الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد العاشر 10
يونيو 2021

الصورة السردية في رواية "جرما الترجمان"

دراسة في السارد وتجليّات قلق الوجود

د. أمينة بنت عبد الرحمن الجبرين*

Aminah-123@hotmail.com

ملخص:

يقدم هذا البحث الموسوم بـ"**الصورة السردية في رواية "جرما الترجمان" دراسة في السارد وتجليّات قلق الوجود** " قراءةً للصورة السّردية في رواية "جرما التّرجمان" للروائي السعودي محمد حسن علوان، وهي قراءةٌ تتجاوز القراءة التقليدية التي تقوم على الصورة البلاغية التقليدية في النص السردي. من هنا، يسعى هذا البحث إلى رصد ملامح صور "القلق الوجودي" في رواية "جرما التّرجمان"، حيث تهيمن صور "القلق الوجودي" على تفاصيل الرواية كافّة؛ بدءاً بلغة التحسّر، ومروراً بصور الحنين القلقة، وانتهاءً بالفضاء الروائي المتشذّر الذي يحيل إلى الرحيل. وقد انتهج البحث في الوقوف على صورة "القلق الوجودي" في رواية "جرما التّرجمان" المنهج التحليلي الوصفي. وقد خلص البحث إلى أن الصورة السردية، التي تمثلها صورة "القلق الوجودي" في هذه الدراسة، تؤدي مجموعة من الوظائف التي يمكن استكشافها واستجلاؤها عبر السياق التداولي والكلي للنص أو الصورة على حد سواء.

الكلمات المفتاحية: صورة سردية، السارد، القلق الوجودي، رواية، التشظّي

* أستاذ الادب السعودي المشارك - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة الملك سعود - المملكة العربية السعودية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Narrative Image in the Novel *Jurma alTurjoman*: A Study of the Narrator and the Manifestations of the Anxiety of Existence

Dr. Aminah Bint Abdurrahman Al-Jebreen*

Aminah-123@hotmail.com

Abstract:

This research entitled "The Narrative Image in the Novel *Jurma alTurjoman*: A Study of the Narrator and the Manifestations of Anxiety of Existence" provides a study on the narrator and the manifestations of the anxiety of existence in *Jurma alTurjoman* novel by the Saudi novelist Mohammed Hassan Elwan. It is a reading that goes beyond the traditional reading based on the traditional rhetorical image in the narrative context. From this point, this research seeks to trace the features of the images of "anxiety of existence" in the novel *Jurma alTurjoman*, which dominate all the details of the novel, starting with the language of regret, passing through the images of anxious nostalgia, and ending with the fragmented fictional space that refers to departure. To investigate the image of "anxiety of existence" in the novel *Jurma alTurjoman*, the study followed the descriptive analytical method. The research concluded that the narrative image, represented by the image of "anxiety of existence" in this study, performs a set of functions that can be explored through both the pragmatic and overall contexts of the text.

Keywords: Narrative Image, Narrator, Anxiety of Existence, Novel, Fragmentation.

* Associate Professor, Saudi Literature, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, King Saud University, Saudia Arabia.

مقدّمة:

تجدر الإشارة، بداية، إلى أنّ قراءة أيّ نصٍّ روائي تستلزم استحضار سمات معينة، من شأنها أن تبسط هيمنتها على تكوينه السّردي، وتطبعه بطابع التّماسك والفعالية التّأثيرية. ويتجلى ذلك في "سعي الروائي إلى مجاوزة الصيغ التمثيلية المأثورة للوقائع والمواقف والأفكار، وإلى تشكيل نظام صوري تتجانس داخله الدوال الروائية في تشخيص المعنى، وفي الإحالة على نسق منسجم من الإدراك الذهني والارتباط بمستوى خاص من الاستبطان التخييلي"[1].

غير أن مثل هذه السّمات السردية تخضع، غالبًا، لسلطةٍ تخييلية عميقة، تلقي بظلالها على النسيج التكويني للتجربة السردية، وتسهم في الوقت نفسه في صناعة الصّور السرديّة بكل ملامحها وتشكّلاتها، حتى تتكون لوحة متكاملة هي جزء لا يتجزأ من اللوحة الروائية الكلية.

ويقدم هذا البحث الموسوم بـ"**الصورة السّردية في "جرما التّرجمان": دراسة في السارد وتجليّات قلق الوجود**"، قراءةً للصورة السّردية في رواية "جرما التّرجمان" للروائي السعودي محمد حسن علوان، وهي قراءةٌ تتجاوز القراءة التقليدية التي تقوم على الصورة البلاغية التقليدية في النص السردي.

ويتحدد مفهوم الصورة السردية في كونها صورة "لغوية تخييلية وإبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكوّنات التي تشكل الحبكة السردية. ومن ثم، يمكن الحديث عن صورة الموضوع، وصورة اللغة، وصورة الفضاء، وصورة الشخصية، وصورة الراوي، وصورة الإيقاع، وصورة الامتداد، وصورة التوتر، وغيرها من الصور السردية التي تستنبط من داخل النص السردي"[2]. وفي هذا السياق، يقول أنقار: "في الحقيقة، ليست الصورة تكوينًا متحققًا خارج بنية النص ومكوناته، بما فيه البنية الذهنية، بل هي وجود ممتزج عضويًا بالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث والفضاء والشخصية والموضوع، وكذا بالانطباعين الذهني والنفسي اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي".

وبالوقوف عند صورة الشخصية الإنسانية في السرد الروائي فإنّ "الاتكاء على خطاطات نظرية تقليدية عند مقاربتها ومحاولة تحديد ملامحها وأبعادها الدلالية لن يفضي إلاّ إلى تسطيحها أو تشويهها"[3]، إذ إنّ بناءها لا يمكن أن يكون بمعزلٍ عن علاقتها بالزمان والمكان، والأفعال التي تؤديها، من هنا، فما يمنح للشخصية الروائية "قيمتها الدلالية ووظيفتها السردية ليس هو الاعتبار السيكولوجي الذي يجعلها تكشف عن أوضاعها الانفعالية بوضوح تقليدي، وليس هو الاعتبار الاجتماعي الذي يجعلها مقولات سوسيولوجية أو نماذج فئوية أو طبقية (العامل- الصياد- رب العمل- المثقف...إلخ) ولكن الاعتبار المجازي، بمعناه العام، هو الذي يحوّل الشخصية إلى صورة والمعنى إلى دوال استعارية متشظّية ومنشطرة ومتعددة"[4].

وتُعزى بواكير الاهتمام بمكوّن الصورة السردية أو الروائية في النقد العربي الحديث إلى الباحث المغربي "محمد أنقار"، من خلال مؤلَّفه المعنون بـ(**بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية**، 1994م)، ويتكئ "أنقار" في مشروعه النقدي على عدة حقول معرفية، مثل: البلاغة، والنقد، والفلسفة، والتشكيل، والسينما، والفوتوغرافيا، والعمارة، وغيرها. وتجدر الإشارة إلى أن الصورة التي اهتم بها "أنقار" صورة سردية خالصة، حيث يسعى إلى تقعيد أسس البلاغة السردية والنوعية ليس إلاّ.

وفي هذا الصدد يقول "أنقار": "من الممكن مقاربة أبرز حدود الصورة الروائية ضمن ما يصطلح على تسميته بالتصوير اللغوي. والحقيقة أن كل تعبير لغوي هو في جوهره تصوير باللغة. والأديب إذ يعبر بالكتابة، فإنه يخضع هذا الإطلاق العريض إلى قوانين تداولية يقتضيها الفن الأدبي. وحتى في هذه الوضعية لا يختفي الإطلاق نهائيا، لأن الأدب، بحكم طبيعته الإنسانية ليس كتلا مشكلة في صيغ ثابتة"[5].

أمّا الدراسة الثانية فهي لـ(شرف الدين ماجدولين، **الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما**، 2010م)، وقد سعى الكاتب ماجدولين في هذا الكتاب إلى تبيين بعض صيغ تشكل الصورة

السردية في أجناس الرواية والقصة القصيرة والسينما، وذلك بهدف بناء وعي جديد بالصورة السردية بوصفها معيارا أصيلا للقراءة، بالإضافة إلى متابعة أوجه المغايرة والانسجام في مجموعة محددة من الأجناس السردية؛ يقول الباحث: ظاهرة "إنّ الصور لا تكتسي دلالتها الجمالية والبنائية، ووظائفها التعبيرية والتأثيرية إلاّ في استنادها إلى مرجعية جنسية ظاهرة، واتصالها بمعين بلاغي نوعي، هو العماد في تبيين أوجه الأداء والتنامي الصوريين في نص روائي أو قصصي أو مقامي أو سير – ذاتي أو سينمائي"[6].

