استراتيجيات السرد في رواية (براري الحمى)

الدكتورة فاطمة بدر
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية

المقدمة:

شهدت الرواية تنوعاً كبيراً في أشكالها وانساقها – بانتهاكها حدود الاجناس الأدبية – وبعد سعي كتابها إلى مغامرة جمالية شكلية تنصب على هدم بنية الحكاية، وتفتيت معناها بتدمير المبنى التقليدي لها، وتحطيم القواعد الفنية المألوفة، واللعب بأساليب كتابية جديدة ، لخلق عوالم رحبة من التخييل تحمل في طياتها أنواعاً من السرد .

لقد انصب جل اهتمام الرواية اليوم بذهنية البطل ، وما يشوبها من اختلال، وتهويم وتخيل ، والتباس ، وعطب الذاكرة ، إذ أصبح الحلم ، والكابوس ، والهذيان من المعطيات الأساسية في الرواية ؛ فضلاً عن تهشيم العلاقات بانتقال الراوي في سرده بين الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، ومن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ، والتحرر من خطية السرد ونمطيته عبر الخلخلة السردية من تفتيت الأحداث وتهشيمها ، والتشكيك بواقعيتها ، وتهشيم اللازمنة ، وكسر منطق التماسك واستبداله بمنطق التفكيك ، وعدم الاكتراث للترابط الداخلي ، وتكرار العبارات ، وتوصيف الأشياء بلغة يسودها التساؤل ، ونفي الإيهام ، كذلك اعتماد الرواية على مدونة لغوية ذات شحنات شعرية إيحائية لا حد لها .

لقد أصبح الهدم أنموذجاً شائعاً لدى الكثير من الكتاب ، وتفنن هؤلاء في صوغ السرد واللعب بأساليبه بناءً على استراتيجيات يراها الكاتب مناسبة للطرح ، في ضوء ما تتيحه قوانين النوع من معطيات ، وعلى وفق تشكلات نسيج النص ؛ لاستنباط انساق بنائية وجمالية تحقق فرادة وخصوصية يتجاوز الكاتب بها التبعية والتقليد ؛ لاسيما بعد أن أصبحت الكتابة الروائية : ((احترافاً لا تقليداً ، واستشكالاً لا مطابقة ، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة)) (١) .

أدت روايات إبراهيم نصر الله مهمة مثمرة ،سيما روايته (براري الحمى) هذه القصيدة الغنائية المتأججة التي تحمل في ذاتها عوامل انفجارها خوفاً من الصحراء كما وصفها - جيرمي ريد) (٢) قامت بتعرية اللاوعي العربي ومحاكمة واقعه عبر عقله بالتركيز على نفسية البطل المنسحقة التي عكست واقعاً مفعماً بالضعف ، والعجز ، وعدم إدراك الذات بطريقة بانورامية تم تسليط الضوء على البطل ، وما يحيط به ، وقد نال بذلك حظوة كبيرة من الاهتمام؛ لكونه العصب الرئيس الذي يتمركز حوله النص ، فضلاً عن اكتساب الحدث الشمولية .

تأسيساً على هذا الطرح ، وددت تحليل أولويات السرد عبر رصد مكونات الخطاب السردي ، وما فيه من ثيمات وتقنيات مهمة وهي كالأتي:

١ – الفنتازيا الكافكوية :

إن السمة الفنتازية التي إنمازت بها هذه الرواية هي توجيه ألياتها نحو انتهاك السياق التقليدي ، بانتهاك البنية التركيبية لها ، حيث سيطرت الأجواء الكافكوية المرعبة ، وما فيها من تشوهات ، واضطرابات ، وتهويمات بصرية وذهنية ، لقد سيطرت على عالم (محمد حماد) – المدرس في منطقة صحراوية منعزلة في (الجزيرة العربية – الأوهام ، والرؤى المشوشة ، لقد أدت حُمّى المكان بهذا البطل القيام بأعمال غريبة ، وتصرفات غير مستساغة لايقبلها الواقع، ولا العقل ، ليؤسس عالماً غريباً يسبح فيه ، إذ تنشطر ذات البطل ، ويحس بأن له صنو يحمل اسمه ، وأوصافه ليصل به الحد إلى إقامة حوار معه على طول خط الرواية (حوار داخلي بين اثنين الأنا والآخر) ، يوصف هذا البطل انه ميت ، ويترتب عليه دفع تكاليف دفنه

، ولكن يراود البطل أن صنوه الذي يشاركه حياته قد فقد ، ومن هنا يبدأ البحث عن هذا الآخر .

لقد حاول نصر الله بلورة رؤية كافكا في روايته ، شأنه في ذلك شأن الكثير من الكتاب العرب أمثال (جبرا ابراهيم جبرا) في روايته (الغرف الأخرى)، و(الياس فركوح) في روايته (أعمدة الغبار) ، و(صنع الله ابراهيم) في روايته (اللجنة) و... إذ قام بتذويب أجزاء من رواية (القضية) في روايته وامتصاصها بوعي وقصدية، مشعراً القارئ عبر هيكلية الرواية، والأجواء المسيطرة عليها، أنه إزاء نص تم انتاجه من تذويب النص الآخر مضيفاً على خطاب الآخر نغمته وتعبيره، وأسلوبه الخاصتين[٣] .

