

تقنيات اللغة الروائية في الرواية النسوية التونسية
رواية "لن تجنّ وحيدا هذا اليوم" لأُمّ الزين بنشيخة المسكيني
أ. زينب تومي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى الكشف، تطبيقياً، عن استعمال اللغة الروائية في الرواية التونسية، تحديداً، من خلال نقطتين:

- البحث عن تجليات اللغة الروائية، انطلاقاً من تشكلاتها، فمكوناتها؛
- البحث، كذلك، عن تقنيات التوظيف اللغوي في رواية "لن تجنّ وحيدا هذا اليوم" لأُمّ الزين بنشيخة المسكيني.

1. تقنية توظيف الضمير:

شاع استعمال الضمير في النصوص السردية، بين ما هو حقيقي، وبين ما هو وهمي، إذ "تدخل الضمائر الثلاثة حتماً في الموضوع: ضميران حقيقيان: الكاتب الذي يروي القصة، ويقابله في المحادثة الضمير (أنا) والقارئ الذي يروي له القصة، ويقابله الضمير (أنت)؛ وأخيراً شخص وهمي هو البطل الذي تروي قصته، ويقابله الضمير (هو)".

1

فكل هذه الضمائر على اتصال متبادل، داخل الرواية، إذ لا يمكن لها أن تتساوى، لأنّ من نتكلم عنه لا وجود له في الواقع، فهو بالضرورة شخص آخر بالنسبة لهذين الشخصين من لحم ودم، اللذين يتحاوران بواسطته.⁽²⁾

فاختيار الضمير يعدّ مسألة جمالية أو شكلية، قبل كلّ شيء؛ ذلك أنّ بعض منظري الرواية لا يرون تفاضلاً ما بين ضميري الغائب والمتكلم، ذلك بأنّ الحكي بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب، إذا وقع السرد، ثمّ جُمع في هذا الإطار أو ذاك؛ فلن نعلم شيئاً ذا بال؛ إلا إذا ربط بالتدقيق في وصف المحاسن الخاصة للشخصيات الساردة، وربطها، من بعد ذلك، أو أثناء ذلك، ببعض الأحداث المؤثرة.⁽³⁾ وقد نوّعت الروائية أمّ الزين هذه الضمائر التي سنقف عليها، قراءة وتحليلاً، فيما يأتي.

أ. توظيف ضمير الغائب:

شاع توظيف الضمير في كلّ الروايات بصيغتي ضمير الغائب، أو ضمير المتكلم، لكنّ الضمير الأول كان هو الأكثر استعمالاً شفوياً، وكتابياً، وقد يكون من العسير أن نتحدث عن هذه الضمائر بمعزل عن التطور المدهش الذي اعتور كتابة

الرواية الغربية انطلاقاً من مارسيل بروست (M.Proust) إلى غاية جون جويس (J.Joyce)، وسواهما من عمالِق الرواية الغربية بين الحربين.⁽⁴⁾

يعدّ الضمير الغائب – حسب رأي عبد الملك مرتاض – "سيدّ الضمائر السردية، وأكثرها تداولاً بين السُّرّاد، وأيسرها تلقياً لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء، فهو الأشيع، إذن، استعمالاً".⁽⁵⁾ للأسباب الآتية:⁽⁶⁾

- أ. إنّه وسيلة صالحة لأن يتوارى خلفها السارد، فيمرّر ما يشاء من أفكار، وإيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء دون أن يبدو تدخله ظاهراً للعيان،
- ب. اصطناع ضمير الغائب يجنّب السارد السقوط في فخّ (الأنا) الذي يجرّ إلى سوء الفهم العمل السردى، وأنّه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية،
- ت. اصطناع ضمير الغائب يفصل زمن الحكاية، عن زمن الحكى؛ وذلك حيث إنّ "هو" في اللغة العربية يرتبط بالفعل السردى العربى "كان" الذى يحيل على زمن سابق، على زمن الكتابة،
- ث. اصطناع ضمير الغائب يحمى السارد من إثم الكذب بجعله مجرد حاكٍ يحكى، لا مؤلف ولا مبدع، ويتولّد عن هذا الاعتبار انفصال النصّ عن صاحبه، بحكم أنّه وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو ما علمه من غيره،
- ج. استعمال ضمير الغائب يتيح للروائي أن يعرف عن شخصياته، وأحداث روايته كلّ شيء، فيكون وضعه السردى قائماً على اتّخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها،
- ويعدّ رولان بارت – حسب رأي عبد الملك مرتاض – من أكبر المنظرين الذين وقفوا طويلاً عند تحليل الضمير الغائب جمالياً وفتنياً وسردياً، حيث وُظّف على أساس:

أ. أنّ الضمير الغائب (هو) يأتي في العمل الروائي بمثابة العقد للرواية؛ إنّه معادل للزمن السردى؛ فهو يدلّ على الفعل الروائي ويُنجزه؛ إذ دونه تصاب الرواية بخلل فادح.

ب. وأنّ الضمير الغائب (هو) يجسّد الأسطورة من الوجهة الشكّلية، وباستعماله، واستعمال الماضي البسيط (Le passé simple)، تتوهّج الوظيفة السردية للفنّ الروائي.

ت. يتشابه ضمير الغائب عند كل من المؤلّف بلزاك (H.Balazk) وشخصيته قيصر (César) حيث ينجز ضرباً من الحالة الجبرية للفعل السردى، لصالح علاقات إنسانية متسمة بالمأساوية.⁽⁷⁾

وبالعودة إلى متن الرواية، وُظّف هذا الضمير بتقنية عالية، في مجملها، لأنّه الضمير السائد، وقد مزجت بين "هو" ضمير الغائب المذكور، و"هي" الضمير الغائب المؤنث، وكذا الجمع.