وتحضر دراسة (مصطفى الورياغلي، **الصورة الروائية: دينامية التخييل وسلطة الجنس**، 2012م) بوصفها دراسةً تفرّدت باستقصاء مجموعة من الأبحاث النقدية والدراسات الأدبية المغربية بحثا عن مفهومي الصورة والتصوير، والتثبّت من مدى تطابقهما مع مفهوم الصورة الروائية في البلاغة السردية الجديدة. ويؤكد الورياغلي أنّ موضوع الصورة والتصوير في الرواية والقصة لم يحظَ "باهتمام النقد الروائي والقصصي بالمغرب، على الرغم من أن المصطلحين، يتواتر حضورهما بشكلٍ ملموس في متون الدراسات والأبحاث النقدية، التي قاربت الأعمال الروائية والقصصية، انطلاقًا من رؤى نقدية ومنهجية مختلفة الأصول والاتجاهات والمشارب، فقد انشغل نقد الرواية والقصة إمّا بدراسة أبعاد العمل الإيديولوجية والاجتماعية، أو بتحليل البنى السردية وما يحكمها من علاقات ووظائف"[7].

من هنا، يمكننا القول إن الدراسات الثلاث السابقة والتي استعرضناها بشيءٍ من الإيجاز، هي من أبرز الدراسات وأعمقها التي تناولت الصورة السردية بالمعنى النقدي الحديث، أي دون إقحامها في معاني البلاغة التقليدية. أمّا غيرها من الدراسات فهي لا تعدو كونها دراسات تنظيرية للصورة السردية في مقالاتٍ إلكترونية متفرقة.

وانطلاقًا ممّا تقدّم من دراسات، ومن مفهوم الصورة السّردية خاصّة، وإيمانًا بقلة "الكتابات الروائية التي تمتلك سننًا بلاغيًا مميزًا، وتنطبق عليها صفة مشاريع"[8]، يسعى هذا البحث إلى رصد

ملامح صورة "القلق الوجودي" في رواية "جرما التّرجمان"، وقد انتهج البحث في الوقوف على صورة "القلق الوجودي" في المنجز السردي موضوع الدراسة، المنهج التحليلي الذي يقوم على تحديد خصائص الظاهرة، ووصف طبيعتها، ونوعية العلاقة بين متغيراتها، وما إلى ذلك من جوانب تسهم في سبر أغوار الظاهرة، والكشف عن تمفصلاتها في المدونة موضوع الدراسة.

يكرّس السارد في "جرما التّرجمان" صور قلقه الوجودي في المنجز السردي كافّة؛ في الشخصيّات، والفضاءات، والأزمنة، والمحيط الاجتماعي، ولعلّ تعرية السارد لذاته المتشظّية والقلقة هو ما كرّس من الإحساس بالقلق الوجودي لديه؛ يقول في مستهلّ روايته:

"ألفيته واقفًا لدى باب الدّير مرتديًا عباءة من الصوف فوق ثوبه رغم حرارة هذا اليوم في الماغوصة... كلّم راهبَيْن خرجا ليجلبا الماء فسمعتُ صوته من داخل الدير وخرجتُ وأنا أُكذّب أذني. اشتبكتُ كلماته الموجهة للراهبَيْن مع كلماته لي حين رآني"[9].

يتشكّل السارد في العبارة السابقة لفظيًا، من خلال ضمير المتكلم المتمثّل في مُتلَفَّظ "ألفيته"؛ الذي بدوره يشير إلى أنّنا أمام قصة ذاتية للسارد نفسه، أو لشخصية ما من شخصيات النص الروائي. ويلجأ الكثير من الروائيين إلى استعمال الضمير "أنا" لقدرته على تعرية الذات، والتوغل في أعماقها، بهدف الكشف عن ملامحها عن طريق إظهار أدق التفاصيل الذاتية لها دون تحرّج.

وغالبًا ما يفرض صوت السارد "أنا" هيمنته على كافة فصول النص الروائي، فيظهر عليمًا بكل ما يجول في خواطر الشخصيات وفكرها، فيشرح ويحلل ويعلّق، وهو الذي يقرر مصائر الشخصيات الأخرى في العمل الروائي، فيغوص في أعماقها لتبيُّن نواياها وطريقة تفكيرها، ويتحقق ذلك كله من خلال المهارات الكتابية والأساليب السردية المتنوعة التي تظهر بالفعل سيطرته الكاملة على النص.

يتبين لنا منذ الوهلة الأولى أننا أمام قصة ذاتية للسارد نفسه، حيث الاستعمال اللغوي لضمير المتكلم "أنا"، الذي يفضي إلى عدد من الأفعال التي بدورها تعطي الإيحاء الأول والمبدئي لدخول الذات إلى مسرح الأحداث، فضلًا عن الإطار الزمكاني الذي رسّخ لهذا الوجود الذاتي من خلال الصيغ الزمانية **"هذا اليوم" و"حين"**، أو المكانية **"الدير، المغوصة"**.

ويمثّل هذا الملفوظ السردي الذي استُهِلّتْ به الرواية "نقطة التواصل الأولى بين السارد والمسرود له، وهو تواصل لا يمكن أن يتم في شكله الأفضل إلاّ من خلال... التجسيد الزماني والتجسيد الفضائي، فالتجسيد هو ما يعطي المصداقية للمسرود الآتي"[10].

ولا تنحصر نقطة التواصل تلك بين السارد والمسرود له فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى التقاء السارد نفسه، مع الشخصيات الأخرى في الرواية، وذلك لن يتحقق إلاّ من خلال الإطار الزمكاني.

وتمثّل هذه البداية منطلقًا لتحديد البطل؛ الذي يتمثّل هنا في السارد ذاته، ذلك أن عملية تمييز البطل تتطلب انخراطه في الفعل، وهذا الفعل **"ألفيته"** و**"سمعتُ"** و**"خرجتُ"**، يقتضي إرساءً زمكانيًا، وهذا ما تحقق بالفعل من خلال الإرساء الزماني **"هذا اليوم"** و**"حين"**، والمكاني **"الدير، المغوصة"**، وهي عناصر تحققت من الملفوظ السردي الاستهلالي للنص الروائي، الأمر الذي حقّق حضور البطل منذ البداية.

لقد تحقق حضور "جرما" أو "جرمانوس"، بوصفه شخصية رئيسة داخل النص، من خلال استيعابه داخل الفعل السردي فضلًا عن تحققه في الملفوظات الوصفية، تلك الملفوظات التي تكمن وظيفتها "في تحديد هوية الذات من خلال تميزها عن باقي الشخصيات الأخرى"[11].

تروي لنا "جرما التّرجمان" حكاية الفتى "جرمانوس" أو "جرما"، وهو شاب مسيحي سرياني من مدينة حلب، بدأت رحلته بخديعة من والده، الذي باعه بعقد "سخرة" لمزارع قبرصي في الماغوصة، ليعمل لديه مدة خمس سنوات مقابل مبلغٍ من المال يأخذه والده دون علم "جرما". وإلى جانب اللغة

التركية والعربية، يُظهر "جرما" تفوقه في تعلّم الإيطالية والفرنسية، حيث ينتهي به المطاف ترجمانًا لدى السلطان التركي المعزول "جم". تبدأ رحلة "جرما" مع السلطان "جم"، وهي رحلة طاف بها عددًا من البلدان؛ "قبرص"، و"رودس"، و"سرقوسة"، و"باليرمو" و"بورغينيف" في فرنسا، وأخيرًا "روما"، يلتقي خلالها بالرؤساء والسلاطين والقسيسين والباباوات، ويدخل في صراعات نفسية وجسدية مع الآخر المختلف، يساوره الحنين إلى أمّه الميتة، وتعكّر صفوه ذكرى أبيه. يضيق ذرعًا بالصراعات والتحالفات والخيانات، وبتوحّش الشخوص والأماكن، فيقرر العودة إلى "حلب".

