

الرواية البوليسية وكسر النمطية السردية: غياب المحقق وسادية الشخصيات في رواية "ثم لم يبق أحد" لأغاثا كريستي

Detective Fiction and the Subversion of Narrative Convention: The Absence of the Detective and Character Sadism in Agatha Christie's And Then There

Were None

* د. حسية ساكر

Dr. Hassiba SAKER

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي - تبسة (الجزائر)

Echahid Cheikh Larbi Tebessi University - Tebessa (Algeria)

hassiba.saker@univ-tebessa.dz

تاريخ النشر: 2026/09/02

تاريخ القبول: 2026/04/30

تاريخ الإرسال: 2026/03/18

ملخص البحث

يتغذى مجال السرد الجنائي على إبداعات روائية متغيرة أكدت أن الرواية البوليسية لم تكن -يوما- منصة سردية ثابتة، بل تحولت إلى صيغة مرنة من الحكبات المتحررة من أغلال الأسلوب التقليدي الذي سعى بعض الروائيين - ومنهم أغاثا كريستي - إلى كسره وتحطيم سماته النمطية، عبر آليات كالتشكيك في الحضور المركزي لشخصية المحقق. ويتناول هذا البحث إشكالية كسر النمطية في الرواية البوليسية، مُركّزا على رواية "ثم لم يبق أحد" لأغاثا كريستي كأمّوزج فارق، عبر تحليل فرضية مدارها أن إقصاء شخصية "المحقق" المحورية لا يلغي مفهوم العدالة، بل يعيد إنتاجه في صيغة بديلة ومقلقة، حيث يتولى القاتل نفسه دور المحقق والقاضي والجلاد. ويكشف البحث عن مرونة النوع البوليسي وقدرته على تفكيك ثنائية الخير والشر التقليدية، واستبطان أعقد القضايا النفسية والأخلاقية المتعلقة بالجريمة والعقاب والخوف، بعيدا عن القوالب الجاهزة. الكلمات المفتاح: رواية بوليسية، أغاثا كريستي، ثم لم يبق أحد، غياب المحقق، عدالة، شخصية سيكوباتية.

Abstract:

The field of crime narrative is nurtured by evolving literary creations which have confirmed that the detective novel has never been a static narrative platform. Instead, it has transformed into a flexible formula, producing plots liberated from the confines of a traditional style that some novelists—among them Agatha Christie—sought to

break by subverting its generic conventions, notably by questioning the central presence of the detective figure.

This research addresses the subversion of convention in detective fiction, focusing on Agatha Christie's seminal novel, *And Then There Were None*, as a pivotal example. It analyzes the premise that the elimination of the central "detective" character does not negate the concept of justice but rather reconfigures it into an alternative and unsettling form, wherein the murderer assumes the roles of investigator, judge, and executioner. The study reveals the detective genre's flexibility and its capacity to deconstruct the traditional good-versus-evil binary and to probe complex psychological and ethical issues related to crime, punishment, and fear, far beyond conventional molds.

Keywords: Detective Fiction, Agatha Christie, *And Then There Were None*, Absence of the Detective, Justice, Psychopathic Character.



مقدمة:

تتأسس الرواية البوليسية -إذا سلمنا باستقلالياتها كنوع أدبي له فرادته وخصوصياته الفنية- بوصفها ممكنا فنيا وبديلا للكتابة التقليدية، لتتجلى كأنموذج حيّ للإمكانات الإنسانية التخيلية التي من شأنها تقديم صورة تأخذ من الواقع ولكنها تتجاوزه في الرؤية الفكرية، فتنتقل الرواية البوليسية أو رواية التحقيقات الجنائية من مجموع محددات ومبادئ تتجاوز نمطية القوالب السردية التقليدية الجاهزة، لعل أجدرها بالذكر ثنائية (جريمة/مجرم-تحقيق/محقق).

فالجريمة تنبع من شخصية سيكوباتية مختلفة وغير متزنة ذهنيا ونفسيا؛ إذ نلفها غير مبالية ولا تبدي أي تعاطف ولا ندم، فتتميز عندها بذلك مفاهيم كالخير والشر، ويعتمد الروائيون -غالبا- إلى موازنة حالة التمزق والاضطراب والرؤية السوداوية من خلال ترجيح كفة الطرف الآخر للثنائية "المحقق" الذي يتميز بالطوباوية النخبوية والفاعلية البريئة التي تنتصر في النهاية لجانب الخير وتحقيق مسارات العدالة الإنسانية، فهل غياب المحقق كمكون سردي سيمع تحقيق العدالة؟ ثم إن أدب التحقيقات يتغذى على يد كتاب بوليسيين مختلفين ازدهروا في جو أدبي متغير باستمرار، ما أدى إلى الكشف عن عقليات مختلفة لكل من الشخصية البوليسية والشخصية الإجرامية، وهذا ما دفع بأغاثا كريستي إلى كسر السمات النمطية النموذجية للرواية البوليسية، من خلال إقصاء المحقق كأحد الأركان الحيوية في السرد الجنائي ككل.

ولذلك سيبدو وجيها أن تتمحور هذه المسألة البحثية حول فرضية ترى أن الرواية البوليسية منتج سردي مرن يتسم بدينامية الأساليب، ما يتيح للسرد الانتقال من كونه رسدا خطيا للجريمة نحو التوضع كآلية فاعلة تفكك

مفاهيم الحقيقة والعدالة والسلطة، وإنتاج حكايات تخيلية متحررة من نمطية الطرح البسيط نحو أفق سردي أكثر تركيزاً

الرواية البوليسية ليست منصة ثابتة، وأنها -في الواقع- صيغة مرنة من عقول وقصص مختلفة تنبض بالحياة لإنتاج حكايات مختلفة للتحرر من اللهجة البسيطة، كما سيسلط البحث الضوء على موقف الشخصية البوليسية وحضورها المشكوك فيه في عملية التحقيق من خلال التركيز على أكثر روايات أغانا كريستي ريادة وتأثيراً -كما يصفها ليف من النقاد والأكاديميين- وهي رواية "ثم لم يبق أحد" (And Then There Were None) الصادرة سنة (1939)، وهي العمل الروائي الذي كشفت فيه الروائية عن أحلك أركان الطبيعة البشرية، من خلال التعمق في العواقب المدمرة للأعمال الشريرة؛ إذ غيرت من خلالها مفهوم الرواية البوليسية بتقديم عمل غامض أضعفت فيه الحضور المطلق للمكونات الرئيسية للرواية البوليسية بشكل عام، والحضور المركزي لعنصر "المحقق" بشكل خاص، وإطلاق العنان لمجموعة من الشخصيات السيكوباتية الرمادية والمعيبة أخلاقياً، في قالب قصصي يكشف عمق الانحدار الذي قد تصل إليه النفس البشرية عندما تكون مدفوعة بالطموح والرغبة والخوف.