يمكننا أن نحصي بعض النقاط التي توصل إليها البحث للكشف عن كيفية امتصاص الرواية وتذويبها .

١- مداهمة البطل في شقته ، إذ يستيقظ ك بطل رواية (القضية) من نومه ، ويقرع الجرس ليفاجئ أمام رجلين يقتحمان غرفته التي يقيم فيها ، ويعلمه أحدهم بأنه رهن الاعتقال [٤] ، وفي رواية (براري الحُمّى) يستيقظ (محمد حماد) بطل الرواية من نومه بعد أن يطرق عليه الباب مجموعة يعلموه بأنه ميت ، وعليه دفع تكاليف دفنه .

٢- مطاردة البطل أو اعتقاله : يعتقل البطل في رواية (القضية) دون أن يقترف ذنباً أو عملاً شريراً يقول المفتش لـ(ك) : ((آه .. لقد اخطأت فهم قصدي ، أنت معتقل ، وهذا شيء ما فيه شك ، ولكن لاينبغي أن يعوقك هذا عن القيام بوظيفتك))[٤]، أما المطاردة أو الاعتقال في رواية (براري الحُمّى) فتأخذ شكلاً آخر من المطاردات الكابوسية ، إذ تومي الحوارات إلى القيد والاستسلام وإلقاء القبض .

يقول: ((ثم احكموا الطوق حولي ، طوال طوافنا هذه الليلة لم نصادف تقطيبة حادة مثل تلك التي تحتل ملامحك ، كما إننا لم نسمع أية كلمة احتجاج))[٥].

أما إلقاء القبض على محمد حماد فيقول الشرطي :

إني ألقي القبض عليك .. وأشار بأصبعه إليك ...

رافعاً يده كأنه يصوب مسدساً بين عينيك .

- لماذا ؟

- بتهمة قتل رفيقك حماد
- هل وجدتم جثته ؟
- لا .
- هل وصلتم إلى ثريبان .
- كل الشبهات تدور حولك .. لقد قتلته الرئيس . يقول لابد أنك أخفيت جثة رفيقك)) (٦) .

٣- يسود كلا الروايتين التساؤل عن الدوافع والأسباب التي تبدو مجهولة وسرية ، إذ يتساءل البطل لماذا يعتقلونه (٧) ، ويتساءل البطل في (براري الحُمّى) عن اختفاء الآخر: ((هو مضى ، لست تدري الآن كيف ، هل اخترق الجدار، أم الباب المغلق من الداخل ، أم من معبر الخفافيش إليك ؟ وإلى الشحوب القنديل لعله هنا ؟ .. ناديت حتى اختلط صوتك بالرعد)) (٨) .

٤- يسود أغلب هاتين الروايتين الخوف من مواجهة السلطة ، وهذا يومئ إلى إلغاء كينونة الفرد وغياب حريته .

٥- يعمل كافكا على تصوير مشكلة ك لدخول في عالم المدينة التي يعيش فيها ويعمل نصر الله على تصوير مشكلة محمد حماد لدخول في عالم الصحراء التي يعيش فيها .

٢ – الالتباس أو التوهم :

التوهم هو الفنطازيا كما يقول الكندي ، وهو قوة نفسانية ، مدركة للصور الحسية مع غيبية طينيتها (٩) ؛ لقد سعى الكتاب إلى خلق كتابة مغايرة تناقض الكتابات التقليدية المبنية على اليقينية ، والمألوفية ، وعدم الشك ، لقد أصبحت هذه الكتابات غير ممكنة بعد أن أضحى التوهم حقيقة مسلمة بها في الرواية الحديثة ؛ لأن عالم هذه الروايات يسوده الشك ، والالتباس ، عالم غير قابل للتكهن ، أما الموقف السائد فهو التساؤل ، وانعدام اليقين ، وغياب المعقول .

إن الكتابة في هذا النمط لم تكن مسألة اعتباطية ، أو عشوائية ، إنما لها مقصدية وقيمة جمالية ، فضلاً عن كونها خصيصة من خصائص تفرد الكاتب في هذا النوع من الأسلوب .

نجد عالم (محمد حماد) مليئاً بالهلوسة ، والاختفاء ، وعدم اليقين ، وعدم معرفة الحقيقة منذ الصفحات الأولى يفقد عالمه الداخلي والخارجي فهو محاصر ، يضع نفسه في صحبة الآخر ، وهذا الآخر هو الذي يقوده .

يبدأ الراوي بوصف الشخصيات بلا ملامح

يقول: ((خمسة كانوا ، هذه هي الحقيقة الوحيدة ، خمسة بلا ملامح، الظلمة حالكة، والمدى فراغ، صحراء تزحف باتجاه العتبة ، عتبة تستجمع حجارتها ، وقدمي ، محاولة أخيرة للبقاء في دائرة الخضرة))(١٠).

