مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكّمة، العدد الثاني عشر، شتاء ١٣٩١هـ.ش/٢٠١٣م

سردية الآخر في تجسيد استلاب الذات قراءة نقدية في رواية التجذيف في الوحل

الدكتورة نادية هناوي سعدون*

الملخص

(التجذيف في الوحل) رواية تستمد أحداثها من الواقع التاريخي المعاصر وتعيش الشخصيات فيها وضعا مأساويا فهي متصادمة مع الآخر وقد صار حالها بعد الانتصار ضياعا في الوحل وهذه هي الثيمة التي سعت الرواية إلى توكيدها.

وفي قراءة نقدية لهذه الرواية نجد أن الآخر بوصفه عنصرا سرديا شكل ثيمة موضوعية لمقاومة الذات للمحتل ورفض وجوده وقد اتخذ الآخر في تعالقه مع الذات صورتين توضحان أوصافه : الآخر ندا متقاطعا والآخر وسيطا تواصليا.

وقد كشفت الدراسة أن حضور الذات كان في صيغة تعادلية مع الآخر كون الذات لا تتحدد إلا بتعالقها معه وأن مكابدات الواقع منحت الذات تكاملها في احتوائها للآخر معاديا وصديقا وهذا ما جعل المتن الروائي يوحي بتحدٍّ مستمر للذات ومقاومة لا تقهر واستمرارية لا تعرف المهادنة أو الكلل تجاه الآخر ..

ومن صور التقاطع مع الآخر صورة الثوار في نضالهم ضد الاحتلال ومن صور التواصل علاقة عساف مع زهيرة وعلاقة فرنجية الطفلة بعساف و تعاطف هذا الأخير مع غريمه موليه.

وقد تضمنت الدراسة أربعة محاور هي: ١) في الخطاب السردي ٢) في سردية الآخر ٣) الآخر ندا متقاطعا ٤) والآخر وسيطا تواصليا، مع مقدمة وخاتمة بأهم النتائج وفهرس للمصادر.

كلمات مفتاحية: سردية ، الآخر، الذات، التجذيف في الوحل

المقدمة

تقترب رواية (التجذيف في الوحل) للكاتب الفلسطيني جميل سلوم شقير من جنس الرواية الملحمية نظرا لاحتواء فصولها الأحد عشر على صراعات إنسانية.

---

* أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية، الجامعة المستنصرية، العراق. nada2007hk@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٦/٠١/١٣٩٢هـ.ش= ٠٥/٠٤/٢٠١٣م تاريخ القبول: ١٥/٠٤/١٣٩٢ هـ.ش = ٠٦/٠٧/٢٠١٣م

وهذه الرواية هي الثانية للكاتب بعد رواية (الرقص على أسوار بابل) وتنتمي إلى الاتجاه الواقعي النقدي بمعنى أن "يختار الفنان من خلال وعيه موقعا ينظر منه ويدعم الحركة من خلاله ويطمئن إليه ومنه يواجه المواقع الأخرى التي تترصد الإنسان وتريد أذاه لأنه يدرك أن محصلة التاريخ الحضاري تأتي من نتائج الصراع" [١]

ويرصد جميل سلوم شقير في هذه الرواية الثورة السورية الكبرى ومرحلة الاحتلال الفرنسي للأردن في بدايات القرن الماضي وما رافق ذلك الاحتلال من مقاومة العرب للمحتلين في سبيل استعادة عزهم وكرامتهم التي امتهنت في ظل الاحتلال بدءا من جيل الأجداد ومرورا بجيل الآباء ووصولا إلى الأحفاد.

وإذا كانت الرواية "صياغة بنائية مميزة بها تولد الحكاية مختلفة ومفارقة لمرجعها حتى لكأن لا وجود لهذه الحكاية خارج روايتها" [٢]، فإن محور بناء الأحداث في رواية (التجذيف في الوحل) يدور حول شكلين من أشكال البناء النسقي للقص احدهما الوصف بأنساقه وأشكاله المختلفة والآخر السرد بمستوياته ووظائفه المتعددة وقد استغرق الاستقصاء في وصف الأماكن والأشياء كثيرا من فعل الكتابة من خلال العناية بتفصيلات كل شيء في ما يشبه رسم لوحة فنية تشكيلية.

في الخطاب السردي

على الرغم من أن "الفن عالم آخر يعيد تشكيل الطبيعة ومن ثم يضفي الطابع الإنساني عليها ويلغي الفنان عن طريق ما يخلق الهوة بين الذات والموضوع بين الإنسان والطبيعة" [٣]، إلا إن الحتمية لمصائر الذوات في الرواية تبقى ذات أبعاد قهرية تتسم بالتشاؤم والإذعان للقوة المتعسفة والجبروت الجائر الذي جسده الآخر بأنماطه المختلفة ولا نعني بالآخر هنا الرجل الأجنبي وحده، بل هو كل ما يقابل الذات في داخل مجتمعها وخارجه سواء أكان هذا التقابل بالهوية واللسان أم بالفكر والانتماء أو بالتناظر في القوة والعدد والمعتقد.

---

[١] -شفيق طه النوباني، **الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث عبد الرحمن ياغي أنموذجا**، صص ٥٤ــ٥٥.

[٢] - يمنى العيد، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ص ٥٦.

[٣] - محمد عصفور، **مفاهيم نقدية**، ص ٢٨٣

ولعل أهم أسباب عدنا هذه الرواية ملحمية هو ارتقاؤها إلى أجواء فانتازية وصور أسطورية تجعل منها أكثر من مجرد قصة واقعية محكية بدقة متشابكة وفي هذا "الربط بين عالم الواقع وعالم الذاكرة وإحلال عناصر هذا العالم في عناصر ذاك. يختلط العالمان وتغيب الشخصية عن واقعها أو تنفصل عنه لتعايش وهمها أو لا وعيها أو مكبوتاها أو عالمها الداخلي الذي لا يعرفه سواها" [١].

وقد يصح القول أيضا إن هذه الرواية هي رواية أجيال نظرا للتتابع التاريخي لمسار لأحداث الذي يتحدد بين الأمس واليوم والغد، لكنها ليست رواية تسجيلية أو وقائعية في استخدامها أسلوب السرد الموضوعي وفي إطار لا يتقدم فيه الزمن على المكان، ذلك أنّ تصوير البيئة يأخذ الحيز الأهم في الكتابة، فتظهر الأبعاد المكانية والمادية بشكل يعكس المهاد الاجتماعي لتطور الأحداث والتفسير النفسي لتسلسل الأجيال.

وما نجده من استطرادات في وصف الشخصيات يؤكد إرهاصات هذا الاشتغال الروائي من قبيل استخدام الأسلوب النفسي وتيار التداعي في نقل الحوارات الداخلية والهذيانات بهدف الربط بين النفس وواقعها المرير ومن ثم الانصهار في كيان واحد..ولتصبح " المدلولات ليست إلا تنويعات فردية لا تأخذ تماسكها إلا ضمن تماسك شبكة الدالات" [٢].

وكان مسار السرد متجها نحو الذات جاعلا العنوان (التجذيف في الوحل) صورة تعادلية ثيماتية بين الوحل/المكان والإنسان /الذات: التجذيف = إنسان / الوحل = مكان،ولا يخفى ما ينطوي عليه الفعل (جذف) من دلالة حركية تراتبية مثابرة باستمرار بإزاء بنية الوحل غير الثابتة وشبه المتصلبة.

وأدى تلاقي الحركة التي ينطوي عليها التجذيف في الوحل الساكن داخل بنية العنوان إلى تجسيد حبكة درامية مستمرة لها طرفان الأول المسند وهو فعل التجذيف وهو ترميز إيحائي يحيل إلى فعل إنساني والطرف الثاني هو المسند إليه فاعل التجذيف في إشارة إلى عسر المهمة الموكل إلى الإنسان القيام بها فالبنية ليست مائية بل هي طينية.

ويتفنن السارد في التعامل مع الواقع المصطنع بطرائق فنية لا تصنع فيها ولا تعمد بوساطة التوظيف الزمني للاسترجاع والاستباق تارة أو باعتماد القفز الزمني بالتناوب السردي للحبكات القصصية التي تضمنتها الفصول تارة أخرى.

---

[١] - سيد محمد وصالح قطب، عبد المعطي سليم، عيسى مرسي، **في أدب المرأة**، ص ٤٤.

[٢] - سامي سويدان، **أبحاث في النص الروائي العربي**، ص ٢٦.

