العلامة والمرجع
سيمياء المرجعيات التاريخية في رواية «العمامة والقبعة» لصنع الله إبراهيم

د. محمد إبراهيم عبد العال
مدرس الأدب والنقد الحديث
قسم اللغة العربية وآدابها
(كلية الآداب – جامعة المنوفية)

ملخص:

تتناول هذه الدراسة إشكالية تداخل التاريخي والسردي نظريًا في النصوص الروائية عامة، وتطبيقًا على رواية «العمامة والقبعة» للروائي المصري/ صنع الله إبراهيم بصفة خاصة؛ حيث تنبع الإشكالية الأساسية لحضور التاريخي في بنية الأدبي من طبيعة الخطاب الروائي ذاته، وخصوصيته الجمالية، وسماته التخييلية؛ وتتمثل هذه الإشكالية في الكيفية التي يشتغل من خلالها الخطاب التاريخي شبه السردي ضمن بنية السردي التخييلي شبه التاريخي، بالإضافة إلى إشكالية حضور خطابات ثقافية أخرى ضمن البنية الجمالية للنص. وتحاول الدراسة حل هذه الإشكالية من اتجاهات عدة، منها ما يخص الرؤية النظرية حول تداخل التاريخي والسردي في النصوص، ومنها ما يتعلق بتحليل النص الروائي المدروس؛ حيث ينبني نسق رواية «العمامة والقبعة» على مبدأ التوازي (شكلا ومضمونًا) مع المرجع التاريخي، ومن ثم جاءت مرجعيات علاماته النصية متأرجحة بين التاريخي والمتخيل. لذا فقد اهتمت الدراسة بتحليل سيمياء الشخصيات في الرواية، وبخاصة فيما يخص خطاب الجسد الذي ارتكزت عليه الرواية في مسارها السردي، كما اهتمت الدراسة بتحليل عتبات النص وكشف رمزيتها وفاعلية المؤلف الفعلي، بما هو ذات تاريخية–اجتماعية في عملية الترميز هذه، ومن ثم تحليل النص ككل بوصفه علامة كلية، في تصنيفها الأيقوني كما الرمزي.

كلمات مفتاحية: العلامة – المرجع – سيمياء المرجع التاريخي – العمامة والقبعة – صنع الله إبراهيم.

* * * *

The Sign and the Referent: The Semiotics of Historical Referentialities in Ṣunʿ Allāh Ibrāhīm's *The Turban and the Hat*

Abstract:

The present study explores the problematic of the theoretical overlap between the historical and the narrative in fictional texts in general, and in Ṣunʿ Allāh Ibrāhīm's *The Turban and the Hat* (2013), in particular. The problematic of the presence of the historical in the structure of the literary stems from the nature of the narrative discourse itself, its aesthetic peculiarity and its imaginary aspects. This problematic is embodied in the way through which the quasi-narrative historical discourse functions within the structure of quasi-historical narrative discourse, in addition to its manifestations in other cultural discourses. The study attempts to solve this problematic from various angles, such as the theoretical view related to the historical-narrative overlap in fictional texts and the analysis of the fictional text under investigation, where the pattern of *The Turban and the Hat* is based on the principle of parallelism, in both form and content, with the historical referent; hence the oscillation of the referentialities of its textual signs between the historical and the imaginary. The study, therefore, pays much attention to the semiotics of characters in the novel, especially to the discourse of the body, on which the novel is based in its narrative path. The study also analyses the thresholds of the text, revealing their symbolism and the agency of the actual author as a socio-historical subject in this process of encoding. Accordingly, the study presents an analysis of the text as a whole as being a total sign, both in its iconic and symbolic classification.

Keywords: Sign, Referent, The Semiotics of Historical Referentiality, *The Turban and the Hat*, Ṣunʿ Allāh Ibrāhīm, Arabic novels

.

مدخل: جدل التاريخي والسردي.

ثمة تناقض أولي بين المصطلحين: الأدب والتاريخ؛ أما الأول (الأدب) فيحيل إلى مجموعات من النصوص التي صنفتها النظرية الأدبية أجناسًا أدبية، وهذا التصنيف النوعي لا يعني غياب القاسم المشترك بين هذه الأنواع من النصوص، وهي كونها نصوصًا متخيلة، وإن أغرقت في إحالتها إلى الواقع أو تلبسَّت به. إن وسم نص ما بالأدبي، بدءًا، يعني أن هناك فاعلية مركزية للخيال في تشكيله، ولا يحد من هذه الصفة (مخيَّل) أن يكون هذا النوع الأدبي أو ذاك أكثر لحمة بالاجتماعي؛ كما تعني هذه الفاعلية لمركزية الخيال، أيضا، أن هناك مساحة من حرية الذات وإرادتها في تشكيل هذه النصوص على مستوى الخصائص الفنية وتشكيلها الجمالي.

أما المصطلح الثاني (التاريخ) فيحيل إلى خطاب شبه منضبط من النصوص، أيضًا؛ ولكنها، وعلى النقيض من نصوص الأدب، تؤكد واقعية ما تحيل إليه من أحداث/ وقائع، كما أنها تكرّس قيمة المرجع والوثيقة في صياغة نصوصها، مهما اتسمت هذه النصوص بشعرية مفرداتها وبلاغة صياغتها؛ وعلى العكس من الخطاب الأدبي، تفرض طبيعة خطاب التاريخ تقليص مساحة الحرية الممنوحة للذات في التعامل مع الوقائع التاريخية، اللهم إلا في إطار تحليل العلاقات بين الوقائع واستنباط بعض النتائج حول هذه الوقائع.

وعلى الرغم من هذا التمايز «المعرفي» بين الأدبي والتاريخي عامةً، فإن ثمة تقاطعات بين خطاب التاريخ وبعض نصوص الأدب التي تنبني أدبيتها على تمثيل الواقع، ونقصد تحديدًا النص الروائي بوصفه أكثر النصوص الأدبية لصوقًا بالواقعي الاجتماعي. فمن ناحية أولى يعتمد النص الروائي على عنصرين بنيويين مشتركين بينه وبين التاريخي، وهما «الزمان» و«المكان»؛ فهذان العنصران مركزيان في كلٍّ من النصين: السردي والتاريخي؛ بل إن وجودهما في السردي «التخييلي» يعتمد في الأساس على كونهما جزءًا أصيلًا من الواقعي، كما أنهما يزمّنان التخييلي (يؤرخانه)، ومن ثم يلعبان دورًا ما في تكريس الإيهام بواقعية المتخيل، أو بعبارة أخرى: تكريس الإيهام بتاريخيته. ومن ناحية ثانية يعتمد النص الروائي على «الحدث/الوقائع» بوصفه عنصرًا بنيويًا يجسد متن الحكاية، ومن خلال التسلسل الزمكاني وتنامي الأحداث ينبني السردي في ديناميته، كما يتبدَّى التاريخي في

حركته. من ناحية ثالثة يعتمد النص الروائي على مركزية «الذات/ الشخصية» بوصفها العنصر الذي يحرك الأحداث، ويتنامى خطها السردي من خلاله، والشخصية الروائية – مهما كانت درجة تخييلها– لا تنفلت من هيمنة المحمول الاجتماعي عليها فهو الذي يشكل سماتها؛ في المقابل يهتم الخطاب التاريخي –في بعض أنماطه– بالشخصيات المركزية في التاريخ بوصفها الفاعل الأساس في حركته؛ مع ملاحظة أن كلًّا من مقاربات الأدبي والتاريخي –على حدة– حاولت عزل الذات قدر الإمكان لأسباب تبدو منهجية.

هذه التقاطعات بين كلٍّ من السردي والتاريخي تؤكد العلاقة الوشيجة بين الخطابين: الروائي والتاريخي، فكلاهما يمتاح من الآخر أدوات تحققه، حيث ينبني السردي على عناصر شبه تاريخية، كما ينبني التاريخي من خلال تقنيات نصية شبه سردية؛ «إن القصص شبه–تاريخي، تمامًا كما أن التاريخ شبه–قصصي، ويكون التاريخ شبه–قصصي بمجرد أن يضع شبه–حضور الأحداث أمام عيون القارئ عن طريق إضافات سردية حية.. ويكون السرد القصصي شبه–تاريخي بمقدار ما تكون الأحداث غير الواقعية المروية وقائع ماضية بالنسبة للصوت السردي الذي يخاطب القارئ؛ وبهذا تشبه الأحداث الماضية ويشبه القصص التاريخ»[1]. إن العناصر السردية (الزمكان – الحدث – الشخصية) معطيات واقعية/اجتماعية في المقام الأول، وتاريخية في المقام الثاني حين تصبح الوقائع موضوعًا لخطاب التاريخ، ومتخيلة في المقام الثالث حين يمارس الخطاب الروائي فاعليته السردية على هذه الوقائع جميعها ليحوّلها من تاريخيتها إلى سرديتها المتخيلة، مع الاحتفاظ بخط غير مرئي يربط السردي بالتاريخي، ويسقط كلا منهما على الواقعي؛ بحيث تتضافر هذه العناصر فيما بينها بشكل سرّي لا يوهم بواقعيتها هذه المرة، بل يضاعف من إحالتها إلى التاريخي عبر وسيط جمالي متخيل، وبشكل لا يهدر من خصوصيتها الجمالية أو سماتها التخيلية؛ ويبقى الفارق الحاسم بين الخطابين مشروط بقصدية المؤلف: «وجهة النظر» في حالة الخطاب الأدبي السردي، و«الانحياز الأيديولوجي» في حالة الخطاب التاريخي.

[1]- بول ريكور: **الزمان والسرد**، الجزء الثالث «**الزمان المروي**»، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٦م، ص٢٨٧.

يعرِّف ابن خلدون التاريخ قائلا: «إن **فن التاريخ** من الفنون التي تتداولها الأمم والأجيال...؛ إذ هو في ظاهره لا يزيد على **إخبار** عن الأيام والدول والسوابق من القرون الأول... وفي باطنه **نظرٌ وتحقيق** ...؛ فهو لذلك أصيل في الحكمة»[1]. إن التاريخ –وفقًا لتعريف ابن خلدون– «**فنٌ من الفنون**»، وفنية التاريخ تعني أن النص التاريخي ينطوي على فاعلية ما لإرادة حرة للذات التي تتصرف في وقائع الأيام والدول والأحداث السابقة، تتمثل هذه الحرية في كيفية سردها للوقائع أو «**الإخبار**» بها، ويكون هذا التصرف وفقًا لوجهة «**النظر والتحقيق**» الخاصة بالمؤرخ أو وعيه التاريخي؛ فقد يعمد المؤرخ إلى التركيز (التبئير بالمصطلح السردي) على بعض الوقائع التاريخية لتمرير موقفه الأيديولوجي وانحيازه التاريخي، أو قد يعمد إلى الربط والتحليل وإقامة العلاقات بين الوقائع بهدف استنباط ما يود أن يؤكد عليه بوصفه حقيقة تاريخية. تتمثل المحددات الوظيفية الثلاثة للتاريخ عند ابن خلدون في: (الوظيفة الفنية «الجمالية» – الوظيفة الإخبارية «التواصلية» – الوظيفة الاستدلالية «التحليلية»)، وهي لا تبتعد كثيرًا عن المحددات النظرية حول النص الروائي، غير أن اختلاف قصدية المؤلف من جهة، واختلاف نمط الاتكاء على المرجع من جهة أخرى، هو ما يميز نصوص الخطاب التاريخي عن نصوص الخطاب السردي. وبكلمة: فإن خطاب التاريخ –وفقًا لتعريف ابن خلدون– هو نتاج عملية متراكبة، تبدأ بالتداول المعلوماتي (الإخباري) الذي يُصاغ وفقًا لتقنيات لغوية (فنية شبه سردية)، ويكون دور هذه التقنيات بناء متن الحكاية التاريخية (فنيًّا) التي تؤدي بالنظر والتحقيق الاستدلالي (التحليلي) للوصول، تأويليًا، إلى الحكمة والعبرة (وجهة النظر)؛ وهو ما يؤشر على علاقات قائمة بالفعل بين التاريخ بوصفه خطابًا حول وقائع/ أحداث اجتماعية ماضوية، والنص السردي (الروائي تحديدًا) بوصفه خطابًا متخيلًا عن أحداث سرد– اجتماعية، وعلى تخومهما خطابات تتسرب إليهما لتتداخل وتشتبك وتستشكل.

لا يكون حضور التاريخي في بنية النص الأدبي كما هو في صورته الخطابية في حقله المعرفي المستقر (التاريخ)، وإنما يتجلى في صور شتى، تتعدد بتعدد إمكانات السرد

[1]- عبدالرحمن بن خلدون: **المقدمة**، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، بالاعتماد على الطبعة التي أصدرتها «لجنة البيان العربي» بتحقيق: علي عبد الواحد وافي، ص٧. (بتصرف)

التخييلية؛ فقد يتجلى التاريخي بوصفه بنية شكلية كلية يُؤطَّر من خلالها النص السردي، وقد يتمثل بوصفه عنصرًا سرديًا بنيويًا يخترق بنية الخطاب السردي ككل، فيشتغل الأخير من خلاله، وقد يتبدى بوصفه خطابًا مرجعيًا تُتأول العلامات الروائية (الرموز) من خلاله؛ وفي هذا كله يظل حضور التاريخي بوصفه مساحةً ممتدة أمام الإمكانات النصية لبناء عالم السرد الممكن، أي بوصفه تأويلا للعالم، أو إعادة بناء له. من ناحية أخرى فإن حضور التاريخي في ثنايا الأدبي يؤكد الدور الذي تلعبه موسوعة المعارف الثقافية –حسب مفهوم أمبرتو إيكو[١]– في إنتاج هذا النمط من النصوص الروائية وتلقيه وتأويله، بما يستدعي دورًا فعالًا للقارئ في كشف رمزيته، وإسقاط هذه الرمزية على الواقع؛ إذ «تقدم الرواية التاريخية واقعًا مرويًا يرتكز ثباته على تقديم أحداث أو مواقف أو شخصيات تم تناولها في نصوص أخرى، وكأن وجودها التجريبي قد تم التصديق عليه في هذه النصوص ذاتها، بحيث إن القارئ يتعرف عليها، لكونها تشكل جزءًا من دائرة معارفه الثقافية، ويحيلها إلى إطار مرجعي ممتد»[٢]. وإذا كان حضور التاريخي في الأدبي بمثابة تأويل للعالم فإن تلقي التاريخي في إطار البنية الجمالية للسردي يعد، بشكل ما، تأويلاً جماليًا للتاريخ. وإذا كان المؤلف الروائي يقوم –عبر تمثيلاته السردية– بتفكيك الخطاب التاريخي وتوظيفه «جماليًا» في نصه، فإن المتلقي من جهة أخرى عليه أن يقوم بإعادة تنظيم الإحالات المرجعية لعلامات النص استنادًا إلى نسقية النص نفسه، وفي هذه المسافة بين المؤلف والمتلقي تنشحذ طاقات تأويل

١- يفرّق أمبرتو إيكو بين القاموس (المعجم) والموسوعة، ففي حين يتمثل الهدف الأسمى للقاموس في وصف معرفتنا بالعالم استنادًا إلى حدود لسانية فقط، فإن الموسوعة تروم الإمساك بمعرفتنا للعالم من خلال الخطابات المعرفية، ويضع إيكو تصورًا مفهوميًا منفتحًا للموسوعة بشكل يجعل وصفها بالثقافية متلازمًا؛ ويمكننا تلخيص هذا التصور في النقاط الآتية:

- الموسوعة مسلمة سيميائية، أي فرضية إبستمولوجية يجب أن تستثير الاكتشافات والتمثلات الجزئية والمحلية للكون الموسوعي.
- المعرفة الموسوعية لا تدرج ضمنها -كما كان يتخوف القاموسيون- كل المعارف المخصوصة الممكنة التي يتوفر عليها فرد معزول، إنها تشتمل فقط على تلك التي تدرجها الثقافة ضمن الإرث المعرفي الجماعي.
- التمثيل الموسوعي الذي تتحدد داخله المؤولات باعتبارها وحدات ثقافية يفترض وجود نسق دلالي شامل يشكل مجمل معارفنا حول العالم، شريطة أن تكون هذه المعرفة قد استقرت اجتماعيًا. إن هذا النسق ليس سوى فرضية منهجية أو مسلمة سيميائية.

لمزيد من التفصيل يُراجع: أمبرتو إيكو: **العلامة «تحليل المفهوم وتاريخه»**، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٠م، ص١٦٠، وص١٦٤، وص١٧٢.

٢- ثيليا فرناندیث بريتو: **شعرية الرواية التاريخية بوصفها جنسًا أدبيًا**، ترجمة: نادية جمال الدين، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٩٨، شتاء ٢٠١٧م، ص١٤٢.

الأدبي، وتنفتح معها إمكانات تأويل التاريخي، ويتضافران فيما بينهما لصالح إعادة تأويل العالم، تاريخيًا وجماليًا، وبينهما الواقعي الاجتماعي، بوصفه ركيزة تأويل كل نص أدبي.

إن العلاقة بين التاريخي والسردي، في ظاهرها، علاقة بين متناقضين، بيد أن هذا الجمع بين خطابين متمايزين في بنية نصية واحدة جدير بإحداث حالة من الصراع الجدلي، بالمفهوم الماركسي، بين الخطابين (شكلا ومضمونًا)؛ ويبقى تأويل المتلقي لقصدية المؤلف الضابط لتجليات هذا الصراع ومراوغات خطاباته – استنادًا إلى تأويل «وجهة نظر» المؤلف الضمني. إن الإشكالية الأساسية لحضور التاريخي في بنية الأدبي تنبع من طبيعة الخطاب الحاضن له (الخطاب الروائي)، وتتمثل هذه الإشكالية في الكيفية التي يشتغل من خلالها الخطاب التاريخي شبه السردي ضمن بنية السردي التخييلي شبه التاريخي، بالإضافة إلى استشكالهما مع خطابات أخرى من خطابات الثقافة. وانطلاقًا من هذه الإشكالية تسعى الدراسة إلى البحث في الكيفية التي تم من خلالها توظيف الخطاب التاريخي في رواية «العمامة والقبعة»[1] للروائي المصري صنع الله إبراهيم؛ حيث تحاول الدراسة أن تكشف عن التقنيات النصية وآليات نسقها التي وظفت الخطاب التاريخي ليصبح عنصرًا من عناصر البنية السردية الجمالية للنص، دون أن يفقد السردي خصوصيته التخييلية، ودون أن يتخلى التاريخي عن مرجعياته الواقعية.

