كلية العلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

السجل العلمي للمؤتمر الدولي الثاني

(الخطاب السردي ورهانات العصر)

The Narrative Discourse and the Challenges of the Era

٢٢ - ٢٣ جمادى الآخرة ١٤٤٣ هـ

الموافق ٢٥ - ٢٦ يناير ٢٠٢٢ م

بسم الله الرحمن الرحيم

اللجنة العلمية للمؤتمر:

أ.د. محمد بن يحيى أبو ملحة (رئيسًا).

أ.د. ظافر مشبب الكناني (عضوًا).

أ.د. عوض عبد الله القرني (عضوًا).

أ.د. قاسم أحمد عسيري (عضوًا).

أ.د. يحيى فضل الله مختار (عضوًا).

د. سهير عيسى القحطاني (عضوًا).

د. أحمد عبد الله التيهاني (عضوًا).

شارك في أعمال تحكيم البحوث علميًّا، وتدقيقها لغويًّا، وطباعة الكتاب:

أ.د. محمد بن يحيى أبوملحة.	د. ياسر زكي آل مدعث.
أ.د. ظافر مشبب الكناني.	د. طاهر مسعد الجلوب.
أ.د. عوض عبد الله القرني.	أ.د. عبد الرحمن حسن المحسني.
أ.د. قاسم أحمد عسيري.	د. أيمن محمود محمد إبراهيم.
أ.د. يحيى فضل الله مختار.	د. عبد القوي علي العفيري.
د. سهير عيسى القحطاني.	د. إبراهيم محمد أبو طالب.
د. أحمد عبد الله التيهاني.	د. جمال محمد عطا.
د. مريم عبد الله الغامدي.	د. هدى صقر القحطاني.
د. مفلح زابن القحطاني.	د. عادل محمد عسيري.
أ.د. عبد الله أحمد حامد.	أ.د. سيد أحمد أبو حطب.
أ.د. عبد الواسع أحمد الحميري.	أ.د. عبد الغني شوقي الأدبعي.
أ.د. عبد الحميد سيف الحسامي.	د. يحيى علي آل مريع.
د. محمد ظافر القحطاني.	د. أنور محسن العزاني.
د. أحمد موسى المسعودي.	د. محمد محمد الشوبري.
د. سعاد النقير القحطاني.	د. سعدية موسى عمر البشير.
صمّم الكتاب وأخرجه: د. محمد شاكر إبراهيم.	

كلمة اللجنة العلمية

إن عصرنا الحاضر يشهد زخمًا عالميًّا متصاعدًا، ويعيش تطوّرًا حضاريًّا متسارعًا.. تمخر عُبابَه مساراتٌ مختلفة، وتلوّن فضاءَه أطيافٌ متعدّدة على مستوى الأفراد والمجتمعات والعوالم.. وإن الأدب ليُصغي إلى تلك التحولات المتسارعة، ويتمثّل تلك الأطياف المتداخلة؛ يتأمل ماضيَها، ويستشرف مستقبلها.. ولئن كان ذلك كله يجد صداه في جميع الخطابات فإن الخطاب السردي من أكثر الخطابات حيوية، ومن أبرزها مقروئية، ومن أنجعها وأبقاها تأثيرا..

يأتي هذا المؤتمر الدولي (الخطاب السردي ورهانات العصر) ليقارب –من خلال محاوره المختلفة– ذلك الخطاب السردي على مستويات متعددة؛ تتوزع ما بين مصطلحات ذلك الخطاب، وخلفياته النظرية، وتفاعلاته الاجتماعية، وتداخلاته الأجناسية.

ولقد تبنّى (قسم اللغة العربية وآدابها) إطلاق هذا المؤتمر الدولي مواكبةً منه لمستجِدات العصر ورهاناته الحاضرة؛ وانطلقت من ثَمّ أعمال التحضير والإعداد لهذا المؤتمر على امتداد ثلاث سنوات. وقد عملت لجان متعاقبة ومتكاملة على بلورة محاور هذا المؤتمر، والتواصل مع الجهات العلمية، والمعنيّين بالخطاب السردي محلّيًّا وعالميًّا.. وقد استقبلت اللجنة العلمية للمؤتمر ما يزيد على ثمانين مقترحًا بحثيًّا، واستخلصت من ثَمّ خمسًا وثلاثين ورقة علمية لنخبة من الباحثين والباحثات من المملكة العربية السعودية، وعدد من البلدان العربية والأجنبية، وقد توزعت تلك الأوراق العلمية على محاور المؤتمر المختلفة، وطرحت رؤىً جديرةً بأن نجتمع خلال يومين كاملين لنناقش ما طرحت تلك الأوراق من أفكار، وما قدّمت من رؤىً ومقاربات في ثماني جلسات ومحاضرتين رئيستين..

باسمي وباسم زملائي في اللجنة العلمية نتوجه بجزيل الشكر إلى راعي هذا المؤتمر معالي رئيس الجامعة، وإلى رئيس اللجنة الدائمة لفعاليات الجامعة وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي، والشكر الجزيل كذلك إلى سعادة عميد كلية العلوم الإنسانية،

وسعادة رئيس قسم اللغة العربية وآدابها، وإلى الإدارة العامة للإعلام والعلاقات، والإدارة العامة لتقنية المعلومات، ووحدة الندوات والمؤتمرات، وإلى كل من أسهم في نجاح أعمال المؤتمر.

ونتوجه بجزيل الشكر إلى الزملاء في اللجان التي عملت على نجاح هذا المؤتمر: اللجنة التحضيرية، ولجنة المطبوعات والإعلام، ولجنة الخدمات المساندة، ولجنة التوصيات، وإلى أصحاب السعادة رؤساء الجلسات، وإلى المحكّمين لبحوث هذا المؤتمر.

والشكر أَجزلُه إلى الباحثين والباحثات الكرام الذين كانت أوراقهم العلمية الرصينة روح هذا المؤتمر وعماده.

ونحمد الله أولًا وآخرًا، ونسأله –سبحانه– أن يكون في هذا الكتاب ما يضيف إلى المعرفة، وما يسهم في التفاعل الناضج مع رهانات هذا العصر، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

رئيس اللجنة العلمية للمؤتمر

أ.د. محمد بن يحيى أبو ملحة

22 / 6 / 1443 هـ

كلمة رئيس قسم اللغة العربية وآدابها

الحمدُ لله والصلاةُ والسلامُ على رسولِ الله .. أما بعد

فإن البحث العلمي يشكل مقياساً مهماً من مقاييس الشهودِ الثقافي للأمم، وهو وظيفةٌ كبرى من وظائف الجامعات التي تمثل واسطة العِقد في النمو الحضاري والمشهد الثقافي.

وإيماناً من قسم اللغة العربية وآدابها بأهمية ذلك المقياسِ وتلك الوظيفة: كان البحثُ العلميُ من أولويات أهداف القسم وأجلِّ مُهماته، وضمنَ خططِه واستراتيجياته، ويتمثل هذا من خلال ركائزَ عديدة يأتي في مقدمتها: إعدادُ الرسائلِ العلمية في برامج الدراسات العليا بالقسم – بمساراتها لغة وأدبا – بإشراف نخبةٍ من أساتذة العربية.

وثانيها: الحركةُ الثقافية والورقات العلمية التي يقدمها أعضاءُ القسم بين الفينة والأخرى.

وثالثها: الندواتُ والمؤتمرات العلمية، التي يشارك فيها الأساتذة والباحثون من داخل الجامعة وخارجها، ويأتي هذا المؤتمر – وهو المؤتمر الدولي الثاني للقسم – تحقيقا لهذه الركيزة وإيماناً بقيمتها، وقد اختار القسمُ أن يكون موضوعَ هذا المؤتمر (الخطابُ السرديُّ ورهاناتُ العصر)

والخطابُ السرديُّ يُعدُّ من أقدم الخِطابات الثقافية عالمياً، وأكثرِها نشاطاً في الثقافات الحديثة، وهو يتسم بتنوع بِنْيَاته وقدرتِها على الامتثال لجدلية الإبداع التي تقضي بدوام تجدد الفنون والآداب على اختلاف أجناسها.

وقد جاءت فكرةُ المؤتمر لمساءلة هذا الجنسِ الأدبيّ عما يُضمر في بِنْيَاتِه من رهاناتٍ وتحولات، ويأتي لتحقيق أهدافٍ كثيرة، ويطرق محاورَ بالغةً في الأهمية، تناقش مفهومَ الخطاب السردي وإشكالاتِه وحمولاته، وحضورَه في اللسانيات الحديثة، وتدرسُ مستوياتِ لغتِه وبلاغتِه، وتبحث عَلاقتَه بالآيديولوجيا، وتفاعلَه مع إشكالاتِ الذات والآخر، وترصدُ

إشكاليةَ تلقيه في أدبنا العربي. وستجيب أوراقُ المؤتمر عن كثير من هذه التساؤلات الملحة، وتصدر ضمن توصيات المؤتمر إن شاء الله.

أتقدم بالشكر لله أولاً على حسن توفيقه وتيسيره، ثم بشكرِ راعي هذا اللقاء وداعمِه معالي رئيس الجامعة الذي تعودنا منه الدعمَ والتشجيعَ والمؤازرةَ وتسخيرَ إمكانات الجامعة لخدمة اللغة العربية والبحث العلمي. ثم بوافر الشكر لسعادةِ وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي رئيس اللجنة التحضيرية للمؤتمر الذي كان له الأثرُ الكبير في تحقيق هذا الهدف، ولسعادة عميدِ الكلية المشرفِ والمتابع والداعم لهذه الفعالية.

ثم الشكر وعظيمِ الامتنان لضيوف المؤتمر من الباحثين والباحثات والمحاضرين الذين هم نواة هذه التظاهرة العلمية ومادتها، والشكر موصول للحاضرين جميعهم.

ولأعمدة النجاح وشركائه أوفر الشكر وخالص والتقدير، وأخص من بينهم سعادةَ رئيس اللجنة العلمية للمؤتمر وأصحاب السعادة الزملاء والزميلات أعضاء اللجنةِ العلمية للمؤتمر كلاً باسمه ومقامه، ولأعضاء اللجانِ المتفرعة عنها في الإعلام والمطبوعات، وأعضاء التحكيم، ورؤساء الجلسات، والشكر أيضا للعِمادات والجهات المساندة وإدارة العلاقات العامة والإعلام، ولوحدة الندوات والمؤتمرات ولعمادة التعلم الإليكتروني، وللزملاء والزميلات في القسم والكلية، ولكل من أسهم بجهدٍ أو برأيٍ لإنجاح هذه الفعالية.

وبالجهود المخلصة تتوالى الإنجازات وتتحقق النجاحات بإذن الله

رئيس قسم اللغة العربية وآدابها

د. علي بن محمد آل نومة القحطاني

22 / 6 / 1443 هـ

فكرة المؤتمر:

الخطاب السردي من أقدم الخطابات الإبداعية تجذُّرًا في الثقافات العالمية القديمة، ومن أكثرها نشاطًا في الثقافات الحديثة، وهو موسوم بتنوع بنياته، وتَعَقُّدِهَا، وبقدرتها الفائقة على الامتثال لجدلية الإبداع؛ التي تقضي بدوام تجدُّد الفنون والآداب على اختلاف أجناسها. ومن هنا فقد جاءت فكرة هذا المؤتمر لمساءلة هذا الجنس الأدبي عما تُضْمِرُ بنياتُهُ من رهانات، وما تشهد من تحولات تماشيا مع صيرورة الإبداع، التي تحفلُ بها المرحلةُ المعاصرة، الموسومة بحيوية السباق الحضاري على مختلف الأصعدة الحياتية والجمالية.

أهداف المؤتمر:

- مقاربة مصطلحات السرد، وفضاءات اشتغالها.
- دراسة مستويات لغة الخطاب السردي.
- مقاربة تعالقات الخطاب السردي والشعر.
- دراسة تفاعل الخطاب السردي مع التقنيات الحديثة.
- مكاشفة العلاقة بين الخطاب السردي والإيديولوجيا.
- مساءلة تفاعل الخطاب السردي مع إشكالات الذات والآخر.
- دراسة إشكالات تلقي الخطاب السردي في الأدب العربي.
- معالجة لغة الخطاب السردي من خلال تفاعلها مع الرهانات المختلفة، ومدى نجاح تلك اللغة ونجاعتها في تحمّل الخطاب السردي في بنياته المختلفة.

محاور المؤتمر:

- الخطاب السردي: مفاهيم وإشكالات.
- الخطاب السردي واللسانيات الحديثة.
- الخطاب السردي ومستويات اللغة.
- الخطاب وبلاغة السرد.
- الخطاب السردي والشعر.
- الخطاب السردي والتقنيات الحديثة.
- الخطاب السردي والإيديولوجيا.
- الخطاب السردي وإشكالية التلقي.
- الخطاب السردي وإشكالية الذات والآخر.

المصطلحية السردية في السرديات ما بعد الكلاسيكية

أ.د. سعيد يقطين

أستاذ التعليم العالي – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط

"ما تزال السرديات ما بعد الكلاسيكية تستعمل الكثير

من مصطلحات ومناهج السرديات الكلاسيكية"[1]

تقديم:

مع تشكل السرديات الكلاسيكية، باعتبارها علما للسرد في الحقبة البنيوية، تولدت منها مصطلحية جديدة استفادت، من جهة، من المنجزات النقدية الروائية التي بدأت في البروز منذ بدايات القرن العشرين، ومع الدراسات الجديدة للرواية وبصورة خاصة (أعمال فورستر، وجيمس جويس، موير ...)، من جهة ثانية. ومع ما تحقق مع الشكلانيين الروس، والدراسات النقدية التي استفادت من اللسانيات والبلاغة (بارث، تودوروف، وين بوث ...) من جهة ثالثة. بل إنها عادت كذلك إلى التراث اليوناني مع أفلاطون وأرسطو بصورة خاصة، والتراث البلاغي بصفة عامة. ولكن النصيب الأوفى من المصطلحية السردية بصفة عامة يؤوب بصورة خاصة إلى ما قدمه جيرار جُنيت في كتابه حول "الخطاب السردي: مقال في المنهج" (1972)، الذي وضع فيه المفاهيم والمصطلحات الأساسية للسرديات التي بناها على نسق متكامل ومنسجم، والتي عمل على تطويرها في مختلف كتاباته اللاحقة، وهو يطور موضوع البويطيقا، حول معمارية النص، فالمتعاليات النصية، التي طور فيها مفهوم "التناص"، ثم العتبات. وهذه الكتب الأخيرة أقل إثارة للنقاش، وإن صارت معتمدة في الكثير من الدراسات التي تتصل بالعلاقات بين النصوص. ويمكن قول الشيء نفسه عن كتابه "العتبات"، وغيرها من الكتب والدراسات اللاحقة.

