الجنون وانكسار مسارات السرد في رواية "وصيّة المعتوه" -كتاب الموتى ضد الأحياء- لإسماعيل يبرير

د. حمزة قريرة
جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)
كلية الآداب واللغات

Abstract :

Madness is deemed to be one of the most dominating topic in many narrative works, since it influences their various components, making them chaotic, and violates the narration system through creating many gaps that affect the construction of the novel in general. We are trying herein to shed light on the theme of "Madness" in a contemporary Algerian novel, "The Will of the Loony" The book of the dead against the living" - by Ismail Yebrir, where madness violated the narratives and directly impacted the novel's constituents and where the time disunited and the space was disordered and the language became transcendentally within the madness framework. Thus, this act of madness fused the novel and reformed it according to its own false logic Of reality.

keywords: Madness-narration-time-space-character-language-transcendence-multiplicity-violation-destination.

Resume:

La folie est un thème le plus dominant dans beaucoup d'œuvre romanesque. Son influence est enregistrée sur les différentes composantes narratives, qui caractérisent par un aspect anarchique. Elle fait briser le système narratif en produisant des fissures, influençant sur la construction du roman en général. Nous allons essayer à travers cette étude, de suivre la thématique de la folie dans le roman algérien contemporain : « les testaments d'aliéné - livre des morts contre vivants de « Ismail Yprir". Où la folie sert à briser les pistes narratives et ses impacts directs sur les éléments du roman, où le temps et l'espace sont perturbés. La langue est venue en mesure de la folie avec l'emploi transcendantal. A cet effet, la folie sert à fondre le roman avec ce qu'il convient à la zone qui se diffère de la réalité.

Les mots clés : Folie-narration-temps-espace-langage-personne-transcendance-multiplicité-réfraction-direction.

الملخص:

يعد الجنون موضوعا مسيطرا على الكثير من الأعمال الروائية، حيث يؤثر في مختلف المكوّنات السردية، فيطْبعها بطابعه الفوضوي، كما يكسر نظام السرد ويُحدث فجوات كثيرة تؤثّر على بناء الرواية بشكل عام، وسنحاول خلال هذه الدراسة تتبّع تيمة الجنون في رواية جزائرية معاصرة "وصية المعتوه -كتاب الموتى ضد الأحياء-" لإسماعيل يبرير، حيث عمل الجنون على كسْر مسارات السرد وأثر بشكل مباشر في مقوّمات الرواية حيث تشتّت الزمن واضطرب الفضاء وجاءت اللغة على مقاس الجنون من ناحية التوظيف التجاوزي، بهذا عمل الجنون على صهر الرواية وإعادة تقديمها بما يتناسب ومنطقه الخاص المخالف للواقع.

الكلمات المفتاحية: الجنون- السرد-الزمن-الفضاء-الشخصية- اللغة - تجاوز- تعدّد- انكسار- اتجاه..

1-الجنون والرواية:

بعيدا عن طرح الطب النفسي الذي لا يعترف بمصطلح الجنون ويعتبره اضطرابا نفسيا، حيث ورد الجنون (folie) كمصطلح بمعنى خلل عقلي أو لوثة ويصنّف تحت الاضطرابات الذهانية[1]، كذلك تركًا للجدل حول مستويات وأشكال هذا الاضطراب، سنحاول الانطلاق من طرح تداولي للمصطلح وحضوره في الراوية منعَكِسا من الواقع مع تفاوت طرائق انتقاله من المتن الحكائي المفترض (القصة كما وقعت أو تُخيّل أنها وقعت) إلى المبنى (البناء السردي/الرواية)، فما يهمّنا في هذا المقام آثار ومظاهر الجنون عندما يرتبط بالشخصية، ثم عند انتقاله من الواقع إلى نسيج السرد الروائي ممثلا في الشخصيات أو الراوي. فالجنون/الذهان أو "الاضطرابات العقلية الشديدة التي تضطرب فيها علاقة المريض مع الواقع"[2] يعد نوعا من الانفصال المؤقت عن العقل، وهو حالة طارئة قد تعتري الإنسان في مسار حياته لأسباب مختلفة، فيعد لحظة فاصلة بين الحقيقة والوهم بين واقع مرتّب ومؤثث بشكل ما إلى واقع افتراضي يؤثثه المجنون حسب تصوّراته الخاصة؛ إما هروبا من الواقع أو محاولة لخلق واقع مختلف يحقّق فيه نشوة حضوره المتفرّد على غير مثال ونموذج سابق، إنه يؤسس لذاته الفريدة التي لا يشبهه فيها أحد، ويتعدّد مفهوم الجنون/المجنون حسب الزاوية التي نقرأه بها والمجال الذي يتناوله؛ فهو في الدين ذو وجه مختلف عن علم النفس الذي يقسّمه إلى أشكال ومستويات وفي التاريخ هو مراحل، ولعله في الأدب أكثر قداسة بما يمنحه للمؤلف من عوالم حرة غير مراقبة ولا منطقية تستوعب جنون المؤلف قبل شخصياته، فالأمر أشبه بالمساحات المجانية يقتطع منها ما يشاء دون قيد، وهذا بسبب انعتاق الجنون/المجنون من المسؤوليات على اختلافها، فالجنون باعتباره حالة خاصة من الحالات التي تعتري العقل، يمتلك قدرة على فتح مجالات للحرية الفكرية دون قيد مسبق، لكن ذلك يظل وفق منظومة معيّنة وكأن الجنون في ذلك يمتلك عقلا لكنه حر، ولعل هذا ما دفع **ميشيل فوكو** في تتبعه لتاريخ الجنون إلى اعتباره -عبر مساره - شكلا من أشكال العقل تم استنباته فيه والسيطرة على أطرافه، وفي ذلك يقول: "لقد أصبح الجنون شيئا فشيئا أعزل ومفصولا عن موقعه الأصلي. لقد اجتاحه العقل، وتم استنباته داخله... لقد اكتشف العقل الجنون باعتباره إحدى صوره الخاصة"[3]، وعبر هذه الحقيقة أصبح بإمكان الجنون تقديم معرفة والتأسيس لأطر وأنظمة مختلفة عن الواقع وتحمل أدواتها الخاصة، وهو ما يمنح الفضاء اتساعا يتحرّك فيه المجنون لتقليب الأحداث كيفما شاء ومن ورائه الروائي المحرّك وصاحب التوجّه، ولعل التركيز على الجنون باعتباره عبقرية وتفرّدا وتميّزا عن طرائق الواقع في هندسة الحياة هو ما جعل منه مستوى مختلفا من الوعي، ويُلبسه القيم الإيجابية خصوصا عبر توظيفه في الأدب وهنا يظهر الجنون بمفهومه النقدي الإبداعي، فالجنون حسب ميشيل فوكو يتمظهر في شكلين؛ الأول شكل سلبي يمكن نعته بالجنون المأساوي dramatique، وهو غير منتج ومرضي، فلا يمكن لصاحبه تقديم معرفة أو القيام بنشاط ذي فائدة ومقبول اجتماعيا أو شخصيا على اختلاف البيئة التي وُجد فيها. وهناك شكل إيجابي ويسمى بالجنون النقدي critique، وعبره يمكن إنتاج معرفة تتجاوز الواقع الراهن وتؤسس لعوالم أخرى مختلفة، وهو الشكل الذي هيمن عن الأدب باعتباره فاعلا، "فالوعي النقدي للجنون كان دائما في الواجهة، في الوقت الذي كانت الظلال تبتلع صور الجنون التراجيدية لتختلفي نهائيا بعد ذلك"[4]، ويعد الجنون النقدي فاعلا وإيجابيا في الأعمال الإبداعية فهو في تمظهره يصيب أفكار الشخص وتصوّراته دون جسده؛ أي الجانب المعنوي دون المادي من الإنسان، وعبره يتم تعرية الواقع وفضْح المستور وكسْر كل الطابوهات، وهنا يرتبط الجنون بنوع من الحرية التي لا تفرض قواعد مسبقة بل تؤسس للجديد مع كل فعْل جديد ولا تقبل قلْب الحقائق ولا تزييف الواقع إنها حرية فضْح بامتياز، وتدخل هنا في أبواب الحكمة وترتبط بالعقل الإنساني الذي يعد منبع كل حكمة، وعبر هذه الحدود يتعالق الجنون بالحكمة ولعل هذا ما جعل **فوكو** يعتبر" عقل الإنسان في علاقته بالحكمة ليس سوى جنون "[5]، فهو يؤسس لاعتبار أن الجنون في وجوده لا يحيل إلا إلى العقل الذي يحاول الانفصال عنه للكشف عن عمله، وهنا يبرز دور الجنون النقدي لخلق عوالم خاصة يعيد عبرها بعْث علاقات الوجود، ولعل المجنون

الناقد يصل إلى هذه المرحلة بعد يأسه من الواقع وعدم قدرته على التجاوب مع معطياته المتناقضة فيشعر بالقهْر، مما يدفعه للبحث في عوالم أخرى غير الواقعية الحسية لعله يعيد فيها ترتيب العالم كما يراه مناسبا، فيأتي الجنون كمساحات حرة يمارس فيها صاحبها متعة الحقيقة المطلقة التي لا زيف فيها، ويأتي تقاطع الجنون بالأدب من أجل تلك المساحات التي يوظّفها الأديب كي يعيد تأثيث عالمه وفق توجهات محدّدة يحمّلها أدبه، فالجنون يمنح الرواية -مثلا-فرصة الالتقاء بمستوى مختلف من التفكير، وتاريخ الرواية العالمية من بداياتها يعج بتوظيفات الجنون، خصوصا في القرون الوسطى الأوروبية وروايات العشق والغزل كرواية "إيفان أو فارس الأسد" لكريتيان دي تروا [6] التي مثّلت نموذجا لالتقاء الجنون بالرواية في بداياتها وكيف عمل الجنون كقيمة مهيمنه فيها، وعبر مسار الرواية ظلت تيمة الجنون تمثّل مركزا للانطلاق في عوالم غرائبية تمنح تأشيرتها للمسارات المنكسرة التي يفرضها الجنون، وعبر المقوّمات السردية للرواية التي تجعلها نسخة معدّلة عن واقع معيّن، نجدها تسمح بطرح الجنون النقدي عبر شخصياتها ليتبنوا مواقف مختلفة تكشف الحقائق وتبيّن الزيف دون رقيب من أحد، فالرواية توفّر عبر مقوّماتها ملاذا للجنون؛ الفضاء فيها يتعاطف معهم والزمن يتكسّر على أيديهم والراوي يتراجع أمام ألسنتهم التي لا تعرف الكذب، أما اللغة فتُطْلق العنان لتشكّلها على غير نموذج وتستحيل لقصيدة متمرّدة على لسان المجنون، وهنا يظهر تقاطع كل المقوّمات السردية في تقديم مسارات منكسرة في السرد بمنطق الجنون النقدي، وعليه فتوظيف الجنون في الرواية باعتباره تيمة موجّهَة للسرد كي يكون أكثر حرية وقدرة على معالجة القضايا بانسيابية وبعيدا عن أية إملاءات، ومن جهة أخرى يمكن لتيمة الجنون التحوّل لعلامة دالة داخل العمل الروائي ويتم بذلك قراءتها على أنها رمز لحالة التوتر والفوضى التي يعيشها الإنسان، إنها تعبير عن الأزمة الوجودية الخانقة التي تعتريه في ظل أوضاع متناقضة في مجتمعات متحوّلة القوانين ولا ترحم الحالمين، فيأتي الجنون لانقاض ما تبقى من الإنسانية المتعبة في ظل التناقض، **وعليه فالهدف** من الاتكاء على الجنون من طرف الروائي هو ترميز وتشفير الخطاب الروائي وجعله يقول الكثير مع كل قراءة حسب المرجعيات والمقامات المختلفة. أما **طريقة توظيف الجنون** في الرواية فيختلف حسب الروائي وطبيعة سرده ونوع الأحداث التي يفصّلها، وفي الغالب يجعل أحد أبطاله مجنونا ويسرد على لسانه، وأحيانا يوظف الجنون عبر شخصية ثانوية لا تؤدي دورا عامليا مركزيا بل نجدها تراقب الحدث وأحيانا تكون مساعدة وتسرد بضمير الغائب، كما نعثر في بعض النصوص على أكثر من شخصية تعاني الجنون ولكل منها منطقه الخاص الذي يحاول رسم العالم وفْقه، إضافة إلى وجود روايات تحتفي بلغة الجنون دون أن تتبنى ذلك شخصية محدّدة، فيظل الراوي باعتباره شخصية افتراضية يعاني الجنون ويقدّم الجميع من منطقه غير السوي دون أن يصرّح بملامحه، حيث نتعرّف عليه من خلال تقديمه لغيره بلغته المختلفة التي توحي بتناقضاته ونحته للحدث عبر منطق الجنون الذي لا يعترف -عادة- بالتراتبية والسببية، بهذا يظهر أن الروائي يمكنه استخدام الجنون في نصه بكيفيات متعدّدة حسب طبيعة نصه وتقنياته الخاصة التي تجعل منه متفرّدا، وهنا تبرز معضلة أمام الروائي عبر مختلف طرائق التوظيف وهي كيفيّة إلباس الجنون للنص (عبر الشخصيات أو اللغة أو الراوي...) فهو محتاج في ذلك لعلم ودراية بدقائق الأمور حول الجنون وصفاته وأقسامه وكيف يتولد وما هي الانعكاسات والمظاهر التي تحدث للإنسان/الشخصية بعد الإصابة به، وكيف يظهر كل ذلك على أفعالها وأقوالها، وكل هذه المعلومات مهمة في الإيهام بالواقعية في النص الروائي، فلا يمكن مثلا توظيف شخصية مجنونة تظهر عنها أعراض تخص شخصيتها أو حالتها النفسية كالانطواء أو الوسواس القهري وهي تحب العزلة، لكن يتم التعبير عنها بأنها تكلّم كل سكان الحي أو تضحك عن اتفه الأسباب أو أنها فرحة على الدوام، فهذا لا يتوافق مع الانطواء وما يسببه من آلام نفسية وحزن، مما يجعل الرواية وسردها يرتبك خارجيا وهو ما يؤثر في فنيّتها، لهذا يجب تطويع الجنون وتوجيهه في الرواية حسب **طبيعته وشكله ومرحلته/مستواه** كي يضمن الروائي استمرار الخيط الواصل بينه وبين المتلقي، فيؤدي بذلك الجنون وظائفه على اختلافها من الفنية إلى العلامية الرمزية.

