

التشخيص التناصلي في رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج

أ(ة). زوليخة حنطابلي

جامعة يحيى فارس المدينة-الجزائر

ملخص:

تعدّ الشخصية السردية من أكثر الحقول النقدية التي تعنى بالرواية ثراء وتنوعا وتعقيدا في الوقت نفسه، لما مرّت به من مراحل وحظيت به من تطورات جعلها في نظر دارسي الرواية ومبدعيها المحكّ الحقيقي الذي يعكس تطوّر هذا الجنس الأدبي، لاسيما وأن العمل كان يقاس إلى وقت قريب بالنظر إلى شخصياته وطرق خلقها وكذا مقدار إقناعها للقارئ.. ومن هنا تعددت طرق تقديم الشخصية بين تقليدية وحديثة، مباشرة وغير مباشرة وضمنية.... ومن ذلك ما فعله "واسيني الأعرج" في روايته "مملكة الفراشة" حين اتّكأ على التناص رافدا إضافيا في تجسيد شخوص روايته، وعرضها على القارئ بالموازاة مع كثير من الشخصيات الأخرى التي غادرت نصوصها الأصلية وجاءت لتقيم في "مملكة الفراشة".

الكلمات المفتاحية: شخصية، سرد، تناص، رواية، التحليل البنوي، واسيني الأعرج.

Abstract:

The narrative character is considered as one of the most concerned fields with the novel in terms of its wealth, diversity and complexity at the same time, due to the phases that it went through and the advances development that it got. This made the novel for its studiers and creatives, the real measure which reflects the evolution of this literary genre. Notably the work used to be measured, till a near period of time, by looking at its characters and ways of creating them, as well as by looking at how much they convince the reader ... from this point, ways of intro- ducing the character varied to traditional and modern, direct and indirect and implicit ... As an example to this, "waciny laredj" in this novel "the kingdom of butterfly", relied on the intertextuality as an additional assistant in embodying the characters of his novel and showing the in parallel with the other characters that left their original texts and came to reside in "the kingdom of butterfly".

Key words: character, narrative, intertextuality, waciny laredj.

تعدّ الشخصية الرابط الحقيقي بين مكونات السرد وعناصره فهي التي تعيش الزمان وتعمّر المكان وتفعّل الحدث أو تتفعل به، وهي التي تدور الحكاية حولها في شكل محور بارز المعالم أو حتى خيط رفيع تصعب رؤيته ولكنه ثابت الوجود؛ يصل الفكرة بالحدث والزمان بالمكان والسياق بالسرد.

والشخصية أحد أهمّ مكونات الخطاب الروائي فهي المحرك للأحداث والوقائع والمجسّد لرؤية المبدع، حين تضطلع بمختلف الأفعال والأقوال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكاية، يراها البعض أمراً ثابتاً وبديها إلى الحدّ الذي «يمكن القول معه إنه لا توجد حكاية واحدة في العالم من دون شخصيات»⁽¹⁾، وينظر إليها البعض الآخر على أنها أكثر إثارة للاهتمام من غيرها من العناصر الأخرى «فنحن لا نحتاج إلى أن نسأل (ماذا حدث بعد؟) ولكن (لمن حدث هذا؟)»⁽²⁾ نظراً لأهميتها الكبيرة، «إنّ رسم الشخصيات له أهميته الكبيرة في القصص وتتجلّى هذه الأهمية في الرواية بصفة خاصة، بل إنّ هذه الحجة قليلاً ما يدور من حولها الجدل أو النقاش»⁽³⁾.

⁽¹⁾ رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنوي للمحكيّات، (ضمن كتاب من البنوية إلى الشعرية لرولان بارت وجيرار جنيّت)، تر: غسان السيد، دار نينوى، ط1، دمشق، 2001، ص38.

⁽²⁾ فورستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، 1960، ص55.

⁽³⁾ لورانس بلوك: كتابة الرواية - من الحكمة إلى الطباعة، تر: صبري محمد حسن، دار الجمهورية، مصر، 2009، ص124.

اعتبرها تودوروف عموماً «موضوع القضية السردية»⁽¹⁾ وعرف نقاد آخرون الرواية بالاحتكام إليها فصارت الرواية في عُرْفهم فن الشخصية، وبسبب الدور الذي تضطلع به الشخصيات في السرد الروائي جرى الاعتراف بالروائي على أساس مقدرته في رسم الشخص، فالروائي الجيد هو الذي يستطيع أن يبتكر ويبدع في رواياته شخصيات جيّدة ومقنعة، تشدّ القارئ وتدفعه لمتابعة الأحداث المتوالية عبر الصفحات في محاولة منه لمعرفة الشكل الذي ستكون عليه حياة تلك الشخصيات وإلى أين ستصل بهم أقدارهم ومصائرهم التي قرّرها الروائي سلفاً. وحتى تأخذ الشخصيات التي اختارها المؤلف لقصته مجراها في الحكي وتتولّى القيام بالأعمال المنوعة بها، لابد من استراتيجية معينة يتخذها الروائي لخلقها ويتبعها من ثمّ لتقديمها شيئاً فشيئاً للقارئ، عبر منحها شكلاً وهوية وهدفاً أو رغبة وخواص وعلاقات تساعد على إدماجها في مسار السرد.

وهنا تتعدّد طرق تقديم الشخصية في النص الروائي ضمن مساحة من الحرية التي تُعطى للكاتب ووفق رؤية خاصة يحملها تجاه الشخصية مفردة أو مجتمعة مع غيرها، أو اتجاه العمل كاملاً وما يسعى لتحقيقه أو كشفه من خلاله. فنجد الطريقة التحليلية والتمثيلية وكذا ما يجمله بعض النقاد عموماً في الطريقة المباشرة وغير المباشرة بغية رسم ملامح الشخصية وتجسيد - مبدئياً - أبعادها

⁽¹⁾ تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005، ص73.

الثلاث من جسمي واجتماعي ونفسي*، ثم التوغل في أعماقها واستجلاء ما يمكن استجلاؤه ممّا طفا من وعيها أو ترسّب فيه، وكلّ ما كمن في حياتها الداخلية.

حيث أولى النقاد والدارسون أهمية كبيرة لهذه العملية التي يتّم عبرها خلق الشخصية الروائية ومن ثمّ تركها تتساب بين يدي القارئ خصائص وسماتٍ وملاحم ورغباتٍ... وغيرها مما يمكن أن يسهم في تحقيق عملية التشخيص. والتشخيص هو «عملية رسم الشخصية من خلال وصفها وتسميتها وإطلاق الأحكام عليها وتصويرها من الداخل (تصوير نفسي) والخارج (تصوير فردي واجتماعي)، ويكون التشخيص مباشرا يتولّاه الراوي أو غير مباشر يتكوّن تدريجيا ممّا تتضح الحوارات وصورة الأماكن التي تعيش فيها الشخصية أو تتردّد إليها وطبيعة الأفراد الذين ترتبط بهم، فضلا عن وظيفتها وسلوكها وأفعالها»⁽¹⁾.

