الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة-
كلية الآداب واللّغات
قسم الآداب واللغة العربية

الرمز في روايات إبراهيم درغوثي
- دراسة في التشكيل و التأويل -

أطْرُوحَةٌ مقدّمة لنيل درجة دكتوراه «ل م د» في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث و معاصر

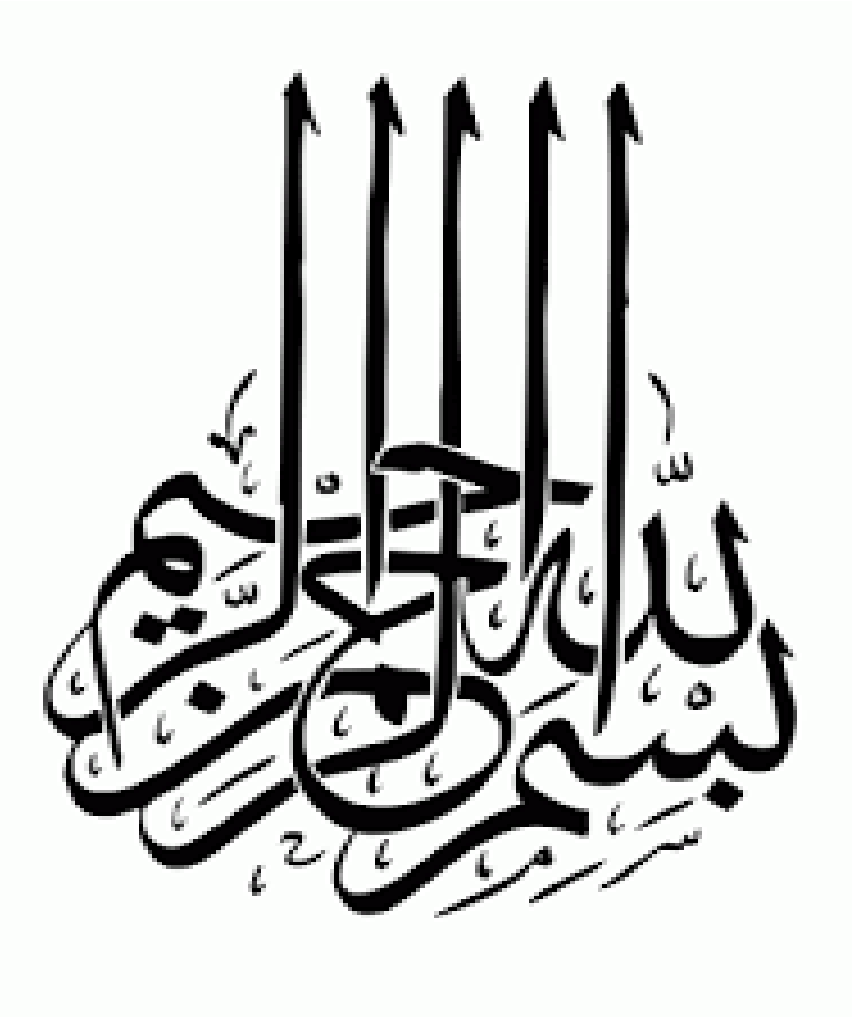
إعداد الطالبة:
نزيهة مزروع

إشراف الأستاذ الدكتور:
جمال مباركي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الرزاق بن دحمان	أستاذ محاضر -أ-	جامعة بسكرة	رئيسا
جمال مباركي	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقرّرا
فاطمة دخية	أستاذ محاضر -أ-	جامعة بسكرة	مناقشا
سعاد طويل	أستاذ محاضر -أ-	جامعة بسكرة	مناقشا
السعيد لراوي	أستاذ	جامعة باتنة	مناقشا
عبد الرزاق بن السبع	أستاذ	جامعة باتنة	مناقشا

السنة الجامعية: 1441-1442هـ/2020-2021م



اللهم لك الحمد لما رزقتنا وهديتنا وعلمتنا وأنقذتنا وفرجت عنا، لك الحمد بالإيمان ولك الحمد بالإسلام ولك الحمد بالقرآن، ولك الحمد بالأهل والمال و المعافاة.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ منا تواضعا وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ منا اعتزازنا بكرامتنا.

آمين

الـشّكـر و الـعـرفان:

الحمد للّه الذي وفقنا إلى ما نسعى للوصول إليه.
يشرفني ويسعدني أن أدون في هذه الصفحة أسمى وأخلص العبارات وأصدق الكلمات شكرا وعرفانا بفضائل أستاذي المشرف "جمال مباركي"، الذي كان ميلاد هذا البحث المتواضع على يده في تلقي ملاحظاته القيّمة بخصوصه؛ فكان مصححا ومدققا في الوقت نفسه وتتبع مراحل نموه حتى استقام على الصورة التي هو عليها.
كما أتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ "أحمد تاوليليت" لما قدّمه لي من يد العون في هذه الدراسة.
كما لا يفوتني في هذا المقام أن أخط كلمات دافئة شاكرة فيها، الأستاذة "زهية طرشي" التي ساعدتني وشجعتني لإكمال هذا العمل الأكاديمي، فأرفع أجلَ التقدير والعرفان لها.
و من الحكمة والأدب وحسن الأخلاق أن يُكِنَ الإنسان المحبة لكلّ من أسدى له معروفا، وساعده على تخطي مسألة أو قضية من قضايا الحياة إجمالا.

مقدمة

مـــقـــدمـــــة

تأثرت الرواية العربية التّغيرات السياسية والاجتماعية التي زعزعت كيان الروائي العربي، وجعلت من رواياته أرضا خصبة لقبول التيارات والمذاهب الأدبية الوافدة إلينا من الغرب، كالمذهب الرمزي الذي حظي قبولا كبيرا لدى المتلقي العربي؛ باعتباره تيارا يتميز بالغموض وإخفاء الدلالة وإضمارها، وهذا ما لقي رواجا واتفاقا مع رغبات الطلائع المثقفة، التي اتخذت من الرمزية منفذا للتعبير عن الواقع العربي في حالتي انتصاره وانكساره فاختار الروائيون العرب الرمز والإيحاء والتلميح بدل التصريح لأن ذلك أكثر تأثير في المتلقي.

ولهذا؛ فإنّ الرمز الفني يعتبرُ واحدا من أهم التقنيات التي وظفها الأدباء لتطوير اللغة، والإفصاح عن أفكارهم ومكنوناتهم النفسية، ومحاولة القبض على الجرس الموسيقي الروحي الكامن داخل الوجدان البشري، الذي لا يكمنُ تجسيده وإظهاره إلا عبر الرمز وأنواعه، لأنّ الرمز إحدى مراتب التشكيل الفني في الرواية التي تختزل البعد الفكري للروائي ومن خلاله يستطيع الكاتب أن يغني رواياته بدلالات رمزية جديدة، تنفخ الروح في الرموز المستدعاة، هذه الأخيرة التي تصبح مادة قابلة للتعاطي مع العصر الراهن، بعدما كانت راكنة في المخيلة، ومطوية في متون المؤلفات والوقائع التاريخية، وهذا يبرز المقدرة الإبداعية للروائي لكشف الوظائف التي يبني عليها رواياته حتى تنفتح على دلالات جمالية فنية من خلال استخدام الرمز الذي يقدم من خلاله رؤى وأفكار، وحلولا لمواقف إنسانية راهنة ومعقدة.

واستنادا لهذا الطرح اخترنا دراسة ظاهرة الرمز في روايات إبراهيم درغوثي دراسة في التشكيل والتأويل، ولعل أهم مبررات اختيارنا لهذا الموضوع ندرجها فيما يأتي:

_ الاهتمام بالرواية العربية عامة والتونسية خاصة قصد التنويه بالأبعاد الفكرية والفنية للنوعين.

– محاولة التعرف على الخصائص الفنية للرواية التونسية المعاصرة.

– الرغبة في قراءة هذه النصوص التي تقوم على الترميز والحفر في عالم الرمز بشتى أنواعه وتوظيفها فنيا، وإعادة بعثها من جديد لتؤدي دورها في عالمنا المعاصر.

– تتبع ظاهرة الرمز عند إبراهيم درغوثي؛ لأن الرموز التي استحضرها في مدوناته تمثل جانبا من مخيلاتنا وهويتنا وتراثنا الحضاري وقربها من نفوسنا وذواتنا ووجداننا ومدى تأثيرها علينا.

– قلة الدراسات الأكاديمية حول ظاهرة الرمز في نتاج هذا الروائي مقارنة بروائيين آخرين الذين تناولت مدوناتهم في دراسات عديدة.

– محاولة للوصول إلى معرفة القدرة الإيحائية لبعض الرموز التي وظفها "درغوثي"،وأسهمت في تشكيل وتوليد دلالات جديدة، ومن الأهداف التي دفعتنا إلى الاشتغال على هذا الموضوع لما له من مكانة كبيرة في الدراسات النقدية المعاصرة، وتكمن أهمية هذا البحث في قراءة متن روائي جديد، والاشتغال على أداة من أدوات التشكيل الجمالي ألا وهو الرمز ،يعد وسيلة إبداعية فنية مؤثرة في المتلقي، فالرمز تقنية تعبيرية مركزة ومكثفة، زيادة على أنه أداة فنية سحرية تدخل في جماليات التعبير والتلقي للنصوص الروائية.

وكانت الغاية أيضا من هذه الدراسة هو تناول ميزة فنية في روايات الروائي التونسي إبراهيم درغوثي بالتحليل والتأويل، وذلك لأن الرمز في رواياته شكل فضاءً كبيرا في تجربته الروائية، ومحاولة الوقوف على أنواع الرمز لديه، وقدرته على ربط الرمز وتمثله في مدوناته،واستخراج لدى أهم الدلالات التي يؤديها الرمز الذي استحضره.

وبناءً على هذه الأهداف المرجوة فإن الدراسة تطرح اشكالات توظيف الرمز وتأويله روايات إبراهيم درغوثي، فجاء هذا البحث ليجيب عن انشغالات مفادها:

_ كيف نشأت وتطورت الرواية التونسية؟.

_ ما دلالة مصطلح الرمز؟.

_ كيف تجلى الرمز الأسطوري ورمزية العجائبي في روايات إبراهيم درغوثي؟.

–وما تمظهرات الرمز في روايات إبراهيم درغوثي؟.

وهذه الأسئلة تمثل جوهر البحث، وتتطلب البحث ومتابعة التجربة الرمزية في جوانبها الفنية والموضوعية، وتحليلها ورصد أبعادها وآثارها، ولذلك وجب علينا تتبعنا النتاج الروائي لإبراهيم درغوثي، وتقصينا عن هذه الرموز لمعرفة مستوياتها التشكيلية والدلالية، وما تحمله من رؤى ومواقف تضمينية، لذلك فهذه الرموز تحتاج إلى التحليل والتأويل والوقوف على دلالات استحضارها في مدونات "درغوثي"، فكان المنهج التاريخي مناسبا لتتبع نشأة وتطور الرواية التونسية، والمسار التطوري للرمز، مستخدمين آلية الوصف والتحليل باعتباره الأنسب في التعامل مع هذا النوع من الدراسات التي تصف ظاهرة الرمز، كما فرضت طبيعة الموضوع المعالج اتباع المنهج السيميائي معتمدين على آلية التأويل لما لها من قدرة على فك شفرات ورموز الروايات، وإعادة قراءتها لاستنباط دلالتها وجمالياتها، وتفكيك الرموز والوقوف على البيئات الرمزية المشكلة لنصوص "درغوثي".

وجاءت خطة هذا البحث في هيكل يتكون من مدخل وثلاثة فصول مع مقدمة وخاتمة.

حيث جاء المدخل معنون بـ: "**نشأة الرواية التونسية وتطورها**"، ويندرج تحته ثلاث عناصر وهي: الرواية التونسية بين النشأة والتطور، ثم مراحل الرواية التونسية، وعوامل تطورها، أما العنصر الرابع فتناولت فيه الرواية التونسية والتجريب.

ثم يأتي الفصل الأول موسوما بـ: "**ماهية الرمز (مقاربات نظرية)**"، ويندرج تحته إحدى عشر عنصرا وهي: مفهوم الرمز (لغة واصطلاحا)، ثم الرمز لدى الغربيين والعرب، وأنواع الرموز ،ثم اتجاهات الرمز، ومستويات توظيفه، و خصائصه وآلياته، ودوافع توظيفه وأهميته، ثم القيمة الفنية والأدبية له، وأخيرا الرمز في الرواية التونسية المعاصرة (نماذج روائية مختارة).

أما الفصلان الثاني والثالث فامتزج فيهما التنظير والتطبيق معا؛ حيث تضمن الفصل الثاني الموسوم بـ: "**الرمز الأسطوري ورمزية العجائبي في روايات إبراهيم درغوثي**" احتوى عناوين رئيسية، الأول: الرمز الأسطوري وتضمن ثلاثة عناصر وهي: مفهوم الأسطورة، ثم

تعريف الرمز الأسطوري، ثم مسوغات توظيف الرمز الأسطوري، أما العنصر الثاني، فقد تناولت فيه: رمزية العجائبي، ويحتوي على أربعة عناصر وهي: مفهوم العجائبي، ثم أشكال العجائبي، وفي العنصر الثالث درسنا وظائف العجائبي، وخصصت العنصر الرابع للشخصية العجائبية. وقد حاولتُ في هذا الفصل تقديم قراءة وتحليل لنصوص تمثل كل نوع من هذين الرمزين لتبيان كيف وظفها درغوثي، والوقوف على الدلالات التي شكلت تعاطي الروائي مع هذين النوعين وتأويل المراد من استحضارهما.

وفي الفصل الثالث المعنون ب: "**أنماط الرمز في روايات إبراهيم درغوثي**"، تناولنا أنواع الرموز التي وضحت لنا في نتاجه، فجاءت على شكل عناصر وهي: الرمز السياسي، ثم الرمز التاريخي، والرمز الديني، ثم رمزية المكان.

وكانت هذه الأنواع عبارة عن رموز شخصيات سياسية وتاريخية، ودينة، ورموز أماكن،ورموز وأحداث ووقائع تاريخية، وفي كل نوع حاولنا تبيان طبيعته، والوقوف على دلالالته الرمزية، وذلك من خلال النصوص التي يحضر فيها بدلالاته الإيحائية، وهذه الأنماط من الرمز تهدف إلى تأصيل البعد الجمالي للروايات، وفتح رواياته على القراءة والتأويل المتعددة والمتجددة.

وانتهى البحث بخاتمة كانت محصلة لأهم النتائج المتوصل إليها بعد دراسة الموضوع،وملحق.

أما عن الروافد التي تشرب منها هذا العمل فهي كثيرة ومتعددة بين مصادر ومراجع لعل أهمها: كتاب: "**الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**" لأحمد محمد فتوح، "**والصورة الأدبية**" لمصطفى ناصف، و"**الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر**" لسعيد بوسقطة، و"**الرمز والدلالة في الشعر العربي المعاصر**" لعثمان حشلاف، و"**التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر**"، و"**تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر**"، وكتاب "**اتجاهات الرواية في المغرب العربي**" لابن جمعة بوشوشة.

وككل بحث علمي واجهتنا بعض الصعوبات أهمها: كثرة المادة العلمية وتداخلها خاصة في الجانب النظري للرمز، مما أدى إلى صعوبة انتقاء المناسب لخدمة بحثنا، وكلفنا وقتا للاختيار، إلا أننا تجاوزنا كل هذه العثرات لإخراج البحث على ما هو عليه بعون الله.

ومن الصعوبات أيضا قلة المراجع في الأدب التونسي عامة والرواية التونسية خاصة في إنجاز مدخل البحث.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أحمد الله، وأن أرفع أسمى عبارات التعبير والامتنان والعرفان لأستاذي المشرف جمال مباركي، الذي كان لي عونا ومرشدا من خلال تتبع لهذا البحث خطوة بخطوة إلى آخر لمساته، فلم يبخل هذا العمل بتوجيهاته العلمية والمنهجية ونصائحه القيمة، فله مني جزيل الشكر والثناء.

المـــــدخـــــل :

نشـــأة الرواية التونسية وتطورها:

1/ الرواية التونسية بين النشأة والتطور:

أـ النشأة.
بـ عوامل التطور.

2/ مراحل تطور الرواية التونسية:

أـ مرحلة الترجمة والاقتباس.
بـ مرحلة تشكل الوعي الإبداعي.
جـ مرحلة الاستقلال وتشكل البعد الواقعي.
دـ مرحلة ما بعد الاستقلال.

3/ الرواية التونسية والتجريب:

أـ مفهوم التجريب وآليات الاشتغال عليه.
ـ مفهومه: ـ لغة.
ـ اصطلاحا.
بـ آليات الاشتغال على التجريب في الرواية العربية.
جـ النزعة التجريبية في الرواية التونسية.

مما لاشك فيه أنّ الرواية العربية منذ نشأتها في بداية القرن العشرين، كانت تعبر عن قطيعة مع الأساليب السردية المتوارثة، أو مع الكتابة النمطية التراثيّة من جهة، ومن جهة أخرى تمثل بداية للصراع حول التأثر بالغرب والتمسك بالتقليد الذي ظهر مع منتصف القرن التاسع عشر ميلادي،وهيّ البواكير الأولى لظهور هذا الفن في وطننا العربي؛عبر هذا الصراع الذي أخذ شكل الظاهرة الواضحة على الحياة الأدبية في عالمنا العربي؛ حيث تعود نشأة الرواية العربية إلى التأثر المباشر بالرواية الغربية نتيجة الاحتكاك بالثقافة الغربية وحصيلة الانفتاح عليها كذلك.

فالرواية تعتبر نوعا سرديا دخيلا على الثقافة العربية، فهيّ سليلة أنواع سردية سبقتها مثل اعتبار أنّ الرواية كملحمة بورجوازية عند "**جورج لوكاتش**"، بمعنى أن الرواية الغربية هيّ تطور طبيعي لهذا النوع من الأدب، كما كانت أيضا نتاج مجتمع برجوازي غير موجود في المجتمعات العربية آنذاك التي كانت تحت نير الاستعمار.

وتعدّ ترجمة رواية "فنلوف مغامرات تيليماك"(1867) لـ"رفاعة الطهطاوي"[1]، أول محاولة عربية لنقل الرواية الغربية إلى عالم الرواية العربية، ولعل رواية" الهيام في جنان الشّام" لـ" سليم البستاني" (1870) هيّ أول رواية عربية قلبا وقالبا.

وقد شهدت الساحة الأدبية العربية تراوحا بين المدّ والجزر فيما يتعلق باستقطاب هذا الجنس الأدبي، من خلال الصراع بين أقطاب المحافظة على التراث وتيار التجديد، وقد وفدت إلى مغربنا العربي هذه الثقافة الفكرية والأدبية عن طريق المشرق العربي الذي أتيحت له فرصة الاتصال بالغرب والاستيعاب أكثر منا، «أي أنّ ثقافة الغرب جاءت مترجمة وخاضعة للمناخ الأدبي والثقافي في المشرق الذي ينقل ما يماشيه ويستجيب له» .[2]

وبهذا لم يتح لأدبائنا في المغرب العربي الاطلاع على هذه الآداب الغربية الوافدة إلينا من المشرق العربي بلغتها الأصلية؛ وذلك من خلال الترجمة التي تختلف من مترجم لآخر،أين عرف هذا الجنس الأدبي (الرواية) حالة من التشويش والبعد عن القواعد الفنية

---

[1] ينظر: السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009م، ص15-16.

[2] صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة العربية والأدب العربي الجزائري، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، عدد 12، 2013م، ص12-13.

وأقرب ما تكون إلى التعريب والاقتباس حتى ظهور رواية "زينب" لـ"محمد حسين هيكل" (1914م)، التي يكاد يتفق أغلب النقاد والدارسين على أنها أول رواية فنية في تاريخ الأدب العربي.

وتُعدُّ الرواية الفنية في أقطار المغرب العربي حديثة الظهور بالرغم من وجود تراث سردي لدى هذه الشعوب تشترك في بعضه مع دول المشرق العربي ويتميز في بعض آخر ،وإذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي فإنّ تطورها كان سريعا،إذ أنّ فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية[1] فقد عرفت محاولات روائية بسيطة عالجت موضوعات تاريخية واجتماعية وعاطفية بأسلوب تقريري مباشر توخت تسلية القارئ وتعليمه، ثم تبعت ذلك محاولات فنية جادة في كتابة الرواية.

وقد ظهرت الرواية في تونس قبل نظيراتها في المغرب العربي، فقد سبقت تونس جارتيها الجزائر والمغرب بخمس روايات أصدرتها في الفترة 1945-1962م.[2]وقد سبق هذه الروايات الرائدة أعمال أخرى على طريق الرواية التونسية سنأتي على ذكرها تباعا في العنصر الموالي الذي يتناول نشأتها وتطورها عبر حقبات زمنية مختلفة.

1/ الرواية التونسية بين النشأة والتطور:

أ/ النشأة:

كانت المحاولات السردية الأولى في الأدب التونسي خلال الربع الأول من هذا القرن نصوصا جنينية يختلط فيها القصصي بالروائي، وعندما يسعى الباحث إلى تفكيك عديد من النصوص السردية التونسية يتعسر وضع حدود فاصلة، وإن كان الفرق بدأ يتضح في اهتمامات كتاب القصة في تونس منذ تأسيس نادي "القصة" بشكل انعكس فيه من خلال ما بقي من مناقشاتهم، ولعلّه من باب الطّرافة أن يتذكر أولئك الذين يخوضون في المناقشات التصنيفية أن مفهوم "الرواية" هو أقدم مفهوم عرفته القصة التونسية .[3]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص ن.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر: مجموعة من المؤلفين: مشاكل الرواية التونسية، مجلة القصص، عن النادي الثقافي أبي القاسم الشابي، العدد 54، 1اكتوبر 1981م، ص12.

كما يتضح ذلك من ذهاب بعض الباحثين أن أول نص روائي تونسي هو نص نشرته مجلة "النهضة" سنة 1905م بعنوان " السهرة الأخيرة في غرناطة" لـ" حسن حسين عبد الوهاب "، في حين ذهب بعض آخر إلى غيرها، وهيّ روايات"الهيفاء وسراج الليل"لمحمد صالح السويسي القيرواني" المنشورة سنة (1906)، و"الساحرة التونسية" للصادق الرزوقي" (1910)م، و"فكاهة مجلس القضاء"لمحمد مناشو" (1910).[1]

إلا أن فحص هذه النصوص في ضوء المعايير الفنية للرواية يبيّن أنّه لا يمكن نسبتها إلى جنس الرواية معتبرين إياه أنه موقف كان يجمع عليه كل المهتمين بالتأريخ للرواية العربية بتونس،والحق أن هؤلاء الكتاب لا يفرقون بين المقال القصصي، والصورة القصصية والقصة القصيرة، بل إنهم لا يعرفون ماهية الرواية أصلا، ذلك أن الأولى منشورة في مجلة "خير الدين" التونسية(العدد السابع) 1906م، وهي محاولة في الكتابة فقط لا ترقى حتى إلى مستوى المقال الأدبي الجيّد، ناهيك عن القصة القصيرة أو الصورة القصصية وهي أبعد ما تكون عن الرواية، ولو في بدايتها السّاذجة الفاشلة غير الفنية.

أما الثانية فإنها تقترب من فن الصورة القصصية ولا علاقة لها بالرواية من قريب أو بعيد، فهيّ "فكاهة مجلس" ليس غير، والثالثة أرى بمدعى هذا الرأي أن يستمسكوا بها بعد أن يعرفوا أنها منقولة نقلا حرفيا منذ أول كلمة فيها حتى آخر حرف، عن "التوبة" "لمصطفى المنفلوطي"، وهيّ عبارة عن مقال قصصي ضمنه كتاب "العبرات" الجزء الثاني.[2]

وقد صرح الدكتور" محمد نجيب العمامي التونسي" أسباب تأخر ظهور الإنتاج الروائي في تونس مقارنة ببلدان عربية أخرى إلى تأخر النشر بسبب قلة دوره، وإلى اتجاه التونسيين إلى القصة القصيرة، ودفعهم إلى ذلك سهولة نشرها بفضل تشجيع الصّحف لهذا النتاج الذي كان موظفا في الغالب لغايات تعليمية تهذيبية، ولم يكن هذا التشجيع خالصا لوجه الأدب،وإنما كان استجابة لإقبال القراء على القصص. [3]

---

[1] ينظر: سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2007م، ص270.

[2] ينظر: المرجع نفسه،271.

[3] ينظر: محمد نجيب العمامي: الرواية التونسية تأخرت بسبب قلة دور النشر، جريدة الوطن، متاح على الموقع www.alwatan.com، تاريخ النشر: 2010/12/31م، تاريخ الانزال: 2021/01/15م، على الساعة: 11:35.

ويقال إنّ أول رواية بالمعنى الحقيقي صدرت في تونس لـ"علي الدّوعاجي" كان عنوناها (جولة حول حانات البحر المتوسط) صدرت عام 1935م، ولم يكن "الدّوعاجي" وحده آنذاك، بل ظهر إلى جانبه كتاب حاولوا كتابة الرواية باللغة العربية منهم: "زين العابدين السنوسي" مؤلف الرواية التاريخية "قناة الجمر" و"عبد الوهاب بكير"، و"مصطفى خريف"،"محمد العربي" [1] وهو جزائري الأصل تونسي المولد لذلك يعتبره البعض ممثلا للقصة الجزائرية المهاجرة المكتوبة خارج الجزائر.

في حين يستند البعض للقصّة الجزائرية المهاجرة المكتوبة خارج الجزائر، في حين ينظر البعض الآخر إلى مولده فيعدونه تونسيا، فلم يحسم الأمر قول على "الدّوعاجي" في كتابه "تحت السّور" الذي يقول فيه: "تعرفنا في دار العرب على شاب جزائري الأصل تونسي المولد".

كما أنّ هناك كاتبا روائيا كان له تأثير كبير في الحياة الأدبية التونسية خلال العقدين الثالث والرابع من هذا القرن، وهو "محمود المسعدي "أحد الدعائم في نشأة الرواية التونسية،وكاتب مثقف ثقافة واسعة وبالذات في الفلسفة والمنطق، وفّق بين الثقافتين العربية الإسلامية والثقافة الأوروبية، واقتبس من التراث العربي الشكل القصصي القديم كالحديث والمقاومة والسّيرة، واستفاد من المواقف العربية القديمة النموذجية.[2]مارس الكتابة بين سنتي 1939م-1956م نشر فيها أغلب أجزاء روايته "حدث أبو هريرة قال..."، وذلك في صحيفتي "الزمان" و"الندوة"، ومجلة "الفكر"، إلا أنّ هذه الرواية لم تكتمل ولم تنشر في كتاب إلا سنة 1973م، ومن أشهر أعماله كذلك مسرحية "السّد" التي صدرت بمقدمة لعميد الأدب العربي "طه حسين".

وهناك من «يعتبر "ومن الضحايا" "لمحمد العروسي" المطوي أول رواية تصدر بتونس بالمعنى الأوروبي للكلمة، ونزعتها التاريخية ومصطنعة للشّكل التقليدي الأوروبي من حيث الوصف وتقديم الشّخصيات وسرد الأحداث سردا منظما».[3]نشرتها دار المغرب عام

---

[1] ينظر: مختار الشيباني: خمس روايات تونسية غيرت منحى الأدب التونسي، مجلة ن بوست، متاح على موقع: www.noonpost.com، تاريخ النشر: 2016/05/22م تاريخ االانزال:2021/01/12م، على الساعة 14:22.

[2] ينظر: سيد حامد النساج: بانورما الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص217.

[3] حياة لصحف: جماليات الكتابة الروائية، دراسة تأويلية تفكيكية، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، إشراف الدكتور: محمد بالقاسم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015،2016م، ص8.

1956م، إلا أنّ هذه السنة لا تؤرخ بحسب عدد من الدارسين للبداية الفعلية للتأليف التونسي في ميدان الرواية.

وإلى وقت قريب كان صدور الرواية في تونس يمثل حدثا ثقافيا استثنائيا، فقد كانت المطابع قليلة وغير متهيئة لطبع الكتب، ولم يكن الكتاب أيضا متفرغين لجنس الرواية أو القصة عموما، وإنما كانوا أدباء يكتبون المقالة الأدبية والصحفية والتعاليق السياسية والخواطر، وظل الوضع على هذه الحال إلى بداية الستينات حينما أقامت مدينة تونس جائزة "علي البهلواني"، فسمعنا بـ"البشير خريف"، و "رشاد الحمزاوي"، و"مصطفى الفارسي"، و"محمد صالح الجابري"، و"المختار بن جنات"، و"عبد المجيد عطية" الذين فازت رواياتهم بهذه الجائزة تباعا ، وهو ما شجع آنذاك "الشركة التونسية للتوزيع"، و"الدار التونسية للنشر"،وهما الناشران الرّسميان خلال عقود على طبع تلك الروايات وغيرها.[1]

فبعد أن كنافي خمسينات القرن الماضي، لا نعد من الرواية التونسية إلاّ بضعة عناوين مطبوعة من قبيل "ومن الضحايا"و" وأخيرا تزوجتها"، فقد تطور عدد العناوين الروائية خلال السّتينات فكتب كل من عز الدين المدني رواية "الانسان الصفر"، و"سمير العيادي " لاخس للسّلاحف" في سنة 1967م، وصرح الدكتور"محمد نجيب العمامي" بأنّ النقاد عدّو رواية "الدقلة في عراجينها" من أهم ما يمثل الرواية الواقعية التونسية، والتي كتبها "البشير خريف" سنة 1969م، وأعيد نشرها عام 2000م، وقد توافرت فيها كل منطلقات الرواية الواقعية من اعتقاد في إمكان المطابقة بين العالم والكلمات، ومن تصور للعالم بوصفه متماسكا موجودا بصفة مستقلة عن الذاتين(الكتابة والرواية) مما يسير تمثيله بصفة موضوعية. [2]

وإذا كنا في حاجة إلى حوصلة وضع الرواية الأدبيّة في تونس، فيمكن أن نقول عنها أنها حديثة لم تجد مجالها الأدبي إلا بعد الستينات ، وهي اليوم تتجذر نوعا وكما مع كثير من الاحتشام في مرورها إلى جوانب الدورة الثقافية الأخرى،فعلى مستوى الأسماء الأدبية مثلا التي كتبت الرواية فهي لم تعرف التكثيف والتنوع إلا في النصف الثاني من السبعينات،من ذلك "محمد الهادي بن صالح" "في بيت العنكبوت" سنة 1976م، وحسن نصر

---

[1] ينظر: مجموعة من المؤلفين: دراسات :"الرواية التونسية: التصنيف والتقنيات "تقديم ندوة"، مجلة قصص، عن النادي الثقافي للكاتب أبي القاسم الشابي، العدد 147، الصادرة في 01 مارس 2009م، ص 37.

[2] ينظر: محمد نجيب العمامي: الرواية التونسية تأخرت بسبب قلة دور النشر، مرجع سابق، ص02.

"دهاليز الليل" سنة 1977م، و"مصطفى الفارسي "حركات" سنة 1978م.[1]، لكن قليلة هيّ الأسماء التي لها أكثر من ثلاثة عناوين روائية في السوق لتفسير ضآلة النتاج الروائي في البلاد الكثير من الأسباب منها ماهو مرتبط بشخص الكاتب وملابسات وضعه من عدم التفرغ ،وعدم التمرس وقصر النفس الأدبي، ومنها ما هو نابع من ملابسات وضع النشر.[2]

بينما بلغت الرواية التونسية في الثمانينات كمًا لا يستهان به إذ قاربت في نهاية 1985م الثمانين رواية، لم يصدر منها قبل سنة 1970م سوى عشرين[3]، وأضاف الدكتور "محمد نجيب العمامي" أن الرواية الواقعية بمختلف تياراتها هيمنت على الرواية التونسية منذ النشأة، إلا أنّ عرشها بدأ يهتز منذ النصف الأول من الثمانينات ،فبدأ المشهد الروائي بالتغيير ، وذلك بصدور روايات اختلفت طرائق كتابتها قياسا إلى ما كان موجودا، وهي: "ن" لـ"هشام القروي"، ومدونة "الاعترافات والأسرار" لـ "صلاح الدين بوجاه"، "الموت والبحر والجرذ"، و"النفير والقيامة". [4]

وهذه الروايات كما يبدو لنا لها علاقة تواصل مع الاتجاه الذي بدأه الكاتب الكبير "محمود المسعدي" والذي لعب دورا كبيرا خاصة في تكوين الأسلوب الفني للرواية.

وخير مثال على ذلك رواية "رحيل الزمن الدامي" للكاتب الشاب "مصطفى المداييني" كانت أول رواية نشرت في الثمانينات، وهي الرواية الوحيدة التي كتبت بطريقة جديدة من ضمن أعمال عديدة أخرى، ويعتبر كاتبها من أنصار الاتجاه الواقعي في تصوير الحقيقة،وهي تنتسب إلى الاتجاه الذي رسمه "المسعدي" خاصة بروايته "مولد النسيان" سنة 1947م، التي طغت عليها النزعة الصوفية الإسلامية، ويتجلى ذلك على مستوى اللغة ،و راوية "المداييني" يصعب تحديد اتجاهها الفلسفي؛فهي من الأعمال العسيرة الفهم يدل تركيبها

---

[1] ينظر: علي العباسي: الأشكال السردية في تونس بين القراءة والكتابة، مجلة قصص، العدد 126،01 ديسمبر 2003م، ص 34.

[2] ينظر: أحمد ممّو: القصة القصيرة والرواية في تونس "إحصاء وتصنيف"، مجلة قصص، عن النادي الثقافي أبي القاسم الشابي، العدد 66، 1أكتوبر 1984م، ص54.

[3] ينظر: مجموعة من المؤلفين: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، ط1، 1993م، ص137.

[4] ينظر: محمد نجيب العمامي: الرواية التونسية تأخرت بسبب قلة دور النشر، مرجع سابق. ص06.

على تفكير عميق، وبهذا يعتبر "المداييني" المثل الوحيد "للاتجاه الفلسفي" في الرواية التونسية لفترة الثمانينات [1].

ويتوخى عادة ممثلوا هذا المذهب أسلوبا كتابيا معقدا تكثر فيه المناظر الموجهة إلى الماضي (الاستعدادية)، ويتكثف فيه استعمال الصور ذات المعاني المتعددة المترابطة والمتشابكة، كذلك استعمال الحوار الداخلي، وتنتمي إلى هذا المذهب كتابات "محمد الهادي بن صالح" بروايتيه "الجسد والعصا"سنة 1980م، و"الحركة وانتكاس الشمس" سنة 1981م،و"ابن الحاج نصر"و"صاحبة الجلالة" تونس سنة 1981م، ورواية "محمد الباردي" "مدينة الشموس الدافئة" صفاقس 1981م.[2]وغيرها من الروايات التي لم يتخذ أصحابها في كتاباتهم الاتجاه الواقعي فحسب؛ بل اعتمدوا أيضا طرقا عصرية في الكتابة وابتعدوا عن السّرد الممل، وتبليغ الأحداث حسب ترتيبها وتسلسلها الزمني، وطرحوا مواضيع حيّة مثل "الريف والتعاضديات ومشكلة اضمحلال القرى الصغيرة التي تركها أهاليها ، نعني منها بالذكر رواية "محمد الباردي" "الملامح والسفينة" تونس 1982م، ويبدو لنا أنها تأثرت برواية "واحة بلا ظلال" لـ"عمر بن سالم" تجلى فيها رفض الفلاحين الاشتراك في التعاضديات،مظاهرات، احتجاج، اعتقالات، مغامرات غرامية، وهذا التشابه لا يرجع في نظرنا إلى التأثير أو تقليد أدبي فقط، بل يرجع قبل كل شيء إلى وضع كان يسود البلاد وجد انعكاسه في الآثار الأدبية[3].

ومن أهم الآثار التي تميزت بها الرواية التونسية في الثمانينات هي رواية "عمر بن سالم" "دائرة الاختناق" تونس 1982م،عالجت مصير الطبقة المثقفة في تونس من المدرسين،وقد لقيت هذه نجاحا كبيرا في وطن الكاتب وأعدت ترجمتها إلى اللغة الروسية،وسبب هذا النجاح هو أنّ "عمر بن سالم" مزج الطرق الكتابية المعاصرة بالأسلوب الرومنطيقي الميلودرامي الذي كان ناجحا كل النجاح الشيء الذي شارك في رواج الرواية[4].

---

[1] ينظر: سحنون سعيد: الرواية التونسية في الثمانينات، مجلة قصص، مجلة فصلية، العدد 87،01 مارس1990م، ص33.

[2] ينظر: علي العباسي: الأشكال السردية في تونس بين القراءة والكتابة، مرجع سابق، ص 34.

[3] ينظر: سحنون سعيد: الرواية التونسية في الثمانينات، مرجع سابق، ص36.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص39.

وكـذلك روايــة "محمد صــالح الجــابري" "ليلــة الســنوات العشــر" ســنة 1982م، التــي تتميـز بتحليـل بسـيكولوجي لنفسـية الشخصـيات الروائيـة، تطـرح قضـايا الحيـاة اليوميـة تتميّـز بأسـلوب جديـد لـم تتعـود عليـه الروايـة التونسـية، حيـث يقتـرب هـذا العمـل مـن الواقعية الجديدة.

نذكر أيضا الرواية القصيرة" ألف لا شيء عليه" للكاتب "محفوظ الزعيبي" 1984م التي يطرح فيها مشكلة انغلاق المجموعات البشرية الصغيرة على نفسها وغياب العلاقات فيها حتى ما جاورها من القرى، وتعتبر رواية "أبو جهل الدّهاس"سنة1984م،لـ"عمر بن سالم" وهو من المبدعين النثريين الموهوبين الذين تميّزوا بنتاج سخيّ، يكرس الكاتب روايته لطرح قضايا تتعلق بمصير الريف، مصير الشباب والطبقة المثقفة. [1].كما أن تعدد المواضيع المطروحة في الرواية يدعم بالتنويع في الأسلوب الكتابي والفني، وتداعي الأفكار بكلمة واحدة وغيرها مثل ما هو موجود في رواية "صلاح الدين بوجاه "مدونة الاعترافات والأسرار" سنة 1985م.[2]

وما يمكن استخلاصه أن الرواية التونسية في الثمانينات تميزت بأكثر تنوع وتعقد،امتزجت بالشكل الكتابي المعاصر والأسلوب الفني المتكامل جعلها في مقدمة النتاج الروائي العربي.

كما شهدت الرواية التونسية منذ تسعينات القرن الماضي تطورا لافتا إن كان على مستوى التراكم الكمي أو التنوع الفني، وذلك بفضل وفود أقلام أدبية جديدة على مجال الرواية أسهمت في اغنائه: نصوصا وتنويعه: أشكالا سردية وبنيات خطاب وأنساق لغة وتنويعات أسلوب حتى أصبح المشهد الروائي جزرا، بعضها للرواية الواقعية التسجيلية وبعضها لروايات الخيال العلمي وبعضها للرواية التاريخية.

وهي الأسماء التي تظافرت مع بعضها البعض لتكريس حضور الرواية التونسية في المشهد الثقافي التونسي المعاصر عامة، وفي خارطته الروائية خاصة، فضلا عن إسهامها في بلورة السمات المفيدة للكتابة الروائية، وما يمثلها أحسن تمثيل رواية "جلول عزونة "العار

---

[1] ينظر: سحنون سعيد: الرواية التونسية في الثمانينات، مرجع سابق، ص41.

[2] ينظر: علي العباسي: الأشكال السردية في تونس بين القراءة والكتابة، مرجع سابق، ص 34.

والجراد والقردة" سنة 1993م [1]، ولذلك مثّل هذا العقد الأخير من القرن العشرين انعطافه نوعية في مسيرة الإبداع الروائي للكتاب التونسيين .

ثم ازداد نسق تواتر النتاج الروائي منذ مطلع العقد الأول من الألفية الثالثة، وهيّ الفترة التي شهدت صدور عدد كبير من الروايات، بفضل متابعة أغلب كتاب التسعينات ممارسة الكتابة الروائية.فقد تميزت هذه السنوات الأخيرة بغزارة النتاج الروائي ، وبتنوع التجارب ونضج البعض منها ، وبحسن تمثل ميراث الرواد وعطاء المشرق والاستفادة من الرافد الغربي الحديث، وقد أربي عدد العناوين الروائية اليوم عن 400 عنوان، وحوالي مائتي كاتب لها ما يزيد عن الخمسين سنة من الحضور المتواصل ضمن الدورة الثقافية الوطنية، في قطر لا يتجاوز سكانه عشرة ملايين نسمة [2]؛ ذلك لأن تعميم التعليم واجباريته و مجانيته واعتبار الثقافة رهانا حضاريا، قد آتت أكلها رغم صعوبات النشر والتوزيع، وتقصير الناشرين والمؤسسات المختلفة في المساهمة في اشعاع الكتاب التونسي وإيصاله إلى القارئ في كافة أرجاء الوطن العربي.

ومن هنا تأتي أهميتها في الأدب التونسي والأدب العربي المعاصر بهدف تأصيل أدب روائي تونسي معاصر له خصائصه الفنية والمضمونية تميّزه عن غيره من الروايات العربية وما يميزها كذلك أنّ كتابها يختلفون على المستوى الثقافي والفكري والسياسي ،كما أنهم ينحدرون من بيئات مختلفة من البلاد التونسية. [3]

غير أنّ كتابة الرواية الأدبية التونسية بقيت بعد ذلك حكرا على الرجل إلى أن صدر أول نص نسائي في سنة 1983م،فقد جاء الابداع الأدبي النسائي التونسي نتاج سيرورة حركة أدبية تونسية بدأت قصصية مع منتصف الخمسينات من القرن العشرين، ثم شعرية مع موفى الستينات من ذات القرن، مما يفيد أن الرواية النسائية التي شهدت ظهور أولى عناوينها في فترة الثمانينات، وهو "آمنة" للكاتبة "زكية عبد القادر" ورواية "مراتيج" للكاتبة "عروسية النالوتي"، هي سليلة هذين الجنسين الأدبيين : القصة القصيرة والشعر، أي أن

---

[1] ينظر: محمود طرشونة: المشهد الروائي التونسي الآن، مجلة الإتحاف 214، تصدر عن جمعية الاتحاف الثقافية، العدد214، 01 أوت 2011م، ص34.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر: فوزية السعيد: التراث في الرواية التونسية المعاصرة، موقع القدس العربي، متاح على الموقع:
www.alkuds.co.uk، تاريخ النشر: 20/03/2012l، تاريخ الانزال: 2021/01/10م، على الساعة22:09.

كاتباتها لم يتحولن إلى تجريب مسالك الرواية إلا بعد أن تمرسن بالإبداع الشعري والكتابة القصصية. وهو المراس الذي ترك بصماته بيّنة في الروايات التي أنشأنها. [1]

وهي البداية المحتشمة التي سيتنامى نسقها صعدا في التسعينات، التي شهدت نوعا من التراكم في الروايات النسائية الصادرة، والتي بلغ عددها 13 رواية. ثم ازداد نسق تواتر النتاج النسائي منذ مطلع العقد الأول من الألفية الثالثة ، وهي الفترة التي شهدت صدور 27 رواية،بفضل متابعة أغلب كاتبات التسعينات ممارسة الكتابة الروائية، وخاصة بدخول أسماء جديدة عالم الرواية، من مثل: "حفيظة القاسمي"، "وحبيبة المحرزي"، "ونجاح يوسف"،و"حفيظة قارة بيبان"، و"أمال النخيلي"، "وفتيحة الهاشمي"، و"بسمة البوعبيدي"،"آمنة الوسلاتي"[2]،وغيرهن بدأن يجسدن حضورهن بقوة في المشهد الإبداعي التونسي من خلال ابداعاتهن التي تعبر عن مراحل ومحطات هامة في تاريخ الشعب التونسي ماضيا وحاضرا.

وليس من اليسير محاصرة هذا الكم الهائل من الروايات، والتعريف بها دون الوقوع في مزالق التصنيف ومخاطر التقويم في نسبة هذه الأعمال الإبداعية وتصنيفها، يجعل من الصعب التوصل إلى محددات علمية موحدة وتباينها في إدراج هذه الرواية أو تلك تحت خانة متفق عليها من طرف جميع المهتمين بتحليلها و تصنيفها[3]، فقد ظهرت فيها تصنيفات متراوحة مابين النضالية، والتاريخية، والاجتماعية، والعاطفية وغيرها. كما أن تقنيات الكتابة التي تحكمها ما انفكت تأخذ من الأصناف الأدبية الأخرى ما تراه أفيد لها للتعبير عن البيئة الفكرية التي وجدت في نطاقها، ونحن اليوم أحوج ما نكون لكي نتوقف عند التصنيفات والتقنيات المتبعة في كتابة الرواية، والحكم عليها لما في ذلك من تبيين لعوامل التحول والتأثر والخصوصية. [4]

وبكل الأحوال فإنه يجدر بنا القول: إنّ الرواية التونسية المكتوبة بالعربية كانت الأسبق من الرواية المكتوبة بالفرنسية؛ حيث منح استقلال تونس المثقفين شعورا بالثقة فكتبوا حول

---

[1] ينظر: بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009م، ص09.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر: محمود طرشونة: المشهد الروائي التونسي الآن، مرجع سابق، ص34.

[4] ينظر: مجموعة من مؤلفين: دراسات في "الرواية التونسية: التصنيف والتقنيات "تقديم ندوة"، مرجع سابق، ص39.

تاريخ بلادهم، واقتضى ذلك أن يكتبوا الرواية التاريخية، والاجتماعية والواقعية، وغيرها من المواضيع والأنواع الروائية الراقية في تونس. [1]

ب- عوامل التطور:

إن الحديث عن الرواية التونسية في الأدب التونسي لا يمكنه أن يكون حديثا مشروعا ومتماسكا، إلا بربط هذه الرواية بشروط ظهورها وعوامل تطورها من خلال ما شهدته في سيرورتها التاريخية من مسارات دالة على تحولاتها.

فليس من باب الغلو والمبالغة والجزم بأنّ المتتبع لحركة التطور الأدبي والفكري بتونس، لابد أنّ يلاحظ الحركية الجديدة التي باتت تصطبغ بها الحياة الثقافية بالبلاد منذ مطلع العقد التاسع من هذا القرن، من ذلك تأسيس "بيت الحكمة"، وبعث مؤسسة المسرح الوطني التونسي، ووضع القانون الأساسي للممثلين، وتركيز مجالس ثقافية جهوية، وصدور دفق هائل من النشريات والمجلات المتباينة الاهتمامات والأهداف، وبروز ظاهرة الصالونات الأدبية إلى غير ذلك من الانتعاش الفني، والصحو الفكري.

وفي هذا الخضم الأدبي وهذا الزّخم الثقافي ظهرت مجلة "الإخلاء" ركزت عملها على نشر النتاج البكر للأدباء الشبان تشجيعا منها لهؤلاء وأخذا بأيديهم وشدا لأزرهم، والسير بهم على درب امتلاك ناصية الإبداع، ومتابعة تطور أعمالهم وتقدم تجاربهم.

ولعل تطور حركة النشر وظهور ناشرين خواص من أهم العوامل التي ساعدت جيل الاستقلال على إبراز انتاجه[2]، فإذا كانت الفترة التي سبقت الاستقلال السّياسي للبلاد لم تعرف في ميدان نشر الرواية إلا القليل؛ فإن في ما نشر بعد ذلك ما يؤكد حضور الرواية كصنف أدبي ينتمي إلى نوع القصة، وإذا كان في النماذج المنشورة من الرواية التونسية ما يغلب اتجاهات دون غيرها؛ فإن عملية النشر نفسها هي حصيلة علمية انتقائية موجهة سواء في مستوى الاهتمامات، أو عند بسط تكاليف النشر، فالمسابقات الأدبية كان لها الفضل في تشجيع النتاج الروائي والتي كانت تعمل من ناحية أخرى على فرض اختيار مبدئي يعطي للرّواية النضالية حظوظا أوفر، والمسابقات الأدبية وإن كان لها فضل الانتقاء وعدم

---

[1] ينظر: عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة المداوس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص 22.

[2] ينظر: مجموعة من المؤلفين: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص137.

الاعتراف بالفوز للأفضل، فهي من ناحية أخرى لا تعترف بالفوز إلا كما كان يستجيب لشروط معينة، وما ظاهرة تكثف الإنتاج الروائي في السنوات الأخيرة وارتباط نشره ببروز دور النشر خاصة إلا صدى لذلك الاختناق الذي كان يعاني منه الإنتاج الروائي الذي لم يكن يستجيب لشروط دور النشر الحكومية. [1]

كما لعبت الترجمة دورا مهما في ادخال مفهوم الصنف الروائي إلى التقاليد الأدبية ،وفي إثراء الرواية التونسية منذ اهتمت مجلة الرائد التونسية 1862م بنشر أولى الترجمات عن الإيطالية والاسبانية،ويعدّ "محمد المشيرقي" أول من ترجم قصصا طويلة عن اللغة الفرنسية، وبعده توالت ترجمات "العربي الجلولي" و" إبراهيم فهمي بن شعبان"و"محمد نجيب" و"عبد العزيز الوسلاتي"، وقد ترجم بعض الروائيون لتولستوي سنة 1911م مما يعتبره البعض حدثا مهما .[2]هذا ما جعل ترجمة الرواية وكذلك اقتباسها من البواعث الأساسية على كتابتها، فهما زيادة على سدّهما الفراغ الإبداعي في هذا الميدان، قد وضعا الرواية التونسية أمام مشكل أساسي وهو مشكل التصنيف اذ كان يجب منذ البداية وضع مقابل للمصطلحات الغربية التي تعرف القصة القصيرة والرواية.

بينما يرجع أغلب الدّارسين العامل الأهم والمؤثر الأساسي الذي مهد لنشوء الرواية في تونس هو المؤثر الكامن في الذاكرة والذائقة الثقافية، ونعني به المؤثر التراثي، وما قدم من اعتبار للحكي «اعتبار يتجاوز الإمتاع والاستمتاع انطلاقا من قصص القرآن، ومرورا بالنوادر والحكايات وصولا للمقامات، والرسائل الأدبية وحكايات ألف ليلة وليلة، والسّير التي تجاوزت في أثرها حدود الذاكرة الشعبية عبر الأجيال المتلاحقة ».(3)

كما كان للرحلات أو ما يسمى بأدب الرحلة الأثر البارز في ظهور الأدب التونسي ودفع الكتاب إلى ممارسة وكتابة الرواية ، والتي حاولوا من خلالها تسجيل ما شهدوه من خلال رحلاتهم إلى بلدان متعددة وعكسوا كل ذلك عند عودتهم من خلال أسبوع أدبي روائي متميز، حيث دفع أدب الرحلة بعض الكتاب إلى تسجيل مشاهداتهم للبلاد التي

---

(1) ينظر: مجموعة من المؤلفين: مشاكل الرواية التونسية، مرجع سابق، ص12.

(2) ينظر: سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص270.

(3) محمد الجابلي: من آفاق الرواية "قراءة في نماذج السرد التونسي الحديث"، دار المها للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2012م، ص12.

زاروها،والاجتهاد في نقل تلك المشاهدات بأمانة وصدق، ودونما تكلف أو افتعال مثلما فعل ذلك "محمد السنوسي" في "الرحلة الحجازية" من خلال وصف ما شاهده من تطويع العربية في عصر مبكر، لتأدية الحقائق العلمية حيث كتب "الرحلة الحجازية" و" الاستطلاعات الباديسية".[1]

وهناك عامل آخر أدى إلى تطور الأدب في تونس عموما والرواية خصوصا، ألا وهو الاستقلال الذي عمل بطبيعة الحال على الاحساس القوي بالشخصية الذاتية الاعتبارية،وبالاعتماد على ما هو كائن وموجود من الإمكانيات والاستناد إلى القدرات الخاصة دون الارتكاز على تجارب الآخرين، فراح الكتاب يلتفتون إلى تاريخهم الوطني وتراثهم الشعبي.[2]

وهكذا لعب هذا المؤثر الإيجابي دورا مهما في تطوير الثقافة والأدب في تونس، وخلق نوع من الثقة بالنفس للتعبير عن ما يخص الأدب والأديب التونسي، زيادة على ما كان يصل من المشرق وخاصة من مصر وبلاد الشام من روافد حضرت المثقفين، وجعلتهم ينتقلون بثبات من الانفصال الثقافي إلى الفعل الإبداعي، ويتطلعون في خلق نصوص فيها تداخل بين الخيال والذاكرة وبعض أصداء الواقع وهي بالتأكيد البداية الفعلية لنشوء الرواية في تونس .[3]

2/ مراحل تطور الرواية التونسية:

على الرغم من مرور أكثر من قرن على ظهور أول رواية تونسية وهيّ رواية"صالح السويسي القيرواني" التي نشرت تبعا لمجلة "خير الدين" سنة 1906م، فإنّ العدد الإجمالي للرواية التونسية قد تجاوز اليوم الأربعمائة رواية، وهو عدد قليل نسبيا إذا علمنا أن الروائي الفرنسي "بلزاك" وحده مثلا قد ألف في القرن التاسع عشر أكثر من مائة رواية،يضاف إلى

---

[1] ينظر: مجموعة من المؤلفين: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص28.

[2] ينظر: سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 278.

[3] ينظر: محمد الجابلي: من آفاق الرواية، مرجع سابق، ص20.

ذلك انخفاض أرقام السحب بوجه عام إذ العدد الأكثر تداولا في سحب الروايات بتونس هو ألف نسخة ما عدا بعض الروايات التي أدرجت في أوقات ماضمن برامج التعليم الثانوي.[1]

لكن ضعف حضور الرواية في الدورة الثقافية ليس كميّا فحسب؛ بل من جهة العناية النقدية أيضا، ذلك أن ثلاثة روائيين فقط استقطبوا فعلا اهتمام النقاد هم "محمود المسعدي" صدر في شأنه قرابة الثلاثين كتاب أو "البشير الخريف" (أطروحة مرحلة ثالثة وعدّت ندوات صدرت احداهما في كتاب)، و"إبراهيم درغوثي" تم تناول أعماله الروائية في خمسة كتب فردية وجماعية مع الإشارة إلى أن الروائي بخلاف الشاعر أو الناقد أو الكاتب المسرحي لا وجود له خارج عملية القراءة، وذلك لاستحالة وقوعه أمام الجمهور لقراءة رواياته.[2]

وفي هذا الاطار نجد أن الدكتور " بوشوشة بوجمعة" يذهب للقول بأنّ للرواية التونسية بدايتين: الأولى تتحدّد زمنيا مع موفى الثلاثينات ومطلع الأربعينات من القرن العشرين وتمثل هذه البداية أعمال "محمود المسعدي"، والحقيقة أنّ "أحاديث أبي هريرة" "للمسعدي" قد ظهرت فعلا في هذه الفترة، ولكنها لم تنتشر كاملة في شكل رواية إلا في عام 1973م،وكذلك كتابه "مولد النسيان" نشر بدوره في فصول من أفريل إلى جويلية 1945م لكنه لم ينشر في كتاب إلا عام 1974م.[3]

أما البداية الثانية للرواية التونسية في رأي الباحث السّالف الذكر في نهاية الستينات وتجسدها رواية "الدقلة في عراجينها" "للبشير خريف"، الذي يعدّ أب الرواية التونسية الحديثة والمعاصرة" محددة بتاريخ المذكور، فإنّ هناك أعمالا سابقة في الظهور نذكر منها:"نص الساحرة التونسية" "لمحمد الصالح الرزقي"(1874-1939م)، كما ظهر نص "نجاة" "لمحمد رزق عام 1933.[4]

---

[1] ينظر: مجموعة من المؤلفين: الموسوعة التونسية المفتوحة، تندرج ضمن النشاط المجتمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، وقد أصدر المجمع سنة 2013م، متاح على الموقع: www.mawsouaa.tn، تاريخ النشر:2013/11/12م، تاريخ الانزال: 2021/01/12م على الساعة الثامنة.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

[3] ينظر: بوشوشة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ط1، 1999م، ص9.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

غير أنّ هذه المحاولات تتسم بالطابع الوعظي الإرشادي وكتابها في الغالب مصلحون اجتماعيون أكثر منهم أدباء، كما تتميّز هذه المحاولات الرائدة بالقصور الفني، الأمر الذي يتعذر معه اعتبارها بداية حقيقية للرواية، إنما هيّ تمهيد لعملية التأسيس.[1] ثم التشكل والتطور عبر مراحل نذكرها على النحو التالي:

أ- مرحلة الترجمة والاقتباس:

وفي هذه المرحلة نجد أنّ الترجمة قد لعبت دورا مهما في اثراء الرواية التونسية منذ أن اهتمت مجلة الرائد التونسي 1862م بنشر أولى الترجمات عن الإيطالية، والاسبانية حيث عكف الكتاب التونسيون على ترجمة العديد من الروايات الفرنسية والإيطالية، وكان ذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتعتبر أول رواية ألفت بتونس رواية "هيفاء وسراج الليل" (1906) لصالح السنوسي القيرواني"، وبعدها توالت الترجمات للعديد من الأدباء التونسيون أمثال "إبراهيم فهمي بن شعبان" (1892-1930) الذي اقتبس روايته" فضائح المغامرة" من شريط سينمائي ، و"العربي " للولي محمد نجيب"، و"عبد العزيز الوسلاني".[2]

أي أنّ فكرة الرواية في تونس تشكلت أو ظهرت أول الأمر في شكل روايات غربية مترجمة إلى العربية ، ثم ظهرت محاولات أخرى ارتبطت بالواقع الاجتماعي في البيئة التونسية ولعل أول رواية ارتبطت بالواقع التونسي زمن التأليف رواية "طوماس" "لـ"سليم الجادوي" (1892-1939م) التي نشرها بجريدة "مرشد الأمة" سنة 1910م تلك التي كانت من أهم ينابيع الوعي الوطني في عهد الاحتلال ، وضمن هذا الاتجاه النضالي ألف "سليمان الجادوي" نفسه رواية ثانية عنوانها "دي كرينار"، وهو زعيم غلاة المعمرين بتونس، لكنه لم ينشر منها سوى فصول قليلة بجريدة "أبو نواس".[3]

---

[1] ينظر: صالح مفقودة: أبحاث الرواية العربية، مرجع سابق، ص13.

[2] ينظر: عفاف عبد المعطي: حاضر الرواية في المغرب العربي -دراسة نقدية-، دار المعارف للطبع و النشر، سوسة، تونس، ط1، 2002م، ص41.

[3] ينظر: محمد صالح الجابري: القصة التونسية، نشأتها وروادها، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس،(د ط)، 197م، ص13.

وهذه المحاولات لا تمثل البداية الحقيقية للرواية التونسية وإنما تمهيدا لعملية التأسيس.[1]

ب- مرحلة تشكل الوعي الإبداعي:

في هذه المرحلة بدأ الوعي بأنّ الرواية فن قائم على أبعاد سياسية ، واجتماعية أو أخلاقية، أو لها صلة بالتاريخ « فالتعبير عنها لا يكون مباشرا بل إيحاء، وهو ما يقتضي إلى تكثيف الدلالات الحافة، مع الحرص على امتاع القارئ بالومضات المربكة ومراوغته بالأحداث والمواقف المفاجئة».[2]

فقد كانت أول رواية حقيقية بعيدا عن الوعظ والإرشاد هي «"جولة بين حانات البحر المتوسط"، وهي تدخل في باب الرحلة وهي تأسيس بصورة الغرب برؤية خصوصية تتجلى فيها مظاهر الافتتان والانبهار، وهو ينتقل بين مقاهي وحانات البحر الأبيض المتوسط لكثير من المدن الأوربية».[3]

كما شارك "الدوعاجي" الكتابة الروائية في تلك الفترة كتاب آخرون منهم "زين العابدين السنوسي" مؤلف الرواية التاريخية "قناة الجمر"، وقد كان "محمد فريد الغازي" في روايته "شارع الأقدام المخضبة"، التي تعد عملا فنيا متميزا يسمح بارتقاء الرواية إلى درجة فنية عالية ،وكذلك أخذت روايات "محمود المسعدي" دورا كبيرا في تطور الرواية التونسية، اذ أصدر عدة أعمال في الفترة من 1939م حتى 1945م، جمع فيها قضايا وثيقة بواقعه وبيئته ارتقى في معالجتها إلى درجة عالية من العمق والتميّز متأثرا بالرواية الغربية، كما استفاد خلالها من أساليب تراثية قديمة مثل "السّيرة والمقاومة "، ومن أشهر أعماله "السّد" التي صدرت بمقدمة لعميد الأدب العربي "طه حسين".[4]

ج- مرحلة الاستقلال وتشكل البعد الواقعي:

عمل استقلال تونس بطبيعة الحال على الإحساس القوي بالشخصية والاعتماد على القدرات الخاصة دون الارتكاز على تجارب الآخرين، ومحاولة لخوصصة الرواية

---

[1] ينظر: صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 11.

[2] ينظر: مجموعة من المؤلفين : تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص08.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص ن.

[4] ينظر: مختار الشيباني: خمس روايات تونسية غيرت منحى الأدب التونسي، مرجع سابق، ص02.

التونسية،وفتح المجال لنقدها ودراستها كنوع خاص مستقل بذاته عن باقي النماذج الروائية الأخرى ، فأصبحت الرواية توضع تحت مجهر النقد قصد التمييز بين ماهو فني راقي ورديء، فظهرت الرواية الاجتماعية الواقعية التي كشفت فيما بعد عن زيف أوهام الاستقلال؛ إذ وجد المواطن نفسه أمام طبقة من الحكام أكثر شراسة من المستعمر؛ الشيء الذي جعل نصوص هذه المرحلة عبارة عن مرايا تعكس الواقع وتفضح تناقضاته وتشوهاته.[1]

كما ارتكز الأدب عند "محمد لعروسي المطوي" في الاتجاه الاجتماعي الوطني حيث تدور أغلب موضوعاته حول معاناة الشعب التونسي من القهر والاحتلال، نجد ذلك في رواية "من ضحايا" الصادرة عام 1964م، "تزوجتها" سنة 1985م، وهي روايات في مجملها متأثرة بحوادث الاستقلال وروح الكفاح الوطني والدعاية السياسية.[2]

أي أن الرواية التونسية في هذه المرحلة عبّرت عن ماعاشه الفرد التونسي إبان فترة الاستعمار، ولهذا كانت الروايات تتسم آنذاك بالطابع التاريخي، وهو تاريخ فترة الاستعمار الفرنسي؛ لأنّ معظم الكتاب عاشوا فترة الاستعمار وفترة ما بعد الاستقلال نقلوا الصورة الاستعمار نقلا دقيقا بكل تفاصيلها من تهميش واضطهاد واستغلال، كما صوّرت لنا هذه الروايات الحالة الاجتماعية من الفقر والحرمان.[3]

د- مرحلة ما بعد الاستقلال:

بعد حصول تونس الشقيقة على استقلالها من المحتل الفرنسي التاريخ الفعلي لظهور الرواية في تونس التي صدرت فيها مجموعة من الروايات على نحور محتشم إلى بداية الثمانينات إذا قاربت في نهاية 1985 الثمانين رواية، لم يصدر منها قبل سنة 1970 سوى عشرين رواية.

---

[1] ينظر: حسني السيد لبيب ورشيد الذوادي: اتجاهات القصة التونسية القصيرة، دار الإتحاف للنشر، ط1، 2000م، ص67،68.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر: عفاف عبد المعطي: حاضر الرواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص19.

ونجد الأستاذ "محمود طرشونة" اعتمد فيهما معيار ثنائية :« التقليد والتجديد مدرجا في الخانات الأولى للرّواية الوطنية والتاريخية والواقعية، أما الخانة الثانية للرواية الذهنية والرواية العجائبية، وبيّن بفضل تعدد طبقاتها».[1]

نلاحظ مما سبق أنّ عقب قيام دولة الاستقلال ألفت مجموعة كثيرة من الروايات التي شخصت مظاهر التخلف والمعاناة الموروثة عن عهد الاحتلال لمقاومتها والقضاء عليها.

ومن هؤلاء الروائيين نجد "محمد العروسي المطوي" الذي مزج بين اللون التاريخي والواقعي، متخذا من الوطنية غرضا في ورياته الثلاث: "ومن الضحايا"، "وحليمة" و"التوت المر"، وكذلك "محمد رشاد الحمزاوي" في رواياته "بودودة مات"، وقد عالج هذه الروايات النضال ضد الاستعمار، و"مصطفى الفارسي" في روايته "المنعرج" و "حركات اللتان" مدارهما عن النضال والوطنية».[2]

وهكذا يمكن القول: إن فترة ما بعد الاستقلال أنجبت روائيين ألفوا روايات صورت المجتمع التونسي الذي عانى طويلا من ويلات الاستعمار، وأضحوا يتطلعون إلى غد أفضل لذلك اختاروا الرواية التاريخية والواقعية الأنسب إلى التعبير عن همومهم وشواغلهم وطموحاتهم وأمالهم المنشودة.[3]

ومن القضايا التي تناولتها مرحلة ما بعد الاستقلال في الروايات التونسية موضوع الهوية والبحث عن الذات بعدما فقد الشعب التونسي هويته من طرف المحتل، ومقوماته الشخصية، وكل الأوضاع التي عاشها الشعب التونسي.

وما يمكن أن نستخلصه أنّ نشأة وتطور الرواية التونسية كان مرتبطا ارتباطا وثيقا بالأوضاع السياسية، والاجتماعية، والثقافية في العالم العربي عامة، والتونسي خاصة التي شهدت على خروج البلاد من ظلمات المحتل الفرنسي لتفتح عيونها على نور الحضارة الحديثة والمعاصرة.

---

[1] محمود طرشونة: من أعلام الرواية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2002م، ص11.

[2] السعدي أبو زيان: أضواء على الأدب التونسي، دار العمل للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2005م، ص24.

[3] ينظر: محمد القاضي: دراسة في الرواية التونسية، دار سحر، تونس، ط1، 2005م، ص24.

3/ الرواية التونسية والتجريب:

يعد سؤال التجريب سؤالا عن مظاهر تحوّل الرواية عن المظهر الكلاسيكي إلى مظاهر التجديد سؤال عن «ديناميتها وعن صيرورتها التي تفرضها ضرورات التطور».[1] فانقلبت الرواية من اعتمادها على الزمن الخطي والبداية والنهاية، ووحدة المادة الحكائية إلى رواية تخرق هذه الخصائص تكسر خطية الزمن ، متعددة الأصوات الحكائية و الترهينات السردية، مزيج من المواد الحكائية إلى مستوى قد يصل حد التناقض والانسجام يجعلنا نسائل الرواية وخطابها ونعيد النظر في التلقي، وآليات تأويل الخطاب الروائي المتسم بمظهر من مظاهر التجريب.[2]

أ- مفهوم التجريب وآليات الاشتغال عليه:

- **مفهومه:**

- **لغة:** ورد في "القاموس المحيط" للفيروزأبادي"«جرّبه تجربة: أختبره، ورجل مجرب كمعظم بلي ما (كان عنده، ومجرب: عرف الأمور، ودراهم مجربة موزونة)».[3]

كما وردت كلمة تجريب في "لسان العرب"عند "ابن منظور" في قوله:« جرّب الرجل تجربة وتجريبا، حاوله واختبره مرة بعد مرة أخرى... ورجل مجرّب "قد عرف الأمور وجربها"... والمجرب: الذي جرب في الأمور وعرف ما عنده....، ودراهم مجربة موزونة».[4]

وجاء في "المنجد" أن التجربة، جمع تجارب اختبار امتحان، تجربة آلة والمذهب التجريبي، مذهب بقوم بصدور المعرفة عن التجربة مسرحية تجريبية يطلق ذلك على المسرحيات التي تلجأ إلى التجريب في الأشكال والأساليب.[5]

---

[1] مولاي مروان العلوي: سؤال التجريب في الرواية العربية من متاهة العنوان إلى متاهة التجريب، أعمال المؤتمر المغربي الثاني للرواية العربية، دورة الروائي عز الدين التازي،23-24-25أفريل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة، المملكة المغربية، 2019م.ص34.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3] الفيروزبادي مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مج1، مادة (جرب)، اعداد وتقديم محمد عبد الرحمان المرعشي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997. ص442.

[4] ابن منظور أبوجمال الدين ابن مكرم: لسان العرب، مج 3، مادة(جرّب)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المجلد3،ط1، 2005م، ص100.

[5] ينظر: أنطوان نعمة وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، مؤسسة بيروت، لبنان، ص189.

كما ورد في المعجم الوجيز أن التجربة هي ما يعمل على اصلاح النقص في الشيء،وفي مناهج البحث هيّ التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو التحقق من صحته، وهي جزء من المنهج التجريبي.[1]

- اصطلاحا:

نظرا للطبيعة الزئبقية لهذا المصطلح واختلاف تعريفه باختلاف الأمم التي احتضنته فإنه يعد من الصعوبة بمكان الخروج بمفهوم محدد ودقيق ، فالتجربة موضوع كثير التشعب،وطيد الصلة بسائر العلوم ، لذا فهو يستدعي منا تحديد المصطلح والمفاهيم، وهذا المسعى محفوف بالمزالق.[2]

ولعل وراء هذه الصعوبة في تحديد وتمييز مفهوم مصطلح التجريب هو أنه من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات مختلفة، وغالبا ما جعل هذا المصطلح قريبا للتجديد، ولعل "إيميل زولا" " emillezola" (1840-1902)، هو أول من ربط كلمة "تجريب" بالرواية في كتابه المعروف بـ"الرواية التجريبية"1879م، إلا أنّ هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع "زولا" الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى(العلمية)، في الأدب على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وكان "زولا" يقصد من وراء ذلك التوصيف، أن تكون الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية. [3]

ونشير هنا إلى مصطلح "التجريبية" "experimental" مصطلح علمي استخدمه "داروين" في نظرية التحول في منتصف القرن الماضي (ق19) لمفهوم التحرّر من النظريات القديمة، في محاولة لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة، كما استخدمه أيضا "كلود برناند" في بحثه" مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي" بهذا المعنى.[4]

---

[1] نبيل عبد السلام هارون: العجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، باب الجيز، القاهرة، مصر،ط1، 1994م، ص98.

[2] ينظر: مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النّصية، مج1، دار حامد للنشر والتوزيع ، عمان ، أردن، ط1 ، 2011م، ص19.

[3] ينظر: محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الهدى للطبع والنشر، دبي، أبوظبي، ط1، 2011م، ص48.

[4] ينظر: أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، ط1، 1989م، ص1.

وبمطلق الأحوال فإن التجريب قد تسلل إلى الأدب على يد المدرسة الواقعية، أين ارتكز"زولا" من خلاله على اثبات أن الإبداع التجريبي في الفنّ عموما والأدب خصوصا يقترب من الأسلوب العلمي،أما عند العرب فقد ورد مصطلح "التجريب" عند "صلاح فضل" بأنه قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقة عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول.[1]

كما عرفه "عبد الرحمان محمد العقود" من خلال مقاله في كتاب "الإبهام في شعر الحداثة" حيث لخص مجموعة من المفاهيم وهيّ كالآتي:

-اعتبر باحث التجريب مصاحبا للتحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية التي شهدتها الساحة العربية، فالتجريب مغامرة ومجاهدة ورفض للنموذج وعدم الثقة بالذاكرة والمطلق الأبدي.

-التجريب هو هوس دائم للبحث عن المغاير والنهائي تفاديا لموت الأدب باعتبار الأدب يموت من دون تجربة.

-وصف طبيعة التجريب بأنها غامضة وبذلك فهي أول طريق للغموض والابهام.

-خلص إلى نتيجة عامة مرتبة عن هذه المقدمات مفادها أن بعض الشعراء الكبار المعاصرين والمؤسسين لصرح القصيدة الشعرية الحداثية، مثل"محمود درويش" و"أدونيس" تضايقوا من الإفراط في هذا التجريب.[2]

ومن خلال هذه التعريفات ندرك أن التجريب هو التطور والإبداع ويحمل مفهوم الحداثة عند "ادوارد الخراط" الذي صاغه بمفهوم " الحساسية الجديدة" في مقابل الحداثة وبعد الحداثة

---

[1] ينظر: صلاح فضل: التجريب في الابداع الروائي ضمن كتاب الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال ندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ديسمبر، 2004م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو2006م، ص85.

[2] ينظر: محمد عدناني: إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، جذور للنشر، المغرب، ط1، 2006م، ص14.

في الغرب وهي صناعة أتاحت له متابعة الانقلاب على التقليد داخل السّياق الأدبي العربي.[1]

وعليه فإن التجريب ينتج الجديد للمبدع أو المبتكر بالضرورة، فهو تجاوز للمألوف وتمرد على القيّم والتنظيرات والآليات القديمة، فهو يهدف إلى بلورة نص أدبي مختلف مبني على أساليب لم يسبق استخدامها، ويعتبر كتاب "الأدب التجريبي"(1972م) محاولة عربية لتأصيل وتأسيس مصطلح تجريبي يتماشى وطبيعة الرواية العربية، فهو ليس رفضا مطلقا لتراثنا الأدبي ولا للأدب الغربي المعاصر.[2]

وهو بهذا المفهوم يسعى لتأسيس أدب عربي جديد يمزج بين ما هو تراثي وعربي أصيل وبين ما هو غربي ومعاصر، وفي هذا السياق نجد "سعيد يقطين" في اطار حديثه عن التجريب أن الرواية العربية أسست تقاليدها، وإشكالاتها، وقضاياها متمكنة على الوافد الغربي؛ حيث تتولد مقولاتها من شرطها التاريخي وتعيد صياغة الأفكار والأشكال والعلامات وفقا لخصوصيتها الذاتية الغربية.[3]

أي أن مفهوم التجريب ارتبط بخطاب الحداثة، ذلك أن رواية التجريب لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق بحكمها ن ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية، إنما تستمد نظامها من داخلها، وكذلك منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول والتخلص من نمطية بنياته.[4]

وذلك باختراق عمودية السرد والانزياح عنها على كافة مكونات الخطاب: الزمن، الرؤية الصيغة، وبالتالي فهي بحث عن كل ما يكسر نمطية السرد إذ بدون بحث لا يوجد تجريب،لأن الرواية بطبعها هي جنس لا يعرف الاكتمال ، فهيّ في قلق مستمر وهي بذلك

---

[1] ينظر: عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014م، ص04.

[2] خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، (دط)،2012م، ص 173.

