التّشكيل السّرديّ العبثيّ في قصص غادة السمّان
(مجموعة "ليل الغرباء" أنموذجًا)

الباحث حسين إبراهيم
الجامعة اللّبنانيّة، عمادة كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الدكوانة
لبنان

ملخّص

تتناول هذه الدّراسة، التّشكيل السّرديّ العبثيّ، في ضوء المنهج السّيميائيّ السّرديّ. يعالج الفصل الأوّل هويّة الشّخصيّات ووضعيّاتها في الزّمان والمكان، وذلك من خلال حصرها في جداول تكشف عن أهمّ مكوّنات هذه الهويّة السّرديّة، ومن خلال دراسة الفضاءين الزّمانيّ والمكانيّ، ورصد دورهما في التّشكيل العبثيّ. ويسلّط الضّوء كذلك على الصّراع الثّقافيّ الذي تواجهه الشّخصيّات في غربتها، وما يمكن أن يترتّب عليه من تأزّم في الهويّتين السّرديّة والثّقافيّة، قد يعزّز من الشّعور بالعبث، أو يؤدّي إليه. أمّا الفصل الثّاني، فيدرس العبثيّة، انطلاقًا من التّنظيم السّطحيّ المتمثّل بالنّموذج العامليّ الذي وضعه غريماس، وما ينضوي عليه من علاقات سيميائيّة، تتراوح بين التّواصل والصّراع، وصولًا إلى التّنظيم العميق المتمثّل بالمربّع السيّميائيّ، وما يحويه من دلالات من شأنها أن تعمّق الفهم لهذا التّشكيل السّرديّ العبثيّ.

مقدّمة

تُعدّ العبثيّة تيّارًا أدبيًّا فلسفيًّا، ظهر في أوروبا بعد الحرب العالميّة الثّانية؛ بحيث إنّ معظم التيّارات الأدبيّة ليست إلا "نتاج المرحلة الحضـــاريّة التي يمرّ بها أيّ مجتمع. وقد مرّ المجتمع الأوروبيّ بمرحلة عصـــبيّة في أعقاب الحرب العالميّة الثّانية، تحطّم فيها كثير من الأصنام، وانهار فيها العديد من التّقاليد التي كانت تُعدّ من المقدّسات التي لا تُمسّ"[1].

وجرّاء هذا التحطّم وذلك الانهيار، ولدت فلســـفة جديدة قائمة على اللّامعياريّة واللّاجدوى تجاه الوجود الإنســـانيّ؛ سُمّيت الفلسـفة العبثيّة. وقد صـيغت هذه الفلسـفة ضـمن قوالب أدبيّة تعبّر عن الواقع الميؤوس الذي يمضـي به إنسـان العصـر الحديث؛ وسُمّيت هذه الصّـياغة التيّار العبثيّ في الأدب. لذا، سـتعالج هذه الدّراسـة، العبثيّة، بوصـفها ظاهرةً أدبيّةً – فلسـفيّةً، في المجموعة القصصيّة "ليل الغرباء"، للكاتبة والأديبة السّوريّة غادة السمّان ساعيةً إلى الكشف عن التّشكيل السّرديّ العبثيّ.

الإشكاليّة

تتمظهر الإشـكاليّة المركزيّة لهذه الدراسـة في السّـؤال الآتي: كيف تجلّى التّشـكيل السّـرديّ العبثيّ في المجموعة القصـصـيّة "ليل الغرباء"؟ وتتفرّع من هذه الإشكاليّة الأسئلة الآتية:

– لماذا اعتنقت الشّخصيّات التيّار العبثيّ؟ هل يُعدّ هذا الاعتناق ضربًا من ضروب العبث نفسه؟ أم هنالك ظروف ومسبّبات منطقيّة دعت إلى التوجّه نحوه؟

– ما هي أبرز النّتائج المترتّبة على التّحليل العامليّ للشّخصيّات؟ هل جاءت منفصلة عن موضوع العبثيّة؟ أم متّصلة به؟

المنهج المتّبع

تتّبع هذه الدّراســـة المنهج السّـــيميائي السّـــرديّ. ويُعدّ غريماس (Algirdas Greimas) "من أوائل الذين جعلوا الأدب موضوعًا للسّيميائيّة، ويمثّل تيّار السّرديّة السّيميائيّة الذي يُعنى بسرديّة الخطاب بهدفين: الوقوف على البِنى العميقة التي تتحكّم في السّرد، وتقديم قواعد وظيفيّة السّرد"[2].

ويتميّز منهج غريماس بشـــموليّته في التصـــوّر والتّحليل، كما يتميّز بقدرته على معانقة خطابات أخرى غير الخطاب السّـــرديّ، فعلى الرّغم من أنّ المنطلق الرّئيسـيّ في مسـيرة غريماس كان الحكايات الشّـعبيّة، فإنّ منهجه صـالح للاقتراب من ظواهر نصّـيّة بالغة التّنوّع كالنّصوص القانونيّة والخطابات السّياسيّة[3].

وقد وقع الاختيار على هذا المنهج، لأنّه يتيح من خلال مستوياته التعمّق في شخصيّات القصص، وفضاءاتها الزّمانيّة والمكانيّة، واستخلاص العلاقة الكامنة بينها وبين العبثيّة المتفشّية في المجموعة.

في المستوى الأوّل؛ "التّصويريّ الحسّيّ"، يُكشف عن "وضعيّات الشّخصيّات في الزمان والمكان، وهويّاتها، وذلك بالاعتماد على التّحليل الإشـاريّ عند بارت انطلاقًا ممّا تخبره هي عن نفسـها، أو ممّا يخبر بعضـها عن بعض" ثم الرّبط بين ما تكشّـف وبين العبثيّة السّـائدة. وهنا، يوضـع جدولًا لكلّ قصّـة يبيّن اسـم الشّـخصـيّات ولقبها، إضـافة إلى جنسـها، ومهنتها، وانتمائها الجغرافيّ، ومسـتواها الثّقافيّ، ووضـعها العائليّ، وقيمها الإيجابيّة والسّـلبيّة المضـافة. بعد ذلك يتمّ الانتقال إلى المسـتوى الثّاني؛ "السّـرديّ"، وتُدرس فيه "المخطّطات العامليّة" المساهمة في التّشكيل السّرديّ العبثيّ، "وفيها يُنظر إلى الشّخصيّات بوصفها مجموعة من العوامل

التي تؤدّي وظائف معيّنة في بنى ثنائيّة ومتعارضـــة". وفي المســـتوى الثّالث والأخير؛ "الموضـــوعاتيّ"،"يتّجه العمل نحو التّجريد الموضوعاتيّ الذي يصل أقصاه في المربّع السّيميائي، ويقوم على محور دلاليّ يتمفصل في مفهومين متضادّين"، يبيّنان معنى العبثيّة[4].

أوّلًا: هويّة الشّخصيّات العبثيّة ووضعيّاتها في الزّمان والمكان

1- جدولة الشّخصيّات

بالاعتماد على التّحليل الإشاريّ عند رولان بارت (Roland Barthes)، سيوضَع جدول لكلّ قصّة، يُظهر هويّة الشّخصيّات "انطلاقًا ممّا تخبره هي عن نفسها، أو ممّا يخبر بعضها عن بعض، أو ممّا يخبر به الرّاوي عنها، وذلك ليس ممّا يُقدّم مباشرةً وحسب، إنّما من خلال الصّيغ التّأشيريّة، والوصف ذي الوظيفة الاندماجيّة، وكلّ دالٍّ ومدلولٍ شُفِّر بدلالات ثانية"[5].

ستضمّ الجداول الآتية اسم الشّخصيّة، وجنسها، وانتماءها الجغرافيّ، ومهنتها، ووضعها العائليّ، وقيمها الإيجابيّة المضافة، وقيمها السّلبيّة المضافة.

