سُلطة الطَّرْد
وتَشَعُّب فضاءات التَّخييلِ الروائيِّ
في (ليل زوارة) لأيمن رجب طاهر

د. محمد محمود حسين محمد

أستاذ الأدب الحديث المساعد بكلية الآداب، جامعة سوهاج

- **ملخص:**

تستمدُ رواية (ليل زوَارة) فاعليتَها من تناولِها موضوعًا إنسانيًّا مهمًا؛ يتّصِلُ بالهجرة غير الشرعية إلى بلاد الغرب، باعتبارِها نافذة خلاص، يستطيعُ عَبْرها الإنسان (العربي والإفريقي تحديدًا) التغلبَ على همومِهِ وأوجاعِهِ التي سببها الرئيسيّ الفقر، وما يُلازمه من اضطهاد أُسري ومُجتمعي؛ وهو ما أماطَتْ اللِّثام عنه بصورة مباشرة أحداثُ الرواية في تصويرها المأساوي لكلِّ ما رافقَ الشخصيَّة المُهاجِرة من معاناةٍ وتخيّلاتٍ وكوابيس، عاشتْها طوال رحلتها الليلية خاصةً في مدينة (زوارة) بليبيا؛ وكلُّها تداعيات نفسيّة سيئة نَتَجَتْ عن فعل الطَّرْدِ، الذي مُورِس عليها من قِبل بيئتها الأصليّة. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ أهمية هذه الرواية تَتَأتَّي ـ أيضًا ـ من التفاعل الجماليّ بين المضامين الفكريّة التي تنطوي عليها سلطةُ القوة الطّاردة وما يتّصل بها من دلالات النَفْي، والإبعاد، والذلّ، والانكسار؛ وبين ما يمكن تسميته بشعريّة التّخييل الروائي (على مستوى بناء الحبكة ومقوماتها الفنيّة). من هنا، حاولتْ هذه الدراسة بواسطة القراءة الأسلوبيّة السوسيولوجيّة الكشفَ عن المضامين الاجتماعيّة والثقافيّة التي تضمّنتها سلطةُ الطرّد في علاقتها بالشخصيات الروائية المقهورة نفسيًّا واجتماعيًّا؛ ثم في مرحلة تالية بيان أَثَر هذه المضامين في تشكيل البِنْية الأسلوبية للخطاب التّخييلي؛ وذلك من خلال مُناقشة محوريْنِ رئيسيينِ كشفَ عنهما السياقُ الكليُّ للرواية؛ وهما: أولًا: سلطة الطَّرْد واستنطاق المسكوت عنه (اجتماعيًّا وثقافيًّا). ثانيًا: علاقة سلطة الطَّرْد بالتشكيل الجمالي لعناصر التّخييل الروائي.

- **الكلمات المفتاحية:**

ليل زوارة ـ أيمن رجب طاهر ـ سلطة الطّرد ـ الهجرة ـ التخييل الروائي ـ الأحلام ـ المناجاة.

Power of Expulsion and Ramification of Narrative Space in Ayman Ragab Taher's Lail Zwara

****

Dr. Mohammed Mahmoud Hussien Mohammed
Assistant Professor of Modern Literature,
Department of Arabic Language, Faculty of Arts
(Sohag University- Egypt)

Abstract:

Lail Zwara (*Night of Zawara*) is an effective novel as it addresses a key human issue related to illegal immigration to the West, as a rescue for the (Arab, especially African man) to overcome anguish and depression mainly caused by poverty and its attendant familial and societal oppression. Its plot directly reveals such issues by dramatically depicting the immigrant character and its attendant sufferings, fantasies, and nightmares experienced throughout a night journey, especially in Zawara, Libya in the form of adverse psychosocial repercussions resulting from expulsion practiced in the homeland. Additionally, the novel is significant because of the aesthetic interaction between intellectual implications of the authority of the repulsive force and related manifestations of exile, deportation, humiliation, and defeat and the poetics of narrative imagination at the level of the plot structure and artistic elements. Thus, the study adopted the sociological stylistic reading to reveal the social and cultural implications of the power of expulsion in relation to the (psychologically and socially) oppressed characters. Then, it highlighted the impact of such implications in forming the stylistic structure of the imaginative discourse by tackling two main domains revealed by the general context of the novel: (I) The power of expulsion and saying the unsaid (socially and culturally); (II) relation of the power of expulsion to the aesthetic structure of the elements of narrative imagination.

Keywords:

Lail Zwara- Ayman Ragab Taher- Power of expulsion- Immigration- Narrative imagination- Dreams- Soliloquy

• مقدمة:

رواية (ليل زوَارة) للكاتب المصريّ أيمن رجب طاهر[١]،هي إحدى الروايات ذات النزعة الاجتماعيّة، التي تستمدُ فاعليتَها من تناولِها موضوعًا إنسانيًّا على قدْر عالٍ من الأهمية؛ يتّصِلُ بالهجرة غير الشرعية، التي يُغامرُ بها الإنسانُ (العربيّ والإفريقيّ تحديدًا) مُوَلِّيًا شطره ناحية بلاد الغرب، باعتبارِها نافذة خلاصٍ، يستطيعُ عَبْرها التغلبَ على همومِهِ وأوجاعِهِ التي سبَبها الرئيسيّ الفقر، وما يُلازمه من اضطهاد أُسري ومُجتمعي؛ وهو ما أماطَتْ اللِّثام عنه بصورة مباشرة أحداثُ الرواية في تصويرها المأساوي لكلِّ ما رافقَ الشخصيَّة المُهاجِرة من معاناةٍ وتخيّلاتٍ وكوابيس، عاشتْها طوال رحلتها الليلية خاصةً في مدينة (زوارة) بليبيا؛ وكلُّها تداعيات نفسيّة سيئة نَتَجَتْ عن فِعل الطَّرْدِ، الذي مُورِس عليها من قِبل بيئتها الأصليّة؛ لتُصبح هذه البيئة حينئذٍ (قوةً طاردةً) تكتسبُ دلالاتها من رؤية الشخصيَّة لها (نفسيًّا واجتماعيًّا)، خصوصًا بعدما أصبحت جزءًا أصيلًا من مكونات الوعي السلبي لديها.

من هذا المنظور، فإن (ليل زوَارة) تتمَاسُّ بصفة عامة مع روايات عربيّة أخرى[٢] حاورتْ قضيةَ الهجرة إلى بلاد الغرب باعتبارها رُكْنًا آمنًا لكلِّ مَنْ يَضيقُ

---

(١) أيمن رجب طاهر: قاصّ وروائي مصري، مواليد مدينة أبنوب بأسيوط، بتاريخ: ١٩٧٣/٦/٢٣م، من مجموعاته القصصية: التابوت (٢٠٠٥م)، ومدونة الأساطير (٢٠٠٧م)، ومن أنتم؟ (٢٠١٣م). أما عن أعماله الروائية، فمنها: موت بريء (٢٠٠٧م)، والقحط (٢٠١٣م)، وإبور- ناصح الفرعون (٢٠١٣م)، وبنتاور- الساقي الأمين (٢٠١٤)، وحم إبونو- عظيم الهرم (٢٠١٦م)، وتل العقارب (٢٠١٧م)، وليل زوارة (٢٠١٧م)، والهجانة (٢٠٢٠م): (يُنظر: ملحق السيرة الذاتيّة، الوارد بنهاية رواية ليل زوارة، ص٢١٩).

(٢) من هذه الروايات: (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و(مدن بلا نخيل)، و(بلاد النخيل) لطارق الطيب، و(الملاك الأبيض المتوحش) لكامل عبد الله كامل، وغيرها من الروايات التي تندرجُ ضمن أدب الرحلة أو الهجرة؛ ذلك الأدب الذي يُؤسّس فكرتَهُ على ثنائية الشرق والغرب.

ذَرْعًا بواقعه الاجتماعيّ؛ ما يجعلها على المستوى الإنساني جديرةً بالقراءة والتحليل؛ لكن فضلًا على ذلك، فإنّ أهمية هذه الرواية تَتَأَتَّي ــ أيضًا ــ من التفاعل الجماليّ بين المضامين الفكريّة التي تنطوي عليها سلطةُ القوة الطّاردة وما يتّصِلُ بها من دلالات النَفْي، والإبعاد، والذلّ، والانكسار؛ وبين ما يمكن تسميته بشعريّة التّخييل الروائي.

بناءً على ذلك، هَدفت هذه الدراسةُ بالاعتماد على القراءة الأسلوبية السوسيولوجية[١] الكشفَ عن المضامين الاجتماعيّة والثقافيّة التي تضمّنتها سلطةُ الطّرْد في علاقتها بالشخصيات الروائية المقهورة نفسيًّا واجتماعيًّا؛ ثم في مرحلة تالية بيان أَثَر هذه المضامين في تشكيل البِنْية الأسلوبية للخطاب التّخييلي؛ من منطلق أنّ المضامين الفكرية أو الإيديولوجيا بتعبير فانسون جوف تكون مُحددةً كتمثّل مُتخيّل لواقع تحدّدُهُ شروطُ وجود معينة، ومن المنطقي أنْ يكون التّخييل الروائي، باعتباره نتاجًا مُتخيّلًا، مُتأثرًا بهذه الإيديولوجيا[٢].

بهذا يتضح، أنَّنا لا نقصدُ بالتّخييل في الرواية فقط تطعيم بِنْيتها باللغة التّصويريّة في مستواها المجازيّ كما هو متعارف عليه في الحقل البلاغي؛ إنما ننطلقُ من تصوُّر عام مُؤدَّاه: أنَّ الرواية تجربةٌ ذهنيّةٌ قائمةٌ على الخيال بمفهومه المُوسَّع، الذي هو بحسب مصطفى ناصف إعادة تشكيل حالات الناس العقليّة (وخاصة النفسيّة)، وما يتبعُ ذلك من تنظيم التجربة عمومًا، من أجل الوصول

١) من منطلق أنّ هذه القراءة تدرسُ حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصنوع من تعدديّة الصوت واللغات، وهي بذلك تنظرُ إلى أنّ الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعتَبَر بمثابة ظاهرة اجتماعية، وأنّ هذه التعددية داخل الرواية تنتظِمُ في نَسق أسلوبي مُنسجم، مترجمةً الوضعية الاجتماعية–الإيديولوجية المميزة للكاتب، (يُنظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة _ باريس، ط١، ١٩٨٧م، ص ٣٥ وما بعدها).

٢) يُنظر: فانسون جوف، شعرية الرواية، ترجمة: لحسَن أحمامة، دار التكوين للتأليف والنشر، ط١، ٢٠١٢م، ص١٩٤.

بطرق معينة إلى هدف مُحدّد، تحت ما يسمى التكنيك[١]؛ ضمن هذا التكنيك (تقنيات الشّكل الفنيّ) يمكن الحديث عن مقومات التّخييل الأخرى (الضيّقة) كاللغة التصويريّة مثلًا.

تحقيقًا لهذه الأهداف، جاءتْ خطةُ الدراسة في محوريْنِ رئيسيينِ كشفَ عنهما السياقُ الكليُّ لرواية (ليل زوَارة) على النحو الآتي:

أولًا: سلطة الطَّرْد واستنطاق المسكوت عنه (اجتماعيّا وثقافيًّا).

ثانيًا: علاقة سلطة الطَّرْد بالتشكيل الجمالي لعناصر التّخييل الروائي.

ثم كانت **الخاتمة**، وفيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وفيما يلي عرضٌ تفصيليٌّ لهذيْنِ المحوريْنِ، وما تبعهما من خاتمة:

١) للمزيد حول (المفهوم الموسّع لكلمة الخيال) ينظر: مصطفى ناصف، دراسات في الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ت)، ص٨٥ ـ٨٦.