[3] ينظر: محمود الصيغ: اتجاهات التجريب في الشعر المصري المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، مصر، العدد 58، شتاء،2002م، ص203.

[4] ينظر: مصطفى الكيلاني: إشكاليات الرواية التونسية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج، تونس،1999م، ص109.

مرهونة بعدم الاستقرار ومركونة للبحث .[1]، مما يجعل الكاتب في حركية دائمة ومستمرة من أجل التغيير والبحث عن سبل الكمال والتفوق بمحاولته خلق أدوات جديدة في كتابة الرواية.

ب- آليات الاشتغال على التجريب في الرواية العربية:

يرتكز على فكرة البحث، فالبحث هو الذي يغري الروائي بارتياد التجريب أفقا للكتابة الروائية بغية تحقيق المغايرة للسائد السردي، مما يكسب هذا النوع من الكتابة الخارقة النموذج الروائي بعض العلامات الدالة على حداثتها فيكون التجريب أحد آفاق الحداثة الروائية وأحد أسئلتها ورهانا من رهاناتها.[2]

ويمكن رصد حركة التجريب في الرواية العربية التي صاحبت ولادتها مجموعة من الشروط السياسية والثقافية والتاريخية والاجتماعية مختلفة تماما عن الرواية الغربية، وهذا ما أثر على حركة التجريب على متغيرات أساسية وفرعية تتمثل في :

****- المتغير الأول: (البنيوي):**

حيث عرفت الرواية العربية حراكا بنيويا تفكيكيا من خلال السوسيولوجي، والمتمثل في التحولات التي عرفها المجتمع من القروي إلى المدني، وإن كان هذا التغيير مرتبط بخطابين أساسيين هما:خطاب الحداثة وخطاب العنف الاستعماري، وكليهما من العلامات الأولى في نشأة وتجريب الكتابة الروائية العربية، فهي إذن دعوة لاستثمار خطاب الحداثة بكل بنياته المعرفية والجمالية من جهة ومواجهة عنف الخطاب الاستعماري من جهة أخرى.

فالتجريب في الكتابة الروائية العربية هو البحث عن هذا الشكل الجديد الوافد من الآخر وربطه بالمتغير القيمي المجتمعي وإشكالياته الثقافية والسياسية .[3]

****- المتغير الثاني(السياسي):**

---

[1] بيار شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الرحمان التركاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2001م، ص101.

[2] بوشوشة بن جمعة:التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003م، ص07.

[3] ينظر: الهادي بوذيب: التجريب في الرواية العربية الحديثة عبد الحميد بن هدوقة، جامعة بجاية، متاح على الموقع:www.content benhadouga.com، تاريخ النشر: 2013/06/21م، تاريخ الانزال2021/01/28م،على الساعة 17:21

إن أهم حدثيين سياسيين غيروا الجغرافيا السياسية للمجتمعات العربية وأحدث فيها صدمة تاريخية وأدبية روائية هما: احتلال فلسطين سنة 1984م، وهزيمة 1967م فوقع الهزيمتين ترك ضلالة وأسئلة، ومن هنا كان لزاما على الواقع الجديد أن يقتفي شكلا جديدا في إعادة صياغة المرحلة والانفتاح على المرجعيات والصيغ المختلفة في القص القديم الحديث مما يشكل مفهوما جديدا في تجربة الرواية العربية الحديثة .[1]

- **المتغير الثالث: (جيل الحساسية الجديد):

حمل الجيل الجديد الذي ورث ارثا تقليديا في كتابة الرواية العربية من مقامات الهمذاني إلى "محمد حسين هيكل" "زينب"، فتأثر بجماليتها وقدسيتها إلى أن وجد نفسه في مفترق الطرق أمام ظروف قاهرة، واقع سياسي مهزوم(الاستعمار)، واضطراب أيديولوجي وغياب الرؤية والاتجاه والهدف، والاندفاع نحو المغامرة في الكتابة والبحث عن الخصوصية والتفرد،والخروج عن ماهو مألوف، والعبث بالأشكال المتعارف عليها في كتابة الرواية كلها عوامل أضفت على المشهد السردي العربي المعاصر مشاريع روائية متنوعة ساهمت في تحديد آلياته ومقاربته وأدواته النقدية وفق ما تمليه التجربة الروائية الجديدة .[2]

ومن خلال هذه المتغيرات تنوع الخطاب الروائي العربي التجريبي الذي تمثلت آليات الاشتغال عليه في:

**- اختراق عمودية السّرد، والانزياح عنها على كافة مكونات الخطاب: الزمن-الرؤية-الصيغة، ثم يجعل الخطاب يستوعب أبنية خطابية متعددة: المسرحي، الشعري الديني الحكائي، والشفوي، والصحافي والسياسي والتاريخي.[3]

**- إن تعدّد الخطابات داخل النص الروائي العربي يأتي في إطار انفتاح الخطاب الروائي على أبنية خطابية جديدة ومتنوعة تتظافر على الطرائق الموظفة في بناء النص

---

[1] ينظر: المرجع السابق.

[2] ينظر: الهادي بوذيب: التجريب في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص13.

[3] ينظر: بوشوشة بن جمعة: التجريب والسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، جامعة تونس، متاح على الموقع: www.benhedouga.com ، تاريخ النشر: 2020/03/10م، تاريخ الانزال: 2001/01/29، على الساعة 18:19.

الروائي وهذا ما يجعلها تسهم جميع وكلا حسب خصوصيتها في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته مما يسهم في تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب.

**-الاشتغال على اللغة بأفق حداثي يتم في ضوئه التعامل مع اللغة لا كأداة إبلاغ فحسب وإنما كفضاء إبداع يسهم في شرعية الخطاب وتكثيف دلالته الفكرية وأبعاده الجمالية مما يجعل الرواية تنفتح على أكثر من احتمال وتوقع وهو ما يكسب القراءة طابعا خاصا ينهض على السعي إلى تفجير الأبعاد الخفية في النص خاصة إذا كان هذا الأخير يتميز بسرده المتشعب ولغته الرمزية وبعده العجائبي.[1]

وهكذا شق التجريب طريقه في الرواية العربية التي عرفت معه تطورا وتنوعا ملموسا وبارزا.

ج- النزعة التجريبية في الرواية التونسية:

شهدت الرواية التونسية منذ تسعينات القرن الماضي تطورا لافتا إن كان على مستوى التراكم الكمي أو التنوع الفني حتى أصبح المشهد الروائي جزرا بعضها للرواية الواقعية التسجيلية وبعضها للرواية التاريخية ولكن جزيرة الرواية التجريبية بدأت أكثر حضورا وتألقا في تونس، وفي هذا الإطار نجد الدكتور "محمد الباردي" يرجع التجريب إلى بداية الستينات القرن الماضي ، حيث بدأ ما سمّاه " الوعي الحاد بضرورة كتابة نص سردي يرفض النمط والنموذج" ويشير الباحث إلى "الأدب التجريبي" ككتاب مؤسس لهذا التيار من تأليف المسرحي عز الدين المدني"، ولكن "الباردي" يشير إلى أن التجريب في تونس تعلق بالقصة والمسرح والرسم ، ولكنه لم ينشغل بالرواية فهو يرى بأن النص التجريبي الذي أثار الجدل "الانسان الصفر" لعز الدين المدني" لم يكن في الحقيقة رواية ولم يؤثر في النصوص الروائية اللاحقة ، بل ويعتبر بأن الانطلاقة الحقيقية للرواية التجريبية بدأت في ثمانينيات القرن الماضي.[2]

---

[1] ينظر: بوشوشة بن جمعة: التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص10.

[2] ينظر: كمال رباحي: الرواية التونسية والنزعة التجريبية، تونس، متاح على الموقع: WWW.ALJAZEERA.NOT، تاريخ النشر: 2019/01/22م، تاريخ الانزال: 2021/01/30م، على الساعة12:15.

وفي هذا الاطار نجد الناقد المغربي "عبد الحميد عقار" يؤكد أن التجريب قد بلغ الكتاب وبعض النقاد في تونس خلال الستينات والسبعينات درجة من السعة والامتداد، تجعل منه حركة نظيرة لما يشبه حركة الطليعة أو النزعة العصرية في الأدب .[1] وقد عرفت الرواية العربية في هذه الفترة تحولا شاملا ليس فقط في تونس كما يرى "نبيل سليمان" أن من الستينات جاءت اللحظة الروائية الحداثية لتعلن منعطفا جديدا يصخب بالتجديد والتجريب،ويتجاوز التقليدي السابق والمجاور والطازج، في حين نجد أن "بوشوشة بن جمعة" يرى أن الجذور الأولى للنزعة التجريبية في الكتابة الروائية نجدها ماثلة في كتابات الأدبية "محمود المسعدي" التي أنجزها في نهاية الثلاثينيات، وبداية الأربعينيات من هذا القرن (ق20)، ويمثلها نصا: "حدث أبو هريرة قال" و" مولد النسيان" وهما جديران أن يمثلا الريادة لهذا المسعى الروائي البديل الباحث عن التجاوز للنموذج التقليدي في الكتابة الروائية من خلال تمثل أشكال التراث وتوظيفها إبداعيا بعيدا عن المحاكاة.[2]

والملاحظ في هذا السياق هو أن الحديث عن بواكير التجريب في الرواية التونسية هو ما لإشكالية التجريب في الرواية التونسية، وهذا ما تناوله "الباردي" في كتابه النقدي "تأملات في الرواية التونسية" وانصب جهده في دراسة ثلاث مسائل مهمة وهي إشكالية التأسيس وقضية التجريب ومسألة الرواية النسائية، أين لاحظ أنّ النقاد في تونس توزعوا في شأنها إلى فريقين في قضية إلى من تعود أبوة الرواية، فريق يناصر "محمود المسعدي" والآخر يناصر "البشير خريف"، لكن "الباردي" لا يرى أن "المسعدي" روائيا إذ يرى أن كل ما كتبه هذا الأخير كان خارج التجنيس التقليدي بما في ذلك كتابه الشهير«حدث أبو هريرة قال ».[3]

ولذلك فهو يرى أن "البشير خريف" هو مؤسس الرواية التونسية من خلال أبرز الأعمال الروائية التي كتبها "حبك درباني" و"الدقلة في عراجينها" و"برق الليل". أما بالنسبة لمسألة التجريب الروائي فهو يرى أنه قد جاء متأخرا كما أسلفنا الذكر شغل المسرح والقصة القصيرة، وقد حلل مجموعة من النصوص التجريبية الأولى وهي نصوص "عز الدين

---

[1] ينظر: عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص84.

[2] ينظر: بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص366.

[3] عبد الدائم السلامي: محمد الباردي يتأمل واقع الرواية التونسية، ضحى للنشر، تونس، ط1، 2015م، ص32.

المدني" "الإنسان الصفر"و"نصيبي من الأفق" لـ"عبد القادر بن الشيخ" وحركات" لـ"مصطفى الفارسي" ويرى أن هذه النصوص لم تؤثر في مسيرة الرواية التونسية، كما يرى أن الرواية التجريبية الأولى كانت وعيا فنيا عميقا بقضايا التجريب هي "مدونة الاعترافات والأسرار" لـ"صلاح الدين بوجاه"[1]

ومجمل القول في هذا السياق إنّ الرواية التونسية كما قال "محمود طرشونة" في معرض قوله: «نعتقد أن الرواية قد شقت طريقها بمعزل عن الرواية الغربية وتجاربها الحديثة باستثناء بعض النماذج، أنها تأسست في الخمسينيات فاستلهمت أحداث الماضي ثم أخذت شيئا فشيئا تندرج نحو الواقع الراهن وتتكيف بحسب شخوصه وقضاياه منكمشة على نفسها غير منفتحة على الرواية المشرقية إلا نادرا».[2]

وهو بهذا الكلام يشير على تفرد وتميز الرواية التونسية فلاهي مقطوعة الجذور عن الأصل ولا هي غير تابعة في نفس الوقت [3]، وهي بهذا ترفض أن تكون ظلا للرواية الشرقية أو الغربية.

ويعتبر "إبراهيم درغوثي" واحدا من أهم الأدباء في تونس الذي برزت في معظم أعماله السردية ملامح التجريب بمختلف آلياته التي ذكرناها سابقا، ولعل أهمها الاشتغال على اللغة بأفق حداثي يتم في ضوئه التعامل مع اللغة لا كأداة ابلاغ فحسب وإنما كفضاء إبداع يسهم في شعرية الخطاب وتكثيف دلالاته الفكرية وأبعاده الجمالية، مما يجعل الرواية تنفتح على أكثر من احتمال وتوقع وهو ما تناوله"عبد الحميد عقار" في مجمع حديثه عن منزع التعدد اللغوي في روايات غربية متعددة ، ويعلل معضلة صورة اللغة (التشخيص الأدبي للغة) يكونها تصورا من قيود النظرة السلفية التقليدية وانخراطا في التجريب الذي أفضى لدى الكتاب التونسيين على وجه الخصوص إلى ما يشبه الاستحياء السوريالي.[4]

---

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص32

[2] مجموعة من المؤلفين: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص152،153.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 153.

[4] محمد الداهي : مدخل إلى الرواية المغاربية، متاح على الموقع WWW.IMMET.FREE.FR/RESS/DAHI/DA9.NTM، تاريخ النشر:2018/04/16م، تاريخ الانزال 2021/01/21م، على الساعة 15:39.

وهو ما يكسب القراءة طابعا خاصا ينهض على السعي إلى تفجير الأبعاد الخفية في النّص ، خاصة إذا كان هذا الأخير يتميّز بسرده المتشعب ولغته الرمزية، كأعمال الكاتب التونسي "إبراهيم درغوثي" الحبلى بهذا النوع من النصوص التي عمدت إلى إزاحة اللغة عن الاستعمال التقليدي، مما جعل النص الروائي مناورة لرفض الإيضاح وإزاحة المألوف حيث أصبح الإبهام متعمدا، حيث يصبح هذا النوع من التجاوز إشارة دالة على فرادة النص الروائي التجريبي، وربما تكسبه جمالية خاصة، وذلك من خلال تعرية اللغة وهدمها واختراق الطقوس التي نسبتها لها الرواية التقليدية.

ولعل هذه السمة تجعل اللغة في الرواية التجريبية إحدى سبل الانفلات اللاإرادي للثورة النفسية الكامنة؛ حيث توظف المفردات توظيفا انزياحيا ضمن سياقات غريبة حتى تمنح في اعتقاد البحث القارئ فرصة التعامل معها من زاوية اللامألوف.[1] ومحاولة فهمها كما هو الحال في أعمال "إبراهيم درغوثي" التي يظهر فيها الرمز كسمة بارزة مما يفتح بابا لدراستها من جانب التشكيل والتأويل.

[1] ينظر: عبد الواحد رحال: التجريب في النص الروائي الجزائري، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف الدكتور: رايس رشيد، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، قسم اللغة والأدب العربي، 2014م/2015م، ص 124-125-126.

الـــفـــصـــل الأول :

ماهية الرمز (مقاربات نظرية)

1ـ الرمز لغة واصطلاحا.

أـ لغة

بـ اصطلاحا

2ـ الرمز لدى الغربيين والعرب.

أـ لدى الغربيين.

بـ لدى العرب.

3ـ أنواع الرمز.

4ـ اتجاهات الرمز.

5ـ مستويات توظيف الرمز.

6ـ خصائص الرمز.

7ـ آليات استخدام الرمز.

8ـ دوافع توظيف الرمز.

9ـ أهمية الرمز.

10ـ القيمة الفنية والأدبية للرمز.

11ـ الرمز في الرواية التونسية المعاصرة (نماذج روائية مختارة).

يعد الرمز من الأدوات والتقنيات التي يكثر استخدامها؛ لأنه يتميز بتفجير وتوليد عبارات إيحائية ودلالية جديدة، من أجل فهم الإنسان بذاته وواقعه الذي يعيشه.

والرمز أيضا شكل من أشكال التعبير الجمالي الفني الذي يلمح ولا يصرح، فما هو الرمز؟.

1- الرمز لغة واصطلاحا:

أ- الرمز لغة:

ورد في "لسان العرب" في مادة (رَمَزَ) كالآتي: «تصويت خفيّ باللسان كالهمس،ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت؛ إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرَّمْزُ إشارةٌ وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم.

والرمز في اللغة كل ما أشار إليه بما يبان بلفظ أي شيء أشرت إليه باليد أو بالعين، ورَمَزَ يَرْمُزُ رَمْزًا، ورَمَزَتْهُ المرأة بعينيها تَرَمُّزًا رَمْزًا غَمَزَتْهُ».[1]

وجاء في تنزيل العزيز الحكيم في قصة سيدنا زكريا عليه السّلام في قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ اِجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا﴾.[2]

نستشفُ من خلال هذه الآية الكريمة المعنى من قوله تعالى؛ أي إشارة بنحو يد أو رأس وأصله التحريك، بمعنى لا يستطيع الكلام، ولا النطق إلا إيماءً أو إشارةً.

وقال "مالك" عن "زيد بن سالم": «ثلاث ليال سويا من غير حَرَسْ، وهذا دليل على أنه لم يكن يكلم الناس في هذه الليالي إلا رمزا (أي إشارة)».[3]

ونلاحظ من خلال التعاريف السابقة أن كلمة "رمز" وردت بمعنى الإشارة.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص 119.

[2] سورة آل عمران، الآية 41.

[3] ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، ج 1، دار ابن جزم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط9، 2014م، ص 25.

وجاء في "معجم الصّحاح" معنى كلمة (رمز) الرمزُ هو «الإشارة والإيماء بالشفتين والحاجب وقد رَمَزَ يَرْمِزُ ويَرْمُزُ ارْتَمَزَ من الضّربة: أي اضطرب منها».[1]

ورد أيضا يقال: «الكتيبَة الكبيرة التي تَرْتَمِزُ: أي تتحرك وتضطرب من جوانبها لكثرة عددها، والرّاموز: البحر لحركة أمواجه».[2]

وهذا يعني ما خالف السكون والاستقرار والثبات، ومما يبرزُ أن في الرمز التلميح والتصريح ومن جهة أخرى الحركة والثبات. «فربما أطلق الرمز على ما يشيرُ إلى شيء آخر، و يقال لذلك الآخر مرموز إليه، جمعه رموز وعليه قول الشاعر "أبو الوفاء الرفاعي" في قصيدة: ما زال خمر الطلاق مُرْ:

وقالَ لي برُموزٍ منْ لواحِظِهِ إنّ العِناقَ حرامٌ في عُنُقي »[3]

وجاء في "أساس البلاغة" لـ"لزمخشري" أن الرّمز يكون «بالشفتين والحاجبين،وضرب مثالا لذلك حيث قال: دخلت عليهم فتغامزُوا وترامزُوا».[4]

فالرمز مرادف لكلمة إشارة، فهما وجهان لعملة واحدة، وهناك من يفرق بينهما،أما "الزبيدي" فقد أجمع هذه المفاهيم السابقة بقوله: «الرّمز بالفتح ويضم ويحرك، والإشارة إلى شيء ما يبين بلفظ بأي شيء، أو هو الإيماء بأي شيء أشرت إليه بالشفتين؛ أي تحريكهما بكلام غير مفهوم».[5]

ويتضح لنا من هذا أن الرمز في التعريف اللغوي، الأصل فيه الامتناع عن التصريح، والاكتفاء فقط بالإيحاء والتلميح، وذلك لأن الرمز يحمل معنى الخفاء، وعدم

---

[1] إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج 1، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1956، ص 880.

[2] الفيروز أبادي: قاموس المحيط، مرجع سابق، ص 183.

[3] بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د ط)، 1998، 250-251.

[4] الزمخشري: أساس البلاغة، ج 1، تح: محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص 385.

[5] الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي بشيري، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 34.

الوضوح والإشارة، وهو كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، وعلى ما يشير إلى شيء آخر.

ب- اصطلاحا:

ويعد الرمزُ الأسلوب والطريقة الممكنة للتعبير عن شيء ليس له معادل لفظي؛ فهو يعادل الشيء غير المذكور والخفي تحت السّتار.

وقد عُرِّفَ الرمز في قاموس "المصطلحات اللغوية والأدبية"«أن الرّمز هو إشارة تذكر بشيء غير حاضر».[1]

ومن هنا؛ فقد ارتبط مفهوم الرمز بالإشارة التي تمتاز بالإيحاء وغير المباشرة.

والرمز هو الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، وإيماء إلى شيء باطني، ويعتبرُ الرمز نغمة جديدة في التعبير الصّارخ، والقول المبدع المنغم ليس بسبب الخوف والإدلاء بأدائهم بل وجدوا فيه ضالتهم المنشودة» .[2]

ومن خلال هذا ندرك أن الرمز تقنية من التقنيات يعبر من خلالها الكاتب، بكل حرية حتى يتمكن من البوح والإفصاح والتعبير عن أحاسيس ومشاعر موجودة في داخله؛لأن الرمز هو الفضاء الرحب الذي يُفصحُ فيه الأديب عن مكامن نفسه.

كما جاء في "المعجم الأدبي" أن الرمز «كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر من ذلك العلم رمز الوطن، الكلب رمز الوفاء، الحمامة البيضاء رمز السلام،والأرز رمز لبنان».[3]

ومن هنا كان الرمز عبارة عن شيء حسي يوحي ويومي إلى شيء مجرد بموجب الاتفاق عليها.

---

[1] إميل بديع يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 218.

[2] ينظر: ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، (د ط)، 2011، ص 62.

[3] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1973، ص 183.

وجاء في معجم "المصطلحات الأدبية المعاصرة" أن الرمز: «مصطلح متعدد السمات غير مستقر، وهو علامة تحيل على الموضوع وتسجله طبقا لقانون ما، والرمز وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء».[1]

ويرى "إبراهيم فتحي" في "معجم المصطلحات الأدبية" أن الرمز هو«شيء يعتبر ممثلا لشيء آخر، وبعبارة أكثر تخصيصا فإنّ الرمز كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة، وبهذا المعنى ينظر إلى الرمز باعتباره يمتلك قيما تختلف عن القيم أي شيء يرمز إليه كائنا ما كان».[2]

وإذا ما تأملنا في هذه التعريفات السابقة؛ فإننا نجدها ترى أن الرمز في حقيقته صورة لشيء محولا إلى شيء آخر.

ويعرف الرمز في "معجم المصطلحات البلاغية" بأنّه «ما أخفي من الكلام، وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يراه عن كافة الناس أو الإفضاء إلى بعضهم،فيجعل للكلمة أو للحرف اسما من أسماء الطيور والوحش أو سائر الأجناس أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه رمزه؛ فيكون ذلك قولا مفهوما منهما مرموزا عن غيرهما».[3]

ونجد معظم هذه القواميس ذهبت بقولها إلى إن الرمز هو إضمار وحجب معنى محدد دون أن يدل عليه السّياق الظاهر للكلام؛ لأن الرمز ليس أداء تقريرية مباشرة بل مبهمة تتلفع على ذاتها بالأقنعة، ولا تيسر للقارئ أدوات الفهم والإفهام بقدر ما تسحبه نحو الإبهام.

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1985، ص 101-102.

[2] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1985، ص 171.

[3] أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج 3، مطبعة المجمع العلمي، العراق، (د ط)، 1987، ص 23.

أما "مجدي وهبة" فيرى أن الرمز هو «كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو وجود علاقة عريضة أو متعارف عليها».[1]

ومما لا ريب فيه أنّ الرمز في واقع الأمر يأتي ليعطي مدلولات مفعمة بالإيحاءات تحمل معاني خفية وجديدة، فهو وسيلة مألوفة يستعملها الكاتب عند عجزه عن التصريح بشيء ما وبالرمز يزداد المعنى أكثر قوة وجمالا وإثارة ناجحة لجذب القارئ.

وهذا ما يبرزه "مصطفى ناصف" بقوله:«إن الرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقي يدل عند الشاعر ذي الإحساس الواعي على التعبير عنه بغيره، وهذا أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي، هو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته».[2]

ويقول الدكتور "مصطفى ناصف" في مقام آخر في تعريفه للرمز: «إن كلمة الرمز قد تُستعمل للدلالة على المثال، كأن يعبر فرد عن طبقة ينتمي إليها وقد يراد بها إنابة القليل عن الكثير، أو الجزء عن الكل، فالكلمة تختلط هنا بمعنى الإشارة التي يحال فيها على شيء محدد، ومن ثم يتبادر إلى الذهن أن الرمز ما ينوب ويوحي بشيء آخر لعلاقة بينهما من قرابة أو اقتران أو متشابهة».[3]

فالرمز معناه الإيحاء «أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المنتشرة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح».[4]

---

[1] مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د ط)، 1974، ص 552.

[2] السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط 2، 2008، ص 240.

[3] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص 152.

[4] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 2003، ص 315.

وما لا يخفى على بال أحد أن الرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تولد الإيحاء والإحساسات عن طريق الآثار النفسية، فهو إذن رؤيا الكاتب التي تنفذ عبر الواقع إلى الحقائق الخفية التي تكمن وراءه.

ونخلص في الأخير بأن مصطلح الرمز ورغم تباين الدراسات التي أقيمت حوله، إلا أنه يعني الإشارة إلى شيء ما، وكذلك هو ضرورة من ضروريات التعبير نظرا لكفاءته في أداء المعنى الذي يريد الكاتب الوصول إليه، وترسيخه وتعميقه؛ لترك أثر لدى المتلقي.

2- الرمز لدى الغربيين و العرب:

أ- لدى الغربيين:

ترجمة كلمة رمز في اللغة الأجنبية هي Symbole وهي كلمة قديمة حملت في طياتها معاني كثيرة، فهي كلمة يونانية اشتقت من الفعل اليوناني(JETERENSEMBLE) الذي يعني الرمي المشترك؛ أي: اشتراك شيئين في مجرى واحد بين الرامز والمرموز أو الإشارة والمشار إليه».[1]

ونلاحظ من هذا أن علاقة الرمز بالمرموز إليه هي العلاقة التي تربط الدال بالمدلول.

وكذلك من بين المعاني لكلمة رمز في اليونانية أنها كانت «تعني قطعة من الفخار والخزف تقدم للضيف الزائر تعبيرا عن كرم الضيافة، ومنه كلمة " Symbolein" المؤلفة من "Sun"بمعنى (مع) و"Bolein" بمعنى (الحزر)».[2]

فالرمز هو التعبير بشيء عن شيء آخر؛ أي الإشارة إليه، وقد ارتبط كذلك بالشعائر والطقوس والفنون الجميلة في عهد اليونان.

---

[1] آمنة بلعلى: الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1989، ص 40.

[2] محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 3، 1994، ص 33.

ونجد هناك كوكبة من أقطاب المنظرين الغربيين الذين تطرقوا إلى مفهوم الرمز ،ومن بينهم "أرسطو""Aristotle"(332ق م-384ق م) الذي يُعد من أقدم الفلاسفة الذين خاضوا في الرمز؛ حيث عرفه بقوله:« إنّ الكلمات المنطوقة رمزا لحالات النفس،والكلمات المكتوبة رموز لكلمات منطوقة».[1] ومن قوله نرى أن الكلمات عنده رموز لمعاني الأشياء؛ أي أنّ الكلمات سواء أكانت مكتوبة أم منطوقة هي رموز لمعاني مجردة في الذهن، مثلا: لفظة شجرة إما كانت منطوقة أو مكتوبة هيّ عبارة عن شكل يتخيله السامع في الذهن لها جذع وأغصان وأوراق، فبمجرد نطق بهذه الكلمة نتصورها فورها في أذهاننا في شكلها المعروف.

وكذلك نجد"بول فورلان"paulverlaine(1844-1896)الذي عرف الرمز بأنه «فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفهما مباشر، ولا بتصريفها من خلال مقارنات أو تشبيهات مفتوحة أو واضحة بصورة محسوسة، ولكن باقتراح ما هي هذه الأفكار والعواطف بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام الرموز».[2]

ومعنى هذا التعريف أن الرمز لعبة يلعبها الأديب، ليجعل المتلقي في اتصال دائم مع النص وحل شفراته من خلال فك تلك الرموز المفعمة بالغموض والغرابة، وهذا كله لاختبار قدرات القارئ من طرف الكاتب.

وهذا ما بينه كذلك "وليام تندال"William Tyndale (1894-1938)الرمز هو«تناظر شيء مع شيء غير مذكور يتألف من عناصر لفظية يتجاوز معناها الحدود الحرفية؛ ليجسد ويعطي مركبا من المعاني والأفكار».[3]

---

[1] محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص34.

[2] رجاء عيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، نشأة المعارف، القاهرة، ط 1، 2003، ص 192.

[3] هاني نصر الله: البروج الرمزية دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2006، ص 11.

ويبدو أن الرمز لا يعبر عن الشيء المعلوم لدى المتلقي، بقدر ما يحاول الوصول إلى ما خفي وغيب وحجب وستر، وهنا يكون البحث عن المجهول.

أما "نوح وبستر"NOOH WEBESTER"(1758-1843) فقد عرف الرمز في قاموسه "الموجز" قائلا: «أن الرمز يمكن أن يعرف بشيء مجرد، كطير الحمام رمز للسّلام، واللون الأحمر رمز للخطر».[1]

والرمز يُعد وسيلة للتعرف على الأشياء، وشيء متفق عليه لوجود علاقة بين الرمز وما تشير إليه.

ونلاحظ أن طبيعة الرمز قائمة بالدرجة الأولى على الإيحاء، والتكثيف والابتعاد عن المباشرة؛ «بحيث يدعو القارئ للانخراط في الكشف عن الدلالات، وفي خلق ما تحمله الدلالات، وتوضيح جماليات العمل الأدبي».[2]

والرمز يحتاج إلى ثقافة واسعة؛ لأنه لا يُسَلِمْ نفسه طواعية وبساطة ويسر؛ فهو ذو طبيعة مراوغة تتطلب قراءات متعدد ومتعمقة، ومحاولة للقبض على مدلولاته.

وهذا ما أقر به "هنري بير"Henri Beer (1909-1994) في تعريفه للرمز الأدبي «فالأدب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية، ويدعو إلى كشف المعاني الخفية في غوصه عليها، إذن القارئ مدعو إلى المساهمة في فكرة المؤلف، وإلى ملاقاته في تفكيره وهذه القراءة الواعية المسماة لاحقا علاقة تقرب القارئ من المقروء».[3]

ومن خلال ما سبق يمكن القول إن القراءة الواعية للرمز من طرف القارئ هي عملية إبداعية أخرى، وتتيح للقارئ الواعي أن يطلق ملكاته الإبداعية.

---

[1] عبد الهادي عبد الرحمان: لعبة الترميز "دراسات في الرمز واللغة والأسطورة"، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 16.

[2] جميل إبراهيم أحمد كلاب: الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة غزة، فلسطين، 2004، 2005، ص 16.

[3] هنري بير: الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1981، ص 10.

أما "أرنست كاسير"IrnistCasser (1847-1945م)، فيعرفه بقوله:«الرمز بضعة من العالم الإنساني الخاص بالمعنى، فالإنسان وحده هو الذي كشف عن شكل رمزي جديد للخيار والإدراك».[1]

لقد منح "تزفيتان تودوروف"Tzvetan Todorov (1939-2017م) « للرمز مدلولا تعاملا يتضمن كل أشكال المجاز، يكون للكلمة مدلولا آخر غير معناها المعجمي.

فكلمة لهيب مثلا إذا وظفت توظيفا استعاريا، قد ترمز إلى الحب، ثم يعلل بأن العلاقة في صلب الرمز والمرموز ليست ضرورية أحيانا فقد يوجد أحدهما مستقلا عن الآخر».[2]

وهنا قد استدل "تودوروف" على عدم وجود مشابهة واضحة بين الرمز وما يرمز إليه في بعض الأحيان.

أما الرمز الأدبي لدى "غوته"Goethe (1749-1832) فهو «امتزاج للذات مع الموضوع الخارجي، فحين يمتزج الذاتي مع الموضوعي يظهرمن خلاله الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء أو علاقة الفنان بالطبيعة».[3]

فالرمز بهذا المعنى هو امتزاج الداخل مع الخارج أو الوجدان والعاطفة مع الطبيعة،أو الموضوع الداخلي مع الموضوع الخارجي المادي.

ونجد "إيمانويل كانط"IMANUEL KANT(1724-1804) يعتبر الرمز كسابقيه،علاقة تجمع الذات بالموضوع الخارجي «فيرى العبرة بالواقع المشترك والمتشابه».[4]

---

[1] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص 21.

[2] جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد، مركز البحث الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، ط2، 2012م، ص 121.

[3] محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 37.

[4] المرجع نفسه، ص 38.

أي الذي يتم عليه الاصطلاح، والتواضع من قبل المبدع، والمتلقي على حد سواء،ففلسفة "كانط"«تفسح المجال، وتصرح بتعذر معرفة العالم الخارجي عن غير طريق صوره المعكوسة فيه».[1]

والرمز هو وسيلة لذلك وأداته، ومن بين المنظرين الذين تطرقوا إلى هذا الموضوع الرمز"صامويل تايلركولريدج"SAMUEL TAYLOR CALERIDGE (1772-1834) يشتهر "كولردج" بنظريته الشاملة في الخيال، ويقحمه حتى في الرمز،إذ يعتبر الخيال وسيلة الرمز، وأدواته للتحقق، والرمز عنده استشفاف لما هو خاص مما هو فردي، أو العام من خلال الخاص.

فالرمز عنده استشفاف للكل من خلال الجزء، وما هو أكبر مما هو أدنى منه «في الرمز يكشف الفرد عن النوع، ويكشف النوع عن الجنس، ويكشف الجنس عن الكوني،وفوق هذا كله يشن الفاني عن الأبدي الباقي».[2]

ورأي "كولريدج" للرمز بذكرنا بنظرة "أفلاطون" القائمة باستشفاف الكل أو المطلق عالم المثل مما هو جزئي (عالم الصور)، وذلك من خلال قول "أفلاطون" Platon(347ق م-427ق م): «الأشياء التي يقع عليها الحس إنما هي ظلال وأوهام ترمز إلى حقائق مثالية، وأن الروح كانت تعيش في يوم ما في ذلك العالم المثالي، ثم هبطت أرضا، واستقرت داخل المادة».[3]

وهكذا إن معظم هذه التعاريف السابقة صبت في قالب المثالية التي تنظر إلى الكون من خلال مدرسة الذات فترى في الطبيعة ملاذها، وكل ما فيها هو إسقاط لحالات الباطن وانعكاس لدواخل الذات الحالمة.

---

[1] نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 461.

[2] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص 183.

[3] نسيب شناوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 463.

ويرى "سيمون بوتر"SimonPoter(1813-1863): أن الرمز «علامة تنهض بدلا من أي شيء آخر وهو دائما بدلا من علامات أخرى يضع مترادفات، وكل العلامات التي ليست إشارات هي رموز والجهد الأساس للتفكير، وهو تحويل التجربة إلى رمز».[1]

ونجد هنا أن الرمز هو مجرد علامات تدل على شيء آخر، ذلك ما رآه "فرديناند دوسوسير"FERDINANDE DE SAUSURE(1857-1913) عرف الرمز بقوله: «إنّ العلامة الرمزية ليست علامة اعتباطية ترتبط بمسألة المواضعة، وإنما تقوم على مبدأ الربط الطبيعي الدال والمدلول، بينما يعتقد آخرون مجرد توافق قياسي أو تداعي طبيعي للأفكار أو شيء أو صورة لها قيمة تذكيرية أو سحرية أو صوتية».[2]

وهنا يشير "دوسوسير" إلى أن الرمز يقوم على التواضع والتعارف والاتفاق كما أقر به سابقيه، بل هو تلك العلاقة التي ترتبط الدال بالمدلول.

لكن "شارل بودلير" CHARLE BAUDELAIRE (1821-1867) طور مفهوم الرمز؛حيث أصبح يمثل معادلا للرؤية؛ فهو يرى« أن كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس رمز، يستمد قيمته من ملاحظة الفنان كما بين معطيات الحواس المختلفة من علامات».[3]

فالرمز هو ذلك الشيء المحسوس الذي جرى العرف على اعتباره رمزا، بينما اعتبرت المدرسة النفسية المتمثلة في "سيغموند فرويد"SIGMUND FREUD(1856-1939م) وتلميذه "يونغ" أن الرمز هو نتاج الخيال اللاشعوري.

نجد "فرويد" اتجه بالرمز «اتجاها مضادا، وعمل على تحويل الرمز إلى إشارة،وأصبحت الرموز لديه عبر الأحلام تعبر عن غرض محدد هو المكبوت أو المحرم

---

[1] هيفرو محمد علي الديركي: جمالية الرمز الصوفي، دراسة في التكوين والتأليف، دار النشر والترجمة، دمشق، سوريا، ط 1، 2009، ص 22.

[2] عبد الهادي عبد الرحمان: لعبة الترميز دراسات في الرمز واللغة والأسطورة، مرجع سابق، ص 16.

[3] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1991، ص 275.

أو غير المباح، ولاسيما في العلاقات الجنسية، وهذا ما حدد من طاقة الرمز وأضعفها إلى أدنى مستوى، ويقاربه في ذلك "كلود ليفي شتراوس" بمنهج مختلف، إذ يحول التحليل النفسي، أو بنيوية شتراوس، أنّ الرمز إلى دوال إشارة أو في أفضل الأحوال إلى مرموزة قصة رمزية».[1]

لكن تلميذه "كارل يونغ"carlyung(1874-1961) يتخذ منهجا آخر للرمز إذ«أصبح لديه مفهوما واسعا للخيال الرمزي، يمكن أن يمتد من الدلالة القريبة تعبيرا عن غريزة جنسية إلى أن يكون معنى روحانيا وهو ما سماه «المثال الأصلي»، وهو نظام من المكنونات الكامنة ومركز قوة غير مرئية، أو عناصر بينة للنفس تتصف بالقوة والإرادة الإلهية، بنية منظمة للصور، ولكنه يحاط بالترسبات الفردية الذاتية والاجتماعية لتشكيل الصور».[2]

وقد رأينا أن الرمز عند كل من "فرويد" وتلميذه "يونغ" هو إنتاج الخيال اللاشعوري في اللاوعي، لكن كل واحد ينظر إليه من زاوية معينة؛ إذ نجد "يونغ" يتجاوز نظرة أستاذه "فرويد" الذي جعل الرمز يوصل في نهاية المطاف إلى الجنسية، غير الناضجة أو غير المستحبة، فتتحول كل الصور والرموز إلى تلميحات أو إشارات متخيلة للأعضاء الجنسية».[3] والرمز كذلك هو خير من يعبر عن تناقضات الذات ومخزونها وشحناتها وغرائزها بحيث يقول فرويد: «يتحقق الرمز في اللاشعور الذي يتخذ ثيابا رمزية».[4]

ونخلص إلى أن الرمز هو أفضل رسم ممكن لشيء غير معروف نسبيا، ولا تعرف طريقة أكثر وضوحا للوصول إليه؛ فهو يقوم على علاقة غير واضحة بين شيئين الأول واضح، أما الثاني فغائب، يسعى القارئ للوصول إليه وكشفه.

---

[1] حسين عبد عودة حميدي الخاقاني: الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، كلية الآداب، 2006، ص 06.

[2] المرجع نفسه، ص 07.

[3] نفسه ، ص 08.

[4] سيغموند فرويد: مقدمة الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، مصر،ط5، 1988م، ص 47.

في حين نجد أن الرمز أخذ مجرى آخر عند رواد المدرسة السيميائية على رأسها الفيلسوف الأمريكي "شارل بيرس".

CHARLES PEIRCE (1839-1914) بحيث كان تمثله للعلامة ويرتكز على ثلاثة أركان هي: الأيقونة والرمز والإشارة، وقد سعى للتمييز بين الخصائص الجوهرية.

فالأيقونة «تشترك مع الإشارة في أنها تدل أيضا على موضوع معلوم، غير أن ما يميز علاقتها بموضوعها، فهو أنها تحاكيه أي تشبهه ولا تجاوره، تماما كالصورة السمعية التي تدل على شخص بعينه، لا تتعداه إلى غيره، وهي تأخذ عنه خصائصه فتشبهه».[1]

أما الإشارة فهي «علامة دالة على معلوم أو موضوعها محدد سلفا، وعلاقتها به علاقة جوار، وتداعي أيضا لمؤشر؛ لأن علاقتها بما تؤشر عليه علاقة سببية، ومن ذلك الدخان دليل على وجود النار».[2]

كما يصرح "بيرس" بأن الرمز هو عبارة عن «علامة تتجاوز الجوار والمشابهة، ويشترط لتحققه أن يتواضع عليه الناس، ويصطلحوا، ومن ذلك الميزان الذي نرمز به إلى العدالة».[3]

وفي ملاحظة نستطيع القول إن "بيرس" جعل من الرمز علامة مستقلة وكاملة،تشمل عنصر الاصطلاح فقط، دون المشابهة والمجاورة.

إلا أنه حصر تحقق الرمز في «الاتفاق والعادة، ما جعل الرمز السيميائي يتقولب على نفسه في وحدة دلالية مغلقة، وهذا ما لم يتقيد بها السيميائيون الجدد، فقد حولوا الرمز من مجرد دال صوتي على مدلول ملموس أو محسوس، يشترط لتحققه الاتفاق والاصطلاح، إلى علامة شاردة في الفضاء الدلالي، مما جعله غابة معان تختلف

---

[1] فطيمة بوقاسة: جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: يوسف وغليسي، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2006-2007، ص 26.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

[3] نفسه، ص 28.

باختلاف المؤولين، وهو ما جعل النص الرمزي مفتوحا على الهواء، متعدد القراءة، لا نهائي التأويل».[1]

إذن ما جاء به "بيرس" هو أن الرمز لا يتحقق إلا بالاتفاق، لذلك لقي معارضة من طرف السيميائيين المعاصرين، الذين رأوا أن هذه الفكرة تقتل الرمز وتجعله بنية مغلقة على ذاتها، ويفقد دلالته المتنوعة والحيوية.

فالعلامة عند "دي سوسير" كما ذكرنا سابقا تنقسم إلى دال ومدلول، والعلاقة بينهما اعتباطية، غير مفسرة «والعلامة –وفق تصور دي سوسير–هي كيان نفسي ذو وجهين،مفهوم وصورة سمعية أو دال ومدلول، والعلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية، أي هي علاقة غير معللة».[2]

وبالتالي فإن "دي سوسير" قد أقصى الواقع الخارجي، الذي تشير إليه العلامة، وهو المرجع.

في مقابل ذلك قام"أوغدن"(1791–1866) و"ريتشاردز(1893–1979)" OGDEN Et RICHARDS بمعارضة فرضية "دي سوسير" معارضة شديدة من خلال كتابهما"معنى المعنى" (the meaning of themeaning)؛ حيث أشار إلى أهمية التحليل المزدوج، الذي يتناول العلاقة بين الكلمات والأفكار من جهة، والأشياء المشار إليها من جهة أخرى».[3]

وابتدعا المثلث الدلالي الذي أصبح عماد النظرية المنطقية الدلالية والمتكون من الفكرة المرجع والرمز.

---

[1] فطيمة بوقاسة: جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 29.

[2] أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، سلسلة الكتاب الجامعي، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط 3، 2013، ص 36.

[3] أوغدن وريتشاردز: معنى المعنى (دراسة الأثر اللغة في الفكر والعلم و الرمزية)، تر: كيان أحمد حازم يحي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2015، ص 46.

وقد اهتمت هذه النظرية بالعلاقة القائمة بين الكلمات وما ترمز إليه هذه من أفكار؛فالرمز هو الواسطة بينهما، و«العلاقة بين الرمز والفكرة هي علاقة سببية، معنى ذلك وجود الفكرة يقتضي بالضرورة وجود الرمز الحامل الحسي لهذه الفكرة، فالرموز لا تحيل إلى الأشياء إلا بوساطة الأفكار».[1]

والملاحظ من تصور هذين الباحثين أن الرمز دال لغوي يحيل على مدلول ذهني له ما يؤكده في الواقع الخارجي غير اللغوي، وهذا موضوع فضفاض وواسع.

وهناك نوعان للرمز من حيث هو إشارة:

1-الاصطلاحي: هو ما «اتفق وتواضع عليه من الإشارات، كاللفظ الذي يرمز لدلالته».[2]

ومثال ذلك أن لفظة المحفظة ترمز إلى حقيبة الكتب، والذي جعل اللفظ رمزا لهذه الدلالة دون سواها هو تواطؤ مجموع الأفراد في مجتمع ما على هذا.

2- الإنشائي: هو عكس النوع الأول، إذ «تشترط فيه الجدة، بمعنى أن تكون الرموز مبتكرة لم يصطلح عليها، ويضرب "جورج لويس ديبوفون"" Georges-louis leclers de buffon" (1707-1788م) لهذا النوع مثالا بالرجل الأعمى الذي يتساءل عن ماهية اللون الأحمر، ولعماه ستضطر إلى تصويره على أنه يشبه قوة نفير البوق».[3]

ونكتشف من خلال ما طُرح آنفا أنّ النوع الأول لا يتوافق مع قيمة التشابه ويعارضها، ومن خصائص الرمز إيحائيته إلى ما يرمز إليه، ما دامت العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، أما النوع الآخر، فهو الأقرب إلى الرمز الأدبي.

---

[1] المرجع السابق، ص 46.

[2] محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 34.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 5، 1988، ص 201.

ومن خلال إستعراض التعريفات السابقة للرمز لدى المفكرين الغرب يتضح لنا مدى الاختلاف والتباين في الآراء ووجهات النظر حول مفهوم الرمز، وأنه لم يخضع لتعريف ومفهوم محدد، وهذا راجع إلى أن الرمز بوصفه مصطلحا أدبيا« ليس له معنى واضح،فهو ضباب مشع أكثر منه منطقة محددة».[1]

ومن خلال كل هذا يمكن القول إن الرمز ظاهرة فنية حظيت باهتمام كبير من قبل الدارسين الغربيين، وبذلك تعددت وتنوعت مفاهيمه سواء أكان ذلك من الناحية اللغوية أم الاصطلاحية، وذلك لخدمة الأدب وتطوره.

ب-لدى العرب:

لقد تتبعت عدة تعريفات للرمز لدى العرب سواء أكان ذلك في القديم أم الحديث،وسنرى ذلك من خلال بعض أهرامات الأدب العربي القدماء والمحدثين.

ومن بين هؤلاء "ابن رشيق" (390 هـ-1000 م) الذي يعد «من الأوائل الذين أشاروا إلى الرمز في تعاملهم معه؛ حيث جعله من أنواع الإشارة وأصل الرمز هو الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، فقد وضع الرمز في إطار الكناية».[2]

والمقصود هنا بالرمز هو الإشارة التي تحتاج إلى التأمل والتقصي، لأنها لا تحمل دلالة واحدة، بل تفتح مصراعيها للقراءة و التأويل والتكشف.

ف"عبد القاهر الجرجاني"(471هـ) الذي يعد من الأقدمين في تحديد أهمية الأداء الموحى برغم جمعه بين الكناية والتعريض والرمز والإشارة في نسق واحد، صرح في كتابه "دلائل الإعجاز":« إنك لا ترى نوعا من أنواع العلوم إلاّ إذا تأملت كلام الاولين الذين علّموا الناس، وجدت لعبارة أكثر من الإشارة والتصريح أغلب من التلويح، والأمر في

---

[1] المرجع السابق، ص 34.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ج 1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، لبنان، ط 5، 1981، ص 308.

الفصاحة بالصور من هذا، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جلّه أو كله رمزا وإشارة ووحيا وكناية وتعويضا وإيحاء».[1]

يظهر هذا التعريف إلى أنّ الرمز عند "الجرجاني" لم يخرج عن سابقيه، فالرمز عنده هو الكناية والمجاز.

أما"الجاحظ" (159 هـ-255 هـ) جعل الرمز أو الإشارة من دون تمييز بينهما من أدوات البيان الخمس فهو يقول: «وأسماء المعنى مقصورة معدودة ومحصلة محدودة،وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولهما اللفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال...فأما الإشارة فباليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب...ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص».[2]

وهنا نلاحظ أن "الجاحظ" قد أشار إلى مضمون الرمز وربطه بالإشارة لوجود علاقة متينة بينهما اعتبرهما مترادفان، فوظيفتهما دلالية بحتة، وهذه العلاقة قد يكون الإيحاء سببا في وجودهما والمغزى منهما الفصاحة والبيان، فإن كانا متلازمين مع الكلام، أدى ذلك إلى حسن البيان.

وجاء "قدامة بن جعفر" (285 هـ-337 هـ) في كتابه نقد النثر الذي «يعد أول من تكلم عن الرمز الاصطلاحي، إنه اصطلاح بين المتكلم وبعض الناس».[3]

ونجد أيضا "ابن رشيق" مرة أخرى نظر إلى الرمز بأنه «نوع من أنواع الإشارة ويعده مرادفا لإشارة الحسية، وأنه استعمل حتى صار مثلها أو نوعا منها».[4]

إذن فالرمز لدى هؤلاء تجلى عندهم في الاستعارة والمجاز والتشبيه واقترن مفهومه بالإشارة.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار الناجي للنشر، لبنان، ط5، 2004م، ص33.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، تح: علي بوملحم، دار نوبلس، بيروت، لبنان، ط3، 2005م، ص75.

[3] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، القاهرة، مصر، ط 1، 1995م، ص 206.

[4] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، مرجع سابق، ص 304.

وكذلك يرى "ابن رشيق" أن «أصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم».[1]

فالرمز عند العرب "القدامى" يعتبر كل ما تشير به الكلمة إلى موضوع ما بإشارات،ويتمثل في التشبيهات والاستعارات والكنايات والإشارة بأنواعها، ويكتفون بالتلميح في الكلام دون الشرح.

وقد رأى أحد الباحثين العرب الذين نظروا إلى الرمز على «أنه شيء حسي يعد إشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين شيئين أحست بهما مخيلة الرامز».[2]

وعليه فإن الرمز هو تعبير غير مباشر، «يتجنب فيه الشاعر تسمية الأشياء بمسمياتها بها، ويكتفي بذكر ما يوحي بها ويستحضرها غبر أدوات لغوية وتصورية،تمتلكها اللغة على لسان الشاعر الموهوب».[3]

ومن هنا كان الرمز من بين أهم الوسائل الفنية في الشعر أو في أي عمل أدبي؛وبذلك يعتبر وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الفني.

ومن بين المنظرين العرب "القدامى" نجد "السكاكي" (555 هـ-1169 م) الذي صنف الرمز في كتابه "مفتاح العلوم"«كنوع من أنواع الكناية؛ معتبرا أن الكناية تتنوع إلى تعويض، وتلويح ورمز وإيماء وإشارة».[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 305.

[2] أمينة بلهاشمي: الرمز في الأدب الجزائري الحديث"رمز الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين المحدثين"، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور : أحمد طالب قسم الأدب، جامعة أبوبكر بالقايد، تلمسان، الجزائر، 2010-2011، ص 35.

[3] شلتاغ عبود شراد: أثر القرآن الكريم في الشعر العربي الحديث، مؤسسة الثقافية الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص 151.

[4] يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، القاهرة، مصر، ط 2، 1987، ص 123.

وقد خطا "السكاكي" على منوال سابقيه، فهو أيضا يرى أن الرمز هو الإشارة والإيحاء؛ لأن الرمز ما هو إلا تحميل الكلمات المعبر عنها إشارات توحي للسامع،والمخاطب بأنك تقصد معنى خفيا مستترا بغطاء المفردات أو الإشارات.

لقد عرف التراث العربي الرمز الذي أصبح «يمثل أداة تعبيرية مثل الاستعارة والمجاز المرسل والكناية، وإن هذه المجموعة الأخيرة بأكملها تنضوي تحت تسمية الرمز».[1]

وهذا التعاريف للرمز قد اشتملت عليه وأكدته الكتب البلاغية والنقدية في التراث العربي القديم.

و نستطيع أن نقول –بوجه عام–« إن الرمز في لغة العرب هو الإشارة، وفي كلام العرب ما يدل على أن الإشارة أو الرمز طريق من طرق الدلالة، فقد تصحب الكلام فتساعده على البيان والإفصاح، لأن حسن الإشارة باليد أو الرأس من تمام حسن البيان».[2]

ونلحظ أن كل المضامين التي حملتها أمهات كتبنا العربية اتفقت على أن الرمز هو الإشارة والإيحاءات الخفية.

أما " شهاب الدين النويري"(1278–1333م) يرى في كتابه "نهاية الإرب في فنون الأدب" «الرمز من أسماء اللغز، وذلك في قوله: واللغز أسماء فمنها التعويض والرمز والمحاجاة وأبيات المعاني والمرسوم والتأويل، والكناية والتعريف والإشارة والتوجيه والممثل،ومعنى الجمع واحد».[3]

---

[1] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص 192.

[2] جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسية، العدد52، 2011، ص 32.

[3] النويري: نهاية الإرب في فنون الأدب، ج 3، دار الكتب والوثائق المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1990، ص 158.

والمقصود هنا أن الرمز من أسماء اللغز، فهو إما كناية أو تأويل أو محاجاة؛ أي واحد من الأسماء المذكورة سابقا.

وكذلك تناول علماء البلاغة الرمز في مؤلفاتهم؛ بحيث «يرى "الحسين بن وهب" أن استعمال الرمز في الكلام، فيما يريد طيّه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم، فهو بذلك يفسره على أنه اصطلاح مشترك بين المتكلم والمتلقي».[1]

ومن هنا ندرك أن الرمز هو الكلام الخفي الذي لا يريد الكاتب إظهاره إلى كافة الناس، لكن الإفصاح به إلى بعضهم، وذلك عن طريق الإيحاء، الذي يفتح أمام القراء بابا للتأمل والاستبصار.

ونجد كذلك "إحسان عباس" الذي عبر عن الرمز بكلمة جامعة حيث قال: «أما الرمز فنعني به الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري والكيان المعروض».[2]

ويقصد بقوله هذا أن الرمز يحمل معنيين باطني ومعنى ظاهري، وقد اعتبر الرمز إشارة على الرغم من الدراسات التي تباينت وأقيمت حول هذا المصطلح.

كما أخذ الرمز في الدراسات الحديثة أبعادا وأوجها مختلفة، فنجد قول النقاد ومن بينهم الناقد "إبراهيم رماني" بقول: «فالرمز لحظة انتقالية من الواقع إلى صورته المجردة،وهي الإطار الفني الذي يتم فيه الخروج من الانفعال المباشر إلى محاولة عقلنته،هو تجسيد لانفعال في قالب جمالي».[3]

والمقصود هنا أن الرمز يمثل المصباح السحري الذي يقود إلى عالم الأحلام والفن؛فيضيء دروبه.

---

[1] نجاة عمار الهمالي: الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث شعر خليفة التليسي نموذجا، مجلس الثقافة العام، ليبيا، ط 1، 2008م، ص 46.

[2] هاني نصر الله: البروج الرمزية، مرجع سابق، ص 13.

[3] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط 1، 1986، ص 167.

والحلم بالنسبة للأديب المعاصر هو المزاوجة بينه وبين الواقع، فهو لا يهرب من واقعه وينطلق إلى عالم الأحلام «إنما يؤسس بالحلم واقعا جديدا مغايرا، يمر إليه عبر الزمن، فيتجاوزه دون أن يلغيه تماما، إن الحلم باختصار هو مرادف للرؤيا في فلسفة الحداثة».[1]

والرمز في أبسط صوره هو أحد الأدوات التي يستخدمها الكاتب في عمله الفني،وهو يؤدي دورا كبيرا في العملية الإبداعية، كما أنه يؤثر في المتلقي، بحيث يصل إلى إثارة المتلقي واستفزازه حتى يفك أسراره.

أما "أدونيس" فيعرف الرمز قائلا: «بأنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي ينتج للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المفعم واندفاع صوب الجوهر».[2]

ومن خلال هذا القول ندرك أن الرمز عند "أدونيس" هو محاولة تفجير اللغة، وقفزة على كل ما هو مألوف، بل رؤيا تنفذ عبر الواقع إلى الحقائق الخفية التي تكمن وراءه.

والرمز هو «الذي يعكس كل خفايا النفس من عواطف وانفعالات وأمور أخرى في اللاشعور، يصب عليه التصريح بها صورة مباشرة فتصاغ الرموز كبدائل لتنوب عن الأصل الذي ترمز إليه».[3]

فالأديب يعبر عن تجاربه بواسطة الرمز الذي يستطيع من خلاله الإبانة عما يريد توصيله؛ لأن الرمز هو الإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف.

---

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 177-180.

[2] أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص 153.

[3] شعبان أحمد بدير: الرمز الشعري واغتراب الفقه في المنظور الصوفي، متاح على الموقع: www.diwanalarb.com ، تاريخ النشر: 2009/80/20، تاريخ الإنزال: 2020/03/02، ص 70.

وقد تجلى الرمز لدى المحدثين «بصورة شعرية كغيرها من الصور الفنية التي يستخدمها الشعراء لإضفاء طابع التميز والجمال على قصائدهم، و الجديد عند هؤلاء هو استخدام لرموز غريبة لذلك درسوها تحت مصطلح الصورة الرمز».[1]

ومنه نستخلص أن هذه الرموز جعلت من قصائد الشعراء المعاصرين طلاسم غير واضحة المعالم، والكاتب في استخدامه للرمز، لا يقصد أن يجعل لغته صعبة، وغير مفهومة، وإنما يريد بذلك أن يجعل أدبه يرتقي إلى مستوى فني رفيع، يدخل معه القارئ في جو من اللذة والمتعة، وبذلك يعتبر الرمز وسيلة للتشخيص، ومن أبرز وسائل التصوير الفني.

ولقد تعددت المجهودات في تعريف الرمز فقد ورد تعريف الرمز «بأنه وسيلة من وسائل التعبير عن وحدة الإدراك والتجربة، بل إنه يؤدي دور المشحب الذي تعلق عليه المعاني والدلالات فضلا على أنه يساعد على تكثيف التأثير العاطفي، لتجربة موضوع التعبير الأدبي».[2]

وبهذا أصبح الرمز ضرورة من ضروريات التعبير، نظرا لكفاءته في أداء المعنى المراد، حين عجزت الأساليب الصريحة عن تعميق أثر الفكرة لدى القارئ، ونجد الأديب يلجأ إلى الرمز لابتعاد عن الواقع وما فيه من مشكلات اجتماعية وسياسية، والرمز هو التفسير غير المباشر عن كل ما يدور في نفس الأديب كما أنه وسيلة ناجحة في إثارة إحساس القارئ.

---

[1] نوال ساعد: أشكال الرمز في القصيدة الشعبية شعراء منطقة بوسعادة أنموذجا، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: علي بولنوار، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، محمد بوضياف، 2016-2017، ص 24.

[2] عبد الفتاح كاميليا: القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية"، دار المطبوعات الجامعية،القاهرة، مصر، ط 3، 2007، ص 598.

3- أنواع الرمز:

تعددت الرموز في الأدب واختلفت باختلاف بنائها وشكلها، ومن خلال الميادين التي تستخدم فيها، ويمكن تقسيم أنواع الرموز إلى رموز جزئية وأخرى كلية.

أ- الرمز الجزئي:

وهو ذلك «الأسلوب الفني الذي تكتسب فيه الكلمة المفردة أو الصورة الجزئية قيمة رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك إلى إيحائها وإشارتها لكثير من المعاني المخبأة، وتشيع هذه الصور وتلك الكلمات لارتباطها بأحداث تاريخية، وتجارب عاطفية أو مواقف اجتماعية، أو ظواهر طبيعية».[1]

وهذه الرموز الجزئية تسهم في بناء العمل الفني، وذلك من خلال وظيفتها بنقل التجربة الشعورية وأحاسيسها المصاحبة لها «كما أخذت هذه الرموز الحنين الفني بأسباب النمو واكتمال التكوين، ويغلب على الصورة الرمزية طابع الحلم والكابوس الثقيل الذي يحتم على صدر الحالم وإن كان الحلم هذا موجها».[2]

ونستشف مما سبق أن الرموز الجزئية لا تقوى على القيام بذاتها، لكنها تقوم بدور فعال في بناء العمل الفني.

- الرمز الكلي:

وهو الذي «تصب فيه جل الصور الجزئية أو تتمركز في أزمة، وتشده نحو هدف جمالي، ويربطها ينبوع التجربة الشعورية».[3]

ومن هنا صار الرمز بؤرة الدلالة، ومحور الإيحاء تدور حوله كل العناصر الفنية،وهناك نوعان آخران من الرمز هما: الرمز الشخصي أو الخاص، والرمز العام.

---

[1] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري "رؤية نقدية لبلاغتنا العربية"، الرياض، السعودية، ط1، 2018م، ص 190.

[2] المرجع نفسه، ص 191.

[3] عائشة بنت الحكمي: تعالق الرواية مع السيرة الذاتية "الإبداع السردي أنموذجا"، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط 1، 2006، ص 471.

- الرمز الخاص:

هو ذلك الرمز الذي «يعتمده الأديب دون أن يسبقه إلى غيره ليعبر به عن تجربته وشعوره، وهو محفوف بكثير من المزالق أهمها الغموض».[1]

فتفتح دلالة الرمز الخاص على الغموض نتيجة تفاعل ذاتي معها ضمن تجربة جديدة، ويسمى هذا النوع من الرمز كذلك بالرمز الشخصي وهو مرتبط بتجربة الأديب الشخصية، ويكون من إبداعه.

ويأتي هذا الرمز الخاص «ليشكل مجالا رحبا لحركة الشاعر، يجد فيه حرية أكثر وفرصة أكبر لاختيار رمزه الذاتي، الذي تتمثل فيه تجربته بشكل أشد خصوصية وأصالة».[2]

ويستند الرمز الخاص بشكل أساس على السياق والتجربة الشفوية التي انبثق منها؛لأنه يلغي الاصطلاح تماما ويهدف إلى نفي الدلالة الوضعية، ومن «هنا اكتسى بالغموض؛ فالمتلقي يجد صعوبة كبيرة في التعامل معه خصوصا إذا لم يتعقب دلالته في أكثر من عمل من أعمال الشاعر، حتى كاد كل شاعر أن يُعرف برمزه المبتكر».[3]

ونفهم من هذا أن الأديب يبتكر من مجموعته الشخصية من الرموز التي تختزل بمعجمها معاناته، وتكشف عن اهتماماته الفكرية، و ميولاته الفنية، كما تشكل سمة بارزة في أسلوبه، وتأخذ حيزا من لغته النابعة من وجدانه ومكبوتاته.

ومن هنا تكمن «مهمة الشاعر في تفجير الانفعالات والتعبير عن التجارب الإنسانية بلغة راقية، ولا يتأتى له ذلك إلا حين يضغط على كلماته ضغطا يجردها من معانيها

---

[1] صالح يحي الشيخ: شعر الثورة عند مفدي زكريا "دراسة فنية تحليلية جمالية"، دار البعث، قسنطينة، ط 1، 1987م، ص 335.

[2] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 280.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 218.

المعجمية، ليكسبها تجريدا وتكثيفا بإضفاء معان جديدة، والرمز الخاص يتبلور عادة في كلمة واحدة».[1]

وكذلك قد يتمثل هذا الرمز الخاص في شخصية يبتكرها الأديب، ويجسد فيها أفكاره وآراءه، ويعبر من خلالها عما يريده وما يجول في خياله.

- **الرمز العام:**

الرمز العام أو الرمز القديم أو التراثي «فهو رمز يمتلك أساسا من الدين، أو التاريخ أو الأسطورة فيتداوله الشعراء مستلهمين جوانبه التراثية والطاقات الإيحائية الكامنة فيه».[2]

والمقصود هنا أن الرمز العام هو الرمز المستخدم في الأدب غالبا ما يكون جزءا من الدين أن التراث أو الأسطورة، أو مكانا أو شخصية أو حدثا... من التراث القومي، أو العالمي مستقرا في اللاوعي الجمعي.

وما نجده من تقسيمات له:

1- **رموز تقليدية أو عامة:** هي الرموز التي «استقرت دلالتها وأصبحت ثابتة في ثقافة ما مثل رمز الصليب.

2- **رموز خاصة أو شخصية:** وهي من اجتهاد الأدباء من باب التفرد في كتاباتهم ورغبة في التجديد».[3]

من هنا كان للرمز العام مصادره من الموروث القومي أو الإنساني من الأساطير،أما من الرمز الخاص فهو دوال يجردها الأديب من دلالتها الوصفية ويشحنها بطاقات شعورية خاصة.

---

[1] آمنة أمقران: الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: محمد زغينة، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009، 2010، ص 14.

[2] صالح يحي الشيخ: شعر الثورة عند مفدي زكريا "دراسة تحليلية جمالية"، مرجع سابق، ص 336.

[3] هاني نصر الله: البروج الرمزية، مرجع سابق، ص 38.

وللرمز كذلك أنواع أخرى يقوم عليها، فنجد نوعين: الأول الأشياء الحسية التي تأخذ قالب الرمز، والنوع الثاني هو الحالات المعنوية المرموز إليها».[1]

وهذان الأخيران يمنحان النص ويهبانه أكثر قوة وحضورا، وكذلك "أرسطو" قسم الرمز إلى أنواع منها:

- **الرمز النظري أو المنطقي:** وهو الذي «يتجه بواسطة العلاقة الرمزية إلى المعرفة»[2]. فهي مجموعة القواعد التي تضبط السلوك والمعاملات بشكل آلي تنظيمي، وبالتالي فهي توافقية ضمن المحيط الاجتماعي، وهذا التقسيم الذي قدمه "أرسطو" استند على المنطق.
- **الرمز العلمي:** ليس إلا أداة تسير الفكر وتشير إلى الأشياء، وتسعى إلى «التقريب والتركيز والإيجاز، فهو وسيلة استكشفها الإنسان عندما أراد أن يشير إلى المادة المعرفية إشارة موجزة، وعندما يشير الرمز العلمي إلى موضوع ما، فلا يشترط بل غالبا ما يستخدم الإشارة إلى مواضيع لا تربطه بها صلة».[3]

فطبيعة الرمز العلمي، أنه يشير إلى موضوع دون أن يرتبط به، فهو ينشأ نتيجة «لعملية ذهنية تجريدية».[4]

وهذا الأخير يقوم أساسا على الاتفاق والمواضعة، بحكم أنه رمز تعليمي وفعلي وعملي، وإن هذه الرموز ودلالتها ثابتة دون ارتباط بالموضوع؛ لأنها رموز منطقية.

---

[1] ينظر: محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 40.

[2] السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 300.

[3] محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 53.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، مرجع سابق، ص 198.

والرمزية العلمية تهدف إلى السيطرة المنطقية على الظواهر المعطاة «فالعلم يتحرك على صعيد منطقي هو صعيد التصورات العامة والقوانين، ولا يوجد هذا المستوى العقلاني من تلقاء نفسه، وإنما يرتبط حيثما كان بشيء أساسي».[1]

ويعد الرمز العلمي وسيلة تشير إلى المواد العلمية بإشارة مختصرة، وميزته أنه يرمز إلى موضوع دون أن يرتبط به؛ فهو يأتي نتيجة لمعلومات دقيقة ومثاله رموز الرياضيات عامة.

- الرمز الشعري والجمالي:

هذا النوع لا يستند إلى مبدأ المواضعة والاستطلاع، إنما أساسه الإيحاء والإشارة يجمع بين الحسي والمجرد، بين الظاهر والباطن، بين المعقول واللامعقول، فهو تعبير عن حالات نفسية وجدانية لا تتحملها اللغة اليومية العادية.

وقد أشار إليه «أرسطو» (322 ق م-384 ق م) في قوله: «الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز الكلمات المنطوقة».[2]

ومن خلال هذا المفهوم نرى أن "أرسطو" يفرد في هذا القول إن الدوال تحيل مباشرة على مدلولاتها، بمعنى مجرد إشارات عنده، ومثال ذلك أن الصليب رمزا للمسيحية.

فعندما «يستخدم الأديب كلمات مثل: النور، الشمس، الطفل... فهو لا يستخدمها لأنها محملة بدلالات مشتركة بين معظم الناس، فهي بذلك قائمة على التوافق والاصطلاح؛ إنما يحملها بأبعاد جديدة فرضتها تجربته الشعورية».[3]

فالرمز الجمالي والشعري ما هو إلا تعبير عن حالات نفسية وجدانية من أحوال النفس إذ أن التجربة هي التي تمنح الأشياء أهمية خاصة».[4]

---

[1] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سابق، ص 26.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1971م، ص 37-38.

[3] آمنة أمقران: الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، مرجع سابق، ص 06.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 198-199.

فالتجربة الشعورية هي التي تقيم علاقة تندمج في مستواها الأشياء الحسية الرمزية،والحالات المعنوية المرموز إليها.

ويستشف من تقسيم "أرسطو" للرمز إلى أنواع لأنه ردها وأسندها إلى المنطق والفن والأخلاق «فالمنطق لا يغدو أن يكون تصنيفا رمزيا للمعرفة الصورية الخاصة، والرمز الأخلاقي يُعنى بالمبادئ والقواعد التي تنظم السلوك، والرمز الاستيطيقي يرد إلى انطباعات ذاتية وأحوال وجدانية، وهو الذي يكشف في مجال الإبداع الفني».[1]

ومن هنا يتسنى لنا القول إن "أرسطو"، قد ربط الرمز بالمعرفة والقيم السامية،كالخير والجمال والحق.

ومن الفلاسفة كذلك الذين خاضوا في الرمز نجد "هيجل"Higel (1770-1831م) الذي قسمه إلى نوعين:

*-**الرمز الملزم بدلالة على المعنى:** وهو الرمز «المستخرج كدلالة يجب أن يدل على المعنى، وإن كان هذا الرمز ينظم في ذاته مواصفاته الخاصة في الأمر فالأسد على سبيل المثال رمز للقوة، والثعلب رمز المكر والخداع».[2]

فهذه الصفات مطابقة للثعلب والأسد حينما تعبر بها عنهما.

*- **الرمز غير الملزم بدلالة:** وهذا الرمز «غير ملزم أن يكون مطابقا لمعناه من حيث هي دلالة خارجية».[3]

ومن خلال هذه الرؤية للرمز يمكن القول إن كل فيلسوف نظر إلى الرمز من وجهة نظره، ولكل واحد رؤى مختلفة عن غيره.

---

[1] هيفرو محمد علي الديركي: جمالية الرمز الصوفي، مرجع سابق، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] نفسه، ص 25.

4- اتجاهات الرمز:

للرمز ثلاث اتجاهات يمكن حصرها فيما يلي:

* **الرمزية الجمالية الخاصة:** وتعني بكل ما هو جميل؛ أي الجمال المطلق المثالي، والرمز ما هو إلا صور للعالم المثالي الحق.

* **الرمزية الميتافيزيقية:** وتسمى كذلك برمزية ما وراء الطبيعة «وهي رمزية ما وراء الواقع؛ أي تجاوز المحسوس للنفوذ إلى الحياة الباطنية».[1]

وهذا يعني أن الرمز أداة نقفز بها عما هو سائد ومألوف.

* **رمزية التعبير:** وهي تستفيد من «الوسائل الرمزية للتعبير والصياغة الجزئية دون التأثر بفلسفتها العامة، كالصورة القائمة على التراسل الحسي، والاعتماد على الانفعالات الموسيقية».[2]

ومن خلال ما ذكرناه سابقا يمكن القول: إنّ الرمز هو أداة تتوجه نحو العميق والباطن المكتنز بالإيحاءات، فهو يمنح الكاتب القدرة على الإيحاء بالدلالة بدل كشفها؛بحيث يعيد تشكيل تلك المدركات لا كما هي عليه في الواقع، وإنما تقود عملية التقصي هذه الكاتب إلى التعبير بالرمز عما يحاول إدراكه من حقيقة نابعة وراء الظواهر والمرئيات.

5- مستويات توظيف الرمز:

للرمز مستويات عدةّ أدرجها الأدباء لإظهار قدرة الكاتب على توظيف الرمز حسب ما يتطلبه كل عمل أدبي تتمحور في مايلي:

---

[1] السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

1- المستوى الإشاري:

المستوى الإشاري يجعل الرمز إشارة أو بديلا إعلاميا يمكن تغييره أو الاستغناء عنه، فيصبح مضمونه بالنسبة للأديب جاهزا شائعا محدد المدلول، فيتحول الرمز إلى «مفردة لغوية ذات مدلول لغوي محدد تنحصر في إطاره وتتحول إلى نمط لغوي».[1]

فالشاعر مطالب إلى جانب اهتمامه بالمضمون أن يكون مبدعا؛ بحيث يعيد تشكيل رصيده من الرموز تشكيلا يتناسب والتجربة، فيضفي عليها لمسته الفردية النابعة من تجربته الشعورية.

ولذلك يجب تأسيس تجربته ضمن «السياق الخاص الذي يناسب الرمز، لأنه إذا استخدم الرمز منفصلا عن السّياق، كان ذلك نوعا من الرمز الرياضي، أو اللغوي الأولي».[2]

وهذا التوظيف يقضي على الملامح والروح الجمالية فيه في هذا المستوى نستطيع استبدال رمز مكان رمز آخر، دون أن يتأثر المعنى، وهنا يفقد حيويته ولا يصلح أن يكون رمزا أصلا؛ لأنه تجرد من دلالته الإيحائية.

2- المستوى المفهومي:

إذا استخدم الكاتب دوالا أو مصطلحات «مأخوذة من حقول أخرى على أنها حاصلة لفكرة أو مفهوم، فإننا أمام توظيف يستخدم الرمز كمقولة استخداما إيديولوجيا منغلقا على مفهوم ديني، أو فلسفي، أو اجتماعي، أو... محدد بشكل نهائي لا يخرج عن إطاره وينتهي».[3]

---

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 1، 1998، ص 295.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 300.

[3] آمنة أمقران: الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، مرجع سابق، ص 16.

وبهذا يفقد الرمز «دوره الحيوي في السياق الشعري، واستخدامه بوصفه مجرد مقابل لعقيدة خاصة أو لمبدأ معين، وليس هذا من الرمز الشعري في شيء».[1]

واستخدام الرمز كمفهوم يحصره في «إطار يضيق من كثافة الإيحاء فيه، بل يحوله إلى رمز منطقي جاهز المحتوى تحضر دلالته مباشرة في الذهن، وأخطر شيء على الشعر هو استخدام الرمز فيه بطريقة آلية».[2]

وبهذا يستخدم التفاعل والتأثير والحيوية بين النص والقارئ، فيحاول هذا الأخير أن يشترك في إعادة خلق النص من جديد، وهذا راجع للرمز الذي لا يضفي أية قيمة جمالية للنص، لأن الكاتب وظف الرمز كمفهوم أو مصطلح وجرده من إيحاءاته التي تنير النص، وينجح الرمز إلا إذا انفتح على التعدد؛ لأنه متى كف عن ذلك ثبتت دلالته،وكفت عن توليد قراءات جديدة.