* * * *

سيمياء التاريخي في رواية «العمامة والقبعة»:

في النصوص الروائية التي تتكئ على استحضار التاريخي في بنيتها تكون ثمة مرجعيتان لخطاب السرد في الرواية: **مرجعية تاريخية** (خطابية – خارجية) تعمل كأفق مرجعي لأحداث النص الذي يتلمَّس منها بعض السمات الشكلية لتعميق إحالته إلى التاريخي، و**مرجعية نصية** (علاماتية – داخلية) ترتبط بسيرورة السرد، وبشخصيات عالمه

[1]- صنع الله إبراهيم: **العمامة والقبعة**، الطبعة الأولى عن دار المستقبل العربي، القاهرة، ٢٠٠٨م، والطبعة الثانية عن دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ٢٠١٣م.

الممكن، وبزمكانيته لتعميق الإحالة إلى ذاته، نصًّا وجنسًا أدبيًا (رواية). وبين هاتين المرجعيتين يتجلى جدل الخطاب التاريخي والنص السردي على مستويي: المضمون (المعلوماتي)، والشكل (الجمالي). وتتراوح بينهما «وجهة النظر» التي تمثل، بشكل ما، رؤية للتاريخ (العالم "حسب إدوارد سعيد") من خلال السردي (العالم الممكن). وحضور التاريخي في رواية «العمامة والقبعة» –مرجعيًا ووثائقيًا– لا يعني بالضرورة، أن الرواية تاريخية أو تأريخية أو وثائقية، فهو يحضر عبر علامات نصية بوصفه عنصرًا بنيويًا من عناصر البنية السردية، ومشروطا بنسقية النص وجمالياته، بما يفرض على قارئ نص «العمامة والقبعة» أن يتناوله في ضوء كل من:

أولاً:محدداته النصية؛ أي بوصفه خطابًا متخيلًا.

ثانيًا:موضوعه السردي؛ أي بوصفه منتجًا جماليًا مخترِقًا للتاريخي ومخترَقًا به في آن.

هذا دون إغفال بناء علاقته بمرجعياته المتعددة، سواء مرجعيته المباشرة (وقائع التاريخ – الوثيقة)، أو مرجعيته الأوسع (الخطاب التاريخي بوصفه معرفةً)، أو مرجعيته الثقافية الأكثر اتساعًا (حوار الحضارات أو صراعها، ولا فرق)؛ وهو ما يعني قراءة مرجعية التاريخي في إطار شكلانية السردي. صحيح أن المرجعية التاريخية للسردي تؤطر صيرورة الحدث الروائي، إلا أن هذا الأخير قادر على أن يكون بديلاً من الأول تحت شروط نسقيته من جهة، ونواتجها الجمالية من جهة أخرى؛ وبذا تبقى القصدية الفنية «الجمالية» العامل الحاسم في التصرف بالتاريخي ووثائقه، بأحداثه وشخصياته وأصواته، وحتى تفسير سلوكها، مهما بالغ النص الروائي في الإيهام بتماهيه مع الوثيقة التاريخية[1].

[1]- تناول بول ريكور التعالق الإشكالي بين التاريخ والسرد ملخصًا الأطروحات السردية حول القصدية التاريخية في نمطين: (**الأولى**) أن السرديين بينوا أن المرء حين يروي أحداثًا فإنما هو يفسّر. إن الـ di'allela ، أي «الواحد بسبب الآخر» الذي يشكل -حسب أرسطو- الرابطة المنطقية للحبكة أصبح نقطة الانطلاق الضرورية لأية مناقشة للسرد التاريخي. ولهذه الأطروحة عدد من النتائج، يقول: «إذا كان كل سرد يوفر ارتباطًا، وذلك ببساطة بسبب عملية الحبك، فإن هذا البناء يمثل بالفعل انتصارًا على التعاقب الزمني البسيط، ويجعل من الممكن التمييز بين التاريخ والإخبار chronicle. فضلا عن ذلك، إذا كان بناء الحبكة هو ممارسة للحكم، فإنه يقرن السرد بالراوي، وبالتالي يسمح لـ "وجهة نظر" الأخير أن تفك ارتباطها بالفهم الذي قد يحمله الفاعلون أو الشخصيات في القصة حول إسهامهم في تقدم الحبكة». (**الثانية**) تخص النماذج التفسيرية لبنية السرد التاريخي؛ حيث تجيب الأطروحات السردوية عن الميل إلى تنويع الإمكانات التفسيرية للسرد وترتيبها حسب الأهمية. يقول: «لقد نظرتُ مثلا إلى بنية الجملة السردي على أساس أنها تقبل نوعًا معينًا من السرد التاريخي يستند على تواريخ موثقة (دانتو). ثم شهدنا تنويعًا معينًا في فعل التصور (منك)، بل حتى رأينا، لدى المؤلف نفسه، كيف أن التفسير التصوري نفسه يصبح نمطًا تفسيريًا واحدًا بين أنماط أخرى، إلى جانب

ينبني النسق الأدبي لرواية «العمامة والقبعة» على مبدأ التوازي (الشكلي) بينها وبين مرجع تاريخي هو كتاب عبدالرحمن الجبرتي «عجائب الآثار في التراجم والأخبار»؛ إذ يعتمد صنع الله إبراهيم على شكل اليوميات التاريخية نفسها في كتاب الجبرتي (التاريخ الحولي) في بناء الشكل الروائي، هذه اليوميات يدونها «سرديًا» شخصية متخيلة هو أحد طلاب الأزهر الشريف الذي اصطفاه أستاذه المؤرخ عبدالرحمن الجبرتي، فانتقل ليعيش في بيته ويساعده في كتاباته، ويكون عينه التي تنقل له ما يدور من أحداث في أثناء الحملة الفرنسية على مصر؛ ويسوِّغ دور هذا (الراوي) –الذي يمكن تصوره بوصفه «مؤرخًا سرديًا»– ويومياته السرد–تأريخية مسوغات عدة:

- تعويض فتور أستاذه الجبرتي في تدويناته التاريخية بعد وفاة الشيخ محمد مرتضى الزبيدي الذي كان قد طلب منه كتابة تواريخ الأعلام، والتي تمثل الأجزاء الأربعة الأولى من كتابه «عجائب الآثار في التراجم والأخبار».
- هذا الطالب نفسه هو المصدر الحي الذي يتلقى منه الجبرتي كثيرًا من الأخبار والأحداث التي يدونها حول أحداث الحملة الفرنسية على مصر؛ حيث اعتاد الجبرتي أن يرسل تلميذه ليتقصى له الحوادث والأخبار بعد أن قرر أن يستكمل تدويناته.
- يدون هذا الطالب (الراوي) ما يغفله أستاذه في كتاباته التي يسميها «طيارات»، حيث وجد بعد تجسسه على أوراق أستاذه أنه يغفل بعض التفاصيل والأحداث المهمة[1] في طياراته التي تعد المسوَّدة الأولى لتأريخه للحملة الفرنسية في كتابيه: «عجائب الآثار» و«مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس»؛ ومن ثم قرر (الراوي/ المؤرخ السردي) أن يتبع منهجًا مختلفًا في الكتابة التأريخية «الإخبارية»، فنجده يذكر أن أستاذه يتجنب

التفسير المقولاتي categorical والتفسير النظري. وأخيرًا مع هيدن وايت يُوضع "الأثر التفسيري" الذي يميز الحبك في منتصف الطريق بين ذلك التابع للجدال وذلك التابع لخط القصة.. يأتي بعد هذا أن التفسير عبر الحبك، الذي تم تمييزه عن التفسير المتأصل في خط القصة، يصبح جزءًا من تصور تفسيري جديد من خلال الارتباط مع التفسير عبر الجدال والتفسير عبر المضمون الأيديولوجي».

- يُنظر، بول ريكور: **الزمان والسرد**، الجزء الأول: «**الحبكة والسرد التاريخي**»، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، ص٢٨٠ – ٢٨١

[1]- يُنظر فيما يخص إغفال الجبرتي لخبر إعدام محمد كريم وتعجب (الراوي) من هذا، **العمامة والقبعة**، ص٥٦.

الحديث في الأمور الشخصية في تدويناته التأريخية، ويقف هو متحيرًا، هل يسير على منهج أستاذه نفسه أم يخالفه؟[١]

- يعد كلٌّ من التلميذ (الراوي) والأستاذ (الجبرتي) ممثلين للطبقة المثقفة في المجتمع المصري في ذلك الوقت، حيث كان التعليم الأزهري نظام التعليم الأوحد المتاح، ما يعني أن ما يكتبه (الراوي) من يوميات تاريخية «متخيلة سرديًا» يقع على القدر نفسه من أهمية كتاب أستاذه الجبرتي.

هذا الطالب الأزهري الذي لم تذكر الرواية اسمه، تأكيدًا على وظيفيته كراوٍ، حين يقوم بدور الراوي (المؤرخ السردي) يضعنا أمام تصور سردي جمالي للتاريخ، وهو ما يلفتنا إلى إشكالات التاريخي نفسه، كما يلفتنا إلى مداخلة السردي على التاريخي، إذ يتسع السردي – نظرًا لأدبيته– ليستوعب هذه الإشكالات ويوظفها ضمن بنيته ليقدم مداخلته على التاريخي؛ وتتجلى بعض هذه الإشكالات فيما يلي:

أولاً: خصوصية (شهادة العيان) التي تميز بها (الراوي)، وهي خصوصية تتمثل في الفارق بين المؤرخ شاهد العيان والمؤرخ نقلا عن غيره[٢]، حيث يكون (الراوي) شاهد عيان على الأحداث التي ينقلها إلى الجبرتي، فينتقي (الجبرتي) منها ويصنفها ويدونها في يومياته التأريخية (تاريخ الجبرتي). وبتطور مسار السرد نجد كلا من (الراوي)

١- يُنظر ما يخص حيرة (الراوي) حول تدوين واقعته مع الجارية (ساكتة)، **العمامة والقبعة**، ص٢٠.

٢- يميز عبدالله العروي في تنظيره لوضعية المؤرخ بين كل من الرواي والسامع والواعي، يقول: «الراوي، إذ يروي، ليس مؤرخًا. إنه في الحقيقة غير حاضر لما يروي، وعبارة (قال الراوي) هي بالضرورة مقحمة في روايته. من يقحمها؟ الشخص الذي يوشك أن يكون مؤرخًا. يتحول السامع إلى مؤرخ عندما يتبع الرواية بملاحظات حول شخصية الراوي. هو الذي يثبت وجود الراوي إذ يذكرنا أن الحدث لا يحدّث، أي أن لا حدث بدون راوٍ. والمؤرخ يؤرخ إذا بقي في حدود ولم يتجاوزها، وإلا تحول إلى حكيم فيلسوف».

- عبدالله العروي: **مفهوم التاريخ (الألفاظ والمذاهب – المفاهيم والأصول)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ٢٠٠٥م، ص١٠٠.

والملاحظ أن العروي لم يذكر «شاهد العيان»، بمعنى أنه يفصل بين شاهد العيان بوصفه والراوي، على اعتبار أن الراوي لا يشترط في روايته للواقعة التاريخية أن يكون مشاهدًا لها، ومن ناحية أخرى فإنه يميز «الراوي» عن كل من «السامع/ المؤرخ» و«الواعي/ الفيلسوف»؛ فالراوي هو من ينقل الوقائع (مروية له من غيره) إلى السامع/ المؤرخ ليدونها تاريخًا، ومحض التدوين يجعله مؤرخًا، أما إن تعامل مع الواقعة ووعيها وحللها وربط بينها وبين غيرها واستنبط منها فإنه في هذه الحالة يتحول إلى واعٍ (حكيم أو فيلسوف). أما في حالة رواية «العمامة والقبعة» فإن الراوي يتميز بكونه في الأصل «شاهد عيان» على كثيرٍ من الوقائع؛ ومن ثم يتفرع دوره إلى (أولا) راوٍ يقص ما شاهده وسمعه إلى الجبرتي ليدونها تاريخًا، و(ثانيا) مؤرخ يدون ما شاهده وسمعه من أخبار في يومياته التأريخية (نص الرواية).

و(الجبرتي) يتبادلان دور شاهد العيان؛ حيث يصبح (الجبرتي) شاهد العيان على بعض الوقائع التي لم يُتَحْ لتلميذه حضورها، وبخاصة اجتماعات المشايخ والأعيان وكبراء المجتمع المصري مع بعضهم بعضًا، واجتماعات الديوان الخصوصي بحكم عضويته فيه، فيأتي ليروي لتلميذه تفاصيل هذه الاجتماعات؛ حتى أن الوثائق الخاصة ببيانات الفرنسيين ورسائلهم التي أوردها (الراوي) في أوراقه (نصه السردي) يكون (الجبرتي) هو مصدرها الأساس، ويطَّلع عليها (الراوي) خلسةً من خلال تفتيشه في أوراق أستاذه، بالإضافة إلى أن (الراوي) طلب بنفسه «طيارات» أستاذه التي دونها في الفترة التي غاب فيها (الراوي) عن القاهرة حين رافق الحملة الفرنسية على الشام، حيث عمل خلالها مساعدًا للضابط (هويه) الذي كان هو نفسه أحد مؤرخي الحملة الفرنسية.

ثانيًا: إشكالية التاريخ الرسمي في مقابل ما يمكن أن نطلق عليه «التاريخ السرّي»؛ إذ يبدو هذا النمط من الكتابة التاريخية التي تهتم بتفاصيل الحياة اليومية وسلوك الأفراد –وفقًا لبعض الاتجاهات– أكثر دلالة وشمولية من النص التاريخي الرسمي، حيث تعُد من أحد جوانبها وثائق اجتماعية؛ وهذه الإشكالية تثير تقاطعات وإشكالات أخرى بين الدرسين التاريخي والأنثروبولوجي الثقافي.

ثالثًا: إشكالية تصرّف المؤرخ في التاريخ؛ وذلك بذكر وقائع وإغفال أخرى والتركيز (التبئير) على وقائع بعينها، وهو الأمر الذي أنتج تصورًا عن الكتابة التاريخية بوصفها تاريخًا من منظور كاتبه، حيث أشارت بعض كتابات «فلسفة التاريخ» إلى أن النصوص التاريخية ليست هي وقائع التاريخ ذاتها، وإنما هي خطاب المؤرخ (سرده) حول الواقعة التاريخية. تتشابك هذه الإشكالية مع إشكالية سابقة (خصوصية شاهد العيان)، حين يكشف «الراوي/ المؤرخ السردي» بعض مواطن تصرف أستاذه بالوقائع التاريخية، وبخاصة فيما يخص إعادة صياغة (الجبرتي) ليومياته في صورة نهائية تتناسب مع تقديمها للصدر العثماني الأعظم (يوسف بك ضيا) الذي طلب من بعض المشايخ كتابة تاريخ الحملة الفرنسية على مصر بعد رحيلها، فحذف (الجبرتي) بعض المواضع التي قد يبدو فيها التمجيد أو الثناء على الحملة الفرنسية وآثارها، فأملى كتابه «الجديد

القديم» على تلميذه هذا[١]، وقدمها للصدر العثماني الأعظم تحت عنوان «مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس»، في حين يحتفظ النص السرد–تاريخي «المتخيل» الذي يدونه تلميذه بأصل الحكاية التاريخية، كما جاءت في أصول يوميات الجبرتي التي أوردها كاملة فيما بعد في كتابه «عجائب الآثار»، وهنا يظهر إشكال التمييز بين الراوي شاهد العيان (الراوي – المؤرخ السردي) والمؤرخ (الجبرتي بوصفه مؤرخًا فعليًا)، فيبدو «المؤرخ السردي» –إذا صح الوصف– أكثر صدقًا من المؤرخ الفعلي[٢].

وبغض النظر عن تصنيفات النظرية السردية للنصوص الروائية التي توظف التاريخي –بين وسمها بالرواية «التاريخية» أو «التأريخية» أو «الوثائقية» أو غيرها من الأسماء– فإننا نتعامل مع رواية «العمامة والقبعة» بوصفها نصًا روائيًا وحسب، أي بوصفها نصًا متخيلًا، وأن علاماتها النصية هي علامات جمالية، وإن امتلكت مرجعيات تاريخية، فهذه الأخيرة لا تكوّن إلا محض محور للاختيار، وتبقى دلالاتها مشروطة بتوزيعها في نسق جديد (سردي). وإذا كان هذا النص يتقاطع شكليًا مع الكتابة الوثائقية (التاريخ الحولي)؛ فإن غياب وصف التاريخي أو الوثائقي عن رواية صنع الله إبراهيم يحرر القراءة نفسها، تماما كما حررت المؤلف، من ربقة الواقعة التاريخية، لتهتم بجماليات سردها، ويضع التاريخي تحت سلطة المتخيل السردي وتصرفه، وبخاصة أن صنع الله إبراهيم يصر على التحديد النوعي لنصه بوصفه «رواية» فقط، كما جاء على عتبة الغلاف. من جانب آخر، تستشكل الوحدات النصية «الميتاسردية»[٣] في رواية «العمامة والقبعة» مع الخطاب التاريخي كما تستشكل على مسار النص السردي ذاته، فالراوي يقدم مجموعة من الوحدات النصية حول آليات كتابته التوثيقية بشكل يتداخل فيها «الراوي/ المؤلف الضمني» مع إشكاليات علم التاريخ، كما يتداخل مع إشكاليات الجنس الأدبي الذي يكتب فيه نصه؛ ومن ثم يقدم

١- يذكر الراوي أن أستاذه بدأ في إعادة صياغة يومياته وأملاها عليه لتتناسب مع تقديمها للصدر الأعظم مجيبًا عن استفسار تلميذه: كتاب جديد قديم. يُنظر، «**العمامة والقبعة**»، ص٣٢٧-٣٢٨.

٢- لمزيد من التفصيل حول الفارق بين كتاب «**مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس**» الذي قدمه الجبرتي للصدر العثماني الأعظم، وبين الأصل الذي كتبه وضمنه فيما بعد في كتابه «**عجائب الآثار في التراجم والأخبار**»- يُنظر في ذلك، عبدالرحيم عبدالرحمن عبدالرحيم: مقدمة تحقيق كتاب «**مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس**»، تأليف: عبدالرحمن بن حسن الجبرتي، منشورات مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصر - دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٩٩٨م، صفحة (هـ)، وما بعدها.