أولًا: سلطة الطَّرْد واستنطاق المسكوت عنه (اجتماعيًّا وثقافيًّا):

زوَارة هي إحدى المدن الليبية التي تقعُ غرب طرابلس، ومنها تُجهَّز قوافل الهجرة ليلًا إلى سواحل إيطاليا وغيرها من البلاد الأوروبيّة. هذا المكان الخاص، الذي تُطالعنا به الروايةُ في افتتاحيتها، والذي شَكَّل مرحلةً مركزيّةً في اكتمال عملية طَرْدِ الشخصيَّة ونَفْيها؛ سبقَهُ مكانٌ جمعيٌّ عام كان أكثر سطوةً ووحشيةً، وهو الوطنُ، ذلك الواقعُ الذي لم يستطِعْ حمايةَ مُواطنيه، ولَمَّ شَعْثَهم، وتبديدَ وَحْشَتِهم؛ فأجبرهم على هجْره إلى غير رَجْعة.

هذا الصراعُ غير المتكافئ بين (الطَّارِد والمَطْرُود) اتَّسَع في دراميته وعبثيته الساخرة نتيجة ارتباطه بالفئة العُمريّة التي قامت بفعل الهجرة، مُمثَّلةً في أولئك الشباب الذين لا يزالون في مُقتبل عمرهم، وبدلًا من أَنْ يُنظر إليهم على أنّهم عمادُ الوطنِ وشُعْلةُ نشاطِهِ؛ يُلْقَى بهم في جُبٍّ مُظْلم من الحرمان والاغتراب، يقول السارد: "لاحَظَ أنّ معظمهم في أعمار متقاربة، تحت الثلاثين، بل إنَّ لفيفًا منهم لم يختط شاربه بعد .. بشرات مختلفة، سوداء، شقراء، قمحية، عيون قلقة، مُسهدة من طول الرحلة والانتظار"[(١)]؛ يجمعُهُم هدفٌ واحدٌ: "الكلُّ يزحفُ في صحراء ليبيا مُعلِّقًا أمله في التسللِ إلى أوروبا تاركين بلادهم الفقيرة إلى البحث عن فرصة عمل والثراء"[(٢)]؛ وكأنَّ الروايةُ بواسطة هذا التصريح المباشر حول دافع الهجرة قَصَدَتْ وضْعَ قارئها منذ الوهلة الأولى أمام أدلة اجتماعية (مُضْمرة وصريحة)؛ كُلُّها تسعى لإدانة هذا الواقع، الطَّارِد الذي أوحى إلى هذه الفئة، قليلة الخبرة، بفكرة الانسلاخ منه كنوع من المقاومة وإثبات الذات.

هذه الأدلة يُمكن فهمها والتعرّف على أبعادها المختلفة من خلال تَتَبُّع تجربة (طارق)، ذلك الشاب الأسيوطيّ، المصريّ، الذي دَفَعَهُ الفقرُ أولًا، ثم الغيرةُ ثانيًا من جيرانه ومعارفه الذين سافروا إلى إيطاليا؛ إلى أنْ يحذو حذوَهم؛ تخلّصًا من الشعور

١) أيمن رجب طاهر، ليل زوارة، كيان للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧م، ص١٤.
٢) المصدر السابق، ص٢٨.

بوطأة المَشقّة التي ألمَّتْ بأسرته بعدما تُوفي والده، الذي قضى حياته على إحدى عربات نَزْح آبار الصرف الصحي، وفي النهاية: "لم ترحمه أمراض المياه الوسخة، مات ولم يشعر به أحد ممن كان ينزح قذارتهم"(١).

رغبةُ الثراء هذه، هي التي جعلت طارقًا يتواصلُ مع حمود الإسكندراني، الذي استطاع أن يُدبِّر له أمرَ الهجرة من خلال السفر إلى مدينة زوَارة، والتواصل مع سعدون الليبي؛ ليتفاجأ في زوَارة بأعداد بشريّة هائلة، لها الهدف نفسه الذي سعى لتحقيقه؛ لتضع الروايةُ بذلك على عاتق طارق (الشخصيَّة المحوريّة) وظيفةً أخرى أكثر قسوةً؛ وهي استكشاف عوالم الجملة المركزيّة التي قَدَّمتْ بها الروايةُ هذه الأعداد البشريّة: **"تضم بين جوانحها نفوسًا مُثقلة بكل هموم العالم"**(٢).

مع هذه الوظيفة يتَّسع نطاق التخييل في مستواه الموضوعيّ؛ حيث يتعرّف طارق على **حَجَّار (الفلسطينيّ)**، الذي بموت والده سقطَ ضحيةً لألاعيب عمّه، بعدما أعطاه ألف دينار أردني مقابل نصيبه في عصارة الزيتون، وهو مبلغٌ لا يساوي ربع نصيبه الحقيقي، تبع ذلك تفجيرُ البيت الذي يسكن فيه على إثْر هجومٍ لجيش الاحتلال الإسرائيلي، حينئذٍ لم يكن أمامه سوى العيش في بيت عمه إلى أنْ طَرَدَهُ هو الآخر؛ ثم هناك **عبد الكريم (التّشاديّ)**، الذي بسبب انتشار الوباء في بلده، قَلَّت مواشيهم حتى فَنِيَتْ، بعدها عانَى من البطالة لسنوات، ثم كان ما كان من التفكير في شأن الهجرة.

أما **عربيّ (الدمياطي)**، فقد تزوّج والدُهُ بأرملة لديها ولدان وبنت، أغرته بطيبتها، وانتهزت فرصة حاجته إلى المال، فجمعته له، بعدها كتبَ لها نصف مصنع الخشب، إلى أن أصبحت تُشرفُ على كلّ شيء فيه، ولما اعترض عربيّ، دبرتْ له مكيدةَ أنّه راودَ بنتَها عن نفسها، لتكون هذه المكيدة سببًا للانتقام منه بمعاونة أولادها بالضرب والطّرْد من البيت إلى أنْ ترَكَ البلدَ كلَّها، خصوصًا بعدما أدرك أنّ والده لا

---

١) المصدر السابق، ص١١٦.

٢) ليل زوارة، ص٣٢.

حول له ولا قوة. الأكثر ألمًا من كلّ ما سبق ما جاء في حكاية **عشّاري (السُّودانيّ)**، الذي كانت هجرته بسبب أنّ صورة والده المقتول في دارفور على يد ميليشيات الجنجويد؛ ظلّت لا تُفارق خياله، إلى أنْ جعلته يكره العيش في دارفور والسودان كلها.

هذا الطردُ العام الناتج عن الواقع المُزري الذي عاشته كلُّ شخصية في موطنها، كما كان هو السبب في ظهور مدينة زوَارة، كان أيضًا السبب في ظهور مكانٍ ثالثٍ لا يقل عُنفًا في طرده وهو: **(السفينة)** التي أعدّها سعدون الليبي للهجرة.

في هذه السفينة كلّ شيء كان مُعَدًّا ومُسخّرًا لاكتمال رحلة الطَّرْد إلى المجهول؛ فهي خَربة، حافاتها مُهشمة، وألواحها قديمة، تتمايلُ في الماء بقوة من كثرة ركّابها، الذين كانوا: "كأسماك السلمون، ينامون مرصوصين، تتساندُ أكتافهم في تلك العلبة المفتوحة التي ارتضوا أن يُحشروا فيها لتعبر بهم البحر إلى ضفافه الأخرى"[1]. الأغرب من ذلك، هو أنّ قائد السفينة، المتحكم في مصائر الركاب، كان في حالة سُكْرٍ دائم، وأنّه لم يكن قبطانًا كما كان يُعتقد، بل كان واحدًا من المهاجرين، علَّموه في زوَارة قيادة السفينة ودربوه على توجيهها.

كلُّ هذه المعطيات كانت مقدمات للوصول إلى نتيجة رئيسية، وهي موت الرّكاب واحدًا تلو الآخر، أولًا: نتيجة الإصابة بالحمى والمرض، وثانيًا: نتيجة تحطّم السفينة بصورة كلية؛ لأنها لم تستطع مقاومة عُنف الأمواج التي كانت تتلاطم بها ليل نهار؛ غير أنّ الذي يُفهم من واقع السَّرد، هو أنّ فعل التحطم هذا، إنما كان بسبب عدم تحمُّل السفينة وطأة الأسرار المأساويّة التي أَفصحُ عنها الركّابُ بعضهم لبعض، تلك التي دفعتهم إلى مغادرة أوطانهم.

مع حادث غرق السفينة، قد يتوقّع القارئُ أنَّ طارقًا سيغرقُ مع من غَرِق، وأنّ حادث الغرق في هذه الحالة هو بمنزلة حُجّة يُشير بها السَّردُ إلى بشاعة الواقع،

١) المصدر السابق، ص٢٥،٢٦.

ومن ثَمَّ فَضْحَه في مرحلة تالية؛ يُقويّ هذا التوقّع المُتخيَّل (قرائيًّا) أنّ تصدير الرواية كان على هذا النحو: "**الغرق هو الحدث الوحيد الحقيقي**"(١).

لكن ينجو طارق بواسطة أحد الصيادين، وبدلًا مِن أنْ تكون النجاةُ على سواحل إيطاليا، كانت على سواحل ليبيا، ومعها يحدثُ كسرٌ آخر لأفُق التوقُّع، قد يتساءلُ معه القارئُ: لماذا كانت النجاة في ليبيا بدلًا مِن إيطاليا؟

بإمعان النّظر في النَّسق الثقافيّ المُنظم لحركة الجزء الأخير من الرواية ورَبْطه بأجواء الأجزاء الأولى منها، يمكن القول بأنّ الرواية حَرصتْ على وضْعِ هذا القارئ أمام **مُفارقة تصويرية** مُربكة وقاسية فيما يتعلّق بالطبيعة التي عليها الشخصيَّةُ الليبيّةُ (خاصةً)، فبعدما كانت رمزًا لمقاومة كل غريب مُغتَصِب، نجدها (ممثلة في زوَارة) أصبحت منفذًا رئيسيًّا طاردًا للتخلّص من كلِّ ما يتّصلُ بمفاهيم الهُوية والانتماء، والغريب المدهش هو أنَّ اتجاه فعل الطَّرْدِ كان إلى البلاد التي قاومتها من قبل لعقود. تدريجيًّا، تتطوّرُ هذه المُفارقة في مضامينها لتظهر في هيئة **ثنائيّة ضدّيّة** قَصَدتْ منها الروايةُ تصحيحَ بعضٍ من جزئيّات هذه الصورة السلبيّة التي قد تترسّخ في ذهن القارئ عن ليبيا بعدما أصبحت مَعْلمًا من معالم الهجرة غير الشرعيّة، فإذا كان فيها مجرمون، أمثال: سعدون، وعكرة وغيرهم ممن يحترفون تهريبَ الشباب إلى أوروبا؛ في المقابل نجد فيها (أَمْناي) وأهله، الكرماء أحفاد المجاهدين، الذين يعيشون في (زلطن) المدينة التي نجا فيها طارق، وهو ما أشارَ إليه السَّرد مباشرة عندما جمع بين زوَارة وزلطن، تعقيبًا على موقف طارق من الحياة في كلٍّ منهما: "في امتنان سيودع زلطن المضيافة، ذات القلب الكبير ويغادر زوارة اللئيمة، المتآمرة بسماسرتها ومهربيها على أرواح الشباب"(٢).