1- الجدول الأوّل: "فزّاع طيور آخر"

اسم الشّخصيّة	جنسها	انتماؤها الجغرافيّ	مستواها الثّقافيّ	مهنتها	وضعها العائليّ	قيمها الإيجابيّة المضافة	قيمها السّلبيّة المضافة
-	أنثى	اليرزة	-	رسّامة	متزوّجة	التصدّي للظّلم	الحسد والغيرة
نجم	ذكر	اليرزة	مثقّف	قاض	متزوّج	-	الظّلم
تفّاحة	أنثى	اليرزة	غير مثقّفة	خادمة	-	-	-

- الجدول الثّاني: "المواء"

اسم الشّخصيّة	جنسها	انتماؤها الجغرافيّ	مستواها الثّقافيّ	مهنتها	وضعها العائليّ	قيمها الإيجابيّة المضافة	قيمها السّلبيّة المضافة
-	أنثى	لندن وبيروت ويافا	مثقّفة	-	غير متزوّجة	التمسّك المؤقّت بالقيم	الانجراف مع التيّار المادّي
حازم	ذكر	بيروت ويافا	-	رسّام	غير متزوّج	الحنان	الخيبة
دزدرا	أنثى	لندن	غير مثقّفة	-	غير متزوّجة	الواقعيّة	الانغماس في الشّهوانيّة والماديّة
-	أنثى	لندن	-	البغاء	غير متزوّجة	-	الشّذوذ الجنسيّ

3- الجدول الثّالث: "بقعة ضوء على مسرح"

اسم الشّخصيّة	جنسها	انتماؤها الجغرافيّ	مستواها الثّقافيّ	مهنتها	وضعها العائليّ	قيمها الإيجابيّة المضافة	قيمها السّلبيّة المضافة
مادو	أنثى	يافا ولندن	مثقّفة	مذيعة	غير متزوّجة	التمسّك بالمبادئ	-

حازم	ذكر	يافا	مثقّف	يعمل في السّفارة	غير متزوّج	-	التخلّي عن المبادئ
سليم	ذكر	لندن	مثقّف	طالب وشاعر	غير متزوّج	التعلّق بالوطن	العقم الأدبيّ
-	ذكر	لندن	مثقّف	طبيب	غير متزوّج	-	الفظاظة

4- الجدول الرّابع: "ليلى والذئب"

اسم الشّخصيّة	جنسها	انتماؤها الجغرافيّ	مستواها الثّقافيّ	مهنتها	وضعها العائليّ	قيمها الإيجابيّة المضافة	قيمها السّلبيّة المضافة
ليلى	أنثى	برمانا ولندن	مثقّفة	طالبة طبّ	غير متزوّجة	محاولة التّحرّر	الشّعوذة والتّأزّم النّفسيّ
فراس	ذكر	المصيطبة ولندن	مثقّف	مهندس	غير متزوّج	الكرم	-
زبيدة	أنثى	باكستان ولندن	-	طالبة وشاعرة	غير متزوّجة	-	النّفاق

5- الجدول الخامس: "يا دمشق"

اسم الشّخصيّة	جنسها	انتماؤها الجغرافيّ	مستواها الثّقافيّ	مهنتها	وضعها العائليّ	قيمها الإيجابيّة المضافة	قيمها السّلبيّة المضافة
حسّان	ذكر	دمشق ولندن	-	-	غير متزوّج	الحنين إلى الوطن	التّناقض والانحلال
أكرم	ذكر	دمشق ولندن	-	-	غير متزوّج	الحنين إلى الوطن	التّناقض والانحلال
سوزان	أنثى	لندن	-	-	غير متزوّجة	الطّموح	العناد والانحلال
سوسن	أنثى	دمشق	-	-	غير متزوّجة	الطّموح	العناد
-	أنثى	لندن	-	مومس	متزوّجة	إعالة أسرتها	البغاء

6- الجدول السّادس: "أمسية أخرى باردة"

اسم الشّخصيّة	جنسها	انتماؤها الجغرافيّ	مستواها الثّقافيّ	مهنتها	وضعها العائليّ	قيمها الإيجابيّة المضافة	قيمها السّلبيّة المضافة
فاطمة	أنثى	أوروبا – مدينة عربيّة	مثقّفة	معلّمة	غير متزوّجة	الرّفض	خسارة الإيمان
فادي	ذكر	أوروبا – مدينة عربيّة	-	-	غير متزوّج	-	-
ملاحت	أنثى	أوروبا	-	-	غير متزوّجة	-	الشّذوذ الجنسيّ

7- الجدول السّابع: "خيط الحصى الحُمر"

اسم الشّخصيّة	جنسها	انتماؤها الجغرافيّ	مستواها الثقافيّ	مهنتها	وضعها العائليّ	قيمها الإيجابيّة المضافة	قيمها السّلبيّة المضافة
نادية	أنثى	القدس — مدينة غربيّة	مثقّفة	طبيبة	غير متزوّجة	النّجاح	اللّامبالاة وانهيار المبادئ
غازي	ذكر	القدس — مدينة غربيّة	مثقّف	طبيب	غير متزوّج	النّجاح	الاستسلام
نادر	أنثى	مدينة عربيّة — مدينة غربيّة	-	رسّام	غير متزوّج	الإيمان المؤقّت بالحبّ	انهيار المبادئ
-	أنثى	القدس	غير مثقّفة	جدّة	أرملة	الشّجاعة	-

يُلاحظ من خلال هذه الجداول أنّ القصص تتضمّن أعدادًا متساوية من الذّكور والإناث، وأنّ معظم شخصيّاتها تنتمي إلى مكانين جغرافيّين مختلفين. أمّا بالنّسبة إلى المستوى الثّقافيّ، فهو يختلف من قصّة إلى أخرى، ففي القصّة الثّانية مثلًا يظهر أنّ جميع شخصيّات القصّة، الرّئيسة والثّانويّة، مثقّفة، بينما يتفاوت هذا المستوى بين شخصيّة وأخرى في القصّة الأولى والثّانية.

وتتنوّع المهن التي تشغلها الشّخصيّات في القصص، ولكنّها تتكرّر أحيانًا في بعضها؛ كمهنة الرّسم ومهنة الطّبّ. وتكاد الشّخصيّات المتزوّجة تنعدم في هذه المجموعة القصصيّة؛ إذ إنّها لم ترد إلّا في القصّة الأولى. وعلى الرّغم من تحلّي الكثير من الشّخصيّات بقيم إيجابيّة مضافة؛ كالإيمان، والنّجاح، والطّموح، فإنّ القيم السّلبيّة المضافة هي المهيمنة، وقد اشتركت فيها شخصيّات القصّة الواحدة، وشخصيّات القصص المختلفة كذلك.

2- أثر الزّمان والمكان في بلورة الشّخصيّة العبثيّة

لجأ الباحث المغربيّ عبد المجيد نوسي في دراسته للمكان الرّوائيّ، إلى استخدام تقنيّة "أسماء الأماكن"، وهي التّأشير على الفضاءات المكانيّة بأسماء الأعلام، كما أنّها إجراء "يعتمد عليه القائل لتحقيق تصوير الخطاب، وذلك بمنح البنيات السّيميائيّة السّرديّة المتمفصلة إلى علاقات وأفعال يقوم بها عوامل يتحوّلون إلى حالة في علاقتهم بموضوع — رغبة — الإطار المكانيّ"[6]. وعليه، ستُحدّد أسماء بعض الأماكن الواردة في قصص المجموعة، وتحليل إسهاماتها الوظيفيّة في صوغ الشّخصيّة وبناء ملامحها العبثيّة.

يشير نوسي إلى أنّ الخطاب الرّوائيّ يشتمل على مجموعة من الوحدات التي تؤشّر على المكان، وتتوزّع بين أسماء الأماكن الواضحة التي تحمل دلالة مكانيّة، ووحدات أخرى ليست أسماء أماكن، ولكنها تحيل إلى مقوّمات سياقيّة ترتبط بتحديد المكان[7]. وتتّضح هذه الوحدات في قصّة "المواء" على الشّكل الآتي:

"لندن" — "الحيّ" — "الجحر الكبير" — "الغرفة" — "الشّوارع" — "يافا" — "الميناء" — "مقهى"[8].

ينقسم المكان في هذه القصّة إلى فضاءين: فضاء الوطن (يافا)، وفضاء الغربة (لندن). أمّا الفضاء الأكثر حضورًا فهو الفضاء الثّاني، ففيه يتشكّل زمن القصّ؛ أي زمن الحاضر الرّوائيّ، وفيه تتبدّى الملامح العبثيّة للشّخصيّة (العامل الذّات). وعليه، سيقتصر التّحليل السّيميائيّ على الأسماء أو الوحدات المكانيّة التي تؤشّر على فضاء الغربة.

يرى الباحث والرّوائيّ اللّبنانيّ صالح إبراهيم أنّه لا يمكن ذكر المكان من دون غاية تخصّ الشّخصيّات وقضاياها، وأنّه لا يمكن أن يمرّ بشكل من الأشكال محايدًا، أو من دون معنى، فالرّوائيّ "إذا سمّى الأمكنة، أو صنعها، أو حدّد أطرها، عليه أن يوظّف هذه البيانات كي لا يقع أسير حياديّة المكان، فيسيء إلى مستوى العمل"[9]. وهذا ما يمكن ملاحظته في الوحدات المكانيّة التي تشكّل فضاء الغربة في قصّة "المواء"؛ إنّها وحدات موظّفة توظيفًا دلاليًّا، لتعبّر عن الحالة أو الغاية التي تخصّ العامل الذّات. وكلّما توغّل القارئ في أبعادها، وتفاصيلها، ورمزيّاتها، يدرك الأثر الذي خلّفته في هذا العامل، وفي مسار تحوّلاته.