أولاً: الأدب البوليسي: إشكالية التجنيس وتطور البناء السردية:

01: المؤامرات وقولية العمل السردية:

رسمت لوحة الخطاب الكلاسيكي أنموذجاً ثابتاً لتلقي الأدب، فوضعت الرواية البوليسية كجنس هامشي خلف أستار القبول والاستقطاب الثقافي لها كمنجز فني يتمتع بخصوصيات الأدب الرسمي، إذ تشكل الرواية البوليسية -بتعدد تصنيفاتها ومصطلحاتها- (الرواية السوداء، رواية المغامرة، رواية الرعب، السلسلة السوداء، الرواية المشكلة، رواية التجسس... إلخ)، جنساً سردياً بالغ الإثارة للجدل؛ إذ يميل الاتجاه النقدي الغالب إلى إقصاء هذا النمط الإبداعي كلياً من دائرة الأدب الرسمي، فتتجاهله الدوائر النقدية تماماً، وتُبدى تحفظاً قاطعاً في طروحاتها وأحكامها الموجهة نحوه، ويتجلى ذلك بوضوح في المحيط الثقافي الألماني؛ حيث يُصنّف هذا المنجز ضمن دائرة الأدب الهش أو المتواضع القيمة، نظراً "لسعيه في حالات نادرة ومحدودة إلى تحقيق الغاية الترفيهية متجاوزاً أبعاد الإثارة" (أوت، 1998، صفحة 38)، فإذا كانت الرواية البوليسية في جانب من جوانب تشكيلها تخدم بناءها الدلالي المتولد من الواقع، وعبر لغة الخيال ترسم لوحاتها الدلالية الملامسة للواقع كغيرها من الأجناس الأدبية، فلا يمكننا هنا إلحاقها في عالم اللامعنى، فالأدب في تشكيله، ثم الرواية خاصة في بناء دلالتها اللغوية، تستند إلى السياقات الاجتماعية والثقافية... لتحرير بنيتها اللغوية، ثم ترسم خارطة دلالية لمعالجة الواقع، وهو ما تتقاطع معه الرواية البوليسية.

ذلك المسار الذي تسلكه الرواية البوليسية عبر قوانينها الخاصة، كغيرها من الأنواع الأدبية الأخرى يجعلها تشترك في رسم التاريخ الأدبي للأجناس الأدبية، لذلك يقارب الباحث عبد الرزاق الأصفر هذه الإشكالية عبر استحضار المكون الجوهرى المتمثل في طاقة الخيال، بوصفها مقوماً إبداعياً مُسلماً به في إنتاج الدلالة، ويقول في هذا الصدد: "ما دامت الرواية البوليسية تتأسس في جوهرها على المتخيل، فإنها تتضوي بمجدارة واستحقاق تحت لواء الآداب" (الأصفر، 1999، صفحة 77)، وفي سياق متصل، يحسم عبد الرحمان بغداد المسألة بتأكيد على الوجود الروائي المحض لهذا المنجز، حاصراً هويته التجنيسية في مسمى الرواية دون سواه، بالقول: "الرواية البوليسية رواية،

ولا يمكن أن تسمى اسماً آخر غير الرواية" (بغداد، 2023، صفحة 26)، لذلك فالرواية البوليسية وإن اتفقت الكثير من الجهود النقدية على إسقاطها من دائرة الموروث الروائي، إلا أنها وفق قوانينها المنتجة للدلالة اللغوية تشق مسارها بين تلك المنجزات الأدبية التي تصنفها ضمن جنس الرواية، فعلى الرغم من التهميش الشديد الذي عانى منه الأدب البوليسي إلا أنه أصبح فيما بعد "اتجاهاً مستقلاً قائماً بذاته؛ إذ تبلور هذا المنجز كظاهرة ثقافية استثنائية، أسستها ملايين النسخ السردية البوليسية المتداولة عالمياً باطّراد، ومعدلات المقروئية القياسية، وشخصيات روائية تجاوز صيغتها صيت أبطال الكلاسيكيات الخالدة؛ فكيف نقارن حضور "هملت" و"راسكولنيكوف" بمدى ذبوع "شرلوك هولمز"؟ ألا تستدعي هذه الحالة السردية وقفة متأنية للدرس والتأمل؟" (الشاملي، 2017، صفحة 283).

02: العصر الذهبي: ازدهار الخيال البوليسي:

بعد الفصل في كون الرواية البوليسية جنساً أدبياً يستقطب الخيال لرسم دلالاته اللغوية، وهي الآلية التي تصنّفه في خانة الأدب الرسمي المعترف به في أواسط الإنتاج الأدبي، يمكننا الإشارة إلى العوامل التي ساهمت في تولّد هذا الجنس الأدبي، لتصبح فيما بعد سوسيولوجيا للأدب البوليسي، وقواعد ثابتة لا يخلو منها خطاب الأدب البوليسي، وبمكنا إجمال تلك المقومات في جملة من الجوانب الاجتماعية التي تمثلت في إسهام المدينة بفضل توسّعها في الحضارة الأوروبية، وافتتاح هيكلها التنظيمي الذي يضمن التطور للبنية التحتية ورفعها من خانة التهميش إلى التخلي عن تلك النظرة السوداوية التي تنادي بالآنا على حساب الآخر، إضافة إلى الجانب الاقتصادي، فبفضل النظام الرأسمالي الذي فتح باباً واسعاً للحرية والإنتاج، انتقلت وسائل الإنتاج لصالح الآخر، ولم تبقْ مكفولة لمجموعة صغيرة، إضافة إلى الجانب السياسي، الذي ساهم في صعود البرجوازية التي نادى بالحرية والديمقراطية والمبادئ الاجتماعية التي رفعتها الثورة الفرنسية.

وبين تلك المقومات التي ساعدت في توليد رواية بوليسية يساهم الجانب الفكري من خلال خلخلة الفكر اللاهوتي الميتافيزيقي في القرون الوسطى، والاستناد إلى مقولات العلم اليقينية والتفكير المنطقي إلى هدم الفكر الثابت والدعوة إلى الحرية. (الشاملي، 2017، الصفحات 298-299).

خلقت تلك الدعوات الحديثة والفكر المتحرر الذي نادى به الحضارة الأوروبية رجّة نوعية على مستوى الاستقطاب الصحيح والكامل للنظام الجديد، ليفتح باباً آخر لمشاكل وأزمات على مستوى النظام الاجتماعي، والثقافي، والفكري... فخلق نظام جديد لتوليد عالم جديد لن يؤدي دائماً لنتائج مثالية، فقد ينتج عنه خرق لأفق التوقع، لذلك فالنظام الجديد الذي نادى به الحضارة الأوروبية خلق في جانب من جوانبه أزمات على جميع الأصعدة، ما ساهم في تشكل خطاب بوليسي يترجم مفاهيم عصره، وهي صفة الأدب، فالأدب لسان قومه وترجانه، والرواية البوليسية ماهي إلا تفسير لذلك الفهم المغلوط للحرية التي ساهمت في تولّد الجرائم، لذلك فالناقد في تعريفه للرواية البوليسية لا يركّز على تحري الدلالة في جانبها الحكائي المعنوي، وإنما يهتم بتوصيف خصوصيات الرواية، ومن هنا، يُجمع نقاد السرد البوليسي على مقوم جوهرية يتمثل في "ارتكاز هذا النوع على المحاكمة المنطقية والآليات العقلية، وهو ما يترجم عقلانية نهاياتها وعبقريّة صناعاتها؛ إذ تستعصي هندستها على عامة الكتاب" (الشاملي، 2017، صفحة 299). وهذا التيار هو

الذي يوجه عنايته نحو عنصري الإثارة والتشويق في تحديد ماهيتها، مشددتين على فاعليتهما في أسر المتلقي وإدماجه ضمن مسارات التقصي وتفكيك طلاسم اللغز.