بهذا يتضح جليًّا أنّ للطّرْد دورًا بارزًا في تشكيل المصير المُفجع الذي لحق بالشخصيات المُهاجرة، ليس هذا فحسب، إنما استطاعت الرواية بواسطته تمرير

---

١) المصدر السابق، ص٧.

٢) ليل زوارة، ص٢٠١.

دلالات متناقضة على مستوى المكان الواحد ممثلًا في ليبيا، كما حدث في وضع (زلطن)، وتاريخ مجاهديها في مقابل (زوارة) وسماسرتها، وعلى رأسهم: سعدون، الذي يُمثّل التجسيد الفعلي لحقيقة المكان الطَّارِد، ولذلك شكَّلَ هو الآخر عنصر قهر مُورس على المهاجرين، ليس فقط من خلال الإلقاء بهم في سفينة خَربة، مصيرها معروف سلفًا، إنما أيضًا من خلال شيئيْنِ أساسيْنِ: الأول: نَفْي الهوية عنهم إلى الأبد، وذلك بحرق جوازات سفرهم. الشيء الآخر: هو القتل العَمْد لكل من كان ينجو منهم من الغرق، حتى لا تنكشف ألاعيبه، وهو ما صوّره أمناي بقوله: "أخبرني أنه رأى أعوانًا للمهرب الذي أركبهم يسرعون نحوهم ويدفنون وجوههم المتعبة في الرمال، يخنقونهم ثم يحملونهم في قارب آخر ويرمون جثثهم في عرض البحر"[1]؛ وهو ما يؤكد أنّ طَرْد البحر لطارق، وعدم التهامه له كما فعل مع الآخرين، إنما كان لأجل فَضْحِ ما بَقِيَ من الحقيقة الإجراميّة لسعدون، ومَن هم على شاكلته ممن يتاجرون بثروات الوطن.

عبر هذا **السياق السَّرديّ العام**، تتسعُ دائرة التأويل، حيث يمكن القول: إن الرواية لم تحصر هدفَها فقط في تجسيد أزمة المهاجرين من الشباب؛ مُلقيةً اللوم على الواقع بشخصياته المتسلطة؛ إنما حاولت استغلال مرحلة من مراحل هذه الأزمة، ومن ثَمَّ تطويعها بهدف تصحيح مسار الواقع الطَّارِد نفسه، كي يتخلص من شوائبه، بهذا جاز لنا الافتراض بأنّ الرواية قد استخدمت النَّسق الثقافي الصريح (مُمثلًا في تجسيد أزمة المهاجرين، وعودة طارق إلى بلده)، كقناع لإبراز النسق الثقافي المُضمر (مُمثلًا في عدم التخلّي عن الواقع الذي نحياه مهما كانت درجة رداءته)؛ لأنّ في تَرْكه لشخصيات سيئة السلوك والسمعة، أمثال: (زوجة الأب، والعمّ، والمُحتل الإسرائيلي المستعمر، وميلشيات الجنجويد، وسماسرة الهجرة: سعدون ورفاقه) سيزداد هذا الواقع سوءًا ورداءةً، ولن يكون هناك أيّ أمل في تغييره تغييرًا بنَّاءً، وربما هذا يُفسر النزعة الإيجابيّة التنويرية التي كان عليها خطاب أَمناي على

١) ليل زوارة، ص١٧٠.

امتداد الرواية، كقوله مثلًا: "مشكلتكم هي الاستعجال في تكوين ثروة، بالرغم من أن ثروتنا الحقيقية في بلادنا إن بدأنا بتحسين حالنا بداية من بيوتنا"[١]، بل قد يُفسر سبب ذكْر السَّرد شخصيات، مثل: (السلامي أبو رتيمة)، أحد أعظم مُجاهدي مدينة (زلطن)، والذي قَبض عليه الإيطاليون وأعدموه أمام الناس في طرابلس.

هذه الدلالة المُضادّة (ضرورة البقاء والمقاومة) لفعل الطَّرْدِ ربما هي التي أوحت للرواية بفكرة توظيف الثنائيات الضدّية بما تشتمل عليه من انفتاح دلالي جمعيّ في علاقة حادث الهجرة بالشخصيَّة والمكان معًا؛ وكأنّ الروايةُ تُلمح عبر هذا التوظيف بأنه لا ينبغي حصْر هذه القضية الإنسانيّة (الهجرة غير الشرعية) في مسألة التعبير الفنيّ الدراميّ عنها فقط، إنما بالتوازي مع ذلك لا بدّ من الانشغال سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة بكيفية مَنْع تكرارها ثانيةً.

١) المصدر السابق، ص١٣٩.

ثانيًا: علاقة سلطة الطرد بالتشكيل الجمالي لعناصر التّخييل الروائيّ:

التأثيرُ السلبيّ الذي تركَتهُ القوةُ الطاردة بأشكالها المختلفة (الوطن، زوَارة، الاحتلال والميليشيات، والسفينة، والشخصيات المتسلطة: العم، وزوجة الأب، وسماسرة الهجرة) في وعي الشخصيَّة؛ كان هو السبب الرئيسي في أنّ الرواية سخّرت تقنيات حبكتها السَّردية؛ بُغيةَ بيان سطوة هذه القوة وفداحتها؛ هذه السطوة التي أجبرت الشخصيَّة على الانسلاخ الدائم من لحظتها الواقعية (الآنية) ثم استبدالها بعوالم أخرى مُوازية من صُنع الخيال، مما أفسح المجال على مستوى السَّرد لظهور ما يُسمّى بفنية الانزياح[1]، التي تجسّدت في توظيف لغة سرديّة مُتّسعة الأفق، تقومُ على فعل التّحوُّل أو الانحراف من معنى واقعي معياري أُحَادي التأويل إلى معنى مجازي، منفتح التأويل يكون أصدق تعبيرًا عن أوضاع الشخصيَّة في علاقاتها المتنافرة مع الواقع الذي تحياه.

بمعنى أكثر شمولية: إنّ الشيء المُتوقع تجاه حبكة هذا النوع من الروايات التي تُؤسّس على فكرة الارتحال والانتقال من مكان إلى آخر؛ هو أنْ تكون بنيتها تتابعية ذات زمن تسلسلي تتابعي له بداية محددة ينطلق منها، ونهاية مُكتملة يصلُ إليها؛ لكنّ قارئ (ليل زوَارة) يجد نفسه أمام حبكة وإنّ كانت ظاهريًّا تُوهم بالتتابع والتسلسل فيما يتعلق بمسار الرحلة (من : إلى)، إلا أنها صِيغتْ في بنية مُتشعبة ومتداخلة في فضاءاتها بين الماضي والحاضر، والمستقبل (فيما بعد التجربة)؛ بنية، تتّخذ من تداعي الأفكار النفسيّة المأزومة؛ ملمحًا بارزًا في تشكيل تقنياتها السَّردية؛ كلُّ ذلك كان نتيجةً لإحساس الشخصيَّة الدائم بالقلق والتوتر تجاه الأمكنة التي تواجدتْ فيها، وهو إحساس سرعان ما انتقل إلى تشكيل هذه التقنيات، فصبغها بنفس صبغته النفسيّة القلقة، على النحو الآتي:

---

١) للمزيد حول مفهوم الانزياح وبلاغته، ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص٧ وما بعدها.

أ) العنوان وانفتاح الدّلالة النّصيّة:

تَشَكَّل عنوانُ الرواية من مفردتيْنِ: إحداهما زمنيّة مُمثلةً في (ليل)، والأخرى مكانية ممثلة في (زوارة)، ومع ربط هذا العنوان الزمكاني بالمتن الروائيّ الذي تصدّره، يتأكّد أن توظيف الطابع التخييلي ذي المقومات الشعريّة كان لتأدية غايات روائيّة تتعلّق بمصائر الشخصيات المهاجرة؛ وهو طابع تجلّى أساسًا بواسطة الانزياح الدلالي، فمفردة (ليل) حسب التصوّر الروائيّ لا تكتفي فقط بالإشارة إلى المعنى الواقعيّ، المتمثّل فيما يعقُب النهارَ من الظلام في الفترة من مغرب الشمس إلى مطلعها؛ إنما أصبحت هذه المفردة علامة إشارية تتوافرُ على معانٍ دراميّة متعددة، اكتسبتها من تعلّقها بواقع الشخصيات وموقفها من الهجرة (سلبًا وإيجابًا)؛ ولذلك لما كان الليلُ هو الفترة التي ستُمكّن طارقًا وأمثاله من الهجرة دون الوقوع في شِباك رجال الأمن؛ فقد مثّل عندهم لونًا من ألوان الحماية، التي يمكن معها تحقيق أملهم المنشود، يقول السارد: "تلاشت زرقة الماء وأمست داكنة **بلون الليل الذي استتروا بحلكته**"[١]؛ وهو أملٌ عبّر عنه طارق في هيئة سؤالٍ غامضٍ مُحيّرٍ، راودَه عندما تذكّر وهو في السفينة الأيامَ القاسية التي قضاها في حوش الفضيل بزوَارة، يقول: "تُرى أيّ ضوء يومض من حوش الفضيل الذي قاسيتُ فيه ملل الانتظار؟"[٢].

مع ظهور سعدون، وعكرة، وغيرهم من سماسرة الهجرة، يكتسبُ الليلُ دلالات الخديعة والمكر والنّصب والاحتيال، ففيه يحقق هؤلاء أهدافهم غير النبيلة، التي يكون ثمنها التضحية بالآخرين من الأبرياء؛ مع هذه الدلالات، يمكن التّأَوُّل بأنّه ربما كان من ضمن الأسباب التي جعلت الرواية تُصدّر مادتها بمفردة ليل، مُسندةً إلى اسم مكان (زوارة)؛ هو أنّها أرادت التلميح بأنّ أيّ شخصٍ يُريد أن يُقْتَل أو يُنْفى عن أهله، ووطنه فإنّ ليل زوارة سيحقّق له كل ما يرنو إليه، وهو تلميح سوداويّ

---

١) ليل زوارة، ص١٠.

٢) المصدر السابق، ص١١.

ينطوي على إشارة ساخرة مُوجّهة من الرواية إلى الواقع الذي عَمد إلى جعل كلّ شيء ينحرفُ عن أداء وظيفته الحقيقة، فالليل الذي عُرِف عنه بأنه فترة للهدوء والسكن والراحة؛ أصبح وسيلة لاستحضار الهموم والشكوى، ولذلك وجدنا الأجواء السَّرديّة التي تُلازمه أثناء تقديمه في الرواية، قد اكتستْ هي الأخرى بطابع سوداويّ، يقول السارد: "الجميع ينتظر التحرك **ونفوسهم الممزقة** ترنو إلى الشاطئ **البعيد المظلم** في **وجل ممزوج برهبة** المغامرة"[١]؛ وربما هذا يُفسِّر سبب مجيء كلمة (الليل) في كثير من المواضع السَّرديّة مقرونةً بصفة الظلام، تأكيدًا لسطوة مشاعر الخوف وأثرها السلبي في نَفْس طارق: "لكنّ الوجوه السمراء المحيطة به تحالفتْ مع **ظلام الليل** وحجبت عنه رؤية أي شيء"[٢]، و"لَحَظ بيوت المدينة تتسربلُ **بظلام الليل**" [٣]، و"التحفت السفينةُ **بأروبة الظلام** ولم يَعُدْ يسمع سوى تراتيل الأمواج"[٤]؛ بل يمكن القول بأنَّ هذا التلميح الساخر في نهاية الأمر يُوحي بأنّ عنوان الرواية يحملُ بين طياته سؤالًا فيه نوع من الرجاء الممزوج بالرثاء الذاتي على مستوى الإنتاج والتلقي؛ سؤال مُؤدَّاه: أما آنَ لليل زوارة أنْ يزولُ، ليأتي ضوءُ النّهار الذي معه يمكن التغلب على الخوف ومن ثَمَّ تحقيق الأمن والاستقرار؟

قد يقول قائل: إنّ هذا التأويل (الثاني) المشحون بطاقات انفعاليّة سيئة، يتنافى مع دلالة اللون الذي قُدِّم به العنوان على غلاف الرواية، وهو اللون الأبيض؛ وواقع الأمر يشيرُ حسب المعطيات السَّرديّة إلى أنّ اختيار هذا اللون لهو كسر لأُفق توقّع القارئ، ربما لتحقيق فعل الدهشة لديه، بعدما يظنُّ (في مرحلة ما قبل القراءة) أنّ هذا اللون يحمل دلالات الصفاء والنقاء وما شابه، لكنَّه سرعان ما يُواجه بغير ما توقّع، حيث ينقلبُ البياض إلى سواد، والصفاء يتحول إلى كَدر؛ هذا التأويل السوداويّ المُهيمن لا يمنع من قبول أنّ البياض (من زاوية إيجابيّة) قد يُحيل إلى

١) المصدر السابق، ص٩.
٢) المصدر السابق، ص١٧.
٣) المصدر السابق، ص٢٠.
٤) المصدر السابق، ص٦٣.