الوحدة الأولى هي الحيّ، وتقدّم هذه الوحدة صورة عامّة عن المناخ السّلبيّ السّائد في فضاء الغربة، فتصف الذّات الحيّ الذي تسكن فيه داخل مدينة لندن قائلة: "دُهشت كيف يمكن لشجرة أن تعيش في وسط هذا الحيّ في لندن حيث يوحي كلّ ما حولي بالعقم"[10]. وتُذكّر الشّجرة هنا بالفضاء المكانيّ لمسرحيّة بيكيت "في انتظار غودو"، وهي من أوّل النّماذج العبثيّة التي قُدّمت في المسرح أو الأدب عمومًا؛ إذ لم يضم الفضاء المكانيّ لهذه المسرحيّة سوى الشّخصيّات، وشجرة عارية الأغصان تشي بالعقم[11].

الوحدة الثّانية هي النُّزُل الذي تسكن فيه الذّات، وقد وصفتها "بالجحر الكبير"، وفي موضع آخر "بالجحر الأسود الكبير"؛ حيث لا يجمع النّزلاء "سوى درج خشبيّ واحد لولبيّ كأدراج القلاع القديمة التي تسكنها الأشباح"[12]. والجُحْرُ لغةً هو "حفرة تأوي إليها الهوام وصغار الحيوانات"[13]؛ وهذا ما يدلّ على انتفاء الصّفة البشريّة ممّن يسكن في هذا النّزل، وربّما في المدينة كلّها. ويُلاحظ أنّ الذّات تتشبّه بالحيوان في أكثر من موضع في القصّة، فمرّة ترى نفسها "جرذًا"، ومرّة "سلحفاة"، ومرّة قنفذًا[14] . والمنظر الخارجيّ الذي يطلّ على النّزل ليس أشفى حالًا، فهو "بئر من الجدران المكسوّة بالهباب، تقطعها بعض النّوافذ المضيئة، وأنابيب المياه والغاز السّود، وتبدو الأشياء بمجموعها كأحشاء بطن مفتوح"[15].

أمّا الوحدة المكانيّة التي اتّخذت حيّزًا كبيرًا في القصّة، فهي مقهى "مكابر". وقد يبدو للوهلة الأولى أنّ اسم المقهى اسم أجنبيّ كُتب بحروف عربيّة، لكن من يتعمّق في الاسم لن يجد له معنى واضحًا ومفهومًا في اللّغة الأجنبيّة؛ ليس في الإنجليزيّة أو الفرنسيّة على الأقلّ. وسيلاحظ أنّ الاسم عربيّ، لكن استُبدل أحد حروفه للتّمويه، أو التّرميز؛ إنّه "مقابر". وهذا ما يتلاءم تمامًا ومضمون المقهى؛ إذ تقول الذّات مقرّةً بعد دخولها إليه: "لا أكاد أدخل حتّى أجدني في مقبرة.. مقبرة من نوع عجيب"[16]، فضلًا عن أنّ كلّ ما في المقهى صُمّم ليحاكي "المقابر"، فالمقاعد توابيت سود عتيقة، والكؤوس جماجم بشريّة، والزّينة هياكل عظميّة متعانقة، والموسيقى دقّات مطارق مسعورة[17].

ومن خلال هذه الوحدات المحوريّة يتكشّف فضاء الغربة بوضوح؛ إنّه فضاء عقيم تنتفي منه الصّفات البشريّة والحيويّة. إنّه فضاء "رهيب"، كما صرّحت الذّات، "مثقل بتراث من الأحزان والمشاكل"، فضاء "الحبّ الطّحلبيّ"، يحوّل كلّ من يعيش فيه إلى "سجائر متشابهة"[18]. وربّما كان التحاقها به، هو ما أدّى إلى خسارتها لليقين والمبادئ التي اكتسبتها وآمنت بها في فضاء الوطن، وإلى الشّعور بالعبثيّة المهيمنة على المكان. فقد حاولت هذه الذّات أن تتكيّف مع محيطها الجديد، وأن تنتصر على خوفها وتردّدها؛ لأنّها إنْ لم تفعل، ستستحيل إلى "جمجمة يشربون بها"[19]، إلّا أنّ هذا الانتصار المكانيّ قد انتهى بها إلى هزيمة وجوديّة.

وهذا ما ينطبق على معظم القصص المتبقّية؛ حيث يبتلع فضاء الغربة هويّة الشّخصيّات، فتغدو من غير انتماء، ومن غير مبادئ، ومن غير يقين. وهذا ما يجعلها تخطو أولى خطواتها باتّجاه العبثيّة. وكلّ عامل من العوامل الذّات في هذه القصص، يعبّر عن تجربته المكانيّة من منظور مختلف، ولكنّها تتشارك جميعها الرّؤيا السّوداويّة نفسها.

ففي قصّة "خيط الحصى الحمر" تتحدّث الذّات عن وباء غامض يسيطر على المدينة. وفي قصّة "أمسية أخرى باردة" تستحيل الدّار الفارغة والمعتمة إلى مربض للوحدة، لا تنفكّ تذكّر الذّات بغربتها، وبالحياة المفعمة التي كانت تسود دارها في الوطن. وفي قصّة "يا دمشق"، يختزل العامل الذّات فضاء الغربة بوحدة مكانيّة، تهيمن بوقعها العنيف على باقي الوحدات، وهي المسلخ؛ فقد استحالت لندن في رؤياه إلى مسلخ يجسّد فظاعة الموت الإنسانيّ والرّوحيّ المتفشّي فيها. ولا يمكن تجاهل إحدى الوحدات المكانيّة المذكورة في قصّة "بقعة ضوء على مسرح"، وهي "بار فرسان دون كيشوت"؛ فإنّها ترمز إلى الأحلام الفروسيّة التي تتشبّث بها شخصيّات القصّة، غافلةً عن (طواحين) الواقع التي سرعان ما ستمزّق أحلامها، وتحيلها "إلى شيء لا إنسانيّ"[20]؛ أي إلى العبثيّة واللّاجدوى.

أمّا بالنّسبة إلى الزّمن، فإنّ كلّ مادّة حكائيّة تجري في زمن، "سواء كان هذا الزّمن مسجّلًا كرونولوجيًّا أو تاريخيًّا"[21]. ولا يبدو الزّمن الرّوائيّ أقلّ حاجة من المكان، إلى التّوظيف الذي يجنّبه الوقوع في الحياديّة. فإنّ الزّمن الممتلئ، والعميق، والمتواصل، والغنيّ، كما يعبّر الفيلسوف الفرنسيّ غاستون باشلار (Gaston Bachelard)، يفسح مكانًا للجوهر الرّوحيّ، والنّفس تعجز، في الظّروف كلّها، عن الانفصال عنه[22].

وقبل التّوغّل في تحليل الزّمن الحكائيّ في المجموعة القصصيّة، والكشف عن دوره الفاعل في بناء الشّخصيّة العبثيّة، لا بدّ أوّلًا من الإشارة إلى نوعين من الزّمن: زمن القصّ، وزمن الوقائع. إنّ زمن القصّ هو زمن الحاضر الرّوائيّ أو الزّمن الذي ينهض فيه السّرد[23]. وهو في "ليل الغرباء" زمن حضور العوامل الذّات في فضاء الغربة. أمّا زمن الوقائع، فهو الزّمن الذي تحكي عنه القصص وتسترجعه، فينفتح في اتّجاه الماضي ويروي أحداثًا تاريخيّة أو أحداثًا ذاتيّة للشّخصيّة الرّوائيّة، وهو بهذا له صفة الموضوعيّة وله قدرة الإيهام بالحقيقة[24]. وهو في معظم القصص، زمن تواجد الشّخصيّات في فضاء الوطن.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذين الزّمنين قد أسهما في تكوين الشّخصيّة العبثيّة بالقدر نفسه؛ إذ يُعدّ زمن الوقائع أحد الأسباب التي دفعت بالشّخصيّات للانتقال إلى فضاء الغربة، والانصهار في زمنه الجديد الذي لا يقلّ سوءًا. ولهذا، لن يكون من المجدي دراسة زمن من دون الآخر.

لم يُذكر زمن الوقائع بالأعوام أو التّواريخ في أيٍّ من القصص، ولكنّ الوحدات التي تؤشّر عليه في أكثر من قصّة، تؤكّد أنّه زمن النّكبة الفلسطينيّة؛ وليس المقصود هنا بزمن النّكبة، العام الذي وقعت فيه فحسب؛ إذ لا تواريخ مباشرة تؤكّد ذلك كما أُشير في البداية، إنّما المقصود به الحقبة المعاصرة لها. ويمكن الاستفادة من زمن النّشر الوارد ذكره في بداية المجموعة: "حزيران 1966"، لتحديد هذا الزّمن بشكل أدقّ، يسمح باستيعاب هذه الحقبة، وتأثيرها في العوامل الذّات أو باقي الشّخصيّات حتّى.

