

## دراسات في العلوم الإنسانية

٣٢(٤)، الشتاء ١٤٤٧/١٤٠٤/٢٠٢٦، ص ٥٣-٩١

ISSN: 2538-2160

<http://aijh.modares.ac.ir>

مقالة محكمة

### خطوط الهرب والخريطة الجذمورية في الكتابة السردية لروايات علي بدر

رجاء أبو علي<sup>١\*</sup>، رضا ناظميان، مانده ظهري عرب<sup>٢</sup>

١- أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة طباطبائي، طهران- إيران.

٢- أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة طباطبائي، طهران - إيران.

٣- طالبة مرحلة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة طباطبائي، طهران- إيران.

تاريخ القبول: ١٤٤٧/٠٦/٠٤

تاريخ الاستلام: ١٤٤٦/١١/١٤

#### الملخص

يستعرض البحث مفاهيم خطوط الهرب والانفلات والخريطة الجذمورية بوصفها إطارين لنظرية جيل دولوز ما بعد الحدائتي في الكتابة الجذمورية وذلك من خلال دراسة هذه التقنيات السردية الخلاقة في الكتابة السردية عند علي بدر؛ إذ أن مبدأ خطوط الهرب وفقاً للكتابة الجذمورية لجيل دولوز يشير إلى مفهوم مركزي في فكره الفلسفي يتمظهر في تعدد الخطوط والاتجاهات التي تنطلق بلا مركزية وفقاً لمنطق الجذمور العشوائي. أما الخريطة الجذمورية، تشير إلى التمرد على الأنماط السردية المعتادة وتعكس تصوراً فلسفياً يشجع على التفكير غير التقليدي، لتجاوز الهياكل المحدودة للمعرفة والوجود. إن الهدف الأساس للبحث هو التركيز على كيفية استخدام علي بدر لهذه المبادئ في روايات "عازف الغيوم" و"حارس التبغ" حيث يؤدي توظيفها إلى خلق مساحات من الهروب ورسم خرائط بلا مركزية وغير هرمية لخلق ديناميكية مستمرة للحركة والتحرر من الأنظمة والبنى الثابتة وهكذا تكون الكتابة السردية عنده وسيلة لإعادة تشكيل العلاقة بين الفرد والواقع عبر خطوط هرب تتنوع بين الجغرافيا والتاريخ والفكر في إطار سردي يتجاوز الواقع الثابت ويتيح فضاءات من الحرية الفكرية والتخييلية، إذ يساهم ذلك في عدم حصر هذه الروايات في سرد الأحداث التقليدي. وينتهي البحث إلى أن علي بدر يبتكر خرائط سردية متعددة الطبقات تتحدى النماذج الكلاسيكية للهوية والشبكة الروائية وهو بذلك يخلق سردية تنكس على الهروب بوصفه طريقة سردية تلجأ إليها الشخصيات في نصوصه الروائية للهروب من المجتمع القمعي. كما أنه تتجلى الخرائطية في تجارب المنفى أو الهجرة والاختباء والتمرد على الهوية الثابتة، حيث لا توجد حقيقة واحدة ثابتة أو خطية، بل هناك تعددية من الهويات والانتماءات.

الكلمات الدلالية: خطوط الهرب، الخريطة الجذمورية، جيل دولوز، علي بدر.

Email: Abualir44@gmail.com

\* الكاتبة المسؤولة:

## ١- المقدمة

إن مصطلح ما بعد الحداثة يدلّ على مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة والأدب ويقصد بما بعد الحداثة ظهور التيارات الأدبية الجديدة والمدارس الفكرية والفلسفية والنقدية. لقد ظهرت ما بعد الحداثة كمنهج لأصول الحداثة التي تدلّ على الأصل والهوية ومن سمّاها الفوضى والتفكيك واللامركزية والانظام. جاءت ما بعد الحداثة كردة فعل على الفكر الحداثي حيث هيمن عليه النزعة العقلية الكلية والتناسق والوحدة. إنها ظاهرة معقدة ومتعددة الأوجه تتحدى التعريف السهل، ولكن يمكن وصفها على نطاق واسع برفضها للسرديات الكبرى والتشكيك في الحقيقة الموضوعية.

يعدّ جيل دولوز مفكّر ما بعد الحداثة شخصيّة بارزة في فكر ما بعد الحداثة وله موضوعات ومفاهيم أساسية في الفلسفة وهو يتحدى المفاهيم التقليدية للهوية والذات ويتعمق في فكرة التعددية. كما أنه يهتم باللغة بصفة عامة والعلامة على وجه الخصوص لأنه يرى أن كل شيء علامات والعلامات غير الدوال لأنها ليست صادرة عن ذات بل هي كل متخالف متعدد. «وتأكيد الاختلاف لا يعني عند دولوز اختلاف شيء عن شيء آخر أو شخص عن شخص آخر؛ فهذا التأكيد على خلاف الجدل، ليس تعارض هويات، فالأمر هنا خارج كلّ تعارض أو مقارنة، إنه "اختلاف باطن"، اختلاف محض وفي ذاته. أي أنني قبل أن أكون من أكون إنّما أنا حركة اختلاف. وهذه الحركة الأصلية قائمة في الإحساس الإمبيريقى أصلاً وليست أمراً ناجماً عن مسار تفكري أو تأملي، بما أن الفكر نفسه، من حيث هو كذلك، تمثلي وقائم على مبدأ الهوية والثبات والجدل.» (محمد، ٢٠١٤: ٣٢٢)

الهدف الأساس من هذا البحث هو التعريف بفكر جيل دولوز ما بعد الحداثي ولاسيما طريقته ونظريته للغة والكتابة. إنّ الهدف الرئيسي الآخر للبحث يتبين في إثبات تطبيق الطريقة الجذمورية في السرد الروائي ما بعد الحداثي. وتبرز في هذا المجال أعمال الكاتب العراقي "علي بدر" كنموذج لهذه الكتابة وسنحاول تطبيق هذه النظرية ضمن مبدأ خطوط الهرب والانفلات ومبدأ الخارطة الجذمورية في رواياته وهي: "عازف الغيوم وحارس التبغ".

كما أنّه من الضروري في هذه الدراسة الاعتماد على منهجية بحثية شاملة ليتمكن الباحث من خلالها الحصول على مجال أوسع للمواضيع ولهذا اعتمدنا في هذا البحث على المنهج الوصفي - التحليلي لاستكشاف وتفسير إشكاليات الدراسة الحالية والكشف عن أهم المكونات الفكرية والفلسفية لدى جيل دولوز وذلك من أجل الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ١- كيف تسهم خطوط الهرب الجذمورية خلق الإبداع في السرد الروائي لدى علي بدر؟
- ٢- ما هو دور الخريطة الجذمورية في تفكيك المركبات السردية في روايات علي بدر؟

## ٢- فرضيات البحث

- ١- تمثل خطوط الحرب الجذمورية أداة سردية جديدة يتمكن علي بدر من خلالها أن يقدم سرداً إبداعياً متعدد الأبعاد والاتجاهات عبر تقديم أحداث متشابكة تسهم في خلق فضاءات إبداعية متنوعة في رواياته وهكذا تسهم خطوط الحرب في فتح آفاق جديدة لخلق سرد متحرر ومبتكر.
- ٢- تعمل الخريطة الجذمورية كأداة تفكيكية تحدد مركزية الراوي والأحداث الرئيسية للتنقل بحرية في مواقع سردية مختلفة، تؤدي إلى تقويض البنية الهرمية المتناسكة للنص وإعادة تشكيله بصورة أكثر ديناميكية. فالخريطة الجذمورية تحوّل النص إلى شبكة سردية متنوعة من خلال تحطيم الهيمنة التقليدية للمركز الثابت ويتم عبرها تفكيك الأطر السردية التقليدية وبناء سرد أكثر تعددية في روايات علي بدر.

## ٣- خلفية البحث

- تعددت الدراسات التي تتعلق بجيل دولوز وفيما يلي عرض لبعض الدراسات التي تناولت هذا الموضوع:
- مقالة "جيل دولوز قارئاً نيتشه وكيركيغارد" للدكتورة منيرة محمد وسحر محمد. (٢٠١٤).
- تحاول هذه الدراسة استكشاف بعض تقنيات القراءة التي استخدمها اثنان من كبار الفلاسفة المعاصرين، نيتشه وكيركيغارد، من خلال دراسة أوجه التشابه والاختلاف بين مفهوم نيتشه عن العود الأبدي وفكرة كيركيغارد عن التكرار. وتعالج أيضاً كيفية تطبيق هذه المفاهيم ضمن فلسفة دولوز للاختلاف. لا يتعلق هذا التطبيق بانتقاء واختيار ما يناسبك أو مناقشة إثبات فكرة على أخرى. وبدلاً من ذلك، فهو إعادة تصور إبداعي لهذه المفاهيم، وإعادة تمها إلى الحياة في سياق جديد يوسع معناها وأهميتها. استنتجت الدراسة أنّ نهج دولوز يتضمّن استعادة المفاهيم المنسية وتغييرها وتكرارها بطريقة تبتّ حياة جديدة فيها، ممّا يمنحها إحساساً متجدداً بالحيوية والأهمية.
- كتاب "فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف"، عادل حدجامي. (٢٠١٢).
- يشير الكاتب إلى أن تكمن حقيقة العالم والزمن في تصور دولوز في كونه جملة مسارات متفردة، أي أحداثاً متزامنة وخطوطاً منفصلة مفتوحة، وليس لحظات مترابطة متتالية تنتهي إلى وحدة عامة هي ما يمنح المعنى والقيمة في النهاية، وبالتالي فالتاريخ عنده ليس هو هذه الأطوار العامة التي يتقلب فيها الفكر منذ بدايته، أي ليس سلسلة اللحظات المتتالية التي يفرض بعضها إلى بعض وفقاً لمبدأ العلية بل هو جماع «لوحات» وصور: إنه على الحقيقة تجاور في المكان، وليس تتاليا في الزمان أي إنه جغرافيا وليس كرونولوجيا، وهذا ما يفسر امتلاء متن الفيلسوف بمفاهيم من مثل «الأرض» و«الجغرافية» و«الترحل» و«الترسم»، إذ إن هذه المفاهيم هي الأقدر عنده على توصيف حقيقة الفكر وحركته. فالفكر

تفاعل آني ممتد، وليس تقدماً كرونولوجياً مطرداً، والتاريخ توليف خرائطي متزامن، وليس عقلاً كلياً ينمو، ولهذا كانت البدايات غير موجودة والضرورات غير ملزمة، فما يحصل هو دائماً «وسط»، وهذا ما تعجز عن فهمه النزعات التاريخية التي تقتل قوة الحدث حين ترده إلى هويات ومبادئ عامة قبلية. وقد تطرق هذا البحث لموضوعات مثل الاختلاف، الاختلاف والهوية، الاختلاف في ذاته (الشدة) ومروراً سريعاً عن موضوع الجذومور من خلال بحثه في مبادئ التوليف في الجذومور.

- رسالة ماجستير بعنوان: "الفلسفة عند جيل دولوز بين المفهوم والوظيفة" إعداد الطالب: جمال أحمد التوتو. (٢٠١٨).

يدور هذا البحث حول مجالات الفلسفة عند جيل دولوز. ويسلط الضوء على ثلاث نقاط رئيسية: أولاً، كيفية تعامل دولوز مع قضية الحرية. ثم العلاقة بين الفلسفة والسياسة، خاصة عندما انتقد دولوز الدولة الرأسمالية. وأيضاً العلاقة بين الفلسفة والفن، وكيف نظر دولوز إلى الفن كأداة لتشخيص الأمراض. كما تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق عدة أهداف: منها فهم العوامل الأساسية وراء تطور المفاهيم الفلسفية عبر التاريخ. وتعميق معرفتنا بالفلسفة المعاصرة من خلال النموذج الدولوزي. واستكشاف تقاطعات الفلسفة المعاصرة مع مجالات المعرفة الأخرى. وأهم نتيجة توصل إليها البحث هي ضرورة الإعتماد على العقل الإختلافي كعقل جديد يحدد الأنا من خلال وجود الآخر، الأمر الذي دفع جيل دولوز إلى الإحتفاظ بصفة الموسوعية من الفلسفة القديمة، وهي بمثابة الأساس للتفكير الفلسفي على إعتبار أن الإختلاف يصنع تفكير جديد بشكل لانهائي. وفي هذا الصدد، يجب القول إننا لم نرى في هذا البحث اهتماماً من قبل الباحث للتركيز على مفهوم الجذومور عند دولوز.

- كتاب "مقدمة لفلسفة جيل دولوز" للمؤلف تود ماي، ترجمة أحمد حستان.

يعدّ هذا الكتاب بمثابة دليل رائع لأفكار أحد أهم مفكري القرن العشرين وهو جيل دولوز. بينما حاولت كتب أخرى شرح دولوز بشكل عام، لكن تود ماي ينظم كتابه حول سؤال مركزي في قلب فلسفة دولوز: كيف يمكن أن يجيب المرء؟ ثم يواصل المؤلف شرحه حول هذه الإشكالية أن كيف يقدم دولوز وجهة نظر للكون كشيء حي يمنحنا طرقاً لإدارة حياتنا ربما لم نحلم بها حتى. ومن خلال هذا النهج، يتم تغطية النطاق الكامل لفلسفة دولوز.

- مقالة بعنوان: "رويكرد ريزوماتيك به معرفت و نقد چالشهای آن برای تربیت اسلامی (از منظر ملاحظات معرفت شناختی رئالیسم انتقادی)" الدكتور سيدمهدى سجادي وزهره باقرى نژاد. (١٣٩٠).

نرى من خلال هذه الدراسة أنّ أثارت ما بعد الحدائتة توجّهات متناقضة لدى المفكرين المسلمين بسبب تعاليمها المعقّدة؛ لدرجة أن البعض اعتبرها فرصة عظيمة للتربية الدينية وحلاً لعيوبها، والبعض الآخر يرى أن فكر ما بعد الحدائتة

فهو في الأساس ينفي إمكانية التعليم الديني. ومن الطبيعي أن يكون للمقاربة الجذمورية، المتوافقة مع تحقيق العديد من تعاليم ما بعد الحداثة، وجهات نظرها الإيجابية والسلبية فيما يتعلق بالتعليم الديني. إن افتراض هذا المقال هو أن المقاربة الجذمورية للمعرفة من أجل التعليم الديني ستجلب تحديات، وهو ما نتقده من خلال وضع النظام المعرفي الواقعي النقدي كأساس. يعالج الباحثون في هذا المقال أولاً ملامح المنهج الجذموري للمعرفة، ومن ثم تحدياته أمام التربية الدينية، ليصل البحث إلى التحديات المطروحة من منظور الواقعية النقدية. وتوصل البحث إلى أنّ منهج دولوز ما بعد الحداثة للمعرفة والذي نتجته لعلمه الأنطولوجي المتعدد والمكسور، لديه تناقضات خطيرة للغاية مع الأنطولوجيا الإسلامية ونظرية المعرفة.

- مقالة "قلمروزدایی و قلمروگرایی در شعر معاصر: منظری دلوزی" للدكتورة مريم رامين نيا. (١٤٠١).

اهتمت الباحثة بالدراسة حول الإقليمية واللاإقليمية في فكر دولوز وغاتاري حيث تعدّ هذه المفاهيم من مقولات الجذمورية. إنّ اللاإقليمية هي هروب من الإقليم بمبادئ وعلاقات ثابتة ومحددة، وهي عملية تنفي أي أعراف أيديولوجية ومحددة سلفاً على النقيض من الإقليمية، إنّها تتمتع بجودة متعالية وتريد دائماً أن تكون كذلك. انطلاقاً من نظرية الترحيل الإقليمي يسعى هذا البحث إلى كشف هذه العناصر في الشعر المعاصر واتخذ أشعار بعض الشعراء المعاصرين كنموذجاً للتحليل. ويتوصل البحث إلى أنّ من خلال تحرير ظروف القافية والوزن العروضي وحتى محتواها وتطبيقها، قام الشعراء بإلغاء إقليمية الشعر القديم وفقاً لضرورة الكلام وليس نمطاً محدداً مسبقاً. لقد كانت عملية الترحيل الإقليمية للشعر بشكل عام مطلقة وإيجابية لأنها لم تؤدّ أبداً إلى إعادة توطين الشعر القديم في الشعر الحديث. وبطبيعة الحال، لم تكن درجة التوطنية واحدة في جميع أنواع الشعر.