لقد تعرضت المصطلحية السردية التي أنتجها جنيت للنقاش والتطوير منذ بداية الثمانينيات، وجاء كتابه " الخطاب السردي الجديد" (1983) لتثمين ذاك النقاش، وتعميقه في مختلف كتاباته وحواراته. ويمكننا الانطلاق من أن أهم منجز لجنيت، والذي نال الحصة الكبرى من الاهتمام يتحدد في "الخطاب السردي" الذي وضع فيه أسس مكوناته الرئيسية، وهي: الزمن، والصيغة، والتبئير أو الصوت السردي.

---

[1]. Luc HERMAN, BART VERVAECK, Postclassical Narratology, in. Handbook of narrative analysis / written and translated by Luc Herman and Bart Vervaeck, University of Nebraska Press, 2005,P.103.

تتصل هذه المكونات، كما حاولت تقديمها في "تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير" (1989) بالمظهر التركيبي أو النحوي للخطاب، وهو المظهر الداخلي للعمل السردي كما يتحقق من خلال الخطاب تمييزا له عن القصة. ويبرز ذلك بجلاء من خلال مفاهيم مركزية في الدراسات السردية المختلفة، مثل: الزمن، والراوي، والصوت، والصيغة، والتبئير، والمستويات السردية، وما يتصل بها جميعا من مصطلحات فرعية كثيرة.

إننا عندما نتحدث عن المصطلحية في السرديات الكلاسيكية فإننا نتوقف أمام المصطلحية الجُنيتية خاصة، بالرغم من كون الكثير من معاصريه، وخاصة ميك بال، وشلوميت كنعان، وشاتمان، أو من جاؤوا بعدهم، أسهموا في إثراء تلك المصطلحية التي ما يزال معظمها متداولا إلى الآن. لكن التركيز على ما قدمه جنيت كان أكثر إثارة للاهتمام في السرديات ما بعد الكلاسيكية التي نجدها توظف أغلب ما ولّده من مصطلحات تتوافر فيها كل مقومات المصطلح، إما عن طريق الاستعمال، أو التطوير، أو التعديل، أو الإلغاء[1].

تتناول هذه الدراسة بعض جوانب المصطلحية السردية في السرديات الكلاسيكية، وتتوقف على أهم الإنجازات التي تحققت مع السرديات ما بعد الكلاسيكية وهي تتأسس على سابقتها محاولة الإفادة منها، من جهة، ومن جهة أخرى اتخاذ موقف منها.

1. من النقد الروائي إلى التحليل السردي:

تشكلت السرديات في المرحلة البنيوية مدفوعة إلى ذلك بهاجس علمي. وكان لزاما في نطاق الهاجس نفسه أن تخلق لها إجراءاتها، ولغتها، ومصطلحيتها الخاصة بها تمييزا لها عن مختلف المصطلحات التي كانت توظف في تحليل الخطاب الروائي أو القصصي قبل ظهور البنيوية، أي قبل تبلورِ السرديات علما خاصا بتحليل الخطاب السردي. نميز في هذه المرحلة بين اتجاهين أساسيين هيمن أولهما قبل ظهور البنيوية: النقد الروائي، وثانيهما في الحقبة البنيوية التي أفرزت لنا اتجاهين مختلفين هما: السيميائيات الحكائية مع غريماس، والسرديات مع جيرار جنيت.

1. 1. النقد الروائي:

لقد كانت لغة النقد الروائي، وهي تستند إلى علمي الاجتماع والنفس والفلسفة بصورة أساسية ذات مصطلحات تركز على المحتويات بوجه عام، ومع الزمن صارت تلتفت إلى الأشكال، أو التقنيات التي

[1] . نفسه، ص. 117.

توظف في الرواية. ومع التطور الذي فرضته الرواية في الفضاء الغربي، بات الالتفات إلى قراءتها وتحليلها دافعا في اتجاه توظيف مصطلحات خاصة ترتبط بمميزاتها التعبيرية. نشير هنا إلى أبرز الكتب التي أسهمت في تطوير الدراسات الخاصة بالرواية، والتي باتت أكثر تداولا واستعمالا، مثل أعمال فورستر، وبيرسي لوبوك، وجورج بلان، وريمون ميشال، ولعل آخرها، في هذه السلسلة كتاب: فرانسواز فان روسم ـ كَيون[1]، وجان ريكاردو. وإلى جانب هذه الدراسات نجد كتابات روائيين شاركوا بدورهم في تطوير الدراسات الروائية نذكر منهم على وجه الخصوص ألان روب غرييه، وميشيل بوتور، وغيرهما.

تأتلف هذه الدراسات مجتمعة وتختلف في محاولة الوقوف على خصائص الرواية سواء على مستوى الشكل أو المحتوى، وهي تنطلق مما تمدها به النصوص الروائية المتناولة. لكنها لم تكن تتفق على المكونات الرئيسية للنص التي يمكننا الانطلاق منها لإقامة صرح بناء مصطلحي متكامل. لذلك نجد بعضها يفلح في الإمساك ببعض التقنيات المتصلة بالزمن، أو وجهة النظر، أو الشخصيات، أو المكان، أو غيرها من جوانب الرواية أو أركانها، دون أن يكون لها تصور متكامل يسمح بتعميمها أو إعطائها بعدا كليا يسمح بجعلها متعالية على النصوص المشتغل بها. لذلك ظلت مصطلحيتها، متصلة أكثر بالنص المحلل، من جهة، ومن جهة أخرى غير مؤطرة في نسق تحليلي تتضافر فيه مجتمعة لتجعلنا أمام تصور متكامل، وهذا ما أفلح فيه جيرار جنيت، وهو يميز بين القصة والخطاب، ويحدد مكونات الخطاب، ويتعامل معها باعتبارها تتفاعل فيما بينها لتشكيل الخطاب الروائي. ولقد أعطى هذا لمصطلحيته الطابع الشمولي والمتكامل الذي نفتقده في الدراسات النقدية للرواية. لقد تبنى جيرار جنيت الكثير من المصطلحات التي كانت موظفة قبله، ولكنه أعاد صياغتها، وعدل فيها لتتلاءم مع التصور السردي الذي عمل على إقامته على أساس علمي، وهذا ما نفتقده في النقد الروائي بصفة عامة.

1. 2. السيميائيات الحكائية:

تأسست السيميائيات الحكائية (Sémiotique narrative) في فرنسا خلال الحقبة البنيوية على يد الباحث ج. أ.غريماس، باعتبارها فرعا من السيمائيات الأدبية التي هي أيضا فرع من السيميائيات العامة التي لم تتشكل إلا مع التطور. كان منطلقها لسانيا، مثلها في ذلك مثل السرديات الجُنيتية. لكنها اختلفت عنها بكونها اختصت بالبحث في المحتوى الذي يقابل عند السرديين بـ"القصة"، بدل الشكل، لأن هدفها هو الإمساك بالمعنى. على عكس السرديات التي اعتنت بالخطاب الذي يمكننا مقابلته بالشكل

[1]. F.V.Rossum-Guyon, Critique du roman, Essai sur La modification de Michel Butor,Collection Tel. 261,Gallimard,1971.

عند السيميائيين، لأنها كانت مهتمة بتحليل ما يميز الخطابات عن بعضها[1]. ولما كانت الخلفية المعرفية لغريماس ذات أصول لغوية، إذ كان تكوينه الأساس منصبا على الدراسات المعجمية، فقد تبنى تعريف يالمسليف للعلامة، وحاول تحديد المحتوى، أساسا للبحث، واشتغل به على النص السردي، مولدا مصطلحية خاصة به، تختلف عن نظيرتها في السرديات، مؤسسا بذلك لعلم آخر للسرد، أسماه "السيميائيات الحكائية". وبسبب خصوصية عمله هذا وجد نفسه أمام ضرورة تأليف معجم خاص، مع جوزيف كورتيس، يحدد المصطلحيته السيميائية ويبين دلالاتها الخاصة، نشر تحت عنوان: "سيمائيات: معجم مهذب للنظرية اللغوية" ([2]).

لقد أقام غريماس مشروعه السيميائي الحكائي، على غرار جنيت، على بناء متكامل، ومنسجم، بحيث يعتبر كل مستوى من مستويات تحليله للسرد، وما يتضمنه من مصطلحات، مترابطا مع غيره، ولا يمكن تحليله بدون وصله بغيره من المكونات. ومن أهم المفاهيم والمصطلحات التي ولدها غريماس، وعرفت استعمالا واسعا في التحليل السردي الغربي والعربي، نجد: البنية الأولية للدلالة، والبرنامج الحكائي، والتشاكل، ونظرية العوامل، والمربع السيميائي...

انطلاقا من تمييزنا بين السرديات والسيميائيات الحكائية منذ بداية اشتغالنا بالسرد في الثمانينيات، وقع اختيارنا على السرديات. ورغم اطلاعي على الأدبيات السيميائية، وتدريسها لأكثر من عقد من الزمان، فإنني لم أمزج بين ما هو سردي، وما هو سيميائي في تحليلاتي المختلفة لأني أدركت الفوارق بينهما، وبالتالي بين المصطلحية التي توظف في كل منهما. ورغم كوني وجدت الكثير من الباحثين الأجانب، سواء في مرحلة السرديات الكلاسيكية، أو ما بعدها، لا يفرقون بينهما، بل ويدرج الكثير منهم السيميائيات الحكائية ضمن السرديات، كنت أرى في ذلك ضربا من الخلط الذي لا ينم إلا عن سوء التمييز بين علمين لكل منهما نظرياته وتصوراته. كما أن تعميم مصطلح "السرديات"، عليها وعلى السيميائيات الحكائية وعلى غيرهما من النظريات السردية أسهم في هذا الخلط الذي أشاعته الكثير من الدراسات السردية التي تدعي الانتماء إلى السرديات ما بعد الكلاسيكية، والذي نجده كذلك في الدراسات العربية. غير أن أثر

[11] . سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مر. مذ. ص.

[2] . Greimas (Algirdas Jules) et Courtès (J.), Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, I et II, Paris, Hachette, 1986.

ذلك على الممارسة في النقد الروائي العربي أسهم في تأخر، بل وتعطل تشكل السرديات أو السيميائيات في ثقافتنا.

أما في المرحلة ما بعد البنيوية فقد صار بالإمكان الانفتاح على التخصصات المختلفة، وبذلك صرنا نرى محاولات لاستفادة السيمائيين والسرديين من بعضهم البعض، بعد أن استوى كل اختصاص، وصارت له هويته الخاصة والمميزة.

1. 3. السرديات الكلاسيكية: المصطلحية الجنيتية:

أسهم التكوين البلاغي والأدبي واللساني في تطوير التحليل السردي عند جنيت، بإقامته السرديات على أساس مختلف عن النقد الروائي، وعن الدراسات السردية الجرمانية، والأنجلو ـ أمريكية، التي اطلع عليها، وعن السيميائيات الحكائية التي لم يولها أي اهتمام لأنها كانت بالنسبة إليه مجالا مختلفا عما كان يشتغل به.

عمل جنيت في مسرد مصطلحات كتابه المؤسس (1972) على تقديم المصطلحات التي وظفها، مؤكدا في مقدمته أنه يمكن التعامل مع المسرد، وما يحيل إليه من خلال الصفحات، على أنه بمنزلة معجم لمصطلحيته. وسنجد من بين هذه المصطلحات ما كان قد وظفه في كتابين السابقين: صور 1 (1966)، وصور 2 (1969)، اللذين دشن فيهما معا مبادئ أولية لنظرية السرد، وبويطيقا اللغة. لكنه عمل على تطويرها، وإدماجها في النسق الذي أقامه في تحليل الخطاب السردي (1972).

يضم "معجم المصطلحات السردية" من خلال المسرد حوالي ستة وستين مصطلحا أغلبها مما ينسب إليه. وبدون تعيين الطريقة التي اشتغل بها، لا يمكننا أن ندرك جيدا طبيعة مصطلحاته، وطريقة بنائها. ويمكننا إبراز ذلك، باختزالها على النحو التالي:

أ . **التعديل**: لقد قام باستعمال مصطلحات متداولة في النقد الروائي، وبعض النظريات السردية المعاصرة له، ولكنه عدلها لتتلاءم مع الروح التي اشتغل بها. نجد من بين هذه المصطلحات التي كانت شائعة حول موقع الراوي من المادة التي يقدمها، مثل: وجهة النظر، والمنظور، وحصر المجال، والرؤية، والتي آثر استعمال مصطلح "**التبئير**" بديلا عنها. لقد استقى هذا المصطلح من الفنون البصرية، مثل التشكيل والسينما، وبدا له أنه أكثر حيادا من المصطلحات المستعملة، والتي تحمل دلالات خارجية عن النص، أو إيحاءات إلى جوانب تتصل بالمعنى أو الموقف الفكري للمؤلف.

ب . **التوليد**: لجأ إلى مصطلحات ذات جذور يونانية، مثل مصطلح: (Diegesis) الذي استعمل في البويطيقا الكلاسيكية عند أفلاطون وأرسطو، والتي تعني فعل "حكى"، والذي يقابله مصطلح (Mimesis) الذي يعني المحاكاة، فاستجلبها وولّد من الأول عدة مصطلحات تتصل بالمستويات التي يتخذها الرواة في علاقتهم بالمادة الحكائية. من هذه المستويات: (extra**diégtique** / intra**diégétique** / méta**diégtique** / homo**diégétique**). ولعله رأى أن هذه المستويات لا يمكن التعبير عنها بالكيفية الملائمة لو استعمل مصطلح (Récit) لأن إحالته ستظل فرنسية فقط. والعمل نفسه قام به مع اللاحقة (Lepsis) التي تعني، في اليونانية "الإمساك بـ"، أو "الاستيلاء على". وتكتسب دلالاتها من الكلمة التي تتصل بها: (Prolepse /Analepse) فوظفها جنيت للدلالة على ما كان مستعملا في الإنجليزية مثل: الفلاش باك (flashback) أو (flashforward) ، في السينما، أو في تحليل الرواية. ويمكن قول الشيء نفسه عن مصطلحات (syllepse /ellipse/Métalepse). بتجذير جنيت هذه المصطلحات عمل على جعلها أكثر تداولا في كل اللغات الغربية.

ج . **التصنيف**: تبدو لنا عملية التصنيف في تناوله للنص، وما يتصل به. فكان أن عمل على تصديره بسوابق تبين طبيعته، وأنواعه. منذ أن ظهر مصطلح التناص، وصارت له سطوة كبرى في الاستعمال سواء عند المشتغلين بالأدب أو اللغة. نجد جنيت في كتابه "ألواح"[1]، و"عتبات"[2] يعدد أنماط العلاقات التي تتحقق داخل النصوص مما أسماه المتعاليات النصية، في خمسة، متجاوزا بذلك التناص الذي صار نوعا واحدا منها فقط. هذه الأنماط هي: المناصَّات (Paratexte)، والميتا نص" (Métatext)، والنص السابق (Hypotexte)، والنص اللاحق (Hypertexte) والتناص (Intertextualité). ويمكن قول الشيء نفسه عن "العتبات" التي أعطى لكل منها مصطلحا خاصا بها.