أي أنّ للكاتب طرقا عدّة يستطيع بها خلق شخصياته والإخبار عنها، فيكون ذلك إما بشكل مباشر عندما يخبرنا هو عنها أو بمساعدة شخصيات أخرى، او حتى عن طريق الوصف الذاتي لما تقدّم الشخصية في شكل اعتراف نفسها

* - البعد الجسمي: يهتم القاص في هذا البعد برسم الشخصية من حيث طولها وقصرها ونحافتها وبدانتها ولون بشرتها والملاحم الأخرى المميزة لها.

- البعد الاجتماعي: يهتم بتصوير الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرّك فيه.

- البعد النفسي: يهتم بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها وعواطفها وطبائعها وسلوكها ومواقفها من القضايا المحيطة بها.

ينظر: شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947- 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص35.

⁽¹⁾ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002، ص55.

بنفسها، بالإضافة إلى الأحداث التي تشارك فيها وتتفاعل معها⁽¹⁾. حيث يميل كثير من نقاد** الرواية ومبدعيها إلى هذه الطريقة نظراً لما تمنحه للقارئ من مساحة كافية للتشويق والقدرة على التفاعل مع الأحداث والمشاركة فيها عبر الكشف التدريجي لملامح الشخصيات الداخلية وخارجية، أين توكل هذه المهمة للقارئ بتواطؤ من الكاتب مع توالي الصفحات وتراكم الأحداث، «كم من الوصف البصري عليك أن تقدم؟ إن القارئ يفضل أن يصور الشخصيات بنفسه مؤسساً انطباعه على تفصيلات قليلة اختارها جيداً»⁽²⁾.

وعليه يكون لدينا ضمن الطريقة المباشرة: التقديم عن طريق المؤلف أو السارد، التقديم الذاتي، التقديم عن طريق شخصيات أخرى، لتتوالى الأحداث عبر الطريقة غير المباشرة تعريفاً بأوجه أخرى للشخصيات من خلال الأفعال والتصرفات التي تقوم بها، أين تسعنا في هذا الصدد تلك العبارات أو الفقرات التي يقدم فيها المؤلف شخصيته وهي تقوم بعمل ما بحيث تختزل صورتها ومزاجها وطبائعها⁽³⁾.

وهنا يقترح فيليب هامون من أجل تصنيف دلالي للشخصية معيارين أحدهما كمي والآخر كيفي، قاصداً بالمعيار الكمي كمية المعلومات المعطاة عن الشخصية بشكل صريح، و بالكيفي مصدر تلك المعلومات المتعلقة بالشخصيات

⁽¹⁾ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص223.

^{**} من هؤلاء ينظر: نانسي كريس: تقنيات الكتابة، دايان بنقاير: صناعة كتابة الرواية، فؤاد قنديل: فن كتابة القصة.

⁽²⁾ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص224.

⁽³⁾ دايانا داويتفاير: صناعة كتابة الرواية، تر: سامي محمد، منشورات دار الجاحظ، الجمهورية العراقية، 1981، ص59.

هل هي معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها أو بطريقة غير مباشرة من خلال تعاليق شخصيات أخرى، ام أن الأمر متعلق بمعلومات ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها⁽¹⁾.

ونعني بالتقديم سواء كان مباشرا أو ضمنيا تلك المعلومات التي تُعطى عن شخصيات العمل الروائي دفعة واحدة أو تدريجيا بغية تكوين صورة عنها تشمل جوانبها الخارجية والداخلية، حيث يبقى الأمر هنا عائدا للروائي بالدرجة الأولى الذي قد يسهب في رسمها بأدق تفاصيلها كما قد يحجب عنها كل وصف مظهري، حيث تعدّ أبسط طريقة لتقديم الشخصية هي إيراد وصف جسماني لها وموجز عن حياتها⁽²⁾. ولكن ومن منطلق أن الشخصية نوع من البياض الدلالي أو علامة فارغة ستمتلئ تدريجيا؛ يصبح الانفلات من إعطاء القوالب الجاهزة والمواصفات الثابتة دفعة واحدة أمرا حتميا في ظل التطورات التي لحقت بالرواية وبيئاتها، ولهذا يعود ديفيد لودج في كتابه (الفن الروائي) معلقا على تلك الطريقة التقليدية التي تقدم الشخصية موجزة وجاهزة بأنها «طريقة رائعة بيد أنها تنتمي إلى ثقافة لها من الصبر وأمامها من الفراغ أكثر مما تتميز به ثقافتنا الحالية، فالروائيون المحدثون يفضلون أن يتركوا الحقائق الخاصة بالشخصية تظهر تدريجيا وتتنوع أو تنتقل مباشرة عن طريق الحدث والكلام»⁽³⁾.

⁽¹⁾ فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص37.

⁽²⁾ ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002، ص78.

⁽³⁾ المرجع السابق، ص78-79.

ويذهب آخرون إلى أنّ «من الشروط الأولية في تقديم الشخصية عدم الكشف عنها كاملة منذ البداية، لأن الدرامية والتشويق اللازمين لكل فن يحتملان أن تظهر سمات الشخصية بالتدرّج»⁽¹⁾، وفي ذلك ما يجذب القارئ ويدفعه إلى الانغماس في العمل الروائي وهو يحاول تجميع تلك القطع المتناثرة عن الشخصية، والتي تكشف في كل مرة شيئاً عن سلوكها ومواقفها وملامحها، ويدفعه إلى الاقتناع بها أكثر فأكثر.

وفي نموذج بحثنا - "رواية مملكة الفراشة" لـ لواسيني الأعرج - تتمازج كل التقنيات معا وتتضافر من أجل الإسهام في البناء الروائي ومعمار شخصياته، لكن مع بعض الإضافة التي أعطت خصوصيةً للنص وأبرزت أكثر مخيال الرواية الخاص بها، إضافةً تمثلت في ذلك العدد الهائل من الشخصيات الخارجة عن النص - أي التي لا تنتمي إليه فعلاً - التي استدعاها المؤلف معادلات موضوعية للشخصيات التي خلقها هو، فسكنت روايته هذه بالموازاة مع "سكانها الأصليين" وراحت تعيش معهم الحدث والحلم والخيبة وتمنحهم الكثير من سماتها وملامحها.