2- اختيار عيّنة الدراسة:

من خلال قراءتي لرواية **"وصية المعتوه – كتاب الموتى ضد الأحياء- لإسماعيل يبرير"** لاحظت حضور تيمة الجنون في كمّ نصي هائل مما جعلها القيمة المهيمنة على النص حيث وجّهته فنيا وعملت فيه باعتبارها علامة توحي بالكثير على اختلاف الأحداث، وعبر سيطرتها الكاملة على مسار الرواية وجدت أن مسارات السرد انكسرت في الأغلب بسبب هذه التيمة، مما أثّر على مختلف المقوّمات السردية، فجاءت متشظّية وغير انسيابية عاكسة السرد الجنوني الذي قدّمها، فالفضاء مفعم بالتناقض والزمن هلامي واللغة أقرب للرمز والتلميح منها للمباشرة، لهذا كانت العيّنة مناسبة لدراسة مسارات السرد المنكسرة بسبب هذه التيمة المسيطرة، وسأحاول في دراستي تبيين تجلّيات المقومات السردية وفق هذه الانكسارات، وانطلاقتي ستكون بعرض التعرّجات السردية من خلال تقديم ملخص لمتن الرواية (الحكاية).

3- تعرّج مسار الحكاية – ملخص متن الرواية-:

تكشف رواية وصيّة المعتوه –كتاب الموتى ضد الأحياء- عن معاناة الإنسان الوجودية في ظل واقع حياتي مزر، ومشبّع بالتناقضات والهزائم، ففضاء الأحداث يرزح وسط دائرة سلبية مكونة من السجن والمقابر الثلاثة حسب الأديان، ويمر بها الوادي الذي فَقَدَ بريقه بسبب التلوّث ليزيد المشهد درامية ومأساوية، في ظل هذا الفضاء المتخم بالمآسي والضيق والحرج تبرز الأحداث عبر شخوص مختلفة ورواة محدّدين حسب مسار السرد، تبدأ الرواية بسرد أحداث وفاة الجد التي تأتي على لسان شخصية تبدو في البداية أنها البطلة والذات التي ستبحث عن موضوعها في علاقة رغبة، لكنها تتراجع فيما بعد، لتركّ المجال للمعتوه، تبدأ هذه الشخصية –أخ المعتوه- بسرد الأحداث في الفصل الأول المعنون بـــ "صاحب الوصية يموت أخيرا" وهو مقسّم إلى ثلاثة أقسام عبره يسرد الراوي/الشخصية (أخو المعتوه) بضمير الأنا، في الأغلب، أحداث وفاة جده وكيف تم استدعاؤه من الفرن/المخبزة التي يعمل بها، وقد بلغ العشرين من العمر، ويتجه لبيتهم المحاذي لبيت الجد "عدتُ إلى الحيّ بعد أن جاءني مبعوث أبي يلهث.."[7]، ثم يواصل وصفه للأحداث، فبعضها تخصّه وأخرى متعلقة بعمّته، ثم غرفة شقيقه المعتوه والرسومات الثلاثة على الجدران التي لخّصت الرواية بأكملها "واجهتني في غرفة شقيقي ثلاث رسومات غريبة، في الجدران الثلاثة للغرفة، الرسم الأول لطيف امرأة ورجل في حالة عناق ربما، أو أحدهما يخنق الآخر، الرسم الثاني لرجل يمسك خنجرا مزروعا بقلبه، ونقاط كأنها الدم تتخلّص من أسر القلب، والجدار الثالث يحمل رسما مركّبا، لثلاث وجوه خلف بعض، كأنها في صف نحو الجحيم... كأنهم امرأة ورجلان يتبعانها.... "[8]، إنها الرواية باختصار حال المعتوه/**إدريس** الذي فَقَد صلته بالواقع وتماهى مع الغياب وعلاقته القوية بصديقيه السعدي وفطيمة وصراعه غير المعلن للفوز بفطيمة التي أخذها السعدي بعد طلاقها من "**صالح بطاطا**" ولم يستطع أخذها مرة أخرى، وبعد عودته من المستشفى رسم الوجوه فعبّرتْ عن حاله معهما، فهو من غرس الخنجر في صدره ليتحرّر من أسر رغبته وانهزامه، والمرأة والرجل هما صديقاه في حالة عناق وخنق فرغم زواجهما في الأخير إلا أنه يرى ذلك سلبيا، فهما حسبه لا يصلحان لبعض، أما الوجوه الثلاثة فهي تعبير صريح عنهم وحكايتهم وكأنهم يتجهون للمحرقة وهو ما حدث فعلا في تصوّرات المعتوه، ويشير الراوي(أخو المعتوه) في هذا الموضع إلى اختفاء أخيه مرة أخرى ولكن الآن لوقت أكثر من أي مرة أخرى "لم أعد أرى أخي منذ وقت طويل"[9]، ويعود للحديث عن قضية موت جده وكيف احتاروا في دفنه بعد أن ضيّع أبوه مكان القبر المحفور قبل زمن من طرف الجد –كي يدفن فيه- وفي الأخير يحفرون قبرا آخرا ويدفن مع صلاة العشاء، ثم يتوجه إلى البيت ويدخل غرفة شقيقه الأكبر (المعتوه) ويحتار في الرسومات على الجدران مرة أخرى، ثم يبحث في الغرفة، فيجد أوراقا تحت السرير، ليحملها ظنا أنها رسومات لكنه يفاجأ بأنها وصية كتبها أخوه المعتوه قبل اختفائه الأخير الذي دام شهورا، يبدأ بالقراءة

لتبدأ أحداث الرواية الفعلية، وقد انطلق في الوصية وهو الراوي (أخو المعتوه) في نهاية الفصل بقوله على لسان أخيه "هذا كتابي، وقد ضمّنته ما رأيت وما سترون، أنا رجل من حيّ ديار الشمس، أملك قبرا في الجبانة الخضراء..."[10]، ثم ينطلق الفصل الثاني بعنوان "بين المقابر الثلاث... وبمحاذاة الوادي"[11] ويتغير الراوي ويصبح صاحب الوصية/المعتوه والرائي، وهي شخصية افتراضية وضعها المعتوه لتقدّم الأحداث من وجهة نظر مختلفة، وتستمر هذه الشخصية في الحضور طيلة ثمانية أقسام في هذا الفصل الأكبر حيث يمثّل أكثر من 82 % من حجم الرواية وكل قسم مرقم برقم - 1، 2....- وله عنوان محدّد، بداية بـــ"1-لماذا نقتلُ؟" وصولا إلى "8-مأدبة القديس" وعبر هذه الأقسام يتم تقديم مختلف الأحداث في الوصية التي تبدو أكثر تناقضا وانكسارا وبعدا عن المنطق، وهو أمر طبيعي لأنها تناسب سرد المعتوه لوصيّته -رغم أنها ليست وصية بالمعنى الحرفي فهي أقرب للسيرة الذاتية أو المذكرات- ويعد التناقض والانكسار في السرد متماشيا والشخصية المختلّة من تناقضات وعوالم عجائبية مختلفة، فيقدّم لنا في البداية ذاته وراويه الافتراضي الذي لا يسمعه أحد غيره، وهنا أولى أشكال الانفصام عنده، كما يقدّم فضاء منطقته البائسة /حي ديار الشمس التابع لمنطقة "صون ميزون أو مئة دار" وقد تموضع الحي بين مقابر ثلاث؛ للمسلمين واليهود والنصارى، إضافة للسجن المطل عليهم ووادي "الملاح" الذي أخذ صفة البؤس من تعاسة الحي، وهنا تبدأ الأحداث في التوالد عبر الرائي تارة والراوي(شخصية المعتوه/إدريس) تارة أخرى، وكل منهما يقدّم أحداثا، ولا يختلفان كثيرا في رسم ملامحها وأحيانا يزيد الرائي انطلاقا من وجهة نظره وكأنه شخص آخر غير الراوي/المعتوه ونجد المعتوه يتحرّج أحيانا من رائيه ويحبّذ أن لا يسرد بعض التفاصيل في الوصية لكنه يترك له الحرية في الأخير، فيحكي حكاية جد المعتوه وكيف جرفه الوادي في زمن قديم بسبب يقطينة، ثم يتكلّم عن نيوتن الذي يراه في كابوسه وكيف يقتله بخنجر مشكّكا في اكتشافه للجاذبية، ثم يسترسل في أحداث مبعثرة تعبّر عن ضياعه وانفصاله عن ذاته، فيتحوّل العالم في سرده إلى شكل هلامي غير مستقر ولا منطقي، وهو أمر طبيعي لسرد معتوه انفصل عن عالم الواقع والحقيقة وأصبح كل شيء عنده مبني على قواعد أخرى غير التي ندركها، وقد استخدم في ذلك تقنية المفارقة الزمنية مسترجعا ومستبقا، وفي خضم هذه الأحداث المتضاربة وغير المنطقية يبرز تقديم الشخصيات الفاعلة والموجّهة للأحداث طيلة الرواية وهي شخصية **السعدي وفطيمة** وهما الصديقان المقرّبان من المعتوه/**إدريس** وعبرهما تتشظى الحكاية وتتعقّد الأحداث في ذهن المعتوه لدرجة أن علاقته بهما تعد السبب الأكبر في جنونه وتركه للواقع، فيحكي قصته معهما منذ الصغر وأهم المغامرات، وهنا إشارات واضحة لعدة عقد نفسية تصيبه من الصغر بسبب **فطيمة** التي يحبها لكن دون جدوى، وصراعه الصامت مع صديقه **السعدي** الذي سيخلق منه في ذاته عدوا رغم أنه يحبّه كثيرا، فيقول عنهم في طفولتهم مصورا حال الصراع: "سعى كل منا إلى الظهور بشكل أفضل أمامها ... معركة صامتة"[12]، كما يشير قبل ذلك إلى توهمه بأن خطر يداهمه لتكبر معه عقدة الخوف واللجوء إلى حماية أمه وأبيه ويظل ذلك إلى أن يصاب بالجنون، كما نجده يتكلّم عن تفاصيل كثيرة في صغره خصوصا مع صديقيْه، الكثير منها لا علاقة له بأي حدث محدّد إنه هذيان وتداعي .. كإعارته لساعته الثمينة للسعدي أو كسره لسنه أو قصة الكتّاب وغيرها، وعبر هذه الأحداث يتم استحضار هلوسته بقتل صديقه **السعدي** ورغبته في انهاء الأمر "لقد قتلت السعدي منذ شهر.." [13]، بهذا يظل يتأرجح بين الماضي الطفولي البريء وواقعه بعد فقدانه السيطرة على مجريات حياته وخوفه من قتل **السعدي** وملاحقة الجميع له، وعبر أقسام هذا الفصل النواة نجده ينتقل استباقا واسترجاعا للأحداث بشكل ملفت ويشير إلى مواقع مهمة في رحلته غير السوية وكيف ينظر له الجميع، ومن الأحداث التي تركتْ أثرا في نفسه سفر صديقه السعدي إلى **ليبيا** ورجوعه بحال أسوء خصوصا في التعامل معه، ويستمر في السرد المتشظي وعبر تعرّجاته يظهر حضورهم الثلاثة والصراع الخفي، وعبر حضورهم في مختلف الأقسام نجدهم يؤطرون كل حدث يتفرّع عنهم ليعودوا للظهور مرة أخرى، ومن الأحداث التي مرّ بها المعتوه في وصيّته نجد حدث حلقه لشعره الكثيف بعد أشهر، وهنا إشارة إلى أن الحدث كان في غياب