تلك هي الحبكة الرئيسة للرواية، والتي تتمفصل عبر سياقات سردية تتصل بصورة رئيسة بشخصيات الرواية، وتتمحور تلك السياقات جميعها في طرائقٍ من الحوار الباطني الذي يعالج باطن الشخصية من حيث هو محتوى متخيّل، وكذلك من حيث هو تقنية روائية[12].

تمثل رواية "جرما التّرجمان"، على الرغم من تفريعاتها السردية، ومشاهدها الدرامية المتداخلة، نسيجًا من الصور الروائية المتساوقة مع بعضها البعض أقرب ما يكون التساوق؛ حيث تنضوي هذه الصور جميعها تحت مظلّة "القلق الوجودي". وقد تشكّل هذا القلق في عددٍ من الصور، تمثّلتْ في الآتي:

1. أزمة الفضاء وتشكّل القلق

"هكذا تلوتُ نذوري وأصبحتُ من رهبان الدير. مرّتْ الأيام وتسلل إلى نفسي شعور بالألفة مع المكان. مالي لا أبقى في مدينة عامرة كهذه؟ لا سيّما وقد تفاقمتْ نقمتي على أبي إلى الحدّ الذي صرت أسأل نفسي معه: هبني وجدتُ سبيلًا للعودة إلى حلب، ما الذي سأفعله فيها مع هذا الرجل؟ أيّ خير في حلب ليس في قبرص؟ وأيّ شر في قبرص ليس في حلب؟ لماذا أتوق إلى العودة إليها مثل فأرٍ يعود إلى جحره؟"[13].

يشي هذا السياق السردي ببداية تكوّن القلق الوجودي لدى الذات الساردة/جرما؛ حيث التشظّي المفضي إلى القلق. تقف الذات بين فضاءين مأزومين؛ "حلب"، التي تمثّل الوطن؛ تحصرها

الذات في معاني الشر والقبح وقلق العلاقة مع الآخر الحميم؛ "**هبني وجدتُ سبيلًا للعودة إلى حلب، ما الذي سأفعله فيها مع هذا الرجل؟**"، و"**قبرص" التي لم تكن بأفضل حالٍ من "حلب"؛ "أيّ خير في حلب ليس في قبرص؟ وأيّ شر في قبرص ليس في حلب؟**"[14].

استنفدتْ الذات مفاهيم قدسيّة الوطن؛ حيث استحال الوطن/حلب إلى فضاءٍ طاردٍ للذات، ومثّل الارتحال عنه سبيلًا للخلاص والانعتاق. ترحل الذات/جرما من فضاءٍ إلى فضاءٍ آخر، وسط جدليةٍ قلقة، تنهض بمفاهيم الإقصاء والخوف والتوتر، إنّها جدلية الارتحال والوصول؛ تلك الجدلية المتمثّلة في الهروب من مكانٍ مأزوم، إلى مكانٍ آخر؛ محفوفٍ بالمغريات، لكنّه مع إغرائه لا يكفل الرضا الكامل للذات، الأمر الذي يؤجج من قلقها الوجودي، ويفضي إلى توحيد الرؤية وتقنينها لتمتح من فضاءات التصادي المفضي إلى القلق الوجودي.

يُعزّز وجودُ الأب في "حلب" من نفور الذات منها؛ "**هبني وجدتُ سبيلًا للعودة إلى حلب، ما الذي سأفعله فيها مع هذا الرجل؟**"[15]. يشكّل الأب سببًا رئيسًا من أسباب تهاوي مفاهيم الحنين والانتماء للمكان، فإلى جانب كونه مكانًا مأزومًا، يحضر الأب ليؤجج من هذا التأزّم.

وإلى جانب الأب يحضر "سيمون" الحلبي، الذي "**ما زال يهز رأسه مع كل كلمة كدجاجة، ويستخدم قدميه أثناء الكلام أكثر من يديه، ومع كلّ عبارة يلتفت بلا إرادة إلى اليمين فارًّا من وجه محدّثه إلى وجه آخر غير موجود**"[16]، ليُحيل المكان إلى مكانٍ مشوّه، مسكونٍ بفضاءات القبح والخيبة؛ "**وجه سيمون وكلامه يذكّراني بشائعات حلب وأحاديث بيوتها المملّة. لوهلة تخيّلت درابها التي مشيت فيها حافيًا وناعلًا فلم أشعر بأيّ حنين... ثمّة شيء من الراحة لم أذق مثلها قبل في حلب التي تركتها وأشباحها أكثر من أهلها**"[17].

يكرّس "سيمون" من وحشة المكان/حلب؛ حين تستدعي الذاكرة المكتنزة بالأزمات الخانقة، "حلب" من خلال وجه "سيمون"؛ تحضر "حلب" بوصفها مكانًا مأزومًا كأزمة "سيمون" التواصلية؛

مشوّهة، مملّة، أشباحها أكثر من أهلها، لا تربطها بالذات روابط الشوق والحنين "**فلم أشعر بأيّ حنين**"[18].

ظلّت "حلب" بملامحها وتفاصيلها كافّة حاضرة في ذاكرة الذات الساردة/جرما، تستفزّها الشخوص المأزومة، لتمارس سلطتها القمعية على الذات على الرغم من الانفصال الجسدي عنها، والذي اختارته الذات للانعتاق من واقع الفضاء المأزوم.

يشي هذا التشظّي الوجودي بهزيمة الذات أمام تأزم الفضاء؛ إذ لم يشكّل الارتحال من "حلب" حلًا، بقدر ما كان تكريسًا لمعاناة الواقع المأزوم. مثّلتْ "حلب" فضاء عتبة للذات[19]؛ "**كنت نائمًا في فراشي في بيتنا الصغير الذي بني في مساحة ضيقة بين بيتين في حي المسيحيين بحلب. انتصف النهار ولم أترك فراشي لعلمي أنّ ليس في السوق ما يُباع ويُشترى لأحمله. لا قوافل تدخل من الأبواب ولا أناس ينفقون نقودهم القليلة منذ أخذتْ عصابات التركمان تنهب الضواحي بين حينٍ وآخر**"[20].

تقدّم الذات الفضاء/ البيت في صورة موشومة بالقلق الوجودي، والغربة الموحشة؛ بيتٌ صغير "**بُني في مساحة ضيقة بين بيتين**"[21]. يقع في حيٍّ قلق، لا روح فيه ولا حياة، تكتنفه حالٌ من الوحشة والتوجّس من عصابات النهب، التي تطلّ عليه بين الحين والآخر. تحصر الذات الرؤية العلائقية الحميمة بالمكان/البيت، والقائمة على دلالات الأمن والاستقرار، في زاوية المصير المجهول والعلاقات المتشظّية، ليصنع الفضاء حالًا من القلق الوجودي يطبع مرحلة كاملة من مراحل تشكّل المكوّن النفسي والفكري للذات تجاه المكان.

وتكرّس أزمة الارتحال من أزمة الفضاء؛ حيث البعد المكانيّ المتوتر، الذي كرّس من تأزم الذات وقلقها. ترتحل الذات/جرما إلى "قبرص"، ثمّ إلى "رودس"، ثمّ إلى "سرقوسة"، ثمّ إلى "باليرمو" ثمّ إلى "بورغينيف" انتهاءً إلى "روما"، ثمّ تعود إلى "حلب"؛ "**رحتُ أمشي بلا هدى وكلما نبض الألم في أنفي سالتْ دمعة. تجاوزتُ أبواب الفاتيكان وخضتُ أزقة روما لا أقرر الانعطاف يمينًا أو يسارًا إلاّ إذا**

بلغت آخر الطريق. تكرّرتْ عليّ الأزقة من فرط ما مشيت لا ألوي على شيء، كم مرة مشيتُ باكيًا يا جرما وأنت لا تعرف كيف تتخلّص من أحمالك الثقيلة؟ كم مرة؟ كم مدينة؟ كم سفينة؟ ولا شيء يتغير في مصيرك التعس"[22].