يتفاقم إحساس البطل بعدم اليقين ، يريد إثبات وجوده بأنه حي يرزق.

يقول: ((فكرت سريعاً ، باحثاً عن أسهل طريقة تعيد إليّ توازني ، غافلتهم وتحسست نبض يدي ، ثم زحفت أصابعي خلسة إلى صدري ، كل شيء يسير على ما يرام ، قلبي ينبض ، وأوردتي تردد صدى دبيبه)) (١١).

يبدأ حوار مع هؤلاء الخمسة يحاججهم بحجج قوية بأنه ما زال قلبه ينبض، وكيف يكون ميتاً وهو الذي يحدثهم إلاّ أنهم يقسموا له بأغلظ الإيمان انه مات بعد الغروب تماماً .

ومن هنا يقتنع بأنه ميت ويصدق ما قالوه .

يقول : ((وما أن ابتعدوا ، حتى انتابني الحزن فجأة عليّ ، كنت عارياً إلاّ من خوفي ، ووحيداً حتى حدود الغياب، فبدأت فصلاً طويلاً في البكاء ، وروعني خبر موتي)) (١٢).

يتحول إحساس البطل من حال إلى آخر - ومن هنا يبدأ السرد بضمير المخاطب - فقد ظن إن محمد حماد رحل أو فرّ دون إبلاغه ثم ينقض ظنه عندما يرى دفتر إقامته ، ويظن أنه خطف أو قتل ، لذا يعزم إبلاغ الشرطة ، وجد في المخفر الضابط رئيس المخفر وشرطيان ولم يسأله أحد لذا قرر أن يتكلم هو .

يقول بضمير المخاطب : ((قلت : صحوت هذا اليوم .. فلم أجد زميلي الذي يسكن معي في الغرفة، وجدت الحقيبة.. أجل وجدت حقيبته في فراشه .. أما هو فلم أعثر له على أثر .

قال الضابط بينما كان يدير وجهه إلى الحائط :

وبعد :

قلت : بالأمس كان مريضاً .. أجل أصيب بالحمى عصر أمس ، لم تكن حالته خطرة .. لذلك لم أكن قلقاً عليه .. حتى جاؤوا بعد منتصف الليل وطلبوا منه أن يدفع منه ريال مساهمة منه في نفقات دفنه ، ولكنه رفض))[١٣].

ومن هنا يرد الالتباس في معرفة الشخصيات لدى البطل .

- من الذين جاؤوا
- لست أدري .. لم أسمع سوى أصواتهم
- ما اسم رفيقك
- اتعرف من الذي سأله .. الشرطي أم الضابط .. وجهان للحائط وصوت مغروس بالخمول)) [١٤] .

ويرد الالتباس في هوية البطل ، وفي فكره ، عندما تسأله الشرطة عن وصف محمد الآخر يقول : ((طويل بعض الشيء .. مثلي تقريباً ، شعر خروبي أجعد ، يشبه شعري تقريباً ، وعينان بنيتان ، وبشرة حنطية ، ويبدو حزيناً بعض الشيء ..

قالوا : مثلك تقريباً ؟!

- أجل .
- ويحمل نفس الاسم .
- أجل .. هذه مصادفة أخرى .
- وهل ثمة مصادفات لا نعرفها .
- لا .
- أين التقيتما أول مرة .
- لا أذكر .. أحياناً يهيأ لي أنني كنت أعرفه منذ زمن طويل .

منذ الطفولة مثلاً ، ولكنني لا أستطيع أن أتأكد من ذلك ، وهو لم يساعدني.. كان يهيأ لي أنني التقيته في جدة ، لا ربما في القنفذة)) [١٥] .

ويرد الالتباس في صحة المعلومات ، أي يوضع المعلومة بين الشك واليقين بين الصدق والكذب ، والبطل نفسه لايعرف فهو في شك من أمره وحيرة لا توصف ، علاوة على ذلك يقع القارئ في هذا الالتباس .

يقول : ((يخيل إلي الحقيقة .. لست أدري .. هل يخيل إليَّ فعلاً .. أم أنني أعيش ذلك تماماً .. يخيل إلي .. لا يخيل إلي)) [١٦].

يتكلم البطل هنا ، وهو لايعرف صحة أو صدق هذه المعلومات ، وبمعنى آخر أننا لا ندري أهي من باب الوهم أم من باب الواقع ، وهذا ما يزيد الرواية بعداً وغرابة عن المألوف اتكالاً على هذا ، وعلى توفر ملفوظات ومعطيات تحيل إلى ذلك يقول : ((داهمتك عاصفة مباغته ، اهتزت أوراقك ، ذبلت حنجرتك ، اتسعت عيناك قلت هل أمسكوا به .. أم جاؤوا ليمسكوا بي)) [١٧] ، نجد في أكثر من موقع يتحدث البطل ، ويشعرنا بأنه يعرف ثم ما يلبث أن يتنازل عن رأيه ، ويعلن أنه لايعرف ، أن التأكيد هذه المسألة وارد ويطلق على هذا النفي بـ(الإيهام باليقين) [١٨] ، ويعمل هذا على : ((التشكيك في قدرة الكلام ، أو في قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقياً بذاته ، أو بعلاقته مع الواقعي ، أو مع معنى واحد يسمى هو في حكايته سوى وجه قابل للتعدد ، وتعدد المرايا والرواة))[١٩] .