تتعالق هذه الإجراءات، أو الطريقة، التي عمل من خلالها جنيت على بناء مصطلحيته السردية، وتتداخل فيما بينها، وتترابط. ولعل ذلك أسهم في إعطائها بعدا خاصا لم يتحقق في غيرها. وكان لها الأثر البالغ في "توحيد" المصطلح السردي، وجعله أكثر تداولا بين المشتغلين بالسرديات، أو بالتحليل السردي بصفة عامة، بسبب كونه عمل على "تأصيل"ها بربطها بأصول اللغات الغربية، وبالبويطيقا والبلاغة القديمتين. وسنلاحظ ذلك بجلاء من خلال ما تعرضت له مصطلحيته في الصيرورة، ولا سيما

[1]. G. Genette, Palimspestes : la littérature au second degré, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

[2] . G. Genette, Seuils, Éditions du Seuil, 1987.

مع من عملوا على الاشتغال وفق السرديات الكلاسيكية، فيما صار ينعت بالسرديات ما بعد الكلاسيكية.

منذ الكتاب الأول (1972)، والثاني (1983)، صارت المصطلحية الجنيتية أكثر تداولا، واستعمالا في الكتب والمقالات ومقررات الدروس، والنقاشات العلمية ليس فقط داخل فرنسا، بل إن توظيفها اتسع خارجها عالميا، كما يقول جنيت نفسه في افتتاح كتابه الثاني. لذلك لا غرابة أن نجدها قد صارت عنوانا للسرديات، ومميزة لها، ولصيقة بها، إلى حد أن موادها أصبحت تحتل لها مواقع خاصة في المعاجم والموسوعات اللغوية والاصطلاحية العامة والخاصة، سواء بالفرنسية، أو غيرها من اللغات.

2. معاجم المصطلحات السردية: (من السبعينيات إلى التسعينيات).

2 . 0. نشطت حركة التأليف المعجمي الخاص بالمصطلحات خلال المرحلة البنيوية، منذ بداية السبعينيات من القرن الماضي، لسبب بسيط يكمن في كون المرحلة تولدت فيها علوم جديدة، وتشكلت خلالها مجموعات كبيرة من المصطلحات الجديدة سواء في اللسانيات أو الدراسة الأدبية أو العلوم الإنسانية والاجتماعية. ولما كانت الاتجاهات متعددة في ظل هذا الإبدال المعرفي الجديد، فقد واكبه التأليف المعجمي الذي يرمي إلى تدقيق المصطلحات، ومنحها خصوصيتها وفق العلم الذي تنتمي إليه، أو تبعا للاتجاه الذي يتميز به عن غيره، سواء داخل الاختصاص نفسه، أو خارجه. نذكر من بين هذه المعاجم التي اشتغلنا بها في المرحلة البنيوية: معجم دوبوا(1973)[1] الخاص باللسانيات، ودوبريي[2] الذي يتجاوزه إلى المصطلحات الأدبية بصفة عامة.

2. 1. المعجم الموسوعي: من تودروف ودوكرو[3] إلى دوكرو وشايفر:

نعتبر هذا المعجم من المعاجم الأولى لخصوصيته. فهو ليس سردا لمصطلحات وتعريفا بها، ولكنه كما سماه صاحباه: المعجم الموسوعي لعلوم اللغة (1972)، لأنهما حاولا تصنيفه ليس وفق مصطلحات تتصل بالدراسات الأدبية (تودورف)، أو العلوم اللسانية (دوكرو)، ولكن تبعا لمدارس، ومفاهيم، ومجالات أو

---

1. J .Dubois et autres , Dictionnaire de Linguistique , Larousse,1973 .

2 . B. Dupriez, Gradus Les Procédés Littéraires: Dictionnaire, Edi.10-18, 1984.

3 .O. Ducrot T .Todorov ,Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage , Seuil ,Points 110,1972 .

اختصاصات عامة وخاصة. وداخل كل مادة نجد المصطلحات توظف في سياق عرض النظريات والتصورات اللسانية والأدبية.

لا نجد في هذا المعجم التركيز على المصطلحات السردية، ولكن على مادة "البويطيقا"، وعلى علوم مثل تحليل الخطاب، والبلاغة، والأسلوبية وما شابه هذا من المفاهيم التي كانت شائعة في هذه الحقبة، وهي تسعى جميعا إلى تجديد نفسها مستمدة من اللسانيات إجراءاتها وطريقة تفكيرها في موضوعها باعتبارها علما "طليعيا". لكن بعد مرور حوالي عقدين من الزمان ظهرت طبعة جديدة من المعجم الموسوعي نفسه (1995)، وموسعة (حوالي 800 صفحة في مجلدين)، وأشرف عليها دوكرو إلى جانب جان . ماري شيفر[1]، وأسهم في صياغة مواده إلى جانب المشرفيْن، وتودوروف، باحثون آخرون.

يؤكد المشرفان في مقدمة هذا المعجم أن الزمن تغير منذ الطبعة الأولى، وقد تطورت الأمور، وتجلت الكثير من القضايا التي كانت سائدة في بدايات السبعينيات، وتمايزت الاتجاهات، وظهرت أخريات لم تكن موجودة. لذلك كان إصدار الطبعة الجديدة مواكبة لهذا التطور. حافظت هذه النسخة على البناء الذي اعتمدته سابقا، مشتغلة بمدارس ومجالات وموضوعات تم تقديمها في حوالي خمسين مادة شاملة. وضمن كل مادة كانت تقدم المصطلحات الخاصة بها، والتي يقدر مجموعها بحوالي ألف مصطلح. من بين الاختصاصات التي أضيفت في هذه الطبعة مادة "السرديات"، والتي صاغتها ماريبل أبريو (M . ABRIOUX) في حوالي ثلاث عشرة صفحة مكثفة (ص. 228)، توقفت فيها على السرديات منذ تشكلها، وما عرفته من اتجاهات، واجتهادات. كما وقفت على الكثير من المصطلحات التي كان يوظفها مختلف الباحثين في التحليل السردي والسرديات، مميزة بين مختلف الآراء والتصورات. ويمكن اعتبار هذه الدراسة من الدراسات أكثر شمولا، وإحاطة بما عرفته السرديات إلى بدايات التسعينيات من القرن الماضي. وإلى جانب هذه المادة، نجد أخرى لجان ماري شيفر حول مكونات الخطاب السردي كما حددها جنيت (1972)، وهي الزمن، الصيغة، الصوت (ص. 710)، حيث يعرض تصور جنيت، مقارنا إياه بغيره من الباحثين في التحليل السردي.

2. 2. معجم برينس: إذا كانت البنيوية والسرديات لم تعرف طريقها إلى الكتابات الأنجلو أمريكية إلا في فترة متأخرة بالقياس إلى فرنسا وبعض الدول الأوروبية، نجد جيرالد برينس من أوائل الأمريكيين الذين التفتوا إلى منجزات البنيوية عامة والسرديات خاصة. ويبدو لنا ذلك بجلاء في كتابه المبكر: "السرديات: الشكل

1

والاشتغال السردي"[1] الذي يتبين لنا من خلاله انحيازه إلى السرديات التي ظل يشتغل في نطاقها في الكثير من كتاباته وتصريحاته إلى الآن. وفيها جميعا نجد توظيفا للكثير من مصطلحية السرديات الكلاسيكية. ففي هذا الكتاب نجده يستشهد برولان بارث حوالي اثنتي عشرة مرة، وجيرار جنيت، والسرديات ست مرات لكل منهما. وهي الاستشهادات الأعلى بالقياس على غيرها. ويتأكد لنا ذلك بجلاء أكثر في إقدامه على نشر (1987) معجم خاص بالسرديات[2] ترجم إلى العربية والصينية، وغيرهما من اللغات.

يذكر برينس في مقدمة المعجم أنه وظف المصطلحات السردية التي استعملها الباحثون الأنجلو الأمريكيون (بيرسي لوبوك، وهنري جيمس) والجرمان (ليمرت وشتانزل) والشكلانيون الروس، والسيميائيات الروسية، والبنيوية الفرنسية. بل يؤكد أنه عاد حتى إلى أرسطو. لكنه يشدد، في الوقت نفسه على الدور الفرنسي في السرديات، وأنها كانت مصدر إلهام خلال العقدين الأخيرين. ويبدو لنا من خلال المعجم حضور الكثير من المصطلحات التي تعود إلى السرديات الكلاسيكية، والتي تحتل فيها مصطلحية جنيت موقعا متميزا.

2. 3. يان مانفريد:

في المجال الجرماني نجد يان مانفريد عمل منذ مدة على وضع معجم مفتوح للسرديات يطوره باستمرار على موقع خاص. وآخر نسخة منه تحت عنوان: "السرديات: 2. 3: دليل نظرية السرد" (2021)[3]. في هذا الدليل يبين مانفريد أنه يقدم علبة أدوات مصطلحات السرديات، ومقارباتها ونماذجها مبرزا ريادة جنيت الذي يذكره في البداية، من خلال تأكيده على جملة من مصطلحاته التي ظهرت في كتابيه (1972 . 1983). ثم بعد ذلك يذكر المصطلحات التي استعملها شاتمان (1978)، ولانصر (1981)، وشتانزل (1982 . 1984)، وميك بال (1985)، وفلوديرنيك (1996)، معتبرا هذه المصطلحية الأكثر شيوعا واستعمالا في الأبحاث السردية، والتي تستدعي الإلمام باستعمالاتها وكيفية توظيفها.

---

[1] . G.Prince, Narratology: the form and functioning of narrative. Walter de Gruyter, 1982.

[2]. G. Prince, Dictionary of Narratology, University of Nebraska Press, London, 1987.

[3] . J. Manfred, 2021. Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative. English Department, University of Cologne. URL www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf.

3. مسارد مصطلحات السرديات ما بعد الكلاسيكية:

3. 1. منذ أن ظهر استعمال مصطلح السرديات ما بعد الكلاسيكية في الدراسة التي نشرها ديفيد هرمان، سنة 1997[1] ليعني الاجتهادات الأنجلو أمريكية والجرمانية بصورة أساسية، والتي عملت على ربط الصلة بالسرديات الكلاسيكية (الفرنسية بصورة خاصة) عبر الاشتغال على تطويرها وتوسيعها أو تجديد مصطلحيتها لتتلاءم مع التطورات التي عرفتها الدراسات ما بعد البنيوية، وهي تنفتح على مختلف العلوم والمعارف الجديدة، صار المشتغلون بها يعملون بدورهم على تدقيق المصطلحية السردية عبر تقديم الإضافات أو المعاني الجديدة التي باتت تتداول في الأبحاث السردية المختلفة. يبدو لنا ذلك بجلاء في المعاجم ومسارد المصطلحات التي تذيل بها مختلف الأعمال سواء كانت كتبا فردية أو جماعية. وفيها نعاين بجلاء مختلف أنواع التعاطي مع المصطلحية السردية الكلاسيكية. وأكتفي هنا بالإشارة إلى النموذج الذي قدمه لنا أحد أهم رواد السرديات ما بعد الكلاسيكية، باعتباره "ممثلا" للاتجاه العام الذي يتقاسمه مع كثير من المشتغلين في نطاق السرديات ما بعد الكلاسيكية، والذين ظلت تجمعهم علاقات أعمال مشتركة متعددة (مؤتمرات عالمية، طبع كتب جماعية...). إن ما وجدته لديه، يتكرر في معاجم أخرى، أو في التحديدات التي تعرَّف بها مختلف المصطلحات السردية في الحقبة الحالية.

3. 2. يضم معجم ديفيد هيرمان الذي ذيل به كتابه "العناصر الأساسية للسرد" [2]، مسردا خاصا يرصد فيه المصطلحات السردية التي كثر تداولها منذ الألفية الجديدة، معرفا بها تعريفا وجيزا. صُدِّر هذا المعجم بأهم المراجع التي تدور في فلك السرديات ما بعد الكلاسيكية. ولا نجد ضمنها أي كتاب لجنيت. يتسع هذا المعجم لحوالي خمسة وخمسين مصطلحا تقريبا تتعلق كلها بالتحليل السردي، وتحتل المصطلحية الجنيتية فيه حوالي اثنين وثلاثين مصطلحا. وأغلبها من خلال الكتاب الأول (1972)، وبعضها الآخر مثل المناصات (Paratextes)، والخرق السردي (Métalepse) من كتبه اللاحقة. إن هذا العدد الكبير من المصطلحات التي تميز بها جنيت يبين لنا الأثر البالغ لمصطلحيته في المرحلة ما بعد الكلاسيكية. ويتأكد لنا هذا بصورة أوضح في كون "التبئير" و"الخرق السردي" قد حظيا باهتمام كبير، إلى جانب مصطلحات أخرى، وبصور متعددة، وأحيانا متناقضة. وسنضرب لذلك مثالا عن هذين المصطلحين.

إن مصطلح التبئير (Focalization) نوقش في بداية الثمانينيات، وخاصة مع ميك بال، واتسع

---

[1]. D . Herman, Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology, PMLA,V.112,Issue5, October 1997.

[2] . D. Herman, Basic Elements of Narrative, Blackwell,2009, P.180.

استعماله بديلا عن المصطلحات التي كانت سائدة قبل ظهوره. وفي سنة 2009 صدر كتاب تحت عنوان: "وجهة النظر، والمنظور، والتبئير"[1] يضم أعمال أكثر من خمسة عشر باحثا من كبريات الجامعات العالمية.

صدر الباحث بيتر هون (PETER HÜHN) من جامعة هامبرغ هذا الكتاب بتأكيد أن الوساطة التي تتم بين الراوي والشخصية هي محور المفهوم المطروح للنقاش، وعبر تتبع تطور المفهوم من وجهة النظر إلى التبئير يبين أن الدراسات متعددة الاتجاهات والمشارب، وذات وجهات نظر مختلفة. وكلها تسعى إلى إعادة تحديد، أو تخصيص، أو إعادة صورنة المصطلح الذي وظفه جنيت، تمييزا له عن الصوت السردي، إما من زاوية نظرية، أو تطبيقية، أو بهدف توسيع المفهوم ليتجاوز تحليل السرد الأدبي إلى السينما أو ألعاب الفيديو.