ولكي تبلغ الدّقة منتهاها، لا بدّ من تحديد القصص التي تعبّر عن هذا الزّمن المأزوم بوضوح لا ريب فيه، وهما قصّتان: "المواء"، و"خيط الحصى الحمر". إنّ زمن الوقائع في هاتين القصّتين هو زمن النّكبة الفلسطينيّة، وهذا ما تؤكده الوحدات الآتية؛ وهي "الوحدات التي تفيد معنى الزّمن، وذلك بإشارتها إلى مدّة زمنيّة [أو حدث زمنيّ] يمكن أن تساعد على تحديد الإطار الزّمنيّ"[25].

– الوحدات المؤشِّرة في قصّة "المواء": "منذ سبعة عشر عامًا"، "يافا عند الأفق تحترق"[26].

وقد تكفي هاتان الوحدتان لتأكيد زمن الوقائع المزعوم، فإذا ما افتُرِضَ أنّ زمن القصّ ينحصر في العام 1965؛ أي قبل زمن النّشر بعام واحد، فسوف تعود "السّبعة عشر عامًا" بالقارئ إلى العام 1948، وهو تاريخ وقوع النّكبة. وهذا ما تؤكّده الوحدة الثّانية، ففي يوم 14 أيّار من العام 1948، دخل العدوّ مدينة يافا الفلسطينيّة وأمعن فيها قتلًا ونهبًا وسلبًا[27].

– الوحدات المؤشِّرة في قصّة "خيط الحصى الحمر": "مدينته التي غادرها لم تعد هناك"، "ما زالت في بقايا القدس"، "منذ عشرة أعوام"، "الرّجال ماتوا والجيل الجديد مفسود"[28].

إنّ هذه الوحدات الزمنيّة والدّلاليّة تشكّل "ضابطًا أوّليًّا زمانيًّا"، يحدّد "الخلفيّة الزمانيّة" لخطاب القصّة[29]، وهو زمن النّكبة؛ أي نهاية الأربعينيّات أو بداية الخمسينيّات من القرن المنصرم.

ويمكن الاستدلال على هذا الزّمن؛ أي زمن النّكبة، في قصص لم تُذكر فيها أسماء الأمكنة بصورة مباشرة، ولكنّ الوحدات الزّمنيّة والسّرديّة فيها تُحيل إلى زمن حرب وسقوط؛ كما في قصّة "بقعة ضوء على مسرح"، فإنّ الكثير من وحداتها؛ مثل: "إخوتي الذين لم يكونوا قد قُتلوا بعد"، "ليلتها سمعنا الصفّارة"، "المعركة محتدمة"[30]... تؤكّد أنّ الزّمن المسترجع هو زمن المعارك، ولم تحدث آنذاك معارك أشدّ أهميّة من تلك التي شهدتها فلسطين. وممّا لا ريب فيه أنّ زمن النّكبة لم يغادر شخصيّات القصص؛ حتّى بعد انتقالها إلى مكان وزمان آخرين. لقد ظلّ يطاردها في مناماتها، وذكرياتها، وممارساتها، وآمالها. وهذا ما زادها إحباطًا؛ إذ إنّها لا تستطيع سوى الجلوس في منفاها، ومتابعة أخبار الوطن المنكوب الذي يتمزّق يومًا بعد يوم، إلى أن تدخل في دوّامة من اللّاجدوى؛ وهو المفهوم المرادف للعبثيّة.

ولا يبدو زمن القصّ أشفى حالًا، فقد انتقلت شخصيّات القصص من زمن مُثقل بالحرب والمعارك، إلى زمن تتلاشى فيه القيم والمبادئ. وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال الوحدات المؤشّرة على زمن القصّ في القصص المشار إليها أعلاه:

– قصّة "المواء": "السّاعة على الجدار أمامي تسعل"، "هذا اللّيل المشوّه"، "هذا اللّيل المجهض"، "هذا الجيل الجديد في لندن يرعبني"، "جولييت عصر الذرّة". "يُنسى ما كان في أقلّ من ليلة"[31].

– قصّة "خيط الحصى الحمر": "كما في كلّ ليلة، انطوى على ذاته"، "لم أكن كما أنا الآن"، "حين أذكره يغمرني ذلك الشّعور باللّامبالاة"، "سوف أظلّ أبدًا هكذا"، "لم يعد لهذه الحياة المشرّدة معنى"[32].

– قصّة "بقعة ضوء على مسرح": "دورك الكئيب في أمسياتنا"، "الأشهر المريرة هنا في لندن"، "سوف أقضي يومي في غرفة الإذاعة الزّجاجيّة المملوءة بالماء"، "سأصبح واحدة منهم. آلة"، "ليل لندن الأجرب"[33].

إنّ شّخصيّات هذه المجموعة حاولت الهروب من فضاء زمكانيّ انعدم فيه الأمان الوطنيّ، إلى فضاء جديد انعدم فيه الأمان النّفسيّ والرّوحيّ، وهذا ما فاقم من غربتها وشتاتها، وعمّق فيها الإحساس بالعبث واللّامعقوليّة.

3– أزمة الهويّة والصّراع الثّقافي

ستظلّ الأمكنة والأزمنة التي انتمت إليها الشّخصيّات منذ طفولتها، حاضرة في وجدانها، فترسمها بمزيج من الحنين والرّغبة والشّقاء، "وتظهر في خلفيّة ذلك صورة قلقة للهويّة السّرديّة الباحثة عن ماضيها في الزّمان والمكان؛ لأنّها رهينة إنجاز متواصل لذاتها، فلا تصل أبدًا إلى تحقيق صورتها النّهائيّة"[34].

والهويّة السّرديّة تقوم على محورين اثنين: الأوّل هو الشّخصيّة والدّور الذي تؤدّيه في النّص، والثّاني هو الحبكة وكيفيّة تنظيم الأحداث بين توازن وصراع؛ ذلك لأنّ هويّة الشّخصيّة لا تُقدّم في النّصّ السّردي دُفعةً واحدة، وإنّما تخضع للحالات والتّحوّلات التي تحدث داخل الحبكة[35]. وفيما يلي ستُرصد التّحوّلات السّرديّة والصّراعات الثّقافيّة التي لم تُحدِّد هويّة الشّخصيّات بقدر ما أدّت إلى تأزّمها.

يقول النّاقد العراقيّ عبد الله إبراهيم: "يقع تحوّل جذريّ في الهويّة الفرديّة حينما تندرج في سياق السّرد، فتنتقل من كونها هويّة ذاتيّة مجرّدة، إلى هويّة سرديّة متفاعلة مع مجموع المكوّنات السّرديّة الأخرى (...) وبذلك تصبح الذّات موضوعًا للسّرد، وبه تكتسب معناها في تيّار الحياة"[36]. وهذا التّفاعل نفسه الذي يتحدّث عنه إبراهيم؛ التّفاعل مع فضاء جديد، وسلوكيّات جديدة، وشخصيّات جديدة، هو الذي ولّد عند العوامل الذّات صراعًا، أنسب ما يمكن وصفه به أنّه صراع ثقافيّ.

ففي القصّة الثّانية، تجد الذّات، وهي شخصيّة نسائيّة، نفسها في واقع ثقافيّ غريب عنها، وعن الواقع الذي فُطرت عليه في بلادها. إنّ الجيل الجديد في لندن يرعبها، "لرجاله شعر طويل، ونظرات مخنّثة لا تُطاق"، أمّا الرّجل في بلادها، فما زال صلدًا، "يثير حنين فتاته إلى انسحاق كامل... ما زال يعاملها على أنّه هو الرّجل"[37].

ويتجلّى صراع الثّقافات بصورة أوضح في مقارنة "دزدرا"؛ وهي إحدى المواطنات البريطانيّات، فقد توجّهت للذّات قائلة: "أنتنّ الشّرقيّات لا تعرفن معنى الحياة الحقيقيّة: الجوع والرّغبة والشّهوة والملل والعقم... كلّ ما يريده الرّجل من امرأته هو أن تطبخ جيّدًا وتستحمّ جيّدًا"[38].

إنّها مقارنة بين ثقافتين؛ ثقافة شرقيّة روحيّة، وثقافة غربيّة ماديّة، ويبدو أنّ الثّقافة الثّانية قد استطاعت أن تستولي على المرأة الشّرقيّة (الذّات)؛ إذ أقرّت قائلة: "أنا هنا امرأة خرجت للتّو من مصنع البشر الآليّين، وجاءت إلى مخزن الحبّ لتشتري علبة معبّأة بالجنس"، لقد استسلمت لهذا التيّار المادّيّ، وانتمت إلى العالم الجديد، ما دامت "عاجزة عن العودة إلى القرن التّاسع عشر"[39]. ولهذا اختارت في نهاية القصّة أن ترافق المرأة الغاوية التي تترصّدها، فقد غدت بلا جنس.

