟، ص 38.

اللغة مستودع للتاريخ وعن سؤال متى تموت؟ تأتي الإجابة «تموت اللغة عندما يتوقف أهلها عن التحدث بها؛ فقد تموت اللغات الضعيفة... فما يحدث هو أناااللغة الأقوى تزاحم الأخرى الأضعف وتحتل مواقعها، حتى تذوي اللغة الأضعف وتموت»[1].

وهكذا حمل موت اللغة، دلالات مماثلة لما تحمله كلمة "موت" ضمن سياقات مغايرة، وهذا لارتباط اللغات بالبشر. وكان لموتها إسهام في تعزيز سمة الجنائزية إلى جانب ما ارتسم من صورة لعنف الفضاء المتخيل.

المبحث الثاني: مرايا الموت

في صراع عنوانه البقاء للأقوى، تعود ثنائية (الأنا والآخر) للتجلي، عبر عوالم الرواية التخييلية، التي تستشرف مستقبلاً هو اليوم عنا مجهول، لنرتحل معها إلى سنة 2084 التي تبعد عنا و نحن في سنة 2019 بـ خمس وستين سنة. عصر جديد حمل معه تطورات متسارعة استدارت معها عجلة التاريخ في حركة مكرورة، أعادت "الأنا" العربية إلى الحاضنة الأولى الصحراء في مجابهة موت أكيد، وقارئ الرواية يجد أن العوالم التخييلية انبنت على مرجعية مؤسسة على الواقع الراهن وما تعايشه البلدان العربية اليوم في إطار ما يسمى بالربيع العربي الذي كنّاه الروائي بربيع الموت الذي حلّ على بعض البلدان العربية وأحرقها.

في ظل هذا العالم المستقبلي، بقيت ثنائية (الأنا والآخر) محافظة على سمتها القديم، أنا ضعيفة مضطهدة وآخر قوي مضطَهِد، كل ذلك يُجسد روائيا فـ « لغة الرواية

[1] محمد محمد داود، اللغة، كيف تحيا؟...و ومتى تموت؟، ص 38.

قادرة على تجسيد تماسات الشخوص وعلائقهم المختلفة... فلغة الرواية تجسد ذلك المشترك الإشكالي بين الأنا والآخر»[1].

أولاً : الأنا منظورا إليه

عقدت "الأنا" داخل الرواية علاقات متعددة مع الآخر والحقيقة الثابتة أنَّ « كل سردٍ روائي يتضمن بالضرورة أنا وآخر، سواء كان السارد أنا أو آخر، أو كان ساردًا افتراضيًا آخر كامنا خارج هذين القطبين فالتماس هو الذي يمنح السرد وجوده، و يجعله سردًا... سواءً كان التماس توافقيا، أو كان تماسا تنافريا عبر مختلف أشكال الحروب وعمليات الخصومة والقتل والعداء وما إلى ذلك »[2].

تنهض رواية **(2084 حكاية العربي الأخير)** على شخصية روائية محورية تمثل "الأنا" التي تكابد منفردة عناء صراع مفتوح على جبهات متعددة، يؤطرها قاسم مشترك هو "الآخر" الذي يمثل « الكلِّية المزدوجة للكينونة الذاتية وتقويضها في الآن نفسه، وهو يتداخل ويتمرأى في سلسلة غير منتهية، تبدأ من أدق الانشطارات الذاتية في علاقة الذات بالذات، عبر زمن شديد الضآلة، ولا تنتهي إلا بانتهاء الوجود البشري في الزمان والمكان، فالفرد يمكن أن يكون آخر حتى بالنسبة إلى نفسه... وكل شخص هو آخر بالنسبة لأي شخص على وجه الأرض»[3].

تتجسد صورة "الأنا العربية" من منظور "الآخر" الناظر إليها بنظرة مشوهة، تتعدى فكرة اللامبالاة به وتهميشه، إلى محاولة إقصائه وقتله، وهذه النظرة جسدها موقف "**ليتل بروز**" الذي مثل الآخر، تجاه "آدم" الذي مثل دور "الأنا العربية" « أنت تعرف موقفي

---

[1] صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا و الآخر عبر اللغة السردية، المغرب، المركز الثقافي العربي،ط1، 2003 م، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص54 .

[3] المرجع نفسه، ص10.

جيِّدًا، وحتى شعاري الذي أخذته من غيري لأنَّه يعبر عن شيء حقيقي، العربي لا يصبح جيِّدًا إلا بموته. كائن غريب متعلق حتى الموت بفضلات التاريخ ولا أعرف ماذا يجني من وراء ذلك هو يقتل نفسه بنفسه يحشرها في الموت»[1].

يرى "الآخر" في احتفاظ " الأنا العربية" بذاكرة حيَّة إعلانًا صريحًا للحرب عليه، ويستعير لوصف هذه الذاكرة عبارة " فضلات التاريخ" كاستعارة مكنية يدنِّس بها تدنيسًا مباشرا تاريخ أمة عربية، كانت في زمن مضى نورًا اقتدى به هذا "الآخر" لينير عتمة الظلام الذي كان قابعًا فيه، واحتفاظ " الأنا" بهذه الذاكرة وهذا التاريخ ماهو إلا مُرتكَز تحفيزي تعيش" الأنا" على أمل استعادته، هذا الأمر يؤرق "الآخر"، ويحمله على قتل هذه الأفكار في مهادها، وقتل مروجيها، مَخَافة تجسُدها كحقيقة في يوم من الأيام .

إنَّه خطر يحدق بـ"الآخر"، لذا يحاول مجابهته وتطويقه موجهًا سلاحه لهذه ."الأنا" المتمسكة بذاكرة حيَّة أدخلتها من وجهة "الآخر" وحشرتها داخل الموت « مشكلة العربي أنك أينما وضعته سيمكُث في ظله الأول»[2].

يقول "**ليتل بروز**" مدعمًا موقفه العدائي لـ" **آدم** "خاصة وللعرب عامة: « لو كان عليّ لالتجأت إلى الحلول الراديكالية، لكن الأمر يتجاوزني. لأوّل مرة أشعر بالشلل أمام شخص يفترض أنه عدوٌ، يجب أن يُقاوَم بكل الوسائل، كنت أنوي أنْ أُخلِّصه من ذاكرة شقيَّة ليصبح منسجما مع حاضر يتغير بسرعة. مع أنَّه العينة الآرابية الأكثر ذكاءً التي كبرت بين حيطان جامعاتنا »[3].

وما الحلول الراديكالية لدى "الآخر" إلا حلول متطرفة لا تقبل المساومة عليها ولا إعادة النظر فيها، يحكمها استلزام منطقي (عربي⇦ قتلة).

---

[1] الرواية، ص 22.

[2] الرواية، ص 23.

[3] الرواية، ص 15.