يكشف الفضاء المكاني في هذا المشهد عن مستوى القلق الوجودي الذي يعتري الذات؛ تحضر الذات في صورة متأزّمة أشدّ ما يكون التأزّم، تتمثّل هذه الصورة في الوعي بالتيه والضياع وقلة الحيلة؛ "**رحتُ أمشي بلا هدى"**[23]، **"لا أقرر الانعطاف يمينًا أو يسارًا إلاّ إذا بلغت آخر الطريق"**، **"تكرّرتْ عليّ الأزقة"**، **"أنت لا تعرف كيف تتخلّص من أحمالك الثقيلة"**[24]. إنّه هاجس الرغبة في الاستقرار، والخيبة من مرارة الواقع، ذلك الواقع العالق في الصورة الكلية لفضاء الوعي المأزوم، والمتشظّي بين الارتحال من مكانٍ قلق إلى مكانٍ قلقٍ آخر، ويعكس قلق المكان تأزّمات الذات الساردة وقلقها الداخلي، الأمر الذي يخلق فضاءً متوترًا مأزومًا لا بصيص أملٍ في انفراجه؛ "**ولا شيء يتغير في مصيرك التعس"**[25]، وهو ما أسس لقلقٍ وجوديٍ للذات تنهض به خصيصتا "القلق والتوتر الداخلي اللتين تنشآن مع كل دفعة حيوية بما فيها الانطلاق نحو التّيه وشدّ الرحال"[26].

وبين المشهدين؛ مشهد الرحيل القسري ومشهد العودة تنثال المشاهد القلقة، والوقائع المضطربة، والأزمات الخانقة، ليستحيل الفضاء إلى فضاءٍ مأزوم؛ **"استرجعتُ ما مرّ بي طيلة السنوات التي مضتْ مذ غادرتُ حلب أول مرة. يا إلهي. لقد مررت بالكثير فعلًا ممّا قد يولد أهل حلب ويموتون ولم يمروا بمثله"**[27].

تنفر الذات من الفضاء الرّحلي، لتعود من جديد إلى "حلب"، التي استحالتْ إلى وطن؛ **"وأخيرًا، أنا في سفينة تتّجه شرقًا منذ سنوات لا أعدّها... أنا مرحٌ بالفعل لأني المشرقي الوحيد على ظهر السفينة الذي هو عائدٌ إلى وطنه لا راحلٌ عنه في سفينة مليئة بكل أمم أوروبا"**[28].

استحال الفضاء المأزوم الذي مثّلته "حلب" إلى وطن، في حين استحال الفضاء الرّحلي الذي تعلّقتْ به الذات إلى فضاء قلق. لا تعي الذات حقيقة هذا الشعور الموشوم بالتناقضات؛ **"أتراني**

اشتقتُ إلى حلب فعلًا أمْ أنّه هواء الحرية الذي يملأ صدري والنقود التي تملأ جيبي؟ لا أعلم، ولكني مرحٌ حتّى ظنوني مجنونًا"[29]، لم تمثّل "حلب" للذات وطنًا، بقدر ما مثّلتْ لديها فضاءَ خَلاَصٍ من فضاءٍ رحْلي مُعقّد، فقدتْ فيه الذات نفسها التي صلّتْ للربِّ تضرعا أنْ أعاد إليها ذاتها؛ **"أُعظّمك يا رب لأنك انتشلتني ولم تُشمّتْ بي أعدائي"**[30].

تشظّي الذات واستدعاء الآخر الحميم:

يتجلّى استدعاء الآخر الحميم في رواية "جرما التّرجمان" بشكلٍ لافت؛ حيث يرتبط هذا الاستدعاء في صورته العامّة بالحنين؛ ويمثّل الحنين إلى الأمّ النّيمة الأكثر حضورًا، حيث تحضر صورة الأم بوصفها رمزًا "للأنثى المغيّبة، ورمزًا للحنين، ومبعثًا للشعور بالارتياح"[31].

وتجدر الإشارة إلى أنّ حضور المرأة في الرواية موضوع الدراسة يكاد يكون معدومًا، حيث تمثّل حضورها في صورتين فقط؛ صورة مثّلتها "باندیكا" ابنة صاحب الحقل، الذي عمل لديه "جرما"، ولم تنهض سوى بدورٍ يسير جدًا في الرواية لم يتجاوز الصفحتين، والصورة الأخرى مثّلتها "إيزابيلا" زوجة الملك فيردناند، التي لم يحضر سوى اسمها فقط.

ويحلّ محلّ هذا الغياب للمرأة، استدعاء صورة الأمّ الغائبة الذي حضر بشكلٍ لافتْ، ويحضر هذا الاستدعاء مصاحبًا لشعور الذات بالوحدة ووحشة الاغتراب؛ **"ها أنا معدمٌ وفقير وأسيروحزين مرة أخرى... دائمًا أنا وحيد في بحر هذه الحياة، أن أجد نفسي في سفينة مع أناس لا أعرفهم متّجهًا إلى مكانٍ لا آمنه! جلستُ بعد أنْ أرهقني الصراخ بحنجرة متعبة، ورحتُ أبكي بصمت، وتذكرت أمي. تمنيت لو أنّي احتفظتُ بثوبها الذي ماتت فيه لأشمّ رائحتها متى أظلمتْ في عيني الدنيا. شعرتُ بسخونة الدموع على خدّي، وشعرتُ بصوت أمّي يخرج من ذاكرتي ويعمّ السماء بعمق وهي ترقيني من الحمّى بصلوات المسلمين: قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق"**[32].

تصطدم الذات/جرما بالحياة في صورتها الموحشة والمستبدّة؛ حيث الفقر والأسر والحزن والوحدة، تتكرّس غربتها وسط غربة الشخوص، وغموض المكان؛ **"أجد نفسي في سفينة مع أناس لا**

أعرفهم متّجهًا إلى مكانٍ لا آمنه!"[33]، الأمر الذي أفضى إلى البكاء، ومن ثمّ استدعاء الأم، وسط ذاكرة مكتنزة بالخوف والقلق.

تمثّل الأمّ في حياة الذات، المرأة الحلم، "والبحث عن المرأة الحلم يوازي البحث عن الوطن الحلم"[34]، وهو أمرٌ استدعته ذاكرة الذات في رحلة بحثها عن الوطن الحلم، الذي استعصى عليها الوصول إليه؛ "**دائمًا أنا وحيد في بحر هذه الحياة، أن أجد نفسي في سفينة مع أناس لا أعرفهم متّجهًا إلى مكانٍ لا آمنه!"**[35]، وهو أمرٌ كرّس من مشاعر الحنين المنبثق عن الفقد.

يحضر "ثوب الأم" بوصفه جزءًا من ذاكرة الذات المأزومة، حيث الارتباط بالموت ونهاية المصير؛ **"تمنيت لو أنّي احتفظتُ بثوبها الذي ماتت فيه"**[36]، ويمثّل الثوب، في الوقت نفسه، الانعتاق من الحياة الموشومة بمعاني الألم والوجع والوحدة، من خلال ارتباطه بنهاية الموت المحتومة، تلك النهاية التي تفضي إلى الخلَاص.

وإلى جانب الثوب الذي يمثّل الاستدعاء المادي للأم، يحضر صوت الرقية المتشكّلة في صلوات المسلمين، ليمثّل حضور الأم المعنوي المكتنز في ذاكرة الذات، والذي يشي بسلامٍ داخلي يمثّله الحضور الأمومي من خلال تمازج صلوات المسلمين بالروح المسيحية المتشظّية.

وفي صورةٍ أخرى تستدعي الذات/جرما الأمّ بوصفها مصدر إلهامٍ لها للخلَاص من الواقع المأزوم؛ "**رحتُ أفكّر في هذا المصير القاتم الذي لا بدّ منه. خمس سنوات، كم سيصبح عمري عندما أفارق هذا المكان؟ ماذا لو تسللتُ خفية وحثثتُ السير حتى أبلغ مدينة أخرى لا يعرفني فيها أحد؟ ماذا لو تسللتُ إلى سفينةٍ في الميناء لأعمل فيها وتعيدني إلى حلب؟ وماذا أفعل في حلب؟ إذا تحدّثت العربية قد تأخذني سفينة إلى مصر. ماذا سأفعل في مصر؟ هل يوجد مسيحيون هناك؟ حتمًا يوجد مسيحيون وأديرة. تذكّرتُ وجه أمي وهي تصلّي. تضيء شمعتها وتغطي رأسها وتبدو وكأنها توشك أن تبوح بأسرارٍ عظيمة، وعندما أتْبعها إلى الحجرة كانت تأمرني بالخروج لتخلو بنفسها في صلاتها. بكيتُ طويلًا وأنا أتذكر أمي"**[37].