جلاء الحقيقة، وذلك في حالة ربط هذا اللون بما حدث مع طارق، الذي كان في البداية جاهلًا بعواقب الهجرة غير الشرعية، لكن ما حدث له ليلًا في زوارة وغيرها أبانَ له أولًا شَنَاعةَ الفعل الذي قام به من دون تريّث، وثانيًا، جَعَلَهُ يعودُ إلى رُشده، مؤمنًا بأنّ الحلّ هو البقاء في الوطن، والعمل بشتى السُبل على إصلاحه.

مهما يكن الأمر، فإن عنوان: (ليل زوَارة) لم يكتفِ بمرجعيته الأوَّليّة من حيث الإحالة التعيينية إلى زمان ومكان مُحدَّديْنِ وقعتْ فيهما التجربة؛ إنما أوجدَ لنفسه سرديّةً خاصة به تتشعّب في تفسيراتها الدلاليّة حسب علاقته بوظيفة كلّ شخصية في الرواية، وما تسعى لتحقيقه خصوصًا في فترة الليل، الأمر الذي يُوسِّع من دائرة تلقّي هذا العنوان على المستوى القرائي.

ب) الالتفات السَّرديّ والخروج على سُلطة الصوت الأُحادي:

في المرحلة الأولى من الأحداث يُلاحظ أنّ الرواية قد أعلَتْ من شأن **صوت السارد العليم بكلّ شيء**، متجسّدًا في ضمير الغائب، وأنّ من أهم وظائفه: التعليق على مصائر الشخصيات، مانحًا نفسه حرية الغوص بصفةٍ خاصةٍ في نَفْس طارق باعتباره الشخصيَّة المركزيّة للتجربة، ومن ثَمَّ استنطاق ما لم يقوله لرفقاء الهجرة قبل موتهم، بهدف استبطان المحتوى النفسي والفكري له وما يتضمَّنه من مواقف، أولًا: تجاه ذاته: "أنصال من ندم تنغرزُ في نفسه المهزومة لضياع ما جمعته أمه من نقود وما أنفق في التجهيز للسفر"[١]؛ وثانيًا تجاه الآخرين: "يُفكر فيما قاله الفلسطيني حجّار، ورفيق رحلته عربي الدمياطي ويلتمس لهما العذر في ركوب المهالك من أجل الهروب من واقعهم المحموم بالمشاكل وضياع الحقوق"[٢].

مع ذلك، فإنه بتتبّع مسار الأحداث، يظهر أنّ الوظيفة الأكثر أهميةً للتعليق السَّرديّ من قِبل السارد العليم؛ هي الإفصاح عن السبب الذي جعل (الحكي) لغةً مشتركةً بين الشخصيات على ظهر السفينة، مقارنةً بحالة العزلة التي حَرَصت

---

١) ليل زوارة، ص٩٧.

٢) المصدر السابق، ص٤٥.

عليها أثناء الإقامة في زوارة، يقول السارد: "برغم التزام الجميع الصمت أثناء إقامتهم في الحوش فإنهم في السفينة يفصحون عن حياتهم وكأنَّ كلًّا منهم يرغبُ في إخبار الآخرين عن سيرته لئلا يموت فلا يعرفه أحد"(١)، ثم يؤكد هذه الدلالة في موضع آخر بقوله: "كلّ مهاجر جعل رفيقه بئرًا لأسراره إلا إذا هاجمه العدو الذي لا فكاك منه، الموت، عندئذ يتخلّى عنه الجميع فيصبح البحر مثواه الأخير، وتضيع حكاياه وسط الموج"(٢).

مع تأزّم الأحداث، بعد غرق السفينة وجدنا صوت السارد العليم في الأجزاء الأخيرة ينسحبُ إلى الوراء تاركًا الحرية لصوت طارق، كي يعبرُ بنفسه عن حالة الفَقْد التي شعر بها وسط مياه البحر، وهو ما جعل الهيمنة هذه المرة **لصالح ضمير المتكلم** الذي يُعَدّ أكثر قدرةً من سابقه على التوغل في الذات وتعرية نواياها(٣)، يقول: "كلُّ ما أعرفه أني الآن وسط الماء، لا أمل لي في الحياة سوى مرور سفينة أو قارب صيد بالقرب مني، فينتشلني من بحر الملح الذي سجنتُ فيه"(٤).

تدريجيًّا ترتفع هذه الحالة المربكة في مستواها التخييلي، ليتجلى حديثُ الذات في هيئة إدانة قاسية مُوجهة إلى سعدون، وعكرة، وقائد السفينة (السّكير)، وهي هيئة اصطنعَت لها الروايةُ ضميرًا يتناسبُ مع تجلياتها المُفكّكة والمُحطّمة، فكان استعمال ضمير المخاطب، ذلك لأنّ "الأنت مناسبة في الإشارة إلى الذاتيّة المقموعة والحديث الصامت(٥)، يقول طارق في صيغة خطاب تهكمي مُوجَّه: "مبسوط يا قائد السفينة، الوحيد أنتَ تحزّمتَ بعوامة في وسطكَ، أنتَ وحارسكَ المجرم، لا يعرف غير رمي

١) ليل زوارة، ص٥٥.

٢) المصدر السابق، ص٨١.

٣) يُنظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، ١٩٩٨م، ص١٥٩، وما بعدها.

٤) ليل زوارة، ص٩٨.

٥) بريان ريتشاردسون، السرد بضمير المخاطب (فنيته ومعناه)، ترجمة: خيري دومة، مجلة نزوى، عُمان، العدد: (٥٠)، أبريل، ٢٠٠٧م، ص٨٧ ـ ٨٨.

الشباب في البحر، لعلكَ الآن تسبحُ نحو بحر السلامة، لا يهمك من نجا أو من غَرق، كل ما همّك هو الشرب من زجاجة الخمر..اعترِضْ يا أخي عليها، قُلْ لسعدون سفينتكَ معطّلة ولا تصلح..الله لا يكسبكم جميعًا، أنت وسعدون والإسكندراني وكل مَنْ مكّرَ وغرّر بنا"[١].

هذا التنوع في استعمال الأصوات والضمائر السَّردية جعل الرواية تتحوّل من الفضاء الواقعي الذي هيمنَ على الأجزاء الأولى منها؛ إلى الفضاء الدرامي الذي يُؤسس على عُنصري: الحركة والصراع الداخلي، ولذلك ظهر طارق في الأجزاء الأخيرة من الرواية في هيئة تُشبه هيئة البطل التراجيديّ المُمزق الذي يقفُ على حافة الجنون.

أيضًا، ارتبط الالتفاتُ السَّردي **بتقنية فنيَّة كان لها حضورٌ فاعلٌ** في الرواية، هذه التقنية يمكن النظر إليها تحت ما يُسمي بـ:

- **شِعْريَّة التَّلاقُح الأَجْنَاسِيّ:**

فقد بات معروفًا في أدبيّات النظريّة النقدية أنّ تداخل الأجناس الأدبيّة والفنيّة وإفادتها من بعضها البعض يُعَدُّ ملمحًا جماليًّا بارزًا من ملامح النص التجريبيّ الحداثيّ، ولهذا وجدنا النقاد يدبجون خطاباتهم بمصطلحات، من قَبيل: انفتاح النصّ، والتّناصيّة، والتّلاقح الأجناسيّ، والحوارية أو البوليفونية، وغيرها من المصطلحات التي تشير إلى أنّ النصّ الحداثي لم يَعُدْ مكتفيًا بنفسه ومنطويًّا على بنيته اللغوية وسماته الأجناسيّة، التي ترسمُ حدودَهُ وتخطُّ جغرافيّتَهُ النّصيّة. من هذه الزاوية كانت الرواية من أكثر الأجناس الأدبيّة تفاعلًا وتقاطعًا مع غيرها من الأجناس نتيجةً لما تتميّز به من مرونة وانسيابيّة، فضلًا على قدرتها على تطويع الأجناس الأخرى وتذويبها بما يخدم أهدافها الروائيّة. في هذا السياق، يرى "عبد الرحيم الكردي" أنّ الأديب عندما يستدعي عناصر نوع آخر أو يستعيرها، فإنما يكون ذلك بهدف كسر التوقّع والرغبة في الغريب والانحراف والخروج على المعتاد

١) ليل زوارة، ص١١٤ـ١١٥.

والرتيب والمألوف، وشَحْنِ اللغة والأشياء المعتادة بالدهشة والمشاعر الدافئة، وممارسة الحرية الإبداعية ضد القيود التي فرضتها العادة وقواعد النوع[١].

في رواية (ليل زوارة) تجسّد التّلاقحُ الأجناسيّ في مظهريْنِ: الأول: التّلاقُح الأَجْنَاسِيّ الضِّمنيّ، الذي يُسْتَنْبَطُ من مراقبة طارق لسمك القرش الذي يدور حول السفينة، ثم تحطم السفينة وإغراقها، ثم الصراع الذي عاشه وهو على القرص الخشبي بين الحياة والموت، ثم صيده لسمكة تونة، كي يسدُّ بها جُوعَهُ، وغيرها من المشاهد البصريّة التي يلمس القارئ شبيهًا لها في سينما البحار والمغامرات. صحيح أنّه لم يُذكر صراحةً هذا التقاطع والتأثير؛ إلا أنّ الإشارات المبثوثة من قِبل السارد في ثنايا السَّرد، مثل حديثه عن: أفلام الفَكّ المفترس، وغرق سفينة تايتنك، وفيلم عمر المختار، وغيرها من الإشارات؛ يُفهم منها تأثّر الرواية بصورة واعية أو غير واعية بفن السينما، خصوصًا في المقاطع التي تَلَتْ حدث غرق السفينة وطَرْدِ طارق من عليها.