ومن هنا كان الرمز هو «التعبير الوحيد لجوهر غير مرئي، وقنديل شفاف شعلته روحية».[3]

والرمز في هذه الحالة هو أمثل أسلوب للكشف عن الحقائق المتعالية في التجربة الإنسانية، وبصفة أخرى أن الرمز أكثر فاعلية وقدرة على التعبير عن أوسع الدلالات وأدق المعاني والأفكار.

3- المستوى التراكمي:

ينجم المستوى التركيبي عن «حشد الرموز والأساطير والإشارات الدينية والتاريخية،حشدا متداخلا متراكبا في مجال ضيق، يصير معه النص قائمة مثقلة بأسماء

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 207.

[2] المرجع نفسه، ص 200.

[3] هنري بير: الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، مرجع سابق، ص 86.

وشخصيات وأماكن تراثية أو معاصرة، لأن الشاعر يتركها تتحدث عن هاجسه بمفردها،أو يطالبها بحمل شحنته المختزنة».[1]

وهنا يفشل الأديب في جعل هذه الرموز جزءا من بنية نصه، أو من تجربته الشعورية، بل تصير هي النص الشعري في ذاته، وذلك لكثرتها وتشعبها بين ثنايا النص.

وتوظيف الرموز بهذا الشكل يقضي على الروح التي تحيا بها داخل النص؛ حيث «يصعب معه تمثل دور كل رمز منهما في السّياق الشعوري للقصيدة».[2]

وأمام هذه الكثرة من الرموز، فهي تحدث إبهاما لدى القارئ، فينشغل القارئ فكريا عن تذوق جمالية النص، خاصة إن كانت غريبة عن ذوقه وبعيدة عن ثقافته.

والمستوى التراكمي «يسيء إلى النص الشعري قبل أن يسيء إلى الرموز، لأن شعرية هذه تتأتى من شعرية النص».[3]

وهذا المستوى من التوظيف يوقع الأديب في مزالق، ويعاب عليه هؤلاءحينما يريد من خلاله إظهار سعة ثقافته، أو عن إدعائه التجديد ضمن ما يعرف بالتيار الحداثي أو رغبة في التعالي على الواقع وتجاوزه.

4- المستوى المحوري:

لا يصل الأديب إلى هذا المستوى الفني «الراقي في التعامل مع الرمز، إلا إذا تجاوزت نظرته إليه على أنه قالب لهواجسه، ومرآة تعكس لوحدها شعوره الداخلي، كما فعل في المستوى التراكمي، أو اعتباره معادلا لفكرته، كما في المستوى الإشاري، أو جعله واجهة لعقائد يؤمن بها».[4]

---

[1] آمنة أمقران: الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، مرجع سابق، ص 16.

[2] عز الذين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 213.

[3] سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في شعر الحداثة، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، العدد 83/82، أغسطس 1991، ص 42.

[4] آمنة أمقران: الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، مرجع سابق، ص 17.

والمستوى المحوري هو المستوى الجزئي الذي يكون الرمز فيه هو بؤرة الدلالة ومحور الإيحاء، حيث تدور حوله كل العناصر الفنية الأخرى، أو يتجلى في مستوى كلي يشمل إما قصيدة ككل أو مجموعة قصائد.

ومن ذلك فإن «بنية الصورة فيه تنهض من أبعاد الرمز الإيحائية وتتأسس عليها،بحيث أن إيحائية الصورة لا يمكن عزلها عن إيحائية الرمز».[1]

يسهم هذا المستوى السابق في تكثيف الدلالة، وما يتركه من أثر في المتلقي الذي يكوّن دلالات جديدة للرمز.

5- المستوى الكلي:

وفي هذا المستوى الكلي «يصير رمز واحد محورا لبقية القصيدة ككل، فإننا بإزاء ما يصطلح عليه النقاد بالقناع الفني، الذي يلجأ إليه الكاتب ليقول من خلال ما لا يستطيع قوله بشكل مباشر، مستعملا صوته أو شخصه، فتندمج مع رمزه ويتفاعل معه».[2]

وينجح هذا التوظيف بالنسبة للمستوى الكلي؛ بحيث تتفاعل وتنصهر التجربة في الرمز، والرمز في التجربة، وكلما زادت درجة الانصهار واتسعت أبعادها، زادت فرص النجاح من خلال هذا التوظيف؛ بحيث يصير القارئ محفزا دائما يبحث عن المعنى الحقيقي المنوط وراء هذا الرمز؛ وبالتالي تتولد لذة متجددة مع كل قراءة التي تترسب في ذهن القارئ حول النص.

ومجمل القول إن توظيف هذه المستويات واختلافها وتباينها هو نتيجة منطقية لاختلاف إمكانات وقدرات الأدباء في توظيف الرمز.

6- خصائص الرمز:

لمعرفة كيفية تكون الرمز تفضي بنا للكشف عن أهم خصائصه، وأبرز سماته نأتي على ذكر بعض الخصائص الفنية للرمز منها:

---

[1] سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص 42.

[2] آمنة أمقران: الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، مرجع سابق، ص 18.

أ-**الإيحائية:** وهي أن يكتسب الرمز نوعا من الغموض، والدهشة وما يحمله من شحنة معرفية، تخلق مشاركة وجدانية فعالة بين المبدع والمتلقي، وذلك بجعل القارئ مبدعا ثان في العملية الإبداعية، ومن أولويات وضروريات الخطاب الحداثي، بل «عملية تفاعل ومشاركة، حيث صار المتلقي مبدعا آخر ينبغي أن يمتلك القدرة على الفهم».[1]

وهذه المشاركة لا تقتضي المساواة في الأدوار بين طرفيها إذ «إن الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيحاء».[2]

والإيحاء هو أن يكون الرمز مفتوحا على دلالات متباينة ومختلفة؛ حيث تكثر الكثافة والعمق وتعدد القراءات والتأويل، ومتى كف عن الإيحاء كفت حاجتنا؛ لأن نسميه رمزا.

ومن هنا اتصف الرمز بخاصية التعدد والانفتاح؛ أي «أنه يحتمل قراءات مختلفة تزيد الدلالة ثراء وتباينا في مستويات التأويل، والقارئ الواحد لا يفض كامل الدلالة التي يحتملها الرمز، ولا يحيط بها مهما حاول، لأن ثمة منطقة مظلمة فيه، وهي التي تبعث على الاستكشاف».[3]

ومن هنا كان الإيحاء يعني تعدد دلالات الرمز الفني «فالإيحاء الجمالي هو إيحاء مكثف يؤدي وظيفة ما يعجز عنها التأويل المباشر للتجربة الظواهر الأشياء».[4]

وبعد الإطلاع على هذه الخصائص اتضح لنا أن الرمز يحمل قراءات مختلفة تزيد الدلالة ثراء، وتبعث على روح الاستكشاف والتطلع، فمتى توقف الرمز عن الإيحاء يفقد قيمته الجمالية.

---

[1] عبد الحميد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، القاهرة، مصر، ط 1، 1991، ص 37.

[2] محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 140.

[3] آمنة أمقران: الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، مرجع سابق، ص 10.

[4] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2009، ص 30.

أ- **الانفعالية:** وتعني أن يكون الأديب في حالة انفعال إذا أراد التعبير بالرمز «فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة».[1]

والرمز هنا مؤسس على التوتر والقلق والدهشة، وأن حالة الكاتب غير مستقرة، لا تستطيع البوح بكل ما تملك اللغة؛ لأن الأديب يعيش في محيط مليء بالمتناقضات والمتقابلات، ولهذا تخونه أحيانا في حمل محتوى تجربته، لذا يلجأ إلى الرمز المشحون بشحنة انفعالية، وتكون لغته «فردية وعالمية، قومية وشائعة، ضاربه بجذورها في البيئة ومزودة بأجنحة الروح، مفهومة وعالية على الفهم منفتحة على اللانهائي».[2]

ومن خلال هذا التعبير الصادر عن التجربة الانفعالية يتولد لدينا الغموض.

ج- **الغموض:** إذا راجعنا إلى مدلول كلمة (الغموض)، في الدراسات النقدية فسوف نجد "ابن الأثير" في "المثل السائر" يرى أن «أفخر الشعر ما غمض فهو لا يعطيك غرضه إلا بعد مماطلة».[3]

وما يصدق على الشعر يصدق على النثر؛ حيث إننا نكتب نثرا غامضا يكون ثريا من حيث الدلالة والتأويل، ما يجعله قابلا لاكتشاف والانزياح.

فالغموض خاصية أساسية في الفن؛ يتولد من إتيان الأديب بالرمز المكثف بالغموض الشفيف ؛ليتجاوز به اللغة العادية المعجمية التي تهدف إلى التوصيل، وكذلك قد تكون هذه اللغة اليومية عاجزة عن التعبير، على كل ما يحتويه الإنسان من معاناة «فيأتي الرمز منقذا للشاعر من عجزه حين تفقد اللغة دلالتها المعهودة، وبالتالي فالشعراء

---

[1] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1978، ص 93.

[2] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سابق، ص 19.

[3] ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 4، تح: أحمد الحوفي، دار النهضة، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)، ص07.

الرمزيون المرهفون يريدون بالفعل أن يعبروا عما تعجز اللغة عن التعبير عنه».[1] ولا يخص أن هناك فرق بين الغموض والإبهام.

وبهذا المعنى ندرك أن الرمز يتعدى اللغة المعجمية التي تهدف أساسا إلى الوضوح، وتحرم المتلقي من متعة التأصل والاكتشاف بل مهمة القارئ هنا هي أن «يرافق الشاعر في رحلته الطويلة الشاقة في أرض لم تطأها قدم، ولم ترها من قبل عين، يرحل في مسالك وعرة مظلمة لا نهاية لها».[2]

ويحقق الرمز من هذا المنظور عنصر الغموض والإدهاش الذي يبحث عنه الشاعر المعاصر؛ إنه يريد من نصه أن يحدث بركانا وزلزالا في نفس المتلقي.

والغموض لا يكون في الرمز في حد ذاته، ذلك أن الألفاظ لا تكتسب دلالتها إلا بتفاعلها ضمن سياق مجد، وأن الرمز ليس له أهمية خارج السياق الفني.

هـ- **السياقية:** والسياق هو الذي يخلق ويوجه له فضاء الدلالي، وبذلك يكون الرمز هو «ابن السياق وأبوه»[3]، ولذلك يكون السياق سببا مباشرا أو عاملا متحكما في نجاح أو إخفاق الرمز، وهو يفرض المضمون، وبذلك يكون الرمز متجددا باختلاف السياقات التي يرد فيها.

و- **الإيجاز:** وقد اعتبره درويش الجندي: «دعامة أساسية من دعائم الرمزية العربية الأسلوبية».[4]

---

[1] ألبيرس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص 147.

[2] عبد الحميد محمد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص 198.

[3] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 274.

[4] درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار نهضة للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2016م، ص 20.

والإيجاز يعني الكلام المختصر «فهو التعبير غير المباشر كما أنه أسلوب مخاطبة الأذكياء والبلغاء الذين يكتفون من الكلام بالإشارة والتلميح».[1]

ومن خلال ما تقدم يصبح الإيجاز خاصية من خصائص الرمز التي تجعل الشاعر يكتفي بالتلميح عن الأشياء بطريقة موجزة.

ز- **الاتساع:** وهو اللفظ الذي يتسع فيه التأويل، يقول " بهاء الدين السبكي" بشأن هذا الاتساع: هو «كل كلام تتسع تأويلاته فتتفاوت العقول فيها لكثرة احتمالاتها».[2]

فالدلالة الرمزية تتسم بالتراكم الدلالي أي طبقات متراكمة من المعاني يتيحها التأويل «باتساع تأويلات الكلام لكثرة احتمالاته، وبالتالي تتفاوت العقول في إدراكه».[3]

مما لا شك فيه أن الخطاب الحداثي يتميز بعدة قراءات للنص الأدبي، وبذلك يكثر عدد التأويلات؛ بحيث يصبح النص متجددا، حيث يولد مع كل قراءة جديدة؛فلا تنتهي فيه رحلة القراءة إلا لتهيئة لميلاد جديد.

ي- **الحسية:** وهي من خصائص الرمز وتعني «أن التحويل الذي يتم في الرمز لا يجرد الأشياء من حسيتها، بل ينقلها من مستواها الحسي المعروف إلى مستوى حسي آخر لم يكن من قبل».[4]

ومن هنا فلغة الرمز «تعد المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحددة الخيالية، التي تتخطى حدود العقل والحسي المباشر».[5]

---

[1] مصطفى موهوب: الرمزية عند البحتري هذا الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، (د ط)، الجزائر، 1981، ص 195.

[2] بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي ،ج4، المكتبة العصرية للطباعة ، بيروت، لبنان ط1، 1973، ص 463.

[3] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي، مرجع سابق، ص 35.

[4] المرجع نفسه، ص 40.

[5] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 107.

ومن هذا الطرح يجعل الرمز وسيلة يعبر بها الأديب عن حالة شعورية إزاء موقف معين، يختار شكلا حسيا يكون قادرا على التعبير عن حالته الشعورية واللاشعورية و نقلها من الداخل إلى الخارج، أو خلق بديل موضوعي يعاد لها».[1]

ونلاحظ من خلال هذا المنظور أن الكاتب يقوم بالضغط على كلماته ضغطا يجردها من معانيها المعجمية، ومن مستواها الحسي المعتاد إلى آخر غير مألوف ويكسبها تجريدا وتكثيفا بإضفاء معان جديدة.

وقد كانت هذه جلال خصائص التي يتميز بها الرمز؛ وإذا فقد إحداها يفقد ملمحا من ملامح الجمال في استخدامه.

7- آليات استخدام الرمز:

يبني السياق الرمزي من دلالتين، إحداهما حقيقية والأخرى غير حقيقية، يتلاعب الكاتب بهما، ونجد معظم الأدباء يستخدمون رموزهم في الأغلب بإحدى هذه الوسائل الآتية:

أ- **المراوحة:** أن تتناوب دلالتان الحقيقية وغير الحقيقية، فيتحدث الكاتب مرة عن الدلالة الحقيقية ثم يعود لينتقل منها إلى الدلالة غير الحقيقة، ثم يتحدان أو ينفصلان، وقد أكثر الشعراء الفلسطينيون المعاصرون من المراوحة بين الحبيبة والوطن، أو بين الأم والوطن.

ب- **الاستشفاف:** وهو أن يطرح الشاعر بين أيدينا الدلالة الواقعية، ومن خلال تلك الدلالة نستشف المعنى الرمزي وباستطاعتنا أن نلتقي الدلالة الواقعية وأن نتوقف عندها غير متجاوزينها إلى المعاني التي تكمن خلفها.[2]

---

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، (د ط)، 1983، ص 279.

[2] عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مرجع سابق، ص 194-195.

ونستشف من خلال هذا أن الدلالة الواقعية التي يوظفها الأديب لها مدلول رمزي في النص، وعلينا اكتشافه وأن لا نتجاوزه ونحاول البحث عنه في سطور، وثنايا النص.

ج- **الإنابة:** وهي أن يضع الشاعر كلمة تنوب مناب «موقف فكري أو شعري مكتمل تستحضره في أذهان المتلقين، ويجدر الإشارة إلى أن الدلالتين الواقعية والرمزية تقفان جنبا إلى جنب في حركة تفاعل مستمر في حالة إنابة، ويتمحور عملها في تغذية الجو الشعوري العام الذي يولده البناء الفني المكتمل للقصيدة».[1]

وقد وضع "عز الدين إسماعيل" هذه الآليات للرمز، ووضع ضوابط في كتابه "الشعر العربي المعاصر" نلخصها فيما يأتي:

- «وجوب ارتباط الرمز القديم بالتجربة.
- وجوب خلق السياق المناسب للرمز، وفيه فسر من خلاله الإخفاق الكبير في التعامل مع الرمز.
- خضوع الأسطورة للمبادئ التي تتحكم في استخدام الرمز الأدبي.
- ألا تكدس الرموز أو الأساطير القديمة، وتحشد في القصيدة».[2]

وإن استخدام الرمز يظل مرتبطا ارتباطا وثيقا بفكر الإنسان وبوعيه وبميوله ونزعاته الروحية والعقلية.

8- دوافع توظيف الرمز:

قد يتجه الأديب إلى الرمز لأسباب عديدة ندرج أهمها:

---

[1] المرجع السابق، ص 197.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 221.

- أن يكون هناك دافع فني خاص «يفرض عليه أن يلتزم بأمرين كأسلوب من أساليب الأداء الفني، فكثير من الفنانين الرمزيين يرون أن الرمز الفني أرقى من التعبير المباشر، والرمز هو الفن الصحيح الراقي».[1]
- وقد يلجأ الأديب إلى الرمز لصعوبة المعرفة المباشرة، «فحالات النفس تتسم بالتعقيد، كما أنها مركبة ومبهمة، وغير واضحة بطبيعتها، وليس أمام الأديب أن يعرفها معرفة حدسية من خلال التأمل والاستبصار، وأن يعبر عنها بالطريقة نفسها؛أي بتعبير حدسي أساسه الإيحاء».[2]
- كما يظهر الرمز أحيانا في الفن «عندما يكون موضوع الفن نفسه غامضا مضطربا مما يؤثر على المكان وعلى طريقته في التعبير».[3]
- ونجد من ناحية أخرى أن الأديب يمكن أن يتجه إلى الرمز «إذا حاصرته ظروف اجتماعية وسياسية خاصة تفرض عليه أن يتخفى وراء الرمز ليعبر عن وجهة نظره ويفلت من الظروف، فالأديب الرمزي يعبر عن آراء الكتاب ومشاعرهم».[4]
- ويوظف الكاتب الرمز لعجز اللغة عن الإحاطة بتجربته،«محاولا في الوقت نفسه إبعاد قصيدته الشعرية عن السطحية، ليجنبها المزالق التقريرية والمباشرة».[5]

ومن هنا يتضح لنا أن وظيفة الرمز الأساسية هي الإيحاء.

ونخلص إلى أن اللجوء إلى الرمز هو أقوى تعبير عما في مكنونات النفس من آلام وأحزان، فتوظيف الرمز وليد المعاناة، وهو ذلك الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، و إنما يلقح من إشارته فتتجه إلى الرمز عندما نخشى الإفصاح عن حالة واقعية معيشة،ولا

---

[1] فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص 19.

[2] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص37

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 19.

[5] المرجع نفسه، ص 20.

نستطيع التعبير عنها بغير الرمز؛ فهو أفضل وسيلة فنية تمكننا من إدراك ما لا يمكن إدراكه ولا التعبير عنه بغيره.

9- أهمية الرمز:

استخدام الرمز وتوظيفه ليس بالأمر الهين، بل إن ذلك يقتضي من المبدع سعة الاطلاع والمعرفة التامة بكل جوانبه حتى يؤدي توظيفه الغاية المتوخاة، ويحقق المقصد المطلوب وتكمن أهمية الرمز في:

- إن الرمز هو معيار التفاهم «ووسيلة لكشف الحقائق وتسيير إظهارها فلا يستغني عنه الجميع».[1]
- كما تتجلى قيمة الرمز في «إيحائيته، ويوقع في النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريقة التسمية والتصريح، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة».[2]

وبهذا يكون الرمز هو أفضل رسم ممكن لشيء غير معلوم.

- الرمز ليس أداة تقريرية ومقابلة وانتخاب؛ فهو لا يقابل واقع بواقع آخر، ولا يفترض عليه «ولا تستعير منه، ولا يُكنَى عليه، بل إنه ينفذ في ضميره وفي نواياه ويطلع من قلب المادة الصماء وروح الحقائق الكامنة فيها، فهو يتم في حالة التخطف والذهول فهو ينقل الحقيقة المبهمة بإبهامها وليس من حقيقة إلا وهي مبهمة».[3]
- ينظر إلى الأداء الرمزي على أنه ذروة تطور الأسلوب الشعري المعاصر، «كما يعمل على إثراء النصوص وجعلها تتميز بطريقة فنية لما يقرره الواقع من تناقضات وهذا عبر تحليل مستوياتها المختلفة».[4]

---

[1] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 58.

[2] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 35.

[3] إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص 142.

[4] السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 36.

ويأتي الأديب بالرمز ليعبر من خلاله عن واقعه المبني على التناقضات والمتضادات.

كما تكمن أهمية الرمز أيضا في: «أنه ظاهرة فكرية في إطار النص الأدبي، فيعززه ويقويه كونه لغة واحدة، وافدة بتعالق غير منطقي مع الوحدات الإشارية؛ فتؤدي إلى انفتاح النص على قراءات متعددة المعايير للدلالات المركبة وراثيا».[1]

ويعد الرمز وسيلة من وسائل التعبير عن وحدة الإدراك والتجربة، بل «إنه يؤدي دور المشبه الذي تعلق عليه المعاني والدلالات، فضلا على أنه يساعد على كشف التأثير العاطفي التجربة موضوع التعبير الأدبي».[2]

إذن الرمز هو أداة للتلميح والإيحاء؛ إنه روح اللغة الناطقة بما يعجز عنه لسانها،والرمز أينما كان يأتي ليشكل المقترب ويعطي المدلولات الجديدة.

ومن هنا تصبح هذه المدلولات «بداية لتفاصيل جديدة داخل حقل الدلالات، وتتمايز الأصوات فيما تحاول الاقتراب من نقطة مفترضة، هي إبطال الوعي العام إلى أقصى درجات التوتر».[3]

وبهذا يكون الأداء الرمزي يمثل «عبورا لمسارات الخيال بواسطة الحدس المكثف عن طريق الدلالات الرامزة وإثارة الانفعال».[4]

ويحاول الفنان أو الأديب من خلال الرمز الكشف عن خبايا نفسه في علاقاتها بالعالم المحيط به؛ لأنه يكشف عن غايات بعيدة ويعبر عن تجارب إنسانية واسعة، فهو أداة التعبير عن الرموز وإيصالها إلى الآخر بطريقة ذكية من الكاتب، لينجذب إليها المتلقي ويحاورها.

---

[1] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في الشعر العربي، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ط 1، 2000، ص 06.

[2] السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 38.

[3] ناصر لوحشي: الرمز في الشعر العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، مرجع السابق، ص 10.

[4] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 07.

- كما أن للرمز أهمية « تكثيفية إيحائية تولد دلالات متعددة في النص».[1]

ولما كان الرمز من أهم الظواهر التعبيرية في القصيدة الحديثة «فإن طبيعة التشكيل ظلت متداخلة، بحيث يتعلق نجاح الرمز بنجاح الصورة وفشلها».[2]

وما يمكن أن نستخلصه: إن الرمز مضمار واسع يستطيع الأدباء من خلاله توسيع فضاءات نصوصهم، والخروج من توابع جاذبيتها؛ فهو ضرب من المغامرة والاكتشاف ورحلة نحو المجهول، بل هو قفزة على جبهات العصور والأزمان.

10- القيمة الفنية والأدبية للرمز:

الرمز أداة جديدة ظهرت في الشعر العربي المعاصر، فأعطته صبغة جذابة زادته رفعة ودلالة، وبثت فيه روحا غير روحه المعتاد عليها؛ فجاء الرمز حاملا في ثناياه عديد من القيم الجمالية والفنية الخالصة، وتحقيق الجمال الأدبي «ولعل المقترب نحو الرمز الفني، يلاحظ الدارس في ثنايا الصورة نفسها، وهي ذات طبقة حسية في أكثر الأحيان،وجود ظلال في المعنى تتحرك خلف النسيج الحسي لألفاظ اللغة ذاتها لتفسير بقوة إلى وجود شيء معنوي أو مجرد متعدد أو متفرد يشد إليه الذهن ويحرك فيه الفكر،وتؤول إليه أيضا كثير من وجود التأويل المجازية في مجمل الأبيات الشعرية أو النصوص الروائية».[3]

وبهذا جاء الرمز حمّالا لأوجه عديدة في طياته القيم الجمالية والفنية الخالصة لتحقيق الجمال الفني الرفيع، من أبرز هذه القيم وأهمها ما يلي:

أ- **ديمومة الرمزي:** إن ديمومة الرمز في «طاقته الإيحائية تنهض أولا من عدم إقباله بمضمون محدد، كما تنهض ثانيا من كونه حامل انفعال لا مقولة، ومن كونه أيضا إحالة جمالية، ولعل هذا ما يعلل هيمنة الإحساس الانفعالي المكثف على النصوص

---

[1] آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة، مرجع سابق، ص 06.

[2] هاني نصر الله: البروج الرمزية مرجع سابق، ص 16.

[3] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 08.

الشعرية ذات البنية الرمزية، حيث الثنائيات المضمرة المعلنة التي تقدم جمالا أكثر من ظاهرة أو موضوع».[1]

فالرمز الفني يحيط بالصورة، ويرفع بدلالتها، ويولد دلالات تربط بينها العلاقات،التي تثير بتناسقها وبتكاملها المتلقي.

وما يمكن قوله من خلال هذا إن التعبيرات الأدبية العادية قصرت همها على تصوير الحياة الواقعية، فهي تنقلها ألواحا رائعة ولكنها جامدة؛ بحيث أن مختلف نواحي المرئيات تبرز فيها أجزاء هذه اللوحات، أما الرمز بطبيعته المتحركة؛ لأنه « انتقال مستمر يضع في هذه الجوامد الواقعية حياة ويحولها إلى كائنات نفسية – إذا صح التعبير –لأنه لا يراها إلا من خلال الذات الأزلية التعبير»[2].

إذن الرمز وسيلة فنية أو أداة دائمة الحركة كالحياة، فقيمته تكمن في وظائفه وأغراضه، وإذا كان الرمز يمتاز باللامحدودية واللانهائية، وله أغراض فنية وأدبية كثيرة ومتعددة ومنها:

- إن الرمز وسيلة تعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا –وهي لغة الجوامد– أن تعبر عنها.
- إن الرمز إيحائي بجوهره «يعبر عن الأجواء الضبابية المبهمة».[3]

لقد استطاع الرمز بجماليته وفنيته وإيحاءاته تحقيق اللذة الفنية من خلال الصناعة والسبك لألفاظه، حاملا كثيرا من القيم الجمالية الزاخرة.

ويعد الرمز علاجا ناجعا للغة العادية لكونها عاجزة عن الأداء.[4]

---

[1] عبد الواحد لؤلؤة: التأصيل والتحديث في الشعر العربي، مجلة الوحدة، العدد 88، 83، جويلية 1991، ص 12.

[2] أنطوان غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، رسالة ماجيستير، الجامعة الأمريكية، بيروت،1974 ص06.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 07.

[4] ينظر: نفسه، ص 08.

فالرمز يطلق العنان للنفس حتى تنطوي على ذاتها؛ ليحررها من العامل المنطقي العلمي المتجمد إلى قوى أخرى لا تدرك قرارات اللاوعي إلا بها وهو الحدس».[1]

والصورة بعده الوسيلة –الرمز–«تنعتق من المادة لتصبح مجردة، وإن الرمز يأخذ قيمة معنوية نفسية لأشخاص أن الصور توعي فيما لا توعيه في سواها».[2]

وكذلك تكمن قيمته بحيث «تجريده من الحس منوط بالمثل التي يصطفيها، فهو لا يعد من مضمون الملموسات بل ارتفع إلى حيز المعقولات إلى عالم العقل والتجريد».[3]

ويستعمل الرمز للتعبير عن الحالات النفسية المركبة العميقة بفضل «ممكنات اللغة وعمليات نحت الصور والأخيلة منها».[4]

وبهذا يتيح الرمز دلالات عدة يمكن استدراكها، بعد «عملية التأويل والغموض في ثنايا اللغة الشعرية المتضمنة لها، فإن تلك التأويلات وبعدد القراءات بحدود وإمكانات اللغة المصوغة فيها الرسالة، وبذلك الفضاء المتاح في الرسالة».[5]

وتكمن هذه القيم في اتساع مجالات استحضاره للأساطير والشخصيات التراثية التي كان لها الأثر الكبير في توسيع الرؤيا لهذه الشخصيات، واستحضاره للأزمنة الثلاثة (ماضي، مضارع، مستقبل) في زمن واحد من خلال الدلالة الزمنية.

وللرمز دور كبير في تحويل اللغة الشعرية إلى لغة رمزية تستمد قوتها الإيحائية وقدرتها على تجاوز الواقع على حد قول "جابر بن حيان" في كتابه"ميزان الحرف":«إن اللغة ليست وليدة الاتفاق، وإنما هي تنبثق من النفس».[6]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

[3] أنطواس غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث،مرجع سابق، ص10

[4] محمد مندور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة، مصر، ط 7، 2008، ص 105.

[5] رجاء عيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، مرجع سابق، ص 265.

[6] محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 120–121.

وكذلك الإكثار من الرموز وحشدها يسبب مشكلا أمام القارئ في استيعابه لفحوى هذه الرموز، كما يؤثر على لغة الشعر، يضعف من قيمتها الأدبية والفنية على الخصوص وفيه أسلوب تنفير للقارئ، والرمز يعمل على حمل القارئ على الإحساس بأن هناك عالما آخر يوجد خلق هذا العالم، وهذا عند خروج الشعر من العالم المحسوس وبثه لموجات من المشاعر.

ويمكن جعل القيمة الأدبية والفنية للرمز في الشعر العربي خاصة وفي الأدب عامة في « تسيير عملية عن المعاني التي لا يتسنى التعبير عنها بطريقة مباشرة مع إرضاء الحاسة الفنية الجمالية التي لا تصطدم بالعرف الجمالي الأدبي مما يسهل في إظهار البراعة الفنية».[1]

ومما سبق نلخص إلى أنه للرمز أهمية كبيرة وقيمة أدبية وفنية، غير أنه رغم ما حظي به من اهتمام إلا أن هناك خطرا يهدد قيمته، يتمثل في: «استعمال الرمز بشكل ميكانيكي فيلحق به صدى التقليد ويعني بذلك عن الابتكار والإبداع، وهذا ما وقع فيه شعراؤنا، فنجد الشاعر له روائعه غير أنك تأسف حين تجده مقلدا لمن سبقه، فلم يعد إلى حقيقة الرمز في مثاليتها وإنما نقلها مقلدا، فأتت جامدة باهتة مبتذلة، وهذا ما ألم ببعض شعرنا الحديث».[2]

ومن ملاحظتنا لهذا الطرح الذي يؤكد على أن التقليد الحرفي للرمز يقتله، وبذلك على الأدباء حتى يترك للرمز على حريته وحيويته، بل على الأديب أن يكون مبتكرا ويأتي بالرمز الذي يبرز بالأصالة والابتكار من خلال «مزج رؤياه بالواقع مزجا تخيليا عميقا، فيعطيه أبعاده الجمالية والتأثيرية، وقد يستخدم الفنان رمزا قديما بعد أن يحطمه

---

[1] المرجع السابق، ص 122.

[2] أنطوان غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 12.

ويعيد صياغته، ولكن الابتكار لاسيما في ميدان الرمز الخاص هو الذي يهبه قيمته وأهميته وذلك بالقدرة على الخلق».[1]

والمقصود هنا أنه على الأديب أن يلجأ إلى خلق رمز ابتكاره ليكشف عن علاقات معقدة بينه وبين ما يدور من حوله، وبذلك يتجنب التقليد المبتذل، ويبحث عن وسائل تعبيرية رمزية جديدة لتجربته الجديدة «فتزعم الرمز دوره في تمكين اللغة من التعبير عن التجربة الشعورية واجتياز عالم الوعي إلى عالم اللاوعي».[2]

وهذا دليل على أن الرمز قد استخدم في التعبير عن الحياة النفسية، فكانت الذات الشاعرة تنسحب من الحياة العامة محاولة أن تجد في عالمه الداخلي ما لم تجده في العالم الخارجي، وبهذا أصبح الرمز معادلا موضوعيا يمكن إسقاطه على التجربة الشعورية الذاتية للأديب الذي من خلاله يعبر عن جوهر العلاقات التي ترتبط بينه وبين العالم الموضوعي أو الحياة من حوله، باعتباره حاجة روحية في الإنسان، وسلاح يستعمله الكاتب ليشن هجومه على الأوضاع التي رفضها، فالرمز بمثابة الحرية الغائبة التي يبحث عنها الأديب.

11- الرمز في الرواية التونسية المعاصرة (نماذج روائية مختارة):

يبوح عالم الرواية الحديثة والمعاصرة بالرموز، فنحن نعلم أن الرواية لا تبوح بكل شيء، وثيابه التنكرية المتنوعة لا تحصى ولا تعد بعد، ومن مدنه السحرية مدينة موسومة بالرمز الموجود في كل بيوتها ولهذا سوف نحاول أن نستكشف بعض دروسها وطروقاتها المخفية،و ما حمل الروائيين على تبني الرمز هو علمهم بأن السرد يجب أن يبتعد عن الوضوح والتحديد، لأن في الإيحاء رحابة وانطلاق يجعلان من القارئ يغوص في المعنى

---

[1] إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط 1، 2008م، ص87.

[2] نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 471.

المضمر وظله، لذا «يلجأ الكاتب إلى الرمز غالبا لتقوية الأثر وتوسيع القول بالإحالة إلى نصوص من أخرى، فالبحث عن الحقيقة وإظهارها يبرزها من خلال الرمز».[1]

والروائي العربي المعاصر كثيرا ما يلجأ إلى الرمز لإسداء الحقيقة في ثوب مقنع،وفي هذا التقديم الفنّي العبرة للآخرين، وأحيانا للهروب من الواقع، وكذلك من أسباب لجوء بعض الكتاب إلى الرمز ما «عانوه من الرقابة الشديدة على الإصدارات، فقد كان يخشى من الروائيين الذين يعملون على إيقاظ العقول وتبصيرها، وبث روح الرفض في نفوس أصحابها، ومن ثم التضييق على حرية التعبير، فتعين على الكتاب والمؤلفين أن يخفوا رسائلهم التي يريدون توصيلها بإلباسها ثوب الرمز لإخفائها عن أعين الرقباء، إذ ربما أدت المباشرة والوضوح في النقد إلى مصادرة الكتاب قبل وصوله إلى أيدي الناس»[2]،كما استخدم الرمز لدواعي فنية لخدمة القراء؛ لأنه استخدام الرمز أكثر تأثيرا في النفوس من التقريرية والمباشرة.

وبهذا جنحت الرواية العربية المعاصرة إلى المجازية والرمزية والمراوغة، لتجعل من متنها غامضا مضللا ومثيرا للجدل، لينفتح على احتمالات كثيرة من التفسير والتأويل لدى القراء.

ومن بين الروايات العربية التونسية التي وظفت الرمز سواء أكان ذلك في المتن الروائي أم في عناوينها الروائية لأن «المجتمع العربي بعامة، والمجتمع التونسي بخاصة يعيش تحت وطأة متغيرات كثيرة، كان لها أعظم الأثر في بنيته الثقافية، فقد اضطر الكتاب إلى اتخاذ جل التقنيات للتعبير عن أنفسهم، فلجأوا إلى الرمز لمعالجة كثير من

---

[1] زهية طرشي: توظيف التراث في أعمال محمد مفلاح الروائية، رسالة ماجستير، تخصص سرديات عربية، إشراف الدكتور: صالح مفقودة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2016-2017، ص 85.

[2] محمد سعيد أحمد متولي: العنوان في الرواية العربية –الرمز والأبعاد الثقافية، مركز نماء للبحوث والدراسات، القاهرة، مصر، ط 1، 2017، ص 03.

قضاياهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والحضارية وغيرها، وأغلب هذه القضايا يدور في فلك الدعوة للحرية والعدالة والكرامة الإنسانية.»[1]

وخير مثال على ذلك رواية "توق يحاصره الطوق" لـ "محسن بن هنية" هذه الأخيرة التي عالج فيها قضايا اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية داخل المجتمع التونسي يقول السارد:« هذا النص ولد في دهاليز التكتم، خلف جدران التخفي أو دون استراق السمع والتسمع واختلاس النظر، وذلك من أجل منع حقيقتها باسم الحكم على رقاب المتحرّك من شخصيات هذا النص، الذين هم صورة تنطبق على إعادة نفس لون الخط على باقي شخوص الواقع التونسي خلال ما يزيد عن عشرين سنة».[2]

هذا هو الظرف السياسي الذي عالجته هذه الرواية في عهد"بن علي"، كما تحكي هذه الأخيرة عن فتاة تونسية تعبر عن كل بنات الوطن العربي فتاة متعلمة ومثقفة «قد يسرك جمالها ورقتها وغنجها وتنعشك ضحكتها، لأنك بعد لم تدرك أنينها –نعم أنينها والله وحتى نحيبها وحريقها وعمق آلامها–لا تدرك ذلك إلا إذا علمت أنها منذ وقفتها في حديقة الصبا زهرة يانعة تتضوع شذى وتتوثب رغبة، وقد أينع ثمرها وليس هناك قاطف غير لص أو منتهز، أو مُشْتَرٍ نقوده مزيفة»[3].

فالروائي هنا يطرح مشكلة يعاني منها العديد من طلاب العرب بعد التخرج حين لا يجدون عملا، وهذا بسبب النظام الفاسد الذي يترك أبناءه في متاعب الحياة، كما يقول الرواي: «وتنتهي أحلام الجامعة بيقظة مفزعة... ولّى الصبا حل الشباب وقد بلغ سنامه،سنة أولى وثانية وثالثة وحتى سابعة، وتدق نواقيس السأم ويزداد الجفاف، وزهور الصبا بدأ يدب فيها الجفاف واليبس ليحرق حلم الشغل والوظيفة، ثم يطل منقار العنوسة إذا الزمان سحب من رصيد العمر ثلاثين حولا... شمعة الأيام المضيئة يحترق نصفها،

---

[1] المرجع السابق، ص 04.

[2] محسن بن هنية: توق يحاصره الطوق، مطبعة الألوان الأربعة، تونس، ط1، 2011، ص 04.

[3] المصدر نفسه، ص 05.

ويخفت ألق شعلتها، وتزدحم الأخيلة المفزعة، ويصبح ضيق العيش قبسا أو جذوة تترصد جسد الفتاة الذي داهمه الجفاف، ليدفعه إلى التحول إلى هشيم سريع الالتهاب أو السباحة في البرك العفنة لإخماد اللهب».[1]

ومما يمكن قوله إنّ الروائي التونسي "محسن بن هنية" أراد أن يرمز من خلال هذه الرواية إلى أن الإنسان في أوطاننا في نفسه توقا وخاصة الفتاة، لكن التسلط السلطوي يطوق توقه وأحلامه، حيث البنت تحصل على الشهادات تتخرج وتنتظر الشعب والزوج والأطفال وتجري الأيام ثم الشعور بالضياع، وتمر السنوات ولا شيء مما تاقت إليه تحقق، وهذه الحالة قائمة في عالمنا العربي وليس تونس أو الجزائر فحسب.

أما في راوية "أوراق تساقطت" التي نبش من خلالها عن المسكوت الاجتماعي والسياسي، والغوص في تعرية الأحداث وفضحها في عهد "بن علي" وذلك من خلال شخصيات الرواية وتناقضها وصراعاتها مع السلطة الحاكمة لـ"زين العابدين بن عليّ"،التي يتخللها عدد من الشهادات لمساجين سياسيين تكشف بشاعة النظام الاستبدادي لفترة حكم "بن علي"، وفظاعة ممارسته الأمنية لخصومه السياسيين داخل القضبان التونسية.

وجاء في الرواية عن تعذيب المعارضين لـ"بن علي" على لسان أحد أبطالها«أنا شخصيا رأيت ما عجز العقل عن فهمه؛ فيوجد في السجن ثلاث غرف كبيرة، كل غرفة بها منحرفون متهمون بشتى القضايا الاجتماعية والأخلاقية». [2]

وهذا يمثل أحد أساليب التنكيل بالمناضلين الرافضين لنظام الحاكم المتجبر.

---

[1] محسن بن هنية: توق يحاصره الطوق، مصدر سابق، ص 06.

[2] محسن بن هنية: أوراق تساقطت، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2017م، ص162.

وفي شهادة سيدة بطلة هذه الرواية تذكر كيفية تعذيب حتى النساء المعارضات «وقع استقبالنا بالسب والشتم، وجر البنات من شعورهن، ومحاولة لمسهن في أماكن حساسة والاعتداء عليهن والتحرش بهن جنسيا، ثم يواصلون تعذيبنا إلى منتصف الليل».[1]

تعتبر هذه المعاناة و التعذيب التي تعرض لها الشعب التونسي في فترة حكم "بن علي" خاصة المعارضين له، ويواصل الروائي بذكر صفات التعذيب من خلال شخصياته وتقول إحداهن عن تعذيبها في السجن: «كانت ساقاي مربوطتين ثم قاموا برفعي إلى السقف،ووضع حاوية زبالة كبيرة بالأسفل كانت ممتلئة بالماء، وكانت بها كل المواد الكيميائية (جفال، قريزيل)، ثم شخص ورائي مهمته إدخال رأسي حتى أتنفس داخل ذلك الماء، وكانوا يضربوننا في نفس الوقت، لأنني رفضت وحاولت المقاومة». [2]

وهذا نوع مقزز من أنواع التعذيب التي قام بها الحاكم واتباعه ضد الشعب الضعيف؛ لأنه رفض الطاعة والولاء لهم.

وهذه الشخصيات الفاعلة في الرواية بكل تناقضاتها وصراعاتها ماهيّ إلا صورة طبق الأصل عن الشخصيات الواقعية«لتعكس تعقد واقع المجتمع التونسي في تاريخه المعاصر وخاصة في فترة حكم المخلوع "بن علي"، في مختلف مجالات الحياة والعمل، الفردية منها، والاجتماعية،والاقتصادية، والسياسية، والسلوكية ». [3]

ورواية "أوراق تساقطت" لـ"محسن بن هنية" حملت في طياتها دلالة رمزية تعبر عن عنف الواقع الاجتماعي والسياسي لتونس زمن حكم "زين العابدين بن علي"؛ فهذه المرحلة اجتمع فيها القهر والبطالة والقمع السياسي من خلال تضخم صور معاناة العباد والبلاد ومصادرة الحريات، وانتهاك كرامة الفرد الجسدية والمعنوية بشتى أساليب التعذيب.

---

[1] المصدر السابق، ص 163.

[2] المصدر نفسه، ص158.

[3] بوشوشة بو جمعة: لعبة الكتابة السردية في ضوء جدلية عنف الواقع وعنف المتخيل الروائي، مطبعة إتحاد، تونس ط1، 2017م، ص09.

وجاءت رواياته "المستنقع" التي تحكي عن واقع المجتمع التونسي مثل سابقتها فالمستنقع هو المكان الذي تجتمع فيه المياه الراكدة التي ظلت طويلا مجتمعة فيه حتى تعفنت، فالروائي أراد أن يرمز إلى واقع تونس وسياستها بالمستنقع حيث يقول السارد: « انتهيت إلى شبه حقيقة تفيد أن الترف عكس الحاجة والفقر، فالنّاس إذا ما أترفو وتحققت لهم أسبابه فلا يكونون أقل انغماس في مستنقعات السياسة». [1]

وهذه الرواية تحكي عن القيم الضائعة في أوطاننا كالعدل بسبب سياسة المستنقعات التي تسير البلاد ومثال على هذا يقول السارد على لسان أحد أبطال الرواية «سلكت الشارع الرئيس في اتجاه الشرق، مررت بقصر العدالة ورفعت رأسي لأعيد قراءة لافتة قصر العدالة تصاعد حنق من داخلي ليرسم على شفتي ابتسامة استهزاء صفراء وكاد الكلام يخرج من فمي، أيّ عدالة يمارسونها رجال السياسة أو هؤلاء المحكمين حتى في أرزاق وعرق خبز الناس وغذاء أطفالهم...؟ وبكل ما أملك من شجاعة صوت في صمت بيني وبين نفسي، والله الساسة لا يقرؤون عدالة إلا بالمقلوب». [2]

وهذه العبارات تدل على أنه لا توجد عدالة في مجتمعنا فالقوي يأكل الضعيف.

وفي موضع آخر من الرواية يقول أحد أبطالها «راودتني ابتسامات الصفراء وأنا أردد: صدقت...صدقت يا سي حسان...والله إنه لمستنقع...نعم مستنقع فيه كل التعفنات من غرم ومياه راكدة حولها الخز وفوقها الباعوض يحمل شتى أنواع الحمى ولا يصدر عنها إلا نقيق الضفادع والروائح الكريهة». [3]

ويمكن القول إنّ الدلالة الرمزية التي أردها الروائي في روايته المستنقع تكمن في الأوضاع والأحوال السياسية المسيطرة على المجتمع التونسي وأشقائه العرب، وتخبطه في سياسة المستنقعات بسبب الساسة والانتهاز يبين أصحاب الطمع والغطرسة،و البرغماتية

---

[1] محسن بن هنية: المستنقع، دار على بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط2، 2017م، ص134.

[2] محسن بن هنية: المستنقع، مصدر سابق، ص135-136.

[3] المصدر نفسه، ص 137.

فضاعت بذلك القيم الحميدة كالعدل والمساواة وانتشار النفاق السياسي، فتصير البلاد في سفينة تدفعها أمواج الضياع والذهول.

لقد أراد الروائي التونسي "محسن بن هنية" أن يرمز لنا من خلال رواياته السابقة بأنّ الحكام العرب عامة والتونسي خاصة، أصبحوا استعمارا جديد في البلاد، قادته من أبناء الوطن.

ومن الروائيين التونسيين الذين مست رواياتهم المعضلات التي تعيشها المجتمعات العربية الروائي التونسي "عباس سليمان" فقد عالجت رواياته المستوى الإنساني للشعب التونسي بوصفها جنسا جعلت من القضية الإنسانية مدار منجزها الأدبي كالظلم والحروب والقضايا الاجتماعية والسياسية في دائرتها.

ومن أعماله رواية "أيام إضافية أخرى" إذ تحكي عن الواقع التونسي وذلك من خلال قول "جميل" أحد أبطال الرواية:«مازالت الجهود تبذل حثيثة لتتبع العصابة التي استولت في غفلة منا جميعا على كل أموالنا العامة، فأفرغت البنوك وعبأت أرصدتها الخاصة ووضعت البلاد في حالة عجز لم يسبقنا إليها أحد». [1]

وهذا الكلام يؤكد على تهريب النقود وسرقتها من طرف الحاكم وأتباعه وادخارها في بنوك الخارج، ولما طالب العمال بأموالهم قامت الشركة بإسكاتهم قائلا: «ليكن في علم كافة حرفائنا الأعزاء أن عمليات الصرف والتحويل والسحب مستحيلة تماما وذلك لعدم توفر السيولة بكل فروعها». [2]

لذلك قام الناس بالتجمع حول البنوك لمعرفة ما يحصل غير أن مدير البنك فاجأهم بالرد قائلا: «استولت طائفة منا على كل الأرصدة الموجودة في البنوك وفي المراكز المالية...وتجري الأبحاث للعثور على الجنات وعلى كل من ساعد من قريب أو بعيد في تحويل كل المال العام إلى أرصدة شخصية، كما تجري الاتصالات في الداخل والخارج

---

[1] عباس سليمان: أيام إضافية أخرى، دار رسلان للنشر والطاعة، تونس، ط3، 2018م، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص16.

على قدم وساق لإعادة تمويل نبوكنا بما يسمح لحرفائنا بالسحب من رواتبهم ومدخراتهم».[1]

وقد بين مدير البنك للناس أن الأموال حولت إلى حسابات شخصية وأصبحت فارغة وهذا أدى إلى حالة بؤس للمواطنين يقول السارد: «هؤلاء الناس أخرجهم الجوع من ديارهم وفيهم من جاء به الجوع من مدن بعيدة...يتزاحمون منذ الصباح للفوز بساعة عمل مقابل ما يملىء بطونهم... ومنهم من لا يفوز بفرصة عمل فيبقى هنا يأكل الحشيش وأوراق الشجر وينتظر الفرصة لسرقة الخضر والفواكه». [2]

وهذه المأساة التي يعاني منها المجتمع بسبب رؤوس الأفاعي التي أفرغت الخزينة فتركوا المواطن يتساءل عن الأموال الضائعة وجاء ذلك على لسان أحد الشخصيات الروائية «قالت لي امرأة عن الأموال المسروقة: أليس لديك أنباء جديدة؟، ردّ عليها قائلا:أنباء عن ماذا؟...فأجابته:عن البنوك التي أفرغت والأموال التي هربت، فأجابها:ليس لديّ جديد، ولكنني على شبه اعتقاد بأنّ من أخذ شيئا لن يعيده، وأنّ من غادر البلاد لن يعود إليها، سيموت نصفنا جوعا قبل أن تشتغل البنوك من جديد، أو ربما يموت أكثر من النصف».[3]

وهذا الطرح يعبر عن سرقة أموال الشعب الضعيف من العصابات التي تسير وتحكم البلاد.

ورواية "أيام إضافية أخرى" ترمز إلى الوضع المأساوي الذي كانت عليه البلاد التونسية، حتى أنها انطلقت من فرضية مفادها فراغ البنوك ومراكز البريد من كل سيولتها فجأة ذات صباح، وما نتج عن ذلك من تغير نمط الحياة وانتشار الموت، وفي ذلك رمز إلى مسألة مهمة وهي المال ومصير القيم في حال الأزمات وهل يظل الناس متمسكين

---

[1] عباس سليمان: أيام إضافية أخرى، مصدر سابق، ص23.

[2] المصدر نفسه ، ص110.

[3] نفسه، ص27.

بها أم أنّ كل واحد منهم يصبح يبحث عن يوم إضافي يعيشه ولو كان على حساب الآخرين.

أما في روايته "جحيم في الجنة" تحكي عن شخصيات تعيش تمزقا بين قيمتين أساسيتين تشكلان محور الصراع في الرواية، ووقود أحداثها هما المال والكرامة الإنسانية التي تعاني منها النساء في الوطن العربي، والدليل على ذلك يقول السّارد: «جمع بينهن الشباب والجمال والانتماء إلى العاصمة واضطرارهن إلى العمل بالحانة، حانة الهناء وذلك بسبب ظروف اجتماعية قاهرة فعانين في بيئتهن الجديدة وما استطعنا جميعا التخلص من متاعب بيئتهن القديمة، فقد تشابهت حكاياتهن». [1]

وتشغيل هؤلاء النسوة في الحانات سبب لهن الاحتقار لذواتهن والشعور بالمهانة حيث يقول الراوي: «بداخل كل واحدة من نادلات الحانة اقتناع ثابت بأنهن يؤدين عملا تتوفر فيه كل مواصفات النذالة والبؤس...فيه الشقاء وفيه المذلة وفيه الاهانات وفيه أشياء أخرى...بداخل كل منهن قناعة أن العمل في الحانة ليس فيه أي ذرة من الاحترام...وبأن ليس ثمة ما هو أنكد على امرأة أن تقضي عمرها مع السكارى وحثالة الليل يقاضيها كذا على بدنها بقوارير الجعة وعلب السجائر وأوراق نقدية ووعود أخرى».[2]

يتبين من خلال هاته الشخصيات أن هذا الشغل أصبح مصدر لرزقهن وعائلتهن لسد الجوع والسؤال والمذلة التي تعاني منها سيدات وفتيات المجتمع التونسي.

ولعل ما يلفت النظر في هذه الرواية أن المجتمع العربي عامة غائب تماما عن وعيه تتحكم فيه المادة التي جردته من انسانيته، ورواية "جحيم في الجنة" ترمز إلى ما تعانيه فئة من النساء، واضطرارهن إلى العمل في الحانات بما يقتضيه ذلك من تلبية لكل رغبات أرباب العمل، وفيها رمز كذلك على مسؤولية المجتمع والدولة اتجاه المرأة.

---

[1] عباس سليمان: أيام إضافية أخرى، مصدر سابق، ص110.

[2] عباس سليمان: جحيم في الجنة، مأثر الإنتاج الثقافي ، تونس، ط2، 2009م، ص78.

وختاما يمكن القول إن رواية "جحيم في الجنة" فضاء بنيت فيه القيم وتصارعت،وكانت الغلبة للمال الذي سيطر على العقول والنفوس.

أما في روايته "قبيل الشروق" فقد صورت هذه الرواية الشباب التونسي بعد انهاء دراسته «يدرس ويتخرج ثم يظل عالة على عائلته...حتى...ألا ترى في هذا انكار من الدولة وإساءتها لمجهودات شبابنا ودعوتهم إلى التكاسل ودمارهم». [1]

وهذه اعترافات جريئة على ما تفعله بشبابها رجال الغد والمستقبل كما جاء على لسان "محمود" أحد أبطال الرواية: «إلى الدولة على أساس أن إجراءاتها، وليس لديها فرص عمل وعلى أساس أنها صامتة لا تحرك ساكنا وهذا دليل على أنها راضية على انتشار الفقر، وعلى أساس أنها لا تتعامل بالرشوة أو بالمحسوبية، الرشوة يا سيدي أصبحت من عاداتنا التي سرت في دمنا حتى بتنا ندفعها مقابل رخصة السياقة، وهذا يعني أن هناك من يشتري الموت وأن هناك من يبيعه بأثمان قليلة». [2]

وهذه القضايا التي طرحتها الرواية يتخبط فيها الشعب التونسي مصدرها الدولة التي جعلت شعبها ضائعا وتائها في صراعات وأزمات منها عدم توفير العمل للشباب بعد التخرج، وهذا ما جعل الشعوب العربية بالثورة والانقلاب على الحكام. ورواية قبيل الشروق تحمل معاني منها: الوضع التونسي قبل الثورة، والشروق هي الثورة التونسية المجيدة؛حيث يذكر الروائي عن ذلك «المهم أننا سرنا...أننا تحركنا...سنقف وسنسقط ولكننا سنعيد الوقوف وسنمشي ونمشي». [3]

وهذه العبارات توحي برؤية التغيير الذي ستحدثه الثورة القادمة ويذكر السّارد في موضع آخر «يراودنا أمل أننا سنغادر قريبا، ألا يراودك أنت نفس الأمل؟». [4]

---

[1] عباس سليمان: قبيل الشروق، دار البراق للنشر والطباعة، تونس، ط1، 2012م، ص 26.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

[3] نفسه، ص 146.

[4] نفسه، ص ن.

وهذا الأمل هو النور الذي سيراه الشعب التونسي بعد الثورة التي بدأت على رأي السارد « سُمع ضجيج وعلت ضوضاء وبدأ الفضاء يسود...جرى الجميع نحو الأمام...لا أحد التفت إلى الوراء...دكوا الأبواب...رفعوا الحواجز...وأخذوا يجرون...واستمرو في الجري...». [1] وترمز هذه الرواية إلى ما كان يحدث في تونس قبل اندلاع الثورة، وكلمة الشروق ترمز إلى عهد جديد.

أما في روايته "كاتب عمومي" التي تحكي عن وضع الشباب التونسي بعد التخرج وما يصيبه من جنون لعدم توفير فرص العمل لهم من طرف الدولة التي قامت بتهميش شبابها، فأعطى لنا الروائي مثال عن هؤلاء الشباب الذين تخرجوا وبقوا بلا عمل، ويقول السارد عن أحد الشباب الذين أصابهم الجنون: «هو الآن بلا عقل يجوب الشوارع شبه عار ويصيح ويوقف السيارات ويتهجم على موضفي الإدارات، ويقول كلاما كثيرا لا يفهمه أحد». [2]وهذا حال جميع شبابنا العربي الذي يعاني من هذه المشاكل كما يسرد الراوي «أنت لا تعرف ما معنى أن يجن أبنك المتبقي على قيد الحياة من بين كل أولادك، لأن الدولة قتلت أخويه، أنت لا تعرف معنى أن يفقد أب ولديه بالموت وولدا بالحياة، ألا أحمل المسؤولية لرئيس البلاد». [3]

ورواية "كاتب عمومي" ترمز إلى وضع أصحاب الشهادات العليا العاطلين عن العمل ومعاناتهم التي وصلت إلى درجة الانتحار والجنون، وفي رمز كذلك عن تخلي الدولة عن شبابها واهانتها لهم.

وعموما فإن المحور المشترك في هذه الروايات هو الإنسان فهي ترمز إلى ما يعانيه المواطن العربي رجلا كان أو امرأة، وما يكابده من أجل أن يحقق انسانيته التي أهانتها السياسات المتعاقبة.

---

[1] نفسه، ص147.

[2] عباس سليمان: كاتب عمومي، دار التونسية للكتاب، قفصة، تونس، ط1، 2019م،ص 157.

[3] المصدر نفسه، ص158.

وسنبقى في عالم الرواية التونسية مع روائي آخر الذي نحن بصدد بناء دراستنا على أعماله الروائية، وكيفية تجلي الرمز فيها، ألا وهو الروائي "إبراهيم درغوثي".

ومجمل القول في هذا الفصل إن الرمز منذ بروزه في الساحة الأدبية والفنية أخذ حيزا كبيرا لدى الشريحة العظمى من الأدباء والشعراء ومجموعة من الروائيين الذين تناولوه في رواياتهم؛ لأنه يعتبر المتنفس الذي يجد فيه هؤلاء راحتهم لتعبير عن واقعهم ورفضهم له، وبذلك تفنن كثيرا من هؤلاء في تحديد مفهومه، فمنهم من يوجز فيه ومنهم من يتوسع فيه وإن اختلفت ألفاظهم في التعبير إلا أن المعنى واحد وهو الابتعاد عن المباشرة واللجوء إلى الغموض، وسوف نواصل الحديث عن الرمز وخاصة الرمز الأسطوري ورمزية العجائبي في "روايات درغوثي" في فصلنا القادم.

الـــفـــصـــل الـــثـــانـــي:

الرمز الأسطوري ورمزية العجائبي في روايات إبراهيم درغوثي

1/ الرمز الأسطوري:

أ- مفهوم الأسطورة

ب- تعريف الرمز الأسطوري

ج- مسوغات توظيف الرمز الأسطوري

2/ رمزية العجائبي:

أ- مفهوم العجائبي

ب- أشكال العجائبي

ج- وظائف العجائبي

د- الشخصية العجائبية

1/ الرمز الأسطوري:

تعد الأسطورة وسيلة فنية احتلت عديدا من الأعمال الأدبية المعاصرة شعرا أو نثرا،واتخذت أشكالا وأبعادا مختلفة للتعبير عن العالم والإنسان وتحولاتها المستمرة، وهي ركيزة أساسية تقوم عليها الرواية العربية المعاصرة، التي نالت اهتمام من النقاد والدارسين الذين جعلوها إحدى اللبنات التي يشيدون بها معمارهم الروائي الجديد، لكونها من الموروثات الحكائية، ومرجعا من المرجعيات الثقافية في النصوص السردية.

فالأسطورة من المصادر الأولى لجميع المعارف والخبرات الإنسانية تمثل مرحلة من مراحل حياة الإنسان البدائي القديم.

تعرف بأنها إحدى منابع المعرفة، وتكمن « قيمتها الرئيسية بوصفها رصيدا معرفيا معقدا» .[1]

ويوضح هذا الطرح أن الأسطورة عبارة عن مخزون معرفي مليئ بالدلالات و الشحنات، و بهذا أصبحت مرجعية معرفية للكاتب.

أ- مفهوم الأسطورة:

ويعرف المنظر الروماني "مرسيا إلياد[*]" Mercea Iliade (1907-1986) الأسطورة بأنها « رواية لتاريخ مقدس يخبر عن أحداث وقعت في الزمان الأول، قامت بها الآلهة والكائنات الخارقة العظيمة »[2]

وفي هذا التعريف بأن الأسطورة تقوم بتأريخ الأحداث، وتعرض أخبارا وأحداثا ووقائع جرت للإنسان القديم، وأن أبطالها وشخوصها من الآلهة وأنصاف الآلهة.

---

[1] زكي أحمد كمال: الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط1، 1975، ص 237.

[*] مرسيا إلياد: فيلسوف ومؤرخ أديان ولد في بوخارست سنة 1907 22 أفريل وتوفى سنة 1986، وكان أستاذا في جامعة شيكاغو مفسرا دينيا ومن مؤلفاته كتاب مظاهر الأسطورة والمقدس والمدنس وغيرهم: متاح على الموقع: http://ar.wikipedia.org/wiki تاريخ النشر :2020/04/12م،تاريخ الانزال2021/01/23م، الساعة:12:00.

[2] مرسيا إلياد: الأساطير والأحلام والأسرار، تر: جيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1، 2004، ص08. 08.

فالأسطورة هي مغامرة العقل الأولى حسب رأي الباحث السوري "فراس السواح" الذي يعرفها بأنها:« حكاية مقدسة يلعب أدوار الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة؛ إنها تسجل أفعال الآلهة،فالأسطورة حكاية مقدسة تقليدية ينبغي أن تنقل من جيل إلى جيل بالرواية الشخصية مما يجعلها ذاكرة اجتماعية».[1]

وهنا يؤكد "فراس السواح"، على الطابع الجماعي في إنتاج الأسطورة وتلقيها.

كما نجد أن "كارل يونغ"" Carl yung"(1875-1961) نظرا إلى الأسطورة على أساس أنها«تعبير رمزي عن مشاعر مجتمع ما ورغباته المكبوتة في اللاوعي الجمعي».[2]

وبهذا تكون الأسطورة في فكر "يونغ" تعبيرا رمزيا عن إيمان شعب وأمانيه ومصير الإنسان.

ويرى "فراس السواح" إن ما يميز الأسطورة من غيرها هو:

- « إنّ الأسطورة من حيث الشكل هي قصة تحمل موعظة خاضعة لقواعد السرد القصصي، وطابعها الرمزي فيها واضح.
- الأسطورة ذات صيغة ضاربة في القدم، ويمكن أن تتعرض للتطور فيضاف إليها أو يحذف.
- تدور موضوعات الأساطير حول الوجود الكوني والخلق الإلهي للبشر.
- الأسطورة تصور فعلا خارقا، جوهريا بالنسبة للكون أو الإنسان.
- الأسطورة حكاية مقدسة انبثقت عن الشعائر الأولى وذات سلطة على عقول ونفوس الناس.

---

[1] فراس السواح: مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة)، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط 1، 1993، ص 12,

[2] إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008، ص 127.

– الأسطورة مجهولة المؤلف لأنها نتاج جماعي، جرت أحداثها في زمن مقدس غير الزمن الحالي » .[1]

وهنا صارت الأسطورة منطلقا للتعبير عن قضايا جوهرية تخص حقيقة الوجود الإنساني والكوني؛ فالأدب يتجه إلى الأسطورة لكي يقلل من حجم استعمال والتداول بالمدلولات اللغوية أو الأفكار العقلية ليزيد من رصيده التعبيري والفني عن طريق الصورة والمحتوى الذي تقدمه الأسطورة. لها أنواع عدة ما يهمنا منها في هذه الدراسة هو الأسطورة الرمزية؛ لأنها لغة رمزية أو نوع من الشكل الرمز، وتحتوي على رموز عديدة،تتطلب التفسير والشرح، وهذا ما أكدت عليه "نبيلة إبراهيم" « بأنها نوع لا يخضع في تصنيفه لأنواع الأسطورية الأخرى كونه ألف في مرحلة فكرية أرقى من تلك الفترة التي ألفت فيها تلك النماذج » .[2]

ومن هنا نستشف أن هذا النوع من الأسطورة يقوم بفك طلاسم الأشياء، التي يشوبها الغموض والإبهام، وهي أرقى نوع في رأي "نبيلة إبراهيم"؛ كونها ألفت في فترة سبقت تلك التي ألفت فيها الأنواع الأخرى.

والأسطورة في نمطها الرمزي « تلجأ إلى التلغيز والإيحاء بالمعاني في لغة غير مباشرة، حيث تقوم على شحن متونها بالإشارة دون العبارة وبالتلميح دون التصريح،وتتحلى بثوب من الغموض القصصي في شكل شخصيات ومعالم، وهي تتحدث عن عناصر الطبيعة ومظاهر الكون».[3]

---

[1] فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط 1، 1997، ص 12، 13، 14,

[2] ينظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2000م، ص 19.

[3] محمد الأمين بحري: الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط، لبنان، الجزائر، ط 1، 2018، ص 115-116.

وبهذا نقول إن ما أتت به الأسطورة أنها جعلت لكل ظاهرة طبيعية أو نفسية إطارها الرمزي الذي يحدد وظيفتها في الحياة والواقع.

وكذلك تسمية الأسطورة الرمزية « لأن كل الأساطير تتحدث من خلال الرمز حيث تتحدد بالشخوص الأسطورية التي يوظفها إلى حد ما توظيفا رمزيا » .[1]

ومعظم الأساطير الكونية تتناول المفاهيم الكونية وعلاقة الإنسان بها وتحمل مدلولا رمزيا في جعبتها.

ومن خلال التعريفات التي تطرقنا إليها آنفا، يتسنى لنا القول إن الأسطورة صورة فطرية ساذجة لعقائد القدامى، أي؛ صيغة أخرى لديانات تحاول كشف ما استصعب من غوامض الطبيعة، وهكذا تبقى الأسطورة هي قصة أو حكاية تمتزج فيها مصوغات الخيال بالتقاليد الشعبية وبالواقع.

ب- تعريف الرمز الأسطوري:

يمثل توظيف الرمز الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة محاولة مقصودة من الكاتب « للارتفاع بالرواية من تشخصها الذاتي إلى إنسانياتها الأشمل والأعم، فالأسطورة توحد الجزئي والكلي، ويندمج في كينونتها الذاتي بالموضوعي، وتتعدى الوعي المفرد لتلتصق بالوعي الجمعي » .[2]

ولعلنا من هنا نستطيع القول إن الأسطورة والرمز الأسطوري يعبران عن قلق وجودي، يبحث عن إجابات لأسئلة تمس الوجود الإنساني برمته من أجل تحقيق وجوده المعرفي في هذا الكون.

---

[1] أحمد زغب: الأدب الشعري الدرس والتطبيق، مزوار للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي، الجزائر، ط 1، 2008، ص 21.

[2] رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، مرجع سابق، ص 290.

والرمز الأسطوري هو« تجسيد شعوري حيوي لكلية المشاعر في تجربة ما أريد منه،تكثيف التجربة الإنسانية، وتعميمها والإيحاء بظلالها » .[1]

ويستشف من هذا أن الرمز الأسطوري يحمل في طياته مدلولا رمزيا، يعبر من خلاله الكاتب عن تجربته لمعاناته الفكرية والنفسية فهو «أداة تعبيرية، وجد فيها الأديب متنفسا ليبوح عما يجول في مخيلته، بل يتعمد المبدع إلقاء بعض الظلال على معانيه وتغليفها بغلال سحرية تجنبها خطر البوح المبتذل » .[2]

وبهذا تكون الأسطورة معبرة عن الوجدان البشري بطريقة تصورية مشحونة بالعاطفة لإشباع الفراغ الروحي للإنسان وتقل الإحساس والتعبير عنه من خلال الرمز.

ج- مسوغات اللجوء إلى الرمز الأسطوري:

للرمز الأسطوري مسوغات توظيفية منها:

- «تلبية الحس الحضاري وتقليد المبدعين العرب للغرب.
- تجنب الرتابة والرغبة في التجديد ورفض التصريح.
- البعد عن التسطح في الفكرة، وطلب التداعي الحر للمعاني
- الخوف من السلطة والرغبة الجامحة في إثارة المتلقي وتشويقه ».[3]

والغاية من هذه المسوغات تكمن في جلب انتباه القارئ أو خلق جو مليء بالغرابة تسوده حوادث خارقة للعادة، تجعل المتلقي يحاول إدراك تلك الأشياء والأحداث وجلب انتباهه أكثر لتلك القوى الخيالية التي تخالف منطق الطبيعة المعتاد عليه،فيسافر بعقله لعالم غير طبيعي لا مرئي ليصل إلى المعرفة، وذلك يثير في نفسه نوعا من المتعة وكسر الرتابة، بل يتحول من مجرد قارئ إلى ميلاد

---

[1] هدى قزع: الرمز الأسطوري في الشعر العربي المعاصر، متاح على الموقع:
www.M.ahewar.org ، تاريخ النشر:2012/01/26م، تاريخ الانزال: 2020/09/10م، على الساعة14:15، ص05.

[2] المرجع نفسه، ص05.

[3] نفسه، ص ن.

ذات منتجة مشاركة في هذا النص المطروح ومن بين الروائيين المعاصرين الذين وظفوا الرمز الأسطوري في متون رواياتهم الروائي التونسي "إبراهيم درغوثي"، الذي استحضر الرمز الأسطوري بعدما تثقفه، وفهم محتواه وما يحمله من أبعاد ودلالات في أعماله الفنية، فضمه إلى أدبه «إذ توغل الرمز الأسطوري في رواياته بعد أن أدرك ما في التوظيف الدلالي، من قيمة فنية يتقمصها حتى يستطيع التوفيق بين توظيف الرمز والمحتوى الدلالي الذي يحمله هذا الرمز » .[1]

نستشف ذلك في روايته "الدراويش يعودون إلى المنفى" والتي استلهم فيها بعض الرموز الأسطورية لصنع الحدث والدلالة، وقد لجأ إلى الأسطورة كونها « أكثر الغوامض إثارة يلجأ إليها الأدباء، لتحقيق أحلامهم، والتعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية وإثراء تجاربهم الأدبية » .[2]

كما بات يحتاجها الأديب المعاصر؛ لأنها أضحت بمثابة القناع والرمز لمرموزات حديثة، وقضايا طارئة، فيتلاعب بشخوصها ولغتها سائحا بين فضائها.

فالتوظيف الأسطوري يجعل النص حافلا بالانفتاح والإيحاء؛ لأن الأسطورة« هي الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون لتنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية» [3].

يأتي هذا نتيجة تأثر الروائي العربي المعاصر بالغرب وأساطيره واطلاعه عليها، فوظفها وتفاعل معها ووضعها في نصه وقام بتأويلها حسب موقفه من الطبيعة والإنسان والكون وقضاياهم.

---

[1] هدى قزع: الرمز الأسطوري في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص06.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2004م، ص 207.

[3] السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماته وطاقاته الإبداعية)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 3، 1984م، ص 141.

وقد استفاد "درغوثي" من الأسطورة بوصفها «رمزا وبنية ورؤية تتجاوز اللحظة التاريخية، ويمتزج فيها ماضي الإنسان بحاضره »[1]، فجاء الرمز الأسطوري باعتباره موقفا قديما يعبر من خلاله الكاتب عن رؤى معاصرة للكشف والتقصي عن الدلالات التي تختفي وراء الأبعاد الإشارية والإيحائية للأسطورة.

ومن بين الأساطير التي استدعاها "درغوثي" في روايته أسطورة (جلجامش) هذا الأخير الذي ذهب يبحث عن النبتة التي تضمن لمن أكلها الخلود والبقاء، كما انفتح على أساطير أخرى، بل استدعى معها بعض الأساطير كما ورد في الرواية «و أنكيدو أفروديت جلجامش » .[2]

وملخص هاتين الأسطورتين هو أن« "أنكيدو" و"جلجامش" من الأساطير السومرية، وقد سمي أنكيد وكذلك "بانكيمدو"، وقد قتل من طرف الآلهة، لكونه مجرد إنسان، أم "جلجامش" فيجري في عرقه دم الآلهة ولا يجوز قتله، وقد أصيب أنكيدو بمرض قاتل،وعلى فراش الموت رأى في عالم الرؤية حياة أخرى قائمة تنتظره، ولما مات "أنكيدو" رفض "جلجامش" السماح بدفنه، وقام برثائه » .[3]

وما يمكن قوله إن "جلجامش"و"أنكيدو" كانا صديقين مقربين من بعضهما بعض،أما بالنسبة للشخصية الأسطورية التي وظفها الروائي والمتمثلة في "أفروديت" آلهة الجمال المتجدد والفاتنة من بين الآلهات وهي «"مثال للجمال القدسي وللشباب الخالد، النضر تزداد الشمس إشراق والزهور تفتحا عندما تسير هذه الربة الرائعة بجمالها، فتبعث الحياة والجمال من جديد ».[4]

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر السبعينات نموذجا)، رسالة ماجستير،إشراف الدكتور: عبد الله حمادي، معهد الأدب العربي، جامعة الجزائر، 1995م، ص 227-228.

[2] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، لندن، قبرص، الريس للكتب والنشر، 1992، ص 75.

[3] عماد حاتم: الأساطير اليونانية، دار الشرق العربي للنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 2008، ص 102.

[4] المرجع نفسه، ص 103.

واستدعاء هذه الرموز الأسطورية ما هو إلا حالات لربط الماضي بالحاضر حتى كادت الحقائق التي نعيشها تتحول إلى أساطير، وهذه الأخيرة إلى حقائق «فهناك من يعتبر الأسطورة رموزا وحقائق التي يعيشها الإنسان، بحيث يستطيع أن يعبر بها عن نفسه ومجتمعه » .[1]

لقد استفاد "درغوثي" من استخدامه للرمز الأسطوري بشكل كبير؛ فقد كان سلاحه الفتاك في التعبير عن الواقع المرير.

وذلك لما في الأساطير من« طاقة رمزية تمنح الكاتب مجالا للتعبير عن أفكاره على نحو فني يبعد الرواية عن المباشرة والسطحية...وكذلك إن للظروف السياسية والاجتماعية دورا في هز كيان الروائي أمام هذا القلق الحضاري وتبدل القيم الإنسانية »[2].

فالرمز الأسطوري لدى هذا الروائي يحضر بوصفه وسيطا فنيا« قادرا على استيعاب ما يراه من أفكار ذات صلة بالتطور الاجتماعي والحضاري مجسدا روح العصر وقضايا همومه وتطلعاته وطموحات الإنسان العربي » .[3]

لقد أعطت الأسطورة طاقات إيجابية خارقة، وخيالا طليقا لا حدود له، فهي «واقعية مقدسة، غدت نموذجا، وبالتالي قلت الإعادة والتكرار وباتت القدوة، وراحت أيضا تقدم التبرير لكل ما يأتي الإنسان من فعل» .[4]

لذا قام الكاتب بالتفاعل معها من خلال صهرها في إنتاجه الفني.

---

[1] عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار جديد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2009، ص 100.