ويعرّف المفكّر السّوري برهان غليون أزمة الهويّة قائلًا إنّها التّعبير عن ضرورة مراجعة الذّات وتقييمها؛ بما في ذلك قدراتها وإمكاناتها وأهدافها، وتحديد ما إذا كانت تحتاج، كي تستمر، إلى الحفاظ على الأهداف والاستراتيجيّات نفسها، أم أنّها تحتاج إلى تبديلها وتغييرها[40].

وتحاول "مادو"؛ العامل الذّات في قصّة "بقعة ضوء على مسرح"، أن تراجع ذاتها وتقيّمها، فتتساءل: "إذا بقيتُ هنا، ماذا سأكون؟ ماذا سيتبقّى منّي؟ ماذا تبقّى منّي حتّى الآن؟ ما أنا؟"[41]. هذه التّساؤلات تضع الشّخصيّة أمام مواجهة ثقافيّة صعبة، ماذا ستكون؟ أيّ هويّة ستختار؟ هل ستتعلّم "التنفّس الغلصمي"، وتقضي يومها في "غرفة الإذاعة الزّجاجيّة المملوءة بالماء، كسمكة زينة في حوض معروض للبيع"؟[42]، أم أنّها ستعود إلى أرضها، وقضيّتها، وهويّتها الأولى؟ وعلى العكس ممّا وقع في القصّة الثّانية، استطاعت "مادو" أن تتغلّب على التيّار الثّقافيّ السّاعي إلى تشييئها، وأن تستقلّ أوّل طائرة إلى مدينتها، وبهذا نجت من دوّامة العبث.

إنّ التخلّي عن الهويّة الأولى، كما يوضّح غليون، لا يحلّ المشكلة "ولا ينقذ الفرد أو الجماعة من البحث عن مبدأ جديد أو فرصة وإمكانيّة ثانية لتحقيق التّماهي، وإلّا فإنّ أزمة الهويّة سوف تبقى مستمرّة"[43].

وتتواجد أزمة الهويّة والصّراع الثّقافيّ بكثافة في القصّة السّادسة، وبصورة أكثر مباشرة. فإنّ المرأة (العامل الذّات) مبعثرة بين هويّتين، وبين ثقافتين، وبين اسمين: "فاطمة" و"تيمة". "فاطمة" هي انعكاس للهويّة الشّرقيّة بكلّ ما تحمله من مبادئ وقضايا والتزام، أمّا "تيمة" فهي انعكاس للهويّة الغربيّة بكلّ ما تحمله من تفلّت وماديّة وبرود. وقد يظنّ القارئ أنّ الهويّة الثّانية هي التي انتصرت بعد انسحاب المرأة من المنظّمة، ولكنّه إذا تابع حتّى نهاية القصّة، سيجد أنّ هذه المرأة قد رفضت ما استسلمت له مثيلتها في القصّة الثّانية، فلم ترضَ بتسليم جسدها إلى السيّدة "ملاحت".

ويرى الفيلسوف بول ريكور أنّ الهويّة السّرديّة يمكن لها أن تنطبق على الجماعة كما تنطبق على الفرد؛ إذ يتشكّل الفرد والجماعة معًا في هويّتهما، من خلال الاستغراق في السّرود والحكايات التي تصير بالنّسبة إليهما تاريخهما الفعليّ[44].

وهذا ما يمكن ملاحظته في قصّة "يا دمشق"؛ إذ إنّ الشّخصيّات التي تتصارع فيها ثقافيًّا، تخاطب بعضها بعضًا بصيغة الجمع، فتقول "سوزان"؛ المرأة الغربيّة، "لحسّان" الشّرقيّ: "متناقضون.. تخفون أعينكم بإحدى يديكم كي لا ترون ما تفعلونه باليد الأخرى"[45]. وحين يصف حسّان بعض القيم والخصال الغربيّة لا يتحدّث عن مواطن بعينه، بل عن المواطنين كلّهم، فيقول: "إنّني إذا حدث ومتّ جوعًا، فلن أجد من يقول لي (تفضّل) إذا لم أدفع ثمن الملح والماء"[46].

راحت كلّ شخصيّة متصارعة، تمثّل هويّة جماعتها، فالفرد ليس بمعزل عن الجماعة؛ لأنّه في أثناء تفاعله معها يشكّل هويّته، وينجز جانبًا من الهويّة الجماعيّة كذلك، سواء كانت هويّة الجماعة التي ينتمي إليها أو الجماعات الأخرى، ولا تتحرّك الشّخصيّة في النّص بمفردها من دون اصطدامات، بل تتجاذبها تقلّبات الحبكة، فكلّما ظهر بطل يظهر مقابله بطل مناوئ، وكلّما ظهر برنامج سرديّ يظهر برنامج سرديّ معاكس له[47]. ولكنّ الهويّة الجماعيّة التي ينتمي إليها "حسّان"؛ العامل الذّات، في خطر؛ إنّها هويّة عالمٍ التهمه "تمساح"، وراح يلوك آلهته وقيمه[48]. وعلى الرّغم من ذلك، فإنّه لا يستطيع التملّص من هذه الهويّة، والانتماء إلى هويّة عالم جديد مكتظّ بالقسوة والخشونة، ولهذا يرى نفسه على جسر بين عالمين، والجسر يغمره الضّباب[49].

وما يمكن استنتاجه في النّهاية أنّ الرّدّ على أزمة الهويّة، لا يكون بإنكارها، أو بتجميدها وتحويلها إلى ماهيّة، وإنّما بمواجهة أسبابها الدّاخليّة والخارجيّة؛ أي "أسباب انكسار الذّاتيّة وانهيار إمكانيّة المطابقة والتّماهيات الجماعيّة"[50]. ولكنّ شخصيّات المجموعة مثلما هو ظاهر، رفضت بمعظمها هذه المواجهة الصّعبة، وفضّلت الانجراف السّهل في التيّار الثّقافيّ الجديد، وهذا ما جعلها تخسر هويّتها الأولى، وقيمها، ومبادئها، مستسلمةً للعبث واللّاجدوى.

ثانيًا: النّموذج العامليّ والتّشكيل العبثيّ

1- العبثيّة بين المرسِل والمرسَل إليه (التّواصل)

قبل التّعريف بالعاملين المرسِل والمرسَل إليه، لا بدّ أوّلًا من التّعريف بالفئة الأولى التي تشكّل العمود الفقريّ للنّموذج العامليّ، ألا وهي الذّات والموضوع. وليس من الضّروريّ أن يكون العامل الذّات؛ أو الفاعل كما يسمّيه البعض، كائنًا إنسانيًّا، كما لا يتحتّم أن يكون الموضوع شيئًا جامدًا[51]. والصّلة بين هذين العاملين تعالقيّة، وهذا ما من شأنه "إتاحة النّظر إليهما من حيث إنّ أحدهما موجود دلاليًّا للآخر وبه"[52].

أمّا المرسِل والمرسَل إليه، فهما الفئة الثّانية من النّموذج العامليّ، والمرسِل هو الباعث على الفعل، والمرسَل إليه هو المستفيد منه[53]، وهو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنّها قامت بالمهمّة أحسن قيام[54]. والأمر يتعلّق "بمحفلين يقعان على المستوى الذّهنيّ للفعل، ولا

يتحدّدان إلّا من خلال موقعهما من حالتي البدء والنّهاية كجزأين سرديّين مؤطّرين لمجموع التّحوّلات المسجّلة داخل النّص السّرديّ"[55]. وتُسمّى العلاقة بين المرسِل والمرسَل إليه علاقة التّواصل، وهذه العلاقة تمرّ بالضّرورة عبر علاقة الرّغبة؛ أي عبر علاقة الذّات بالموضوع[56].

ويظهر هنا سؤال جوهريّ: هل لعبثيّة في مجموعة "ليل الغرباء" عامل مرسِل، أو مرسَل إليه؟

قد تختلف هذه المسألة من قصّة إلى أخرى؛ لأنّ الذّوات، وموضوعاتها التي تسعى إلى إنجازها، ليست واحدة في جميع القصص. وهذا ما تؤكّده القصّتان الثّانية والثّالثة؛ إذ كُتبتا لتصوّرا الحالة نفسها المتموضعة في زمان ومكان واحد، ولكن في سبيل غاية مختلفة، أو متناقضة. والقارئ الذي ينتهي من قراءة القصّة الثّانية وينتقل مباشرة إلى الثّالثة، سيحسب في بادئ الأمر أنّ هذه الأخيرة متّصلة بسابقتها؛ فإنّ بعض الأسماء والأماكن مشتركة، كاسم إحدى الشّخصيّات الرّئيسة "حازم". وهذه القصّة المسمّاة "بقعة ضوء على مسرح"، تشكّل بالفعل امتدادًا حكائيًا لقصّة "المواء"، ولكن بنهاية متفاوتة؛ أو بالأحرى، بخيارات متفاوتة.