ومن المعلوم أن "سلب زمن القصة خطيته وبعده الواقعي الذهني هو انتقال من المدرك المشترك إلى انعكاس هذا المدرك على الذات وبذلك تتحقق التجربة الذاتية بوعي الزمن ويتجلى كتابيا على الصعيدين الجمالي والدلالي فعلى الصعيد الأول يتم تكسير البعد الذهني المشترك عند المتلقي ومن خلاله أيضا يتم إنتاج دلالة هذا التكسير من خلال فعل القراءة ذاته" [١]

بمعنى أن يتقدم زمن على زمن كأن تبدأ القصة من وسطها عائدة إلى بدايتها ثم تقفز إلى نهايتها وقد تترك تلك النهاية لتباشر بقصة جديدة من وسطها أو نهايتها بالعودة إلى القصة الأولى وهذا هو نسق التناوب الذي يعد نسقا روائيا متقدما.

ولما كانت "تقنية الزمن.. عامة لذا فهي تحتفظ بقدرتها على توليد الدلالة المختلفة بين عمل وآخر وذلك عندما تدخل في علاقة وظيفية لمروي خاص وتشتبك في شغلها مع مجموعة العوامل التي تبني عالم الرواية" [٢] فان الراوي في تناوبه بين قصة زهيرة وعساف أو قصة موليه أو قصة رحيل نعايم وقصة سمير وقصة آسية وقصة مطاوع وزمرد إنما يجعل الشخصيات في مستوى واحد، فلا تعود هناك شخصية تشكل محورا يجعلها رئيسة أو مهيمنة على سائر الشخصيات.

ويزيد على ما تقدم التصميم الدقيق للأشياء المؤلفة للمكان السردي مما منح المكان جماليات تتفق مع سمات الشخصيات النفسية وأبعادها الاجتماعية والجسدية وبذلك تكون بنية المكان "مفتاحا من مفاتيح إستراتيجية القراءة بالنسبة للخطاب النقدي ومنطقة يلج منها القارئ إلى تضاريس النص بقصد تفكيكه واستنطاقه والقبض على جماليات النص، أما التماسك الموضوعي فيتأتى من خلال التقاطبات الضدية التي يفرزها المكان بعد أن يتحول إلى بؤرة تتمركز فيها حزمة من دلالات ناتجة عن تعالق صميمي وجوهري مع شخصية أو شخصيات النص" [٣].

ولما كان للمكان دور حيوي في جعل "الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية للأبعاد المكانية وتكون اللغة هي الوسيط الملائم لإدراك البنى الذهنية والتصورات التي يتشكل وفقها المكان" [٤] فان ذلك قد

---

[١] - سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي (النص ــ السياق)**، ص ٤٧.

[٢] - يمنى العيد، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ص ١١.

[٣] - خليل شكري هياس، **القصيدة السيرذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب**، ص ٢٥٠.

[٤] - عمر عيلان، **النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد**، ص ٧٢.

أضفى على القصة طابعا واقعيا أكثر منه تخييليا إذ "يمكن النظر إلى هذا المكان بوصفه نظاما اجتماعيا اقتصاديا عاطفيا ينتظم العلاقات البشرية جميعها في هذه المجالات.. فقد لاحظ سوسير أن الناس عندما يرغبون في التعاون بعضهم مع بعض يجلسون جنبا إلى جنب لتبادل المواد والمعلومات بينما يجلسون وجها إلى وجه عندما يتبارون فالمواجهة تشحذ المنافسة." (١)

والفعل السردي عادة ما يكون نشاطا لغويا متمردا وزئبقيا متموها ومنفلتا يخلع أقنعة ويمارس المنع والسماح في تلقي الذات المفكرة سواء في الحدث نفسه أو في زمانه أو مكانه. وهذا ما يلقي على عاتق أي محلل للخطاب السردي مهمة التتبع للتحولات البنائية في أنماط الاشتغال السردي من جهة وتبعات التلقي لهذا الخطاب من جهة أخرى.

وتستهل الرواية بهذا المقطع الوصفي "رشقة من الزيت ورشقة من الشتائم صراخ المفاجأة يتعالى من كومة مختلطة قوامها نساء ورجال وأطفال" (٢)

وتسرد الأحداث بعد ذلك بطريقة الاسترجاع الخارجي الموضوعي وبالتداخل بين الوصف والسرد، كما في هذا المقطع السردي الذي تفتتح به الرواية فصولها "للوهلة الأولى لم يميز بعضهم سقوط الزيت على رؤوسهم من سقوط المطر لكن تعالى أصوات الاحتجاج كان قد نبه الجميع إلى شناعة تصرف الموظف فرج" (٣)

ويأخذ التداخل بين الوصف والسرد خطا متصاعدا في فصول الرواية جميعها، ولو حاولنا أن نعدد مقاطع الوصف والسرد لوجدنا توازنا واضحا بينهما في اغلب فصول الرواية، وإذا كان السرد موضوعيا والسارد خارجيا وزمن السرد استرجاعا خارجيا فان المكان السردي سيبدو واقعيا ويحيل المؤلف على أماكن أليفة ومغلقة ومواقع قتالية مثل (الأزرق وتل الخروف وعمان وغيرها) وقد شهدت غزوا واحتلالا، وهذه الأمكنة "بوضعها في علاقة مع مرجعيتها الخاصة تخولنا المساهمة في بلورة المعنى العميق لوجودنا المشروط بتاريخنا وبالعلاقات التي تحكم ثقافتنا" (٤)

---

١ - جماعة من الباحثين، **جماليات المكان**، ص ٦٠.

٢ - جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص ٧.

٣ -**المصدر نفسه**، ص ٨.

٤ - يمنى العيد، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ص ٤٥.

ويقوم التداخل في مستوى الخطاب بين الشعري والسردي على مقاطع الوصف والمشاهد الدرامية والبانورامية ومن ذلك هذا المقطع "الليل صخرة مترامية فاجرة عصية ولدى زهيرة إحساس بان جدران غرفتها البازلتية السميكة تزحف إلى الداخل" [١]

ويتداخل الحوار الخارجي والحوار الداخلي في دراماتيكية مرسومة بحذق وبراعة، وقد بدت بعض الشخصيات أصيلة وفصيحة في حواراتها الداخلية، لكنها كانت تلكن بلهجة عامية في حواراتها الخارجية في إطار النزعة الواقعية التي التزمت الرواية بها بهدف "ارتقاء الإنسان إلى أشكال اجتماعية أكثر تعقيدا أو إنتاجا" [٢]وهذا ما وجه السرد باتجاه نفسي "الطفلة تعبث بشعر صدره الندي تغرس أصابعها في شعر ذقنه الكثيف وتجذبه إليها يقذف بوجهها لعنة محببة ظنا منه انه يلعن نفسه [٣]

وتكمن مأساة الشخصيات في الموت المتربص بها من شتى الجوانب وذلك بسبب "صراع بين نزعات عدوانية تم توجيهها نحو الداخل بدل الخارج فأنتجت شخصية مازوخية تهوى تعذيب الذات بدل الانتقال للفعل الواقعي تجاه الآخرين" [٤].

وتؤدي بعض الشخصيات أدوارا تبحث من خلالها عن الحرية كمفهوم متعدد المعاني والدلالات ومتنوع الأغراض والمقاصد، لكنها تفشل في إيجاد تلك الحرية على المستوى الواقعي الداخلي والخارجي معا بما فيها الحرية السياسية والحرية الوطنية والحرية الشخصية.

وقد عملت الذات/المرأة دورا مهما في تصاعد السرد وتعد شخصية (فرنجية) أهم شخصية نسائية في الرواية كونها ولدت بلا ترحيب من قبل مجتمعها، وعاشت بلا عون، وماتت في جو مأساوي، لتغدو رمزا للذات الحالمة بالحرية والتطلع إلى ما هو مستحيل التحقق وبذلك صارت ثيمة البحث عن الحرية حرية الذات ضد قيود الآخر المستبد سواء أكان هذا الاستبداد ماديا أم كان معنويا من قبل أهل البلد أو من هم من خارج البلد.

وكانت شخصية (عساف) الذات/الرجل أهم شخصية ذكورية في الرواية وذلك في انتمائها لجيل عاصر الاحتلال وشارك في مقاومته وذاق مرارته.. وتأتي بعده شخصية (الهواش) الذي مثل الجيل الثاني

---

[١] - جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص١٣، وينظر: ص ١٩.

[٢] - شفيق طه النوباني، **الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث عبد الرحمن ياغي أنموذجا**، ص ١٠

[٣] - جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص ١٥

[٤] - عمر عيلان، **النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد**، ص ١٤٠.