وعليه سنحاول نحن هنا الكشف عن مدى التقارب بين الشخصيات الأصلية وتلك المستعارة من نصوص أو أبعاد أخرى حقيقية وخيالية، بغية الوقوف على مدى إسهامها في تشخيص "شعب" مملكة الفراشة، ودرجة تدخلها في طريقة تقديمها للقارئ. ومن أجل ذلك وحتى يتوفر لعملنا الحد الأدنى من الوضوح والمنهجية؛ لابد من الابتداء بحصر سريع لشخصيات وأحداث هذه الرواية "مملكة

⁽¹⁾ فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2002، ص 213.

الفراشة" لواسيني الأعرج ومن ثمّ الشروع في تحليلها وفق ما يناسب الإشكالية المطروحة.

في هذه الرواية يشخّص الكاتب حالة الجزائر فترة العشرية السوداء وما أعقبها من فترات وأزمات أخرى، وإن لم يقل ذلك صراحة تاركا لنفسه الحرية في صنع المكان أو مزجه بين واقعي وافتراضي بعد أن أمسك جيدا بمسافة معينة بين التعرية الكاملة لحقيقة الأحداث والغاية الكامنة وراءها؛ وبين ما تقتضيه صنعة الرواية وجمالياتها الأدبية واللغوية من غموض وإيهام وتلاعب بين ما هو واقعي وخيالي، وهو الذي اعتدنا أن نراه في أعمال واسيني الأعرج ولكن بدرجة أقل هذه المرة. فنراه يذكر صراحة بعض الأسماء المرجعية من أماكن ومعالم تارة، ويختفي تارة أخرى في لعبة السرد خلف مسميات ومصطلحات تغطي السياق الروائي وتمنحه شيئا من الخيالية.

فمما استعان به لتجسيد البعد الواقعي أسماء بعض الأماكن كالجزائر العاصمة، وهران، متيجة... وبعض المعالم كقاعة الأطلس التي كانت تسمى سابقا قاعة الماجستيك، وشركة صيدال وغيرها... ومما أضفى بعدا افتراضيا على المكان والنص ككل ذلك الجسر الذي يربط شمال المدينة بجنوبها! ثم ما أسماه إجمالا بمملكة الفراشة أو المملكة الزرقاء أين كانت تهرب الشخصية الرئيسية (ياما) من بؤسها ويأس ما يحيط بها لتعيش بعضا من لحظات مسروقة صنعتها بيدين من خيال هش، واعتقدتها ستقاوم هذا الزمن أو ستمنحها من القوة ما يكفي لتعيش فيه.

في هذه الرواية تدور أغلب الشخصيات حول (ياما) والذين راحوا يتساقطون حولها واحدا بعد الآخر قتلا أو موتا أو غيابا... بدايةً بوالدها (سي زبير) خبير الدواء الذي حاول الوقوف في وجه مافيا الأدوية التي بدأت هي وغيرها أثناء الحرب الصامتة بالتهام ما غفلت عنه الحرب الأهلية، ثم صديقها (ديف) الذي شاركها هي ومجموعة أخرى من الأصدقاء حلم إنشاء فرقة موسيقية قد تعينهم على العيش زمن الخوف والتقتيل، فُقُتلَ وذهب كل منهم في اتجاه. وكانت قبل ذلك قد فقدت أباها (رايان) الذي دفع بأكثر من طريقة ثمن الحرب الأهلية والصامتة معا والتي تجمعت فيه عُقدا من الخوف والضياع وشيئا من العنف واللامبالاة، والنتيجة ضياع دراسته وفقد عمله ثم نفسه لما اختار إدمان المخدرات طريقا أخيرا للسير فيه، انتهى به في السجن ثم في اللامكان بعد أن أُحرق السجن بمن فيه فمات من مات وضاع أو هرب من كُتبت له الحياة، و بفعل الصدمات التي كان يفتعلها (رايان) في البيت من أجل المال قرّرت أختها الثانية توأمها (ماريا) الهرب خارج البيت والعائلة والبلاد ككل نحو كندا. لتبقى (ياما) وحيدة في مواجهة «هم الركض بين مختلف الإدارات لتوقيف قرار غلق الصيدلية التي أحرقتها حربهم الصامتة، وتحمل ثقل البيت ومتاعب أمها فيرجي التي تعيش بين الوهم والنوم»⁽¹⁾، ليأتي الدور الآن على أمها التي قرّرت الموت مسبقا قبل أن

⁽¹⁾ واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دار البغدادي، الجزائر، 2014، ص 11.

تموت فعلا، وذلك لما صنعت لنفسها قبرا وهميا من شخصيات الأدب التي كانت تقرأها وتعجب بها وبمؤلفيها خاصة (فيرجينيا وولف) و(بوريس فيان)*.

وإن كانت قد نجت من الانتحار غرقا مثلما فعلت الكاتبة (فيرجينيا)؛ فإنها قد ارتضت أن تتجرّع حبّ أوسمّ الكاتب (بوريس) القاتل، فصارت ترى نفسها عشيقه له تفعل كل ما تستطيع لاستحضار لحظات من الماضي البعيد كان فيها (بوريس فيان) شخصا حيا وحقيقيا.. إلى أن « ماتت فيرجي في السكينة التي اشتتها، وانتهى كل شيء. وسقط الجسر الثاني في مدينة قلبي»⁽¹⁾.

أما آخر الجسور المعلقة أو المقطعة فكان حبيبها "الفيش بوكي" (فادي) الكاتب المسرحي الشهير الذي اختار إسبانيا منفى له ومدينة غرناطة مسرحية للعودة إلى وطنه، في عرض كبير وبدعوة من حكومة بلده لتكريم ابنها الضال الذي عاد أخيرا، وبعودته غاب كل من عرفته (ياما) وأحبته.. « مثل أمي كان فاوست كل شيء في حياتي، رهاني الصغير الذي ركضت وما زلت وراءه، كان أزمتي وهبلي»⁽²⁾.

* فيرجينا وولف (Virginia Woolf): روائية انجليزية (1882-1941)، تعدّ من أعلام الرواية العالمية الحديثة، لها كثير من الأعمال التي برزت فيها خاصة بمنهج تيار الوعي، منها: (السيدة دالواي) 1925، (إلى المنارة) 1927، (الأوجاج) 1931... ماتت انتحارا بعد أن أغرقت نفسها عام 1941.

- بوريس فيان (Boris Vian): كاتب وموسيقي فرنسي (1920-1959)، تميزت أعماله بالثورة والنمرّد على المجتمع وتقاليده الموروثة، له كثير من الإبداعات في الأدب والموسيقى فقد كتب ولحن لعدد من المطربين، من أعماله الروائية: (خريف بكين) 1947، (العشب الأحمر) 1950، (انتزاع القلب) 1953...