نلاحظ الشيء نفسه بخصوص مصطلح الخرق السردي[2](Métalepse) الذي كان قد وظفه جنيت سنة 1969 بمعناه البلاغي[3] (ص.215)، و1972 (ص. 24) و(ص.243). وكرس له كتابا خاصا سنة 2004. ولقد أثار هذا المصطلح اهتماما خاصا من قبل المشتغلين بالسرديات ما بعد الكلاسيكية، فكثر توظيفه، ونظم حوله مؤتمر عالمي، تحت عنوان: "الخرق السردي اليوم"، سنة 2002[4]. وكان جنيت قد شارك فيه بدراسة تحمل عنوان كتابه المشار إليه أعلاه. ومنذ هذا التاريخ نجد الكثير من الدراسات والأبحاث تهتم بالخرق السردي، وتسعى إلى توسيع الاشتغال به على الكثير من الأعمال السردية التي توظف اللغة أو غيرها من العلامات. نمثل لذلك بكتاب من بين عشرات الكتب والدراسات في المجلات المتخصصة في التحليل السردي، وهو تحت عنوان "تكسير الإطار: الخرق السردي وبناء الموضوع"[5] ولقد قامت زبيدة بشار القاضي بترجمة هذا الكتاب إلى العربية تحت عنوان" الانتقال المجازي: من الصورة إلى التخييل"[6]، محافظة على المعنى البلاغي الأصلي للمصطلح، دون مراعاة النقل الذي أجراه عليه صاحبه من البلاغة إلى السرديات.

---

1 . Peter Hühn, Wolf Schmid and Jörg Schöner, edi. Point of view, perspective, and focalization : modeling mediation in narrative, Gruyter, 2009.
2 . G.Genette, Métalepse : De la figure à la fiction , seuil , 2004 .
3 . G.Genette, Figures 2, Seuil, 1969, P. 215.
4 . John Pier (dir.), La métalepse, aujourd'hui : Colloque international, Institut Goethe, Paris, Centre de recherches sur les arts et le langage (EHESS-CNRS), Département de Littérature Comparée de l'Université de Paris III et le Groupe de Recherche en Narratologie de l'Université de Hambourg, 29 et 30 novembre 2002.
5 . D. Malina, Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject (Columbus: Ohio State University Press, 2002).
6 . ج. جنيت، الانتقال المجازي: من الصورة إلى التخييل. تر. زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2010.

إن مثال هذين المصطلحين، وهناك أمثلة كثيرة لمن يريد التوسع، يكشف لنا بجلاء أن ما تكرس في الحقبة الكلاسيكية كان فعلا تأسيسا للغة أخرى، وطريقة مختلفة في التفكير في السرد. لقد اشتغل بالسرد والتحليل السردي الكثيرون، ورغم لما للكثير منهم من موقع هام في الأدبيات السردية إلا أن ما انتشر من مصطلحيتهم، وما كان لها من تأثير في الكتابات اللاحقة لا يمكن أن يقارن بما قدمه جيرار جنيت في هذا السبيل. وأرجع السبب في ذلك إلى عاملين اثنين: أما أولهما فيكمن في التصور المحدد الذي انطلق منه جنيت، وهو يفكر في السرد، من منظور العالم ذي الخلفية البلاغية والنقدية العميقة. وثانيا بسبب اشتغاله بنص له خصوصيته، وهو رواية البحث عن الزمن الضائع التي يمكن اعتبارها "موسوعة روائية"، تختلف عن الكثير من الروايات الطويلة، وعلى المستويات كافة. لذلك لا غرابة أن نجد إمكانيات كثيرة لتطوير وتوسيع، بل وإعادة النظر في مصطلحيته، ونظريته السردية ممن جاؤوا بعده، انطلاقا من تنويعهم للنصوص التي تختلف عما عمل جنيت على استكشافه، واستنباطه من رواية بروست، أو بسبب تغيير وجهة النظر المنطلق منها في التعامل مع مصطلحيته. فمن يناقش جنيت من زاوية لسانية، كما فعل ألان راباطيل، أو سيلفي باطرون، لا يمكن إلا أن يختلف معه. فتفكير السردي غير اللساني، وإن كانت المادة المشتغل بها واحدة. مثل مفهوم الراوي، مع باطرون، والتبئير، أو وجهة النظر، تبعا لباطرون. كما أن من يشتغل بنصوص غير لغوية مثل الرواية الرقمية، أو ألعاب الفيديو (ماري ـ لور ريان مثلا)، أو يجعل السرديات مفتوحة على أحد العلوم القديمة (علم الاجتماع، علم النفس...) أو العلوم المعرفية ونظرية الدماغ، أو على القضايا النسوية لا يمكنه إلا أن يجد فيما قدمه جنيت بصدد أي مكوّن، أو بخصوص أي مصطلح أو مفهوم، ما يستدعي التطوير، أو التغيير، أو التوسيع. إن جنيت حين كان يشتغل بالسرد في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات كان محكوما بعصر معرفي محدد يتأسس على الإبدال البنيوي. ومن يفكر في إطار إبدال مبني على تعدد الاختصاصات وتداخلها مطلوب منه تطوير تلك الإجراءات، وتعديل تلك المصطلحات. وبهذا تتطور الممارسة العلمية، وتؤكد أن السرديات الكلاسيكية مشروع علمي تقبل بعض فرضياته التعرض للدحض، ومصطلحيته للتغيير أو التوسيع، أو حتى الإلغاء. وهذا ما تحقق فعلا مع اجتهادات الباحثين في السرديات ما بعد الكلاسيكية، وهي بدورها قابلة للنقاش، والدحض، ولا سيما، وأن بعضهم، وإن كان يدعي اشتغاله بالسرديات، فهو يريد تحريفها عن مسارها الأصلي، ليحقق من وراء ذلك، مبتغيات لم تنجح في فرضها إبان المرحلة البنيوية، وأقصد بذلك، وبصورة خاصة، بعض الباحثين الذين جاؤوا من اللسانيات التلفظية، في نسختها الفرنسية، وحاولوا الاشتغال بالسرد، تحت لافتة السرديات. وكان الأحرى لهؤلاء أن يؤسسوا "لسانيات تلفظية سردية"، ويقدموا بذلك ما يمكن أن تقدمه هذه اللسانيات للسرديات من إمكانيات للتطوير.

كيف تم تطوير المصطلحية الجنيتية في مرحلة السرديات ما بعد الكلاسيكية؟ وما الإضافات التي تقدمها للتحليل السردي سواء على المستوى النظري أو العملي. ذلك ما سنعمل على التوقف عليه بإيجاز، لأن التفصيل يمكن أن يجعل أي مصطلح نتعامل معه مدخلا للتعريف بآراء لا حصر لها، وهي متعددة، وأحيانا متعارضة، أو مختلفة، تعدد وتعارض واختلاف المرجعيات، والثقافات، والمقاصد. وكل هذا يستدعي نقاشا حول مدى ملاءمة تلك التطويرات أو التغييرات، من جهة، ومدى قدرتها على الإسهام في إغناء البحث السردي.

4. مواقف واتجاهات من مصطلحية السرديات الكلاسيكية:

يمكننا اختصار التعامل مع مصطلحية السرديات الكلاسيكية في مرحلة ما بعدها من خلال ثلاث علاقات هي: التطوير، أو الاستبدال، أو الدحض. وضمن كل علاقة من هذه العلاقات نجد تصورات متعددة يعمل كل منها على تقديم مبررات عمله، ومسوغاته، وأسس اختلافه.

4. 1. التطوير: مصطلح السرد:

نبدأ أولا بتسجيل أن أغلب المصطلحات والمفاهيم التي تكرست إبان مرحلة السرديات الكلاسيكية كانت مهيأة لأن يعاد فيها التفكير لسبب يرتبط بالزمن، وبالعصر المعرفي. فما أنتج في حقبة، يتطلب تعديله في حقبة لاحقة، وإن لم يحصل له أي تغيير فمعنى ذلك أنه استبعد من دائرة الاهتمام، ولم تبق له أية قيمة في هذه الحقبة الجديدة. لذلك سنجد أن المصطلحات المفاتيح، والتي عليها تأسست السرديات ستكون محط العناية، وإعادة النظر. على رأس هذه المصطلحات سنجد: السرد.

لقد تأسست السرديات على النص الأدبي، المكتوب، وخاصة الرواية. لكن السرد، على المستوى النظري، كما عُرِّف في المرحلة البنيوية، كان قد اتخذ بعدا شموليا. إنه موجود في كل شيء، كما صرح بذلك رولان بارث في قولته المشهورة. لذلك نجد ماري لور ريان، وهي من بين أوائل الباحثين في السرد الذين انفتحوا على الرقميات، ترى ضرورة إعادة تحديد "السرد" ليكتسب معنى أكثر شمولا واتساعا، بحيث يهتم الباحثون به حيثما وجد. ولما كان السرد الروائي أحادي العلامة، أي أنه يستخدم وسيطا واحدا، والمقصود بذلك اللغة، فإن الضرورة تستدعي بروز "السرديات الوسائطية"[1] التي تسعى إلى فهم، وتفسير النصوص الثنائية الوسيط (النص والصورة)، أو المتعددة الوسائط (النص، الصورة، الحركة، الصوت، الموسيقى).

[1] . R,Marie -Laure, Om the theoretical Foundations of Transmedial Narratology, in,J.Ch.Meister (ed.). Narratology beyond Literary Criticism:Mediality, Desciplinarity.Berlin:De Gruyter, 2005.

نسجل الملاحظة نفسها بخصوص مفهوم السرد حيث ترى الباحثة سيلفي باطرون أن السرديات الكلاسيكية لم تهتم فقط بالسرد الأحادي العلامة، بل إنها حتى بخصوص هذا لم تعتن إلا بالسرد المكتوب، وأهملت السرد الشفاهي. وتطالب بالاهتمام أيضا بهذا النوع من السرد الذي تتعدد أنواعه. وسيمكن هذا التوسيع التحليل السردي من الانفتاح من جهة، على أجناس أخرى من الكلام أهملت في المرحلة الكلاسيكية، وسيتيح له، من جهة أخرى تطوير مكوناته وعناصره، مؤكدة أن التمييز بين السرود سيسهم في تجاوز ما ركزت عليه السرديات الكلاسيكية[1].

إن النقاش الاصطلاحي حول الكثير من المصطلحات مثل التبئير، والمناصات، والأصوات السردية وغيرها كان متمركزا حول الخصوصية اللغوية التي اشتغلت بها السرديات الكلاسيكية، وأن ضرورة التطوير تتطلب توسيعها وتطويرها لتتلاءم مع الوسائط المختلفة، من جهة، ومع الانفتاح على مختلف العلوم من جهة ثانية.

4. 2. الاستبدال: (وجهة النظر):

إذا كانت السرديات قد تأسست لتكون علما خاصا بتحليل السرد، تطويرا للدراسات الأدبية وتاريخها العريق، بهدف توجيهها وجهة مختلفة وجديدة نجد اللسانيين حين عملوا على تجاوز تحليل الجملة، وشرعوا في الاهتمام بتحليل الخطاب أمام "مسؤولية" تقديم لسانيات للسرد سواء كان كتابيا أو شفاهيا. ولما وجدوا أمامهم مصطلحات سردية مثل التبئير، ارتأوا ضرورة أن يستبدلوا به المفهوم الذي كان سائدا في المرحلة ما قبل المرحلة الكلاسيكية، لأن مفهوم "وجهة النظر" يتلاءم أكثر مع ما يريدونه، وما يمكن أن يطوروا به مفهوم التبئير، مسجلين عليه قصورا في التعامل مع ما يتعلق به في العمل السردي.

كرس ألان راباطيل[2] جهده الكبير في استعادة "وجهة النظر"، سواء في أطروحته الجامعية أو في مختلف دراساته وأبحاثه، منطلقا من أن مقاربة جيرار جنيت تنبني على الحدس، وهو يميز بين من يري؟ ومن يدرك ما يجري في القصة؟ منطلقا من السؤال: كيف تتحقق وجهة النظر في النص؟ وهل هناك وجهة نظر محددة؟

[1] . S.Patron, Les catégories narratologiques et la (non-)distinction oral-écrit dans la théorie narrative (narratologie et autres théories du récit de fiction), in, Alain Gignac, éd., Narrativité, oralité et performance, colloque international du Réseau de recherche Narratologie et Bible (RRENAB), 5 au 7 juin 2014, Université de Montréal, Peeters, 2018,P. 19-42

[2] . A. Rabatel, Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Limoges, Lambert-Lucas, coll. "Linguistique", 2009.

للجواب عن هذا السؤال يبين راباطيل أن العملية تستدعي تحوير المصطلح إلى وجهة النظر، والعمل على تحليلها من منظور تقني، بهدف الجواب عن السؤال الملائم للمعالجة، وهو: ما المؤشرات النصية الخالصة لوجهة النظر؟

إن التبئير عند جنيت، حسب توضيح راباطيل يركز على "موئل" ذات الإدراك، في حين تهتم وجهة النظر عنده بالتركيز على "ما هو مدرَك". ويستنتج الباحث أن المقاربتن، تبعا لذلك مختلفتان، وتستدعي وجهة النظر البحث في المؤشرات الثلاثة لوجهة النظر، من زاوية اللسانيات التفلظية والتفاعلية. وذلك ما عمل على تجسيده من خلال الانطلاق من المؤشرات النصية، في علاقتها بالأزمنة المختلفة، وبالحوارية.

4. 3. الدحض: سيلفي باطرون (الراوي):

إن أهم ما أنجز خلال المرحلة البنيوية في دراسة الأدب كان متعلقا بالسرد بعد أن فرضت الرواية نفسها نوعا سرديا جديدا منذ ظهورها. وكان لتغيير مسار البحث من المؤلف إلى النص، أن تم "تغييب" المؤلف، وليس لذلك من معنى سوى "تأجيل" التفكير فيه الآن لأنه عنصر أساسي في إنتاج النص السردي. وكان من نتائج هذا التغييب، أو التأجيل، أن طرح السؤال المركزي الجديد، وهو: من يحكي الرواية؟ أو من هو الذي يتكلم فيها؟ وكان من ثمة بروز مصطلح "الراوي". لقد طور جنيت مفهوم الراوي، وميز بين مختلف الصور التي يتحقق من خلالها، معطيا لكل منها مصطلحا خاصا. إن التمييز بين المؤلف والراوي كان ضروريا لتأسيس السرديات على خلفية علمية. ولم يكن الهدف منه إقصاء المؤلف، أو قتله، كما كان رائجا.

مع ما بعد السرديات الكلاسيكية صار السؤال حول الراوي في علاقته بالمؤلف مطروحا للنقاش، ولقد عقدت في ذلك مؤتمرات عالمية، وكتبت دراسات وكتب كثيرة، أقدم منها، على سبيل التمثيل الكتاب الذي أشرف عليه دروتي بيركه، وتيلمان كوب، تحت عنوان: المؤلف والراوي: مساهمات عبر تخصصية في نقاش السرديات[1].

إن النقاش المركزي الذي كان يتعلق بمصطلح الراوي، إلى جانب علاقاته بالشخصيات، وبالمستويات السردية، تَركَّز، بصورة خاصة حول ثنائية السرد بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب. وبرز من ثمة اتجاهان تكرسا في الحقبة التي صارت تعرف في تاريخ السرديات بـ"السرديات ما بعد الكلاسيكية"، حيث نجد أولهما، وهو الذي يسير وفق ما رسمته السرديات الكلاسيكية، ومن يسير على نهجها من الباحثين الجدد

[1]. Dorothee Birke and Tilmann Köppe (ed.),Author and Narrator Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate , de Gruyter,2015.