القابع تحت طائل التداعيات التي خلفها ذلك الاحتلال مما جعله يعاني مكابدات القهر والتوجس والحيف.

ثم تأتي قصة سلمان التي تسرد من نهايتها حين يحضر الهواش لتشييع جنازة سلمان ثم يسترجع أحداث القصة من أولها حين كان سلمان شابا. ثم يعود إلى النهاية "ضجيج مكبرات الصوت في ساحة التعزية ونهوض الحضور كافة احتراما لقدوم الجنازة إلى المصلى"[١].

في سردية الآخر

تشكل مسائل تنوع الخطابات السردية حلقة مهمة في نظرية الشعرية الحديثة لما تحمله من إشكالات ابستمولوجية معقدة ومتداخلة ينضوي اغلبها تحت طائلة المشروع النقدي الحداثي وما بعد الحداثي برؤاه الانفتاحية غير التقليدية في النظر إلى وظائف الخطاب النقدي وقضاياه بدءا من الالسنيات البنيوية حتى النقد الثقافي بما فيه من ثقافة التواصل باللغة والفنون والفلسفة والرحلات والآداب وعلوم التفاعلية...الخ

وما كان ذلك الانفتاح ليكون لولا الحروب والإقصاء والسيطرة وتعدد الثقافات حول فاعلية المركز والهامش. وقد نجم عن هذا الانفتاح تباين وظائفي ومنهجي كبير انعكس على مدى فاعلية النقد الأدبي وجدوى النقد وما بعد النقد.

ومن هنا صار على الأدب أن ينطلق من زاوية الوعي بهوية الذات إلى زاوية تأكيد تلك الهوية بإزاء هوية الآخر بأي شكل من الأشكال حضورا وغيابا إذ "أن الأدب بمثل ما يعني فنية الجدل مع الآخر يعني جدلية المستوى الأدائي مع قرينه وجدلية البنية اللغوية مع أختها شريطة ألا نفهم اللغة هنا بمعناها الضيق لان اللغة في إطارها العادي أداة توصيل على حين أنها في العمل الأدبي منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر وهي في الحالة الأولى ذات وظيفة دلالية ترتبط فيها العلامات بدلالاتها على حين أنها في الحالة الثانية ذات وظيفة إنشائية إيحائية تنفلت من كل قيود المواضعة والتقرير" [٢]

ويندرج حول المعادلة النقدية (ناقد ـــ نص، متلق) الكشف عن المسكوت والمغيب وتأويل الرموز مما تمثله أولويات الطرح النقدي وما بعد النقدي.. ولذلك فان "فكرة التسليم بان النص الإبداعي هو

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص١٦٠

[٢] - محمد فتوح أحمد، **جدليات النص الأدبي**، ص٣١٤.

الذي يستدعي المنهج النقدي ونوع القراءة، لم تكن صائبة إذ إن ذلك يؤدي بالضرورة إلى أن تكون القراءة دائما واحدة لكل نص إبداعي وتكون بذلك بإزاء ناقد واحد لا نقاد كثيرين" [١]. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو كيف نحدد إشكالات الخطاب السردي؟

يحقق التمازج الاجناسي تنوعا في أشكال الفواعل السردية (السارد والمسرود والمسرود له) مما أنتج مرايا عدة للتفاعل بين السارد والمسرود له أي الذات والآخر معا. وقد أشار الكاتب في مفتتح الرواية إلى أن "أي تطابق لأشخاص الرواية مع أي شخص آخر سواء كان حيا أو ميتا من حيث الاسم أو السلوك أو سيرة الحياة وأحداثها يكون من قبيل المصادفة البحتة ليس إلا" [٢]

ونلحظ في هذا التنويه أن مفردات (شخص/حي/ميت/ السلوك/الحياة) إنما مدارها السارد والمسرود له (الذات والآخر)، ومن هنا تتأكد الدائرة التي يتضمنها محور السرد ألا وهي الإنسان نفسه. في ظل سيادة الآخر الغربي وقد "حملت كثير من الأفعال الروائية العربية همّ العلاقة المباشرة بالغرب والاحتكاك الحضاري" [٣]

وإذا وقفنا عند الإهداء الذي شكل عتبة القراءة الأولى التي تصادف قارئ الرواية لوجدنا أن ضمير (نحن) الوارد في ألفاظ (ألوذ فيك + نصفي الآخر + كنا نسبح + كنا نجذف) تمثل كلها إفرازات ذلك الهم السردي الذي ينوء بحمله الفاعل/الإنسان ومن ثم "ينسحب هذا الهم الفردي والوجودي إلى الوراء لتتسع اللوحة أمام الهم الاجتماعي والإنساني بتحقيق العدالة الاجتماعية "[٤].

وتشكل ثيمة العدالة المتمثلة في صراع الذات ضد قوى الجور ودفاعها عن نفسها محنة إنسانية أخرى فشخصية عساف المتصارعة مع نفسها مثال لمحنة الإنسان في توقه لإيجاد العدالة، فقد قاوم الاحتلال وحلم بمجتمع تسوده العدالة بلا ضعف أو عجز.

ولان "الفلسفة في الأدب تكون أكثر طواعية في النثر منه في الشعر ولان الأديب الذي تشرب بالحكمة قادر على أن يكتب أدبا فلسفيا" [٥]، فان ملحمية الرواية تغدو أكثر وضوحا في ما تحمله من

---

[١] - جاسم حسين سلطان، **الخطاب النقدي حول السياب**، ص ٥٣.

[٢] - جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص ٦.

[٣] - الياس خوري، **تجربة البحث عن افق مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة**، ص ١٥.

[٤] - فاضل ثامر، **الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي**، ص١٦٣.

[٥] -ناجي التكريتي، **تأملات فلسفية**،ص ١٦.

رؤية فلسفية لموقف الإنسان وهو يعيش مرحلة تاريخية مهمة من الاستعمار وما بعده.. لتكون الرواية سجلا توثيقيا اجتماعيا تاريخيا للأجيال.

ويبقى عنصر الزمن بنية مهيمنة على الأحداث ومسيطرة على سيرها، فالزمن هو الذي يصنعها بمروره في أجيال متتابعة جيل عساف والهواش ورحيل وسمير وقد تفاوتت فيه مراكز التسيد والفتوة بين الآباء والأبناء والأحفاد فضلا عن تغاير الدوافع النفسية واللحظات الإنسانية في صراعها على مستويات مختلفة.

وإذا كان "السارد الخارج عن القصة يتخذ وضعين أما أن يكون غيري القصة ويقوم بنقلها دون تحليل وتكون وظيفته التوجيه أو أن يكون مثلي القصة ويكون في هذه الحال ساردا من الدرجة الأولى يقوم بوظيفة الشرح" [١]، فان السارد في هذه الرواية اتخذ صيغة السارد غيري القصة فهو خارج عن القصة ضمن زاوية الرؤية من الخلف متسلطا على الشخصية أو متماهيا معها فيحمل المصباح الذي يبطئ الزمن أمام القارئ أو قد يختصر ذلك بنظرة خاطفة.

وتمثل وسائل السرد التقليدي في هذه الرواية بناءً اجتماعيا في طوري الانحلال والتغيير عبر تتابع هذه الأجيال في خط تطوري طويل يقابل بين الشخصية الفردية والجماعية.

وتعيش كل شخصية حياة كاملة عميقة تجيش بالانفعالات والرغبات ولا تنقصها النوازع وتتسم بالخصوصية في أعماقها وفي ظاهر سلوكها على حد سواء.

وبناءً على مسلمة "أن شخصية ما، يكون لها معنى في بنية عمل روائي حين يكون لها وظيفة تمارسها في علاقتها مع عناصر أخرى (الشخصيات الأخرى أو ما يجري من حوادث) في بنية هذا العمل" [٢]؛ فان في قراءة نقد ثقافية لرواية (التجذيف في الوحل) يمكن أن نجد الآخر وقد تجسد في شكلين يوضحان تعالقه مع الذات وهما :

- الشكل الأول / الآخر ندا متقاطعا.
- الشكل الثاني / الآخر وسيطا تواصليا.

---

[١] - جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، ص ١٥٢ والنقد العربي الجديد**، ص ١٠٤.

[٢] - يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص ٢٢.