السعدي في ليبيا لأنه سمع الجميع يتكلّمون عن رسالته عند الحلاق "كان العيد يتحدّث عن رسالة السّعدي..."[14] وهو ما يجعل من الحدث مسترجعا وبروزه في هذا الموضع ليزيد الموقف تأزّما بالنسبة للمعتوه، فهو تمنى أن يضيع صاحبه ولا يرجع كي لا ينافسه ويقتله في مخيّلته، ثم ينتقل مجدّدا لذكْر طفولتهم، ويعود من جديد لحدث آخر وهذه المرة كلامه على **الكباش** وما لبث أن عاد لفطيمة وزواجها الأول وهي صغيرة "تزوّجت فطيمة ونحن نستعدّ لتوديع الصف الثامن.." [15] وينتقل منها إلى حدث آخر يبدو لا علاقة له ببؤرة الحكاية، فيتكلّم عن البطولة الإنجليزية ثم عن مرآته وشعره.. ثم بيت المالك الحزين والد السعدي ويعود لزمن الطفولة من جديد وخوفه من الكائنات الغريبة التي تسكن تلك الغرفة، ويتدخّل الرائي مرة أخرى ليقدّم المعتوه على أنه غرائبي، ويعود لوقت زيارته لبيت السعدي والخالة التاقية (وهو هنا كبير بعد حلْقه لشعره والسعدي في ليبيا)، ومنه ينتقل للكلام عن الحاج بورقيبة والد فطيمة وهو لم يحج يوما، ويستمر في سرد أحداث مختلفة كالحرقة ومحنة سكان ديار الشمس فهم خارج الوقت، ويعود لفطيمة وزواجها ثم للسعدي بعد عودته وتحوّله إلى "مشروع أذيّة"، كما يشير إلى انفصال فطيمة عن زوجها "**صالح بطاطا**" وخروج والدها من السجن وتمرّدها، ثم يسرد موت الملك الحزين... وتستمر الحكاية في التعرّج مبرزة أحداثا مختلفة خاصة بشخوص الرواية يقفز عبرها المعتوه والرائي، فيُحطّمان الزمن والفضاء، فيعود لحكاية عائلة بورقيبة وكيف دخلت المنطقة، ثم يشير بصراحة لسبب الأزمة النفسية التي يعاني منها فيقول الرائي وهو يُظهر معاناة المعتوه منذ صغره في حب وطلب فطيمة: " تلك المرحلة عمّقت داخلك جرحا وجوديا"[16]، وبدأ الصراع رغم أن المعتوه لم يُظهر رغبة مباشرة وملحة، فهو يكتفي بأن يكون معهما وهو أضعف من أن يواجه "لقد أردنا أن نجعل منها أنثانا معا"[17]، وعبر فشله الذريع في التواصل معها حاضرا، أصبحت صورتها في الذاكرة أفضل بكثير من صورتها بعد طلاقها وتمرّدها، وتستمر الأحداث في التوالد ويمرض أبوها وتهرب من البيت ويأويها السعدي، ولما تأتي إلى المعتوه/إدريس لا يستطيع أن يفعل شيئا ويظل كشجرة في الخريف وهنا يفقدها، لتستمر الحكاية وهو يشير إلى الفصام بينه وبين السعدي فأحدهما كان عليه مغادرة الأرض والرحيل بعيدا[18]، ثم يهرب من حكايته مجددا ويسرد حكاية النبق والطفولة الشقية التي عاشها، ويصل بعدها إلى قسم 5- في جبانة اليهود[19] حيث يعود بالسرد إلى حاضره وهو هارب مختبئ من جريمة قتله الافتراضية "أنا قادم من مسرح جريمتي..." [20]، ثم يسترجع لحظات القتل والهروب واختبائه عند عمته وأحداث مختلفة كختانه.. ويستمر صراعه الداخلي وهو يوهم نفسه بأنه قاتل مختبئ ويتعذّب لفقْد صاحبه لا لأنه قتله، وهنا يُظهر أزمته فهو لا يريد القتل بل يريد ابعاده عنها فقط، ثم يسترسل في الكلام عن لقائه بها بعد طلاقها، ويعود بعدها لليهود ومقبرتهم المختبئ بها، ويتدخّل الرائي للحديث عن الحي، وتستمر الأحداث في التوالد ويطلع الصباح عليه في المقبرة ويبدأ بقراءة ما كتب على القبور بشكل افتراضي لأنه لا يعرف العبرية، فيضع قصة لِما يقرأ على القبور، فبعد تعثّره في القبر الأول يصل في القبر الثاني إلى قصة صاحبه (سليم) وأنه ترك وصية، وهنا تعنّ في رأسه فكرة الوصية ليبدأ كتابتها ويحتار لمن سيتركها، لفطيمة أم أبويه وشقيقه، وينتقل إلى جده عبر الرائي ثم إلى لحظات اعتراف السعدي (وهو سكران) بما فعله مع فطيمة وهو من الأسباب التي دفعته لقتله، ويعود للوصية وكتابتها، ثم يروي خروجه من المقبرة وهو متذبذب فاقد الأهلية بين الحلم واليقظة "وصلت وربما لم أصل، كنت وربما لم أكن"[21] ليدْخل في عمقه ويغرس السكين في قلب السعدي ليقتل ذاته فيه، ثم يتدخّل الرائي ليبيّن غياب المعتوه عن الوجود تماما وانطلاقه في عوالم أخرى فقد صار "البعْد والمسافة والزمن واللون والروح والجسد"[22] إنه تصنيف يمنعه عن الخارج ويمنع الخارج عنه كما صرّح الرائي، وهذه المرحلة لا تختلف عن مرحلة المتصوفة في إحدى مقاماتها لما تتوحد بالوجود وتنفصل عن المادة ربما هو الآن في مقام من مقامات الصوفية لعلّه في مقام الرضا[23] فيتحوّل المعتوه بذلك إلى صوفي يدرك ما لا يدركه غيره إنه قاتل سيّد، كما تعتريه حالات صوفية وهي مستوى آخر يختلف عن المقامات في كونها حالات مؤقّتة تعتري الصوفي-وهو هنا المعتوه- وتزول بعد فترة وهي بذلك تختلف عن المقامات الأكثر استقرارا وثباتا، فالحال

عبارة عن حالة معنوية تعتري العبد السالك أثناء سلوكه إلى الله تعالى، فترد القلب على غير تعمّد، وفي هذه الحالة نكون أمام حال **الشاهد** وفيه مراتب أعلاها المرتبة الثالثة يصبح فيه الصوفي حاضر غائب وغائب حاضر[24]، وهذا يتوافق بدقّة مع ما وصل له المعتوه من انفصام تام عن واقعه فهو حاضر غائب في ذاته، كما يتوافق هذا الحال مع الغيبة والحضور كما حدّدها **القشيري** حيث يغيب القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق[25]، وينفصل عن المادة ويتصل بعوالم أخرى وهو ما حصل للمعتوه، ويزداد الترابط الروائي مع التصوّف فكرا ومصطلحا وإشارات في تقسيم هذا الفصل (الثاني) إلى ثمانية أقسام وفي ذلك إشارة إلى المراحل المقامية التي مر بها المعتوه في رحلته الكاشفة خصوصا أن الأقسام تتفق مع بعض تصنيفات المقامات الصوفية، كذلك احتواء بعض العناوين على إشارات تقترب من الصوفية وعوالم الغيب كقسم التطهير -7- أو مأدبة القديس -8-. ويواصل المعتوه رحلته مع الوصية وما وصل إليه من مقام منفصل عن العالم فقد وضع ذاته في مقام آخر -كما قال- بعد أن غادر الجميع[26]، وهنا تبدأ الرحلة في النزول نحو وضع جديد، فلم يعد خائفا وهاربا من أنه قاتل ولم يؤثر فيه أي شيء محيط؛ لا الفضاء ولا الكائنات الغريبة... استوى عنده كل شيء وهي من الحالات التي تعتري صاحب المقامات حتى أنه بدأ بشعور القداسة "أشعر أني رجل مقدّس"[27] يمضي في سبيل مختلف تتساوي فيه كل الأمور، يستدعي سنوات الطفولة، وحكاية جده وأبيه والصخرة أمام بيتهم وفطيمة والسعدي.. إنه تداع للأفكار والأحلام نوع من الهذيان، يصل إلى مرآته لم يجدها وكان قد كسرها بسبب السعدي، ويتكلّم عن حالة الجذب التي يعانيها، ويسترسل في حكايات فرعية، كحكاية صورته، ويصل إلى ثنائية كسْر المرآة وقتْل السعدي وأنهما متساويان، ولعل ذلك يوحي أنه قتل ذاته وأخفاها بكسر صورتها التي يراها في المرآة، ثم يبدأ في سرد حركته الأخيرة بعد كسر المرآة وجريه وهرولته إلى أن تساوى كل شيء عنده ووصل للصفاء الذي يناشده وتاه في العدم لفترة، فقد هام في العراء وتعرّض للكثير من الضيق من البشر والحيوان والطبيعة، ويهذي إلى أن يستفيق ويدرك بعض المكان (مزبلة لازون) [28] ويعود إلى فراشه بعدها في حركة غريبة توحي بجنونه وانتقاله من عالم الواقع إلى عوالم أخرى لا ندركها، ويهذي مجددا ويكسر مسارات السرد بحديثه عن الإنسان في الطبيعة وخربشاته و**فرويد** وتحليلاته، ثم يبدأ في رسم الوجوه واللوحات على جدران غرفته، ثم يبدأ القسم الأخير من الوصية -8 مأدبة القديس- وقد عاد **السعدي** حيا وهو متواصل مع **إدريس** المعتوه "الجلوس إلى السعدي مجدّدا هدّية من الله"[29]، ليكْتشف أوهامه التي عاش فيها لفترة وأن الجميع حيّوه لكنه كان الغائب الوحيد يقول الرائي "كأنّ كلّ السابق وهم..."[30] ويعود مجددا لكابوس قتله لنيوتن، ثم إلى السعدي وفطيمة ويبدو أنه في مأدبة عشاء عندهما **(هما متزوّجان في هذي المرحلة من الحكاية)** يتذكر قتله السعدي، ثم يفرح بوجوده في بيت مالك الحزين والد السعدي والكائنات الغريبة تراقبه وسعيدة بلقائهم الثلاثة، يسترسل في الكلام عنهما ثم يتدخل الرائي ليواصل الكلام عن أمه وأبيه ورغبة انجاب طفلة، وقدر عائلته في انقطاع نسلها ليصل إلى نتيجة أنه لن ينجب بل لن يتزوج، وهنا حَكَم بالاستسلام بعد أن عرف أن فطيمة قد ذهبت لصديقه، ويعود إلى الكلام عن المأدبة التي دعي إليها ويهذي بقصص الماضي مع فطيمة، ويشير هنا إلى أنه لم يقتل السعدي، فقد جرحه وقد يكون هذا مجازا أو حقيقة، ثم ينتقل إلى لحظات استفراد السعدي به بعد مغادرة فطيمة للمبيت في بيت أبيها، وهنا يفقد القدرة على التعرف لصديقه فقد صار شخصا آخرا أكثر قسوة، يبقى معه في البيت ويتوهم أنه يقتله بعد أن حاصره من كل الجهات، فيصبْح هو القتيل بعد أن كان قاتلا، وهنا يظهر الجنون في أكثر صوره حدّة فهو حامل للالتباس" إنه ينظر إلى المزيّف باعتباره حقيقة، وينظر إلى الموت باعتباره حياة..."[31]، وهذا ما حدث لإدريس فقد انقلبت أمامه كل الأحداث وأصبح مقتولا بعد أن كان قاتلا، ثم يوغل في تشكيل الحدث الجديد، وهنا تبرز أكثر لحظات الجنون حضورا في الرواية، فيصوّر لحظات احتضاره ومسار السعدي بعد القتل ويجعله مثل مساره في زمن الأوهام لكنه لن يصبح قديسا كما حدث معه هو، يُشفق عن قاتله، ويتمنى أنه لو قتله في مكان آخر كي تبعد عنه التهمة، وعبر القتل يتم الغياب فيصبح المعتوه في عالم ما ورائي، وهنا إشارة لانفصاله التام عن الواقع ودخوله