في السرديات، يؤكد أنه متى وجد عمل سردي فهناك راو، كيفما كان موقعه من السرد، أو الصورة التي يتخذها، وبغض النظر عن كون السرد جاء بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب. وهذا هو رأي أغلبية المشتغلين بالسرديات الكلاسيكية، وما بعدها.

أما الاتجاه الثاني، فيؤكد أن الراوي لا يوجد إلا في السرد بضمير المتكلم. أما في السرد بضمير الغائب فلا وجود له. وإذا كانت بذور هذا التصور عند آن بنفيلد (1982)، فإن سيلفي باطرون التي تبنت هذا التصور، وباتت تدافع عنه باستماتة في مختلف كتاباتها، بدءا من كتابيها عن الراوي، سواء في: "الراوي: مدخل إلى النظرية السردية"[1] (2009)، أو إعادة طبعه بعنوان جديد: "الراوي: قضية النظرية السردية"[2] (2016)، مع إضافة فصل جديد، أو في كتابها الذي أعطته عنوان: "موت الراوي ومقالات أخرى"[3] (2015)، تنتقد فيه السرديات الكلاسيكية من خلال التركيز على خاصة جيرار جنيت، وفي الوقت نفسه، تدافع عن تصور سردي مختلف عن السرديات، وإن كانت تدرجه في نطاق السرديات ما بعد الكلاسيكية.

5. على سبيل التركيب:

تتطور المصطلحية السردية وتغتني بالمجهودات التي تتأسس على خلفيتها أولا، وثانيا عن طريق تطويرها، أو تعديلها بما يتلاءم مع الموضوعات أو القضايا الجديدة التي يفرضها التطور، سواء على مستوى الأنواع السردية الجديدة، أو في علاقة مع تطور العلوم. وهذه الاجتهادات التي تحققت في المرحلة ما بعد الكلاسيكية بدورها قابلة للنقاش والتطوير، وإلا توقفت مسيرة البحث والاستكشاف الدائمة. ولكي يتحقق النقاش الخصب لا بد من فهم ما أنجز، وقراءته بتمعن، لفهم سياقاته وتوجهاته، ومقاصده. ولا بد في هذا النطاق من التفكير إبستيمولوجيا في مختلف القضايا التي طرحتها السرديات في مرحلة تشكلها أو تطورها. ولكي ننخرط، عربيا، في النقاش في هذه الأمور نحن مطالبون أولا بمواكبة ما يجري عالميا، والعمل على فهمه، واستيعابه بشكل جيد، وإلا بقينا بعداء عن السرديات، والتحليل السردي، نقادا يتعاملون مع منجزات هذا الاختصاص على أنه علبة أدوات.

---

[1] . S.Patron, Le Narrateur: Introduction à la théorie narrative , Armand Colin, 2009 .

[2] . S. Patron, Le Narrateur, un problème de théorie narrative, Lambert lucas 2016.

[3] . S. Patron, La mort du narrateur et autres essais, Lambert Lucas, 2015 .

منزلة الشعر من السرد

قراءة سياقية

أ.د. حسن محمد النعمي

أستاذ الدراسات العليا – جامعة الملك عبد العزيز

لو أردنا أن نلخص العلاقة بين الشعر والسرد في تراثنا العربي لقلنا إنها علاقةٌ مرتبكةٌ؛ وتعود إشكالية هذه العلاقة المرتبكة في تكوينها إلى ثلاثة أبعادٍ: دينيةٍ، وسياسيةٍ، وثقافيةٍ، وهذه الأبعاد متداخلة التأثير، متشعبة الحضور في سياق الثقافة العربية، بدءاً بمرجعية التصور، ومروراً بمكونات الإنتاج، وانتهاء بعملية التلقي، ورغم اختلاف حقول الاشتغال في هذه الأبعاد إلا أنها مارست دوراً مؤثراً في تحديد علاقة التجاور والتباعد بين الشعر والسرد.

وفي ظل هذه الأبعاد حظي الشعر بأفضلية النوع على السرد، وأعيد تأسيس منظورنا الثقافي والنقدي وفقاً لهذه المعادلة، ولعلَّ مقولة (الشعر ديوان العرب) إحدى المقولات التي كرست أفضلية الشعر على السرد، وفي المقابل تعود هذه المقولة لتنتصر للسرد في عهدنا الراهن، فيقال إن (الرواية ديوان العرب الجديد)، والإشكالية ليست بين النوعين، فتجاورهما حتميةٌ تاريخيةٌ لا تقبل الجدل، غير أن المشكلة هي مشكلة وعيٍ ثقافيٍ من ناحيةٍ، وتغليب نوعٍ على آخر من ناحيةٍ أخرى، ومن ثمَّ فإن تداخلهما الفني قائمٌ، وأما تجاورهما الثقافي فيبقى محلَّ تساؤلٍ، والمعطيات الثقافية تشير إلى أنَّ نزعة الانتصار للشعر كانت جنايةً على السرد؛ لتحلَّ به لعنة الإقصاء، التي وصلت ذروتها عند المسعودي حين أعلن أن نصوص (ألف ليلة وليلة) الأولى غثةٌ باردةٌ.

*****

وأودُّ أن أشير في البدء، أنني غير معنيٍّ بالحديث عن العلاقة بين الشعر والسرد من الداخل – من داخل النص – فهذا النوع من الدراسة درسٌ جماليٌّ بحتٌ، ولا أعتقد أن أحداً ينكره، ففي الشعر من السرد ما في السرد من الشعر كذلك، ونسب التَّجاور هنا قائمةٌ على خصوصيَّة النص، وظرفيَّة تكوينه الجمالي والمعرفي، وأمَّا ما أنا بصدد الحديث عنه هنا، فهو العلاقة المرتبكة بين الشعر والسرد في الفضاء الثقافي، خارج التكوين النصي للشعر والسرد، فالحديث، إذاً، صراع خطاباتٍ حول ظاهرتي الشعر والسرد في ثقافتنا العربية.

*****

ماذا يعني أن يكون ربعُ القرآن قصةً؟ وماذا يعني أن يقصيَ القرآنُ الشعرَ ويباعد بينهُ وبين الرَّسول ﷺ؟ وماذا يعني أن يقدم الرسول ﷺ القصة في حديثه بوصفها أحد أهم وسائل الخطاب النبوي؟ هل من دلالاتٍ يمكن التقاطها؟

لم يكن تبني القرآنِ القصةَ من ناحيةٍ، وإقصاءَ الشعر من ناحيةٍ ثانيةٍ، أمراً اعتيادياً، بل كان تبنياً ينمُّ عن حالة صراع مع قيمٍ ثقافيةٍ سائدةٍ، يمثل الشعر أبلغ رموزها، وأدواتها في الحرب على الدين الجديد، فهل من طبيعة الأشياء، والحال هذه، أن ننظر إلى القصة في القرآن على أنَّها مجرَّد تشكلٍ بيانيّ، وأن دلالتها الثَّقافية معدومةٌ خارج سياق القرآن؟ إن سؤالاً –كهذا– من شأنه أن ينبّه إلى أهميَّة القراءة السِّياقية؛ التي تربط بين النَّص والتكوينات الثقافيَّة الخارجيَّة، في محاولةٍ لكشف دلالةِ حضورِ النِّص في سياقه الأكبر؛ ولذلك فإنَّ النظر إلى القصة القرآنية بمعزلٍ عن محيطها الخارجيّ يلغي كثيراً من حيويَّة التفاعلات الاجتماعيَّة التي تشكلت حول القرآن، وخطاب القصة في مقابل الشعر إبَّان نزول القرآن كان أحد الخطابات الملائمة؛ لتأكيد رسالة القرآن الدينية والجمالية.

وتشغل القصة في القرآن حيّزاً مؤثراً في سياق الخطاب الدينيّ؛ من أجل تكوين مجتمعٍ ذي قيمٍ ثقافيةٍ جديدةٍ، فحضورها تجاوز كونه وسيلةً من وسائل الإبلاغ والتأثير والإمتاع – رغم أهمية هذه الوسائل؛ التي لا تخلو من عمقٍ نفسيّ وجماليّ – والنظر إلى القصة القرآنية، في ضوء البيئة الثقافية؛ التي توجَّهت إليها بالخطاب يكسب القضية أبعاداً أكثر عمقاً، مما يغدو معه البحث في السياقات المحيطة بظروف حضور القصة أمراً بالغ الدِّلالة، ولتكتمل دائرة الخطاب، لا بدَّ من تواصلٍ مع المتلقي، مستوعباً ظروف تكوينه الثقافيّ والاجتماعيّ، ومستشرفاً أفقاً أبعد من الرَّاهن، فهل استخدام القرآن السرد يحيل إلى حضورٍ خاصٍّ لهذا اللون في السياق الاجتماعي قبل نزول الوحي وأثناءه؟ أم هل هو سعيٌ إلى تأسيس سياقٍ ثقافيٍّ، وتشكيل ذائقةٍ ثقافيةٍ موازيةٍ للثقافة الشعرية التي عرفها العرب؟ ثم هل يضيف لنا هذا المنحى القرآني فهماً يعين على تفسير موقف القرآن من الشعر في غير موضعٍ؟ وهل يساعد ذلك على إعادة رسم العلاقة بين الشعر والسرد في سياق الثقافة العربية؟ هذه أسئلةٌ استدعاها الحضور القويُّ والمميز للقصة في القرآن؛ إذ يمكن أن نؤكد أن استخدام القرآن للقصة هو أحد أهم القضايا الفكرية والأسلوبية التي تحتاج إلى قراءةٍ فاحصةٍ.

سؤال الحضور بالنسبة إلى الشعر – في حياة العرب – سؤالُ قيمةٍ أكثر منه سؤال استفهامٍ، ذلك أن كلَّ ما راج في تراثنا من أقوالٍ يؤكِّد أن العرب أمةٌ شاعرةٌ، ليس في المستوى الإبداعي فحسب، بل في مستوى الاعتداد والعناية به، غير أنه يجدر بنا النظر في مستوى أهمية الشعر، من حيث وضعيته التاريخية والاجتماعية والمعرفية في حياة العرب، ولعلَّ مقولة عبد الله بن عباس تأتي بوصفها استهلالاً معرفياً لمقتضى العلاقة بين معرفتين دينيةٍ ودنيويةٍ، يقول ابن عباس: "إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله، فلم تعرفوه، فاطلبوه في أشعار العرب؛ فإن الشعر ديوان العرب"[1]

إن تعلق العرب بالشعر أمرٌ بينٌ لا يحتاج إلى برهانٍ، غير أن هذا التعلق قد طغى على فنٍ آخرَ لا يقل أهميةً لدى العرب، وهو السرد بكل أشكاله، فهل انصراف العرب عن السرد لمصلحة الشعر كان بسبب صعوبة نقل القصص وحفظها، أم بسبب ندرتها؟ إن صعوبة حفظ القصص ونقلها يمكن أن تكون سبباً مقنعاً إذا كانت الغاية منصبةً على النقل الحرفي للقصص، أما عن الندرة فهي تبدو مسألةً غير واقعيةٍ؛ ذلك أن القرآن عندما أقصى الشعر تبنَّى في الوقت نفسه القصة، وهذا التبني يؤكد رسوخ حضورها في حياة العرب بصرف النظر عن تعاطيها، أو تقديم الشعر في الأهمية، ولعلَّ استنطاق مقولة أبي عمرو بن العلاء: "ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير"[2]، ينفي مبدأ الندرة، فهذه المقولة جوهريةٌ من حيث تصويرها نوعية تراثنا الأدبي، وحجمه في فترة ما قبل الإسلام، وتنبع أهمية هذه المقولة كونها تحدِّد نمط الموروث بأنه علمٌ وشعرٌ، وعلى الرغم من حمل القدماء العلم في عبارة أبي عمرو بن العلاء على أنه حمولات المعرفة التي يحملها الشعر، فإن قراءة النص من منظور العلاقة بين الأنواع الأدبية يمكن أن يحمل العلم في العبارة على أنه كلُّ شيءٍ من فنون القول غير الشعر، كما أنَّ العلم في العبارة السابقة لا يقصد به ما عُرف عن العرب من طبابةٍ وفراسةٍ وقيافةٍ وغيرها مما يمكن أن نعدَّه من المعارف العقلية، فالعبارة تؤكد صراحةً على "قالت العرب"، وما دام أن القول يحتمل الشعر والنثر، فقد خصت العبارة الشعر بلفظه، أما النثر فبلفظ العلم؛ الذي تندرج تحته أشكال عدةٌ من خطابةٍ ومنافراتٍ ومناظرات ومفاخراتٍ وسجعِ كهانٍ وحكمٍ وأمثالٍ ووصايا وأخبارٍ ونوادرَ وأسمارٍ وقصص.

---

(1) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقزان، ج1، (بيروت، 1988)، ص 90.

(2) السيوطي. المزهر في علوم اللغة وأنواعها. شرح وتعليق محمد جاد المولى وآخرون، بيروت: المكتبة العصرية، 1986، (474/2).

حضر القرآنُ في بيئةٍ ثقافيةٍ تملك خطابين؛ شعري وسردي، وعلى الرَّغم من تسيُّد الشعر على خطاب السرد، فقد كانا يشكلان قطبين مختلفين في المعطيين الثقافي والاجتماعي، غير أنَّ مجيء القرآن غيَّر هذه المعادلة، حيث قرَّب القصة وأقصى الشعر، فقد نفى الشعر عنه بوصفه نوعاً، ولم يلغ حضوره بوصفه نصاً ثقافياً خارج السياق القرآني، وقد حاول القرآن في غير موضعٍ المباعدة بين خطابه وخطاب الشعر، حيث حرص على أن يقدِّم خطاباً مستقلاً له أدواته الخاصة، ووسائله المستقلة، في تأكيد حضور الرسالة المنوطة به، ومن يتأمل الآيات التي وردت حول الشعر والشعراء يجدها تؤكِّد حقيقة عدم استهجان الشعر من حيث هو شعرٌ، بل الغاية التأكيد على أن القرآنَ غيرُ الشعر، وأنَّ النبيَّ ﷺ غيرُ الشعراء، كما أنَّه ليس بكاهنٍ ولا مجنونٍ ولا ساحرٍ، وهي صفات ردَّدها المشركون في وصف الرسول ﷺ، والقرآن لم يكن عند نزوله يسعى إلى إحداث قطيعةٍ معرفيةٍ وثقافيةٍ مع تراث العرب قبل الإسلام، وإنما الغاية كانت تأسيس ثقافةٍ موازيةٍ من ضمن أدواتها السرد، وهو ما يجعل القصص في القرآن يحضر بصفته نوعاً جمالياً ومعرفياً.