فضمير الغائب (هو) يستعمل "كوسيلة صالحة لأن يتواري وراءها السارد فيمرّر ما يشاء من أفكار، وإيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء؛ دون أن يبدو تدخّله صارخاً ولا مباشراً." (8) حيث تظهر سلطة الروائي بكلّ وضوح.

"لا زال يذكر جيّداً ذلك اليوم.. دخل عليه السجّان صباحاً.. وسلّمه ورقة إطلاق سراحه.. عالم آخر انفتح أمام قدميه وبريق سطع فجأة حواليه في كل ما يحيط به.. صار الجدار لنوّه ناصعاً جميلاً إلى حدّ كاد أن يكفّ فيه عن أن يكون جداراً... مع هذا الجدار كانت له أكثر من قصّة.. كان مشدوداً إليه طيلة سنين إقامته في هذه الزنزانة.. كتب عليه بدمه.. اتّكأ عليه كلّما أحسّ أنّ العالم ينهار.. بكى صدره.. واشتكى إليه ظلم الحاكم العربي... اشتاق إليها.. وتوسّل الجدار أن يسقط كي يراها.. تضور شوقاً إلى رؤية الشمس وحلم أن يقفز وراء الجدار كي يحلق في سماء الحرية." (9) فالروائية على اطلاع كامل على خصوصيات شخصياتها، وما حدث لغريب داخل جسن منوبة، وكيف أخبر عن موعد خروجه منه.

وكما استعمل ضمير الغائب الدال على المؤنث (هي)، حيث طرح في المتن على أنّ الروائية على عمل بأمور شخصيتها، متحدثة عنها بكل وضوح: "كي تؤجل آلامها قرّرت الجنون.. كي تنجو من أحلامهم قرّرت دفعهم إلى جنون عمومي.."(10) الجنون الذي اكتسح البلاد، شرقاً وغرباً، من جرّاء تصرفات مسؤولين لا علاقة لهم بالسياسة الحقّة.

لم تكتف الروائية بتوظيف ضمير الغائب الدال على المفرد بنوعيه، مذكراً ومؤنثاً، فإنّها لجأت كذلك إلى توظيفه بشكله الجمعي، حيث تحدّثت عمّا أصبح أهل بلادها يحلمون بها من تحقيق العدالة، ونشر المساواة، "بالأمس كانوا ههنا يحملون الشوارع في أنعالهم ويهزّون الأرض بخناجرهم.. بالأمس جاؤوا ههنا بأحلام ضاحكة ودماء مقدّسة.. بالأمس زعزعوا حاكماً وبذروا ربيعاً عربياً.. واليوم.. هاهم يقفون في طوابير طويلة.. لا أحد منهم يعرف إلى أيّ طابور ينتمي.."(11) وظفّت الروائية ضمير الغائب بأشكاله، حيث كانت متخفّية وراءه، وتحدّثت من خلاله، كوسيط ناقل عن شخصياتها، بكلّ ما أرادت أن يعلمه القارئ، من قريب أو من بعيد.

ب. توظيف ضمير المتكلم:

احتلّ ضمير المتكلم الرتبة الثانية بعد ضمير الغائب من حيث الأهمية السردية، فقد استعملته شهرزاد في مفتتح حكاياتها "ألف ليلة وليلة" بعبارة (بلغني)، فكانت تعزو السرد إلى نفسها، تحاول أن تذيبه في زمنها، وتستدرجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكايتها، تحت طقوس عجائبية مثيرة. (12)

يتحلّى ضمير المتكلم "بالقدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً؛ إذ كثيراً ما يستحيل السارد نفسه، في هذه الحال، إلى شخصية كثيراً ما تكون مركزيّة." (13) ومن جماليات هذا الضمير، ما يأتي:

- أ. اندماج الحكاية المسرودة أو الأحداث المروية في روح المؤلف، فيذوب الحاجز الزمني الفاصل ما بين زمن السرد وزمن السارد.
- ب. التصاق المتلقي بالعمل السردى، والتعلق به أكثر: متوهماً أنّ المؤلف شخصية من الشخصيات التي تنهض عليها الرواية؛ فكأن السرد بهذا الضمير يُلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يحسّ، أو لا يكاد يحسّ، بوجوده.
- ت. يحيل ضمير المتكلم على الذات، مرجعيته داخلية؛ بينما ضمير الغائب يحيل على الموضوع، ومرجعته خارجية.
- ث. ضمير المتكلم يملك سلطان التحكم في مجاهل النفس، وغَيَابَاتِ الرُّوح، - عكس ضمير الغائب- ويتحكم في السرد المناجاتي أي السرد القائم على المناجاة (Le monologue intérieur)، ويستطيع أن يتوغّل في النفس البشرية، فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها، ويقدمها إلى القارئ كما هي دون زيف.
- ج. يذيب ضمير المتكلم النص السردى في النصّ؛ فإذا القارئ ينسى المؤلف، الذي يستحيل إلى شخصية من شخصيات النص لا علم لها بتفاصيل السرد المستقبلية وأسراره. (14)
- ويتحدد ضمير المتكلم عن طريق تمفصل مستويين؛ أولاهما الإحالة: يحيل ضمير المتكلم دائماً إلى الشخص الذي يتكلم والذي ندركه من فعل كلامه نفسه، وثانيهما الملفوظ: يشير ضمير المتكلم إلى تطابق ذات التلفظ وذات الملفوظ. (15)
- وقد نشأ هذا الضمير، أي المتكلم، "متواكباً مع ازدهار أدب السيرة الذاتية؛ فكأنه امتداد لها، أو كأنها امتداد منه. كما نشأ عن ازدهار حركة التحليل النفسي التي كان تأثيرها عميقاً." (16) إذ يتحتم على القارئ أن يفهم أن استخدام ضمير المتكلم بطريقة متميزة على امتداد المحكي لا يدرك دون ضمير المخاطب (القارئ) غير أن هذا الأخير يبقى ضمنياً، كما يمكن للسرد بضمير الغائب أن يتضمن تدخلات للسارد بضمير المتكلم. (17)
- فعندما يوظف ضمير المتكلم، لا يعني هذا أنّ الروائي في حالة سرد سيرة ذاتية له، وإنما هو يوظف تقنية سردية خاصة بتوجيه في سيرورة النص، والتدخل في بنائه، كلّ هذا كي يقنع القارئ أنّ الذي يتكلم بهذا الضمير ليس الروائي وإنما هي الشخصية الروائية. وهذا ما دفع بالروائية إلى توظيفه، خصوصاً، في الحوار:
- وظفت الروائية ضمير المتكلم (المفرد): "صنم ابن خلدون يتمتم: سأظلّ واقفاً على ظهر الشارع الرئيسي أورّخ لصمتكم..ولك أيضاً أيتها العصفائر." (18)
- بهذا الضمير صارت الشخصية متماهية مع الروائية.
- أمّا المسخ الأعرج الذي "تقدّم في هزّ وخيلاء مثقّفة: لبيك يا أقحوانة..ها أنذا أنتظر إشارة منك..فأنا في خدمتك..ومن يستطيع رفض طلب أقحوانة الشيطانة التونسية؟
- أيّ الأدوار ترغيبين في تسجيلها في ذاكرة هذا البلد؟ وأيّ الأحداث تصلح للمسح وللسلخ قبل الذبح وبعد الدفن .. أنا العدم...لا أحد قادر على منافستي.