⁽¹⁾ مملكة الفراشة، ص 183.

⁽²⁾ نفسه، ص 192.

وبعد عشق كبير دام ثلاث سنوات وعشرة أشهر وأياما ودقائق وثنائي كانت تتغير كلما اقترب اللقاء، وجنون عمر 777 رسالة حب كُتبت في الظلام والخفاء؛ تبين أنه لم يكن هو وأنّ شخصا آخر انتحل صفته أو مكانه على الفيسبوك وراح يتكلم ويحب باسمه! لتكتمل بذلك دائرة الغياب على (ياما) والتي لم تجد أخيرا غير لعنة خرجت من فمها حارقة: "إلى الجحيم فاوست ومفستوفيليس".

هذه مجمل شخصيات "مملكة الفراشة" بالإضافة إلى شخصيات أخرى كانت ترد هنا وهناك وتظهر من حين لآخر خدمة للسياق الروائي وإنماءً لأحداثه، ونحن هنا سنقتصر على عدد منها فقط أي تلك التي تتماشى مع مقولة البحث الرئيسية، والتي تتلخص في كيفية تقديم الشخصيات تناسيا. حيث يمكننا إجمال ذلك في السؤال التالي: كيف أمكن واسيني تقديم شخصياته اعتمادا على التناص مع شخصيات أو شخوص* أخرى؟

لقد سبق القول أن لخلق الشخصيات طرقا مختلفة منها ما هو مباشر ومنها وما هو ضمني، فيكون بذلك للروائي الحرية في اختيار الطريقة التي يريد بها خلق شخصياته ومنحها شكلا وهوية للقارئ، جاهزة أو متفرقة يقتصصها هذا الأخير شيئا فشيئا من فم السارد أو الشخصية نفسها أو ممن يحيطون بها أو حتى ممّا تفرزه

* يفرق النقد الروائي الحديث بين مصطلحي الشخص (ج شخوص) والشخصية (ج شخصيات)، فالشخص (personne) هو ذلك الفرد المسجل في البلدية وله حالة مدنية والذي يولد فعلا ويموت حقا، أما الشخصية (personnage) فلا تعدو كونها ذلك العنصر الأدبي الذي يظهر في العمل السردي ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث والتكفل بدور الصراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة. (ينظر عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1998، ص75).

الأحداث والحوارات... وبالإضافة إلى كلّ هذا نجد أن الكاتب في نصنا هذا قد استعان بوسيلة أخرى مكنته من إضاءة بعض الجوانب الخفية خاصة تلك العميقة التي تتعلق بالحياة الداخلية لشخصياته، عبر استدعاء عدد من الشخصيات الأخرى الموازية لها، منها ما هو مرجعي ومنها ما هو أدبي محض. أين يتقاطع نص "مملكة الفراشة" مع غيره من نصوص كثيرة عملت على «إثرائه بالمعرفة الدسمة والثقافة الذهنية، والتي تحتاج إلى مثلق ذكي قادر على قراءة شفرة النص وسننه التناسي، مما يعني أن النص لم يعد كتابة إنشائية مجردة خالية من الفكر والأطروحات المعرفية والحقائق الثقافية، بل أصبح نصا غنيا يبيّن نفسه على أنقاض النصوص الأخرى»⁽¹⁾.

لقد أنشأ واسيني الأعرج عبر استحضاره لعدد كبير من الشخصيات التي لا تنتمي - فعلا - إليه ولا لنصه؛ علاقات ووشائج بينها وبين الشخصيات التي أنشأها ووضعاها في سياق أحداث "مملكة الفراشة"، مستعينا في ذلك بالأسماء التي جعل منها رابطا خفيا بين من ينتمي لنصه ومن يعود انتماؤه إلى الواقع أو إلى نصوص أخرى.

حيث أسند الكاتب هذه المهمة إلى بطلته (ياما) التي امتلكت نتيجة قراءاتها الكثيرة عادة تغيير الأسماء، فحوّلت أمها (فريجة) إلى (فيرجي) مبرّرة ذلك في البداية بثقل اسم أمها، لتكشف فيما بعد سعة العلاقة بين الاسمين الأصلي والمستعار، كما جعلت من والدها (زبير) (زوربا) ومن أختها (ماريا) (كوزيت) ومن

⁽¹⁾ جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، دار مجذلاوي، ط1، المغرب، 2011، ص165.

الرسام (مراد) (ميرو) ومن شخصية (فادي) (فاوست)... وهي كما يبدو إما شخصيات حقيقية وإما خيالية ذات هوية أدبية روائية أو مسرحية. وعليه أمكننا تصنيف التشخيص التفاضلي هنا إلى نوعين: تشخيص مرجعي وتشخيص أدبي.

1- التشخيص المرجعي:

وهو الذي يحيل على شخصيات حقيقية ولهذا سمي كذلك بالتشخيص الحقائق الذي ينهض على «إدراج شخصيات ذات مرجعية فكرية أو دينية، أو إبداعية أو فنية أو تاريخية في متون الروايات»⁽¹⁾، حيث أمكننا رصد اثنين منها فقط: الكاتبة الأميركية (فيرجينيا وولف) والرسام الإسباني (خوان ميرو) واللذين ارتبطا جليا بشخصية الأم.

فوالدة (ياما) المدعوة في الأصل (فريجة) استطاعت أن ترسخ في ابنتها حب المطالعة وأن تنقل إليها عدوى استحضار من تقرأهم أو تقرأ لهم إلى العالم الحقيقي في شكل أسماء تبعثرها هنا وهناك، (فياما) بعد أن رأت مدى إعجاب وتأثر أمها بشخصية (فيرجينيا) وبما تكتبه حولت اسمها من (فريجة) إلى (فيرجينيا) ثم اختصرته إلى (فيرجي)، خاصة وأنها كانت هي من «كشف لي سحر هذه الكاتبة في وقت مبكر»⁽²⁾ وسحر أمواجها والماء الذي راح يتكرر نهايات مأساوية في أعمالها حتى أغرقت فيه نفسها انتحارا ذات يوم من أبريل 1941، بعد أن استولت عليها الأصوات التي لم يكن يسمعها أحد غيرها. ولكن ما العلاقة الحقيقية بين (فريجة) و(فيرجينيا) غير ما يبدو لنا من تأثير وإعجاب؟

⁽¹⁾ أحمد النواوي بدري: خصائص الكتابة الروائية، دار الحوار، ط1، سوريا، 2015، ص107.

⁽²⁾ مملكة الفراشة، ص123.