فلولا مكانة "**آدم**" العلمية ودوره الفعال في استمرار مشروع "**الآخر**" الذي تغذيه فكرة "**آدم**" وأبحاثه، ولولا الحماية التي توفرها له جهات عليا، لما انتظر "**ليتل بروز**" طرفة عين، لتنفيذ حلوله الراديكالية والمتمثلة في قتل "**آدم**" الذي يبقى "أنا عربية" على الرغم من حمله للجنسية الأمريكية والاعتراف به كفرد أمريكي، وبخصوص ذلك يتحدث "**آدم**" عن الوضعية السيئة التي يعيشها داخل قلعة "أميروبا". والتي لم تشفع له حتى جنسيته الأمريكية لتحسينها « يقولون أني غيست[*] ولست مقيما، لكن لباس العار كان يضعني في الحالة الثانية، اللباس شتيمة للبلاد التي انتمي إليها ومنحتها كل ما أملك أنا عالم نووي أمريكي من آرابيا التي لم تعد موجودة إلا كتيه رملي، ولي قيمتي وإنسانيتي»[1]

إنَّ هذا المقطع السردي، يكشف لنا عن عمق الإشكال الذي يُؤطر علاقة "الأنا" بـ"الآخر"، فعلى الرغم من موقف الندية، الذي تقفه الذات العربية أمام الذات الغربية(الآخر)، تبقى النظرة الموجهة إليها من قِبل هذه الأخيرة ثابتة، إنَّها نظرة مترسخة في ذهن "الآخر" فلا يُطل على "الأنا العربية" إلا من خلالها، مرآة لا تعكس واقعًا إنَّما تعكس صورةً أُنموذجا رُسمت معالمها عبر تصادمات ومواجهات سياسية وتعمية إعلامية وتدخلات عسكرية "للآخر" على "الأنا".

لم تغفل الرواية عن تصوير "الآخر" وهو يتحيَّن الفرص لإذلال هذه "الأنا" والحطِ من قيمتها فـ"**آدم**" استضيف في القلعة لحمايته من الجهات التي أرادت قتله، ولمواصلة أبحاثه النووية في مخابر"الآخر"، غير أنَّ هذا "الآخر" أنزله منزلة الأسرى والمساجين بإلباسه لباسهم البرتقالي « اللباس علامة في قلعة أميروبا، دلالة عن طبيعة العمل في هذا المكان، الأبيض للأطباء. الأزرق للغيست أو الضيف، الكاكي للضباط والعسكر

---

[*] The Guest هكذا يسمى المدنيون في القلعة، الضيوف أو الضيف.

[1] الرواية، ص23.

الأسود لرجال الإنقاذ، المرقط للمكلفين بالمهام الخاصة، البرتقالي للمساجين أو المقيمين كما يُسمون هنا، لأن كلمة سجين غير موجودة في قاموس القلعة »[1].

استغل "**ليتل بروز**" الفرصة لإذلال "**آدم**" بإلباسه لباسًا يشبه لباس سجناء "غوانتنامو" منذ قرابة قرن، بحجة أنّ ملفه كان شبه فارغ، وعلى الرغم من تيقُنه بأنَّ "**آدم**" لن يستمر في هذا اللباس لأنَّه ضيف على القلعة، وليس سجينا فيها، حاول القيام بهذه المناورة النفسية، إنقاصا من شأن "**آدم**"، ولتذكيره بأنَّه لا يتجاوز في نظره مجرد سجين.

لم تتوقف الحرب النفسية على "**آدم**" والتي قادها "**ليتل بروز**"، حرب (الأنا،الآخر) عند هذا الحد، فقد ظل "**آدم**" محاطا بالشكوك ولاتزال عين "**ليتل بروز**" ترقبه وتطبق عليه مبدأ، يوفر له ومن معه مسافة أمانٍ « كل آرابي إرهابي حتى يثبت العكس»[2]. ليصبح كل عربي يشكل رُهابًا لـ"الآخر"، لأنَّه من منظوره إرهابي متطرف متبنٍ لمنطق واحد ووحيد هو منطق القتل والإجرام.

والحقيقة أنَّ هذا "الآخر" لا يبتعد عن هذا التصور الذي شكله عن العربي.عندما نجده يقول أنَّ العربي الجيد هو العربي الميت، ومن لم يكن معنا فهو ضدنا، ففي الوقت الذي يصرح فيه "الآخر" بمنطقه هذا في منابر سياسية، ويروج له إعلاميًا كدعوة مبطنة لمحاربة العرب وقتلهم، نجد أنّ العربي يصنَّف من قِبَل هذا "الآخر" في خانة القتلة والإرهابيين. وهو في حقيقة الأمر الضحية الأولى، التي تجتثها آلة الموت العمياء المسماة بالإرهاب.

لتبقى بذلك "الأنا العربية" بين المطرقة والسندان، فمن جهة يصنَّف العربي من طرف "الآخر" كإرهابي وجب قتله، ومن جهة ثانية، يجد نفسه المستهدف الأوّل، من طرف جماعات الموت الإرهابية.

---

[1] الرواية، ص15، 16.

[2] الرواية، ص185.

النظرة الدونية التي حملها " الآخر" عن "الأنا" جعلته لا يراها إلا كتابع له وكهامش يمثل هو مركزه، ودليل ذلك ما جسدته الرواية في هلوسات "**ليتل بروز**" وتخوفاته «زمن أسود ويمشي بشكل عكسي عربي يعلمنا ما يجب فعله ومالا يجب فعله؟ سأنتحر قبل أنْ أرى عربيا يحميني أو يأمرني»[1]. لتجسد بذلك " الأنا العربية" الدور المنوط بها كذات مضطهدة، تعاني هوان وضعها وهوان النظرة المشوهة والمحرفة المنظور بها إليها، وفق خطة تمويهية عاكسة لصورة سلبية عن "الأنا العربية".

إنَّ هذه الإشكالية « تستطيع أن تفتح أمام المتلقي فهم الذات والآخر معًا، فهي قادرة على نبش أعماقنا وتجسيد أفكارنا ومشاعرنا وأحلامنا، وطرح ما يعترضنا من إشكالات تعانيها " الأنا" في مواجهة الآخر، كل ذلك يفسح المجال لتقديم اضطراب رؤيتنا وقلقنا وإحباطنا، فيعكس تطور نظرتنا إلى ذواتنا وإلى الآخر»[2].

كما تُظهر الرواية موقفا منصفا للآخر، لكي لا يستغرق الحكم السلبي لموقف "الآخر" عن "الأنا"، كلَّ من يقع في الدائرة المقابلة لها.

ويعزز صورة الآخر الإيجابية المشهد الإنساني الذي تؤديه شخصية " **إيفا**" في الرواية والتي مثلت الملاذ الروحي لـ "**آدم**" التي استطاعت أن تؤمن له بعض حقوقه المشروعة كمزاولة الرياضة وامتلاك حيوان يؤنس وحدته، كما أنَّها تمثل الجانب الحقوقي

« يوم زارته أوّل مرة لجنة ليدرافيك La ligue des Droits des Lidrafic races en Fin de cycle لجنة الحفاظ على الأجناس الآيلة إلى الزوال، سألته دريمز في البداية قبل أن تعيد نفس السؤال عليه إيفا و ميري، ماذا ينقصك يا آدم؟ أجاب بلا تردد:

---

[1] الرواية، ص 438

[2] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية عربية، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، 2013، ص14.