٣- يُنظر، **العمامة والقبعة**، ص٢٠، وص٥٦، وص٣٢٧-٣٢٨.

(الراوي) مبررًا سرديًا متلبسًا بالتاريخي وإشكالياته ليكرس الإيهام بمصداقيته التاريخية، فيضعه القارئ على مقياس التاريخ ووثائقه؛ وليؤكد فرادته الفنية، فيضعه القارئ على مقياس السردي وتقنياته الفنية.

* * * *

جدل النص والوثيقة... مسافة الاختلاف:

ثمة مسافة ما بين الواقعة (الحادثة) التاريخية وفعل الإخبار عنها (توثيقها) تشغلها ذاكرة الراوي ووعيه، ومسافة أخرى بين الوثيقة التاريخية وفعل التأريخ يشغلها وعي المؤرخ وانحيازاته، وثمة تمايز بين التاريخ –بوصفه خطابًا معرفيًا مستقلاً– والنص السردي الذي موضوعه التاريخ يشغلها وعي المؤلف حول هذا الخطاب/الموضوع وانحيازاته الجمالية والأيديولوجية؛ الأمر الذي يعني أن المسافة بين الواقعة التاريخية والنص السردي مسافة مضاعفة، وهذه المسافة المضاعفة تحرر الخيال السردي من قيد الوثيقة التاريخية ليتصرف بها وفق مقتضيات النص وجمالياته. وفي جانب خفي يخضع التاريخي لوعي الروائي الأيديولوجي كما انحيازاته الجمالية، ومن ثم يؤول التاريخ سرديًا، فيبدو السردي بمثابة وثيقة تاريخية؛ الأمر الذي يجعل مقاربة نصٍ كهذا مراوحةً بين التاريخي والسردي، يُقرأُ هذا بذاك وذاك بهذا. ويكون للقارئ دوره الأساس في تأويل التاريخي لصالح الجمالي، وبشكل يصبح معه الخطاب التاريخي نسقًا من الإمكانات المرجعية للعلامة الجمالية.

يمعن صنع الله إبراهيم في تكريس حالة من الموازاة بين النص والوثيقة التاريخية من خلال مجموعة من التقنيات النصية التي تتوزع على مستويي: المضمون (المعلوماتي–التاريخي)، والشكل (الجمالي–السردي):

أولاً: تصنيف أحداث الرواية تحت فصول (مرقّمة) تتفرع إلى عناوين تأريخية تبدأ بيوم الأحد ٢٢ يوليو ١٧٩٨م، وفيه يبدأ «الراوي» تأريخه لأحداث الحملة الفرنسية على مصر مبتدِئًا بهزيمة المماليك بقيادة مراد بك في معركة «إنبابة» أمام القوات الفرنسية، وهو نفسه التاريخ الفعلي للواقعة والمثبت في كتاب الجبرتي «عجائب الآثار في التراجم والأخبار»، بما يكرّس صورة ذهنية لدى المتلقي عن الرواية، بوصفها وثيقة تاريخية موازية.

ثانيًا: يلعب الشكل الطباعي دورًا مهمًا في تكريس الإيهام بتاريخية النص، حيث تستدعي الرواية الصورة الذهنية للكتابة التأريخية التراثية على المستوى الطباعي، حتى أن المؤلف يتجنب استخدام علامات الترقيم المعتادة (الفصلة – الفصلة المنقوطة) في الفصول الأولى للرواية، ويكتفي فقط باستخدام النقاط للفصل بين الجمل كما هو شائع في الوثائق التأريخية القديمة؛ وفي استخدام آخر للشكل الطباعي يعتمد صنع الله إبراهيم على التأشير على الأعلام (أسماء الشخصيات – الأماكن) بخط ثخين Bold، في نمط أشبه ببعض الاتجاهات الحديثة في تحرير الوثائق التاريخية.

ثالثًا: يرتبط الشكل الطباعي (دلاليًا) بتطور مسار السرد في الرواية مثلما يرتبط ظهور المطبعة (تاريخيًا) بالتطور الثقافي والحضاري في المجتمع المصري؛ حيث تتطور (أولاً) أسلوبية لغة السرد التأريخي في الرواية بتنامي مسار الحكاية، فنجد أن الجمل في الفصول الثلاثة الأول من الرواية تتسم بالقصر النسبي وبالوصف الإخباري المباشر؛ في حين يأتي الفصل الرابع بمثابة مرحلة مفصلية دالة على تنامي الخبرة المعرفية للراوي حين يبدأ عمله في «المجمع العلمي» فيكتسب خبرة معرفية من خلال اطِّلاعه على بعض النصوص المطلوب ترجمتها، والنشرات والمجلات التي يصدرها المجمع؛ ومن ثم يبدو الفصل الرابع بمثابة فصل انتقالي من مستوى الصياغة من الكتابة

الإخبارية المباشرة إلى الكتابة الوصفية المسترسلة، كما يبدأ في هذا الفصل ظهور علامات ترقيمية أخرى (الفاصلة) بما يؤشر على الخبرة التقنية المضافة للراوي «المؤرخ السردي»، بالضبط مثلما كان ظهور المطبعة الحديثة في المجتمع المصري (في خلال الحملة الفرنسية) أثره الحضاري والثقافي؛ وكأن هذا الفصل الرابع مؤشر سيميائي (شكلاً ومضمونًا) على مرحلة مفصلية في التحول الثقافي للمجتمع المصري.

رابعًا: إمعانًا في تكريس حالة الموازاة بين الرواية والوثيقة التاريخية يعتمد المؤلف على أسلوب لغوي يتواءم مع الأسلوب الشائع للكتابة التاريخية في هذه الفترة الزمنية، من حيث استخدام كثير من المفردات الهجينة والعامية وغير العربية، مثل: زعيق – الأوباش – الألاضيش – بقشيش – البنب – زعر القرافة ....؛ وكذلك أسماء الأماكن، مثل: إنبابة – خط الخرنفش، وأسماء الشخصيات أو بعض الوظائف الشائعة حينها، مثل: بونابرته – ساري عسكر – قائممقام – الكابيتان – كتخدا – الأغا ... وغيرها.

خامسًا: لا يستشكل صنع الله إبراهيم مع التاريخي في نصَي الجبرتي «عجائب الآثار» و«مظهر التقديس» فقط، بل يتجاوزه ليستشكل على وثائق الفرنسيين حول الفترة ذاتها؛ فنجد الراوي –في بعض الأحيان– يؤرخ لليوميات التي لم تذكرها هذه المراجع، وكأنه يسد ثغرات تاريخية في هذه المراجع. حيث يحيل «المؤلف الضمني»[1] إلى وثيقتين تاريخيتين توثيقيًا (في التذييل المرجعي) وسرديًا (من خلال أحداث الرواية)، هما مذكرات الضابط مواريه[2]، ومذكرات الضابط هويه[1]، حيث عمل (الراوي) مساعدًا

١- **المؤلف الضمني Implied author:** أو الراوي الضمني، هو الذات الثانية للمؤلف كما يمكن تصورها من النص، فهو الصورة الضمنية للمؤلف في النص التي تكمن خلف المشاهد وتكون مسئولة عن بناء النص وضبط نسقه، ومسئولة كذلك عن القيم والمعايير الثقافية التي يحملها. ويكون التمييز بين المؤلف الضمني والراوي narrator في النص السردي على اعتبار أن المؤلف الضمني لا يحكي مواقف أو أحداثًا، وإنما يُعد مسئولاً عن اختيارها وتوزيعها وتركيبها، بالإضافة إلى أن دوره يُستنبط من النص ككل عوضًا عن وجوده داخل النص كراوٍ؛ أي إن المؤلف الضمني هو حلقة وسيطة بين المؤلف الفعلي للرواية والراوي، بوصف الأخير تمثيلا سرديًا للأول عبر وسيط هو «المؤلف الضمني»، وفي رواية «العمامة والقبعة» يبدو حضور المؤلف الضمني أساسيًا بوصفه المسئول عن بناء الرواية ونسقها السردي شبه التاريخي، أي بوصفه قناعًا للمؤلف الفعلي، كما يتجلى ظهوره في كثير من تعليقات الراوي ومداخلاته وردود فعله عما يشاهده ويرويه، ومن ثم يمكن اعتبار الراوي هو الآخر تمثيلا سرديًا للمؤلف الضمني.
لمزيد من التفصيل حول مصطلحات «**المؤلف الفعلي**» و«**المؤلف الضمني**» و«**الراوي**» يُراجع، جيرالد برنس: **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٢٢، وص٩١، وص١٣٤ (على الترتيب).

٢ - جوزيف ماري مواريه: **مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر**، ترجمة وتقديم: كاميليا صبحي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، ٢٠٠٠م.

للضابط (هويه) في أثناء الحملة الفرنسية على الشام، في حين عمل زميله في المجمع العلمي (إبراهيم الصباغ) مساعدًا لـ(كفاريللي)؛ ومن خلال استشكاله هذا مع مذكرات الضابطين: (هويه) و(مواريه) يُسرّب «المؤلف الضمني»، وبصيغة سردية، بعض ما تناولته بعض المراجع التاريخية حول الأبعاد العقائدية للحملة الاستعمارية على الشام واستدعائها للحروب الصليبية في ذاكرة ضباط الحملة[٢]، كما يسرّب ما قيل عن وعد (نابليون) لليهود بتأسيس وطن قومي لهم في فلسطين[٣].

سادسًا: يورد (الراوي) بعض الوثائق التاريخية في نصه، منها ما دونها (الجبرتي) كاملة في كتابه في حين يوردها الراوي وقد أخضعها إلى تقنية الحذف، فيُبقي على ما له دلالة حول الآليات الإعلامية الاستعمارية في إخضاع أهل مصر والشام بالتدليس عليهم، مرةً بالتودد وإدعاء التحول للإسلام، ومرة بالتركيز على مثالب نظام الحكم العثماني، ومرة بالكذب وادعاء النصر في حملة الشام[٤]، ما يؤشر على فاعلية ما لوعي «المؤلف الضمني» وانحيازاته؛ وكذلك يورد (الراوي) ترجمة بعض الإعلانات التجارية المنشورة في صحيفة الكوربير دي ليجيبت[٥]، ما يؤشر على حضور «المؤلف الفعلي» عبر قناع (الراوي)؛ حيث اعتاد صنع الله إبراهيم تضمين رواياته بعض الإعلانات التجارية[٦] للتبئير على النزعة الاستهلاكية السائدة في المجتمعات العربية، وكأننا إزاء تجلٍّ ما

---

١ - يُنظر، **الحملة الفرنسية على مصر ١٧٩٨-١٨٠١ (مذكرات ضابط من جيش الحملة «هويه»)**، مراجعة وإشراف: مديحة دوس، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٥م. ويُنظر أيضا، **مختارات من وثائق الحملة الفرنسية ١٧٩٨- ١٨٠١م**، ترجمة: باتسي جمال الدين، أميرة مختار محمود، دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٤م.

٢- يُنظر، **العمامة والقبعة**، ص١٥١.

٣- يُنظر، **العمامة والقبعة**، ص١٤٩.

٤ - يُنظر على سبيل المثال، **العمامة والقبعة**، ص١٦، وص١٦٨- ١٦٩، وص١٩١ ، ويُنظر في المقابل، عبدالرحمن الجبرتي: **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، الهيئة المصرية العامة للكتاب (منشورات مكتبة الأسرة)، القاهرة، ٢٠٠٣م، الجزء الخامس، ص٤- ٥، وص١١٥، وص١٢٩. (على الترتيب)

٥ - **كوربيه دو ايجيبت Courier de L'Egypte**: أو صحيفة البريد المصري، أنشأها الفرنسيون إبان الحملة الفرنسية، صدر العدد الأول منها في القاهرة في يوم الخميس ٩ يوليو ١٩٠٨، لتكون اللسان الناطق للحملة الفرنسية، وكانت تصدر كل خمسة أيام، وصدر منها ١١٦ عددًا؛ والحقيقة أن هذا العدد الأول -المشار إليه في الرواية- ما هو إلا العدد ١٥٤ للسنة الثالثة من صحيفة (لوريان L'Orient) التي تحولت وأصبحت كورييه دو ليجيبت. يُنظر، محمود نجيب أبوالليل: **الصحافة الفرنسية في مصر «منذ نشاتها حتى نهاية الثورة العرابية»**، بدون دار نشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٣م.

٦- يُنظر، صنع الله إبراهيم: **رواية شرف**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٧. فضلاً عن أن الدور السردي المركزي الذي تلعبه الإعلانات التجارية في رواية «**ذات**».

لـ«وجهة النظر» حول الدور الذي مارسه الغرب المستعمِر (الرأسمالي) في التأسيس للنزعة الاستهلاكية في المجتمع المصري.

سابعًا: يورد (الراوي) بعض الوحدات السردية التي تكاد تتطابق مع كتاب الجبرتي، إمعانًا في تكريس فكرة أن (الراوي) هو المصدر الأساس لتاريخ الجبرتي، مثل هذه الوحدة السردية التي يصف فيه كل من (الراوي) و(الجبرتي) ما شاهداه في «المجمع العلمي المصري» من نقاشات علمية ومراجع[١]. مع ملاحظة أن هذا الجزء محذوف من كتاب الجبرتي «مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس»[٢]، بما يؤكد أن (الراوي/ المؤلف الضمني) على وعي بقدر تصرف الجبرتي في كتاباته التاريخية، وعلى وعي كذلك بدلالة هذا التصرف أيضا.

تلعب هذه التقنيات جميعها دورًا مركزيًا في تكريس حالة الموازاة بين النص (الرواية) ومرجعه (التاريخ ووثائقه)؛ بل إن هذه التقنيات كفيلة بتصور النص بوصفه علامة «أيقونية» على الوثيقة التاريخية، إتكاءً على علاقة المشابهة القائمة بين البنية الشكلية للنص والوثائق التاريخية. إن اعتماد الرواية «شكليًّا» على الوثيقة التاريخية لا يعني غياب خط سردي متنامٍ «محبوك» للأحداث، وبخاصة تلك التي تتمايز (في إحالاتها المرجعية) عن كلٍّ من الوقائع وموضوعات الوثائق التاريخية، ويمكن من خلال تحليل وحدات هذا الخط السردي تأويل «وجهة النظر السرد–تاريخية» التي تتراوح مستويات تجليها سيميائيًا بين السردي (الشخصيات)، والإشهاري (العتبات)، والتأويلي (النص بوصفه علامة كلية).

وعلى الرغم من هذه العلاقة الملتبسة بين كل من النص والتاريخ، إلى حدٍّ يصبح معه النص علامة أيقونية للكتابة الوثائقية، فإن النسق السردي للنص يؤكد فنيته، وتصنيفه الأجناسي يزيد هذا تأكيدًا، ومن ثم يظل خاضعًا لإمكانية تأويله اتكاءً على عناصره السردية البنيوية، أي بوصفه متخيلاً؛ وهذا الوسم التخييلي للنص لا يعني أن عناصره البنيوية بريئة من مداخلة القصد الفني والوعي الأيديولوجي عليه، ومن ثم تأويل دلالات هذه العناصر

١- يُنظر على سبيل المثال، **العمامة والقبعة**، ص٨٥- ٨٦- ٨٧. ويُنظر في المقابل، عبدالرحمن الجبرتي: **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، مرجع سابق، الجزء الخامس، ص٥٧- ٥٨.
٢- يُنظر، عبدالرحمن الجبرتي: **مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس**، مرجع سابق، ص٨٥.

جماليًا كما تاريخيًا؛ في إطار هذا ينطوي عنصر «الشخصية» على أهمية خاصة، حيث يمتلك وضعية خاصة في النص المدروس، سواء في عتباته الإشهارية (الغلاف) حيث المركزية الرمزية لشخصية (نابليون) على الغلاف، أو في نصه السردي الملتبس «أيقونيًّا» بالوثائقي، حيث المركزية السردية لشخصية (الراوي) في علاقاته المتشابكة مع كل من شخصيات الرواية، التاريخية والمتخيلة على السواء.

* * * *

سيمياء الشخصية:

في هذا النمط من النصوص الروائية الموسوم بـ«الرواية التاريخية»، يكون للشخصية التاريخية خصوصية تميز حضورها سرديًّا، من حيث اختيار بعض سماتها من ثنايا خطابها المعرفي الأصيل (التاريخ)؛ وإذا كان المؤلف يمتلك حرية مطلقة في خلق شخصياته الروائية المتخيلة ورسم ملامحها النفسية والجسدية والمكانية، فضلاً عن حريته في تشكيل خطابها اللغوي وفقًا لما يريد أن يمرره من معلومات سردية، فإن هذه الحرية تتناقص في حالة الرواية التاريخية؛ ذلك أن المؤلف يظل محكومًا بالصورة الذهنية القارة لدى المتلقي حول الشخصية وأفعالها وسماتها ومصائرها، وكلما كان هناك فائض من المعلومات التاريخية حول الشخصية تقلصت مساحة الحرية التشكيلية لدى المؤلف؛ «إذ يجب على الروائي احترام الملامح الرئيسة للشخصية التاريخية، أو الحدث التاريخي ليتمكن القارئ من التعرف عليها، وحسب رومان إنجاردن، فلو بحثنا في حالة يمكن فيها اعتبار الأهداف الظاهرة في عمل أدبي ما تصوير لشيء ما، فسوف نجد أمامنا الروايات التاريخية. وفيها يتم الحديث عن شخوص وأحداث يعلم القارئ بأنها كانت موجودة بالفعل»[1]. يصح هذا في حالة النصوص الروائية التي تسم نفسها بالتاريخي، أما في حالة النصوص التي تصر على تجنيسها الأدبي

[1]- ثيليا فرناندیث بريتو: **شعرية الرواية التاريخية بوصفها جنسًا أدبيًا**، ترجمة: نادية جمال الدين، مرجع سابق، ص١٤١.

«رواية» وحسب، كما النص المدروس؛ فإننا نكون إزاء تعامل من نوع آخر مع الشخصية التاريخية، بشكل يجعل من تجليها نصيًّا بمثابة إعادة خلق كامل لها، ومن ثم إعادة خلق لوضعيتها التاريخية، وبكلمة، إعادة خلق للتاريخ، وتأويله.