(فريجة) أو (فيرجي) التي تخطبت كثيرا في حياتها بين الوهم والحقيقة، بين الخوف والسكينة، واخيرا بين الجنون والموت لم تكن أكثر من «موجة تعلو أكثر فأكثر عند اقترابها من الساحل تتشكل قبل أن تتمزق متلاشية على الرمال، ساحبة في أثرها ستارا شفافا من الزبد الأبيض، كلما تمعنت في عيني أُمي سمعت أصدااء تكسر تلك الموجة الهاربة التي سرقت عقلها قبل أن تسرق منها روحها نهائيا»⁽¹⁾. فبعد تبعثر عائلتها بموت زوجها وسجن ابنها وهرب ابنتها الثانية وما سكنها قبل ذلك من هواجس زرعتها فيها الحرب الأهلية خوفا وذعرا وأشباحا وأصواتا لم يكن أحد يراها أو يسمعها سواها، ثم ذلك الإحساس الدفين الذي صاحبها طويلا بخيانة زوجها لها مع امرأة أخرى؛ كل هذا جعلها تشبه بل تتطابق في المصير والقدر بفيرجينا وولف، ورغم أنها احتفظت ببقية عقل فلم تلق بنفسها في الماء إلا أن ذلك لم يمنعها من أن تنهوى بين يدي مجنون آخر اسمه (بوريس فيان). ليمكّننا بذلك استدعاء هذه الشخصية ضمن السياق الروائي من إضاءة أحد الجوانب العميقة في حياة (أم ياما)، والتي تضافرت مع غيرها من الوسائل والتقنيات مباشرة وغير مباشرة لخلقها وتشخيصها ومن ثم تقديمها إلى القارئ، كتلة من التناقضات والأوهام والرغبات، أين دفعتها آخر رغبة لها إلى استدعاء الشخصية المرجعية الثانية الرسام الإسباني (خوان ميرو)*، والتي يستحضرها نص "ملكة الفراشة" بديلا أواسما مستعارا لرسام المدينة ومصورها

⁽¹⁾ نفسه، ص125.

* خوان ميرو (Joan Miró i Ferrà) أحد فناني المدرسة التجريدية (1893-1983)، وهو رسام ونحات إسباني خاض في أعماله كثيرا الطريقة السريالية ولكنه نزع بها نحو التبسيط والاختزال، من أعماله: (الحظيرة)، (الصيد)...

(عمي مراد).. والذي جاء خصيصا ليرسم أو يرسم جنون (فيرجي) على لوحات تصورها مع كاتبها المفضل (بوريس فيان) بدل عشيقاته ونسائه الكثيرات اللواتي عرفهن.

ولكن ما الغاية من ذلك في غياب دور حقيقي وفعال قامت به هذه الشخصية لتقديم الشخصية المقصودة؟ وما الذي قد فعلته إذًا لاسيما مع شح النص في وصف شخصية الرسام (مراد)؟ أحيانا يكون الاستدعاء التناسلي محض استعراض عضلات ثقافية ومعرفية يثري بها الكاتب نصه، خاصة في ظل هذا التشابه بل التطابق بين الشخصيتين والذي قد يبدو مفتعلا ومقحما على النص، فما الغاية من إخبار القراء بوجود رسام إسباني آخر في الحقيقة يدعى (خوان ميرو)، رغم أن واسيني قد حاول تعليل هذا في نصه بأن سمّاه على لسان بطلته (ياما) بـ «لعبة التطابق الغريب، اجد فيه حقيقة بعضا من سذاجة ميرو وهو يتوغل في النفس الإنسانية حتى الطفولة وتوحّشها الأول»⁽¹⁾.. فقط لأن (عمي مراد) لم يندعش من طلب (فيرجي) بوضع صورتها على صور بوريس بدل نسائه لكي تبدو وكأنها عاشت معه فعلا في عصره الذي مضى، وراح يطبقه بحذافيره محاولا الاحتفاظ بمنطقها والبقاء فيه!! إلا أنه يبقى من جهة أخرى استعمالا ذكيا من الكاتب بل وجماليا أيضا، استطاع به أولا أن يدلّل على مدى ثقافة شخصيته الرئيسة وسعة اطلاعها أدبيا وفنيا وعلميا على اعتبار أنها ليست مجرد قارئة وحسب بل وصيدلانية أيضا؛ وأن يؤثث ثانيا نصه بما يمكن أن يضمن له

⁽¹⁾ مملكة الفراشة، ص 129.

تمطيطة وتوليد معانيه، اذ ثمة مرجعيات شتى يمكن له أن يفتح عليها ليأخذ منها ما تقتضيه التجربة التي يتناولها، ومن ذلك الشخصيات التي تعدّ من «أدوات استجلاب الإبداع، والاستعانة للدخول إلى عوالم إبداعية والحصول على معان جديدة»⁽¹⁾.

2- التشخيص الأدبي:

وهو الأكثر تردداً في نصنا هذا، تمّ عبره استحضار عدد كبير من الشخصيات المجازية التي تعود في مصدرها إلى روايات ومسرحيات غربية كمسرحية "فاوست" لغوته و"يوليسيس" لجيمس جويس و"زوربا" لنيكوس كازانتزاي.

فالذي فعله الكاتب هنا أنه أوكل المهمة كاملة لـ (ياما) من أجل أن تعثر على معادل مجازي (روائي - أدبي) لكل من تعرف أو تلتقي بهم من شخصيات من خلال تغيير أسمائهم كما فعلت سابقاً ولكن هذه المرة لأناس خياليين سكنوا ذاكرتها من قراءاتها المتعددة، نتيجة معرفتها العميقة بهم وبمن ستتغير أسماؤهم، حيث أدى بها ذلك إلى كسر العلاقة الاعتبارية بين الاسم وصاحبه واستبدالها بعلاقة دلالية تحيل على معنى بينهما، يصبح فيه الاسم دالاً حقيقة على حامله. ولكن في بعض المرات لم يكن الأمر يتجاوز نظرة خاطفة منها لمظهر الشخصية أو لأحد مواقفها كي تجد له اسماً من ذاكرتها الروائية - الغربية المصدر - يناسب ما رأيته فيه، كما حدث مع عامل المسرح الذي التقته أثناء العرض وحارس مصلحة

⁽¹⁾ عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، ط1، الأردن، 2011، ص151.

الضرائب الذي رأته فيه شبهة شخصية (كيرفال) الشاذة من رواية "أيام سدوم المائة والعشرون" * لماركيز دوساد.. مبررة ذلك بولعها بأسماء الكتب لأنها تراها «أكثر أصالة وصدقاً وتشبه أصحابها بشكل غريب، الاسم في الروايات والمسرحيات غير اعتباطي. الأسماء المدنية التي تقيّد في البدايات قليلاً ما تطابق أصحابها»⁽¹⁾.