١. الآخر ندا متقاطعا

تؤدي الشخصية النسائية ممثلة بـــ (الأم، الأخت، الجدة، البنت، الزوجة) دورا مهما في سير الأحداث وتطورها وأهم شخصية نسائية في الرواية هي فرنجية التي يصفها السارد كالآتي "فرنجية ذلك الاسم الذي لم يأت عبثا كما انه لم يأت حبا بالإفرنج هذا لان حب من يحتلون البلاد مستحيل وإنما قد فرضه جمالها الصارخ شقراء والعينان زرقاوان شعر كستنائي وتجانس رائع بين الأنف والشفتين كل ذلك جعل الداية والنساء المحيطات يصرخون بصوت واحد:

ـــ فرنجية وسبحان الخالق" [١]

وتمثل هذه الشخصية صورة للذات المتقاطعة مع الآخر وقد يكمن السبب في مسلمة أن "التعلق الحضاري بالفكر الغربي يثير دائما قضية التمزق والتغريب... ولا يستطيع العربي أن يرفض نتاج العقل بما فيه من قيم الحرية والتأمل والعمق واحترام الإنسان والعمل والالتزام" [٢].

وقد كان من تبعات ذلك خطيئة الضابط الفرنسي الذي جعل زهيرة أم فرنجية ضحية من ضحاياه وكانت نتيجتها أن تولد فرنجية "جمال فرنجية يزداد كلما تراكضت الأيام والهمس والغمز يتناسلان أقاويل وحكايا وتفقس آلاف البيوض عن صلال تعبئ منعرجات القرية" [٣].

ومعاناة الزوج عساف لا تقل شأنا عن معاناة زهيرة في سطوة الفضيحة التي أوجدها الاحتلال من جهة وظلم ذوي القربى من جهة أخرى.

وتسترجع زهيرة أحداث تلك الفعلة التي ستبقى تدفع ثمنها "وزهيرة التي قررت يوما التخلص من العار الذي لحق بها وابنتها فحكايتها لن تبقى سرا فقد نشر الملازم موليه الخبر بتباه قذر" [٤].

وللمونولوجات الداخلية دورها في سرد الاسترجاعات الزمنية والتداعيات النفسية المؤلمة "صراخ فرنجية كان استجارة وتضرعا هكذا تهيأ لزهيرة وكأن الطفلة قد قرأت ما يدور برأس أمها "فعلا يا بنتي أنت مالك ذنب لا.. لا.. موتي أنا اسبق"[١].

---

[١] - جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص١١.

[٢] - سيد محمد وصالح قطب، **عبد المعطي سليم، عيسى مرسي، في أدب المرأة**، ص٣٤.

[٣] - جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص ١٢

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ١٢.

ويجسد المكان المغلق عزلة المرأة التي تحرص على الخروج سعيا نحو الخلاص والفكاك من قيود الحصار[٢] "ولدى زهيرة إحساس بان جدران غرفتها البازلتية السميكة ترجف إلى الداخل يتهيأ لها أنها تفتح ذراعيها كي تمنع انطباق الجدران عليها تستفيق فرنجية." [٣]

وتتولد في ظل الاسترجاع لذكريات الحادثة الفاجعة صور وصفية واقعية لكنها فانتازية "تصرخ في شبه عواء يعوي كلب في الخارج عواء مرا يدخل هذا العواء إلى نفسها شيئا من الرضى حيث تتصور أن الكلب يشاطرها أساها وضائقتها وانه ربما كان يحاول عبثا مساعدتها في إعادة جدران الغرفة إلى مكانها" [٤].

وعلى الرغم من أن عساف كان متواصلا في احتضانه للام وطفلتها؛ إلا انه مثّل نموذجا للشخصية المتقاطعة مع الآخر أيضا فهو يرفض ان تقتل زهيرة نفسها "اقسم عساف ان يقتل الملازم موليه الذي نصب لزوجته زهيرة كمينا على طريق عودتها الى البلدة" [٥].

ونلمح تقاطعا من نوع مختلف بين فرنجية وعساف الأب المتبني "كان يبش لها أحيانا وكأنها من لحمه ودمه وتارة يضيق بها وبنفسه فيبعدها عنه بترق ويخرج فلا يعود.. كل رموز عساف وغموض تصرفاته صارتالآنبالنسبة لفرنجيةكتابا مفتوحاتقرافيه عساف الأب عساف الثائر عساف المجروح الكرامة"[٦].

أما وجهة نظر زهيرة لنفسها فإنها تتضح في المونولوجات الداخلية الطويلة [٧] التي تعبر عن قطيعتها مع عساف "فمنذ أن جاء بها عساف من الجبل كان قد حمل معها العار ولا مفر وزهيرة المرأة المشتهاة الدافئة المشتعلة قد أكلت جمالها وشبابها الريبة وغلفها الدنس صارت في عيني عساف لعنة لا يمكن التخلص منها"[٨].

---

[١] - **المصدر السابق**، ص١٢

[٢] - سيد محمد وصالح قطب، عبد المعطي سليم، عيسى مرسي، **في أدب المرأة**، ص١٢٤.

[٣] - جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص١٣

[٤] - **المصدر نفسه**، ص١٣.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص١٧.

[٦] - **المصدر نفسه**، ص٢٦.

[٧] - **المصدر نفسه**، ص ٣٦و٣٧و٣٨.

[٨] - **المصدر نفسه**، ص٣٥.

وقد يتبع الراوي هذه التداعيات بالاقتحام السردي "سهرت الليل بطوله تسب وتشتم.. لم تكن بالقادرة على تبرير ما يمارسه القوي على الضعيف بأنه القدر إذ كيف للمسؤول عنه أن يسمح بتدنيس المقدسات وممارسة المحرمات وهو في شغل شاغل عن معاناة الأبرياء" [١].

ولعلّ من صور التصادم أو التقاطع مع الآخر صورة الثوار في نضالهم ضد الاحتلال "كان حوالي ثلاثمائة فارس من الثوار يزعزعون عاصفة من رمال الصحراء خلف حوافر خيولهم وقبل أن تهدأ الرمال كانت مصفحات انكليزية وفرنسية تتسابق للإحاطة بنجيع خيام الثوار المترامي في بطحاء الأزرق الغبار المنبعث خلف الآليات غطى المخيم بسحابة مرملة داكنة أجبرت أم الهواش على العطاس والسعال وإطلاق الشتائم: (يلعن أبوكم غبرتونا)" [٢].

وأكثر صور التقاطع رمزية تلك التي تكون بين عساف ومولية "عواء الذئب يجرح الأذن والفؤاد والملازم موليه تواق للقبض على العاصي عساف الذي حرمهم النوم" [٣].

وهنا تحصل مفارقة سردية تتأزم فيها الحبكة القصصية حين يفاجئ عساف الملازم موليه ليدوي صوت جهوري ويتبعه الصدى"نعم نحن الغيلان وهذا وادينا توقعوا ارموا سلاحكم ارفعوا أيديكم"[٤].

وصار موليه في قبضة عساف لتنعكس الصورة فيصبح موليه هو الأسير وعساف هو الفارس في تقابل دراماتيكي افترض تعادل كفة القوى بين الغالب والمغلوب "كانت يدي الملازم خلف ظهره ربط عنقه بسلسلة من الحديد كان قد هيأها خصيصا لهذه الساعة.. ربط جتزير الملازم موليه بسنام السرج وأطلق لفرسه العنان"[٥].

وتتصاعد الأحداث وتتطور لتكون لحظة التأزم حاصلة حين يكون عساف بين ثلاثة مفترقات "تشد أطرافه: مرض زهيرة الخطر الذي عتم على همومه الأخرى، مصير الملازم الأسير المقيد في مغارة

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٣٦.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٢١ .

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٤٤ .

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٤٥.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ٤٦.

في مجاهل الأرض، والطلب العاجل من قائد الثورة الذي تناحر إليه علم أمرين الأول أسر عساف للملازم موليه دون أخذ الإذن بذلك والثاني إقدام عساف على نسف بيت مرابعه ظاهر." [١]

لكن كل ذلك لا يعني شيئا إزاء الإحساس بأنه "منذ وطئت أقدام الغزاة ارض الوطن غلفته الخيبات، الخيارات كلها كانت مرة وكان القتال اقلها مرارة بالنسبة لعصبة مسكونة بترابه وحجارته لقد أمضى عساف الليل نهبا بين تلك الأفكار ونقائضها" [٢]

هذا الإحساس جعله يرسم المصير الذي ينبغي أن يختاره لنده الآخر: أما الانتقام واخذ الثار وأما العفو والتسامح ورد الإساءة بالإحسان وهو ما كان العرب قد أقاموا دولة العدل والإسلام على أساسه بما جعلهم قبلة الأمم الأخرى، فاختار عساف الخيار الأخير "ترك الأزرق في عتمة الأسود قادته الفرس إلى الوادي السحيق ثم صعدت به.." [٣]

وهنا يترك السارد تكملة مشهد معاونة عساف لنده موليه لينقلنا إلى مشهد من قصة أخرى[٤] حيث عساف على ظهر فرسه وخلفه زهيرة.