إن الإطار التاريخي المحدد للشخصية يقتضي مضاعفة فاعلية الخيال في عملية إعادة خلق الشخصية سرديًّا؛ وبعبارة أخرى، فإن الروائي– إذ ينعم بقدر لا محدود من الحرية التخييلية في حالة الشخصيات اللاتاريخية– –يكون بصدد قدر مقلص من السمات النفسية واللغوية والاجتماعي والثقافية للشخصية يحدده خطاب التاريخ، وتكون بمثابة مجموعة من الجداول الاستبدالية على محور الاختيار ، ومن ثم فإن قصدية إعادة خلق الشخصية التاريخية يعني تكثيف أكثر لفاعلية المخيال في هذا القدر المحدد من السمات على محور الاختيار؛ فيما يكشف هذا القدر من مداخلة التخييلي على التاريخي عما يمكن أن نطلق عليه «الوجه الغائب/ السرِّي» للشخصية التاريخية. من ناحية مقابلة، فإن عملية التفاعل بين السردي والتاريخي في النص الروائي منحت الروائي مساحات من الحرية التشكيلية يفتقدها الخطاب التاريخي، فللروائي أن يستثمر سجل المعلومات التاريخية في رسم سلسلة من الأحداث والسمات المُخيَّلة حول الشخصية، هذه الأحداث يمكن أن نطلق عليها «التاريخ السرّي/ المخيَّل» للشخصية الروائية. بعبارة أخرى، إن تاريخانية الشخصية تعمل كعامل محفز في عملية التفاعل بين السردي والتاريخي.

أولا: الشخصية بين التاريخي والمتخيل.

يرفض السيميائيون تصور الشخصية الروائية بوصفها مقولة سيكولوجية تحيل إلى كائن حي متحقق في الواقع، وإنما نظروا –بتأثيرات لسانية– إلى الشخصية بوصفها علامة مشروطة الإدراك بوجودها في النسق السردي «العلاماتي» المنضوية فيه، حيث يتحدد مدلولها وفقًا لعلاقاتها النسقية مع العلامات النصية الأخرى؛ إنها علامة وحسب، «يصدق عليها ما يصدق على كل العلامات. بعبارة أخرى، إن وظيفتها وظيفة خلافية، فهي كيان فارغ، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدلالات

فيها، وهو منطلق تلقيها أيضًا»[1]. صحيحٌ أن هذا التصور يبدو وكأنه يقصر الإمكانات المرجعية في تأويل العلامة على حدود النص فقط، إلا أن انفتاح الدرس السيميائي –وفقًا لسيميائيات بيرس– في تمييز أصناف المرجع المحتمل لتأويل أية علامة كفيل بوضع اقتراحات مرجعية ممكنة لملء هذا البياض الدلالي، بدءًا من النسقي النصي الذي يتكئ على السنن الداخلي، وصولاً إلى الموسوعي الثقافي، وبينهما عدد من الخطابات التي تمثل علاماتها مرجعًا لبعض العلامات النصية؛ ويبقى دور «المؤلف الضمني» لينتقي من كل هذه الخطابات وينظمها في نسق سردي يجمع التماثلات ويصنف التمايزات.

وشخصيات رواية «العمامة والقبعة» كلها تقريبًا شخصيات تاريخية واقعية، اللهم إلا الراوي (الذي لم تذكر الرواية له اسمًا)، وصديقيه المسلم (عبدالظاهر) والقبطي (حنا)، و(ساكتة) جارية الجبرتي و(جعفر) خادمه؛ وتقوم هذه الشخصيات المتخيلة –وبصفة أساسية (الراوي)– بدور سردي يربط بين الشخصيات «التاريخية» مختلفة الهوية (الشرقية، الغربية). أما الشخصيات التاريخية التي تمتلك خطابًا مرجعيًا لدلالاتها، وتقوم بدور سردي –رئيسًا كان أو ثانويًا– نجد منها في الرواية شخصيات من قبيل: (عبدالرحمن الجبرتي – بولين لسلي فوريه – نابليون بونابرته – كليبر – عبدالله جاك مينو – كفاريللي – الضابط مواريه – الضابط هويه – مراد بك – إبراهيم بك – المعلم يعقوب – المعلم نيقولا – الشيخ خليل البكري – زينب البكرية – مشايخ الأزهر – مشايخ الحرف – سليمان الحلبي – قادة العثمانلية)؛ ويبقى نمط ثالث من الشخصيات قابل –نظرًا لهامشية دوره– أن يكون عاملاً مساعدًا في أي من التصنيفين: (التاريخي – السردي)، مثل (جاستون – إبراهيم الصباغ).

يصنف فيليب هامون الشخصيات الروائية سيميولوجيًّا تصنيفًا أوليًا إلى: شخصيات مرجعية، وشخصيات إشارية، وشخصيات استذكارية[2]، ويرى هامون أنه من الممكن أن تنتمي شخصية واحدة إلى هذه الأنواع الثلاثة في وقت واحد أو بشكل تتابعي؛ فكل واحدة تمتاز بأبعادها متعددة الوظيفة داخل السياق، وتكمن أهمية هذا التصنيف، هنا، في إمكان

[1]- سعيد بنكَراد: مقدمة ترجمته لكتاب فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصية الروائية**، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ص١٢-١٣.

[2]- فيليب هامون: **سيميولوجيا الشخصية الروائية**، ترجمة: سعيد بنكَراد، مرجع سابق، ص٣٥-٣٦.

استثماره لتحديد نوعية الخطاب الذي تنتمي إليه الشخصيات ودلالته ووظيفة استدعائه نصيًّا؛ وعلى هذا يمكننا توزيع شخصيات الرواية على هذا التصنيف كما يلي:

١- **فئة الشخصيات المرجعية:** والمقصود بها تلك التي تمثل الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية والشخصيات الاجتماعية، وهذه الشخصيات تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته الثقافة قبلاً، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة. وقراءة الدلالات السردية لهذه الشخصيات مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة وموقع الخطاب المرجعي منها، وباندماج هذه الشخصيات داخل النسق السردي للرواية فإنها ستشتغل أساسًا بصفتها إرساءً مرجعيًّا يحيل على النسق الأيديولوجي؛ وفي هذه الفئة تندرج شخصيات مثل: (الجبرتي – بولين – بونابرته – الشيخ خليل البكري – زينب البكرية – المعلم يعقوب).

٢- **فئة الشخصيات الإشارية:** والمقصود بها تلك الشخصيات التي تقدم الدليل على حضور المؤلف في النص، فهي شخصيات ناطقة باسمه أو وجهة نظره أو أيديولوجيته، وهي كذلك دليل على حضور القارئ بوصفه الذات القائمة على عملية التأويل. ويرى هامون أنه من الضروري أن نكون على علم بالمفترضات وبمقتضيات النص وبسياقه، فالمؤلف قد يكون حاضرًا بشكل قبلي بالدرجة نفسها وراء «هو» و«أنا»، أو وراء شخصية أقل تمييزًا أو وراء شخصية مميزة بشكل كبير؛ وفي هذه الفئة تندرج شخصيات بعضها متخيل وبعضها تاريخي، مثل: (الراوي – حنا – عبدالظاهر – جعفر – ساكتة – الجبرتي – بولين – بونابرته)؛ وبين هذه الشخصيات يتميز (الراوي) –بوصفه تمثيلاً سرديًا للمؤلف الفعلي– بوضعية مركزية في النص، حيث يمثل رابطًا سرديًا بين الشخصيات كافةً في تنوعاتها التصنيفية، وذلك من خلال حكيه عن الشخصيات الأخرى في نصه (وثيقته التاريخية)، ومن خلال تداخله مع موضوع هذه اليوميات التوثيقية، ما يحقق مسارًا سرديًا منطقيًا تتضام فيه العلاقات بين هذه الشخصيات، على تنوعها.

٣- **فئة الشخصيات الاستذكارية:** والمقصود بها تلك الشخصيات التي تتحدد هويتها من خلال مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده، فهذه الشخصيات تقوم داخل النسق السردي بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بعناصر بنيوية ذات فعالية متفاوتة، وتكون وظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس، وهذه الشخصيات قد تكون تاريخية أو تخييلية. إنها علامات تنشّط ذاكرة القارئ باستشكال جماليات النص على التاريخي، وتندرج تحت هذه الفئة شخصيات تتراوح نسبتها بين التاريخي والمتخيل، مثل: (عبدالظاهر – حنا – ساكتة – جاستون – إبراهيم الصباغ – كليبر – كفاريللي – الضابط مواريه – الضابط هويه – مراد بك – إبراهيم بك – مشايخ الأزهر – سليمان الحلبي – قادة العثمانلية).

إن المؤلف الضمني في هذا النص يكاد يكون مطابقًا للمؤلف الفعلي وفاعليته (الفنية والأيديولوجية) واشتباكه مع خطاب التاريخ، عبر قناع (الرواي)، حيث يتميز موقع (الراوي) في مسار السرد بما يلي:

١- تلميذ الجبرتي وعينه على بعض أحداث الحملة الفرنسية، كما سبق أن فصّلنا القول.

٢- «مؤرخ سردي متخيَّل» يدوّن ما عاشه من وقائع وأحداث، ويعوّض ما فات أستاذه أو تغافل عنه.

٣- التحق (الراوي) بعمل كتابي في مكتبة «المجمع العلمي»، وهو الأمر الذي شجَّعه عليه أستاذه، نظرًا لمعرفته باللغة الفرنسية، وليكون وجوده في المجمع مصدرًا جديدًا للأخبار التي ينقلها.

٤- ارتبط (الراوي) بعلاقة عمل وصداقة تطورت إلى علاقة جنسية مع (بولين فورييه)[١]، هذه التي أصبحت فيما بعد عشيقة لنابليون، وإن ظلت على علاقتها الجنسية مع (الراوي) حتى بعد أن انتقلت لتعيش في بيت ملاصق لبيت القائد العام في الأزبكية.

---

[١]- **بولين لسلي فورييه**: زوجة أحد الضباط الفرنسيين في الحملة الفرنسية على مصر، رافقته متخفية في أثناء إبحار الحملة إلى مصر، ثم ارتبطت بعلاقة جنسية مع نابليون بونابرت، وأمر بإرسال زوجها إلى فرنسا لنقل رسائل مستعجلة غير ذات قيمة؛ وأسكنها نابليون في منزل مجاور لمسكن القائد العام في حي الأزبكية، وكثيرا ما كانت تُشاهد وهي تركب عربة بونابرت بعد أن اشتهرت في أوساط الضباط الفرنسيين باسم «كليوباترا»؛ كان رد فعل زوجها على اكتشافه لعلاقتها بنابليون عنيفًا، وذلك بعد عودته إلى مصر بأسرع من المتوقع، نظرًا لاعتراض الأسطول الانجليزي بالبحر المتوسط للسفينة التي كان يستقلها وإجبارها على العودة إلى الإسكندرية؛ ومن ثم طلبت بولين الطلاق فتم لها ما أرادت دون تأخير. وتروي المراجع أن نابليون وعد بولين أنه سيطلق زوجته جوزفين ويتزوج منها بعد أن تلد له طفلاً، وقد حاولا قدر ما يستطيعان لكنها لم تحمل؛ وعندما أبلغت بانزعاج نابليون من عدم إنجابها

٥- يسافر (الراوي) ضمن حملة الشام، ليكون مساعدًا للضابط (هويه) في أعماله الكتابية التي يؤرخ فيها لأحداث الحملة الفرنسية، وليوميات حملة الشام، وليكون (الراوي) بفضل هذه الفرصة شاهد عيان مرة أخرى على جرائم الحرب التي ارتكبها الجيش الفرنسي في بعض قرى الشام ومدنه التي استسلمت للفرنسيين، فضلاً عن كونه شاهدًا على تفشي الطاعون بين جنود الحملة وتعامل القادة اللاإنساني معهم، وكذلك على هزيمتهم المنكرة وفشل حملتهم أمام مقاومة القادة العثمانيين، وليكون شاهدًا أيضًا على التزييف الإعلامي الذي مارسته الآلة الدعائية الفرنسية حول حقيقة هذه الحملة.

٦- عايش (الراوي) الأحداث الكبرى للحملة الفرنسية في القاهرة، مثل ثورتي القاهرة الأولى والثانية، وتميز موقعه من الأحداث بأنه كان معاينًا ومراقبًا لها من موقع «تحتي»، إن صح هذا الوصف؛ فقد شاهد بنفسه أفعال أهل القاهرة إبان الثورتين وقتالهم ضد الفرنسيين في شوارع القاهرة وحواريها، إضافةً إلى استكماله لشهادته من خلال اطلاعه على ما واكب الحملة الحملة الفرنسية على مصر من اجتماعات كانت تعقد في الديوانين العمومي والخصوصي، وذلك نقلاً عن أستاذه الذي كان يحضر هذه الاجتماعات ويروي عليه المناقشات وما أسفرت عنه من قرارات.

٧- تميز (الراوي) بمنزلة خاصة عند أستاذه المؤرخ الكبير (عبدالرحمن الجبرتي) الذي سمح له بالاطلاع على «طياراته» في خلال الفترة التي قضاها رفقة حملة الشام، ليكون على علم بما جرى من أحداث في غيابه.

ودعيت إلى التفكير في مستقبلها المضمون إذا ما ولدت له وريثًا، أجابت: «الأمر لا يتعلق بي». أخبر نابليون بولين بأمر رحيله عن مصر قبل ساعات من سفره على وعد بأن تلحق به فورًا، ولكن نظرًا لسيطرة الأسطول الإنجليزي على البحر المتوسط واعتراضه لكثير من السفن الفرنسية لم تستطع اللحاق به سريعًا. وتروي المراجع التاريخية أن نابليون رفض مقابلة بولين بعد عودتها إلى فرنسا، واكتفى -بعد أن أصبح قنصلاً عامًا لفرنسا- بإهدائها قصرًا ومنحًا مالية بصفة دورية. في نفس عام عودة بولين إلى فرنسا تزوجت من ضابط في الجيش التركي يدعى «دورانشو»، واحترفت الكتابة ونشرت رواية بعنوان «اللورد ونتوورث»، وبعد عودة الملكية في فرنسا انفصلت عن زوجها ورحلت إلى البرازيل مع ضابط سابق في الحرس الإمبراطوري بهدف التجارة، إذ أخذت معها بضائع فرنسية باعتها واشترت بحصيلتها أخشابًا ثمينة عادت لتبيعها في فرنسا، واستمرت في هذه التجارة حتى عام ١٨٣٧م عندما استقرت في باريس كتبت رواية تاريخية أخرى بعنوان «نبيلة ريفية من القرن الثاني عشر»، وعاشت حتى شارف العقد التاسع من عمرها على الانتهاء.

يُنظر، كرستوفر هيبرت: **المرأة في حياة نابليون**، ترجمة: عمر سعيد الأيوبي، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة – منشورات كلمة، أبوظبي، ط١، ٢٠١٣م، ص١٢٧ وما بعدها.

ويُنظر أيضا، ج. كرستوفر هيرولد: **بونابرت في مصر**، ترجمة: فؤاد أندراوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مطبوعات مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٢٠ وما بعدها، وص٤٠٥- ٤٠٦.

وينظر أيضا، التذييل المرجعي الذي وضعه المؤلف في نهاية رواية «**العمامة والقبعة**»، ص٣٣٠-٣٣١.

٨- تعرّف (الراوي) على طالب الأزهر (سليمان الحلبي) وصاحَبَه فترة قبل أن يقتل (كليبر) الذي تولى قيادة الحملة بعد سفر (نابليون) إلى فرنسا، وشهد (الراوي) أيضًا وقائع محاكمة (سليمان الحلبي) وإعدامه.

٩- قُبض على (الراوي) بتهمة إثارة الفتنة ضد السلطة الفرنسية، وأودع سجن القلعة فكان شاهد عيان مرة أخرى على وعي شريحة من الفصيل الشعبي المناوئ للوجود الفرنسي في مصر، بالإضافة إلى شهادته حول اعتقال كبراء المشايخ في مسجد «سارية» في القلعة، وحول سلوك الفرنسيين مع المحبوسين في السجن.

١٠- شاهد (الراوي) -بعد الإفراج عنه- انتقام المصريين ممن تعاونوا مع الحملة الفرنسية، وبخاصةٍ (الشيخ خليل البكري) الذي كان قد ارتمى في أحضان الفرنسيين وولوه نقابة الإشراف، ولكن بعد رحيلهم عاقبه المصريون وخلعوا عمامته وأركبوه الحمار بالمقلوب، أما ابنته (زينب البكرية) فقد تبرأ أبوها منها ومن أفعالها، فقتلها الناس «بكسر رقبتها» جزاءً لها على علاقاتها مع نابليون وبعض ضباط الحملة الفرنسية.

١١- (الراوي) شاهد عيان على إعادة كتابة أستاذه (الجبرتي) ليومياته التاريخية التي يوثق فيها أحداث الحملة الفرنسية تحت عنوان «مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس»، ليتناسب محتواها وأسلوبها مع تقديمها للصدر الأعظم العثماني (يوسف باشا ضيا) الذي منح الجبرتي مكافأة سخية على هذا الكتاب، ومن ثم قدمه الصدر الأعظم إلى السلطان سليم الثالث الذي أمر بترجمته إلى التركية.

هذا الدور السردي المركزي الذي تمتع به (الراوي) يجعله يبدو بمثابة قناع سردي للمؤلف الضمني الذي يكاد يتطابق مع المؤلف الفعلي، بوصف كلٍّ من الراوي والمؤلف الضمني تمثيلين سرديين لفاعلية المؤلف، وبوصف النص تجسيدًا رمزيًّا لانحيازاته الجمالية وووعيه الأيديولوجي.