- مقالة "تأثير به كارگیری اندیشه پساساختارگرایی ژیل دلوز در بهبود کیفی فضای آموزشی" علي شكوري منفرد

وحسين اردلاني (١٣٩٩).

إن الهدف الرئيسي الذي يسعى اليه هو معرفة كيف يمكن لأفكار المفكر ما بعد البنيوي جيل دولوز أن تجعل بيئة التعلم لدينا أفضل. لهذا فإنّ هذا البحث يحاول الإجابة على هذا السؤال أنّه كيف يمكن للتفكير الجذموري أن يساعد في تحسين بيئة التعلم وتعزيز التفكير الابداعي؟ وأظهرت النتائج أن الفضاء الجذموري له سمات مثل جذب مدخلات جديدة ومخرجات متكررة، والسيولة، والمرونة. ويؤكد على إنتاج أفكار ومعاني جديدة، ويسلط الضوء أيضاً على الانسيابية والمرونة والأصالة والتفكير الابتكاري وما إلى ذلك. ولذلك فإنّ هناك علاقات مشتركة بين تفكير دولوز ومكونات التفكير الابداعي، وبناءً على ذلك فإنّ تفكير دولوز الجذموري يمكن أن يكون له أثر كبير في تنمية التفكير الابداعي، مثل قضايا التفكير (التفكير في اتجاهات مختلفة، عدم التركيز، عدم الاستقرار للحلول الخطية).

- مقالة "ريوكرد ريزوماتيك و درختي دو شيوه متفاوت در آفرينش و خوانش اثر ادبي" الدكتورة مريم رامين نيا. (١٣٩٤).

ترى الباحثة أنّ نتيجة الخطاب الشعري في خلق العمل الأدبي هي رسم مخطط لا نهاية له من المفاهيم والكلمات الراسخة في عالم الماضي والحاضر والمستقبل ومؤطر المعرفة. إنّ مثل هذا النهج في القراءة يكون متمركزاً حول النص وموجهاً نحو المنطقة، على النقيض من الخطاب الجذموري الذي يحلّ بالنظام التأسيسي لبنية التفكير، ويربط بين الأفكار والمفاهيم والموضوعات المختلفة في شبكة من العلاقات المستويّة والأفقية. فإنّ هذا المقال يدرس ويسرد بشكل خاص آراء دولوز للخطاب الجذموري ويبحث عن إجابة لهذا السؤال: كيف وإلى أي مدى يمكن قراءة النصوص الأدبية بالمقاربة الجذمورية؟ وفي هذا الصدد يجب القول إنّ هذا البحث يهتم فقط بالجانب النظري ولم نر تطبيقاً في هذا المجال. أما البحث الحالي وهو: "خطوط الحرب والخريطة الجذمورية في الكتابة السردية لروايات علي بدر" بحث لم يُدرس حتى الآن.

#### ٤- مسيرة دولوز الفلسفية والفكرية

"سيصبح هذا القرن ذات يوم قرن دولوز"

ولد جيل دولوز عام ١٩٢٥م في باريس حيث قضى معظم حياته هناك. وبعد إلحاقه بالمدرسة قام بقراءة نصوص "أندريه جيد" و "بودلير". ثم اتجه إلى دراسة الفلسفة في السوربون مع زملائه "ميشال بورو" و "ميشال تورينيه" وبعد تخرجه اشتغل بتدريس الفلسفة في عدة مدارس في باريس حتى عام ١٩٥٧م وبعدها بدأت صداقته مع "ميشال فوكو" وتتوصية من فوكو، تولّى منصب أستاذ الفلسفة بجامعة فينسين. وفي هذه الجامعة التقى بالمحلل النفسي "فيليكس جاتاري" حيث يصف لقاءه بجاتاري باللحظة التاريخية. وفي عام ١٩٩٥م بسبب مرض رئوي حاد اختار دولوز أن ينهي حياته بطريقة مأساوية متمثلاً لمقولة نيتشه: "على المرء أن يجيأ على نحو تكون لديه إرادة الموت في الوقت المناسب". (مصطفى، ٢٠١٨: ١٨٥)

إنّ طريقة دولوز الفلسفية والفكرية غنيّة وقيمة للغاية ولها تأثير كبير على الفلسفة المعاصرة، وخاصة في مجالات علم الوجود، ونظرية المعرفة، والأخلاق؛ حيث طوّر مع صديقه فيليكس جاتاري نهجاً فريداً وجذرياً للفلسفة يتحدى أنماط التفكير التقليدية ويسعى إلى التحرر من قيود الميتافيزيقا الغربية. إنّه فيلسوفاً ينتمي إلى فلسفة ما بعد الحداثة، «أسندت إلى فلسفة دولوز تسميات عدة، منها: فلسفة الاختلاف أو الصيرورة أو الحدث أو التبديلات والتحول أو الإيجابية. تفرض هذه الفلسفة نفسها كفلسفة الحدث... ويمكننا أن نضيف تسميات أخرى مثل فلسفة الوجود، أو أيضاً فلسفة

الكثرة، أو حتى فلسفة المعنى أو فلسفة الإبداع، وكذلك فلسفة الموت كما جاء عند ألان باديو. « (دولوز، ٢٠٠٩: ٢٠-٢١)

لم يقتصر نشاط دولوز على المستوى الفلسفي بل اتجه إلى مجالات أخرى مثل السينما والأدب والفنون التشكيلية. وكان لعمل دولوز، الذي يشمل مجموعة واسعة من التخصصات تأثيراً عميقاً على مجال النظرية النقدية وشكل بشكل كبير المناقشات المعاصرة حول طبيعة الواقع والذاتية والسلطة. يعدّ عمل دولوز في مجال دراسات السينما جانباً مهماً من تراثه الفكري. وفي كتاباته عن السينما يستكشف دولوز الطرق التي يمكن للسينما من خلالها تعطيل وتحدي الأنماط التقليدية للإدراك والتمثيل. يقدم دولوز في كتابه "سينما الصورة- الزمن" إطاراً نظرياً جديداً لفهم السينما، إطاراً يتجاوز الأساليب السردية والتمثيلية التقليدية لصناعة الفيلم وتطرق دولوز في هذا الكتاب القيم إلى موضوعات مثل قوة الزيف، الفكر والسينما، السينما الجسد والدماع والفكر ومكونات الصورة. أضف إلى ذلك، يشير مفهومه عن "الصورة الزمنية" إلى أن الفيلم لديه القدرة على خلق أشكال جديدة من التجربة الزمنية التي يمكن أن تغير فهمنا للواقع بشكل أساسي. أهدمت مشاركة دولوز مع صانعي الأفلام أجيالاً من علماء السينما لإعادة التفكير في حدود الوسط السينمائي. بالإضافة إلى ذلك إن دولوز قد ربط السينما بالفلسفة وأنشأ اتصال جذري ما بين الفلسفة والسينما مستشهداً في ذلك بأعمال "برغسون" العبقريّة في مجال إبداع مفهومي السينما الرئيسيين وهما الحركة والزمن.

كان دولوز أيضاً كاتباً ومفكراً غزير الإنتاج في مجموعة واسعة من المواضيع، حيث قام بتأليف العديد من الكتب مع جاتاري، منها: "ضد أوديب" و"ألف هضبة" و"الرأسمالية والفصام" و"ما هي الفلسفة" والتي كانت لها تأثير عميق على النظرية النقدية والدراسات الثقافية. ومن جملة أعماله الأخرى كتاب "منطق المعنى" و"بروست والإشارات" و"سبينوزا فلسفة عملية" وغيرها من أعمال فلسفية أو أدبية. وكان عمله الرائد هو كتاب "الاختلاف والتكرار" الذي يعدّ بمثابة موسوعة فكرية وفلسفية غنية.

في المجال الفكري والفلسفي يشير دولوز إلى ضرورة التخلص من نزعة البحث عن الجذور أو العودة إلى الأصول أو لحظة الميلاد الأولى (الجذر- البذرة)، وكذلك يشير إلى التخلص من الولوج بالوصول إلى النهايات وتحقيق الغايات (الثمرة- البذرة) ولهذا كانت حملته على ولع هايدغر ببواكير الفكر اليوناني وفي الوقت نفسه حملته على تبني الفلاسفة الفرنسيين للمقولة الهيجلية حول نهاية الفلسفة. (عطية، ٢٠١١: ٣٩) وهو يعبر عن هذه الأفكار قائلاً: «أركب مفهوماتي وأعيد تركيبها وأفككها انطلاقاً من أفق متحرك، ومن مركز لا ينفك يُزحزح ومن هامش لا يفتأ يُغيّر موضعه، ويكرر تلك المفهومات ويجعلها متخالفة. على الفلسفة المعاصرة أن تتجاوز الاختيار الثنائي بين الزماني واللازماني، بين التاريخي والسرمدي، بين الجزئي والكلّي. على غرار نيتشه أصبحنا نكتشف ما هو ضدّ الراهن باعتباره أكثر عمقاً من

الزماني والسرمدية: ليست الفلسفة لا فلسفة في التاريخ ولا فلسفة للخلود والسرمدية، بل هي ضد ما هو راهن، وهي دوماً كذلك ولا غير... نحن نؤمن بعالم تغدو فيه الفرديات لاشخصية والتفردات قبل - فردية: إنها عظمة "الهو" المجهول.» (دولوز، ٢٠٢١: ٦٧)

تكشف لنا القراءة الدولوزية بشكل عام، إنَّ فلسفة جيل دولوز مجموعة من الأفكار التي تعكس نهجه في الفلسفة، ورفضه للشائيات التقليدية، وتأكيده على الاختلاف والصبورة والمحاثة. ومن خلال تحدي أنماط التفكير الراسخة واحتضان التعقيدات والتناقضات في الوجود، ترك دولوز علامة لا تمحى على الفلسفة المعاصرة وأعاد تشكيل فهمنا لطبيعة الواقع وإمكانات الفكر والعمل البشري. «إنَّه الفيلسوف الذي أراد تغيير العالم بتخليص سكانه من رتابة الحياة اليومية.» (دولوز، ٢٠١٥: ٨) «فهو يمارس فلسفة ترفض كل تصنيف وكل نسق مغلق وكل انتماء مذهبي أو اندراج ضمن التيارات الفلسفية السائدة. إنَّ فلسفة دولوز تبدو خارج الأطر التقليدية للفلسفة وخارج النماذج الكبرى للسؤال الفلسفي لأفلاطون، وديكارت، وكانط، وهيغل وهايدغر.» (عطية، ٢٠١١: ١٦١) وكذلك يمكن إرجاع المسار الفكري لدولوز إلى اهتمامه المبكر بأعمال الفلاسفة مثل فريدريك نيتشه، وهنري برغسون، وباروخ سبينوزا؛ هؤلاء المفكرون، المعروفون بانتقاداتهم الجذرية للأطر الميتافيزيقية والمعرفية التقليدية، بما أن تستكشف كتابات دولوز المبكرة، مثل "نيتشه والفلسفة" و"البرغسونية" و"سبينوزا فلسفة عملية" مضامين أفكار هؤلاء المفكرين في الفلسفة المعاصرة، وتمهّد الطريق لأعماله اللاحقة.

يرى دولوز أنّ الإبداع هو كلمة السر لتطوير المفاهيم الفلسفية وتحدي القضايا واستكشاف الأفكار الجديدة وإنَّ الفيلسوف هو المبدع وليس المتأمل العاكس ويستشهد في ذلك بأعمال "برغسون" وأفكاره حيث إنها كانت أعمالاً مبتكرة ولاسيما في ما يتعلق بالسينما. ويؤكد على أن التفكير الإبداعي من أهم أسباب النجاح. «فتفكير دولوز جاء في سياق اهتمام دائم بالمجال الإبداعي، وفي مناخ بدأت تطرح فيه أسئلة جوهرية حول الجسد والزمن والحركة والصورة والإحساس والحكم والذوق. وهي قضايا فلسفية بقدر ما هي جمالية، والكتابة عنها متورطة في أسئلة الوجود، ويحركها نزوع دائم لمنح الحياة، أو كما يقول: "التحرير الحياة مما هي مسجونة فيه". من هنا تحضر بقوة الأبعاد الأدبية والجمالية للفيلسوف الدولوزي.» (أفاية، د.ت: ٤١٢)

في مجال الإبداع (Création) يتبع دولوز نيتشه وبرغسون بتفكيره أن الصبرورة هي إبداع الجديد، إبداع جدة غير متوقعة. كلُّ شيء يُبدع، ولا يتوقف عن أن يُبدع في بُعد آخر، كما هي حال الصبرورة المستمرة التي تمر بكلِّ الحالات. ويصف الإبداعُ كيفياً تخالف الافتراضي بما هو تأكيد وجدة. هو ترهين الافتراضي الذي لا يحصل بالإلغاء أو بالحصر، ولكن بإبداع خطوط ترهينه الخاصة به في الأفعال الإيجابية. فترهين الافتراضي كتحالف ودوماً إبداع تخالف

حقيقي. وإذ يتلقى الإبداع معنى أنطولوجياً، فإنه يخدم أيضاً كمقياس متعلق بنظرية القيم (Axiologique) ويحدد ليس الطريقة والسياق، ولكن نجاح الفكر على المسطح الثلاثي للفن والعلم والفلسفة. وتعيّن استعادة الموضوعية البرغسونية والنيتشوية تمفصل الفن والفلسفة عند دولوز. يخصص دولوز مفهوم الإبداع لنشاطية الحياة أي للفردنة التي تتخالف، بدقة أكثر للنشاطية الحيوية الخاصة بالفكر. وهذا بحسب الدرس النيتشوي القائل إن الحقيقة ليست شيئاً نجده أو نكتشفه، ولكن شيء علينا إبداعه. فيربط هنا الفلسفة بإبداع المفاهيم نسقياً. وأكثر من ذلك فإن فعل التفكير هو الإبداع الحقيقي، والإبداع هو نشوء فعل التفكير في الفكر نفسه. (دولوز، ٢٠٠٩: ٥٥٣-٥٥٤)

ويمكن الحديث هنا عن نظرية دولوز حول المعنى، يرى دولوز أنّ «المعنى ليس قط مبدأ ولا أصلاً، وإنما هو منتج. وليس علينا اكتشافه واستعادته وترميمه وإعادة استخدامه، وإنما ينبغي توليده بفعل آليات جديدة. فهو لا ينتمي إلى الأعالي، كما لا يغرق في الأعماق، وإنما هو مفعول سطوح، وهو لا ينفصل عن السطح مثلما أنه لا ينفصل عن بعده الخاص. لا يعني هذا أن المعنى ينقصه العمق أو يعوزه السمو، وإنما بالأحرى أن السمو والعمق هما اللذان يعوزهما التسطح، يعوزهما المعنى، أو أهما لا يمتلكانه إلا من جرّاء "مفعول" يفترض المعنى. لن نتساءل بعد الآن إذا ما كان "المعنى الأصلي" للدين يكمن عند إله خانه البشر، أو ما إذا كان عند إنسان استلب في صورة الإله. فعلى سبيل المثال، لن نبحت عند نيتشه عن نبي يتنبأ بالقلب. إذا ما كان هناك مؤلف لا يرى أهمية في موت الإله وسقوط النموذج الزاهد ما دام يعوضان بالأعماق الكاذبة للبشر، وبالضعيفة وتأنيب الضمير، فهو نيتشه بلا منازع: إنه يوجه أبحاثه بعيداً عن كل هذا، في الكتابة الشذرية والشعر اللذين لا يعطيان الكلمة لا للإله ولا للإنسان، واللذين يشكلان آلات لتوليد المعنى، وعبور السطوح بإقامة حركة فكرية فعلية. لن نبحت عند فرويد عن متقصّ للأعماق البشرية وعن المعنى الأصلي، وإنما عن الكاشف المذهل لآلية اللاشعور الذي بفعله يتولد المعنى، ويتولد دوماً انطلاقاً من اللامعنى.» (دولوز، ٢٠٢١: ٦٣)