ليست لي طلبات مستحيلة. أريد تطبيق الحق في مزاولة الرياضة والجري وهذا ليس ممنوعا قانونيا في القلعة ورفيقة عمر أو ما تبقى منه »[1].

ليبقى "الآخر" هو القاضي والجلاد، يحكم على "الأنا" العربية بالموت ثم يشكل لجانا لحماية ما تبقى من السلالات الآيلة للزوال، يخترعون الداء ثم يبيعونك الدواء. وفي هذه الظروف تبقى "الأنا" العربية تصارع من أجل البقاء، ومرايا الموت موجهة لها من طرف "الآخر".

ثانيًا: شعارات الآخر(شعارات الموت)

حفلت رواية (**2084 حكاية العربي الأخير**) بكم هائل من الشعارات، التي ما فتئت تفجر خطابا عنصريا ينبني على الأحادية، قُلبت فيه كل المسلمات القبلية لتتماشى وفضاء العنف الذي تُعايشه هذه الرواية. قدمت هذه الشعارات صورة "الآخر" وقوانينه التي لا يحيد عنها ومن هذه الشعارات نجد:

« الحرب هي السلام

الحرية هي العبودية

الجهل هو القوة »[2].

هذه الثنائيات تحدث قلبا فكريا لدى القارئ، مما يولد لديه مجموعة تساؤلات، كيف للحرب أن تكون السلام؟ وكيف تلتقي الحرية مع العبودية؟ وأيُّ جهل يصبح قوَّة ؟! ، لكن بالعودة إلى مرجعياتها، وإسنادها إلى قائلها يصبح كل شيء ممكنا.

فمحاربة كل من يهدد وجود هذه القوى المستبدة سيكفل لها البقاء على عرش القوة، لذا

---

[1] الرواية، ص131.

[2] الرواية، ص47 .

سَتسْحق كل من سولت له نفسه مزاحمتها على مركزيتها، و لا سبيل لتحقيق سلامها، الذي يتجسد بسلامة ومأمن مركزها، سوى الحرب.

والأمر ذاته يقال عن حريتها، التي تنبني أساسا على استعباد الآخرين، فإذا كانت حرية الإنسان تنتهي عند حرية الآخرين، فهذا لا يتماشى و"الأنا "المتضخمة لهذا "الآخر" فهو مبدأ يحد حريتها ويطوقها بحدود تتمثل في حدود الآخرين، ومتى ما تلاشت تلك الحدود وحلت العبودية محل الحرية، صار "الآخر" يتمتع بحرية فضفاضة.

البند الثالث في قوانين "الآخر"، أنَّ الجهل هو القوة، فسياسة تجهيل الشعوب أنجع السبل لتخويفها وإخضاعها والسيطرة عليها؛ فالجهل قرين الضعف ولا سبيل لتعمية الشعوب الأخرى سوى تجهيلها، لتميل الكفة لصالح "الآخر" القوي المتطور والمتحكم في زمام التكنولوجيات الحديثة، فلا تجد "الأنا" سبيلاً لمقاومته فتُسَلم له وترضخ لكل مساوماته المؤسسة على سياسته الاستبدادية التي تلخصها النتائج الآتية الذكر .

- ✓ فالحرب المقصودة في الشعار هي حرب "الآخر" الغربي ضد "الأنا" العربية وباقي الشعوب والسلام سلامه.
- ✓ الحرية تلف عالم "الآخر" والعبودية من قسمة "الأنا العربية" ومن يخالف مبدأ هذا العالم المتسلط.
- ✓ جهل "الأنا" سبيل مختصر لقوة وسيطرة "الآخر" عليها.

وتُدْعم هذه الشعارات، شعارات أخرى تجري مجراها

« كثرة الحروب تقتل الحرب

الحرية ضد التوحش

كل من ليس معنا ـ فهو ضدنا»[1].

[1] الرواية، ص48.

هي شعارات تتأسس على الضدية ولا عقلانية، تومئ أكثر ما تصرح، فالحرية ضد التوحش كثيرًا ما كانت حُجَّة استعمارية واهية، استعملها "الآخر" لبسط نفوذه وإشباع أطماعه التوسعية تحت دعوى تحرير الشعوب من توحشها، وتحضيرها وإلحاقها بركب حضارة وهمية عنوانها الحرية، ومضمونها أسر الشعوب وتجريدها من حقوقها واستعبادها تحت مطية أنَّهم شعوب بربرية وهمجية.

وما يدعم تصوُرَنا، بيان نقله "**محمد محمد داود**" في كتابه **(اللغة والقوة والحروب اللغوية)** وقعه ثلة من المفكرين الأمريكيين، جاء فيه: « الواقع أن حروب (أمريكا) تهدف ـ بالتحديد ـ إلى الدفاع عن (قوة) الولايات المتحدة بالخارج. إنَّ الذي تدافعون عنه هو القوة العالمية للولايات المتحدة، وليس الحريات الداخلية والخارجية »[1].

والسؤال الذي يطرح نفسه أين نحن من الحرية؟!

« من حقنا نحن أيضا أن نتساءل عن مفهوم الدفاع عن الحرية أو الدفاع عن النفس، هل هو حق إنساني جماعي؟ أم هو حق للقوى العظمى التي لاتكترث بالموت والدمار الذي يحل بغيرها من البلاد الفقيرة؟ يقول الموقعون على البيان السابق: الإنسانية لها الحق أن تدافع عن بقائها ضد قوى عظمى ليس لها رادع »[2].

يرفع "الآخر" شعاره العنصري "كل من ليس معنا فهو ضدنا" كإعلان مباشر لعدائية معلنة، يحاول بها قادة قلعة "أميروبا" بث الرعب والخوف لكل من يسول له تفكيره مخالفة أوامرهم أو التمرد على قوانينهم وما يدعم ذلك، شعارهم « العين بالعين والسن بالسن والبادي أظلم، ثم اختزل إلى البادي أظلم »[3].

---

[1] محمد محمد داود، اللغة والقوة والحروب اللغوية، مصر، دار النهضة، دط، 2016م، ص65.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] الرواية، ص 402.

من الملاحظ أن الشق الأول من الشعار يخلق نوعًا من العدالة، لأنّه يسوي بين الطرفين، الأمر الذي سرعان ما تداركه "الآخر" ليُختَزل الشعار إلى "البادئ أظلم" فمن بادر بخرق القوانين والمبادئ التي جاءت بها شعارات هذا "الآخر"، لقي مصيره الحتمي ألا وهو الموت، والشعار الآتي يلخص ذلك.

« امش أو مت

كثرة التفكير تضر بالفكر

من ليس معنا، فهو ضدنا

أخطر الأحلام، تلك التي لم نسمح بها»[1].