[2] رباب هاشم حسين: توظيف الرموز الأسطورية في الشعر بين نازك والسياب، كلية التربية، جامعة بغداد، العراق، ط1، 2008، ص 04.

[3] بلقيس إبراهيم الحضرالي: الملكة بلقيس التاريخ والأسطورة والرمز (دراسة في مكانة سبأ في الديانات السماوية ولدى المؤرخين وفي الميثولوجيا وفي الأدب اليمني)، بغداد، العراق، ط 1، 1993، ص 27.

[4] مرسيا إلياد: الأساطير والأحلام والأسرار، تر: حسين كاسوحة، مرجع سابق، ص 22.

والأساطير هي ربط التجربة الإنسانية القديمة مع ما يوافق التجربة المعاصرة «من خلال الاعتماد على رصيدها من الرموز الانفعالية » .[1]

وفي هذه الرواية" وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" لـ"إبراهيم درغوثي" فنحاول تتبع بعض الرموز الأسطورية الموجودة في ثناياها فيزيد ويتعامل مرة أخرى مع أسطورة "جلجامش" إذ يقول: «ولم تقف إلا عندما اشتد قرع المرشدة السياحية التي رافقتنا في الحافلة... تمشي حافية الرجلين بين الأفاعي و العضايات والثعابين... ودعتنا الدليلة إلى أن نصطف بانتظام الدخول إلى غيران المدينة التي تؤدي إلى عشبة الحياة ».[2]

فكلمتي (الأفاعي، وعشبة الحياة) تعيد إلى أذهاننا قصة "جلجامش" فموت صديقه "أنكيدو" جعله حافزا للبحث عن عشبة الخلود، وانتهت محاولاته المريرة من أجل الوصول إلى نبتة الخلود؛ فأصيب بخيبة أمل جعلته مستسلما لقدره المتمثل في الموت.[3]

فالرواية تؤكد في الوقت ذاته بحث "لولوا" بطلة الرواية عن ذاتها المستلبة بفعل عوامل واقعية (اليتم، التعاسة، القهر)، كل هذا جعلها تلجأ رفقة أستاذها إلى مدينة العجب المليئة بالخيال، مروجا من الواقع وبحثا عن الفردوس المفقود، لكن هذه الرحلة والمغامرة إلى بلاد العجائب لم تزدها إلا تيها كرحلة جلجامش التي لم يعثر فيها إلا على الحسرة والحزن والضياع.

استمر "درغوثي" في استحضار الأسطورة، ليفجر ما فيها من طاقة سحرية في نصه الروائي، إذ نجد يتحاور مع الأسطورة التي تحكي بأن الآلهات الجميلات هيرا،آفروديت،أثينا، كن في زفاف الملك "بيليوس"، فألفت إلهة "أيريدا" التي لم تكن مدعوة للزفاف، للمدعوين تفاحة كتبت عليها إلى الأجمل، فحدث نزاع وخصام كبير بينهن في

---

[1] السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، مرجع سابق، ص 145.

[2] إبراهيم درغوثي: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط 1، 2012، ص 47.

[3] ينظر: نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الجامعية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2010، ص 186.

أفضلية الحصول على التفاحة، فأمر الإله "زيوس" أن يحكم بينهن "باريس" أمير طروادة،فقامت كل واحدة منهن برشوته.

فقالت له: "هيرا" بأنها ستجعله الحاكم الأقوى، وقالت له: "أثينا" بأنها ستجعله القائد الأقوى للجيوش، أما "أفروديت" فستمنحه المرأة الأجمل في العالم كله، هنا أعلن باريس أن أفروديت هي الأجمل، وكانت مكافأتها له "هيلانا" زوجة ملك إسبرطة، فأخذها معه، وهذا ما أدى إلى حرب طروادة.[1]

والمتأمل لنص "درغوثي" يجده قد أعاد كتابة النص الأسطوري، حيث التفاحة التي كانت سببا للفتنة بين الآلهات، صارت في رواية "درغوثي" أداة سحرية تعطي الهدايا لأطفال الملجأ، فالكاتب هنا حول وظيفة التفاحة من الفتنة إلى رسم السّعادة لدى الأطفال الصغار، فأصبحت ذات وظيفة إيجابية، فالتفاحة هنا رمز بها إلى نشر الفرحة والبهجة والسّرور في قلوب الأطفال اليتامى.

وهنا نجد الروائي قد غير فعل التفاحة« بطريقة أو بأخرى يصدم المتلقي ويحدث له خلخلة عقلية تجعله يسهم في إعادة بناء هذا الواقع العفن من جديد».[2]

وما زال "درغوثي" يزهر نصه بالأساطير حيث يقول:« فمدت لي لولوا سيفا أخرجته من تحت فستانها، وأمرتني بقطع عنق الغول ولكنني كنت كلما قطعت له يدا انبتت له في الحين في مكانها، أياد أخرى أطول وأضخم، فلم أجد بدا من الصراخ » .[3]

وهذا المقطع يذكرنا بأسطورة "هرقل" الذي غضبت عليه الآلهة "هيرا" لأنه ابن زوجها "زيوس" فأنزلت عليه أشد ألوان العذاب والمتمثلة في إصابته بنوبة جنونية قتل بسببها أبناءه وأبناء أخيه "إيثيكليس" ولما انقشعت النوبة ندم ندما شديدا، فأمره الكاهن ليكفر عن ذنبه وعليه أن يخدم "يوريثيوس" وأنه سينال الخلود إذ أتم الاثني عشر مهمة.[4]

---

[1] ينظر: عماد حاتم: أحلى الأساطير اليونانية، مرجع سابق، ص 395-396-397.

[2] شادية شقروش: الخطاب السردي في أدب إبراهيم درغوثي، دار سحر للنشر، (ط د)، (د ت)، ص 06.

[3] إبراهيم درغوثي: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، مصدر سابق، ص 195-196.

[4] ينظر: حاتم عماد: أساطير اليونان، مرجع سابق، ص 226.

ومن بين تلك المهام التي وكلت لـ"هرقل" قتل "أفعوان ليرن" ذي الرؤوس التنينية التسعة، فكان "هرقل" كلما قطع له رأسا ينمو له آخر ثم فكر في حيلة فأحمى سهامه،وكلما قطع رأس قام بكيه فاختفت جميع الرؤوس ولم تعد تنمو.[1]

والملاحظ من هذا أن المهام التي قام بها "هرقل" تتداخل مع فكرة درغوثي« الذي لا ينتهي دور الشخصية عنده إلا بعد فناء الجسد ».[2]

وهذه الشخصية تجسدت في الفتاة لولوا التي ترمز للتحرر وعودتها للحياة من جديد،كأنها جنية تظهر وتختفي متى تشاء، وتموت وترجع من جديد لتصارع من أجل البقاء آملا في تغيير مصيرها.

وإلى جانب ذلك نجد شخصية الغول هذا الرمز الأسطوري الذي أراد من خلاله درغوثي أن يخبرنا أنه ما هو إلا رمزا « لقوى الشر والاستبداد » .[3]

وما يتعرض له المجتمع العربي عامة والتونسي خاصة من سلب لحرياته، وضياع ذاته وهذا ما أدى إلى فقدان الاستقرار بالنسبة للذات العربية ويؤخذ بعين الاعتبار أيضا أن التعامل مع الأسطورة واستدعاءها لم يتم لتحقيق أغراض فنية، ولكن « الأمر كان يتعلق بظروف سياسية تمثلت في ممارسات سلطوية، وحتى لا يكون الكاتب في المواجهة والصدام مع السلطة لجأ إلى الأسطورة التي أمدته بقدرة تعبيرية وبرموز فنية، استطاع بها، ومن خلالها أن يلمح بدلا أن يصرع، وأن يستعير من غير أن يشير صراحة » .[4]

---

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص 229.

[2] شادية شقروش: الخطاب السردي في أدب إبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 07.

[3] سعيد سلام: التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010، ص 374.

[4] جمال حسني يوسف: صورة النار في الشعر العربي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2007، ص 310.

ويظهر لنا جليا أن الروائي "درغوثي " تفاعله وتداخله واستفادته من الرموز الأسطورية، وجعل منها أيقونة رمزية، وذلك لأسباب سياسية واجتماعية جعلته يعدل،ويبتعد عن التصريح وينتقل إلى التلميح.

وما زال "درغوثي" يغرف من الأسطورة هذا النص الغائب، ويدخله مع نصه وينصرف به إلا دلالات جديدة منها على سبيل المثال في قوله:« فتاة تريد أن تخرج من متاهتها وتطير بجناحي "إيكاروس" في السماوات دون أن تخاف من لهب الشمس المحرقة » .[1]

فهذا المقطع يحاكي أسطورة "إيكاروس" الذي أعطاه والده "ذيذالوس" جناحين من الريش والشمع ليطير بهما، هربا من السجن، وأوصاه أن يبتعد عن الشمس والبحر لا يفقد جناحيه، غير أن "إيكاروس" المتعطش للحرية انطلق في شهوة عارمة للالتحام بالشمس فذاب شمع جناحيه، وهوى جثة ممزقة على صخور قرب بحر بيسان فخرجت حوريات البحر، ورحن يبكينه ويرثينهن رثاء مؤبدا.[2]

فـ"ايكاروس" هو الأمل والمبشر من القهر والطغيان؛ لأن هذا الرمز الأسطوري استعان به "درغوثي" في روايته؛ لأنه رأى أنه يتوافق مع الحالة التعيسة التي تعيشها "لولوا" من يُتم وحرمان وفقر؛ فهي تتطوق للحرية كالطائر الذي يريد الخروج من قفصه بحثا عن حياة أفضل مليئة بالحب والحنان؛ فبقيت صورة "إيكاروس" في مخيلتها حتى أنها اختارت نهايتها كما روى حارس حديقة المبيت الجامعي لأستاذها؛ بأنها رمت بنفسها من أعلى شرفة غرفتها، مثلما فعل "إيكاروس"[3] فسقطت جثة هامدة، وبذلك حققت حلمها وصارت "إيكاروس"، وحزن عليها أستاذها الذي أراد مساعدتها للخروج من عيشتها

---

[1] إبراهيم درغوثي: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، مصدر سابق، ص 17.

[2] ينظر: حسن البنداري وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، غزة، العدد2، 2009، ص 284.

[3] ينظر: إبراهيم درغوثي: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، مصدر سابق، ص 186-187.

الضنكة، لكنه فشل في ذلك و"لولوا" رمزت لكثير من البنات في واقعنا وعن مثيلاتها في عالمنا العربي.

وقد استطاع الروائي من خلال هذه الرموز الأسطورية أن يلبس روايته طابعا جديدا ويكسبها بلغة مضادة للغتنا اليومية« بأن اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشعب نضارتها، من هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري، بمثابة مناجاة لأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها » .[1]

ونخلص إلى أن هذه الرموز الأسطورية التي حضرت في روايتي درغوثي فهي ترمز إلى الخلود والفناء والجمال والبعث والتغيير، وهذا ما يريده الروائي أن يحدث في عالمنا،وأن يبعث فينا من جديد من يغير واقعنا، وغاية " درغوثي" من هذا الاستحضار للرمز الأسطوري؛ للتعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر، وأن يرتفع بمعاناته ومطامعه إلى الإنسانية؛ لأن الأسطورة تمثل وعاء الأحلام الإنسانية العظمى وطموح الإنسان إلى تجاوز ذاته وواقعه.

ولذا « وظف الكاتب الأساطير لا لتغميص الرواية وإبهامها، وإنما لقدرتها على التعبير عن مشاغله الفكرية والسياسية والاجتماعية، وذلك بإخراجها من مرجعياتها التاريخية القديمة إلى دلالتها الحضارية المعاصرة، وجعلها معبرة عن واقعه » .[2]

وقد ضمت رواية "الدراويش يعودون" إلى المنفى كثيرا من الإشارات والصور الأسطورية المجسدة في أفعال الشخصيات البارزة في دورها في تفعيل أحداث النص؛فنجد شخصية "درويش" هذا الاسم الذي "يطلق على المحب الذي يتجرأ في آداب الطريقة وعلومها، ويلم بأركانها ومبادئها ويهب نفسه لخدمة العامة منها".[3]

---

[1] رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، مرجع سابق، ص 295.

[2] نزيهة الخليفي: الرمز في الرواية السياسية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي أنموذجا، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلةن الجزائر، العدد07، نوفمبر 2014، ص09.

[3] فرج بن رمضان: الدراسة الأدبية للكرامة الصوفية أسسها وإجراءاتها ورهاناتها، تونس، ط 1، 2009، ص 14.

كما يعني أيضا« مجنونون بالله متشردون، فقراء... يمارسون نوعا من شعائر التزهد والمساواة كالذّكر والتصوف » .[1]

وبهذا المنظور نخلص إلى أن شخصية "درويش" هي العنصر المهيمن والمشع أما عن « كيفية إشعاع هذا العنصر الأسطوري على النص الروائي، فقد تجلت في جعل البطل "درويش" ينتقل من بطل روائي إلى بطل شعبي ملحمي يسمو إلى مراتب الأنبياء والأولياء الصالحين، كما جعل الرواية تتداخل مع الملاحم الشعبية، وسير الأبطال، بما يكتنفها من أجواء أسطورية خلقها إشعاع هذا العنصر الأسطوري » .[2]

الذي أسهم في البناء الدرامي لأحداثها، وهذا ما يقربه الروائي "درغوثي« كان جالسا أمام الموقد، مادا رجليه تحت القدر ونيران جهنم تلتهم الرجلين تأكل من اللحم والعظم وهو يتدفأ ».[3]

وكذلك يقول عنه: « وقد تكون النار نار الواقع تصلي الناس فلا يسعون إلى إخمادها، وقد تكون نار الثورة يدعو إليها "درويش" ولا مجيب، ولعلها وهو الأرجح،الاثنان معا ».[4]

لقد جاءت أحداث الرواية مليئة بالمغامرات تحمل في طياتها حوادث خارقة متصلة باللاعقلي، من خلال شخصياتها، وما تقوم به من أفعال، ولعل أبرز هذه الشخصيات شخصية "درويش" التي سلكت طريق النضال من أجل الوطن؛ فهو البطل الشعبي الذي يخرج من رحم الجماهير، ليلتحم بالسلطة مضحيا بسعادته الشخصية المتمثلة في التأجيل المستمر لزواجه بالعذراء "نمرة"، لذلك يعمد إلى توظيف شخصيات ترقى إلى مستوى الأسطورة.

---

[1] المرجع السابق ، ص 16.

[2] نزيهة الخليفي: الرمز في الرواية السياسية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي أنموذجا، مرجع سابق، ص11.

[3] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 28.

[4] المصدر نفسه، ص 47.

كما نجد الكاتب قد أضاف « عنصرا أسطوريا جديدا يتمثل في شخصية "نمرة" التي ترمز للحياة والخصوبة والحروب، ورمز للأرض العربية عبر صيرورتها التاريخية، وهي ابنة عم "درويش" جاءت تساعده في صراعه ضد "فرنسوا مارتال"، وتلم أشلاءه لتبعث فيه الحياة من جديد » .[1]

وتمثل ذلك في قول الكاتب: « جاء "درويش" و"نمرة"خطب في الجميع خطبة لم يبدأها ببسم الله وعند الانتهاء من الخطبة، أمر الجماعة بالمشي وراءه، مشوا ناحية الجبل إلى أن وصلوا إلى الكهف.

صاحت "نمرة"افتح يا سمسم، غلق الصخر، وظهر باب صغير أحنى الرجال الرؤوس، ودخلوا إلى الكهف، ودخلت النساء وراءهم... ودخل "درويش" وراء الجميع وأغلق الباب بالحجر ».[2]

نستخلص مما سبق أن الروائي يؤمن بإمكانية الانبعاث والتحرر، وهذا من خلال شخصية "درويش" و"نمرة" اللذين ساق الجميع أمامهما، ودخلا الكهف « وفي الخارج أشرقت شمس يوم جديد، فجرى الأطفال في شوارع القرية، وامتلأت السماء بطائرات الورق، طائرات بيضاء وزرقاء وحمراء ».[3]

ومما لا شك فيه أن المؤلف هنا جعل من شخصية"درويش" رمزا للبعث من جديد،ونمرة رمزا للخصب والبعث والحياة، وهذا يذكرنا بأسطورة "تموز" و"عشتار" التي تحكي قصة الإله تموز الذي صرعه خنزير بري... والشقائق التي يحكى أنها انبثقت وارتوت من دمه.

ومن الواضح أن الروائي يعاني –تحت وطأة الضغط السياسي والاجتماعي–ما كان يعانيه تموز في ظلمة قبره الموحش، وهو مثله يتشوق إلى نور الحياة، ومن المؤكد

---

[1] نزيهة الخليفي: الرمز في الرواية السياسية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي أنموذجا، مرجع سابق، ص 10.

[2] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 207.

[3] المصدر نفسه، ص 207.

كذلك؛أنه يوحي بهذا التماثل يستعير كثيرا من أدوات الأسطورتين والمغزى الكامن وراء هذين الرمزين الأسطوريين أن البعث لا يتم إلا من خلال التضحية، وأن الحياة لا تنبثق إلا من خلال الفداء، وكذلك عشتار التي تصحب تموز في رحلة البعث.[1]

ونلاحظ هنا أن شخصية "درويش" و"نمرة" مستوحاة من أسطورة البعث والخصب من خلال شخوصها التي تهدف إلى « البحث عن انبعاث جديد يبدد مرارة اليأس ويخصب بالأمل في ولادة جديدة منتظرة » .[2]

فالروائي "درغوثي" في استخدامه « للرموز الأسطورية لا يقوم باستلهام الأسطورة في مجملها، ولكن يذكر صفة من صفاتها الشهيرة، وذلك يستقل من خلالها خاصية الاستلاء بالمغزى وهي من أهم الخصائص المميزة للرمز » .[3]

فالكاتب هنا اتصل برمز "تموز" أو "عشتار" دون أن يصرح به.

ولقد «آمن الكاتب من خلال أبطال روايته بالتحرر والانتصار والانبعاث، والتغلب على قوى الشر والظلم والقهر عبر رموز أسطورية خلقت الحدث، وجسدته وحاولت تغييره وإعادة انبعاثه».[4]

ومما لا شك فيه أن فكرة البعث ترتبط دوما بأسطورة "تموز" الذي كان يموت مرة كل عام هابطا إلى العالم السفلي، وكانت تنزل عشيقته "عشتار" إلى العالم السفلي عازمة على إنقاذه ولكنه يعود مرة أخرى ويبعث؛ فينتشر النماء والخير، ومقصد الكاتب من هذه الشخصية الأسطورية التي تمثلت في "تموز".[5]

---

[1] ينظر: رباب هاشم حسين: توظيف الرموز الأسطورية في الشعر بين نازك والسياب، مرجع سابق، ص 18.

[2] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر السياب نموذجا)، مطبعة هومة، الجزائر، ط 1، 1998، ص 90.

[3] محمد العيد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص 129.

[4] نزيهة الخليفي: الرمز في الرواية السياسية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي أنموذجا، مرجع سابق، ص 10.

[5] ينظر: إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 75.

حيث تشرب روح هذه الأسطورة ليدل على رفضه للدمار والهلاك، وكل ما تعيشه بلاده من قهر، بل يريد ميلاد حياة جديدة؛ بحيث « محاولة إقصاء الشعور بالموت،وتغليب التمسك بالحياة، حتى أصبح الموت نفسه لحظة ميلاد جديد، ليكون الموت منتج حياة جديدة، سواء أتم ذلك بالبعث والنشور، أم بترك بذرة الحياة مغروسة في بقعة دم لتنمو من جديد؛ فالذي يموت لا يلبث أن يبدأ رحلته من جديد، في سفر متواصل، بقوة العشق والأمل، محققا يقظة جديدة في عالم جديد ».[1]

وما جعل الكاتب لينجذب للفكرة بين الموت والحياة هو الواقع السيء الذي يحيل إلى الموت، وفي نفس الوقت الإيمان بالثورة على هذا الواقع المعتوه وانتصارها الحتمي والضروري الذي يعطي قوة العزيمة، والإرادة والإيمان القوي بالحياة وانتصارها وعدم انكسارها في صراعها مع قوى الشر والموت الصاعق.

وبطل الرواية "درويش" يرمز كذلك للفئة الكادحة المسحوقة التي يعيش حالة من التمزق والسقوط؛ بل تصل إلى درجة الموت، لكنها تعود وتصارع وتكافح من جديد من أجل التغير وتؤمن أن الحق سوف ينتصر على الباطل نفس"سيزيفي".

وهكذا؛ فإن هذا الرمز الأسطوري « يعبر عن معاناة الإنسان بين يدي القدر العاتي، والظالم المستبد، وفي د وامة الفقر وامتناع الخير والخصب، إلا أن إحساسه بحتمية انتصار الحياة على الموت بفعل الحرية وبإرادة الحياة ».[2]

لذلك نجد هذا الروائي يؤكد على غلبة الحياة على الموت، كما كأن إله الخصب والحياة والبعث (تموز)، تماما مثل بطل روايته "درويش" الذي سيقوم بإعادة الحياة وبعث الحيوية والنشاط والحماس في أهالي قريته، وهذه الشخصيات الموجودة في الرواية التي جاء بها "درغوثي" تحمل دلالات كثيرة أراد التعبير من خلالها عن الواقع المتكلس الذي

---

[1] رباب حسبن هاشم: توظيف الرموز الأسطورية في الشعر بين نازك والسياب، مرجع سابق، ص 16.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 180.

يرى؛ أنه في طريق الزوال، لذلك نجده متفائلا، يرى أن هناك من سوف يُبعث ويضيء واقعنا بالنور والعدل والمساواة والرخاء والعيش الرغيد، والأمان والنظام.

وتمثل الرموز الأسطورية « أحد أكثر الأشكال التعبيرية استلهاما في الرواية؛بوصفها التعبير الأمثل عن متيفات غريزية، كونية مختلفة، وأنساقا من السلوك والمعتقد الإنساني والرموز بعامة، كالأسطورية تماما محل عمل دائم لا يتوقف؛ إنها فقريات حية ومتجددة لا تتوقف » .[1]

وهنا نشير إلى أن رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" قد « ضمت كثيرا من الإشارات والصور الأسطورية، بل أنشأت أسطورتها، فهي تحتج على الواقع، من خلال تلك العوالم التي رصدتها الرواية، منشأة بذلك أسطورتها » .[2]

لقد اخترق النسيج السردي، كما هائلا من النصوص التي تتوفر على إشارات أسطورية عما ورد في الرواية « وتفكك الخلق في كل الاتجاهات فصرخ فيهم "درويش" في ساحة الصناعات التقليدية بعد ساعة من الآن، لا تنسوا! سأمسخ كل من يتغير منكم قردا أو خنزيرا » .[3]

وكذلك مسخ« فاستحال حجرا أصم أخرس، فنشبت حوله الأساطير » .[4]

ومن خلال ما سبق ندرك أن بطل الرواية درويش له قدرات وسمات أسطورية،وخوارق عجيبة، ومن بينها المسخ الذي يعد من أهم الموضوعات المعروفة في القصص العجائبية والأسطورية والأكثر شيوعا، «هو تحويل الكائنات من جنسها المخلوقة

---

[1] نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 177.

[2] عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم الدّرغوثي القصصية والروائية، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط 1، 1999، ص 40.

[3] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 201.

[4] بوشوشة بو جمعة: التجريب وجماليات المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، دار رسلان للنشر، سوسة، تونس، ط 1، 2014، ص 201.

عليه إلى جنس آخر بعيدة عنها، مع احتفاظها بعد التحول ببعض السمات من جنسها الأول».[1]

فالمسخ هو تحويل البشر إلى حيوانات وإلى أشياء أخرى، فـ"الدرويش " لديه القدرة على مسخ الناس إلى مخلوقات غير آدمية، وهذه التحولات الإنسانية إلى حيوانات تعد أحداثا عجيبة خرقت كل حدود الواقع المنطق؛ فكانت لها أغراض وأهداف، تميزت بها شخصية درويش، الذي يقوم بعملية المسخ التي يرمز البطل من خلالها إلى تعرية وكشف نوايا الناس، حتى يسهم في تغير الواقع بدوره الفعال والقوي؛ لأنه يعد الشخصية المحورية التي استقطبت أهم الأحداث في بروز الشخصيات الأخرى ودورها.

ومن هنا نستشف أن المسخ يعد قيمة أساسية في هذا النوع من السرد الأسطوري والعجائبي الذي ألبس الرواية طابعا غرائبيا.

وكذلك نجد الروائي قد تفنن في إضفاء مياسم العجيب والخارق على صورته التي تأخذ من التراث الأسطوري الإغريقي بأن جعله كائنا مزدوجا وغريبا، نصفه إنسان ونصفه الآخر حيوان.[2]

وتجلى هذا في الرواية من خوارقه أن « كان له جناحان كبيران مزخرفان بألف لون ولون...ربت مرة على ظهر حصانه فنبت للحصان جناحان » .[3]

وكذلك« كما حلت لعنته على من خالف أوامره فخرجت عليه ثعابين شريرة متحفزة » .[4]

لقد مثلت شخصية "درويش" الرجل الغامض والبسيط في آن واحد؛ فهو الذي حير الجميع، بما يقوم به من تصرفات خارقة للعادة، وامتلاكه قدرات عجيبة ومواصفات

---

[1] ينظر: إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 80.

[2] المصدر نفسه، ص 84.

[3] نفسه، ص 128.

[4] نفسه، ص 129.

أسطورية، تحمل في طياتها صور البطل الأسطوري الذي يقوم بأفعال « تحدث في عالم وهمي يرمز إلى أشياء وأحداث حقيقة لكن منحرفة ومضخمة » .[1]

لقد وهب الروائي درويشه قدرات خارقة، وأفعال تخالف المنطق، ويعمها الغموض،وقد ساعدته هذه القوى للوصول إلى هدفه المنشود محاولة منه في تغير واقعه المعيش ومصير أمته؛ وبهذا أضحى "درويش" رمزا أسطوريا، يجسد البطل الملحمي التراجيدي،وقد أشعت سماته البطولية على النص الروائي بأكمله، فهو البطل الأسطوري النبيل والشجاع الذي يضحي من أجل المبدأ السامي في تغير وضع قومه، المتمثل في التحرر والوقوف في وجه العدو والظالم، بحيث تحمل الأعباء والآلام والمعاناة والتضحية.

وشخصية "نمرة"، كذلك قد « تميزت –هي الأخرى– بهذا الوجه المزدوج الواقعي والأسطوري، مما يعلل تعدد صورها وتنوع أسمائها، ومن ثمة ثراء دلالتها الرمزية؛ فتكون بذلك شخصية مفردا في جمع، فهي ابنة عم "درويش"، وهي "شهرزاد"، وهي "نمرة بنت المنذر"» .[2]

ومن خلال هذا يمكن القول إن رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" قد لبست حلة أسطورية زينتها حكاية ألف ليلة وليلة ورسم الروائي شخصية "شهرزاد" من خلال رواياتهم مبدي، بها وبفنها السردي؛ فأبدع في خلق نموذج محاكيا لقصص "شهرزاد" واستفاد من طريقتها في السرد.

و"شهرزاد" من الشخصيات المعروفة في الموروث الحكائي العربي، فهي الفاعل الرئيس في "ألف ليلة وليلة" وصفتها التي عرفت بها في حماية الناس من سطوة الموت من طرف "شهريار"، حيث تقول "نمرة":« كنت شهرزاد الحكاية القديمة وأنا انتظر قدومك على حصان أبيض » .[3]

---

[1] مصطفى الجوزو: من الأساطير العربية والخرافات، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 2، 1980، ص 09.

[2] بوشوشة بن جمعة: التجريب وجماليات المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 302.

[3] إبراهيم درغوثي: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، مصدر سابق، ص 19.

ولقد وجدنا في النص أن « نمرة بطلة الرواية هي شهرزاد بصورة عامة تطل علينا من جديد لتحكي عن شهريار أو درويش » .[1]

وتقول "نمرة" في الرواية:« اليوم بعد أن مرت كل هذه الأعوام أرى لزاما علي أن أحكي أنا "شهرزاد" السجينة بين دفتري كتاب ألف ليلة وليلة... سأحكي ليلة أخرى نسيها الرواة ولم يدونوها في كتبهم » .[2]

لقد اختار الكاتب شخصية "شهرزاد" لما تحمله من صفات الذكاء والوفاء وهي رمز أسطوري يرمز إلى الفطنة والدهاء للمحافظة على النفس والهروب من الهلاك وكذلك ليعبر بها على لسان الأمة العربية المعبرة عن مآسيها والرافضة لواقعها المزري.

وبهذا تحولت "شهرزاد"الساردة الفطنة إلى رمز أسطوري؛ فهي تلك المرأة الذكية التي سافرت إلى أصقاع العالم؛ باعتبارها بطلة أسطورية في ألف ليلة وليلة.

وقد ورد في الرواية ما يدل على ذلك « لم أقل لكم منذ البداية أن "درويش" هو بطل هذه الرواية العجيبة والغريبة والتي لو كتبت بالإبر على مآقي البصر لكانت عبرة لمن يعتبر، على رأي الست "شهرزاد" » .[3]

ولم يقتصر توظيف الكاتب لشخصية "شهرزاد" واستحضارها لمجرد الحديث عن ليالي السمر والحكي، وإنما تجاوز ذلك إلى طرح ومناقشة قضايا سياسية تمس واقعه الأليم، فالعودة إلى فحوى الليالي، وهدفها الأسمى الذي ترمي إليه، هو معالجة فساد السلطة التي أهملت أمور البلاد والعباد.

ونجد الروائي وظفها في مقطع آخر كذلك و« أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح ».[4]

---

[1] نظيرة الكنز: جمع في صفة مفرد أم مفرد في صيغة الجمع؟ قراءة في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، دار إشراق للنشر، تونس، ط 1، 2009، ص 11.

[2] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 185.

[3] المصدر نفسه ، ص 11.

[4] نفسه، ص 194.

وفي مقطع نجد« وأذن الصباح وبان الفجر ولاح، فخرجت من الحكاية وعدت إلى الحياة ».[1]

فكانت شهرزاد تتحدث ليلا كاملا، حتى طلوع النهار، والملاحظ من استحضار الروائي لهذه الشخصية، لم يكن مقتصرا على شخصيتها؛ بقدر ما كان عاما وشاملا لما ترويه من الحكايات التي استطاع من خلالها أن يمزج بين ما يريد الحديث عنه وبين حكايات الليالي، فاستفاد من أجوائها الخيالية والعجائبية والأسطورية المشوقة التي أثرت النص بحلة بهية يعبر من خلالها الكاتب عن رؤياه ورفضه وقلقه من الواقع الذي يعتري وطنه خاصة والوطن العربي عامة، وما يسوده من سياسات قمعية، وثورات وتحولات وتحويرات، فجسد بواسطتها أفكاره ومشاعره اتجاه أمته العربية.

ولهذا لجأ الكاتب إلى الأسطورة « استجابة للوضع الروحي للإنسان الحديث الذي اصطدم بواقع جاف أوجد دوافع قوية للهروب منه، فكانت الأسطورة هي المهرب المريح،عبر السماح للخيال بالتجوال الفسيح في عالم محدود وبذلك انفتحت الآفاق واسعة ليكون التعبير الفني متحررا من قيود الواقع، ومعطياته المنطقية الجافة وقد استطاع الإنسان عن طريق الأسطورة أن يرضي حاجته الروحية من جهة، وحاجته إلى التوازن مع المجتمع من جهة الأخرى » .[2]

وأسطورة شهرزاد هذه الأنثى صارت رمزا معبرا عن هموم الإنسان وتوقه الحار للتحايل على الواقع وتجاوزه فشكلت منفذا للروائي، لكي يحكي من خلالها ما يجول في نفسه وفكره باعتبار أن هذه الأخيرة هي عبارة عن« مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة من أقدم العهود والحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع » .[3]

---

[1] إبراهيم درغوثي: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، مصدر سابق، ص 48.

[2] أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، مكتبة عين شمس، مصر، ط3، 1995، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

والغاية من هذا كله هو طموح الإنسان الحديث في إعادة خلق عالم جديد يتجسد فيه الماضي والحاضر، ولذلك ألقى الأديب المعاصر بنفسه بين أحضان الأسطورة يحاكيها،ويتنفس سحرها ويستلهمها، ويوظفها.

ونخلص إلى أن السرد الأسطوري في "الدراويش يعودون إلى المنفى" "لإبراهيم درغوثي" هو « شقيق السرد الروائي ومتصل به اتصالا حميما يجعل القراءة تنوس بين عوامل كثيرة منها ما هو في حيز يومي، المعيش، ومنها ما هو في إطار الحلم والخيال،وما يتصل بهما من عجيب وغريب، ومنها ما يمكن أن يصنف ضمن اللاعقلاني » .[1]

ونستشف من هذا أن الرمز الأسطوري قد أصبح يمثل المادة الخام والضرورية التي يمكن أن تشيع في العمل الروائي.

وهكذا تعد رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" قد تمكنت من إنتاج رموز أسطورية لها طاقتها الإيحائية والانفعالية والتكثيفية لإحداث التغير والثورة على ما هو سائد وحتى في كل البنى، ذلك « أن الأدب إذ يرتبط بالخيالي والأسطوري، يصبح أكثر قابلية؛ لأن يكون المجتمع بناء يشمل برؤيته الجمالية المجتمع، علما وفلسفة، قيما وعلاقات، فيعيد على طريقته وبخصوصيته، النظر في العالم بحيث يكون نقدا شاملا، انطلاقا من تلك الرؤية ».[2]

وهذا ما دفع الروائي "درغوثي" إلى التعامل مع هذه الرموز الأسطورية التي استحضرها، باعتبارها أقنعة فنية يحاكي من خلالها المجتمع والعصر؛« فالعودة إلى الوقائع التراثية والتاريخية، وتغير ملامح الشخصيات وإضفاء بعض الخيال على الأحداث

---

[1] عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، مرجع سابق، ص 41.

[2] عمار علي حسن: النص والسلطة والمجتمع والقيم السياسية في الرواية العربية، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2007، ص 73.

تعد من الأساليب التي تجعل الكاتب أكثر تحديّا وتحريّا في التعبير، من خلالها يتخلص من ضيق الدلالة ليعانق الرموز الأسطورية ».[1]

وبهذا المعنى، شرعت رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" نفسها لعدة أبعاد منها الموضوعي والذاتي والواقعي والأسطوري، عبر استلهامها لهذه الأساطير وما ترمز إليه،والتي مكنتها هذه الأخيرة من تكثيف تجربتها الجمالية، وعلاقتها بالسياق في متن الرواية.

بحيث وجدنا أن "درغوثي" يستوحي من التراث الأسطوري؛ ويضمه في أدبه « ما جعل عمله بوتقة تنصهر فيها تأملاته وإشارته الأسطورية ».[2]

والظاهر من خلال هذا الفائض من الرموز الأسطورية أن « النص السردي يتمرد على صاحبه للحياة على هذه الأرض، فكأن الروائي لم يعد مهتما بالمعيش والواقعي بقدر اهتمامه بإمتاع المتلقي وتحويل السرد من نقل لأحداث من الواقعي إلى الأسطوري؛ فسرد الأسطوري فيه توسيع لطاقات النص وإمكانات تأويلية » .[3]

وهذا ما ميز هذه الرواية؛ فهي تنهل من الأسطوري لتقيم لنفسها صرحا عاليا من جهة وترضي ذائقة القارئ من جهة أخرى.

وخلاصة القول: إن هذه الرموز الأسطورية "تموز" و"جلجامش" و"درويش" قد شكلت مصدر إلهام لـ"درغوثي"، لملء الفراغ الرهيب الذي يعاني منه، والمفروض عليه من هذا الواقع المرير وما يتخبط فيه من صراعات وأزمات، وأن هذه الشخصيات الأسطورية بمثابة خلفية للموقف الذي يعبر عنه ليطبقها على عصره الذي أخذ بالانهيار

---

[1] نزيهة الخليفي: الرمز في الرواية السياسية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي أنموذجا، مرجع سابق، ص 09.

[2] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء، مصر، ط 1، 1998، ص 368-369.

[3] عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، مرجع سابق، ص 43.

والتداعي،ليحقق عالم حالم يرتكز على معطيات الماضي لينقلها ويدمجها في الحاضر محاولة ليتغير والبعث من جديد.

وتأتي رواية "مجرد لعبة حظ" لـ"إبراهيم درغوثي"، تحمل في مضمونها رموزا أسطورية لخدمة النص وإثارة المتلقي، وقد استثمر الروائي حكاية "ألف ليلة وليلة" التي استحضرها في روايته السابقة "الدراويش يعودون إلى المنفى" شخصية شهرزاد كانت حاضرة في هذه الرواية.

فجاء على لسان أحد أبطال الرواية "فائز" « أتعشى وأطلب من شهرزادي حكاية جديدة، حكاية لم يسمعها أحد قبلي حكاية الجسد المستثار في فحولته والجسد المستباح،تحكي شهرزاد حكايتها التي تعلمتها من الجدات والخالات والعمات والجارات والصديقات، تحكي حكايتها التي تعلمتها من خطيب الفرصة الضائعة، تحكيها بإتقان تحكيها برغونة، تحكيها بصخب، تحكيها بصمت، تحكي شهرزاد حكايتها مرة باكية ومرات مسرورة، وأنا أمضغ تحت أضراسي مرارتي وحزني، وأحلم بالطفل الذي سيكون».[1]

وهذا يدعو إلى القول بأن الروائي المعاصر جنح إلى تراثه الشعبي المترامي الأطراف؛ ليستقي منه رموزا وأقنعة، وشخصيات كان لها دور في إثراء روايته، ومنحها حمولات ترميزية جعلتها تتخطى حدود الواقع، الأمر الذي أدى بـ"دّرغوثي" إلى احتضان أسطورة شهرزاد الرمز المؤنث التي كان لها صدى ووقع كبير في الرواية المعاصرة.

ومن خلال ما سبق يمكن القول إن « عالم الأساطير مشحون بالأبعاد الرمزية والرؤيوية مليء بالصراعات والمتناقضات ويعبر من خلالها الكاتب عن تجارب ورؤى معاصرة ويحملها من تجربته الفنية الخاصة سمات روح العصر».[2]

---

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، المدينة لنشر، صفاقس، تونس، ط 1، 2004، ص 108.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 221.

ولقد ذكرها في موضع آخر « وأظل أحلم وتظل شهرزاد ترضي غروري الكاذب بفحولة مفقودة، إلى أن ترن في مرقص النزل دقات منتصف الليل، فأغادر الحكاية من بابها الواسع ».[1]

وفي هذا المقام يبعث "درغوثي" عهدا جديدا تحياه"شهرزاد" في عالم الحوار، وتبادل أطراف الخطاب في فضاء مفتوح وحديث شيق ومعلن يمتع السامع له؛ لتبوح برؤيتها للعالم، وكلاهما المفعم بعبارات الثورة والتحدي والتمرد على سلطة "شهريار"؛ بحيث تسرد ما آلت إليه حياتنا الراهنة وحال الأمة العربية.

"فبثينة" بطلة هذه الرواية تقمصت شخصية "شهرزاد" و"فائز" جسد شخصية "شهريار" الذي يحن إلى سماع حكاياتها، فكانت بثينة شهرزاد التي ترمز للمرأة الناجحة التي استطاعت تحويل شهريار إلى « طفل صغير، ومن إنسان مدمر إلى طاقة بناءة،وهذا هو الدور المنتظر من المرأة في واقعنا العربي وفي عصرنا الحالي » .[2]

فالغاية من استدعاء شهرزاد يعبر عن موقف من جملة المواقف التي يصبوا إليها "درغوثي" لكي يعطي الأولية لتحرير المرأة، فيدعوها إلى قتل رموز الاستبداد والتسليط،وأن تكون عنصر فعال ينادي بالثورة والتغير من أجل الحرية التي ينشدها.

ومن هذا كانت المرأة قمة من قمم الكفاح؛ فبسطت سيادتها على الأرض حيث يقول "نزار قباني" في هذا الشأن: « المرأة عندي أرض ثورية، ووسيلة من وسائل التحرير، إنني أربط قضيتها بحرب التحرير الاجتماعية التي يخوضها العالم العربي اليوم، إنني أكتب اليوم لإنقاذها من أضراس التسليط وأظافر رجال القبيلة، إنني أريد أنهاء حالة المرأة وتحريرها من سيف الجور والتسليط ».[3]

---

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 109.

[2] وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص 108.

[3] نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط 1، 1999، ص 427.

فالروائي قد التقط من أفعال "شهرزاد" ومن أعماقها روح التمر والثورة بوجهها إلى كل أنثى تواجه العدو وتعيش تحت وطأة الطاغي.

اتخذ الكاتب من شخصية "شهرزاد"التي « تميزت بالقهر السياسي بين الحاكم والمحكوم رمزا سياسيا ووسيلة وأداة لتعبر عن معاناته وواقعه الأليم، فكانت رمزا للوقت والأمة وما تعيشه من ويلات » .[1]

وهكذا "شهرزاد" تدافع عن حياتها بالسرد من أجل البقاء فعليها « أن تمتحن موهبتها كقاصة، أو أن تموت؛ لأنها لا تعيش إلا إذا كانت قادرة على إثارة فضول الملك لما ترويه ».[2]

وقد سعى الروائي هو الآخر إلى استثمار عيون التراث السردي العربي، من خلال ربط روايته وتأصيلها بنصوص سردية تخيلية ذات صبغة عجائبية أسطورية؛ « فكان شديد الإعجاب والتأثر بشخصية شهرزاد فبنى عليها نصه، وبذلك فالليالي صنعت الخلود والاستمرارية في الذاكرة البشرية بإمكاناتها الفنية والشعبية المتميزة؛ فهي ذخيرة سخية العطاء ولن تنضب عبر العصور » .[3]

ونخلص في الأخير أن نجاح "درغوثي" في الاستفادة من حكاية الليالي وتوظيفه للرمز الأسطوري "شهرزاد" جسد لديه عمق التجربة الروائية، وانفتح باعتماده عليها على عوالم جديدة من الحكي والسرد اللامنتهي، ضف إلى ذلك ما تتمتع به هذه الأسطورة من طابع عجائبي وغرائبي، وذلك لإغراء المتلقي، لما تحتوي عليه من أجواء عجيبة تدور أحداثها في عوالم سحرية فاتنة، بأسلوبها الأسطوري والخيالي الجامح الذي يبعث

---

[1] هاجر العلمي: صوت شهرزاد في السرد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، تخصص أدب عربي حديث، إشراف الدكتورة: حمداوي سعيدة، كلية الآداب واللغات، جامعة أم البواقي العربي بن مهيدي، الجزائر، 2015، 2016، ص 46.

[2] سعيد الغانمي: الكنز والتأويل (قراءات في الحكاية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 47.

[3] هاجر العلمي: صوت شهرزاد في السرد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، مرجع سابق، ص 27.

المتعة،ما يؤكد انبهار درغوثي بفن السرد القصصي الذي تمثل في الرمز الأسطوري "شهرزاد" حيث لجأ إليها لينهل من نبعها، ويعطيها صبغة تحمل روح عصره وتشاركه هموم دهره والقضايا المعاصرة التي تعاني منها الإنسان العربي؛ « فكانت أصداء ألف ليلة وليلة وآثارها واضحة بجلاء في مجرى هذه الرواية "مجرد لعبة حظ"، من ذلك ذكر شهرزاد أو تشبيه بثينة بشهرزاد، وكانت الحكايات في الترابط بين الشخصيتين » .[1]

ولقد تميزت رواية "مجرد لعبة حظ" بمناخ أسطوري لافت يتداخل مع الواقعي بطريقة يصعب معها الفصل بين الخطابين وقد أشارت "بثينة " إلى هذا التمازج واللبس بقولها:« سأخلط الحق بالباطل وأرسي به في وجوهكم، أرميكم بخليط من الأوهام والحقائق، أوهام كالحقيقة وحقيقة أغرب من الوهم» .[2]

وهذا يذكرنا بليالي ألف ليلة وليلة، وبواقعنا الذي صار من غرابته وتعقده وغموضه شبيها بالعالم الأسطوري وغرابة الواقع هي« التي ذكرت الكاتب بحكايات الليالي، فرآها أكبر معادل موضوعي للتعبير عن أفكاره ».[3]

فاللجوء إلى الأسطورة هي وسيلة للتعبير عن ضغوط الحياة الواقعية هذه الممارسات الضغوطية التي أصبحت تتحكم في مصير الإنسان داخل واقع يحكمه ويسيطر عليه.

ولقد صرحت "بثينة" منذ البداية في صفحات الرواية حين قالت: « أنا امرأة تصرخ في وجه العالم ولا يغمض لها جفن لأنها تعرف أنها أسطورة..أسطورة خارجة من بطون مدونات التاريخ.هل صادف أن رأيتم سطورا تلملم ذاتها لتتحول إلى لحم ودم » .[4]

وهنا تقدم "بثينة" نفسها بنفسها باستعمال ضمير المتكلم أنها أسطورة؛ بحيث نجدها في الرواية تتلون وتنقلب وتخرج للقارئ في كل مرة بهيئة آلهة أسطورية؛ « فهي عشتروت

---

[1] شيراز بالعبرية: توظيف الشخصيات التراثية وتداخل أنماط الخطاب في رواية مجرد لعبة حظ لإبراهيم درغوثي"، دارسلان، سوسة، تونس،ط1، 2014، ص 252.

[2] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 19.

[3] نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، ط 1، 1995، ص 135.

[4] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 09.

وإليسار وعليسة وهي تانيت واللات والعزّى ومناة الثالثة »[1]، ولقد طرحت لنا الرواية عديدا من أسماء الآلهة القديمة التي ذكرناها سابقا، خاصة في قول رجل الملهى أحد أبطال هذه الرواية عن بثينة « بأنها كاهنة معبد الآلهة تانيث » .[2]

كما أخبرنا زوج بثينة "فائز الرابحي": بأنه رأى بثينة في صورة آلهة قديمة وفي هيئة نساء من العصور الماضية يقول: « التفتُ أبحث عن "بثينة" فوجدتها واقفة أمام لوحة تمثل الإله "بعل حمون" صحبة الإلهة"تانيث"، كانا منهمكين في عشق إلهي مجنون، رب يعشق ربة، يمد لها يده فتضعها على قلبها، وتمد له يدها فيضع عليها قبّلته الإلهية،كانت "بثينة" تزداد بعدا عني كلما اقتربنا من التاريخ القديم أرى نساء أخريات يخرجن من تحت ثيابها العصرية مرة في زي نساء قرطاج، ومرات في أزياء غريبة رومانية إسلامية، أراها مرة عارية تماما ومرات تضع قطعا من جلود الغزلان والنمور على جسمها الرشيق، أراها مرة في ثياب فلاحة إغريقية ومرات في زي أميرات الشرق القديم، فأكتم سري ولا أبرح بالرؤية، لأن العبارة تضيق عن وصف ما أرى ناديت فعادت إلى الحاضر عودة المتعب من رحلة شاقة » [3].

ونلاحظ هنا أن شخصية بثينة تحمل صورة المرأة عبر التاريخ؛ فهي تظهر مرة في مظهر ربة آلهة، ومرة في شكل نساء قرطاج، ومرة في زي نساء رومانيات أو مسلمات ومرة كأميرات الشرق القديم؛ أي بثينة في كل النساء أو كل النساء هن بثينة التي ليست عدة شخصيات بحيث تقول:« أنا بثينة زرت أماكن كثيرة في هذا العالم الفسيح والسياحة والجري وراء الاكتشافات والمتعة والمغامرات، فليس من السهل أن تتحدى "عالم التأنيث" وأصعب من ذلك أن تكتشف "كنز قرطاج" لتجد نفسك بعد ذلك وسط الصغار والكبار داخل معبد "البعل" في قرطاج "لاند" مارست عملي بشغف لم يعترض أحد على ألعابي

---

[1] المصدر السابق، ص 112.

[2] المصدر نفسه، ص 122.

[3] نفسه ، ص 123.

الكهنوتية أقدم نفسي للجميع على أنني كاهنة "معبد البعل" وأعرض عليهم أوراقي فيستقبلونها بترحاب عجيب "دقازة" يقول الصغار، فتنهرهم الأمهات:

حرام ما تقولش دقازة بصارة، ويضيف الرجال بحكمة: أتكونش مشاركة ربي في علمه يا ولدي؟ ولا أهتم، لا ألتفت لغنج النساء ولا لحكمة الشيوخ، أمضي من محطة لهو تسبقني شقشقة عقودي ورائحة عطوري وجاذبية لا تقهر ».[1]

وهذا القول الصادر من "بثينة" يدعم قولها السابق؛ إنها تمثل كاهنة معبد تأنيث،وهذا في مدينة الألعاب المدينة الساحرة؛ وأنها قارئة الغيب من خلال أوراق الحظ، وإن هذه المدينة عالم أسطوري وعجيب؛ فهو عالم التسلية واللهو، وعالم جدي يمثله معبد تأنيث،وهذا التناقض يرمز إلى واقعنا المبعثر والمحير الذي يولد لدينا الدهشة والاستغراب والاستعجاب، ويرمز كذلك إلى أن الملاهي ومدن التسلية هي المكان التعبدي في عصرنا الراهن، أما الأماكن التي نتعبد فيها هي التي صارت تدل على الفجور واللهو والمجون والموبقات.

وكذلك يمكن القول إن بثينة هي معبودة جديدة للخلق الذين يرتادون المكان التعبدي؛ أي أنها تأنيث العصر المعاصر؛ ووردت الإلهة تأنيت بعدة أسماء مثل:"تأنيث،تانابت، تحت، أو تانيس، هي ربة الخصوبة والسماء وحامية مدينة قرطاج البونيقية، عرفت هذه الربة الأمازيغية الأمل في ثقافات مختلفة كالثقافة الرومانية والإغريقية غير أنها برزت خصوصا في قرطاج كأعظم آلهة حيث جعلت زوجة "لبعل أمون"، وهو بدوره مزيج من "أمون الأمازيغي"، وبعل الفينيقي وعرفت "تانيت" بأنها ربة ليبية أيضا، ويبدو أن هناك من يرى بأن:"تانيت" نفسها بنت أو نايت الأمازيغية وهناك من يرى بأن اسم "تانيت" قد يكون على الأرجح هو تينيت وهو ما قد يعني الوحي

[1] المصدر السابق ، ص 131-132.

بالأمازيغية، وهناك من يرى كذلك أنها كانت في المنطقة المعروفة حاليا بموريتانيا وما زال الموريتانيون يطلقونها على المرأة ».[1]

وتانيت عبدت كذلك إلى « جانب "بعل حمون"، وكانت تسمى وجه "بعل"، وتعتبر رمز الخصب والنماء وازدهار الحياة ».[2]

وبعد التعريف بهذه الإلهة "تانيت" اتضح لنا أن "بثينة" تشرك مع "تانيت" بأنها من المعبودات ولكن تختلفان في أن "بثينة" معبودة القرن المعاصر « و "تانيت" معبودة القرون السحيقة، وتشتركان في أن "بثينة" تمارس ألعابها في معبد هذه الأخيرة؛ لأن "بثينة" هي خليقة "تانيت" في هذا المعبد، وهي صورة من صورها وإنهما تشتركان كذلك في أن "بثينة"تحاول قراءة المستقبل عبر الوحي الذي ينزل عليها وتستكشفه من خلال أوراق الحظ، فهي مثل "تانيت" التي تعني الوحي؛ أي أنهما تشتركان في معنى الوحي، ولكن تختلفان في أن "تانيت" هي ربة الخصوبة ولكن "بثينة" ربة الجدّب لأنها لم تستطع أن تحصل على الخصوبة، ولكن يمكننا القول إن "بثينة" حاولت أن تتشبه بالإلهة" تانيت" لتصبح رمز للخصوبة مثلها لذلك أطلقت على نفسها بأنها كاهنة معبد الإلهة "تانيت".[3]

وبهذا تكون بثينة هي إحدى المعبودات المقدسات مرة وفي مرة أخرى من العواهر المقدسات، وجاء ذلك على لسان رجل الملهى بأن "بثينة" ما هي إلا "إليسار" تلك المرأة الأميرة عند الفينيقيين و القرطاجيين يقول: "هل تذكرين يا أميرة أن اسمك "إليسار" وأن أباك أهداك إلى معبد الرّبة "تانيت" في مدينة "بعلبك" وعمرك ثلاث عشرة سنة، هل تذكرين كيف بقيت في المعبد تخدمين الربة وكهنة الربة وضيوف الربة وعابري السبيل خمس سنوات هلالا وراء هلال (...) وتحول ركح الملهى إلى معبد فينيقي، رأيت نفسي

---

[1] أحمد الفرجاوي: تانيت، متاح على الموقع: http://ar.wikipedia.org/wiki ، تاريخ النشر:2019/01/26، تاريخ الانزال: 2020/06/14، على الساعة: 16:36.

[2] عبد المنعم المحجوب: معجم تانيت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، 2013، ص 28.

[3] نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: عبد الرحمان تبرماسين، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010-2011، ص 305.

في المعبد كنت واحدة من العواهر المقدسات، أنا "إليسار" المقدسة أمارس الجنس مع الكاهن الأعظم "عملقرت" في قلب الظلام".[1]

ومن خلال هذا القول يتبين لنا إن بثينة ما هي إلا صورة عن "إليسار" الأميرة والمعبودة المقدسة لدى الفينيقيين والقرطاجيين، وأنها كانت خادمة الربة "تانيت"، وهي إحدى الآلهات المقدسات لكنها عاهرة مقدسة تمارس الجنس مع كبير الكهنة، ومن هنا تتشابه هي و"بثينة" في خاصية الجنس فكلتاهما من العواهر المقدسات؛ فهذه الأخيرة تمارس الجنس مع "جميل العذري" ومع رجل الملهى ومع آخرين و"إليسا" مع الكاهن الأعظم.[2]

وكذلك نجد أن بثينة تشبه "إليسار" في أنهما تمثلان العشق إذ أن "بثينة" معشوقة "جميل العذري" و"فائز الرابحي" و"رجل الملهى"و "عملقرت" على اعتبار أنها "إليسار" معشوقة الكاهن الأعظم "عملقرت"، لقد أكد رجل الملهى أن لا فرق بين "جميل العذري"و"عملقرت الفينيقي" حيث تقول "بثينة" على لسانه: "وفجر في وجهي قنبلته الثانية قال: أتدرين أن الرجل الذي طعنه أبوك تحت عجلات الشاحنة على الطريق الرابطة بين نابل والحمامات هو الكاهن الأعظم "عملقرت" فرددت عليه ساخرة- أخطأت المرمى يا صاحبي هذه المرة، ذلك "جميل بن معمر العذري" عليه رحمة الله وبركاته! أغمض عينيه وهمس: "جميل بن معمر العذري"، هو "عملقرت الفينيقي"، هو مجنون ليلى، هو "روميو"،هو "ليوناردو ديك بريو" هو أنا هو روح هائمة".[3]

وبحسب هذا القول إن بثينة هي "بثينة معشوقة جميل العذري"، وهي "إليسار معشوقة عملقرت الفينيقي"، هي ليلى معشوقته"قيس بن الملوح"، هي جولييت حبيبته "روميو"، وهي "روز" حبيبته "ليوناردو كابريو"، هي "بثينة" معشوقة رجل الملهى و« بهذا

---

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 143.

[2] ينظر: نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 305.

[3] المرجع نفسه، ص 143-144.

تكون "بثينة" رمزا للحب والعشق والحرمان والجنون، ورمزا للقداسة المزيفة، ورمزا للعبادة والألوهية المزيفة،إنها رمز مزدوج بين المقدس والمدنس بين العشق السماوي والأرضي بين الوفاء والخيانة، بين الشرف والعفة والطهارة والوساخة، بين الغزل العذري والماجن بين العلاقات المباحة والمحرمة، وبين الزواج المقدس وزنا المحارم » .[1]

وهذه أهم الرموز التي تحملها شخصية "بثينة"؛ أي "إليسار" الآلهة المعبودة، وقد جسدت "بثينة" معبودات أخرى للعرب في وقت الجاهلية منها "اللات والعزى، ومناة" التي عبدت من طرف العرب القدامى، وقد أخذت "اللات" عدة معاني وشبهت بآلهات قديمة إذ أن لفظة "اللات"« قديمة وردت في الأدب البابلي الذي يرجع عصره إلى ثلاثة آلاف سنة تقريبا، وهي اسم إله من آلهة البابليون، وكانت هذه الآلهة من بنات رب الأرباب وأخواتها وهي "مامناتو" (mammoto) و"عشتار" (Ichtar)وتظهر "اللات" في قصيدة فروسية "ازدوبار" (Epic of Isdobar) كالملكة التي تحكم وتأمر على الهاوية والتي سجنت فيها عشتار" ».[2]

وهذا الطرح يوضح لنا أن "اللات" تمثل الآلهة البنت من آلهات البابليين سكان شبه الجزيرة العربية فيه « تمثل فصل الصيف، كما تمثل عشتار فصل الشتاء أو الربيع ».[3]

وهذا يجعل التشابه أكبر بين هذه المعبودات و"بثينة" بطلة الرواية: فكما قلنا سابقا فإن "بثينة" ترمز للجدب والنار والشمس وهما تلتقي مع اللات في هذه الدلالات؛ بحيث ترمز وتمثل آلهة اللات إلى الموت والجدب والحر والنار والبؤس؛ أي فصل الصيف لكن عشتار فتمثل الحب والخصب والعطاء والنماء؛ أي فصل الربيع.

والآلهة "عشتار" قد سجنت على يد آلهة النار والجذب اللات، وقد ذكرت قصيدة قديمة هذا ففي«موقف من مواطن تلك القصيدة يصف الشاعر سجن "عشتار" ويقول: إن

---

[1] المرجع السابق، ص 306.

[2] محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1981، ص 126.

[3] المرجع نفسه، ص 127.

"عشتار" سجنت فمحي الحي والحياة والخصب عن وجه الأرض، فسلط حكم "اللات" على الأرض وهو حكم شدة الشمس المحرقة والعطش والبؤس والفقر والفساد، ثم بعث رب الأرباب رسولا إلى "اللات" وأمره أن يرشق الماء على وجه "اللات" الغاضبة ويهدئ شدتها".[1]

وقد تميزت "بثينة" بكل هذه المعاني؛ فهي القائلة عن نفسها « أنا امرأة مصنوعة من نار البراكين ونور الشمس ».[2]

فـ"بثينة" هنا تؤكد أنها مصنوعة من النار ونور الشمس المحرقة؛ فهي تشترك مع الآلهة اللات في هذه الخاصية، فهما يرمزان لأرض العطش والجدّب لرذاذ الماء حين أرادت بثينة أن تصبح رمزا للخصوبة وإنجاب الأمومة التي تمثل فصل الربيع الذي تحيا فيه الحياة، وتخضر فيه النباتات والحيوانات، وتدب مع صغارها في عرس بهيج، تقول "بثينة": « تركت الماء يسيل برفق فوق الصابون إلى أن فارت الرغوة على جانبي الحوض الكبير وامتلأ المكان بعطر أخاذ بعطر الأرض العطشى بعد رذاذ خفيف أواخر شهر سبتمبر » .[3]

لقد حاولت "بثينة" بطلة الرواية أن تصبح مثل الآلهة "عشتار" التي ترمز للخصب والأرض المنتجة التي تحمل بذور المحبة والربيع، ولكنها فشلت وبقيت على حالها؛ لأنها صورة من صور الآلهة "اللات" الأرض العطش البور العقيمة.

ولذلك« يصح ما روى و"لهوسن" من أن "اللات" إلهة الشمس، ويؤيده قول "استرابو" (Istrabo) الذي قال: إن النبطيين يعبدون الشمس » .[4]

وكذلك يرى "ابن الكلبي" « أنها الأصنام التي جاء "عمر بن لحي" حسب رواة العرب، فأخذها العرب عند النبطيين، أما الدليل على أن العرب أخذوها من النبطيين فهو

---

[1] المرجع السابق، ص 128.

[2] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 09.

[3] المصدر نفسه، ص 46.

[4] محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، مرجع سابق، ص 126-127.

كونها صخرة مربعة بيضاء عند العرب، كما كانت صخرة مربعة عند النبطيين، وكانت "بنو ثقيف" يسمونها ربة، كما كان النبطيون يلقبونها ربة البيت، وكان البابليون يرون فيها تمثال فصل الصيف النبطيون يعتبرونها إله الشمس، وكذلك العرب ينسبون إليها فصل الصيف كما قالوا: ربكم يتصيف باللات لبرد الطايف ».[1]

ومن خلال هذا الرأي يتضح لنا كيف جاءت "اللات" من قوم إلى قوم وقد استقبلها العرب، وبعدها عبدوها، وكذلك وجدنا "بثينة" واللات يشتركان، فكلتا هما رمز لآلهة الشمس والجدب والقحط وهذه هي أهم الدلالات التي تجمع بين "بثينة" والإلهة العربية "اللات"، ومن هذه الآلهة العربية تنتقل إلى آلهة أخرى؛ وهي الإلهة العربية المسماة "العزى".

لقد وردت هذه الآلهة في القرآن الكريم والكتب التراثية، وقد ذكر "عبد المعيد خان" أن العرب قد وجدت في نقوش بابلية؛ حيث« ترى في النقوش البابلية كلمة (Izzu) وذهب المفسرون في تفسيرها أنها تدل على ملك النار، وإذا كان يراد بالنار ملكا فمعنى العز والنار في اللغة البابلية ».[2]

وهذا القول يؤكد أن "العزّى" إلهة النار عند البابليين والعرب، و"بثينة" رمز للنار وبذلك فـ"بثينة" هي العزى، على أن هناك بعض الاختلافات بينهما « أن العزى لدى العرب مثلت امرأة حسناء في صورة الزهرة، مثلما ظهرت في "بابل" وعند "الإغريق" رأت كافة طقوس العبادة التي رأتها عشتار البابليين، كانت في الخرافة التي تقول أن "خالد بن الوليد" بعث إلى العزى ليهدمها، فلما انتهى إليها جرد سيفه، فخرجت إليه امرأة سوداء عريانة ناثرة شعرها، كريهة المنظر ».[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 127-128.

[2] المرجع نفسه، ص 128.

[3] نفسه، ص 131.

وكذلك "بثينة" صورت على أنها امرأة حسناء وذات جمال أخاذ، فهي صاحبة العينين الزرقاوين والشعر الأصفر والبشرة البيضاء: حيث تقول: « يتردد لحظة ثم ينظر في عيني فيبهره جمالي: شعر أصفر، وخانة على الخد كنقطة عنبر في صحن مرمر ونهدان نافران مستعدان للعراك، وثغر باسم لا يترك له فرصة للمراوغة والهروب».[1]

وهذا القول يوضح العلاقة بين "بثينة" و"العزى" فهما تشتركان في عنصر الجمال،ولكن بعدها تحولت الآلهة العرب إلى عجوز سوداء امرأة كريهة المنظر، وكذلك وقع تحول "بثينة" في أول مقطع عجائبي الذي يتغير فيه شكل "بثينة" و « تحول وجهها إلى عجوز شريرة التفت يمنة ويسرة فرأت مكنسة، اختطفتها وامتطتها فطارت بها في أرجاء البيت، صارت تخبط الحيطان جيئة وذهابا ».[2]

وبهذا تكون "بثينة" تحولت من امرأة حسناء إلى عجوز شريرة المنظر؛ وهنا نجد أنفسنا أمام تشابه كبير بين ما حدث "للعزى" و"لبثينة"، وبهذا نكون قد وضحنا الصورة الكبرى لـ"بثينة" "فائز الرابحي" الآلهة، « فكل الصفات التي تتميز بها "بثينة" المعاصرة هي صفات تخرجها من دائرة الطبيعة والمألوفة إلى الدائرة الفوق طبيعية؛ فهي صورة عن كل الآلهات سواء التي تشبهها كثيرا أم تشبهها قليلا؛ إنها رمز للمرأة الإلهة الكونية الأولى،ورمز للشمس التي عبدت في العصور القديمة، ورمز كل المعبودات اللاتي أثرن في الإنسان الأول، وهي رمز للطقوس السحرية التي مورست من قبل، إنها أسطورة ورمز للتاريخ سواء الفينيقي أو القرطاجي، أو الروماني أو العربي ».[3]

وفي هذا الشأن تقول بثينة:« أنا بثينة "فائز الرابحي" سليلة تلك الأسطورة، سأحكي لكم حكايتي، سأقول كثيرا من الكذب وقليلا من الصدق ».[4]

---

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 23.

[2] المصدر نفسه ، ص 15.

[3] نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 311.

[4] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 09.

فهي تشكل لنا كل هذه الرموز؛ بحيث تجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبهذا تكون بثينة وجها أسطوريا يحمل كل صفات تلك الآلهة ودلالتها الرمزية التي توحي بها؛ فهي مرة رمز للخير والخصب والفرج ومرة رمز للنار والقحط والجدب والبؤس، ومرة رمز للوفاء والجمال ومرة رمزا للخيانة والقبح؛ وإنها رمز للخطيئة وهذا حين شبهت بثينة بأنها المرأة الكونية الأولى حواء، وهي رمز لأساطير التكوين الأولى.

لقد منحت لنا الرواية عديد من الأقوال والأفعال التي تؤكد على أن "بثينة" رمز الأرض ومن هنا تعود إلى العهود القديمة التي تعتبر المرأة رمزا للأرض والسماء ورمزا للخلق الأولى، وهذا في كثير من الحضارات مثل الحضارة الفرعونية وحضارة بلاد الرافدين، والحضارة الفينيقية، وكل الحضارات « ففي مصر القديمة كانت المرأة ترمز إلى الروح المقدسة أو إلى السماء، إذ كانت الإلهة (نوت) هي إلهة السماء وزوجها (جيب) كان إله الأرض، ربما لهذا السبب نخاطب الروح بالمؤنث، ونخاطب السماء بالمؤنث أيضا، ونخاطب الشمس بالمؤنث، وكانت الإلهة إيزيس (ابنة نوت) ترمز إلى الشمس،تحمل قرص الشمس فوق رأسها كالتاج، وكانت (إيزيس) ترمز إلى المعرفة والحكمة» .[1]

والمرأة حسب هذه الثقافات والحضارات رمز للكون والسماء والأرض، والشمس، وهذا ما وجدناه في "بثينة" التي ذكرت؛ بأنها مخلوقة من نار البراكين ونور الشمس، وكما نعلم أن الشمس قد عبدت من طرف الشعوب القديمة، فهي تبعث النور والصفاء والحرارة التي تنعش الكون وتدفئه فكذلك "بثينة" بصفتها أنثى مغرية، فهي تبعث النور إلى داخل قلب الرجل والحرارة نجد أن يكون باردا ومن ذلك، فإن "بثينة" تشبه الآلهة "إيزيس" فكلاهما رمزا للمعرفة والحكمة، وحين تحولت "بثينة" من امرأة عادية إلى عالمة وباحثة عن المعرفة من خلال أوراق الحظ لمعرفة واستطلاع الغيب والمستقبل، من خلال العين الثالثة

[1] نوال السعداوي وهبة رؤوف عزت: المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر العربي المعاصر، دمشق، سوريا، ط 1، 2000، ص 17.

يقول "فائز الرابحي" عن هذه العين: « فامتلأ البيت الكبير الذي بنيته في الحديقة لأعمالي الخاصة بوجه عريض؛ ووجه تشتعل فيه ثلاثة عيون، عينان حوراوان مكحلتان بالإثمد، وعين ثالثة وسط الجبهة، عين امتزجت فيها ألوان قوس قزح، عين تطلق أشعة كالنار، تقرأ السرائر وتخترق الأسرار، قالت لي مرة: وكنت قد عرفت من النادل الذي كلفته بمراقبتها في المرقص، إنها اكتشفت كل خياناتي ما ظهر منها وما بطن.

لماذا تدفع لصاحبتك "كاشي" بالدولار الأمريكاني؟، لماذا لا تستعمل العملة الوطنية؟ » .[1]

لقد علمت "بثينة" بكل خيانات "فائز الرابحي" زوجها وهذا من خلال العين الثالثة التي تمتلكها وتقرأ بها السريرة، وتخترق الحجب المظلمة وما خفي عنها من أخبارا وتعرف أسرار الأشخاص حتى رجل الملهى الذي كانت تبحث عنه تقول "بثينة":« كنت أبحث عن رجل ضاع مني يوم غادرت سفينة نوح وهي تحط على الجودي، عرفت أني سألقاه هذه المرة في "كركاغولاند" قالت لي عيني الثالثة إنه هنا فظللت ساهرة إلى أن لقيته في مرقص ليلي ».[2]

وهذه العين تدل على المعرفة والعلم الخفي،« فكما يقال العين نافذة الروح والقلب،فهي رمز للرؤيا المخبأة في القلب الذي يحوي على كل الأسرار، والعين هي التي تظهره، فكل المشاعر والأحاسيس تظهر من تعابير الوجه والعين بالذات؛ فالعين رمز للرؤيا والرؤية البصرية التي تكتشف العالم بهذا العضو، وتدلّ كذلك على الرؤيا المعنوية وهي رؤيا القلب والروح والأحلام، وهذا ما أراد به الكاتب حيث علق على العين الثالثة لـ"بثينة" على هذا النحو كثيرا ما جاء في كتب الأساطير القديمة ذكر لكائنات لها ثلاث عيون وهو دلالة على توقد البصر وعلى الحكمة وتوقد البصيرة ».[3]

---

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 141-142.

[2] المصدر نفسه، ص 132.

[3] نزيهة مزروع، حوار مع الروائي التونسي إبراهيم درغوثي، قفصة، تونس، بتاريخ: 2019/12/23م.

ويوضح لنا هذا الشرح من طرف "درغوثي" دلالة العيون الثلاثة لـ"بثينة"، ويؤكد على أن العين الثالثة ترمز على توقد البصيرة وعلى الحكمة والعينان ترمزان على توقد البصر.

وهكذا نستشف أن "بثينة" هي رمز لكل الطبيعة والأرض تقول: « أنا "بثينة" زوجة "فائز الراجحي"، أنا امرأة مصنوعة من نار البراكين ونور الشمس (...) جئتكم من هناك من صحراء نجد من الربع الخالي! من عرق الرمل الكبير في مشرق الشمس! جاء كم صوتي مع ثغاء النعاج وصهيل خيل الفرسان (...) أو في مخلاة راعي إبل ».[1]

ويتبين لنا من هذا القول إن "بثينة" أصل تكوينها من نار البراكين ونور الشمس،وهي غزالة ترعى في صحراء الربع الخالي في نجد أو مهرة وفرس برية جاءنا صوتها مع صهيل خيل الفرسان وهذا يؤكد على أن "بثينة" رمز لكل مظاهر الطبيعة.

وفي موقف آخر تشبه "بثينة" نفسها يرمز لها برمز من رموز الصحراء وهي "النخلة" تقول:« أقف أمامه وسط الشارع، فارغة كالنخلة الباسقة يكتظ جسدي بفورة الشباب ويملأ عطري ما بين السماء والأرض ».[2]

"بثينة" تشبه النخلة الباسقة التي تعد من رموز الأرض ورمز لبعض« الآلهات خاصة الآلهة "عشتار" التي عبدها "الفينيقيون" فكان رمزها النخلة، و"اللات" كان رمزها ثلاث نخلات ».[3]

وقد وصف الروائي" بثينة" وصفا يتضمن مظهرا من مظاهر الطبيعة وهو البرق يقول فائز:« كانت برقا خاليا في ليالي الصيف » .[4]

وهذا الوصف يجعل بثينة امرأة تتميز بصفات وهي اللمعان وجلب المطر أي الخير، والسرعة وتصير "بثينة" رمزا للطبيعة والأرض، وكما نجد بثينة تقول للأستاذ "جميل":بأنها البدر، وكما نعلم فإن البدر من أهم مظاهر الطبيعة، والمرأة في المعتقدات القديمة هي

---

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 09-10.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

[3] نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 314.

[4] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 23.

صورة من صور البدر، تقول "بثينة":« قلت له أنا بنت الرومية، الشقراء المغرورة بجمالها: – أنا البدر يا أستاذ والنساء كواكب » .[1]

ونستشف من خلال هذا الطرح أن "بثينة" هي البدر الذي يرمز للجمال والاكتمال.

وفي مقطع آخر تفصل لنا "بثينة" كل أعضاء الجسد بحيث ترمز لكل عضو بثمر من ثمار الأرض،تقول بثينة:« فركبت بدني مررت يدي على ثمار الجسد، التفاح النافر على الصدر، والكرز الخجول (...) وما بينهما جمار النخلة الريانة تحسست برفق هذه الكنوز، فألهبت اشتعلت في بدني نيران البراكين الهائجة، فبدأت في الذوبان سلت داخل حوض الاستحمام مشاعر وأحاسيس، ارتفعت إلى عنان السماء إلى أن ظلت على الأكوان المسيجة برحمة الرب، ثم حطت برفق كما تحط ريشة طائرة على زهور الربيع،فهمدت وأنا أتحول إلى ذرات من الرماد والبركاني » .[2]

كل هذا يؤكد على أن بثينة رمز للأرض البور والجدب؛ لأنها لم تستطع الإنجاب وأن تكون أرضا خصبا.

و"بثينة" هي وجه عريض يتلون بكل ألوان قوس قزح؛ فهي مرة إلهة ومرة أرض ومرة حواء، هي رمز لآلهة الأولى الأم، وهذا ما يؤكده لنا "فائز" بقوله على أن "بثينة" هي حواء، وهذا في معرض حديثه عن محاولات "بثينة" منعه من السفر بقول "فائز":« وظلت توسوس في صدري وسوسة الشيطان لآدم، وتثنيني عن الرحيل والهجرة إلى الولايات الأمريكية التي وصلني منها عقد عمل مغر» .[3]

كما هو موضح فإن "فائز" يعتبر "بثينة" شيطانا يوسوس له، ويلهيه على الرحيل والهجرة، و« كما هو معروف في الأساطير القديمة، هي أن الشيطان هو حواء، وذلك لما حاولت "بثينة" أن توسوس لفائز بعد الالتحاق بشجرة المعرفة المتمثلة في الولايات

---

[1] المصدر السابق ، ص 31.

[2] المصدر نفسه ، 46–47.

[3] نفسه، ص 49.