في قصّة "بقعة ضوء على مسرح" تجد "مادو" نفسها، وقد فرّت من وطنها المنكوب، في مجتمع غريب، يطفح بالماديّة، والوجوه المحنّطة والمستسلمة كوجوه الأموات[57]، وهذا ما دفعها إلى النّفور من محيطها الجديد الخالي من القيم الرّوحيّة والمبادئ الإنسانيّة، والعودة إلى أرضها الفلسطينيّة المحتلّة، فهناك يجثم يقينها وقيمتها الوجوديّة.

إذًا، فإنّ العبثيّة (المرسِل) السّائدة في الغربة، حفّزت "مادو" (الذّات)، على العودة إلى وطنها (الموضوع)، والتمسّك بقضيّتها (المرسَل إليه) التي تضفي المعنى على وجودها. ويمكن لهذه العلاقة التّواصليّة أن تتمثّل بالتّرسيمة الآتية:

العبثيّة ⟵ مادو ⟵ العودة إلى الوطن ⟵ القضيّة الفلسطينيّة

أمّا في قصّة "المواء"، فإنّ المرأة مجهولة الاسم، قد فرّت أيضًا من وطنها فلسطين الذي تعرّض للنّكبة، إلى المكان نفسه؛ لندن، ومجتمعه العبثيّ، إلّا أنّها لم تفضّل العودة، بل قرّرت الانصهار في محيطها الجديد؛ وإنْ كان هذا المحيط مرتعًا للشّذوذ، والتفلّت، والانهيار الأخلاقيّ.

إذًا، فإنّ النّكبة الفلسطينيّة (المرسِل) هنا، حفّزت المرأة (الذّات) على التكيّف (الموضوع) مع محيطها الجديد، واعتناق ثقافته السائدة والمتمثّلة بالعبثيّة (المرسَل إليه). ويمكن تمثيل هذه العلاقة التّواصليّة بالتّرسيمة الآتية:

النّكبة الفلسطينيّة ⟵ المرأة ⟵ التكيّف ⟵ العبثيّة

إذا اختلفت الغايات، فإنّ الدّوافع ستختلف أيضًا، فما كان مرسِلًا في القصّة الأولى، غدا مرسَلًا إليه في الأخرى، وما هو مرسِلٌ في الثّانية، كان مرسَلًا إليه في الأولى. وهذا ما يبيّن أنّ العبثيّة لا تتّخذ عاملًا ثابتًا، بل تتبدّل بتبدّل الرّغبات التي تسعى خلفها الذّوات.

ومن يرغب في التكيّف في مجتمع لا يشبهه؛ تسوده العبثيّة والمعايير الأخلاقيّة المتدنّية، فهذا لأنّه فقد الأمل في وطنه وقضيّته، وما عاد يبصر أمامه سوى التّخاذل والهزيمة، ولهذا قرّر أن يستسلم سريعًا للتيّار الجديد، من دون أي رغبة في المقاومة. من جهة أخرى، إنّ هذا التيّار نفسه، قد يكون دافعًا للبعض؛ ممّن لم يفقدوا الأمل بعد، للعودة إلى وطنهم والتشبّث به.

2- العبثيّة بين المساعد والمعاكس (الصّراع)

إنّ العاملين المساعد والمعاكس يشكّلان الفئة الثّالثة للنّموذج العامليّ، وهي فئة متضمّنة داخل علاقة يحدّدها غريماس في مقولة الصّراع[58]. وينتظم هذان العاملان في سياق العلاقة بين الذّات والموضوع، فتتحدّد وظيفة المساعد في تقديم العون للعامل الذّات بغية تحقيق مشروعه العمليّ، فيما يقوم المعاكس حائلًا دون تحقيق الذّات موضوعها[59].

ويرى سعيد بنكراد أنّه ليس من العسير أن يجد المرء مرادفًا لهذه الصّورة البسيطة في الحياة العاديّة لكلّ يوم، فداخل المجتمع هناك صورة للمعيق وأخرى للمساعد، بدءًا من حالة الطّقس وانتهاءً بالقوى الاجتماعيّة، وضروب الصّراع بين مكوّناتها[60]. ولكن ما يهمّ في هذه الدّراسة، هو تحديد الدّور الذي يؤدّيه كلّ من العاملين المتضادّين، ومعاينة أثره في مفاقمة أو تخفيف الحالة العبثيّة التي تعيشها العوامل الذّات في المجموعة القصصيّة.

وقد برزت علاقة الصّراع في قصّة "يا دمشق" بوضوح، ولكن قبل التطرّق إلى هذه العلاقة لا بدّ في البداية من تحديد علاقة الرّغبة السّائدة بين الذّات والموضوع. واللّافت في هذه العلاقة الأخيرة أنّها منقسمة في القصّة إلى مستويين؛ مستوى ظاهر وآخر باطن.

أمّا المستوى الظّاهر، فيمكن تمثيله برغبة حسّان (الذّات) في العثور على صديقه أكرم (الموضوع). وإنّ العامل المساعد في هذه الحالة هو الشّرطة، والعامل المعاكس هو المومس التي أعاقته، بغوايتها، عن بحثه. ويمكن هنا رسم علاقة الصّراع على الشّكل الآتي:

الشّرطة ⟵ حسّان ⟶ المومس

إلّا أنّ هذه التّرسيمة ستختلف مع اختلاف النّظرة إلى علاقة الرّغبة، ففي المستوى الباطن يظهر أنّ حسّان لا يبحث عن صديقه بقدر ما يبحث عن الأنْس والطمأنينة والذّكريات التي يجسّدها حضوره؛ إذ يقول معترفًا: "إنّي وحيد كما لم أكن أبدًا. لقد مضى أكرم ومضت معه دمشق التي ظللنا نعيشها في قلب لندن"[61]. لقد خسر ما كان يحارب به غربته، وعليه يصبح المساعد هنا أكرم نفسه، وتصبح لندن أو المجتمع الغربي، العامل المعاكس:

أكرم ⟵ حسّان ⟶ لندن

ويتبيّن مجدّدًا أنّ علاقة الرّغبة هي التي تُحدّد شكل العلاقات الأخرى (التّواصل والصّراع)، فإنّ هذه العلاقات ستختلف حكمًا، إن اختلفت رغبات العوامل الذّات، أو إذا اختلفت الزّاوية التي ينظر منها الباحث إلى هذه الرّغبات.

وعلى أية حال، فإنّ العامل المعاكس هو المنتصر في هذا الصّراع؛ بحيث استطاع أن يعيق العامل الذّات عن إنجاز رغبته الظّاهرة (العثور على أكرم)، ورغبته الباطنة كذلك (استرجاع الطّمأنينة)، ما جعلها تستسلم تدريجًا للعبث السّائد. ويعبّر حسّان عن هذا الاستسلام التّدريجيّ، حين يصف زياراته اليوميّة إلى المسلخ، ففي اليوم الثّاني لم يشعر بأيّ رعب، في اليوم الثّالث غمره خدر عجيب، في اليوم الرّابع بدأ يألف الجثث، في اليوم الخامس هرع إلى المسلخ كما لو أنّ قوّة خفيّة تشدّه إلى الموت، في اليوم السّادس أحسّ أنّ المدينة امتداد كبير للمسلخ، وفي اليوم السّابع دخل إليه كأنّه ذاهب إلى الفندق الذي يعيش فيه[62].

وقد تكون العوامل المعاكسة أعظم من العوامل المساعدة في النّص، فهي تقوم ببرامج مضادّة للبرنامج السّرديّ الأساس الذي يقوم به العامل الذّات[63]. وهذا ما يمكن ملاحظته في جميع القصص. ولكن ما هو لافت، أنّ العامل المعاكس في قصّة "ليلى والذّئب" هو العامل الذّات نفسه؛ أي "ليلى".

فإنّ القارئ سيلاحظ منذ بداية القصّة أنّ هناك "يدًا مجهولة ذات أظافر معقوفة" تتربّص بليلى، وتحفر في صدرها. إنّ هذه اليد المجهولة هي العامل الذي يمنعها من إنجاز موضوعها. وعلى الرّغم من أنّ هذا الموضوع ليس واضحًا تمامًا، وتتخلّله بعض الالتباسات والتّشتّتات، فيمكن القول إنّه يتمثّل بعودة "ليلى" إلى حبيبها "فراس"، بعد افتراقهما لأسباب غامضة.

وقد يُخيّل إلى القارئ في بداية القصّة أنّ هذه اليد المجهولة التي تمعن حفرًا في صدر "ليلى"، وتحول دون إنجازها غايتها، هي يد "فراس"؛ فقد وصفته بالذّئب في أكثر من موضع[64]. وكانت تتساءل عن يده طوال القصّة، وتشتاق إليها: "يا فراس، أين يدك؟"، "يدك يا فراس دافئة وكبيرة كسقف دار.. أتكوّم في قبضتها وأخفي رأسي تحت إحدى أظافرها"[65]. ولكن إنْ تابع القارئ حتّى النّهاية، فسيفهم أنّ اليد ذات الأظافر المعقوفة، ليست إلّا يد "ليلى"، ولن يتطلّب ذلك منه أيّ تأويل، فإنّ "ليلى" نفسها قد اعترفت به؛ إذ قالت في ختام القصّة: "أحسّ بيدي ذات الأظافر المعقوفة تسترخي"[66].