٣ – الفعل الفنتازي وتبريره :

إن انشطار ذات البطل هو فعل مخالف غير مألوف ، خارج عن الواقع ، لذا نجد إن وظيفة الحدث وظيفة تعجيب وغرابة ، وقد أصبح هذا ذائعاً بشكل كبير في الروايات فضلاً عن الاختفاء (اختفاء الشطر الآخر) وهذا ما يزيد الرواية غرابة ، وبهذا تقترب حبكة هذه الرواية من الرواية البوليسية ، إلا ان الفرق في كون حبكة الرواية البوليسية تعتمد على أحداث واقعية ، أما هذه الرواية فتعمد على أحداث غير واقعية ، إن ثيمة الاختفاء والغموض تلف هذه الرواية وتعدّ عنصراً رئيساً فيها ، وبهذا فقد سعى الكتاب إلى ((تدمير جميع المعاني وانتاج نصي لدلالة مضادة))[٢٠] .

إذ يرتبط الحدث بالشخصية سايكولوجياً ، لذا يبقى الحدث معلقاً في ذهن الشخصية ، ويظل هذا الحدث يلاحق الشخصية ، فيقوم بالتنفيس عن نفسها عن طريق انشطار الذات ، والتوهم وهذا يعطيها إحساساً بأنها حققت ذاتها عبر تحديها الواقع ، وكسر قوانينه .

يقول: ((كنت تود الخروج من جسدك ، أن تخطو الخطوة الفاصلة ، أن تترك كل ما تحمله من جمر يهوي معك ، يهوي .. ثم يهوي .. ويهوي .. لتحلق في أعماق الأرض ، مثلما يسبح رواد الفضاء في الأعلى)) [٢١] .

لقد طوعت هذه الرواية إمكانياتها لخدمة الحدث الفنتازي (إنشطار الذات) لذا تهيمن على هذه الرواية السببية السايكولوجية [٢٢] ،فتطرأ تغييرات

سايكولوجية ونفسية على شخصية (محمد حماد) المدرس القادم من المدينة ليعيش في الصحراء ، إذ يعيش القارئ في الفنتازي لا يبارحه ويعيش في حيرة التفسير عندما لا يبرر الفعل الفنتازي في الرواية تبريراً واقعاً في إطار ما هو عجيب ، ولا تبريراً واقعاً في إطار ما هو غريب (*) (٢٣) ، إذ تنتهي الرواية بقوله:

((جاءت موجة بعيدة ، فكانت أشبه بريح ، رفعت أطراف كوفية محمد ، وأرسلت شعرك فوق سطح الماء ، طويلاً كليلة لا تنتهي وللحظة .. التفت خلفك ، كان الخمسة يعودون باتجاه (ثريبان) يحملون بين أيديهم أحد المدرسين، كان يشبهك، يشبهك تماماً ، حتى أنك لم تعرف أن كنت أنت فعلاً ، أم واحداً غيرك ، أم واحداً منهم)) (٢٤) .

٤ – تبادل الضمائر :

يتبع الكاتب استراتيجية معينة عند الكتابة ، تحقق له الخصوصية على وفق معطيات نظرية السياق الأسلوبي ، عبر عمليتي الاختيار والإلغاء ، إذ يتفرد الكاتب في بناء نصه ، بعد استثماره الأنظمة اللغوية ، على هيئة وحدات متميزة ومتكاملة ويكون القارئ المحدد الأول لمسار تلك الاستراتيجية ، إذ يعمد الكاتب عبر بنيات نصه على قيادة قارئه لفك مغالق نصه واستقبال رسالته ، ويطلق على هذه العملية بـ(البنية النصية المحايثة للمتلقي) التي تعمل على ((توجيه القارئ، وترشده اثناء عبوره للنص، وذلك أن النص لا يتهيأ كوحدة كلية قابلة للاختراق ، وإنما تتم قراءته في خط زمني مسترسل باسترسال مقاطعه ، وكلما دخل مقطع في الحقل البصري للقارئ كان أكثر تأثيراً عليه دون أن تغيب المقاطع الأخرى التي ترجع إلى الخلف ، ولكنها تستمر في التأثير على وعي القارئ ، وعلى مجريات القراءة))(٢٥) ، إذ تتحقق اللذة الجمالية عبر اكتشاف معنى النص ، وتعد نقطة الانطلاق التي تجبر القارئ على السعي وراء التوازن الإيجابي في عالم غير عالمه، وتجبره على أداء دور الفاعل في بناء معنى الرواية.

(*) هناك شرط في الرواية الفنتازية ينص على أن القارئ يجب أن يتخذ موقفاً تجاه النص، في نهاية النص ، وذلك بإعراضه عن التأويل المجازي (الأيغوري) والتأويل الشعري أي يختار مستوى من القراءة ، ينظر : مدخل إلى الأدب العجائبي ، تودوروف: ١٦٨.