بقي دولوز رغم الجدة التي تبناها متمسكاً بتصنيفه لنفسه بالفيلسوف الكلاسيكي بحيث إنّه حافظ على الفلسفة بما هي نسق، إلا أنه أعطى مفهوم النسق مضموناً جديداً ليس المتطابق والمتشابه والمتماثل. أبداع دولوز مفهوماً جديداً للنسق مغايراً لما جرت العادة عليه في الفلسفات الكلاسيكية. انطلق من التصور الذي أورده لاينتر حول المطابقة بين النسق والفلسفة، ليقول إن النسق بالنسبة إلى الـ «أنا» لا تجانس مستمر، وحتى تكوين اللامتجانس. ولتحقيق ما يصبو إليه من فلسفة مغايرة وتصور للنسق مغاير، تناول دولوز أفاهيم تعرضت دوماً للتنديد مثل الخيانة وما يدعوه بالانحراف المردوح، وأعطاهم الشرعية. عند دولوز لا يعرف النسق فقط بسلاسل لامتجانسة تحيط به، ولا بالافتراق وتجاوب الرنين والحركة القسرية التي تكون أبعاده، ولكن أيضاً بالدوات الفاعلة التي تؤهله والديناميات التي تملأه، أخيراً بالكيفيات

والامتدادات التي تتوسع انطلاقاً من هذه الديناميات. (دولوز، ٢٠٠٩: ٥٧٢-٥٧٣)

انطلاقاً مما سبق عرضه، لا بدّ من القول إنّ هذه الرحلة الفكرية لجيل دولوز هي شهادة على قوة التفكير الفلسفي لديه وذلك باعتياده على الإبداع والتجريب والتعددية. ومن خلال التعامل مع أفكار دولوز ومفاهيمه، يمكننا الاستمرار في استكشاف تعقيدات العالم المعاصر وتخيّل مستقبل بديل يتحرر من قيود التفكير التقليدي. بالنسبة لدولوز، العالم عبارة عن شبكة واسعة ومتراصة من العلاقات التي تتطور وتتغير باستمرار. إن لفلسفة دولوز أيضاً آثاراً مهمة على الأخلاق والسياسة، حيث يدعو إلى تطوير أشكال جديدة من التنظيم السياسي والاجتماعي تقوم على اللامركزية، والاستقلال الذاتي، والتنوع، بدلاً من هياكل السلطة المركزية.

#### ٥- الكتابة الجذمورية

«يتميز الجذمور عن الشجرة وعن البذرة وعن الجذر في أنه يحقق ثلاثة شروط أساسية وهي: الاتصال والغيرية والتعددية التي لا تميل لأصل يجمعها. ويرى دولوز أن اللغات كلها قد تكوّنت طبقاً لهذه الآلية. عندما نتصور الفكر مع صورة الجذمور فإن هذه الصورة تكسب الفكر ديناميكية وقدرة على التوليد.» (عطية، ٢٠١١: ٣٩) «هناك مراكز في كل الأنحاء على شكل تعدديات من الثقب السوداء لا تخضع للتكامل. هناك خطوط لا يمكن إرجاعها إلى مسار نقطة خطوط تنفلت من البنية، خطوط هروب وصوروات، خطوط بدون مستقبل ولا ماض وبدون ذاكرة وذات مقاومة إزاء الآلة المزدوجة، أي صيرورة - امرأة ليست برجل ولا بامرأة، صيرورة حيوان ليست ببهيمة ولا بإنسان يتعلق الأمر بتطورات لامتوازية بين كائنات لامتجانسة، تطورات لا تعمل عبر التشكل وإنما تقفز من خط إلى آخر. يتعلق الأمر بتصدعات وانفصالات متعدّدة الإدراك، تكسر الخطوط حتى وإن أدى بها الأمر إلى الاستمرار في مكان آخر، قافزة على القطيعات الحاملة للدلالة ... الجذمور هو كل هذا إن التفكير داخل الأشياء وبين الأشياء، هو بالضبط تكوين جذمور وليس تكوين جذر، تكوين الخط وليس النقطة. إنه تكوين تعمير داخل صحراء ما وليس تكوين أنواع أو أجناس في غابة، أي التعمير دون تحديد الخصائص أبدا.» (دولوز وبارني، ١٩٩٩: ٣٦-٣٧)

يعتبر مفهوم الكتابة الجذمورية عنصراً أساسياً في كتابات جيل دولوز ويرتبط مفهوم دولوز عن هذا النمط ارتباطاً وثيقاً بأفكاره حول القوى الإبداعية للغة والطرق التي يمكن من خلالها استخدام الكتابة لتحدي هياكل السلطة القائمة والتسلسلات الهرمية. لإسلوب الكتابة الجذمورية مفاهيم ومقولات تطرّق إليها دولوز. فيرى أن الاتصال والغيرية والتعددية هي الشروط الأساسية للجذمور. كما أن السيمولوكرا والصدفة والحدث أيضاً من شروط الجذمورية وميزة الفرق الدولوزي. يدور نمط دولوز الجذموري حول مفاهيم مثل الترحال وإنه الترحال الذي يدعو دولوز أن يكون التفكير

عليه، الترحال إلى مناطق ظلت بعيدة عن الاستكناه الفلسفي والتناول الفكري. إنه اكتشاف وابتكار إمكانات جديدة للحياة؛ الحياة في صيرورتها تعتبر الطريقة الجذمورية موعا من النظرة النقدية لتقاليد الفلسفة الغربية وتنتقد هذه الطريقة الجديدة البنية العمودية للتفكير وذلك من خلال الاعتماد على عنصر الصيرورة التي تعدّ من أهم المفاهيم الفلسفية عند دولوز ويعني بها التغيير والحركة والهجرة. والصيرورة هي انتقال الشيء من حالة إلى أخرى، أو من زمان إلى آخر، وهي مرادفة الحركة والتغيير، وهي نقيض الثبوت والسكون وكما أنها حالة متوسطة بين الوجود التام. (سعيد، ٢٠٠٤: ٢٦٨-٢٦٩)

## ٦- خطوط الإفلات والهروب

خطوط الهرب أي خطوط الإفلات هي خطوط يركز عليها دولوز ضمن مبحث الجذمور وتعدّ بمثابة خطوط للجذمور بعناصرها ومكوناتها، أو بالأحرى نستطيع القول إنّ هذه الخطوط هي بعد جديد من أبعاد التعددية والكثرة بمحاورها المختلفة. إنّ هذا المفهوم الدولوزي ينشأ اتجاهاً جديداً في نقد فلسفة الهوية إذ أنّه يعتبر شكلاً من أشكال العبور من الوحدة والسير في اتجاهات جديدة تُسمى بخطوط الهرب. فليست الكتابة الجذمورية نمطاً لخط معين بل هي شكل من أشكال الإفلات والهرب لخلق اتجاه جديد. فالكتابة التقليدية تعجز عن تشكيل هذه الخطوط لأن لها نظامها الخاص، أما الكتابة الجذمورية تلو من حدود هذه القواعد الثابتة ولا وجود للنظام فيها، فمن خلال خطوط الإفلات يمكن تجاوز قواعد الكتابة النسقية.

في فلسفة دولوز، يُعتبر مفهوم خطوط الهرب جزءاً مهماً من فهمه للمفاهيم المتعلقة بالتحويلات، والحركة، والتحرر من القيود الثابتة. يعتبر دولوز أن الحياة هي سلسلة من التحويلات التي تكون فيها الأفراد والمجموعات غير ثابتة، بل مستمرة في الحركة والانفتاح. «والمخاطر المرتبطة بخطوط الهروب هي ربما أسوأها جميعاً. فليس الأمر فحسب أن خطوط الهروب، الأشد ميلاً في انحدارها، تخاطر بأن يتم اعتراضها، وتقسيمها إلى قطاعات، وجزّها إلى ثقوب سوداء. فأمامها خطرٌ آخر خاص: أن تتحول إلى خطوط إلغاء، خطوط دمار للآخرين ولنفسها. ويورد دولوز أمثلة لهذا الخطر في الأدب من بينها ف. سكوت فيتز جيرالد وفير جينيا وولف. إتبع خط هروب ولن تعرف إلى أين يؤدي. يمكن أن يؤدي إلى أي مكان أو إلى لا مكانٍ على الإطلاق. يمكن أن يؤدي إلى محوّه هو ذاته. مهمتنا في السياسة ليست أن نتبع البرنامج. ليست أن نضع مسوّدّة للثورة أو أن نعلن أنّها قد حدثت بالفعل. ليست أن نهدّيء من روع الفرد ولا أن نخلق المجتمع اللاطبيقي. ولا تكمن في الشعار "إلى الجزيري، إلى خطوط الهروب." مهمتنا أن نسأل وأن نجيب من جديد، مرةً أخرى دائماً لأن الأمر لا يُحتتمُّ أبداً، سؤال كيف يمكن أن يحيا المرء. إنه سؤال نسألُه ونجيبُه ليس فقط

بكلماتنا أو بأفكارنا بل بحيواتنا الفردية والجماعية، في تجريب لا هو مضمون ولا مقضي عليه بل دائماً في عملية الصيرورة.» (ماي، د.ت: ٢٥٠)

إن الخطأ الكبير، والخطأ الوحيد هو الاعتقاد أن خط الهروب يكمن في الهروب من الحياة، أي الهروب عبر المخيال أو الفن. لكن الهروب، هو على العكس من ذلك، إنتاج واقع، وإبداع الحياة، وإيجاد سلاح. إن اختزال الحياة في شيء ما شخصي وافترض كون العمل الابداعي يجد غايته في ذاته، إما كعمل إبداعي كلي وإما كعمل إبداعي في طور الإنجاز يجيل دائماً على كتابة للكتابة، أمران يتمان على العموم داخل حركة خاطئة واحدة. لذلك فالأدب الفرنسي مليء بالبيانات، والايديولوجيات، ونظريات الكتابة، ومليء في الوقت نفسه بالنزاعات الشخصية، وبتحديد النقاط المشككة للوضع تخص تحديدات أخرى للوضع، ومليء بالمجاملات العصائية، وبالمحاكم النرجسية. يتوفر الكتاب على كوخهم الشخصي في الحياة، وفي الوقت ذاته على أرضهم ووطنهم يكونان فوق ذلك من طبيعة روحية في العمل الابداعي الذي سينجزونه. إن هدف الكتابة بالأحرى هو حمل الحياة إلى حالة قوة غير شخصية. من هنا تتخلى الكتابة عن كل موطن، وعن كل غاية تكمن في حد ذاتها. لماذا نكتب؟ ذلك لأن الأمر لا يتعلق بالكتابة. قد تكون صحة الكاتب هشّة وبنيتة ضعيفة، ومع ذلك فهو عكس العصابي: إنه محب كبير للحياة (على طريقة سبينوزا، أو نيتشه أو لورانس)، على الأقل لكونه فقط ضعيفاً جداً لتحمل الحياة التي تخترقه أو العواطف التي تجتازه. ليس للكتابة وظيفة أخرى غير أن تكون سيولة تقترن بسيولات أخرى - كل الصيرورات - الهامشية للعالم. إن السبيلة شيء تكتيفي وآني ومنتقل بين الإبداع والتحطيم. لا تستطيع سيولة ما أن تقترن بسيولات أخرى إلا عندما تصبح مغادرة موطنية، وتكون مدفوعة من طرف هذه السيولات لتحقيق مغادرة موطنية والعكس. يقترن في إطار الصيرورة الحيوانية الانسان والحيوان، حيث لا يشبه أحدهما الآخر، ولا يحاكي أحدهما الآخر، إذ يجعل كل واحد منهما الآخر يحقق مغادرة موطنية، ويدفع بالخط بعيداً. يكون خط الهروب مبدعاً لهذه الصيرورات. ليس لخطوط الهروب موطناً. تنجز الكتابة ارتباط السيولات وتحولها، ارتباط وتحول تنفلت عبرها الحياة من قبضة حقد الأشخاص والمجتمعات والهيمينات. لكن شريطة أن تكون الكتابة بدورها بالنسبة إليه صيرورة أخرى، أو آتية من صيرورة أخرى ينبغي أن تكون الكتابة من حيث هي وسيلة من أجل حياة تفوق الحياة الشخصية، عوض أن تصبح الحياة سراً بئيساً من أجل كتابة قد لا يكون لها من هدف سوى ذاتها. (دولوز وبارني، ١٩٩٩: ٦٦ - ٦٨)

بالنسبة لرواية حارس التبغ نجد أنّ هناك مكوّنات وعناصر لايجاد خطوط الهروب في السرد للتغلب على السرد الاستبدادي الشجري وفي هذا السياق نرى أنّ بطل الرواية يتحدى السياسة السائدة في الخطابات السلطوية مستعيناً بخطوط الهروب. ولكن خطوط الهروب قد تبدو هروباً من الحياة الواقعية وذلك عبر خلق بدائل حياتية وإبداع جديد

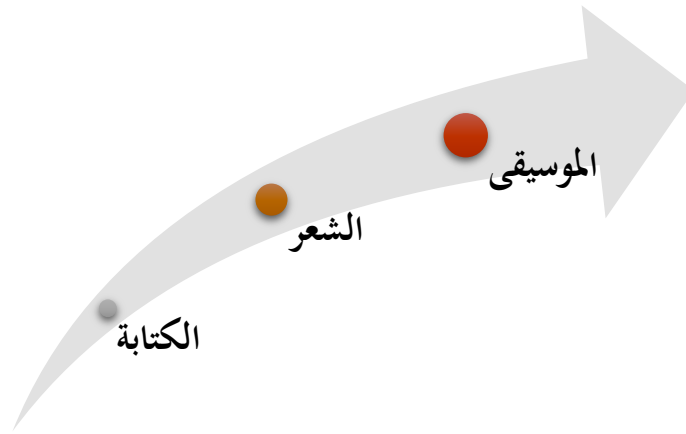
للحياة تدلّ على معنى التغيير:

«في الواقع حين زرت منزل كمال مدحت في المنصور، أثناء التحقيق في مقتله وجدت كتابين، الأول هو مذكرات عازف الفيولون الفرنسي ستيفان غراييلي، وكتاباً آخر باللغة الإنكليزية، أحمر الغلاف، مرمياً على طاولة صغيرة من خشب الساج في حجرته، وهو ديوان دكان التبغ للشاعر البرتغالي، وقد علق على القصائد بقلم الرصاص تعليقات وشروحا كثيرة، وحينما خرجت من المنزل كنت أخذت هذا الكتاب معي، ولم ألقه أول الأمر، بل وضعت في درج مكنتي إلى اليوم التالي، في البداية لم أكن أعلم مغزى هذا الديوان وأهميته في حياته، وفي الصباح بدأت بقراءته، وقراءة تعليقاته عليه وشروحه على قصائده، فهالني ما وجدت، لقد أدركت أن في هذا الكتاب الكثير من أسرار حياته، حينها تحولت إلى دراسته وفهمه، لأن فيه إلى حد كبير بعض المفاتيح الأساسية لحل أسرار حياته وألغازه.» (بدر، حارس التبغ: ١١ - ١٢)

إنّ المحقق في حياة الشخصية الغامضة وهي كمال مدحت يعترف أنه أثناء تحقيقه وجد ما يساعده على فك ألغاز حياة هذه الشخصية بما أنّه قد عثر على أهم ما يرتبط بكمال مدحت وهي الكتب التي كانت في حجرته؛ والتي قام بتترك تعليقات مهمة عليها. إنّ أهم كتاب لفت انتباهه هو كتاب ديوان دكان التبغ حيث رتّب كمال مدحت حياته على أساس هذا الكتاب. ولاشك أنّ قارئ هذه الرواية يجد أنّ الرواية نالت حظّها الأوفر من هذا الكتاب وقد يبدو لنا أن البطل تمسك بهذه الطريقة لايجاد خطوط الحرب للتغلب على سوداوية الحياة المحيطة به بسبب التقييمات السائدة والميمنة السياسية والاجتماعية المفرطة؛ نظراً إلى أنّ هذه الخطوط تشير إلى طرق أو مسارات يمكن للوجود من خلالها أن يهرب من القيود والأنظمة السائدة. كما أنّ الإشارة إلى الموسيقي والشعر والكتابة تدل على التعددية أو خطوط الحرب التي يخلق البطل من خلالها صيرورات لتغيير الحياة، فهي صيرورات تترواح بين التحطيم والإبداع؛ تحطيم كل ما هو مهيم عبر التاريخ وإبداع كل ما هو جديد.