وعليه؛ فالرواية البوليسية من خلال المفاهيم المطروحة حولها تعتبر ذلك المنجز الذي يؤلّد لدى القارئ حالة من التشويق والفزع والتساؤل وتضارب الأفكار، عبر عنصر الخيال، الذي يعد عاملا مهما في صناعة الرواية البوليسية، هذا "ويستعصي الخوض في غمار الرواية البوليسية بمعزل عن استحضار الكاتبة البريطانية "أغاثة كريستي"، بوصفها الرائدة المؤسسة لهذا المنجز الأدبي، مقترنة بمحقيقها البارزين: البلجيكي "هيركل بوارو" والعجوز البريطانية "الآنسة ماربل"، فقد شيدت بمفردها صرحا مدرسيا متكاملا في هندسة السرد الجنائي، وارتقت بآلياته الفنية، لتتوج كأكثر الأقالم العالمية مقروئية وحضورا؛ حيث تبوّأت، وفق إحدى إحصائيات منظمة اليونسكو، المركز الثالث عالميا في لوائح الأعمال المترجمة، متوالية مباشرة بعد "لينين" و"تولستوي" كأكثر الكتاب ترجمة على مستوى العالم" (القاسم، 1984، صفحة 29).

ثانيا: رواية "ثم لم يبق أحد" وكسر النمطية المهيمنة:

01: عقلانية المتخيل السرد في الرواية البوليسية:

لا يمكن التغاضي عن الفاعلية المشهوددة لأثر التناسل الفكري والقصصي وجدوى ذلك التلاحم السرد والمعرفي الذي تنسجه الرواية البوليسية -عالميا وعربيا- مع معطيات الواقع؛ إذ برهنت الرواية في العديد من المخطات بنائها الأدبي والفني المرن على قدرة فائقة في معالجة القضايا الإنسانية الكبرى، وتعميق الوعي بالتجارب الحياتية، مقدمة للقارئ مادة ثرية للاستبصار والاعتبار، سواء عبر المكاشفة المباشرة أو من خلال الإيحاء المضمّر.

وفي هذا الإطار والمجال السرد الخصب نجد توجها روائيا أخذ ينمو ويعلو سيطره عبر العالم ككل، تحديدا حديثنا هنا يتعلق بالرواية البوليسية، أين تتجه هذه الأخيرة نحو تجسيد سيادة العقل البشري والمحاكمة المنطقية في تفكيك طلاسم الوقائع الغامضة؛ إذ ينبثق السرد البوليسي بالأساس من كينونتنا كذوات مفكرة ذات بنية مخصوصة (الشالي، 2017، صفحة 278). وفي سياق مقابل؛ نجد الثنائي: بيير لويس بوالو (Pierre Louis Boileau) وتوماس نارسجك (Thomas Narcejac) اللذان شكلا ثنائية (Boileau-Narcejac)، والتي كانت شراكة أدبية مذهلة استمرت لعقود؛ حيث كان بوالو يركز غالبا على صياغة "الحبكة والمنطق" بينما يهتم نارسجك بالجو النفسي والأسلوب، فابتعدا عن النمط التقليدي للتحقيق (المحقق الذكي الذي يحل اللغز) والتركيز بدلا من ذلك على الغوص في الدوافع النفسية والضغط التي تدفع الإنسان لارتكاب الجريمة، وكذا المناخ المساوي يجعل الجريمة قدرا لا مفر منه، ما أسهم في نقل الرواية البوليسية من مجرد لعبة ذهنية لحل الألغاز إلى دراما نفسية عميقة تستكشف حدود النفس البشرية وتناقضاتها، فنلفيها يقولان: "إنّ العقل المحض أو الخالص قادراً من الوهلة الأولى، فالفكر الذي يتغلّت من رقة أو قيود الزمان والمكان - وليكن فكر الخالق إن شئنا القول- يدرك الحقيقة إدراكا حديسيا مباشرا. أمّا الإنسان، فهو محرومٌ تحديدا من ملكة الحدس؛ فلا حواسّه معصومةٌ من الخطأ ولا عقله بمنأى عن الزلل. لذا، لا مناص له من أن يبنّي الحقيقة بناءً، وأن يستلّها بشقّ الأنفس أو بعد لأي من معين التجربة عبر بوابة التجريد" (Boileau & Narcejac, 1975, p7).

ولنتطرق إلى مسلمة تؤكد أننا كائنات وُهِبت موهبة استخلاص المجرّد من المادي، وسنتكبد شقاء عظيما في حال تجريدنا من نعمة الإدراك، فكلمّا اتسعت مداركنا غمرتنا غبطة ذهنية فريدة، وتُعَلّي الرواية البوليسية من شأن العقل الإنساني القادر على سبر أغوار الحقيقة مهما نأت، وترتبط سعادته باقتحام عوالم المجهول وترويضها؛ لأن التوجس من المبهم والاندهاش بلحظة التنوير يشكّلان الركائز الجوهرية للحبكة البوليسية، وقد تبلورت هذه الرؤية منذ أول نص جنائي في السجل الأدبي، فكما يغتبط الفرد مفتول العضلات بقوته البدنية وينتشي بأداء التمارين المشدّة لجسده، يستلهم المحقق عظمتة من تلك الدينامية الفكرية التي تضطلع بمهمة إعادة فرض النظام، فهو "يتلذذ بأيسر الفرص السانحة لتوظيف قدراته الفذة؛ كأن يفكك العضلات والأحاجي، ويحلل الرموز المشفرة، مُبديا في كل إنجاز كفاءة ورؤية ثاقبة يراها العامة ضربا من الخوارق" (الشالي، 2017، صفحة 278)، وبطبيعة الحال إن تمازج التلاعب الذهني بالمتعة والانتشاء العاطفي في حلّ غموض مثل هذه القضايا الخطيرة صار متاحا أكثر حينما تم دمج عالم الجريمة بالفن عموما وبالأدب عن طريق الرواية خصوصا، ولنصدق كلام الروائيين حينما يثيرون مشاكل اجتماعية وأفات تهز كيان البشرية في رواياتهم ويجعلون من درامية هذه الأحداث الفوضوية متعة مشوقة عن طريق اختيار أبطال ومحللين يفكون رموزا لا يستطيع الشخص العادي الوصول إليها.

تتعدد الرؤى والمقاربات النقدية التي تجعل مفهوم الرواية البوليسية يتفاوت بين الباحثين، غير أنه مهما تشعبت مواطن التباين في هذه التحديدات، فإنها تتقاطع حتما في مركزات جوهرية موحدة تتيح لنا استنباط الماهية العميقة لهذا الجنس السردى، ويُعزى هذا التباين في صياغة المفهوم بالدرجة الأولى إلى تغليب مكون على حساب آخر؛ فلناقد روجي ميساك (Roger Messac) يولي اهتمامه لتقصي المسالك المضفية إلى جلاء العوالم المعتمة، مقررًا أن الرواية البوليسية تمثل صنفا إبداعيا مُكرسا في صميمه لتبين الحقائق عبر آليات ذهنية منطقية، ضمن سياقات ملتبسة لواقعة شاذة، وفي المقابل؛ يُسلط بول موران (Paul Morand) الضوء على البُعد المرعب والآسر فيها، متجاهلا الخوض في سيكولوجية الشخص؛ إذ تتشكل الرواية في منظوره كلعبة محكمة البناء تسير بانتظام ميكانيكي دقيق، وهو يرى أن غايتنا من هذا المنجز تتجاوز البناء التحليلي القائم على التقييم النفسي الخاطئ أو الصائب، لتتحصّر في قدرتها على أسر المتلقي وبث الرعب في أوصاله حتى الرمق الأخير، فوظيفتها تنأى عن سبر الأغوار الدفينة، وتتنجح رأسا نحو استثارة الغرائز عبر هندسة إيقاعية مضبوطة كحركة الساعة. ويقارب فرانسوا فوسكا (François Fosca) هذا السرد بوصفه معضلة تُعرض على المتلقي بغية تفكيك شفراتها، مما يدفعه إلى بلورة تعريف مقتضب يقرر فيه أنها -باختصار- نص يتأسس في عمقه على تعقب الإنسان؛ مطاردة توظف ملكة التحليل التي قد تبدو ظاهريا حكاية مجردة من الغاية، بهدف استنباط حقائق جوهرية منها، وفي غياب هذا الجهد التحليلي، تستحيل كل حكاية تسرد مطاردة بشرية مجرد نص روائي مفرغ من أية وشيجة تربطه بالجنس البوليسي. (شرشار، 2003، صفحة 14). وخلاصة القول في مسألة التحديد المفهومي تقتضي التركيز على المكونات المعيارية لهذا المنجز، والذي يرتكز أساسا على واقعة الجريمة، وحضور مسرح يحتضن هذه الفاجعة، إلى جانب توفر دائرة من المشتبه بهم، مع إبراز محوري لشخصية المحقق المكلف بمحشد القرائن وتوظيف آليات التقصي المتنوعة، بما فيها المقاربات السيكلوجية، بغرض تبديد سحب التأويلات وكشف هوية الجاني والدوافع الكامنة وراء موت الضحية.