الأمريكية المتحدة، هي حواء التي أغرت آدم الحقيقي بالأكل من الشجرة المحرمة شجرة المعرفة، وهذا حسب الأساطير اليهودية، والتي تعتبر المرأة متوحدة مع الشيطان الذي مثل بالحية حواء هي التي أخرجت الخلق من الجنة النعيم، لذلك تعاني النساء من كل آلام الحيض والولادة، وهذا عقاب لهن من نسل المرأة الخطيئة الأولى حواء » .[1]

ويمكننا القول إن "بثينة" صورة عن حواء فكلاهما نسبت لهما الخطيئة، فـ"بثينة" خطيئتها هي الخيانة خانت زوجها "فائز"، وعدم الإنجاب، والمعرفة والتنبؤ بالغيب، وكذلك "حواء" خطيئتها هي إغواء "آدم" للأكل من شجرة المعرفة، وهي وجوه التشابه بين "بثينة" و"حواء". و"بثينة" هي صورة عن الحية وهذا حين قالت لها الغجرية بأن تذهب إلى الحمام لتتطهر من رجس الشيطان، على اعتبار أنها شيطان« أول يوم أقف دار السعادة وجدت الغجرية في استقبالي، قالت وهي تضمني إلى صدرها: ها قد تحققت نبوءتي! وها أنت أمام دارك الجديدة!اتركي لي المفتاح واذهبي أولا إلى الحمام تطهري من رجس الشيطان،والبسي جلدك الجديد، ثم عودي ستجدينني في انتظارك أمام الباب يا ابنتي » .[2]

وهذا القول يؤكد على أن "بثينة" حية، وهذا حين قالت لها الغجرية بأن تتطهر من رجس الشيطان، وأن تلبس الجلد الجديد لها، فكما نعلم فالحية هي الحيوان الذي يخلع جلده، وهذا يحيلنا إلى أسطورة "جلجامش" بحيث تعتبر الحية حيوان خالدا، لأنها أكلت نبتة الخلود يقال: « سأفتح لك، يا جلجامش، سرا خفيا، أجل سأكشف لك عن سر من أسرار الآلهة، يوجد نبات مثل الشوك ينبت في المياه، وشوكه يخز يدك كما يفعل الورد،فإذا ما حصلت يداك على هذا النبات وجدت الحياة الجديدة، وما أن سمع "جلجامش" هذا القول فتح المجرى الذي أوصله إلى المياه العميقة وربط قدميه أحجارا ثقيلة،ونزل إلى أعماق المياه حيث أبصر النبات، فأخذ النبات الذي يخز يديه (...) يا

---

[1] نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 318.

[2] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 124.

"أورشنابي" إن هذا النبات عجيب يستطيع المرء أن يعيد نشاط الحياة وسيكون اسمه؛الشيخ يعود إلى صباه كالشباب (...)، ثم سارا وبعد أن قطعا عشرين ساعة مضاعفة تبلغا بلقمة من الزاد (...) وأبصر "جلجامش" بئر باردة الماء، فورد نزل فيها ليغتسل في مائها فشمت الحية شذى (نفس) النبات فتسللت واختطفت النبات، ثم نزعت عنها جلدها وعند ذاك جلس "جلجامش" وأخذ يبكي » .[1]

وبهذا الطرح نتأكد على خلود الحية، وقد تجسد هذا في تجدد جلدها؛ فبعد أن تهرم تخلع جلدها القديم وتلبس جلدها الجديد، وهذا ما نجده عند "بثينة" التي خلعت كل ما مضى ولبست ألبسة جديدة؛ فهي خلعت أصلها العربي واستبدلته بالأصل الغجري، وقد خلعت "جميل" حبيبها واستبدلته "بفائز" ورجل الملهى، وقد خلعت ثوب المدرسة في المعهد وصارة شوافة بصارة وكاهنة.

ومن خلال هذه الدلالات فـ"بثينة" ترمز للحية، وهي صورة عنها، هذه الأخيرة التي حثت آدم وحواء على الأكل من شجرة المعرفة وهذا ما تخبرنا به القصة التي وردت في العهد القديم أن« الحية كانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي عملها الرب الإله،فقالت للمرأة أحقا قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة، فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة تأكل، وأما الشجرة التي في وسط الجنة، فقال الله: لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا، فقالت الحية المرأة لن تموتا، بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتكونان كـ الله عارفين الخير والشر.

فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون، وأن الشجرة شهية للنظر،فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها، فأكل فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان، فحاطا أوراق التين ووضعاها لأنفسهما مآزر، وسمع صوت الرب الإله ماشيا في وسط شجر الجنة، فنادى الرب الإله آدم وقال له أين أنت، فقال سمعت صوتك

---

[1] نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2003، ص 209-210.

في الجنة فخشيت لأني عريان فاختبأت فقال: من أعلمك أنك عريان، هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك أن لا تأكل منها.

فقال آدم المرأة التي جعلتها معي هي أعطتني من الشجرة فأكلت فقال: الرب الإله للمرأة ما هذا الذي فعلت، فقالت المرأة الحية: غرتني فأكلت، فقال الرب الإله: للحية لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية، على بطنك تسعين وترابا تأكلين كل أيام حياتك، وأضع عداوة بينك وبين المرأة بين نسلك ونسلها، هو يسحق رأسه وأنت تسحقين عقبه، وقال للمرأة تكثيرا أكثر أتعاب حبلك بالوجع تلدين أولادا، وإلى رجلك يكون اشتياقك وهو يسود عليك، وقال لآدم لأنك سمعت لقول امرأتك وأكلت من الشجرة التي أوصيتك قائلا ألا تأكل منها ملعونة الأرض بسببك، بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك، شوكا وحسكا تنبت لك وتأكل كل عشب الحقل.

بعرق وجهك تأكل خبزا حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها لأنك تراب وإلى تراب تعود (...) وقال الرب الإله هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارف الخير والشر ،ولأنه يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضا ويأكل ويحيا إلى الأبد، فأخرجه الرب الإله من جنة عدن يعمل الأرض التي أخذ منها » .[1]

وهذا القول يؤكد لنا إن "الحية" هي التي أغوت "حواء" للأكل من شجرة المعرفة؛ أي معرفة الخير والشر، وآدم انساق وراء "حواء" فأكل من الشجرة، وتوبيخ الرب لهما، وإقرار أن حواء هي سبب الخطيئة والحية معا، وخروجهم من جنة عدن وشقائهم في الأرض.

وهذه النظرة للمرأة حواء والحية والشيطان، قد ذكرت في معظم الكتب الدينية المسيحية،ففي العهد الجديد وردت إشارة إلى حادثة الخطيئة وهذا في رسائل "بولس الثانية" إلى أهل "كوزنتوس" « ولكني أخاف أنه كما خدعت الحية حواء بمكرها هكذا تفسد

[1] الكتاب المقدس: العهد القديم والعهد الجديد، جمعيات الكتاب المقدس المتحدة، الإصحاح الثاني، تكوين 2، 3، 4، ص 6، 7، نقلا عن نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 321-322.

أذهانكم عن البساطة التي في المسيح، وكذلك في رؤيا يوحنا اللاهوتي فطرح التنين العظيم الحية القديمة المدعو إبليس والشيطان الذي يظل العالم كله، وفي هذا النص ما يدل على أن الحية هي إبليس الذي أوقع حواء في الخطيئة، وكان الشيطان في هذه الحيلة، كما كانت الأرواح النجسة فيما بعد في الناس، وفي الخنازير تقودها وتعيرها دهاء خارقا وتستخدمها كوسيلة بها تقترب إلى ما تريد » .[1]

وهذا صورة الديانة المسيحية ورؤيتها للمرأة على أنها الحية والشيطان، وهذا تمثله وترمز إليه بـ"ثينة""فائز الراجحي"، ولكن حتى المعتقدات القديمة للشعوب ترى أن الحية هي الشيطان منها الفراعنة والهنود والسومريون والبابليين فهذا هو« التصور الخاطئ المعتمد والفكرة المنحرفة للحواء عليها السلام، ذلك التصور، وتلك الفكرة التي نجد لها جذورها وامتدادها وانعكاساتها في الديانتين اليهودية والنصرانية اللتين تنظران إلى المرأة نظرة كاذبة خاطئة، نظرة قاصرة جائرة » .[2]

ونستشف من هذا أن المرأة تعتبر المخلوق الشيطاني الذي أخرج الخلق من الجنة إلى النار، وبقيت هذه الأساطير في وجدان وفكر وعقل كل الشعوب فالعلاقة بين المرأة والشيطان تتوافر بكثرة شديدة خاصة في نصوص وأساطير الخلق الأولى عند عديد من الشعوب والقبائل السامية العربية، وما يهمنا هنا هو فكرة السومرية، وهي فكرة « توحد الشيطانة "ليليث" بالحية، و"ليليث" هي ما عرفت عند الساميين بحواء الأولى، والتي عادت بدورها فتوحدت بالحية، خاصة عند القبائل العبرية ففي التوراة أن أصل الإنسان من الحية والحية من الجن، وترددت هذه التضمينية في العديد من أسفار الخلق والبدء عند أغلب الشعوب » .[3]

---

[1] أحمد محمد الشرقاوي: المرأة في القصص القرآني، مج 1، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، مصر، ط 1، 2001، ص 132-133.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] نفسه، ص 135.

ونلاحظ أن هذه النظرة الخاصة بالمرأة وعلاقتها بالشيطان الحية التي تعيد الخلق إلى الحية وهذا ما كرسته الديانتين اليهودية والمسيحية حيث يقول:"ترتليان"–أحد خطباء النصارى:« أما تعلمن أن كلا منكن حواء والجريمة بحكم الضرورة لا تزال قائمة، أنتن باب الشيطان، أنتن الآكلات من الشجرة... أنتن أول من خالف الشريعة الإلهية،ويقول "القس سان بول فنتورا" لتلاميذه:« إذا رأيتم امرأة فلا تحسبوا أنكم ترون كائنا بشريا ولا كائنا وحشيا، وإنما الذي ترونه هو الشيطان، ويقول الأب سبريان: أن المرأة الشيطان يدخلك الجحيم من باب الجنة، وهي الطريق الوحيد لارتكاب الأخطاء (...) ».[1]

ومما سبق يتضح لنا نظرة اليهود والنصارى للمرأة؛ هذه النظرة القاصرة الجائرة التي تدل على التحريف والتبديل في ديانتهم بخصوص المرأة التي اعتبرت حية وشيطانا وحواء فإن الروائي "درغوثي" كرس هذه النظرة لدى بثينة بطلة روايته« فإذا ما كانت الحية قد توحدت صراحة بالشيطان حين تسلل إبليس إلى الجنة داخل الحية، والحية هي التي أغرت حواء بالأكل من شجرة المعرفة أو الشجرة المحرمة أو شجرة التين فكان أن استجاب آدم بإغراء من حواء، وعلى هذا فإن الثلاثة: الحية والشيطان والمرأة، ما هم إلا وجها واحدا لنفس البطل ».[2]

ولذلك نجد أن "بثينة فائز الرابحي" قد حملت نفس المعاني والصفات التي تحملها "حواء""والحية" و"الشيطان"؛ فهي تحمل وجه هذا الأخير وبذلك ترمز إلى الشر والمكر والخداع والخبث واستراق السمع والكهانة والسحر؛ وبهذا تتماهى شخصية "بثينة" مع الشيطان أما مع الحية فهي رمز للخلود والموت والتجدد والخداع، واعتبرت حواء فهي ترمز للخطيئة.

---

[1] أحمد محمد الشرقاوي: المرأة في القصص القرآني، مرجع سابق، ص 134-135.

[2] المرجع نفسه، ص 136.

"بثينة" ترمز لكل هذه الشخصيات، وقد أكد الروائي "إبراهيم درغوثي" في حوار معه أن بثينة هي إلهة كـ"تانيت" و"عشتار" و"اللات"، و"بثينة" حية وشيطانة و"بثينة" الأرض و"بثينة" حواء "بثينة" تقمصت كل هذه الشخصيات الأسطورية من خلال طبيعتها في النص، وهي شخصية ورقية معروفة فهي بطلة واحدة من قصص الحب العربية المشهورة شأنها شأن "ليلى قيس" و"عزة" كثير وغيرها من القصص التي سارت بها الركبان في التراث العربي الإسلامي الذي وطننا حكاياته حتى زمننا هذا، ولكني جعلت منها في نصي كل مرة شخصية أخرى من الشخصيات التي ذكرتها.

فهي تارة ساحرة تلعب بالورق وتقرأ الحظ من خلال الكف، وطورا آلهة من آلهات الفينيقيين في صورة "تانيت" أو "عشتار" وهي تهاجر من فينيقيا إلى القرية الحديثة التي أوجدها الفينيقيون في« بلاد البربر" قرط حدشت" أو "قرطاج" لتتزوج من أمير هناك،ولكنها تغري بحار وتهرب معه لتعاود الظهور في صورة أخرى وهي تتقمص شخصية عاشقة حديثة في قصة حب عصرية؛ وهي حواء القرن العشرين وما بعده،ولكنها تختلف عنهن بأنها تمردت عن قيم التخلف التي كانت تكبل المرأة العربية فتحررت من قيود الماضي، وانفتحت عن آفاق الحرية التي بشر بها الرواد الذين دعوا إلى المساواة بين الجنسين » .[1]

ومما سبق ذكره فإن "بثينة" هي رمز للمرأة منذ بواكير الحضارة امرأة تفعل في حياة من خلال الحب، والتي حملت كل خصائص النسوة الخارجة من أساطير الحكاية القديمة بصفاتها الدينية، وفي الخرافات الشعبية أو في قصص "ألف ليلة وليلة"؛ إنما رمز للحب والخيانة والوفاء رمز للغرب والشرق، رمز المرأة بصفة عامة.

كما تجسد "بثينة" البعد الأسطوري في هذه الرواية" مجرد لعبة حظ" وذلك من خلال صورة الطائرة الذي كان يحوم حول قبر "جميل" و"ينوح" لمدة أربعين يوما إلى أن قتله والد "بثينة" ببندقية صيد، « ظلت هامة ترفرف بأجنحة من نار على القبر، كل صباح تطلع

[1] نزيهة مزروع: حوار مع الروائي إبراهيم درغوثي ، مرجع سابق.

من قلب الشمس وتطير فوق المقبرة زاعقة بصوت منكر تتفجع له قلوب الأمهات، دارت الهامة في السماء نائحة من شروق الشمس إلى مغيبها أربعين يوما إلى أن جاء أبو "بثينة"، وأطلق عليها النار من بندقية صيد. فسقطت بين رجليه، ترك الطائر النّاري يتخبط فوق الرمل، وذهب إلى الشاحنة، أخرج من تحت كرسي القيادة قارورة مليئة بالبنزين، وعاد سكب البنزين على الطائر وأحرقه حتى تحول إلى رماد، جمع الرّماد في كفه وأطفأه في مياه البحر. وأمسك ابنته بيد من حديد وعاء بها إلى مقاعد الدراسة » .[1]

وتذكرنا هذه الصورة وهذا المشهد بأسطورة طائر الفينيق أو العنقاء وهو«طائر خرافي،وهو يرمز إلى الانبعاث من جديد، وتقول الأسطورة إن هذا الطائر ينبعث بعد احتراقه » .[2]

ويوضح لنا هذا الطرح أن "طائر الفينيق" يحترق، ولكنه يعود فيبعث من جديد، وهذا ما يعرف بـ"أسطورة الموت والانبعاث"، ويرى بعض الباحثين أن« الإنسان في صراعه مع الموت أبى أن يستسلم للهزيمة، الأمر الذي دفعه إلى إبداع عالم أسطوري يتغلب فيه الانبعاث على الموت » .[3]

ويتبين لنا أن فكرة الانبعاث بعد الموت تمثل العودة من جديد وذلك للاستمرار.

وطائر الفينيق يسمى في الأساطير اليونانية« "فينيكس" وهو طائر عجيب بجناحين عملاقين يجدد نفسه ذاتيا بشكل متكرر فهو يولد من رماد احترق جسده به، فيخرج إلى الحياة بعد الموت من رماده إلى طائر جديد » .[4]

---

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 37-38.

[2] خليل أحمد خليل: معجم الرموز، دار الفكر لبناني، بيروت، لبنان، (د ط)، 1995، ص 121.

[3] رينا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص 39-40.

[4] دانيا يوسف :طائر الفينيق، متاح على الموقع: http://ar.wikipedia.org/wiki ، تاريخ النشر 2019/07/22، تاريخ الإنزال: 2020/09/05م، علي الساعة 22:15.

ويطلق على طائر الفينيق لدى العرب طائر العنقاء« وأصل الاسم عربي، ويطلق على هذا الطائر في التراث العربي باسم "عنقاء مغرب"، وهو حيوان نصفه نسر ونصفه الآخر أسد، ولعل نعته بهذا الوصف لأن رقبته أو عنقه طويلة لهذا سماه العرب العنقاء » .[1]

وقد حملت العنقاء أو طائر الفينيق في الفكر العربي صورتين اثنتين هما المستحيل في قولهم:« المستحيلات ثلاثة: الغول والعنقاء والخل الوفي، والأخرى للدلالة على الإهلاك والهلاك، فإذا أخبروا عن بطلان أمر وهلاكه قالوا: حلقت به في الجو عنقاء مغرب » .[2]

وبهذا يكون طائر الفينيق أو العنقاء يرمز إلى المستحيل والهلاك عند العرب، أما في الأصل فيرمز إلى التجدد والبعث، بحيث يصنع هذا الطائر محرقته ثم يرمي نفسه فيها، فيتحول إلى حفنة من غبار، ولكنه يعود فيبعث من هذا الغبار من جديد.

وكذلك بعث هذا الطائر ليحوم فوق قبر "جميل" جاء في مقطع الرواية على لسان "فائز" زوج "بثينة" رأيت مرة وأنا أزور المقبرة البحرية طائرا من المرمر مزروعا فوق قبر "جميل" اقتربت أكثر وقرأت الفاتحة، ونفضت الرمال التي تكدست على جنبات القبر،فرأيت الطائر الحزين يبكي بدموع من حجر، سألت "بثينة" عن الطائر قالت: إنها زرعت وردة فوق القبر، وإن الوردة تحولت إلى ذلك الطائر العجيب، وقالت: إنه يبدأ بالنواح كلما اقتربت من القبر، عند مغيب الشمس ولا يهدأ إلا بعد أن تجرح قلبها وتسكب فوق ريشه المتحجر قطرات من دم فجيعتها » .[3]

وقد يشير هنا إلى الوظيفة التحويلية التي يقوم بها الروائي من خلال توظيف شخصيات تراثية في« نص روائي، ولذلك تبدو هذه الشخصيات التراثية شبيهة بطائر

---

[1] خليل أحمد خليل: معجم الرموز، مرجع سابق، ص 122.

[2] حمزة حسين: مراوغة النص دراسات في شعر محمود درويش، دار كل شيء، حيفا، فلسطين، ط 1، 2001، ص 122-123.

[3] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 39.

الفينيق، إذ قام الكاتب ببعثها من جديد وأوكل إليها أدوار أخرى تختلف عن أدوارها الحقيقية، وحاول زرعها في بيئة جديدة مختلفة عن بيئتها الأصلية » .[1]

وهذا يتجلى لما استبدلت "بثينة" ملابسها البدوية بملابس عصرية فهي« إمرأة عصرية جدا تلبس التايور الميني جيب، والدجين الكابس على الردفين والمضغوط على الفخذين. ولا تخجل من النظرات التي تعري لحمها كلما هبطت من سيارتها لقضاء شأن من شؤون الحياة » .[2]

وكانت "بثينة" تدرس الأدب العربي في معهد في الحمامات وتسهر في الألعاب الليلية، وتمارس الجنس، وتبدي موقفها من الأحداث العالمية كحرب الخليج الثالثة فتقول:« كانت الدبابات الأمريكية، تجوس في شوارع بغداد، وكان الفلوج يكفنون وجه الرئيس "صدام حسين" بخمسين نجمة ويضعون حبلا في عنقه، ويسحبون تمثاله إلى أسفل الشوارع » .[3]

وكذلك كان شأن "جميل" الذي استعاض الفرس بالدراجة النارية، وعن البادية بالخليج، ويظهر ذلك في قول "بثينة":« أركبني على دراجته النارية وخرجنا نتفسح فوق رمال الخليج » .[4]

كما أصبح« عمر يواعد هندا في قاعات السينما قاعة السينما للفن السابع » .[5]

ومن خلال هذه المقاطع السابقة من الرواية بدت الشخصية التراثية ذات ملامح عصرية، ولم تحتفظ من تاريخها سوى بأسمائها وحكايات عشقها التي عاشتها في الماضي.

---

[1] شيراز بالعبرية: توظيف الشخصيات التراثية وتداخل أنماط الخطاب في رواية مجرد لعبة حظ، إبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 249.

[2] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 09.

[3] المصدر نفسه، ص 110.

[4] نفسه، ص 31.

[5] نفسه، ص 26.

ولقد أراد الروائي من خلال هذه الشخصيات التراثية محاولة مصالحة بين الماضي والحاضر أو بين الأصالة والحداثة، ولكنه يعلن عن فشل هذه المصالحة منذ عتبة التصدير أو ما أسماه بـ« تذكير، وقد تضمن هذا التذكير بيتا شعريا لأبي العلاء المعري مفاده عجز الإنسان عن استخراج الماضي:

أَمْس الذّي مَرَّ عَلَى قُرْبِهِ يَعْجَزُ أَصْلُ الْأَرْضِ عِنْ رَدّهِ » .[1]

وقد تكون محاولة رد الماضي من« قبيل البعث لا غير، ويظهر ذلك من خلال مصائر الشخصيات في الرواية، كأن يبعث "جميل بن معمر"من جديد ليلقى نفس المصير أي الموت، وكذلك كانت إصابة "بثينة" بالعقم وحرمانها من الإنجاب اعترافا ضمنيا بفشل المصالحة، وذلك لصعوبة التأقلم مع زوجها العصري "فائز الرابحي" » .[2]

وقد استشرفت "بثينة" هذا المصير منذ طفولتها حين قرأت ورق "فائز" وقالت له:« طرقنا ستتقاطع في يوم من الأيام يا صديقي وسيسيل فيها الدم » .[3]

وهذا ما يؤكد محاولة هذين الزوجين التخلص من بعضهما البعض؛ لأن علاقة "بثينة" بزوجها "فائز الرابحي" علاقة متوترة، كما ورد في قول بثينة: « الليلة سينتهي كل شيء، فلن أعوذ على قراري لن أتراجع أبدا قبل طلوع الشمس سأكون قد قتلته » .[4]

وكما قال "فائز":« هذه الشيطانة سأنتهي من أمرها هذه الليلة » .[5]

وهذا القول هو خير دليل على هذا العقم والصراع والتنازع بين هذه الشخصيات التراثية والمعاصرة.

---

[1] المصدر السابق ، ص 08.

[2] شيراز بالعبرية: توظيف الشخصيات التراثية وتداخل أنماط الخطاب في رواية مجرد لعبة حظ لإبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 250.

[3] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق، ص 15.

[4] المصدر نفسه، ص ن.

[5] نفسه، ص 15.

وكذلك نجد أن علاقة والد "بثينة" بـ"جميل بن معمر" حين سعى هذا الأول إلى الانتقام لشرفه، وذلك بقتل "جميل" شر قتلة، إذ قام بدهسه بشاحنة ضخمة، و« بعد خمس دقائق، صارت الدراجة النارية في متناول عجلات الشاحنة، فأكل الحديد » .[1]

وتقول "بثينة":« ظلت الحكاية منسية إلى أن اقترب أبي من أجله فقال لي: وهو على سرير الموت إنه قتل جميلا » .[2]

وكذلك رأينا كره "فائز" وحقده على "جميل" حيث يظهر كرهه له في قوله:« أحلم بتمثال "لسبيستيان" داخل زاوية صغيرة في حديقة القصر وبزلزال يهز قبر جميل » .[3]

وهنا يبدو حقد فائز على جميل مغروسا في ذاته، مما أثر على علاقته بزوجته "بثينة"، وبدت كل هذه الشخصيات متعبة ومنهكة لم تستطع التأقلم مع العصر الحديث،ولا تريد أن تبعث من جديد، بل تسعد إلا بالرجوع إلى ماضيها وزمنها حيث يقول فائز:« كانت "بثينة" تزداد بعدا عني كلما اقتربنا من التاريخ القديم (...) ناديت، فعادت إلى الحاضر عودة المتعب من رحلة شاقة » .[4]

وفي هذا القول نجد أن الشخصيات تشعر بالضياع والاغتراب في هذا العصر،وعدم قدرتها على التفاعل مع بعضها البعض؛ فحدث التصادم والصراع بينهم.

ويتضح مما سبق أن الروائي جمع بين "بثينة" و"جميل" مجددا ولكنه لم يبعث "جميلا" إلا ليعيد قتله من جديد، وهذا متصل بفكرة الموت والانبعاث أو التوالد في ظل الفناء، وفي الرواية كثيرا من الإشارات والتصريحات المفعمة بالبعث والانبعاث والموت فيقول: "فائز الرابحي" عن بثينة:« هي جنتي وجحيمي هي موتي وانبعاثي » .[5]

وهذا المقطع يحيل على أسطورة طائر الفينيق التي ترمز للموت والانبعاث؛ أي إن درغوثي استدعى هذه الأسطورة ليفجر ما فيها من طاقات تعبيرية مختزنة و« لعل سقوط

---

[1] إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، مصدر سابق ، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] نفسه، ص 109.

[4] نفسه، ص 123.

[5] نفسه، ص 141.

أوراق الماضي والحاضر تعبيرا عن الرغبة في انبثاق المستقبل الذي تؤمن الأسطورة بأنه سيكون ولادة جديدة، والاحتراق والولادة توأمان في الأسطورة فلابد من الاحتراق أولا حتى تكون الولادة والانبعاث الرماد » .[1]

وهذا يؤكد على أن الكاتب وظف هذه الأسطورة لما تحمله من رموز ودلالات خدمت متن الرواية« لأنها عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي أرقى الحضارات، فما زالت الأسطورة تعيش بكل حيويتها ونشاطها» .[2]

وفي هذا المقام نقول إن الأسطورة أصبحت معينا لا يستغني عنه الروائيون للتعبير عن آفاقهم وآمالهم.

وهذا يدعو إلى القول: بأن شخصية المرأة المتمثلة في "بثينة فائز الرابحي" بطلة هذه الرواية تحمل كثيرا من المعاني والرموز والدلالات، فتارة هي رمز الآلهة من الآلهات،وتارة تمثل "شهرزاد" التي قاومت"شهريار"« لتنقذ نفسها وبنات جنسها؛ حيث تظهر كذلك شخصية "فائز" الذي يذوب في شخصية شهريار فيمثل اقتحام الأنا الرجل عالم الآخر المرأة وفرض سلطته، ومن جهة أخرى شخصية "بثينة" التي تعيش تداخلا بين الزمنيين الماضي والحاضر؛ فهي بثينة القادمة من الموروث الشعبي والتاريخ، وهي المرأة العصرية التي تعيش الحاضر » .[3]

وبذلك تكون بثينة هي إمرأة بعثت من التراث الأدبي القديم لتحيا في العصر المعاصر، وكذلك رمزت هذه الشخصية إلى جدلية الأنا والآخر وعلاقة الرجل بالمرأة في

---

[1] حلاوي يوسف: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 35.

[2] سرور طالبي: توظيف الأسطورة، مجلة جيل لدراسات الأدبية والفكرية، مجلة علمية محكمة تصدر عن مركز جيل للبحث العلمي، العدد 2، 2016، ص 16.

[3] نصر الدين بن غنيسة وآسيا جريوي: الشخصية الحكائية وتشكيل الخطاب الايديولوجي قراءة في رواية مجرد لعبة حظ لإبراهيم درغوثي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 35/34، مارس 2014، ص 408-409.

واقعنا الحالي الذي تحكمه المادة وطغيانها حتى على العواطف والمشاعر، مما ولدّ النفور والتباعد بين الزوجين "بثينة" و"فائز".

ومما نخلص إليه أن الذي ميّز هذه الرواية هو استحضار حكاية عشق "جميل وبثينة" فكان استدعاء "إبراهيم درغوثي" للشخصيات التراثية ومنحها روحا عصرية؛ ليرمز من خلالها إلى تعرية المجتمع وفضحه من ناحية، والكشف عن شقاء الإنسان وعبثية الوجود من ناحية أخرى، وكذلك استلهام "درغوثي" لعالم الأساطير هو تعبير عن عقم الواقع المعيش، وضغوط الحياة المستمرة التي تفوق طاقة التحمل لدى الإنسان في عالم يسوده الغموض والظلم، فأضحى عالم الأسطورة والغيب والتكهن ملاذ الإنسان الوحيد للتخلص من ويلات الحياة وأعبائها.

وبعد ما رأينا البعد الأسطوري لطائر الفينيق الذي استحضره الروائي في رواية "مجرد لعبة حظ" الذي رمز للبعث والموت« المنبعث من الرماد حيا، والمتغير دائما بإشراقة الحياة أمام إفنائه؛ إنه طائر الفينيق الأسطوري الذي احتضنته الإنسانية وخلدته وأفسحت له مكانا حميما في وجدانه على مر العصور » .[1]

وهذا الطائر يرمز لوقت التغيير والتجدد؛ فهو يمثل دورة الحياة التي لا تنتهي،وكذلك ارتبط اسمه بالخلود.

كما وجدنا "درغوثي" يستحضر رمز أسطوريا آخر من الطيور هو طير الهامة في روايته "الكلاب الجحيم".

وطيور الهامة هي من الأساطير الحيوانية وتعدّ فصيلة من فصيلة البوميات وهذه الأخيرة قد ظهرت في الرواية تحلق فوق شركة فسفاط، وكانت من صور، اليوم ولكنها تحمل وجوها آدمية، وكانت تصرخ بأصوات مفزعة وبلغة عربية فصيحة« أسوقني... أسقوني... أسقوني من دم قاتلي... مما أفزع النسوة وأدخل الرّعب في قلوبهن ولكنهن ما

[1] منصور عيد: طائر الفينيق، دار نوفل، دمشق، سوريا، ط 1، 2015، ص 09.

أنس بهن حتى صار الطائر منها يحطّ على أياديهن فيطعمنه مما يأكلن ويشربن من طعام أهل الدنيا » .[1]

وحسب معتقداتنا الشعبية أن طيور الهامة هي رمز للتشاؤم والشر كما ورد في تراثنا العربي وإنه« ليس من ميّت يموت ولا قتيل يقتل إلا تخرج من رأسه هامة؛ فإن كان قتل ولم يؤخذ بثأره نادت العامة، وتقول العرب: إن روح القتيل الذي لا يدرك بثأره تصير هامة تزعق عند قبره وتقول: أسقوني من دم قاتلي » .[2]

فإذا أدركت الهامة ثأره طارت، وهو يرمز ويعتبر حلقة وصل بين الأصوات والأحياء، وهذه الطيور التي ذكرها الروائي تربطها علاقة ببعض البشر في صفاتهم وتصرفاتهم؛ فهي في البداية كانت محل خوف ورعب في قلوب النسوة، لكن فجأة زرعت فيهن السكينة فحطت على أيديهن وأصبحن يأكلن ويشربن معهن، فالروائي هنا غير من الدلالة الرمزية لطائر الهامة، واستبدلها فغير من شكل هذه الطيور فكان نصفها حيوان،أم وجهها فصار وجها آدميا، ومن رمزها للتشاؤم تحول إلى رمز للألفة والمؤانسة؛ بحيث تعامل مع النسوة بطيبة، تبحث عن الثأر من دم قاتلها وهذا يعني في هذه الرواية روح الرجال والعمال الذين قتلوا وزهقت أرواحهم وسلبت منهم حقوقهم فعادت الهامة من جديد لتنتقم من قاتلهم، ولن ترتاح هذه الروح إلا إذا أخذت بثأرها فهذه الطيور الأسطورية« تخاف رؤية الضوء وكانت تهرب عند بزوغ الشمس تروح عند اشتداد الظلام فتحط على الأشجار وعلى شرفات الإدارة ناعية بصوتها المنكر حتى الصباح » .[3]

و"إبراهيم درغوثي" من خلال روايته "كلاب الجحيم" جمع بين صورة هذه الروح وبين صورة هذه الطيور؛ لأنهما يشتركان في صفة واحدة وهي الأخذ بالثأر والانتقام من قاتلها أشر انتقام.

---

[1] إبراهيم درغوثي: كلاب الحجيم، دار زينب للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2016، ص 57.

[2] طارق فتحي: أسطورة الهامة، منتديات عراق الخير والمحبة متاح على الموقع: www.irakjair.com، تاريخ النشر: 2014/09/28، تاريخ الإنزال: 2020/08/24، على الساعة: 6:39.

[3] إبراهيم درغوثي: كلاب الحجم، مصدر سابق، ص 58.

وكما نعلم أن العلاقة بين الإنسان وطيور الهامة هي علاقة عدائية ودائما يحاول أن يتجنبها وعدم الاقتراب منها؛ لأنها في فكرنا القديم هي محل شؤم ولا تبشر بالخير ،لكن الروائي غير من هذه العلاقة والنظرة؛ فأصبحت محل سند مع المتظاهرين بالرغم مما تتعرض له هذه الطيور من اضطهاد وقتل من طرق مدير الشركة وأعوانه ومؤيديه« وكبر غيظ المدير وهو يرى النساء المعتصمات داخل أسوار الإدارة وهن يتبادلن اللطائف مع طيور الهامة إلى أن جن جنونه ذات عشية، فسلّح أعوان الحراسة ببنادق صيد، وطلب منهم إطلاق النار على كل طائر يحط على القراميد أو فوق أسوار أو على العواميد،وأجزل لهم العطاء، فتفننوا في القتل حتى الارتواء لا فرق عندهم بين حمامة أو يمامة أو طائر هامة فالكل سواء، وسال الدم على القراميد وعلى الحيطان وفوق أشجار الحديقة، ثم تجمع في برك صغيرة صارت تكبر كلما طال الفعل وكثر القتل إلى أن عم المكان لون الأرجوان » .[1]

ونستشف من هذه الدماء التي زهقت في حق هذه الطيور غطت كل مداخل الفوسفات وكل الأماكن؛ يعني حتى الطيور بكل أشكالها لم تسلم من ظلمهم واستبدادهم،فكل من يحاول الوقوف قرب هذا المنجم من متظاهرين ونساء لن ينجو منهم أحد، فالإنسان و الطيور كلهم سواء.

كما ذكرت الطيور في مواقع أخرى من الرواية داخل السجن عندما حطت على الزعيم وهو أحد أبطال هذه الرواية "كلاب الجحيم" و هي« تنفث هواء منعشا وعطرا لذيذا أخّاذا يشرح الصدر ويجفف العرق الذي بلل قميصه وسرواله، وطلت هذه الطيور الصغيرة تتناوب الرقص في مربع إقامة الزعيم دون أن تجلب انتباه أحد من السجناء القريبين منه إلى أن أحس بالراحة وامتلأ قلبه بطمأنينة لذيذة فتمدد على طوله ونام » .[2]

---

[1] المصدر السابق، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 84.

وما يمكن قوله إن السّجن لصاحبه الموجود فيه، هو مكان اكتئاب وملل وقهر وظلم وكبت للحرية، إلا أنه بوجود هذه الطيور التي تدل على التفاؤل والأمل تغيرت صورة هذا المكان وأصبح مكانا للراحة والهدوء والسكينة.

لقد أراد الروائي باستحضاره لهذه الطيور الأسطورية أن يرمز ويعبر عما يختلج نفسه من طاقات كانت مشحونة بداخله؛ فيحاول تفجيرها والتعبير عنها ضد النظام والسلطة الغاشمة التي تتستر باسم العدالة والحق، والكشف عن واقعنا المرير وما تسوده من أنظمة فاسدة شعارها "القوي يأكل الضعيف".

فمثلما حضرت رمزية الطير في الشعر العربي المعاصر، ها هو يحضر في الرواية العربية المعاصرة بوصفه رمزا مكثفا.وهذا ما فعله الروائي في حسب رأي أرسطو« الواقع بإعادة خلقه أسطوريا » .[1]

وهذا يعني أن الكاتب يحول الواقع إلى عالم أسطوري؛ فيوظف الشخصيات الأسطورية التي تعطي للرواية دلالة أكثر، ووزنا أكبر في بنيتها وتصبح من العناصر الرئيسية فيها إذ يعيد الروائي خلقها وفقا لمواجب الفن والغاية منها.

وقد وظف الكاتب أسطورة الطيور الهامة« لأنها ثرية بأبعادها ومعانيها، وكان ورودها في النص للتدليل على وجود التطابق بين ما هو واقعي وما هو تراثي أسطوري متخيل » .[2]

لذلك يمكن القول إن استعادة مثل هذه الأسطورة وتوظيفها ما هو إلا الانتقال بالواقع إلى عالم الأسطورة؛ حيث يربط بين العصر الذي نعيشه والعصور العابرة.

وكما شاهدنا في السابق أن "درغوثي" قد عول على الأساطير في بناء عالمه الروائي؛ فنجد على سبيل المثال في روايته "القيامة... الآن" قد وظف أسطورة "سيزيف"

---

[1] شادية شقروش: جدلية البعث والعبث في رواية وراء السراب...قليلا لإبراهيم درغوثي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 159، نوفمبر 2004، ص 69.

[2] صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، الجزائر، ط 1، 2003، ص 198.

التي تعد أكثر الأساطير شيوعا، ولأن الأديب لا يستدعي هذه الرموز الأسطورية، إلا لأنها تناسب تجربته الإبداعية، وتتواءم مع واقعه، ويقدر على تجسيد رؤيته وفكرته وانفعالاته، ويعمل على إغناء النص وإخصابه، لذا يعمد الروائي إلى التغلغل في أعماق الأسطورة؛ لينتزع منها العناصر الملائمة لتشكيل بنائه الإبداعي، والفني والفكري.[1]

ولهذا يسعى الروائي "درغوثي" إلى استثمار كل إمكانات وطاقات التراث الأسطوري؛لتجسيد رؤيته وخدمة لقضاياه الفكرية والوجدانية؛ لأن الرواية أحوج إلى التكثيف الدلالي الذي تحققه هذه الرموز الأسطورية.

واكتساح الأسطورة في الرواية من شأنه أن« يثري العمل الأدبي، ويضفي عليه دما جديدا يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة » .[2]

ورواية "القيامة...الآن" "لإبراهيم درغوثي" تحوي نصا أسطوريا تمثل في أسطورة "سيزيف"؛ بحيث« يمتص الروائي دلالتها، ويجعلها منسجمة مع فضاء النص ومقاصده الدلالية بغية الإيحاء بمواقف معاصرة تشبه مواقف النص الأسطوري القديم، مما يجعل النص منفتحا على أبعاد دلالية ترميزية كبيرة » .[3]

ويتجلى لنا هذا في مقطع من الرواية« هكذا في كل يوم مثلهم في ذلك مثل "سيزيف".

هو يحمل الصخرة من الهاوية إلى قمة الجبل، وتعود فتتدحرج إلى الهاوية من جديد » .[4]

ومما سبق ذكره أن "سيزيف" يرمز إلى المشقة والاستمرار في العمل، وتكرار الفعل لتحقيق الهدف، والنضال والصراع والكفاح نحو الأعلى والتفاؤل.

---

[1] ينظر: أحمد جبر شعث: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة القادسية، غزة، فلسطين، ط 1، 2002، ص 45-46.

[2] علي عبد الرضا: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1984، ص 22.

[3] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 213.

[4] إبراهيم درغوثي: القيامة... الآن، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 1999، ص 07.

وتعتبر أسطورة "سيزيف" من بين أهم الأساطير التي تجسد الوضع الإنساني في عصرنا هذا، وما يعانيه من قهر واستلاب للحريات الفردية والجماعية، ومبدأ العذاب والألم اللذين كتبا على الإنسان » .[1]

وملخص هذه الأسطورة: أن« الآلهة حكمت على "سيزيف" ملك "كورنثة" بتصعيد حجر إلى أعلى الجبل ولبلوغ هدفه هذا تعرض إلى مشقة كبيرة، فكان كلما صعد بالحجر إلى ذروة الجبل ونزل منه فإن هذا الحجر الضخم يتدحرج وراءه ويهبط، وكان يعيد الكرة إلى ما لا نهاية، وقال البعض الآخر إنه ارتكب عملا محرما، وهو الإفشاء بالأسرار الإلهية، لذلك تقول الأسطورة أن "زيوس" أرسل إليه (تافاتوس) إله الموت، لكن "سيزيف" نجح في تقييده إلى أن جاء يوم أجبر فيه "زيوس سيزيف" على الإفراج عن (تاناتوس)،ونقل "سيزيف" إلى الجحيم، وعاش بعد ذلك أعواما عديدة قبل أن يعاقب على جرائمه » .[2]

وأتت أسطورة "سيزيف" حامل الصخرة في رواية "القيامة..الآن""لدرغوثي" رمزا للمعاناة الأبدية لإنسان ومحاولته الجادة نحو الانبثاق فهو هنا« يجسد مأساة إنسان القرن العشرين الذي يعاني من القهر والاستلاب، إنه مثل "سيزيف" كلما صعد إلى الأعلى تدحرج مع صخرته إلى الأسفل، فهو يبحث عن طريقه، عن غده، عن المخرج الذي يعطيه الحق في الحياة وتنفس الحرية » .[3]

فـ"سيزيف" يستخدمه الروائي بوصفه معادلا نفسيا لما يطمح إليه من تغيير للواقع،وثورة على الذل والعبودية والاستغلال.

---

[1] سامية أحمد: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، العدد 3، 1985، 117، نقلا عن جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 225.

[2] المرجع نفسه، ص 225.

[3] عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982، ص 121.

ونجد هذه الأسطورة لها حضور لما تحمله من معاني« لأنها تمتلك القدرة على الحضور الدائم والتجدد المستمر والالتقاء بتجارب الإنسان في مختلف العصور؛ لذا فعودة الروائي إلى الينابيع الأسطورية ليست حيلة جمالية بقدر ما هي عامل أساسي يساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته، ومنحها بهذا شموليا وضرورة موضوعية قادرة على النهوض بالرؤى والأفكار المعاصرة » .[1]

وبهذا وجدنا أن "درغوثي" أراد من خلال أسطورة سيزيف أن يرمز إلى واقع الشعوب المضطهدة الخاضعة للقهر، والضياع، والحرمان، وهو يتماشى مع ما تصوره هذه الأسطورة اليونانية.

وذلك لأن« عالم الأساطير مشحون بالأبعاد الرمزية و الرؤيوية مليء بالصراعات والمتناقضات » .[2]

فالأسطورة تحضر في كتابات "درغوثي" ليعبر من خلالها تجارب ورؤى معاصرة،ويحملها من تجربته الفنية الخاصة سمات روح العصر، وما يحمله هذا الأخير من وقائع، فينقلها الكاتب ويضيفها إلى نصه الأدبي.

والأسطورة تدفع بالكاتب المبدع إلى التأمل والخيال من أجل إيجاد حلل للتساؤلات تشوش أفكاره« فدخلت الأدب من بابه الواسع، وأصبحت تجربة وجودية ترمز إلى واقع مقدس يدرك به الإنسان عالم الغيب » .[3]

وبعدما سلطنا الضوء على بعض روايات "إبراهيم درغوثي" التي أضاءت سمائها بنجم الرمز الأسطوري؛ فإننا وجدنا "درغوثي" مزج بين الخطاب الروائي والخطاب الأسطوري لأن« توظيف الأسطورة تنشطر إلى رمز في فتح فضاء آخر بالنسبة لهرم

---

[1] هذى قزع: الرمز الأسطوري في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 08.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، مرجع سابق، ص 221.

[3] شادية شقروش: الخطاب السردي في أدب إبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 65.

الرواية الجمالي؛ بحيث تغيب الإحالة المباشرة ويبقى ظلال معنى حاضرا لمد الحكاية اقتباسات تناصية أسهمت في بناء الرواية » .[1]

وبناء على ما سبق نستطيع القول إن "درغوثي" قد استفاد من خلال توظيفه لعناصر الأسطورة في النص الأدبي؛ لأنه« كان يدرك أن تطعم النص الروائي بالعناصر الأسطورية يزيد الإبداع جمالا وإثارة للمتعة عند المتلقي » .[2]

ونخلص إلى أن هذه الرموز الأسطورية ذات تأثير وفاعلية على نفوس وعقول البشر؛ لأنها وعاء فكري للمعارف، وهي الوسيلة التي يقول من خلالها الأديب ما يتناسب مع القيم المعاصرة تضفي بريقا جماليا على أدبه، والأسطورة تتمثل بديمومة الحضور،لأنها حية لا تموت في الذاكرة الجماعية وعبر الأجيال.

ولعل ما لفت انتباهنا عند دراسة روايات "إبراهيم درغوثي" هو احتواء نصوصه على مظاهر أسطورية وعجائبية؛ وهي نزعة فنية تغلب على الرواية العربية المعاصرة. والاشتغال على المنحى الأسطوري لدى الروائي ولّد عالما عجائبيا مليئا بكل ما هو عجيب وغريب.

2- رمزية العجائبي:

يعد العجائبي مظهرا من المظاهر التجريبية التي طفت على الساحة الأدبية،باعتباره فضاء حافلا بالمغامرات الخارقة والمدهشة والعجائب المبهرة، يمتزج فيها الواقع بالخيال،والسحر بالحقيقة، ويفتح للقارئ نوافذ دلالية وأبعادا رمزية تسهم في بناء الرواية وإعطائها بعدا فنيا وجماليا.

---

[1] عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، الرباط، ط 1، 2013، ص 32.

[2] عبد الناصر مباركية: دراسات تطبيقية في الإبداع الروائي، دار سيطلي للنشر، برج بوعريريج، الجزائر، ط 1، 2011، ص 35.

أ- مفهوم العجائبي:

يتولد العجائبي من استخدام الكاتب القوى غير طبيعية واللاعقلية لكل ما هو مألوف ومنطقي وعادي في الواقع الإنساني.

وبتعبير آخر فالعجائبي « انزياح عن قوى ونواميس الطبيعة عن قصد وعمد وثورة على الواقع وإدانته، لبشاعته وغرابتها » .[1]

ومما تقدم ذكره أن العجائبي يولد الدهشة والحيرة، وكل ما يتناقض المألوف، الخارج عن القوانين الطبيعية.

وأخذ الاهتمام بالعجائبي« يتزايد في النقد العربي وفي الرواية بصفة خاصة منذ أن أفرد له "تودوروف" كتابا خاصا ظهر بالفرنسية عام 1970 بعنوان:. ltrodiction à alittérature fantastique »[2]

و"تودوروف" (todorov)يعد سباقا لوضع تعريف شامل لمصطلح العجائبي والذي في تصوره هو« تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادثة لها صبغة فوق الطبيعية » .[3]

وحسب هذا التصور فإن العجائبي يتحدد من خلال الواقع والمتخيل؛ فهو يعتمد على الخيال الذي يمكنه من كسر قيود المنطق وإثارة الخوف والحيرة والتردد.

وبهذا إذ تحقق التردد عند المتلقي، وبث فيه الرعب، وبذلك تكون قد تحققت العجائبية لدى "تودوروف" التردد هو« الذي يمد العجائبية بالحياة لأنها تصدع للنظام المعترف به واقتحام اللامعقول » .[4]

---

[1] أمال ماي: العجائبية في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، مجلة المخبر جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 09، 2013، ص 290.

[2] لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ، بيروت، لبنان، ط 1، 2000، ص 20.

[3] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، الرباط، المغرب، ط 1، 1993، ص 18.

[4] المرجع نفسه، ص 48-45.

ونلاحظ هنا أن التردد هو الذي يولد الفعل العجائبي عن طريق الغريب والعجيب لأنه« نتيجة قوى وكائنات فوق الطبيعية تبدعها المخيلة التي تختزن من الواقع فتتشكل على شكل صور تختلط كثافتها بالحلم وامتساخ تلك الصور خلال إعادة إنتاجها داخل المخيلة » .[1]

وكما يؤكد "روجي كايوا "Roger cailloi (1913-1978)« على ضرورة حضور فوق الطبيعي لأنه يعتبر أن غياب عنصر فوق الطبيعي يعني في حد ذاته الشيء المولد للحيرة والاندهاش » .[2]

وهنا نرى ""كايوا" يولي اهتمامه بالعجائبي الذي مثله في فوق الطبعي وهو« يصاحب حضور خوارق وغرائب بتدخل السحر أو كائنات فوق طبيعية » .[3]

فالعجائبي يمثل المدهش في أحداث فوق طبيعية خارقة للعادة تثير الرعب والخوف في نفس المتلقي بما يحدثه من أفعال عجيبة لم يسبق له أن شاهدها من قبل، فتزرع فيه الشك والغموض.

وكذلك يورد قولا آخر في تعريف العجائبي« هو فوضى وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف وغير المحتمل في العالم الحقيقي المألوف » .[4]

ويقصد "كايوا" بتعريفه هذا أن العجائبي« وليد اختراق مطلق وصدع مستديم في بنية الواقع، وبث روح جديد جوهرها الاقتحام والمغامرة والتجدد الدائم » .[5]

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 2007، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

[3] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات (رحلة بن فضلان نموذجا)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005-2006، ص 61.

[4] نجاح منصوري: سحر العجائبي في رواية "وراء السراب... قليلا" لإبراهيم درغوثي، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 08، 2012، ص 148.

[5] بهاء بن نوار العجائبية في الرواية العربية المعاصرة مقاربة موضوعاتية تحليلية، مذكرة دكتوراه، إشراف الدكتور: الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012، ص 01.

فالعجائبي هنا هو تحويل ما هو منطقي ووقائعي وعقلاني إلى عكس ذلك من خلال تدخل عنصر الخيال والتخييل إلى عالم عجائبي غريب.

كما يرى "محمد برادة"« بأنه الرؤية التبسيطية الفاصلة بين الواقع واللاواقع، والمرئي واللامرئي » .[1]

فإذن العجائبي هو انتهاك وخرق القوى غير طبيعية واللاعقلية لما هو سائد وعادي في الواقع الإنساني المعتاد عليه.

ب-أشكال العجائبي:

ينهض العجائبي على مصطلحين هما العجيب والغريب اللذان يعدان ركيزتان أساسيتان يبنى عليهما.

-**العجيب:** هو ذلك النوع من الأدب، يقدم كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة، و الكرمات والحكايات على لسان الحيوان وحكاية الأشباح والخيال » .[2]

والعجيب هو الحيرة التي يتعرض لها الإنسان من جراء تلك الأحداث المفاجئة بحيث تصيب الإنسان بالذهول والتعجب، لأنها لا تتوافق مع معرفته ومع ما ألفه وعرفه واعتاد عليه.

وبهذا حدد العجيب بأنه « حالة تعرض الإنسان عند الجهل بسبب الشيء، ولهذا قال الحكماء العجب ما لا يعرف سببه » [3]. وإذا عرف السبب بطل العجب، ونجد هنا أن العجيب نجد هنا أن العجيب يحدث عند جهل الإنسان بالشيء، فيجد أنه يخالف عاداته ويعارض قوانينه العادية، ومن هنا تحدث المفارقة والتناقض وبذلك يتم العجيب.

والعجيب كذلك« مرتبط بموقف المتلقي عند رؤية الشيء العجيب وهو تلق محدود بالروعة تعتري الإنسان عند استعظامه الشيء » .[4]

---

[1] محمد محمود البشتاوي: مدار الضوء دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط 1، 2011، ص 08.

[2] ينظر: حسين علام: العجائبي في الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 32-33.

[3] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، دار فارس، عمان، الأردن، ط 1، 2005، ص 34.

[4] المرجع نفسه، ص 36.

ويمكن القول بعد معرفته العجيب إنه رد فعل نتيجة عدم تمكن السرد من التوصل إلى الأسباب والحلول التي تساعده في تسيير تلك الظواهر الغامضة وبعض الأشياء يخلق لديه العجيب لحظة رؤيته وتعرضه له؛ فهو ذلك الإحساس الذي يعتري الإنسان عند شعوره بعظمة الشيء وذهوله أمامه عاجزا عن تفسيره، ويتعجب من كل هذه الممارسات والتصرفات التي تحدث بطريقة سحرية خيالية.

– **الغريب:** ومن بين التعاريف الشائعة له نذكر تعريف "القزويني" في كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" فهو يرى أن« الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس أو تأثير رموز فلكية » .[1]

وانطلاقا من هذا التعريف الذي قدمه لنا "القزويني" أن الغريب هو المخالف للعادة هذا عربيا في حين عند الغرب« ظلت كلمة القريب تعني الأجنبي إلى حدود القرن السابع عشر، وتم الاحتفاظ بهذا المعنى في الكلام الشعبي، أما الدلالة الحديثة للغريب فقد ظهرت في القرن عشرين ميلادي فقد كثر استعماله منذ هذا القرن » .[2]

والغريب هو الذي يبهر الإنسان أول الأمر« لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا تزول غرابته مع التعود » .[3]

فالغريب يمكن تفسير ظواهره تبهر المتلقي للوهلة الأولى، وبمجرد معرفة الأسباب تصبح مألوفة، ويزول لديه الغموض، لذلك رأى "تودوروف" الغريب على أنه« هو الذي تبدو أحداثه فوق الطبيعية على مرار الحكاية، وفي النهاية تلقى تفسير عقلانيا » .[4]

وهذا يعني أن تكون بداية الأحداث غير واضحة ويصعب تفسيرها وتصديقها لكن من تنامي الأحداث يزول الغموض، ويرفع الستار عن المجهول، ويمثل

---

[1] زكريا القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدمه وحققه فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1977، ص 38.

[2] عبد الجليل بن محمد الأزدي: مقدمة العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002، ص 06.

[3] حسين علام: العجائبي في الأدب، مرجع سابق، ص 33.

[4] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، مرجع سابق، ص 43.

"تودوروف"« لمثل هذا النوع بأعمال "ديستوفيسكي" والأعمال القصصية "لأدغاربو""وأغاثا كريستي" في أعمالها البوليسية » .[1]

وبناء على التعريفات اتي قدمناها للعجيب والغريب فإن "شعيب حليفي" يميز بينهما« فالغرائبي هو حدوث أحداث فوق الطبيعة تنتهي بتفسير طبيعي، في حين أن العجيب هو حدوث أحداث طبيعية تنتهي بأحداث فوق طبيعي » .[2]

إضافة إلى هذه النقاط السابقة فإن العجيب والغريب هما ضمن الأدب العجائبي ومن المصطلحات والأشكال التي تدخل تحت هذا الأخير الذي يعارض الواقع ويتسامى عليه.

ج- وظائف العجائبي:

وقد حدد "تودوروف" وظائف العجائبي داخل الأثر الأدبي:

- أولا:« يخلق العجائبي أثرا خاصا في القارئ خوفا أو هولا أو مجرد حب استطلاع، الشيء الذي لا تقدر الأشكال أو الأجناس الأخرى أن تولده.
- ثانيا: يخدم العجائبي السّرد ويحتفظ بالتوتر؛ حيث إن حضور عناصر العجائبي يتيح تنظيما للحبكة بصورة خاصة.
- وأخيرا فإن للعجائبي من النظرة الأولى وظيفة تحصيل حاصل؛ إذ يسمح بوصف ليس من طبيعتين متباينتين » .[3]

وهذه الوظائف التي يحتويها العجائبي تثير فينا الدهشة اتجاه العمل الأدبي، والمتعة ولذة القراءة من خلال التخيلات، وتبقى للعجائبي وظائف أخرى، اجتماعية، وسياسية، و

---

[1] فاطمة الزهراء عطية: العجائبية وتشكلها السردي رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: علي عالية، قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015/2014، ص 32.

[2] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2006، ص 456-457.

[3] تزفتان تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، مرجع سابق، ص 95.

تطهير نفوس البشر، وهذا ما يجعل من الرواية العجائبية تنجح وترتقي، وتترك أثرا في نفس المتلقي.

والمطلع على النثر العربي المعاصر بجده حافلا بالمظاهر السّحرية والغرائبية وذلك بتوظيف العجائبي في أعماله، وهذا ما قام به "درغوثي" حين استثمر العجائبي في روايته "وراء السراب... قليلا" وهي رواية عجائبية« بعالمها اللامعقول الذي يشي بعجائبيته غير المعهودة في الفن الروائي التونسي المعاصر، ذلك أن السارد التقط ما هو مثير وباعث للغرابة فابتدع عالما متخيلا يجسد فيه أحداثا غريبة فحدد لها السّارد فضاء غريبا تنمو وتتطور فيه الشخوص والأحداث على نحو مذهل » .[1]

وهذه الرواية تحكي وتسرد أحداثا تاريخية وقعت في تونس وبالضبط في مناجم صحراء تونس، بل هي رواية« حفظت حقبة زمنية وضمنت بقاء ثقافة آمنت بالغول والعفاريت والقوى الخارقة والعجائبية، لأنها تحكي ثقافة الإنسان التونسي الذي واجه حقيقة الاستعمار وكيف تعامل معه » .[2]

وعالم هذه الرواية التي بين أيدينا مزيج بين الواقعي والغرائبي، وهذا الخلط الذي تجلى في الرواية ما هو إلا ترميز من الروائي للواقع وفضحه« إن الخلط السحري بين عالمين الواقعي والخيالي تجلى من العنوان الذي يطل على واقع يفضح المسكوت عنه، و يوميء بعالم لا حقيقة فيه، تسكنه العفاريت والأرواح والجان والغول وتمارس فيه طقوسا غريبة في الظاهر واقعية متأصلة في العمق، واقعا رفضه السارد، ورفض نظمه

---

[1] الهادي غابري: العجائبي في رواية "وراء السراب... قليلا" لإبراهيم درغوثي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 166، 2005، ص 12.

[2] عبد الرحمان تبرماسين وأمال ماي: العجائبي والأسطوري في رواية وراء السراب... قليلا لإبراهيم درغوثي (قراءة نقدية أسطورية)، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر 2010، ص 184.

الإيديولوجية والثقافية والسياسية واحتج ضد نظمها الوافدة من الآخر المستعمر ومن الفوضى والعنف السائد في الأمة العربية » .[1]

و"درغوثي" من خلال هذه الرواية قام بإعادة نمذجة العالم الواقعي وخلقه من جديد في قلب تخيلي لأن« الغرائبي والسحري تعويض للبنى والخطابات والنظم السياسية الضاغطة المستلبة التي تمثل الآخر عن الطريق اختراقها فنيا ورؤيويا وعدم الاستسلام لسلطانها المهمين على الوعي الاجتماعي » .[2]

د- الشخصية العجائبية:

وقد زينت هذه الرواية بطقوس عجيبة من خلال شخصياتها التي ألبسها "درغوثي" عجائبية، وعلى رأسهم شخصية الجدة ولها عديدا من المواقف العجيبة، فيصورها الكاتب فيما يلي:« تواصل المرأة طقوسها العجيبة، تتطهر بالماء إلى أن يشق قرص الشمس بجبهة السّماء فتذهب تحت نخلة الأجداد، تدور تحتها بلا ملل ووهيّ تتمتم بصلاة حفظتها من العبيد الذين تربت بين طبولهم » .[3]

وبدأت "الجدة" تقوم بطقوس عجيبة بعدما توفى ابنها السلطان الذي أرادته أن يبقى منتصبا لهذا بعثته من قبره.

إنه بعث للرجولة من جديد« اجلس العبدان الجثة على ظهر حصان فوق السّرج الذي ازدان بخيوط الذهب والفضة ووضعا الرجلين داخل الركاب ومدت الجدة اللّجام إلى ابنها وساقت الحصان ومشت وراءه سبعة خطوات ثم ضربته على كفته بيدها ضربات خفيفة وصاحت به أن اذهب في رعاية الحي الذي لا يموت، أيها الأبلق في صباح الغد

---

[1] المرجع السابق، ص 185.

[2] فاضل تامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار الهدى لثقافة، سوريا، ط 1، 2004، ص 91.

[3] إبراهيم درغوثي: "وراء السراب... قليلا"، الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، المنستير، تونس، ط 1، 2014، ص 11.

سرى الخبر في القرية أن سلطانا قد صنع قيامته وأن الرجال الذاهبين إلى الصلاة الأولى رأوه راكبا على حصانه وأن الحصان يطير بألف جناح » .[1]

وما فعلته الجدة هو فعل خارق للعادة؛ حيث قامت بإعادة ابنها إلى الحياة من خلال الطقوس السّحرية التي رمزت إلى الموت والبعث من جديد.

ولما أعادت الجدة ابنها من جديد ماتت وتحولت بفعل عجائبي إلى تمثال «عندما هدأت العاصفة عرج الجميع إلى فناء الدار رأوا رجلي الجدة قد غاصتا حد الركبتين في التربة التي تحولت إلى حجر أحمر، ورأوا جسمها الذي غطته الرمال قد تحجر وصار أصلب من الحديد، حاول الأعمام اقتلاع الجدة من الأرض فلم يقدروا، حفروا تحتها بالفؤوس ثم حركوها يمينا وشمالا فلم تتزحزح من مكانها،وتحولت الجدة إلى تمثال رخامي مغروس في قلب الأرض » .[2]

ويتمثل العجائبي في هذا المقطع في تحول جسد الجدة الذي إلى تمثال ينتصب أمام الأعين ليذكر الجميع بضرورة الصمود والدفاع والموت بعزة وبشرف، فالجدة هي رمز للصمود حيث صمدت أمام غضب الطبيعة من عواصف ورياح وأمطار، وأمام كل الأعداء الذين قتلوا ابنها.

وكل هذه الأجواء العجائبية التي تمثلت في فعل التحول وهو موت الجدة يرمز إلى تحول الحضارة العربية من حالة الحياة إلى حالة الموت؛ أي أصاب أمتنا العربية السكون بعد الحركة؛ فرمزت الجدة إلى حضارتنا وثقافتنا العربية بطقوسها؛ لأنها معارضة ومناهضة للقوى الخارجية لذلك قتلت وماتت، وهذا ما يحدث في واقعنا العربي.

ويرحل بنا السّارد في هذه الرواية إلى تغيرات عجائبية أخرى، ويخرج بنا إلى عالم اللاحقيقة اللاواقعي، فمع عودة "سعد بن عم مسعود" أحد أبطال الرواية القادم من فرنسا والتقائه بـ: "عزيز" بطل الرواية الذي يسترجع الماضي المليء بأصداء الفجيعة

---

[1] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلا، مصدر سابق، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 30.

والهوان« كان خائفا ومهزوزا وهو يجتاز العتبة لكن خوفه زال حين رأى القرون ثابتة فوق رؤوس كل رجال القرية، قرون فمنهم من كان أقرن كالكبش (...) ومنهم من كان له قرنان صغيران كقرني الحمل وبين هذا وذاك عامة الرجال الذين حملوا قرونا كقرون الخرفان والجديان والتيوس، رآهم يتحسسون القرون وهم بين مصدق ومكذب ثم حاولوا قلعها، حركوها يمنة ويسرة ضربوها بأيديهم نطحوا بها الحيطان، ولكن بدون طائل وحين أعيتهم الحيلة، صاروا يتبارون في إخفاء القرون تحت العمامات الكبيرة وسكن قلوبهم الهلع، فجروا إلى الدور يحكمون إغلاق أبوابها ويراقبون طلوع النهار لعلهم يخرجون سالمين من هذا الكابوس » .[1]

وبهذا التصور الذي يتحول فيه العبيد إلى حيوانات حاملة لقرون، هي أجواء يمسخُ فيها الآدمي إلى حيوان، ويرمز هذا المسخ، بلا شك إلى الإنسان العربي بصفة عامة الذي يقرع طبول الهزيمة في كل الأوقات والمناسبات، يذبح ويقتل فيها دون جدوى، فلا يقدم موقفا ليدافع عن نفسه فهو يرفض حريته لأنه طبع على الخوف والجبن أمام القوى العظمى، فيغطي رأسه ويهرب ويرضى بالذل ويستسلم.

وهذه« الأعاجيب يختلقها الروائي ويشكلها حسب حالاته النفسية ويضفي عليها لمسته لتصبح قصصا مثيرة يقبلها السامع فيصدقها لما يمثله النفق من ألغاز ومجهول » .[2]

ومن خلال هذا المقطع نرى مدى قسوة هذا المكان المتمثل في النفق على العمال وما يسببه لهم من خوف ورعب من الأشباح فكانت« أصوات الموتى كانت تزرع الهلع والخوف لدى عمال منجم الفوسفاط وعولنا على الله لما تناهى إلى أسماعنا صوت استغاثة يأتي من بعيد، كانت أصوات كثيرة تتصالح وتطلب النجدة: إلينا يا رب رحمة

---

[1] إبراهيم درغوثي: وراء السراب...قليلا، مصدر سابق، ص 37.

[2] الهادي غابري: العجائبي في رواية وراء السراب... قليلا، مرجع سابق، ص 14.

إلينا يا غضب الأجداد إلينا يا أولاد لحلال، إلينا يا أولاد الكلب، إلينا يا أولاد الزنى، إلينا فإننا نختنق، إننا نختنق... ن... خ... ت... ن... ق » .[1]

يا لها من حالة مزرية« يا له من عبث بالجسد كيف يمكن أن يدنس المقدس بهذه الشاكلة! الواقع الذي لا مفر منه، إنه خصي للعرب الساكتين عن تلك المجازر المتكررة » .[2]

وهذه المجازر والإبادات تمتد في حياة الإنسان العربي وتكرر على مدى العمر وإلى قرون وتستمر« لقد اكتشفنا مقبرة جبل الوصيف هنا هلك أكثر من خمسمائة عامل في العام الأول من هذا القرن » .[3]

ونجد من مظاهر العجائبي في هذه الرواية المجانين يعبثون بعظام الآدمين وهذا ما فعل "عزيز"حينما قال:« أركب رأس الجنون فأعبث برؤوس البغال، أحولها من مكانها وأضعها على هياكل عظام بشرية، وأقف أتأمل المنظر الغريب، آدمي برأس بغل، وأحدث نفسي قائلا: أولهما حقيقة بشرا برؤوس بغال! لو لم تكن على هذه الشاكلة لما قبلنا العمل في هذا الجحيم لنتقاضى بعض الفرنكات التي لا تكاد تفي بالحاجة ثم نبذرها في الحانات أو في المواخير » .[4]

وبهذا المقطع يرمز لنا "درغوثي" إلى حالة الأمة العربية وما تعانيه، فهي أصبحت أدمية برأس بغل؛ لأن الفكر العربي لم يستقم مع بداية القرن العشرين على الرغم من التطور الحاصل لكن ما زلنا بلا دماغ نفكر بل نحن تابعين لسلطة الآخر الغربي وتحت سيطرته، وهذا الوضع السائد المفروض علينا لا مفر منه ولا مهرب.

وقد تجلى العجائبي في شخصية "إبراهيم زليميته" وتعني عود الثقاب، وهو رجل من حبال الريف من المغرب كان يعمل بمناجم الحديد بسانت اتيان بفرنسا، ثم جاء إلى "قرط

---

[1] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلا، مصدر سابق، ص 95.

[2] عبد الرحمن تبرماسين وأمال ماي: العجائبي والأسطوري في وراء السراب... قليلا، مرجع سابق، ص 183.

[3] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلا، مصدر سابق، ص 99.

[4] المصدر نفسه، ص 100.

حدشت "ليتحول إلى شق أهلك أعوان فرنسا ومخبريها وجنودها والخونة، يقول "درغوثي" عن هذه الشخصية:« توجد جثة (شق، إبراهيم زليميته) محنطة في متحف باردو بتونس العاصمة مخرقة بالرصاص، ويفوح منها إلى عطر البارود » .[1]

كما نجد داخل متن الرواية حول هذه الشخصية العجيبة« جاء بلا عائلة فقال للناس إن عائلته عمال المناجم، ولم يجد مسكنا يأويه فقال إن منزله أنفاق الجبل، وعرفته فأويته، لم أندم على ذلك فقد أنساني مدة إقامته معي فاطمة وطيورها الغربية، قال لي بعد أن توطدت علاقتنا أنه كان يعمل في مناجم "سانت اتيان[*] بفرنسا، وأنه تعلم هناك ما لو علم به عمال هذه الأرض أحرقوا الأخضر واليابس تحت أرجل أسياد هذه الشركة » .[2]

ونرى أن شخصية "إبراهيم زليميتة" قد تحولت إلى شق بعدما كانت شخصية عادية؛فتحول من إنسان إلى جني« ولم يحضر "إبراهيم زليميته" ذلك الاجتماع فكثرت الأسئلة حوله، لقد اختفى في الطريق بين داري ودار أولا مطرود، ثم ظهر بعد ثلاثة أشهر في صورة شق يقفز على رجل واحدة ويشعل أعواد الثقاب في كل مكان فأهلك خلقا كثيرا من أعوان فرنسا » .[3]

ولكن هذا العود الثقاب الذي وقف في وجه العدو الفرنسي سرعان ما لقي حتفه وانطفأ« وظل يقفز ويشعل النيران إلى أن قتلته كتيبة من جنود المستعمرات، خرقوا نصف الجسد المندفع في وجوههم بآلاف الطلقات، ولما اختفى صوت الرصاص وضاعت رائحة البارود داخل نواميس الجبل اكتشفوا لدهشتهم نصف رجل: رجل واحدة ويد واحدة وعين واحدة وقلب يملأ الصدر » .[4]

---

[1] المصدر السابق، ص 191.

[*] Saint Etienne: مدينة بشمال فرنسا كانت بها مناجم حديد في بداية القرن الفائت، الرواية ص 193.

[2] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلا، مصدر سابق، ص 192.

[3] المصدر نفسه، ص 205.

[4] نفسه، ص ن.

وهذا هو التاريخ والواقع المر الذي عاشه العالم العربي من طرف المستعمر عامة والإنسان التونسي خاصة، وشخصية "إبراهيم زليميته" هي رمز للعامل التونسي الذي امتص دمه وجهده وعرقه المحتمل الظالم، وأن أعمال "زليميته" الإجرامية كانت ضد هذا الفرنسي اللعين وكل أتباعه.

وفي رواية "كلاب الجحيم" التي تحتوي على عدة شخصيات متنوعة، أضفى عليها الكاتب صورا عجائبية وغرائبية، للأفعال التي ترد بها، لتشكل الإطار العام للعجائبي في الرواية وما يحمله من دلالات رمزية.

وتركيز الروائي على الشخصية ليس لأنها مكون من مكونات الرواية؛ وإنما لمساهمتها الفعالة في خلق الحدث العجائبي والمراد منه،ومن مكوناته هذا الأخير شخصية عجائبية تتمثل في "الجن" الذي يحمل قدرة خارقة ليست موجودة عند البشر يتصف بالسرعة والحركة والتنقل، فكان توظيف الجن في هذه الرواية نصيبا كبيرا لزيادة عجائبية الأحداث، فجاءت على صنفين خيّرة تقف مع سكان الحوض المنجمي،وتساندهم في نقل المعلومات والأخبار إليهم، وأخرى شريرة عدوانية من خلال الفتن وزرع النميمة بين السكان والحكام وبهذا صنعت مستوى عال من العجائبي في الرواية.

وبين هذه "الجن" الرئي سمحون"« سخره الجني شمهورش خادم الملك برقان أبا العجائب في استنهاض هم أهل المتلوي، الأخت الكبرى لبنات الحوض المنجمي » .[1]

وهذا الجني يتلون ويتعدد كما أراد حيث يقول:« فهذا الرئي الملعون الخارج من بلاد العفاريت يتلون في صور كثيرة ويتعدد ما شاء له التعدد ويطوي المسافات طيا ويسافر في المكان والزمان وهو جالس عندك يسمعك صوته دون أن تراه ويسحرك بعذب بيانه وسحر لسانه فتستجيب له وأنت كالفاقد لعقله المقود من رجله حتى أن بمقدوره أن يكون مئات الأشخاص في لحظة واحدة، وأن يتحول من ذكر إلى أنثى ومن طفل إلى شيخ، ومن عصفور إلى نمر ومن شحاذ إلى ملك وأنت فاغر فاك تستعيذ بمولاك إذ

[1] إبراهيم درغوثي: كلاب الجحيم، مصدر سابق، ص 40.

يكفيه أن يطلب من ملك الجن برقان أبا العجائب طلبا فيستجيب في اللحظة والساعة » .[1]

فهذا المشهد يظهر لنا تعدد صور الجني من إنسان إلى حيوان ومهمته هي الإتيان بالأخبار إلى السكان ومراقبة رجال الشرطة، ليحترسوا منهم، وكان يحارب معهم حيث جرح ونزف دماء« وصل سمحون الرئي إلى المتلوي وهو ينزف فقد أصيب في رجليه الاثنين وفي إحدى أجنحته بشظايا قنبلة يدوية ألقيت عليه وهو يتجسس على السيارة التي نقلت الموقوفين من الرديف إلى سجن بقفصة » .[2]

ونجد في موضع آخر يقول:« فقد طار الرئي، بين هذه القرى يخبر بما جرى في السوق ويعول عويل الثكالى ويحرص على جند السلطان وصوته الرّنان يبث الفتنة في الأسواق وفي ساحات المدارس، وفي ملاعب كرة القدم وفي الحمامات العمومية إلى أن اطمأن بأنّ رسالته وصلت عندما خرج تلاميذ معاهد الثانوية من قاعات الدروس في حالة عبوس وهم يلوحون بأيديهم في الفضاء ويرمون بالحجارة على سيارات الشرطة، فغاب الرئي عن الأنظار واطمأن إلى أن ما رغب فيه قد صار » .[3]

ويتضح لنا من هذا أن شخصية الجن تعتبر أحد الشخصيات العجائبية التي شاركت في لعبة الأحداث، فأراد أن يصور ويرمز إلى حقيقة البشر ويبين أنهم أصناف؛ فمنها ما هي خيّرة ومنها شريرة، وأن هذا الجني تدنو منه صفات إنسانية، وأصبح بعض الناس مثل الشياطين والجن يزرعون الفتن في الطرقات والأسواق، ويسفكون الدماء بالصراعات والاشتباكات، والتعدي على حقوق الآخرين.

فالشخصيات الجنية التي وظفها الروائي مطابقة لشخوص الواقع؛ وذلك من خلال حوار الراوي مع الجني الرئي يقول:« إلى أن اقتربنا من مهمة قفر يطل على مساحات

---

[1] المصدر السابق، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 69.

[3] نفسه، ص 36.