«يشحذ مخيلته بقراءة الشعر العربي الحديث وتحولاته الشكلية والتعبيرية، وقد قرأ الشعر الرمزي وانسحر بصوره ولغته وأشكاله الحديثة، وآمن بموجة شعراء الأربعينيات الذين ابتعدوا كثيراً عن الشعر العربي القديم، وقد كتب في مفكرته أنه ابتعد كثيراً عن الشعر الحماسي والتقليدي والذي يفتقر إلى الخيال، وانحاز إلى تجديد روح الحداثة، وإطلاق العنان للتأمل.. كان يوسف يعيش ذلك الوقت في بغداد، وكانت هذه المدينة الشرقية تشهد زلزال التغيير الحقيقي، وتشهد طوفاناً هائلاً من الأفكار والنزعات الجديدة، صراعات، مدارس متنوعة، ثقافات مختلفة، وكان هو الفنان المتحمس الذي يعيش الحياة المواراة لشباب يافع في العشرين من عمره، رافق الكثير من الكتاب والأدباء في ذلك الوقت، السياب، البياتي، التكريفي في مقهى البرازيلية، وكان يعرف حسين مردان الشاعر

علوك والمتمرد، وحاول مثلهم أن يجدد هو أيضاً في أشكال التعبير الموسيقي، ولا سيما بعد أن شهد النزاع الضاري في مجتمع يهتز برمته مرة بضغط السياسة ومرة بضغط قوى المجتمع الأخرى. كان يوسف يشهد ذلك الوقت صراعاً ضارياً بين أفكار قديمة وأفكار متجددة، بين روح جديدة قادمة وبين روح ثابتة لا تنتزح، وإن كان هو في فوضى الحداثة وتعميماتها، إلا أنه كان يدرك الطابع التمردى للموجة الجديدة من الشباب وارتباطها بما هو معاش ومحسوس بعيداً عن هذيان التجريد وفوضى الغازه، وحاول هو في الموسيقى أن يجدد أيضاً، حاول أن يكتب مقطوعات موسيقية مستوحاة من قصائد بدر السياب والبياتي ونازك الملائكة، كي يحول كل ما هو يومي إلى لحن، ويضفي طابعاً أسطورياً على الحياة الساكنة بواسطة الألحان، كان يريد تحويل كل ما هو في حياة الشباب في بغداد إلى أسطورة خالدة.» (المصدر نفسه: ١٤٦)



في هذا النص الروائي يسلط الكاتب الضوء على مدى اهتمام الشخصية الروائية بالفن والذي يشتمل على الشعر والكتابة والموسيقى؛ حتى أنه رافق الشعراء المعاصرين أمثال السياب والبياتي والتكريلي ونحى منحى التجديد في الشعر. إن الحياة في بغداد تشبه معروفة موسيقية جديدة، في الحقيقة إنَّ البطل في تجلياته الثلاثة (الشخصيات الثلاثة التي تصنَّع بها) كان موسيقياً شغوفاً يحاول تحويل كل ما يحدث في الواقع إلى لحن موسيقي تتصاعد بجنون أحياناً حتى تكاد تأكل ما حولها من كلمات لتحوّل المشهد السردي إلى حالة أسي متكاملة لتستولي على الحواس، كل ذلك بالموسيقى فقط. إنَّ خطوط الانفلات تفرض على الشخص زعزعة خيوط التفكير القديمة والتحرّر من كل التمثيلات مع ممارسات جديدة من أجل تأسيس علاقات جديدة مع الذات؛ إنَّ هذه الخطوط تأخذ الحياة إلى مسارات غير متوقعة بغض النظر عن الخطوط القديمة، بالهروب إلى أنماط مختلفة من الوجود. إنَّ خطوط الانفلات عند بطل رواية حارس التبغ هي الموسيقى، الشعر والكتابة؛ إذ يهرب من خلالها من الجمود الفكري؛ فالهرب هنا لا يعني الهرب من الحياة أو من

الآخر بل هو التحرر من الثوابت ودخول الحياة في مسارات جديدة من خلال الاحتفال بالتعددية التي تنتجها خطوط الهرب، إذ يقول دولوز إنَّ خطوط الهروب في الواقع هي إنتاج واقع وإيجاد سلاح وإبداع حياة. والجدير بالذكر إنَّ «التعدديات بالخارج تتحدد بالخط المجرد، خط الهروب أو تبديل التوطن الذي بحسبه تتغير التعدديات طبيعتها بفضل ارتباطها بتعدديات أخرى. إن البساط المشبع (الشبكة) هو خارج جميع التعدديات. يدلّ خط الهروب في الوقت ذاته على حقيقة عدد من الأبعاد المتناهية التي تشغلها التعددية بالفعل، وعلى استحالة قيام أي بعد إضافي من دون أن تتحول التعددية بحسب هذا الخط، كما يدل على إمكانية وضرورة بسط كل هذه التعدديات على بساط خارجي مهما كانت أبعادها.» (دولوز، ٢٠٢١: ١١٧-١١٨) يكون الهروب هنا هروباً ساكناً من خلال الفن الذي يشتمل على الموسيقى والشعر والكتابة وهو شكل من أشكال الصيرورة والتعددية اللامتناهية وقد تصبح الحياة عبارة عن صيرورة متدفقة. يجد البطل أنّ أجهزة السلطة مستوطنة حتى في نفسه من خلال الممارسات الفكرية المتمركزة؛ فهذا شكل من أشكال السلطة ما بعد الحدائثية في أن يجد الإنسان المعاصر في نفسه سجنًا داخلياً، فيحاول الهروب من قبضته، والهروب هنا ليس الفرار من الأرض بل هو محاولة لتأسيس نشاط فكري جديد وهدم الأجهزة السلطوية في الداخل ورفض الخضوع للآليات على حدّ تعبير دولوز.

والآليات هي آلات في حالتها المتجمّدة. إنّها آلات مأخوذة عند نقطة بعينها في الزمن، في الصلابة البادية لتوصيلات بعينها. الآليات هي آلات مرئية من وجهة نظر اللحظة الراهنة، آلات مرئية فضائياً بمعنى برجسون. الآليات هي تفعيل الآلات. إدراكنا الحسي قد يصادف الآليات؛ لكن فكرنا يجب أن يخترق تلك الآليات كي يكشف الآلات داخلها. (ماي، د.ت: ٢٠٢) «يمكن النظر إلى الواقع كحاصل النشاط الإنتاجي للآلات الراغبة، كمادة في حركة لامتناهية، تشتغل من دون توقف. ومع ذلك، فإنّ الواقع هذا ليس حاصل مجموع الآلات التي تولّفه بل يرفض دولوز وغواتاري فكرة طبيعة مختزلة إلى الوحدة. إنّ الآلات تشكل شبكة دينامية من الإنتاج مع مختلف مستويات الاتصال في ما بينها، ولهذا فمن الأصح القول إنّ الواقع يتكوّن من كثرة أو تعددية *multiplicite*، تعددية تفلت من كل امكانية للاختزال إلى مجموع ثابت، ذلك أن الإنتاج الراغب هو تعددية محضة لا يمكن اختزالها إلى وحدة ما.» (دولوز، نصوص مختارة، ٢٠٢١: ٩٤-٩٥) على هذا الأساس، يربط دولوز بين خطوط الهرب ومفهوم الرغبة، حيث يراها كقوة دافعة نحو الاستقلال والتحرر من القيود. تنوع خطوط الهرب بحسب السياقات الثقافية والاجتماعية، ولكنها تظل دائماً أداة للتخلص من السلطات والأنماط التقليدية، وتعتبر عن التوجه نحو إمكانيات غير محدودة، دائماً في حركة وانفتاح. إذن، تعتبر خطوط الهرب عند دولوز عملية ديناميكية ومساراً مفتوحاً للانفلات من الوضع الراهن واستكشاف خيارات جديدة للوجود والخلق. الرغبة ليست مجرد نقص في شيء مفقود، بل هي قوة إبداعية تدفع الفرد إلى تجاوز

الوضع الراهن. من خلال خطوط الهرب، تصبح الشخصية قادرة على تجاوز السياقات المحدودة، سواء كانت اجتماعية أو نفسية أو حتى جغرافية، وتخلق طرقًا جديدة في العالم الذي تعيش فيه.

إنّ الموسيقى كخط من خطوط الهرب عند بطل الرواية تأخذ الحظ الأوفر بالنسبة إلى الشعر والكتابة في رواية حارس التبغ:

«وجهه المرهق، وعرقه البارد، وقلقه الكبير يكتسب معنى آخر في لعبة الأفتعة التي تمنحها السياسة للناس، أما الموسيقى، والفن، والجمال فكانت ترفض ذوبان كل شخص في الدور، أنت يهودي عليك أن تلعب دور اليهودي وتأخذ قناع اليهودي، أنت مسلم عليك أن تلعب دور المسلم وترتدي قناع المسلم، أنت مسيحي، عليك أن تلعب دور المسيحي وترتدي قناع المسيحي، هذه الأفتعة تيسر للمرء أن يعيش في المجتمع، غير أن رفض القناع يبقي الفنان غريباً على الدوام. كان يوسف غريباً عن كل ما يحيط به... كان الكل يصرخ به أن يتطابق مع دوره، وكان هو يريد أن يتطابق مع الموسيقى، الموسيقى لا دين لها...» (بدر، حارس التبغ: ١٥٢-١٥٣)

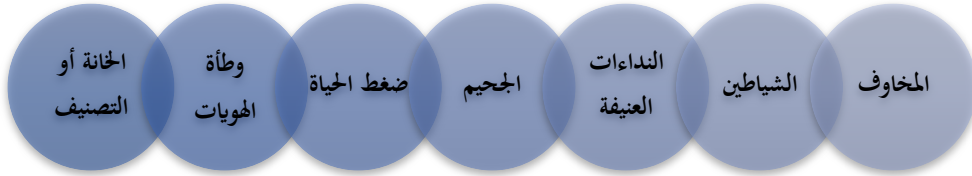
إنّ هذا الاقتباس على طوله يبين لنا التعددية في عالم يتسم بشكل متزايد بالتعقيد والتنوع ولعبة الأفتعة التي تسببها السياسة. في ظل هذه التعددية والاختلاف على مستوى الدين، يرفض الفنان القناعات التي تفرضها السياسة على الناس، فهو يتمسك بالفن والموسيقى كخط هرب ليتحدى هذه السلطة السياسية السلطوية؛ ففي السياق السياسي أو الاجتماعي، كما أشار النص إلى أن الفن والموسيقى والجمال ترفض ذوبان الفرد في الدور أو القناع الذي يفرضه المجتمع، يمكننا ربط ذلك بفكرة دولوز عن المقاومة والتمرد على الهويات الثابتة. بالنسبة لدولوز، يمكن أن يكون الفن والموسيقى بمثابة خطوط هروب توفر مساحة للحرية، حيث يتمكن الأفراد من التعبير عن أنفسهم بطريقة غير تقليدية. يمكن أن تعني خطوط الهرب تلك الطرق التي تسمح للأفراد أو الجماعات بالهروب من سيطرة السلطة أو الهيمنة، مما يفتح المجال للتححر والابتكار. دولوز وغواتاري يعتبران أن هذه الخطوط هي طرق تحريرية تهدف إلى كسر الهياكل القمعية، سواء كانت نفسية، اجتماعية، أو ثقافية. وهنا يريد يوسف أن يتطابق مع الموسيقى لا مع دوره المحتم عليه. واستخدامه لعبارة "الموسيقى لا دين لها"، يدلّ على قمة تمسكه بالموسيقى كخط من خطوط الهروب يؤدي به إلى الحرية التي أصبحت ضالته ليسعى من أجلها. كل هذه العبارات صورة من صور ما بعد الحداثة ينقلها لنا الروائي على لسان شخصياته الروائية، فيصبح النص أقرب إلى لعبة تتجاوز فيها النصوص وتثير الأسئلة عن الحدود بين التخيل والواقع، ومدى التطابق بين الراوي والمؤلف الذي يزج بنفسه في العمل مُعقّباً ومنوّهاً وكأته أحد الشخصوس، وهذا ما يعتبره البعض من جماليّات الكتابة ما بعد الحداثيّة.

أما إذا أردنا تحليل هذا النص على المستوى اللغوي يجب الإشارة إلى نقاط مهمة وهي أنّ استخدم الكاتب في بداية النص مفردات مثل "المرهق"، "عرقه البارد"، "قلقه الكبير" وهو بذلك يريد التعبير عن معاناة يوسف؛ فالجسد المرهق والقلق يعتبران كدلالة على الرفض والتمرد وتحطيم الهويات الثابتة بما أن الجسم يشير هنا للتمرد والهروب من الهويات الجامدة أو الأقنعة، حيث تشير فكرة الأقنعة إلى هذه الهويات القسرية التي يتعين على الناس تبنيها مثل يهودي، مسلم ومسيحي. هذه الأقنعة تفرض على الأفراد أدواراً معينة، وهذه الأدوار يمكن أن تُعتبر بمثابة هويات ثابتة تمنعهم من الهروب أو التمرد على تلك القيود. إنّ دولوز في كتاباته يتحدث عن مفهوم خطوط الهرب التي تشير إلى محاولات الأفراد للخروج من الهويات الجامدة التي تفرضها عليهم السلطة أو المجتمع. كما أن علي بدر من خلال عبارة "غير أن رفض القناع يقي الفنان غريباً على الدوام" يعبر عن الغربة كحالة للوجود بسبب أن الفرد يرفض الدور المعين ولهذا يعاني من حالة غربة داخل مجتمعه وهذا يشكل دافع أساسي للهروب من الأنماط التقليدية. إذن من خلال خطوط الهروب الجذمورية عند دولوز، يمكننا أن نرى أنّ النص يعبر عن صراع الفرد مع الهوية المفروضة عليه وبينما يرفض الفن والجمال الدوبان في الأدوار الثابتة، يعبر الجسد والقلق عن حالة من الرفض للأقنعة التي تُفرض على الشخص. هذه هي محاولة للهروب من القوالب الاجتماعية والبحث عن مساحات من الحرية الذاتية. ونجد الروائي يستمر في تعبيره عن هذا الأمر من خلال نص رائع، ينبغي أن نورد هنا لإيضاح هذه الفكرة أكثر فأكثر:

«كيف أمثل هذا الدور في هذه الكوميديا الإنسانية؟» قال في نفسه، كان يوسف يشعر بقوة أن كيانه لم يكن من هذا العالم أبداً، وكان عليه ارتداء القناع، ذلك لأن ارتداء القناع هو طريقة أيضاً لاستعادة الثقة بالنفس، لتهدئة المخاوف، لطرد الشياطين، لكتم بعض النداءات العنيفة النابعة من الأعماق، هذه الأعماق التي تنبئ بحضور الجحيم... وهذا ما كان يشعر به ألبرتو كايرو في كتاب دكان التبغ لبيسوا، أو كان يشعر به بيسوا في واقع الأمر... ولذلك كان يوسف يفرح فرحاً غامراً في عزفه للموسيقى، كان يهرع راکضاً للمسرح في المساء، كمن يريد أن يصعد المسرح ويبقى هناك، لا لأنه يحب الموسيقى فقط، إنما لأنه ما إن يصعد على خشبة المسرح حتى تسقط هويته مباشرة مع أول خطوة على السطح، غير أن هذا الفرحة كان يذوب ويختفي في الصباح، يذوب تحت ضغط الحياة ووطأة الهويات، فهو ما إن يكون واقفاً على خشبة المسرح لا يضعه أحد في خانة أو تصنيف، ولكن في الصباح يجد نفسه رغباً عنه في التصنيف...» (المصدر نفسه: ١٥٣-١٥٤)

إنّ أول ما يلفت النظر هنا هو أنّ الكتابة عند علي بدر هي كتابة تفكيكية، لأنّ من خلال هذا النص نجد تداخل بين بدر وبيسوا وبين يوسف وألبرتو كايرو وهذا يشبه الكتابة الجذمورية التي لا نرى فيها تسلسلاً سببياً بل تشابك شبكي وتعددية في الأصوات وبالتالي خط هرب من الشكل السردي التقليدي في البنية الروائية.