يعتمد المحقق -إذن- على أدوات تحليلية تتناسب طرديا وطبيعة الجريمة التي بطريقة معينة يصبح مسؤولا عن اكتشاف حقيقتها، لذلك نريد القول إنه تختلف هذه الأدوات والإجراءات التحليلية حسب مقتضى الحال، بمعنى تترتب حسب طبيعة الرواية البوليسية في الأساس والتي هي على أنواع عدة نحو ما نذكر من بعضها على سبيل التمثيل مثل:

1- الرواية ذات اللغز: يمثل هذا الصنف النموذج البدئي أو الكلاسيكي المألوف في السرد الجنائي؛ حيث يتجاوز تقديم حكاية مفردة للمتلقي، ليطرح أمامه مسارين سرديين متوازيين: حكاية الجريمة وحكاية التحقيق، وتتكفل الأولى بسرد الوقائع الفعلية (ضمن المتخيل المسرود)، في حين تتولى الثانية نقل الكيفية التي أحيط بها القارئ أو السارد علما بالواقعة الإجرامية المؤسسة للحبكة، وتقضي هذه المسارات في مطافها الأخير إلى تفكيك الطلسم الذي يركز عليه المعمار الروائي، وبفك شفراته تنفرج العقدة المركزية، بغض النظر عما إذا كانت مآلات الشخص مشرعة على الاحتمالات أو محسومة في نهاية مغلقة، وهو ما يُصطلح عليه في النقد بالسرد المركب.

2- الرواية البوليسية السوداء: تندرج ضمن الأنساق الكلاسيكية، لكونها تتأسس على المعمار الهيكلي لسابقتها (رواية اللغز) عبر إدماج المسارين الحكائيين (الجريمة والتحقيق)، غير أنها تعتمد إلى تهميش المسار الأول أو تسطيحه، في مقابل إحياء المسار الثاني وتعميق فاعليته، انطلاقا من كون التحقيق يمثل المحرك التخيلي الأبرز للمغامرة الجنائية، وتستمد هذه الرواية صفتها "السوداء" من طبيعة التقصي الذي يتحرك في المساحات المعتمة، والنشاط الاستخباراتي الممارس تحت جنح الظلام، بعيدا عن الأطر الزمنية الرسمية للمحققين الذين تتداخل استقصاءاتهم المهنية مع أزماتهم الاجتماعية، ويمثل هذا التوجه رواية "الحوت الأعشى" (1997) للثنائي المغربي ميلودي الحمدوشي وعبد الإله الحمدوشي؛ حيث تتجسد فيها تجليات السرد الأسود بامتياز، سواء عبر حواملها البنائية في إطارها الحكائيين (الجريمة والتقصي)، أو من خلال أنساقها المضمرة المتمثلة في الصراعات الباطنية والانكسارات المجتمعية للمحقق، فضلا عن الملاحظات المزدوجة بشقيها الرسمي والسري.

3- الرواية البوليسية النفسية: ينحاز الفضاء السرد في هذا النموذج نحو التمركز في بؤرة الاضطرابات السيكلوجية، والرؤية المأساوية، والوساوس المرضية، متجاوزا بذلك التركيز المألوف على الحركة الحديثة ومسارات التقصي الجنائي، وتعد رواية "اللس والكلاب" لنجيب محفوظ من أبرز تمثلاتها في المنجز العربي؛ حيث يفصح هذا العمل عن نزعة السيكلوجية عبر سبر أغوار المكابدة الباطنية وهيمتها المطلقة على جزئيات المتن، وهي تفاصيل تفقد دلالتها إن لم ترتبط -ولو جزئيا- بالتشكيلات النفسية لشخصياتها المركزية المعقدة والمنكفئة على ذاتها، وتحديدًا شخصية "سعيد مهران"، البطل الغارق في مفارقاته كأب منكسر وزوج مخفق، وكفرد تائه ومسلوب الحقوق، وهو وضع دفعه نحو إعلان العصيان ضد المنظومة القيمية والقانونية بعد انسداد الآفاق وانعدام المخرج أمامه.

4- الرواية البوليسية الاجتماعية: يُوجّه التركيز في هذا النسق الجنائي نحو المعضلات الذاتية والحياتية، سواء تعلّق الأمر برجال الشرطة والتحري الذين يبرزون غالبا في صور آباء وأزواج مأزومين على الصعيدين العاطفي والمجتمعي، أو ارتبط بشخصيات الجناة الذين يتولد عصيانهم للقوانين وتقدمهم على النسق العام كنتيجة حتمية لاعتلال أو فاجعة أو حالة اغلاق تسبب فيها المحيط الاجتماعي ذاته، وتتمثل هذه الرؤية في رواية "نبضات آخر الليل" للكاتبة الجزائرية

نسمة بولوفة، بوصفها عملا سرديا تتغلب فيه الأبعاد المجتمعية على باقي العناصر الجنائية الأخرى. (عالية و فرح، 2021، صفحة 103).

حقيقة مهما اختلف نوع الرواية البوليسية وأيا كان توجهها وإطارها السردى، نخلص دوما لضرورة ربط الذكاء العاطفي والبحث السيكلوجي والتتبع الأنثروبولوجي لحيثيات القضية التي أساسها الجريمة وفك ما تكتنزه من غموض، ولابد أن نشيد بسيكرونية الأحداث واحترافية ترصيصها من لدن الروائيين في هذا المجال خاصة حينما يتعلق الموضوع بتأثير الأنماط العليا المتوارثة في المجتمعات ودور الثقافة في تشكيل هوية القاتل والضحية ومشهد الجريمة ككل.

02: سادية الشخصيات السيكلوباتية ومسوغات الوجه البوليسي في الرواية:

يشكل القتل تيمة أو حافزا ديناميكيا في صناعة النص الروائي البوليسي؛ إذ يتم بواسطته الكشف عن الجوانب الناقصة في شخصية مرتكب جريمة القتل أو القاتل، ويتعلق الأمر بتلك الرغبات المكبوتة والمسكوت عنها في حياته العامة، تلك الرغبات التي لا تقع إلا ضمن نطاق واقعه الوجودي الخاص/الذاتي.