وحضور القصة في القرآن بهذه الغزارة، وهذا التنوع السردي يمكن أن نقرأه من الناحية الثقافية على أنَّه معادلٌ موضوعيٌّ للشعر، لقد علم الصحابة موقف القرآن من الشعر، لكنهم أرادوا أن يتبينوا موقفه من القصة، فبادروا إلى سؤال الرسول ﷺ عن قولٍ دون القرآن وفوقَ الحديث، فأنزل الله "نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنِ القَصَصِ..." (سورة يوسف الآية 3). العرب أمةٌ أحبَّت الشعرَ، فهو فنُّها الأول، وديوانها كما قال ابن عباس، وليس بوسعهم أن يسلُوهُ أولاً، كما أنه ليس بوسعهم أن يتشاغلوا به عن القرآن ثانياً، وهو ما دعا ابن سلامٍ الجمحيّ إلى الإشارة إلى أنَّ العرب تشاغلت بالدين والجهاد عن الشعر.

****

ورغم هذه الحمولات الدينية التي تقف خلف القصة، وما يمكن أن تمليه هذه الحمولات على المجتمع من تقديرٍ مفترضٍ للاهتمام بحركة النوع القصصي، فإن جدلية التاريخ مع الدين تثبت حضورها في تبنى الأكثر تأثيراً في صياغة أيّ مشروعٍ ثقافيٍّ، ورغم أن القرآن قد انتصر للقصة وأعلى من شأنها، فإن الانصراف عن السرد قد وقع، فلماذا؟

الانصراف هنا في مقابل الإقبال، انصرافٌ عن القصة، وإقبالٌ على الشعر، انصرافٌ معناه عدم الاشتغال على القصة من الناحيتين النقدية والتاريخية، وإقبالٌ على الشعر بكامل الأدوات المعرفية، واللغوية، والجهود العلمية؛ لدراسة الشعر والعناية به. والمتتبع للحركة العلمية النقدية لا يجد ما يغيِّر هذه الفرضية، إلا إذا اعتبرنا كتاباً واحداً هو كتاب (القصَّاص والمذكِّرين) لابن الجوزي كتاباً في نقد القصة، وفي الحقيقة،

هو كتابٌ وصفيٌّ تصنيفيٌّ لا يخلو من الخلط في المفاهيم بين الوعظ والذكر والقص، ولمزيد من الاحتراز يمكن أن نعدَّ بعض الآراء المتفرقة في كتب الأدب باباً من أبواب النظر في القصة، لكنها على قلتها لا تؤدي الدور المطلوب لإبراز جماليات التراث السردي، فقد ظلَّت نصوص السرد بما فيها؛ كليلة ودمنة، والمقامات، والرحلات، وألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، وغيرها، تنمو دون تأصيلٍ معرفيٍّ أو نقديٍّ على مدى تاريخ الأدب العربي القديم.

ولعل أمر الانصراف النقدي والفكري عن الاهتمام بالسرد في تراثنا، والانحياز إلى الشعر دراسةً وفناً من أعقد المشكلات التي يمكن الخوض فيها؛ لتداخل الأسباب وتعددها، ففي المسار الديني، ظهرت خطورة القص في لحظة بدء جمع الحديث الشريف؛ الذي تزامن مع تكاثر القصاص في العصر الأموي، وأوائل العصر العباسي، فقد كثر الوعَّاظ والمذكِّرون الذين كانوا يستخدمون القصص في الترغيب والترهيب بأحاديث موضوعةٍ في الغالب، مما حمل الخلفاء والفقهاء على التصدي لهذه الظاهرة، فهذا عليٌّ بن أبي طالب –رضى الله عنه– يسأل زرعة القاصَّ الذي اشتهر بالقص في الكوفة: علام ثبات الدين؟ فلما تأكد من علمه بالأمور الشرعية سمح له بالقص، وهذه أم أبي حنيفة تسأل ابنها أن يحملها إلى أحد القصَّاص لتستفتيه في أمر يخصُّها، فقال لها: "أنا صاحب الفتوى في العراق، هل لي أن أفتيك؟"، فأصرَّت عليه، فحملها أبو حنيفة براً بها إلى ذلك القاص، وتقتنع بما قاله القاص لها، كما عُرف عن أحمد بن حنبل تصديه لظاهرة القصَّاص حيث يقول: "ما أحوجنا إلى قاصٍّ صدوقٍ"[1]، ويقول أيضاً "ما أكذب القصَّاصَ والسُؤَّال"، وبعد ذلك يأمر الخليفة العباسي المعتضد بالله بمنع القصاص؛ الذين انتشروا في بغداد من القص في الجوامع والطرقات، بعد أن رأى العامة تلتف حولهم وتتقرب منهم، فهل الخليفة كان يخشى التأثير السياسي لهؤلاء القصاص، أم أن سطوة المؤسسة الدينية كانت نافذةً بحيث دفعت الخليفة إلى إصدار أوامره لمنع القصاص؟ أم أن انفصام ثقافة النخبة عن العامة أتاحت لهؤلاء القصاص أن يحددوا جمهورهم المستهدف؟ أم إلى الدور التعويضي الذي تلعبه القصة في نفوس العامة؟ هذه أسئلةٌ ينبغي أن تحضر عند مقاربة العلاقة المرتبكة بين الشعر والسرد في تراثنا.

وفي مقابل التضييق على القصاص، كان الشعراء يستقبلون في المحافل وتفتح لهم أبواب البلاط، ويُحتفى بهم ويُكرمون، ولم يجد الشعراء نهياً ولا أمراً بعدم القول في أي أمرٍ يرونه مناسباً للقول، فقد تعددت تجارب الشعراء حتى تجاوزت المسموح الديني كما في شعر أبي نواس وبشار بن برد ومسلم بن الوليد وغيرهم،

(1) ابن الجوزي، تلبيس إبليس. بيروت: دار الفكر، 2001، ص134.

لقد تبلور ما يشبه الموقف الجماعي بين الديني والسياسي والثقافي على التماهي مع الشعر، والتصدي في الوقت نفسه لظاهرة نمو الفنون السردية، وقد يُحتجُّ بالمقامة والاهتمام بها، غير أن أمر المقامة لم يؤخذ من زاويةٍ سرديةٍ، بل من زاويةٍ لغويةٍ بلاغيةٍ، فهي في ذلك أقربُ إلى الدرس النقدي الذي حظى به الشعر، وعندما استقبلت المقامة استقبلت على أنها نص لغوي باذخ ينطوي على حكايات ساخرة، وليست من ثمَّ من أدب الخاصة، وهذه النظرة الطبقية إلى الفنون تضخَّمت حتى فجَّرت العامة نصها الخالد (ألف ليلة وليلة)، فسخرت من الخاصة أيما سخريةٍ، ومن يعود إلى الليالي يلحظ اهتمامها المثير بانتهاك معاقل الخاصة؛ المتمثلة في بلاط الخلفاء، ويلحظ أيضاً الانتصار غير المسبوق للمرأة في تراثنا، وهي متلازمة أخرى بين قمع السرد وقمع المرأة، ولعل كتاب بلاغات النساء لابن طيفور قد جسد هذه اللعبة الطبقية عندما جمع أقاصيص تنتصر فيها المرأة على حساب الرجل، وليس أي رجلٍ، بل الخليفة رمز السلطة في أعلى مستوياتها.

لقد كان خطابنا الثقافي منقسماً إلى خطابين متضادين: خطابٌ نخبويٌّ، وآخر شعبويّ، احتضن الخطاب النخبويُّ الشعر، ووظَّفه لخدمة سياقاته السياسية والاجتماعية، فكان حاضراً ومواكباً لاحتفالات البلاط السياسي، والمحافل الاجتماعية الكبرى، أما الخطاب الشعبوي فقد استغل الإمكانات السردية لمواجهة السلطة، وما (كليلة ودمنة)، ونصوص المقامات، وألف ليلة وليلة وغيرها إلا أمثلة على مقاومة النخبوي ساسياً واجتماعياً. فهل يمكن أن نتكيف مع هذه الفرضية؟

بمراجعة العديد من الأدبيات والمقولات والملاحظات في سياق نشوء وتطور الأدب العربي شعراً وسرداً، يجب أن نحرِّر أمراً في غاية الأهمية، يضاف إلى إشكالية ازدواجية الخطاب الثقافي، وهذا الأمر يتعلق بالناحية المصطلحية، فإذا كان الشعر قد تحدد بمصطلحه قديماً وحديثاً، واستقرَّ هذا المصطلح حتى في الخطاب القرآني، فإن من معضلات السرد في تراثنا العربي غياب المصطلح الذي يجمع شتات الفنون السردية (من حكايةٍ ونادرةٍ وطرفةٍ ومقامة ومثل وغيرها) تحت اسم جامع يحدد هويتها في مقابل الشعر، وإنَّ عدم ربط الفنون السردية في سياقٍ يجمعها أضعف من شخصيتها أمام الشعر المستقل باسمه، الجامع لشخصيته.

فالنثر (المصطلح) الذي استخدم بدلا من السرد تتداخل فيه أنواع أخرى غير الفنون القصصية، فالخطابة والمنافرات والمفاخرات وسجع الكهان، وبعد ذلك كل الكتابات النثرية في علوم العربية والنقد والتاريخ والتفسير وغيرها تحشر في هذا المصطلح، وهو ما تنبه إليه النقاد العرب في مطلع القرن العشرين، وخاصةً زكي مبارك وطه حسين، عندما أطلقوا مصطلح النثر الفني لتمييز الفنون الحكائية عن غيرها من

أشكال النثر، ورغم أن هذا المصطلح يعد تحولاً جاداً في النظر إلى مفهوم الفنون السردية، إلا أنه ما يزال قاصراً عن تحديد الهوية السردية للفنون الحكائية الخصبة بجمالياتها والغنية بمدلولاتها. غير أن هذا المصطلح لم يكن كافياً؛ ليدل على سردية النص، فهذا الدكتور علي الراعي يضع رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل في خانةٍ وسطٍ بين الرواية والنثر الفني1، ففي نظره لم ترق رواية (زينب) لفن السرد الروائي، لكنها نثرٌ فنيٌّ يرتقي عن النثر العادي، ولم يتم تجاوز هذه الإشكالية المصطلحية إلا في أواخر السبعينات الميلادية من القرن الماضي، عندما تمت الاستفادة من التحولات النظرية السردية في الغرب، وأصبح مصطلح (السرد) هو السائد في تعريف الفنون السردية المختلفة تراثيةً كانت أم عصريةً.

إن المحطات السردية الضخمة التي أنتجها الأدب العربي مثل كليلة ودمنة، والبخلاء، والمقامات، ورسالة الغفران، ورسالة التوابع والزوابع، وأدب الرحلات، وألف ليلة وليلة، والسير الشعبية على اختلاف أنواعها، بالإضافة إلى قصة مجنون ليلى التي تعددت روايتها في الكثير من المصادر –ولعل أشهرها ما رواه صاحب الأغاني– كل هذه المحطات استقبلت متفرقةً بوصفها إنتاج أفراد لا ظاهرةً متماسكةً تنمو باتجاه أفقٍ سرديٍّ متعاظم النمو والازدهار؛ الذي بلغ ذروته في (ألف ليلة وليلة). السؤال: ما مسؤولية الدور النقدي الذي كرَّس اهتمامه بظاهرة الشعر شرحاً وتمحيصاً وتبويباً وتصنيفاً؟ وفي المقابل، ظلَّ الجهد السردي ينمو بعيداً عن دوائر التأثير الثقافي، فلم يدرس ولم يصنف ولم يبوب؟

هنا ظهر حجم المشكلة، فعندما استفاق العرب في عصر النهضة في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فتشوا عن تراثهم القصصي، فوجدوه مهملاً، لم تبنَ مساراته بالتوازي مع الشعر، لقد وقع الارتباك عند رواد النهضة المشتغلين بالكتابة القصصية من أمثال ناصيف اليازجي وأحمد فارس الشدياق، فقلةٌ من الكتاب رأت ضرورة الاشتغال على المنجز السردي القديم، لكن أين هو؟ لم يجدوا سوى المقامة التي كان لها شخصية مميزة، بوصفها نصاً يمكن أن يحتذى، ومع ذلك، لم يكن الأمر مقنعاً ومشجعاً، فالتفتوا إلى السرد القادم من الغرب في شكل الرواية والقصة القصيرة التي كانت حاضرةً في الترجمات الكثيرة. وفي هذه اللحظة استشعر محمد المويلحي ضرورة الإفادة من الشكلين العربي والغربي معاً، فقدَّم مغامرةً روائيةً ذكيةً بعنوان (حديث عيسى بن هشام) حاول فيها أن يجمع بين شكلين، المقامة في شكلها الثنائي (الراوي والبطل)، والرواية المنفتحة في أفقها الزمني، وفي حركتها وإيقاعها الذي يقترب من نبض الواقع، لكن هذه التجربة لم يُستفد من فكرتها إلا في أواخر الستينيات عندما بدأ جمال الغيطاني، ونجيب محفوظ، وواسيني

(1) الراعي، علي. زينب بين الرواية والنثر الفني. القاهرة: دار الشروق، 1975.

الأعرج، وغيرهم القيام بمهمة استلهام التراث السردي، لكن هذه المرة بوعيٍ قوميٍ وجماليٍ: قوميٍ؛ لتزامن هذه التجربة مع المد الوحدوي والقومي الذي سعى لإعادة تأسيس التراث القومي، وجماليٍّ؛ لما في هذه التجربة من غنىً جماليٍ وإنساني. إن من يقرأ روايات الغيطاني يدرك الكنوز السردية الهائلة؛ التي يحفل بها التراث السردي التي ظلت غائبةً أو مغيبةً لأسبابٍ كثيرةٍ.

أريد أن أختم هنا بملاحظةٍ تستحقُّ أن نتوقف أمامها، ولعلَّها تلخص أزمة العلاقة بين الشعر والسرد. ألاحظ أن هناك علاقةً بين الانتصار والشعر، وعلاقةً أخرى بين السرد والهزيمة! الأمر ليس لغزاً كما يبدو، بل ملاحظةً أرى أنها جديرةٌ بالنظر. فعلى مدى قرونٍ تمتَّع الشعر بمنزلةٍ رفيعةٍ، لكنَّ ذلك كان ارتباطاً بحال الأمة المنتصرة عسكريا وسياسياً، المتماسكة حضارياً وإنسانياً، فكان الشعر حاضراً؛ لاستثمار حالة الانتصار هذه، فحضر في المعارك، والحروب، وفي الجدل السياسي، وفي بلاط الخلفاء، وعندما فقدت الأمة زهوها وانتصارها انحسر دور الشعر المتباهي بالانتصار؛ ليأتي دور السرد معوضاً الانكسار بالحضور، وتغذية الوجدان العام؛ الذي لم يعد للشعر فيه الدور الفاعل وفي الأثر: "أن بني إسرائيل لما هلكوا قصوا"[1]، فلم تنتشر قصص بني إسرائيل إلا في حال شتاتهم وضعفهم؛ فهو أمرٌ يكاد يكون لازمةً بين فنون السرد والهزيمة، مثلما الأمر بين الشعر والانتصار.