كان يرغب يوسف أو بالأحرى على بدر بتجاوز قانون الثوابت أو الخطابات السائدة مثل ألبيرتو كايرو أو بيسوا، قد شعر يوسف بالدوائر الضيقة أو الهويات الثابتة التي تُفرض عليه كقانون وهو يبحث عن الاختلاف وسط هذا الكم الهائل من التصنيفات ويريد الانفلات من تقاليد التصنيفات والدوائر الضيقة. على هذا الأساس، يعكس لنا الرسم البياني التالي الدوائر الضيقة التي تقع تحتها عناصر لا يريد البطل الخضوع إليها وهي التي تجبره على إيجاد خطوط للهروب منها وهي:



إنّ المنطق الروتيني الصارم الذي يَحْتَم على حياة الإنسان المعاصر سببه المؤشرات التي نجدتها في هذا الرسم؛ فالإنسان ما بعد الحدائثي يجد نفسه في قبضة هذه العناصر فهو وسط واقع يحصره ضمن دوائر ضيقة من التصنيفات والمخاوف الجمة والنداءات العنيفة المنبعثة من أعماق الروح. يجعلنا الروائي في هذه السطور أمام حواجز تشكل المأساة الإنسانية أو إنها هي مظاهر من الصورة التقليدية أو الدوجمائية للفكر والتي عبّر عنها دولوز في أبحاثه الفلسفية. إذن هذا البطل يجد خط للانفلات يجره من الدوائر الثابتة ولا يجد أحسن من الموسيقى التي كما يقول أنّ لا دين لها وهو يعني أن لا حدود لها ولا ثوابت، ليس لأنه يحبّ الموسيقى فقط، بل لأن مع الموسيقى تسقط الهوية والتصنيف والخانة، فالموسيقى هي مظهر من مظاهر الجذمور التي لا حدود لها فهي تؤسس لنقلة من منطق الهوية نحو منطق الاختلاف. تجعلنا هذه القراءة الروائية باتجاه بطل ينفلت من تقاليد التمثيل والتصنيف وتوحى لنا بارتباط الموسيقى كفن من الفنون بمفهوم التعددية والاختلاف عند دولوز على مستوى خطوط الهرب، ومعناه كسر حاجز الدوجمائية والآلية في المقاصد الفكرية حتى يمتلك الفنان القدرة في تجاوز كل ما هو محتوم عليه للتخلّص من الجوهر الذي بأسره لينتج بذلك ثقافة الاختلاف في المجتمع الذي كان يشهد فيه صراعاً بين أفكار قديمة وأفكار متجددة.

وفي ما يتعلّق بالتحليل اللغوي لهذا الاقتباس ينبغي أن نقول إنّ مفردة "المسرح" هنا تدلّ على فضاء لخط الهرب، فالمسرح يمثّل مساحة للهرب وفقاً للخط الجذموري فهذا الفضاء يسمح له بتجاوز التصنيف الذي ينفر منه. إذاً، الهروب منه ليس جبنًا بل إبداع ذات جديدة لا تُختزل في التصنيفات الاجتماعية أو النفسية. وإنّ عبارة "كيانه لم يكن من هذا

العالم أبداً" تدلّ على عدم الانتماء لهذا العالم وهذا ما يجعل ارتداء القناع ضرورة وجودية. والجدير بالذكر إنّ القناع هنا ليس نفاقاً بل استراتيجية هروب من هوية مفروضة، وسعي نحو تشكيل ذات جديدة، وهذا ما يراه دولوز "الهروب بوصفه خلقاً وإبداعاً".

وكذلك الأمر بالنسبة لرواية عازف الغيوم، فإنّ البطل الروائي يحاول تغيير مصيره في الحياة وإنتاج حياة جديدة تتلائم مع أفكاره فلماذا كان عليه اختيار مصيرة لحياته من خلال خطوط الهرب. كان نبيل يرفض الواقع المسيطر عليه لهذا قام بابداعات تعتبر حسب تعبير دولوز خطوط انفلات "lignes de fuite":

«أما هي؛ فقد جاءت من ثقافة ديكارتية حتى وإن لم تقرأ في حياتها سطوراً لديكارت، تحصت الأمر يميناً وشمالاً. رأته فيه شاباً أسمر، وسيماً، موسيقياً موهوباً، يريد أن يندمج في مجتمعهما بأية صورة، شخص حالم بالمدينة الفاضلة، شخص موسوس مثل عازف الغيوم بشيئين اثنين: المدينة الفاضلة والأوركسترا. وهكذا شرح نبيل لها فكرته: ما يبحث عنه في أوروبا هو الأساس الهارموني الداخلي، لنقل إنّها فكرة النظام التي تأخذ معناها الدقيق من الكلاسيكية، وهذه الأخيرة هي التي ستوصلنا إلى المدينة الفاضلة.

- لم أفهم، قالت «فاني» مبتسمة.

- اسمعي، سأشرحها بطريقة عملية، وعبّ نصف قدهم المخويتين في جوفه.

يصبح المجتمع مثل أوركسترا، الوترية هم الغريبون الشقر، يمثلون العمود الفقري في الأوركسترا مثل الكمان والفيولا، والكوتريز، والتشيللو. ثم اللاتينيون، ويمثلون الآلات النفخية، مثل: الأبوا، والفلوت، والكلارينيت، والباسون. ثم الشرقيون، عرب، أتراك، فرس، أكرا، فهم مثل الآلات النحاسية: ترومبيت، هورن، ترومبون، وتيوبوا. وهناك الأفارقة مثل: الطبول، والدرامز. وهناك الآسيويون، مثل: بعض أنواع السيمبالات.

لم لا؟ أليست هذه الصورة تؤكد العلوم الإنسانية؟» (بدر، عازف الغيوم: ٦٥)

نجد هنا صورة من الموسيقى الحالم الذي يحلم بتغيير عالمه عبر فكرة المدينة الفاضلة والأوركسترا. وحسب سياق الرواية نجد أنّ البطل بعد شعوره باللايقين الوجودي وبعد ما عانى من الفشل في مجتمعه العثي والفضوي يجد في نفسه رغبة عارمة للتغلب على العبيّة والتشظي وذلك من خلال خطوط الانفلات التي تضع في مقابله عالم من المسارات المفتوحة. فنرى أنّ البطل كان يخوض في هذه المجالات حتى قبل هجرته إلى أوروبا بسبب أنّنا نرى أنّه تمسك بالموسيقى وفلسفة ما بعد الحداثة، ليجد لنفسه مفرّاً من عالمه المغلق. وما يؤيد هذا الكلام هذا المقطع الروائي: «أغلق نبيل سماعة الهاتف مع شعور طفيف بالحزن، وعاد لجمع أغراضه المهمة التي سيحملها معه، ولا سيما بعض الكراسيات الخاصة بالموسيقى، وكتابين مهمين؛ واحد عن الهارموني، وآخر كتاب شعبي عن علاقة فريق البيتلز البريطاني بفلسفة ما بعد

الحداثة.» (المصدر نفسه: ٩) يظهر لنا من خلال هذا الاقتباس مدى تعمقه بفلسفة ما بعد الحداثة وفن الموسيقى وفكرة الهارموني؛ من خلال هذه الأفكار كان يطمح نبيل أن يبني فلسفة الحقيقة المطلقة في مجتمعه الذي يهيمش فيه الفنان، الأمر الذي صادفه بالتحديد حينما كسروا جيرانه آله الموسيقية وحطّموها ليجزّب العبث الوجودي وكأنّ تحطّم داخله وكيانه وكلّ وجوده بدلاً من آله الموسيقية.

وحينما نتصفح الرواية، نجد مدى علاقة "عازف الغيوم" بالموسيقى في مقاطع كثيرة من الرواية إلى حدّ أنه يعتقد أنّ من خلال الموسيقى يمكن الوصول إلى التآلف الموجود خلف التناقض الواضح في العالم: «مرّت في ذهنه أفكار أخرى عن «فاني». كان الشارع يقوده - دائماً - في اتجاه محلات بيع الألبسة، وكان إيقاع أفكاره يخضع بطريقة ما لمجموعة من التحوّلات المتوالية. أدرك أن مسيرته الصغيرة في الأيام السابقة قد آلفته مع المظهر العام للحياة في أوروبا. ما معنى الحياة، بالنسبة له؟

شيء لم يتحدّد بعد! لكن؛ عبر الموسيقى يمكن أن يصل إلى بعض التآلف الكائن خلف التناقض الحي في المظهر العام للوجود. هكذا إذن؛ فالأماكن الحيوية والفنية في المدينة، وبعض المقاهي والمطاعم، تكشف له عن معنى آخر للحياة.» (المصدر نفسه: ١٠٨ - ١٠٩)

يقارن على بدر من خلال الحبكة الروائية في عازف الغيوم بين مظهرين رئيسيين من الحياة وهما الحياة المتناقضة والحياة المتآلفة ومن أجل وصول هذه الفكرة للقارئ يستخدم عبارات تصف لنا الأشكال المختلفة من العالم من حوله؛ فهو باستخدامه مفردات مثل الشوارع، محلات بيع الألبسة يوحي لنا بالفوضوية والعبثية المسيطرة على المجتمع الذي من سمته عدم التحديد والتعيين. وفي المقابل باستخدامه مفردات مثل الأماكن الحيوية والفنية وبعض المقاهي والمطاعم يهدينا إلى معنى آخر للحياة، المعنى الذي يريد الوصول إليه، فهو يعاني من هذا الاختلاف بين المظهرين من الحياة ولتحدى تلك الحياة المتناقضة يرى أن الموسيقى هي الحلّ الوحيد وخط الهروب للوصول إلى التآلف؛ فهو عندما يتكلم عن الموسيقى يريد بما ذلك التحول المستمر من حياة مبعثرة إلى حياة أخرى. والجدير بالذكر إنّ استخدام مفردة "دائماً" وجعلها بين قوسين هو للتأكيد على سيطرة تلك الحياة غير المحددة ليرينا الكاتب من خلال الكلمات التي تم توظيفها في النصّ مدى هيمنة هذا الشكل من الحياة المعاصرة على الإنسان. والتآلف هنا لا نعني به الوحدة والهوية الثابتة بل ما نريده هو التغيير والتطوّر داخل المجتمع.

عطفاً على ما سبق، نذكر نظرية دولوز في هذا المجال إذ يرى أنّ «التفكير آتياً يعني الإقرار بأن الهويات المعطاة لفكرنا السياسي أكثر سيولةً وقابلية للتغير مما جعلونا نعتقد. يعني البحث لا عن الطبيعة الأبدية للكائنات السياسية

التقليدية: الأمة، الدولة، الشعب، الاقتصاد. بل البحث بدلاً من ذلك عمّا يفلت منها. لا يعني هذا أن يبحث المرء عمّا يقع خارجها؛ بل يعني أن يبحث المرء عما يفلت منها وداخلها. لا نعود نبحت عن متعلٍّ أو خارجٍ. فما يفلت هو من نفس نوع ما يفلت منه. ليس ثمة سوى محايثة. وما يسميه دولوز خط هروب ليس قفزةً إلى مجالٍ آخر؛ إنه إنتاجٌ داخل نطاق مجال ما يهرب منه.» (ماي، د.ت: ٢١٠) الأمر الذي نمرّ عليه في رواية عازف الغيوم فنبيل أراد منذ بداية الأمر أن يبني مدينته الفاضلة داخل مجتمعه من خلال الموسيقى، فلم يكن يفكر بالهرب من مجتمعه طيلة أعوام فهو حاول بقدر المستطاع بناء مجتمع جديد داخل مجتمعه وفي كلّ مرة واجه تحديات كبيرة في طريقه، لكنّه لم يتوقف أمام التحديات بل أصبح يفكر بإيجاد خطوط جديدة تقرّبه من أحلامه.

تشير خطوط الهرب في روايات علي بدر إلى الحركات أو الديناميكيات التي تسمح لكائن ما أو فكرة ما بالتححرر من الأنماط المهيمنة أو الهياكل الثابتة وتمثل هذه الخطوط في نصوصه الروائية حسب هذا الرسم البياني:



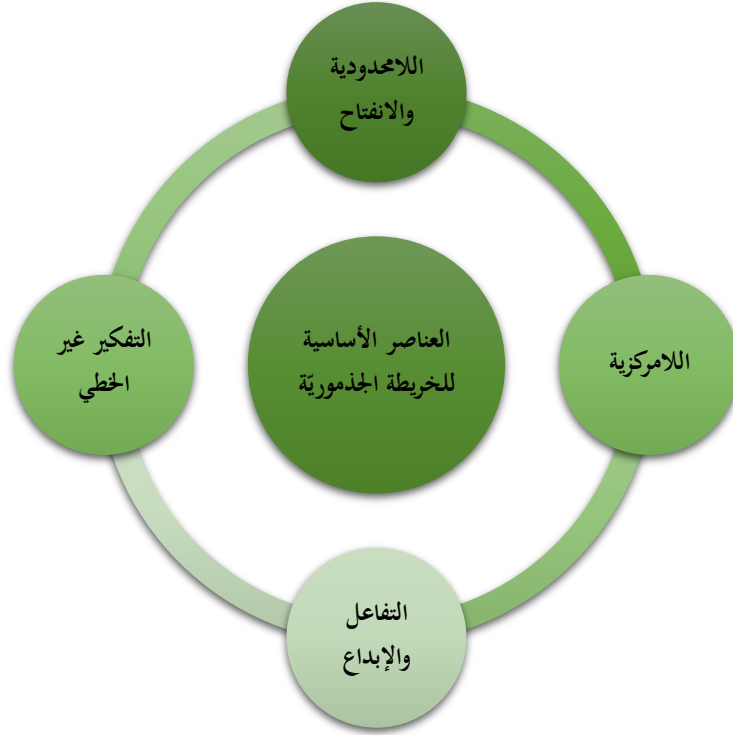
أما في ما يتعلّق بعلاقة خطوط الهروب والانفلات بمسألة الكتابة عند دولوز، يجب القول إنّ الكتابة عند دولوز

متجدرة في المسائل الفلسفية التي طالما عبّر عنها في كتبه. فالكتابة عنده لا تتم مناقشتها كعمل في فقط بل كتصور فلسفي للعالم والوجود. ولهذا ينبغي القول إنّ الكتابة من رؤية دولوز هي تجربة حيّة تتأرجح بين الفن والفلسفة وهذا يؤسس لنظرية متجدّدة، حيث تعدّ النصوص الفلسفية والأدبية وبخاصة الروائية مادة مهمة لاكتشاف الكتابة من منظور جديد. إنّ حصيلة آراء دولوز القيمة حول الكتابة تدلّ على أنّ الكتابة هي خط هرب داخل اللغة، والتفسير هو خلق لسان خاص أو لغة غريبة أو أجنبية داخل اللغة، تظهر بأشكال مختلفة حسب سياق الكتابة. يعكس مبدأ خط الهرب والانفلات في الكتابة الجذمورية رؤية دولوز للتغيرات الثقافية والاجتماعية التي تتجنب المركزية والتسلسل الهرمي، فنجد أنّ في فن ما بعد الحداثة توظف هذه الأفكار لتعبّر عن التعددية والتشتت وعدم التماسك الصارم في النصوص والصور، مما يعزّز فك الارتباط التقليدي للمفاهيم والفنون بطريقة جذمورية تحقق انفلاتاً فكرياً وجريماً. في إطار الكتابة الجذمورية، يمثّل خط الهرب مسارات متعددة ومتنوعة تنفلت من القيود التقليدية للتفكير والتركيب. هذه الخطوط لا تتبع طريقاً واحداً واضحاً بل تشتت وتتفرع، وتشابك وتختلف في حركتها، مما يكسر النماذج الجامدة ويسمح بإبداع لا نهائي وتجريب مستمر في البحث الفلسفي أو الأدب أو الفن. وهنا رأينا من خلال النصوص الروائية أنّ على بدر يجمع بين الأفكار الفلسفية ونوعية الكتابة فتندمج أفكاره وكتابه لتنتج للقارئ خطأ هريماً من السياق التقليدي على مستوى الفن والفلسفة الفكرية، فهو عندما يشير إلى أنّ نبيل كان متمسك بكتاب يتعلّق بفلسفة ما بعد الحداثة، بالحقيقة يريد يخبرنا بمدى اهتمامه ككاتب معاصر بفلسفة ما بعد الحداثة وهنا يتعمّق القارئ بأفكاره حيث إنّها لم تكن أفكاراً كلاسيكية بل هي عصارة جهد فكري جديد ومعاصر ومستوحاة من فلسفة تحدّت الحداثة الفكرية نحو فكر ما بعد حداثي. باختصار، مبدأ خط الهرب والانفلات هو إطار فكري يُمكن من خلاله التعبير عن التحرر من القيود المعرفية والتقليدية عبر مسارات متعددة ومتداخلة بلا ترتيب مركزي، وهو تجسيد للكتابة الجذمورية التي تؤسس لتجربة فكرية وفتية غنية ومتجدّدة بلا حدود.