وفي ذلك النقص يبرز دهاء القاتل وقوته ومكره الذي يدفعه للبحث عن الاكتمال، لينتهي إلى الاعتقاد أن الكمال لا يتأتى إلا بارتكاب جريمة يكتنفها الغموض وتحيط بها الأغا من جهة، وتثير شعورا مزمنًا بالخوف في الوسط الذي ترتكب فيه الجريمة من جهة ثانية؛ فالخوف الذي تنقصى حدوده بمجرد مراجعة العتبة الأولى للنص (عتبة العنوان) بكونه "النظام المعقد في تكوينه، والمتشابك بإحالاته داخل النص، كما يمكن التماس أثره نصيا عبر النظر إليه بوصفه عتبة تربط الداخلي بالخارجي، والواقعي بالمتخيل" (العدواني، 2013، صفحة 48)، وتجليا "يحدد هوية النص ويشير إلى مضمونه" (بازي، 2011، صفحة 15).

وإذ نستشعر الخوف من التناقض الذي تخلفه دلالات الألفاظ الداخلة في تركيب العنوان الذي هو عنوان أغنية محورية في أحداث الرواية "ثم لم يبق أحد"، بما يشيعه "الغناء" من رغبة في الحياة وبما يشهده من حركة، بوصف الغناء "الترنم بالكلام" (الدليسي، 2006، صفحة 08) لحظات البهجة والفرح، وإن لجأ إليه الإنسان في بعض الأحيان- للتعبير عن ذاته "أمم أحداث لا يملك لها ردا ولا دفعا كلموت وانهباء المنجزات التي بناها" (أحمد ملحم، 2010، صفحة 23)، وما يحيل عليه الموت من مشاعر الحزن وما يدل عليه من سكون وانتفاء للحركة، بعد "استنفاد كل إمكانات الحياة، وتضجير كل لحظة من لحظاتها، وتفتيح أقصى إمكاناتها" (السواح، 1987، صفحة 275). كل ذلك يشكل مزيجا دلاليا مريكا يفتح المتن النصي الأجاثي على "الخوف" بأبعاده الأهوائية المتشابهة والمنصهر بعضها في بعض. تتجلى أبعاد "الخوف" ومساراته منذ اللحظة السردية الأولى؛ حيث يُفتتح النص على الغموض والتعمية، التي تشكل محرضا رئيسيا في تنشيط عملية القراءة وتخصيب خيال المتلقي، عبر رسائل مهمة تحمل توقعات مختلفة، فقد تم -في الثامن من أغسطس- استدعاء مجموعة من الشخصيات وعددهم (عشرة) إلى جزيرة الهندي بدعوى العمل (الخادم وزوجته مستر ومسر روجرز، مدرسة الألعاب الرياضية الشابة الجميلة فيرا كلايتون، الشاب الوسيم فيليب لومبارد، الدكتور أرمسترونغ، الضابط السابق العسكري المسن مستر بلور)، أو للمتعة وشرب الكحول (الشاب الثري أثنوني مارستون)، أو لاستعادة الماضي رفقة بعض الزملاء القدامى (الجنرال المتقاعد العجوز ماك آرثر)، أو للتحدث والاستمتاع بجمال الطبيعة الساحر (القاضي بالمعاش مستر وورجريف)، أو لقضاء إجازة صيفية هادئة

والاستمتاع بأشعة الشمس (العانس الساخطة إيميلي برنت)، ويمكث المجموع في بيت فاخر مبني على الطراز العصري، يتكون من طابقين يحتوي الأول على بهو فسيح ومطبخ وغرفة للطعام وصالة للجلوس، بينما يشمل الثاني مجموع غرف النوم المتشابهة في تفاصيلها المختارة بعناية، فالغرفة "كل ما فيها حديث .. الديكور والسجاد، والجدران مدهونة بطلاء باهت والمرآة كبيرة تحيط بها المصاييح الكهربائية. فوق المدفأة قطعة ضخمة من الرخام تبدو تحفة جميلة وتمثل دبا في وسطه منبه، ولصق الحائط، فوق المدفأة إطار من المعدن البراق فيه قطعة من الرق مسجل عليها أغنية من أغاني الأطفال القديمة، تحكي قصة موت عشرة هنود صغار بطريقة ساذجة وغريبة" (كريستي، دت، صفحة 23). يجتمع الكل عند الساعة الثامنة على مائدة الطعام، التي تتوسطها صينية عليها تماثيل من الخزف، "الهنود العشرة الذين تتكلم عنهم الأغنية" (كريستي، دت، صفحة 29)، لتبدأ بعدها رحلة/أغنية الموت؛ حيث يستدرج القاتل ضحاياه العشرة نحو حتفهم بموجب الخوف الذي يعد فعل قوة يملك سلطة التحكم في الآخر، ويصير ذاتاً مسلوكة الإرادة وغير قادرة على الفعل واتخاذ القرارات، وعندما يصدر صوت من الجراموفون الموضوع على منضدة في الغرفة المجاورة للصالون يتهم كل شخصية من الشخصيات العشرة بارتكابها جريمة قتل، بذكر اسم القاتل وتاريخ قتله، غير أنها جرائم لا يعاقب عليها القانون العادي، وهو صوت خلق حالة من الارتباك والتردد أفقد الخادمة "مسز روجرز" وعيها، وتم على إثر ذلك نقلها إلى غرفتها بعد أن ناولها الدكتور "أرمسترونج" قرصاً مكدداً، قبل أن يبدأ القاضي "وورجريف" في التحقيق في هوية المضيف؛ حيث توصل الجميع إلى الاعتقاد بأنه شخص مجهول "ولا شك في أنه مجنون.. بل إنه محووس بالجريمة" (كريستي، دت، صفحة 40)، إضافة إلى معرفته الكثير عن ضيوفه.

وفي مستوى ثان من التحقيق؛ قامت كل شخصية منهم بتقديم تبرير لجريمتها، وانتهى بسقوط مفاجئ للشاب الوسيم "أنتوني مارستون" وإعلان وفاته (اختناقاً) وسط صدمة الجميع، "مات.. مات.. هذا الشاب الذي كان يتدفق قوة وصحة مات في طرفة عين؟.. ولكن الإنسان لا يموت هكذا فجأة، وفي مثل هذه السن. إن مجرد احتساء شراب الويسكي لا يمكن أن يقتل رجلاً له مثل هذه البنية" (كريستي، دت، صفحة 47).

يُشكل الموت المفاجئ في ساعته وتاريخه عنصراً مهماً في إشاعة الخوف بين الشخصيات، والدفع بالجميع إلى طرح الأسئلة وإنتاج الاحتمالات من ناحية، وتعميق إحساس تفتحت في سطوته الذاكرة على زمن آخر لا تنفك كل شخصية تستسلم لفتنته من ناحية ثانية؛ حيث تلتقي صورة القاتل بالقتيل من خلال مراجعة تفاصيل الجرائم التي ارتكبها كل واحد منهم وهو يخلد إلى النوم، فقد "راح الجنرال ماك أرثر يتقلب في فراشه المرة بعد المرة. كان النوم يجافيه دون أي شك، واستمر يرى في الظلام ملامح أرثر ريتشموند" (كريستي، دت، صفحة 50)، وهو عشيق زوجته الذي أرسله إلى الموت بكل هدوء في الرابع من يناير سنة 1917.