تتجلّى هنا صورة جليّة لكيانٍ وجودي مأزوم، تكبّله براثن العوز وقلة الحيلة، لتكرّس من تشظّي الذات التي تواجه مصيرها الذي زُجَّتْ فيه قسرًا؛ **"رحتُ أفكّر في هذا المصير القاتم الذي لا بدّ منه"**[38]، تلك المواجهة مع المصير المتشظّي والتي ضخّمتْ إحساسها بالزمن؛ **"خمس سنوات؟ كم سيصبح عمري عندما أفارق هذا المكان؟"**[39] ذلك الإحساس الذي ينصهر في بوتقة التصادي مع أفق الزمن الممتدّ إلى مسافات بعيدة، تفضي، بلا شك، إلى حنينٍ إلى الأمّ يفضي هو نفسه إلى خلق فضاءٍ من القلق الوجودي، لذا لم يكن هناك حيّز لوجيب الأفكار والأصوات الذهنية.

تحضر الذات/جرما هنا لتلبي حاجات الذات المتشظّية، من خلال مصادرة كينونتها الوجودية المتمثّلة في المكان واللغة، وفي خِضمّ هذا القلق الوجودي، والغربة الموحشة، ينثال وجهُ الأمّ من ذاكرة الذات المأزومة؛ **"تذكّرتُ وجه أمي وهي تصلّي"**[40]، ليشي باستسلام الذات/جرما للواقع المأزوم، لترصف في الذاكرة المقموعة منظومة من التأملات التراجيدية التي يستدعيها طور التذكّر المبطّن بالقلق الوجودي.

يشكّل حضور الأمّ في صورته المتّصلة بالرّب من خلال الصلاة، تناقضًا مع صورة الذات المتشظّية. تتبدّى الأمّ في صورةٍ ممتدّة من التآلف الروحي؛ بدءًا بالشمعة المضيئة، ومرورًا بالبوح الخفي، وانتهاءً إلى الخلوة مع الرب، تمثّل هذه الصورة المترابطة مصدر إلهامٍ للذات للخلَاص من انشطارها، من خلال استدعائها من مخزون الذاكرة، غير أنّ تشظّي الواقع المأزوم حال دون تحقيق التآلف النفسي للذات، الأمر الذي انتهى بها إلى الاستسلام للواقع المأزوم؛ **"بكيتُ طويلًا وأنا أتذكر أمي"**[41].

وتستمر هيمنة صورة الأمّ على ذاكرة الذات من خلال استدعائها، وتتكرّس هذه الهيمنة حين يستحيل الاستدعاء من حال اليقظة إلى المنام؛ **"مع مرور الوقت أصبح دبيب النمل المتغلغل في عقلي جارفًا ومتوحشًا. الأيام التي أعيشها بلا عمل جعلتني أستيقظ كل صباح وقد اتّسعتْ رقعة القلق التي في داخلي وأصبحتْ الأفكار السيئة تعضّني في القلب بألوف الأفواه الصغيرة، وكما**

يحدث كلّما ألمّ بي خوف ازدادتْ أحلامي بأمي، وصرتُ أراها في أحوالٍ مختلفة. غاضبة فأصحو كدِرًا، باكية فأصحو باكيًا، ولم أرها سعيدة قط"[42].

تبدو صورةُ الأمّ، التي تستدعيها الذات في الحلم، مغايرة تمامًا لصورتها المُستدعاة في حال اليقظة. تتمثّل صورة الأم في الحلم بوصفها معادلًا سرديًّا لصورة الذات المتشظّية؛ **"ولم أرها سعيدة قط"**[43]، حيث ينثال تشظّي الذات على صورة الأمّ في الحُلم، لتسكن عوالم ذاكرة الذات القلقة.

من هنا تماهتْ الذات في صورتها المتشظّية، مع صورة الأمّ في الحلم في أفقٍ توتري موحّد يرتكز على علاقة قلِقَة تسهم بصورة أو بأخرى في تنامي الانفعال العاطفي للذات الساردة؛ **"غاضبة فأصحو كدِرًا، باكية فأصحو باكيًا"**[44]، وهي صورة فرضها حضور الزمن المتمثّل في الحلم في المشهد السردي.

يكرّس تحوّل صورة الأم من قلق الذات الوجودي؛ فبعد أنْ كانتْ صورة الأمّ في حضورها الاستدعائي مثال الأُلفة والخلَاص للذات من واقعها المأزوم، استحالتْ هذه الصورة إلى صورة قلقة، من شأنها أنْ تكرس من غربة الذات تجاه المكان والشخوص، وهنا يحضر دور الزمن في تكريس هذا القلق في العلاقة مع الأمّ في الحلم، فلأنّ حضورَ الحلم مرتبطٌ بالزمن، ولأنّ الأحلام مصدرها المنامات الليلية، تتجدد الآلام في الليل بوصفه فترة من اليوم تُشكِّل مبعثًا للحزن، ومنه تنبثق صورة الأمّ القلقة، حين تستدعيها الذات في المنام للظفر بفضاءات التلاقي القلقة والمحبطة في آن. إنّ استحضار الأم "هو في العمق عمل من أجل إعادة تثبيت هذا الإنسان في داخلية الذات. كأنّ الألم يتحول إلى حافز يدفع الذات إلى مقاومة خطر آخر، هو أكثر أهمية، ربما لأنه يتعلق بما تبقّى من الأم، بوجودها الرمزي"[45].

استدعاء الأب وتقويض المركز:

تميّزتْ الروايات العربية في مرحلة ما بعد الحداثة، بالكتابات الجريئة القائمة على محاولة كسر اليقينيات، التي أسست لما يسمى بتقويض المركزيات، وتجدر الإشارة إلى أنّ عملية تقويض

المركزيّات وهدمها ليست عملية عبثية؛ بل هي عملية فكرية واعية، يلجأ إليها الكاتب لدواعٍ إنسانية واجتماعية، الأمر الذي يضفي على العمل الأدبي بعدًا جماليًا يسهم في التعبير عن القضايا الإنسانية بصورة مغايرة عن صورتها في روايات الحداثة.

يشي استدعاء الأب في رواية "جرما التّرجمان" بوصفه مصدرًا رئيسًا لقلق الذات الوجودي؛ من خلال تقويضه لذاته؛ حين تستحيل مفاهيم الأبوّة القائمة على الحبّ والودّ والقدوة المثال، إلى معاني القبح والتسليع وتشيء الذات؛ **"غادرتْ السفينة بعد أيّام من دوني لأني قررت أنْ أبقى رغم أنّ بي رغبة ملحّة أنْ أقف أمام أبي وأقول له: لقد عُدت. بعتني بعقد سخرة لم تخبرني بأمره، وطبّقتُ عقدَك، وعُدت. مكثتُ خمس سنوات في حقلٍ واحد لم أخرج منه إلى مكان سوى قدّاس الأحد. أمّا أنت فتعيش على الأموال التي أتت من سخرتي. ما الذي ستفعله الآن؟ تبيعني في سوق النخاسة؟ رغم كل السلام الذي أعيشه في الدير ما انفك أبي يعكر صفو أيامي"**[46].

يحضر الأب هنا بوصفه مؤسسًا لغربة الذات/جرما وقلقها الوجودي من جهة، وبوصفه غريمًا لها من جهة أخرى. يتضمّن هذا المشهد السردي حوارًا أُحَادِيًّا تختلقه الذات؛ يحمل هذا الحوار الأُحادي ثلاث صورٍ تجسّد تشظّي الذات وتأزّمها النفسي. تتمثّل الصورة الأولى في المواجهة؛ حيث تواجه الذات/جرما الآخر/الأب الذي حوّل الذات إلى سلعة؛ **"بي رغبة ملحّة أنْ أقف أمام أبي وأقول له: لقد عُدت. بعتني بعقد سخرة لم تخبرني بأمره، وطبّقتُ عقدَك، وعُدت"**[47]، أمّا الصورة الثانية فتتمثّل في تصوير المعاناة مع المكان والزمن؛ **"مكثتُ خمس سنوات في حقلٍ واحد لم أخرج منه إلى مكان سوى قدّاس الأحد"**[48]، وأمّا الصورة الثالثة فتتمثّل في سلطة صورة الأبّ المشوهة وهيمنته على واقع الذات؛ **"رغم كل السلام الذي أعيشه في الدير ما انفك أبي يعكر صفو أيامي"**[49].