رَدَّتْ في فرح: وأنا أفخر بك أمام الأمم الساقطة والأمم القادمة من النجوم البعيدة..ها نحن في مدينة يصير فيها الاحتراق عمدا كتابة ركيحة للتعبير عن حياة شوْ هوها بسياسات لا تصلح إلا للندم." (19) توصلت الروائية إلى توظيف هذا الضمير الذي يمتلك " القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً" (20)

ووظفت، أيضاً، ضمير الجمع المتكلم: "نحن نعيش أحيانا بعد مشاكلنا..نقتنص من الزمان لحظات من السعادة ثم نفرّ مذعورين..لُسنا دوما في حجم أحلامنا..قرّرت أن أصنع لنفسني بالفكاهة مناعة خالية ضدّ أوهام هذا الزّمان..فحينما يصير الضحك حقاً جماعياً وشرعياً سنضمن شعباً صالحاً للحرية..في كلّ سياسيّ يختفي دجّال ووطن مفقود ونصف ابتسامة مذعورة." (21) كما وظف الضمير المتكلم، في حديث أحد النواب الذي ردّ عليها قائلاً: "أنا لست موافقاً..يا أقحوانة..علينا أن نحافظ على المسافة مع الشعب..وألّا نجعله مساوياً لنا نحن معشر النخب السياسية..نحن أكثر من هؤلاء الرعاع علما وحنكة بتدبير الأمور..ليس علينا أن نعترف لهذا القطيع بحقوق تماثل حقوق النخبة..وإلاّ تمرّدوا علينا وأعلنوا عصيانهم لنا..فتسقط هيبة الدولة وتدخل كلّ البلاد في فوضى..هؤلاء رعاع لا يعرفون معنى الحرية..إياكم والحمقى، فحقدهم شديد وغضبهم هادم للحكومات ومخرب للدول." (22) أظهرت الروائية باستعمالها ضمير المتكلم، باختيار أحد النواب، الذي أصبح يحسّ بأنه متعالٍ عن الشعب الذي اختاره ليمثّله في غرفة البرلمان، لكن أثبت العكس في ذلك، وهنا يتجلى حساسية هذا النوع من الضمير، ضمن المقطع السردى.

ج. توظيف ضمير المخاطب:

يعدّ هذا الضمير، الذي يحتلّ المرتبة الثالثة في التصنيف، الأقلّ وروداً، والأحدث نشأة، في الكتابات السردية المعاصرة، ويطلق عليه نحاة اللغة الفرنسية، ضمير الشخص الثاني، لأنه يستعمل وسيطاً بين ضميري الغياب والمتكلم، حيث يتنازعانه، وقد تجتمع الضمائر الثلاثة في موقف سرديّ واحد. (23) ففي قبة البرلمان التونسي، وقفت أقحوانة، بصفتها ممثلة الشعب، معلقة على نص القانون رقم 2 من الدستور الجديد، استاءت من هذا النص وطلبت الكلمة، وراحت تخطب في النواب بصوت متوتر:

"عجيب أمر هؤلاء الذين تخوّل لهم أنفسهم بأن يتحدثوا عنّا وكأنّا رعايا ورعاع وقطعان..وكأنّهم أوصياء على هذا الشعب..فهذا ينصبّ نفسه خليفة وآخر شيخاً وثالثهم داعية..أيّها الشعب الكريم..يا ابن أمي..هيا اقترب من الرّكح..أن الأوان أن تقول من أنت؟ هل أنت شعب أم رعيّة؟ هل أنت جوع أم هويّة؟ هل أنت قصّة أم قضية؟ وماذا تريد؟ خليفة أم غول جديد؟ أم طاغية يدفع بك إلى السرايب..؟ صرّفوا عليك كلّ نزواتهم الديمقراطية..وجربوا فيك كلّ شيء." (24) فأقحوانة تتعجب، مستعملة ضمير الجمع الغائب، من أمر (الهؤلاء) الذين نصبوا أوصياء

على الشعب المغلوب على أمره، ثم تنتقل إلى ضمير المخاطب، محاولة، في ذلك، أن تنشر نوعاً من الوعي بين أوساط شعبها الأبي.