ويزداد الخوف حدة، حين يستفيق الضيوف صباح اليوم الموالي على جريمة ثانية راحت ضحيتها الخادمة "مسز روجرز"، فقد وجدها زوجها جثة هامدة على فراشها، وهي جريمة أخرى ولم يمس على وجودهم في الجزيرة أكثر من يوم، جعلتهم يفقدون عقولهم، ويبحثون عن وسيلة للخروج من الجزيرة قبل أن تهب العاصفة، ويتعذر الحصول عندئذ على زورق نجاة، بما يكشف منذ البداية على لا معقولية الأحداث، وعن بطش القوى الغامضة التي لم تهلمهم حتى

الوقت لاستيعاب الجريمة الأولى، أين أعلن الدكتور منتنحنا: "إن مسز روجرز ماتت أثناء الليل وهي نائمة. أجفل الجميع وانطلقت صيحاتهم، وقالت فيرا: ولكن هذا فطيع.. ميتينان في الجزيرة منذ مجيئنا!" (كريستي، د.ت، صفحة 59). يستمر القاتل في مباغنة الشخصيات، وبزيادة ترددهم وحيرتهم واضطرابهم، باختفاء التماثيل الصغيرة الموضوعة على مائدة الطعام، والتي كان عددها عشرة تماثيل ليصبح بموت الخادمة والشاب الوسيم ثمانية تماثيل فقط، وفي محاكاة ملابس موتها طريقة موت الهنود الصغار على مستوى "ثم لم يبق أحد"، وفي ذلك محاكاة تعبر في وضوح تام عن فخائية المصير الذي ستنهي إليه كل شخصية على أرض الجزيرة الجرداء، مصير الموت الذي يضع في دهاليزه صوت الحياة. قال الدكتور أرمسترونج يردد مقاطع الأغنية:

"عشرة أطفال هنود مضوا لتناول العشاء.

اختنق أحدهم فلم يبق منهم إلا تسعة.

تسعة أطفال هنود ظلوا سهارى حتى وقت متأخر من الليل،

ونسي أحدهم أن يصحو فأصبحوا ثمانية" (كريستي، د.ت، صفحة 69).

تعاين الشخصيات تفاصيل حادثي موت الضحية الأولى والثانية وأسبابها ودوافعها، مع قيام ثلاثة منهم (بلور، أرمسترونج، لومبارد) بتفتيش الجزيرة والبيت والتأكد من استحالة وجود مكان للاختباء، بما يسير بالحبكة نحو تعقيدها وسط جو مشحون يسوده الشك والريبة، قبل أن يتم اكتشاف جثة الضحية الثالثة "الجنرال ماك آرثر"، ويقتنع الجميع أن القاتل واحد منهم. يقول القاضي: "واني لمستعد على أن أقسم بحياتي على ما أقول، لقد صم هذا الرجل [أوين/المضيف] على الاقتصاص من بعض الأشخاص الذين أفلتوا من القانون، ولا يمكن أن يمتلك غير وسيلة واحدة لكي ينفذ خطته، وهي أن يختلط بضحاياه.. من رأيي أن مستر أوين واحد منا" (كريستي، د.ت، صفحة 85).

ينصب القاضي محكمته الخاصة ويدخل الجميع في مواجهة عنيفة يسعى كل واحد منهم لإثبات براءته من تهمة أنه "مستر أوين" القاتل، فقد عبرت الأنسة فيرا عن خوفها واستياءها مما نسب إليها من ادعاء قتلها الضحايا الثلاثة بالصرخ والغضب، بينما تجهم وجه الدكتور "أرمسترونج" لدى اتهامه بقتل الخادمة عن طريق السم، واحمر وجه "بلور" وصاح محتجا أثناء اتهام دكتور له بإمكانية قتله الجنرال آرثر...، ليعم بعد ذلك الصمت وسط حالة من القلق والتوتر غير المحتمل والهمل، الذي ازداد حدة وتحول إلى توجس راح على إثره "المدعوون يختلسون النظر إلى بعضهم البعض" (كريستي، د.ت، صفحة 99)، في اللحظة التي يعلن فيها الخادم اختفاء التمثال وستارة الحرير (الحمراء) الخاصة بغرفة الحمام، قبل أن يقع ضحية للقاتل صباح اليوم الموالي، لم تستطع خلال اكتشاف جثته أن تكتم الأنسة "فيرا" ضحكة جنونية وهي تطابق طريقة موته بموت الطفل الرابع على مستوى الأغنية: "سبعة أطفال هنود راحوا يكسرون الحشب بالبلطة / شطر أحدهم نفسه قسمين فلم يبق إلا ستة" (كريستي، د.ت، صفحة 100)، ويستمر القاتل في ملاحقة الشخصيات والزج بهم في حالة من الغضب والفوضى وفقدان الجأش والاكتئاب؛ إذ ترتفع وتيرة الأحداث على نحو تصاعدي بسقوط الضحية الخامسة "مس برنت"، وغزت بسقوطها الأفكار القاتلة المحمومة وغير العادية أذهانهم، وتحولوا في هذه المرحلة بالذات أعداء تربط بينهم غريزة حب البقاء، وتحكمهم أخلاق العبيد، أخلاق النفاق والحق والكراهية والغدر والشهامة، التي تجسدت في أفعالهم وتصرفاتهم عقب وفاتها.

تصل الأحداث إلى ذروتها بموت القاضي "وورجريف" -الضحية السادسة- بطريقة درامية مختلفة أذهلت الشخصيات داخل النص، وغيرت منطق التلقي خارج حدوده، "فقد كان القاضي وورجريف جالسا في آخر الغرفة، في مقعد ذي مسند عال، وفي كل ناحية منه شمعتان مضيئتان، ولكن الشيء الذي أدهش الجميع هو أنه كان يرتدي الثوب الأحمر الذي يرتديه أثناء نظر القضايا [ستارة الحمام الحمراء]، ويضع فوق رأسه باروكة" (كريستي، دت، صفحة 122)، تبين فيما بعد أنها مصنوعة من الصوف الرمادي الذي فقدته "مسز برنت" في وقت سابق.

عمدت الكاتبة في هذه اللحظة السردية بالذات، وبعد سلسلة من جرائم القتل العادية/المألوفة (القتل بالرصاص، بالبلطة، بالسهم) التي من شأنها أن تفقد المتلقي خارج النص حرارة الكشف وألق الدهشة، إلى كسر خطية التلقي بإضافة نوع من الإثارة والتشويق، الذي يكشف جانبا آخر من شخصية القاتل، تجعل المتلقي يحس كيف أن القاتل استثنائي لا ينضب معينه، ولا يزال قادرا على تحقيق عنصر المفاجأة الذي يحفظ للنص الروائي البوليسي خصوصيته النوعية والمضمونية من زاوية، وتجبر المتلقي -من زاوية ثانية- داخل النص على العبور إلى مرحلة جديدة من الخوف الذي يوصف بالرهيب، بحيث يُفقد المرء صوابه ويشل حركته، ويبعث الاضطراب إلى ذهنه، فيقع فريسة للأوهام والتخيلات.

وفي سياقات حديثة أكثر جنوبية وعبثية وغرابة تشبه ما حدث للأطفال الهنود- عما حدث من قبل، تنبني حياة الدكتور "أرمسترونج" غرقا في البحر، "أربعة أطفال هنود ركبوا متن البحر/ابتلع سمك القرش واحدا منهم فلم يبق إلا ثلاثة" (كريستي، دت، صفحة 123)، وهشمت الساعة الرخامية في هيئة دب رأس ضابط البوليس السابق "بلور" إذ سقطت من فوق المدفأة، "ثلاثة أطفال هنود ذهبوا إلى حديقة الحيوانات/قتل الدب أحدهم فأصبحوا اثنين" (كريستي، دت، صفحة 127)، وأصاب "فيرا" قلب "لومبارد" برصاصة أسقطته في مواجهة أشعة الشمس أعلى الصخرة الجرداء، "طفلان هنديان جلسا تحت أشعة الشمس/أصيب أحدهما بضربة شمس فلم يبق غير واحد" (كريستي، دت، صفحة 131)، ليزول خوف "فيرا" بعد أن تأكدت من عدم وجود خطر يهدد حياتها.