من الأرض جرداء كأنها من كوكب آخر فأسر الجني في أذني بأن هذه الأرض كانت للملك "خربط بن الملك الأحمر بن طلمش بن الملك أبا ديباج وابن الملكة زخبيلة بنت الملك دنهش وبأنه استوطنها بعدما طردت قبيلته التي كانت تسكن في جزر البحار ملة من أعتى الشياطين، فحط رحاله هنا وعمر فيها الدور وبنى القصور وملك السهول والجبال وصنع المحال منذ ألف سنة أو يزيد إلى أن جاءت ملة الشياطين الجدد ذوي العيون الزرقاء والشعر الأصفر فحاربتهم بأسلحة جديدة فتكت بهم فتكا ذريعا وأجلتهم إلى الصحراء » .[1]

ومما لا شك فيه أن درغوثي بخياله المجنح أخذنا لعالم الجن الذي حاول من خلاله أن يرمز إلى واقعنا العربي وماآلت إليه أوجاعنا من جراء الآخر المستعمر الذي نهب الأرض وأزهق الأرواح، وأرحل الأبرياء، وجعل كل الأراضي مستعمرات وشرد أهلها؛ فرمز له الروائي بشياطين.

ويعود الروائي من جديد ويستحضر شخصية الجن من خلال تعامل الزعيم وهو من أبطال هذه الرواية مع الجن الأحمر وتحاوره معه، وذلك حسب ما جاء في الرواية الآن الآن« بدأت في تصديق ما سمعت عنك من كرامات أيها الجنيّ، فكيف لي أن اعترف بعد الآن بأنك آدمي مثل بقية البشر وأنت تنعم بهذا الجو العليل بينما نصطلي نحن في نار جهنم داخل هذا العنبر النجس » .[2]

ومن هذه المشاهد والشخصيات الجنية التي اعتمد عليها السرد العجائبي في رواية "كلاب الجحيم"، ليرمز ويكشف عن الواقع الاجتماعي ويؤكد على هشاشة الواقع وما يعيشه من مآسي وتسلط ويكشف لنا حقيقة الشخصيات الواقعية التي تتستر تحت الأقنعة والتي تدّنت منها الصفة والنزعة الإنسانية.

---

[1] إبراهيم درغوثي: كلاب الجحيم، مصدر سابق، ص 45.

[2] المصدر نفسه، ص 85.

ننتقل الآن إلى الشخصية العجائبية الموالية وهي شخصية الرجل المحقق "دراكيلا" في رواية "القيامة...الآن"، هذا الأخير الذي سيقوم باستجواب آدم بن آدم بطل الرواية عن بعض القضايا السياسية المتعلقة بشؤون الدولة، و"دراكيلا" شخصية عجائبية حدث لها تحول يقول السارد:« رأيت الرجل ينتفض في مكانه، ويسيل عرق غزير على جبينه وعلى عنقه، ويسود وجهه ويتفش شعر رأسه، ويكبر ناباه، يصبح الواحد في طول ناب "دراكيلا" وتخرج النيران من خياشمه، قلت: هذا "دراكيلا"، واقشعر بدني ولم يتركني أسترد أنفاسي، قام بالإعصار اجتاحني بسرعة كبيرة غرز نابيه في عنقي ففار الدم غزيرا من الجراح زحف بركبتيه فوق جثتي وراح يلحس الدم » .[1]

و"دراكيلا" هو شخصية خرافية تجمع بين الإنسان والحيوان وهو قاتل كل بشري بالحياة التي يحياها قائمة على البشر ودماءها؛ فهو يمثل ثنائية الحياة بالنسبة له والموت للآخرين.

لذلك حاول الكاتب من خلال شخصية "دراكيلا" أن يرمز للقتل والرعب والخوف،رمز الموت، ورمز للسلطة السياسية، والوجه القبيح منها.

وقد كان هذا التحول على هذه الشخصية الذي مارسه الروائي كله « لتأكيد على أن الإنسان في بعض حالاته يحسن له أن يكون حيوانا لأنه يمارس ممارسات الإنسان المتجرد من إنسانيته، وهذا حين يعذب أخوه الإنسان بأفضع ممارسات التعذيب والإهانة للجسد البشري، وامتهان الكرامة الإنسانية» .[2]

لذلك جاء "درغوثي" بالكائن العجيب "دراكيلا" ليرمز ويبين لنا أن الإنسان قد يتحول إلى إنسان مسوخ بصفات حيوانية، عقابا له وتدنيسا لقداسة الإنسان الذي أصبح يقتل أخاه بلا رحمة ولا شفقة من أجل السلطة والمال والطموح الكبير، فقد الإنسان مشاعره وتحول إلى مجرد آلة جسد بلا روح.

---

[1] إبراهيم درغوثي: القيامة...الآن، مصدر سابق، ص 73.

[2] نحاج منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي، دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 481.

وشخصية "دراكيلا" رمز للتهجين (الإنسان الحيوان)، أي تحول الانسان إلى حيوان وهذا يعرف بالمسخ في الحدث العجائبي يرمز إلى الجمع بين الصفات الإنسانية والحيوانية العقل واللاعقل؛ لذلك عبر "درغوثي" من خلاله عن حالات وصل فيها الإنسان إلى درجة اللاعقل.

ويشير الباحث "محمد عزوي" إلى مدى أهمية فكرة التحول في المرويات الخرافية والتحول يقصد به« التغير من شكل إلى شكل آخر كأن يتحول الإنسان إلى جان، أو جان إلى حيوان إلى غير ذلك، وهذه التغيرات والتحولات هي رموز خرافية عجائبية لأنها تؤدي دورا دلاليا بما تحمل في ثناياها من عناصر عبر بها الإنسان بواسطة شخوص المحكي عن رغباته وعن مدركاته أو عن معتقداته أو عن وجوده... والتحول الذي يصيب إنسان النص... يبقى فعالا في الوسط الاجتماعي » .[1]

وفكرة التحول من الإنسان إلى الحيوان بشكل سحري وعجائبي وردت في متن هذه الرواية بحيث وجدنا أبطال هذه الرواية المدعى "الشهيري" تحول من حالته الطبيعية إلى حيوان يقول السارد:« وتواصلت الفرجة: رأيت الشهري" وقد تحول إلى خنزير يرى يشخر وينخر ويضرب الأرض بحوافره.

ورأيت الكلاب السّلوقية تجري وراء الخنزير الحامل لوجه "الشهيري" » .[2]

ويهدف الروائي من خلال تحويل هذه الشخصية "الشهيري" إلى حيوان الخنزير لمعاقبته قام به من تعذيب وتنكيل يقول السارد في أول ظهور"للشهيري":« وأخرج "الشهيري" المسدس الذي قتل به هلالا، لوح به في فضاء الغرفة ثم أعاده إلى غمده وامتدت يده تصفع الوجه والقفا، تخبط في كل الاتجاهات، ثم يركل بالحذاء ما بين الفخذين، ويضرب بمؤخرة المسدس على الحاجب وفوق الأنف.

---

[1] أمحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، دار ميم، الجزائر، ط 1، 2013، ص 16.

[2] إبراهيم درغوثي: القيامة... الآن، مصدر سابق، ص 54.

وتتورم الشفاه ويتدفق الدم شلالا من الأنف، ويسيل على ثياب النوم البيضاء والأطفال يبكون بأصواتهم الحادة، ويتشبثون برداء الأم، والأم تربت على الأكتاف الصغيرة، فيصمت الأطفال مدة قصيرة ثم يعاودهم البكاء، ويزمجر "الشهيري" في وجوههم أن كفوا يا أولاد الزنى؛ فتهمد الأصوات والحركة » .[1]

وهذا الموقف يبرز لنا ما قام به "الشهيري" من تعذيب وضرب؛ فهو رمز للسلطة ومدى قسوة هذا المحقق الذي لا يرحم المعارضين السياسيين وذلك بالجلد والقتل والاستجواب السياسي بالتشوه.

ويقول السارد عن هذه الشخصية المتجبرة: « ويحرك الشهيري عصا المايسترو ويرقص، فيرقص رقصة المجانين، يدورون حولي في حلقات حلقة داخل حلقة، يضربون بالسّياط (...) تخرج من أفواههم ومن تحت آباطهم ويضربون، يشدون شعر الرأس،ويضربون كمن يضرب حجرا بحجر، ويضربون ويطلبون مني أن أدور داخل الحلقة الكبيرة » .[2]

الدسائس يشترون الخصيان للأمراء والإماء الحبشيات لربات القصور ويتلاعبن بأسعار الصرف في أسواق والعيد، ويعد من الرشاوي الكبيرة لكبار النخاسة، سبائك من الذهب الخالص، وعقود زمرد وياقوت، وشيكات على بياض مسحوبة من بنوك: «لندن وباريس وطوكيو ونيويورك، ويعمن الحفلات الصاخبة في الملاهي الليلية ويصنعن لكل حفلة ألف راقصة، يحملن بعقود الخرز وبالمكياج المستورد من "سنغفورة" وثياب الرقص الحريرية الباهضة الأثمان، ويذبحنهن في آخر السهرة، تحت أقدام الأمراء المراهقين،ويبقى الساسة الصغار وأحلامهم الكبيرة يسمون الوزراء بجرة قلم ويعزلون الوزراء بجرة قلم » .[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 24-25.

[2] المصدر نفسه، ص 26-27.

[3] نفسه، ص 39-40.

ويمكن القول إن هذا المشهد يرمز ويعبر عن الحالة السياسية للتعارض بين الشعب المسكين والحاكم المستبد، بين الحاكم العاقل والمعذب للشعب، والحاكم اللاهي في ملذات الدنيا من بناء للقصور بتلك الرؤوس المقطوعة حاول الروائي من خلال هذا المشهد تصوير ما يحدث في عالمنا الحاضر من عبث وتهجين وقتل وفساد، وأن هذه الصفات والتصرفات قد تجلت في حكامنا القدامى والمعاصرين يمشون في نفس الدرب والنظام المتبع.

أما في المشهد الآتي نجد أن شخصية الصنم البرونزي تتحول من الحالة الشيئية إلى الحالة البشرية يقول السارد:« رأيت الصنم الراكب على الحصان يتحول إلى "بشر"،كنت قريبا من السّياج والحصان يدور ببطء واللجام يصرّ ثم وقف صرير اللجام،ووقف الحصان، رأيت البشر يترجل ويترك اللجام، والحصان واقف يصهل بدأت أتعرف على صورة رجل إنه برجل واحدة والأخرى من خشب قلت: هو "سالم العطيوي" جاء الرجل يدق الأرض برجل الخشب، وقف قبالتي نقر على جمجمتي بإصبعه أدخل سبابته في محجري فأحسست بألم فظيع تنهد.

وحك رجله الخشبية سمعته يحدث نفسه: تمنيت وأنا في سجن الصغير أن أبني قصرا من جماجم سجنائي « واسفي على حظي المنكود! "تمتمت": ابن كلب! هو إذن كاذب حين كان في مشفى "باريس"! خو كاذب وهو يأسف ويبكي ويقول عن نفسه إنه حيوان! هو كاذب لما قال إنه سيحج إلى بيت الله »[1] وهذا القول يوضح لنا كيفية التحقيق الذي يقوم به "الشهيري" على السجناء المليء بالضرب واللانسانية، فهو يتمتع بهذا التعذيب بالرقص ودوران والغناء.

أما في المشهد الأخير فقد عاقب الكاتب "الشهيري" على جرائمه وحق الأبرياء وأدخله إلى جهنم يقول السارد:« رأيت "الشهيري" وقد ليس سبعين ألف وجه، رأيت وجوهه في كل واد من أودية جهنم، وشممت رائحة لحمه المشوي في كل شعب من

[1] إبراهيم درغوثي، القيامة...الآن، مصدر سابق، ص78.

شعاب جهنم ناديته: يا هووووه... أنت يا "شهيري"! تجمعت وجوهه السبعين في وجه واحد كبير عرضه كما بين السماوات والأرض، أسود يسيل منه عرق غزير. قلت له:هل عرفتني؟ ردّ: نعم! أنت من دفعت في استه بعمود الكهرباء! وعاء إلى الشعاب. وإلى وديان جهنم وعدت إلى مؤخرتي، وعاودني وجع الدار الفانية » .[1]

لقد مثلت شخصية الشهيري السلطة الدنيوية القتل والكفر والظلم والفساد واللامألوف والنفس الخبيثة.

لذلك حاول الروائي تعريتها، وكشف ما يتعرض له السجناء وما يرتكب في حق الإنسان وأن« يبرز حجم الكارثة الموجودة في عالمنا العربي والتونسي من عدم وجود الحرية، وكثرة الاعتقالات والسّجون، فهو يحاول أن يمسخ كل رموز السلطة ويحولها إلى أصنام يمكن دكها وتشويهها؛ أراد أن يعاقب هذه الشخصيات، ويحول كل سجان ومعذب وأن يضعها أمام العدالة الإلهية » .[2]

نلاحظ مما سبق أن درغوثي لديه أمنيات ورغبات يريد تحقيقها، فأراد أن يبرز نذالة وسفالة الحكام السياسيين وعدم مبالاتهم بالإنسان وأن يبين لنا أنهم مجرد حيوانات لما يقومون به من أساليب وأعماله قمعية بشعة، وأن يسخر من الواقع العربي والنظام العربي الفاسد، وذلك من خلال المسخ وهو تقنية من تقنيات العجائبي.

ننتقل الآن إلى شخصية عجائبية أخرى وهي شخصية "الصنم البرونزي" وهذه الشخصية "عجائبية يصفها السارد بقوله:« في ساحة المدينة في وسط الساحة صنم مصنوع من البرنز الصنم راكب على حصان، والحصان يدور في الساحة، والساحة ملأى بالخلق والخلق من جميع الأجناس، يتكلمون السريانية، والإنجليزية، ويسجدون للشمس "وللبعل حامون" وللدولار، والصنم راكب على الحصان والحصان يدور، والصنم يصيح داخل مكبر الصوت، لمن الملك اليوم؟ ولا مجيب » .[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 79.

[2] نجاح منصوري: العجائبية هي روايات إبراهيم درغوثي، دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 494.

[3] إبراهيم درغوثي: القيامة... الآن، مصدر سابق، ص 36.

كما نلاحظ فإننا أمام شخصية عجائبية مخالفة للعامة شخصية آلية من عالم الأشياء المؤنسة بمعنى الإنسان ممسوخ إلى آلة، بحيث أضاف الكاتب إلى هذا الصنم صوت جهوري وهو صفة من صفات الإنسان، ومن خلال زعامة الإنسان على البشر أو الخلق عامة، فهو الملك والسيد، وهذا الصنم والتحول الذي جرى له ما هو إلا رمز للآلة التي تتحكم في الإنسان الحقيقي في واقعنا.

وهذه الصفات العجائبية قائمة على الجمع بين الإنسان والآلة التي يقول فيها السارد:« وعاد الصنم الراكب على الحصان في ساحة المدينة إلى صمته، وعاد الحصان إلى الدوران وتجمع الخلق حول الساحة والحصان يدور، والصنم صامت و الشياشين المعلقة على صدر الصنم البرونزي وعلى كتفيه تتدحرج، والحصان يدور والخلق يتكدس حول الساحة، والصنم لا ينظر إلى الشعب الكريم، والشعب الكريم يبكي ويطلب الرحمة ...ويركع الخلق، ويخرّ النّاس ساجدين فينزل الصنم من عليائه ويرفس الساجد بحذائه البرونزي يرفسهم على رؤوسهم، وعلى ظهورهم وعلى الأرجل، ثم يستل سيفا من غمده ويقطع الرؤوس: رأسا وراء رأس فتسيل الدماء أنهارا، وتختلط بالبسمات الصفراء وبالعيون الساحرة الإحورار ثم يجمع الرؤوس: رأسا وراء رأس، يبني بها قصورا... وتراتب الصنم من بعيد والصنم صامت وقصر الجماجم يراقب المشهد المثير » .[1]

ما نستخلص من خلال هذا المشهد السابق إنّ الشخصية العجائبية شخصية الصنم "البرونزي" أو "سالم العطيوي" وهو أنه رمز لسلطة الظالمة والقتل وللنفاق والكذب، ورمز لكل الجلادين، ورمز لإنسان الذي يتجرد ويتخلى عن إنسانيته ورمز للقوى المهيمنة والمسيطرة، لهذا أصبغه الروائي بصفات غير الإنسانية وهي الصفات الحيوانية حين قال:« ترك بنكارت قبالتي وعوي » [2]. وهنا شبه بأنه ذئب تأكيد على أن أفعاله الخداع والمكر والافتراس وهذه الصفات نفسها يحملها "سالم العطيوي" فهو شخص مخادع، أي

---

[1] إبراهيم درغوثي: القيامة...الآن، مصدر سابق، ص 43،44،45،46.

[2] المصدر نفسه، ص 47.

ذئب إنساني، وأن هذا المسخ والتحول الذي حدث لهذه الشخصية ما هو إلا ليرمز أن الإنسان مسح إلى آلة وعلى أنه فقد قيمته والمساواة بينه وبين الآلة والحيوان،وكذلك لتحقير البشر الخاليين من الإنسانية والرحمة والشفقة على الضعفاء.

واستناد لما تناولناه وتطرقنا إليه سالفا في تحاليلنا لشخصيات العجائبية التي وظفها الروائي "إبراهيم درغوثي" نستشف بأنها لعبت دورا كبيرا وهاما في تفجير أحداث روائياته واعطائها مدلولات رمزية تعبر عن حقيقة الواقع العربي عامة والتونسي خاصة اللذان يعيشان تحت وطأة وسلطة النظام الغاشم وحكامه الكاذبين، واستغلال شعوبهم واجبارها على التنازل على حقوقهم ، ولذلك خلق لنا الكاتب عالما عجائبي وعمل على المزج بين ما هو واقعي وبين ما هو خيالي، ولجأ الى عمليه الترميز والإيحاء، وأن هذه الشخصيات العجائبية تمثل الوجوه الكثيرة للروائي والتي تحمل همه وصرخته ومبادئه وفكره وخياله المجنح وأمنياته ورغباته التي حققها عبر هذه الشخصيات الورقية.

ونخلص في الأخير أن "درغوثي" عاد الى العالم الأسطوري باعتباره «جزء من الماضي السحيق للبشرية، فهي نحيل على الماضي، أما العجائبية فإنها تحيل على الحاضر والمستقبل أحايانا كثيرة. وبالتالي الأسطورة تمثل التاريخ القديم للشعوب، أما العجائبية فتمثل زمنه الحاضر بأزماته وأمراضه الاجتماعية، ومستقبله الآمل في التخلص من كل هذا الواقع المأزوم، والأسطورة تتميز بالثبات، أما العجائبية فأنها تتميز بالحركة،هذا لأن الأسطورة تبقى محتفظة بشكلها و بنيتها ودلالتها، وهذا لأن لها موضوعا محددا، أما العجائبي فإنها تتميز بالحركة، وهذا لأنها حدث جزئي يتغير بتغير الشكل الذي يظهر عليه بنيتها، ودلالتها تتغير تبعا لمواضيعها المختلفة من تنبؤ وتكهن وسحر واستحضار جن وكرامات أولياء، واستحضار للأرواح ، وتحويل للشخصيات من كائنات بشرية إلى حيوانية أو نباتية أو أشياء وجمادات، والعكس، فالعجائبية تتغير يحسب الموضوع أو الفكرة التي تهدف إليها فتارة تنقل من شيء مقدس إلى شيء مدنس » .[1]

[1] نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 78.

ومجمل القول في هذا الفصل: إن الرمز الأسطوري ورمزية العجائبي هما دائرتان متداخلتان يسهمان في الجمالية الفنية للنص الروائي، ويمثلان الخيال الإبداعي الذي حاول الكاتب إحيائه والتجديد من خلاله، وينفرد بكتابة حداثية في سماء إبداعه الأدبي،وسوف نواصل الحديث عن الرمز وأنماطه في أعمال إبراهيم درغوثي في الفصل اللاحق من هذه الدراسة.

الـــفـــصـل الـــثـــالـــث:

أنماط الرمز في روايات إبراهيم درغوثي

1ـ الرمز السياسي

2ـ الرمز التاريخي

3ـ الرمز الديني

4ـ رمـــزيـــة الـمكـــان

لقد ظلت الرواية العربية المعاصرة تساير حركة الإنسان، بأساليب أدبية كثيرة وحيل فنية متنوعة ومتباينة، من بينها استخدام الرمز في الفن الروائي، إذ أصبح الروائيون يعنون به وبأنماطه؛ باعتبارها أحد وجوه التعبير، وهو وسيلة سحرية، لقلب الأوضاع، توقا إلى التحرر من السيء الذي يلامس الواقع المعاصر ومشكلاته، ثم إن التعبير بالرمز أكثر تأثيرا في المتلقي، وهذه الرموز مستمدة من التاريخ أو من واقع البيئة المحلية والعالمية، أو انطلاقا من ثقافة الأديب التي حصدها أو من التجربة الشخصية التي لونت نظرته، للكون والواقع، فالأدباء استعملوا الرمز في إبداعهم الأدبي باختلاف أنواعه لأنه« روح اللغة الناطقة بما يعجز عنه لسانها » .[1]

وهذا يؤكد على أن وجود الرمز في الرواية يؤدي إلى تخصيب الصورة وإعناء مناخاتها،ويخرج اللغة من وظيفتها التواصلية وإدخالها في عالم الإيحاء والتخييل.

ومن هؤلاء الروائيين الذين وظفوا هذه السمة الفنية "إبراهيم درغوثي"، فقد عمل على استثمار مادته المعرفية التي سمحت له بتعدد الرموز وتنوعها بحسب المصادر التي استقى منها ثراءه الإبداعي.

ويمكن تقسيم أنواع الرمز في روايات هذا الكاتب إلى ما يأتي:

1- الرمز السياسي:

ظهر مصطلح الرمز السياسي لأول مرة في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث« تعود قصة اختيار الرموز السياسية إلى الثلث الأول من القرن التاسع عشر، إذ بدأ رمز الحمار أولا، عندما قام معارضو المرشح "أندرو جاكسون" بإطلاق اسم "جاكاس" عليه، وهي كلمة سيئة تدل على الحمار، فاختار "جاكسون" الحمار رمزا لحملته الانتخابية في تحد لهؤلاء،وفي وقت لاحق بدأ الرسام "توماس ناست" باستخدام الفيل كرمز للحزب الجمهوري، وكدليل على الحجم والنفوذ الكبير للحزب » .[2]

---

[1] ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 72.

[2] محمد بن سعود البشير: مقدمة في الاتصال السياسي، مكتبة العبيكات، الرياض، السعودية، ط 1، 1997، ص 56.

و أول منظر لمصطلح الرمز السياسي هو العالم السياسي "موراي إدلمان" "Morray edlman"(1933-1996م)؛ حيث قدم إطارا لتحليل الاستخدامات السياسية للرموز،وأوضح بأن« تحليل الأعراف الرمزية في السياسة يتمثل في شرحها كجزء من تاريخ الأفكار، والتفاعل بين النظم الثقافية والاجتماعية، ويرى "إدلمان"بأن التعامل مع الرموز السياسية يتم باعتبارها جزء من التاريخ الثقافي لدولة معينة، حيث يتم تحليلها كجزء من فلسفة، تتكشف أو ايديولوجية تطبق أو تستخدم لتوجيه الأوامر الأولية واستمرار تشغيل الأنظمة السياسية » .[1]

وبعد هذا الاطلاع وجدنا أن الرمز السياسي ظهر عند الغرب ليدل على النظام وكل ما يخص الأوضاع السياسية و بأنه هو« الشخصية التي ينظر إليها الناس باعتبارها مرتبطة ارتباطا وثيقا بحركة ما، أو مؤسسة ما، ويرتبط هذا الرمز وجدانيا عند الجمهور بتلك الحركة، أو الدعوة أو المؤسسة؛ بحيث يصبح معبرا بصورة شعبية غير رسمية أمام الجمهور عن المبادئ والتوجهات والأفكار، سواء كان هذا الرمز دعويا، أو سياسيا » .[2]

ومن خلال هذا التعريف علمنا بأن الرموز السياسية توحي إلى هوية دولة معينة في النظام السياسي، فهي الرموز تستخدم للتعبير عن وجهة نظر سياسية كما أنها التي تعكس الواقع السياسي المفروض على الإنسان.

بعدما تعرفنا على الرمز السياسي عند الغرب سنحاول معرفته عند العرب حيث عرف مفهوم الرمز السياسي في المنطقة العربية منذ إعلان "الشريف حسين"« الثورة العربية الكبرى على النظام العثماني القائم سنة 1916م في مكة المكرمة واختار لهذه الثورة علما كرمز سياسي يعبر عن القومية العربية، وفي تلك الفترة تصاعدت الهوية

---

[1] عبد الرحمن محمد الحديدي: وسائل الإعلام المرئية وبناء الرموز السياسية (دراسة العامة المصرية في الفترة من 2014 حتى 2018، متاح على الموقع:www. Democraticac. De ، تاريخ النشر: 2019/04/18، تاريخ الإنزال:2021/01/03، على الساعة 22:00، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص23.

العربية لدى الكتاب والمثقفين فأصبحوا يطالبون باستقلال الدول العربية عن الدولة العثمانية إيمانا منهم أن الثقافة العربية مختلفة تماما عن الثقافة التركية وأنه لا يوجد هوية مشتركة تجمع بين العرب والأتراك، أي لا يوجد رمز سياسي موحد للعرب والأتراك؛ وبهذا أصبح "الشريف حسين من وجهة نظر الكتاب والمثقفين آنذاك هو رمزا للوحدة العربية المرجوة » .[1]

وتشير في هذا المقام أن هذه الشخصية تحولت إلى رمز سياسي في عالمنا العربي،حيث ارتبط بالوحدة العربية.

والرمز السياسي هو« الرمزية المستخدمة للتعبير عن وجهة نظر سياسية كما أنها الرموز التي تعكس الواقع السياسي، والتي لها ارتباطات بالفتوحات الإسلامية أو الحروب القديمة، وأبطالها الذين لهم إنجازات سياسية». [2]

وهو التعبير عن رأي الروائي السياسي فيما يجري حوله من أحداث من خلال رؤيته الخاصة التي تكشف حقيقة الواقع السياسي وتجلياته، ونجد أن الكاتب العربي المعاصر مجبول على السياسة؛ لأنه مدفوع إليها بدافع « غريزي، فهو لم ير حوله غير النكسات المتعاقبة وتوغل الاستعمار وبزوغ كيانات سياسية اتسمت بالاستبداد وغياب الحرية،ومصادرة حق المواطنين في التعبير عن آرائهم فكانت الرواية السياسية صرخة من أجل حرية التعبير والمناداة بالديمقراطية، والنضال ضد الأنظمة الفاسدة» [3]

وهذا ما يفسر لنا الدوافع التي جعلت الروائي المعاصر يخوض تجربة مغامرة الرواية السياسية وما تحمله من رموز.

---

[1] عبد الرحمان محمد الحديدي: وسائل الإعلام المرئية وبناء الرموز السياسية (دراسة الحالة المصرية في الفترة من 2014 حتى 2018، ص 25.

[2] سهيل فتياني: الشعر السياسي-رؤية وتحديات-، متاح على الموقع:www.http :weziwezi.com، تاريخ النشر:2019/03/28م، تاريخ الانزال: 2021/01/06م، على الساعة:14:25، ص02.

[3] رؤى حيدر المومني: مفهوم الأدب السياسي في ضوء العلاقة المتبادلة بين الأدب والسياسة، متاح على الموقع: www.http :weziwezi.com، تاريخ النشر:2018/02/16م، تاريخ الإنزال2021/01/05، على الساعة 18:30

ولهذا جاء الرمز السياسي لفضح الوضع القائم في بلدان العالم العربي وعلاقته بالغرب المستعمر، وهذا من القضايا التي عالجتها الرواية العربية المعاصرة،« وانعكست على أغلب إنتاج الأدباء العرب من المحيط إلى الخليج، وهما القهر السياسي والظلم الاجتماعي » .[1]

ونستشف من هذا أن الجانب السياسي من أهم الجوانب المسيطرة في عصرنا الحالي لدى أغلب الكتاب الذين لجأو إلى تبني قضايا وهموم مجتمعهم أكثر من أي شيء واتخاذ مناهج وسبل للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم اتجاه واقعهم السياسي وذلك وفق أساليب فنية، والرواية السياسية هي عبارة عن كتاب يصف يفسر ويحلل ظاهرة سياسية مشحونة بالرموز التي يحاول الروائيين من خلالها استنطاق المغيب والمسكوت عنه في قالب أدبي فني مخزن بطابع رمزي.

وهذا ما دفع الرواية العربية المعاصرة إلى التعامل مع الرموز السياسية باعتبارها أقنعة فنية تحاكم من خلال المجتمع والعصر من خلال حضور « القمع السياسي وإرهاب السلطة وألوان القهر والتعذيب فيها، وباعتبار أن ارتباط الرواية بالسياسة قد أعطاها دورا هاما في التغير الاجتماعي والسياسي، من خلال نقدها للواقع الاجتماعي والسياسي، وكشفها لبذور التحوّل السياسي، وتقديمها للشخصيات الإيجابية المبشّرة بالثورة".[2]

وهذا بالضبط ما بحثت فيه الرواية التي بين أيدينا عن صوره وأشكاله، ففي رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" "لإبراهيم درغوثي" التي وظفت الرمز السياسي في متنها لأن الرموز السياسية« لا تتضح معالمها إلا باستنطاق مكامن النص بناءً ودلالة والوقوف

---

[1] سلمى الخضراء: البطل في الأدب العربي المعاصر (الشخصية البطولية والضحية)، مجلة الكاتب، العدد 200، نوفمبر 1977، ص 44-45.

[2] نزيهة الخليفي: الرمز في الرواية السياسية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي أنموذجا، مرجع سابق، ص 10.

على رمز بيّنها في تشكيل الحدث السياسي، وخاصة أن أغلب كتاب الرواية السياسية قد آمنوا بأن العالم العربي ما زال يعيش تحت أنظمة القهر والاستبداد والطغيان » .[1]

و رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" لـ"درغوثي" تطرح نمطا من الصراع بين حضارتين الغربية والعربية عبر شخصيتي "فرنسوا مارتال" هذا« السائح الفرنسي اللعين » [2] و"درويش"الذي« استحال خطرا يهدد الفرنسي باستمرار وطيفا يقضي مضاجع أرباب السلطة سياسية وتجارا » .[3]

و مما لا يخفى على بال أحد أن قضية الأنا والآخر أو الشرق والغرب من القضايا الكبرى التي طرحت في الأعمال الروائية، من بينها هذه الرواية للدرغوثي؛ بحيث يعالج الروائي قضايا الاستعمار الذي احتل البلدان العربية وفرض الهيمنة والسيطرة على والاستغلال، وأيضا الانبهار بالغرب أو نبذه« حين وصل الغرب غازيا ومبشرا دينيا ومستعمرا » .[4]

وأيضا الصراع الحضاري والثقافي بين الشرق والغرب، لأنه من خلال الآخر تكتشف الأنا هويتها، وتحمي مقومات شخصيتها الوطنية.

وتجسد الآخر الغرب الأوربي والأمريكي شخصية "فرنسوا مارتال" رمزا استلاب مقومات العربية الأصلية واستبدالها بعناصر الحضارة الغربية، مما يعكس ضعف الذات العربية أمام سلطة الآخر الغرب ويعلل –في الآن ذاته –العلاقة الصدامية القائمة بين هذا الغرب الدخيل و"درويش"،« والتي تنهض نموذجا دالا على تلك العلاقة المتوترة والمتأزمة

---

[1] المرجع السابق، ص 01.

[2] إبراهيم درعوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 132.

[3] محمد نجيب العمامي: العالم الحكائي في الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 2000، ص 124.

[4] نجم عبد الله كاظم: الرواية العربية المعاصرة والآخر (دراسة أدبية مقارنة)، دار الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2007، ص 63.

التي تقوم بين الشرق والغرب وتجعل تعايشهما سلميا مستحيلا والتقاءهما على قاعدة وفاق وتفاهم أمرا غير وارد » .[1]

فالشرق والغرب لن يلتقيا بحكم عدم تغير نظرة أحدهما للآخر؛ لأن صورة الشرق في عيون الغرب تبقى صورة عجائبية وغرائبية مغرقة في البدائية، ومقترنة بالتوحش والهمش، وهو ما يفصح عنه "فرنسوا مارتال" في قوله عن "درويش":« أكل هذا الوحش الشرقي صور بدء الخليقة » [2] ويقول في موضع آخر:« ماذا يريد مني هذا الوحش الشرقي » .[3]

كما تبقى صورة الغرب في عيون الشرق صورة تقترن بالمدنس والكافر والشرير ،ودليل على ذلك نعت "درويش" لـ"فرنسوا مارتال"« الرومي والفرنسي اللعين،وقوله أيضا: أنا أكرهك أيها الفرنسي اللّعين » .[4]

وهذا خطاب يؤكد امتداد توتر العلاقة بين الشرق والغرب وما يدل على ذلك أيضا يقول السارد:« وعلى الحيطان كتابات بخط غليظ الموت للأمريكان » .[5]

وما يمكن قوله إن العلاقة بين الشرق والغرب متوترة منذ القديم، وهذا يعرف بصراع الحضارات.

والمتأصل في هذه الرواية يجد أن الكاتب من الوهلة الأولى يدعو المتلقي العربي أن ينهض من غيبوبته لاكتشاف الآخر المستعمر في ثوبه الجديد حيث يقول الكاتب:« في اليوم الرابع سأل عن السوبر ماركت نطقه هكذا بلكنة أمريكية » .[6]

---

[1] محمد نجيب العمامي: العالم الحكائي في الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 139.

[2] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 109.

[3] المصدر نفسه، ص 134.

[4] نفسه، ص 57، 138، 135.

[5] نفسه، ص 174.

[6] نفسه، ص 27.

لماذا اللكنة الأمريكية دون سواها لأن « أمريكا هي الشبح الذي يسيطر على كل العالم يتدخل في كل شيء ويعبث بالعالم كما يريد ونحن لا زلنا لا نعلم من عدونا الحقيقي لا زال رجال العرب نائمون » .[1]

و"درويش" يحاول استنهاض الرجال لتصدي معه ضد المستعمر« ومرت أيام ومر أسبوع ومر شهر شهور ومر دهر مرت دهور ودرويش يترقب مجيء الرجال والرجال توسدوا نهود النساء وناموا » .[2]

فالروائي في هذا المشهد يحكي عن الوطن العربي الذي أصاب زعماءه ورجاله الذل والخوف، ولم يحركوا ساكنا بل توسدوا نهود نسائهم واغرقوا في المجون واللهو.

و"درويش" هو رمز للمناضل والمعارض للآخر الغربي فيقوم بكل شيء لتخلص منه، لكن الرجال لم يساعدوه، فسخرو منه واستهزؤو به "فرنسوا مارتال" حيث قال:« نار درويش لا تحرق » .[3]

لأن"فرنسوا مرتال" رأى أن "درويش" يحارب وحده لهذا لم يعد يشكل له خطرا كبيرا عكس لو اتحد معه كل رجال القرية، لكنهم تركوه يصارع العدو وحده.

وقد أصبحت منتوجات الغرب في عقر ديارنا« حتى شيخ القبيلة في خيمته يتصنت إلى طنين مكيف الهواء » .[4]

وفي موضع آخر يشير الروائي إلى سلاح السياحة الذي يستعمله الغرب للاستيلاء على كل ما هو شرقي فيتحدث عن السائح الفرنسي "فرنسوا مارتال"« ووصل ككل مرة يصل فيها إلى زقاق البهاليل مبنى قديم تهدمت جدرانه إلا أن يد الفنان الذي أبدع الرسوم والأشكال الهندسية على الحيطان بالأجر الأبيض والأحمر والأصفر والبني ما زالت

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين ودلال وشن: الاستلزامات الحوارية للأساليب الخبرية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، دار البراق للطباعة والنشر، تونس، ط 1، 2010، ص 129.

[2] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 28.

[3] المصدر نفسه، ص 29.

[4] نفسه ، ص 29.

للعيان حتى هذا اليوم وهو تلك الرسوم من جهات مختلفة وبأضواء مختلفة وبعدسات مختلفة وتحسر على هذه الكنوز الضائعة » .[1]

فيتحسر "فرنسوا مارتال" على هذه الكنوز الضائعة هذا الموروث الثقافي الذي يهمله أصحابه، فهو يفكر في استثماره عندما يحتل هذه القرية بأكملها؛ لأن الغربي يعرف« تماما قيمة هذه المنقوشات على الجدران ويقدر فعلا هذا الإرث الثقافي الفني لأنه نشأ على احترام كل ما هو جميل ونادر ودليل ذلك أنه اعتبرها كنوزا، ولكنها للأسف كنوز ضائعة، أما نحن أصحاب هذا الإرث العظيم لا تقدر قيمته ولا تقدر أصحابه ولا تعطيه حتى حقه من الاهتمام، فالفنانون يموتون كما يولدون ولا نسمع عنهم إلا يوم تشييع جنائزهم » .[2]

ودرويش يعرف النوايا الخبيثة لهذا الفرنسي، فيحرقه بناره بعدما حاول الاعتداء والتقدم نحوه نظرا« إلى النيران المشتعلة في رجلي درويش أغمض عينيه مرة الأولى وفتحهما ثم أغمضهما مرة أخرى وفتحهما، اقترب أكثر من النار وقرب جمرة من وجهه نار "درويش" لا تحرق قال الرجال أحس بلهيب يكويه فرص الجمرة أرضا » .[3]

فقد حاول"درويش"حرق هذا السائح الفرنسي، لأنه علم يقينا أن هذا اللعين قد أدرك سحر الشرق، فجاء ينهبه ويسلب كل ما تصل إليه يداه، فدرويش شخص ذكي وداهية،عرف أن الكافر جاء لغرض آخر وليس للسياحة، ورجال الشرق نائمون لا يعرفون حقيقته التي يخفيها عن الجميع.

ويذكر "درغوثي" أن النهب والسّرقات الغربية بدأت منذ الأزل« و"دوركايم" تتلمذ على يد "ابن خلدون" وسرق منه علم الاجتماع » .[4]

---

[1] المصدر السابق، 35.

[2] عبد الرحمان تبرماسين ودلال وشن: الاستلزامات الحوارية للأساليب الخبرية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 130.

[3] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 36.

[4] المصدر نفسه، ص 64.

لقد بدأوا هؤلاء الأعداء سرقة تراثنا وتاريخنا، وها هم اليوم يواصلون النهب والسطو علينا بصورة أخرى باسم التحضر السياحة والانفتاح للوصول إلى خيراتنا وتراثنا والاستيلاء عليها.

وينتقل "درغوثي" بنا إلى حيلة من حيل الغرب للتّدخل في شؤون العرب وسياستهم الداخلية، وأنهم ينظرون إلينا على أننا إرهاب الدول فها هو« وزير الإعلام يتحدث عن اكتشاف "كلاشنكوف "داخل حقيبة مسافر عربي في مطار دولي » .[1]

لماذا المسافر العربي دون غيره هو المتهم؟ لماذا« اتُّهِم بحمل السّلاح دون غيره من الأشياء المحضورة الأخرى؟ إنها نظرة الغرب لنا على أننا إرهاب العصر بعد أن اختلطت المفاهيم وأصبح الجهاد بمثابة الإرهاب وقَوَّلُوا الإسلام ما لم يقل وما لم يدَّعِ له البتة » .[2]

وهذه الجملة السابقة ترمز إلى نظرة الغرب للعربي على أنه إرهاب وقاتل، وهذه كلها حجج وذرائع لإعطاء سبب مقنع لاحتلال البلاد العربية، والحيل التي يغري به الآخر الغربي الأنا العربي بإحضار النساء الغربيات الفاتنات إلى هذا العربي الضعيف أمام المرأة الغربية الشقراء وحتى أن أصوات الرجال العرب أمام إغراء السائحة الأمريكية المتعرية تحول إلى نباح« وترحب بهم الكلاب وينبح الرجال » .[3]

ونستشف من هذا أن الروائي شبه هؤلاء الرجال أمام إغراء هذه السائحة الأمريكية بالكلاب.

وهذه الأخيرة أغوت هؤلاء الرجال العرب بجسدها الفاتن وقوامها الرشيق، فهي« ذات الفخذين الشقراوين فهي تؤدي مهمتها بكل إتقان، بعثت كي تغري الرجال العرب وتسيل

---

[1] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق ، ص 72.

[2] عبد الرحمان تبرماسين ودلال وشن: الاستلزامات الحوارية للأساليب الخبرية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، مرجع سابق، ص 131.

[3] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 27.

لعابهم وتقاسمهم بذلك السرير الواحد تلو الآخر، وتمنحهم المتعة الجنسية وفي تلك الأثناء تنهب البلاد العربية وتستغل أبشع استغلال، والرجال العرب مذبحون أمام الجمال الغربي » .[1]

وتنجح الأمريكية في مهمتها التي جاءت كسائحة من أجلها ومن وراء أمريكا وكل الغرب.

وقد نجح "فرنسوا مارتال" الفرنسي في مهمته هو كذلك بعد أن أغدق الجميع بأمواله ومخدراته وأشياء أخرى شغلتهم عن الذكر وعن العديد من عاداتهم الدينية فقد« صار منزل الفرنسي محجا للأهالي يطوفون حوله ويتبركون بأحجاره حتى الكبار شيوخ القبائل وقادة الجند وكبار التجار جرتهم رائحة الكيف إلى هناك، وحطوا الرجال داخل حديقة القصر، وترك الشيوخ قراءة القرآن وقيام الليل والتهجد وإتمام الأوراد وجاءوا يتسولون سجائر الأفيون ويشاهدون الأفلام الخليعة ويمارسون الجنس مع السائحات والسياح الفرنسيس والألمان والأمريكان » .[2]

ونلاحظ من هذا المشهد أن حضور الآخر هو من أجل إغواء وإفساد المجتمع المسلم، وذلك بما يقوم به من خراب ودمار وذلك بفتح منزله للهو والسكر والجنس، وتأثر به وتبعه حتى أهل العلم والدين من الشيوخ.

وحضور الفرنسي نفسه« كمرموز دال، لم يكن حضورا بقدر ما كان انعكاسا لحضور حضارته التي يحملها في يقينه، وحضور المأساة ممثلة في ذاك الجمع الذي استجاب له، وجعل الحياة مريرة » .[3]

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين ودلال وشن: الاستلزامات الحوارية للأساليب الخبرية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 132.

[2] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 97.

[3] حسام حسين: درغوثي والتأسيس الجديد للسرد المهجن (قراءة في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى)، دار رسلان للنشر، تونس، ط 1، 2014، ص 185.

فحضور الغرب في هذه المشاهد باعتباره الشرارة التي جعلت أهل القرية بانتهاك المحرم، وهدفه معصية الله والتأثر في المجتمع المسلم وتغريبه بالإيقاع به في ملذات الدنيا، ومحاولة منه إخراج أفراد القرية عن ملّتهم، ونشر الرذيلة لإفساد أخلاق الشباب وحتى الكبار وكل فئات المجتمع العربي.

ويتكلم "درغوثي" في مقطع عن حرب الخليج الأولى وهجوم الأمريكان على بغداد ويستحضر فيها صورة إحراق بغداد من قبل "المغول" وهو شعب من الشعوب القبلية تعيش شرق آسيا ما بين روسيا ومنغوليا، وقد توحدت هذه القبائل تمت مظلمة حكم "جنكيز خان" هذا القائد المتجبر والوحش القاتل الذي لا يرحم.

وقد أعادهم "درغوثي" من جديد باعتبارهم أعداء للعرب والمسلمين، وما فعلوه في بغداد حيث« هجم المغول على عاصمة الخلافة العباسية بغداد، والتي كانت من أشد مدن الأرض تحصينا، وأسوارها قوية، فقتل المغول الخليفة المعتصم بالله وسقطت معه بغداد يوم 14 صفر سنة 656 هـ وانساب جنود "هولاكو" في الشوارع ينهشون المسلمين،وسالت الدماء بكثرة، وقتل الرجال والأطفال والنساء والشيوخ، حيث قتل من أهلها مليون مسلم في أربعين يوما، ودمروا مكتبة بغداد، وألقوا الكتب في نهر "دجلة" فتحولت مياه إلى اللون الأسود من أثر ذلك » .[1]

ونستشف من هذا أن المغول شنوا حربا مدمرة على بلاد الإسلام، وخاصة بغداد درة العالم العربي الإسلامي آنذاك؛ ولأنّها غنية بالثروات واحتلوها، لكن المغول هزموا على يد "قطز" حاكم مصر في معركة عين جالوت وكانت هذه نهاية المغول.

ويلجأ "درغوثي" لتوظيف السياسي "هولاكو" لما له من أبعاد تتوافق والواقع المعيش يقول "درغوثي":« النقاشات الدائرة عن حال البلاد والعباد وعن الفوضى التي سادت في

---

[1] أحمد محمد: المغول دمروا بغداد وذبحوا مليون مسلم، مجلة الإتحاد، مركز المعلومات الوطني الفلسطيني، حيفا، فلسطين، العدد الأول، 3 جويلية 2015، ص 03.

المدن والبوادي بعدما هرب "هولاكو" في الطيارة وترك للشعب الكريم القصر والسّيارة » .[1]

فـ"هولاكو" يجسد السلطة الظالمة الطاغية المدمرة... الخ وهذه الصفات الوحشية لا تمت للإنسانية بشيء، وهذا المقطع يشير إلى الواقع الذي عاشته تونس جراء انقلاب الشعب على الرئيس التونسي السابق "زيد العابدين بن علي"، فهنا شبه "درغوثي زين العابدين بالمغول في السّرقة والمغول هيّ رمز للبطش وعدم الرّحمة والظلم والاستبداد وكرههم الشديد للمسلمين والعرب وها هم يعودون اليوم من جديد، يقول السارد:« دبابات المغول قادمة، وشيوخ العشائر ما زالوا يتقاذفون بالشتائم والنبال » .[2]

وهذا دليل على نوم العرب، وعدم معرفتهم بالخطر الذي يهدد استقرارهم، يقول "درغوثي"« رأيت المغول فوق طيور من حديد والنيران تشتعل في كل مكان".[3]

وما يمكن قوله إن الروائي أعاد ذكر المغول من جديد، لكن هذه المرة بصورة أخرى وهي صورة الأمريكان بحكم أن هذين العدوين يرمزان لخراب ودمار الوطن العربي يقول السارد:« "هولاكو" يعود من جديد فوق طيور من جديد » .[4]

ومن خلال هذا ندرك أن الكاتب يضفي على هذا المشهد قدوم المغول الذي يمثل أمريكا حاليا، ومعنى فوق طيور من حديد؛ أي قدوم أمريكا لغزو العراق بالطائرات المقاتلة، يقول "درغوثي":« طائرات الروم هاجمت بغداد » .[5]

ومن هذا المنطلق نرى أن المغول وأمريكا هما رمزان عربيان للقضاء على العربي المسلم، ولكن في الوقت نفسه بين لنا الكاتب عن جبن العرب أمام هذا الغازي، بل هم يتصارعون مع بعضهم، ونسوا الغربي الزاحف نحو ذخائرهم العسكرية والمادية والبشرية

---

[1] إبراهيم درغوثي: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، مصدر سابق، ص 09.

[2] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 176.

[3] المصدر نفسه، ص 181.

[4] نفسه ، ص 137.

[5] نفسه، ص 178.

يقول السارد:« الكفار يعودون، وملوك الطوائف والعرب يستنجدون بالكفار لذبح أبناء العم » .[1]

وهناك فئة من الشعب يدركون خطورة هذا المحتل فينهضون ضده ويهتفون« يسقط "هولاكو" والموت للأمريكان » .[2] ومن بين هؤلاء الرافضين لهذا العدو "درويش" المعارض للآخر ولسلطة بلاده المستبدة.

وما قدمه "درغوثي" ما هو إلا دلالة عن واقع عربي ذليل وخاضع من جميع نواحيه دون انقطاع، فما حدث للعربي مع الآخر ماضيا يتكرر اليوم بالسمات نفسها.

فالروائي أراد إبراز ما لحق« هوية العرب والمسلمين من مظاهر تشويه، ومن أشكال استلاب وتبعية للآخر، وتعرية مما تمكن من الكيان الفردي والجماعي من وهن ويأس » .[3]

وهذا ما عالجه الكاتب ما لحق بالذات العربية الإسلامية في الواقع المعاصر من ترد طال الأصيل من مقومات الهوية والكيان العربي من ضعف وشتات.

أما شخصية "نمرة" حبيبة درويش التي يدافع عنها ويحميها ويغار عليها بشدة، ولما يحمله "درويش" من حس عاطفي اتجاهها، ومن دلالة نمرة الرمزية« أنها رمز شفيق للأرض العربية عبر صيرورتها التاريخية، وهي إلى ذلك كله الأرض تحديدا أرض العرب المسلمين » .[4]

لقد رمز "درغوثي" لشخصية نمرة كرمز للأرض العربية التي تبحث عن مخلص من هذه الحضارة الوافدة التي تريد ابتلاعها من جذورها، تقول نمرة عن حالها:« وبعد أن مرت كل هذه الأعوام والدهور مرور السّحاب وأنا كما أنا ما تغير شيء فيَّ، أنا الجميلة

---

[1] المصدر السابق، ص 137.

[2] المصدر نفسه، ص 174.

[3] بوشوشة بن جمعة: التجريب وجماليات المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 308.

[4] المرجع نفسه، ص 300-302.

دوما. العاشقة دوما، المعشوقة دوما، أنا الحبلى بكل ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين، أنا التي تعطي ولا تمنن...أنا التي تجوع ولا تشتكي...أنا التي... (عفوا لن أقول كل شيء) » .[1]

لقد أدركنا أنّ نمرة هي رمز للوطن والأرض العربية، وبهذا الترميز أراد فضح الساسة الغرب الذين يتهالكون على مقدرات الوطن العربي وخيراته فينهبونه؛ لأنه الأرض التي يتسابق إليها الأعداء والطامعين؛ فهيّ تبحث عن حامي ينقذها من شر المحتل الطاغي.

وشخصية "نمرة" ترمز كذلك إلى المدينة الغارقة في الوحل من طرف الآخر الظالم والأنا الصامت، تقول نمرة:« هذه أبواب قلبي موصدة بألف قفل، وهذه المفاتيح في كفّي وهذا الغريب يترصّده ويترصدني، وأنا الحبلى قمحا وزيتونا وعيونا في طرفها حور ».[2]

وتقول في موضع آخر:« يا الله !قسوت كثيرا أنا الجميلة كنجمة الصبح الطريّة،وهو العاشق الولهان ».[3]

ويتبين من خلال السّارد عن نمرة : إنه يتحدث عن الأرض، أو الوطن، حيث يبرز صورة المرأة التي ترمز إلى البلاد والوطن، في شخصية نمرة إذ تكشف هذه المرأة كما رسمت من خلال مجموعة الصلات التي تربطها بباقي الشخصيات، ومن خلال موقفنا منها؛ إنها هوية الأرض؛إذ تبدو نمرة رمزا للوطن العربي في زمن القهر الاستعماري،ونمرة تبدو في مجموع العلاقات هذه ضحية الجميع، فمأساتها تكمن في تقييد حرّيتها واستغلال جمالها.[4]

---

[1] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 194.

[2] المصدر نفسه، ص 125.

[3] نفسه، ص186.

[4] ينظر: أم ملخير جبور: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: عز الدين المخزومي، كلية الآداب واللغات، جامعة وهران، الجزائر، 2011/2010، ص253.

ومما لاشك فيه أنّ نمرة هي الأرض العربية بجميع مكوناتها، بعطائها وجمالها وتنوعها التي يهيم بها أبناؤها ولا يقدرون على حمايتها من العدو المتربص بها لنهب خيراتها حيث تقول "نمرة":« "هو مغتصب وأنا سبية » [1] لكن "درويش" هو رمز البطل المناضل الذي يدافع عن وطنه وحده حيث يقول السارد:« يمتطي صهوة الحصان،ويقطع رؤوس الأعادي، ويغني: بلادي، بلادي، بلادي، لك حبي وفؤادي » .[2]

لقد أضحى "درويش" المخلص للشعب وأهل قريته وأرضه وعرضه فكافح المستعمر المستبد بكل ما يملك من قوة؛ لأن هذا الوطن الجريح يشتكي آلامه الطويلة المدى ودون أن يغير أهله شيئا، وهذا الوطن يحمل الخيرات جميعها إلا أننا لا نحسن المحافظة عليه.

فالمؤلف رمز لشخصية "درويش" بالبطل الغيور على وطنه« وهويته العربية الإسلامية، والتي بدت في نظره بمختلف مكوناتها الحضارية، ودفاعه عن أصالتها بدعوى قومه على التمسك بها وعدم الانصهار في حضارة الآخر الذي رمز له بشخصية "فرنسوا مارتال" » .[3]

و"درويش" لم يجد ما يفعله بعد أن أدرك خطر الآخر، وأن اللعنة قد بدأت فعلا على القرية، فقام وأخذ معه الأطفال الصغار كآخر لاسترجاع الأمة العربية لمجدها بعد أن ضيعها الكبار يقول "درويش":« تعالوا يا أولادي، تعالوا نذهب من هنا قبل أن تحل اللعنة على هذه القرية » .[4]

ونلاحظ على الرغم من محاولات "درويش" في استرجاع الكرامة عزة النفس العربية باءت بالفشل؛ لأن القمع والتسلط وتدمير الآخر هي أهم السمات التي وقف عليها درويش

---

[1] المرجع السابق، ص 194.

[2] المرجع نفسه، ص 187.

[3] بوشوشة بن جمعة: التجريب وجماليات المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 300.

[4] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 97.

في المكان الأرضي الواقعي فما كان منه إلا المغادرة إلى أرض أخرى حيث يقول على لسان الشاعر قسطنطين "كفافي":

قلت:« سأمضي إلى أرض أخرى...

سأمضي إلى بحر آخر

ستوجد مدينة أفضل من هذه

كل محاولة من محاولات مدانة من قبل القدر

وقلبي مدفون مثل جثة

إلى متى سيظل فكري في هذه الأرض الخراب؟

أينما أدرت عيني

أينما نظرة

أرى خرائب حياتي السوداء هنا

حيث أمضيت سنين عديدة

مدمرة وضائعة » .[1]

ومن خلال هذه الأسطر التي أدرجها الروائي في نصه يريد أن يبين ويرمز لنا أن هزيمة العدو لا تكون من طرف شخص واحد، هذا بل على الكل أن يتحد وتتضافر الجهود، ويقف الرجال والحكام وقفة رجل واحد، وهذا ما جعل "درويش" يهرب ويغادر هذه القرية؛ لأنه وجد نفسه وحيدا غريبا في وجه المدفع دون عون من السلطة أو حتى من رجال قريته؛ ففضل الرحيل: لأنه لم يتحمل الذل في قريته، وشخصية درويش ترمز وتمثل كل مناضل عربي رافض للنفاق الغربي الذي يقوم به حكام العرب مع الأخر هم ورعاياهم من الطفليين والانتهازيين.

[1] المصدر السابق، ص 99.

ولكن يبقى الأمل في تحرير العربي من سطوة الآخر ممكنا، فعلى الرغم من رحيل درويش بقي "فرنسوا مارتال" يخاف من "درويش" لأنه يعلم أنه سيولد "درويش" آخر يوما ما، واعترف فرنسوا بذلك كما يقول عبدو خادمه:« مشى ناحيتي بخطوات ثقيلة، قال وهو يقترب مني: لا تحاول الهرب فلن تقدر على ذلك أريد أن تدس هذه الكلمات في دماغك رصاصة واحدة لا تكفي لثقب السماء يا صاحبي ومات » .[1]

وما يمكن استنتاجه من هذا إن "فرنسوا مارتال" يعرف أن السماء هي الوطن العربي، وهو الرصاصة التي جاءت تحاول« اختراقه ورغم كل ما فعل لم يستطع فرنسته بألاعيبه التي أصبحت مكشوفة لدى درويش، انطلت على الأغلبية من العرب » .[2]

وما يمكن أن نستشف من خلال هذا التصريح أن رصاصة مفردة لا تكفي بل ينبغي أن تتوفر مجموعة من الرصاصات والأسلحة لثقب السماء، رمز الارتقاء والعلو والسمو،ولكي يتقي هذه السماء التي ترمز للأمة العربية والإسلامية يجب طلب المساعدة من الحلفاء الغربيين وأن يأتوا بجيوش جبارة ينصرونه لغزو البلاد العربية كما فعلوا في فلسطين والعراق وليبيا وغيرها.

وهذه الرواية رمزت من خلال طموحاتها السياسية، بتوظيفها الرمز السياسي إلى علاقة الإنسان العربي بالآخر المستعمر الذي دمر الأرض وهتك العرض، وأزهق الأرواح، واستغل خيرات الأنا، وأراد أن يمسح هويته، ويجعله في رحلة بحث عن ذاته.

وما زال "درغوثي" يستمر في توظيف الرمز السياسي في أعماله، ففي روايته "وراء السراب قليلا" نجد من بين الرموز السياسية التي وظفها الكاتب شخصية "الأب سلطان" الذي عاش حياة مليئة بالترف والزهو وهذا في البداية، ولكن هذا الرخاء والمعيشة الرغيدة تحول إلى ذل وشقاء وذلك لمعارضته للباي الأعظم باي تونس« وذلك بقتل عدد من

---

[1] المصدر السابق، ص 131.

[2] عبد الرحمن تبرماسين ودلال وشن: الاستلزامات الحوارية للأساليب الخبرية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 137.

جنود هذا الأخير حين أتوا لتحصيل الضرائب، وقد استخدمه الكاتب رمزا للمعارضة السياسية الفاشلة؛ إذ كان يملك رجالا وخيرات؛ منها واحات النخيل التي تسلب العقول، ولكن بمجرد معارضة تلقى حصارا كبيرا وعذابا شديدا » .[1]

ومن هنا حكم عليه "الباي الأكبر" بالإعدام؛ حيث«وصل الحداد فذهب رأسا إلى الباي طلب منه سيده أن يقترب وأسرّ له ببعض الكلمات رد الحداد بالسمع والطاعة وأمر بإخراج سلطان من الخيمة جاء الرجل بخجل، وما إن اقترب منه حتى سدد له ضربة قوية بمطرقة هشت الضربة عظم السّاق، فهوى على الأرض وانهال عليه مكسّرا عظام الفخذين والساعدين والكتفين، صار الحداد يضرب بعنق متشفيا في الرّجل الذي فقد وعيه و"الباي" يصيح بعد كل ضربة: زيد الكلب (...) جر جنديان، وقد تحول إلى كتلة من لحم مهروس، ودم وتراب وسجوه على الأرض، في وسط الساحة » .[2]

وما نلاحظه هنا هو هذه النهاية لمن يخالف ويعارض النظام فشخصية سلطان رمزت للمعارض السياسي الذي يحاول التمرد على الباي حاكم البلاد، لأنه يهدد عرشه وسلطته، فقد رمز الباي الأعظم الذي يجسد السلطة غير العادلة.

ومن خلال الرمز السياسي يفضح الروائي« الوجه الآخر من الإنسان الشرير،الصادي، الذي يتلذذ بتعذيب أخيه الإنسان » .[3]

وهذا التعبير عن موقف الإدانة لما تمارسه السلطة من أشكال القمع والقهر للذات الإنسانية التي تحاول بمعارضتها إلى فساد المصالح الشخصية للجماعة التي تحكم البلاد.

ومن شخصية الأب سلطان انتقل إلى شخصية أمة السودان عبيد السلطان باعتبارهم« عبيد جُلبُوا من أواسط إفريقيا فهم الزنوج القادمون إلى تونس في العهد التركي

---

[1] نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 143.

[2] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلا، مصدر سابق، ص 22-23.

[3] كمال الرياحي: حوار مع إبراهيم درغوثي، مجلة عمان، الأردن، العدد 90، ديسمبر 2002، ص 42.

وبداية الحملة الفرنسية، يمثلون الجانب الأسفل للطبقات الاجتماعية؛ فهم العبيد الذين يتقون فنون خدمة الأسياد » .[1]

وما يمكن قوله هنا إن هذه الأمة تمثل قمة العبودية، من خلال البقاء تحت إمرة الأسياد، ولا يقومون بأي شيء لتخلص من هذه العبودية التي تقيد حركته وحريته، لا يعرفون سوى الطاعة العمياء للأسياد والسلاطين.

وهؤلاء عبيد الأمة رمز في هذه الرواية إلى الوفاء لسيدهم السلطان الذي قتل من طرف البادي الأكبر، فرفضوا التحرر والرحيل من القصر، ولم يقبلوا بتسليمه للعدو ويقول السارد:« تصدّى عبيدنا للمهاجمين، رموهم بالحجارة الكبيرة وسكبوا عليهم الزيت الحار كنار الجحيم فولوا الأدبار وجلودهم تلتهب ثم كروا مرة أخرى بعد أن غطوا رؤوسهم بالجلود.

رمى العبيد بأنفسهم على الجنود ولكن العصي الغليظة والسيوف التي تسلحوا بها كانت تسقط على الأرض ممزوجة بدمائهم (...) وامتلأ القصر بالأشياء وصاح أبي آمرا عبيده بالكف عن المقاومة (...) » .[2]

ويتضح لنا من خلال هذا أن هؤلاء العبيد الضعفاء هم رمز للوفاء عكس الأسياد وأصحاب السلطة والجاه فهم رمز للتّكبر والشر والظلم، فالعبيد هم الشعب المعارض للباي في سياسته الظالمة ونشره طبقة الفوارق بين أبناء مجتمعه.

لقد تناولت هذه الرواية« جذور الاستعباد ورغبة التخلص منه ورفض العبيد للحرية،وقبول الأسياد لتحريرهم نتيجة للجدب والقحط، أو نتيجة لحلول نظام جديد يستعبد الناس بالقوة دون أن يشتريهم من سوق النخاسة، وهو النظام الاستعماري الإمبريالي، أو

---

[1] نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 147.

[2] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلا، مصدر سابق، ص 15- 20.

قد يكون لنفاذ الذخيرة وعدم قدرتهم على التكفل بهم، وهذا سببه الوجود الاستعماري الذي استولى على ما هو خير وخصب » .[1]

وبهذا يمكن القول إن هؤلاء العبيد يرفضون الحرية؛ لأنها بالنسبة لهم ضياع وتيه،أما بالنسبة لنظم السلطوية فهم يريدون تحريهم ماذا يفعلون بهم فجيوبهم فارغة؛ فهم أداة للعمل يتحكم فيها الأسياد لتفعل وتأمر وتنجز ما تريد، وحالة العبيد تشبه وترمز حالة التوانسة الذين خاضوا جهادا ضد العدوان الفرنسي.

ونلاحظ أن "درغوثي" قد أقام روايته "وراء السراب... قليلا"« على موضوع السلطة المستبدة التي تخلق المجتمع عبدا وعدوا في آن واحد، والسلطة المقصودة هي السلطة الفرنسية الاستعمارية وسلطة الباي الخائنة وسلطة الإدارة الاستغلالية للمنجم التي لا تبالي بحياة العمال ولا بحقوقهم» .[2]

وما يؤكد هذا كما جاء في الرواية ما قام به مدير الشركة الفرنسية اتجاه العمال الذين طالبوا بحقوقهم« كان مديرا الشركة يزمجر كالأسد بعد أن ضرب بيديه بلور طاولته الفحمة ففتته قطعا صغيرة: سأجعلكم تأكلون فتات الخبز المنثور تحت أقدامي يا أولاد... ستموتون جوعا بعد ثلاثة أيام يتأتون كالكلاب الجائعة تصبحون بأذنابكم وتطلبون العفو مني ولن أرحمكم، وقتها سأدوس على رقابكم ولن أهدأ حتى أطردكم من شركتي عراة حفاة، وأطوف بكم الشوارع...داخل أقفاص مسيجة بالحديد، سأجعلكم فرجة يا كلاب، سأجعلكم أضحوكة هذا العصر » .[3]

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين: التلقي في رواية السراب... قليلا لإبراهيم درغوثي، دار إشراق للنشر، تونس، ط 1، 2009، ص 72.

[2] المرجع نفسه، ص 73.

[3] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلا، مصدر سابق، ص ص 210.

وفي هذه الصورة تبين مدى قسوة الآخر الطاغي، فهذا المدير الذي استولى على شركة الفوسفاط التونسية رفض إعطاء هؤلاء العمال حقوقهم وليتحروا من سطوه، ولكن تقابل حقوقهم بالعنف والطرد؛ فعادوا كالعبيد.

وهكذا بقي هذا المدير هو المسيطر الوحيد وهم يتفرجون يقول مدير الشركة للعمال مرة:« أنا ربكم الأعلى يا شذاذ الطرق، سأرفع عنكم رحمتي انطلاقا من هذه الساعة،وأمر بطرد المحرضين عن الإضراب » .[1]

لقد رمزت هذه المشاهدة إلى القمع وهضم الحقوق ومعاناة التونسيين في عهد الاحتلال الفرنسي واستيلاء فرنسا على شركات الفوسفاط التونسية، وهذا ما يحدث لعمالنا في عصرنا الراهن.

ولم تهدأ الفوضى بين مدير الشركة والعمال، لكن هذا الأخير شدد العقاب والحراسة على هؤلاء المساكين يقول السارد:« وامتلأ قلب مدير الشركة بالقبيح ونغلت فيه الديدان،فحرك جنود الجندرمة فانداحوا يملأون الشوارع بالخراطيش الفارغة وبنباح الكلاب. واحتلوا منافذ المعمل خوفا أن يخرب المضرجون الأنفاق وشددوا الحراسة على سّكة الحديد وعربات وقاطرات الشركة ومخازن الديناميت و المقتصدية» .[2]

ولكن هؤلاء العمال وعلى الرغم ما قام بهذا اللعين المحتل لم يستسلموا بل واصلوا اجتماعاتهم في السّاحات العامة، وفي الشوارع وأمام إدارة الشركة، فتحدثوا هناك عن« عرقهم الذي شربه التراب وعن جهدهم الذي رحتله الشركة في عربات تذهب إلى ميناء صفاقس ملأى بالتعب والإرهاق، وتعود محملة بالخيرات السبعة التي تعرض في فيترينات المقتصدية: موز وأناناس، وعنب وفراولة، وجوز وإجاص » .[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 211.

[2] المصدر نفسه، ص 213.

[3] نفسه، ص 213.

وهذا دليل على نهب الخيرات والثروات وتجويع الناس بينما هو في أرغد عيش،أما أصحاب الخيرات والمالكين الحقيقيين يعيشون في فقر شديد يقول السّارد:« يشاهد العمال وأطفالهم هذه الخيرات ولكنهم لا يقدرون على لمسها فيكتفون بالنظر إليها من بعيد والحديث معها من وراء الزجاج ووصفها إلى الأهل والأحباب وتحمين طعمها والحلم بها في ليالي الشتاء الطويلة » .[1]

فكان المال الذي تمتلكه الشركة كفيل برفع الفقر عن كاهل ألف عامل؛ لكن العدو يسكنه شر مسيطر ومن صور الفقر التي عانت منها تونس وعمالها وأهلها كبير وصغير يقول السّارد:« الأم تطهو في القدر الحصيات والحجارة، والطفل ينام... وينام الطفل الكبير... وينام الطفل الأكبر... فتضع الأم القدر على الأرض تحرق الماء السخن ونستخرج من الطمي الحجارة والحصيّات، وتخبىء تخبئ الأم الحصيات ذخيرة لليلة القادمة، وتربط حجرا على بطنها وتنام » .[2]

وبقيت الاحتجاجات متوالية من طرف الناس، والعدو يستعمل كل الوسائل للقضاء على العمال والأهالي يقول السارد:« وتحركت أعداد كبيرة من رجال الجندرمة في عدة القتال والخوذة على الرأس، والترس في اليد وهراوة غليظة في اليد الأخرى، والبندقية على الكتف » .[3]

بإمكاننا أن نقول إن هذه الأحداث حدثت زمن الباي الذي غدر بالشعب التونسي وسلم تونس لفرنسا، فصارت فرنسية.

---

[1] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلا، مصدر سابق، ص ن.

[2] المصدر نفسه، ص 215.

[3] نفسه، ص 216.

وكان الباي الحاكم العظيم للبلاد الذي لم« يول عناية بالشعب، وكان ينظر للشعب نظرة عبيد فتفاوض مع فرنسا واتفاقه معها على أن تمنحه حريته، وحرية عائلته، وأن تحفظ له أملاكه وأملاك أسرته وترك الشعب لوحده يقاوم العدو » .[1]

فجاء قول السارد:« ها الباي من بياه » .[2] والروائي ناقم على الحكام العرب والنظام العربي عامة، حيث تصرح روايته ويقول:« مومياء+عرب= مومياء وطز في العرب البائدة والعرب العارية والعرب المستعربة » .[3]

فالزمن الذي يعيشه العرب هو زمن المومياء:

وذكر السارد شخصية الباي في موضع آخر وعن تصرفات الباي الشنيعة وبيعه بلادهم وعبادهم لفرنسا "من تكون فرنسا هذه؟

فرد عليه حاسما: « هي التي شرتنا من الباي، لقد باع لها الباي البلاد والعباد فصارت كلمتها هي العليا على كامل الإيالة، وعاد ينصحنا بالتسلم لمشيئة الباي وبمبايعة فرنسا سلطانة على كامل تونس » .[4]

وما يمكن قوله إن الباي الذي باع تونس هو رمز سياسي يرمز إلى الأنظمة السائدة الفاسدة في العالم العربي؛ فهي أنظمة يرأسها أناس وحكام فاسدون يسلمون بلادهم بكل سهولة من أجل مصالحهم الشخصية دون مراعاة مصالح الشعب في المجتمعات العربية، وليس ببعيد عنا ظاهرة التطبيع مع الكيان الصهيوني الذي نهب الأرض وهتك العرض وسلب حريتها.

ومن الرموز السياسية التي استوقفتنا في رواية "كلاب الجحيم" لـ"درغوثي زين العابدين بن علي" سياسي قمعي أسقطه الشعب التونسي في ثورة 14 جانفي، وتدور

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين: التلقي في رواية وراء السراب... قليلا لإبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 73.

[2] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلا، مصدر سابق، ص 90.

[3] المصدر نفسه، ص 76.

[4] نفسه، ص 91-92.

أحداث الرواية في زمن حكمه، هذا الأخير الذي « حكم الجمهورية التونسي بقبضة من جديد لما يزيد عن 23 سنة متتالية تخللتها عديد الانتهاكات لحقوق الإنسان وقمع حرية التعبير وسجن المعارضين السياسيين، والقيام بتعذيبهم بإضافة إلى انتشار الفساد في مفاصل الدولة مع تمكين عائلته من مزايا تحكم في الاقتصاد التونسي، وهو ما أفضى إلى سجل من التتبعات التي قامت ضدهم بعد الثورة » .[1]

ومن هنا نجد أن "زين العابدين" رمز سياسي قام بسلب حقوق الشعب التونسي وتحويل كل أموال الناس لحسابه هو وعائلته وترك المواطنين في جوع وفقر، حيث يذكر السارد« هذا ما كان من أمر التلة التي عسكرت عليها محلة باي تونس الجديد، سيدي ومولاي السلطان "زين العابدين بن علي"... سيد الأسياد ومالك رقاب العباد » .[2]

ومن هنا يجدر بنا القول إن حكم "زين العابدين بن علي" وصف بالديكاتاتوري والقمعي، والتجاوزات التي قام بها في حق المواطنين التونسيين، ومن "زين العابدين بن علي" هذا الرمز السياسي ننتقل إلى شخصية سياسية تونسية وهي الرئيس التونسي السابق لـ"حبيب بورقيبة" الذي تولى الحكم في تونس بعد الاستعمار لكنه كزملائه الحكام العرب بقي مطيعا لأمريكا سيدة العالم.

كما جاء في رواية "القرد الأوتوماتيكي" لـ"درغوثي"« وكانت صور فضيحة أمريكا تملأ الجرائد ونشرات الأخبار التي تبثها الشاشات الفضائية في كل أصقاع الدنيا، ولكن زعيمنا المفدى المجاهد الأكبر فخامة الرئيس "الحبيب بورقيبة" كان له رأي آخر، فقد كان يرى في أمريكا سيدة العالم بلا منازع وعروس الدنيا بأسرها، لا يأتيها الباطل من بين

---

[1] فارس النعسان: زين العابدين بن علي، متاح على الموقع: or.m.wikipedia.org. ، تاريخ النشر 2016/05/12م، تاريخ الإنزال: 2020/01/28.

[2] إبراهيم درغوثي: كلاب الجحيم، مصدر سابق، ص 20.

يديها ولا من خلفها، فكل ما تفعله حق وكل ما يأتيه غيرها باطل، ويرى في رجالها خير من سمعت بهم الأقدام منذ أن مشى آدم على الأرض حتى الآن » .[1]

ويشير الكاتب مرة أخرى إلى انبهار "جورقبية" بأمريكا وكل ما هو تابع لها ولعواصمها« وفي واشنطن كعبة العالم الحر ولؤلؤة الشرق والغرب، فهاج وماج عندما بلغته أصداء احتجاجات الطلبة والعمال على وصول باخرة الصداقة للمؤنة وهم ينادون بسقوط أمريكا وتابعتها حكومة الجوع والفاقة، حكومة العار والبوادر والذئب السّاكن في الغار، فقال عميد الرؤساء وحكيم الزعماء عندما سمع بحكاية هذه الشعارات التي كتبتها الطلبة على جدران كلية الآداب وعلى شوارع مدينة تونس المصونة على الحافلات والقطارات وحتى على حاويات الزبالة، أثناء زيارة هذا الأمريكي الكبير إلى تونس » .[2]

ونلاحظ هنا في هذا المقطع أن لـ"حبيب بورقيبة" يرفض التشويش على زيارة هذا الأمريكي الذي هو الأقوى والمهيمن على العالم كله، فقد رأى هذا الأخير أن أمريكا هي صديقة وليست عدوا ومن ثم ضرورة احترامها والانفتاح والتفاهم معها، وهي الرغبة في المصالحة وحوار الحضارات بين العربي والغربي.

لقد كان لـ"حبيب بورقيبة" من الحكام العرب الأقرب إلى أمريكا ويمجدها، على الرغم ما تفعله بإخوته العرب الفلسطينيين ولهذا يستدعي الروائي شخصية سياسية تكره أمريكا وأتباعها ألا وهو "جمال عبد الناصر" الرئيس المصري الذي يكرهه لـ"حبيب بورقيبة" لأنه عدو أمريكا؛ بحيث عندما زار أحد الوزراء الأمريكيين تونس قال لـ"حبيب بورقيبة"على لسان السارد:« لن يكون هذا التشويش على هذه الزيارة إلا من تدبير حاكم مصر "جمال عبد الناصر" » .[3]

---

[1] إبراهيم درغوثي: القرد الأوتوماتيكي، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، المنستير، تونس، ط 1، 2017، ص 168.