#### ٧- مبدأ الخريطة الجذمورية

يمكن النظر إلى مبدأ الخريطة الجذمورية في فلسفة دولوز كدعوة لتفكيك الهياكل التقليدية التي توطّر الفهم والمعرفة. يدعو دولوز إلى الاستكشاف والانتقال بين مسارات متعددة وهذا يتطلب تحطّي الحدود بين التخصصات المختلفة، بين الفكر والفعل، وحتى بين ما هو عقلاي وغير عقلاي. يُنظر إلى الواقع لا على أنه شيء ثابت بل باعتباره مستمراً في التغيير والتطور. يدلّ مفهوم الخرائطية بهذا المعنى على تمثيل للفكر كشبكة من الاتصالات والمداخل والمخارج التي تُنتج المعرفة بشكل غير مركزي ومتعدد الاتجاهات، مما يُمكّن من تجاوز أنماط التفكير التقليدية ذات التصنيف الأحادي

أو الثنائي. إنَّ فلسفة دولوز من خلال الخرائطية الجذمورية تدعو إلى نوع جديد من التفكير الذي يرفض الاستنساخ والنسخ. وعلى حدِّ تعريف آخر، تعتبر الخريطة رمزًا للتفكير الذي لا يتبع خطوطاً أو تسلسلاً ثابتاً، بل هو متعدد ومفتوح يتصف بالمرونة والانفتاح، ويركز على الشبكات المعرفية التي تتداخل وتتشابك، بدلاً من التصورات الثابتة التي تسعى لترتيب العناصر في هرمية معينة. إنَّ الخريطة ليست تمثيلاً ثابتاً أو محدوداً للواقع، بل هي عملية مفتوحة وغير محددة. في هذا السياق، تُعبّر عن شبكة من العلاقات التي يمكن أن تتوسع وتتشابك بطرق غير متوقعة.



«لا يجد الجذمور توضيحه في أي نموذج بنوي أو توليدي. وهو بعيد عن أي فكرة لمحور تكويني، مثلما هو بعيد عن فكرة البنية العميقة. المحور التكويني شبيهه بوحدة محورية موضوعية تنظم حولها الأطوار المتعاقبة، أما البنية العميقة فهي بالأحرى مثل سلسلة قاعدية قابلة لأن تنحل إلى مركباتها المباشرة، في حين تمر وحدة المنتوج إلى بعد آخر، تحويلي وذاتي. وهكذا فنحن لا نخرج عن النموذج التمثيلي للشجرة، أو الجذر - سواء أكان يدور حول قطب محوري أو كان

مجزئاً مختلف عن كل هذا هو الجذمور، إنه خارطة وليس نسخة. فلنمارس الخرائطية، وليس النسخ. لا تستنسخ السحلية الزنبور، بل تشكل هي والزنبور خارطة في قلب جذمور. وإذا كانت الخارطة تضاد النسخ، فلأنها متجهة بكاملها إلى تجريب مشدود إلى الواقع لا تعيد الخارطة إنتاج لاشعور مغلق على ذاته، بل إنها تبنيه بناء إنها تساهم في ربط الحقول فيما بينها، وفي إعطاء الانطلاقة للأجسام بلا أعضاء، وفتحها إلى أبعد درجة ممكنة على بساط صلابة. هي نفسها تشكل جزءاً من الجذمور. الخارطة مفتوحة، ويمكن توصيلها في جميع أبعادها وهي قابلة للتفكيك، والقلب، وللتعديل الدائم. يمكن للخارطة أن تمزق وأن تقلب رأساً على عقب، كما يمكنها أن تتكيف مع التركيبات مهما اختلفت طبيعتها، وأن تشغل من قبل فرد، وفريق، وتشكيلة اجتماعية. بإمكاننا أن نرسم الخارطة على جدار، وأن نتخيلها كعمل فني، أو نبنينا كفعل سياسي أو كأمل. لربما كانت إحدى أهم خصائص الجذمور تمثل في كونه متعدد المداخل على الدوام. بهذا المعنى فالجحر جذمور حيواني، وهو ينطوي أحياناً على تمييز صريح بين خط الهروب باعتباره ممراً انتقالياً وبين طبقات التخزين أو السكن (الفأر صاحب رائحة المسك). للخارطة مداخل عديدة، خلافاً للنسخ الذي يعود دائماً إلى «الشيء نفسه». الخارطة هي قضية إنجاز، في حين يحيل النسخ إلى «كفاءة» مزعومة. (دولوز، ٢٠٢١: ١١٩ - ١٢٠)

عطفاً على ما سبق، نرى أن دولوز يقارن بين الخارطة والاستنساخ وفي الجدول التالي نبيّن بعض الوجوه الأساسية التي تفصل بين الخريطة والاستنساخ:

مبدأ الخريطة	مبدأ الاستنساخ
غير هرمي، شبكي، متعدد الاتجاهات	هرمي، منظم، تصنيفات محدّدة
ديناميكية المعرفة مستمرة، متغيرة، لا مركزية، غير خطية	تصنيفات المعرفة متمركزة، ثابتة، مركزية، خطية
التفكير التفاعلي والابتكاري، الفهم الإبداعي	التصور المسبق للواقع، الفهم المعتاد
تمثيل المعرفة بشكل غير هرمي وشبكي يسمح بتعدد الاتجاهات وتداخل المفاهيم	تنظيم المعرفة بشكل هرمي ومنهجي قائم على تقسيم المعرفة إلى أنواع محددة وترتيبها بشكل منظم
النتيجة: الخريطة هي مجموعة من الاحتمالات والعلاقات التي تكون مفتوحة للتوسع أو التغيير، وهي لا تسعى فقط لتفسير الواقع بل لإعادة تشكيله بطرق غير محددة.	النتيجة: الاستنساخ هو مجموعة من تمثيلات مهيكلية وغالباً ما تكون دروسها تقرر مسبقاً وتخصر المعرفة في صناديق محددة، وتسعى إلى تمثيل وتحليل الواقع بشكل ثابت.

إنّ المنطق الجذموري يفترض على الجذمور أن يرسم خرائط ومساحات جديدة تدلّ على التفكير المبدع الجديد، الفكر الجديد الذي يركز عليه دولوز وإنّ مفهوم دولوز للخرائط يدلّنا على التفكير ما بعد الحدائثي الجديد الذي يؤكد على الجغرافيا بدلاً من التاريخ. فالجذمور لا صلة له بالتاريخ إنه خرائطي ويتعلق بالمساحات المخترعة وليس المحتومة والمفترضة. وقد رأينا ملامح لهذه الفكرة في "حارس التبغ" حيث يفعل البطل بطريقة جديدة يقَلّب من خلالها كل الأمور رأساً على عقب وكلما أمعنا النظر في الرواية اهتدينا للخريطة التي يرسمها لحياته:

«كل شيء في داخله كان ينزع نحو التسامي، كل شيء في داخله ينزع نحو الأعلى، لقد شعر يوسف أن في داخله حنيناً عميقاً وجارحاً للتلاشي في الأثير، رغبة مجهولة للذوبان والإحماء، هذه الهوية ثقيلة عليه، دافعة له للماضي والغرق في النسيان، وأراد الخلاص منها عن طريق التلاشي والهروب والاختباء... وإن لم يكن ممكناً فعلياً الاختباء بشخصية أخرى وخلف اسم جديد وحياة جديدة... هل كان يوسف يفكر منذ ذلك الوقت بتغيير هويته؟ بتغيير اسمه، بتغيير شخصيته، أن يكون أحد أعضاء نادي دكان التبغ؟ هذا ما تكشف عنه مسيرة حياته فيما بعد.» (بدر، حارس التبغ: ١٥٤)

لتطبيق هذا النص من الرواية على أساس مبدأ الخارطة في الكتابة الجذمورية، يمكننا فهم النص من خلال منظور غير تقليدي، حيث نعتبر النص نفسه نوعاً من "الخريطة" التي تمثل أفكار ومشاعر يوسف ومراحل تطور هويته، وأزماته الداخلية وهذه الخريطة هي كما يلي:

### الخريطة الجذمورية حياة يوسف

التسامي والذوبان والإحماء

الهوية الثقيلة

البحث عن الهروب

الاختباء وراء شخصية جديدة

النهاية والتساؤل حول المستقبل

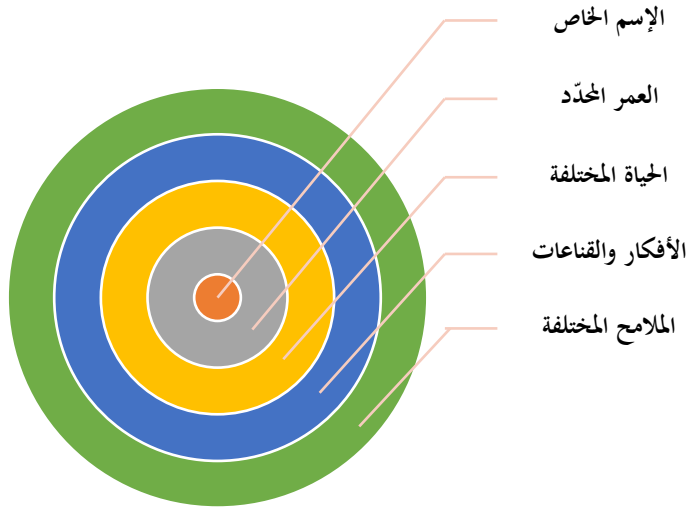
ما يتداعي لنا من خلال هذا النص هي مشاعر يوسف وصراعاته الداخليّة بما أنّ هويته كانت ثقيلة عليه وهذه المشاعر كانت تدفعه نحو الماضي والغرق في النسيان. كان يسعى يوسف للخروج من الحدود المعروفة والذويان في الفضاء لتجاوز هويته الراهنة وهذا يدلّ على الصراع مع الهوية الثابتة والميل في الهروب منها ولكن من خلال مبدأ الخارطة. وكأنّ هناك خريطة غير مرئية تجذب خطاه نحو الهروب أو التلاشي. نجد في هذا النص فكرة تغيير الهوية من خلال تساؤل يوسف عن أن يكون أحد أعضاء نادي دكان التبغ؛ فهو لا يريد البقاء في نقطة ثابتة وهذا ما يتطابق مع نظرية دولوز حول الشخصيات؛ إذ يرى أنّ الشخصيات لا توجد في مكان واحد أو زمان واحد، بل تنتقل عبر فضاءات وخطوط متعددة. في الحقيقة كان يهدف يوسف إلى أن يرسم خريطته الخاصة بالحياة الجديدة؛ الخريطة التي هي شبكة من التحوّلات المتشابكة التي يعيد رسمها بشكل مستمر.

إنّ مبدأ الخرائطيّة في فلسفة دولوز يقوم على فكرة أن الجذوم لا يتبع نموذجًا تقليديًا هرميًا أو نسقيًا، بل هو هيكل غير مركزي ينمو في جميع الاتجاهات بدون جذر أو ساق، مما يجعله غريبًا عن فكرة المحاور الوراثية أو البنى العميقة التقليدية. هذا المفهوم يرفض التمثيل أو الترتيب الهرمي للأفكار، وبدلاً من ذلك يرى الفكر كامتداد للاتصالات والتداخلات المتعددة التي لا تخضع لقواعد خطية أو متتالية. كما أنّ في منطق الشجرة دائماً هناك نموذج نحتدي به ونحاول استنساخه وهناك بداية ونهاية لكل عمل. لكن شخصيّة يوسف الجذوميّة هنا ترفض منطق الشجرة والمحور التكويني والنبوي وهي تريد تغيير الكون بنفسها اعتماداً على منطق الجذوم الذي هو منطق الاتجاهات والخطوات الجديدة ولهذا يحاول الجذوم دائماً رسم خريطة للإمتداد والنمو لأنّه منطق الحدث وليس الماهية. وهنا نرى أنّ القلق الوجودي الذي يلازم يوسف يجعل فيه رغبة للتلاشي والنحو، فيختار حياته خارطة يسير في اتجاهها:

«يقدم بيسوا في ديوان دكان التبغ ثلاث شخصيات مختلفة:، وهم عبارة عن ثلاث حالات تقمص، كل شخصية من هذه الشخصيات المخترعة هي وجه من وجوه بيسوا، مقدماً لكل واحدة منها اسماً خاصاً بها، وعمراً محدداً، وحياة مختلفة، وأفكاراً وقناعات، وملامح مختلفة عن الشخصية الأخرى؛ وكل مرة يطور شكلاً للهوية أعمق وأكثر اتساعاً، ولكننا نصل فيما بعد إلى التباس حقيقي للهوية، الشخصية الأولى الحارس القطيع واسمه البرتوكايرو، والثانية للمحروس وهو ريكاردو ريس، والثالثة للتبغجي وهو الفارو دي كامبوس، فنجد أنفسنا فجأة أمام لعبة ثلاثية الأطراف، أو رسم تكعيبي ثلاثي لوجه واحد. وهكذا قد فعل كمال مدحت، فكانت له ثلاث شخصيات، كل شخصيّة لها اسم، وعمر، وملامح، وقناعات، ومذهب مختلف عن الشخصيات الأخرى.» (المصدر نفسه: ١٢)

إنّ الخريطة الخاصة بحياة يوسف والتي رسمناها في ما قبل تتلخّص في ثلاثة محاور وهي: التلاشي والهروب والاختباء؛

لكن لأجل الوصول إلى هذه التفاعلات فكان عليه اتخاذ مسلكاً يتناسب مع هذه الخارطة؛ لهذا يرسم لنفسه خارطة في قلب تلك الخارطة الأساسية؛ خارطة يختبئ من خلالها في شخصية أخرى، شخصية لها اسم وحياة جديدة. وفي هذا النص يبيّن هذه الخريطة بالتفصيل موضحاً وجوهها وعناصرها المختلفة وهي:



لو رسمنا لكل قسم من هذه الرواية خريطة خاصة كالخريطة التي رسمناها هنا نستطيع أن نضمّ كل خطٍ إلى آخر لنحصل على خريطة كاملة في نهاية المطاف. إنّ الخريطة التي رسمناها هنا هي في الواقع رسم خرائطي للشخصية الجذمورية التي تعمل حسب متطلبات الجذمور وهي الكثرة والصرورة المتدفقة. إنّ هذه الشخصية الجذمورية تشبه الخريطة لأنّها تتغير دوماً حسب الحدث. بعبارة أخرى، يتكوّن الجذمور في حارس التبغ على أساس هذه الخارطة ضمن مفاهيم مختلفة كالصرورة والرغبة والجذمور والاختلاف والتكرار والحدث، وفي كل قسم من هذه الخريطة نجد مداخل أو عناصر مختلفة تشتمل على الإسم الخاص والعمر المحدد والحياة المختلفة والأفكار والقناعات المنفردة وبالتالي الملامح المختلفة. إنّ النقاط أو العناصر المختلفة هي التي تشكل الخريطة الكلية. فهذه الخريطة الجذمورية لا تستند إلى بداية أو نهاية فهي تدور في فلك الانقطاعات والاتصالات والتدفقات، ولهذا لا بدّ أن نقول إنّ الجذمور عبارة عن خريطة بخلاف الشجرة التي تستند إلى النسخ المفترضة. لهذه الخريطة خصوصيات، إحداها أنّها لا تترك مجالاً للنقص وفي نفس الوقت هي خريطة مفتوحة دائمة لإحتضان التغييرات الجديدة. إنّها قابلة للإتصال والتفكيك كما نجدها هنا؛ فهي تمتد كما يمتد الجذمور بسبب أنّها ليست منظوية على ذاتها بل مفتوحة دوماً وكما يعرفها دولوز إنّها خارطة للفكر الجديد.