"امش أو مت" شعار ديكتاتوري نازي استعاره " **ليتل بروز**" من " **هتلر**(Adolf Hitler) (Marche ou crève) وهو« شعاره الجديد الموجود في أي مكان بدءًا من مدخل القلعة حتى أعماقها الكل يعرف أنّه شعار نازي ارتبط بمسيرة الموت»[2]. يريد بناء مجتمع آلي يستجيب للأوامر ولا يناقش، بل لا يفكر، يمشي مغمض العينين مُسلِّم لكلِّ ما يقال له، حتى الأحلام لم تَسْلَم من رقابة " **ليتل بروز**" لأنها تُشكل مهاد التمرد، لذا فمصيرها القتل.

كلُّ هذه الشعارات، منتقاة وموجهة لخدمة سياسة "الآخر"، ظهورها في القلعة بحركة مكرورة لا يترك مجالاً لنسيانها، ويعلو هذه الشعارات صوتًا، النشيد الوطني الجديد للقلعة الذي يدعو إلى بناء عالم جديد على حطام شعوب تحولت إلى غبار متناثر.

« نحن في النار وساحات الموت

نبني عالمًا جديدًا نعطيه من لحمنا وراحة أبنائنا

---

[1] الرواية، ص 239.

[2] الرواية، ص 241.

هبُّوا يا أحرار العالم لا تتركوا البربرية تصبح سيدة
سنخسر الكون والشمس والسماء إن صمتنا »[1].

وهكذا تتبني هذه الشعارات من اجتماع اللغة والسياسة الأمر الذي يشكل « علاقة جدلية؛ كلاهما يؤثر في الآخر، فاللغة تعد أداة مهمة في الخطاب السياسي، وعاملا مهما من عوامل الإقناع، والتزوير والتضليل وصناعة التحيُّز، وصناعة الشعارات، واستثارة الرمز اللغوي في الخطاب السياسي، فاللغة هنا تصنع القوة التي تُغيِّر وتُقنِّع وتُحفِّز وتُضلِّل »[2] وهكذا يكتب خطاب الموت، الذي يتبناه "الآخر" تجاه "الأنا" الممزقة.

المبحث الثالث: الموت الملون

يخلق الموت داخل الرواية توترات عدة تشكل الصراع الداخلي الذي يسيطر على الجو العام للمتن الروائي، حيث « إنَّ كل نص روائي يفرز طبيعته المتوترة الخاصة به، ويرضخ في ذلك لبنية الخفاء والتجلي التي توجه القارئ لإدراك نمط الصراع المهيمن على النص »[3]. وستتاح لنا فرصة في هذا المبحث لنعاين بعض تلونات التوتر في روايتنا.

أوّلا: الإرهاب

هو أحد الألوان التي يتجلى بها الموت داخل العالم الروائي، يشكل أخطر أنواع التطرف، وأعلى درجات التوتر، ذِكره يَبعث الرعب في الأنفس، متَّلَ "التنظيم" في الرواية الشكل الجديد له يقول السارد: « انتهى عصر الإخوان والقاعدة وداعش وكل الحركات

---

[1] الرواية، ص 252.

[2] محمد محمد داود، اللغة والقوة والحروب اللغوية، ص55.

[3] محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، ص 39.

الدينية وقام في مكانها امتدادها الطبيعي التنظيم. هو يتجدد من خلية واحدة تظل حيَّة فيه وكلما تفتتت ماتت»[1] .

يشبّه السارد هنا "التنظيم" بالخلية ذات الانقسامات المتعددة، التي لا تفتأ تتجدد باستمرار وتتلون بتلونات متعددة. « إرهابيو التنظيم كما تُجمع عليهم كل وسائل الإعلام، كائنات هلامية بلا وجه، وهوية متحولة مع الزمن... الإرهاب لا رأس له على الرغم مما يبدو ظاهريا. كل من رأيناهم من رؤوس أُبيدوا بعمليات خاصة وبضربات طائرات من دون طيار، فهو مثل جرثومة المياه العذبة أينما نزلت نقطة منها تجددت وتضاعفت بنظامها الذي لم توقفه أية تكنولوجيا. اثنتان. أربعة. ثمانية. ستة عشرة. اثنتان وثلاثون. أربعة وستون »[2].

إنَّ هذه الكائنات الهلامية لا ترى إلا الموت، والموت هو الرؤية الخاصة التي تدلِّل على وجودها في صراعاتها ضد الإنسانية جمعاء. لا يستثني منطقهم الدموي الأعمى أيَّ شخص من دائرته وهم في تنامٍ مستمر، في ظل وجود أطراف خفية تدعمهم، ساروا على خطى الجريمة « جعلوا من الموت رهانهم لا ينفذ منهم لا الأجنبي ولا ابن البلد، وحتى العائلة. عندنا يتزوج المال والجهل والتصلب الديني الأعمى الذي يتحول إلى سلاح للقتل، يحدث هذا»[3].

في ظل عالم الموت والجريمة والمصالح الضيقة يجد "**آدم**" نفسه حبيس أفكار وتساؤلات تراوده ولا يتجرأ حتى على إخبار أعزِّ أصدقائه "**سميث**" بها، إنَّه التوتر الذي يعتري النفس ليتحول إلى مونولوج داخلي يقول السارد: « صمت آدم قليلا، غرق للحظات في داخله، كم يشتهي أن يقول لسميث عن كل ما يشغله بعمق، عن الإرهاب الذي لم

---

[1] الرواية، ص 274.

[2] الرواية، ص 306.

[3] الرواية، ص 287.

ينزل من السماء من خلقه؟ من موله؟ من دربه؟ من وجهه لقتل أكبر العلماء وتحطيم أجمل ما شيدته الحضارة الإنسانية على أرضه. من استفاد منه في النهاية؟»[1].

تتموضع هذه التساؤلات ضمن جدلية الخفاء والتجلي، لتخلق جدلاً مع الاتهامات التي تنفتح عليها، والتي تضع الغرب في قفص الاتهام، وتدرأ تهمه الموجهة إلى العرب والتي جعلت منهم مصدرا للرعب والخوف الرهابي، تحت مسمى "الإسلامفوبيا" كمغالطة في حق الإسلام والمسلمين والعرب.

إذا عدنا إلى الواقع السياسي نجده يؤيِّد ماتقدم من آراء إذ « يرى المحللون السياسيون، لايمكن فصل تنظيم داعش عن تنظيم القاعدة، بل هو امتداد له مع التغيير في الأهداف...وفي تحديد بمن يبدؤون الهجوم؛ على إسرائيل وأمريكا وأوروبا وكل أعداء المسلمين، أم على الأنظمة الداخلية التي هي ـ في اعتبارهم ـ لاتمثل شعوبها، وإنَّما هذه الأنظمة وصيِّة على شعوبها لصالح الغرب، وحسمت داعش الإجابة: أنَّ المستهدَف الجميع، الهجوم على الداخل والخارج »[2].