المظهر الثاني للتّلاقُح الأَجْنَاسِيّ هو: التّلاقُح الصّريح، المتمثّل في توظيف قصص الأطفال، وهو توظيف فرضه ظهور الطفلة أفرين (أخت أمناي) في الجزء الأخير من الرواية، والتي كانت دائمة الجلوس إلى جوار الجدة (تافوكت)، التي عاصرت أيام المجاهد عمر المختار. هذه الجدة كان لها ولد وحيد يسمى (أَمْغَار)، ربّته حتى أصبح فارسًا لا يُشَقُّ له غبار، ثم أمرته بأن يكون مثل أبيه في حربه ضدّ الطليان، لكنه لم ينجو من فكّ الصحراء، فلمّا طال غيابه عنها، لم يكن أمامها من سبيل سوى سَرْد الحكايات الخرافيّة للأطفال، مثل: حكاية (**الذئب والعنزات الصغيرات**)، وحكاية (**الراعي الكذاب**)؛ وغالبًا ما كانت تُنْهي كل حكاية بالدعاء لأمغار بالعودة، أكثر من ذلك، جعلت بطل كلّ حكاية تَرويها هو (أمغار) نفسه، الذي سيخلّص البلاد من ظلم العباد[٢].

١) يُنظر: عبدالرحيم الكردي، حوار مع النص، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٩م، ص٢٣.
٢) ليل زوارة، ص١٦٧.

الذي يُستَوْحى من عموم السَّرد هو أنّ الجدة وابنها، وحكاياتها هي رموز تحاول الرواية من خلالها البحث عن المُخَلِّص الذي سيقضي على واقع سعدون وغيره من الفاسدين في ليبيا، ولهذا لم يظهر (أمغار) في الرواية بصورة ماديّة صريحة، إنما ظهر في هيئة تخيّلات تحدثُ فقط في ذهن الجدة؛ لأنه يُمثل في حقيقة الأمر فكرةً منشودةً، يتطلّعُ إليها كلُّ شريف، مُحبٍّ لتراب الوطن، وهذا يُستَنبط من دلالات الأسماء نفسها، حسب تفسير السَّرد لها، فاسم الجدة (تافوكت) يعني: القمر، واسم (أمغار) يعني: الزعيم. هذا البُعْد الرمزيّ، يُغاير ما جاء في حكاية **(الأرنب الذكي والأسد الظالم)**، التي وردت على لسان طارق، فقلة خبراته وتجاربه الحياتية، هي التي جعلت حكايته واضحة الهدف، يمكن الوصول إلى مضمونها مباشرة، ولهذا تفاعلت معها (أفرين) بصورة كبيرة.

الشيء الذي يُمكن استخلاصه من وراء توظيف **تقنية الالتفات السَّردي**، هو: أنّ الالتفات في الرواية لم يُنْظر إليه على أنّه انتقال في الكلام من ضمير لغوي إلى آخر، لتَطْرِيَةِ (تجديد) نشاط السَّامع وجَعْله أكثر إيقاظًا للإصغاء إليه كما هو مُتعارف عليه في الحقل البلاغي[١]؛ إنما كان على المستوى السَّردي أكثر مرونةً واتساعًا، ولذلك تعدّدت أشكاله سواء على مستوى استعمال الضمائر: من حيث الانتقال من استعمال ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ثم ضمير المخاطب؛ أو على مستوى حواريّة الأجناس الأدبيّة نفسها، عبر توظيف المشاهد السينمائيّة وقصص الأطفال؛ كلُّ ذلك لخدمة الشكل الأكثر أهمية، وهو الالتفات والانتقال من الموضوع الأساسي للمُهاجرين، المتمثّل في التعبير عن أزمتهم الخاصة التي عاشوها في بلادهم؛ إلى تصوير حالة التناقض التي أصبح عليها الواقع الليبيّ.

---

١) للمزيد: يُنظر: عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) للقزويني، مكتبة الآداب، القاهرة، الجزء الأول، ط١٧، ٢٠٠٥م، ص١٣٨ وما بعدها.

ج) التّداعي الحرّ للتذكّر:

يُمثّل هذا الأسلوب مظهرًا جماليًّا من المظاهر الرئيسية التي يتحقّق معها انفتاح التخييل في فن الرواية عمومًا؛ لأنه يعملُ على إيقاف سيل تداعيات اللحظة الآنية التي تعيشها الشخصيَّة لأجل استدعاء لحظات حياتية سابقة على هذه التداعيات؛ تحقيقًا لغايات خاصة تتباين بتباين أوضاع هذه الشخصيَّة داخل سياق الرواية، وهو ما جعل المنشغلين بحركة الزمن السَّردي يرون أنّ توظيف هذا الأسلوب ينتجُ عنه ما يسمى بالمفارقة الزمنية[١]، التي ترتكز على مبدأ كسر السببيّة والتتابع الطبيعي لمسار الحدث من الخلْف إلى الأمام، لصالح العودة من الأمام إلى الخلف.

في (ليل زوّارة) تجلّى التذكّر الحرّ في ثلاث محطات، أسهمت جميعُها في اتّساع نطاق السَّرد، وتشعُّب عوالمه التخيّليّة، فضلًا على أنّ كل محطة منها أبانتْ عن بُعْد معين (اجتماعي، نفسي، رومانسي) في الشخصيَّة المركزيّة؛ لم يذكره السَّردُ الآني، وهو ما جعل من التذكّر أسلوبًا من ضمن الأساليب المهمة التي استُعمِلت بفاعليّة في رَسْم الشخصيَّة وتقديمها في الرواية، وأنه من خلاله أمكن التعرّف على التطور الذي طرأ على وعيها، خاصةً في موقفها من حدث الهجرة.

هذه المحطات الثلاث يمكن استكشاف ما تتضمنه من دلالات نصيّة جماليّة، وإنسانيّة دراميّة على النحو الآتي:

- **المحطة الأولى للتذكر:** (لحظة انطلاق سفينة الهجرة):

في هذه المحطة، هَدَف التذكّرُ في علاقته بحبكة الرواية إلى تحقيق ما يمكن تسميته **بجماليّة الاتصال السَّرديّ**، من خلال استنطاق المسكوت عنه في فترة ما قبل انطلاق السفينة، فحالة الوحدة التي وجد طارق فيها نفسَه داخل السفينة، وشعوره بالاغتراب والكآبة تجاه ضبابية المشهد وعبثيته، خصوصًا ما يتعلق بصمت الليل ورهبة الشاطئ، والهيئة الرثّة التي بدا عليها جميع الركاب؛ كلها أمور دفعته

١) يُنظر: شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م، ص٧٣ ـ ٧٤.

إلى تمضيه وقته باسترجاع تداعيات اللحظة الحقيقيّة التي بدأت فيها هذه المعاناة، والتي رأى أنّها بدأت فعليًّا منذ اللحظة التي قرّر فيها مغادرة أُسرته، بعدما باعَ كل ما تملك أمه، وحمل ثمنه إلى حمود الإسكندراني، وبعدها كان السفر إلى السلوم، وصولًا إلى زوارة؛ كل هذه الأحداث وإنْ كانت قد أَبانت عن حقيقة وعي طارق، ورغبته في التمرد والانطلاق، إلا أنّ الروائي حاول من خلال استرجاعها سدّ الخلل الذي قد يشعر به القارئ في حالة إذا ما كان قد اكتفى بافتتاح الرواية على النحو الآتي: "ما كادت أصابعه تقبض على الحافة الخشبية حتى سمع صوت المجذافين يضربان الماء في قوة، يلتفت في حدة إلى القارب الصغير، وهو يبتعد فيضرب قلبه لكتل الظلام التي جثمت حوله"[١].

بهذا أمكن الاعتماد على ما جاء في هذه المحطة من ذكريات في إزالة أيّ غموضٍ لاحقٍ قد يقع في مجريات الحدث، وهو ما يزيد من فاعلية توظيف هذه المحطة داخل الرواية.

- **المحطة الثانية للتذكّر:** (الحنين والرثاء الذاتي):

ظهور هذه المحطة فرضَهُ انتقالُ وعي طارق من الجهل إلى المعرفة؛ ما جعل وظيفتها الرئيسيّة تتمثّل في تعرية الأبعاد النفسيّة التي أصبح عليها طارق أولًا بعد تعرّفه على بقية المهاجرين وسماع حكاية كل واحد منهم، ثم اكتشاف حقيقة السفينة التي كانت تقلّهم، ثم وقوع حادث الغرق وما رافقه من تعب وجوع؛ في كلّ جانب من هذه الجوانب كانت ذاكرته تنفتحُ على واقعه في مدينة (أبنوب) بأسيوط على هيئة شكل من أشكال الحنين والرثاء، طالبًا العفو والغفران من أسرته، يقول السارد راصدًا تداعيات هذه الحالة: "يعضّ شفاه في حسرة لتواتر صورة جلسته في تلك الساعة بين رضوى وإيهاب حول الطبلية يتناولون إفطارهم من الفول والخبز الطري أمام التلفاز الأبيض والأسود يشاهد معهم ماما عفاف الهلاوي تعرض برنامج سينما الأطفال، وأمه بالإبرة والخيط تنشغل في خياطة أي فتق بملابسهم[٢].

---

١) ليل زوارة، ص٩.

٢) ليل زوارة، ص٩٦.

حالة الارتباك هذه التي لازمته: "أنياب الخوف تنهش روحه المغمومة على تلك المغامرة التي جاسر وركب أهوالها"[1]، خصوصًا في فترة بقائه على ظهر القرص الخشبي، حيث لا أنيس يحكي معه؛ هي التي جعلته **يُؤَنْسِنُ ما لا يعقل**، من خلال إقامة حوار معه يُشعره بأنه لا يزال على قيد الحياة، كما في حواره مع السمكة التي اصطادها، جاعلًا منها مفتاحًا للتذكّر، حيث استعادَ من خلال حواره معها أيامه الماضية التي عاشها مع جدته (يامنة)، عندما كانت تطهو لهم سمك البلطي في الفرن التي حرصت على بنائها فوق السطح، ثم كانت حكاية موتها أمام الكانون الذي كانت تحب اللَّمة أمامه، وهي تُقَمِّر الخبز استعدادًا للعشاء، وبموتها مُنعوا الحكايات التي كانت ترويها لهم.

- **المحطة الثالثة والأخيرة للتذكّر:** (إظهار الوعي المُغيّب):

تركّزت هذه المحطة في الجزء الأخير من الرواية في الأيام التي قضاها طارق في (زلطن) وسط أسرة أمناي، وقد لخصت هذه المحطة المُحصلة النهاية للتجربة الروائيّة، وفيها اتّسم التذكر بطابعٍ جماعي من خلال الانفتاح على عالميْنِ: **الأول:** تذكّر طارق (بعد نجاته من الغرق) لِما حَلَّ برفقاء رحلته، مع أُمْنيته بأنْ تكون النجاةُ قد حالفت بعضهم، ومن ثَمّ الذهاب معهم إلى حوش الفضيل لمحاكمة سعدون على تلك السفينة الخربة. **العالم الآخر:** تفاعل طارق مع الذكريات التي سردها أمناي حول أجداده وحربهم مع الطليان بالقرب من زوارة التي هي الآن النافذة الأساسية للهجرة غير الشرعية إلى بلاد الطليان، ليكتسب التذكرُ دلالات ساخرة وتهكمية، ما كان لها أنْ تظهر لولا توظيف فعل التذكّر روائيًّا.

د) الأحلام وسرديَّة المُطارَدة:

الأحلام في حقيقتها حياةٌ مُتخيَّلة للفرد، في الغالب تقف على النقيض مما يعيشه في الواقع[2]، وهي من هذا المنظور تُمثّل ركيزةً من ركائز العالم التّخييلي المُقدم في (ليل زوَارة)، حيث تجسَّدت في شكليْنِ، هما:

١) المصدر السابق، ص٩٦.

٢) يُنظر: إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٤م، ص٩١.