حالة من الهذيان والجنون التام بعد تأكّده من خسارة صديقيه وفشله في كل شيء، ضاع عنه الزمن والجسد فقد صار في فضاء أزلي، وهنا يشير عبر الأحداث إلى دخوله في غيبوبة وهو بالمستشفى والكل يزوره لكن هو لا يتجاوب معهم بل يسمع وفقط، ويرفض العودة إلى عالمنا، يردد أسماء حكايته دون أن يبدي أي عواطف محددة اتجاههم، فقط فطيمة التي أحبها فلا يحتاج إثباتا كما صرّح، ثم يسمع صوت السعدي الذي قتله بأخذ فطيمة، ثم يمضي في غيبوبته عن الجسد ويتحوّل هو إلى الرائي والرؤية معا، فقد خرج من ذاته أو غاص فيها، لتنتهي الوصية وهي أشبه بالسيرة الذاتية، وهنا يبدو أن الأحداث الأخيرة من غيبوبته لم تُنه الحكاية فهذا كان قبل زمن وقد خرج من المستشفى (هرب) لأنه لو كانت هذه النهاية لما احتارت الأم أو الأخ في غيابه في بداية الرواية، لهذا فالمشاهد الأخيرة من الوصية كانت قبل فترة وهو بالمستشفى ثم يخرج ويتوه مرة أخرى ويعود للحكاية الأولى في القتل ثم يكتب الوصية التي يخبّئها ثم يضيع نهائيا (في تصوري يموت في قبر جده وهو ما لم يصرّح بها الروائي) وهنا نشير إلى تناقض صريح في السرد يمكن تحديده بالشكل التالي:

- لو كان المشهد الأخير (الغيبوبة) حدث في النهاية لما احتارت الشخصيات (الأم والأخ) في غياب المعتوه.

- لو كان المشهد الأخير حدث قبل فترة والمعتوه خرج/هرب من المستشفى –يتم الإشارة إلى ذلك في الفصل الأخير من طرف أخ المعتوه[32]- ثم بدأ صراعه مع فكرة القتل لما أشار في المشهد الأخير أنه كان قاتلا وأصبح مقتولا فلا يمكن أن يتكلّم عن حدث سيفعله على أنه فعله فعلا إلا أن كان هذا من باب الجنون الذي هو عليه. لهذا كان يُفترض تقديم إشارات تحيل إلى نفي فكرة القتل الأولى في المشهد الأخير-قاتل يتحول غل مقتول- كي يكون هذا المشهد هو آخر مشهد قبل هروبه وبداية حكاية أوهامه، وهو ما يحول دون انهيار منطقية السرد.

وتستمر الرواية بعد المشهد الأخير حيث يرجع زمام السرد إلى راويها الأول وهو أخو المعتوه ليبدأ الفصل الأخير من الرواية "لا تسخر أبدا من وصية معتوه" وقد انهى الوصية حيث يبدأ الفصل بترقيم العناوين بأرقام 4- 5 - 6 وكأنه امتداد للأقسام الثلاثة الأولى -3/2/1- في الرواية التي كانت من ذات الراوي وهنا تعود منطقية السرد، لكن اللغة تبقى قريبة مما كانت عليه من حيث الغرابة والتجاوز، وكأن المعتوه مازال حاضرا، وهنا يبرز تأثر الراوي/الأخ بما قرأ حيث تحوّل تدريجيا إلى مشروع معتوه، ثم نجده يحاول في هذا الفصل التخلص من الوصية لكنه يفشل وتبقى معه كاللعنة تفضح الواقع المتناقض، فيمضي بها من الغرفة إلى الفناء ثم يجمعها مرة أخرى ويتجه بها إلى مقبرة النصارى وهو يطرح مشكلات وجودية لا تختلف عن التي طرحها أخوه المعتوه في السابق، وداخل المقبرة يبسط الوصية (45 ورقة بحجم ورق الجرائد) [33] على الأرض في فضاء يشبه القبر طولا وعرضا، وكأنها خلاصة مسيرة حياة الإنسان حيث تتحول وصيته إلى قبر يدفن فيه ذاته وتبقى شاهدة عليه بعد رحيله، ثم يجمعها ويتركها هناك لكنه يجدها مرة أخرى على بطنه وهو على فراش أخيه في غرفته، لتنتهي الرواية كما أرادها الروائي. لكن عبر قراءتي وجدت أن النهاية مازالت مبكّرة عن المعتوه فخروجه من المشهد لم يكن دراميا بشكل كاف كي يغريني كمتلق متفاعل ومشارك في بناء النص لهذا سأحاول تتبّع ما لم يقله الروائي وإعطاء نهاية للرواية بما يناسب شغف القراءة على اعتبار أنى أصبحت من ملّاك النص.

4-ما أخفاه إسماعيل يبرير عنّا في وصية المعتوه: (-7-) نص افتراضي لبقية الحكاية*:

"مضى شهر عن رحيل جدي بدأت أجواء الحزن تتبدى، الكل عاد لحياته الطبيعية، أنا أيضا لم يكن صعبا عليّ أن أجد مخبزة أخرى، ما دام الناس يحتاجون الأكل فوظيفتي مضمونة قال لي صديق مرة "الخباز والفلاح لا يموتون بالشر" ربما يكون على حق من يصنع الغذاء مؤمّن الجانب، لكنها مهنة قاسية تجعلك تعيش كالوطواط في الليل وحياة الليل مختلفة عن ما يعيشه الناس في النهار، ربما هذا ما جعلني أكثر انطواء وبعْدا عن الناس حتى أمي التي كنت أحدّثها أحيانا عن عملي توقفت عن ذلك منذ فترة، أووف أعرف أعرف ... منذ قرأت تلك الوصية الملعونة تراني

سأجن مثل أخي.. ما هذا الهذيان عليّ النوم الساعة العاشرة صباحا. اليوم سنبدأ باكرا سنخبز ضعف العدد؛ النصف للسكان والنصف الآخر للانتخابات لم أكن أعرف أن صاحب المخبزة عضوا في الحزب هم لا يظهرون إلا وقت الانتخابات سيبيع الخبزة بنصف الثمن دعما للحزب الذي سيقيم وليمة، سيخسر لكنه مناضل ويستحق كل خير و**المير** الجديد لن يتوانى في تقديم الأرض التابعة لمقبرة اليهود له، لن يوسّعوا مقبرة المسلمين ولن يقيموا الفضاء الأخضر، هو بصراحة سيقيم فيها اسطبلا كبيرا لتربية الأبقار فيه منفعة للمنطقة ما حاجتنا للفضاءات وما حاجة موتانا للأرض، ثم لِمَ لا نفعل كما يفعل غيرنا يدفنون أكثر من ميت في القبر بهذا نربح المساحة ثم نؤنس الموتى، فقد مضى وقت طويل عن وحدتهم... اللعنة أفكاري مجنونة كأخي لو سمعني الشيخ **الماحي** لكفّرني لا بأس بذلك المهم أن أرى اسطبل الأبقار ربما سأكون مسؤولا عنه... هكذا أشار لي صاحب المخبزة يوم أوصلت الخبز لبيته كان يشرب الشاي وابنته "الضاوية" تنظر إلينا من شق الباب كنت أعرف أنها تراقبنا آه يا الضاوية .. أظن أني سرحت بعيدا في خيالي سيرميني أبوك في "الفور" لو تواصلت معك.. النوم قريب لكن هناك ما يمنعه عني ... هذه الحالة تعتريني منذ فترة ربما لأني لم أضع حدا ونهاية للوصية قرأتها أكثر من عشر مرات ولم أخبر بها أحدا إنها بداخلي فقط.. أعرف نهايتها التي لم يكتبها المعتوه لم أشأ اخبار أمي بالأمر هي تعتقد أنه سيعود ككل مرة.. أما أنا فمتأكد أنه لن يعود إنه في العالم الآخر الآن يحظى بأطيب حياة في الجنة إنه مجنون هذا حكم الدين... لكن انتقاله هو المحيّر؛ هناك طريقان للجنة من حي ديار الشمس إما عبر وادي الملاح وهذا وارد فقد أحضر لي أحدهم قميص إدريس بعد أن وجده على بعد أميال على ضفاف الوادي، أخفيت الأمر حتى عن أبي لا أعرف السبب لكن فضّلت أن يبقى السر عندي أحافظ عليه كما أفعل بالوصية، لكن لو غرق إدريس لعثرنا على الجثة... فرضية بعيدة، أما الطريق الثاني فلن يكون إلا قبر جدي الذي لم يُدفن فيه. إدريس الوحيد الذي كان يعرف مكانه، وأظنني أعرفه أيضا رغم عدم حضوري وصية جدي، إنه عند السور جهة مقبرة النصارى التي أحبها جدي وحرسها، أفكر دائما في حب جدي لتلك المقبرة ولا أجد تفسيرا إلا أنه أحب امرأة مدفونة هناك، لا يمكن للرجل أن يحب مكانا ولا توجد به امرأة المكان والمرأة لصيقان، أنا أحببت بيت الضاوية أيضا. جدي كان يدرك أنه بعيد عنها في الدين لكن لو نام قريبا منها لبضع أمتار فجسده سيرتاح أكثر، لم يفصلهما غير الشارع ... جدي حالم كبير وإدريس أيضا، فتح القبر المغطى بلوح خشبي استغل التراب المتأهب للسقوط عند الجدار دخل الحفرة العميقة دون قميصه الذي رمى به في الوادي كي لا نبحث عنه هنا لكن الوادي خانه كما خانه الجميع غطى نفسه بالتراب ولم يبق سوى يديه ورأسه نظر للنجوم وهو يتأهب للانطلاق صوبها رفع اللوح المشدود بالحبل وكانت كمية التراب المحملة كافية لتغطي حكايته للأبد.. قفْز الصبية على سور المقبرة كان كفيلا بطمس معالم القبر وتسويته بالأرض ... ربما هو الآن يغازل حبيبة جدي أووف بدأت أهذي عليّ النوم فالانتخابات غدا وعندي الكثير من المجانين بلا قبور عليّ تدبّر أمرهم...