والواقع أن هذا الكلام ليس مجرد رأي لشخصية في كتاب، بل هو رؤية نقدية لصنّاع الرواية ودارسيها.. أي أنه رأي واسيني الأعرج ملتبساً بشخصية (ياما) والذي لا يختلف كثيراً عن آراء غيره، إذ يتفق الأغلبية* منهم على أنّ «اسم العلم الشخصي يعكس بشكل دلالي ومرئي الشخصية الروائية بكل أبعادها الدلالية والاجتماعية والفردية، لأن ثمة تطابقاً منطقياً ومرجعياً بين الشخصية واسم العلم»⁽²⁾، وفي هذا الصدد يقول الروائي والناقد ديفيد لودج مؤكداً ما قالتها (ياما) في الرواية: «فأبأؤنا يطلقون علينا أسماء ذات مغزى دلالي، أسماء ذات ارتباط سار أو مفعم بالآمال لهم قد نحققها أولاً نحققها (...) ولكن في الرواية لا تكون

* تعدّ من الأعمال المحظورة التي لم تترجم إلا مؤخراً بسبب ما تصوره من عنف جنسي وقسوة مفرطة في ممارسته، كتبها الفرنسي ماركيز دوساد (Donatien Alphonse François, marquis de Sade) عام 1785 ولم تنشر حتى القرن العشرين.

⁽¹⁾ مملكة الفراشة، ص 67.

** ينظر: فيليب هامون (سيمولوجية الشخصيات الروائية)، إيان وات (ظهور الرواية الانجليزية)، ديفيد لودج (الفن الروائي)، حسن بحراوي (بنية الشكل الروائي)، محمد عزام (فضاء النص الروائي)، جميل حمداوي (مستجدات النقد الروائي)...

⁽²⁾ جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص 335.

الأسماء بلا دلالة، فهي دائما جزء مهم من عملية خلقها وتحتوي على اعتبارات جمّة»⁽¹⁾.

وبهذا راحت (ياما) تغيّر أسماء من تعرف محاولة انتقاء ما يطابق نفسياتهم وأهواءهم ولكن عبر الانزياح عن النص باستدعاء شخصيات أخرى خارجة عنه، اسهمت - كما قلنا سابقا - في تشخيصها وتقديمها دلاليا إلى القارئ بصورة تناسية يتقاطع فيها الحاضر مع الغائب. فاستدعت لأبيها (الزبير) زوربا اليوناني من رواية **لنيكوس كازانتزكي** بعد أن رأت شيئا بينهما خاصة في جانبهما الساخر والعاث والمتمسك بالحياة، أو لأنها أرادت له حياة أجمل وأطول فراحت تتآى به شيئا فشيئا عن مصير اسمه الأول الذي يذكرها بالشخصية التاريخية "الزبير بين العوام" الذي كان استثنائيا في شجاعته وفروسيته وحروبه.. «أريد لبابا زبير حياة أخرى أهدأ وأنعم غير حياة الحروب التي يكرها» (...) **اشتهدت لوالدي قدر زوربا الإغريقي الذي عاش الحياة بكل عنفوانها السخي**»⁽²⁾ محاولة بذلك الاقتراب به نحو قدر آخر قد يكون رقصة زوربا الشهيرة وهي «ترينا قوة الحياة أثناء عملها وتألّق الجهد البشري حتى وإن كان عديم الجدوى، عندما نرى أشخاصا مثل زوربا وهم يحرقون ذواتهم حتى النهاية»⁽³⁾، ولعلّ في ذلك ما يطابق شخصية (سي زبير) الذي أصرّ في لامبالاة على مناطق الكبار من المافيا وصنّاع الموت، فما

⁽¹⁾ ديفيد لودج: الفن الروائي، ص45.

⁽²⁾ مملكة الفراشة، ص83.

⁽³⁾ بيتر بيبين: المثلث الإغريقي (كافافي - كازانتزكي - ريتسوس)، تر: سعاد فركوح، دار أزمنة، ط4، عمان، 2013، ص101.

كان غير أن قتل برصاصة صامته على باب بيته، لكن موته أو احتراقه حتى النهاية ولاءً لما آمن به لم يغير أيضاً من الأمر شيئاً.. «يوم مات بابا زوربا لم يتغير شيء في العالم. بكينا أنا وأمي وأختي ماريا التي جاءت من مونتريال، ثم اندفن كل واحد منا في مكانه الأول»⁽¹⁾.

ويتجلى التشخيص هنا في الطريقة التي اعتمدها الكاتب، حيث لم يكن يسهب كثيراً في تقديم شخصياته ووصفها داخلياً وخارجياً، بل كان يكتفي بإضاءات سريعة تعين القارئ على تتبعها واستيعابها ثم إحالته على نصوص وسياقات أخرى تثري ما يقرأه وتوثقه جمالياً وأدبياً بكثير من المعالم الروائية العالمية وأعلامها البارزين. فكلّ الذي قرأناه عن شخصية (زبير) في نصنا هذا لا يعدو بعض عبارات قليلة متفرقة هنا وهناك على لسان (ياما) وهي تتذكره وتشتاق إليه؛ من ذلك قولها: «كلما تشابكت مع أُمي حضرت صورة والدي بصفاء وسخاء وعبث أحياناً، كلما تعقدت الأمور خففها هو بسخريته المعهودة. يقول دائماً: السخرية ليست شيئاً إضافياً، نحتاج لها لنستمرّ في الحياة»⁽²⁾، ولكن حين تتناص هذه الشخصية مع شخصية (زوربا) فإننا سنمتلك بين أيدينا كل تلك الأوصاف التي تزخر بها رواية "نيكوس كازانتزاكيس"، بصورة قد تجعل منها رافداً تدعيمياً يبعد عن النص الأصلي سأم التوصيف التقليدي ويجعله بالمقابل متصلاً بسلسلة من الإبداعات التي ينمي بعضها بعضاً، مستندا في ذلك إلى ثقافة القارئ

⁽¹⁾ مملكة الفراشة، ص102.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص33.

لملأ فراغات النص التي يخلفها هذا النمط، او على الأقل إلى رغبة القراءة لديه ومستواها والتي قد تدفعه إلى البحث والتعمق أكثر.

بعد شخصية "زوريا" نصادف شخصية "فاوست" التي احتلت - باعتباره الصديق الحميم والحبیب المفترض لياما - مساحة كبيرة ضمن الرواية، جعلته في المرتبة الثانية - من حيث درجة الحضور وسعته - بعد الشخصية الرئيسة (ياما) التي ارتأت هذه المرة أن تستحضر شخصية (فاوست)* من مسرحية لغوته وجها ثانيا للكاتب المسرحي الذي عرفته على الفيسبوك (فادي).