تلعب الشخصيات المتخيلة دورًا في التبئير على التناقضات الداخلية في المجتمعات النوعية التي تحيل إليها الرواية (المجتمع الشرقي – المجتمع الغربي)، مثل إشكاليات التنوع الديني والعرقي في المجتمعات الشرقية، وإشكاليات المرأة ومساواتها بالرجل في المجتمعات الغربية، ونظرة الرجل إلى المرأة وجسدها؛ بالإضافة إلى دور الشخصيات في التبئير على

التناقضات بين المجتمعين (العربي والفرنسي) بوصفهما طرفي الصراع السياسي والحضاري والثقافي في أحداث الرواية. من ناحية أخرى تسمح إمكانات السردي بانتقاء مجموعة من السمات الممكنة للشخصية التاريخية المتاحة على محور الاختيار لتكون بمثابة ضابط لعملية تأويل النص كليةً، وفقًا للنسق السردي الخاص به. «إن مدلول الشخصية (التاريخية) لا يتشكل (في تجليه النصي) من خلال التكرار فقط، بل يتحدد من خلال كل أشكال التقابل أيضًا؛ أي استنادًا إلى مجموع العلاقات التي تنسجها الشخصيات في ما بينها. بعبارة أخرى، إن النسق (السردي) سابق على الشخصية وهو المحدد لها»[1]. وبكلمة، فإن النسق السردي للنص هو المسئول عن اختيار مدلولات الشخصيات التاريخية وتنظيمها سرديًا، ولتكون علاقاتها مع العناصر البنيوية الأخرى مسئولة عن تلوين البياض الدلالي للشخصية –بعد إعادة خلقها نصيًّا– بعدد من الدلالات التي لا تخص مرجعيتها التاريخية أو وظيفتها النصية فحسب، بقدر ما تخص الثقافي الكلي الذي تنتمي إليه خطابيًا على أكثر من مستوى: تاريخي (قبل نصي)، وجمالي (نصي)، وتأويلي (بعد نصي).

ثانيًا: سيمياء الشخصية وتمثيلات الجسد.

تتقاطع خطابات عدة في نص «العمامة والقبعة»، منها ما هو شكلاني جلي على مستوى البنية السطحية للنص التي يشكلها الخطابان التاريخي والسردي معًا؛ ومنها ما هو تأويلي ينتج عن تلقي النص في كليته (صراع الحضارات)، وبينهما السيميائي الكامن في البنية العميقة للنص، هذا الذي تتبدى دلالته من خلال تتابع فعل الشخصيات في إطار خطاب ما من الخطابات المتماسة مع الشخصية، وبإزاء هذه الخطابات يضطلع السردي «الجمالي» باقتراح النسق الذي ينظم حضور هذه الخطابات ضمن بنيته، لتنضوي علاماتها تحت شروط هذا السردي (التنظيمية والدلالية). إن هيمنة الوظيفة الأدبية –بمفهوم رومان جاكوبسون– على هذه الخطابات بحكم كونها عناصر في بنية المرسلة الأدبية (رواية العمامة والقبعة) كفيل بتصور الرواية بوصفها نصًّا يستدعي من الثقافة ما يقيم بنيته،

[1]- سعيد بنگراد: مقدمة ترجمته لكتاب فيليب هامون «**سيميولوجيا الشخصية الروائية**»، مرجع سابق، ص١٥. (بتصرف وُضِع بين قوسين)

ويستشكل على ما سواه من خطابات، ليخترقها «جماليًّا». وتصورٌ كهذا للرواية يقتضي أن تتغيا قراءتها كشف التنظيم الخطابي المنسجم في النص، كما يقتضي استنباط مدلولات هذا التنظيم وعلاماته التي تتوزع على شخصيات الرواية (تاريخية أو متخيلة)؛ حيث «يعد التركيب الخطابي داخل المسار التوليدي أشد المستويات محسوسية، وذلك لكونه عنصرًا معطى من خلال التجلي النصي نفسه، إنه آخر مرحلة داخل مسار يقود من أشد العناصر بساطةً إلى أشدها تركيبًا. ويتعلق الأمر في هذا المستوى بعملية تنظيم، وفق قواعد خاصة، لجميع المستويات داخل خطاب (نصي) منسجم. وبعبارة أخرى، إننا أمام عملية تخطيب لمجموعة من العناصر الضرورية لتأسيس كون متناسق. فالتركيب الخطابي بعناصره المتنوعة، هو المسئول في نهاية المطاف عن إعطاء بعد صوري ومحسوس لوجه مغرق في التجريدية. ولعل هذه الخاصية هي ما يجعل من نص ما نصًا سرديًا يتميز بكونه يستعمل صورًا من العالم المحسوس من أجل معالجة مقولات مجردة»[١]. أما الصور الحسية فتمثل الشخصيات تجليًا من تجلياتها، وأما المقولات المجردة فتبدأ من مدلولات الشخصيات في خطاباتها الأصيلة، مرورًا بالمدلول النصي للشخصية/ العلامة في النص، وتنتهي بانتظام هذه المدلولات وتأطيرها في نسق سردي، في سبيل تأويل المدلول الكلي للنص (التصور الذهني بمفهوم فردينان دي سوسير) بوصفه المقولة الأكثر تجريدًا.

يتشكل خطاب الجسد في الرواية من خلال توزيع العلاقات الجنسية بشقيها (الشيئي والموضوعي) على عدد من دوال الشخصيات، التي تتمايز دلالاتها وفقًا لإحالاتها التي تتراوح بين الاجتماعي، والتاريخي، والرمزي (الثقافي):

<u>أولاً: تمثيلات الجسد وإحالاته الاجتماعية</u>: وذلك فيما يخص الوحدات النصية حول جارية الجبرتي السوداء (ساكتة)؛ حيث يحكي (الراوي) ويدون في أوراقه عن معاشرته الجنسية لها[٢]، ومعاودته هذا الأمر حين سافر أستاذه إلى بلدته «أبيار»[٣]؛ وفي هذه العلاقة تبدو (ساكتة) بوصفها شيئًا أكثر ما تبدو ذاتًا (موضوعًا للذة)، وبخاصةٍ في ظل غياب الرغبة

١- سعيد بنكَراد: **السيميائيات السردية «مدخل نظري»**، منشورات الزمن (كتاب الجيب) – مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠١م، ص١٣١-١٣٢.

٢- يُنظر في وصف (الراوي) التفصيلي لعلاقته الجنسية بالجارية (ساكتة) - **العمامة والقبعة**، ص١٧.

٣- يُنظر، **العمامة والقبعة**، ص٢٨.

الجنسية المتبادلة بين طرفي العلاقة، «فالعلاقة التي تُباشر عبر الرغبة الجنسية ليست علاقة بين أشياء بل علاقة بين شخصين (ذاتين)»[١]. يحيل خطاب الجسد في شخصية (ساكتة) اجتماعيًا بتناميه السردي بعد اكتشاف الجبرتي أنها حبلى، وسؤاله للراوي إن كان يعلم من جامعها، وإنكار الراوي معرفته بهذا الأمر[٢]، في إشارة لانفتاح العلاقة الجنسية من الواحدية (الشخصية) إلى التعددية (الاجتماعية)؛ فيما يحيل دال الرغبة الجنسية على نمط من العلاقات لا يتحقق فيها شرط الرغبة المتبادلة، سواءٌ في علاقتها بـ(الراوي) أو في علاقاتها مع جنود الحملة الفرنسية فيما بعد، حيث تتكرس شيئية جسد (ساكتة) باختفائها ثم رؤيتها منخرطة في أوساط الجنود والضباط الفرنسيين لتسرّي عنهم، ومن ثم يُسبغ حكمٌ اجتماعي ضمني على الجسد/الشيء في مشاعيته وتداوله السلعي. إن خطاب الجسد في شخصية (ساكتة) يؤشر على تناقضات داخلية تخص المجتمع الشرقي «المسلم» في تقييمه للعلاقة الجنسية وتبعاتها مع الجواري والإماء، ويؤشر كذلك على إشكاليات العرق واللون والحكم الاجتماعي السائد حولهما؛ ويبدو اختيار (ساكتة) وهي الجارية السوداء كما لو أنه يطابق بين تصورين: تصور المستعمِر الغربي في شمال المتوسط عن شعوب جنوب المتوسط، وتصور المستعمَر الشرقي على الشاطئ الجنوبي للمتوسط عن شعوب الجنوب، وكلا التصورين –ولا شك– ينطوي على نزعة عنصرية واضحة.

ثانيا: تمثيلات الجسد وإحالاته التاريخية: وذلك فيما يخص حكي الراوي عن (زينب البكرية) ابنة (الشيخ خليل البكري) التي اتسمت وأبوها بالخلاعة والمجون[٣]، ويحكي (الراوي) عن حب صديقه القبطي (حنا) سكرتير أبيها لها، ثم تحولها لتصبح إحدى عشيقات نابليون[٤]. يتطور خطاب الجسد في شخصية (زينب) بخروجها وقد رفعت «البرقع» وكشفت

١- ميشيلا مارزانو: **فلسفة الجسد**، ترجمة: نبيل أبو صعب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١١م، ص١٤٠ – ١٤١.

٢- **العمامة والقبعة**، ص١٣٥-١٣٦.

٣- يُنظر ما حكاه (حنا) صديق الراوي عن مجون الشيخ البكري مع ابنته ومع الغلمان والبنات - **العمامة والقبعة**، ص٤٨.

٤- يُنظر ما حكاه الراوي عن مشاهدته، وصديقيه (حنا) و(عبدالظاهر) عن خروج (زينب البكرية) من بيت أبيها لتركب عربة القائد العام (نابليون) في وضح النهار وعلى مرأى ومسمع من الجميع، وما يرويه عن تتبعهم للعربة حتى وصلت إلى بيت ساري عسكر بونابرته - **العمامة والقبعة**، ص٥٠-٥١. ويُراجع حول علاقتها بنابليون، ج. كرستوفر هيرولد: **بونابرت في مصر**، مرجع سابق، ص٢١٩. ويُراجع أيضًا، كرستوفر هيبرت: **المرأة في حياة نابليون**، مرجع سابق، ص١٢٦. ويبدو أن حكاية (زينب البكرية) قد امتلكت بعدًا رمزيًا شعبيًا استقر -فيما بعد- في الثقافة الشعبية المصرية، فأصبحت تضرب الأمثال استنادًا إلى حكايتها، حيثُ يُنظر إلى كل من تسلك سلوك (زينب) بأنها خلعت «برقع الحياء»، ومصيرها ولابد إلى أن تكون «مقصوفة الرقبة».

وجهها وانخرطت في علاقات جنسية مع المحتل، وكذلك من خلال الإشارة إلى علاقات أبيها (الشيخ البكري) المثلية[١]. ويكشف خطاب الجسد (ذو المرجعية التاريخية) هذا النقاب عن تناقضات داخلية في المجتمع الشرقي تخص الحكم الاجتماعي عن علاقة الحب مع الآخر مختلف الديانة (حنا القبطي) من ناحية، وعلى العلاقة الجنسية مع الآخر المستعمر من ناحية ثانية، والحكم الاجتماعي على العلاقات المثلية من ناحية ثالثة؛ وفي إطار هذه التناقضات تتسرب إشكالية اجتماعية تخص أشكال الانسجام والتنافر بين التمايزات الدينية في المجتمع الشرقي (الأقباط والمسلمين).

ثالثًا: تمثيلات الجسد وإحالاته الرمزية: وذلك فيما يخص العلاقة الجنسية التي ربطت بين (الراوي) و(بولين فوريه)، وكذلك علاقتها الجنسية بـ(نابليون)؛ حيث تقوم شخصية (بولين) وعلاقاتها الجنسية المزدوجة بدور مركزي في عملية التأويل الكلي للنص، فبتطور خطاب الجسد حول شخصية (بولين) تتبدى علاقات التنافس بين الأنا الشرقي (الراوي) والآخر الغربي المستعمر (نابليون)، ويتوسط هذه العلاقة جسد (بولين) ممثلاً لمعيار المقارنة الجنسية بينهما، مع ما يرتبط بها من تصور «شرقي» بالتفوق اتكاءً على معيار الفحولة الجنسية. تتسم شخصية (بولين) بسمات عدة؛ **أولها: الشبقية،** حيث تنخرط في علاقة جنسية مع (الراوي) الذي جمعها معه العمل في «المجمع العلمي»، على الرغم من محبتها الظاهرة لزوجها ومغامرتها في المجيء إلى مصر من أجل مرافقته وهما في عامهما الزوجي الأول. **ثانيها: المغامرة،** فقد جاءت إلى مصر بعد أن تنكرت في زي جندي فرنسي وتسللت في إحدى سفن الحملة الفرنسية لتظل بجوار زوجها الضابط في الحملة الفرنسية، كما أنها غامرت ببقائها على علاقتها الجنسية بالراوي على الرغم من ارتباطها الجنسي بنابليون. **ثالثها: الانتهازية،** حيث تنخرط في علاقتها الجنسية مع (نابليون) بهدف الحصول على تراتبية اجتماعية أعلى يمكن أن تتحصل عليها حين تكون عشيقة القائد وزوجته إن أنجبت له وريثًا، وهي سمات يؤكدها المرجع التاريخي، كما يبئر عليها النص السردي[٢]؛ وبشكل

١- **العمامة والقبعة،** ص١٤٠، وص٣٢٣- ٣٢٤- ٣٢٥.

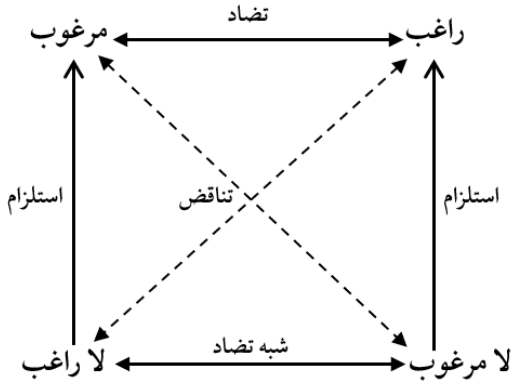
٢- عُرفت (بولين) في أوساط الحملة الفرنسية باسم «كليوباترا»، وقد جاء في الرواية على لسانها موجهة خطابها إلى الراوي في بداية تعرفها عليه: «تعرف أجمل شيء رأيته في الإسكندرية؟ عامود السواري ومسلة كليوباترا التي نجحت بدهائها وجمالها في إيقاع أنطونيو في حبائلها وتزوجته وجلست على عرش من الذهب» **العمامة والقبعة،** ص٩٣- في إلماح إلى انتهازية (بولين) وإعجابها بانتهازية كليوباترا. وينظر أيضا ص٩١-٩٢، وص١٢٠.

يمكن معه قراءة إدعائها للراوي بأنها ابنة كونتيسة أعدمت في الثورة الفرنسية سيكولوجيًا بوصفه «عقدة نقص» بسبب التدني الذي عانته في التراتبية الاجتماعية. إن خطاب الجسد وتجليه على مستوى العلاقة الجنسية في هذا المستوى يتمحور حول ثلاث شخصيات رئيسة في الرواية (الراوي – بولين – نابليون)، أما شخصية (الراوي) فتمتلك رمزيتها بفضل دورها السردي، وأما شخصية (نابليون) فتمتلك رمزيتها بفضل دورها التاريخي بدءًا وبوصفها الدال النصي الأكثر تمثيلاً للغربي، وأما شخصية (بولين) فتمتلك رمزيتها بفضل توسط جسدها (سرديًّا) بين طرفي الصراع، لتبدو العنصر الجامع بين المتناقضين، بوصفها محل المقارنة بينهما.

ينتقي صنع الله إبراهيم خطابَ الجسد من الشخصية بوصفها ذاتًا تتشكل «صوريًّا» من مجموعة من الخطابات، وينتقي من خطاب الجسد دال الرغبة الجنسية بوصفه عاملاً توجيهيًا للسلوك الفردي؛ وفي إطار الفاعلية السيميائية بين الشخصيات تتشابك العلاقات مؤشرةً على خطاب خفي يخترق التاريخي والسردي معًا، وهو خطاب الجسد بتنويعاته الإبستمولوجية؛ بدءًا من إبستمولوجيا الأزياء في عنوان الرواية (العمامة – القبعة) بوصفه تجليًّا من تجليات الجسد أنثروبولوجيًّا، مرورًا بأبستمولوجيا العلاقة الجنسية بوصفها تعريةً لرغبات الجسد اللذيّة، وصولاً إلى رمزية الجنس وفلسفة العلاقات الجنسية.

ثمة فارق بين علاقة (الراوي) الجنسية بـ (ساكتة) وعلاقته بـ (بولين)؛ فمن العلاقة الأولى تتمظهر الشيئية بإحالاتها الاجتماعية، بينما تلعب «الإيروتيكية» دورًا سيميائيًا في العلاقة الثانية، بوصف الجسد «موضوعًا» خالصًا للرغبة بين طرفي هذه العلاقة، وبوصفه غير مقيد بشروط نفعية غير لذيّة منهما؛ «فحينما يرغب المرء بشخص ما، فإن هذا الشخص المرغوب يصبح بالتأكيد موضوعًا للرغبة. فأن يكون ثمة شكل من الموضعة في كل علاقة جنسية هو أمر واقع، وقد لا يحدث هذا.. وفي الحقيقة، فإن العلاقة التي تُباشر عبر الرغبة الجنسية بين طرفين ليست علاقة بين أشياء، بل علاقة بين شخصين/ ذاتين.. إن الموضعة تحوّل الآخر دائمًا إلى موضوع، لكن القول إن (الآخر) هو موضوع لا يجعل منه لهذا السبب شيئًا. إن كلمتي موضوع وشيء ليستا مترادفتين إلا ظاهريًا؛ فإذا فتحنا أي معجم فإننا سنقرأ أن كلمة موضوع object هي كل شيء –الكائنات الحية ضمنًا– يؤثر في

الحواس.. أما كلمة شيء chose في المقابل فإنها تشير عمومًا إلى وحدة مادية، غير حية، وجاهزة تمامًا»[١]؛ وعلى العكس من هذا، تبدو علاقة (بولين) بـ(نابليون) نفعية/شيئية، حيث لا يبدو الجسد في العلاقة بوصفه موضوعًا للرغبة الجنسية الخالصة، قدر ما يغدو وسيلة لغايات نفعية لدى طرفي العلاقة[٢]؛ إذ يتبدى من خلال النص طموح (بولين) الاجتماعي واعتمادها على علاقتها بـ(نابليون) للحصول على تراتبية اجتماعية أفضل، فنجد (الراوي) ينقل حوارًا دار بينه وبينها حول (نابليون) تحدثت فيه بكثير من الافتخار عنه، ونتوقف أمام مفردات هذا الحوار «إثنوجرافيًا» في وصف الراوي لالتماعة عينها حين سألها إن كانت قد قابلت (نابليون) من قبل[٣]، بما يوحي بنيّتها المبيَّتة للتقرب منه طلبًا للمجد، وهو الأمر الذي صرّحت به للراوي حين علمت بتولي (نابليون) منصب القنصل العام، وأخبرته أنها ستلحق به[٤]. على ضوء ما سبق يمكن تصور أنماط العلاقات الجنسية بين الشخصيات وفقًا لدال الرغبة الجنسية في المربع السيميائي التالي:



مربع سيميائي يوضح دال الرغبة الجنسية

١- ميشيلا مارزانو: **فلسفة الجسد**، مرجع سابق، ص١٤٠- ١٤١- ١٤٢. (بتصرف)
٢- نقصد الغاية النفعية المتعلقة بطموح (بولين) الاجتماعي، والغاية النفعية المتعلقة برغبة (نابليون) في إنجاب وريث له.
٣- **يقول الراوي**: «سألتها: هل التقيت به وجهًا لوجه؟ التمعت عيناها وقالت: ليس بعد» - **العمامة والقبعة**، ص٩٣.
٤- **يقول الراوي**: «وجدتها منفعلة وقالت لي إن كليبر وافق على رحيلها إلى فرنسا. ووقع علي هذا النبأ كالصاعقة. قلت: لم تذكري شيئًا عن ذلك. أنت التي طلبت العودة؟ قالت: طبعا. هل تظن أني أترك نابليون يستمتع بما وصل إليه من مجد وحده؟» - **العمامة والقبعة**، ص٢١٩.