وقد مزجت الصيغتين (المخاطب أولاً، فالمتكلم جمعاً) "يا أبا العيد.. لا تمت قبل أن يلد الأقحوان دماءك من جديد.. لا تمت قبل موتك.. قبل موتنا.. قبل سقوط الحكومات في صوتك.. سنغني طويلاً للوطن المحفور في حلمك.. سنغني طويلاً للحرز القادم من يومك الأخير.. سنغني للزمن المقتول في دمك.. سنغني لشهوة الغبار في التابوت.. سنغني لنبروزة جذلي في شرايينك، سنغني لبسمة على وجه كل رفيق." (25) فهذه المواقف هي التي تبعث الحياة في نفوس التونسيين من جديد.

ووظف الضمير بصيغته الثلاث في المقطع الآتي: "ردت نخلة في سخرية: بلى يا صديقتي.. أنت لا تعرفين أينما الأقرب إلى المستحيل وأينما كفيل بتحمله وتدبيره.. أنت يا أقحوانة لست أصلاً لأي شيء.. ليس ثمة إلا النسخ.. راجعي آخر معارفك حول ما حدث لقرطاج هذه الأيام.. أو تكوني نسيت أنك أنت نفسك نسخة من المفروض أن تكون شبيهة بقرطاج.. بعد أن حكموا عليها بالاستقالة من شؤون المدينة.. خوفاً من عودة النساء إلى حفل السياسة.. ها أنت تخونين قرطاج وتستبدلين بنا..

أنت يا أقحوانة لا تقدرين حتى على المجازفة بحياتك.. تكرهين الموت بلا أعضاء وتخافين ديدان الأرض المرحمة.. أما أنا فقد تدربت طويلاً على صداقة الثرى.. لماذا لا تموتين طوعاً تتركين الركح إلى أبطال جدد.. فهذه الواحة تعج بالمعطلين عن العمل.. دعي مكانك للأحياء ولشباب جعل من هذه الواحة حلمًا شرسًا ومن العراجلين الشاحبة تمورًا من عسل.."(26) فالكلمات: ردت — حكموا (ضمير الغياب)؛ أنا — تدربت (ضمير الحضور)؛ أنت — تعرفين — (باقي المقطع من ضمير الخطاب).

وقد نوّعت الروائية هذا النمط في جلّ نصّها الروائي، منها: "أسرع في الدخول إلى بهو المنزل ومنه إلى الصالون.. جلس في صمت والتعب يسطو على ملامح وجهه..

سألته: أخبرني يا همّام.. ما الذي حدث لك.. إنك تبدو كمن فقد جزء كبير من نفسه.. أو كمن يسير معهم نحو حتفه عمداً؟ ما لك متجهّم وكلّ من حولك.. أنا ونجم ونهد وعاتكة وياسمين وعطر.. زائد عن اللزوم وكوشمار وعتريس.. فرحون بوجودك ومنتصرون بنضالاتك ومعتزون بصمودك.. كلّ رفاقك من حولك لا ينفكون عن مدحك وتأليهك.. وجعلك زعيماً فوق آلامهم وفوق أحلامهم.. وفوق كل الكتب الحمراء التي التهموها في شبابهم.. فهل حصل لك مكروه يا همّام؟

قاطعها نجم قائلاً: أملك غريب يا همّام.. ألم تنتصر في الانتخابات هذه المرّة.. لقد كتبوا في الجريدة أنك ستصبح رئيساً جديداً للحكومة..

ردّ همّام في نبرة حزينة: لقد أدركت الآن لماذا ينتصر اليمين على اليسار.. وأدركت سبب عطبي وعطالتي.. إنكم تعشقون الرّعامات ولا تنفكون يبحثون عن الأصنام.. لقد حوّلتوموني إلى صنم آخر.. ولن تصلح الأصنام إلا للسقوط على أجسامكم المثقلة بالديون.. فتسحقكم سحقاً.. أو تحسبون أنّ ملء الصناديق بأوراق حمقى يكفي للانتصار على عصر لم يقبل بوجودنا بعد؟

استاءت أقحوانة من كلامه فردّت عليه منزعة: عن آية أصنام تتكلّم يا همّام؟ وأية صناديق؟ أم أصابك جنون المساجين السياسيين الذين ظلّوا يحملون بداخلهم؟ فالأصنام ملك للماضي ونحن نطلب المستقبل.⁽²⁷⁾ واصطنعت الروائية الضمائر الثلاثة في موقف سرديّ واحد، بطريقة حوارية ركّزت فيها على الضمائر بصيغها، لكي يأخذ شكل خطاب سرديّ حقيقي.

2. تقنية توظيف لغة الوصف:

تعدّ اللغة مكوّناً هاماً للخطاب الروائي، إذ تقوم بدور بارز في أنها "حاملة لفكر المبدع، ومضامين النصّ المختلفة، ورسائله الفكرية والإبداعية، كما أنها القاسم المشترك بين مكوّناته جميعها، وسلاحها الأهمّ، فهي سلاح الوصف، إذ تدخل في كلّ أحواله، وصفاته وأساليبه، لأن الوصف غير مقيد بأسلوب، ولا بموضوع معيّن، وإنّما يتخلّل كل الأدوات الروائية.⁽²⁸⁾

تنوّعت استعمالات اللغة الوصفية في رواية "لنْ تُجَنَّ وَحِيداً هَذَا الْيَوْمَ" بين اللغة الوصفية الصريحة (المباشرة)، واللغة الوصفية الساخرة، ولغة الوصف المكاني.