إن ذوبان الحدود الفاصلة بين الضمائر ، وانتقال الراوي من ضمير إلى آخر وبالعكس ، يعمل على تعليق ذهن القارئ وشغله ، نتيجة أحداث الواقعة الأسلوبية ، إذ يتبدل أفق توقع القارئ بين الحين والآخر لبناء أفق جديد ليكتمل المعنى ، كما أن التنقلات بين الضمائر ((تخضع للاحتياجات الدلالية ، ولشد القارئ إلى مساحة إنتاج المعنى ، وهذا يعمل على دفع المتلقي إلى حركة إيحائية توازي حركة إيحائية توازي حركة المبدع))[٢٦].

وقد عدّ جينيت أقوى أنواع الخرق هو : ((الخرق المتجسد في تبديل ضمير الشخص النحوي للدلالة على الشخصية نفسها)) [٢٧] ، كما هو الحال في هذه الرواية ، إذ تبدأ الرواية بلعبة تبادل الضمائر ، إذ تنشطر ذات البطل إلى شطرين يتكلم الشطر الأول بضمير المتكلم (نا) ، ويتكلم الشطر الثاني من الشخصية بضمير المخاطب (أنت) ، ويبدأ البطل بالتحدث عن نفسه ، ثم يتحول الخطاب إلى ضمير المخاطب للحديث عن كيفية اختفاء الشخصية ، وبذلك يستحوذ الراوي بضمير المخاطب على القسم الأكبر من العملية السردية، وتصبح هذه العملية لها وظيفة إبلاغية عند استخدام الضمير المخاطب، إذ يتبدى لنا السرد عبر إلقاء المعلومات، أو المحاورة دون أن يكون ثمة تعليق من الآخر ، أو من الذين تُلقى المعلومات عليهم.

٥ – حُمّى المكان :

إن الهاجس العام للرواية هو المأساوية ، إذ حوصرت إرادة البطل في هذا المكان واغتيلت أحلامه ، لذا يعجز عن استيعاب الواقع المفروض عليه ويرفضه، ربما لأنه صاحب وعي اجتماعي فشل في ايجاد الطريق السوي للتغلب على مأساته في هذا المكان ، وربما لأن الضغوط الاجتماعية جعلت منه شخصية غير قادرة على التلاؤم مع الحياة، فضلاً عن إن السكن في هذا المكان كان مفروضاً عليه، هذا ما زاد في توتره ، وأحدث له صدام مع نفسه بعد أن فقد القدرة على التوحد مع قيم مجتمعه الجديد ، لأنه يطمح إلى تحقيق المثال ، فيعجز عن تحقيقه ، فينشأ التصادم بين الحلم والواقع ، وتتحول رؤيته للعالم إلى رؤية مأساوية كما يصفها لوسيان غولدمان [٢٨] ، لأنه يطلب الكل ، أما كل شيء أو لا شيء ، لذا يرفض الحلول الوسطية ،

لأن قيمه تتعارض مع قيم مجتمعة الجديد ، فيتحول إلى بطل سلبي مأزوم همّه الدائم البحث عن الخلاص .

لقد ارتبط القدر المأساوي بالصحراء كما يقول سعيد الغانمي [٢٩]، كما ان ((صراع الحدود القصوى هو علامة الوجود الوحيدة في الصحراء ، لابد من استثمار أي شيء متاح للدفاع عن الحياة)) [٣٠]، فقد أضحى البطل محكوماً بواقع يرفضه ، وعواملاً تسيطر عليه ، وقد رتب هذا شعوراً تجاه الصحراء بالرفض والبحث عن الحرية والانعتاق .

يقول: ((كنت تود الخروج من جسدك ، أن تخطو الخطوة الفاصلة ، أن تترك كل ما تحمله من جمر يهوي معك، يهوي .. ثم يهوي .. ويهوي .. لتحلق في أعماق الأرض ، مثلما يسبح رواد الفضاء في الأعالي)) [٣١] .

إن رؤية البطل للمكان الصحراوي رؤية مأساوية ، فهو لايشعر إزاء الصحراء بالألفة مطلقاً ، إنما يشعر أزاءها بالعداء ، لأنه مرغمً على البقاء فيها ، وهذا أثر في مكوناته الداخلية ، فقد كشف عن إحساسه بالقيد بعد أن طوقته المنطقة الصحراوية في إطار التقاليد والقوانين وبينما يطمح هو إلى المباهج والحرية والانفتاح .

يقول : ((يلزمنا روح طليقة ، يلزمنا أن نكون موجودين فعلاً في الأماكن التي نسكنها ، نحن هنا غير موجودين ، في أماكن ليست موجودة على الاطلاق ، كنت تحمل الكثير أثناء رحلتك باتجاه الجنوب وفجأة .. تختلط السواحل بحزنك والمدن بضياعك)) [٣٢] .

ونجد في أماكن كثيرة شواهد توضح مدى رفض البطل لهذا المكان لأنها السبب في انشطار ذاته يقول : ((هي القنفذة طنعة كفيلة بأن تشطر الإنسان إلى شطرين ، فكيف يمكن أن تجعل منها شيئاً ما يشبه الروح .. يشبه اللقاء)) [٣٣].