وحين يخبر عساف قائد الثورة بان الملازم قد أكلته الضبع يتوجس ويشك بالأمر "توجه إلى عساف وقد اشتدت تفاصيل وجهه وانتصب شارباه الغليظان وانتقل الدم إلى عينيه فلونهما. رمى عساف بنظرات كان وقعها عليه اشد من إحساسه بأزيز الرصاص حول أذنيه.." [٥]

وهذا ما ولد شرخا في الثقة بين الذوات مع بعضهم الذات المرؤوسة والذات الرئيسة مقابل تلاحم حدة التوافق بين الذات والآخر"كان عساف يعلم بأنه سيخضع لمحاكمة قاسية أمام زعيم الثوار لكنه كان على يقين بتراهة تلك المحاكمة" [٦]

ثم يعود الراوي بالقصة إلى ذكريات مضت حين كان الهواش وفرنجية صغيرين "وعندما كانت أمه تكرر فرنجية لا تناسبك يا هواش كان يزداد تعلقا بها" [١].

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٤٩.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٥٠.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٥١.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٥٢.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ٥٥ــ ٥٦.

[٦] - **المصدر نفسه**، ص ٥٧.

وهنا يتشكل تقاطع الذات العاشقة مع الآخر المعشوق فتحمل الذات إحساسا حادا يصل حد رفض الذات لنفسها " وكثيرا ما كان يتمنى أن يعود إلى طفولته لسبب واحد فقط وذلك كي يتسنى له اللعب معها والقرب منها وتأسف كثيرا لأنه كان يكبر وفرنجية تكبر وفرص اللقاء بينهما تصغر لان إحساس أم فرنجية بنضج ابنتها كان يتصاعد معه الردع الأمر والنهي وتضيق الحلقة عليها حتى صار الهواش بالنسبة لها حلما واللقاء مصادفة والسلام لا يكفي والقلب يهواه وأبو الهواش كان أقسى قلبا من أمه حيث تغيرت معاملته لابنه بعد أن غمز له صايل احد المقربين من سلطان قائلا: سمعنا أن الهواش بيحب بنت موليه" [٢]

انه الآخر الأجنبي كضلع نابت في شرخ العلاقة الحميمة بين الهواش وفرنجية لذلك تبوح أمها بسر ابنتها غير الشرعية فأبوها ضابط فرنسي اغتصب أمها في البلد وكل هذه الذكريات ترسم صورة للآخر في نفس الهواش فيتصور أن الفرنسي "قزم حقير ذو سحنة صهباء مقززة وتصور المتعاملين معه أشباحا يرشحون ذلا ومهانة قاماتهم واطئة وهم يجرون عربات المحتل ورؤوسهم ممدودة فوق صدورهم ترتطم ذقونهم بركبهم ونساء القرية يرحن ويجئن وعلى أكتافهن مناشل الماء المصنوعة من صاج رقيق لماع وتصور عيون الجنود تزني بهن عن بعد ثم بدا يختلط في سمعه رنين الأجراس اللواحة على صدور الجمال مع رنين الأجراس التي ترتطم بقوائم ثيران العمال." [٣]

وكذلك قصة مطاوع مع خطيبته زمرد "كثّف مطاوع زياراته للبيت ليس حرصا على الخطيبة بقدر ما هو الحرص على شمشمة أفكارها بحيث صارت كل جلسة لها عبارة عن مساجلات تنتهي بهزيمته في غالب الأحيان وكان في كل مرة يكشف هشاشة نفسه أمام توازن أفكارها.. وبدأ الندم يأكل تماسكه على ما افلت من لسانه عن سيرته الذاتية" [٤].

وتكون محصلة هذا التقاطع أن تتصادم الأم وابنتها بسبب مطاوع، فالخطيب يبادل أم الخطيبة مشاعر وجدانية و "قد تجرا على مد يدها اليسرى باتجاه كتفه وبلا شعور وبتلقائية طفولية سلمته يدها الأخرى، شد يدها.. وبهذا فقد احدث فجوة في جدار القلعة التي صار من الممكن احتلالها بيسر" [٥].

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٨٥.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٨٥ــ ٨٦.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٩١.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ١٣.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ١٣٣

وهذا ما يحمل زمرد على طرد مطاوع في ما يشبه لوحة وصفية فانتازية "صار مثل حمار يطرد من بستان الزهور أذناه رخوتان شفته السفلى مدلاة وعيناه مثل حدقتي بومة.." [١].

أما الأم "فقد انهارت مثل كوارة من طين تحت مطر غزير تنساب الدموع من عينيها وهي دون حراك وربما كانت بلا وعي" [٢].

وينتهي الحال بزمرد في مشفى المجانين "أفاقت زمرد في عشية اليوم التالي تصورت أو تخيلت فوجدت نفسها على سرير آخر وبملابس أخرى وفي مكان لم نشاهده مسبقا أزعجها لون الفستان الأصفر الذي ترتديه حاولت تحريك أطرافها عبثا كانت تحاول ومن خلال الوجوه المحيطة بسريرها والتي لا تعرف منها وبها سابقا خمنت أنها ربما كانت نزيلة في مشفى للمجانين"[٣].

ويكون التقاطع مع قادة الثورة سببا في فصل عساف عن الثورة "فذهب إلى الجبل مثل عجل هائج صار أعجوبة في الانقضاض ذئبا في السطو ثعلبا في التخفي لبوة إذا بطش عفيفا عن كل صغيرة إذا غلب" [٤]. وفي الجانب الآخر الجنود المحتلون "وفي شبه ساحة وسط الخيام ترجل عدد من الجنود يميز لونهم عن لون الأرض بنادقهم وحرابهم اللماعة ثم نزل من سيارة جيب ضابطان احدهما انكليزي والآخر فرنسي" [٥]

إن بين عساف رمز الثورة ومحمود رمز المهادنة والخيانة في مناصرة الأجنبي تقاطعا أخلاقيا "عندما كان الليل يوزع أحلامه على الأدمغة الغافية دخل عساف على مدير الناحية مثل الجن فوهة بندقيته تطبع على شفة النائم قبلة باردة ارتعش النائم أبصر نصف إبصار فوجئ فغر فاه وحملق برعب. يرجع عساف بندقيته ويمطر محمود باللائمة على انصياعه لمشيئة الفرنساوي مستهجنا منه كل سلوك ضد أبناء قبيلته"[٦].

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ١٣٤.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ١٤٠.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ١٤٧.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٢٨.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ٢١.

[٦] - **المصدر نفسه**، ص ٢٨.

وفي خضم حوار دراماتيكي يتدخل الراوي فيصف مشاعر محمود في الوعد الذي قطعه لعساف "محمود الضابط العربي في الجيش الفرنسي المحتل يقع نهبا لندم سيأكل توازنه الوعد الذي قطعه لعساف صار مثل صخرة تجثم فوق صدره فماذا لو انكشفت المؤامرة وانقلب السحر على الساحر لكنه وقد باع نفسه للمحتل بدأ يشعر بالندم" [١].

ومن ثم تتداعى الأفكار في رأس عساف "تمتم الآن نصحته وحذرته لكن شو نعمل رأسه يابس وفطن محمود إلى نفسه والى واقعه الآن فيقرعهما بعنف لكن سلطان كان أعقل مني ترك البلاد وبقي حرا وأنا طلعت خسران" [٢].

وهذه الهواجس تقض مضجع محمود لتؤكد أن خيانة الذات ومهادنة الآخر لن تكون نتيجتها إلا الخيبة والندم فالمحتل سيبقى هو المستفيد في كل الأحوال أما هو فسيُلفظ لفظ النواة.

وتدفع قطيعة عساف مع الآخر إلى أن يعد كمينا فيأخذ مفاتيح السجن من ضابط فرنسي في مناورة تنتهي بإطلاق النار على ذلك الضابط داخل سجن القلعة "استعاد كل من الثوار سلاحه من داخل ركني القش وبعد لحظات صاروا في قلب اللهب لقد تمكنوا من قتل اثنين من حرس السجن الفرنسيين بالسلاح الأبيض" [٣].