و(فاوست) هذا « نموذج الإنسان الساعي إلى المزيد من القوة أو الكمال بوسائل خارجة عن الطبيعة هي ما يعرف بالسحر بأوسع معانيه»⁽¹⁾، فرغم أن (فاوست) قد حصل من العلم الشيء الكثير من طب وكيمياء ولاهوت... إلا أنه انصرف عنها عندما تبين لا جدواها أو عدم كفايتها؛ نحو علوم أخرى يحرمها الدين وتطاردها الدولة من سحر وطلاسم وتحضير للأرواح... وصولا إلى ذلك العقد الذي أبرمه مع الشيطان أو خادمه (مفيستوفيليس) Méphistophélès بأن

* فاوست (Faust) أوجيورجيوس فاوستوس (Georgius Faustus) شخصية تاريخية ألمانية ولد في أواخر ق15م وتوفي سنة 1543، نال من العلم الكثير ولكنه أراد امتلاك أقصى ما يستطيع فانصرف إلى السحر. تحول شيئا فشيئا من شخصية حقيقية إلى شخصية أسطورية تحاك حولها القصص والخرافات. (ينظر مقدمة مسرحية "فاوست" لغوته، تر: عبد الرحمن بدوي، دار المدى، ط2، دمشق، 2007، ص12 وما بعدها). ولكننا نحن سندرجها هنا شخصية أدبية لأن الرواية تتناص معها لا باعتبارها وجودا حقيقيا بل إبداعيا مسرحيا لغوته.

⁽¹⁾ عبد الرحمن بدوي: مقدمة مسرحية "فاوست"، ص7.

باعه روحه مقابل أن يكون في خدمته لتحقيق مآربه وتوفير الملذات له واقتياده خلال عالم الشهوات⁽¹⁾.

ونحن في نصنا "مملكة الفراشة" عرفنا (فادي) أو (فاوست) شخصان مختلفان، أحدهما ذلك الذي كان يتراسل مع (ياما) ويبادلها الحب والشوق افتراضيا في المملكة الزرقاء - الفيسبوك -، والآخر ذلك الذي عاد فعلا من منفاه حاملا معه "لجنة غرناطة" هدية للوطن بعد سنوات من الغياب.. فأيهما ينطبق عليه اسم (فاوست) المستعار؟!

نظرا لأن الكاتب احتفظ بسرّ هذه الشخصية حتى نهاية الرواية؛ فإننا سنعتبر نحن أيضا شخصية (فادي) شخصا واحدا، وهو الذي رأته فيه (ياما) بإيعاز من الكاتب شبها بينه وبين (فاوست).. هذا الأخير الذي استدعي تناسبا من المسرحية الألمانية الشهيرة التي كتبها "غوته" عن قصة أو أسطورة (فاوست) ليكون بمثابة حجر الزاوية في بناء شخصية (فادي) التي خلقها واسيني واختار أن يقدمها للقارئ بهذا الشكل.

فمبدئيا هناك بعض من نقاط اشتراك بين (فاوست واسيني) و (فاوست غوته) - رغم أن (ياما) المسؤولة عن تسميته بذلك تقول: « لا أدري من أين جاءتني فكرة تسميته فاوست في البداية »⁽²⁾، وكأنّ في هذا ما يشير إلى اعتباطية الاسم من قبل المؤلف الذي ترك للقارئ أن يعثر على القصدية التي تناسبها وتناسب النص الروائي - أولها المسرح، رغم أن الأول هو من يصنع مسرحياته ويبدعها

⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص 93-95.

⁽²⁾ مملكة الفراشة، ص 324.

والثاني هو صنعةٌ مسرحيةٌ أبدعها شخص آخر.. وهو الذي منح الحياة لهذا الأخير وجعله يتحوّل من كائن عادي يعيش في أبعاد حقيقية إلى شخصية تجول ضمن أبعاد خيالية - أدبية - لا تعترف بحدود الزمان والمكان، فها نحن مازلنا حتى الآن نسمع ونقرأ عن مسرحية (فاوست) لغوته، المسرح أيضا لم يكن بالنسبة لـ (فاوست واسيني) وسيلة للإبداع فقط؛ بل للحياة ككل خاصة في ظل ما يعيشه من حرب وتصفية ومنفى.. «المسرح وحده ليس منفاي، لكنه منقذي من التلف والعزلة وحتى من الانتحار (...) أحاول أن أجعل الحياة مستساغة بالكتابة والمسرح»⁽¹⁾، بالإضافة إلى ما منحه إياه مسرحيته "لعنة غرناطة" من حياة ثانية في وطنه.

ثم أيضا ذلك الجانب من السحر الذي جمع بينهما، فلئن كان (فاوست غوته) ساحر يتعامل مع الشياطين؛ فلقد كان (فاوست واسيني) ساحر الضوء والكلمات.. «لم يكن مدهشا ولا جميلا ولكنه كان يملك سحرا لم ألمسه عند غيره، ساحر وربما أكثر (...) أشعر أحيانا أن حبيبي فاوست هو الرجل الوحيد في الدنيا الذي بإمكانه أن يحرك النور كما يشاء»⁽²⁾.

وأخيرا القدرة على المراهنة مع الشيطان الذي خرج لـ(فاوست غوته) من عمق الأرض وتلبّس لـ(فاوست ياما) في صورة الدولة التي استطاعت أن تشتري روحه هي الأخرى بإقامة عرض أسطوري لمسرحيته "لعنة غرناطة".. «...لم

⁽¹⁾ مملكة الفراشة، ص38.

⁽²⁾ نفسه، ص192.

يفعلوا هذا مع أي من المثقفين من الذين عادوا بعد سنوات المنفى، قلت لك في المرة الماضية يمكن أن تكون الدولة هي نفسها ميفيستوفيليس»⁽¹⁾.

لكن الذي تبيّن في النهاية أن (فاوست) الذي تعرفه (ياما) غير الذي يعرفه الآخرون بل شخص آخر انتحل صفته في المملكة الزرقاء، لينبثق عن (فاوست) شخصية أخرى خرجت هذه المرة من شوارع دبلن وأزقتها، وتحديدًا من رواية "يوليسيس" لجيمس جويس.. إنه (ستيفن ديدالوس) الذي حضر مرافقا لـ (نور الدين)* الذي التقته (ياما) صدفة - أو قصدا - أثناء انتظارها عرض المسرحية، ولأنه فهم منطقها ولعبة الأسماء التي تتقنها راحت تكشف له أوراقها واحدة بعد الأخرى وبأنها «صديقة فاوست وليد عمي غوته»⁽²⁾. وما هو إلا وقت قصير أمضياه في الحديث عن الفن والمسرح والأدب وعن حقيقة هذه البلاد؛ حتى أطلقت عليه لقب (ديدالوس).