5- الجنون وانكسار المسارات وهلامية البنيات السردية في الرواية:

في رواية "**وصية المعتوه**" يتم توظيف شخصية **المعتوه/إدريس** بشكل مباشر على أنها شخصية المجنون الذي سيحمل السرد نحو التجاوز والانكسار عن المسارات الواقعية والمتخيّلة، وهنا اختار الروائي الشكل المباشر في توظيف الجنون مما مكّنه من تحميل نصه بالانزياح والتجاوز من البداية، ويبيّن هذا التوظيف المباشر العنوان وحمولته الدلالية فالمعتوه/العته هو أحد تمظهرات الجنون لينطلق المتلقي من البداية محمّلا بدلالة أولى وتوجيه مبدئي للقراءة، فهو سيتقابل مع سرد مختلف قد لا يكون منطقيا لكونه صادرا عن معتوه، كذلك ما يقدّم إشارة واضحة للجنون تصريحه في البداية أن الوصية للمعتوه " هذا كتابي... لا تدعوني بعد هذا الكتاب معتوها.."[34]. ورغم أن الفصل الأول والأخير من سرد أخي المعتوه إلا أنهما كمّيا لا يمثلان شيئا أمام الأقسام الأخرى للرواية التي شكّلت الوصية وبلغ عدد صفحاتها

حوالي 109 من أصل 132 –بعد نزع الصفحات الستة الأولى الخارجة عن الرواية- وهو عدد صفحات الرواية؛ أي ما يتعدى نسبته 82% وهي نسبة كبيرة جدا تجعل الجنون فيها ظاهرة مسيطرة على الرواية لدرجة أن لغة الفصلين الباقيين لا تكاد تختلف كثيرا عن لغة الوصية خصوصا الفصل الأخير الذي يظهر كامتداد للوصية ولولا وجود منطقية في طرح الأحداث لكان من ضمن الوصية، وهنا يظهر تأثر الروائي في لغته بشخوصه، فصَعُب الفصل بين الحالات فامتد الجنون لغير موضعه في السرد، ومن بين العبارات التي جعلتنا نعتبر أن الجنون امتدت للفصلين الآخرين خصوصا الأخير، مثلا في قول أخ المعتوه في الفصل الخير: "العالم كلّه خارج ديار الشمس، ونحن مجموعة من الأسر الجريحة تشقى بكل تفان على ضفة واد بين ثلاث مقابر وسجن في أزقّة العذاب والعفو"[35]، يظهر عبر وصفه للحي والمقابر قربا كبيرا وهواجس تشبه التي ذكرها المعتوه في وصيّته وكأنهما ذات الشخص مع اختلاف بسيط، مما يجعل النص يرزح تحت وطأة الجنون حتى في لحظات اليقظة والحقيقة، كما يظهر هذا التأثر في الاسترسال والتحوّل بين الموضوعات والأحداث بشكل سريع وكأن الشخصية تحمل كاميرا ونحن نتْبعها، فقد استخدم المعتوه ذلك في وصيّته، ونجد أخاه يعيد ذات العمل في تصويره للأحداث سواء في الفصل الأول أو الأخير، ومن ذلك سرده لصراعه مع الوصية ومحاولته حرقها ثم خروجه من البيت وذهابه إلى مقبرة النصارى وبكائه وعودته مجدّدا إلى الغرفة، فعبر هذه الحركية والمشاهد نجد أنفسنا أمام مغامرة أخرى لا تختلف عن مغامرة المعتوه، لهذا ربما كانت الشخصية مشروع مجنون[36]، فسرْدها لم يتخلّص من الجنون، ولعل ذلك راجع –خصوصا في الفصل الأخير- إلى تأثّرها بقراءة الوصية فطُبعت بذات الأسلوب واللغة. أما بقية الأقسام -الثمانية- في الفصل الثاني فكانت صراحة للمعتوه ووصيّته، حيث تظهر عبرها الانكسارات الفعلية لمسارات السرد مؤثرة على الحدث من جهة وعلى مكونات الرواية من جهة أخرى، فينطلق المعتوه من عرض أرضية الانطلاق في السرد وتبدو في البداية منطقية، عبر تحميله السرد لذاته وللرائي (شخصية افتراضية وضعها المعتوه كشقّ آخر لذاته يتولى السرد) وهي أولى العلامات التي تبيّن أنه يعاني الانفصام أو الاضطرابات الانفصالية حيث "تعد هذه الاضطرابات الانفصالية أو التفككيّة أحد الأساليب الدفاعية، ويتجلى ذلك في الميل إلى الفصل أو التفرقة أو التقسيم... فإذا اشتد المرض فقدت الشخصية وحدتها"[37]، وهو ما نلاحظه بوضوح على الراوي/المعتوه ورائيه، حيث ينطلق في تمرير خطابه (الوصية) مراوغا الأحداث ومنقلبا بين شخصيّتين، ومتقلّبا في الزمن والفضاء والشخصيات التي يأتي على ذكْر عدَد منها بشكل مباشر وكأننا نعرفها، وهنا الإيهام بمنطقية الأحداث رغم أنها من صنع المعتوه، فالوصية موجّهة لشخص يعرف الجميع، وبجرّد التقديم الأوّلي يبدأ بالانتقالات السريعة والكشف عن تشظي الحدث وتقاذف أطرافه بين المعتوه والرائي، فكثير من الأحداث يسردها الرائي رغما عن المعتوه في صورة كشْف المستور وفضح المخفي، كسرده ماذا فعل وادي الملاح مع الجد، رغم محاولة المعتوه منعه في البداية "أودّ أن أكذّبه، لكنني سألتزم الصّمت وأتركه يحكي.."[38]، عبر هذه الحركة ينكسر سير السرد وندخل في حكاية داخلية للحكاية الإطار ويحدث تعارض بين الساردين، فالرائي يسرد قصصا أخرى لها علاقة ثانوية بحكاية المعتوه، وهو يريد سرد قصته فيقول: "أنا أريد أن أحكي إدريس لا جدّ إدريس.." [39]، فالمعتوه/إدريس يريد سرد حكايته والرائي يحاول اختلاق قصص جانبية مما يُحدث ارباكا وتفتتا للمسار السردي، وهو بفعل حال الجنون الذي يعانيه، ليكشف عن حقائق مسكوت عنها سواء في "حي ديار الشمس" أو في الشخصيات، ويستمر في كسر مسار الحكاية بشيء من العبثية أحيانا عاكسا وضعه غير السوي عبر لغة أقرب إلى الشعرية منها إلى التداول مما عمّق الهوّة والفجوة بين الحكاية ومسارها وبين عرْضها وتقديمها الملتوي، فهذا المعتوه يعود إلى حيّه كي يبحث عن ذاته التي فقدها منذ فترة ويعبّر عن ذلك بقوله: "مذ عدت إلى ديار الشمس، لم ألتق بي..." [40]، فالشخصية منشطرة ومشتّتة فقدَتْ كلّ الخيوط التي تربطها بواقعها، لهذا جاء سردها ملتويا وعلى غير مسار محدّد، وتظل عملية الانتقالات السريعة بين محطات الرواية وتعارض السرد بين الراويين، وتقديم أحداث تبدو دخيلة ولا علاقة لها مباشرة بالحكاية ولا يمكن قبولها إلا من باب أنها تداعي

للأفكار وهي سرد لمعتوه بامتياز، وهذا الاضطراب المقصود يستمر إلى آخر الفصل الثاني، فنجده مثلا يورد حكاية سائق التاكسي الذي يحمل ذات اسمه، أو شبيهه في الإكمالية وهو أحد زملائه -صبري[41]- ويتكرر الأمر في مواضع أخرى كثيرة كإدراجه لحكاية حجّ بورقيبة ونزواته وهو الرجل الذي لم يحج يوما[42]، والحكاية تمضي بنا إلى تاريخ قديم وأحداث لا يمكن أن تمثل شيئا لمسار حكاية إدريس إلا من باب تداعي الأفكار والهذيان الذي يعاني منه صاحب الوصية، والأمر ذاته في حكايات النبق وطفولته غير السوية، حيث بالغ في الحدث عنها وكأنها المسبب الرئيس لما هو فيه، كذلك حكاية عمّته التي تشبه الخيال فهي ضاربة في عمق التاريخ وجاء وصفها على لسان الرائي "عمّتك أقرب إلى الخيال"[43]، وعبر هذه الحكاية أيضا تنفلت مسارات السرد من سكّتها ويحاول بعدها إعادتها من جديد، لتنفرط كالعقد مجدّدا وهكذا يستمر في المراوغة والاسترسال في شكل يقترب من الهذيان في أغلب المواضع، بل هو الهذيان عينه كما صرّح هو بذلك في قوله :"أضيع في دوّامة من الهذيان.." [44]، فالأحداث المتشظّية من الحدث الرئيس تجعل السرد يتشعّب وينكسر وتظهر له أطراف زائدة –على الأقل بالنسبة للمتلقي الطبيعي- لا تفسير لها سوى السرد المجنون الذي فَقَد السيطرة على مسار الحكاية، لكن ذلك من باب التلاعب فقط، فالسرد المجنون يُخفي خيوطا دقيقة مترابطة ويُفضي بعضها إلى بعض، فقد لاحظنا تقنية دقيقة جاءت في أغلب الوصية تقوم على الارتباط والانتقال السريع من حدث إلى آخر رغم التباعد والتفتت الحدثي بينها، فعبر نهاية أي حدث يتم ذكْر كلمة أو جملة تكون هي الانطلاق –عبر تلك اللفظة- في الحدث الآخر رغم أنه غير متّصل به في الأصل، وهذه التقنية جعلت الوصية في بعض مراحلها كاللعبة، وهو ما عمّق البعْد التجاوزي للسرد والانكسار الحاد لخطوطه في محطات مختلفة من الوصية، حيث يجمع هذه الانكسارات خيط رفيع من عبارة أو كلمة مشتركة بين ضفّتين، ومن عيّنات هذه التقنية ما نرصده في قسم "2-الكباش النموذجية" لما تكلّم عن فطيمة وزواجها المبكّر، وتذكّره أنها كانت تساعده في دراسته كالرياضيات ... ووصل إلى كلمة الإنجليزية، لينْطلق في الفقرة الأخرى بعدوته المفاجئة لحدث وجوده عند الحلاق وكلام الشباب عن البطولة الإنجليزية[45]، فالكلمة هي ما فتح له الباب للمراوغة والدخول في موضوع آخر، وتستمر هذه التقنية في التداعي ونجدها في مواضع أخرى، منها في قسم "5-في جبانة اليهود" لما تكلّم على لسان الرائي عن حكايته مع الزهرة أخت السعدي وأنه كلما أغمض عينيه تذكّر الحادثة وأثاره الأمر، ثم يأخذ زمام السرد وينطلق في الفقرة الأخرى من الكلام عن قتله للسعدي وكيف فتح عينيه الخضراوين أثناء القتل وطعْنه في قلبه[46]، وكان الأمر فيه إثارة ونشوة، فالعين هي ما ينقل ذلك ويعبّر عن الحالة في الحدثين، فالتداعي هو ما جعله ينتقل بينهما ومفتاح ذلك كان في العبارة الأخيرة التي أثارته ومركزها إغماضه لعينيه، ليستدعي ذلك عينا السعدي وهو يموت افتراضيا على يده. وتعد تيمة الموت الحاضرة في هذه العيّنة من التتابع من أهم التيمات وأكثرها حضورا مع الجنون في عموم الرواية، حيث كانت لها تجليات واضحة ومباشرة عبر ألفاظ وعبارات كثيرة، وجاء حضورها بكل حمولتها الثقافية السلبية في الفناء والانتهاء والانقطاع عن الواقع فالموت نوع آخر من الجنون، ونجد المعتوه يتجاوز طابع الانتهاء إلى بعْد آخر للموت حيث تبدأ رحلة أخرى نحو وجود مختلف بأبعاد جديدة، مؤثثة بشكل مختلف، بهذا نلاحظ "أن الموت لا ينفصل عن كونه حدا لوجود ما، إلا ليعانق إطلاقه ورمزيته. لا ينتهي من إيهامه بالنهاية إلا ليولد تمثيلاته، وصوره وجمالياته الذهنية والتخييلية. من هنا، قد يكون الموت خاتمة ما، بيد أنه حياة في محيط وقوعه"[47]، وهو ما يبرز بقوّة في هذه الرواية حيث عمل الموت على فتح نوافذ جديدة نحو حضور مختلف جعل الشخصية ترسم مسارات جديدة بل تعيد تشكيل العالم وبقية الشخوص من جديد.