تقع في المربع السابق مجموعة من العلاقات المتمايزة تبعًا لتمايز دال الرغبة الجنسية في شخصيات الرواية، إلا أن هناك علاقتين أساسيتين يمكن أن ندرج شخصيات الرواية تحتهما، على تنوعها:

أولا: علاقة التضاد، ويقع على طرفي هذه العلاقة (راغب – مرغوب) كلٌ من (الراوي) و(بولين) بوصف علاقتهما الجنسية قائمة على تبادل إيروتيكي للرغبة.

ثانيا: علاقة التناقض، ويقع على طرفي العلاقة الأولى (راغب – لا راغب) كلٌ من (الراوي) و(ساكتة)، بوصف علاقتهما قائمة على رغبة جنسية من الطرف الأول (الراوي)، دون ظهور علامات «نصية» تدل على وجود هذه الرغبة لدى الطرف الثاني (ساكتة)؛ كما يقع على طرفي العلاقة الثانية (مرغوب – لا مرغوب) كلٌ من (بولين) و(نابليون)، بوصف علاقتهما قائمة على رغبة جنسية «ظاهرية» من الطرف الثاني (نابليون) تجاه الطرف الأول (بولين)، دون ظهور علامات «نصية» تدل على وجود هذه الرغبة الإيروتيكية لديها[١].

فضلاً عما سبق، تكشف بعض الوحدات النصية المرتبطة بعلاقة (بولين) بـ(نابليون) بعض الميول الجنسية «المثلية» لدى (نابليون)؛ حيث تقدم (بولين) وصفًا خارجيًا[٢] لـ(نابليون) به بعض الإيحاءات التي يمكن أن تكون ذات دلالة حول ميوله المثلية إذ انسجمت في نسق خطابي مع غيرها مع الوحدات النصية الأخرى التي لها الإيحاءات نفسها[٣]؛ فيما يقدم الراوي وصفًا لأول تغير جسدي اعترى (بولين) بعد انتقالها للإقامة في بيت خاص بجوار بيت القائد العام في الأزبكية، وبدء علاقتها الجنسية معه، حيث وجدها قصَّت شعرها وفسّرت له هذا بأن (نابليون) يفضله هكذا[٤]؛ أما ثاني لقاء للراوي مع (بولين)

١- يُنظر في سخرية (بولين) من قدرات نابليون الجنسية، العمامة والقبعة، ص٢٠٥.

٢- قالت: لا أنسى كيف وقف بونابرته بضفيرته القصيرة وخصلات شعره الجانبية المنسدلة على كتفيه. خطب في الجنود المبحرين إلى مصر واعدًا كلا منهم بستة أفدنة. كانت لعيونه اللامعة تأثير السحر على العسكر» - **العمامة والقبعة**، ص٩٢.

٣- روت (بولين) للراوي عن بعض الجنود الفرنسيين الذين أُسروا من قبل البدو في معركة إمبابة، ونتوقف في هذه الوحدة النصية هنا أمام رد (نابليون) على شكواهم، ودلالاته وإيحاءاته: «وقال إن بعض الجنود وقعوا أسرى لدى البدو ثم تحدثوا بعد إطلاق سراحهم عما تعرضوا له من معاملة رهيبة واعتداء على شرفهم. وضحكت قائلة: إنهم تقبلوا هذه الاعتداءات فيما بعد على أنها من الأخطار التي يتعرض لها المحاربون في بلاد الشرق. لكن البعض فضلوا أن يُقتلوا على أن يتعرضوا لهذه المهانة. وقالت إن بونابرته انتقد هذا الإسراف في الفضيلة وقال لأسير منخرط في البكاء: علام تبكي؟ أهذا كل ما تثير حوله الضجة أيها الغبي؟» - **العمامة والقبعة**، ص٩٥

٤- **العمامة والقبعة**، ص١٢١.

فيجدها ترتدي زي جندي فرنسي، معلقةً على استفساره عنه بأن (نابليون) يحب أن يراها في هذه الملابس[١]. ويتعالق هذا كله بما حكاه الراوي أنه بعد عودة (نابليون) من حملة الشام أهداه (الشيخ البكري) حصانًا ومملوكًا، وما يرتبط به من تلميحات ذات دلالة يرويها له (حنا) سكرتير (الشيخ البكري)[٢]، وبخاصة في ظل ما تؤكده المراجع التاريخية أن (الشيخ خليل البكري) كان دائم الانخراط في علاقات جنسية مع الغلمان والمماليك. من ناحية أخرى تؤكد المراجع التاريخية أن (نابليون) احتفظ بهذا المملوك (رستم رضا)[٣] ورحل معه إلى فرنسا، وظل ملاصقًا له في كل تحركاته حتى خُلع (نابليون) من منصب الإمبراطور، فلم يرافقه إلى منفاه في سانت هيلانة، وإن لم يُذكر صراحةً، تاريخيًّا، انخراط (نابليون) في علاقة ما مع (رستم) تحديدًا، فإن بعض المراجع التاريخية تذكر انخراط (نابليون) في تجربة مثلية في بداية الحملة الفرنسية على مصر لم يكررها[٤]. يقول كريستوفر هيبرت عن (نابليون): «كان يظهر ميولاً مثلية بين الحين والآخر: وقال ذات يوم، كما روى دي كولانكور في مذكراته: إن صداقته مع الرجال الوسيمين بدأت على العموم بانجذاب حسي إلى الخاصرتين ومكان آخر لن يسميه. ولا شك في أنه أحب أن يحيط نفسه بالشبان الوسيمين مثل رستم رضا، وسانت دنيس، ولويس كونسان.. وكتب كونستان، دخل سان كروا الخدمة العسكرية في سن الثانية والعشرين، وكان قائد فرقة عندما قُتل في إسبانيا. كثيرًا ما رأيته في مقر الإمبراطور، وهو امرؤ ضئيل أنيق الملبس ذو وجه ناعم جميل أشبه بوجه فتاة منه بوجه جندي شجاع»[٥].

هذه الإيحاءات التي تثيرها بعض الوحدات النصية المتناثرة وتُذكر صراحةً (نصيًا) على لسان (كليبر)[٦] – جديرة بإبراز حالة من التناقضات بين سلوك قائد الحملة –بوصفه رجلاً

١- **العمامة والقبعة**، ص١٣٧. وينظر ما صرحت به (بولين) للرواي أن (نابليون) يفضل المؤخرات الصغيرة، ص٢٣٣

٢- **يقول الراوي**: «عرفنا منه أن الشيخ البكري أهدى لبونابرته حصانًا عربيًا أسود مسرجًا بالذهب والأحجار الكريمة واللؤلؤ ومعه مملوك لرعاية الحصان يدعى رستم. وقال إن الهدية ثمينة لأن البكري كان مشغوفًا برستم شغفًا غير طبيعي»- **العمامة والقبعة**، ص١٧٨.

٣- ج. كرستوفر هيرولد: **بونابرت في مصر**، مرجع سابق، ص٣٤٠ – ٣٤١.

٤- يُنظر، كريستوفر هيبرت: **المرأة في حياة نابليون**، مرجع سابق، ص١٢٥.

٥- المرجع السابق، ص٤٠٨.

٦- **يقول الراوي**: «ضحكت فجأة وقالت: هل تعلم ماذا قال كليبر لرفاقه عندما علم برحيل بونابرته؟ قال: أيها الأصدقاء إن هذا الـ.. تركنا وسراويله مملوءة ... وسنعود إلى أوروبا وندعكها في وجهه» - **العمامة والقبعة**، ص٢٠٢.

عُرف بعلاقاته الغرامية النسائية– وميوله الجنسية المثلية، وهي التناقضات التي يمكن تعميمها على المدلول الرمزي الأوسع (المستعمِر الغربي) نظرًا لمركزية شخصية (نابليون) نصيًا، ورمزيته تاريخيًا. إن هذه الحالة من التناقضات تتحرر من ضيق الدال الجسدي الجنسي إلى اتساع التصور الرمزي الحضاري، بوصف الجسد دالاً أنثروبوجيًّا، ومن ثم ثقافيًّا. ويبدو هذا في الوحدة النصية التي يستفسر فيها الراوي من (بولين) عن قدرة (نابليون) الجنسية[١]، وعن مسألة ختانه، وتتعاضد معها ما يرويه (حنا) عن القدرة الجنسية المحدودة للرجال الفرنسيين، وتفضيل النساء الفرنسيات للرجال «الشرقيين» لأنهم أقوى جنسيًا[٢]. إن رمزية العلاقة الجنسية هذه تؤشر على ميكانيزم دفاعي –بالمفهوم السيكولوجي– لدى «الشرقي»، في محاولة لإنكار حالة الدونية الحضارية والانسحاق أمام تفوق الآخر «الغربي»، مع إحساس بنشوة الانتصار أن يهتم (نابليون) المتفوق حضاريًا بالمرأة التي يحبها (الراوي)[٣]. ومثلما يقع خطاب الجسد في الرواية، بتنوعاته وإيحاءاته، في إطار نسق الموازاة، ومن ثم المقارنة، بين رجل «العمامة» بوصفها ممثلاً للشرقي، ورجل «القبعة» بوصفها ممثلاً للآخر الغربي – تقع رمزية العلاقة الجنسية في إطار الصراع بين هذين الطرفين النقيضين (الشرقي والغربي)، ويؤسس النص لهذه المقارنة اعتمادًا على منطق موازاته مع الوثيقة التاريخية.

١- يُنظر، **العمامة والقبعة**، ص٢٠٥.

٢- يُنظر، **العمامة والقبعة**، ص١١٤.

٣- **يقول الراوي**: «طول اليوم أفكر فيما قالته لي وما جرى بيننا. وكيف لم أستطع مقاومتها. وخالجني شيء من الزهو بأن بونابرته مهتم بالمرأة التي أحبها وتحبني. أحاول التماس الأعذار لها. فزوجها ليس هنا. ثم من يستطيع أن يرفض طلبًا لساري عسكر؟» - **العمامة والقبعة**، ص١٢٥.

* * * *

سيمياء العتبات النصية:

على خلاف السائد في الدراسات النقدية التطبيقية لم نبدأ هذه الدراسة بتحليل عتبات النص، وآثرنا أن تكون في الجزء قبل الأخير من الدراسة، وذلك استنادًا إلى اعتبارات عدة:

أولا: ما يخص تحليل العتبات عامةً. تلعب عتبات أي نص دورًا تتقاطع فيه فاعليتان أساسيتان: إبداعية وتواصلية، فلا جدال في أن عتبات النص تكثيف جمالي للنص، وتكاد تكون النسق العلاماتي الأكثر تركيبًا فيه، من حيث إحالته إلى النص كليةً؛ ومن ناحية ثانية تؤدي العتبات دورًا إشهاريًا فيما يخص تداول النص بين المرسل والمتلقي، فهي الوحدة النصية التي يتلاقى فيها كلٌ من المؤلف الفعلي والقارئ دون أقنعة سردية سواء كانت المؤلف الضمني أو الراوي أو غيرها من الشخصيات؛ وبين هاتين الفاعليتين يكون تحليل العتبات رهين تشكيل إبداعي كلي للمؤلف، وتأويل كلي للنص من المتلقي، ما يعني أن تحليلاً دقيقًا للعتبات لابد وأن يتكئ أولاً على تحليل دقيق للنص ووحداته، ومن ثم فتحليل العتبات تالٍ، بالضرورة، لتحليل النص، فمنها البدء وإليها المنتهى.

ثانيا: ما يخص بناء الدراسة. تقوم هذه الدراسة على تصور خاص للنص الأدبي عامةً ، والسردي خاصة، بوصفه بنية علاماتية موازية لبنية الثقافة، هذه التي ننظر إليها بوصفها جامعةً لكل الخطابات[1]. وتصور كهذا للنص الأدبي يفرض على الباحث تنظيم قراءته وفقًا للتنظيم الخطابي الذي تستدعيه الرؤية العامة للتحليل وغاياته القرائية.

ثالثا: ما يخص عتبات النص المدروس. في رواية «العمامة والقبعة» تتقاطع خطابات عدة تتأسس جماليات النص من خلالها، وفيما يبدو النص علامة أيقونية قائمة على علاقة المشابهة بينه وبين الوثيقة التاريخية، تقوم العتبات بكسر هذا الإيهام عبر وحداتها (الغلاف

[1]- يُعرف إدوارد تايلور Edward B. Taylor «الثقافة» بأنها «ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعرفة والمعتقد والفن والأخلاق والقانون والعادات، وأي قدرات أو عادات يكتسبها الإنسان بوصفه عضوًا في المجتمع»، ويُعرف روبرت بيرستد Robert Bierstedt «الثقافة» بوصفها «ذلك الكل المركب الذي يتألف من كل ما نفكر فيه أو نقوم بعمله، أو نتملكه كأعضاء في المجتمع». يُنظر، شارلوت سيمور – سميث: **موسوعة علم الإنسان «المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية»**، ترجمة: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، إشراف: محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م، ص٣٠٩ وما بعدها. ويُنظر أيضًا، عبد الغني عماد: **سوسيولوجيا الثقافة «المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة»**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٦م، ص٣٢.

– العنوان) من خلال أيقونيتها أيضا، ولكن تحت مظلة حضور المؤلف الفعلي وتحديده النوعي للنص، وتقتضي هذه المفارقة أن تُؤجَّل قراءة العتبات النصية لحين قراءة النص ذاته، لتكون مخرجات قراءة كلٍّ منهما مرحلتين أوليتين للوصول إلى الدلالة الكلية للنص بوصفه علامة مكتملة.

على الرغم من التداخل الظاهر بين التاريخي والواقعي (الآني) في غلاف الرواية سواء في العنوان أو الغلاف أو اسم المؤلف الفعلي أو التحديد الأجناسي للنص، فإن صنع الله إبراهيم يؤكد النزعة التوثيقية في النص من خلال وحدتين من خطاب العتبات: **(أولاً)** الوحدة المعلوماتية التي يقدمها في الغلاف الداخلي للرواية –متاخمة لبيانات الناشر– واصفًا فيها عناصر التكوين التشكيلي للغلاف الخارجي، وموثقًا لحروف الطباعة المستخدمة في العنوان[1]؛ و**(ثانيًا)** التذييل المرجعي في نهاية الرواية الذي يذكر فيه أهم المراجع والوثائق التي اعتمد عليها في كتابته للرواية. ولا شك أن ترتيب وصف عناصر الغلاف (البدء بتوثيق تشكيلية الغلاف، والتثنية بتوثيق حروف الطباعة) له دلالته في مركزية البنية التشكيلية «البصرية» للغلاف وأوليتها على العنوان، بما يجعل تأويل دلالة العنوان –بوصفه معطىً لغويًا رمزيًا– مشروطًا بدلالات البنية التشكيلية، ومتكئًا عليها.

١ – البنية التشكيلية للغلاف:

يتكون الغلاف من ثلاث وحدات بصرية أيقونية، **الأولى:** عبارة عن رسم هزلي (كاريكاتيري) لـ(نابليون بونابرت) لرسام الكاريكاتير الفرنسي موريس سينيه Maurice Sine[2]، وهو يرتدي قبعة ويضع يده اليمنى بين أزرار بنطاله (إشارة جنسية ذات دلالتين متناقضتين) بدلًا من وضعها بين أزرار معطفه كما هي الصورة التاريخية القارة لنابليون، فيما تختفي يده

١- يقدم المؤلف وصفًا توثيقيًا للغلاف، في الغلاف الداخلي للرواية: «تصميم الغلاف إهداء إلى المؤلف من محيى الدين اللباد. الرسوم على الغلاف مقتطعة من أعمال للرسامين الفرنسيين سينيه Sine وبيير غيرين Pierre Guerin وتارديو Tardieu. حرفا الطباعة المستعملان على الغلاف؛ عنوان الرواية: حرف Gros Arabe، اسم المؤلف: Arabe Euclide. الحرفان المعدنيان من تصميم وسبك الطباع المستعرب سافاري دو بريف، سفير البندقية السابق لدى تركية. وقد جرى استعمال الحرفين خلال الحملة الفرنسية على مصر في طباعة بيانات نابليون وأوامره الموجهة إلى المصريين. الحرفان محفوظان في المطبعة الوطنية بباريس.

2- **موريس سينيه Maurice Sine** (١٩٢٨-٢٠١٦): رسام كاريكاتير فرنسي، عُرف بأعماله المناهضة للاستعمار والصهيونية والرأسمالية ورجال الدين، وتتسم أعماله بالنزعة الفوضوية.

اليسرى خلف ظهره، وينظر إلى يمينه حيث الوحدة البصرية **الثانية:** وهي رسم لسيدة فرنسية مقتطع من لوحة للفنان التشكيلي الفرنسي جان تشارلز تارديو Jean Charles Tardieu[1] ترتدي قبعة، وتضع يدها على كتف (نابليون) وهي ملتفتة عنه وعن الوحدة البصرية **الثالثة:** وهي رسم لرجل عربي عاري الصدر يرتدي عمامة كشميرية اللون، ويظهر من خلفه فتىً عربي أمرد يرتدي عمامة بيضاء، وهذه الوحدة الثالثة مقتطعة من لوحة للفنان التشكيلي الفرنسي بيير غيرين Pierre Guerin[2] عنوانها: العفو عن المتمردين في القاهرة ٢٣ أكتوبر ١٧٩٨ Pardoning the Rebels at Cairo, 23rd October 1798.