أ. اللغة الوصفية الصريحة:

يرد الوصف في هذا النوع واضحاً في كلّ أدوات الخطاب، ويتمّ ذلك عن طريق استخدام النعت، والأوصاف الظاهرة، التي تساعد المتلقي على إعطائه صورة كاملة عن الموصوف، باستعمال لغة بسيطة معبرة في حدّ ذاتها.⁽²⁹⁾

"تكدّست الأكياس السّوداء والبيضاء والوردية في كلّ مكان، وفي كلّ شارع، وفي كلّ أركان المدينة.. وتناثرت الروائح والعطور عبر كلّ أمواج الأثير.. واختلطت أصناف الطّعام في شكل من التّضامن مع العمّال المضربين عن الطّعام الرّائد عن البطون المنتفخة.. فالقمّامة كالتّوابيت لا تفرّق بين أطعمة الجياع وأطعمة المترفين.. في هذه الصّناديق تستوي الفضلات ويمتزج الإشباع بالحرمان، والإرهاق بالسّراق، وتختلط دموع البؤساء بمجون المتخمين، وضيق الشهريّة بغلاء الأسعار وبالخطط الجهنمية.. وبالأزمة العالمية.. وبنقص في الحكمة في تدبّر البؤس الذي استقلّ في البيوت وفي الجيوب وفي القلوب."⁽³⁰⁾ ففي هذا المقطع السردى سلّطت الوصف بلغة تفصيلية صريحة، حيث ركّزت، في البدء، على مجموعة من

الألوان،(السوداء، البيضاء، الوردية)، فأفعال ذات صيغ ماضية، ثمّ أفعال مضارعة، مع تنويع النعوت، وكذا شبه الجمل.

وبهذا، رصدت الروائية مجموعة من الصفات وظّفتها في وصفها العام للمدن التونسية التي أصبحت على حالة يرثى لها، من جرّاء سوء التسيير، واستحواذ أكثر المترفين المتخمين على دواليب الحكم، حيث عاثوا فيها فساداً، دون أن يراعوا حرمة لهذا المواطن البسط الذي يكدح طيلة يومه من أجل يضع قطعة من الخبر في أفواه أبنائه الجياع.

"الرواية العربية الحديثة تبدو من منظور متزامن صدى لواقع التكتّر الاجتماعي، لذا تصبح اللغة الأدبية وعاء للواقع وانكساراته في الوعي الذي يحاول الخروج من شروط مأزقه عبر طرح الأزمة ومحاولة حلّها"⁽³¹⁾ بأيسر السبل.

ب. اللغة الوصفية الساخرة:

يظلّ مفهوم السخرية "لأسباب مختلفة، غير قار، عديم الشّكل، شاسعاً، هذا إن لم نقل إنّه تجريد يضعف الاستدلال عليه. ومهما يكن، فالسّخرية تقود إلى وضعية تلفظية تغير الخطاب بكيفية ما، وذلك لمصلحة ما نريد قوله من دون أن نقوله حقاً، فهناك حضور مستمر لمستويين دلاليين منضدين لعلّى نحو لا يحجب أحدهما الآخر. ونشير إلى أنّ السخرية لا تتوقف عند حدود اعتبارها أثراً للتلفظ فحسب، بل إنّها أثر للتلقي أيضاً."⁽³²⁾

وقد تمسّك المحدثون بالطبيعة الأدبية للسخرية مستبعدة المفهوم الفلسفي من خلال طرق ثلاث:

- تجاهل البعد الفلسفي بحصر الحديث في المكونات اللسانية والسياقية أو المكونات السيمائية بصفة عامة،
- تأكيد الطبيعة الأدبية للسخرية بإبعاد المفهوم الفلسفي، وذلك بالتفريق، بصورة نهائية بين السخرية كمبدأ فلسفي؛ والسخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي،

- يمكن الاحتفاظ بالطابع الفلسفي لها، وذلك بالنظر إلى السخرية الأدبية باعتبارها وسيلة اختبارية تشاكس كل صور الجمود والغفلة والنقض والاستبداد وتستفزها، وثورة على كل ما يشيئ الإنسان، ويخفي أو يلغي قدراته المبدعة وسعيه الدائب للتحرّر.⁽³³⁾

رگزت الروائية في نصّها هذا على كوميديا السلوك لدى شخصياتها التي استمدتها من الواقع التونسي، عموماً، والعربي، على وجه الخصوص، فقد يتّخذ هذا النوع من الكوميديا موضوعاته وتيمات من تصرفات الرجال والنساء الذين يعيشون في ظروف معيّنة، ويكونون من الطبقة الوسطى والدنيا غالباً.⁽³⁴⁾ وهذا ما جعل النص فسيفساء جمع بين شخصيات متباينة في سلوكياتها.

دار بين (هو) و (هي)، هي التي "تذكرت أنها مدعوة هذا اليوم إلى احتفال وطني بآخر الاكتشافات العلمية. وتذكرت أيضاً أنها مختصة في طب الحشرات.. غريبة أطوارها.. كيف اختارت عالم الحشرات؟" (35)، قدمت هذه الشخصية بشيء من التهكم والاستهزاء، ففي العالم العربي، بكل أسف، لم نعط قيمة، لا للحشرة، ولا للإنسان، إلا (هي) أصرت على رمزيته، بأسلوب تهكمي، نقلت بوساطته، رسالة ضمنية، وهذا دار بينهما: "كان يضحك منها دوماً قائلاً: ماذا تنتظرين من الخنفس الأسود ذي السيقان المثيرة للقلق؟ وكانت تجيبه في احتقار: خنفس أسود أجمل عندي من بشر كاذبين. ها هو يسألها بنفس السخرية المعتادة: بماذا تحلمين هذا اليوم؟ لم تجبه. لكنّها كانت تودّ أن تقول: أحلم بأن أصير دودة آكلة للجثامين." (36) لم يبق للمتفكر العربي - حسب اعتراف المسؤولين - سوى أنه يفكر بطريقة مغايرة لما ألفه الإنسان المتحضر.