لكن المفاجأة انه لم يجد سجينا واحدا فيعرف عند ذاك أن فخا نصب له. وتكون النهاية أن يقتل عساف على يد أولئك العملاء ومنهم الملازم سعيد الذي تدور الشكوك حوله وكذلك حول راضي الذي رافق عسافا في المهمة.

ثم يكون الصدام مع الآخر الفرنسي في سوريا الذي يجند بعض المواطنين المتطوعين تحت إمرة نورمان [٤]، منتهيا بهزيمتهم أمام الثوار في تل الخروف "هربت المفرزة السورية المسخرة في حملة ميشو وتشتت الجند بكل اتجاه قادة العربات تركوا عرباتهم تسير وانزلقوا عنها فرارا من الموت فاصطدمت العربات ببعضها والمجترات تصعد حيطان الكروم وتنقلب بغالهم المحملة بالذخيرة."[٥]

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٣٢.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٤١.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ١١٧.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ١٩٨.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ١٩٢.

وقد تتقاطع الذات المستلبة مع نفسها حين يعتمل في دواخلها الإحساس بالنقيصة والخيبة مثلما حصل مع فرنجية وهي صغيرة عندما أعطاها قائد الثورة ليرة عثمانية ذهبية معلقة على صدرها فقالت لها مشايخ الأرملة المسترجلة (يا عيني يا عيني فرنسية وتلبس عثمانية)" [١]

وكانت أمها تقول لها "ستسددين عيون الثورة يا فرنجية آه مضروب على رسنك يا بنتي طول العمر"[٢]

ونجد في المستوى نفسه من المهادنة لقوى الشر شخصية المستخدم اللبلاب الذي يصفه الكاتب بالأعور وهو إذا قال فعل وانه عضو بارز في قيادة التنظيم يحاول التجسس على المدرس سالم الذي يتجاهل قدومه إلى الصف ويتابع الشرح "المستخدم عاد ودفع ظلفة الباب بقدمه ثم وقف سادا فتحة الباب بجسده ودون ان ينبس ببنت شفة بقي يحدق من عينه الوحيدة بعيني المدرس غير ابه بفضول الطلاب الصامت المكبوت والموجه إليه بحقد ظاهر" [٣].

وهناك شخصية تشابه اللبلاب هي شخصية سلمان "دليلهم المحصن بتواطؤ مدروس فقد كانت ضربات قلبه هي الأقل والأهدأ يسير مستمتعا بالتنقل قفزا بين حجر وحجر يلتف حول تجمعات الغار والنعنع البري مثل ثعلب" [٤].

ولأنه يساعد المحتل على أهل بلده فقد أهدر كرامته وصار تابعا للأجنبي "يرد بثقة : وادي الغيل سيدي"، ثم إذا زلت قدمه وارتطم مسدسه بصخرة فانه لا يعير ذلك اهتماما قدر اهتمامه برد الجواب على سؤال الملازم موليه ماذا تعني كلمة غيل بالعربية فيقول وكأن شيئا لم يكن (الغيل جمع غول وهو حيوان خرافي يا سيدي"[٥].

ومع تقادم الأجيال فأن هذا الصراع الأزلي مع الآخر سيستمر حتى إذا وصلنا إلى جيل الأحفاد الذي مثله سمير، فإننا نجد أن ذلك التذمر من الآخر الفرنسي قد تمثل في اقتران ولادته بنكسة حزيران

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ١٠٣.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ١٠٣.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٣٣٠.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٤٤.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ٤٥.

وكذلك في الشعارات الجوفاء التي تتردد على مسامعه [١]، كل ذلك لم يمنع سمير من أن يقرر الرحيل إلى فرنسا ليكون في تماس مباشر مع الآخر "وفي باريس وفي هذه اللحظات بالذات كان صدر سمير يضيق حتى يكاد يهرس عضلة قلبه هذا على الرغم من انبهاره بكل شيء هناك.." [٢].

إلا إن المقام لم يطب له في فرنسا فأخذ يسخر من نفسه "لقد صرت دنكيشوتيا أتوهم أخطارا لا وجود لها" وهنا يتداعى السارد كلي العلم مع شخصية سمير "فطواحين الهواء ربما كانت هي من أوحى إليه بسرفانتس" [٣].

وأسهمت الذاكرة ومرجعياتها الثقافية المتأصلة بالوطن وأهله في زيادة هذا الإحساس بالانفصال عن الآخر والشرود عنه ومن تلك المرجعيات "الفرنسي القاتل الشهاب الدموي فرنسا كارييه واندريه ودي جوفيتيل وميشوليت هي فرنسا التي يراها الان حتى بدا يعيد النظر في قناعاته عن الشيوعية وعن آراء ماركس ولينين" [٤].

وهذا ما جعله فريسة التصارع بين ذاته ووطنه وتاريخه وبين الآخر بجبروته وتسلطه ليستمع أخيرا لنداء الذات فيقرر العودة إلى الوطن لاهثا للحاق "بقطار القهر قطار يجبر ركابه على التصفيق لجلاديهم لا بل ويجبرون على الرقص والغناء احتفاء بذلهم وفقرهم سمير يلعن ميكافيلي" [٥]

وقد أوصله ذلك إلى الهاوية حين اختار أن يسقط نفسه في وادي الراين العميق في مشهد سحري واقعي "كان قد أدار ظهره لوادي الراين العميق وصرخ لها بصوت ردده الوادي عدة مرات : آسيا.. يا.. يا.. يا، ثم انقلب على قفاه وقد رحب به الراين قربانا جاءه من بلاد بعيدة" [٦]

وتكون الغلبة للآخر الأقوى لما له من قوة ونفاذ وسيطرة وتكون الخسارة للأضعف المغلوب /الذات الأنا المكبوتة المقموعة والمظلومة العاجزة عن معادلة كفة القوى وهذه وجهة نظر تحتاج من

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٢٣٦.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٢٤٤.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٢٤٥.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٢٤٦.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ٢٤٨.

[٦] - **المصدر نفسه**، ص ٢٤٩.

"الفنان إلى وعي متيقظ يمكنه من النفاذ إلى حركة السير التاريخية بكل انطلاقها وعوامل دفعها أو تعويقها ورؤية مواقعها المتصارعة ومحصلة هذا السير وتركيب المجتمعات وعلاقات هذا التركيب" [١].

وهنا تتأكد رؤيا العالم "مشتركة بين مؤلفين وأدباء يختلفون غاية الاختلاف.. مما يثبت فكرة الشعور الجمعي بصورة ضمنية"[٢].

وفي مقابل هذه الصورة للآخر نجد في الرواية صورة أخرى تستعيض عن لغة الغالب والمغلوب، بلغة التصالح والتعارف والانفتاح، فالقوي يساعد الضعيف والضعيف يستنجد بالقوي في جو من التصالح و المشاركة.

٢. الآخر وسيطا تواصليا

قد يتجسد الآخر بالنسبة إلى الذات كصورة مؤتلفة مع كينونتها لا يعارضها أو يناقشها وذلك حين يكون حبيبا باقيا مهما تغير الزمن وتبدلت الأماكن فهو قسيم روحها وتوأمها.. وعندئذ "تتكون وجهة النظر من تفاعل الذات المدركة من معطيات عالمها ومع غيرها من الذوات المحيطة بها ومع نفسها أيضا" [٣].

ويمثل عساف هذا الشكل من أشكال الذات في علاقته مع الآخر زهيرة التي تمثل هذه الصورة خير تمثيل، فعلى الرغم مما لحق بزهيرة من عار إلا انه بقي وفيا ومحبا لها إلى درجة انه لم يحاول ولو مرة إشعارها بالعار الذي يتلبسها من فعلة الملازم موليه.

ونطالع في بداية الرواية الأجواء التي جمعت بين زهيرة وعساف في استباق لزمن آت سوف يسترجعه الراوي أو الذات الثانية للمؤلف فيما سيلحق من فصول الرواية، ولهذا فان القارئ حين يقرأ المقطع الآتي لا يعرف بعد الذنب الذي تلبست به زهيرة أو المصير الذي آلت إليه "يطرق باب الغرفة بهدوء ينتاب زهيرة إحساس يوحي بأنها بلا مفاصل بلا إرادة بلا لسان خاصة أنها كانت قد سمعت قبل

---

[١] - شفيق طه النوباني، **الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث عبد الرحمن ياغي أنموذجا**، ص٥٣.

[٢] - نبيل راغب ، **موسوعة النظريات الأدبية /أدبيات موسوعة**، ص١٢٢... ورؤيا العالم بالنسبة لغولدمان هي: هذا المجموع من التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء طائفة ما وهي طبقة اجتماعية في اغلب الأحايين وتجعلهم يعارضون الطوائف الأخرى. ينظر: لوسيان غولدمان، ومجموعة باحثين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي.