«غلاف الرواية، وقد أضفنا رقمًا لكل وحدة تشكيلية»

تحدد المعلومات التوثيقية (في الغلاف الداخلي للرواية) إطارًا مرجعيًا يستند إلى الموسوعة بوصفها تشتمل على تلك المعارف التي تدرجها الثقافة ضمن الإرث المعرفي الجماعي، ويقوم هذا الإطار المرجعي بتحديد إمكانات تأويل الوحدات التشكيلية التي تتضام

1- **جان تشارلز تارديو Jean Charles Tardieu** (١٧٦٥-١٨٣٠): رسام فرنسي، برز في خلال عصر نابليون وعصر استعادة البوربون، كانت أعماله تاريخية في المقام الأول، وتضمنت أعماله أيضًا المناظر الطبيعية والصور الشخصية والمواضيع الدينية.

2- **بيير ناريس غيرين Pierre Narcisse Guérin** (١٧٧٤-١٨٣٣): مصور وفنان فرنسي، حصل من القنصل الأول (نابليون بونابرت) عام ١٨٠٣ على صليب جوقة الشرف، وحصل على لقب بارون (نبيل) في عام ١٨٢٨م.

لتكوّن البنية التشكيلية لغلاف الرواية، ومن ثم تشكل دلالة خاصة مرتبطة بالنسق التشكيلي الواقعة فيه (الغلاف)؛ ومن خلال هذين الإطارين المرجعيين (الموسوعي والنصي) يمكن قراءة النسق التشكيلي للغلاف على النحو الآتي:

أولاً: مارس فنان الغلاف (محيى الدين اللباد) أسلوب الحذف/القص على اللوحة الأصلية للفنان بيير غيرين، فاقتطع الوحدة التشكيلية الثالثة (هذين الشخصين فقط) من اللوحة الأصلية التي تضم حوالي ٣٧ شخصًا، أما أهم جزأين تم قصهما، فهما: **الأول**، نابليون بونابرت الذي ينظر إليه الفتى انبهارًا في اللوحة الأصلية؛ **والثاني**، نصف جسد الرجل العربي «الغاضب عاري الصدر» وكذلك يداه المقيدتان والجندي الفرنسي الماسك بهذا القيد؛ وقد استعاض عن (نابليون) في اللوحة الأصلية بوضع رسم هزلي لنابليون في مكان موازٍ، وأما اليد المقيدة ونصف جسد الرجل عاري الصدر والجندي الفرنسي فقد تم حذفهما دون بديل. يحدد حذف الجندي الفرنسي المقيِّد ونصف الجسد واليدين المقيدتين موضوع تشكيلية الغلاف كما يحدد موضوع النص؛ إذ يتوارى التأريخ الرسمي حول الصبغة العسكرية والسلطوية للحملة الفرنسية على مصر لصالح ما يظهر فقط على الغلاف وفي السرد، وهو علاقات الصراع «السرّي» بين الشرقي ممثلاً في «العمامة» والغربي ممثلاً في «القبعة»، لافتًا التأويل عن الصراع العسكري لصالح الصراع الحضاري وتمثيله الجنسي، مع حضور دلالات الانبهار والغضب والامتعاض.

ثانيًا: يرتبط أسلوب الحذف/ القص للوحة الأصلية بتقنية التوزيع؛ فقد تم توزيع الوحدات التشكيلية الثلاثة على مستويات أفقية متباينة يحددها الخط الأبيض الواقع تحت كل وحدة تشكيلية؛ حيث يقف (نابليون) «الغربي المستعمِر» في أدنى مستوى، ويأتي موقع الفتى والرجل «الشرقي المستعمَر» في أعلى مستوى، وتتوسطهما (أفقيًا) صورة المرأة المقتطعة من لوحة تارديو (الوحدة التشكيلية الثانية) والتي وُزِّعت على الغلاف لتبدو وكأنها تستند إلى كتف (نابليون) وصاعدة من خلاله، ويبدو هذا التوزيع الأفقي وكأننا إزاء منصة تراتب حضاري مقلوبة؛ فيما يقع التوزيع الأفقي لعيون الشخصيات في الوحدات التشكيلية مباينًا، حيث تقع عين (نابليون) في نفس المستوى الأفقي لعين المرأة الفرنسية التي ينظر إليها وهي غير مبالية به، وتقع عينا الفتى والرجل الغاضب الممتعض في الوحدة التشكيلية

الثالثة في مستوى أدنى منهما؛ فيما تؤكد زاويةُ نظرِ الفتى المتطلعةُ تراتبيةً إدراكيةً، بوصف العين محلاً للنظر ومدخلاً للإدراك.

ثالثًا: يرتبط بالحذف والتوزيع أسلوبية ثالثة هي الانزياح؛ حيث وُضع الرسم الكاريكاتيري (الهزلي) لنابليون في مركز الغلاف، وبديلًا عن رسم نابليون في لوحة غيرين الأصلية؛ أما نظرة الفتى «الأمرد» المنبهرة فتنزاح من نابليون في اللوحة الأصلية لتتجه إلى المرأة عبر خط هندسي مفتعل وصاعد، ما يؤشر على فاعلية المؤلف الفعلي ومداخلته على وحدات الغلاف، في حين تتجه عين الرجل بنظرة هي مزيج من الغضب والامتعاض إلى نقطة غير محددة في جسد (نابليون)؛ وبشكل يبدو معه تطلع كل من (نابليون) الهزلي والفتى الأمرد إلى المرأة على غلاف الرواية أكثر ارتباطًا بالنص ودلالاته، وكذلك أكثر تعبيرًا عن الحقيقة «التاريخية» منها في لوحة غيرين.

ينتج عن تأويل هذا النسق التشكيلي من الوحدات الثلاث على غلاف الرواية، وخضوعها لأسلوبية الاختيار والحذف والتوزيع والانزياح – مجموعة من الدلالات تتحدد من خلال وقوع وحدات هذا النسق بين مرجعيتين: مرجعية المعرفة الموسوعية، ومرجعية العلامات النصية. إننا نزعم –اتكاءً على وحدات نصية– أن وحدات الغلاف تشكيل رمزي لكل من: الراوي (الفتى الأمرد)[1]، وبولين (المرأة التي تتكئ على كتف نابليون)، أما (نابليون) فتبدو رمزيته أكثر صدقًا في تمثيله الهزلي؛ في حين تمثل الخلفية اللونية للغلاف (الأزرق المائي) مرجعية رمزية لفضاء الشخصيات في الوحدتين الأولى والثانية (الغازون عبر البحار). من ناحية أخرى، تقطع أسلوبية الحذف في الوحدة التشكيلية الثالثة علاقتها بمرجعها، وتحدد علاقتها مع باقي وحدات الغلاف في مستويين تأويليين: **المستوى الأول**، عبر علاقة مفتعلة بتوجيه خط هندسي من (الراوي) إلى (بولين)، و**المستوى الثاني**، عبر علاقة يؤولها المتلقي من نظرة الرجل العربي الموجهة إلى نقطة لا محددة، وبشكل يصبح معه رسم (نابليون) الهزلي هو المرجع المركزي لعتبة الغلاف، نظرًا لتصدره (في الطبعة

١- **يقول الراوي:** «أراد الحلاق أن يترك شعر وجهي النابت لتنمو لي لحية لكني رفضت وطلبت منه أن يزيله» - **العمامة والقبعة**، ص٥٧.

الأولى)، وفرادته (في الطبعة الثانية)[1]، واتكاءً على رمزيته في كل من النص والمرجع التاريخي؛ فيما يستند تأويل «وجهة النظر» على الانحيازات الأيديولوجية لفنان الكاريكاتير الفرنسي سينيه، صاحب رسم نابليون الهزلي، إذ تحدد الموسوعة مجموعة من المواقف والانحيازات السياسية لرسام الكاريكاتير الفرنسي سينيه[2] ما يجعلها تمثل مرجعية لدلالات الغلاف، ومن ثم النص ككل؛ وفي ظل هيمنة رسم (نابليون) الهزلي على الغلاف بصريًا تتأكد مركزيته الدلالية، بوصف نابليون –على المستوى الرمزي– موضوع السرد في الرواية، وملحق به المرأة على يمينه، ويُلحق بهما الرجل المصري الغاضب المقيَّد، ويُلحق به الفتى الأمرد المتطلع إلى المرأة بنظرة الانبهار الشبقية، وكأننا إزاء إلحاق بإلحاق، وتبعية بتبعية، تتجاوز كلاً من السردي (النصي) والإشهاري (العتبات) ليسقطها المتلقي على الصراع الحضاري بين الشرق والغرب. إن تعميم هذه الدلالة يضع أيدينا على صلب «وجهة النظر السرد–تاريخية» لهذا النص، حيث تتكثف مستويات الصراع الحضاري: «الشرق» في مواجهة «الغرب» في أنماط لا يكشف عنها خطاب التاريخ في صورته الرسمية، وإنما يكشفها «التاريخ السرِّي المخيَّل».

---

١ - اكتفى المؤلف بالوحدة التشكيلية الأولى (رسم نابليون الهزلي) وحده على غلاف الطبعة الثانية للرواية الصادرة عن دار الثقافة الجديدة.

٢- عارض سينيه استعمار فرنسا للجزائر وكان صديقًا لبعض رجال الثورة الجزائرية، منهم أحمد بن بيللا الذي وسَّطه ليلتقي سينيه بفيدل كاسترو، كان مبهورًا بكاسترو وبالثورة الكوبية، ثم انتقد كاسترو بعد ذلك قائلا: «لم أكن أعرف أن كاسترو سيصير هو الآخر ديكتاتورًا». نال سينيه جائزة Grand Prix de l'Humour Noir (الجائزة الكبرى للفكاهة السوداء) سنة ١٩٥٥م. ظهرت أفكاره المعادية للاستعمار من خلال معارضته للاستعمار الفرنسي في الجزائر وتأييده للثورة الجزائرية، وقُدم للمحاكمة عدة مرات وقام بالدفاع عنه جاك فيرجيه المحامي الذي كان يدافع عن جبهة التحرير الوطني الجزائرية. عمل في صحيفة شارلي إيبدو سنة ١٩٨١، وفي العام التالي اتهم بالتحريض على الكراهية العنصرية بسبب تصريحات ضد الصهيونية، قيل عنها إنها «معادية للسامية»، وفي عام ٢٠٠٨م كتب سينيه ونشر رسوما تتعلق بابن الرئيس الفرنسي نيكولا ساركوزي يتهمه فيها بأنه اعتنق الديانة اليهودية وتزوج من الثرية اليهودية جيسيكا سيبو دارتي لدوافع مادية، واعتبرت هذه الرسومات والتصريحات «معادية للسامية»، وطلب منه (فيليب فال) أحد مؤسسي جريدة شارلي إيبدو تقديم اعتذار عن ذلك وإلا سيتعرض للمحاكمة، فقال سينيه إنه يفضل أن يخصي نفسه على أن يقدم اعتذارًا، ومن ثم طُرد من الجريدة، استدعي للمحاكمة بتهمة «التحريض على الكراهية العنصرية»، وتمت تبرئته واعتبر القضاة أن سينيه كان يمارس حقه في السخرية. تم نشر تهديد لسينيه بالقتل من «رابطة الدفاع اليهودية» في نيويورك، وجاء في نص التهديد: «٢٠ سنتيمترًا من الاستانلستيل في الأحشاء ستعلم الأوباش أن يتوقفوا عن التفكير». يقول سينيه عن نفسه: «أنا لدي خلافات مع الجميع من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار. أنا على خلاف مع الشيوعيين والماويين والتروتسكيين. وأيضا لا أطيق اليمين المتطرف واليمين المعتدل، وأكره الليبرالية والرأسمالية والشيوعية ولا أتفق مع الأديان جميعها.. أنا في الحقيقة لا أعرف كيف أصنف نفسي.. ما أعرفه أنني كنت دائمًا مسكونًا بحلم الثورة الكبيرة والعارمة التي تقلب النظام وتعطي الشعب الحرية وكامل الحقوق».

يخترق خطاب الجسد الغلاف، كما يخترقه التاريخي (يد نابليون – ذراع السيدة – نظرة الفتى – امتعاض الرجل)؛ وإذا كان الخطاب التاريخي واستدعاؤه مرتبطًا بشكلانية النص، فإن خطاب الجسد يرتبط بشكل ما بـ «وجهة النظر» السرد–تاريخية التي تُؤوَّل من تلقي النص (الأيقونة). ولعل هذا الحضور لخطاب الجسد في الغلاف يؤشر على مركزية الذات (الأنا × الآخر) ورغباتها (الجنسية = الاستعمارية) في إطار علاقات الصراع الحضاري (العمامة ≠ القبعة)؛ وهو ما ينقل تجليات هذا الصراع من المستوى الحضاري الكلي المجرد على مستوى الكيانات السياسية الكبرى إلى المستوى اليومي السلوكي للأفراد «الشخصيات»، ومنها السلوك الجنسي. إن أدبية النص كفيلة بإزاحة خطاب الجسد من السرِّي المضمر (تاريخيًا) إلى السردي (نص الرواية) والإشهاري (غلافها)؛ وهذه الإزاحة لدوال الصراع من المستوى الكلي (الوطن–الجسد) إلى مستوى فردي (الفرد– الجسد)، حيث يتفوق، هنا وهنا فقط، الجسد الشرقي، بشكل يبدو معه هذا التفوق الجنسي ميكانيزمًا دفاعيًا –بالمفهوم السيكولوجي– من الشخصية الشرقية التي تشعر بالانسحاق الحضاري أمام الآخر المستعمِر، مثلما تشعر بالانبهار به، ولا يبقى لها من سبيل لتعويض هذا الانسحاق الحضاري إلا معيار الفحولة، وهو معيار ثقافي قار في الثقافة العربية منذ عصورها القبلية، وكأن استدعاء هذا المعيار هو حكم بالقبلية يسبغه المؤلف (فعليًا كان أو ضمنيًا) على الذات العربية الشرقية ومجتمعها.

٢– العنوان، وتشكيله الطباعي:

تحيل مفردتا عنوان الرواية (العمامة – القبعة) إلى نمطين أساسيين من الشخصيات: الشخصيات التي ترتدي العمامة الشرقية (ممثلًا للشرق المستعمَر)، والشخصيات التي ترتدي القبعة الغربية (ممثلاً للغرب المستعمِر)؛ يوحي هذا التصنيف الأولي الذي يمارسه عنوان الرواية بانسجام ما بين الشخصيات التي تندرج تحت كل نمط «العمامة "الشرقية"» و«القبعة "الغربية"»، ولكن، وعلى العكس من هذا، يقوم السردي في النص –اتكاءً على خطابات الشخصيات– بكسر الإيحاء بهذا الانسجام من خلال التبئير على التناقضات الداخلية في

كل تصنيف من التصنيفين[1] كما سبق أن أشرنا؛ فيما يقع الدال على الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص (رواية) على محور عمودي رأسي، كما التاريخ في لسانيات دي سوسير، بما يدخل السردي في التاريخي، تمامًا كما فعل.

يبدو عنوان الرواية، بوصفه لغةً/رمزًا، مؤشرًا دلاليًا مكثفًا ومهيمنًا على العمل ككل، حيث يتكون العنوان من دالين مرجعيين (العمامة – القبعة)، يقع بينهما حرف العطف «الواو» الجامعة بين ما لا جامع بينهما إلا ظرفًا استثنائيًا؛ ما يسمح بتأويل العلاقة بين الرمزية الحضارية للمفردتين في إطار حالة الصراع الحضاري –بتجلياته كافةً– بين الشرق والغرب. والمفارقة أن حالة الصراع هذه (مركز النص) تشير إليها الرواية ضمنيًا من خلال نص اليوميات التأريخية، في حين تصرّح بها إشهاريًا من خلال عتبات النص، وبخاصة في ظل التسلط الدلالي للتشكيل الطباعي للعنوان، وفي إطار مرجعي من الوحدة المعلوماتية التوثيقية الموجودة في الغلاف الداخلي للرواية حول نوع الحروف المستخدمة في طباعة العنوان.

من البدهي أن يستخدم فنان الغلاف حجم الخط نفسه وطريقة رسمه في كل مكونات عتبة العنوان، بيد أنه أجرى تعديلاً في حجم رسم حرف «الواو»، وفي وضعية رسمه؛ حيث يضع هذا التعديل علامة شطب على الوظيفة النحوية لحرف «الواو» لتظل أيقونة فاصلة بين الطرفين (العمامة – القبعة)، ما يسمح بتأويل العلاقة بينهما خارج إطار العطف النحوي والدلالي، ليصبح حرف «الواو» حينئذٍ دالاً على علاقة صراع أو تناقض، وبشكل يصبح العنوان معه (العمامة ≠ القبعة)، فيما يكشف المسار السردي عن حالة اللاانسجام بين الشخصيات –في كثير من الأحيان– تحت كل تصنيف، وبشكل تصبح معه (العمامة ≠ العمامة)، و(القبعة ≠ القبعة)، ففي كل تصنيف تناقضاته الداخلية وإشكالياته الخاصة، فضلاً عن الإشكالية المضاعفة الجامعة بينهما، وهو ما يؤكد عليه لا انسجام منظور الرؤية بين شخصيتي الفتى والرجل الممتعض في الوحدة التشكيلية الثالثة، بوصفهما يمثلان الشرقي «العمامة»، وكذلك لا انسجام منظور الرؤية بين شخصيتي الوحدتين التشكيليتين الأولى والثانية، بوصفهما يمثلان الغربي «القبعة».

[1]- يُنظر الجزء المعنون بـ «الشخصية وسيمياء الجسد» من هذه الدراسة.

في فضاء كلٍّ من عتبتي الغلاف والعنوان يبقى موقع اسم المؤلف الفعلي (صنع الله إبراهيم) على غلاف الرواية بمثابة موقع للسيطرة السردية والتاريخية على السواء؛ فهو يهيمن –بفضل تعاليه المكاني والوظيفي– على كل من الخطابين: التاريخي والسردي، ليسبغ على التاريخ من خلال نسقه السردي (النص) وجهة نظره حول كلٍّ منهما. إن خطًا عموديا متخيلاً يضعه المتلقي بين اسم المؤلف الفعلي (صنع الله إبراهيم) وعنوان نصه (العمامة والقبعة) يتقاطع، بالضرورة، مع الانحياز الأيديولوجي لصاحب الرسم الهزلي لنابليون، كما يتقاطع، بالضرورة، مع الخط الهندسي المفتعل –إبداعيًا وعلائقيًا– بين الوحدتين التشكيليتين الثانية والثالثة، بما يؤسس لفاعلية مركزية للمؤلف ووجهة نظره حول كل من السردي والتاريخي على السواء.