في الواقع إنّ كل شخصية من الشخصيات الثلاثة هي قناع مختلف يرتديه البطل الروائي. هذه الألوان المختلفة للهوية تتغير وتتداخل، مما يعكس فكرة دولوز عن الهوية كأداء متعدد يتم تشكيله باستمرار وليس ثابتاً أو جامداً. والهوية تصبح مجموعة من التظاهرات المتغيرة التي تتفاعل مع العالم بشكل غير ثابت، وتكشف دائماً عن جوانب جديدة. هذا يساهم في فكرة الخريطة حيث توجد دوماً خطوط جديدة وأماكن غير مكتشفة في هذا المجال.

وينبغي القول إنّ علي بدر في روايته حارس التبغ مثل بيسوا في ديوانه دكان التبغ يطور كتابة تتمتع بطابع جذموري وهي كما يراها دولوز، نص متعدّد المسارات والطبقات حيث إنّ كل شخصية تمثل وجهًا مختلفًا من وجوه الكاتب، ولكنها ليست مجرد وجوه مستقلة أو منفصلة، بل هي متشابكة وتتعامل مع بعضها البعض. الكتابة هنا ليست عملية اكتشاف أو كشف عن هوية ثابتة بل هي عملية خلق هوية بشكل مستمر ومتجدد، كلما تطورت الشخصيات وتفاعلت مع بعضها. هذا يعكس فكرة دولوز عن الكتابة كخريطة تحتوي على طرق ومسارات متعددة، تتقاطع وتتحرك بشكل غير خطي. وإنّ استخدام عبارة "لعبة ثلاثية الأطراف" أو "رسم تكعيبي ثلاثي لوجه واحد" يوحي لنا بلعبة الكتابة ويدلّ على أنّ الشخصيات الثلاثة تمثل أبعادًا مختلفة من هوية الكاتب أو النص، وكل واحدة منها تكمل الأخرى وتشكل صورة أكبر وأكثر تعقيدًا. هذا التفاعل بين الشخصيات يمكن أن يُنظر إليه كخريطة تتداخل وتتشابك؛ كل شخصية تتفاعل مع الأخرى بشكل يعكس تعدد المسارات ووجهات النظر، وهو ما يعكس عملية الكتابة الجذمورية وفقًا لفلسفة دولوز.

وتجدر الإشارة إلى إنّ مبدأ الخارطة يمتدّ هنا على أساس خطوط الهرب، فعندما يتكوّن خط للهروب في الجذمور لابدّ للجذمور أن يتخذ طريقة خلاقة ومبدعة للوصول إلى الغاية التي من أجلها قامت تلك الخطوط وهذه الطريقة الخلاقة والمبدعة هي ما تُسمى بالخرائطية وفقًا لرؤية دولوز.

ويطوّر دولوز مفهوم الخارطة من خلال الإشارة إلى الخرائط والنسخ إذ يتساءل: إن كان ما يقوم به مع منطق الجذمور ليس إلا ترميماً لمنطق الثنائية، ذلك من خلال إرساء تقابل بين الخريطة والورق الشفاف؟، وهل يمكن تجنب نقل الخريطة، وتقاطع الجذمور مع الجذور والاندماج معها أحياناً؟، أو ليست التعددية هي طبقاتها ذاتها التي تتجذر فيها الوحدة والشمولية وآليات السلطة والبدال والذاتية؟ وهل يمكن لخطوط الهروب أن لا تعيد إنتاج ما كانت ترمي إلى تفكيكه و قلبه بفعل تباينها؟ يجيب دولوز بأن المسألة، هي مسألة منهج، ذلك أن منطق الجذمور هو ضد التقليد والاستنساخ، استنساخ نموذج جاهز، فهو يتوفر على خطوط الهروب التي تقطع الجذور وتشكل علاقات جديدة. ففي قلب الشجرة يمكن أن يتشكل جذمورٌ جديدٌ، وقد يساهم عنصر ذرّي و جزئي داخل الشجرة أو الجذر في إنتاج جذمور. فكل ثقافة شجرية تتأسس انطلاقاً منها، بدءاً من البيولوجيا وانتهاءً باللسانيات. توحى الشجرة و الجذر

بصورة بئيسة إلى الفكر الذي لا يتوقف عن محاكاة المتعدد انطلاقاً من وحدة عليا مفترضة، و في الأخير نحن لا نبرح القسمة الثنائية التي تُمدنا بتعددات مفتعلة. ويلاحظ دولوز وغوتاري أنه حتى نظام المعلومات والآلات الالكترونية، ما زال يحتفظ بأقدم نمط للتفكير و ذلك من خلال الاعتماد على سلطة الذاكرة وجهاز مركزي يتحكم في جميع مفاصلها، ويرسم لها الحدود بشكل قبلي لذا، ينبغي حسب دولوز وغوتاري العمل بالأنظمة غير المركزية، والاتصالات الشبكية، وذلك ضد الأنظمة المركزية والهرمية و التراتبية. (لخضر، د.ت: ٦٧)

بينما كانت تحاول التصنيفات أن تحدّد أطر المجتمع بشكل قاطع كان نبيل بطل رواية عازف الغيوم يحاول عدم التطوع للأطر المفروضة عليه من خلال إعادة النظر في التصنيف والنفاز بالرأي الجديد والمختلف. فهو صاحب رؤية تفاعلية رحبة بطموحاته وإبداعاته الفنيّة. ومنذ بداية الرواية يشير الكاتب إلى هذا الأمر: «- اسمعي... أنا يمكنني أن أغيّر شروط الحياة المحيطة بي! - ههه! قالت له أمه ساخرة، دون أن ترفع رأسها عن سنارة الحياكة المغروزة في الصوف..» (بدر، عازف الغيوم: ١٨) في هذا النص الروائي، يمكن أن يمثل هذا التغيير عملية هروب من الواقع المألوف إلى إمكانيات جديدة، وهو ما يتماشى مع مفهوم دولوز عن الهروب من المنظومات الضاغطة لإعادة تعريف الذات والمحيط. تصبح الشخصية في الرواية، باستخدام هذه الفكرة، قادرة على بناء واقعها الخاص بعيداً عن الأطر الاجتماعية أو المعرفية التي قد تكبلها، مما يسمح لها بالتححرر. إذن، الجملة يمكن أن تعكس رؤية دولوز عن الذات القادرة على «الانزلاق» خارج الحدود المألوفة، وتفتح الطريق لتجارب جديدة، تحرراً وتجاوزاً للظروف التي قد تبدو ثابتة وغير قابلة للتغيير. وكما نرى هنا إنّ شخصية نبيل هي شخصية مرنة ترفض الاستمرار والخضوع لنموذج متكرر، فهو خريطة مفتوحة في كل الاتجاهات والأبعاد ويرى أنّه يستطيع أن يغيّر كل الأحكام المسبقة والظروف المحيطة به:

«غير أن نبيل لم يكن معنياً بما نلبس، بمقدار ما نعمل. أو بمقدار ما نعزف على نحو دقيق. وهذا هو الشيء المهم بالنسبة له، أو هذا هو في الواقع ما يجعله قلقاً بشكل أكيد في تلك الأيام، وليست الأشياء الأخرى، كأكثر أقرانه.

-هل تتخيل أن أحداً سيتركك تعزف التشيللو؟

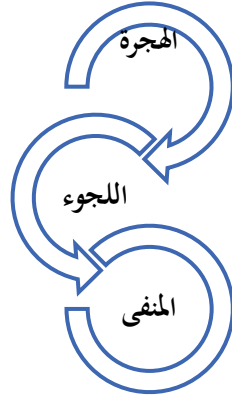
هزّ نبيل رأسه قلقاً، كان يدرك أن ثقافتين ستصارعان في هذه البلاد، على نحو شرس، ثقافة الفن التي أخذت تتدهور وتقهقر منذ الحروب التي كان يشنّها صدام، وثقافة جماهيرية، تقوم على إحياء العنف وغريزة الدم، ستصعد؛ لتحل محل الدولة العنيفة التي تماوت، وتشمّمت.

أين مكانه هو في هذه المعركة؟

لا أحد يجلب هذه الإشكالية سوى الهروب إلى "الحياة الكائنة في ما وراء البحار"... التعبير الذي كان يلذّ له

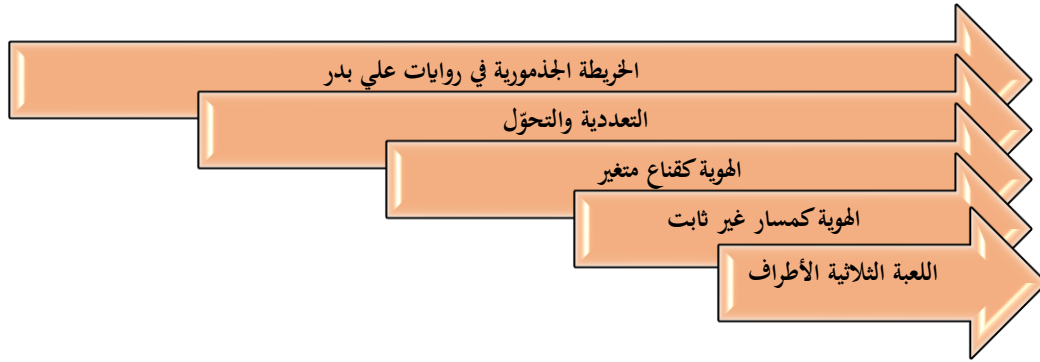
استخدامه مكان تعبير: "الهجرة"، "اللجوء"، "المنفى".» (المصدر نفسه: ٤٠)

بالنسبة لدولوز عندما يتغير فهم المرء لنفسه وعندما يصاب بحالة من القلق الوجودي رفضاً لما حوله يحاول العثور على خط هروب أو طريق للهروب من التنظيم المحتوم عليه، لكنّ ما يفترضه خط الهرب هو خارطة جزمورية تظهر لتجربة أشياء جديدة وإبداع كبير وهي الموسيقى بالنسبة لنبييل حيث يعترف أنّ كل محاولة قام بها هي من أجل الموسيقى: «لكنّ ما دفعه إلى التفكير، بالرغم من كل شيء، في مغادرة البلاد بأسرع ما يمكن، هي الموسيقى، والتي من دونها لا تستوي الأمور في نظره أبداً.» (المصدر نفسه: ٣٩) كان نبييل يشعر بتدهور ثقافة الفن ولا يجد لنفسه محلاً آمناً في العالم المعقّد الذي يعيش فيه لهذا كان يبحث عن طريقة جديدة لحياته ليحدها في "الحياة الكائنة في ما وراء البحار". إنها خارطة جزمورية لعالمه الجديد الذي لا يتحكم به نموذج تقليدي، وهذه الخارطة تتمثل حسب مستويات خاصة وهي:



مع أنّ الحياة الموجودة في ما وراء البحار تحدّد نبييل بكثير من المخاطر لكنّه يستقبل الهجرة واللجوء والمنفى حيث يتمكن من خلالها تحدي الأحداث الاجتماعية وبناء شبكة جديدة من العلاقات والتفاعلات. ومن هذا المنطلق يمكن للقارئ أن يستكشف الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية، مما يساعد القارئ على رؤية تغيراتها وتطوراتها، إذ يقوم الكاتب بإظهار العمق النفسي للشخصية، مما يعكس صراعاتها الداخلية وتجاربها الحياتية. أضف إلى ذلك، إنّ هذه الأنماط السردية تتيح للقارئ الارتباط العاطفي ببطل الرواية، حيث يُمكنه فهم دوافعه وتحدياته بشكل كبير من خلال التفاعل معه. إذن ينبغي القول إنّ الأساليب السردية أيضاً فعالة في تبيان كيفية تأثير الأحداث الاجتماعية على ملامح الشخصيات، كما في رواية عازف الغيوم، حيث تلعب الأحداث الاجتماعية دوراً حاسماً في تشكيل حياة الشخصية

الرئيسية إلى حدّ أنّ البطل يتعامل مع الأحداث الاجتماعية من خلال بناء خريطة من تلقاء نفسه لحياته ومن أوصاف هذه الخريطة أنّها لا تتقيّد بأي نموذج ثابت.



أما السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد، هو أنّ ما علاقة الكتابة بمفهوم الخارطة؟ فلا شك أنّ الإجابة عنه تتعلق بالأسلوب الجديد الذي يشكل فلسفة دولوز، وكذلك الظاهرة الفنية والإبداعية التي يصف بها دولوز الكاتب حيث يرى أنّ الأسلوب هو صفة فريدة يجب أن تلازم كل كاتب ويعنى بالأسلوب هو اختيار العبارات بعقريّة وعناية فائقة ورأينا في الفصول السابقة أنّ دولوز عبّر عن هذا الأسلوب الفريد ووضّح معالمة في كتاب "بروست والإشارات" إذ يرى أنّ الأسلوب في الكتابة يحتاج إلى خارطة إبداعية غير ما نعرفها في الأسلوب التقليدي؛ فاللغة عنده لا تعني الاستنساخ أو التشابه بل هي شكلاً خلاقاً بعيداً عن المعايير المعتادة.

## ٨- النتائج

توصلت الدراسة إلى أنّ خطوط الهرب والانفلات في الكتابة السردية لعلي بدر تعكس رؤيته للتغيرات الثقافية والاجتماعية التي تتجنب المركزية والتسلسل الهرمي للتعبير عن التعددية والتشتت وعدم التماسك الصارم في الوضع الراهن، مما يعزّز فك الارتباط التقليدي للمفاهيم بطريقة جذمورية تحقّق انفلاتاً فكرياً. وفي إطار الكتابة الجذمورية، يمثّل خط الهرب مسارات متعددة ومتنوّعة تنفّلت من القيود التقليدية للتفكير والتركيب. هذه الخطوط لا تتبع طريقاً واحداً واضحاً بل تشتت وتفرّع، وتتشابك وتختلف في حركتها، مما يكسر النماذج الجامدة ويسمح بإبداع لا نهائي وتجريب مستمر في البحث الفلسفي أو الأدب أو الفن. إنّ الشخصيات الروائية في نصوص علي بدر تحاول الهروب من الواقع

إلى عالم آخر عبر الموسيقى والشعر والكتابة وهذا الهروب يمثّل عملية التفكيك للتححرر من قيود الواقع مثل الجذمور الذي يتفرّع بطرق غير محدودة ولا يتبع مساراً محدداً. وهكذا أظهرت الدراسة أنّ خطوط الهرب الجذمورية تسمح بخروج النص من الإطار التقليدي الخطي بحيث يتحرك السرد بحرية بين الأحداث والشخصيات لكسر الروتين السردى ممّا يفتح السرد على احتمالات لا نهائية. والجدير بالذكر إنّ الهروب هنا هروباً ساكناً من خلال الفن الذي يشتمل على الموسيقى وغيرها إذ يجد البطل أنّ أجهزة السلطة مستوطنة حتى في نفسه من خلال الممارسات الفكرية المتمركزة؛ فهذا شكل من أشكال السلطة ما بعد الحدائبة في أن يجد الإنسان المعاصر في نفسه سجناً داخلياً، فيحاول الهروب من قبضته، والهروب هنا ليس الفرار من الأرض بل هو محاولة لتأسيس نشاط فكري جديد وهدم الأجهزة السلطوية في الداخل ورفض الخضوع للآليات على حدّ تعبير دولوز.