[٣] - سيد محمد وصالح قطب، عبد المعطي سليم، عيسى مرسي، **في أدب المرأة**، ص١٠٤.

لحظات صيحات خجولة من ديك متسرع يستعجل الصياح. يطرق الباب مرة أخرى وتتسرب من شقوقه كلمة السر الطرق يخيف الطفلة تصرخ كأن لصرخة الطفلة فعل المنبه لزهيرة من غيبوبة صاحية حملتها وانطلقت ترفع مزلاج الباب الليل يتهالك ومقاومتها تتهالك وعساف يرمي بندقيته خلف الباب يترع كوفيته والعقال يفك عرا رداء هرئ يحتضن زهيرة والطفلة معا" [١].

وتعكس علاقة فرنجية الطفلة بعساف صورة التواصل مع الآخر الأب "عندما غاصت فرنجية في أعماق ذاكرتها صارت ترسم لعساف صورة أجمل ثم بدأت ترى البعد الثلث لكل تصرف من تصرفاته" [٢].

وهذا بعد من أبعاد التجسد الروحي للتواصل الإنساني "ارتمى عساف على ظهره تناول الطفلة وأجلسها فوق صدره والسراج ينشر فوق وجه الطفلة غلالات متواترة من نور الطفلة تعبث بشعر صدره الذي تفرس أصابعها في شعر ذقته الكثيف وتجذبه إليها"[٣].

ولما علم بما جرى لزهيرة في غيابه "اقسم عساف أن يقتل الملازم موليه الذي نصب لزوجته زهيرة كمينا على طريق عودتها إلى البلدة" [٤]، لكن ذلك لم يغير حنين عساف لزهيرة وحبه لها لهذا غلب حب عساف حنقه "حمل عساف زوجته على ظهر حصانه بحنان ظاهر ثم حمل الطفلة بأعصاب باردة واودعها حضن أمها"[٥]، وفي أجواء واقعية سحرية يتعمد المؤلف توشيح السرد بها لتصطبغ صورة الآخر بصيغة رومانسية "عساف يبدي جوعا ويمارس الأكل بنهم لقد كان اللقاء لطيفا جدا وشرسا جدا حرق تعب المسير بلحظات ثم حرق بضعة شهور من الحرمان بلحظات" [٦].

ثم يستبق السارد العليم الخارجي الأحداث فينقلنا إلى فرنجية العجوز وقد تعلقت بالهواش الذي سيكون صورة الآخر العاشق "وبلمحة بصر انتقلا بذاكرتيهما فورا إلى مرتع الروح في وادي السرحان طفلي وادي المنفى المدللين على رمل الصحراء" [٧].

---

[١] - جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص١٤.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٢٧.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ١٤ــ ١٥.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ١٧.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ١٨.

[٦] - **المصدر نفسه**، ص ١٤.

[٧] - **المصدر نفسه**، ص ٢٥.

ويسبر السارد أو أنا الراوي الغائب وعي الشخصية فيعود بذاكرة فرجية إلى الصبا لتتذكر الهواش طفلا "ابن السادسة يحدق بالقادمين الجدد وقد لفتت نظره غدائر فرنجية التي تشبه قصاصات من ذهب بياض رجليها ونعومة عنقها كل ذلك كان قد أثار لديه الإحساس بالمقارنة المرة بين سحنته السوداء الفاحمة وبينها مما أشعره بالخجل" [١]، ووصل الأمر إلى أن قال فيها شعرا غنته البنات في حفلات الزواج.. [٢].

وكانت علاقة فرنجية بسالم علاقة أم بابنها وعلى الرغم من أنها بنت موليه الآخر المحتل إلا أنّ ولعها بسالم وحنوها عليه جعلها تجد فيه ابنا بارا لأرضه التي استشهد من اجلها [٣].

وسالم صورة مخالفة لمطاوع فسالم رمز لحب الوطن والفداء من اجله في حين كان مطاوع مثال الخيانة للوطن والغدر به "بينما كان مطاوع يرتقي سالم الرتب من بدايته ثم يحصل في كل يوم على مكسب جديد كان سالم يعاني التشرد محاولا ردع أظفار الفقر من أن تنهشه أو تجهز على خالته فرنجية" [٤].

وكانت فرنجية العجوز قد وقعت فريسة للمحتل مرة أخرى من خلال فاجعة سالم الذي انصهرت به الدبابة بنيران الأجنبي وقبل ذلك كانت "قد لاحقتها لعنة القدر فوق ارض الوطن وبخاصة عندما اعتبر سالم منبوذا بسبب رأيه السياسي أمام قوم لا يسمعون إلا صوتهم" [٥].

ولعل من أكثر صور الآخر تعاطفا وغرابة تعاطف عساف مع غريمه موليه بعد أن وقع أسيرا في قبضة عساف في مفارقة سردية تبدل فيها ميزان القوى بين الضعيف والقوي وبشكل قد يوهم القارئ بما يخبأه عساف لموليه "وقبل أن يهاجم الضوء فلول الليل المهزوم غادرت فرس عساف به فناء الدار تحمل تحته في فتحتي الخرج قربتين أحداهما معبأة باللبن والثانية بالماء والخبز مع التمر والقليل من التبغ ترك الأزرق" [٦].

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٦١.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٦٦.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٢٣٠.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٩٩ .

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ٢٢٥ .

[٦] - **المصدر نفسه**، ص ٥١.

بهذا الفعل يؤكد عساف طبيعته فهو لا يضمر حقدا للآخر وقد كان متعاونا معه غير موذ له وهو حين يدرك عدم وجود موليه في المغارة تنتابه الهواجس "أسئلة كثيرة كان قد طرحها على نفسه لأنه يعلم أن موليه مربوط بشكل محكم ولن يستطيع تخليص نفسه.. وعلى الرغم من خيانة الفكرة لأهدافه فقد جلبت له شيئا من راحة الضمير وها قد حددت الأقدار مصير موليه بغير إرادة منه قرّب كفه من فمه وقبلها وكذا فعل بالأخرى رحمه الله أنهما باتتا نظيفتين من دم موليه" [١].

لكن الواقعة لم تسرد كلها فقد ترك الراوي جزءا مهما من تكملتها ليعود إليه في فصل لاحق وليحكي من وجهة نظر موليه في سرد ذاتي مخالفا سرده الموضوعي الذي سارت عليه الرواية كلها. وإذا كان السرد على هيأة تقرير مترجم ومكتوب بتوقيع موليه فانه كان تفصيليا إلى درجة التماهي في دقائق المشاهد السردية.

فيكون في قتل عساف للضبع ولملمته لبعض العظام المسحوقة ولرتبة موليه ورقمه المعدني وخوذته إيهام لعلية القوم وقائدهم أن عسافا أخذ بثأره وقتل غريمه شر قتلة.

والحقيقة أن الضبع أسهمت في أخذ الثأر دون أن تتلطخ يد عساف بدم موليه لكن قائد الثورة "رمى إلى عساف بنظرات كان وقعها عليه اشد من إحساسه بأزيز الرصاص حول أذنيه وبعد لحظة صمت انفجر الرعد على شكل وابل من الأسئلة :

ـــ وين موليه يا عساف ؟ ثم أشاح بوجهه عنه وكأنه لا يريد أن يسمع منه جوابا"[٢].

وهذه الشكوك تبقى مساورة للقوم تجاه عساف الذي " كان يعلم بأنه سيخضع لمحاكمة قاسية أمام زعيم الثوار لكنه كان على يقين بتراهة تلك المحاكمة.." [٣] ويشاطر قائد الثورة عسافا همه فيأمر بإعطائه بعض المؤونة لتسد ضيق حاله.

وكان قائد الثورة مثالا للآخر المتعاون وصورة للأب الروحي للثوار[١]وكان التفاعل بين الثوار مع بعضهم صورة للتعاون والتواصل أيضا وتشد المقاتلين الثوار أواصر اللحمة والتواصل "لكن هذا التوزيع

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٥١.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٥٥ـــ ٥٦.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٥٧.

لا يعني بأي حال من الأحوال وجود قطيعة بين مقاتلي المقارن الأربعة الجميع يعرفون بعضهم تماما كما أن أي مقاتل كان يعرف موقعه ولا يتعداه الكل يأتمر بأمر وجيه"[٢].