* * * *

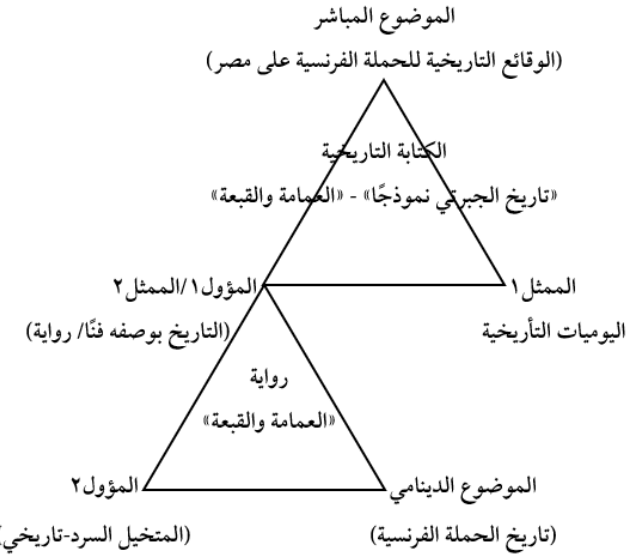
النص/ العمامة والقبعة بوصفه/ ها علامة:

النص الأدبي، وكذلك كل عمل فني، نسق من العلامات المتواشجة والمنتظمة، تتغيا هذه العلامات تمثيل موضوع ما، بوصف النص تجليًا إدراكيًا للعالم؛ ومن ثم يغدو النص بمثابة علامة كلية (موسعة التمثيل) على هذا الوعي وهذا الإدراك. وشأن كل علامة فإن النص لا يطابق موضوعه كليةً، وإنما تظل العلامات النصية ممثلة لجانب من موضوعاتها، كما يظل النص –بوصفه علامةً كلية– ممثلًا لجانب أو أكثر من موضوعه الكلي. إن الموضوع شبكة من المعطيات بالغة التعقيد والتشابك، يتواشج فيها الوعي (الإدراك) المشروط بسياقات الزمان والمكان والمجتمع والثقافة ككل مع المؤثرات النفسية والاجتماعية والأيديولوجية والحضارية، وكذلك مع إمكانات تمثيل الموضوع وأدواته، وبصورة يغدو معها هذا التمثيل الفني–الأدبي مرهونًا بقدرته، فقط، على تمثيل أحد جوانب الموضوع المُدرَك؛ وكلما توسل هذا التمثيل الفني–الأدبي بعلامات أو خطابات خارج إطار نصه ومحدداته الفنية (خصائصه الأجناسية) ازدادت قدرته على تمثيل جوانب أكثر اتساعًا من موضوعه، ومن ثم انفتحت مرجعيات تأويله، بوصفه علامة موسعة؛ حيث «يمثل كل عمل فني علامة مستقلة بذاتها مكونة من: (١) عمل – شيء يعمل باعتباره رمزًا محسوسًا. (٢) موضوع جمالي كائن في الوعي الجماعي، ويعمل باعتباره دلالة. (٣) علاقة تربطه بالشيء المعنى المشار إليه، ولكنها علاقة لا تحيل إلى وجود محدد –فالعلامة هنا مستقلة بذاتها– بل تحيل إلى السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية الخاصة بوسط معطى (العلم، الفلسفة، الدين، السياسة، الاقتصاد، إلخ...)»[١]. وليس النص الأدبي فقط هو ما يمكن تصوره بوصفه علامة؛ بل إن كل نص، أيًا كان تصنيفه، قابل للاشتغال كعلامة لها موضوعها وممثلها ومؤولها؛ ووفقًا لهذا التصور يمكن وضع رواية «العمامة والقبعة» ومرجعها الرئيس «تاريخ

[١]- جان موكارفسكي: **الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية**، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: **مدخل إلى السيميوطيقا «أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة»**، تحرير: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٢٩١.

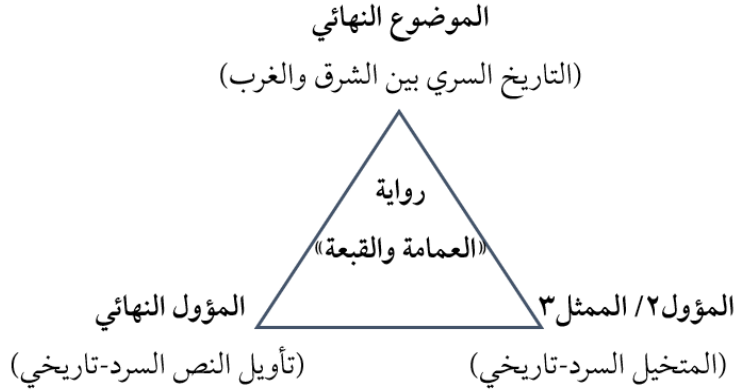
الجبرتي» على نموذج العلامة –وفقًا لتصور تشارلز ساندرس بيرس Charles Sanders Peirce– واستنادًا إلى مركزية حضور المرجع التاريخي في الرواية فإن هذا التصور للنص بوصفه علامة يقتضي رصد سيرورتها التأويلية (السيميوزيس)[1] في ضوء علاقتها مع موضوعها في أنماطه كافةً.

يوضح الشكل الآتي إمكانية تصوّر الرواية في ظل توازيها الأوليّ على المستوى الشكلي مع الوثيقة التاريخية بوصف النص الروائي علامة سرد–تاريخية متكاملة تحيل إلى نسقين: المرجعي (الوقائع التاريخية)، والخطابي (التاريخ) بوصفه إخبارًا فنيًا عن الوقائع، حسب مفهوم ابن خلدون؛ مع ملاحظة أن الرواية (العلامة) في هذا المستوى لم تتخلص بعد من سلطة النص التاريخي على بنيتها:



١- حول السيرورة التأويلية للعلامة يُراجع، تشارلز ساندرس بيرس: **تصنيف العلامات**، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: **مدخل إلى السيميوطيقا**، مرجع سابق، ص١٤٠. ويراجع أيضًا، عبدالله بريمي: شارل ساندرس بورس «البراغماتي والظاهراتي والسميائي»، ضمن كتاب: **معجم الفلاسفة الأمريكان «من البراجماتيين إلى ما بعد الحداثيين»**، إشراف وتحرير: علي عبود المحمداوي، منشورات ضفاف – منشورات الاختلاف، بيروت – الجزائر، ٢٠١٥م، ص٧٥ وما بعدها. ويُراجع أيضًا، سيزا قاسم: **السيميوطيقا «حول بعض المفاهيم والأبعاد»**، ضمن كتاب: **مدخل إلى السيميوطيقا**، مرجع سابق، ص٢٧. ويُراجع أيضًا، سعيد بنكَراد: **السيميائيات «مفاهيمها وتطبيقاتها»**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الثالثة، ٢٠١٢م، ص١٠٣ وما بعدها.

يقوم تصور بيرس للعلامة في سيرورتها التأويلية (السيميوزيس) على أن المؤول١ يخلق ممثلاً جديدًا (الممثل٢)، وهو ينتج، هنا، عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة (تاريخ الحملة الفرنسية على مصر) في ذهن متلقي النص؛ أي تأويل السرد التاريخي بوصفه سردًا متخيلاً كليةً (رواية)؛ وهو ما يقتضي تصورًا جديدًا للعلامة–النص، تتبدى فيه الرواية كعلامة منفردة بمعزل عن مرجعها التاريخي إلى حد ما، وفي هذا المستوى من سيميوزيس العلامة تنتج حالة من الفوضى الدلالية مسئول عنها المؤول الدينامي (المؤول٢)، بحكم ارتباطه بمعرفة موسوعية ولا محدودة؛ حيث يقوم بإدخال الدلالة في سيرورة لا متناهية؛ ومن ثم لا يمكن أن تتوقف السيرورة التأويلية من تلقاء ذاتها، وإنما تقتضي عملية إجرائية تقوم بوضع حد لهذه العملية التدليلية، لا تمنع إمكانات جديدة للتأويل قدر ما توظِّف ما حددته؛ بمعنى أن هذا المؤول النهائي (في الشكل الآتي) إنما هو مقترح تأويلي تقترحه مقاربة النص المتخيل السرد– تاريخي؛ حيث يتعالق النص بوصفه علامةً نسقية جامعةً مع ما سواه (التاريخي – الجنسي) بوصف هذا «الما سواه» مرجعية له، ويضبط نسق هذه العلاقة (بين النص وخارجه) موضوعه (التاريخ السرّي) وممثله (وقائع التاريخ المسرّدة) ومؤوله (مقاربة النص السرد–تاريخي)، مع ملاحظة أن هذا المستوى الثالث يحتفظ باشتباكه مع المستوى الثاني من مستويات السيميوزيس، إذ يظل النص الأدبي عمومًا ينعم بمساحته الخاصة من الحرية «الفوضوية»، عن كل مقارباته النقدية، كما يظل منتجًا لدلالاته:



وإذا كانت العلامة نصًا مكتملًا بذاته ومخترقًا بالمرجع على مستويي: البنية والإحالة؛ فإن عملية تلقي هذه العلامة وتأويلها من قِبل المتلقي قد تتطلب عملية عكسية لفك هذا الاشتباك بين العلامة/ النص والمرجع/التاريخ؛ ولذلك نزعم أن عملية تأويل رواية «العمامة والقبعة» بوصفها علامة (وثيقة) تحيل إلى الواقعة التاريخية (شكلاً) وإلى وجهة النظر السرد–تاريخية (تأويلاً)، يتطلب من المتلقي أن يدرك المؤول بوصفه يحيل إلى موضوع ليس هو الحدث التاريخي، وإنما الموضوع بوصفه تمثيلًا سرديًا (متخيلاً) للتاريخ الذي لم يُكتب بعد حول العلاقة مع المستعمِر (مع ترك القوس مفتوحًا أمام صفات هذا المستعمر كافة..

إن الركيزة الأساسية في تلقي نص «العمامة والقبعة» وتأويله (بوصفه علامة كلية) تتمثل في «وجهة نظر السرد–تاريخية» التي تتخلل بنية النص، فوسمته بمحددات شكلية قائمة على علاقة المشابهة بينه وبين مرجعه (الوثيقة التاريخية)، وبشكل يجعل من نص «العمامة والقبعة» علامة أيقونية على خطاب التاريخ ووقائعه ووثائقه؛ كما تتمثل هذه الركيزة في مداخلات النص على مرجعه المباشر الذي لا يقف عند حدود «تاريخ الجبرتي» فقط، بل يتجاوزه إلى عدد أوسع من الوثائق التاريخية، يذكر المؤلف بعضها في تذييل نصه. إن نص «العمامة والقبعة» إذا ما قاربناه في ضوء علاقته بمرجعياته المتنوعة يحيل بالضرورة على المظلة الأوسع لهذه الخطابات، في مستواها المجرد (الثقافة)، وفي مستويات تجليها الواقعي، وفي القلب منها (صراع الحضارات).

* * * *

خاتمة:

تتأسس جماليات نص «العمامة والقبعة» من خلال اختيار مرجعياته وتخطيب علاماتها في نسق فني جمالي، بما يؤسس لعقد فني مغاير بين المرسل والمتلقي؛ وقد تنوع توسل الرواية بمجموعة من الخطابات المتمايزة على عدة مستويات: **لغوية – سردية**، تتمثل في لغة النص وأسلوبيتها، وشكلانيته الكلية. و**معلوماتية – وثائقية**، تتمثل فيما تقدمه الرواية من معلومات حقيقية مثل أسماء الشخصيات التاريخية وأسماء الأماكن والتواريخ والأخبار، كما تتمثل في تخوم نصية توثيقية تحيل على نصوص تاريخية محددة، يقيم معها النص مجموعة من العلاقات، إما تخالفًا أو تآلفًا أو استكمالاً للفراغات التأريخية في بعض هذه النصوص؛ أو في الإحالة على محددات شكلية تخص فنية النص ككل. و**رمزية – ثقافية**، وهي نتاج نصي تأويلي خالص، تتمثل في المدلولات الناتجة عن اندراج الخطابات قبل النصية ضمن البنية الجمالية للنص. يغدو نص «العمامة والقبعة» من خلال تفعيل هذه المستويات الثلاثة في البنية النصية نوعًا من أنواع التاريخ البديل أو الموازي؛ ومن ثم تتراوح عملية تأويله بين تصور ما -هو نتاج انحيازات المؤلف الجمالية ووعيه الأيديولوجي- حول هذه الفترة التاريخية التي يتلبسها النص، وبين إسقاط إشكاليات هذه الفترة التاريخية -ودلالاتها الحضارية- على إشكاليات اجتماعية وحضارية آنية، ما زالت موجودة إلى حد التطابق. إن التداخل الخطابي -المتمظهر أجناسيًا- في رواية «العمامة والقبعة» بين السردي والتاريخي يصنع فضاءً لشعرية يمكن أن نطلق عليها «شعرية المحتمل»، حيث يمتزج المحتمل السردي لما هو تاريخي بالمحتمل التاريخي فيما هو سردي، صانعًا خصوصية الرواية.

تتمثل إشكالية تأويل النصوص السردية التي تستدعي التاريخي في الكيفية التي يحضر في التاريخي (ما قبل النصي) في النص؛ وما بين رواياتٍ تسم نفسها بالتاريخية فتُستلب طواعيةً لصالح التاريخي، وروايات توظِّف التاريخي لصالح جمالياتها، فتتداخل معه وتخضعه لنسقيتها، بين هذا وذاك يبقى تأويل هذه النصوص رهين الشرط الذي يضعه النص على ما يستحضره من خطاب تاريخي. وبكلمة، فإن عملية تلقي هذا النص وتأويله تتعلق بعقد فني جديد بين كلٍّ من المرسل والمتلقي. وفي إطار هذا تبقى النظرية السردية في حاجة إلى رؤية منهجية وإجرائية أوسع تقرأ التاريخي تحت شروط السردي دون أن تتورط في انغلاق نصي بنيوي أو ما بعد بنيوي، ودون أن تتورط في تحليل ينتمي للأيديولوجي أكثر من انتمائه للجمالي؛ ونزعم أن منهجيات التحليل السيميائي والثقافي يمكن أن تؤدي هذا الدور بنجاعة.

* * * *

المراجع:

١. أمبرتو إيكو: **العلامة «تحليل المفهوم وتاريخه»**، ترجمة: سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٠م.
٢. باتسي جمال الدين وأميرة مختار محمود «ترجمة»: **مختارات من وثائق الحملة الفرنسية ١٧٩٨- ١٨٠١م**، دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٤م.
٣. بول ريكور: **الزمان والسرد**، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
٤. ثيليا فرناندیث بريتو: **شعرية الرواية التاريخية بوصفها جنسًا أدبيًا**، ترجمة: نادية جمال الدين، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٩٨، شتاء ٢٠١٧م.
٥. ج. كرستوفر هيرولد: **بونابرت في مصر**، ترجمة: فؤاد أندراوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مطبوعات مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٨م.
٦. جوزيف ماري مواريه: **مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر**، ترجمة وتقديم: كاميليا صبحي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٧. جيرالد برنس: **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٨. سعيد بنكَراد: **السيميائيات «مفاهيمها وتطبيقاتها»**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الثالثة، ٢٠١٢م.
٩. سعيد بنكَراد: **السيميائيات السردية «مدخل نظري»**، منشورات الزمن (كتاب الجيب) – مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠١م.
١٠. سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد «تحرير»: **مدخل إلى السيميوطيقا «أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة»**، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.
١١. شارلوت سيمور – سميث: **موسوعة علم الإنسان «المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية»**، ترجمة: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، إشراف: محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م.
١٢. صنع الله إبراهيم: **العمامة والقبعة**، الطبعة الأولى عن دار المستقبل العربي، القاهرة، ٢٠٠٨م، والطبعة الثانية عن دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ٢٠١٣م.
١٣. صنع الله إبراهيم: **شرف**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٤. عبد الرحمن الجبرتي: **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، الهيئة المصرية العامة للكتاب (منشورات مكتبة الأسرة)، القاهرة، ٢٠٠٣م.
١٥. عبد الرحمن الجبرتي: **مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس**، تحقيق: عبدالرحيم عبدالرحمن عبدالرحيم، دار الكتب والوثائق القومية (منشورات مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصر)، القاهرة، ١٩٩٨م.
١٦. عبد الرحمن بن خلدون: **المقدمة**، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، بالاعتماد على الطبعة التي أصدرتها «لجنة البيان العربي» بتحقيق: علي عبد الواحد وافي.
١٧. عبد الغني عماد: **سوسيولوجيا الثقافة «المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة»**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٦م.
١٨. عبد الله العروي: **مفهوم التاريخ (الألفاظ والمذاهب – المفاهيم والأصول)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ٢٠٠٥م.
١٩. علي عبود المحمداوي «إشراف وتحرير»: **معجم الفلاسفة الأمريكان «من البراجماتيين إلى ما بعد الحداثيين»**، منشورات ضفاف – منشورات الاختلاف، بيروت – الجزائر، ٢٠١٥م.
٢٠. فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصية الروائية**، ترجمة: سعيد بنكَراد، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠١٣م، ص١٢-١٣.
٢١. كرستوفر هيبرت: **المرأة في حياة نابليون**، ترجمة: عمر سعيد الأيوبي، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة – منشورات كلمة، أبوظبي، ط١، ٢٠١٣م.
٢٢. محمود نجيب أبوالليل: **الصحافة الفرنسية في مصر «منذ نشاتها حتى نهاية الثورة العرابية»**، بدون دار نشر، القاهرة، ط١، ١٩٥٣م.
٢٣. مديحة دوس «مراجعة وإشراف»: **الحملة الفرنسية على مصر ١٧٩٨-١٨٠١ (مذكرات ضابط من جيش الحملة «هويه»)**، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٥م.
٢٤. ميشيلا مارزانو: **فلسفة الجسد**، ترجمة: نبيل أبو صعب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١١م.