وبالعودة للتقنية التتابعية في خلق الأحداث واستنساخها من بعضها بطريقة استدعائية نجدها حاضرة في مواضع أخرى ككلامه عن وجهه وصور فطيمة، ثم انطلاقه في الكلام عن الصورة التي مُنحت له من ملفه الإداري في المدرسة وكانت الوحيدة ثم أحرقها، وهو ما استدعى كلامه عن كسْر المرآة [48] لأنها تشكّل صورة مؤقتة لوجهه، وهو

ما لا يريد أن يحتفظ به أبدا لعقدة أصابته من شكله وصورة وجهه منذ صغره، بهذا يتّضح أن هذه التقنية هي ما جعل السرد ينتقل بتسارعات مختلفة وتقدّم بكل الاتجاهات. إضافة لهذه التقنية في تشتيت السرد وتوالد الأحداث المتباعدة، نجد حضور الأحداث الأخرى-البعيدة عن الحدث الرئيس- وما تحمل من تنافر وعدم منطقية في الورود، ومن ذلك كلامه عن مقبرة اليهود وجلوسه فيها ثم عن زيارة الخالة **التاقية** أم السعدي في البيت، ثم حكاية ختانته على لسان الرائي، ويعود **للتاقية** وهي تخبره بأن السعدي ينتظره، ثم نجد بترا فيعود لهروبه من المقبرة وتوجّهه لعمّته وكأنه ألغى مشهد ذهابه للسعدي وقتْله الافتراضي، وهنا كسر لمنطقية السرد بسبب جنونه وانفصاله عن انتظام الأحداث من حوله، ويظهر هذا بوضوح في الصفحة -84- ويستمر بعدها في الانتقال المضطرب من حدث إلى آخر، كأنْ يحكي حكايات أصحاب القبور اليهود، وهنا تأتيه فكرة الوصية لما يعرض وصية أحد الشخوص الافتراضية -سليم[49]- ثم يعود لصديقه وقتْله، وعبْر تنقّلاته وتداعي الأحداث غير المنطقي لا يضيّع مسار سرده تماما، فبالكاد يغيب خلف حكاية حتى يستفيق ويعود لمسار حكايته الأصل، وهكذا تستمر انكسارات مسارات السرد إلى نهاية الوصية لتعطي لنا صورة عن حضور الجنون باعتباره مسيطرا على الراوي/الشخصية وكيف يؤثر في طريق السرد ويحمّل النص بالاختلاف والتجاوز، مما يجعلُ تحميل الأحداث بالغريب أمرا مبرّرا ومنطقيا، فيُخفي الروائي ما يريد من تناقضات المجتمع وأعرافه عبر هذه الشخصية غير السوية وهو بذلك غير مدان.

كما نرصد عبر تتبّع فصول الرواية خصوصا الأوسط أن مقوّمات السرد تتماهى ملامحها ويُصبح قوامها هلاميا فلا تحافظ على انسيابية شكلها أمام انكسار مسارات السرد وسنحاول تتبّع بعضا من المقوّمات فيما يلي:

أ- الفضاء وانهيار الأبعاد:

سنركّز في تتبّع الفضاء على البعد الجغرافي فقط دون المستويات الأخرى (النصي والدلالي والرؤية)، حيث يمثّل الفضاء في هذه الحالة مختلف أشكال المكان بِبُعدها الجغرافي داخل الرواية[50]؛ أي الأماكن المحسوسة التي توهم بواقعية الأحداث فتجعل المتلقي يدرك عالم الرواية وكأنه واقع محسوس، ويعد الفضاء المعادل للمكان الجغرافي في هذه الرواية المقوّم الأكثر ارتباطا بالمعتوه لحركته المستمرة بين الفضاءات، وهنا يبرز الفضاء/المكان باعتباره وسطا مرتبطا بالحياة ومحمّلا بثقافة خاصة، "فالمكان هو ناسج ثقافة الإنسان وهويّته، وهو ليس الطوبوغرافية، أو الصورة الفوتوغرافية بينهما، وإنما هو الإدراك والإحساس والشعور والفعل والانتماء والهوية، وهو الطابع الذاتي والكلي"[51]، بهذا ارتبط الفضاء بالهوية والانتماء، وهو ما افتقده المعتوه في حي ديار الشمس البائس، وانطلاقا من سلبية الفضاء يبدأ في تفتيته وتحويل شكله إلى مقطّعات ومتفرقات كاللوحات في الكثير من الأحداث، وهنا تظهر وظيفة تصوير الفضاء من طرف الروائي فهو "شأنه شأن الرسام والمصوّر، يجتزئ، في البداية، قطعة من الفضاء، ويؤطرها ويقف على مسافة معيّنة منها"[52]، وهو في رواية "وصية المعتوه" يختفي وراء المعتوه ليعطيه كل الصلاحيات في كسر حدود الفضاء، واختيار ما يريد تأطيره وتقديمه دون غيره، فينتقل من المقبرة إلى الحي ومنهما إلى الغرفة وغيرها من الفضاءات التي دارت فيها الأحداث، حيث عكست لحظات مهمة ومركّزة أثّرت في الجانب العاطفي والشعوري للشخصية، "فمن أكثر السمات الجمالية اقترانا بروايات الفضاء قدرتها على تكثيف اللحظات الشعورية، وتمييزها بهالة صورية تتعالى عن الحدث العارض، والموقف العابر، وتمنحها قوة التجريد"[53]، وهو ما يبرز في هذه الرواية بقوة، فيمكننا تتبّع هذا التعالق وارتباط الفضاءات بلحظات عاطفية انعكست على مسار الشخصية ودفعتها للتصرّف بكيفيات مختلفة، ومنها فضاء الطفولة وما يحمل من تفاصيل (المدرسة-البيت-الغرفة –الصخرة-الوادي...) جميعها تركت بصمتها على الشخصية والحدث لدرجة أنها شكّلت محور الحاضر الحدثي في الكثير من المواقف.

كما نرصد من الفضاءات الجغرافية ما تعلّق بثنائية الواقعي والمتخيّل؛ فنجد الفضاء الواقعي بكل تفاصيله خصوصا في حالات الاسترجاع، وفي ذلك يكون أكثر تفصيلا لأنه وقع فعلا، ومن هذه الفضاءات الواقعية فضاء غرفة صديقه لما كان يزوره في صغره، فهو يؤثث بدقة تفاصيل الغرفة مما يجعلها تشبه اللوحة، وترتبط الغرفة لديه بكل اللحظات الجميلة التي عاشها في طفولته رغم غرائبيتها، حيث "تعد الغرفة من التنوّع والخصوبة ما يجعلها كل شيء بالنسبة للإنسان، خارج الفضاء الأرضي المتسع"[54]، وهو ما شعر به المعتوه في الكثير من اللحظات التي عاشها مرتبطا بالغرفة سواء غرفة صديقه الغريبة أو غرفته التي خلّد على جدرانها بالرسومات حكايته التي لم تنته، ونجد حضور الفضاء الواقعي في مواطن مختلفة من الرواية رغم أن السرد جنوني، ومنها فضاء المقبرة، وبيت عمّته التي زارها هاربا من وهمه بالقتل، وتعمل هذه الفضاءات على الإيهام بالواقعية وإمكانية حدوث الواقعة، وهي تقنية مهمة تربط المتلقي بحدود المتن الحكائي مما يجعل أثر الرواية أقوى وهنا تبرز وظيفة السرد الواقعية حيث"تخلق معظم النصوص السردية الواقعية انطباعا يكون حقيقيا[55]، وهو ما يساهم في تأثيرها وتمريرها لخطاب موجّه، لكن رغم هذه الواقعية البادية في رواية "وصية المعتوه" نجد أنفسنا بعد التعمّق في طيّات هذه الفضاءات بصدد فضاء واقعي مختلف، فهو لا يلبث أن يتفتّت ويتشتّت وينتقل فيه المعتوه بلا بوصلة واضحة ومن عيّنات ذلك انتقاله من حالات فضاء محل الحلاقة إلى فضاء بيته في الماضي ثم عودته، وغيرها من الفضاءات التي أتتْ كالومضات أحيانا وتختفي مؤسسة لحدث آخر، وجاء وصفها على لسانه أو لسان الرائي كما في قوله: "كان حيّك يضج بالحياة رغم مظاهر الموت، لم يكن هناك مشفى أو مستوصف يأوي إليه الناس إلا المسجد والمدرسة في السفح والسجن الذي يتعوّذون منه أو المقابر الثلاث"[56]، تظهر الفضاءات الجغرافية الواقعية ببعْدها السلبي متعاقبة كالإشارات، وهي دائرة مغلقة بالنسبة للشخصية لا مفر لها إلا جنونها والفضاءات المتخيّلة التي تخلقها في داخلها، بهذا جاء الفضاء المتخيّل وظهر باعتباره ملاذا للشخصية وهروبا من فضائها الواقعي القاسي، في هذه الفضاءات المتخيّلة تتساوى الاتجاهات والقيم كما عبّر عن ذلك في قوله: "كلّ الجهات تأتي من كل الجهات فلا أثر لخلاف بين اليمين والشمال أو بين الفوق والتحت، الحقيقة أن هذا اللامكان الذي أتنعّم به الآن هو ما يغريني بتأمل ما مضى مني طالما لا شيء قادم هنا...." [57]،

إنه يؤسس لفضائه المختلف في عالم هلامي على غير مثال، وتعد مختلف المراجع البيئية والواقعية والمكانية التي لا تتطابق مع العالم الحقيقي للقارئ تخدم بصورة مباشرة النص في تقوية تخييله[58]، وهو ما حدث في هذه الرواية التي تدفعنا إلى التأسيس لفضاءات على غير نموذج واضح المعالم مما يقوّي إمكانات التخييل. ونجد لهذا الحضور الفضائي المتخيّل ترابطا أحيانا بحالات الاستباق حيث يشير إلى فضاءات متخيّلة لم تحدث بعد كقوله: "ليته قتلني في مكان آخر فتبتعد عنه التهمة"[59]، فالمكان غير موجود بعد فهو متخيّل وافتراضي ويعد بمثابة أمنية بالنسبة للمعتوه كي يُبعد التهمة عن صديقه، فالاستباق والافتراض هو ما خلق هذه الأبعاد الجديدة للفضاء والأمر يتكرر في مواطن أخرى يحاول أن يقدّم فيها فضاءات افتراضية عبر تخيّلها أو تمنيها كقوله: "تساءلت عن الغباء الذي منعني أن أجعل كلّ جدران غرفتي مرايا..." [60]، فالمرايا هي الملاذ والمعادل المتخيّل للواقع، فقدّم عبّر طرحه وندمه على عدم خلق هذا الفضاء عن رغبته في التأسيس لعالم متخيّل يشبه الواقع لكنه ليس هو يمكّنه من التحليق دون وطأة الحدود المادية للواقع. ويستمر في خلق هذه الفضاءات المتخيّلة بكيفيات كثيرة أحيانا باختلاقها من العدم كحكاياته عن أصحاب القبور اليهود وأماكن مولدهم أو موتهم وجميع فضاءاته في ذلك متخيّلة من نسيج أفكاره المجنونة، لهذا برزت مختلف الفضاءات المتخيّلة على اختلاف مصدرها مشتّتة بشكل ومضات غير واضحة المعالم وغير مستقرّة لكونها ليست حقيقية، ومن ذلك تعبيره عن بعض تنقلاته "لا أدري كيف قفزت من هضبة بعيدة في شبه غابة صنوبر إلى فراشي..."[61]، فالمسافة لم تعد هي المسافة وأصبح الفضاء على غير طبيعته إنه في عالم متخيّل تماما. كما أثرت حالة

الجنون الدائمة التي عانت منها الشخصية على امتداد الرواية على تغليف الفضاءات بنوع من التفكّك ولو كانت واقعية لكونها صادرة عن معتوه لا يمكنه تقدير المسافة ولا وصف الفضاء بما هو عليه، فدائما يضيف من عنده الكثير ويجعل منه يحمل هالة سحرية وخرافية، كوصفه لغرفة صديقه مثلا.