تعكس هذه الصور الثلاث تشظّي الذات في علاقتها مع الآخر/الأب؛ حيث تحمل دلالات الشعور بالتشييء ووطأة الظلم وقهر الاستغلال. لم تقف علاقة الذات بالأب عند مجرد الاستشراف

الذهني الذي قد يتوارى مع مجرد الخروج من دائرة التوصيف للحظة الموضوعية المهيمنة على الوعي؛ بل يتجاوز الأمر ذلك، حين تشتد حدّة صورة الهيمنة الأبوية المشوهة لتخطف واقع الذات الآني؛ **"رغم كل السلام الذي أعيشه في الدير ما انفك أبي يعكر صفو أيامي"**[50].

ويتواصل حضور الأب في ذاكرة الذات في صورة الظلم والقهر والاستبداد؛ "**شهر في البحر أكثر ممّا يتحمّله رجل مثلي ما زال جريح الروح والجسد... أشعر بالحزن والخوف وأنا أمعن في السفر غربًا ويبدو أنّ مغامرتي ستكون أخطر ممّا توقّعتْ. لقد جئت إلى رودس بصحبة السلطان طوعًا، والآن أرحل من رودس إلى فرنسا كُرهًا. يا لهذه الورطة التي ورّطني فيها أبي. ما تراه يفعل الآن في حلب؟ إمّا في البيت أو الكنيسة أو الشارع. أيًّا كان مكانه فهو بين أسوار، وأنا في خضم بحرٍ لمْ أخضه من قبل. مع قومٍ لا أعرفهم، وإلى بلدٍ لمْ أزره، ونحو مصيرٍ لا يتنبأ به أحد**"[51].

يشي هذا المشهد بتفاصيله كافّة، بغربة الذات وتشظّيها. تقدّم الذات هنا صورة جليّة عن واقعها المأزوم، ذلك الواقع الذي يتمثّل في اضطراب الداخل بمشاعر الخوف والحزن، كما يتمثّل في سلطة الآخر؛ "**والآن أرحل من رودس إلى فرنسا كُرهًا**"[52]، فضلًا عن غربة المكان الذي اتخذ "صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله وعنفه الموجّه لكل من يخالف التعليمات، وتعسّفه الذي يبدو وكأنّه طابع قدري"[53]، وغربة الشخوص، وغموض المصير؛ "**ونحو مصيرٍ لا يتنبأ به أحد**"[54].

يحضر الأب وسط هذا التشظّي بوصفه مُنشئًا له؛ "**يا لهذه الورطة التي ورّطني فيها أبي**"[55]، الأمر الذي أحاله إلى تشظٍ ممنهج، تعي الذات دور الأب في صناعته وتكوينه، وهو أمرٌ فرضه التقويض الأبوي الممنهج والمتمثّل في تسليع الذات/جرما وتشييئها في واقعٍ مناقضٍ لواقع الأب؛ ففي مقابل واقع الذات المتشظّي حيث اللامكان، يتجلّى واقع الأب في معاني الأمن والاستقرار؛ "**أيًّا كان مكانه فهو بين أسوار**"[56].

ولأنّ الشيء يظهر بنقيضه، تستدعي الذات/جرما واقع الأب الظاهر والمعلوم؛ لتكرّس من واقعها الموشوم بمعاني الغربة والتسليع، حيث يسكن الأب واقع الفضاءات الآمنة، التي تشي

بالاستقرار والأمان الروحي والجسدي؛ "**ما تراه يفعل الآن في حلب؟ إمّا في البيت أو الكنيسة أو الشارع**"[57]، في حين تسكن الذات فضاءات العتبة؛ أيّ فضاءات الكوارث الخانقة والمتمثّلة في البحر حيث لا مكان؛ "**شهر في البحر أكثر ممّا يتحمّله رجل مثلي ما زال جريح الروح والجسد**"[58].

من هنا، مثّل هذا التقويض الممنهج، والمتمثّل في تسليع الذات وتشييئها، قلقًا داخليًا عكس غربة كيان الذات الخارجي، وقلقها الداخلي الذي يقوم على استبطان الفضاءات القلقة، والمصائر المجهولة، والعلاقات المتشظية ليحيلها نهاية المطاف إلى قلقٍ وجودي، يطبع مرحلة كاملة من مراحل تشكّل المكونات النفسية والفكرية للذات.

2. مواجهة السلطة/ تَكَشُّف الذات

تحاول الذات/جرما في المنجز السردي موضوع الدراسة الارتقاء في مراتب الجهاز السلطوي من خلال اللغة، التي تتقن منها الذات ما يجعل منها ترجمانًا للسلطة السياسية المتمثّلة في السلطان التركي "جم بن محمد". تتصل الذات بالسلطة وتصعد معها إلى مراتب اعتقدتْ أنها تُحقق بها الوعي الوجودي، ولكنه كان صعودا نحو السقوط.

تعاني الذات في مواقف مختلفة من عنف السلطة، وتخضع لهذا العنف لانعدام البديل؛ حيث تمثّل السلطة مصدر رزق الذات ومورد عيشها. غير أنّه ومع تكريس السلطة لمظاهر هذا العنف قررتْ الذات الخروج على السلطة والتمرد عليها.

تتبدّى مواجهة الذات للسلطة في معاني التمرّد والانفصال والمساءلة. تقف الذات في مواجهةٍ مع السلطة السياسية، تُسائلها وتعلن انفصالها عنها؛ "**عدتُ إلى خيمة السلطان لأجده قد لبس ملابس الصيد وظلّ واقفًا أمام باب الخيمة نافد الصبر:**

- **هل تخفي عنّي شيئًا.**
- **لا يا مولاي، لقد كانوا يتهامسون...**

- **يتهامسون! ولماذا لم تخبرني أنّهم يتهامسون.**
- **أعتذرلك يا مولاي!**
- **أنت لست ترجمانًا فقط. أنت عيني. أذني. لساني. أتفهم؟**

ثمّ دفعني بيده في صدري فتراجعتُ إلى الوراء، ثمّ في هذه اللحظة لم أعد أتمالك نفسي. تراجعت خطوتين أخريين وكأنّي ثورٌ يستعدّ لهجوم، ثمّ قلت بنبرة الغضب المكتوم نفسها التي خاطبني بها وبالعربية:

- **إذا كنت عينك وأذنك ولسانك فلماذا تركتهم يعذبونني كل هذا العذاب؟ ولماذا لم تأخذ بحقي منهم أيّها السلطان؟**
- **أنت أحمق. أنت لا تفهم شيئًا.**

قلدته. لا أدري لماذا كنت أقلده، نفختُ صدري بالهواء. نصبتُ قامتي. ثمّ قلت:

- **سنرى كيف ستفهم أنت من دوني!**"[59].

يُقدّم هذا المشهد الحواري بين الذات/جرما والسلطان "جم" صورةً جديدة من صور علاقة الذات بالسلطة السياسية، وهي، في ظاهرها، صورة مغايرة للصورة النمطية التي تتـقَـوْلب في دلالات الخضوع والضعف والإذلال.

تقف الذات في مواجهة السلطة؛ حيث العنف الجسدي؛ "**دفعني بيده في صدري فتراجعتُ إلى الوراء**"[60]، والعنف النفسي: "**أنت أحمق. أنت لا تفهم شيئًا**"[61]، تواجه الذات هذا العنف الممنهج بصورةٍ مماثلة له في الصوت والصورة، فتخلق لها آليات دفاعٍ نفسي[62]، تواجه بها الآخر/السلطة من خلال "التعويض السلبي بالمشاعر العدوانية Aggression الموجهة نحو المصدر"[63]. فتتقمّص الذات ملامح التعنيف السلطوي لمواجهة السلطة نفسها؛ "**قلت بنبرة**

الغضب المكتوم نفسها التي خاطبني بها"، "قلدته. لا أدري لماذا كنت أقلده، نفختُ صدري بالهواء. نصبتُ قامتي"[64].

وعلى الرغم من أنّ هذا المشهد يقدّم في ظاهره صورة للذات المتمرّدة على السلطة، إلاّ أنه يخفي وراءه قلقًا وجوديًا للذات. فالذات هنا تعي بهذا التقمّص القصدي؛ نبرة الغضب وانتفاخ الصدر ونصب القامة ذاتها، خضوعها للسلطة، وتورطها معها في معركة حامية الوطيس، لتفضي إلى واقعٍ متأزم وذاتٍ متشظّية، تستبطن صورة بليغة لعنف السلطة، تواصل الذات استفزازها للفكاكِ منها من خلال إقحامها في دائرتها المتشظّية للوصول إلى الحرية.