وينبغي القول إنّ علي بدر في روايته حارس التبغ مثل بيسوا في ديوانه فكان التبغ يطوّر كتابة تتمتع بطابع جذموري وهي كما يراها دولوز، نصّ متعدّد المسارات والطبقات، حيث إنّ كل شخصية تمثل وجهةً مختلفاً من وجوه الكاتب، ولكنها ليست مجرد وجوه مستقلة أو منفصلة، بل هي متشابكة وتتعامل مع بعضها البعض. الكتابة السردية عند علي بدر ليست عملية اكتشاف أو كشف عن هوية ثابتة بل هي عملية خلق هوية بشكل مستمر ومتجدد وهذا يعكس فكرة دولوز عن الكتابة كخريطة إذ تحتوي على طرق ومسارات متعددة، تتقاطع وتتحرّك بشكل غير خطي. ويمكن النظر إلى كيفية تعامل بدر مع شخصياته الروائية من منظور تحوي وغير ثابت للهوية. في هذا السياق، يمكن تصور الشخصيات الثلاثة في رواية حارس التبغ كعناصر متداخلة ومتغيرة في شبكة من العلاقات المتنوّعة التي تتجاوز الفهم التقليدي للهوية. وعليه، فإنّ علي بدر يتعامل مع السرد كخريطة ليجعل من الرواية فضاءً جذمورياً بامتياز؛ فكل شخصية هي خريطة بحدّ ذاتها، تحتوي على طبقات متعددة من الذات والتجربة، وهي تتجاوز الهيكلة التقليدية للهوية وهكذا تقوم الخريطة الجذمورية في تفكيك المركزية السردية في الروايات، وبينما الشجرة قد ترمز إلى هوية ثابتة أو مستقرة، فالخريطة تُظهر تداخل هذه الهويات بشكل ديناميكي ومستمر. ونستنتج أنّ الهوية عند علي بدر، ليست ثابتة، بل هي مجموعة من المسارات المتشابكة ويمكن رؤيتها على أنّها خريطة متحركة للهوية، التي تتجاوز التصنيف البسيط؛ إذ أجاد علي بدر في تقديم تجارب جديدة وبديعة تأخذ القارئ في رحلة داخل متاهات الهوية والانتماء؛ فأعماله تتحول إلى فضاء مقاوم للأطر المغلقة تتلاشى فيها الأنساق الكبرى من خلال الخريطة الجذمورية التي تقوم على تكسير المركز الثابت. وفي ختام هذا البحث يمكن القول إنّ خطوط الهرب والخريطة الجذمورية في روايات علي بدر تكشف لنا عن رؤية جديدة في بناء عالم سردي غني يتجاوز المؤلف.

## المصادر

## العربیة:

١. أحمدیاتو، جمال، (٢٠١٨). الفلسفة عند جیل دولوز بین المفهوم و الوظیفة، جامعة قاصدی مریاح، ورقلة - الجزائر.
٢. أفایة، محمد نور الدین، (د.ت). الفلسفة بین التاریخ والإبداع جیل دولوز أو التفلسف بالفعل، مجلة التفاهم، صص ٤٠٥ - ٤٢٢.
٣. بدر، علی، (٢٠٠٩). حارس التبغ، الطبعة الثانية، المؤسسة العربیة للدراسات والنشر، بیروت.
٤. بدر، علی، (٢٠١٦). عازف الغیوم، الطبعة الأولى، منشورات المتوسط، العراق.
٥. دولوز، جیل، (٢٠٠٨). بروس والإشارات، ترجمة: حسین عجة، الطبعة الأولى، دار أكتب للنشر والتوزیع، القاهرة.
٦. دولوز، جیل، (٢٠٠٩). الاختلاف والتكرار، ترجمة: وفاء شعبان، الطبعة الأولى، مركز دراسات الوحدة العربیة، بیروت.
٧. دولوز، جیل، (٢٠٢١). خارج الفلسفة نصوص مختارة، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالی و عادل حدجی، منشورات المتوسط.
٨. دولوز، جیل، (٢٠١٥). سینما الصورة- الزمن (الجزء الثاني)، ترجمة: جمال شحید، مراجعة: سمیة الجراح، الطبعة الأولى، المنظمة العربیة للترجمة، بیروت.
٩. دولوز، جیل وبارنی کلیر، (١٩٩٩). حوارات فی الفلسفة والأدب والتحلیل النفسی والسیاسة، ترجمة: عبد الحی أزرقان وأحمد العلمی، أفریقا الشرق، المغرب.
١٠. سعید، جلال الدین، (٢٠٠٤)، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفیة، مادة الصیورة، دار الجنوب، تونس.
١١. عطیة، أحمد عبد الحلیم، (٢٠١١). جیل دولوز سیاسات الرغبة، الطبعة الأولى، دار الفارابی، بیروت- لبنان.
١٢. لخضر، حموم، (د.ت). مفهوم النسق الفلسفی لدى جیل دولوز، صص ٦٠ - ٧١.
١٣. مای، تود، (د.ت). مقدمة لفلسفة جیل دولوز، ترجمة أحمد حسّان.
١٤. محمد، منیرة وسحر محمد، (٢٠١٤). "جیل دولوز قارئاً نیتشه وکیرکیگارد"، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمیة سلسلة الآداب والعلوم الإنسانیة، المجلد ٣٦، العدد ٦.
١٥. مصطفی، بدر الدین، (٢٠١٨). دروب ما بعد الحدائة، مؤسسة هندأوی.

## الفارسية:

١٦. رامین نیا، مریم، (۱۳۹۴). "رویکرد ریزوماتیک و درختی دو شیوه متفاوت در آفرینش و خوانش اثر ادبی"، *مجله ادب پژوهی*، رقم ۳۲، صص ۳۱-۶۱.
١٧. رامین نیا، مریم، (۱۴۰۱). "قلمروزدایی و قلمروگرایی در شعر معاصر: منظری دلوزی"، *مجله نقد و نظریه ادبی / سنه ٧، رقم ١٣، صص ٢٨٢-٢٥٩*.
١٨. سجادی، سیدمهدی وزهره باقری نژاد، (۱۳۹۰). "رویکرد ریزوماتیک به معرفت و نقد چالشهای آن برای تربیت اسلامی از منظر ملاحظات معرفت شناختی رئالیسم انتقادی". *مجله دو فصلنامه علمی - پژوهشی تربیت اسلامی، سنه ٦، رقم ١٣، صص ١٢٣-١٤٤*.
١٩. شکوری منفرد، علی وحسین اردلانی، (۱۳۹۹). "تأثیر به کارگیری اندیشه پساساختارگرایی ژیل دلوز در بهبود کیفی فضای آموزشی" *مجله مطالعات محیطی هفت حصار، رقم ٣٣، سنه ٩، صص ١٤١-١٥٨*.

## References

## Arabic Sources:

1. Ahmidatu, Jamal. (2018). *Philosophy in Gilles Deleuze Between Concept and Function*, Kasdi Merbah University, Ouargla - Algeria.
2. Afaiah, Mohamed Nour Al-Din. (n.d.). *Philosophy Between History and Creativity: Gilles Deleuze or Philosophizing in Action*, Al-Tafahom Journal, pp. 405-422.
3. Badr, Ali. (2009). *The Tobacco Keeper*, 2nd ed., Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut.
4. Badr, Ali. (2016). *The Cloud Player*, 1st ed., Al-Mutawassit Publications, Iraq.
5. Deleuze, Gilles. (2008). *Proust and Signs*, trans. Hussein Ajeh, 1st ed., Oktub Publishing, Cairo.
6. Deleuze, Gilles. (2009). *Difference and Repetition*, trans. Wafaa Shaaban, 1st ed., Center for Arab Unity Studies, Beirut.
7. Deleuze, Gilles. (2021). *Outside Philosophy: Selected Texts*, trans. Abdessalam Benabdelali & Adel Hadjami, Al-Mutawassit Publications.
8. Deleuze, Gilles. (2015). *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Jamal Shahid, reviewed by Soumaya Al-Jarrah, 1st ed., Arab Organization for Translation, Beirut.

9. Deleuze, Gilles & Claire Parnet. (1999). Dialogues in Philosophy, Literature, Psychoanalysis, and Politics, trans. Abdelhay Azrqan & Ahmed Alami, Africa East, Morocco.
10. Saeed, Jalal Al-Din. (2004). Dictionary of Philosophical Terms and References, entry on "Becoming", Dar Al-Janoub, Tunisia.
11. Atiyah, Ahmed Abdel Halim. (2011). Gilles Deleuze: Politics of Desire, 1st ed., Dar Al-Farabi, Beirut - Lebanon.
12. Lakhdar, Hamoum. (n.d.). The Concept of Philosophical System in Gilles Deleuze, pp. 60–71.
13. May, Todd. (n.d.). Introduction to Gilles Deleuze's Philosophy, trans. Ahmed Hassan.
14. Mohamed, Muneera & Sahar Mohamed. (2014). Gilles Deleuze as a Reader of Nietzsche and Kierkegaard, Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies, Humanities Series, Vol. 36, No. 6.
15. Mustafa, Badr Al-Din. (2018). Paths of Postmodernism, Hindawi Foundation.

#### **Persian Sources:**

16. Ramin Nia, Maryam. (2015 [1394 A.H.S.]). Rhizomatic and Arborescent Approaches: Two Different Methods in the Creation and Reading of Literary Works, Adab-Pajouhi Journal, No. 32, pp. 31–61.
17. Ramin Nia, Maryam. (2022 [1401 A.H.S.]). Territorialization and Deterritorialization in Contemporary Poetry: A Deleuzian Perspective, Naqd va Nazariyyeh Adabi, Year 7, No. 13, pp. 259–282.
18. Sajjadi, Seyyed Mahdi & Zahra Bagheri Nejad. (2011 [1390 A.H.S.]). A Rhizomatic Approach to Knowledge and Its Challenges for Islamic Education from the Perspective of Critical Realism, Islamic Education Scientific-Research Journal, Year 6, No. 13, pp. 123–144.
19. Shakouri Monfared, Ali & Hossein Ardelani. (2020 [1399 A.H.S.]). The Impact of Poststructuralist Thought of Gilles Deleuze on Enhancing Educational Space, Seven Hesar Environmental Studies Journal, No. 33, Year 9, pp. 141–158.

## Lines of Flight and the Rhizomatic Map in the Narrative Writing of Ali Badr

Rajā Abū 'Alī<sup>1\*</sup>, Reza Nāzemiān<sup>2</sup>, Mā'edeh Zāhri 'Arab<sup>3</sup>

1-Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

2-Professor, Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

3-PhD Candidate, Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Received date: 12.05.2025

Accepted date: 29.09.2025

### Abstract

This research explores the concepts of lines of flight and the rhizomatic map as frameworks within Gilles Deleuze's postmodern theory in the context of rhizomatic writing, through a study of these creative narrative techniques in the works of Ali Badr. According to Deleuze, the concept of lines of flight reflects a central idea in his philosophy, manifesting in the multiplicity of lines and directions that emerge in a non-centralized manner, in accordance with the chaotic logic of the rhizome. Meanwhile, the rhizomatic map implies a rebellion against conventional narrative patterns and reflects a philosophical vision that promotes non-traditional thinking, aimed at transcending limited structures of knowledge and existence. The core objective of this study is to focus on how Ali Badr utilizes these principles in his novels *The Tobacco Keeper* and *The Cloud Player*. Their application results in the creation of spaces of escape and the drawing of decentralized and non-hierarchical maps, establishing a dynamic flow of movement and liberation from rigid systems and structures. In this way, Badr's narrative writing serves as a means to reshape the relationship between the individual and reality through lines of flight that vary between geography, history, and thought within a narrative frame that transcends fixed reality and opens up imaginative and intellectual spaces of freedom. This contributes to liberating his novels from the constraints

---

\* Corresponding author: Email: Abualir44@gmail.com

of traditional event-based storytelling. The study concludes that Ali Badr creates multi-layered narrative maps that challenge classical models of identity and plot, thereby constructing a narrative grounded in escape as a narrative technique employed by characters in his novels to flee oppressive societies. Furthermore, rhizomatic mapping manifests in experiences of exile, migration, hiding, and rebellion against fixed identities, where no single, fixed or linear truth exists, but rather a multiplicity of identities and affiliations.

**Keywords:** Lines of flight, rhizomatic map, Gilles Deleuze, Ali Badr.

## خطوط گریز و نقشه ریزومی در نگارش روایی رمان‌های علی بدر

رجاء ابوعلی<sup>۱\*</sup>، رضا ناظمیان<sup>۲</sup>، مائده ظهیری عرب<sup>۳</sup>

- ۱-دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.  
 ۲-استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.  
 ۳-دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۰۷

## چکیده

این پژوهش به بررسی مفاهیم خطوط گریز و فرار و نقشه ریزومی به عنوان دو چارچوب از نظریه پست مدرن ژیل دلوز در نوشتار ریزوماتیک می پردازد و این مفاهیم را از رهگذر مطالعه تکنیک های خلاقانه روایی در آثار علی بدر بررسی می کند. اصل خطوط گریز در نوشتار ریزومی دلوز به مفهومی مرکزی در اندیشه فلسفی او اشاره دارد که در آن مسیرها و جهت گیریهای متعددی به صورت غیرمرکزی و براساس منطق تصادفی ریزوم شکل می گیرند. در مقابل، نقشه ریزومی به عنوان نوعی شورش علیه الگوهای روایی معمول معرفی می شود و دیدگاهی فلسفی را بازتاب می دهد که تفکر غیرسنتی را تشویق می کند و به عبور از ساختارهای محدود دانش و هستی می انجامد. هدف اصلی این پژوهش تمرکز بر چگونگی استفاده علی بدر از این اصول در رمان های "عازف الغیوم" و "حارس التبغ" است؛ به گونه ای که به کارگیری این مفاهیم به خلق فضاهایی برای گریز و طراحی نقشه هایی غیرمرکزی و غیر پایگانی می انجامد تا پویایی مداومی از حرکت و رهایی از نظامها و ساختارهای ثابت ایجاد کند. از این جهت، نوشتار روایی علی بدر ابزاری برای بازسازی رابطه فرد با واقعیت از طریق خطوط گریز است که در جغرافیا، تاریخ و اندیشه تنوع می یابند و در قالبی روایی که از واقعیت ایستا فراتر می رود و فضاهایی از آزادی فکری و تخیلی پدید می آورند. این امر باعث می شود تا رمانهای او به روایت سنتی رویدادها محدود نشوند. در پایان، پژوهش نتیجه می گیرد که علی بدر نقشه های روایی چندلایه ای خلق می کند که الگوهای کلاسیک هویت و طرح داستانی را به چالش می کشد. او اینگونه، روایتی را بنیان می نهد که بر گریز به عنوان شیوه ای روایی تکیه

دارد؛ روشی که شخصیت های داستانی برای فرار از جامعه سرکوبگر به آن پناه می برند. همچنین، مفهوم "نقشه وارگی" در تجربیات تبعید، مهاجرت، پنهان کاری و شورش علیه هویت ثابت، نمود می یابد؛ جایی که حقیقتی یکتا، ثابت یا خطی وجود ندارد، بلکه با چندگانگی هویت ها و تعلقات مواجه خواهیم شد.

واژگان کلیدی: خطوط گریز، نقشه ریزومی، ژیل دلوز، علی بدر.