كما نرصد من الفضاءات الواقعية والمتخيّلة ما يحمل طبيعة التقاطبات الضدية التي تساهم في إدراك خاص للحدث "فنحن ندرك الأشياء في ضوء ما يقابلها"[62]، فالتقاطباتُ الضدية للفضاءات تقدم لنا دلالات متعارضة حسب الحالة، وهذا يعكس علاقات مختلفة بين قوى وقيم متعارضة[63]، فنجد مثلا ثنائية الداخل/خارج وهي ثنائية قائمة على مفهوم الاتصال[64]، ويحمل كل شق في الثنائية قيمة مختلفة، فنجد الأمان الذي يكون في الغرفة المغلَقة -مثلا- أو الداخل، والطابع العدواني المميِّز للخارج[65]، بهذا يحمل الداخل في عموم حضوره الأمان مقارنة بالخارج الأكثر قسوة، وهو ما يظهر بوضوح في هذه الرواية، كما في تعبيره: "البرد الذي يعصف بالخارج، لا يتسرّب إلى داخل غرفتي مفرطة الدّفء..." [66] فرؤيته للخارج مرتبطة بالبرد والقسوة والضياع عكس الداخل الدافئ والآمن، بهذا فقيم الفضاء تختلف حسب موضعه وعلاقته بوجود الشخصية، ويستمر أمان الداخل في الكثير من المواضع التي ظهر فيها كما في تعبيره عن داخل مقبرة اليهود التي لجأ إليها هاربا من وهمه في القتل "أدخل إلى مقبرة اليهود وأنا أكتم حكايتي عني حتى لا أفضحني..." [67]، كما مثّل الخارج في المقابل كل التناقضات والأسى والاضطراب للشخصية "كان اسمي يتردّد في العالم الخارجي، وكنت أمطّ الخطى نحو شارع الخوف، شارعنا، وصلت وربّما لم أصل، كنت وربما لم أكن، الشّارع أسود مخيف... "[68]، لترتسم القيم المتناقضة بين ضفتي الفضاء الضدي، وهنا يبرز دور الفضاء في تحميل الحدث بقيم مختلفة، كما يظهر ارتباطه بالشخصية في كل حالاتها، "فالفضاء شرط الوجود الإنساني الذي لا يحدد ذاته إلا به وفيه، ويمارس الحضور والغياب في خلاله، فالشخص حينما يحضر إنما يحل في فضاء، وعندما يغيب فهو ينتقل إلى فضاء آخر؛ والفضاء بهذا المعنى هو البداية والنهاية"[69]، وفي هذه الرواية تظهر هذه السيطرة الكبيرة للفضاء على زمام الحدث والشخصيات التي طُبعت به في كل مواضع حضورها.

إضافة لما تقدّم حول الفضاءات الحاملة للتقاطب الضدي الداخلي والخارجي نجد عيّنات أخرى مختلفة من التقاطبات الضدية الأخرى ولو على لسان أخ المعتوه الذي لم يختلف في لغته أو تأثيثه للفضاء على وصف أخيه إلا في بعض المنطقية التي شابتْ تعبيراته، لكونه غير معتوه فمثلا في تعبيره عن "الحركة خارج أسوار مقبرة النصارى هادئة، وأنا أضع أسفل إبطي الأيسر كومة ورق بريئة، وكلمات من نار وجنون"[70]، فجاء الخارج رغم هدوئه لكنه يمثّل مكان وجود الآخر الذي يجب الاختفاء عنه في داخل المقبرة للاختلاء بالوصية فمثّل الداخل الأمان مرة أخرى والخلوة للتأمل. كما يبرز فضاء الأسفل بما يحمل من قيم سلبية وهنا حمل عبء الوصية وزاد من سلبيّته ارتباطه بفضاء اليسار وما يحمل من شؤم وسوداوية في الموروث الثقافي والشعبي، وكل هذه الفضاءات ارتبطت بالوصية وما حملت من أحداث مأساوية للشخصية كما عبّرت عن جانب مظلم في مسار حياة المكان والعباد، فرؤية المعتوه عبر وصيّته تعد خاصة وكاشفة عما لا يستطيع غيره قوله وهو ما زاد من تأثيرها في المتلقي.

ب- الزمن وتفتّت الترتيب:

يظهر الزمن في الرواية بتشكيلات مختلفة على مستوى الترتيب خصوصا ما تعلّق بحالات الاسترجاع، حيث يُعتبر الاسترجاع " ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذْ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظّفه في الحاضر السردي"[71]، ونجده في هذه الرواية الأكثر حضورا وطغيانا على المفارقات السردية حيث غطى الماضي على الشخصية خصوصا ما تعلّق بالطفولة وما تحمل، فالعودة للطفولة ومحاولة الإمساك بوعيها، تخلق حالة انفصام حاد في الذات الكاتبة أو التي تروي وهي تستعيد ما فات[72]، وهو ما برز بقوّة في

الرواية فالطفولة وما ترسّب فيها من مآسي تركت آثارا قاسية على الشخصية وهي ما شكّلت ملامحها الانفصامية في الكبر "طفلا كنتُ أفكّر في حماية أبي وأمي، وكبر معي الأمر إلى أن صرت معقّدا بحمايتهما من خطر أتوهّمه، في النهاية لم أتمكّن من حماية أحد لا حتى... "[73]، فالطفولة أهم ما انعكس على حاضر الشخصية، فالإنسان يصاب بهزال نفسي انطلاقا من طفولته المدلّلة حيث تنعكس سلبا عليه في الكبر[74]، وهو ما عانت منه شخصية **إدريس** وانفصلت عن واقعها، بهذا عمل الاسترجاع على الكشف عن المسبّبات والدوافع لفعل الشخصية في حاضرها المرضي، وقد استمر حضور الطفولة في الاسترجاع عبر الكثير من العينات النصية بيّنت تعلّقه بطفولته، كقوله: "أتذكّر جلوسنا على حافة الوادي في السّادسة من العمر..."[75]، بهذا يظهر أن كل الأحداث تبدأ من هذا الماضي والإرث الثقيل خصوصا ما تعلّق بصداقته مع السعدي وفطيمة وكيف تنقلب عليه الأمور ويخسر فطيمة وعقله دفعة واحدة، فيصاب باضطرابات حادة وبحزن شديد، وتعد عاطفة الحزن من أكثر العواطف إيذاء للجسم وهو ما يجعل الإنسان يصاب بالسوداوية مما يعرّضه للهوس والجنون[76]، وهو ما حدث بالتحديد لإدريس حيث فقط عقله واتصاله بالعالم الخارجي لحزنه الدفين المنبعث من ثقوب الماضي و الاسترجاعات، بهذا مثّل الاسترجاع في عموم الرواية ظاهرة المفارقة، والمحرّك لكل الأحداث فكل الرواية استرجاعات. لكن هذا لم يمنع ظهور الاستباقات، والاستباق في ماهيته يقضي الإشارة أو إيراد، أحداث في السرد قبل حدوثها في القصة[77]، وهي في الرواية قليلة مقارنة بالشكل الأول للمفارقة، ولكن رغم ذلك نجدها صوّرت مشاهد افتراضية وتوقّعيّة مهمة أثرت في مسار الأحداث، ومنها مثلا قوله حول مرآته الضائعة: "ترى ما الذي كان سيحصل لو أني عثرت عليها؟ أجبت سريعا أنني كنت سأكسرها أيضا"[78]، وقد جاءت المرآة كإحدى أهم الكيانات تأثيرا على مسار الأحداث وفي نفسية الشخصية لما تخلقه من ازدواجية للصورة، وفي هذه العيّنة الاستباقية نجده يفترض الحدث ويتساءل ويجيب، مستخدما الاستباق باعتباره يدفع إلى الترقّب ويخلق آفاقا توقّعيّة كثيرة، فهو "مفارقة زمنية سردية تتّجه للأمام"[79]، ولو أنه في المثال كسَرَهُ بسرعة بإجابته عما سيحدث في المستقبل لو وجد مرآته مرة أخرى. ونجد هذه الاستباقات في مواطن أخرى لكنها قليلة عبّر في معظمها عن توقّعاه أو آماله المستقبلية كما في رغبته حول كتابة وصيّة وأن الجميع سيقرأها، وفي ذلك قال: "سيقرأ الناس كتابي..."[80]، فهو يؤسس لحدث مستقبلي لم يحدث بعد إنما جاء به كفواتح لما سيتم في المستقبل، فيخلق نوع من المسارات الافتراضية أمام المتلقي تقوم على البرهنة عما قد يتلقاه حول الوصية، بهذا تقوم هذه الاستباقات -الفواتح- بالتمهيد للقصة، فلا يُفهم معناها إلا في مرحلة لاحقة من السرد[81]، حيث "تخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية"[82]، وهنا قدّمت إطارا لما سيحدث حول الوصيّة كما بيّنت أن مُنطلقها هذه اللحظة وفكْرتها جاءت من مقبرة اليهود، وفي ذلك إشارة محمّلة بقيم رمزية حملتها مقبرة اليهود وما قد يرتبط بهم من وصايا وتاريخ وجذور وتمسّك بهوية دينية خاصة.

إضافة للاستباق والاسترجاع ظهرت تجليات زمنية كثيرة بعضها مشتّت وعلى غير هدى ولا مسارات واضحة عاكسة حالة المعتوه غير السويّة كقوله: "أردت أن أشعر بالزمن فلم أعثر عليه"[83]، فكثيرة هي المواقف التي فقد فيها المعتوه شعوره بالزمن ودخل في حالات مرضية حادة جعلته ينتقل إلى عوالم أخرى يغيب فيها عن واقعه كما عبّر عن ذلك بقوله: "أغيب في مدى من الفراغ"[84] ليُصبح في عالم هلامي غير مستقر، ويدخل هذا الاضطراب النفسي فيما يُعرف **باضطراب اختلال الأنية** وعبره يشكو الشخص من تغيّر كيفي في نشاطه العقلي والجسدي أو العالم المحيط به، فيبدو جسده مفتقدا للحياة أو معزولا أو غريبا، وتبدو له الحياة كمسرح يتناول عليه الناس تمثيل الأدوار، وفي بعض الأحيان يشعر الشخص كأنه يشاهد نفسه من على بعْد أو كأنّه ميت، وتكون هذه الظاهرة غالبا في إطار اضطراب اكتئابي واضطراب الرهاب واضطراب الوسواس القهري[85]، وهو ما عانت منه شخصية المعتوه/إدريس وتفاقم عندها المرض إلى أن وصلت إلى الانفصال التام عن واقعها ولم يعد بوسعها العودة.