يخرج "**آدم**" عن صمته ويجيب عن تلك الاتهامات المخبأة في عباءة أسئلة قائلا: « الإرهاب ليس قدرًا، تصنيع أيضًا، ولا ينشأ من الفراغ أينما كان الظلم أصبح الإرهاب أكثر الوسائل اختصارًا، الإرهاب مرض حقيقي ولكن كل واحد يمارسه على طريقته، بعضه يُحارَب وبعضه الآخر يصعب أن يُحَارب لأنَّه لا يملك القوة فقط ولكنَّه يملك سلطان الإبادة بطائراته وإمكاناته وهذا يزيد التطرفات عمقًا»[3].

---

[1] الرواية، ص 270.

[2] محمد محمد داود، اللغة والقوة والحروب اللغوية، ص 67، 68.

[3] الرواية، ص270.

الإرهاب ليس حكرا على طائفة بعينها، ولا يتخذ شكلا واحدا، فهو يأخذ تشكلات مختلفة كلها تفرز الظلم وتُصدر الموت، فوسط الحرب العمياء على الإرهاب مات العديد من البشر ممن لا يطلبون إلا العيش ليضحى السؤال المحير بأي ذنب قُتلوا؟!

ترسم الرواية صورة لمآل العرب في ظل التطرف والانقسامات والتناحرات بكل أشكالها « الجسد الآرابي كله أصبح حطبا لحروب لا علاقة له بها، لكنه يدفع ثمنها بمزيد من الغرق والتخلف، شعارات الحركة من الموت وبالموت وفي الموت وإلى الموت، لا حياة من ورائها»[1].

من الموت ⇦ مجيئهم

بـــ الموت ⇦ وسيلتهم

في الموت ⇦ ميدانهم

إلى الموت⇦المصير

فمن الموت جاؤوا واتخذوه وسيلتهم وهو ميدانهم وإليه مصير كل من يقف أمامهم، فكل أفعالهم يلفها الموت ويطوقها من كل اتجاه، إنها آلة الجريمة العمياء، تحصد في طريقها أرواح الأبرياء، جاء في الرواية تصور عن مجازرها: « في أقل من نصف قرن مات أكثر مائة مليون عربي بالقتل الإرهابي على مستوى واسع، أو بسلاح الغرب الجديد الذي كثيرا ما يحرق مدنا بكاملها في مطاردة إرهابي واحد يتضح في النهاية أنَّه لم يكن هو المقصود»[2].

---

[1] الرواية، ص 271.

[2] الرواية، ص271، 272.

صارت الموت عندهم تمشي خبط عشواء توزع مجانا.ولم يقف إجرامهم الإرهابي عند قتل البشر، بل تعداه لقتل الماضي الإنساني فقد « محا التنظيم كل الماضي الإنساني نهائيا فحطمت ألواح جلجامش أو ما تبقى منها، ومحيت المدن البابلية و الرومانية وحتى الإسلامية، على مرأى المجتمع الحر؟ نحن اليوم بقايا بشر بلا تاريخ ولا هوية، والأشد خطورة بلا ذاكرة إلا ذاكرة الطائفة القبيلة والحارة التي لا تقاوم الزمن»[1].

جغرافيا جديدة تُرسم بأيادي القتلة، لم تكتف بقتل الأرواح راحت تقتل تاريخًا وذاكرة حيَّة، لتبقى سمة الموت عنوانا لذاكرة ستظل ميِّتة لأنها كُتبت في ظل عالم يتناحر معلنا الموت شعارا له. كتبها « القتلة الذين تناموا مع الزمن ووجدوا ليس فقط من يدعمهم، ولكن من يحوِّلهم إلى قنابل موقوتة ضد أراضيهم. كنت دائما أتساءل، ماذا تجد الدول المالكة للمال في آرابيا، في هذه المجموعة لتساعدها على القتل؟ في الأخير فهمت المعادلة التي كانت تبدو لي صعبة، المال والجهل والدين المجزأ يسيرون في نفس المسالك وفي صف واحد، يبدؤون في الظاهر متفرقين، لكنَّهم في النهاية يلتقون »[2].

يمكن القول أنَّ هذه المسألة تتأسس على الثالوث المميت، الذي يحقق المعادلة الآتية: المال + الجهل + التصلب الديني = الإرهاب

التنظيم أو بالأحرى التخريب آلة الموت بامتياز عاث في الأرض فسادًا، وأصبح آلة للدمار، بل هو الموت ذاته بكل ما ينصرف إليه الموت من مدلولات حقيقية وأخرى رمزية.

---

[1] الرواية، ص 274.

[2] الرواية، ص 287.

ثانيا: الاغتيال

الاغتيال صورة من صور الموت المدبّر الذي تحاك تفاصيله في دهاليز الجريمة، وهو عملية تصفية حسابات، في الغالب الأعم تستهدف عمليات الاغتيال شخصيات تكون مثار قلق لأفراد أو جماعات أو حكومات معينة.

تجمع الرواية بين أحداث حقيقية وأخرى متخيلة مما يؤسس لمصداقية العمل، ففي حين أنّ أحداث الرواية تجري في سنة مستقبلية هي سنة 2084، يرجع السارد بقارئه إلى أحداث جرت قبل قرن من الزمن، ليطالعنا بالاغتيالات التي شهدتها الساحة السياسية العراقية، ويثبت آراءه بجرد للإحصاءات التي خلفتها تلك العمليات، من أرواح علماء لا ذنب لهم إلا أنَّهم نذروا أنفسهم خدمة للعلم الذي يعود نفعه على البشرية جمعاء، يحدثنا "**آدم**" بطل الرواية المحوري عن العالم الذي رمي فيه: « عالم لا أعرف إذا كنت في حرًا أو سجينا، أو مهددا بشيء لا أعرف سوى أنه الاغتيال والموت، و كأنَّه ليس من حقك أن تكون عالما أو فنانا أو أي شخص مَنَّهُ الله بعض القوة للتمايز؟ »[1].

مركز "**آدم**" العلمي كعالِم نووي جعله يكون أحد المستهدفين، ورقما مهمًا في قائمة الاغتيالات السوداء، إذ نجا من محاولة اغتيال محققة. وصل بعدها إلى حقيقة الأيادي المحركة لهذه العمليات، وعن دورها الذي وصفه بقوله: « هو تدمير منظم وليس صدفة أبدًا، لا يمكن للصدفة الغريبة أن تكون بكل هذه الدقة »[2].

ويتخذ الاغتيال مبدأ الاصطفاء والانتقاء في القتل بتحديد دائرة الاغتيال التي تستهدف العلماء، وخاصة ممن تكوَّنوا بتعليم عالي المستوى وقد أشار "**آدم**" لذلك « هي حرب حقيقية. خسرت أصدقاء كثيرين في الحرب السرية القاتلة. وخسرت البشرية أناسا

---

[1] الرواية، ص 431.

[2] الرواية، ص 345، 346 .