[2] المصدر نفسه، ص 169.

[3] نفسه، ص 169.

وهذا يؤكد انزعاج لـ"حبيب بورقيبة" من "جمال عبد الناصر" لحقده وبغضه للأمريكا« وظل يردد اسم "عبد الناصر" لكل من يلتقيه من كبار ساسة دولته وصغارها ويدعي بأنه وراء هذه الاحتجاجات التي عمت العاصمة حتى أخبره مستشاره بأن "عبد الناصر" مات وبأن زمنه قد فات وقد تسلطن على المحروسة مصر بعده نائبه السّادات،فأبطل عادات سلفه وتحوّل عن خلفه، فعادت إليه الذاكرة من جديد وقال وهو يضحك تلك الضحكة التي لا يفهمها إلا شيطان رجيم أو مارد لئيم... وسيظل غريمي حتى وهو تحت التراب... هيه... هيه... هيه... » [1]

لقد رأينا أن لـ"حبيب بورقيبة"نسب تلك الفوضى التي جاءت ضد أمريكا من تدبير "جمال عبد الناصر" الذي حرض المتظاهرين على شتم وسب أمريكا« ينادون بسقوط الأمبريالية الأمريكية والاستعمار العابر للقارات » .[2]

ونلاحظ أن لـ"حبيب بورقيبة" يرمز من خلال هذا المشهد إلى الحاكم العربي المستبد الذي يقمع حرية الفرد ويزيف الحقائق بتستره على أمريكا والوقوف معها، والدفاع عنها حتى في وجه زميله العربي "جمال عبد الناصر"، واتهامه بنشر الفساد والتحريض ضد الحبيبة أمريكا، وهذا يرمز إلى عدم التكافئ والاتحاد من أجل قهر العدو بين الحكام العرب، ولهذا نحن في الحضيض وعبودية واستقلال من طرف الآخر العدو اللدود.

وتعد أمريكا من أكبر أعدائنا« التي ما دخلت أرضا عربية إلا أهلكتها ولا أمة إلا أفنتها » .[3]

فأمريكا هي الخطر الذي يهدد العالم إما الطاعة والولاء أو القضاء على من يعصيها؛ فكان لـ"حبيب بورقيبة" من الطائعين لها و لأوامرها.

---

[1] إبراهيم درغوثي: القرد الأوتوماتيكي، مصدر سابق، ص 169-170.

[2] المصدر نفسه، ص 204.

[3] نفسه، ص 176.

أما جمال عبد الناصر فلم يرذخ لها هي وإسرائيل بل عاش ومات في سبيل الدفاع عن شرف ووحدة الأمة العربية عامة وفلسطين وقضيتها خاصة، وبذلك صار رمزا وعنوانا للعزة والكرامة والأخوة والنخوة العربية لهذه الأمة المشتتة في غياهب الظلام.

ونخلص إلى أن استدعاء "درغوثي" لهذه الشخصيات بمثابة الرموز السياسية في رواياته ما هو إلا لفضح الأنظمة العربية وأجهزتها القمعية المختلفة التي تمارس شتى صنوف القهر والبطش والتعسف ضد المواطن العربي، وتسعى بكل ثقلها إلى سحق هذا المواطن الضعيف وما يقومون به من سوء معاملة وعقاب للذين يناضلون من أجل حقوقهم المسلوبة، وتكميم وغلق أفواه الشعب وزرع الرعب والخوف في نفوس المواطنين وتحويلهم إلى مجرد بشر مستهلكين كالحيوانات؛ فكل حاكم عربي يحاول شطب معارضيه حتى يخلق جيلا جديدا ويسهل عليه حكم الشعب، وبذلك يدوم نظامه ويستمر، وقد عالجت هذه الروايات علاقة الأنا والآخر في تحرير الوطن العربي المغتصب والمغلوب على أمره.

والرمز السياسي يبين ويرصد جدلية الصراع بين الحاكم والمحكوم، والرمز السياسي في روايات "إبراهيم درغوثي" تجلى في شخصيات الروايات والأحداث والوقائع الماضية والحاضرة التي تحيل إلى الأوضاع السياسية.

2-الرمز التاريخي:

وهو لجوء الكتاب إلى التعمق في التاريخ كي يستقر أمنه ويستند من أحداثه وشخصياته ثم توظيفها في كتاباتهم للتعبير عن مواقفهم المختلفة وغير المباشرة، لاتخاذ الشخصيات التاريخية كأقنعة معينة ليعبر بواسطتها ومن ورائها عن مواقف يريدها أو من أجل معالجة نقائص العصر المعاصر من خلالها.

فالنصوص الروائية تحتوي على معطيات تاريخية« و دلالات التراث التي تستدعيه وتخلصه من لحظته التاريخية، وتنفخ فيه روحا جديدة، حسب المعطى الراهن والمدعي للأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء

وجودها الواقعي وإنما لها إلى جانب دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجديد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى » .[1]

فتوظيف الرموز التاريخية في الرواية العربية المعاصرة يعود إلى الانكسارات وخيبة الأمل التي منيت بها شعوب العالم العربي، والمحاولات الفاشلة للنهضة واستعادة أمجاد العرب.

ونجد الأديب يتحدث عن تاريخ أمته من خلال الرمز التاريخي لأنه« يكشف عن غايات بعيدة، ويعبر عن تجارب إنسانية واسعة حاضرة وأزلية، ويكون توظيف الرمز التاريخي لأغراض فنية وحضارية كثيرة على التفاوت فيما بينهم في التركيز والجودة،والتنوع والإفادة من رموز التاريخ العربي والاسلامي .[2]

وبهذا فإن الرمز التاريخي هو استحضار مواقف وأحداث وشخصيات تاريخية والتعبير من خلالهما بطريقة رمزية؛ لأن الروائي«يعتني بدلالات الحاضر، وأغراض إنسانية دائمة إلى جانب غرضه المحدود في سياق التراث، فيسع بذلك مساحة الإيحاء عندما يضع الرمز بخاصية مفارقة في الموقف بين دلالته التراثية وبين دلالته الجديدة » .[3]

نلاحظ من هذا كله أن الرمز التاريخي يعبر عن الماضي المجيد والحافل بالبطولات والمواقف والعبر؛ لأن الماضي هو الأدب الشرعي للحاضر؛ لهذا يخلق الكاتب مفارقة ومقارنة بين ماضينا وحاضرنا ويصبهما في إناء واحد حتى يخرج لنا الجديد.

ونفهم مما سبق أن الرمز التاريخي يتجلى في« استحضار شخصيات ومواقف من التاريخ، قصد إعطاء مقارنة بين الأمس وانتصاراته واليوم وانكساراته » .[4]

---

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 120.

[2] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 65.

[3] المرجع نفسه، ص 73.

[4] السحمدي بركاتي: الرمز التاريخي في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: معمر جحيح، تخصص: الأدب الجزائري الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2009/2008، ص 121.

وتحضر في روايات "درغوثي" بعض الشخصيات التاريخية نقف عند شخصية "صاحب الشامة" من خلال قول الروائي:« في عام 291 للهجرة الموافق لـ 903 قبض صاحب الشامة وهو أحد قواد القرامطة فعزم الخليفة على أن يشهره حتى يراه الناس جميعا » .[1]

فقد لاقى "صاحب الشامة" العذاب الشديد من طرف الحاكم« وجاء صاحب الشامة مصلوبا على دقل على ظهر فيل صاح حرس الخليفة: الموت للخائن، عاش مولانا خليفة رسول الله، وسار بين يدي الخليفة الأسرى مقيدين على جمال، وكان بينهم شاب قرمطي وقد جعلت في فمه خشبة مخروطة ألجم بها فمه، ثم شدت إلى قفاه كاللجام لئلا يتكلم » .[2]

و كذلك« أمر المكتفي ببناء دكة ارتفاعها عشرة أذرع لقتل القرامطة، فقطعت أيديهم وأرجلهم وضربت أعناقهم واحدة جهد واحدة، وكانت جثثهم وأعضاؤهم من أعلى الدكة إلى الأرض، والحلقة تضيق حول صاحب الشامة حتى تكاد تخنقه وتمنع عنه الهواء » .[3]

وقد قام صاحب السلطة المكتفي بتعذيب صاحب الشامة إثر تمرده عليه؛حيث« قدم صاحب الشامة فقطعت يداه ورجلاه وأضرمت نار عظيمة وأدخل فيها خشب صلب،وكانت توضع الخشبة في خواصره وبطنه وهو بفتح عينيه ويغمضها حتى خشي عليه أن يموت فضربت عنقه ورفعت رأسه في خشبة وصلب بدنه على الجسر الأعلى بساحة النصر » .[4]

وترمز شخصية صاحب الشامة إلى الكاتب الذي لاقى الويلات من "درويش" الذي طلب منه كتابة الرواية، حيث يقول الروائي:« "درويش" يسر في أذني: إذا لم تكتب

---

[1] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 13.

[2] المصدر نفسه ، ص 13.

[3] نفسه، ص 14.

[4] نفسه، ص ن.

الرواية سيكون مصيرك هكذا، أعوذُ بك إلى القرن الرابع هجري وأصبح: هذا الرجل من القرامطة أضرب عنقه أيها السياف » [1] وربما يقصد تخويف الكتاب الذين يخوضون في شؤون السياسة.

ومن ذلك في الرواية، حين حكى "درويش" للروائي عن« تعذيب أمير المؤمنين القاهر لمعارضيه، أنه كان يأخذ الرجل منهم فيأمر بتقييده، ثم يأمر بأن تخشى أذناه وخيشومه بالقطن وتوضع المنافخ في دبره. فإذا صار كالزق المنفوخ وورمت سائر أعضائه وبرزت عيناه، سدّ دبره ويضرب في عرقين فوق الحاجبين، فعند ذلك يخرج منهما الريح والدم، ولهما صوت وصفير حتى يخمد ويتلف.. » .[2]

ثم أضاف: "إن لم تكتب حكايتي، صرت القاهر وصرت سجيني".[3]

وعندما رفض الكاتب طلب "درويش" سرد له كيفية تعذيب المكتفي لمعارضيه، وأنه سيفعل به مثل ما فعل أمير المؤمنين لمن يعارضه ويخالف أوامره يقول الروائي وظل "درويش" يهدد في كل ليلة إلى أن مرّ إلى التنفيذ. استيقظت ذات صباح وإذا بجرح في عنقي جرح كبير. من الوريد إلى الوريد وخياطة الجرح ما زالت طرية. وبقايا الدم في عنقي، وعلى قميص نومي، وفوق شراشف سريري قلت: هي نهايتي إذن » .[4]

ومن هذا نجد أن الكاتب تعرض لتهديد بالذبح من طرف "درويش"« إن لم تكتب هذه الرواية أسكنت في جمجمتك رصاصة أمريكية » .[5]

فما حدث للكاتب نفس ما حدث لصاحب الشامة الذي عارض المكتفي، فكانت نهايته الموت، وحتى الروائي بدأ متمردا في البداية، لكنه في النهاية انتهى مهزوما، لأنه قبل أن يكتب هذه الرواية.

---

[1] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 14.

[2] المصدر نفسه ، ص 11.

[3] نفسه، ص 11.

[4] نفسه، ص 15.

[5] نفسه، ص ن.

وكذلك نرى أن الكاتب عمد إلى تصوير النظام القائم في بلاده، فالنظام الحاكم هو الأقرب إلى الاستبدادي منه إلى الديمقراطي وحق الشعوب في تقرير مصيرها؛ فحتى الكتاب لم يسلموا من هذا النظام المتجبر وحقهم في الكتابة عن ما يرغبون في ايصاله للمتلقي بكل حرية، فهم مقيدون، ويكتبون تحت الضغوطات والتهديدات، وقد أدركنا ذلك من خلال علاقة "درويش" والكاتب حيث "درويش" يرمز هنا إلى السلطة والروائي للكاتب الذي يكتب ما تمليه عليه السلطة وما يرضيها.

ووظف الروائي عديدا من الأساليب والمعاني التي تحمل دلالات العنف والشراسة التي ترمز لعلاقة السلطة بالكاتب وذلك من قوله:« إن لم تكتب هذه الرواية سأقتلك شر قتلة، وقال: سأضعك داخل جلد حمار وأضرم فيك النيران » .[1]

وفي موضع آخر ورد في قوله:« جائني "درويش" وبيده مسدس مطبوع فوق جلده Made in USA. ». [2]

ومن خلال هذه الجمل السابقة يمكن القول إن "درغوثي" أراد أن يرمز للأنظمة التي تصادر للحريات، وعن نظام ظالم يمارس سياسة القمع ضد الأدباء ويعاقبهم ويكبت حرياتهم، ولا يكتفي بذلك بل يحاول إلغاء وشطب أعمالهم إذ لم ترضه.

وهذا ما رأينا في هذه الرواية التي تمت كتابتها بتكليف من طرف سلطة "درويش" الذي هدد الكاتب بالقتل يقول: "لكن "درويش" هددني بالقتل » .[3]

وكذلك قال "درويش" للكاتب:« هذا الأمر لايهمك سأتولى الإملاء وستتولى النسخ ليس إلا » .[4]

---

[1] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق ، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

[3] نفسه، ص 14.

[4] نفسه، ص 16.

وقد خاف الروائي من تهديد "درويش" وقبل كتابة الرواية دون معرفة حتى موضوعها، وذلك من خلال الضغط المفروض عليه وهذه رمز لعلاقة السائس والمسوس في حالة رفضه لأنظمته الجبرية والتمرد عليها وأنواع التعذيب التي يلاقيها وبذلك يفضح الكاتب الوجه الآخر للإنسان الشرير الذي يتلذذ بتعذيب الآخرين، والتعبير عن موقف الإدانة لما تمارسه السلطة من أشكال القمع والقهر للذات الإنسانية، بانتهاك الجسد وحرمته وتعذيبه، وهي ممارسات تتخذ طابع الديمومة، إذ تمتد في الزمان والمكان لكي تتحول إلى فعل ملازم للذات وحالة دالة عليها » .[1]

لقد استعار "درغوثي" شخصية صاحب الشامة كرمز تاريخي من أجل تعرية الواقع الراهن، وأن التاريخ يعيد نفسه وأن النظام العربي وحكامه ظالمين من أجل البقاء والحفاظ على استمرارية حكمهم.

وذكرت الرواية شخصية تاريخية أخرى وهي شخصية "النعمان بن المنذر" وهو من أشهر ملوك المناذرة وكان داهية وشديد الذكاء، صاحب يوم البؤس والنعيم وقاتل الشاعر الجاهلي "عبيد بن الأبرص"، واستمر في الحكم حتى قتل على يد كسرى بسبب مكيدة دبرها له زوج ابنته.

وقد ورد في النص ملكا متجبرا متكبرا يحكم العرش ويخضعه أوامره يقول السّارد عنه:« ويصل "النعمان بن المنذر" يسبقه الوزراء... وأرباب الدولة، والحجاب... والشعراء... والخدم... والحشم ويقرأ الملك خطاب ترحيب على شرف الزوار » .[2]

وترمز هذه الصورة على التجاذب بين "صوت الحاكم وصوت المحكوم وجدلية القمع والحرية، على اعتبار أن السلطة تتكون بالضرورة من جانبي السيطرة والهيمنة مقابل الطاعة والخضوع ذلك أن احتفاء الشعب بقدوم الملك انعكاس للتمثل التقديسي، وكشف

---

[1] نزيهة الخليفي: الرمز في الرواية السياسية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي أنموذجا، مرجع سابق، ص 06.

[2] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 107.

عن تحول السلطة إلى مقدس يصعب اختراقه وتجاوزه بالرغم من صورية تلك الحقيقة وغرقها في الوهم".[1]

وقد جاء "درغوثي" بهذا الرمز التاريخي ليرمز به عن احتجاجه على ما هو،ودعوته إلى واقع جديد دون الخضوع لسلطة بل التحرر من النظام وقيوده فيرى في "النعمان بن المنذر" أنه رمز للسلطة وللحاكم المعاصر الذي لا تهمه مصلحة الشعب بقدر ما تهمه مصالحه وينتقد "درغوثي" من خلال "النعمان" الأوضاع العربية الراهنة.

ويذكره السارد في موضع آخر يقول:« والنعمان يطعم بيديه النشر يفتين الحسناء الأمريكية من كبد الجمل (...) ويطرب، فيقوم ليرقص بالسّيف ويطلب من السّائحة التي أطعمها كبد الجمل أن تشاركه الرقص، ويضرب الأرض برجليه في خفة وعزم وتضرب السائحة برجليها الأرض ضربات خفيفة، ويدق النعمان الأرض وتدق السائحة الأرض ويدق الأمريكان الأرض » .[2]

وعندما يدق الأمريكان الأرض« يخرج من جوفها مارد أسود اللون كربه الرائحة » .[3]

ويقول النعمان:« أنفطي حيث شئت فخراجك لي » .[4]

ومن هذا يعيد "درغوثي" نقده بشدة لأوضاع الوطن العربي، حيث يلجأ إلى التاريخ ويستقي منه، كي يلقى أضواء كاشفة على الحاضر لتعريته، فيقوم بالمقابلة بين الماضي والحاضر ليشيع جوا ساخرا ومأساويا في نفس الوقت.

فهذه الرواية تسخر من الزمان الذي نعيشه، فخسر بالماضي والحاضر معا؛ ولكن الروائي يطمع إلى« محاولة تخليص من عقدة الماضي وعقدة الآخر كذلك، وهذا يعني

---

[1] نزيهة الخليفي: الرمز في الرواية السياسية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي أنموذجا، ص 06.

[2] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 107.

[3] المصدر نفسه، ص 108.

[4] نفسه، ص 109.

أنه يطالب ضمنيا بنقد مزدوج ونقد الذات ونقد الآخر ومشاريعه، فدون نقد مزدوج سنظل معتقلين هنا أو هناك، في ماضينا أو عند الغزاة » .[1]

لقد أراد الكاتب من خلال شخصية "النعمان" هذا الرمز التاريخي وعلاقته بالسائحة الأمريكية لإبراز أن أرباب السلطة لدى العرب تابعين وخاضعين للآخر منذ العقود الماضية، وليس في وقتنا الحالي فقد؛ بل إنهم خونة منذ الأزل أب عن جد.

فزمننا يوحي بالتشابه والمماثلة كما قالت العرب وما أشبه الليلة بالبارحة!.

فـ"درغوثي" أراد أن يعيد التاريخ بأحداثه وشخوصه؛ لذا نجده كغيره استغل« خصوبة التاريخ بدراميته، وسخريته وشخوصه وأماكنه » .[2]

فقام بتوظيفه في إنتاجه الأدبي، بحيث تكون موافقة لآرائه وتجاربه اتجاه ما يعيشه وما يحدث حوله، ومثال ذلك رواية « "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، وما احتوت عليه من مواقف وشخصيات التاريخية يقول "درغوثي":« وكنت أضحك كلما حدثتني عن "عشق جعفر البرمكي" لها وعن قوله بها قبل أن ينكبهم الرشيد في تلك الواقعة الشهيرة... ووعدتني بأن تحكي لي في مرة أخرى ما عاشته بالتفصيل أيام نكبة البرامكة وكيف أن الرشيد طمع في مالهم وذهبهم » .[3]

وقد أعاد الكاتب في هذا المقطع السردي سرد أسماء لشخصيات تاريخية لتكثيف تجربته وليرمز بها عن ما هو يدور حوله، وهذه القصة التاريخية المتمثلة في نكبة البرامكة والتي تدور أحداثها حول إعجاب الرشيد بجعفر البرمكي لما فيه من صفات خلقية وأخلاقية تتوافق مع شخصية أخته "العباسة" لذا قام الرشيد بتزويجها بشرط أن يكتفيا بالنظر إلى بعضهما فقط؛ إلا أن جعفر والعباسة خرقا هذا الأمر، وعندما علم

---

[1] عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصة والرواية، مرجع سابق، ص12.

[2] نانسي إبراهيم: التعالق النصي (في الخطاب النقدي والإبداع الشعري)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2014، ص 270.

[3] إبراهيم درغوثي: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، مصدر سابق، ص 10.

"الرشيد" بذلك قتل "جعفر البرمكي" واستطغى أموال البرامكة، وصادرها سنة 187 هـ،وماتت العباسة في نفس العام على ما يقال.[1]

فالروائي هنا استدعى ذكر هذه الحادثة ليسقطها على حالة الطالبة "لولوا" التي تعشق أستاذها، وهو يحبها كذلك، لكن لا يعترفان لبعضهما، لهذا العشق، وكما أن توظيفه للرمز التاريخي المتمثل في شخصية الرشيد الظالمة والقاسية التي لا ترحم، ولم ترحم أقرب الناس إليه شقيقته؛ فهو يرمز للوضع السياسي السلبي والمشمئز الذي تعاني منه البلاد العربية.

ومن الرموز التاريخية التي استلمها "درغوثي" في روايته "أسرار صاحب الستر" سيرة "الوليد بن زيد" هذه الشخصية المعروفة والشهيرة في تاريخنا العربي بميلها إلى اللهو والمجون والفسوق وشرب الخمر والطرب وسماع العناء.

وقد قدم "درغوثي" هذه الشخصية بقوله:« هو "أبو العباس الوليد بن زيد بن عبد الملك بن مروان"، كان يلقب بالمكتفي بالله، وكان مصروف الهمة إلى اللهو والأكل والشرب وسماع الغناء، وكان نقش خاتمه: يا وليد احذر الموت "مآثر الأناقة في معالم الخلافة القلقشندي » .[2]

وتم استدعاء هذه الشخصية التاريخية من طرف "درغوثي" ليس لكونها تحمل قيما أو مبادئ أو معاني البطولة؛ بل لكونها شخصية تحمل من التناقض والمساوئ؛ فهي منفورة بشهادة الواقع التاريخي الذي يطرحه القلقشندي، وما تقوم به من أفعال تتنافى ومبادئ الإسلامية من غناء وفجور وسهر وزنى يقول "درغوثي":« فما زال الأمير يشرب ويسقى إلى طلوع الفجر » .[3]

---

[1] ينظر: أحمد صبحي منصور: العباسة أخت الرشيد(نكبة البرامكة)، متاح على الموقع:
www.ahewar.org/debat/show.art.asp تاريخ النشر2020/11/16 ، تاريخ الإنزال: 2021/01/03، على الساعة: 22:05.

[2] إبراهيم درغوثي: أسرار صاحب السر، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 1998، ص 06.

[3] المصدر نفسه، ص 103.

نلاحظ أن هذه الشخصية مسرفة في فعل الموبقات كشرب وارتكاب الفواحش،متجاوزة حدود الأعراف وما تدعو إليه عقيدتنا.

فـ"الوليد بن زيد" هو رمز للإنسان المجاني والعاصي فحياته كله لعب وغناء يقول "درغوثي":« فطرب الأمير حتى كفر وصاح: يا غلام اسقنا بالسماء السابعة » .[1]

وعودة الروائي لمثل هذه الشخصية وسماتها هذه؛ لأن "درغوثي" أعاد كتابة التاريخ« وكأنه يكتب واستحضر الماضي في نصه فقدمته كأنه الآن وقدم لنا الحاضر كأنه ليس الآن بل كأنه كان... وتداخلت الأزمنة وبدا التاريخ نقطة واحدة ليس فيها فصل بين ماض وحاضر وزمن آت » .[2]

واستحضار "درغوثي" لهذا الرمز التاريخي كان بغاية معينة، وهي أن هذه الشخصية المستهترة والمنغمسة في الملذات الجنسية التي أغوتها ملذات الدنيا، واستهان بنظام الحكم، فذهبت الدولة ضحية نزواته وغواياته، ولم يرع شعبه فضاعت الخلافة؛ فهو يعيش بينما في صورة حكامنا العرب الذين يبيعون البلاد والعباد من أجل ملذات الحياة الفانية ويضحون بشعوبهم، فيلجأون للخمر والنساء لنسيان أفعالهم وجرائمهم اتجاه رعاياهم.

فأصبح "الوليد بن زيد" يمثل السلطة الحاكمة التي شوهت نفسها بأفعالها، على الرغم من أنه خليفة الله في أرضه، وطاعته من طاعة الله، لكنه صار رمزا لانحلال الحكم واستبداده بالرعية.

ولعل استلهام التاريخ في رواية أسرار صاحب الستر تدل عن تجربة "درغوثي" السّردية التي« تنطق من قاعدة معرفية متجذرة في الثقافة التراثية، وبذلك يلجأ لأساليب الخرق والإنتاج والرمز » .[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 115.

[2] عباس سليمان: روايات إبراهيم درغوثي والتراث أشكال الحضور ومبرراته، دار البراق للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2015، ص 06.

[3] عثمان بن طالب: الخيال السردي وأسئلة الكتابة، منشورات الإتحاد، تونس، ط 1، 2003، ص 133.

ومما تقدم نخلص إلى أن "درغوثي" حفر في التاريخ، وكان ذا وعي بتفاعلات الواقع وهمومه وفجواته وثقوبه وثغراته.

واستحضار الرموز التاريخية في الخطاب الروائي سمة ظهرت عند الأدباء المعاصرين من أجل التعبير بها عن خلجات نفوسهم والتنفيس عن واقعهم المهزوم،باعتبار هذه الأخيرة من الأقنعة التي يتراءى خلفها الإنسان المعاصر المريض بالأحداث اليومية؛ فيعتمد على تلك الشحنة التاريخية المتقدة؛ التي يحضر منها شخوصه فيحولها مع نصه إلى حكايات رمزية تحكي عن الحاضر من خلال الاستحضار الكثيف للماضي، لهذا وظف درغوثي الرمز التاريخي.

لأنه سمة بارزة عنده وهي تثبت وتشير على قراءته ومعرفته العميقة للتراث العربي وتاريخها العريق، ولذلك يحسن استغلاله في نصوصه الروائية؛ ليكتسبها مزيدا من الإيحاء، والتميز، وإعادة تشكيل التاريخ لاستفادة منه قدرة متميزة يجب أن تظهر في العمل الأدبي.

3-الرمز الديني:

يحظى التراث الديني بأهمية خاصة عند الإنسان، وقد أدرك عرف الأدباء هذه الحقيقة والقيمة العظمى له، وما الإحالات التي تتفاعل وتأثر بتأثير قوي وعميق في وجدان المجتمع، فعمدوا إلى احتضانه، واستعمال معطياته ومكوناته ورموزه استعمالا فنيا إيحائيا.

والرمز الديني من أهم الرموز؛ كونه نابع من الدين والدنيا فهو من البراهين التي يدعم بها الأدباء حجتهم؛ فهو في تعريفه يقال:« إنه يتراوح بين قصص الأنبياء والرسل،عليهم الصلاة والسلام، وسور القرآن وبعض الأماكن ذات الدلالة الدينية » .[1]

[1] نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات رابطة إبداع الثقافية، قسنطينة، الجزائر، ط1 ، 2003، ص 117.

ونلمس من هذا الطرح أن الرموز الدينية مستمدة ومستقاة من الكتب السماوية وقصص الأنبياء، وما تحمله الشخصيات الدينية والمواقف والموضوعات الدينية من مدلولات فنية بالرموز وما زال التراث في كل العصور، ولدى كل الأمم« مصدرا من مصادر الإلهام، حيث يستمد منه نماذج وموضوعات وصور أدبية، وما زال القرآن الكريم المعين الثري بالدلالات الإنسانية والفنية الذي يضطر على الصورة الأدبية لنصر الحيوية والأصالة ليستقي منه الأدباء تجاربهم الإبداعية، إضافة إلى السيرة النبوية والشخصيات الدينية الشهيرة والكتب السماوية والأنبياء عليهم السلام؛ فهي كلها رموز دينية تشكل ذاكرة الأمة العربية بما تضمنه من إيحاءات دلالية » .[1]

فالأدباء وظفوا الدين الإسلامي في أدبهم بطرق مختلفة وبتقنيات فنية ومن بينها الرمز الديني الذي« يشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة بما قدمت من تطورات لنشأة الكون وتفسير للظواهر المتنوعة » .[2]

ولهذا توجه الأدباء المعاصرون للرمز الديني، لما يزجر به من عطاء يشحنون به نصوصهم فتجري من جديد، وليدعموا موقفهم، وتقوية معاني متون أعمالهم الإبداعية،لأن الرمز الديني يوحي بمعان كثيرة وعميقة عن التجارب الإنسانية.

و"درغوثي" من الأدباء الذين وظفوا الرمز الديني للتعبير عن تجاربهم وأحوالهم حيث أسقطوا عليه حاضرهم واحتجاجهم، وانشغالاتهم داخل مجتمعاتهم، فاستقى رموزه من« الكتب السماوية الثلاثة: القرآن والإنجيل والتوراة » .[3]

---

[1] زبيدة بوغراص: الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، إشراف الدكتورة: عفاف قارة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011/2010، ص 30.

[2] آسيا متلف: اشتغال الرمز الديني ضمن النص في رواية بياض اليقين لعيش عبد القادر، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: عبد القادر عميش، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2007/2006، ص 69.

[3] عمر أحمد الربيحات: الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازدي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، (د ت)، ص 30.

وقد عمد إلى استدعاء شخصيات ترتبط ارتباطا وثيقا بالدين بغرض طرح قضايا اجتماعية وسياسية، لينفذ إلى الحقائق الجوهرية الإنسانية.

والناظر لرواية "القيامة...الآن" لـ"درغوثي" يجدها تنضوي على عديد من المواقف والشخصيات الدينية التي ظهرت في الرواية، تمثل علامات القيامة وهي يأجوج ومأجوج،والأعور والدجال، والدابة.

شخصية "يأجوج ومأجوج" إذ تعد علامة من علامات القيامة، إنهم قوم من الأقوام التي نسجت حولها عديد من الحكايا والأخبار عن صفاتهم وأفعالهم، وإفسادهم للأرض وإرهابهم للبشرية.

لقد قال السارد أنهم:« ملؤوا الدنيا حطوا في كل مكان أكلوا كالجراد –كل شيء صادفهم في طريقهم شربوا مياه الأنهار من "سيحون وجيحون إلى الأمازون والميسيسيبي حتى أن من وصل منهم متأخرا مص التربة الندية وقال: كان هنا ذات يوم ماء » .[1]

وهذا القول عبر لنا على أنهم قوم يتميزون بالكثرة كالجراد ويأكلون كل شيء ويزحفون في المدن الواحدة تلو الأخرى؛ أي طالوا الأرض والسماء.

وقد وردت عدة أحاديث من السنة النبوية عنهم:

فالحديث الأول: قال "إمام أحمد": حدثنا يعقوب ابن إسحاق، عن عاصم عمرو بن قتادة عن محمود بن لبيد عن أبي سعيد الخذري قال: سمعت رسول الله (ص) يقول:« وهم من كل حدب ينسلون » فيفشون الناس، وينحاز المسلمون عنهم إلى مدائنهم وحصونهم، ويضمون إليهم مواشيهم، ويشربون مياه الأرض حتى أن بعضهم ليمر بالنهر، فيشربون ما فيه حتى يتركوه يابسا حتى أن من بعدهم ليمر بذلك النهر فيقول: قد كان هنا ماء مرة حتى إذا لم يبق من الناس أحد إلا في حصن أو مدينة قال قائلهم:هؤلاء أهل الأرض قد فرغنا منهم بقي أهل السماء، قال: ثم يهز أحدهم حريته، ثم يرمي بها إلى

[1] إبراهيم درغوثي: القيامة...الآن، مصدر سابق، ص 06.

السماء، فترجع إليه مخضبة دما للبلاء والفتنة، فينهاهم على ذلك بعث الله عز وجل دودا في أعناقهم كنف فالجراد الذي يخرج في أعناقه، فيصبحون موتى لا يسمع لهم حبس (...) رواه ابن ماجة من حديث يونس بن بكير عن ابن إسحاق به".[1]

وهذا الحديث يوضح لنا كيفية خروجهم وما سيفعلونه في الأرض والبشر، وعن طريقة موتهم يقول السّارد:« ومن يومها وقبائل يـ"أجوج ومأجوج" ينقرون أسفله بمناقيرهم وما يستطيعوا له نقبا، كانوا يعملون من طلوع الشمس إلى المغرب حتى إذا كادوا أن يخرجوا، قالوا: نرجع غدا » .[2]

وفي موضع يقول "درغوثي":« جاءت يـ"أجوج ومأجوج"، وجدوا ضوءا ينبعث من وراء السد ورأوا الثغرة –وسعوها– كما وسع جنود داود ثغرة الدفرسوار وخرجوا فملئوا الدنيا » .[3]

وفي هذا المشهد يظهر لنا الكاتب أن "يأجوج ومأجوج" شخصيات حية، وموجودة على الأرض، وذلك من خلال قوات المارينز التي رأتهم وهم يجوبون البحار السبعة،حيث سرد لنا السّارد ما وقع يقول:« عرضت قناة ال سي.أن.أن الأمريكية البارحة في شريط الأنباء الساعة الثامنة مساء صور ثلاثة من يأجوج ومأجوج.

قال المذيع إن جنود المارينز الذين يجوبون البحار السعة على ظهر المدمرة "رونالد ريغن"« قد أسروهم في جزيرة سرنديب كانوا هكذا على ثلاث أصناف: واحدا في طوله حبة الأرز، والثاني طوله وعرضه سواء، شبر في شبر، والثالث في حجم صاروخ ديسكوفري وتفوق "يأجوج ومأجوج" في كل مكان، روى صحافيون شاهدوهم عن قرب أنهم يأكلون جميع حشرات الأرض، من الحيات والعقارب وكل ذي روح مما خلق الله، وأنهم

---

[1] ابن كثير: تفسير القرآن، مرجع سابق، ص 1228.

[2] إبراهيم درغوثي: القيامة... الآن، مصدر سابق، ص 6–7.

[3] المصدر نفسه، ص 7–8.

يتداعون تداعي الحمائم ويعودون عواء الكلاب ويتفاسدون تفاسد البهائم حيث استقوا (...) » .[1]

كما تحدثت وكالة الأنباء عن أنهم يمتلكون أسلحة كثيرة تتدحرج من الحجارة المصقولة إلى الهراوات فؤوس الحديد والدبابيس والسيوف والرماح والنبال« والمنجنيقات والبواريد والمسدسات والمدافع والدبابات وراجمات الصواريخ والقنابل العنقودية والفراغية والطائرات والبوارج الحربية وحاملات الطائرات والغواصات والصواريخ العابرة للقارات،والقنابل الذرية، (...) في هذه الأثناء عم الرعب سكان الأرض القديمة والجديدة،وهبط من بقي على قيد الحياة إلى المخابئ المعدة للحرب النووية، وجابت الطائرات الشبح التي ضرب بها الأمريكان مدن العراق في حرب الخليج الثانية الصحاري المحيطات، وضربوا يأجوج مأجوج بكل ما تملك التقنية الحديثة من ابتكار ولكن بدون طائل، فقد كانوا يتكاثرون تكاثر الجراثيم، ووصل المجهود الحربي إلى حدود اليأس وفكر سكان الأرض في الاستسلام كانوا يرغبون ألا تكون معاهدة السلم مذلة للجنس البشري إذلالا كبيرا » .[2]

ومن خلال هذا الطرح السابق ندرك أن شخصية "يأجوج ومأجوج" ترمز للفساد بكل معنى الكلمة، ونشر الشر والخراب والدمار، ويرمزون للكفر والبلاء؛ فهم المحاربون والمخربون للأرض وقتلة الناس والخطر المحدق بالبشرية.

ويأجوج ومأجوج هم العلامات الحقيقية للقيامة التي تقضي على البشر، هذا من الجانب الديني، لكن درغوثي جاء بهم لإعطائهم دلالة سياسية؛ حيث روى لنا حكاية "يأجوج ومأجوج" بالشكل الآتي:« رواية ثانية للأحداث: عاد حزب العمال الاشتراكي الديمقراطي الروسي إلى هرم السلطة في ما كان يسمى بالاتحاد السوفياتي فضرب

---

[1] إبراهيم درغوثي: القيامة... الآن، مصدر سابق ، ص 8.

[2] المصدر نفسه ، ص 8-9.

الأمريكان الأرض بالقنابل الذرية واتهموا يأجوج بإفساد الحياة على الأرض بعد أن أخرجوا الحكاية القديمة من بطون الكتب الصفراء » .[1]

وهذه الرواية تحمل طابعا سياسيا، وذلك من خلال الدلالات السياسية التي تأسست عليه هذه الرواية وهي حزب العمال الاشتراكي الديمقراطي الروسي الذي يحكم الروائي بعودته إلى حكم السلطة أما الثاني فهو الاتحاد السوفياتي الذي يمثل ويرمز إلى الاشتراكية التي تمثل الوحدة والخير للعمال والتوازن في ميزان القوى ومساعدة المحتاجين والضعفاء في العالم، أما الأمريكان فهم يرمزون إلى رأسمالية المعسكر الغربي الإمبرالي وترمز أمريكا إلى القوة والسيطرة على العالم في كل ميادين الحياة، والخطر الدائم على شعوب العالم، أما شخصية "يأجوج ومأجوج" فيرمزان للعملاق النائم الصين الذي بدأ يتفوق اقتصاديا ، ويحاول منافسة أمريكا وتدميرها.

وفي هذا الصدد يرى "محمد الناصر العجيمي" عن الربط بين بعض المدلولات في هذه الرواية إذ هي« تستدعي الديني بدلالته الواقعية والتخييلي والسياسي، وهذه الصور المثلثية مكتنزا مشحونا بدلالات لا حدّ لها، ويكتسب بسبب من كل ذلك، قيمته الأدبية » .[2]

نلاحظ هنا أن قيمة العمل الأدبي تكمن في تعدد الدلالات، كما في هذه الرواية؛وبذلك يزيد من المسافة الجمالية بين النص والمتلقي وفتح فرص جديدة للنص الديني للانبعاث من جديد.

ولهذا يمكن اعتبار "يأجوج ومأجوج" ليس فقط رمزا للأمريكا أو إسرائيل، وإنما رمز إلى الصينيين، ورمز لكل المفسدين المخربين في العالم مثل هؤلاء.

---

[1] المصدر السابق، ص 10.

[2] محمد الناصر العجيمي: مدخل إلى قراءة القصة القصيرة الحديثة: الكتابة عند إبراهيم درغوثي، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2000، ص 65-66.

وذكر الروائي "يأجوج ومأجوج" يقول:« تكاثروا تكاثر الجراثيم أنتنت الأرض من ريحهم » .[1]

وفي هذا القول نجد "درغوثي" يشبه "يأجوج ومأجوج" بالصينيين الذين رائحتهم كريهة بسبب أكلهم للحشرات ولحم الخنزير، ويتكاثرون كالجراد، ويمثلون غالبية سكان العالم،فالصين البلد الأكثر عددا من ناحية السكان، أي أنهم يتميزون بالكثرة مثلهم مثل يأجوج ومأجوج، ولذلك يمكن أن يكونوا هم في تقديرنا.

وكذلك شبه "درغوثي" يأجوج ومأجوج بأمريكا لأن بعثهم وإفسادهم مثل عبث الأمريكان يقول:« وأصبح عبث "يأجوج ومأجوج" في الأرض معادلا لاستهتار الأمريكان بمصير البشرية جمعاء » .[2]

نلاحظ من هذا أن الروائي شبه تلاعب أمريكا بشعوب العالم، وإفسادها كل محاولات تطور وتقدم المجتمعات بيأجوج ومأجوج الذين يفسدون الكون وما عليه.

ورواية "القيامة...الآن" ترتكز على مرجعية دينية تبنى وفق« نسق غامض يظهر ضمن إهاب ديني يفسره و يأوله علامات القيامة ابتداء من "يأجوج ومأجوج" الذين يتحول إلى رمز للشيوعية التي تهدد الكيان الأمريكي حتى بعد انهيار المعسكر الشرقي، ويحاول هذا الكيان تدمير هذا الرمز بكل الوسائل خاصة مع وجود الصين التي صور الروائي نظرة المعسكر إليها هؤلاء القوم هم "يأجوج ومأجوج» " .[3]بل إنها صورة متبادلة بين الطريفين ، وكل منهما يريد الإطاحة وابتلاع الآخر.

وهذه هي الأوجه الثلاث لهذا الجنس المنبوذ الذي يأكل الأخضر واليابس، فقد رمز "درغوثي" لـ"يأجوج ومأجوج" بالغرب سواء، كانت أمريكا أو الصين أو الاتحاد السوفياتي

---

[1] إبراهيم درغوثي: القيامة... الآن، مصدر سابق، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 90.

[3] حفصة زيان: مقاربة سيميائية لرواية القيامة... الآن لإبراهيم درغوثي، دار سحر للنشر والتوزيع، سوسة، تونس، ط 1، 2014، ص 216.

العمالقة المسيطرون على العالم بالفساد والخراب، وهو واقع سيء يرمز للهزيمة والانحدار للعربي الذي يتخبط بين هؤلاء.

ننتقل الآن إلى شخصية دينية أخرى وهي شخصية الأعور الدجال الذي يدعي الربوبية، ومن يتبعه يملك ويصبح من الخاسرين، وهو علامة من علامات القيامة الكبرى الحقيقة، هذا الساحر الكاذب والدجال الذي يكذب على الناس ويقلب الحق بالباطل، يوهم البشر بالخداع على أساس أنه صدق؛ أي هو الحاوي والساحر يقول "درغوثي" عنه بأنه:« جاء راكبا على حمار ما بين أذنيه أربعون ذراعا صحت: هذا هو الحاوي الذي رأيته على خشبة الركح بعرض ألعابه؛ إما سمعنا أحد سوى الملاك الماشي على اليمين الدجال، سمعني وهز رأسه أكثر من مرة ولسان حالة يقول: صدقت، واقترب الدّجال أكثر حتى ملأ وجهه شاشة التلفزيون، رأيته عينه العوراء هامدة كقعر قارورة خضراء، وقرأت كتابة على جبهته –كافر– مكتوبة بكل لغات العالم، من الهيروغليفية إلى الخط المسماري، ومن العربية إلى الحرف اللاتيني، ما عرفت من أين جاءني هذا الفهم باللغات القديمة والحديثة أكانت كلمة –كافر– تضوي كما تضوي لافتات الإشهار تشتعل وتنطفئ بسرعة كبيرة، وتتحول اللافتة إلى لغة جديدة » .[1]

وهذا القول يوضح أن الروائي جعل من شخصية الأعور الدجال ساحرا وحاويا؛حيث يقول السّارد: تجمّع حوله الخلق ودواب الأرض، خطب فيهم:« أنا ربكم الأعلى، وقال: قومي أيتها المرأة ببركتي أنا رب الأرباب » .[2]

وهنا رمزت شخصية الأعور الدجال إلى الربوبية والألوهية المزيفة والكذب والخداع والسلطة الدنيوية والأخروية.

والأعور الدجال منح له "درغوثي" دلالة سياسية ليرمز لأمريكا كما اعتبرته "شادية شقروش" تقول: الأمر نفسه بالنسبة لاستحضار المسيح الدّجال وهو من علامات

---

[1] إبراهيم درغوثي: القيامة... الآن، مصدر سابق، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 11–12.

القيامة،فإذا حضر الخبث كما أشار الرسول (ص) ظهر هؤلاء الأشرار والأحاديث كثيرة تشير إلى أن المسيح أعور ومكتوب على جبينه كافر، لا يقرأها إلا المؤمن، فالسارد صنف نفسه من المؤمنين لأنه استطاع أن يقرأ هذه الكلمة بكل اللغات، ولأن كانت تقنية السرد مغايرة فإن المعنى واحد فالمسيح له عين واحدة وأمريكا تريد أن تنشر النظام الواحد وهو الهيمنة على العالم بالنظام الأحادي » .[1]

فرمزية الأعور الدّجال بالنسبة لـ"شادية شقروش" أنه وجه من وجوه أمريكا التي تقوم بممارسات تشبه ممارسات المسيح الدجال.

وورد في الرواية عن "الأعور الدجا"ل، و"الحاوي" الذي علمهم السحر يقول السارد:« أعور عينه طافية وعلى جبهته كلمة كافر بكل اللغات إنه يغوي النّاس ويخدعهم بالكلام المنمق والخبز يقطع الفتاة إلى نصفين ثم تعود كما كانت يشفي من كل الأمراض يتبعه الناس طلبا للخبر فهم جائعون وهو يخبرهم أنا ربكم الأعلى فاتبعوني أهديكم سواء السبيل » .[2]

وفي هذا المقطع يرمز الأعور إلى الامبريالية التي تمارس التزييف والإغواء، وتتبع سياسية التجويع والبهرجة الإعلامية حتى تتمكن دائما من الإمساك برقاب الناس، من أجل البقاء عليهم تابعين لها دائما في سبيل حب التملك والسّيطرة على شعوب العالم؛حيث يقول السّارد: ثم ينادي المنادي:« هذا ربكم فاتبعوه ! جرى الناس وراءه يتصايحون: أين الخبز الذي وعدتنا؟ فدعاهم إلى التطهر أولا في الوادي الجاري وأشار بيده إشارة غامضة ارتمى الناس في الماء الأبيض، فغرقوا وطافت جثثهم فوق الماء يتقاذفها التيار، وصار كلما يضع يده على الحجر تحول إلى خبز، والناس جياع حتى يصارع الجبال خبزا، والجوع عمر في كل مكان جرى الأطفال وراء الحمار الشبيه

---

[1] شادية شقروش: الخطاب السردي في أدب إبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 117-118.

[2] إبراهيم درغوثي: القيامة... الآن، مصدر سابق، ص 12-13.

بالبغل،فأعطى كلا منهم الخبزة والخبزتين و تنابحت وراءه الكلاب فألقمها خبزا ساخنا وسري الخبز في كل مكان فجاء الناس أقصى المعمورة يحلمون بالخبز» .[1]

ويمكن القول إن الأعور الدّجال هو رمز للسلطة سواء أكانت غريبة أم عربية التي تنظر إلى الواقع بعين واحدة هيّ العين التي تجعلها مسيطرة؛ فهو كل ملك أو حاكم يمارس القتل ضد شعوب المعمورة وكل متجبرا يتبع سياسة التجويع ضد شعبه، وهو كل جبار مستبد وجلاد للضعفاء وقتل الأبرياء، وهو يرمز لسلطة السياسية الدنيوية.

وننتقل إلى شخصية دينية أخرى وهي شخصية "الدابة" وهي علامة من علامات القيامة الحقيقة التي تنبأ القرآن الكريم بخروجها في آخر الزمان، ولقد ذكرها الروائي في روايته "القيامة...الآن" حيث ظهرت في موقف غريب يقول "درغوثي" بأن« يومها حدث زلزال عظيم تحركت الجبال ذات اليمين وذات الشمال، وطغى الماء في البحار والمحيطات، وتساقطت ناطحات السحاب الواقعة في شوارع نيويورك على الأرض،وتحولت في غمضة عين إلى ركام من البلّور المهشم والفولاذ، والحديد، وظهرت الدابة شيئا فشيئا حتى بلغ رأسها السّحاب، وما خرجت رجلاها من التراب، وهرب الناس في كل الاتجاهات، وتنادوا بالفرار، عادت بهم الذاكرة إلى الشريط السينمائي الذي صور العملاق "كينغ كونغ" وهو يهاجم مدينة نيويورك، لكنهم هذه المرة عايشوا الأحداث بأنفسهم، صاروا ممثلين حقيقيين » .[2]

ونلاحظ هنا أن "درغوثي" شبه الدابة ببطل الفيلم الأمريكي "كينغ كونغ"، ومهاجمته لمدينة نيويورك، وهنا تحولت الدابة من رمز ديني إلى رمز سينمائي.

وذكرها الروائي بقوله:« وجرت الدابة وراءهم، كانت تحمل ختم "سليمان بن داود" وعصا "موسى بن عمران" صار الخاتم ماسورة عملاقة، وتحولت العصا إلى سارية كبيرة

---

[1] المصدر السابق، ص 12-13.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

من سواري السفن التي كانت تجوب المحيطات في عهد الصراع على أعالي البحار بين الإسبان والإنجليز، جرت الدابة في كل مكان تسم بالخاتم للكفار » .[1]

ومن هذا الطرح رأينا أن هذه الدابة تثير الرعب والهلع في قلوب الناس، وتدمر بخروجها مدينة نيويورك التي ترمز إلى الغرب المتطور باعتبارها عاصمة التكنولوجيا والمدينة المعاصرة.

وفي موضع آخر يقول "درغوثي" عن الدابة: « عشت في أعماق الأرض حتى أذن لي فخرجت، من هنا حيث فار التنور، تنور سيدنا "نوح"! قال الصحافي الذي حاورها:وهل فار تنور نوح في أمريكا؟ ردت: نعم يا صاحبي، فار التنور من هنا! من مدينة نيويورك بالذات فحق القول على القوم الظالمين » .[2]

وبحسب هذا القول يعطي لنا الروائي دلالة رمزية يحملها حضور الدابة هذا الرمز الديني، حين شبه الزلزال الذي ضرب نيويورك بما حدث في الخيال من ضرب الصينيين لأمريكا.

وفي هذا يقول السارد:« وحدثوا عن المدينة التي صارت أثرا بعد عين، لم يصدق أحد هذه الأخبار ووقع الاتهام على رأس القيادة الصينية، قالوا: لقد انتقم الصينيون من أمريكا التي ضربت الاتحاد السوفياتي السابق بالقنابل الديمقراطية، فرد عليها الرجال الصفر بالقنابل النووية، وحركت دول حلف الأطلسي ترسانات أسلحة الدمار الشامل ووجهتها نحو مدن الصين الكبيرة، كل هذا حدث في غمضة عين، في بضع ثوان لا أكثر » .[3]

ونلاحظ من هذا القول إن خروج الدابة كان« نتيجة لضرب الصين لأمريكا بقنابل نووية هي القنابل نفسها التي دمرت بها الولايات المتحدة الاتحاد السوفياتي، فأمريكا

---

[1] إبراهيم درغوثي: القيامة... الآن، مصدر سابق ، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] نفسه، ص 16.

مارست طرقا مختلفة لتدمير الاتحاد السوفياتي دون الدخول في حرب، فلقد كان لها أكبر الدور في تدميره باسم الديمقراطية، وها هي نيويورك تسقط، في مشهد سينمائي » .[1]

ومما سبق يمكن القول إن سقوط مدينة نيويورك كان بسبب ما فعلته ومارسته أمريكا من سياسات في بسط نفوذها وسيطرتها على العالم.

هذا يعني أنّ الروائي المبدع « يحرص على أن يكتب نصا سرديا تخييليا يوهم المتلقي أنّ هذا النص واقعي أو شديد الصلة بالواقع».[2] وبهذا يصبح النص الأدبي مزيجا بين الواقع والتخييل، فهو يولد تفاعلا بين المعطي والمتخيل؛ حيث« يقوم العمل الأدبي على سلطة المخيال وما تنتبه من عوالم تخيلية، وسلطة الواقع الذي ما فتىء يترصد العمل الفني» .[3]

يتضح من خلال هذا الطرح أن علاقة المتخيل بالواقع علاقة استلزام طبيعي في أنّ المتخيل يملك علاقة وثيقة مع الواقع، فالإنسان يحتال على الواقع بواسطة الخيال،والمتخيل ينثل القدرة على انتاج مالا يوجد في الواقع، وهذا ما فعله "درغوثي" في توظيفه للشّخصيات الدينية وصبغها بالمتخيل.

فالدرغوثي توقع سقوط ونهاية أمريكا يقول:« وهنا ينفخ في الصور ثم فجأة تختفي الشمس والقمر... الشمس، الشمس فوق البيت الأبيض... لا الشمس ولا القمر... لا أحد من قطبيا العالم قدم الخير له، ثم تطلع الشمس من المغرب لكنها تطلع حمراء بلون الدم الذي أريق بأسماء مختلفة عند ملايين السنين » .[4]

ونستشف من خلال قول الروائي أن هذا دم لم يتوقف في سبيل السلطة والسيطرة التي تمارسها الأقطاب الكبرى في العالم، وكل هذه الأمور التي تطرق إليها "درغوثي"

---

[1] حفصة زيان: مقاربة سيميائية لرواية القيامة... الآن لإبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 218.

[2] محمد عبد القادر: جماليات الرمز والتخيل، أوراق نقدية في نصوص إبداعية، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013م، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

[4] إبراهيم درغوثي: القيامة... الآن، مصدر سابق، ص 17.

وظهور الدّابة التي ترمز لما أحدثه الصينيون ومدينة نيويورك، وكيف ردت الصين على ما فعلته أمريكا بالاتحاد السّوفياتي، وبذلك تكون الدابة الرمز الديني، ترمز للصين؛ فكما ضربت الدّابة مدينة نيويورك حين خرجت على وجه الأرض، وما أحدثته من زلزال عظيم في أمريكا، كذلك فعل الصينيون الذين ضربوا مدينة نيويورك بالقنابل، حين خرجوا من منازلهم لشوارع في مظاهرات، ورفعوا الشعار الاشتراكي المعادي للرأسمالية الأمريكية » .[1]

ونخلص في الأخير أن استدعاء "درغوثي" للرموز الدينية "يأجوج ومأجوج" والأعور الدّجال والدّابة لم يكن عبثا، بل أراد من ذلك أن يشبه ويرمز لتلك الممارسات الواقعية التي تقوم بها هذه الشخصيات الدينية الغيبة بتلك الأفعال والممارسات التي تقوم بها السلطة الإمبريالية، حيث صار الواقع أقرب إلى علامات القيامة ولما تحمله هذه الدنيا من أمور فضيعة بسبب هذه الأخيرة وإغوائها لشعوب العالم وتفننها في تنويع العذاب وتلذذها بممارسته، ومن هنا أصبح الواقع الحالي مرآة عاكسة للعالم الغيبي الآخر.

ومن روايات "درغوثي" التي احتضنت الرموز الدينية رواية "كلاب الجحيم" ويبدأ الرمز الديني في هذه الرواية من عنوانها "كلاب الجحيم" هذه الشخصية التي تقوم باشتباكات مع عمال الحوض المنجمي حيث يقول السّارد:« كانت الأقفاص جاهزة وكانت الكلاب متحفزة، تنتظر لها الأبواب، فانطلقت كمردّة من الجان في كل الاتجاهات تقتفي أثر أصحاب الحجارة، تعض وتنهش وتركب الصغار والكبار، لا تبقى ولا تذر،لوّاحة للبشر إلى أن كف هطول الحجارة على سيارات الشرطة فعلا زعيق في الجو من بوق معلق على سقف سيارة آمر العملية، فعادت الكلاب إلى الأقفاص وهي مغطاة بدم ضحاياها واندست من جديد داخل الأقفاص وهي تلحس الدماء من على شعرها بأسنتها الكبيرة، وهمهمة كوحوش جهنم » .[2]

---

[1] نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 476-477.

[2] إبراهيم درغوثي: كلاب الجحيم، مصدر سابق، ص 17-18.

فالكلاب التي وظفها الروائي لا تشبه الكلاب العادية للحراسة، بل فاقت الصفة المعروفة لها، فهي متوحشة ومرعبة، فكانت سرعتها كمردة الجان وأصواتها كأصوات كلاب الجحيم، وقامت بتقطيع الجميع وامتصاص دمائهم فهي كلاب جهنمية تنهش بلحوم الأموات والأحياء من سكان الحوض المنجمي التي أطلقتها صاحب السلطة عليهم،ليشعوا في جحيم.

فـ"درغوثي" وظف كلاب الجحيم لدلالة رمزية، تكشف السلطة الطاغية ومناوراتها على سكان الحوض والمنجمي، وكلاب الجحيم ترمز للشر والعقاب.

ومن الرموز الدينية التي تنضوي عليها هذه الرواية "طيور الأبابيل" وهي لفظ ذكر في القرآن الكريم في سورة الفيل، فاستحضرها في نصه يقول "درغوثي":« انصبت عليهم الحجارة كوابلٍ من السماء طيور أبابيل كانت ترجم السيارات ومن فيها من قوارير من لهب حولت ظلام آخر الليل إلى نهار مشرق وأدخلت الارتباك على رجال الشرطة، فما عادوا يعرفون ما هم فاعلون » .[1]

فنزول هذه الطيور على رجال الشرطة ورجمهم بالحجارة ترمز على غضب الله عز وجل وسخطه على هؤلاء الحكام والسلطات السياسية الذين يعذبون سكان الحوض المنجمي، فحالهم كحال أصحاب الفيل وحال أبره الحبشي في تهديم الكعبة؛ فأنزل الله تعالى عليه طيور الأبابيل واستدعاء الدرغوثي لهذا الرمز الديني؛ لأنه قوة توحي إلى التغيير الذي أراده ويبحث عنه الروائي، وهي الثورة التي قام بها الشعب التونسي والتي من شأنها إحداث تقلبات قد يؤدي إلى تغيرات في حياة الناس من حالة الخوف والرعب والوهن إلى القوة والمواجهة والتصدي للظالمين اليد باليد كسرب الطيور.

وتوغل "درغوثي" في النص الديني مرة أخرى في استحضار رمز ديني آخر كان له دور فعال في النص، وهو الضفادع، وهي حيوان برمائي يعش في البحر وعلى

---

[1] المصدر السابق، ص 16.

اليابسة،وقد ذكرها القرآن الكريم، وأنزلها الله تعالى على قوم فرعون وجبروته، فحاول الروائي من خلالها إعطاءنا دلالة رمزية يقول:« بدأ المطر في انهمار انفجرت السحب بمطر غزير في لون الدم وكانت القطرات الكبيرة الحمراء كلما سقطت على الأرض انغلقت وخرجت منها ضفادع صغيرة لزجة تنق نقيقا منكرا وتتقافز فوق سيارات الشرطة بجنون غطتها كلها » .[1]

فلجوء "درغوثي" لهذا الرمز الديني؛ ليرمز للعذاب الدنيوي الذي سلطه الله عز وجل على الجنود ورجال الشرطة كحال فرعون وقومه.

يقول السّارد:« وسط فزع الجنود الذين تقافزوا منها وفزوا يجرون وسط البرية كمن تجري وراءه الشياطين، فتنفلق تحت أحذيتهم العسكرية الضخمة بطون الضفادع الصغيرة الحمراء المملوءة دما وقيحا وتتعفر وجوههم بالمخاط المعلق في الجوّ كخيوط العناكب ويصطدم بعضهم بعضا وسط فوضى عارمة تكاد لا تنتهي حتى تبدأ من جديد » .[2]

نلاحظ من هذا الطرح أن طغيان رجال الشرطة والحكام السياسيين على السكان والأفراد الضعفاء؛ هي صورة مشابهة ومماثلة لتسلط فرعون رمز التجبر والطغيان الذي يعكس حال الحكام في عالمنا العربي، هذا الأخير الذي تجبر على قومه، لذلك سلط الله تعالى عليه الضفادع وكذلك رجال الشرطة وأصحاب السلطات دلالة على غضبه وسخطه عليهم، وعقابه الشديد لهم :« السماء تمطر دما وضفادع » .[3]

وما يمكن قوله إن الضفادع رمز ديني يرمز للعقاب الإلهي للبشر على أفعالهم وجرائمهم الشنيعة اتجاه مخلوقات الله.

ومما سبق يتبين لنا قدرة الروائي في اختيار هذه النصوص الدينية وتحويرها لدلالات معاصرة، فكانت تلك النصوص المشحونة بالدلالات والرموز التي تلعب دورا

---

[1] إبراهيم درغوثي: كلاب الجحيم، مصدر سابق، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[3] نفسه، ص 19.

كبيرا في بناء الرواية، وإعطائها مدلولات وتأويلات متعددة وجديدة، وزادتها قوة وثقلا في الإيحاء.

ووظف "درغوثي" قصة سيدنا "إبراهيم عليه السلام" من خلال شخصية "درويش" الذي كانت تشتعل النيران في رجليه ولا يحدث له شيء، ويبقى يقاوم هذه النار، يقول السّارد:« والنيران تشتعل في رجلي درويش...، ومدرس التاريخ يحكي للأطفال عن إبراهيم الخليل قال: هل تعرفون قصة "إبراهيم الخليل" يا أولاد؟ قالوا: لا، قال: جمع النمرود في بابل حطب الدنيا كلها وأشعل نارا أحمى من الشمس، وألقى فيها إبراهيم،قالوا: يا الله ما أقسى قلبه، قال: وخرج إبراهيم من النار ولم تحترق سوى قيوده، قالوا: عجيب » .[1]

وكان قيام الروائي باستدعاء هذا الرمز الديني المتمثل في قصة سيدنا "إبراهيم الخليل" انطلاقا من ذلك الموقف الذي رمى فيه "إبراهيم" في النار الموقدة فنجاه الله تعالى منها بقدرته، وكانت عليه بردا وسلاما، ويرمز "درغوثي" من هذا الموقف؛ ليعزز به الصبر الذي أبداه الشعب التونسي خاصة والعربي العامة على المعاناة من سطوة وجبروت الاستعمار؛ فكان الصبر هو الطريق الوحيد للنصر.

وتوظيف الروائي« جانبا من جوانب حياة أولئك الأنبياء وقصصهم، والكاتب في توظيفه لأسماء الأنبياء رموزا إما أن يذكر النبي باسمه، وإما أن يأتي بعبارة مستنبطة من قصة ذلك النبي ومتصلة بأحداثها » .[2]

وتفاعل إبراهيم "درغوثي" مع التراث الديني وتأثره به، وتشربه لقصصه وشخصياته كان نتيجة ما أصاب الشعب العربي عامة من إجحاف وجور، فوجد في رحابه العدل،والاتحاد والإنصاف الإلهي في الملاذ الآمن، فأخذ ينهل منه، ويعبر من خلاله عما

---

[1] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 33.

[2] مسعود بودوخة: استلهام الرموز الدينية في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا، مجلة الواحات للبحوث لدراسات، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف 2، الجزائر، العدد 02، جانفي 2014، ص 02.

لحق بأمتنا من قهر وظلم من خلال محاولات العدو لمحو وطمس هويتنا، وسحق مقومات شخصيتنا، وتجريد العربي من دينه وتراثه، وقطع صلته بهما، كان دافعا للأديب الاعتصام بالتراث الديني والاحتماء به » .[1]

يرجع لوجوء الروائي للتراث الديني ورموزه لما يزخر به من كنوز وذخائر قد لبّت حاجة "درغوثي"، ووجد في معطياته خير تعبير عن الحاضر وما يتفاعل فيه من أحداث وحيث يشكل هذا التراث الديني أهم ركائز وثوابت شخصية الشعوب العربية والإسلامية ويساهم في احتفاظه بملامح وسمات هذه الشخصية.

كما استخدم "درغوثي" بعض الرموز الدينية ذات الدلالة والرمزية السلبية كالشيطان رمز الضلال والكفر، وهذا اللعين ذكره الروائي في روايته "شبابيك منتصف الليل"، الذي وصفه بالكلب الأسود يقول السارد:« حين وصل الكلب الأسود إلى الموقع الذي اخترته هذا الصباح لتنفيذ جريمتي الشنق والذبح...حاصرتني ذكرى الشيطان فالكلب الأسود في معتقدات سكان الواحات شيطان ابن ألف شيطان » .[2]

فالشيطان هذا الرمز الديني يرمز الكفر وكره البشر وتسعى إلى إدخالهم لجهنم لهذا أراد السّارد قتله يقول:« لا تقل في ذبحه سكاكين الأرض جميعا (...) وقام ذلك الكلب،وجرى والدم يسير من عنقه المقطوع إلى النصف، وكيف عاش بعنف أعوج أكثر من عام وكيف هددني أكثر من مرة وجرى ورائي وبال على أثوابي وأنا أستحم في الترعة وغازل كلبتي » .[3]

ونلاحظ هنا أن "درغوثي" يحاول قتل الكلب الأسود الذي هو في العرف الشيطان ثم وبطريقة عجيبة يتحول« رويدا رويدا إلى بني آدم » .[4] الكلب الأسود إلى آدمي أبو

---

[1] ينظر: جميل إبراهيم أحمد كلاب: الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، مرجع سابق، ص 111.

[2] إبراهيم درغوثي: شبابيك منتصف الليل، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط 2، 2004، ص 05.

[3] المصدر نفسه، ص 06.

[4] نفسه، ص 10.

الهول في هيئة رجل يشبه الشيطان بل هو الشيطان نفسه، ليقوم السارد بذبحه ورميه في النار مرة أخرى يقول:« كنت أعود وأسكب ماءا باردا على نار جهنم إلا أنني تذكرت الكلب الأسود[1] وهو رابض فوق القبر قرب الشاهدة كما يربض أبو الهول... ألتفت إلى نار الله الموقدة وقلت: لأشوينك فيها يا ابن الفاعلة (...) استهوت صوته الكلاب أيها الرجل يا أبو الهول، أنت أيها الرجل الذي جعل العالم يضحك على ذقوننا دهرا كاملا، وجررت الحبل كما يجر السّاقي حبل الدلو فوق بئر الماء » .[2]

ويتبين من خلال هذه الإشارات الأسلوبية أن "درغوثي" لا ينتقم من الكلاب كلها،بل فقط من الكلب الأسود الشيطان الرابض فوق القبر، جعل العالم يضحك على ذقوننا دهرا والشيطان في المرجعية الدينية يحيل إلى التمرد وهو من ضحك على آدم بعد أن أخرجه مما كان فيه من نعيم في الجنة، لكن الشيطان في هذه الرواية يحيل إلى الحضارة الغربية بكل بريقها و موبيقاتها التي أخرجت الإنسان العربي ما كان فيه من خيرات ونظام وانضباط.[3]

"فالدرغوثي" رمز للشيطان بالغرب الذي دمر الحضارة العربية الإسلامية وضحك على حكامها، أما القبر يرمز إلى الموت التي أصابت الحضارة العربية الإسلامية التي كانت تقود العالم في أوج ازدهارها وقوتها؛ فالغاية الرمزية التي أرادها الروائي من هذه الفكرة هي فكرة الانتقام من الآخر الغربي المتغلب على الحضارة العربية العريقة المضطهدة.

ونلاحظ كذلك أن السارد رمز للحضارة العالمية الأولى تقدما وهي الحضارة العربية، أما الشيطان رمز للحضارة العالمية حاليا والمسيطرة، حضارة الآخر الآن.

---

[1] إبراهيم درغوثي: شبابيك منتصف الليل، مصدر سابق، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 22-23.

[3] شادية شقروش: أزمة الجيل العربي في رواية شبابيك منتصف الليل لإبراهيم درغوثي، دار إشراق للنشر، تونس، ط 1، 2009، ص 42.

والسارد انتقم من كلبته التي ترمز إلى السياسات العربية المتعفنة والمنبهرة والمقترنة والمتمسكة بالحضارة الغربية يقول السارد:« والكلبان المشدودان إلى بعضهما بالعروة الوثقى » .[1]

واقتران الكلبان يرمز إلى الحكام العرب الذين يرغبون باقتران مع الآخر الغربي،فهي الرغبة والخوف في آن واحد كما جاء في السرد:« ويغوي الكلب الأسود عواء حادا فيه تهديد ووعيد، وتخاف كلبتي فتعود إليه ذليلة » .[2]

فالحضارة العربية المغلوب على أمرها والمقبورة تحت أقدام الأخر رمز لها "درغوثي" بهذه الكلبة التي تخاف من الكلب الأسود وتطيعه رغما عنها، و يومىء الكاتب من هذا كذلك إلى أن العرب انتظروا حتى سارع العدو إلى غزوهم في عقر دارهم؛ فكانت الهزيمة والمذلة والرضوخ من نصيبهم، مثلما حدث للكلبة من طرف الأسود (الشيطان) في الرواية.

ننتقل الآن إلى شخصية أخرى دينية في رواية "وراء السراب قليلا" شخصية الشيخ الطرابلسي، فهو شيخ ورجل دين يقول السارد عنه:« وصلنا فجرا إلى حومة الطرابلسية فقصدنا المسجد الجامع، البناية مسقوفة بجريد النخل وسعفه، يقوم على الخدمة فيها رجل ضربو، مقرئ للقرآن يدرب الصبيان في الصباح على القراءة والكتابة وحفظ بعض الآيات من فصارا السور ويصلي بالمؤمنين الصلوات الخمس كل يوم، صوته العذب يقرأ به الذكر الحكيم أناء الليل وأطراف النهار، ويرجع به الآذان في ميقاته » .[3]

هذا هو الوصف الذي قدمه الروائي لهذه الشخصية، حيث نجده ضريرا ومقرئا للقرآن الكريم، ويؤدي مهمته على أكمل وجه؛ فهو يرمز إلى الإمام والشيخ والمكانة الدينية؛ فهو المرشد للدين القويم، لأن قام بهداية رجل فرنسي إلى دين الإسلام بعد أن

---

[1] إبراهيم درغوثي: شبابيك منتصف الليل، مصدر سابق، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

[3] نفسه، ص 135،136.

وقع الحرام بينه وبين فتاة مسلمة، فهو المصلح بين أهله وناس قريته، وشبهه "درغوثي" نبي عيسى –عليه السلام– في قوله على لسان الشيخ الطرابلسي:« وسلام علي يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيا » .[1]

وهذا دلالة على سيدنا عيسى عليه السلام الذي ورد في حقه هذا الكلام الرّباني،وكأنه أمامنا خلال شخصية الشيخ الطرابلسي، ويحاول أن يجعل مشاكل الناس في قريته، وحتى "عيسى بن مريم" هو« المهدي المنتظر الذي يقتل الأعور الدجال ويحل مشاكل العالم، ويقيم العدل بين الناس » .[2]

فالشيخ الطرابلسي يرمز إلى رجال الدين مخلصين له، وخدمة الناس في أمور الدنيا والدين من خلال مساعدتهم وهدايتهم للصراط المستقيم، والقيام بنصحهم وإرشادهم،والرجوع لله تعالى مهما حدث، واستحضار "درغوثي" شخصية المسيح لما له من المعاني التي تتوافق والسياق الذي يرد فيه، ليشبه شخصية الشيخ الطرابلسي بالمسيح رمز الفداء والتضحية بالنفس من أجل تحقيق المثل العليا والمبادئ السامية والمترفع عن كيد أعدائه، وحتى الشيخ الطرابلسي تمسك بدينه رغم كل المحاولات التي خططها أعداء الدين الإسلامي للقضاء عليه.

والرمز الديني الذي استثمره "درغوثي" في« توليد بعض المعاني الجديدة التي خدمت البناء السردي للنص، وأدت إلى إنتاج نص جديد، فالكلب قام بتحوير النص الديني من حيث المعنى ليجعله مناسبا للفكرة التي يريد التعبير عنها، وهي تصوير ما يحدث في الواقع، أي أن الكاتب وظف النص الديني التعبير عن الواقع المعيش، بعدما أجرى عليه

---

[1] المصدر السابق، ص 183.

[2] نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص 227.

تغييرا مس دلالته فقط » .[1] ليحدث انفلاتا تناصيا يبرز قدرته على تحوير النصوص الدينية للتعبير عن أحداث نعيشها الآن.

وعليه فإن هذا التنوع والتباين في الخطابات لدى "درغوثي" هو الذي زاد جمالية النص الروائي لديه، وأضحى من خصائص الخطاب السردي الجديد.

ومما لا شك فيه أن هذه الرموز الدينية التي وظفها "إبراهيم درغوثي" مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتجربة الروائية لديه، وتتصل بمذهبه الفني، ورؤيته للحياة، وتؤكد على رسوخ الخلفية الدينية في ذهنه والتي سقى بها أدبه، لتعطي إيحاءات عميقة، وفي الوقت نفسه التأثير على المتلقي القارئ لرواياته، لما لهذه الرموز الدينية من قداسة في نفسيته، وفي عقول ونفوس الشعوب.

4-رمـــــزيـــة الـــمكـــان:

يعد المكان أحد أهم العناصر والمكونات التي تشكل بنية الخطاب الروائي، بوصفه المحرك الأول والأساس لتفاعل الشخصيات والأحداث داخل المتن الروائي.

حيث يستحيل علينا تصور عملا روائيا دون مكان تسير فيه أحداثه؛ لأنه بمثابة« العنصر الفعّال الذي تتجسد فيه أحداث هذا العمل الأدبي » .[2]

ومن هذا المنطق يتبين لنا أن المكان هو تلك البقعة من الأرض أو المبنى الذي يعيش فيه الإنسان على الأرض ويستقر.

ولا أحد ينكر أهمية المكان في العمل الروائي« فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية؛ فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة؛ بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله » .[3]

---

[1] عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط 1، 2013، ص 84.

[2] زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان (دراسة بنيوية)، رسالة ماجستير، إشراف الذكتور: العربي حجو، كلية الأداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008/2007، ص 154.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990، ص 33.

فالمكان هو الوعاء الذي يحتوي الحديث الروائي؛ لأنه تولد فيه الشخوص وتتحرك نحو النمو الروائي، وبالتالي تتدافع الأحداث وتتحرك نحو التعقيد والغموض مما يضفي على الرواية طابع الحيوية والجمالية.

وتتأرجح بنية الخطاب الروائي في روايات "إبراهيم درغوثي بين دلالات متنوعة وأمكنة متعددة؛ إنه الفضاء الروائي« الذي تتحد داخله مختلف المشاهد والصور والمناظر والدلالات والرموز التي تشكل العمود الفقري للنص السردي » .[1]

وحضور المكان في روايات درغوثي وتنوعاته للمكان من دور في تفعيل العمل الأدبي والفني؛ فهو مسرح الأحداث والهواجس التي تبقى عليها الرواية؛ وبالتالي يمكن قراءة وفهم كل حدث وتفاعلات الشخصيات مع بعضها في النص.

ويمتد المكان في أعمال "درغوثي" الروائية على مساحة جغرافية وهي الوطن العربي باعتباره مادة غنية للحكي في الرواية، ومن بين روايات "درغوثي" التي حملت أمكنتها بشحنات وطاقة كثيفة رواية "الدراويش يعودون للمنفى"، فالمنفى في حد ذاته مكان مفعم بالدلالة وبطاقة رمزية هائلة، وكلمة منفى تدل على المكان الذي يرغب للجوء إليه الدراويش لاستقرار والعيش فيه، فالمنفى هنا رمز للمكان الوحيد الذي يجمع فيه الدراويش آمالهم وأحلامهم وممارساتهم اليومية؛ فهو المأوى الوحيد الذي يحتمون فيه.[2]

ومن الأمكنة التي وردت في رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى"؛ هيّ حيث ينطلق الكاتب من سامراء عام (903 هـ) ومشاهد قتل معارضي الخليفة بطلبهم وقطع رؤوسهم أمام الجميع إلى الأندلس وإحراق كتب "ابن رشد" واتهامه بالزندقة، إلى قاهرة المعز لدين

---

[1] أحمد طالب: السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 403، جانفي 2004، ص 17.