تتشكّل صورة الذات المتأزّمة هنا في خشيتها من تعرية الآخر/السلطة لها، فالمواجهة مع السلطة والتمرّد عليها في هذا الحوار المتأزم، لا يحمل دلالات القوة والبأس، بقدر ما يحمل دلالات الخوف من تعرية الذات وكشفها، و "مثل هذا الواقع المأزوم يوقظ وينعش أفكار الوجود لدى كل شخص أشبعه الشعور بالاغتراب"[65].

من هنا، اختارتْ الذات طريق المواجهة وتجنب الخضوع، كما اختارتْ أن تمنح نفسها "الحق المطلق في إلغاء الآخر، وتأكيد الذاتية بشكلٍ لا مجال للمحاسبة أو النقد فيه"[66]؛ "**سنرى كيف ستفهم أنت من دوني!**"[67]. شكّلتْ هذه العلاقة المضطربة مع السلطة صورة الذات بتمفصلاتها كافّة، لتصنع صوتًا متمرّدًا يُطرِب السكون الموحش داخلها، لتستحيل إلى ذاتٍ قلقة متوترة لا يسكن وجيبها لأنها منذورة بالقلق الوجودي.

وفي حضورٍ مغايرٍ لحضورها الأول، تواجه الذات الآخر/السلطة السياسية، لكنّها هذه المرّة تواجهها بقوة الآخر/السلطة الدينية؛ "**مرّتْ تسعة أيام لم أرَفيها السلطان ولم يرني. أرسل في طلبي أثناءها مرتين فلم أستجب. أجل لم أستجب، واتتني هذه الجرأة بعد أنْ التقيتُ بفاشينو، القسيس الشاب من بولونيا الذي جاء ليتعلّم الرسم في روما، وأيضًا لسببٍ آخر قدّره الرب. ليلتقي بجرما الحائرويجعله رجلًا أقوى**"[68].

تُقدّم الذات نفسها في هذا المشهد المونولوجي بوصفها ذاتًا قوية متمرّدة، نجحتْ في مواجهة السلطان من خلال تهميشه وإلغائه؛ "**أرسل في طلبي أثناءها مرتين فلم أستجب. أجل لم أستجب**"[69]. ويمثّل هذا المشهد في ظاهره وعيًا ذاتيًا بسلطة الآخر، المتمثّل في القسيس "فاشينو"، الذي يمثّل السلطة الدينية؛ "**واتتني هذه الجرأة بعد أنْ التقيتُ بفاشينو**"[70].

خلق "فاشينو" قوة للذات تستطيع من خلالها مواجهة السلطة السياسية بتعطيلها، لكنّ هذه القوة في حقيقتها لم تكن من أجل الذات، بل كانت تؤسس لها السلطة الدينية لمواجهة السلطة السياسية، ولم تكن الذات/جرما سوى وسيلة لتحقيق هذا المراد، من خلال زجّ الذات في مواجهة مع السلطة السياسية؛ "**- أشعر بخوفٍ يا أبتاه... سينتخبون أحدهم ليجلس على الكرسي الرسولي قريبًا. ماذا سيحلّ بنا؟**

- **تقصد ماذا سيحلّ به وحده. ما شأنك أنت؟**
- **أنا معه.**
- **ولماذا أنت معه؟**
- **ما بك يا أبتاه. إنّه ربّ عملي. أنا ترجمانه.**
- **وما الذي يضطرك لهذا.**
- **لست مضطرًا. أو أني لا أعلم. ماذا تريد أنْ أقول: أتركه فحسب؟ ماذا لو شكاني للبابا الجديد؟**
- **يشكوك للبابا لأنك لا تريد العمل معه؟ هل تظن البابا، أيّ بابا كان، يجبر مسيحيًا على العمل تحت إمرة كافر؟**"[71].

تمارس السلطة الدينية المتمثّلة في القسيس "فاشينو" سلطتها على الذات، بوصفها وسيلة لقمع السلطة السياسية. يدفع "فاشينو" الذات إلى التمرّد والعصيان، في الوقت الذي كانتْ فيه الذات على استعداد كامل لهذا التمرّد، حيث الفراغ الروحي، والتشظّي النفسي المفضي إلى القلق الوجودي؛ "**لست مضطرًّا. أو أني لا أعلم**"[72]. من هنا، مثّلتْ الذات أرضًا خصبة لصراع السلطتين؛ الدائم والأبدي.

3. تنميط الذات

ينظر عدد من علماء النفس "بعين السخط إلى الصورة النمطية على اعتبار أنّها مغلوطة وغير منطقيّة في آن. كما ينظرون إلى المنمِّطين على أنّهم مرضى وغير أسوياء"[73]. ويعزز هذا الرأي حين ينصرف التنميط، الذي كان منصبًّا على الآخر، إلى تنميط الذات لنفسها، الأمر الذي يشي بتشظّيها.

تلجأ الذات في المنجز السردي موضوع الدراسة إلى تنميط ذاتها في معاني الجبن والغباء والبلاهة؛ "**ها أنا معدمٌ وفقير وحزين مرة أخرى، أصبح البحر يحيط بي من كل جانب كما هو الحال طوال حياتي دائمًا أنا وحيد في بحر هذه الحياة. تُرى كم تكررتْ هذه الحال في سنواتي الأخيرة؟ أنْ أجد نفسي في سفينة مع أناس لا أعرفهم، متّجهًا إلى مكانٍ لا آمنه؟ أنْ أجد نفسي مجبرًا على ما لا أرغب. مسيّرًا إلى حيث لم أختر. ما هذه الحياة؟ ما هذه الحياة يا جرما الجبان. يا جرما المنحوس. يا جرما الغبي!**"[74].

تلجأ الذات/جرما إلى تنميط ذاتها في قوالب مشوّهه، تحمل دلالات الغباء والجبن والنحس. ويحضر القلق الوجودي بوصفه مبعثًا رئيسًا لهذا التنميط المشوّه. يؤسس الفضاء بشقّيه المكاني والزمني لهذا القلق الوجودي، حيث يُشكّل البحر، مُمَثَّلًا في السفينة، فضاء عتبة، تسكنه الذات في حالٍ من الاغتراب النفسي للمكان والشخوص؛ "**أجد نفسي في سفينة مع أناس لا أعرفهم، متّجهًا إلى مكانٍ لا آمنه؟**"[75].

ويكرّس حضور المكان إلى جانب الزمن في هذا المشهد السردي، من حدّة هذا التنميط الذاتي، حين تسعى الذات إلى تنميط المكان/البحر؛ "**أصبح البحر يحيط بي من كل جانب كما هو الحال طوال حياتي دائمًا**"، وتنميط الزمن؛ "**تُرى كم تكررتْ هذه الحال في سنواتي الأخيرة؟**"[76] في قوالب البلادة والجمود والتكرار.

يحضر التنميط في المشهد السردي على مستوى الحوار الأُحادي، الذي تؤسسه الذات بينها وبين نفسها، في صورة من اللوم والقهر وسؤال المصير؛ "**ما هذه الحياة يا جرما الجبان. يا جرما المنحوس. يا جرما الغبي!**"[77]، ممّا يشي بتحول تقنية السرد من المونولوج المتمثّل بداية المشهد، حيث حديث النفس البائس والمنكسر، إلى الديالوج الذي تمثّله الصور النمطية آخر المشهد، والذي يشي بصوت القهر والنقمة على الواقع المأزوم.

ويحضر هذا الصوت المقهور كثيرًا في مجال تنميط الذات/جرما لذاتها، وقد أفضى القلق الوجودي الذي تعيشه الذات وسط واقعها المأزوم، إلى أنْ تنقل الذات الصور المشوّهة من الآخر إلى نفسها؛ "**وأنا آوي إلى فراشي ليلًا ركنتُ إلى فكرة أنّ السلطان غبي. نعم هذا السلطان ضحية غبائه منذ البداية... لقد خلقه الله غبيًّا وهو يتصرف كما خلقه الله. فلا داعي لأن أشعر أنا بكل هذا الحنق والضيق نيابة عنه. فلتنم أنت يا جرما! كأنّك في حالٍ جيدة حتى ترثي للسلطان بدلًا من أنْ ترثي لنفسك. نمْ يا جرما! أنت غبيٌّ أيضًا. أنت لست أقل غباءً من السلطان**"[78].