لقد ولد هذا المكان الغربة في نفس البطل من جهة ، ومن جهة أخرى ولد اغتراباً مكانياً نتيجة لانفصال حتمي ومعرفي وشعوري لعناصر معينة من واقع الحياة ، لاسيما شعوره تجاه الصحراء ، فقد وصفها وصفاً موحشاً عكس أزمته تجاهها ، وعدم قدرته في التواصل معها ، وإحساسه اتجاهها بالحمى والوحدة القاتلة والحرب غير المعلنة

يقول: ((هاهي الآن تفتح صدرها الموحش .. نوافذها .. التي تهب منها الرياح الساخنة .. تشرع شوارعها للصمت .
كلما مر بها غريب ، خيل إليه أن حرباً وقعت ، حصدت الحركة، وتركت الحجارة ، هي حرب غير معلنة بين دبيب الحياة ، وهدأه الجثث))[٣٤] .
ويقول أيضاً : ((ليال طويلة بلا ضوء ، تتركنا عرضة ليديها.. تستعيدنا من غفوتنا ، وبين أسنانها نسمع تهشيم أضلاعنا، تجترنا ثم تتركنا للحُمّى، والوحدة القاتلة)) [٣٥] .
يصور البطل الأرض التي يعيش عليها أرض قيد ، أرض غير راغبة فيه تحاصره من كل جهة ، تطوقه بالغربان والعقارب ، هي حربٌ طويلة بينه وبينها غير معلنة أيهما يدفن الآخر كي يواصل الحياة .
يقول: ((الأرض ما زلت تصر على أن تكون تحت قدميك ، وهي اليوم الأفق الوحيد الذي يطوقك بأشجار الروم البرية والشوك والصبّار ، والغربان ، والعقارب ، والقرود ، هي تسكنك الآن فلا تستطيع أن تقطعها حرب طويلة غير معلنة ، بينك وبينها أيهما يدفن الآخر في داخله كي يواصل الحياة ، أنت الآن لن تستطيع وحدك)) [٣٦] .
نستشف من هذا كله أن وصف المكان ومكنوناته ، وما يحتويه من أشياء يتلون بأفكار الشخصية وعواطفها ومواقفها ، لذا تتدفق أفكار الشخصية بكل أبعادها السايكولوجية عبر منظور سردي تتدفق منه الانفعالات والذكريات .
لقد اتجهت الرواية الحديثة إلى خلق أبطال مأساويين ، يجسدون واقع الإنسان المعاصر، وسعيهم وراء أهداف وطموحات ، إذ تتميز هذه الرواية بأنها ذات طابع درامي تقوم على غرار العمل التراجيدي ، تركز على شخصية واحدة هي شخصية (محمد حماد) ، تأخذ البطولة الفردية السمة المميزة لها ، وتبدأ الرواية من قمة الأزمة لحظة انشطار ذات (محمد حماد) ، فضلاً عن وجود مشاهد درامية تتخللها ستار ، وهذا يؤمي إلى استثمار الصور المشهدية في الرواية واقتراب الرواية من الدراما ، فضلاً عن احتواء الرواية على عدد من العلامات التي تحوي على رسائل موجهة إلى المتلقي .
نقتطع جزءاً من هذا المشهد .

((لم ينس أن ينظر إلى الشارع قبل أن يخرج جسده من الباب ، وعندما يتأكد أن لا شيء يوحي بالخطر ، ينطلق إلى عمله منذ أن بدأ يعي حبات العروق فوق جبينه .. ومعنى الشمس المتكورة بين كتفيه بلهيبها ، كانت هذه العادة تلازمه.

توارت الشمس خلف غيمة رمادية عالية .. جمع طرفي معطفه الأسود ، إنطلق يدندن أغنية شعبية .. قطعها فجأة بخاطرة : إن خير وسيلة للنجاة هي الهرب!.

سمع أصواتاً مألوفة خلفه .. بعد نبضة واحدة من قلبه الذي أخذ يخفق بشدة من كعبيه حتى قمة رأسه، كان قد عرف هذه الأصوات جيداً..))[٣٧].

(ستار)

من جديد انطلق يركض ، ليلة مظلمة ، ومدى واسع لايفضي إلا إلى الجنوب

قال : أظنك كنت معي في تلك الليلة

قلت : نعم

- ركضنا سوية .. عشرات المخالب ، ليل نهار ، ليل فجأة انكشف النهار.. مسفراً عن صحراء واسعة .. وشمس لاهبة ، وفي أقاصي الشمال دوت ضحكة مبكية

قلت : يا استاذ محمد .. ولكنني أنا الذي كنت أركض .. وأنت الذي كنت تركض معي .