ج. تقنية توظيف لغة الوصف المكاني:

ارتبط رسم المكان باللغة لأنه "هو السبيل الأكثر انتشاراً في الفن الروائي، وإن روائيين كثيرين استكروا استبدال وصف الأمكنة ووصف الأشخاص بصور فوتوغرافية أو مرسومة بأيدي فنانين تشكيليين، أو بواسطة الفن السينمائي، وبقيت اللغة السبيل الأبرز وإن لم يكن الوحيد الذي اعتمده الروائيون في بناء أمكنتهم وفي وصفها أيضاً." (37) تعبيراً عما هو محسوس، وقريب من الواقع.

فالوصف، في الرواية الحديثة، لا يهدف إلى الإخبار "وإنما هدفه استحضار الصفات والأماكن والهيئات، والاستحضار هنا ليس نقلاً وإنما هو صناعة، صناعة متقنة لصور حيّة مؤثرة، قد تكون قريبة من الصور التي عليها الأشياء الموصوفة، وقد تكون بعيدة عنها، لكنها في كلّ الأحوال تنشئ أشكالاً حيّة تعبر عنها، وتنبض في عروقها الدماء، وتشيع من بين أعطافها المعاني ومعاني المعاني، ويتسع صدرها دائماً للتأويل والتفسير وإعادة القراءة، صورة ليس همها نقل الهيئات والألوان، وإنما همها تجسيم الهيئات والألوان والعمل على إدخالها في حيّز الإدراك الحسي للقارئ، وليس الاكتفاء بمجرد توصيلها إلى حيّز الإدراك الذهني." (38) خلافاً لما كان سائداً في الرواية التقليدية.

■ المقبرة:

استحضرت الروائية مكاناً، يبعث في النفس الخوف والقشعريرة، لمجرد التفلّظ به، "المقبرة" التي وصفت على أساس أن هناك، من ينتظر قبراً أرستقراطياً. ففي أشهر مقبرة "الجلّاز" طالت بها الطوابير.. وازدحم الشارع المؤدي إلى المقبرة الرسمية "الجلّاز" بالسيارات. الجلّاز يا لهذا الاسم.. مقبرة عريقة الأصل.. عظيمة القدر.. وسيدة رحبة تتسع لكل جثامين العاصمة.. ها هنا دفنت قنات وهامات من المشاهير.. وهنا يأكل الدود اللحوم الأرستقراطية.. وأكلة لحوم البشر.. كل لحم يأكل لحمه.. وتتكاثر الديدان حيثما كانت القبور منشورة والعهون منشورة.. وغاصت في

دهاليزها تحفر عميقاً عن أحلام جديدة..ها هي تحلم بأن يكون لها قبر في الجلاز..هل يبقى لها مكان هنا..مع كثرة الجثامين التي تتسابق هذه الأيام نحو المقبرة؟" (39) علّها تقتني مكاناً يليق بها، بعيداً عما تعانيه.

■ السجن:

للسجن، ربّما، دون مبالغة، نفس الشعور والإحساس الذي يبعثه القبر، فهو، أي السجن، المكان الذي ينتزع كرامة الإنسان انتزاعاً، ويحطّ من قيمته الإنسانية، ويسلبه أعزّ ما يملك، "حريّته".. "قاطعتها أقحوانة في لهفة: عن سرّ تتكلمين يا نجوى..هيا حدثيني عن حكايتك مع عاتكة في سجن النساء..يقولون أنّك عوقبت بالسجن الانفرادي بسبب دفاعك عن عاتكة التي منعوها من الصلاة..

ردّت نجوى في برود: ألهذا جئت بي إلى هذا الركح يا أقحوانة لتذكّرني بجراح قديمة..أنت تتقنين فنّ الشماتة والتنكيل بأصدقائك..أبعدي عنيّ هذا التهريج..فالسجناء لا يحتاجون إلى الحكى كي يناموا ليلاً..لأنهم لا ينامون أصلاً..بل يُخدّرون..ويعذبون ويُحرقون بالصعقات الكهربائية..ويُغتصبون..لن تفهمي شيئاً عن السجن يا أقحوانة." (40) استحضرت صوراً حيّة مؤثرة، (لا ينامون أصلاً..بل يُخدّرون..ويعذبون ويُحرقون بالصعقات الكهربائية..ويُغتصبون)، تعبّر عنه بلغة لها تأثير نفسي فتأك لبساعة هذا المكان.

■ المستشفى:

فكل من دخلت هذا المكان لا بد لها من أن يغزوها (النسيان) نسيان أشياء كثيرة، "نسيان كل تفاصيل حياتها..ونسيان علاقاتها مع زملائها..ونسيان أوجاع وطنها..ونسيان ثورة شعبها..ذاك من آثار العلاج الذي كانت تتلقاه لمدة طويلة لم تعد تذكر مقدارها..قررت لجنة أطباء من مستشفى الرازي لمرضى العقل ما بعد الثورة..أن تمحو من قلبها كل الماضي." (41) وهنا، كذلك، استحضرت صور حيّة مؤثرة على مرتادي هذا المكان، المستشفى حيث يزيل ما تبقى من عقل المريض التونسي.

3. تقنية توظيف الحوار:

إذا ما كان الوصف يخلق حقيقة حسية للقارئ، فإنّ الحوار هو الذي يبعث الحياة في الشخصيات، (42) لتتحوّل مع غيرها من شخصيات النصّ الروائي، ويكون الحوار، عادة، ما دلّ على "صفة عقلية تمنح الشخصيات هويته الفكرية والنفسية المنفردة التي تميّزها داخل العمل الواحد." (43) لتعبّر عن آرائها وأفكارها. ويقسم إلى نوعين: الحوار الخارجي (Dialogue)، والحوار الداخلي (Monologue).