وتعود الرواية في الفصل العاشر إلى كشف نهاية موليه التي أخفيت نهايتها في ما سبق حين نجا موليه وكتب مقالا في صحيفة فرنسية فيثير غضب الحاكم العسكري الفرنسي في سورية وبذلك يتحول الآخر من كونه مؤازرا لأبناء جلدته إلى العكس فهو مؤازر لعساف ومضاد للحاكم الفرنسي بما يشبه موقف عساف حين خالف قائد الثورة.

وصارت حكاية أن الضبع قد أكلته ليست كل القصة فهناك جزء خاف منها..وما كان لهذا الجزء أن يكشف لولا قيام الصحافة بترجمة التحقيق ونشره وتوظيفه في خدمة الثورة وتكون نتيجة هذه المفارقة هو تصوير همجية المحتل مقابل شهامة الثوار.

وتكون عبارة "الليونتان موليه يبرئ قاتله "هي العنوان الذي يختزل هذا التلاقي بين الذات والآخر ولان هذا المحور جزء أساس في بنية الخطاب السردي[٣] لذلك عمد المؤلف إلى تغير سياق السرد فجعل السارد مثلي القصة داخليا يسرد بلسان موليه نفسه كاشفا عن سر مؤازرة عساف له. لتكون وجهة النظر مصاحبة لا ورائية وباسترجاع دقيق يحفل بمشاهد درامية.

الخاتمة

كشفت هذه الدراسة أن فاعلية السرد في رواية (التجذيف في الوحل) تمثلت في الرصد الاجتماعي للذات والآخر من خلال:

١. أن حضور الذات كان في صيغة تعادلية مع الآخر الذي توزعت ملامحه بين الموضوعية والذاتية.

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٧٦ــ٧٧

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٣٩

[٣] - **المصدر نفسه**، ص٢٢٤ــ٢٢٢

٢. أن صورة الذات لم تتحدد إلا بتعالقها مع صورة الآخر في نظرة تعادلية لكل منهما فقد تكون الذات إيجابية مع الآخر أو قد تكون مستلبة من قبل الآخر حين يغدو قامعا لها.
٣. أن مكابدات الواقع منحت الذات تكاملها في احتوائها للآخر معاديا وصديقا وهذا ما جعل المتن الروائي محيلا على العنوان الرئيس الذي يبقى هو الثيمة الأساس التي توحي بالانبلاج لتحدٍّ مستمر ومقاومة لا تقهر واستمرارية لا تعرف المهادنة أو الكلل تجاه الآخر..
٤. شكل الآخر ثيمة موضوعية متخذا إحدى صورتين في تعالقه مع الذات فهو إما ندا متقاطعا أو وسيطا تواصليا. ومن صور التصادم أو التقاطع مع الآخر صورة الثوار في نضالهم ضد الاحتلال وصورة الذات العاشقة مع الآخر المعشوق وقد تتقاطع الذات المستلبة مع نفسها حين يعتمل في دواخلها الإحساس بالنقيصة والخيبة.
٥. ويتجسد الآخر بالنسبة إلى الذات وسيطا تواصليا يأتلف مع كينونتها فلا يعارضها في جو من التصالح و المشاركة ويمثل عساف هذا الشكل من أشكال الذات في علاقته مع زهيرة وكذلك علاقة فرنجية الطفلة بعساف و تعاطف هذا الأخير مع غريمه موليه.

قائمة المصادر والمراجع

١. أحمد، محمد فتوح، **جدليات النص الأدبي**، ط١، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.
٢. التكريتي، ناجي، **تأملات فلسفية**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨.
٣. ثامر، فاضل، **الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي**، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.
٤. جماعة من الباحثين، **جماليات المكان**، ط٢، الدار البيضاء: دار قرطبة للطبع، ١٩٨٨.
٥. جينيت، جيرار ترجمة محمد وآخرين، **خطاب الحكاية**، ط ٢، المجلس الأعلى للثقافة، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٧.

٦. خوري، الياس، **تجربة البحث عن افق مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة**، بيروت: مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٧٤.

٧. راغب، نبيل، **موسوعة النظريات الأدبية/أدبيات موسوعة**، ط١، القاهرة: طبع دار نوبار للطباعة، الشركة المصرية للنشر، ٢٠٠٣.

٨. سلطان، جاسم حسين، **الخطاب النقدي حول السياب**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٧.

٩. سويدان، سامي، **أبحاث في النص الروائي العربي**، ط١، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦.

١٠. شقير، جميل سلوم، التجذيف في الوحل رواية، الطبعة الأولى، دار علاء الدين للنشر، ٢٠٠٤.

١١. عصفور، محمد، **مفاهيم نقدية**، رينيه ويليك، تر:، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،١٩٨٧..

١٢. العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط١، بيروت لبنان: دار الفارابي، ١٩٩٠.

١٣. العيد، يمنى، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ط ١، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٨.

١٤. عيلان، عمر، **النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد**، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠.

١٥. غولدمان، لوسيان ومجموعة باحثين، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ط١، ترجمة محمد سبيلا، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤.

١٦. قطب، سيد محمد وصالح، عبد المعطي سليم، عيسى مرسي، **في أدب المرأة**، القاهرة: دار نوبار للطباعة، مكتبة لبنان ناشرون،٢٠٠٠.

١٧.النوباني، شفيق طه، **الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث عبد الرحمن ياغي أنموذجا،** ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.

١٨. هياس، خليل شكري، **القصيدة السيرذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب،** الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.

١٩. يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي (النص ــ السياق)**، ط١، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩.

روایت از زبان شخص دیگر در جلوه گر شدن انتزاع از خود (نگاهی نقدی در روایت قایقرانی در گل ولای)

دکتر نادیه هناوی سعدون*

«قایقرانی در گل و لای» رمانی است که حوادث آن از واقعیت های تاریخی معاصر برگرفته شده است و شخصیت های آن وضعیت اسف باری دارند که با همدیگر در تضاد می باشند؛ و بعد از پیروزی در گل و لای گُم می شوند؛ و این همان چیزی است که رمان بر آن تأکید دارد.

این پژوهش نشان داده است که ضمیر گوینده خویش با شخص دیگر در تعادل است چراکه با آن پیوند می خورد و حوادث واقعیت، خویش را به تکامل می رساند و شخص دیگر را چه دوستانه و چه خصمانه در برمی گیرد؛ که این مسأله باعث می شود متن رمان بیانگر چالش دائمی درون باشد و مقاومت شکست ناپذیر و تداوم خستگی ناپذیر در برابر دیگر را به نمایش بگذارد.

از تصاویر برخورد با دیگر، تصویر انقلابیون در مبارزه شان با اشغالگران است و از جمله تصاویر ارتباط گیری آن دو (خود و دیگر)، رابطه ی عساف با گُل، رابطه ی دختربچه ی فرنگی با عساف و مهربانی عساف با رقیب خود می باشد.

این پژوهش دارای 4 محور می باشد: 1- گفتمان روایی 2- روایت دیگر 3- بخش دیگر به عنوان ندای متقاطع 4- بخش دیگر به عنوان واسطه ی ارتباطی، همراه با یک مقدمه و یک نتیجه گیری از مهم ترین نتایج و فهرست منابع.

کلید واژه ها: روایت، دیگر، ذات، قایقرانی در گِل.

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مستنصریه عراق. nada2007hk@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱٦/۰۱/۱۳۹۲هـ.ش= ۰۵/۰٤/۲۰۱۳م تاریخ پذیرش: ۱۵/۰٤/۱۳۹۲ هـ.ش = ۰٦/۰۷/۲۰۱۳م

Third Person Narrator as Migration from self in Rowing in the Mud

Dr. Nadieh Hanavi Sadoun*

Abstract:

The events in Rowing in the Mud is taken from contemporary historical realities and its characters are in deploable condithion. They are lost in mud after victory. The research reveal that first person narrator doratails with thirth person in the conveying and its characters are in deplorable condition. They are lost in mud after victory. The research reveal that first person narrator doretails with third person in the conveying and development of events in the story, whether the other person is with a friendly or enemical attitude. This means that the novel manifests a permanent internal challenge and represents an indefeatable resistance and persistence in the face of others. The images of confrontation with others includes the images of rerolutionaries facing the occuplers, the interaction of self and others. The relationship between Assaf and Zahira, Franjieh child and Assaf and Assaf s sympathy with rivals. This research revolves around four themes: 1) the narrative discourse, 2) The narrative of the other, 3) the other as an enemy and, 40 the other as a friend

Keywords: self, Rowing in the Mud, Narrator.

* Assistant professor، Mostansarieh University, Iraq.