[2] فاطمة الزهراء بوشتة: جماليات المكان في كتابات إبراهيم درغوثي الروائية، الثقافية للنشر والتوزيع، المنستير، تونس، ط1، 2014، ص 58-59.

الله في أواخر القرن العشرين وحكم علماء الأزهر بإحراق كتاب ألف ليلة وليلة بتهمة إفساد الذوق العام، ثم قصة المغول وإحراقهم لمدينة بغداد.[1]

ونلاحظ أن أغلب هذه الأمكنة التي ذكرها "درغوثي" في روايته ترمز لمشاهد القتل والدمار، وتضيق الخناق وكبتها في التاريخ العربي منذ القدم وليس الآن فقط، وكذلك مشاهد الوطن العربي الذي أصبح « جثة عملاقة رأسها في الخليج ورجلاها في المحيط » .[2]

وهنا يصبح المكان رمزا للضياع وعدم الاستقرار في وطننا العربي، فالروائي يرمز من خلال المكان للقضايا المعاصرة لمشكلات الواقع، وصراعات الإنسان مع محيطه الذي يشعر بالغربة والتيه حتى في وطنه الذي بات يمثل له مصدر الخوف والرعب والقلق، لما في وطننا العربي من تناقضات وصراعات وخيبات.

فالمكان يكشف عن شخصية الإنسان، هذا الأخير يعطيه قيمته من تجربته فيه فيصبح« المكان حقيقة معاشة، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه » .[3]

ومن هذا المنطلق ندرك أن هناك علاقة تأثير وتأثر بين الإنسان والمكان، فهذا الأخير يمثل« الحيز الذي توجد فيه الشخصيات الروائية وتتطور الأحداث وتنمو، بل إن العلاقة بينهما ضرورية وهامة » .[4]

ولعل هذا التفاعل الشديد بين الإنسان والمكان يبدو من خلال قدرة المكان على التأثير في الشخصية وملامسة الذات في عمقها النفسي، ومن الأماكن التي ركز عليها درغوثي في رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" القرية التي كان لها دور فعال في بناء

---

[1] ينظر: إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 130.

[2] المصدر نفسه، ص 134.

[3] يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة البحث المقارن، الجامعة الأمريكية، القاهرة، العدد 06، 1986، ص 83، نقلا عن: بوشتة فاطمة الزهراء: جماليات المكان في كتابات إبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 61.

[4] ناصر الظفيري: دلالة المكان في رواية الصهد، مجلة نزوى، تصدر مؤسسة عمان للمحافظة والنشر، عمان، الأردن، العدد 103، 7 نوفمبر 2015، ص 102.

النص في تجسيد القيم الإنسانية والأخلاقية بكل أبعادها و« قد مثلت القرية مسرحا بكثير من الأعمال الروائية، أدار من خلالها كثيرا من الكتاب معظم أعمالهم السردية » .[1]

فالقرية هي المكان الذي يلتزم فيه الإنسان بمبادئه وقيمه التي لا يمكنه تجاوزها،والمحافظة على عاداته وتقاليده، وحياته البسيطة بين أحضان الطبيعة والمناظر الخلابة الجميلة والأخاذة التي تطمئن لها النفس بما فيها من نخيل وأشجار ومراعي خضراء وحيوانات تدب؛ فالقرية مصدر للخيرات والثروات من ماء وواحات تسر الناظر، وتعد الواحة جزءا من القرية التي يعيش فيها درويش وأهله، فهي المكان الذي تجتمع فيه جنات النخيل بأعداد هائلة يقول السارد:« ذات المليون نخلة » .[2]

فهي رمز للماء والظل والرزق والخصوبة والحياة المتجددة ولكنها تحولت في الرواية إلى مصدر بلاء أغرت ثمارها الاستعمار الذي أغرم بجمالها ومنظرها السّاحر وخيرها الكثير؛ لأنها« تحتوي على عيون الماء والمتحف، وحديقة الصحراء » .[3]

وفي هذا القول نجد أن الواحة تحمل بعدا رمزيا يعبر عن مكنونات وجدانية لأنها« المكان الذي يحمل هوية وأحلام وذاكرة، ومن ثم فهي الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه » .[4]

والواحة هي المكان، الذي تكمن فيه الحياة البسيطة، يقول السّارد:« صور الصبيان العائدين من الواحة على الأحمرة، حفاة...وقفاف السعف وكراسي الجريد، ومراوح من سعف النخل... وقدور من طين ومشارب من فخار » .[5]

فهذه البقعة الصغيرة يربط بين سكانها علاقات الود والمحبة والمنفعة المتبادلة.

---

[1] شوقي بدر يوسف: الرواية والروائيون، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006، ص 58.

[2] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 51.

[4] ياسين النصر: الرواية والمكان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط 2، 1986، ص 16.

[5] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 18.

ولكن سرعان ما هبت رياح التغيير على القرية ومكوناتها، وهذه السطور تحكي عن مأساتها« القرية صارت مدينة كبيرة، النزل السياحية في كل مكان، والمقاهي والمطاعم وقاعات السينما، والحانات والجوامع والمسابح، والجمال المزركشة بخيوط من الحرير » .[1]

ونلاحظ ما طرأ على القرية من تغيرات بسبب الآخر الذي نزل بها يقول "درغوثي":« "فرنسوا مارتال" يحب قريتنا حبا كبيرا، فقد بنى فيها منزلا عصريا اختار له مواد بناء محلية: جريدة النخل وسعفة وخشبة والآجر المشوي والطين وحجر الجبل،انتدب أمهر البنائين في الجهة، وصرف من المال الشيء الكثير، فنقشوا له الحجر، وتفننوا في صقل الخشب، وفي تصفيف الجريد حتى صار المنزل تحفة المعمارية يزورها السياح الذين عبروا في أكثر من مرة عن إعجابهم الشديد بالمنزل » .[2]

نلاحظ تمزق القرية بفعل الآخر والتي تحولت من "معلم حضاري جميل المنظر ومن بلد سعيد إلى معلم مخرب وبلد حزين بفعل "فرنسوا و مارتال" الرامز للاستعمار واستلاب مقومات الهوية الأصيلة واستبدالها بعناصر الحضارة الغربية، مما يعكس ضعف الذات العربية وتمزقها أمام سلطة الآخر، فعقدت القرية بذلك، طابعها الأصيل فضاعت كنوزها وشوهتها معاول الهدم والتغيير، وأحلت محل أصيل بنيانها حينا وإلى حوارها حينا آخر، نزلا فخمة » .[3]

فالروائي رمز للقرية بالأرض الوطن العربي؛ لأنها مصدر الصراع العربي والاستعماري هو صراع على الأرض؛ لذلك صار الوطن لديه هو العمل الروائي كله.

أما عن المدينة فمن المدن التي ذكرها "درغوثي" مدينة "قرط حد شت"، أو المدينة الجديدة التي بناها الفرنسيون هي رمز للمستعمر الدخيل وما يحمله من مدينة حديثة

---

[1] المصدر السابق، ص 85.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

[3] نزيهة الخليفي: الرمز في الرواية السياسية الدراويش يعودون إلى المنفى، مرجع سابق، ص 05.

ومعاصرة، وقيم مخالفة لواقع المنطقة وما جاء به من« تطورات بالإضافة إلى شق لخط السكة الحديدة للقطار من الميناء وما ترتب عن ذلك من أحياء قصديرية أحاطت بالمدينة الجديدة، والتي بناها العمال القادمون من أنحاء المغرب العربي مثل: طرابلسية و السوافة والقبائل والمغاربة». [1]

فكانت هذه الطروف محلا يعكس الأوضاع المزرية لأهلها من معاناة، لأنّ المدينة ترمز للضيق والضجيج والاكتئاب وللصراع الحضاري؛ فهي تمثل تلك الذات مفقودة المكان تحت ظلمة الاستعمار.

ومن الأمكنة نجد الساحة وهي مكان الصراع التي كانت تعيشه القرية وتغطيها« طائرات من ورق... طائرات بيضاء وحمراء وصفراء وبأشكال طائرات على شكل عفاريت، وأخرى كالثعابين، وطائرات تشبه الطيور المنقرضة » .[2]

والساحة هي المكان الذي كان يلازمه "درويش"، ليقوم بإشعال النار في رجليه ويطيح الماء والحجر في قدر الألمنيوم يقول السّارد:« عاد "درويش" إلى الساحة وهو يحمل قدر الألمنيوم... وأشعل النيران في رجليه وجلس يطيح الماء والحجر، وما زال درويش يحرق النفط على أعواد الحطب فتلتحم للنيران الحطب... ويضغط البخار على غطاء قدر الألمنيوم، فيبرك درويش فوقه ويقول: لا ليس الآن! ما زالت طائرتنا من ورق » .[3]

فالساحة هنا هي رمز للحياة السياسية والاجتماعية؛ لأنها الشاهد على القهر والهزيمة.

---

[1] إبراهيم درغوثي: وراء السراب ...قليلا، مصدر سابق، ص128.

[2] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 69.

ومن المعالم الدينية والأمكنة الزاوية التي كانت شامخة، ساحرة على القرية وأهلها،جديدة« متجددة، بيضاء، وفوق القبة رأس رمح، يلمع تحت أشعة الشمس » .[1]

فالرواية ترمز للمكانة والارتقاء ورمز ديني يمثل الحضارة العربية الإسلامية، لكن هذه الرواية هجرها أهل القرية وخلت من المشايخ والذكر الحكيم بسبب الآخر المستعمر الذي حاصرها هو وجنود وصاحب الشرطة يرومون القبض على درويش المعتصم بها،يقول عنها "محمد نجيب العمامي" :« هجرت الزاوية ولكنها ظلت شاهدا صامتا حزينا على ما حدث ويحدث فتخلّت مكرمة عن دورها، وكان لابد للسكان من زاوية، فكان منزل "فرنسوا مارتال" زاوية العصر الجديدة ومحجا للأهالي يطوفون حوله ويتبركون بأحجاره » .[2]

فالراوية ترمز إلى الانتماء الديني والحضاري، وما يحيله علينا من عمق روحي، قد دنست بفعل ما لحقها من عار وتشوه وانتهاك من طرف الفرنسي المستعمر.

وبناء على هذا التنوع في الأمكنة وذلك باعتبار أن المكان يجسد أحداث، ويكشف عن دلالات نفسية ورمزية تمس الواقع السياسي والاجتماعي للإنسان العربي وهويته مسلوبة منه.

أما في رواية "وراء السراب... قليلا" فكان المنجم هو المكان الأساسي في هذه الرواية وهو« مصدر للعقدة في الرواية ومحل الصراع وبوتقة المشاعر ومسرح الأحداث الرئيسي في الرواية ويأخذ دلالته الإنسانية من اختياره كنموذج لمكان يوجد في كل بلدان العالم، وارتبط بكل قضايا الإنسان الحديث التحررية والتاريخية والسياسية والاجتماعية » .[3]

---

[1] إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، مصدر سابق، ص 84.

[2] محمد نجيب العمامي: العالم الحكائي في الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 128.

[3] فاطمة الزهراء بوشتة: جماليات المكان في كتابات إبراهيم درغوثي، مرجع سابق، ص 115.

فصار المنجم هذا المكان مصدر إلهام أدبي لـ"درغوثي" لتعبير عن معاناة العامل المنجمي في رواياته، الذي جمع فيه كل أقطاب المغرب العربي الذين يواجهون الموت داخل أنفاق المنجم الذي يرمز للظلمة والقهر والعذاب، يقول السارد على لسان أحد عمال المنجم« أخرجوني من هذا الجحيم يا أولاد الكلب يصيح في ظلام المنجم » .[1]

وبالتالي فهو« حامل لأفكار وهموم هذه الفئة من العمال في مواجهة صراع البقاء » .[2]

فالمنجم هذا المكان الموحش يرمز للموت والوحشية التي يعانيها عماله، ويثير الرعب في نفوسهم حيث يصفه السارد في ذكره على أنه يحتوي« كتل من العظام الآدمية والحيوانية مكدسة فوق بعضها رؤوس بغال وأقحاف رؤوس بشر، وفكوك سفلية وعظام لأذرع وأرجل و... » [3]

والمنجم من خلال هذا القول يرمز للمكان الذي مات فيه العمال وغفلت عنهم الذاكرة، لكن المنجم بقي شاهد على ذلك ورمزا لتضحيتهم وبطولات عمال الحوض المنجمي بشركة الفسفاط وما تعرضوا له من تعذيب وقتل من قبل المحتل الغاشم.

وما لحظناه من خلال طرحنا السابق لهذه الرواية هو أن أحداثها تدور في أمكنة تتموقع وتمس المغرب العربي عامة والتونسي خاصة.

أما في رواية "كلاب الجحيم" لـ"درغوثي" فقد كان السجن هذا المكان المغلق من الأمكنة المهيمنة في الرواية الذي يعاقب فيه كل من يقوم بأعمال الشغب والنهب أو المساس والإساءة للحكومة؛ فهو أحيانا يكون مكانا للظالمين وأخرى للمظلومين والسجن في هذه الرواية هو المكان الذي سجن فيه أصحاب الحراك الحجاجي الذين كانوا يعملون

---

[1] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلا، مصدر سابق، ص 121.

[2] عبد القادر بن سالم: السرد وامتداد الحكاية قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2009، ص 117.

[3] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلا، مصدر سابق، ص 123.

بالحوض المنجمي، ولما طالبوا بحقوقهم المنهوبة أدخلوا من طرف السياسيين خوفا على مصالحهم.

ويصف الروائي هذا المكان الموحش بقوله:« دخان أبيض كثيف في الخروج من نوافذ عنبر السجن الذي حجز فيه الزعيم طيلة أربعين يوما وارتفعت داخل القاعة أصوات منكرة هي خليط من زعيق ونباح وصهيل ودمدمة وحمحمة ونواح وصياح تطلب الاستغاثة والفرار إلى أن انهيار باب السّجن » .[1]

فالدخان الذي يوجد في هذا السجن يرمز إلى قذراته وفساده وتعفنه، وحتى الحيوانات لا تستطيع العيش فيه، الذي حوله تسلط وجبروت العدو والحكام السياسيين الظالمين،والقمع الذي سلط عليهم.

وتغيير المكان بحسب المواقف والأهداف، لكنه سيظل واحدا وهو المطالبة بحقوق الإنسان وأخذ مطالبه وكسر النظام الغاشم، فالمكان بالنسبة لـ"درغوثي" يمثل«مرجعية رمزية لقضاياه الفكرية والسياسية والاجتماعية والتاريخية والجمالية » .[2]

وبهذا يكون المكان هو الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان، باعتباره الوطن والأرض يحمل بعدا ورمزا للهوية ولذات والوجود.

ويلعب المكان دورا هاما في « تكوين حياة الإنسان وترسيخ كيانه وتثبيت هويته وتأطير طبائعه، وبالتالي تجديد تصرفاته وتوجهاته، وإدراكه للأشياء، وهذا لكونه أشد التصاقا بحياة الإنسان وأكثر تغلغلا في كيانه » .[3]

---

[1] إبراهيم درغوثي: كلاب الجحيم، مصدر سابق، ص 32.

[2] جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: العربي دحو، ، تخصص: الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر ، باتنة، الجزائر، 2008/2007، ص 24.

[3] محبوبة محمدي محمد أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية (دراسات في الأدب العربي)، منشورات الهيئة السورية للكتب، دمشق، سوريا، ط 1، 2011، ص 92.

وهناك علاقة عضوية بين الانسان والمكان منها قول "نبيلة إبراهيم":« إنّ ادراك الانسان للمكان إدراك حسي مباشر، وهو يستمر مع الإنسان طوال سنين عمره ».[1]

وذلك أن المكان أكثر التصاقا بحياة الإنسان نتيجة ارتباطه ورسخه، فهو الأرض ووجود الإنسان « لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالإنسان يكون وعيه بذاته، فهو يميل إلى البحث لنفسه عن رفعة من الأرض يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته ».[2]

وبهذا يلعب المكان دورا كبيرا في بناء الشخصية؛ لأنه أحد ملامح الشخصيات ودليل هويتها وانتمائها وخلفيتها الايديولوجية، ووعاء حقيقيا للحالة الشعورية والذهنية لها.

وهذا يعني أن المكان في روايات "درغوثي" عضو مهم من أعضاء جسّد أعماله،وهذا الأخير الذي تباين؛ لأن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بكثرة الأمكنة التي تقدم المادة الأساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي » .[3]

لقد تنوعت الأماكن في روايات "درغوثي" بين محببة و مكروهة« لكن المكان المغلق والمعادي والقمعي هو الغالب، كان البطل يشعر بالعجز والاختناق تارة، والتحدي والإرادة تارة أخرى» .[4]

والحقيقة أنّ الأماكن المنغلقة الضيقة تقود الأبطال في النهاية إلى الموت، ولذلك الصراع لتأكيد الذات على أرضه.

ويمكننا القول إن المكان هو سلطان المكونات السردية، فتخضع له ولقوانينه ومبادئه ومعاييره؛« فالمكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والإبداعي الفني؛ فهو ركيزة

---

[1] نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص08.

[2] أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دار الأمل للطباعة والنشر،الجزائر، ط1، 2009م، ص109.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1993، ص 72.

[4] صبحية عودة زغرب: غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن،ط1، 2006م، ص108.

من ركائز الرؤية الجمالية في النظرية الأدبية التي تبني عليها الأجناس الأدبية كالرواية".[1]

واستنادا لما تطرقنا إليه سابقا في تحليل الأمكنة وما وقع فيها من أحداث ومشاهد،وهذه الأمكنة تعبر عن الواقع التونسي، بطريقة رمزية؛ لأن المكان هو واقع الكاتب فإنه يترجم هويته ونظرته لاستقبال الواقع وهكذا يبقى المكان يحمل مدلولا رمزيا، فهو جوهرة من جواهر الرواية العربية المعاصرة.

وخلاصة القول في هذا الفصل إن الرواية أيا كان نوعها هي نتاج رمزي متعدد المستويات والدلالات والأبعاد، مما يجعل التأويل مفتوحا ولا نهائيا لأن روايات "درغوثي" ثرية بدلالتها وطاقاتها الرمزية.

يعد "إبراهيم درغوثي" من الأدباء الذين توزعت اهتماماتهم وانشغالاتهم على حقول معرفية وإبداعية متعدد الصور، الأمر الذي جعلنا نتقصى عن تجربته الروائية وأنواع الرموز التي جمعت بين تراث المنطقة الحضاري وانتمائه العربي، ليعبر عن أحداث وقضايا معاصرة.

[1] فاطمة الزهراء عجوج: المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: عفاف قارة، تخصص: الرواية المغاربية والنقد الجديد، كلية الآداب واللغات، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2018/2017، ص 18-19.

خاتمة

وبعد رحلة البحث التي خضناها في عالم الرمز خرجنا بمجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

– أن الرواية التونسية منذ ظهورها فرضت نفسها على الساحة الأدبية العربية بشكل لافت في معالجتها للقضايا العربية بصفة عامة والأوضاع التونسية بصفة خاصة.

– نشأة وتطور الرواية التونسية مرتبط بأهم الأحداث التاريخية، والتحولات الاجتماعية؛فهذا التاريخ للشعب التونسي انعكس في أعمال كثير من الروائيين، وأن التجريب من سماتها الأساسية البارزة.

– الرمز هو ذلك المعنى الخفي الذي لا يكون ظاهرا ولا واضحا إلا من خلال التأويل،وهذا يحتاج إلى ثقافة القارئ المتمرس بقراءة النصوص الإبداعية الفنية.

– الرمز ليس فنا مستحدثا بل هو وسيلة مألوفة يستعمله الإنسان عند عجزه عن التصريح بشيء ما، إذ يزيد المعنى قوة وإثارة.

– الرمز وسيلة إيحائية من أهم الوسائل الفنية التي تميز النص الأدبي، لما تنتجه من دلالات وأبعاد لا محدودة، يستطيع بفنيته وإيحاءاته تحقيق الغايات الفنية والجمالية.

– أصبح الرمز من ضروريات التعبير، فهو أكثر كفاءة في أداء المعنى المراد، ويكمل ما عجزت الأساليب المباشرة عن إيصاله لدى ذهن القارئ.

– تعددت مفاهيم الرمز واختلفت باختلاف مجالات اشتغاله، وذلك راجع لعمق ثقافة الأديب المعرفية.

– تختلف الرموز باختلاف أشكال بناءها في العمل الأدبي.

– يعد توظيف الرمز في الرواية العربية المعاصرة سمة أسلوبية وأحد عناصر النص الأدبي الجوهرية، فنراه يسيطر على لغة الرواية وتراكيبها وصورها وبنياتها المختلفة،والرمز بكل صوره المجازية والإيحائية تعميق للمعنى في متن الرواية، ومصدر للإدهاش والتأثير.

– لقد تجاوز إبراهيم درغوثي الطريقة التقليدية في الاعتماد على التراث، فدخل بذلك ضمن التجارب الروائية العربية التي أقامت علاقة مع التراث القديم العربي والغربي.

– تعد روايات إبراهيم درغوثي تجربة جديدة في الكتابة الروائية التونسية؛ لأن معمارها ينهض على زخم من النصوص التراثية في مقدمتها ألف ليلة وليلة.

– كان استدعاء الأسطورة ورموزها وسيلة لتكثيف الدلالة، وربط التجربة الإنسانية القديمة مع ما يوافق التجربة المعاصرة.

– أن الشخصيات الأسطورية التي وظفها درغوثي بمثابة خلفية للموقف الشعوري الذي يعبر عنه.

– أن درغوثي من خلال الأساطير التي وظفها أراد الانتفاع بالتجارب الإنسانية القديمة،بل يعيد خلقها من جديد؛ بحيث تبدو حادثة معاصرة في موقفها، وهذه الرموز الأسطورية عالج من خلالها الروائي قضايا اجتماعية، وتعطيها دلالات لشخوص أسطورية.

–وقام درغوثي بإفراغ الأسطورة من محتواها الغيبي المقدس، وتحويلها إلى وجود جمالي.

– ونهل كاتبنا من معين العجائبي صورا فنية دالة أغنت نصوصه الروائية وعمقتها فكريا وجماليا.

– و العجائبي هو صراع بين عالمين واقعي معقول، واللامعقول، وهو إخراج الواقع من رتابته.

– أن العجائبي وسيلة من الوسائل والتقنيات التي تبنى عليها الكتابة التجريبية الجديدة التي اعتمد عليها إبراهيم درغوثي لبناء رواياته لكشف الواقع وتعريته وفضحه ومواجهة النظام السياسي والسخرية من النظام العربي عامة، وتبليغ رسالته والغاية المرغوب إيصالها.

– لم يعتمد إبراهيم درغوثي على نوع واحد من الرمز بل وظف أنواعا عديدة من الرموز لتقوية المعنى وإغراء المتلقي وإعطاء طابع جديد لأدبه.

– وظف درغوثي بعض الشخصيات السياسية والتاريخية والدينية والأحداث ذات الأفعال السلبية الانتهازية ليعبر عن الواقع العربي عامة، وفي كثير من رواياته لا يحدد معنى

رموزه مسبقا، بل يدع القارئ يكشف هذه الرموز عن طريق خلق حياة جديدة في نصه،لذلك وظف أمكنة واقعية ولكن ذات أبعاد رمزية.

– وتميزت روايات درغوثي بتوظيف الرموز المختلفة بشكل مكثف وعميق موح.

– استطاع إبراهيم درغوثي أن يحول اللغة العادية ويفجرها إلى لغة رمزية تستمد قدرتها الإيحائية من تجاوزها للواقع والتسامي عليه.

– لقد أراد درغوثي من خلال الرمز أن يبين لنا الواقع التونسي والعربي بطريقة رمزية،فهو يستقي الرمز من الواقعي والخيالي للتعبير عن قضايا معاصرة، وهكذا يبقى الرمز رؤية يتحقق فيها التفاعل بين الذات والموضوع.

ختاما لهذا البحث آمل أن تكون دراستنا هذه بداية لبحوث مستقبلية ترصد لظاهرة الرمز، في نتاج هذا الروائي وتتوسع فيه تحليلا وتأويلا، ونرجو كذلك أن يفتح هذا البحث نافذة على عالم إبراهيم درغوثي الروائي الذي يستحق وقفة أخرى.

ملحق

1/نبذة عن حياة الروائي إبراهيم درغوثي:

ولد "إبراهيم درغوثي" في 21 ديسمبر 1955م بقرية المحاسن "توزر"/ تونس، هو قاص ومترجم ويعد من الروائيين التونسيين الحداثيين في مجال الرواية المعاصرة، زاول تعليمه بمسقط رأسه، وتخرج من دار المعلمين بتونس، اشتغل بمجال التدريس لمجموعة من المدارس الابتدائية بأم العرايس بـ"الحوض المنجمي" بولاية "قفصة" منذ سنة 1975م،سافر إلى السعودية سنة 1983م ودرّس بها مدّة أربع سنوات، ثم عاد إلى تونس واستأنف التدريس بنواحي "قفصة"، بعدها عُيّنَ مديرا للمدرسة الابتدائية سنة 1993م، بـ"أم العرايس" بـ"قفصة" منذ سنة 1977م. إلى أن تقاعد من عمله كمدير سنة 2015 للتفرغ إلى أعماله الأدبية المختلفة من رواية وقصة وتراجم ، كما شغل عدة مناصب مختلفة نذكر منها:

- نائب رئيس اتحاد الكتاب التونسيين لعدة دورات.
- رئيس فرع اتحاد الكتاب التونسيين بقفصة لدورات مختلفة.
- عضو مكتب تنفيذي لاتحاد العربي لأندية القصة والسّرد.

1. أمين الدراسات والنقد والترجمة. [1]

2/ أهـم مؤلفاته:

أ-في الرواية:

عُرف "إبراهيم درغوثي" بثقافته الواسعة وكثرة اطلاعه، واهتمامه بالأدب؛ هذا ماجعل ابداعاته متنوعة بلغت أكثر من 12 عملا روائيا من أهمها: رواية "**الدّراويش يعودون إلى المنفى**"،التي طبعت أربع مرات، ط1 دار الرياض الرَّيس: لندن بيروت 1992م، وط2 دار سحر: تونس 1998م، وط3 المتوسطية للطباعة والنشر/ تونس 2006م وط4 دار غراب للنشر القاهرة مصر2001م. وهي أول رواية نشرت له نال عنها شهرة واسعة في القطر العربي و ذاع سيته من خلالها، كما صدرت له بعد ذلك روايات أخرى هيّ:

- "**القيامة..الآن**"،ط1 دار الحوار: سوريا 1994م، وط2 دار سحر: تونس 1999م، وط3 دار البراق/ تونس 2011م.

---

[1] ينظر: إبراهيم درغوثي، سيرة ذاتية للروائي، (دت)، ص1.

- "**شبابيك منتصف الليل**"، ط1 دار سحر: تونس 1996م، وط2 دار المعارف: تونس 2004م.
- "**أسرار صاحب الستر**"، ط1 دار صامد، تونس 2002م، وط2 صفاقس 2009م.
- "**وراء السّراب...قليلا**"، ط1 دار الإتحاف: تونس 2002م، وط2 مركز الحضارة العربية– مصر 2004م ،و ط3 دار الثقافية للنشر– المنستير/ تونس 2014م.
- "**مجرد لعبة حظ**"، ط1 منشورات المدينة/ تونس 2006م، وط2 دار رسلان للنشر– سوسة/تونس2013م.
- "**وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**"، ط1 الدار التونسية للكتاب 2012م.
- "**الطفل العقرب**" ط1، الثقافية للنشر والتوزيع/ تونس 2015م.
- "**الأعمال الروائية الكاملة**"، الجزء الأول، ط1، دار رسلان للنشر والتوزيع، سوسة، تونس 2015م.
- "**كلاب الجحيم**"، ط1،دار زينب للنشر والتوزيع/ تونس 2016م.
- " **القرد الأوتوماتيكي**"، ط1 الثقافية للنشر والتوزيع / تونس 2017م.
- " **صحائف الملائكة والشياطين**"، (تحت الطبع) 2019م. [1]

لقد كانت جل الروايات التي ألفها "إبراهيم درغوثي " تعنى باهتمام الأدب التونسي والعربي معا، تميزت رواياته باستخدامها لتقنية السّرد العجائبي، ونهله من الواقع المعيش ومن التراث الذي أحسن توظيفه محاولا خلق حالة من الموائمة بين الواقع والمتخيل، كما أنه واقعي النزعة ممجد للإنسان المكافح يقدم للقارئ صياغة الواقع بطريقة بارعة.

ب/ في القصة:

أما في القصة نجده قد نشر مجموعة منها تراوحت بين القصة والقصة القصيرة جدا بلغ عددها تقريبا11 عملا أدبيا نذكرها على التوالي:

[1] ينظر: إبراهيم درغوثي، القرد الأوتوماتيكي، مصدر سابق ، الغلاف.

- "النّخلُ يموت واقفا"، ط1، دار صامد: صفاقس/ تونس 1990م، وط2 دار صامد:صفاقس/ تونس2000م.
- "الخبز المر"، ط1، دار صامد: صفاقس/ تونس 1990م، وط2 دار البراق للنشر/ تونس.
- "رجل محترم جدا"، ط1، دار سحر: صفاقس/ تونس 1995م.
- "كأسك ....يا مطر" ، ط1، دار سحر/ تونس 1997م.
- "تحت سماء دافئة"، قصص قصيرة جدا بالعربية مع ترجمة للقصص إلى الفرنسية،ط1/دار مآثر للنشر، توزر 2008م.
- "منازل الكلام"، ط1/ دار إشراق للنشر، تونس 2009م.
- "المر....والصبر"، قصص قصيرة جدا، تونس 2011م.
- "تصبحون على خير"،مختارات قصصية، الثقافية للنشر والتوزيع/المنستير2012م.
- "شهرنار"، قصص قصيرة جدا، الثقافية للنشر/ تونس 2015م.
- "النجوم التي انكدرت"، قصص قصيرة، الدار الثقافية للنشر/تونس، 2017م، ط1، والهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة 2018م، ط2.
- "المر والصبر شهرنار"، قصص قصيرة جدا/دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة/ الجزائر،2017م. [1]

وهذه القصص القصيرة التي ألفها "درغوثي" لها وظيفة فنية وموضوعية تخص واقعه،تخفي وراءها دروسا وعبر قيمة ذات تأثير عظيم على القارئ.

ج/ في أدب الطفل:

ومما وصل إلينا كذلك من أعماله القصصية القصيرة الموجهة للأطفال التي لم يؤرخ لتاريخ إصدارها أو نشرها منها: "فيروز وعرائس البحر"، وهي القصة التي فاز بها بجائزة "مصطفى عزوز" العربية لـ"**أدب الطفل**" (الجائزة الأولى) تونس/ دورة 2016م.

[1] ينظر: المصدر السابق، الغلاف.

كما ألف سلسلة كتب أطفال لمؤسسة النور التربوية للنشر/ مملكة البحرين مخصصة لتلاميذ المدارس الابتدائية والاعدادية واحد وثلاثون عنوان منها:« "سر أمجد" و"الجار" و"الجديد" و"الحصالة"، و"لقد نلت جزائي"، و"قطيط في منزل فاتن"، و"عواء في المخيم الكشفي"، و"الملك النعمان"،و" سنمار المهندس"، و"جنان والفراشة"، و"شهرزاد في بيتنا"، و "التاجر الأمين"، و "الطائر الآمدي"، و"بساطة الريح"، و"فيالبحث عن كنز حنبعل"،و"كيف غلبت الحوت الأزرق"، و"فلة"، و"لبيب"، و"أسد"، و"البحار أحمد بن ماجد"، و"الأعمى الذي رأى"، و"رحلة ابن بطوطة"،و "أمين الرحالين"،و"مامادو"،و"فرانسواز"، و"الآخرون"،و" الحسن بن الهيثم"، و"الطبيب المهندس" وغيرها.....» ، كما صدر له رواية للفتيان تحت عنوان "سلطان الصحراء محمد الدغباجي" وهي حاليا تحت الطبع. [1]

د/ في التراجم:

وله انجازات مختلفة في التراجم لدواوين وأعمال أدبية عالمية؛ حيث قام بـ **ترجمة:**

- ديوان شعري لحارب الطاهري من الإمارات العربية المتحدة إلى الفرنسية . الديوان بعنوان: "شمس شفتيك"/ " le soleil de tes lévres".
- ترجمة لأشعار صينية إلى اللغة العربية من خلال لغة وسيطة هي الفرنسية من بينها: "خمرة في غمازات"/ لمجموعة من الشعراء الصينيين الحداثيين.
- ترجمة لمجموعة من قصائد الشاعر الصيني/"دونغ هونغ".
- ترجمة لجملة من الخرافات الصينية des fables .
- كتاب "نتي" (86نصا) من قصص وأشعار عربية لكتاب منتدى "من المحيط للخليج" من العربية إلى اللغة الفرنسية.
- صور من الذاكرة: مجموعة شعرية لمنير مزيد من العربية إلى الفرنسية. [2]

وهومن الروائيين الذين قاموا **بترجمة رواياتهم** إلى لغات أجنبية منها "الدراويش يعودون إلى المنفى"، و "شبابيك منتصف الليل"، و"القيامة... الآن"، و "مجرد لعبة حظ" إلى اللغة الفرنسية، وترجمة رواية "القيامة ...الآن" إلى الإيطالية.كما ترجم قصصا لمجموعته

---

[1] ينظر: إبراهيم درغوثي، سيرة ذاتية للروائي، مرجع سابق، ص2-3.

[2] فاطمة الزهراء بوشتة، جماليات المكان في كتابات إبراهيم درغوثي الروائية، مرجع سابق، ص213.

القصصية "تحت سماء دافئة" إلى 24 لغة عالمية...وهو الآن بصدد ترجمة رواية "مجرد لعبة حظ" إلى اللغة الاسبانية. [1]

هـ/ إصدارات أخرى:

– نظم مجموعة من القصائد نُشرت في جرائد تونسية ، بعض منها غنتها فرقتي أولاد المناجم وأبناء الأرض.

– خارج حدود السرد: شهادات أدبية وقراءات في المشهد الإبداعي وحوارات/ الدار التونسية للكتاب/ تونس ط1/ 2012م.

– أشعار من العالم: أنطولوجيا شعرية (تحت الطبع) [2].

3/ أهم الجوائز المتحصل عليها:

ونظرا لهذا الكم الهائل من الكتابات الغزيرة لدى " إبراهيم درغوثي" من قصص ورايات،والتي تميزت كتاباته بخاصيتي التجريب والتأصيل على الساحة الأدبية التونسية خاصة والعربية عامة، فقد نال عدة جوائز نذكر منها:

– جائزة "الطاهر الحداد" في القصة القصيرة (1989م).

– جائزة "الكومار الذهبي" لجنة التحكيم (1999م) عن مجمل أعماله الروائية.

– جائزة "الكومار الذهبي" لأفضل رواية تونسية (2003م)، عن رواية " وراء السراب... قليلا".

– جائزة المدينة للرواية (2004م)، عن رواية مجرد "لعبة حظ".

– جائزة القدس الكبرى للقصة القصيرة أبو ظبي 2010م.

–الجائزة العربية الكبرى لأدب الطفل "مصطفى عزوز" تونس 2016م. [3]

بهذا يعتبر الروائي "إبراهيم درغوثي" بحق من أكبر الأدباء التونسيين، نظم الشعر في شبابه، ثم تحول إلى قاص وروائي ومترجم، نشرت أعماله القصصية والروائية في مجلات وصحف تونسية وعربية،وأنجزتك"**بحوث جامعية**" عديدة في القطر العربي لشهادات عليا: ماجسيتير ودكتوراه، في تونس والجزائر وسوريا والعراق...وغيرها من البلدان العربية،مما

---

[1] ينظر: إبراهيم درغوثي، سيرة ذاتية للروائي، مرجع سابق، ص3–4.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص3.

[3] ينظر: فاطمة الزهراء بوشتة، جماليات المكان في كتابات إبراهيم درغوثي الروائية، مرجع سابق، ص212.

جعل من هذه التجربة تحفر في العمق وتترك بصمتها في الحقل الأدبي، تباعد فأصبح بذلك من المبدعين الذين ساهموا في إثراء العقل والفكر ببراعته في فنون السرد.

قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.**

أولا/ المـــصـــادر:

*** إبراهيم درغوثي:**

1. أسرار صاحب الستر، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 1998م.
2. الدراويش يعودون إلى المنفى، لندن، قبرص، الريس للكتب والنشر، 1992م.
3. شبابيك منتصف الليل، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط 2، 2004م.
4. القرد الأوتوماتيكي، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، المنستير، تونس، ط 1، 2017م.
5. القيامة الآن، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 1999م.
6. كلاب الجحيم، دار زينب للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2016م.
7. مجرد لعبة حظ، المدينة لنشر، صفاقس، تونس، ط 1، 2004م.
8. "وراء السراب... قليلا"، الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، المنستير، تونس، ط 1، 2014م.
9. وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط 1، 2012.

***عباس سليمان:**

10. أيام إضافية أخرى، دار رسلان للنشر والطباعة، تونس، ط3، 2018م.
11. جحيم في الجنة، مأثر الإنتاج الثقافي، تونس، ط2، 2009م.
12. قبيل الشروق، دار البراق للنشر والطباعة، تونس، ط1، 2012م.
13. كاتب عمومي، دار التونسية للكتاب، قفصة، تونس، ط1، 2019م.

***محسن بن هنية:**

14. أوراق تساقطت، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2017م.
15. توق يحاصره الطوق، مطبعة الألوان الأربعة، تونس، ط1، 2011م.
16. المستنقع، دار على بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط2، 2017م.

ثانيا/المـراجــع:

أ-المـراجــع الـعربيــة:

*** إبراهيم درغوثي:**

17. سيرة ذاتية للروائي، (د ت).

*** إبراهيم رماني:**

18. أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1986م.

*** أحمد حساني:**

19. مباحث في اللسانيات، سلسلة الكتاب الجامعي، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط 3، 2013م.

***أحمد زغب:**

20. الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، مزوار للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي، الجزائر، ط1، 2008م.

***أحمد سخسوخ:**

21. التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، (د ط)، 1989م.

22. الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة القادسية، ط 1، 2002م.

***أحمد محمد الشرقاوي:**

23. المرأة في القصص القرآني، مج 1، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، مصر، ط 1، 2001م.

*** أدونيس:**

24. زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1983م.

*** أمحمد عزوي:**

25. الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، دار ميم، الجزائر، ط 1، 2013م.

*** أنس داود:**

26. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، مكتبة عين شمس، مصر، (د ط)، 1975م.

*** أوريدة عبود:**

27. المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دار الأمل للطباعة والنشر، ط1، 2009م.
28. الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.

*** إيليا الحاوي:**

29. الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 3، 1983م.

*** إيمان محمد أمين الكيلاني:**

30. بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008م.

*** بلقيس إبراهيم الحضرالي:**

31. الملكة بلقيس التاريخ والأسطورة والرمز (دراسة في مكانة سبأ في الديانات السماوية ولدى المؤرخين وفي الميثولوجيا وفي الأدب اليمني)، بغداد، العراق، ط 1، 1993م.

*** بهاء الدين السبكي:**

32. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ج 4، تح: عبد الحميد هناوي، المكتبة العصرية للطباعة، بيروت، لبنان، ط4، 1973م.

***بوشوشة بن جمعة:**

33. اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ط1، 1999م.
34. التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ط1، 2003م.
35. التجريب وجماليات المفارقة السردية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، دار رسلان للنشر، سوسة، تونس، ط 1، 2014م.
36. الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009م.
37. لعبة الكتابة السردية في ضوء جدلية عنف الواقع وعنف المتخيل الروائي، مطبعة اتحاد، تونس ط1، 2017م.

*** الجاحظ:**

38. البيان والتبيين، تح: علي بوملحم، دار نوبلس، بيروت، لبنان، ط3، 2005م.

*** جعفر يايوش:**

39. الأدب الجزائري الجديد، مركز البحث الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، ط2، 2012م.

*** جمال حسني يوسف:**

40. صورة النار في الشعر العربي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2007م.

*** جمال مباركي:**

41. التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2004م.

*** حسام حسين:**

42. الدرغوثي والتأسيس الجديد للسرد المهجن (قراءة في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى)، دار رسلان للنشر، تونس، ط 1، 2014م.

*** حسن بحراوي:**

43. بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990م.

***حسني السيّد لبيب ورشيد الذاودي:**

44. اتجاهات القصة التونسية القصيرة، دار الاتحاف للنشر، ط1، 2000م.

*** حسين علام:**

45. العجائبي في الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010م.

*** حفصة زيان:**

46. مقاربة سيميائية لرواية القيامة... الآن لإبراهيم درغوثي، دار سحر للنشر والتوزيع، سوسة، تونس، ط 1، 2014م.

*** حلاوي يوسف:**

47. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1994م.

*** حمزة حسين:**

48. مراوغة النص دراسات في شعر محمود درويش، دار كل شيء، حيفا، فلسطين، ط 1، 2001م.

*** حميد لحميداني:**

49. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1993م.

*** الخامسة علاوي:**

50. العجائبية في أدب الرحلات (رحلة بن فضلان نموذجا)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005-2006م.

***خليفة غيلوفي:**

51. التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، (دط)،2012م.

***درويش الجندي:**

52. الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2016م.

*** رباب هاشم حسين:**

53. توظيف الرموز الأسطورية في الشعر بين نازك والسياب، المكتبة العلمية، بغداد، العراق، ط 1، 2008م.

*** رجاء عيد:**

54. لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2003م.

*** ابن رشيق القيرواني:**

55. العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ج 1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، لبنان، ط 5، 1981م.

*** رمضان الصباغ:**

56. في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء، مصر، ط 1، 1998م.

*** ريتا عوض:**

57. أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م.

*** زكريا القزويني:**

58. عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدمه وحققه فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1977م.

*** زكي أحمد كمال:**

59. الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط1، 1975م.

*** الزمخشري:**

60. أساس البلاغة، ج 1، تح: محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م.

***السعدي أبو زيان:**

61. أضواء على الأدب التونسي، دار العمل للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2005م.

*** السعيد بوسقطة:**

62. الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط 2، 2008م.

*** سعيد سلام:**

63. التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010م.

*** سعيد الغانمي:**

64. الكنز والتأويل (قراءات في الحكاية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994م.

*** السعيد الورقي:**

65. لغة الشعر العربي الحديث (مقوماته وطاقاته الإبداعية)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 3، 1984م.

***سيّد حامد النّساج:**

66. بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2. 2007م.

*** شادية شقروش:**

67. أزمة الجيل العربي في رواية شبابيك منتصف الليل لإبراهيم درغوثي، دار إشراق للنشر، تونس، ط 1، 2009م.

68. الخطاب السردي في أدب إبراهيم درغوثي، دار سحر للنشر، (د ط)، (د ت).

*** شعيب حليفي:**

69. الرحلة في الأدب العربي رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2006م.

70. شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 2007م.

*** شلتاغ عبود شراد:**

71. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي الحديث، مؤسسة الثقافية الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008م.

*** شوقي بدر يوسف:**

72. الرواية والروائيون، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006م.

*** شيراز بالعبرية:**

73. توظيف الشخصيات التراثية وتداخل أنماط الخطاب في رواية مجرد لعبة حظ لإبراهيم درغوثي"، دار رسلان، سوسة، تونس، 2014م.

*** صالح مفقودة:**

74. المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، الجزائر، ط 1، 2003م.

*** صالح يحي الشيخ:**

75. شعر الثورة عند مفدي زكريا "دراسة فنية تحليلية جمالية"، دار البعث، قسنطينة، ط 1، 1987م.

*** صبحية عودة زغرب:**

76. غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

***صلاح فضل:**

77. التجريب في الإبداع الروائي ضمن كتاب الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال ندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ديسمبر، 2004م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو،2006م.

*** ضياء الدين ابن الأثير:**

78. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 4، تح: أحمد الحوفي، دار النهضة، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت).

*** ضياء الكعبي:**

79. السرد العربي القديم، دار فارس، عمان، الأردن، ط 1، 2005م.

*** عائشة بنت الحكمي:**

80. تعالق الرواية مع السيرة الذاتية "الإبداع السردي أنموذجا"، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط 1، 2006م.

*** عاطف جودة نصر:**

81. الرمز البشري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 3، 1983م.

***عباس سليمان:**

82. روايات إبراهيم درغوثي والتراث أشكال الحضور ومبرراته، دار البراق للطباعة النشر، تونس، ط1، 2015م.

*** عبد الجليل بن محمد الأزدي:**

83. مقدمة العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002م.

*** عبد الحميد جيدة:**

84. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.

*** عبد الحميد زراقط:**

85. الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، القاهرة، مصر، ط 1، 1991م.

***عبد الحميد عقار:**

86. الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة المداوس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

*** عبد الحميد هيمة:**

87. البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر السياب نموذجا)، مطبعة هومة، الجزائر، ط 1، 1998م.

***عبد الدائم السلامي:**

88. محمد الباردي يتأمل واقع الرواية التونسية، ضحى للنشر، تونس، ط1، 2015م.

*** عبد الرحمان تبرماسين:**

89. التلقي في رواية السراب... قليلا لإبراهيم درغوثي، دار إشراق للنشر، تونس، ط 1، 2009م.

*** عبد الرحمان تبرماسين وأمال ماي:**

90. العجائبي والأسطوري في رواية "وراء السراب... قليلا" لإبراهيم درغوثي (قراءة نقدية أسطورية)، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر 2010م.

*** عبد الرحمان تبرماسين ودلال وشن:**

91. الاستلزامات الحوارية للأساليب الخبرية في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، دار البراق للطباعة والنشر، بسكرة، ط 1، 2010م.

***عبد العزيز ضويو:**

92. التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014م.

*** عبد القادر الرباعي:**

93. الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار جديد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2009م.

*** عبد القادر بن سالم:**

94. السرد وامتداد الحكاية قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2009م.
95. بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، الرباط، ط 1، 2013م.

*** عبد القاهر الجرجاني:**

96. دلائل الإعجاز، دار الناجي للنشر، لبنان، ط5، 2004م.

*** عبد الله ركيبي:**

97. الأوراس في الشعر العربي المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982م.

*** عبد الناصر مباركية:**

98. دراسات تطبيقية في الإبداع الروائي، دار سيطلي للنشر، برج بوعريريج، الجزائر، ط 1، 2011م.

*** عبد الهادي عبد الرحمان:**

99. لعبة الرمز "دراسات في الرمز واللغة والأسطورة"، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008م.

*** عثمان حشلاف:**

100. الرمز والدلالة في الشعر العربي، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ط 1، 2000م.

*** عثمان بن طالب:**

101. الخيال السردي وأسئلة الكتابة، منشورات الاتحاد، تونس، ط 1، 2003م.

*** عدنان حسين قاسم:**

102. التصوير الشعري "رؤية نقدية لبلاغتنا العربية"، الدار العربية، الرياض، السعودية، ط1، 2018م.

*** عز الدين إسماعيل:**

103. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 5، 1988م.

***عفاف عبد المعطي:**

104. حاضر الرواية في المغرب العربي –دراسة نقدية–، دار المعارف للطبع و النشر، سوسة، تونس، ط1، 2002م.

*** علي عبد الرضا:**

105. الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1984م.

*** علي عشري زايد:**

106. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 1، 1998م.

*** عماد حاتم:**

107. الأساطير اليونانية، دار الشرق العربي للنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 2008م.

*** عمر أحمد الربيحات:**

108. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازدي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، (د ت).

*** عمر حفيظ:**

109. التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط 1، 1999م.

*** عمار علي حسن:**

110. النص والسلطة والمجتمع والقيم السياسية في الرواية العربية، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2007م.

*** فاضل تامر:**

111. المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار الهدى لثقافة، سوريا، ط 1، 2004م.

*** فاطمة الزهراء بوشتة:**

112. جماليات المكان في كتابات إبراهيم درغوثي الروائية، الثقافية للنشر والتوزيع، المنستير، ط1، 2014م.

*** فاطمة الزهراء محمد سعيد:**

113. الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

*** فراس السواح:**

114. الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط 1، 1997م.

115. مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة)، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط 1، 1993م.

*** فرج بن رمضان:**

116. الدراسة الأدبية للكرامة الصوفية أسسها وإجراءاتها ورهاناتها، تونس، ط 1، 2009م.

*** قدامة بن جعفر:**

117. نقد النثر، تح: طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، القاهرة، مصر، ط 1، 1995م.

*** كاميليا عبد الفتاح:**

118. القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية"، دار المطبوعات الجامعية، القاهرة، مصر، ط 3، 2007م.

*** ابن كثير:**

119. تفسير القرآن الكريم، ج 3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005م.

***لؤي علي خليل:**

120. العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2000م.

***مجموعة من المؤلفين:**

121. تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، ط1، 1993م.

***محبوبة محمدي محمد أبادي:**

122. جماليات المكان في قصص سعيد حورانية (دراسات في الأدب العربي)، منشورات الهيئة السورية للكتب، دمشق، سوريا، ط 1، 2011م.

***محمد أحمد فتوح:**

123. الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 3، 1994م.

***محمد الأمين بحري:**

124. الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط، لبنان، الجزائر، ط 1، 2018م.

***محمد برادة:**

125. الرواية العربية ورهان التجديد، دار الهدى للطبع والنشر، دبي، أبوظبي، ط1، 2011م.

***محمد الجابلي:**

126. من آفاق الرواية "قراءة في نماذج السرد التونسي الحديث"، دار المها للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2012م.

***محمد بن سعود البشير:**

127. مقدمة في الاتصال السياسي، مكتبة العبيكات، الرياض، السعودية، ط 1، 1997م.

***محمد سعيد أحمد متولي:**

128. العنوان في الرواية العربية –الرمز والأبعاد الثقافية، مركز نماء للبحوث والدراسات، القاهرة، مصر، ط 1، 2017م.

*** محمد صالح الجابري:**

129. القصة التونسية، نشأتها وروادها، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1977م.

***محمد عبد المعيد خان:**

130. الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1981م.

***محمد عدناني:**

131. إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، جذور للنشر، المغرب، ط1، 2006م.

***محمد علي الكندي:**

132. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 2003م.

***محمد العيد حمود:**

133. الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط 1، 1996م.

***محمد عبد القادر:**

134. جماليات الرمز والتخيل، أوراق نقدية في نصوص إبداعية، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013م.

***محمد غنيمي هلال:**

135. الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 2003م.

136. النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط،1971م.

***محمد القاضي:**

137. دراسة في الرواية التونسية، دار سحر، تونس، ط1، 2005م.

***محمد كعوان:**

138. التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2009م.

***محمد محمود البشتاوي:**

139. مدار الضوء دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط 1، 2011م.

***محمد الناصر العجيمي:**

140. مدخل إلى قراءة القصة القصيرة الحديثة: الكتابة عند إبراهيم درغوثي، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2000م.

***محمد نجيب العمامي:**

141. العالم الحكائي في الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، دار سعر للنشر، تونس، ط 1، 2000م.

***محمد مندور:**

142. الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة، مصر، ط 7، 2008م.

***محمد الولي:**

143. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990م.

***محمود طرشونة:**

144. من أعلام الرواية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2002م.

***مشري بن خليفة:**

145. الشعرية العربية مرجعياتها و ابدالاتها النّصية، وزراة الثقافة، الجزائر، (دط)، مج7.

***مصطفى الجوزو:**

146. من الأساطير العربية والخرافات، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 2، 1980م.

***مصطفى الكيلاني:**

147. مصطفى الكيلاني، إشكاليات الرواية التونسية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج، ط1، تونس،1999م.

***مصطفى موهوب:**

148. الرمزية عند البحتري، هذا الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، (د ط)، 1981م.

***مصطفى ناصف:**

149. الصورة الأدبية، دار الأندلس للنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1983م.

*** منصور عيد:**

150. طائر الفينيق، دار نوفل، دمشق، سوريا، ط1، 2015م.

***مولاي مروان العلوي:**

151. سؤال التجريب في الرواية العربية من متاهة العنوان إلى متاهة التجريب، أعمال المؤتمر المغربي الثاني للرواية العربية، دورة الروائي عز الدين التازي،23-24- 25 أفريل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة، المملكة المغربية، 2019م.

***ناصر لوحيشي:**

152. الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.

***نانسي إبراهيم:**

153. التعالق النصي (في الخطاب النقدي والإبداع الشعري)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2014م.

***نبيلة إبراهيم:**

154. أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2000م.

155. فن القص في النظرية والتطبيق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1986م.

***نبيلة زويش:**

156. تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2003م.

***نجاة عمار الهمالي:**

157. الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث شعر خليفة التليسي نموذجا، مجلس الثقافة العام، ليبيا، ط 1، 2008م.

***نجم عبد الله كاظم:**

158. الرواية العربية المعاصرة والآخر (دراسة أدبية مقارنة)، دار الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2007م.

***نزار قباني:**

159. نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط 1، 1999م.

***نسيب نشاوي:**

160. المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984م.

***نسيمة بوصلاح:**

161. تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات رابطة إبداع الثقافية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2003م.

***نضال صالح:**

162. النزوح الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الجامعية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2010م.

***نظيرة الكنز:**

163. جمع في صفة مفرد أم مفرد في صيغة الجمع؟ قراءة في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي، دار إشراق للنشر، تونس، ط 1، 2009م.

***نعيم اليافي:**

164. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، (د ط)، 1983م.

***نوال السعداوي وهبة رؤوف عزت:**

165. المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر العربي المعاصر، دمشق، سوريا، ط 1، 2000م.

***النويري:**

166. نهاية الأدب، ج 3، دار الكتب والوثائق المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1990م.

***هاني نصر الله:**

167. البروج الرمزية دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2006م.

***هيفرو محمد علي الديركي:**

168. جمالية الرمز الصوفي، دراسة في التكوين والتأليف، دار النشر والترجمة، دمشق، سوريا، ط 1، 2009م.

***وجدان الصائغ:**

169. شهرزاد وغواية السرد قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008م.

***ياسين النصر:**

170. الرواية والمكان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط 2، 1986م.

*** يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي:**

171. مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، القاهرة، مصر، ط 2، 1987م.

***يوسف الخال:**

172. الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1978م.

ب/ المراجع المترجمة إلى العربية:

***ألبيرس :**

173. الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2018م.

*** أوغدن ورتشاردز:**

174. معنى المعنى (دراسة الأثر اللغة في الفكر والعلم الرمزية)، تر: كيان أحمد حازم يحي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2015م.

*** بيار شارتيه:**

175. مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الرحمان التركاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

***تزفتان تودوروف:**

176. مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، الرباط، المغرب، ط 1، 1993م.

***سيغموند فرويد:**

177. مقدمة الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1988م.

***مرسيا إلياد:**

178. الأساطير والأحلام والأسرار، تر: جيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1، 2004م.

***هنري بير:**

179. الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1981م.

***يوري لوتمان:**

180. مشكلة الماكن الفني، تر: سيزا قاسم، مجل البحث المقارن، القاهرة، العدد6، 1986م.

ج-المجلات والدوريات:

***أحمد طالب:**

181. السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 403، جانفي 2004م.

***أحمد محمد:**

182. المغول دمروا بغداد وذبحوا مليون مسلم، مجلة الاتحاد، مركز المعلومات الوطني الفلسطيني، حيفا، فلسطين، العدد الأول، 3 جويلية 2015م.

***أحمد ممّو:**

183. القصة القصيرة والرواية في تونس "إحصاء وتصنيف"، مجلة قصص، عن النادي الثقافي أبي القاسم الشابي، العدد 66، 1984م.

***أمال ماي:**

184. العجائبية في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، مجلة المخبر جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 09، 2013م.

***جابر عصفور:**

185. مجلة النقد الأدبي فصول، المجلد14 ، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 1، 1995م.

***جلال عبد الله خلف:**

186. الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسية، العدد52، 2011م.

***حسن البنداري وآخرون:**

187. التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، غزة، العدد 2، 2009م.

***سامية أحمد:**

188. الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد3، 1985م.

***سرور طالبي:**

189. توظيف الأسطورة، مجلة جيل لدراسات الأدبية والفكرية، مجلة علمية محكمة تصدر عن مركز جيل للبحث العلمي، العدد 2، 2016م.

***سعد الدين كليب:**

190. جمالية الرمز الفني في شعر الحداثة، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، العدد 83/82، أغسطس 1991م.

***سعيد سحنون:**

191. الرواية التونسية في الثمانينات، مجلة قصص، مجلة فصلية، رقم العدد 87، تاريخ الإصدار: 01 مارس1990م.

***سلمى الخضراء:**

192. البطل في الأدب العربي المعاصر (الشخصية البطولية والضحية)، مجلة الكاتب، العدد 200، نوفمبر 1977م.

***شادية شقروش:**

193. جدلية البعث والعبث رواية وراء السراب...قليلا لإبراهيم درغوثي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 159، نوفمبر 2004م.

*** صالح مفقودة:**

194. أبحاث في الرواية العربية، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،العدد 12، 2013م.

***عبد الواحد لؤلؤة:**

195. التأصيل والتحديث في الشعر العربي، مجلة الوحدة، العدد 88، 83، جويلية 1991م.

***علي العباسي:**

196. الأشكال السردية في تونس بين القراءة والكتابة، مجلة قصص، رقم العدد 126، تاريخ الإصدار 01ديسمبر 2003م.

***كمال الرياحي:**

197. كمال الرياحي: حوار مع إبراهيم درغوثي، مجلة عمان، الأردن، العدد 90، ديسمبر 2002م.

***مجموعة من المؤلفين:**

198. دراسات: "الرواية التونسية: التصنيف والتقنيات "تقديم ندوة"، مجلة قصص، عن النادي الثقافي أبي القاسم الشابي،مقالات العدد 147، الصادرة في 01مارس 2009م.

***مجموعة من المؤلفين:**

199. مجموعة مؤلفون: مشاكل الرواية التونسية، مجلة القصص، العدد 54، عن النادي الثقافي أبي القاسم الشابي، العدد 54، أكتوبر،1981م.

***محمود الصيغ:**

200. اتجاهات التجريب في الشعر المصري المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، العدد58، شتاء،2002م.

***محمود طرشونة:**

201. المشهد الروائي التونسي الآن، مجلة الإتحاف، تصدر عن جمعية الاتحاف الثقافية، العدد214 ، أوت،2011م.

***مسعود بودوخة:**

202. استلهام الرموز الدينية في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا، مجلة الواحات للبحوث لدراسات، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف 2، الجزائر، العدد 02، جانفي 2014م.

***ناصر الظفيري:**

203. دلالة المكان في رواية الصهد، مجلة نزوى، تصدر مؤسسة عمان للمحافظة والنشر، عمان، الأردن، العدد 103، 7 نوفمبر 2015م.

***نجاح منصوري:**

204. نجاح منصوري: سحر العجائبي في رواية "وراء السراب... قليلا" لإبراهيم درغوثي، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 08، 2012م.

***نزيهة الخليفي:**

205. الرمز في الرواية السياسية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي أنموذجا، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 07، نوفمبر 2014م.

***نزبهة مزروع:**

206. حوار مع الروائي إبراهيم درغوثي، قفصة، تونس، بتاريخ: 2019/12/23م.

***نصر الدين بن غنيسة وآسيا جريوي:**

207. الشخصية الحكائية وتشكيل الخطاب الايديولوجي قراءة في رواية مجرد لعبة حظ لإبراهيم درغوثي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 35/34، مارس 2014م.

***الهادي غابري:**

208. العجائبي في رواية "وراء السراب... قليلا" لإبراهيم درغوثي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 166، 2005م.

د- الرسائل والأطروحات الجامعية:

***آسيا متلف:**

209. اشتغال الرمز الديني ضمن النص في رواية بياض اليقين لعيش عبد القادر، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: عبد القادر عميش، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2007/2006م.

***آمنة أمقران:**

210. الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور محمد زغينة، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009، 2010م.

***آمنة بلعلى:**

211. الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1989م.

***أمينة بلهاشمي:**

212. الرمز في الأدب الجزائري الحديث"رمز الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين المحدثين"، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: أحمد طالب قسم الأدب، جامعة أبوبكر بالقايد، تلمسان، الجزائر، 2010-2011م.

*** أنطواس غطاس كرم:**

213. الرمزية والأدب العربي الحديث، رسالة ماجيستير، الجامعة الأمريكية، بيروت،1974م.

***بهاء بن نوار:**

214. العجائبية في الرواية العربية المعاصرة مقاربة موضوعاتية تحليلية، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012م.

***جمال مجناح:**

215. دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: العربي دحو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008/2007م.

***جميل إبراهيم أحمد كلاب:**

216. الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة غزة، فلسطين، 2004، 2005م.

*** حسين عبد عودة حميدي الخاقاني:**

217. الترميز في شعر عبد الوهاب السياقي، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، كلية الآداب، 2006م.

***حياة لصحف:**

218. جماليات الكتابة الروائية، دراسة تأويلية تفكيكية، أطروحة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، إشراف الدكتور: محمد بالقاسم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015،2016م.

***زبيدة بوغراص:**

219. الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، إشراف الدكتورة: عفاف قارة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011/2010م.

***زهية طرشي:**

220. توظيف التراث في أعماق محمد مفلاح الروائية، رسالة ماجستير، تخصص سرديات عربية، إشراف الدكتور: صالح مفقودة، كلية الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2016-2017م.

***زهيرة بنيني:**

221. بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان (دراسة بنيوية)، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: العربي حجو، كلية الأداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008/2007م.

***السحمدي بركاتي:**

222. الرمز التاريخي في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: معمر جحيح، تخصص: الأدب الجزائري الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2009/2008م.

***عبد الحميد هيمة:**

223. عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر السبعينات نموذجا)، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: عبد الله حمادي، معهد الأدب العربي، جامعة الجزائر، 1998م.

*** عبد الواحد رحال:**

224. التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، اشراف : رايس رشيد، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، قسم اللغة والأدب العربي، سنة 1434/ 1435هـ، الموافق لـ:2014م/2015م.

*** فاطمة الزهراء عجوج:**

225. المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتورة: عفاف قارة، تخصص: الرواية المغاربية والنقد الجديد، كلية الآداب واللغات، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2018/2017م.

***فاطمة الزهراء عطية:**

226. العجائبية وتشكلها السردي رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: علي عالية، قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015/2014م.

***فطيمة بوقاسة:**

227. جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: يوسف وغليسي، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2006-2007م.

*** أم ملخير جبور :**

228. الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: عز الدين المخزومي، كلية الآداب واللغات، جامعة وهران، الجزائر، 2011//2010م.

***نجاح منصوري:**

229. العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: عبد الرحمان تبرماسين، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2010-2011م.

***نوال ساعد:**

230. أشكال الرمز في القصيدة الشعبية شعراء منطقة بوسعادة أنموذجا، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور: علي بولنوار، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، محمد بوضياف، 2016-2017م.

***هاجر العلمي:**

231. صوت شهرزاد في السرد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، تخصص أدب عربي حديث، إشراف الدكتور: الأستاذة حمداوي سعيدة، كلية الآداب واللغات، جامعة أم البواقي العربي بن مهيدي، الجزائر، 2015، 2016م.

هـ/ المعاجم والقواميس:

***إبراهيم فتحي:**

232. معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1985م.

***أحمد مطلوب:**

233. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج 3، مطبعة المجمع العلمي، العراق، (د ط)، 1987م.

*** إسماعيل بن حماد الجوهري:**

234. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج 1، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1956م.

*** إميل بديع يعقوب وآخرون:**

235. قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

***أنطوان نعمة وآخرون:**

236. المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

***بطرس البستاني:**

237. محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، (دط)، 1985م.

*** جبور عبد النور:**

238. المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1973م.

*** خليل أحمد خليل:**

239. معجم الرموز، دار الفكر لبناني، بيروت، لبنان، (د ط)، 1995م.

*** الزبيدي:**

240. تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي بشيري، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 1، 1991م.

*** سعيد علوش:**

241. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1985م.

*** عبد المنعم المحجوب:**

242. معجم تانيت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، 2013م.

***الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب:**

243. القاموس المحيط، مج1، مادة (جرب)، اعداد وتقديم محمد عبد الرحمان المرعشي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

***مجدي وهبة:**

244. معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، (د ط)، 1974م.

***ابن منظور الأفريقي (جمال الدين محمد بن مكرم ت 711 هـ):**

245. لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، ط1، مج3، 2005م.

*** نبيل عبد السلام هارون:**

246. العجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، باب الجيز، القاهرة، مصر، ط1، 1994م.

و/ المواقع الالكترونية:

***أحمد صبحي منصور:**

247. العباسة أخت الرشيد (نكبة البرامكة)، متاح على الموقع: www.ahewar.org/debat/show.art.asp، تاريخ النشر: 2010/10/17م، تاريخ الإنزال: 2021/01/03م.

***أحمد الفرجاوي:**

248. تانيت، متاح على الموقع: www.AR.wikipedia.org، تاريخ النشر: 2019/01/26م، تاريخ الإنزال: 2020/04/14م.

***بوشوشة بن جمعة:**

249. التجريب والسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، جامعة تونس، متاح على الموقع: www.benhedouga.com، تاريخ النشر: 2002/03/10م، تاريخ الانزال: 2001/01/29م.

***دانيا يوسف:**

250. طائر الفينيق، متاح على الموقع :www.AR.wikipedia.org، تاريخ النشر: 2019/07/22م، تاريخ الإنزال: 2021/09/05م.

***رؤى حيدر المومني:**

251. مفهوم الأدب السياسي في ضوء العلاقة المتبادلة بين الأدب والسياسة، متاح على الموقع:www.http :weziwezi.com،تاريخ النشر:2018/02/16م، تاريخ الإنزال: 2021/01/05م.

***سهيل فتياني:**

252. الشعر السياسي-رؤية وتحديات-، متاح على الموقع:www.http :weziwezi.com، تاريخ النشر:2019/03/28م، تاريخ الإنزال: 2021/01/06م.

*** شعبان أحمد بدير:**

253. الرمز الشعري واغتراب الفقه في المنظور الصوفي، متاح على الموقع:www.diusnalarb.com، تاريخ النشر: 2009/08/20م، تاريخ الإنزال: 2020/03/02م.

***طارق فتحي:**

254. أسطورة الهامة، منتديات عراق الخير والمحبة، متاح على الموقع: .www.iraqkhair.com ، تاريخ النشر: 2014/09/28م، تاريخ الإنزال: 2020/08/24م.

*** عبد الرحمن محمد الحديدي:**

255. وسائل الإعلام المرئية وبناء الرموز السياسية (دراسة العامة المصرية في الفترة من 2014 حتى 2018، متاح على الموقع :www.democraticac.com، تاريخ النشر: 2019/04/18، تاريخ الإنزال: 2021/01/03م.

***فراس النعسان:**

256. زين العابدين بن علي، متاح على الموقع: www.or.M.wikipedia.org، تاريخ النشر: 2016/05/12م، تاريخ الإنزال:2020/01/28م.

***فوزية السعيد:**

257. التراث في الرواية التونسية المعاصرة، موقع القدس العربي، متاح على الموقع: www.alkuds co.uk، تاريخ النشر: 2012/03/20م، تاريخ الإنزال: 2021/01/10م.

***كمال رباحي:**

258. الرواية التونسية والنزعة التجريبية، تونس، متاح على الموقع: WWW.ALJAZEERA.NOT، تاريخ النشر: 2017/02/16م، تاريخ الإنزال: 2021/01/30م.

***مجموعة من المؤلفين:**

259. الموسوعة التونسية المفتوحة، تندرج ضمن النشاط المجتمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، وقد أصدر المجمع سنة 2013م، متاح على الموقع: www.mawsouaa.tn، تاريخ الانزال: 2021/01/12م.

***محمد الداهي:**

260. مدخل إلى الرواية المغاربية، متاح على الموقع: WWW.IMMET.FREE.FR/RESS/DAHI/DA9.NTM: ، تاريخ النشر: 2018/04/16م، تاريخ الإنزال:2020/01/21م.

***محمد نجيب العمامي:**

261. الرواية التونسية تأخرت بسبب قلة دور النشر، جريدة الوطن، متاح على الموقع www.alwatan.com، تاريخ النشر: 2010/12/31م، تاريخ الإنزال: 2021/01/15م.

***مختار الشيباني:**

262. خمس روايات تونسية غيرت منحى الأدب التونسي، مجلة ن بوست، متاح على موقع :www.noonpost.com، تاريخ النشر: 2016/05/22م، تاريخ الإنزال: 2021/01/12م.

***الهادي بوذيب:**

263. التجريب في الرواية العربية الحديثة عبد الحميد بن هدوقة، جامعة بجاية، متاح على الموقع:www.content benhadouga.com، تاريخ النشر: 2013/06/01م، تاريخ الإنزال: 2021/01/28م.

***هدى قزع:**

264. الرمز الأسطوري في الشعر العربي المعاصر، متاح على الموقع: .www M.ahewer.org، تاريخ النشر: 2012/01/25م، تاريخ الإنزال:2021/09/10م.

فهرس
المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
كلمة شكر	//
مقدمة	أ- هـ
المـــمـــــدخـــــل : نشـــأة الرواية التونسية وتطورها	7-35
1/ الرواية التونسية بين النشأة والتطور	9
أ- النشأة.	9
ب- عوامل التطور.	18
2/ مراحل تطور الرواية التونسية:	20
أ- مرحلة الترجمة والاقتباس.	22
ب- مرحلة تشكل الوعي الإبداعي.	23
ج- مرحلة الاستقلال وتشكل البعد الواقعي.	23
د- مرحلة ما بعد الاستقلال.	24
3/ الرواية التونسية والتجريب:	26
أ- مفهوم التجريب وآليات الاشتغال عليه.	26
- مفهومه: - لغة.	26
- اصطلاحا.	27
ب- آليات الاشتغال على التجريب في الرواية العربية.	30
ج- النزعة التجريبية في الرواية التونسية.	32
الـــفـــصـــل الأول :ماهية الرمز (مقاربات نظرية)	36-94
1- الرمز لغة واصطلاحا.	37
أ- لغة	37
ب- اصطلاحا	39

2ـ الرمز لدى الغربيين والعرب.	42
أ ـ لدى الغربيين.	42
بـ لدى العرب.	52
3ـ أنواع الرمز.	59
4ـ اتجاهات الرمز.	65
5ـ مستويات توظيف الرمز.	65
6ـ خصائص الرمز.	69
7ـ آليات استخدام الرمز.	74
8ـ دوافع توظيف الرمز.	75
9ـ أهمية الرمز.	77
10ـ القيمة الفنية والأدبية للرمز.	79
11ـ الرمز في الرواية التونسية المعاصرة(نماذج روائية مختارة).	83
الفصل الثاني:الرمز الأسطوري ورمزية العجائبي في روايات إبراهيم درغوثي	177-95
1/ الرمز الأسطوري	96
أ ـ مفهوم الأسطورة	96
بـ تعريف الرمز الأسطوري	99
ج ـ مسوغات اللجوء إلى الرمز الأسطوري	100
2/ رمزية العجائبي	155
أ ـ مفهوم العجائبي	156
بـ أشكال العجائبي	158

ج- وظائف العجائبي	160
د- الشخصية العجائبية	162
الفصل الثالث: أنماط الرمز في روايات إبراهيم درغوثي	245-178
1- الرمز السياسي	179
2- الرمز التاريخي	205
3- الرمز الديني	215
4- رمزية المكان	235
خاتمة	249-246
ملحق	256-250
قائمة المصادر والمراجع	288-257
فهرس المحتويات	291-289
الملخص	//

الملخص:

يعدّ الرمز بمفهومه الحديث من التقنيات الفنية الحداثية الوافدة إلينا من الآداب الغربية، وهو ظاهرة متغلغلة في تراثنا العربي شعرا ونثرا، تناقله الدّارسون المحدثون ووظفه الروائيون المعاصرون الذين خاضوا في التجريب وآلياته لرصد ما يحدث في الواقع، ومن ثم أصبح أحد أبرز الظواهر الفنية في أعمالهم السردية بمختلف أنواعها الذاتية، والطبيعية، والأسطورية، لإثراء نتاجهم الإبداعي، وذلك باستحضار الرموز السابقة أو التي يبتكرونها، ويقومون باستثمارها في نصوصهم الجديدة وفق رؤيتهم وموقفهم اتجاه واقعهم المعاصر، ومن هنا كان الهدف من هذا البحث الكشف عن أهم الرموز التي تشكلت في روايات "إبراهيم دّرغوثي"، واستخراج ما توحي به من تأويلات، وهذه الرموز بأشكالها المتعددة أضفت على متن الروايات المدروسة مسحة جمالية نابعة من جمال النصوص المستدعاة.

الكلمات المفتاحية:الرواية، الرمز، العجائبي، الأسطوري، السياسي، التاريخي، الديني

Résumé :

Dans son sens moderne, le symbole est une technique artistique moderniste de la littérature occidentale, un phénomène qui est imprègné dans notre héritage arabe dans la poésie et la prose, transmis par les érudits modernes et employé par les romanciers contemporains qui ont utilisé l'expérimentation et ses mécanismes pour surveiller ce qui se passe réellement. Il est ainsi devenu l'un des phénomènes artistiques les plus importants dans leurs œuvres narratives danssesdifférents types, subjectives, naturelles et légendaires pour enrichir leur production créative, en évoquant les symboles précédents ou qu'ils inventent, et en les investissant dans leurs nouveaux textes en fonction de leur vision et de leur attitude vis-à-vis de leur réalité contemporaine. L'objectif de cette recherche est de montrer les symboles qui composent les romans "Ibrahim Dargothi" .et extraire les interprétations révélées par ces symboles , ces symboles sous leurs multiples formes ont ajouté à bord des romans bien pensés une touche esthétique issue de la beauté des textes invoqués.

Mots-clés: roman, symbole, émerveillement, légendaire, politique, historique, religieux