- **أحلام اليقظة:**

لهذه الأحلام دورُها المؤثر في الرواية؛ لأنها تضعُ القارئ بصورة مباشرة أمام السبب الحقيقي الذي جعل طارقًا يُغامر تجاه المجهول، يقول: "بيتنا الضيق مبني بالطوب الأحمر ومسقوف بالجريد والعروق، أتمنى أن أصل بالسلامة وأشتغل، أعودُ، فأهد البيت وأبنيه بالمسلح، وأفتح أي مشروع نعيش منه محترمين"(١).

فهذا الحلم يُمثّل حلمًا مركزيًّا في الرواية، ولذلك تكرّر ذكرُهُ في أكثر من موضع؛ بغرض تخفيف حالة التوتر التي كانت تنتابُ طارق مع كل موقف مأساويّ يتعرّض له أثناء الرحلة، ولذلك، فضلًا على دلالة الحلم النفسيّة، فإنه كان من الوسائل التي أدّت إلى اتساع فضاء التّخييل في الرواية والدفع به إلى الأمام وصولًا إلى لحظة الانكسار التي أبانتْ لطارق خطأ الموقف الذي سلَكَهُ؛ تحقيقًا لهذا الحلم.

الشيء اللافت للنَّظر هو أنّ أحلام اليقظة الواردة في الرواية وإنْ كان يظهر عليها سمتُ الأمل والتفاؤل، إلا أنّ السَّرد قد مارسَ هو الآخر عليها قهره وسطوته، فلم يترك أيّة فرصة للشخصيّة، كي تعيش الحرية الكاملة في عَرْض ما تتطلّعُ إلى تحقيقه، لذلك حرص على أن يتبع كل حلم بتعليق يُفهم منه أنّ الحالة التي تعيشها الشخصيَّة الحالمة أثناء التنفيس عن تطلعاتها في جلساتها الانفرادية الخاصة؛ إنما هي حالة طارئة مؤقتة سرعان ما ستزول، فمثلًا في اللحظة الذي نَفَّس فيها (روماني) هو الآخر عن رغبته في الثراء والعودة إلى موطنه، كي يفتح ورشةً لتصليح الثلاجات والغسالات، أو معرضًا لقطع الغيار، ويثبت لعمه وزوجته البخيلة أنهما خسرا عندما رفضا عدم تزويجه من ابنتهما؛ نجد السَّرد يُرْدِفُ هذا المشهد الحُلمي مباشرةً بجملة ذات نزعة تشاؤمية: "**بدا الشفق الأحمر شاحبًا والشمس تسترخي بين أحضان الأفق في لحظات الأفول الأخيرة**"(٢)؛ فكلمات مثل: (شاحبًا، وتسترخي، والأفول الأخيرة)، إنما هي إشارات إلى ما ينتظر روماني من مصير

---

١) ليل زوارة، ص٦١.

٢) السابق، الصفحة نفسها.

مُفْجع، سرعان ما تحقّق مع الغرق، لتنام معه أحلامه وتطلعاته إلى جواره في قاع البحر المظلم.

مهما يكن الأمر، فإن أحلام اليقظة هذه كشفت عن ملمح شاعريّ أضفى على الرواية سمات رومانسيّة كان لها دورها في تقديم البُعد النفسي للشخصية؛ هذا الملمح هو العلاقات العاطفيّة التي عاشتها الشخصية قبل رحيلها، لذلك كان المشهد الدرامي الأخير في الرواية ثمرةً طبيعية لمصير هذه العلاقات، تلك التي تم اختزالها في العلاقة غير المكتملة بين عربي وحبيبته، التي لا تزال في انتظاره، وهو ما كشف عنه السَّردُ فيما يتعلق بمصير صورة الفتاة التي وجدها طارق في كيس عربي بعد موته: "يقف أمام الشاطئ، يخرج كيس عربي، يسحب الصورة الصغيرة، يتأمل **وجه الفتاة الرائق**، يمط شفتيه، يميل فيلتقط حجرًا صغيرًا، بخيط رفيع يلفّ الصورة حول الحجر، يضعه في الكيس البلاستيكي ويلفه جيدًا، يُطيح به، تراقبُ عيناه الحجر الذي يهبط بقوة نحو البحر، يسقط فتبتلعه المياه المزبدة، يرفعُ كفه أمام الموج مودعًا: **صورة حبيبتكَ معكَ يا عربي، مع السلامة**"[1].

هنا يكون السَّرد قد اصطنع فضاء تخيّليًّا لمصير العلاقة العاطفيّة، بحيث يتناسب مع الهدف العام من وراء تصوير حادثة الغرق، وأنّه مع الهجرة غير الشرعيّة لا وجود لما يسمى بالأحلام والطموحات.

- **أحلام النوم: (الهواجس والكوابيس):**

إذا كانت أحلام اليقظة في الرواية قد تميّزت بطابع جماعي، من حيث مُعايشة أكثر من شخصيّة لفضاءاتها التخيّليّة، **فإن الأحلام التي تجلّت في صورة هواجس وكوابيس منامية، كانت أكثر** خصوصيةً وارتباطًا بحالة طارق، فالمعاناة التي عاشها في زوَارة، وما بعدها، جعلت ذاته في تذبذب وارتباك دائميْنِ، سرعان ما كان يتخلّص من بعض شوائبهما بالانسحاب إلى عوالمه المناميّة، كتلك التي أظهرت الصورة الخفية التي لم يستطع الواقع تحقيقها له بعد تخرّجه من كلية الآداب، قسم

١) ليل زوارة، ص٢١٨.

الجغرافيا؛ صورة معلم الجغرافيا والتاريخ، وهو يفرد خريطة العالم ويشرح لتلاميذه أهمية موقع الوطن العربي، ويروي لهم تاريخ كفاحنا ضدّ الغزاة، ثم يأتيه الراتب الشهري فيقسمه على أمه وأخيه إيهاب وأخته رضوى.

وكما كان يفعلُ السَّردُ مع أحلام اليقظة من حيث المطاردة التي يتبدّد معها كلُّ حلم إلى أشلاء؛ فإنه فَعل الأمر نفسه مع هذه الأحلام المناميّة التي كانت تُعتبر الشيء الوحيد الورديّ في رحلة الهجرة، فقد أتبع السَّرد المشهد المنامي السابق بجملة تطلبُ من القارئ بصورة ضمنية ضرورة التركيز على الحدث الآني الذي يحدث على السفينة، وعدم الالتفات إلى غيره، يقول السارد: "**يفتح عينيه لرزاز الماء على وجهه، بلسانه يبلل شفتيه فيذوق طعم المُر الممزوج بالملح**"[١]؛ فطعم المُر الممزوج بالملح في هذا المقطع، إنما هو إحالة غير مباشرة إلى العَناء الذي صاحبه قبل الهجرة وبعدها.

لذلك، كان طبيعيًّا أنْ يُقدَّم الحلم الأخير الذي رافَق حادث النجاة في قالب هذيان مُفزع، ألقى بظلاله الشاحبة على بنية السَّرد: "الإبر لا تزال تنغرز في جبينه..الحمى تتلّبس جسده..يراوده الظن أنه سُلب الحياة وألقته الأمواج على الشاطئ وأهل الخير انتشلوه وهم الآن يغسلونه ويهيئونه للدفن في قبر غريب بأرض غريبة..ساوره شك أن الخطوة القادمة هي ارتداء الكفن الأبيض..بقيت الملاءة الكبيرة وتتم عملية الدفن"[٢]، وهو ما يؤكد التلاحم بين الأحلام والسياق السَّردي الذي احتواها.

هـ) مُناجاة الطيف وتشظي الذات:

ارتبطت هذه التقنية التراجيديّة في الرواية بفكرة استحضار الأموات، وفيها تصوير لأعلى درجات الألم النفسيّ الذي وصلت إليه الشخصيَّة، هذا ما يمكن

---

١) ليل زوارة، ص٤٦.

٢) المصدر السابق، ص١٢٥،١٢٦.

إدراكه من خلال ملامح الوضعيّة السَّرديّة التي تجسد فيها هذا الاستحضار، والتي اتَّصلت بحدثيْنِ محوريْنِ، هما:

الأول: بعد حدث وفاة عربي، أقرب الشخصيات إلى طارق، هنا كان استحضار السَّرد لطيف عربي بهدف تحذير طارق من مغبّة ما هو قادم عليه، لذلك كثيرًا ما كان يهمسُ إليه بقوله: "انْجُ بنفسك يا طارق؛ السرطان سيغرز مخلبه في السفينة"(١).

الحدث الثاني، الذي ظهر فيه استحضار طيف الآخرين، تمثَّل في اللحظة الأكثر تراجيديّةً، تلك التي غَرق فيها الجميع، وبقي طارق وحيدًا، يتأرجح ما بين الحياة والموت، هنا كانت المناجاة بهدف الاستئناس النفسيّ، من حيث تبديد حالة الاغتراب التي ألمّت به فجأةً، يقول السارد: "منذ الآن قرّر أن يرفع صوته؛ لتسمع أذناه صوتًا آخر غير أصوات الموج من حوله"(٢)؛ ليقف القارئ في هذه المناجاة على أشياء بالغة الأهمية حول واقع المهاجرين؛ لم يخبرنا بها السَّرد من قبل في حكاياتهم مع طارق قبل غرقهم، كما في استحضار وجه عشّاري السوداني، والحديث معه عن قضايا قوميّة تخصّ مصر والسودان: "نسيت أن أحكي لك عن نفسي يا عشاري، عن الجغرافيا التي درستها..مَرَّ الوقت ولم تسمح الفرصة لأقول لك يا عشّاري أنني درستُ أيام الجامعة أنّ قناة جونجلي شمال جوبا حتى مدينة ملكال من المشروعات الهامة بين مصر والسودان، وستوفر مياه النيل الضائعة في المستنقعات، لكن توقف المشروع بسبب حرب الجنوب ومطالبة جون قرنق الانفصال، آه يا عشاري أخشى هذا الانفصال، أشعر أنه على وشك الحدوث وقد يكون دافعًا لمطالبة كل إقليم بالانفصال، هل سيعود عصر ملوك الطوائف الذي عانت منه بلاد الأندلس؟..انتهت الأندلس، ضاعت للأبد فهل تضيع بلادنا كما ضاع غيرها؟"(٣).

---

١) ليل زوارة، ص٨٧.
٢) المصدر السابق، ص٩٩.
٣) المصدر السابق.

هذا التحول في معايشة الأزمة بالانتقال من الخصوصية الذاتية، المتمثلة في رصد تَأَلُّم طارق وهو يُقاوم الغرق على ظهر القرص الخشبي؛ إلى التفاعل والاشتباك مع موضوعات قومية وحضارية، تم التنفيس عنها باصطناع الطيف؛ لهو دليل جلي على فاعلية توظيف المناجاة، وتأكيد على أنّ فعل استحضار الأموات وما صاحبه من استغراق في ذكر التفاصيل؛ كان مقصودًا وواعيًا في الرواية، والدليل على ذلك أيضًا، اختيار طارق موضوعات مناجاته بحيث تتناسبُ مع انتماء كلّ شخصية يستحضرها، فكما تحدّث عن السودان مع عشّاري، نجده مع حجّار الفلسطيني تحدّث عن الانتفاضة وعلاقتها بمقاومة المحتل الإسرائيليّ؛ ومع رحيم التّشادي، تحدّث عن هيمنة اللغة الفرنسيّة في مدارس تشاد، وأنّ تفكير رحيم في الانتقال من إيطاليا إلى فرنسا لهو تجسيد فعلي لسلطة هذه الهيمنة، الأمر الذي دعا طارق إلى أن يُناجيه بقوله: "الأجمل من الفرنسية والإيطالية لغة بلادنا الحميمة وأهلها بوجوههم الأصيلة الطيبة، أتمنى أن تعود لبلدك أوزو وتربي أبقارك..صدقني يا رحيم، روث البقر أرحم من الضياع في الماء، ولو وصلت لإيطاليا أو فرنسا كما تريد، لبن بقرك ولحمه أكرم من الهامبورجر والبيتزا"(١).