أ. توظيف الحوار الخارجي:

الحوار الخارجي يسمّى، كذلك، بالحوار التناوبي، فهو الذي يتمّ بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة" (44) والأكثر

انتشارا في الرواية. وقد دار الحوار في المقطع الآتي بين سجان وسجينة، إذ قالت: "دخلت الحمام العمومي.. وجدته فارغاً.. سألت الحارس: أين النساء؟ أجابها: في المحكمة.. سألته ثانية: وأين الحارزة؟ أجابها على مضض: في المجلس التأسيسي... سألت جدارها الملتفت عنها إلى جدار آخر: لماذا يهرولون إلى صناديق الاقتراع ثانية؟ أجابها: أنه الطوفان.. ردّت عليه: لا تنسى أن تخفي دفاتري جيّداً عن أعينهم.. أجاب: لا تنزعجي.. هم لا يبصرون.

نهر دجلة يداعب نهر الفرات ويسأله من وراء آثار قرطاج: أين زرعتم أطفال العراق؟ الفرات: سيولدون في بغداد أخرى.

يسأل ثانية: كم عدد القادمين إلى المقبرة هذا العام؟ أجاب وابتسامة عرضة على محياه: كلّ طغاة العرب.. ضحك الشام منهما معاً وردّ في سخرية: ليس لديكم ما يكفي من التوابيت.

معرة النعمان تسال وهي تطلّ من فوق كلّ عميان العرب: ما هو برنامجكم هذا اليوم؟ حلب تجيب: شهداء جدد.

أمريكا تلخص حصاد العصر: سنحلّ كلّ مشاكل الوطن العربيّ بإسرائيل أخرى.

يتدخل عتريس بفأس أكثر حدة وبأسئلة قديمة جداً.. ويقم نفسه ثانية بينها وبين جدارها.. سألها: هل أنت ملحدة؟ أجابت: الإلحاد انفعال ضعيف لا يليق بغضبي. سألها: هل أنت مؤمنة؟ أجابت: بنفسي.. سألها: وما نفسك؟ أجابته: أوهام شعبي.

سألها مكرّراً حماقاته البائسة: هل أنت كافرة؟ أجابت: بكلّ الزائفين والظالمين.⁽⁴⁵⁾ تحكّمت الروائية في إدارة الحوار، رغم طوله، نوعاً ما، بين شخصياتها، لكي تصل إلى هدف حدّدته مسبقاً، هدف يمسّ شريحة كبيرة من فئات المجتمع التونسي، بل وحتى العربي.

فالحوار في هذا النصّ الروائي، يدور حول محور واحد، وهو ما يطالب به معظم التونسيين، العيش بكرامة، وقد دار الحوار بين أقحوانة ونجوى، إحدى نزيلات سجون الحكومة التونسية، "هذا اليوم لها موعد مع نجوى.. المكان هو (باردو) والزمان في عزّ القيلولة.. في رمضان المسلم جداً.. والمناسبة السعيدة وقفة احتجاجية تنظمها أحزاب المعارضة ضدّ الحكومة..

كانت الشمس حارقة وكان الجميع صائمين عن الأكل وعن الشرب وعن الفرح.. هاهنا لا يأتي غير الغاضبين.. وعلى وجوههم مشاعر الإحباط، وخيبات الأمل.. وتعالّت الأصوات بالشعارات.. واحتدّ الطقس السياسي وغاص الجميع في صلاة ثورية إلى حدّ التخمّر.. رقصات صوفيّة في لغة شيعيّة.

سألتها: هل انتدبوك مع من وقع انتدابهم في العمل؟

أجابت: ليس بعدُ.

ردّت عليها في سداجة: متى ستستغلين يا نجوى؟

أجابت في يأس: لن يحدث معي هذا الأمر.. يبدو أن كل الحكومات متشابهة.. سابقاً رجّوا بي إلى السجن بتهمة المعارضة وتآليب الطلبة ضدّ السياسة الظالمة للدكتاتور الهارب.. واليوم لن يشغلونني بتهمة معارضة هذه الحكومة.

ردّت أقحوانة: لماذا تتشابه الأيام في هذه البلاد؟ سحقاً لأزمة اليأس والحقاقة والعدم.. مللت من الصحارى.. هيّا بنا نخترع لأنفسنا وطناً آخر.

قاطعتها نجوى: وطن؟؟ هل ما زلت تحلمين بالوطن؟

صاحت بها أقحوانة: ويحك يا نجوى.. إن اليأس هو أكبر خيانة للوطن.. ينبغي على الثّوار أن يكونوا دوماً متفائلين.. نعم كلّ منا هو الوطن.. صغير في حجمه.. عظيم بحلمه.. فطيع بغضبه وسورته.

لم تجبها.. وشدّت على يدها وجرتّها إلى الحشود الغاضبة.. فغطّسا معاً في ترديد الشّعارات المضادة للحكومة المؤقتة." (46) ورغم طول هذا الحوار، الذي أوجز الرسالة التي أرادت الشخصيتين أن توصلها إلى القارئ، بما أنّهما لجأت، عن عمد، إلى الأسلوب الساخر الذي يعتمد على المبالغات المدهشة الجذابة، والمفارقات الموحية المضحكة"، (47) لتحريك مشاعر القارئ، وصولاً به، إلى المبتغى.

ب. توظيف الحوار الداخلي:

يعدّ الحوار الداخلي ذلك الاتجاه "المعبّر عنه بالمونولوج إحدى أهمّ صيغته التوصيلية، هو تحقيق الصلة العلائقية بين الذات بوصفها كينونة نفسية ووجدية، وبين الذهن بوصفه كينونة عقلية توليدية متصلة بالخيال والذاكرة معاً." (48) أي تنتج المعرفة توليدياً.