تخلت الآنسة "فيرا" عن حذرهما وشعرت بالطمأنينة بعد زوال الخوف، غير أنها وجدت نفسها في مواجهة عارية مع عزلتها وذكريات ما انصرم من حياتها: "وخز الضمير، مشهد الطفل سيريل وهو يغرق، هوجو الذي أحبته، وحبل يتدلى من سقف غرفتها، وفي طرفه أنشطة جاهزة، وكربي لكي تصعد عليه" (كريستي، دت، صفحة 145)، وهذا ما يقوله المقطع الأخير من الأغنية: "طفل هندي ألقى نفسه وحيدا/ فششق نفسه ولم يبق منهم أحد" (كريستي، دت، صفحة 147)، تقدمت "فيرا" في حركت آلية وصعدت فوق الكرسي، ووضعت الأنشطة حول عنقها، وبركة من قدمها قلبت الكرسي.

يكتب النص خاتمته بالكشف عن شخصية القاتل من خلال رسالة قذفها أمواج البحر تشرح تفاصيل لعبة الخوف التي أدت إلى موت عشرة شخصيات هم من وجهة نظر القاتل، قتلة يستحقون العقاب حتى وإن برأهم المحكمة والقانون، القاتل الذي اعتمد على الخدعة لتحقيق مزيد من عبودية الخوف، فمن خلال آلية النصح والتشكيك التي استعان بها القاضي "وورجريف"، بات الدكتور "أرمسترونج" أداة طيعة ساعدته على تزييف حقيقة موته، ثم التخلص منه بسهولة، والتحرر بذلك من أي ضغط قد يعيق سعيه لتحقيق العدالة من جهة، ولتحرير القتلة من عذاب

الضмир (فيرا، أرمسترونج، مستر ومسز روجرز)، أو من لا مبالاتهم (مارستن) أو قسوتهم (برنت، لومبارد، بلور، أرثر). وبهذا المعنى؛ يخرج الخوف عن معناه المألوف، ليصبح من وجهة نظر القاتل- مفهوم لا يتصل بدحض شعور بالنص ورغبة في الكمال- كما سبق وأعلنا- فقط، بل لإصباح المعنى على وجوده أيضا.

ويتبدى لنا مما سبق أن عبقرية أغاثا كريستي تجلت في خلق فراغ منهجي متعمد عبر تغييب شخصية المحقق التقليدي، مما أدى إلى إزاحة ثقل التقصي والتحري نحو القارئ مباشرة، وهذا التغييب الوظيفي حول القارئ من متلقي سلبي ينتظر حل اللغز من طرف المحقق إلى شريك فاعل في العملية التحليلية، يقفني أثر الجريمة وسط جو مشحون بالريبة والتشويق العالي، فغياب السلطة التفسيرية للمحقق أفسح المجال لشئ حالة من القلق التأويلي؛ حيث يجد القارئ نفسه محاصرا داخل هندسة الفضاء المغلق للجزيرة، ومجبرا على ممارسة الفعل التأويلي أو التحقيقي لفك شفرات الجرائم التي تتلاحق بإيقاع يقمع اليقين السردى ويحفز ملكة التوقع.

وقد وصل المعيار السردى للرواية إلى ذروة إحكامه من خلال توظيف الأغنية كإطار مرجعي يمنح القتل صبغة قدرية تضاعف من حدة التوتر الدرامي، فهذه الاستراتيجية جعلت من القارئ المحقق الوحيد القادر على إدراك أبعاد السادية المعرفية التي ينتهجها القاتل؛ حيث يراقب كيفية تلاشي الضحايا الواحد تلو الآخر وفق نص مسبق الصنع. ويمكن القول إن إضفاء التشويق على الأحداث يخدم التوتر السردى عبر كشف مفارقة مؤداها أن العدالة قد تكتمل دورتها بصورة وحشية في غياب ممثلها الرسمي؛ إذ يظل القارئ هو الشاهد الأخير والمحقق الفعلي الذي يجمع أشلاء الحقيقة من الرسالة المودعة في القنينة.

وفي سياق متصل؛ تجاوزت سادية القاضي "وورجريف" في الرواية حدود الفعل الجنائي المادي المتمثل في الإجهاز على الضحايا، لتتخذ لبوسا مشهيدا يتلذذ فيه الجلاد بدور المراقب الذي يراقب تفتت الذوات البشرية تحت مطرقة الرب، فالسادية هنا تتبدى في أرقى تجلياتها السيكوباتية؛ حيث يتعدى نفوذ القاتل ممارسة السلطة المطلقة على أجساد الضحايا إلى انتهاك حيزهم النفسي عبر تصميم هندسة دقيقة للخوف، تجعل من انتظار الموت أشد وطأة من الموت ذاته. وبذلك، تحولت الجزيرة من مسرح للجريمة إلى معمل سيكولوجي، يراقب فيه "وورجريف" من خلف قناعه السردى -باعتباره ضحية مفترضة- حالة الانهيار القيمي والوجودي لشركائه في العزلة، منتشيا بتحويل العدالة إلى لعبة فنية تدميرية.

وبرز ذكاء "وورجريف" السادي في قدرته على إعادة إنتاج دور المحقق وتوزيعه قسريا على الضحايا؛ فبدلا من أن يكون المحقق هو العنصر الذي يبعث الطمأنينة ويستعيد النظام، حوّل القاضي إلى أداة للتشكيل الذهني حينما دفع الضحايا إلى تبني الشك المنهجي تجاه بعضهم البعض، مما حول الفضاء الجماعي إلى ساحة للافتراض المتبادل، فسادية القاضي تجلت أيضا في تحويل الضحية إلى محقق مضاد يتقصى الحقيقة عبر ممارسة الارتياب كفعل انتحاري يمزق أواصر الثقة البشرية، ما جعل من التحقيق الذي مارسه الضحايا أداة لقتل الحقيقة؛ إذ يستمتع القاضي برؤية رفاقه وهم يمارسون الجلد الذاتي والجمعي، محولا عجزهم عن تحديد الجاني إلى عذاب وجودي يسبق النهاية المادية.

وقد تجدر الإشارة هنا إلى أن سادية "وورجريف" هي سادية معرفية تعيد صياغة مفاهيم الحق والباطل وفقا لمنظوره الخاص للكمال المطلق، فهو لم يسع فقط للقصاص من جرائم أفلتت من يد القانون الوضعي، إنما سعى

لتنصيب نفسه كشريك للروائية في خلق حدث سردي لا ثغرة فيه عبر اختياره قصيدة الأطفال "الهنود الصغار" بوصفها إطارا مرجعيا للقتل؛ فهي وسيلة لتقزيم الضحايا وتحويل موتهم إلى مجرد استجابة آلية لنص قديم، مما يزرع عندهم صبغتهم الإنسانية ويجوهم إلى مجرد أرقام في حسابات لذته الخاصة، وهذا كشف أن التلذذ الحقيقي لدى "وورجريف" ينبع من كونه "المؤلف" الذي يكتب النص بدم ضحاياه، معيدا صياغة العالم في تلك الجزيرة لتكون الحقيقة الوحيدة الممكنة هي حقيقته السادية التي لا تكتمل إلا بانتفاء الجميع.

خاتمة:

في مقام الختام؛ قد يجوز لنا أن نومي إلى أن الرواية لم تكتفِ بتحقيق مسوغات وجودها البوليسي بما مارسته من ضغط على المتلقي وبما أثارته من متعة وتشويق ورغبة في اكتشاف القاتل ودوافعه، بل ساهمت أيضا في الكشف على بعض الجوانب النفسية والذهنية للقاتل والضحية في آن معا، وهذا ما يقودنا إلى تأكيد الفرضية المركزية التي تقر بمرونة الرواية البوليسية وحيويتها، وثبتت قدرتها الفائقة كمنصة سردية قابلة للتشكل والتجدد المستمر، متجاوزة بذلك القوالب الكلاسيكية الجاهزة.