قال : بل أنا الذي كنتُ أركض .. وأنت الذي كنت تركض معي))[٣٨]

٦ ـ اللغة الشعرية :

نزعت الرواية الحديثة نحو الرمزية ، وبهذا اقتربت من لغة الشعر ، لأنها أخذت منه الطابع الاستعاري مثلما أخذ الشعر منها الطابع الكنائي ، فكلما هيمن الطابع الاستعاري في الرواية ، اتجهت الرواية نحو الغنائية ، فضلاً عن تركيزها على الوظيفة الشعرية بعدما كانت تهيمن عليها الوظيفة الإفهامية إبان سيادة الرواية الواقعية التقليدية آنذاك .

تضفي اللغة الشعرية على رواية نصر الله طابعاً خاصاً ، إذ تعمل على مزج الكتابة الشعرية وما فيها من موسيقى وكثافة في التخيل الروائي القائم على الوصف ، لقد امتزجت شعرية اللغة مع شعرية الرؤية وهذا يعني

أن شعرية الرواية لم تكن قاصرة على المعجم الشعري ، وآليات الأستعارة والمجاز وخرق دلالات لغة التوصيل ، إنما تكمن الشعرية في جوهر الرؤية بحيث تصل إلى تلك المنطقة التي لايمكن تعويضها أو فضها على حد تعبير ادور الخراط [٣٩] ، ويتم في هذه الرواية التركيز على فنية الرسالة وجمالية النص الروائي ، لأن من سمات لغة الرواية العتمة والغموض ، فضلاً عن إحلال الوظيفة الشعرية محل الوظيفة الإفهامية، إذ تعمل هذه اللغة على أحداث انفعال وإيحاء وتأثير في القارئ أكثر مما تعمل على إيصال الواقعة كما يقول جان كوهن)٤٠

نتائج البحث

ان أهم النتائج التي توصل اليها البحث هي:

١- لقد نصب جل اهتمام الرواية بذهنية البطل ،وما يشوبها من اختلال ، وتهويم ، وتخيل ، وعطب الذاكرة و....

٢- أصبح الهدم أنموذجا شائعا لدى الكتاب لصوغ السرد ،واللعب باساليبه بناء على استراتيجيات يراها الكاتب مناسبة للطرح .

٣- حاول نصر الله بلورة رؤية كافكا ،اذ قام بتذويب أجزاء من رواية القضية في روايته ، وامتصاصها بوعي وقصدية ،مشعرا القارئ عبر هيكلية الرواية ، والأجواء المسيطرة عليها انه ازاء نص تم انتاجه من تذويب النص الاخر مضيفا على خطاب الاخر نغمته واسلوبه الخاصتين.

٤- نجد عالم البطل مليئا بالهلوسة ،والاختفاء،وعدم اليقين ،وعدم معرفة الاخر نفهو محاصر يضع نفسه في صحبة الاخر ،وهذا الا خر هو الذي يقوده.

٥- انشطار ذات البطل هو فعل مخالف غير مألوف ،خارج عن الواقع ،لذا نجد وظيفة الحدث وظيفة تعجيب وغرابة.

٦- ذوبان الحدود الفاصلة بين الضمائر ،وانتقال الراوي من ضمير الى اخر يعمل هذا على تعليق ذهن القارئ وشغله،اذ يتم انشطار ذات البطل الى شطرين ، يتكلم الشطر الأول بضمير المتكلم (نا)،ويتكلم الشطر الثاني من الشخصية بضمير المخاطب (أنت) ،ويعد هذا الخرق من أقوى الانواع،فضلا عن استحواذ الراوي بضمير المخاطب على القسم الأكبر من العملية السردية.

٧- رؤية البطل للمكان الصحراوي روية مأساوية ،فهو لايشعر ازاء الصحراء بالألفة مطلقا ،انما يشعر ازاءها بالعداء؛لأنه مرغم على البقاء فيها.

٨- نزوع الرواية الحديثة نحو الرمزية،وبهذا اقتربت من لغة الشعر،لذا تم التركيزعلى فنية الرسالة ،وجمالية النص الروائي باحلال الوظيفة الشعرية محل الوظيفة الافهامية .

الإحالات:

(١) الحساسية الجديدة – مقالات في الظاهرة القصصية – أدوار الخراط ، دار الآداب ، بيروت ، ط١، ١٩٩٣: ١١ .
(٢) براري الحُمّى المقدمة (مجرة جديدة في الفضاء الداخلي) بقلم الشاعر الأنجليزي جيرمي ريد ٢٢ ، دار الشروق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٩٩
(٣) قراءات في الأدب والنقد،د. شجاع العاني،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط١، ١٩٩٩: ٧٧.
(٤) رواية ، الفضية ، (كافكا) ت: مصطفى ماهر: ١٦-١٧ .
(٥) براري الحُمّى ، إبراهيم نصر الله : ٦ .
(٦) المصدر نفسه : ٢٦ .
(٧) رواية الفضية : ٥١ .
(٨) براري الحُمّى : ١٥١ .
(٩) رسائل الكندي الفلسفية ، تح: محمد عبد الهادي أبو ريده ، مطبعة الاعتماد بمصر ، ١٣٧٩هـ- ١٩٥٠م : ١٦٧/٢ .
(١٠) براري الحُمّى : ٦ .
(١١) المصدر نفسه : ٧ .
(١٢) المصدر نفسه : ٩ .
(١٣) المصدر نفسه : ١٦ .
(١٤) المصدر نفسه : ١٦ .
(١٥) المصدر نفسه : ٨٧-٨٨ .
(١٦) المصدر نفسه : ٥٧ .
(١٧) المصدر نفسه : ٨٥ .
(١٨) فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، يمنى العيد، ط١، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٨م: ١٥٨ .
(١٩) المصدر نفسه : ١٥٨ .
(٢٠) نقلاً عن شعرية الرواية الفانتاستيكية ، شعيب حليفي ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر، ١٩٩٧: ٤١ .
(٢١) براري الحُمّى : ٣٩ .
(٢٢) الشعرية ، تودروف ، شكر المبخوت ، رجاء بن سلامة ، ط١، دار البيضاء ، ١٩٨٧: ٦١ .
(*) التي تنص على أنها لا تنحصر في العلاقات بين الأفعال القصصية فحسب كما يميل بروب ، إذ إن من الممكن أن يؤدي الفعل إلى حالة معينة ، أو أن تثير حالة ما ، يجرنا هذا إلى القصص الموسومة بـ(النفسية) .

(٢٣) مدخل إلى الأدب العجائبي، تودروف ، تر: صديق بو علام ، مقدمة محمد برادة ، دار الشرقيات ، ١٩٩٤: ١٦٨ .
(٢٤) براري الحُمّى : ١٦٢ .
(٢٥) مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي، د. محمد خرماش، الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع٩، السنة ٢، بغداد ، ١٩٩٧: ٣٩-٤٠.
(٢٦) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، د. محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥: ٤٤ .
(٢٧) خطاب الحكاية ، جيرار جنيت ، تر: محمد معتصم ، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلمي، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٧ : ٢٥٦ .
(٢٨) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان وآخرون، تر: محمد سبيلا، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤: ٧٦.
(٢٩) ملحمة الحدود القصوى المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، سعيد الغانمي ، ط١، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ٢٠٠٠ : ١٤ .
(٣٠) المصدر نفسه : ١٥ .
(٣١) براري الحُمّى : ٣٩ .
(٣٢) المصدر نفسه : ٤٩ .
(٣٣) المصدر نفسه : ٦٠ .
(٣٤) المصدر نفسه : ١٩٠ .
(٣٥) المصدر نفسه : ٢٠ .
(٣٦) المصدر نفسه : ٥١ .
(٣٧) براري الحمى : ٣٣ .
(٣٨) المصدر نفسه : ٣٥ .
(٣٩) ينظر: أعمدة الغبار – غبار الأعمدة مقدمة رواية أعمدة الغبار للياس فركوح ، بقلم أدور الخراط ، ط١، دار الأزمنة، ١٩٩٦ : ١١ .
(٤٠) ينظر : بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، تر: محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، سلسلة المعرفة الأدبية ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ : ١٩٦.

المصادر والمراجع

١. أعمدة الغبار – غبار الأعمدة مقدمة رواية أعمدة الغبار للياس فركوح ، بقلم أدور الخراط ، ط١، دار الأزمنة ، ١٩٩٦ .
٢. براري الحُمّى المقدمة (مجرة جديدة في الفضاء الداخلي) بقلم الشاعر الأنجليزي جيرمي ريد ، دار الشروق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٩٩

٣. بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، تر: محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، سلسلة المعرفة الأدبية ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .
٤. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، لوسيان غولدمان وآخرون ، تر: محمد سبيلا ، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٤ .
٥. الحساسية الجديدة – مقالات في الظاهرة القصصية – أدوار الخراط ، دار الآداب، بيروت ، ط١، ١٩٩٣: .
٦. خطاب الحكاية ، جيرار جنيت ، تر: محمد معتصم ، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلمي، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٧ .
٧. رسائل الكندي الفلسفية ، تح: محمد عبد الهادي أبو ريده ، مطبعة الاعتماد بمصر ، ١٣٧٩هـ- ١٩٥٠م .
٨. رواية ، الفضية ، (كافكا) ت: مصطفى ماهر .
٩. الشعرية، تودروف، شكر المبخوت، رجاء بن سلامة، ط١، دار البيضاء،١٩٨٧.
١٠. شعرية الرواية الفانتاستيكية ، شعيب حليفي ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر، ١٩٩٧.
١١. فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، يمنى العيد، ط١، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٨م .
١٢. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، د. محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥.
١٣. قراءات في الأدب والنقد،د. شجاع العاني،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط١، ١٩٩٩:.
١٤. مدخل إلى الأدب العجائبي، تودروف ، تر: صديق بو علام ، مقدمة محمد برادة ، دار الشرقيات ،١٩٤١ .
١٥. ملحمة الحدود القصوى المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، سعيد الغانمي ، ط١، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ٢٠٠٠ .
١٦. الموقف الثقافي ، مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي، د. محمد خرماش ، دار الشؤون الثقافية العامة، ع٩، السنة ٢، بغداد، ١٩٩٧.