إذًا، فإن "ليلى" هي نفسها الذّئب. وإنْ كان "فراس" ذئبًا، فهو ليس مفترسًا أو شرّيرًا مثلها، بل "شابًّا رقيقًا شفّاف العينين، في احتضانه الشّرس لليلى تحذير يشبه الحنان، يشبه اغتصاب موت عنيف كاليقظة وكالفرح"[67]؛ أي أنّه ليس العامل المعاكس الذي يقف عائقًا أمام رغبتها، بل هو العامل المساعد الذي قد يخلّصها من عبثها ومتاهتها المعتمة. ويمكن تمثيل العلاقة الصّراعيّة بين هذين العاملين؛ المساعد والمعاكس، بالتّرسيمة الآتية:

فراس ⟵ ليلى ⟶ الذّئب (ليلى)

وما دام العامل الذّات يحمل في نفسه عاملًا معاكسًا لنقصان أهليّته، فإنّ المسار السّرديّ سيكون فاشلًا بكامله، ولن يحصل العامل الذّات على موضوع القيمة نهايةً بالضّرورة[68]. ولعلّ هذا ما يفسّر الالتباسات المحيطة بالعامل الموضوع، فمن يعيق إنجازه هو العامل الذّات نفسه الذي لا يدري تمامًا ماذا يريد، أو بالأحرى، لا يمتلك القدرة على إنجاز ما يريد.

لم يقف في وجه "ليلى" سوى الذّئب الذي يقطنها؛ هذه الطّاقة الظّلاميّة التي عبّر عنها الرّوائيّ الأمريكيّ توماس سافاج (Thomas Savage)، في روايته "قوة الكلب" (The Power of the Dog) التي تحوّلت قبل عامين (2022) إلى فيلم سينمائيّ. ويقول أحد النقّاد معلّقا على شخصيّات الفيلم: "يحاول كلّ أبطال الفيلم المركزيّين إبقاء كلابهم الخفيّة التي تنهش أرواحهم مقيّدة في السّلاسل. وحدهم أولئك الذين يمتلكون الجرأة (...) على الاعتراف بوجود تلك الكلاب داخلهم، سيكون لديهم أملٌ في الخلاص"[69] (رمان، 2022، فقرة 6). ولعلّ هذا الرّأي الأخير لا يخلو من صواب، فإنّ اعتراف "ليلى" بهذه الطّاقة السّلبية المستحوذة عليها، والمتّخذة رمز الذّئب، قد يساعدها في وقت لاحق، على الخلاص من عبثيّتها وخوفها المزمنين.

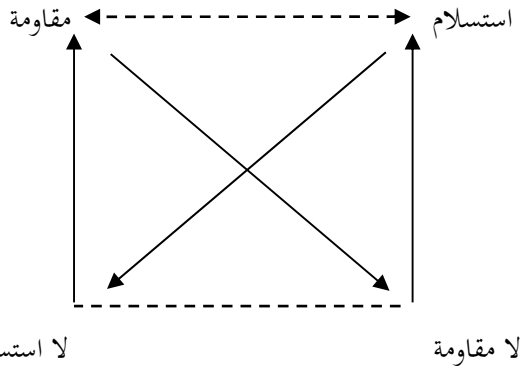
ولكن ما يمكن استخلاصه بشكل عام، أنّ العامل المعاكس قد انتصر في هذا الصّراع أيضًا، وفي معظم صراعات القصص الأخرى. وهذا ما يؤكّد الدّور المهمّ لهذا العامل في مفاقمة العبث، أو في تكريس الدّعوة إليه.

3- المربّع السّيميائيّ ودلالاته العبثيّة

يرى غريماس أنّ المعنى يقوم على أساس اختلافيّ، وعليه فإنّ تحديده لا يتمّ إلّا من خلال مقابلته بضدّه وفق علاقة ثنائيّة متقابلة، وقد صاغ أفكاره هذه بما سمّاه المربّع السيّميائيّ[70]. وتكمن أهميّة هذا المربّع في قدرته على إبراز دلالات تحتيّة مستترة في نصّ أو ممارسة[71]. وهو ما سيساعد على كشف الدّلالات العبثيّة في قصص "ليل الغرباء".

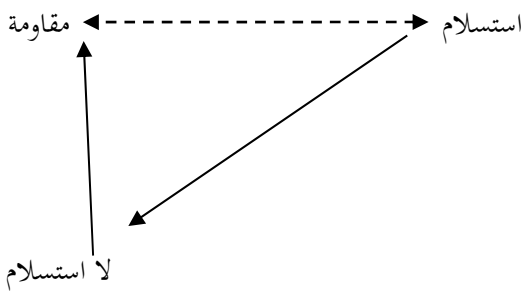
يتميّز المربّع السّيميائيّ بمظهرين: مظهر عمودي؛ ويتحدّد بمجموعة من العناصر، ترتبط بينها علاقات التّضاد والتّناقض والتّداخل، ومظهر مركّبيّ؛ يجسّد البعد الدّينامي للمربّع السّيميائيّ، اعتمادًا على التّوازي بين العلاقات المؤسّسة للمظهر العموديّ والعمليّات التي تُعدّ السّند المركزيّ بالنّسبة إلى المظهر المركّبي الدّينامي[72].

انطلاقًا من المقابلة التي يمكن القول إنّها المؤسِّس للدلالة العبثيّة الكبرى، ألا وهي: الاستسلام والمقاومة، والتي سخّرها الرّاوي لتحديد وضعيّته الوجوديّة، يمكن تمثيل القيم الدّلاليّة بالمربّع السّيميائيّ الآتي:

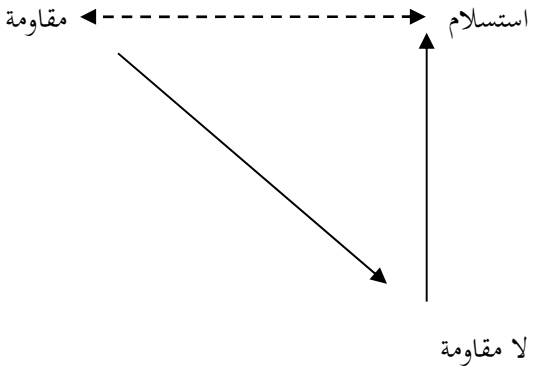


إنّ الفضاء، أو المجتمع الغربيّ، بوصفه فاعلًا جماعيًّا في معظم قصص المجموعة، يتبنّى برنامجًا ينفي من خلاله مُقاومة التيّار المادّي العبثيّ، فهو مستسلم له وعاجز عن إعادة إنتاج الأشكال الثّقافيّة المطلوبة. وإنْ كان الفاعل الجماعيّ يرفض المقاومة عبر عمليّة النّفي، فإنّه لا يعرف نفسه في التّغيير الذي يحمل الجديد، وعليه يتجانس الاستسلام، ويتماهى مع التيّار الذي يقف في وجه شخصيّات القصص المهاجرة، واضعًا إيّاها أمام خيارين: الاستسلام أو المقاومة.

ولعلّ قصّة "بقعة ضوء على مسرح" من أكثر القصص ملاءمةً لتطبيق المربّع السّيميائيّ السّالف. فمن ينظر مليًّا في الدّورة الدّلاليّة لهذه القصّة، سيتّضح له أنّ "مادو" سعت إلى الخروج من منطق الاستسلام الجماعيّ للّامعقوليّة السّائدة في منفاها، والدّخول في منطق المقاومة الفرديّ المتمثّل بالعودة إلى الوطن؛ إذ إنّ الدّخول في هذا المنطق مرهون سلفًا بالانتقال من فضاء الغربة إلى فضاء الوطن. ويمكن تمثيل المسار الذي اتّخذته "مادو" على النّحو الآتي:



إنّ تحقيق هذه النّقلة، يجري في الاتّجاه المعاكس للفاعل الجماعيّ المستسلم للعبث. ويمكن تمثيل مساره على الشّكل التّالي:



إنّ "مادو" اختارت أن تقاوم العبث السّائد في غربتها، وأن تعود إلى حيث تنتمي؛ إلى أرضها، ومبادئها، وقضيّتها. لقد رفضت أن تتجاهل "المعنى الحقيقيّ لما يدور"[73]، أو أن تكون مجرّد بقعة ضوء عاجزة عن الامتزاج بأرضها[74].