قبلنا لنفس الغرض. كلهم قتلوا، كل واحد بطريقة. أغلبهم تكونوا في أمريكا أو في أوروبا»[1] هذا الوضع أثار حيرة و تعجب آدم لهذا الاستهداف المنظم « ما معنى أن تُمحى المادة الرمادية كلها في آرابيا؟ في الجرائم يطرح دائما السؤال الخطير: قل لي من المستفيد، أقل لك من ارتكب الجريمة »[2].

أسئلة توجه أصابع الاتهام إلى القوى العظمى، التي تخاف على نفسها وعلى مركزيتها من تساوي الرعب النووي، لذا تضع نُصب عينيها مسح الأدمغة المفكرة ذات الذكاء الفذ. كل هذه المعطيات أوصلت آدم الى حقيقة فحواها أن هذه العمليات « إبادة، وراءها عقل يفكر ليس في الحاضر ولكن في القادم أيضا»[3].

يعود بنا "**آدم**" إلى الوراء مسترجعًا الحلقات الأولى لسلسلة الاغتيالات التي لم تتوقف، ومازالت تحصد أرواح العلماء، ليبني على ضوئها تصورًا متينًا عن هذه الحرب السريّة القاتلة التي أفقدته كثيرا من زملائه، كما أفقدت البشرية علماء قبلهم، و هنا يزج الروائي "**واسيني الأعرج**" بأسماء لشخصيات حقيقية اغتيلت في ظروف غامضة، ليظهر بعدها الموقف الأمريكي الذي يدعم التصور الذي قدّمه "**آدم**".

يُصرح « هانز بلكس واحد من ضباط المخابرات الأمريكية ورئيس فرق التفتيش العاملة تحت مظلة الأمم المتحدة: حتى ولو دمرنا كل شيء فنحن أمام جيش من العلماء ما عدا الخبراء والمهندسين والعاملين في المجال النووي والبيولوجي والهندسة الكيميائية والفيزياء. هؤلاء يشكلون الخطر الحقيقي على السلام »[4].

---

[1] الرواية، ص 345.

[2] الرواية، ص 346.

[3] الرواية، الصفحة نفسها.

[4] الرواية، الصفحة نفسها.

إنَّ هذا التصريح حرك ردود فعل مباشرة وبذلك « صدر القرار 1441 الصادر من مجلس الأمن على ضرورة استجواب كافة العلماء والباحثين العراقيين البالغ عددهم 3500. وأرفق القرار بأسماء وعناوين العلماء والخبراء والأساتذة والعاملين في المجالات والبحوث والدراسات العملية لكافة الاختصاصات»[1].

كما كشف المستفيد من حملة الاغتيالات، التي استهدفت علماء العرب ممن تكونوا في جامعات أمريكية وأوروبية وعادوا لخدمة بلدانهم، الأمر الذي أرعب الغرب فحاول على وجه السرعة إيقاف هذه المشاريع بحجة المحافظة على السلام العالمي، واتخاذ ذريعة امتلاك العراق لقاعدة نووية سببا للتدخل العسكري فيها، وتطالعنا الرواية بتقرير « محمد البرادعي مدير الوكالة الدولية للطاقة في ذلك الوقت أكد رسميا سرقة المعدات النووية والصناعية العراقية، ونقلت إلى خارج العراق للاستفادة منها، في المفاعلات الأجنبية » [2].

كوِّنت جماعات للجريمة المنظمة لاغتيال العلماء « تم تدريب فرق خاصة للاغتيالات وتصفية العلماء سميت الظل أو شادو بدأت بتصفية أبرز العقول العاملة في مجال الهندسة الكيماوية والفيزياء والاختصاصات والبحوث المتقدمة »[3] .

إنَّ هذا الربط التاريخي الذي أقامه "**آدم**" جعله يصل إلى حقيقة، أنَّ تلك الاغتيالات كانت بأيادي خارجية استهدفت النخبة المثقفة والذكاء البشري الذي يخالف شعارهم "الجهل قوة".

---

[1] الرواية، ص 346.

[2] الرواية، ص 347.

[3] الرواية، الصفحة نفسها .

ثالثا: مسرد الموت داخل الرواية

حضور الموت داخل الرواية قدم لنا صورة ذهنية، لونت بامتزاج اللونين الأبيض والأسود والذي شكل لونا رماديا بتدرجات مختلفة تتراوح بين الرمادي القاتم والرمادي الفاتح المائل إلى البياض.

إنَّ هذه الصورة ماهي إلا انطباع نفسي ودلالي لما تحدثه لفظة الموت عند مجاورتها لكلمات تزيد في حمولتها الدلالية، ليشكل لنا الموت مشتركا لفظيا نرصد من خلاله مسردا له داخل الرواية.

آلة الموت: مثلتها الحركات المتطرفة التي اتخذت مبدأ من الموت وبالموت وفي الموت وإلى الموت، إنَّها الحركات الإرهابية وعلى رأسها التنظيم، وفرق الاغتيال والاختطاف

أنصار الموت: الوجه الحقيقي للربيع العربي الذي عصف برياحه القاتلة على بعض الشعوب العربية و أحرقها من داخلها.

ربيع الموت: الوجه الحقيقي للربيع العربي، الذي عصف برياحه القاتلة على بعض الشعوب العربية وأحرقها من داخلها.

سنة الموت: مثلتها سنة 2084 التي شهدت على عالَم يتناحر، معالمه تنذر بالفناء من حروب وانقسامات ودمار، إنَّها السنة التي أسدلت فيها الفصول الأخيرة لحكاية "**آدم غريب**" بطل الرواية المركزي، أو كما يسمونه (The last Arabic) الذي حمل من اسمه الكثير، فإذا كان سيدنا "**آدم**" عليه السلام، هو أوّل الخلق، فآدم بطل الرواية آخر عربي يموت غريبا عن دياره، التي أصبحت صحراء قاحلة لاتلد إلّا الموت.

قلعة الموت: هي قلعة "أميروبا" التي كانت حصنا عسكرية ومسرحا لأحداث الرواية، مكان إقامة "**آدم غريب**" تحت رقابة الجنرال "**ليتل بروز**" (Little Brother)، مكان يجمع

بين الانغلاق والانفتاح، فهو مغلق لأنه مجهز بكل وسائل المراقبة الحديثة ومحصن عسكريا، ومفتوح لأنَّه يحوي كل الأصناف البشرية، من ضيوف كما يسمونهم غيست" وأسرى حروب، وأطباء وجنود... مكان يبعث على الموت العدمي بقسوته وعنف مسؤوليه و شعاراتهم العنصرية.