لقد برهنت أغانا كريستي من خلال منجزها الرائد "ثم لم يبق أحد"، على عبقرية استثنائية في تفكيك البنية النموذجية لهذا الجنس الأدبي، وذلك عبر التغييب المتعمد والمدرّوس لعنصر المحقق الذي طالما شكل الركيزة الحيوية للحبكة الجنائية، وقد أحدث هذا الإقصاء المنهج للفاعل الطوباوي المخلص رجة عنيفة في ثنائية (الجريمة/التحقيق)، كاسرا بذلك أفق التوقع المألوف لدى المتلقي.

حافظت الكاتبة براعة فائقة مع هذا الخرق العميق للنمطية السردية- على الالتئام الأصيل للون البوليسي، مستعيضة عن الحضور المادي للمحقق باستمرارية فعل التحقيق ذاته، وبموجب هذه الحيلة الفنية المبتكرة، تحول المحقق إلى طيف وهي يحرك عجلة الأحداث وتفاعلاتها من وراء ستار، لينتقل عبء التقصي من سلطة الفرد الخبير إلى فضاء جماعي مشحون بالرغبة، أين يجد المتلقي نفسه مدفوعا بشكل حتمي- إلى تقمص دور المحقق العقلافي، منخرطا جنبا إلى جنب مع الشخص في رحلة بحث محمومة عن الحقيقة الغائبة والحلقة المفقودة، وممارسا لعملية الشك المنهجي تجاه جميع الشخصيات المحاصرة في الجزيرة.

لقد وضعتنا الرواية وجها لوجه أمام تشكيلة من الذوات السيكوباتية والمعيبة سيكولوجيا وأخلاقيا، تتخبط في شبكة معقدة من الرغبات السادية والمخاوف الدفينة وعذابات الضمير، لتغدو عملية تفكيك اللغز رحلة قاسية في استغوار أحلك زوايا النفس البشرية، تتلاشى فيها الحدود الفاصلة بين الجلال والضحية.

توجت كريستي عملها بإثبات فرضية مؤداها: أن العدالة قد تأخذ مجراها وتكتمل دورتها السردية حتى في ظل غياب ممثلها الرسمي، مؤسسة بذلك لمسار روائي يعتمد على استدراج القارئ ليكون شريكا فاعلا في العملية التحليلية، وفي فك طلاسم الجريمة داخل بيئة تغييب فيها سلطة القانون وتخضر فيها سطوة الخوف المطلق.

أفضى هذا التغييب المتعمد لشخصية المحقق إلى تفكيك النسق الشكلي الصارم الذي طالما كبل الرواية البوليسية الكلاسيكية، ويسقط هذه السلطة المرجعية المفسرة، افتتح النص السردية على فضاء واسع يثير قلق التأويل لدى المتلقي؛ إذ فقدت الأحداث مركزيتها الموجهة، وتحولت عملية القراءة من مجرد تتبع خطي لاكتشاف

الجاني، إلى حفريات عميقة في بنية الوعي البشري، وهذا القلق التأويلي هو استجابة طبيعية لانهايار اليقينيّات السردية، ودعوة صريحة لإعادة النظر في مفهوم الحقيقة المطلقة داخل الخطاب الروائي. استثمرت الرواية هندسة الفضاء المغلق المتمثل في "الجزيرة" لتأسيس بنية مراقبة صارمة، تمارس فيها السلطة الخفية "القاتل" هيمنتها المطلقة على الشخص؛ حيث يتحول كل فرد في هذا الفضاء المعزول إلى حارس وسجين في آن واحد، وتتضخم الهواجس لتفرز حالة من الارتياح الشامل، وإن هذا التصميم المكاني المغلق يخدم الغاية السادية للمنظومة العقابية البدلية، ويجعل من الرعب أداة طبيعة لتعرية الأفعنة الاجتماعية وإسقاط الزيف الأخلاقي. تطرح الرواية في جوهرها مساءلة فلسفية حادة لقصور القانون الوضعي وعجزه عن استيعاب الانحرافات الأخلاقية الدقيقة؛ فالشخصيات المدعوة إلى الجزيرة تمثل نماذج لجرائم أفلتت من الملاحقة القضائية بفضل الثغرات التشريعية أو النفوذ الاجتماعي. وتأسيسا على ذلك؛ يبرز القاتل السيكيوباتي كمعادل موضوعي لعدالة وحشية متطرفة، تنقص من هذا العجز المؤسسي، وتضع مفهوم القصص أمام إشكالية أخلاقية كبرى تتأرجح بين تحقيق العدالة المفقودة واقتراح الخطيئة ذاتها.

قائمة المراجع:

- إبراهيم أحمد ملحم. (2010). التراث والشعر (دراسة نصية في تجليات البطل الشعبي) (المجلد ط1). عمان، الأردن: عالم الكتب الحديث.
- أغاثا كريستي. (د.ت). ثم لم يبق أحد، (المجلد د.ط). (صلاح عبد الحق، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الكتب الشعبية.
- بشرى الشامي. (12 أبريل، 2017). الرواية البوليسية مدخل إلى النظرية والتاريخ، حوليات جامعة قلمة للغات والآداب، العدد 19، جوان 2017. حوليات جامعة قلمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية (01)، الصفحات 275-302. تم الاسترداد من <https://asjp.cerist.dz/en/article/59585>
- خشبخت عالية، و لبنى فرح. (2021). الرواية البوليسية في الأدب العربي "رواية اللص والكلاب أنموذجا". مجلة القمر (02). تم الاسترداد من <http://alqamarjournal.net/index.php/alqamar/article/view/976?articlesBySimilarityPage=5>
- عبد الرحمان بغداد. (01 جوان، 2023). الرواية البوليسية الجزائرية بين المغامرة والتجريب "خارج السيطرة" لعبد اللطيف ولد عبد الله أنموذجا. مجلة إحالات (01)، الصفحات 25-36. تم الاسترداد من <https://asjp.cerist.dz/en/article/222169>
- عبد الرزاق الأصفر. (1999). المذاهب الأدبية لدى الغرب (المجلد د.ط). دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عبد القادر شرشار. (2003). الرواية البوليسية - بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية- (المجلد د.ط). دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عبد الكريم الدليسي. (2006). الموسوعة الموسيقية - رحلة فنية (المجلد ط1). بيروت، لبنان: دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر.
- علي القاسم. (1984). القصة البوليسية (المجلد د.ط). بغداد، العراق: دائرة الشؤون الثقافية والنشر.

- فراس السواح. (1987). كنوز الأعماق (قراءة في ملحمة جاجامش) (المجلد ط1). نيقوسيا، قبرص: سومر للدراسات والنشر.
- فولكر أوت. (01 أكتوبر، 1998). الرواية البوليسية. (محمد فؤاد نعاغ، المترجمون) مجلة الآداب الأجنبية (96)، الصفحات 38-44. تم الاسترداد من <https://archive.alsharekh.org/Articles/172/16277/366737>
- محمد بازي. (2011). العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل (المجلد ط1). بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- معجب العدواني. (2013). الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات) (المجلد ط1). بيروت، الرباط، الجزائر: منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف.
- Boileau, P., & Narcejac, T. (1975). Le roman policier (éd. 1 ère édition). Paris: PUF.