كلُّ الفنون السردية العظيمة مثل ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية ظهرت في العصور العربية المتأخرة في وقت انكسار الأمة، وضعفها، وتمزق مركزيتها، وغاب الشعر الذي فقد روح الانتصار في الأمة، وتحول إلى ألغازٍ وإخوانيات، وتقلصت روح الإبداع والابتكار. ورغم وجود استثناءاتٍ هنا وهناك، فإنها لا تغيّر المعطى العام الذي يؤكد ضعف الشعر وازدهار السرديات منذ القرن السادس عشر الميلادي حتى مطلع القرن العشرين بعد حركة إحياء الشعر، وعليه يمكن أن نقول إن الشعر للانتصار والسرد للهزيمة، أي أن الشعر حضر بعنفوان أكبر في عصور انتصار الأمة وحيويتها، ولما ضعف حال الأمة جاءت السرديات؛ لتؤسس خطاب ما ينبغي أن يكون وليس ما هو كائنٌ، وهو خطابٌ يعزّز القيم المعنوية في غياب حالة الانتصار، فمن يقرأ سيرة عنترة يلحظ اتحاد الشعوب تحت رايةٍ واحدةٍ، وهو تعبيرٌ رمزيٌّ يعوّض غياب الوحدة والقوة في حال الأمة. فظهور السير الشعبية وألف ليلة وليلة وغيرها من السرديات الشعبية في العصور المتأخرة دلالة على المنحى التعويضي في غياب خطاب الشعر الذي بهت في فترة عصور الانحطاط لأسباب مختلفة منها انقطاع الصلة بين الشاعر والحاكم.

---

(1) الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة، 246/4.

ولأن واقعنا الرَّاهن مازال يغرق في الضعف والفرقة والتنافس، فلا صوت يعلو فوق صوت السرديات المقروءة، والمرئية كالدراما التلفزيونية. فالزمن زمن الرواية كما أشار إلى ذلك نجيب محفوظ عندما قال إن "الرواية شعر الدنيا الجديدة"1، ومن بعده الناقد جابر عصفور الذي يرى أن الزمن زمن الرواية2. والشواهد أبلغ من شهادات النقاد والكتاب، فالرواية حاضرةٌ على مستوى الإبداع والتلقي والنقد بمعايير غير مسبوقةٍ. وما قولي إن الشعر للانتصار والسرد للهزيمة إلا محاولة لتبرير القول بأن هذا الزمن زمن الرواية، وربط هذا القول بواقع الشعر وتاريخه.

هل لأنَّ هناك إدراكاً متأخراً لأهمية السرد فاحتلَّ الصدارة، أم هي حتميةُ التاريخ تفرض فنونها وأجناسها؟ إنَّ الحضور لا يقاس بالكم، لكن يقاس بالتأثير؛ وبهذا المعنى، تحتلُّ الرواية –على وجه الخصوص– صدارة القول الأدبي، متمكنةً من القراء بدرجاتٍ مقروئيةٍ غير مسبوقةٍ.

أما القول بتفوق الرواية على الشعر، فهو قولٌ قادمٌ من سنوات الاحباط التي عانى منها السرد، قولٌ يتغافلُ عن الاشتراطات المعرفية، والحتميات التاريخية، التي بُنيت عليها العلاقة الفكرية بين الشعر والسرد، فحضور الرواية بهذا الزخم ليس موتاً في المقابل للشعر، بل إشكالية الشعر في ذاته لا في غيره.

هل هذه الظاهرة، ظاهرة التنافر لا التجاور بين الشعر والسرد ظاهرةٌ طبيعية؟ مرةً أخرى أعتقد أننا أمام مكتسبين يجب الاهتمام بهما معاً، ورغم أن حضور السرد، وقوة تأثيره ونفوذه، أمرٌ حتميٌّ، وليس ناتجَ وعيٍ أو تحولٍ في الذهنية النخبوية، فهناك من لا يزال ينظر بعين النقص للفنون السردية من باب الاستعلاء أحياناً، كون السرد ارتبط في أذهانهم باللهو والهزل، وبالعامة لا الخاصة. كما أن تراجع الشعر يعود ربما إلى انفصاله عن الفواعل الاجتماعية، وانفتاحه على تجارب غربية منها قصيدة النثر التي سجلت الصدمة وبقيت محدودة التأثير.

(1) جريدة عكاظ، https://www.okaz.com.sa/article/42092

(2) مجلة البيان، الكويت https://www.albayan.ae/five-senses/culture/2011-12-28-1.1562897

السرديّات الحديثة:

من النصّي إلى عبر الوسائطي (الترانسميدي)

أ.د. محمّد القاضي

أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والفنون والإنسانيات – جامعة منوبة – تونس

الملخّص:

لا مراء في أن السرديات شهدت ولادتها الأولى في أحضان الأدب بمعناه الواسع، وهو مجال تدخل فيه الحكاية الشعبية (بروب) والأسطورة (ليفي ستروس ودوميزيل) والأشكال الوجيزة (يولس) والمسرح (سوريو) والرواية (تودوروف وجينيت)... غير أن نظرية القصة سرعان ما توسعت دائرتها وصارت تتطلع إلى مجاوزة المدونة الأدبية لتشمل منتجات ثقافية متنوعة، وحقولا إبداعية جديدة، ووسائط مبتكرة غير الوسائط التقليدية. فبدأت السرديات تنفتح على السينما والصور المتحركة وأشكال الموضة والهندسة المعمارية... واتسع طموحها لتصبح نظرية عامة ليس الأدب إلا جزءا يسيرا من شواغلها.

وتهدف هذه الورقة إلى رصد التحول الكبير الذي قطعته السرديات من المرحلة الأولى التي وصفت بالكلاسيكية إلى مرحلة جديدة تعددت صفاتها بين حديثة وما بعد حديثة ومتعددة التخصصات وبينية، مرورا بالسرديات الطبية والنفسانية والأنثروبولوجية...

كما تطرح سؤالا يتعلق بالرهانات المستقبلية للسرديات: هل خرجت من دائرة الأدب إلى دائرة الثقافة؟ وهل استقطبتها المعارف الجديدة أم أنها هي التي استدرجت تلك المعارف وصهرتها في بوتقتها؟ وبعبارة أخرى: ما الموقع الإبيستيمولوجي الجديد الذي تتنزل فيه السرديات؟ وما آفاقه المعرفية ورهاناته الثقافية؟

السرديّات الحديثة:

من النصّي إلى عبر الوسائطي (الترانسميدي)

ارتبطت السرديّات بوصفها علما يهتمّ بدراسة القصص بمرحلة قريبة العهد منا نسبيا تمتدّ من منتصف الستينيات إلى منتصف السبعينيات من القرن العشرين. وهي فترة سطع فيها نجم البنيويّة التي قلبت آنئذ الموازين في عدد من المجالات كالأدب واللسانيات وعلم الإناسة (الأنثروبولوجيا) والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، وكان أنصارها يجعلون وكدهم الظفرَ بالبنية التي تنشئها العلامات اللغوية، مركزين على الدراسة الآنية المحايثة، ومنصرفين عن المنظور التاريخي وعن العوامل الخارجة عن الأثر.

ولئن كانت القصص ضاربة في عمق التاريخ الإنساني، خارقة للحضارات والأجناس والثقافات، فإنّ العلم الذي انكبّ على دراسة تلك المنتجات السردية بمختلف أنواعها وأجناسها تأخر في الظهور، حتى إنّ اسمه: "نارّاتولوجي" (Narratology / Narratologie)، الذي يعني حرفيا علم السرد أو علم القصّ واصطلح عليه بعد لأي في اللغة العربيّة باسم السرديات، لم يظهر إلا سنة 1969 في فرنسا تحديدا، ويعود الفضل فيه إلى الباحث الفرنسي البلغاري الأصل تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov).

وعلى الرغم من حداثة هذا العلم، والتراكم السريع الذي حصل فيه، وغزارة المصنفات التي أُلّفت في سياقه، وكثرة الأعلام الذين أبدوا اهتماما به وحرصا على تطويره، ودخوله كبريات الجامعات ومراكز البحث العالميّة، فإنّ أصواتا كثيرة أخذت تتصاعد منذ سنوات قليلة معلنة أنه يعيش سنواته الأخيرة وأنه يُحتضَر. ويذهب بعضهم إلى أن السرديات مرّت بطورين رئيسين هما، بعبارة جيرالد برنس (Gerald Prince)، السرديات الكلاسيكية والسرديات ما بعد الكلاسيكية.[1]

إنّ السؤال الذي يطرح اليوم هو: هل إنّ السرديات تعيش حقا أيامها الأخيرة؟ وهل كانت تلك الطفرة النظرية والتطبيقية للدراسات السردية خيالا عابرا آن له أن يدخل التاريخ بوصفه دُرْجةً وسمت الفكر الغربي في طور محدَّد، وما لبثت أن انطفأت جذوتها وأصبحت طللا دارسا لا نقف أمامه إلا للاعتبار واستخلاص الدروس؟

ومحاولة للوقوف على جواب عن هذا السؤال رأينا أن ننطلق من نظرة سريعة نلقيها على مكاسب السرديات التقليدية أو الكلاسيكية، ونحاول فهم المأزق الذي واجهته، ومن شأن هذا أن يمهّد لنا الحديث عن السرديات الحديثة وأبرز مداراتها، وصولا إلى السرديات عبر الوسائطية أو الترانسميدية

---

[1] Narratologie classique et narratologie post-classique », « Prince, Gerald,
على الرابط: http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html,gr

(narratologie transmediale)، ونختم بالنظر في الرهانات المستقبلية التي تواجه السرديات، لنتحسس عددا من الصوى الكبرى التي ترسم ملامح السرديات القادمة.

١– مكاسب السرديات التقليدية وحدودها:

عندما نتحدث عن السرديات القديمة أو الكلاسيكية يرتدّ الذهن إلى تلك الحركة التي وُلدت في فرنسا في العقد السادس من القرن العشرين وكان من أعلامها جيرار جونات (Gerard Genette) ورولان بارت (Roland Barthes) وكلود بريمون (Claude Bremond) وتزفيتان تودوروف، وكانت تنهل أساسا من التيار البنيوي. لقد وضع هؤلاء الباحثون نصب أعينهم الخروجَ من عباءة التحليل التاريخي الذي هيمن على النقد الجامعي خصوصا، واستلهامَ المنهج البنيوي في دراسة النصوص الأدبية عامة والسردية على وجه الخصوص. فأصبح همُّهم استنباطَ نظريّة للقصة تقوم على تحديدِ الوحدات التي يقوم عليها القصّ وتَبَيُّنِ قوانين اشتغالها في مستويات مختلفة من البنى التي تخضع لها النصوص.

كان مدار اهتمام السرديات التقليدية أو البنيوية على الآليات والبنى السردية التي يتشكل اعتمادا عليها النص السردي. وقد استطاعت في حيز زمني محدود أن تضع بين أيدي الباحثين والمتعلمين مجموعة متكاملة من المفاهيم والأدوات التي تمكّنهم من استخلاص مقوّمات السرد وطرائق بنائه. وشيئا فشيئا، تحوّلت السرديات مجالا معرفيا لا يمكن التغاضي عنه، وأخذت تفرض وجودها بوصفها تخصصا رئيسا يهتم بالسرد سواء منه الأدبي، مكتوبا وشفويا، أو غير الأدبي، على غرار ما نجده في ضروب أخرى من الخطاب كالخطاب التاريخي والفلسفي الاجتماعي والأنثروبولوجي والقضائي...

غير أن بحر السرديات كأنما بدأ ينضب. وبدا كأنما هي أكملت مهمتها ووضعت دستورها ولم يعد أمامها من إضافة نوعية ممكنة. فقد شحذت أدواتها ولم يبق على المهتمين بهذا الحقل إلا أن يحسنوا استخدامها. وهذا ما أدى في كثير من الحالات إلى التساؤل عن الآفاق النظرية للسرديات، وهل ما زالت الإضافة العلمية فيها ممكنة أم إنّ الجهاز النظري اكتمل ولم يبق إلا إجراؤه على النصوص. كما طُرِحَت تساؤلات عن جدوى السرديات، التي حدث لها تقريبا ما حدث في الأزمنة الخوالي للبلاغة التي تحجرت بمرور الأيام واختُزِلت في عدد من القواعد والقوالب التي تُطبَّق على النصوص لوصف عناصرها وضبط شبكة العلاقات التي تقوم بينها.

غير أنّ من أكثر المآخذ على السرديات الكلاسيكية أنّ مجالها انحصرَ في حيّز الأدب، وبقيت على هامش التحولات التقنية الكبرى، تلك التحولات التي غيّرت المشهد التواصلي في العالم المعاصر، ولم تعد

مقتصرة على كونها وسيطا محايدا، بل أحدثت هزة عنيفة في مفهوم الإبداع والثقافة ووظائفهما. إنّ هذا التحدّي المتنامي الذي واجهته السرديات الكلاسيكية كشف عن ضيق أفقها في طورها الأول، ووضعها أمام خيارين: إما أن تبقى رهينة التصور التقليدي منحصرة في القصص الأدبية، وإما أن تنفتح على هذا الواقع الجديد المعقّد وتسعى إلى تطوير أدواتها وأهدافها حتى تتمكن من مواكبته ومن إثبات قدرتها على الإحاطة به. وفي هذا المعنى تقول ماري لور رايان (Marie-Laure Ryan) في مقال لها عنوانه "السرديات والعلوم العرفانيّة: علاقة إشكالية": "في الوقت الذي كانت فيه السرديات في طورها الكلاسيكي منكبّة بوجه خاص على التخييل الأدبي، ولم يكن يميزها من النقد الأدبي إلا اهتمامها بالمسائل العامة بدل المسائل الخاصة، تَصوّرتْ في طورها ما بعد الكلاسيكي الحكايةَ بوصفها نمطا من الدلالة يمكنه أن يتجلّى من خلال عدد كبير من الوسائط وأجناس الخطاب"[1]. وبهذا تمت زحزحة اهتمام السرديات من النص الأدبي المنجز إلى حيّز الدلالة السردية.