وإذا كانت التسميات السابقة قد جاءت نتيجة معرفة عميقة بالشخص؛ فإنها هنا لا تعدو كونها انطبعا أوليا عن شخص التقته للتوّ، مما يدفعنا إلى التساؤل عن الذي أضافه هذا الاستدعاء التناسلي في بناء شخصية (نور الدين) كاتب المسرح سابقا والعامل فيه حاليا؟ ونحن هنا لا نستطيع ضبط ذلك بدقة بسبب قلة ما نعرفه عن (نور الدين)، خاصة مع انعدام التأكيد الصريح من النص بأنه

⁽¹⁾ نفسه، ص 340.

* يدوم نهاية الرواية أن (نور الدين) هومن كان يتواصل مع (ياما) باسم (فادي)، أي أنه (فاوست) الحقيقي الذي أحبه وتمنت لقاءه. ولكن يبقى هذا في الوقت نفسه مجرد إحساس تبعته كلمات الرواية الأخيرة وليس أمرا صريحا تخبرنا به، ورغم ذلك فقد كان كل شيء في الفصل الأخير يوحي بذلك مما يجعلنا نميل إلى هذا الرأي.

⁽²⁾ مملكة الفراشة، ص 358.

هو(فاوست ياما). ولعل أكثر ما يجعل التقارب بين الشخصيتين (نور الدين) و(ديدالوس) ممكنا هو الموقف الذي وضع فيه الكاتب (ياما) مع (نور الدين) في هذا اليوم الطويل، الضبابي والماطر في الطرف الثاني من المدينة لمشاهدة مسرحية حضرت لتوها من أسبانيا! وفي هذا ما يشبه قليلا أو كثيرا يوما طويلا آخر ولكن تحت سماء ثانية في مدينة أخرى هي "دبلن" حيث اجتمع الرفيكان (ديدالوس) و(بلوم)، وراح جيمس جويس يراقب ما يفعلان من الصباح الباكر وحتى منتصف الليل، اين عدّ نص "يوليسيس" أطول يوم في تاريخ الرواية⁽¹⁾.

حيث كما غطت هذه الرواية أحداث يوم واحد فقط من أيام دبلن ومن يعيش فيها؛ خصص واسيني فصله الأخير كاملا أيضا ليوم واحد فقط هو يوم عرض المسرحية، الذي بدأ بوصول (ياما) إلى الجسر وانتهى برقصة التانغو مع (نور الدين - ديدالوس) الذي أعلن في تمامه تام مع (ديدالوس جويس) بأن: «ليل دبلن بارد وحزين.. ولكنه جميل أيضا..»⁽²⁾.. في تناص ليس مع الشخصية وحسب؛ ولكن مع الزمان والمكان والأشياء والجنون أيضا.

وآخر ما سنقف عنده في بحثنا هذا هو الطريقة التي كانت تتّم بها الاستدعاءات التناصية وكذا انتقاؤها، حيث كان ذلك يتّم في كل مرة عبر رابط اشتقاقي ما بين أسماء "مملكة الفراشة" وأسماء الشخصيات الأخرى من مرجعية ومجازية، بما يمنحهما نوعا من القرابة والألفة فلا تبدو غريبة ولا بعيدة حتى وإن

⁽¹⁾ طه محمود طه: مقدمة ترجمة رواية يوليسيس: جيمس جويس، تر: طه محمود طه، الدار العربية، ط2، القاهرة، 1994، ص6.

⁽²⁾ مملكة الفراشة، ص41.

كان الجزء الثاني منها كله غريبا، فتحول - عبر القلب الصوتي - اسم (فريجة) إلى (فيرجي) و(زبير) إلى (زوربا) و(فادي) إلى (فاوست) و(مراد) إلى (ميرو)... مما يجعلنا نتساءل عن أيّ الأسماء وجدت أولا في ذهن الكاتب، أو الأصح من الشخصيات أوجدت الأخرى؟ وأيا كان الأمر، سواء كانت شخصيات واسيني هي التي أحضرت كل تلك الشخصيات الأخرى أم أنّ قراءاته هي التي فعلت ذلك، فالأكيد أن الكاتب قد استفاد كثيرا من كل ذلك الزخم الثقافي والإبداعي في تأنيث نصه وإثراء شخصيات روايته بأبعاد إضافية عالمية وجمالية، مما جعلها بذلك تخرج من دائرة نصه الضيق لتسافر وتلتقي وتتلاقح وتنمو أكثر... عبر تقنية التناص التي أزلت كل الحواجز بين العمليات الإبداعية محلية وعالمية، أين صارت الرواية تتعالق عبرها في نصوصها الراهنة مع نصوص سابقة، تحاورها أو تخالفها وقد تقوم بصهرها في بوتقة معاصرة تفي بمتطلبات التأويل الحداثي ورغبات الكاتب في تكثيف قصدياته، لتتزاخ عن دلالاتها القديمة وتصبّ في الهم اليومي والواقع المعيش حاملة التجديد شكلا ومضمونا⁽¹⁾.

⁽¹⁾ محمد حمد: الميثاق في الرواية العربية - مرايا السرد النرجسي، مجلد القاسمي للغة العربية وآدابها، ط1، 2011، ص153.

قائمة المصادر والمراجع:

1. واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دار البغدادى، الجزائر، 2014.
2. جيمس جويس: يولييس، تر: طه محمود طه، الدار العربية، ط2، القاهرة، 1994.
3. غوته: فاوست، تر: عبد الرحمن بدوي، دار المدى، ط2، دمشق، 2007.
4. أحمد الناي بدري: خصائص الكتابة الروائية، دار الحوار، ط1، سوريا، 2015.
5. جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، دار مجدلاوي، ط1، المغرب، 2011.
6. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.
7. شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.
8. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1998.
9. عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، ط1، الأردن، 2011.
10. فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2002.
11. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002.

12. بيتر بين: المثلث الإغريقي (كافافي - كازانتزكي - ريتسوس)، تر: سعاد فركوح، دار أزمنة، ط4، عمان، 2013.
13. تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005.
14. دايانا داوينفاير: صناعة كتابة الرواية، تر: سامي محمد، منشورات دار الجاحظ، الجمهورية العراقية، 1981.
15. ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002.
16. رولان بارث، جيران جنيت: من البنية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى، ط1، دمشق، 2001.
17. فورستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، 1960.
18. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.
19. محمد حمد: الميثاق في الرواية العربية - مرايا السرد النرجسي، محمد القاسمي للغة العربية وآدابها، ط1، 2011.
20. لورانس بلوك: كتابة الرواية - من الحبكة إلى الطباعة، تر: صبري محمد حسن، دار الجمهورية، مصر، 2009.