ج- اللغة بين الحلم واليقظة:

عملت اللغة في رواية **وصية المعتوه** على تحميل الحدث بشحنات خاصة ساهمت في دفعه نحو هدفه في تصوير حالة الجنون وما قد يرافقها من اضطرابات في الحدث والتعبيرات حوله، لهذا وضع الروائي دعائم لغوية خاصة ليُلبس نصه ثوبا يناسب حالات الهذيان وعدم الاستقرار، فجاء التجاوز على أشدّه قافزا على مختلف الأطر البلاغية مؤسسا لنظامه التصويري الفريد والمناسب للحظات الجنون. وعبر تتبّع مختلف التجلّيات اللغوية في هذه الرواية سنعثر على ملامح وأثر الجنون على جميع المستويات، فمثلا في مستوى المعجم نجد الروائي اختار معاجم محددة تتوافق وتوجه الرواية ومسارات الأحداث، فنجد: المعجم الصوفي (منجذبا، الرائي...)، والمعجم الفلسفي الوجودي (وجودي، سادي..)، ومعجم الموت (أقتله، يموت، مقبرة..)، ومعجم الجنون(معتوه، جنون، ...) ومعجم الطبيعة (العصافير، الشجر، الوادي، الضفة، طائر، التفاحة، حمامة، الأرض ...) ومعجم العواطف: (الحب، رعب، بكيت...) إضافة لمعاجم كثيرة أخرى كالتيه والضياع، والعلاقات الأسرية وغيرها، وعبر مختلف هذه المعاجم يظهر الأثر الواضح لتلاحمها مع الحدث، فالجنون المصاحب للشخصية جعلها تجنح للطبيعة وما وراءها، كما أثّر في دواخلها النفسية وجعلها عاطفيا منكسرة ومحطّمة ومرعوبة، مما دفعها لطرح فلسفي وجودي حول وضعها ومآلها، إلى أن وصلت على حافة الموت والفناء، وهنا يظهر دور مختلف المعاجم في رسم ملامح الحدث وتوجيه مسارات القراءة.

إضافة إلى المعجم نعثر على التركيب حيث تبرزت الجمل الفعلية المحرّك الأكثر حضورا في الرواية حيث نرصد أن أغلب الفقرات والجمل ذات طبيعة فعليه (أدرت، لا أعرف، أتذكّر، أعرته، أمشي، سافر...) وتعمل هذه الأفعال على دفع الحدث نحو الحركة والاضطراب وهو ما ساعد على تقريبه من الواقعية وأعطاه القدرة على تمرير حالات الجنون والاضطراب التي عانت منها الشخصية. إضافة إلى هذا الشكل من التراكيب يمكننا العثور على الجمل الاسمية لكن بنسب أقل وجاءت خصوصا في حالات التأمل والوصف البعيد عن الحركة (النفاذ إلى هنا، السماء تضيء، البطولة الانجليزية، شعري يحتاج، ..) لكن رغم حضورها في عدد من الفقرات إلا أن السيطرة الفعلية بقيت موجّهة للحدث ودافعة له نحو التأزّم مما يتوافق ومسارات السرد. كما نرصد في هذه الرواية ما تعلّق بالجانب اللغوي التصويري حيث عمد الروائي على تحميل نصه بالتجاوز ليدعم توجه الحدث، لكن جاء التجاوز من نوع خاص، فعلى المستوى البلاغي التقليدي قدّم مجازات وتشبيهات واستعارات بسيطة لكنها تُخفي حالات التوتر التي عانت منها الشخصية، كقوله:" النفاذ إلى هنا مثل الولادة.."[86] إنه تشبيه بسيط لكنه مركّز ويحمل أبعادا شعرية غاية في الإغراق والتجاوز، وتستمر عباراته بهذا الشكل الموحي حاملة معها تجاوزا على المستوى التداولي في النص (في حالة العري الروحي، مشروع أذيّة، بعض الذكورة تلمع في وجه المرآة...) حيث تخلق في مجملها فجوة تحفّز المتلقي نحو الإبحار بالنص إلى مستويات أخرى تصل إلى الشعرية وما تحمل من جنون اللغة، وهنا يلتقي الجنون بالجنون ليقدّما عبارات مترعة بالاختلاف والشعرية (حولي كل معاني الغياب، ومهرجان من العدم يضعني في مداه... لا جسد هنا يقبع تحت غربال أمي) إنها عبارات شعرية بامتياز وكأننا أمام نص شعري مدمج في حركية السرد، فاللحظات التأمليّة للمعتوه دفعته لاختراق اللغة وتمرير مستويات عميقة منها كي تستوعب تجربته المحلّقة، فاللغة السردية بمستوياتها السطحية لا يمكنها احتواؤه لهذا نجده في كل المواقف التي ينفصل فيها عن واقعه يعبّر بهذا المستوى اللغوي التجاوزي. كما نشير في هذا المستوى إلى توظيف الرمز باعتباره نظاما تصويريا متميّزا وأكثر قدرة على تمرير حمولات معرفية كثيرة بأقل العبارات، كما تمنحه قدرته على توسيع دائرة التأويل مما يجعله أكثر إنتاجية في النص ومفتاحا للتعدد القرائي، ومن أهم الرموز في هذه الرواية نجد المقابر الثلاثة التي تعد رمزا دينيا وتاريخيا في الوقت ذاته، فتشير إلى جذور الفضاء وتداخل الأديان وحضور الإنسان على اختلاف مرجعيّته واحتفائه بالمكان، كما يظهر السجن وهو رمز الاستبداد

والظلم والقهر وقمع الحرية، أما الوادي وما قد يحمل من خير في الماء إلا أنه مثّل هنا رمزا سلبيا لما ارتبط بالموت (حكاية الجد مع اليقطينة) كما تعالق مع التطوّر الحضاري وما حمله من نقمة المواد السامة والتلوّث والروائح الكريهة التي حملها وأضرّت بالمحيط والسكان، بهذا يظهر أن حضور بعض الفضاءات في هذه الرواية لم يكن لذاتها بل حملت معها قيما رمزية أضافت للنص أبعادا أخرى في التلقي.

إضافة لما تتقدّم يمكننا تتبّع الكثير من المقوّمات السردية الأخرى التي تأثّرت في مساراتها وانكسرت بفعل الجنون، كالشخصيات مثلا واضطراب الهوية والراوي وانفصام الرؤية وغيرها من التشكيلات البنائية للرواية، حيث أثّر الجنون عليها وطبعها بطابعه المتميّز، لهذا نخلص في الأخير أن تيمة الجنون عملت باعتبارها قيمه مهيمنة على هذه الرواية على توجيه البنيات السردية، ورسم ملامحها بما يتوافق والجنون، وكل هذه العملية التفاعلية ساهمت بدورها في تقديم جمالية مختلفة للنص وطبعت التلقي بطابع مختلف.

الإحالات:

[1] ينظر، لطفي الشربيني، معجم مصطلحات الطب النفسي، مراجعة، عادل صادق، مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، دط، دت، ص 61.

[2] المرجع نفسه، ص 148.

[3] ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2006م، ص 57.

[4] المرجع نفسه، ص 50.

[5] المرجع نفسه، ص 54.

[6] ينظر، كلود كيتيل، تاريخ الجنون، من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، ترجمة، سارة رجائي يوسف/كريستينا سمير فكري، مراجعة، داليا محمد السيد الطوخي، الناشر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة (مدونة المؤسسة على الموقعwww.hindawi.org)، مصر، ط1، 2015م، ص 73، ص 74.

[7] إسماعيل يبرير، وصية المعتوه –كتاب الموتى ضد الأحياء- دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013م، ص 07.

[8] الرواية ص 12.

[9] الرواية ص 12.

[10] الرواية ص 18.

[11] الرواية ص 19.

[12] الرواية ص 38.

[13] الرواية ص 29.

[14] الرواية ص 36.

[15] الرواية ص 41.

[16] الرواية ص 63.

[17] الرواية ص 64.

[18] ينظر، الرواية ص 68.

[19] الرواية ص 80.

[20] الرواية ص 81.

[21] الرواية ص 102.

[22] الرواية ص 103.

[23] أبو نصر السّراج الطّوسي، اللّمع، تحقيق، عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، (لجنة نشر التراث الصوفي)، طباعة ونشر، دار الكتب الحديثة، مصر، مكتبة المثنى، بغداد/ العراق، دط، 1380هـ/ 1960م، ص 65.

[24] المرجع نفسه، ص 101.

[25] أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، نسخة pdf، من موقع مكتبة المصطفى، دط، دت، عبر الرابط،www.al-mostafa.com ، ص 77.

[26] ينظر، الرواية ص 104.

[27] الرواية ص 105.

[28] ينظر، الرواية ص 114.

[29] الرواية ص 117.

[30] الرواية ص 117.

[31] ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ص 61.

[32] ينظر الرواية ص 130.

[33] ينظر الرواية ص 138.

[*] هذا النص من تأليفي وقد عرضتُه على صاحب الرواية، وهو من باب تفاعل المتلقي مع النص الروائي، فقد رأيت أن النهاية غير مؤثرة فيّ كمتلقي فتجاوزتها لنهاية تليق بشخصية إدريس –على الأقل من وجهة نظري-.

[34] الرواية، ص 18.

[35] الرواية، ص 131.

[36] ينظر الرواية، ص 130.

[37] محمد حسن غانم، الاضطرابات النفسية والعقلية والسلوكية، الناشر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة/مصر، ط1، 2006م، ص 239.

[38] الرواية، ص 20.

[39] الرواية، ص 21.

[40] الرواية، ص 23.

[41] ينظر، الرواية، ص 25.

[42] ينظر، الرواية، ص 48.

[43] ينظر، الرواية، ص 87.

[44] ينظر، الرواية، ص 89.

[45] ينظر، الرواية، ص 41.

[46] ينظر، الرواية، ص 81.

[47] شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ، 2010م، الجزائر، ص 63.

[48] ينظر، الرواية، ص 108، ص 109.

[49] ينظر، الرواية، ص 97.

[50] ينظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1991. ص 53.

[51] حسن عليان، تداخل الأجناس الأدبية، الرواية والسيرة، سيرة مدينة وشعب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013م، ص 424.

[52] جنيت، كولدنستين، رايمون، كريفل، بورنوف/أويلي، آيزنزفايك، ميتران، الفضاء الروائي، ترجمة، عبد الرحيم حُزَلْ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2002م. من مقال، رولان بورنوف و ريال أويلي، معضلات الفضاء، ص99.

[53] شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، في الرواية والقصة والسينما، ص 52.

[54] ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة -195-، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة، بغداد/العراق، دط، 1986 ص، 74.

[55] مونيكا فلود رنك، مدخل إلى علم السرد، تر، باسم صالح حميد، مراجعة، مي صالح أبو جلود، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط1، 1433هـ/ 2012م، ص 90.

[56] الرواية، ص 92.

[57] الرواية، ص 23، ص 24.

[58] ينظر، مونيكا فلود رنك، مدخل إلى علم السرد، ص 89.

[59] الرواية، ص 125.

[60] الرواية، ص 123.

[61] الرواية، ص 114.

[62] نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو - الجزائر، دط، ص 98.

[63] ينظر، محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي، تقنيات ومناهج، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007م، ص 80.

[64] ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء –المغرب، دط، 1990م. ص 35.

[65] ينظر، جنيت، كولدنستين، رايمون، كريفل، بورنوف/أويلي، آيزنزفايك، ميتران، الفضاء الروائي، من مقال، ميشيل رايمون، التعبير عن الفضاء، ص59.

[66] الرواية، ص 56.

[67] الرواية، ص 94.

[68] الرواية، ص 102.

[69] الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م، ص 39.

[70] الرواية، ص 138.

[71] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004. ص 192.

[72] ينظر، سعيد بنكَراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008م. ص140.

[73] الرواية، ص 28.

[74] ينظر، سيجموند فرويد، وليم شتيكل، الكبت، ترجمة، علي السيد حضارة، المكتبة الشعبية، القاهرة/مصر، دط، دت، ص 15.

[75] الرواية، ص 26.

[76] ينظر، كلود كيتيل، تاريخ الجنون، من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، ترجمة، سارة رجائي يوسف/كريستينا سمير فكري، مراجعة، داليا محمد السيد الطوخي، الناشر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة (مدونة المؤسسة على الموقعwww.hindawi.org)، مصر، ط1، 2015م، ص 50.

[77] ينظر سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، سلسلة علامات، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1. ص 80.

[78] الرواية، ص 126.

[79] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 211.

[80] الرواية، ص 98.

[81] ينظر أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2004. ص 38، ص 39.

[82] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 212.

[83] الرواية، ص 125.

[84] الرواية، ص 124.

[85] ينظر، محمد حسن غانم، الاضطرابات النفسية والعقلية والسلوكية، الناشر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة/مصر، ط1، 2006م، ص 244.

[86] الرواية، ص 24.