ولهذا، فالحوار الداخلي "استغوار في أعماق وعي الذات، لا يعرف حدوداً يقف عندها ضمن مجال حركة تصنعها لغة خاصّة بالوضع الذهنيّ والنّفسيّ، هي مزيج منهما معاً." (49) فقد تلجأ الشخصية الروائية إلى استخدامه "لكشف خبايا قلبه والتحدث عنها صراحة دون موارد أو تغطية"، (50) ولكشف كلّ ما يعتلج في نفسها، طرح حقيقتها، بكلّ حرية.

حديث نهد بعدما اقتلّعوا لها نهدها الأيمن (في قلبها بعض الكلمات تعاودها كلّما توغّلت في عتمة هذا السّلم الطّويل): "ستسقطين.. معلقة أنتِ بين الطفولة والموت الرحيم.. وتتأرجحين.. في اليوم ألف مرّة خلف الضباب، خلف لاهوت السراب، خلف صنم.. صنعناه بأيدينا من طين.

أنتِ.. يا ألف روح من المرمز الحزين.. وتتأرجحين.. ملبّدة أياديك بجرح الثرى.. بالعدم قبل السقوط في هذا الزمن الثقيل.. هل أنتِ وعدٌ للقادمين؟ أم أنتِ لعنة من الراحلين. بل أنتِ حبل غسيل تمرّق بين ضفتين على نهر الجحيم.. (51)

ففي هذا الحوار تساوت هذه الشخصية مع السارد، لأنها أسهمت بوساطته في الإسراع بعملية السرد، من خلال تصريحاتها، الداخلية، وتتابعه، أيضاً، الذي صيغ في جملة من الاعترافات.

كما أنها انتقلت إلى إبراز حالتها النفسية، من خلال حديث الداخلي، "ها هي تعود إلى الهذيان مرة أخرى.. سيسرقون منك المدى يا روحاً قديمة.. وستعودين ثانية تحملين في عينيك المدى.. وسيسرقون منك الصدى.. لكنك ستعودين بمسوخ وطواير.. وفي حروفك حشد عظيم.. لا تغلقي الباب في وجه أيّ كان من الحاضرين ولا من الراحلين.. هذا المكان هو وطن للجميع.. مهما كان حزبه أو شكله أو وهمه أو جرحه.. أو ربّه أو موته. كانت تهذي بكلمات أخرى لا أحد من الغائبين استطاع أن يلاحق سرعة هذيانها الدائم.. لكنّ بعض كلماتها سالت على أرضيّة السّلم.. فكانت بروقا وشطايا." (52) فبالعودة إلى الهذيان الذي سكن نفسيّة الشخصيات كلّها، وبما أنّ الذي يحدث على أرض الواقع، صراحة، ليس بالأمر الهين، فإنّه لا يترك الإنسان يتمنّع بعقله دون أن يلجأ إلى الهذيان، بل الجنون العمومي.

الإحالات والهوامش:

- (1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص63.
- (2) ميشال بوتور، المرجع نفسه، ص64.
- (3) عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص122.
- (4) ينظر: عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص231.
- (5) عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص234.
- (6) ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص: 234-236.
- (7) ينظر: عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص237.
- (8) عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص234.
- (9) أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص35.
- (10) أمّ الزين بنشيخة المسكيني، ص12.
- (11) أمّ الزين بنشيخة المسكيني، ص18.
- (12) ينظر: عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص242.
- (13) عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص242.
- (14) ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص: 242-244.
- (15) فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص30.
- (16) عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص248.
- (17) ينظر: فيليب لوجون، المرجع نفسه، ص27.
- (18) أمّ الزين بنشيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص313.
- (19) أمّ الزين بنشيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص116.
- (20) عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص242.
- (21) أمّ الزين بنشيخة المسكيني، لن تجنّ وحيدا هذا اليوم، ص268.

- (22) أم الزين بنشيخة المسكيني، ص179.
- (23) ينظر: عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص249.
- (24) أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص179.
- (25) أم الزين بنشيخة المسكيني، ص285.
- (26) أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص81.
- (27) أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص216.
- (28) نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص376.
- (29) ينظر: نداء أحمد مشعل، المرجع نفسه، ص377.
- (30) أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص160.
- (31) ناصر يعقوب، مرجع سابق، ص225.
- (32) رشيد طلال، "السخرية الروائية: محكي تنسيب الحقائق واتساع المفارقات"، (رواية ذات لصنع الله إبراهيم)، ضمن مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، مج6 - ع23 - 2018، ص9.
- (33) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2012، ص98.
- (34) تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيرى دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص230.
- (35) أم الزين بنشيخة المسكيني، ص277.
- (36) أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص277.
- (37) ناصر يعقوب، مرجع سابق، ص247.
- (38) عبد الرحيم الكردي، مرجع سابق، ص189.
- (39) أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص138.
- (40) أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص162.
- (41) أم الزين بنشيخة المسكيني، ص91.
- (42) ينظر: بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2018، ص17.
- (43) نداء أحمد مشعل، مرجع سابق، ص360.
- (44) نداء أحمد مشعل، المرجع نفسه، ص361.
- (45) أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص202.
- (46) أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص159.
- (47) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت (سلسلة عالم المعرفة)، ط1، 2008، ص34.
- (48) فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص109.
- (49) فاتح عبد السلام، المرجع نفسه، ص109.
- (50) فاتح عبد السلام، مرجع سابق، ص109.
- (51) أم الزين بنشيخة المسكيني، لن تجن وحيدا هذا اليوم، ص30.
- (52) أم الزين بنشيخة المسكيني، ص31.