مخابر الموت: يقول "**آدم**" « الحياة حظ عظيم، ربَّما كنا نحن الذين نشتغل في مخابر الموت أكثر إدراكًا لقيمة الحياة »[1] يقصد بها مخابر الأبحاث النووية أين يشتغل هو ورفقاؤه على مشروع (Poket Bomb Project) مشروع قنبلة الجيب، الذي سيخفف من مساحات الموت عند الاضطرار إلى استعمال القنبلة الذرية. [2]

مسيرة الموت: هي موت محتوم، استعير منها شعار "امش أو مت" تعود هذه المسيرة إلى فترة النازية « عندما شعرت النازية ببداية الهزيمة في جانفي 1945 اخترعت مسيرة الموت أمر وقتها هنريك هيملر مسؤول المحتشدات النازية بإفراغ السجون... لمحو أي أثر للمحتشدات. هذه المسيرات نظمت في عز الشتاء تخللها أمر واضح بقتل كل من لا يستطيع السير»[3]. ليكون الموت هو خلاص المشاركين في هذه المسيرة من التعب والبرد والجوع.

---

[1] الرواية، ص 212 .

[2] ينظر، الرواية، ص 294 .

[3] الرواية، ص 241.

خلاصة:

إنَّ اشتغال موضوع الموت وظيفيا، بوساطة المكونات السردية، جعله يتحول إلى صور روائية تم استقصاؤها في هذا الفصل عبر مباحث ثلاث؛ حوى المبحث الأول صور الموت ذات السمة الجنائزية التي ارتسمت كصورة للفضاء العنيف عبر المكان والزمان كما تجسدت في موت اللغة .

وأمام مرايا الموت قاربنا الصورة الثانية للموت في مبحث ثان، وقفت فيه "الأنا" لترى نظرة الآخر لها، والتي تمثلت في رؤية مشوهة وإقصائية. كما كشفت لنا مرايا الموت عن شعارات الآخر العنصرية التي لم تعكس سوى السيطرة والظلم والموت العدمي.

لننتقل بعدها إلى آخر صورة رصدناها للموت، حيث تلون بألوان سوداوية مثلها الإرهاب المتطرف ومنطقه الإجرامي الذي تبنى شعار "من" و"بِـ" و "في" و "إلى" الموت. إلى جانب الاغتيال بوصفه الموت الموجه، الذي عصف بأرواح العلماء. وكآخر تلون للموت وضعنا مسردًا لبعض الدلالات التي ينصرف إليها الموت داخل الرواية.

خاتمة

لقد أفضى عملنا البحثي الموسوم بـ: **صور الموت في رواية 2084 حكاية العربي الأخير** لـ: "**واسيني الأعرج**" إلى النتائج الآتية:

- جاءت عتبات الرواية موسومة بالموت، ومنذرة له، فتحولت إلى عتبات للموت نلج من خلالها إلى عالم الرواية .
- عنوان الرواية أول عتبة للموت تنفتح على التأويل والمتخيل السردي، يتكون العنوان من علامة غير لسانية، تمثلت في العدد (2084)، وعلامة لسانية شكلت العنوان الفرعي، الذي عمل على الدعم الدلالي للعنوان الرئيس.
- حقق العنوان تناصًا مع رواية "**جورج أورويل**" (G. Orewell) المعنونة بـ: **(1984)** واتخذ في ذلك أسلوب الصدى.
- قام العنوان بوصفه عتبة نصية، بوظائف مختلفة (الوصف، الإغراء) وأهم وظيفة يطالعنا بها، هي تصدره كعتبة رئيسة من عتبات الموت.
- جاء التصدير كعتبة ثانية من عتبات الموت، تشكل من أربعة تصديرات بدئية، قامت بعملية التحفيز الأولي للقارئ، وهي عبارة عن اقتباسات جاءت بحمولة أيديولوجية وسارت وفق خط مكمل للعنوان.
- استهلال الرواية والموقف البدئي لها، عملا معًا لرسم الصورة الافتتاحية، التي توجه استيعاب القارئ للصور على امتداد القراءة، وذلك بحضور الموت فيها كمسهم في بناء العالم الروائي.
- حضور الموت كتيمة مركزية خوَّله للقيام بوظائف فنية، أسهمت في رسم المسار السردي للرواية عبر مستويين:

✓ عمل الموت محركا للأحداث، يدفعها حينًا، ويسكنها حينًا آخر، ليفسح المجال لظهور حدث جديد آخر على مسرح الأحداث.

✓ سيطر هاجس الموت على بعض الشخصيات داخل الرواية، فانعكس ذلك على سلوكها إما سلبا أو إيجابا.

- أخذ الموت بعدا رمزيا، فكانت الحروب الأهلية بكل ماتحمله من دمار وفناء، وتمزق معادلة له، كما اتخذ الموت رمزية الموت المعنوي الذي يتمظهر في الإحساس بالعدمية والاغتراب والتيه واستلاب الحريات وضياع الهُوية.
- الاشتغال الوظيفي لموضوع الموت في الرواية وتعالقه مع المكونات السردية، جعله يتحول إلى صور روائية داخلها.
- مثلت سمة الجنائزية صورة من الصور التي شكلها الموت داخل الرواية، عبر صورة الفضاء العنيف الذي سكن عنفه المكان والزمان، كما طبعت سمة الجنائزية اللغة، أين شهدت الرواية على موتها، وحمل هذا الموت دلالات مماثلة لما تحمله كلمة الموت ضمن سياق مغاير وهذا لارتباط اللغة بمتكلميها، فحياتها رهينة بحياة مستعمليها.
- ضمن ثنائية (الأنا والآخر)، يقف العربي كـ "أنا" منظور إليها عبر مرايا الموت ومثلت شعارات الآخر، سياسته التعسفية ونظرته الإقصائية للـ "أنا"، كشعارات مؤسَّسة على خطاب الموت الذي أنتجته اللغة عبر تعالقها مع السياسة ما ولَّد قوة مبنية على التضليل والتمويه .
- أدى الحضور الفاعل للموت داخل الرواية إلى تأزم الصراع الداخلي، وزادت حدية التوتر، عبر تلونات الموت، متَّل الإرهاب فيها إحدى تلك التلونات، كصورة رديفة للموت مبنية على التطرف الذي حمل رهان الموت شعارا له، وكان التنظيم الوجه الجديد له .
- أصبح التنظيم آلة للخراب، وصل إجرامه لتحطيم الماضي الإنساني إذ عمل على تدمير المدن الأثرية الشاهدة على الحضارة الإنسانية، لترسم جغرافيا جديدة توقعها

أيادي القتلة التي وجدت من يدعمها لتتحول إلى قنابل موقوتة يجمعها الثالوث المميت؛ المال والجهل والتصلب الديني.

- مثل اغتيال العلماء صورة جزئية من الصورة الكلية للموت الملون، بكل ماتحمله من خلفيات سياسية، ومؤامرات تنسج خيوطها في عوالم الجريمة المنظمة.
- كوَّنت لفظة "الموت" داخل الرواية مسردا تلوَّن بدلالات جديدة حملها هذا الدال بعقده مشاركات مع دوال آخر عن طريق المجاورة ، ليحقق بذلك" الموت" مشتركا لفظيا ينصرف إلى دلالات يسكنها قلق الموت وسطوته.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص

أولا: المصادر

1. واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، الجزائر، موفم للنشر، دط، 2015م.