ولكنّ هذه المقاومة لا تنطبق على شخصيّات القصص كلّها، فهناك من قرّر أن يمتزج بالفاعل الجماعيّ المستسلم للتيّار، بدلًا من الامتزاج بمُثُله أو قضيّته التي تمنحه المعنى، أو التي كانت كذلك. ومع هذا الاستسلام الذي يتبدّى في معظم قصص المجموعة، يختلّ المربّع السّيميائيّ، ويستحيل إلى مثلّث يتّخذ مسارًا واحدًا، وهو الاستسلام للعبثيّة. فإنّ الأثر المعنويّ "مقاومة" الحاضر في العناد، كما يشير غريماس، "هو من طبيعة جِهية، وإنّه يحيل على أسلوب سيميائيّ يعمل لصالح انتشار المآل، والأمر ليس كذلك في حالة اليأس"[75] (غريماس، 2010، ص 121).

محصّلة واستنتاج

ما يمكن استنتاجه في نهاية هذه الدّراسة، أنّ الفضاء الزّمانيّ والمكانيّ للغربة استطاع أن يؤدّي دورًا أساسيًّا في تكوين الشّخصيّة العبثيّة؛ إذ إنّ الذّوات المهاجرة إلى هذا المجتمع الغريب وإلى زمانه الأغرب، واجهت مأزقًا وجوديًّا. إنّها لا تستطيع العودة إلى وطنها المزدحم بالحروب والنّزاعات، ولا تقوى على مقاومة التيّار العبثيّ القائم في غربتها. وجرّاء ما عانته هذه الذّوات في فضائها الجديد من صراعات ثقافيّة، وتصدّعات في الهويّة الذّاتية والجماعيّة، أضحت كائنات معدمة، وقاسية، وجامدة، ولا مبالية، ومستسلمة لكلّ ما يصيبها من عبث.

وما يمكن استنتاجه فيما يخصّ علاقة التّواصل، أنّ العبثيّة لم تتّخذ عاملًا ثابتًا في جميع القصص، إنّما تراوحت بين المرسِل والمرسَل إليه، استنادًا إلى علاقة الرّغبة القائمة بين الذّات والموضوع. أمّا علاقة الصّراع، فإنّ المنتصر فيها هو العامل المعاكس الذي أسهم في تكريس العبثيّة ومفاقمتها. وقد استطاع المربّع السّيميائيّ أن يبلور هذه العبثيّة انطلاقًا من المقابلة التي أُسّس وفقها (الاستسلام والمقاومة)، ليتبيّن أنّ الفاعل الجماعيّ الممثّل بالمجتمع الغربيّ قد اتّخذ مسار الاستسلام للتيّار العبثيّ، بينما اتّخذت بعض الذّوات المسار المعاكس، وهو مقاومة هذا التيّار.

الهوامش:

[1] نبيل راغب، المذاهب الأدبيّة: من الكلاسيكيّة إلى العبثيّة (لا ط.)، مصر: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1983، ص 239.

[2] مهى جرجور، دليل مناهج البحث العلميّ في كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللغة العربيّة وآدابها، الجامعة اللّبنانيّة [طبعة إلكترونيّة]، 2020، ص 65.

[3] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية: مدخل نظري (لا ط.)، الرباط: منشورات الزمن، 2001، ص 10 – 11.

[4] مهى جرجور، م.س، ص 67.

[5] م.ن، ص 69.

[6] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائيّ للخطاب الرّوائي (ط1)، الدار البيضاء: شركة النّشر والتّوزيع المدارس، 2002، ص 37 – 38.

[7] م.ن، ص 38.

[8] غادة السمّان، ليل الغرباء (ط 10)، بيروت: منشورات غادة السمّان، 2007، ص 22 – 23 – 29 – 30.

[9] صالح إبراهيم، عناصر الإبداع في السّرد العربي الحديث (ط1)، لبنان: دار البنان، 2014، ص 11 – 12.

[10] غادة السمّان، م.س، ص 22.

[11] صمويل بيكيت، في انتظار جودو (ط1)، تر. بول شاوول، بيروت: منشورات الجمل، 2009، ص 39.

[12] غادة السمّان، م.س، ص 23 – 24.

[13] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربيّة المعاصرة (ط 1)، القاهرة: عالم الكتب، 2008، ص 346.

[14] غادة السمّان، م.س، ص 24 – 30.

[15] م.ن، ص 22.

[16] م.ن، ص 30.

[17] م.ن، ص 30 31.

[18] م.ن، ص 24 – 27 – 31 – 33.

[19] م.ن، ص 31.

[20] م.ن، ص 50.

[21] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ: الزمن – السرد – التبئير (ط3)، بيروت: المركز الثّقافي العربيّ، 1997، ص 89.
[22] غاستون باشلار، جدلية الزمن (ط3)، تر. خليل أحمد خليل، بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، 1992، ص 14.
[23] يمنى العيد، في معرفة النص: دراسات في النّقد الأدبي (ط3)، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، 1985، ص 227.
[24] م.ن، ص 227.
[25] عبد المجيد نوسي، م.ن، ص 39.
[26] غادة السمّان، م.س، ص 27.
[27] حسني جرّار، نكبة فلسطين: عام 1947 – 1948 مؤامرات وتضحيات (ط1)، عمان: دار المأمون للنّشر والتّوزيع، 2008، ص 329.
[28] غادة السمّان، م.س، ص 129 – 133 – 134 – 141.
[29] عبد المجيد نوسي، م.س، ص 40.
[30] غادة السمّان، م.س، ص 42 – 46 – 50.
[31] م.ن، ص 23 – 29 – 31 – 32.
[32] م.ن، ص 123 – 129 – 136 – 137.
[33] م.ن، ص 42 – 43 – 47 – 55.
[34] عبد الله إبراهيم، السرد، والاعتراف، والهويّة (ط1)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2011، ص 45.
[35] وافية بن مسعود، مجلّة تسليم: "تشكّل الهوية السردية في رواية باب الشمس لإلياس خوري"، ع8، 2018، ص 482.
[36] عبد الله إبراهيم، م.س، ص 45.
[37] غادة السمّان، م.س، ص 31.
[38] م.ن، ص 28.
[39] م.ن، ص 30 – 32.
[40] برهان غليون، مجلة مواقف: "أزمة الهوية وإشكالية بناء الذاتية الحضارية"، ع66، 1992، ص 69.
[41] غادة السمّان، م.س، ص 51.
[42] م.ن، ص 47.
[43] برهان غليون، م.س، ص 70 – 71.
[44] بول ريكور، الزمان والسرد: الزمان المروي (ط1)، تر. سعيد الغانمي، بيروت: دار الكتاب الجديد المتّحدة، 2006، ص 372.
[45] غادة السمّان، م.س، ص 100.
[46] م.ن، ص 98.
[47] بن مسعود، م.س، ص 484.
[48] غادة السمّان، م.س، ص 99.
[49] م.ن، ص 101.
[50] برهان غليون، م.س، 81.
[51] محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السّرديّ: نظرية قريماس GREIMAS (لا ط.)، تونس: الدار العربيّة للكتاب، 1991، ص 40 – 41.
[52] م.ن، ص 40.
[53] سعيد بنكراد، م.س، ص 81.
[54] حميد لحمداني، بنية النّص السّردي: من منظور النّقد الأدبيّ (ط1)، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991، ص 36.
[55] سعيد بنكراد، م.س، ص 81.
[56] حميد لحمداني، م.س، ص 36.
[57] غادة السمّان، م.س، ص 84.

[58] سعيد بنكراد، م.س، 84.

[59] محمد الناصر العجيمي، م.س، ص 46.

[60] سعيد بنكراد، م.س، ص 85.

[61] غادة السمّان، م.س، ص 99.

[62] م.ن، 96 – 97.

[63] عبد المجيد العابد، مجلّة علامات في النّقد: "سيميولوجية الرواية العربية"، ع74، 2011، ص 38.

[64] غادة السمّن، م.س، ص 71 – 78.

[65] م.ن، ص 65، 87، 90.

[66] م.ن، ص 91.

[67] م.ن، ص 87.

[68] عبد المجيد العابد، م.س، ص 38.

[69] سمير رمان، ضفّة ثالثة: "قوة الكلب في منطقة رماديّة بين الطّبيعة والحضارة"، 2022، فقرة 6. تمّ الاسترجاع في (15 حزيران 2023 – 12:05 ظهرًا) من:https://diffah.alaraby.co.uk/diffah//arts

[70] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات (ط1)، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010، ص 229.

[71] دانيال تشاندلر، أسس السّيميائيّة (ط1)، تر. طلال وهبة، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص 188.

[72] عبد المجيد نوسي، م.س، 148 – 149.

[73] غادة السمّان، م.س، ص 45.

[74] م.ن، 52 – 53.

[75]ألجيرداس غريماس، سيميائيّات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النّفس (ط1)، تر. سعيد بنكراد، طرابلس: دار الكتاب الجديد المتّحدة، 2010، ص 121.