بالإضافة إلى ذلك، استُخْدِمت المناجاة في مراحل لاحقة من الحدث بغرض إلقاء اللوم على الأهل والأقارب الذين كانوا سببًا في حدوث فاجعة الغرق، فها هو طارق في حديثه المتخيّل مع حجار الفلسطيني، يقول: "**صباح الخير يا حجّار**..عمك الآن مستريح بعد أن طردَك من عصارة الزيتون، بالُهُ في حالة طيبة وأنت بعيد بينما خناجر إسرائيل تنغزه، آه عليك يا حجار، أمسيت تجاور أحجار البحر وأعشابه"(٢)؛ وفي حديثه مع روماني يسألُه: "هل أخبر أمك أني قابلتك في السفينة؟ كلمتك وكلمتني؟ شكوتَ لي طمع أخيك وغدر ابنة عمك؟(٣)؛ وهذا كلُّه من

١) المصدر السابق، ص١٠١.

٢) المصدر السابق، ص١٠٠.

٣) ليل زوارة، ص١٠٨.

شأنه الإعلاء من مستوى تعميق حدّة المأساة التي صاحبت الهجرة، لتكون مناجاة الطيف في هذه الحالة إحدى الأقنعة الجماليّة التي سعت الروايةُ بواسطتها لاستمالة القارئ بهدف التأثير فيه أولًا، ثم إقناعه بما يُعرَضُ عليه من مضامين فكريّة تتعلّق بالآثار السلبيّة التي تنتج عن اختبار تجارب هدّامة، نفسيًّا واجتماعيًّا وحضاريًّا كتجربة الهجرة غير الشرعية التي اتّخذتْ منها الروايةُ موضوعًا مركزيًّا لعالمها المُتَخيَّل.

و) تسريد الطبيعة وشاعريّة اللغة:

القول بتسريد الطبيعة هنا، أي: استثمارها في تشكيل بنية سرديّة من شأنها الكشْف عن أوضاع الشخصيَّة المحوريّة داخل السَّرد. مع هذا الاستثمار السَّرديّ تكتسب هذه الطبيعة دلالةً جديدة تُغاير الدلالة المألوفة عنها في أذهان الناس، أي تكون أكثر شعريّة ودراميّة، حيث تستمدّ مادتها من صفات الشخصيَّة وتحولاتها، وهو ما يجعل منها بنيةً فنيةً مهمة لا يمكن تسطيحها على المستوى القرائي، كما هو مُقدَّمٌ في (ليل زوارة)، التي كان للطبيعة فيها حضورٌ طاغٍ على المستويين: الموضوعي والشكلي، وهو حضورٌ اسْتَوْجَبَهُ الاتجاه المكاني الذي اتخذته الهجرة، وما اتصل به من مُكابَدَة جعلت طارقًا يتوحد وجدانيًّا مع صور الطبيعة المختلفة من حوله، على رأس هذه الصورة: **(صورة البحر)**.

بتتبع السَّرد، يُلاحظ أنّ البحر قد شَكَّل العنصر الأبرز في قَهْر الشخصيات المهاجرة، **فبعدما** كان وسيلة للتنزّه من حيث الاستماع بمنظره ونسيمه الرائق: "يبقى ساهمًا ومن حين لآخر ينصتُ لصوت الموج البعيد وصياح طيور البحر، يتمنى أن يخرج من الحوش ويتمشّى على رمال الشاطئ؛ يستمتع برذاذ الماء المُنعش وهو يراقبُ بزوغ قرص الشمس من خلف الأفق الممتد"[1]؛ **وبعدما** كان محطة العبور الوحيدة للانطلاق إلى عالم تحقيق الآمال؛ **بعد** كل ذلك، فإنّ نوعيةُ الحدث المأساوي، من حيث مرض المُهاجرين على ظهر السفينة، بسبب سوء الطقس؛

١) ليل زوارة، ص٢٣.

فَرَضتْ عليه (أي البحر) أنْ يُغيّر من وظيفته الجماليّة الإمتاعيّة، ليصبح قبرًا لكل حالم بالهجرة: "ما دام الواحد منا ركب السفينة، راهن على حياته، إن مرض أو مات؛ لا رفيق يرحمه ولا **قبر يضمه إلا البحر**"(١)، وفي موضع آخر:" البحر الهائج يجعل السفينة تميل فجأة على جنبها وأحدهم في أعلى المقدمة يفقد توازنه ويسقط في الماء وهو يصرخ، **صوته يضيع مع ابتلاع البحر لجسده الضئيل**"(٢).

مع هذه المشاهد التي صاحبت موت المهاجرين، أصبح البحر في الأجزاء الأخيرة من السَّرد رمزًا للفزع والخوف، يقول السارد واصفًا حالة الاضطراب التي كانت تنتابُ طارقًا بعد نجاته، كلما رأى البحر: "فاتّسعت عيناه دهشة للبحر البعيد، فعضّ شفتيه لذلك الجبار الأزرق الرابض في هدوء يفترس أجساد ضحاياه من المهاجرين"(٣).

أيضًا، شكّلت **(السماء)** بما تحويه من نجوم وأبراج فلكيّة، ملمحًا بارزًا من ملامح البنية السَّردية للرواية، لا سيما ما يتعلّق بتقديم البُعد التّخييلي الذهني لطارق، الذي تعوّد منذ صغره على تأمّل السماء والتدريب على رصد نجومها؛ لذا كان من الطبيعي مع حالة الغربة التي فُرِضت عليه في السفر أن ينغمسُ مع الأجواء التي تفيضُ بها هذه السماء ليلًا، لتظهر في هيئة نفسية مغايرة عن المألوف عنها، تعكسُ في مجملها الأوضاع المتردية التي عاشها في هجرته غير المكتملة، يقول السارد: "**لم يجد شيئًا ينظر إليه سوى السماء، تتّسع عيناه من هول القبة السوداء وارتعاشات النجوم وهي ترسل نتفًا من ضوئها الشارد**"(٤)؛ فأوصاف، مثل: (السوداء، وارتعاشات، ونتفًا، والشارد)؛ إنما تُصَوِّرُ في حقيقتها مظاهر الاغتراب والفوضى والاضطراب، وغيرها من مظاهر التمزق والقلق النفسي التي عليها نفسُ طارق؛ وهو ما تؤكده جُملتانِ سرديتانِ مركزيتانِ: الأولى، تصدّرت

---

١) ليل زوارة، ص٣٨.

٢) المصدر السابق، ص٤٦.

٣) المصدر السابق، ص٢٠٨.

٤) المصدر السابق، ص١٠.

المقطع الوصفي السابق، ممثلةً في قول السارد: (لم يجد شيئًا ينظرُ إليه سوى السماء). أما الجملة الأخرى، فتمثلت في التعليق الوصفي الذي رصد حالة طارق بعد رؤية هذا المشهد السماوي: "يزدرد لعابه وهو يحدّق في أبراج السماء بنجومها الوامضة..تفتر شفتاه عن ابتسامة ساخرة"[١].

كذلك، في فترة ما قبل الهجرة عَرَف طارق أنّه من مواليد **(برج السرطان)**، فما كان منه إلا التعرّف على سمات هذا البرج فلكيًّا عبر مُتابعة ما يكتب عنه في الصحف، فقادته المعرفة إلى أنّه برج قوي، يمكنه التغلب على الأبراج الأخرى، ثم ازدادت علاقته به عندما قرأ أنّ من سمات مولود هذا البرج أنه طموح، وعاطفي، ورومانسي، ويُقدس الحياة العائلية؛ وغيرها من السمات التي دفعته إلى الاندماج كليًّا في عوالم هذا البرج، إلى الحَدِّ الذي جعله يحلم ذات يوم بأنه يأكل سرطانًا، وأنّ تفسير هذا الحلم، هو أنّه سيصيبُ مالًا.

هذه المُعطيات المعرفية، إنما هي تبرير من قبل السَّرد لتفسير الحضور الطاغي لهذا البرج دون غيره من الأبراج على امتداد الرحلة، بداية من لحظة وصول طارق إلى زوَارة، تلك التي كان السرطان فيها رفيق ليله، يحلمُ معه بغدٍ أفضل، يقول السارد: "رويدًا ينسج النهار خيوط ضوءه الصافي فيطارد النور فلول العتمة، ومعها تراقب عيناه تلاشي الظلام **فيودع أصدقاء أرقه، نجوم برج السرطان**"[٢]، وفي موضع آخر: "رفع وجهه إلى السماء، **نجمات برج السرطان تحييه بومضاتها الخافتة، يبتسم لها**"[٣]، من هنا كانت هذه التخيّلات والأوهام إحدى الروافد المهمة التي أسهمت في إضفاء النزعة الشاعريّة على اللغة السَّرديّة، خصوصًا في مستواها الاستعاريّ.

١) ليل زوارة ، ص١٠.
٢) المصدر السابق ، ص٢٥.
٣) المصدر السابق، ص٦٥.

مع موت (عربيّ) المفاجئ على ظهر السفينة، والإصرار على إلقائه في الماء، حتى لا تنتقل عدوى المرض إلى الآخرين؛ مع هذا الحدث تنطفئ شعلة الآمال وتبهت التطلعات، ويدخل طارق في دوامة من الحِنق على: سعدون، والفضيل، وعكرة، وقائد السفينة، ووالد عربي؛ وغيرهم ممن كانوا سببًا في تحقّق هذا المصير؛ رافق هذا الحنق تغيّرٌ في نظرته إلى صديقه المُفضل (برج السرطان)، حيث تمنّى أن يُحقق هذا البرج ما عرف عنه من قوة، يقول السارد: "قوّس ذراعه حول ظهر رفيقه، رفعَ رأسه نحو السماء، **نجوم برج السرطان تُومض في خفوت**، عَضَّ شفتيه، يودّ لو **يتحقق كابوسه وينفلت السرطان ليهاجم السفينة** ومن فيها ويقلبها بكلاليبه في البحر فيرقد الجميع في قبور الماء"[١]؛ تدريجيًّا أصبحت هذه الصورة أكثر فجاعةً وحضورًا، مع إدراكه أنّه لا سبيل للنجاة، وأنّ كلَّ شيء في الطبيعة مُسخّرٌ لفناء السفينة ومَنْ عليها.

هذه الصورةُ الاستعاريّة ظلَّت هي المهيمنة على بقية الرحلة، حيث لم يَعُدْ هذا البرج رمزًا للأمل وإصابة المال كما كان يعتقدُ طارق من قبل، إنما أصبح رمزًا للفتك والدمار، لهذا كان من المنطقي أنْ يُلخص السَّرد من خلال هذا التعبير الرمزي كلَّ ما مَرَّ به طارق من مآسٍ، وما ينتظرُ غيره ممن سيقررون الهجرة لاحقًا، وهو ما قدّمه السَّردُ عبر الصورة الاستعارية المركزيّة التي خَتَم بها الجزء الأخير من الرواية، مع اتخاذ طارق قرار العودة إلى بلده: "جحظت عيناه فجأة لتحرُّك السرطان رافعًا مخلبه ناحية البحر؛ فقطب حاجبيه وهو يحادث نفسه: **أي سفينة أو قارب ستهاجمه أيها السرطان العنيد؟ أي مهاجرين آخرين ستفترسهم بكلابتك الفتاكة**"[٢].