تُحيل الذات في هذا المشهد السردي صفة الغباء التي أسبغتها على الآخر/السلطان، إلى صورة نمطية لذاتها. تستدرك الذات، وهي في موقف تأملٍ للحال التي انتهى إليها الآخر/السلطان، أنّ الصورة المشوهة "الغباء" هي أحقّ بها من السلطان؛ "كأنّك في حالٍ جيدة حتى ترثي للسلطان بدلًا من أنْ ترثي لنفسك"[79].

يشي هذا الوعي المشوّه بقلقٍ وجودي مأزوم، يكرّسه وجود الآخر/السلطان، المأزوم أيضًا، الأمر الذي يخلق صورة ساخرة، ترسمها الذات لنفسها، تتمثّل في الهروب من هذا الواقع المأزوم إلى النوم؛ "**نمْ يا جرما! أنت غبيٌ أيضًا. أنت لست أقل غباءً من السلطان**"(80).

خلاصة:

وهكذا، تبيّن لنا ممّا تقدّم من مقاربات نقدية لرواية "جرما التّرجمان" تَمَثُّل الصورة السردية المتشكّلة في ثيمات ترتبط بصورة مباشرة بالذات الساردة، والتي تتمثّل في العلاقة مع الفضاء المأزوم، والعلاقة مع الآخر الحميم، والعلاقة مع السلطة، وتنميط الذات. وقد أسهمتْ مثل هذه الثيمات في تشكّل بناء الذات الداخلي القلق، في سؤال المصير، ومعاناة التشظّي، وأزمة الواقع والقلق الوجودي.

الهوامش والإحالات:

(1) ماجدولين، الصورة السردية: 15.

(2) حمداوي. بلاغة الصورة السردية الموسّعة، متاح على الرابط الآتي:
/ http://www.alukah.net/literature_language/0/74679

(3) الورياغلي، الصورة الروائية: 16.

(4) علي، الحكاية والاستعارة: 605.

(5) أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: 16.

(6) ماجدولين، الصورة السردية: 10.

(7) الورياغلي، الصورة الروائية: 10.

(8) ماجدولين، الصورة السردية: 16.

(9) علوان، جرما التّرجمان: 7.

(10) بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية: 132.

(11) نفسه: 138.

(12) Bickerton، Modes of Interior Monologue: Formal Definition: 229-239.

(13) علوان، جرما الترجمان: 62.

(14) نفسه: 62.

(15) نفسه، الصفحة نفسها.

(16) نفسه: 9.

(17) نفسه: 12.

(18) نفسه، الصفحة نفسها.

(19) يعرّف باختين فضاء العتبة بأنّه "فضاء الكوارث التي تعصف بالإنسان المقهور داخل مجتمعٍ مُحْبِط. وترتبط بهذا الفضاء أزماتٌ خانقة، تؤثر سلبًا على حياة البطل، وتشكل موقفه الإيديولوجي من العالم، وتحدد مصيره في ضوء مصائر الآخرين الذين يعيشون معه في نفس العالم المحيط به". باختين. الخطاب الروائي: 219، 220.

(20) علوان، جرما الترجمان: 21.

(21) نفسه، الصفحة نفسها.

(22) نفسه، الصفحة نفسها.

(23) نفسه، الصفحة نفسها.

(24) نفسه، الصفحة نفسها.

(25) نفسه، الصفحة نفسها.

(26) مافيزولي، في الحلّ والترحال عن أشكال التيه المعاصرة: 16.

(27) علوان، جرما الترجمان: 352.

(28) نفسه: 358.

(29) نفسه، الصفحة نفسها.

(30) نفسه: 359.

(31) حكيم، المتخيّل الرحلي والنص الروائي المعاصر: 107-114.

(32) علوان، جرما الترجمان: 265.

(33) نفسه، الصفحة نفسها.

(34) عيد، دراسات نقدية في الرواية والقصة: 45.

(35) علوان، جرما الترجمان: 265.

(36) نفسه، الصفحة نفسها.

(37) نفسه: 47.

(38) نفسه، الصفحة نفسها.

(39) نفسه، الصفحة نفسها.

(40) نفسه، الصفحة نفسها.

(41) نفسه، الصفحة نفسها.

(42) نفسه: 257.

(43) نفسه، الصفحة نفسها.

(44) نفسه، الصفحة نفسها.

(45) المودن، الرواية والتحليل النصّي: 41.

(46) علوان، جرما الترجمان: 64.

(47) نفسه، الصفحة نفسها.

(48) نفسه، الصفحة نفسها.

(49) نفسه، الصفحة نفسها.

(50) نفسه: 171.

(51) نفسه، الصفحة نفسها.

(52) هلسا، المكان في الرواية العربية: 77.

(53) علوان، جرما التّرجمان: 171.

(54) نفسه، الصفحة نفسها.

(55) نفسه، الصفحة نفسها.

(56) نفسه، الصفحة نفسها.

(57) نفسه: 177.

(58) نفسه، الصفحة نفسها.

(59) نفسه، الصفحة نفسها.

(60) يتلخص مفهوم آليات الدفاع النفسي في أنها "عبارة عن عمليات نفسية لا شعورية، وهي وسائل ملتوية ومقنعة "حيَل" تستخدمها الأنا؛ للسيطرة على الطاقة النفسية من أجل ألاّ يتعرض الفرد لمخاطر سيكولوجية". الحيدري، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب: 203.

(61) نفسه: 203.

(62) علوان، جرما الترجمان: 177.

(63) أبو عدل، العنف السياسي من منظور روائي معاصر: 22.

(64) الغذّامي، النقد الثقافي: 168.

(65) علوان، جرما الترجمان: 177.

(66) نفسه: 344.

(67) نفسه، الصفحة نفسها.

(68) نفسه، الصفحة نفسها.

(69) نفسه: 349.

(70) نفسه، الصفحة نفسها.

(71) Katz.، Racial Stereotypes of one hundred Collegs Students: 204.

(72) علوان، جرما الترجمان: 265.

(73) نفسه، الصفحة نفسها.

(74) نفسه، الصفحة نفسها.

(75) نفسه، الصفحة نفسها.

(76) نفسه، الصفحة نفسها.

(77) نفسه، الصفحة نفسها.

(78) نفسه: 303.

(79) نفسه، الصفحة نفسها.

(80) نفسه، الصفحة نفسها.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المراجع باللغة العربية

1) أنقار، محمد، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية - صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزع، تطوان، 1994م.
2) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987م.
3) بنكراد، سعيد، سيميولوجية الشخصيات السردية - رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجًا، مجدلاوي، عمان، 2003م.
4) حكيم، قاسمي، المتخيّل الرّحلي والنص الروائي المعاصر، مجلة الأثر، جامعة الجزائر، الجزائر، ع24، 2016م.
5) حمداوي، جميل، بلاغة الصورة السردية الموسّعة، متاح على الرابط الآتي: http://www.alukah.net/literature_language/0/74679/، بتاريخ: 14/2/2021.
6) الحيدري، إبراهيم، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، بيروت، 2003م.
7) أبو عدل، محمد، العنف السياسي من منظور روائي معاصر، منشورات الجمعية التونسية لدراسات اللغة الإنجليزية، تونس، 2019م.

8) علوان، محمد حسن، جرما التّرجمان، دار تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، 2020م.
9) علي، أوتر حوت رشيد، الحكاية والاستعارة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، د.ت.
10) عيد، عبد الرزاق، دراسات نقدية في الرواية والقصة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق. 1980م.
11) الغذّامي، عبد الله، النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001م.
12) ماجدولين، شرف الدين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.
13) مافيزولي، ميشال، في الحلّ والترحال عن أشكال التيه المعاصرة. ترجمة، عبد الله زارو، أفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2010م.
14) المودن، حسن، الرواية والتحليل النصّي - قراءات من منظور التحليل النفسي، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009م.
15) هلسا، غالب، المكان في الرواية العربية، مجلة الآداب، دار الآداب، بيروت، ع 2، 3. 1980م.
16) الورياغلي، مصطفى، الصورة الروائية - دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، مكتبة دار الأمان، الرباط، 2012م.

ثانيًا: المراجع باللغة الإنجليزية

1) Bickerton (D)، Modes of Interior Monologue - Formal Definition، In Modern Langage Quarterly، Ajournal of Literary History، Editorial Board; Advertising، University of Missouri، USA، 1967.
2) Katz، D & Braly، K، Racial Stereotypes of one hundred Collegs Students، Journal of Abnormal and Social Psychology، The Gorham Press، Boston، 1933.