ثانيا: المراجع

I. المراجع العربية:

1. حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،1991 م.
2. زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، القاهرة، دار مصر للطباعة، دط، 1990 م.
3. شرف الدين ماجدولين، الصورة السّردية في الرواية والقصة والسينما، الجزائر، بيروت، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010 م.
4. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994 م.
5. صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003 م.
6. الطيب بوعزة، ماهية الرواية، بيروت، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، دط، 2016 م.
7. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الجزائر، بيروت، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ،2008 م.
8. عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، تطوان، منشورات مركز الصورة ،ط1 ، 2009 م.

9. عبد المالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، سورية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 ،2011 م.

10. ابن كثير(أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي)، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، الرياض، دار طيبة للنشر والتوزيع، ج2، ج6، ج7، ج8، ط1، 1997 م.

11. ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية عربية، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، 2013 م.

12. محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، المغرب، منشورات باب الحكمة ،ط1 ، 2016 م.

13. محمد محمد السفاريني، البحور الزاخرة في أحوال الآخرة، الرياض، دار العاصمة، ط1 ،2009 م.

14. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ،1998 م.

15. محمد محمد داود:

- اللغة، كيف تحيا؟...و ومتى تموت؟، مصر، دار النهضة، دط، 2016 م.
- اللغة والقوة والحروب اللغوية ، مصر، مصر، دار النهضة، دط، 2016 م.

17. نادر أحمد عبد الخالق:

- إيقاع الصورة السردية، دسوق، العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،ط1، 2010 م.
- الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، دسوق، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009 م.

19. ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، بيروت، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013 م.

II. المراجع المترجمة:

1. آرثر كيسلر، ظلام في الظهيرة، ترجمة : رمسيس عوض، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط1، 2010 م.
2. جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة : كامل يوسف حسين، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،ع 76 ، دط، 1984 م.
3. جورج أورويل، 1984، ترجمة: أنور الشامي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 2006 م.

III. المعاجم والموسوعات:

1. جلال الدين سعيد ، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ، تونس، دار الجنوب للنشر،دط ، 2004 م.
2. الشريف الجرجاني، التعريفات القاهرة، دار الفضيلة، دط، 2004 م.
3. عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط3، 2000 م.
4. ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا)، معجم مقاييس اللغة، سوريا، دار الفكر، ج5، ط1، 1979 م، مادة(م و ت).
5. الفيروز آبادي (محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر أبو ظاهر مجد الدين الشيرازي)،القاموس المحيط ، بيروت ،مؤسسة الرسالة ،ط8، 2005م.
6. محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون،ج1 ،ط1 ،1996 م.
7. ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري)، لسان العرب، بيروت، دار صادر.
   - مج14، ط3، 1994 م، مادة (ح ك ي).

- مج8، ط1، 2000 م ، مادة (ص و ر).

IV. المجلات والدوريات:

1. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، الكويت،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،1997 م.
2. واسيني الأعرج ، مدارات الشرق بنيات التفكك والاختراق، مجلة نزوى،ع 9، سلطنة عمان،دار جريدة عمان للصحافة والنشر،1997 م.

V. المقالات والمواقع الإلكترونية

1. محمد المحفلي، تشكلات الموت في الرواية، 18:25، 20/02/2019 https://www.n-dawa.com
2. الموسوعة الحرة https ://ar.m.wikpedia.or

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ-ج
مدخل مفاهيمي	
أولا : الصّورة	6
1. المفهوم اللغوي	6
2. المفهوم الاصطلاحي	8
3. الصورة السردية الروائية مقاربة حدودية	9
ثانيًا : الموت	14
1. المفهوم اللغوي	14
2. المفهوم الاصطلاحي	16
3. الموت في الفكر العربي	17
4. الموت في الفكر الغربي	19
الفصل الأول:الوظائف الفنية للموت	
المبحث الأول: عتبات الموت ووظائفه الفنية	23
أولاً: العنوان	23
ثانيا: التصدير	30
ثالثًا: الاستهلال وبداية النص الروائي	36
المبحث الثاني: وظيفة التحويل	39
أولًا: على مستوى الأحداث	40
ثانيًا: على مستوى الشخصيات	42
المبحث الثالث: الوظيفة الرمزية	46
أولًا: الحروب الأهلية	47
ثانيًا: الموت المعنوي	49
خلاصة	54

الفصل الثاني: صور الموت في الرواية	
المبحث الأول: سمة الجنائزية	56
أولاً: صورة الفضاء العنيف	56
ثانيًا: موت اللغة	61
المبحث الثاني: مرايا الموت	64
أولاً : الأنا منظورا إليه	65
ثانيًا: شعارات الآخر(شعارات الموت)	70
المبحث الثالث: الموت الملون	74
أوّلا: الإرهاب	74
ثانيا: الاغتيال	79
ثالثا: مسرد الموت داخل الرواية	82
خلاصة	84
خاتمة	86
قائمة المصادر والمراجع	90
فهرس الموضوعات	95
ملخص	

ملخص:

يتناول بحثنا موضوع صور الموت، والتي حاولنا رصدها عبر المتن الروائي الموسوم بـــ: **2084 حكاية العربي الأخير** للروائي الجزائري "**واسيني الأعرج**"

الحضور المهيمن لموضوع الموت داخل الرواية، وسيطرته كتيمة مركزية داخلها، دفعنا للبحث عن الوظائف الفنية له، والمنجزة عبر تعالقه مع المكونات السردية للرواية . هذا الاشتغال الوظيفي للموت داخل الرواية مكّنه من التحوُّل إلى مكوِّن فنِّي فاعل داخلها، مافتئ يتحول بدوره، من مجرد موضوع إلى صور روائية، جسدها التشكيل اللفظي، والمتخيل الفني.

وقد قام بحثنا على مدخل مفاهيمي وفصلين نظريين؛ أفردنا الفصل الأول للوظائف الفنية للموت، وخصصنا الفصل الثاني ليكون مرتكزا لهذا البحث وقد وسمناه بصور الموت في الرواية وكتحصيل حاصل ختمنا البحث بخاتمة ضُمِّنت بأهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث.

الكلمات المفاتيح: الصُّورة، الموت، الصُّورة الروائية، الوظائف الفنية .

Abstract :

Our research focuses on the theme of the image of death, which we have tried to follow through the novelistic corpus, entitled: 2084 The history of the last Arabic of the Algerian novelist "Wassini Elarej"

The dominant presence of the subject of death in the novel and its control as a central theme within it has led us to look for its technical functions,

which has been accomplished through its correlation with the narrative components of the novel. This functional work of death in the novel has allowed her to turn into an active artistic component in her, which is moving from a simple subject to narrative images, embodied by verbal composition and artistic imagination.

Our research is spread over two chapters preceded by a conceptual introduction. The first chapter is devoted to the technical functions of death, while the second chapter considered as the basis of this research, is entitled: the images of death in the novel.

In the end our research ends with the main results of this research.

Keywords: image, death, romantic image, technical functions