مما تجدر إليه الإشارة، هو أنَّ اللغة التصويريّة التي رافقت المقاطع السَّردية التي قدّمت عوالم الطبيعة المختلفة؛ جاءت في كثير من مواضعها في هيئة طوليّة

---

١) ليل زوارة ، ص٧١.

٢) المصدر السابق ، ص٢٠١،٢٠٢.

تمدَّدت بتمدُّدِ السَّرد، بمعنى أنها اكتسبت منه المرونة وقابلية الحكي، ولذلك وجدنا هذه اللغة لا تقتصر وظيفيًّا على مَنْح النصّ بُعْدًا تخييليًّا مجازيًا فقط، إنما أصبحت إحدى الأساليب التي استخدمت بغرض تقديم الشخصيَّة الروائية، من بداية الهجرة إلى نهايتها، كما في مشهد تصوير (القرص الخشبي) الذي كان له دوره في توسيع دائرة التخييل الروائي، يقول طارق بنبرة رثائيّة: "أنا مربوط بك أيها القرص الكبير، مصيري مرهون بمصيرك، إنْ استقررت بقاع البحر ستكون **قبري المفتوح**، وإن انقلبت بي وأصبح جسدي في الماء فستغرقني بثقلك. أما إن حالفنا الحظ وقذفنا الموج نحو البَرّ، أي بَرّ، **لن أعدكَ** أني سأصطحبكَ لأنكَ ثقيل"[١].

الأكثر أهميةً ولفتًا للنّظر، هو أنّه تحقيقًا للاتساق النّصي على مستوى البناء الكليّ، فإن الرواية قَدَّمت عوالم الطبيعة في جَوٍّ وصفي ينسجم ويتناغمُ مع فضاء مرجعيتها الأصليّة، ولذلك رأينا الفصول التي تعرضُ لصورة برج السرطان (مثلًا)، تفتتحُ مطالعها بلغة وصفيّة تتمحور حول الفضاء السماوي، وهي لغة يُتَوقَّع معها أنّها مُهيأة عن عَمْد، بحيث تتلاءم مع ما سيأتي بعدها من حديث حول هذا البرج، كما في مطلع الفصل رقم (١١) الذي جاء على هيئة كابوس تداخلتْ فيه العناصر السماوية مع بعضها: "السماء قبة زرقاء صافية والشمس بسطوعها الهادئ تتوسطها، تنتثرُ النجوم ويرتعش ضوؤها البعيد حول القمر، السفينة ترفع رأسها وتخفضه وهي تمخر عباب البحر الصاخب..يرفع طارق وجهه إلى السماء فيروقه جمالها ويندهش من اجتماع النجوم والشمس والقمر معًا"[٢]، ثم تدريجيًا مع تطوّر الأحداث التي يعرضها هذا الفصل، يأتي الحديث عن الصراع التخييلي الأخير بين برج السرطان والسفينة: "يتخيّل طارق سرطانه المارد يغادر برجه إلى سطح البحر، يهجر السماء متباهيًا بكلابته الكبيرة ويزحف نحوهم بحركته اللولبية، يسبح موجهًا

١) ليل زوارة، ص١٢٠.
٢) المصدر السابق، ص٨٧.

هجومه على السفينة فيغرز مخلبه المدبب في مقدمتها ويرفعها فتنقلب بكل من فيها وأصوات الصياح تبتلعها الأمواج المهاجمة"[١].

كثافةُ اللغة الوصفيّة الشعرية في المقطعين السابقين تُغَاير في مساحتها التخيّليّة والنصيّة، ما نجده في المقاطع التي انشغلت بتقديم حكايات المهاجرين حول دوافعهم للهجرة، حيث كانت الغلبة للغة الواقعيّة المباشرة ذات الطابع التقريري الإخباري، الذي من بين أهدافه: إيجاد نوع من التعاطف من قِبل القارئ مع تجربة أولئك المهاجرين.

******

١) المصدر السابق، ص٨٩.

• خاتمــة:

هكذا، يتضح من خلال هذه المحاولة القرائيّة أنّ لسلطة الطَّرْد بأشكالها المختلفة دورًا فاعلًا ومؤثرًا في تشكيل الرؤية الكليّة لرواية (ليل زوارة) على مستويين:

أولًا: على المستوى الموضوعيّ، من حيث إنها كانت السبب المحوريّ في تشكيل المصير المُفجع الذي لحق بالشخصيات المُهاجرة، وأنّه بواسطتها استطاعت الرواية تقديم دلالات جماعيّة ساخرة موجَّهة إلى الواقع (داخل ليبيا وخارجها) بصفة عامة، هذا الواقع السيء الذي دفع هذه الشخصيات دون وعي منها إلى الانسلاخ منه في محاولة بائسة منها للمقاومة وإثبات الذات؛ مع ذلك لم تكتفِ الرواية فقط بإدانة هذا الواقع بمختلف مستوياته، خاصة (الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة)؛ إنما حاولت استغلال مرحلة من مراحل أزمة الهجرة، ومن ثَمَّ تطويعها بهدف تصحيح مسار هذا الواقع؛ من باب أنّ النّسق الثقافي السلبي بحاجة إلى نسق ثقافي آخر مُضاد يُقاومه ويعمل على تفكيكه، وهو ما أسهم على مستوى السَّرد في ظهور الثنائيّات الضدّية، بما تشتمل عليه من مفارقات تصويرية تكشف عَوار هذا الواقع وزيفه، ومن ثَمَّ التفكير في طريقة مناسبة لإصلاحه وتغييره تغييرًا بنّاءً؛ فكانت ـ على سبيل المثال ـ مدينة (زلطن) بمجاهديها الذين حرصوا على البقاء والمقاومة جبهةً مُضادة لمدينة زوَارة وغيرها من المدن التي تتآمرُ ليل نهار على مواطنيها، وتدفعهم إلى هجْرِها، وهو ما أدّى إلى اتّساع المستوى الوظيفي لسلطة الطّرد في الرواية.

ثانيًا) على المستوى الشكلي: لُوحظ أنّ رواية (ليل زوارة) سخّرت تقنيات حبكتها بصورة أساسية لأجل بيان ما لسلطة الطَّرِد من سطوة أجبرت الشخصيَّة الروائية على التجرّد من لحظتها الواقعية (الآنية) ثم استبدالها بعوالم أخرى مُوازِية من صُنع الخيال، لكن الطريف البليغ في الأمر، هو: أنّه مما عُرِف عن فن الرواية عموما، أنّه خطاب قائم على صُنع عوالم من الخيال، تتقاطعُ مع رؤية واقعيّة يسعى الروائي لتقديمها إلى القارئ، وأنّ العوالم الخيالية هذه هي من بين الأشياء التي تمنحُ الرواية عناصر أساسية دراميّة، مثل: الإثارة، والتشويق، وتعدديّة التأويل؛ الطريف هو أنه

فضلًا على تحقُّق هذا الأمر في رواية (ليل زوارة)، إلا أنّها وظّفت تقنيات فنية هي في أساسها مَبنِيةٌ على فكرة الخيال، المقابل للواقع أو الحقيقة، فوجدنا: التّداعي الحرّ للتذكّر، والأحلام (اليقظة والمنامية)، ومناجاة الطيف، وشعريّة الطبيعة؛ وأنّ هذه التقنيات في مجموعها لم تُسْتَدعَ إلى متن الرواية بوصفها عناصر منفردةً تكتسب قيمتَها الجماليّة من ذاتها، إنما كانت استجابةً لتوظيف فعل الطَّرد، الذي جعل الشخصيَّة تتقوقعُ على ذاتها وألمها، ومع الاغتراب الذي شعرتْ به، لم يكن أمامها إلا وضْع نفسها في إطار مُمتدّ من التّخييل؛ بيانًا للقهر الذي تعرضت له من ناحية، وتبريرًا لحالة التّشتت الذهني، التي أصبحت عليها من ناحية أخرى، وكأنّها تسعى من وراء ذلك إلى التماس تعاطف القارئ معها، ومع تجربتها المأساويّة.

أيضًا، مما لُوحِظ على أسلوب تقديم هذه التقنيات هو أنّها جاءت متداخلةً فيما بينها، ومكمّلة لبعضها البعض، مكتسبةً ثباتها وتطوّرها من الشخصيَّة التي استدعتها ذهنيًّا، ولذلك وجدنا مثلًا الأحاديث عن العلاقات العاطفيّة (الرومانسيّة)، ودوافع الهجرة، واستحضار الأموات؛ كلّها أفكار تكرّرت في تقنيات، مثل: التذكّر ومناجاة الطيف، والأحلام؛ هذا **الترابط** البنيوي سعت من خلاله الرواية إلى تحقيق التناغم والانسجام مع الهدف العام لتجربتها، من حيث التعبير عن الشخصيَّة المُهاجرة، وتمزّقها نفسيًّا وجسديًّا أثناء الهجرة؛ ما جعلها غير قادرةٍ على تحقيق التوازن (العقليّ والنفسيّ) الذي يُمكِّنها من التمييز بين الأشياء والفصل فيما بينها. هذا **الترابط** أيضًا، يُمكن عَدّه من ضمن الوسائل التي وُظفت أساسًا للتأكيد على قوة الصِّلة بين الفكرة الموضوعيّة التي أُريد التعبير عنها بواسطة سلطة الطَّرِد، وبين انفتاح التخييل الروائي، الذي قَدَّم هذه الفكرة؛ وهو انفتاح تحقّق بصورة أكبر في مرحلة تالية من تطوّر الحدث بواسطة عنصريْنِ آخريْن مركزييّنِ في الرواية، هما: **الأول:** توظيفُ اللغة التصويريّة المجازيّة، وهي لغة كان لها أثرٌ جَليّ في رصد الحالة النفسيّة المتذبذبة التي ألجأت الشخصيَّة إلى التوحّد مع مظاهر الطبيعة المختلفة، ومن ثَمَّ التعامل معها من منظور استعاري، تباينَ في مقاصده حسب وضعيّة الشخصيَّة التي كانت عليها في لحظات التوحد والانغماس، تلك التي كانت

تنتابُها بين الحين والآخر. **العنصر الآخر، هو:** كَسْر أُفُق التوقّع لدى القارئ، وجعله في حالة دائمة من القلق والتّوتّر والدهشة؛ وهي حالة تنسجمُ مع الهيئة التراجيديّة التي كانت عليها الشخصيَّة على امتداد الرحلة، وهو ما منحَ السَّرد انفتاحًا آخر مُوازيًّا على مستوى التأويل القرائي.

****

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

ـ أيمن رجب طاهر، ليل زوارة، كيان للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧م.

ثانيًا المراجع:

ــ أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

ــ إدريس الكريوي، بلاغة السَّرد في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٤م.

ــ بريان ريتشاردسون، السرد بضمير المخاطب (فنيته ومعناه)، ترجمة: خيري دومة، مجلة نزوى، عُمان، العدد: (٥٠)، أبريل، ٢٠٠٧م.

ــ شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م.

ــ عبد الرحيم الكردي، حوار مع النص، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٩م.

ــ عبدالمتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)للقزويني، مكتبة الآداب،القاهرة،الجزء الأول،ط١٧،٢٠٠٥م.

ــ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السَّرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، ١٩٩٨م.

ــ فانسون جوف، شعريّة الرواية، ترجمة: لحسَن أحمامة، دار التكوين للتأليف والنشر، الطبعة الأولى ٢٠١٢م.

ــ مصطفى ناصف، دراسات في الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ت).

ــ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة _ باريس، ط١، ١٩٨٧م.