على أنه لا ينبغي لنا أن نعتقد أن بين السرديات التقليدية والسرديات الحديثة قطيعة جوهرية تامة. فالعنصر الجامع بينهما هو الاهتمام بالسرد أو بالقص. وإنما الفرق بحسب جيرالد برنس، في دراسته عن "السرديات الكلاسيكية و/أو ما بعد الكلاسيكية"، في مراكز الاهتمام وفي حدود التحليل وأهدافه، يقول: "إنّ السرديات ما بعد الكلاسيكية تطرح الأسئلة التي كانت تطرحها السرديات الكلاسيكية: ما القصة (في مقابل ما ليس بقصة)؟ فيم تتمثل السردية؟ وأيضا ما الذي يزيد فيها أو يُنقِص منها، ما الذي يؤثّر في طبيعتها ودرجتها أو حتى ما الذي يجعل قصة يمكن أن تُروَى؟ غير أن السرديات ما بعد الكلاسيكية تطرح أيضا أسئلة أخرى: عن العلاقة بين البنية السردية والشكل السيميائي، وعن تفاعلهما مع الموسوعة (معرفة العالم)، عن وظيفة القصة لا فقط عن اشتغالها، عما تدلّ عليه هذه القصة أو تلك لا فقط عن الطريقة التي تدل بها كل القصص، عن حركية السرد، والقصة من حيث هي سيرورة أو إنتاج لا فقط من حيث هي نتاج، عن تأثير السياق ووسائل التعبير، عن دور المتلقي، إنها تطرح أسئلة تتعلق بتاريخ القصة بقدر ما تتعلق بنسقها، وتتعلق بالقصص سواء في تطورها أو في آنيّتها، وهلمّ جرا".[2]

---

[1] Ryan, Marie-Laure, « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique », in *Cahiers de Narratologie*, n° 28, 2015.
على الرابط: http://journals.openedition.org/narratologie/7171

[2] Prince, Gerald, « Classical and/or Postclassical Narratology », in *Esprit Créateur*, n°48 (2), 2008, p. 115-123.
على الرابط: http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html

ومعنى هذا أن المنهج البنيوي الذي فيه وُلدت السرديات التقليدية قضى عليها بأن تكون مجرد آلة لتشريح النص السردي للوقوف على مقوماته التي لا يختص بها من حيث هو نص فريد بل من حيث هو سرد تشده إلى النصوص السردية الأخرى سمات مشتركة. وهذا الهاجس أخذ في التفتّت ابتداء من ظهور جمالية التلقي مع مدرسة كونتانس (Constance) التي كانت مسمارا في نعش البنيوية. ومع تكاثر المآخذ على البنيوية، بدأت السرديات الكلاسيكية تفقد مستندها النظري، وتنطوي على نفسها لتصبح مجرد حزمة من الأدوات التي تُستدعَى لوصف نص سردي ما، وردِّ خصائصه إلى عدد من المقولات العامة، أو إدراج آلياته في عدد من الأصناف المسبقة.

فهل معنى ذلك أن السرديات انتهت حقا بوصفها مجالا بحثيا أكاديميا قادرا على طرح الأسئلة واقتراح أجوبة عنها، وهل أدركت فعلا سنَّ الشيخوخة؟ لعلنا نظفر بعناصر للإجابة عن هذا السؤال في دراسة نشرها في الآونة الأخيرة الباحث رافائيل باروني (Raphael Baroni) بعنوان لا يخلو من إثارة وتشويق، هو: " إمبراطورية السرديات تحدياتها ونقائصها". وهو يقدّم في هذا البحث صورة متناقضة عن السرديات: إذ هي من جهة على شفا الاضمحلال، ومن جهة أخرى تكتسي هيئة الإمبراطورية الباذخة، فهي تبدو اليوم وكأنها تلفظ أنفاسها الأخيرة نسبيا، ولكنّ حقل تطبيقها لا يفتأ يتّسع، وجدواها تتّضح، يقول: "إن الحديث عن "إمبراطورية" السرديات في السياق الحالي قد يُعَدُّ بالتأكيد هرطقة أو مفارقة تاريخيّة إذ إن هذا الحقل البحثي الذي شهد أوج مجده خلال "اللحظة البنيوية" حوالي السنوات 1965-1975 يبدو أنه انحسر في متاهات الدُّرْجات الأكاديمية، كما لو كان أرضا مهجورة لا تُزار إلا في إطار رحلة على قارب يمخر نهر تاريخ الأفكار [...] وإن كانت السرديات ما تزال تملك أرضا فإنها لا يمكن أن تكون إلا محمية أو دار رعاية تقعان في خزائن أقسام الأدب التي أصبحت هي نفسها في النزع الأخير".[1]

وإزاء هذه النظرة السوداوية التي تؤذن بانهيار السرديات، نجد موقفا آخر على طرفي نقيض، يرى أصحابه أن السرديات، على العكس مما يقال، تعيش مرحلة تجدُّد وتوسُّع لم تشهد لها من قبل نظيرا. وآية ذلك أن السرديات استطاعت، بعد انقضاء ربع قرن أو يزيد على ظهورها، أن تتمدّد وتتسلّل إلى مجالات كانت أبعد ما يكون عن الشواغل السردية الأولى، وهذا ما يؤكده مارتن كريسْوِرْث (Martin Kreiswirth) في قوله: "من اليسير على كل عارف بالمشهد الثقافي المعاصر أن يلاحظ الاهتمام

[1] Raphael Baroni, « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses », in *Questions de communication*, 2016, 30, pp. 220-221.
على الرابط: https ://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10766

الشديد بالقصة وبتنظيرها، وقد غزت هذه الحركةُ أمكنةً كثيرة متنوعة، سواء داخل أسوار الجامعات أو خارجها. فإلى جانب دراسات لـ"نصوص" سردية ما فتئت تزداد تعقدا، وهي دراسات تشمل مجالات لم تنفكّ تتسع – كالتاريخ والأدب والسينما والتحليل النفسي – صرنا نشهد نموا ضافيا لحالات من الوساطات من قبيل: القصة وعلم النفس، القصة والاقتصاد، القصة والعلوم التجريبية، القصة والقانون، القصة والتربية، القصة والفلسفة، القصة والإثنوغرافيا، وهلم جرا، وعَدِّ عن المقاربات البينية الكثيرة المنجزة في الآونة الأخيرة"[1].

إن كريسورث يتحدث هاهنا بكثير من التفاؤل عن السرديات التي صارت محلا تتقاطع فيه تخصصات شتى ومجالات متنوعة. ويندرج هذا في سياق السرديات البينية، وهي ممارسة بوأت المباحث السردية مكانة سامقة في ميادين علمية وبحثية متعددة. غير أن هذا التوسع، وإن رأى فيه البعض استعادةً لمجد السرديات وفتحا لآفاق جديدة لمباحثها، رأى فيه عدد آخر من الدارسين استرقاقا للسرديات وتحويلا لها عن الأسئلة النظرية التي كانت تطرحها في بداياتها ورضوخا لحاجات علوم أخرى ونزولا عند أولوياتها، مما يجعل السرديات في خدمة تلك العلوم وغير قادرة على التطور الداخلي.

وإذا أردنا أن نقف على سرّ ذلك الانتشار، وجدناه في مظانّ متعددة لعل أهمَّها تغيُّرُ الصورة التي صارت لنا عن القصة. فلئن كان دارسوها الأوائل في عهدِ تأسُّس السرديّات في الثلث الأخير من القرن العشرين قد أولوا الجوانب التقنية كل اهتمامهم، فإن باحثين آخرين جاؤوا بعدهم جاوزوا تلك الدراسات، وطرحوا أسئلة لم تكن تشغل بال الرعيل الأول من الباحثين. من ذلك مثلا ما يتصل بالأسباب التي تجعل الإنسان في كل الحضارات والعصور والبيئات ينشئ القصص، ويعبّر من خلالها عن وجوده وعن رؤيته للعالم. بدأ عود تلك الأفكار يشتدّ منذ أواسط ثمانينيات القرن العشرين مع عدد من المفكرين من بينهم بول ريكور (Paul Ricœur) وبيتر بروكس (Peter Brooks) وهايدن وايت (Hyden White) اعتبروا أن "هويّاتِنا وعلاقَتَنا بالزمن وبمجتمعنا أو بتاريخنا، جماعيّةً كانت أو فرديّةً، هي نتاج شكل من البناء السردي، أو ما أطلق عليه بول ريكور اسم "التحبيك" (mise en intrigue) الذي تكون وظيفته تجسيدَ تجاربنا أو أحداثِ الماضي. ويؤكد جيروم برونر (Jerome Bruner) من جهته

[1] Kreiswwirth M. «Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences», in *New Literey History*, 23,3, 1992, p. 629.
نقلا عن رافائيل باروني، ص 221..

بأننا "ننظم تجربتنا وذاكرتنا عن الأحداث الإنسانية في شكل قصص أساسا". ويستنتج بناءً على ذلك أن "السرد ليس شكلا لتمثيل الواقع وحسب، وإنما هو أيضا طريقة في إنشاء ذلك الواقع"[1].

إن الأهمية التي اكتستها تلك الأفكار لم تقتصر على تجديد النظر في حقل السرديات، بل تجاوزت ذلك إلى اقتحام مجالات درس جديدة صارت تنفتح على المنجز السردي وتتخذ منه مدخلا رئيسا لفهم حقول أخرى ظلت طويلا بمعزل عن المفاهيم والآليات التي استُنبِطت في مجال السرديات. ولعل أكثر تلك التخصصات استضافة لمقولات السرديات وإفادة منها علم التاريخ وعلم الاجتماع والقصص الوسائطية والقصص المستخدمة في إطار التكوين أو العلاج أو التعلّمية وغيرها.

2- السرديات الحديثة، السرديات الترانسميدية:

ظلت السرديات في أغلب الأحيان منذ ظهورها في فرنسا دائرة في فلك الأدب، وساعية إلى استشفاف القوانين المتحكمة في القصص. ولكن هذا الوضع شهد تغيرا في شمال القارة الأمريكية منذ العقد الأول من القرن الحادي والعشرين أُطلِق عليه اسمُ "المنعطف السردي" (narrative turn / le tournant narratif) الذي ارتبط بالسرديات عبر الوسائطية (Narratologie transmediale / Transmedial Narratology) التي يشرح رُوي سومر (Roy Sommer) ملابساتِ ظهورها وتنوُّعَ مناهلها فيقول: "عرف العقد الأول من القرن الحادي والعشرين نموا غير مسبوق في الاهتمام بالقص وبرواية الحكايات (Storytelling). وفي حين كانت السرديات الكلاسيكية في أغلب الأحيان تُعتبر مجالا اختصّت به طائفة قليلة من العلماء البنيويين الذين استفرغوا جهودهم في السردية، وكان همُّهم منصبّا على تحديد البنى الكونية والخطاطات المشتركة بين كل القصص القولية وتصنيفها، اهتمت مختلف المقاربات السردية، سواء كانت جديدة أو بعد كلاسيكية، إضافة إلى ذلك بالسرود غير القولية، وغير التخييلية، وبوسائل الاتصال السمعية البصرية، والسياقات الثقافية والتاريخية للقصص"2.

- المصطلح:

ما المقصود بالسرديات الحديثة؟ أليست السرديات الموصوفة بالقديمة حديثةً هي أيضا، إذ لم يمرّ على عصر ظهورها وازدهارها نصف قرن؟ من هنا يتولد السؤال الأول وهو سؤال مصطلحي أساسا. فما نعنيه

[1] رافائيل باروني، إمبراطورية السرديات (بالفرنسية)، ص221.

[2] Sommer, Roy, "The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory", in *Diegesis*, vol.1, 2021. على الرابط: https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/96/93.

بصفة الحديثة هو على وجه الدقة تأدية حرّة للنعت الفرنسي postclassique الذي يقابله في الإنجليزية postclassiqual، وترجمته الدقيقة هي ما بعد الكلاسيكية.

وُيرجَّح أنّ هذا المصطلح ظهر أول مرة في أواخر القرن العشرين، وتحديدا سنة 1997 في مقال كتبه ديفيد هرمان (David Herman) وصدر ضمن "مجلة جمعية اللغة الحديثة" (PMLA: Proceedings of the Modern Language Association of America)[1] بعنوان: "السيناريوهات والمقاطع والقصص: عناصر لسرديات ما بعد كلاسيكية"، يقول فيه: "إنّ إعادة النظر في مسألة المقاطع السردية تمكّن من النهوض بتطوير سرديات ما بعد كلاسيكية ليست بالضرورة ما بعد بنيوية، إنها نظرية مخصّبة ترتسم ملامحها انطلاقا من مفاهيم ومناهج لم يكن للسرديين الكلاسيكيين عهد بها."[2] ويتضح من هذا القول أن السرديات الحديثة جاءت استجابة لظهور مواضيع جديدة كانت نتاجَ التطورات العلمية والتقنية التي شهدها عصرنا. ولكنّ تلك المدونة الجديدة التي استرعت انتباه السرديين اقتضت مفاهيم جديدة ومناهج جديدة أيضا، مما جعل البون كبيرا بين السرديات الكلاسيكية والسرديات ما بعد الكلاسيكية.

وقد عاد هرمان إلى ذكر هذا المصطلح سنة 1999 وتحدّث بشيء من التفصيل ووضوح الرؤية في تقديمه لمؤلَّف جماعي بعنوان "السرديات: آفاق جديدة في تحليل القصة" بيّن فيه أنّ "السرديات انتقلت من طور كلاسيكي، بنيوي – وهو طور سوسيري منقطعٌ نسبيا عن أكثر التطورات إثارة في مجال نظرية اللغة والنظرية الأدبية المعاصرتين – إلى طور ما بعد كلاسيكي. إن السرديات ما بعد الكلاسيكية (التي لا ينبغي أن نخلط بينها وبين نظريات القصة ما بعد البنيوية) تحوي السرديات الكلاسيكية بوصفها مرحلة من مراحلها، غير أنها تتميز بفيض من المنهجيات وفرضيات البحث الجديدة: مما تَولَّد عنه عددٌ وافر من الآفاق الجديدة المتعلقة بأشكال القصة ووظائفها. وإضافة إلى ذلك، فإن البحث في القصص، في الطور

---

[1] Herman, David, « Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology », in *PMLA*, n°112 (5), 1997,p. 1046-1059.

على الرابط: https://www.jstor.org/stable/pdf/463482.pdf

[2] م. ن. صص 1048-1049.

ما بعد الكلاسيكي، لا يقف عند عرض حدود المناويل البنيوية القديمة؛ بل يستغلّ أيضا إمكانيات تلك المناويل"[1].

إنّ ما نستخلصه من هذا التعريف أنه لا توجد قطيعة معرفية بين السرديات الكلاسيكية البنيوية والسرديات ما بعد الكلاسيكية التي انفتحت على مناهجِ تحليلٍ وفرضياتِ بحثٍ تقوم أساسا على مبدأ البينية (interdisciplinarité / Interdisciplinarity). ولعل أبرز ما بين الاتجاهين من ضروب الاختلاف هو تركيز السرديات القديمة على النص وتركيز السرديات الحديثة على السياق، واهتمامُ الأولى بالقصّ (أي "اللغة" السردية) وانصرافُ الثانية إلى القصص (أي "القول" parole)، وتقديمُ الأولى لسمات النص السردي وخصائصِه، وتقديمُ الثانية لاستراتيجيات القراءة[2].

أما المصطلح الثاني الذي يواجهنا في هذا السياق فهو "عبر الوسائطي" (transmedial). انحدرت هذه الكلمة من العبارة الإنجليزية Transmedia storytelling أي رواية القصة عبر الوسائطية. وقد استنبطها هنري جنكينز (Henry Jenkins) سنة 2003 وعرّفها بكونها عملية عرض أعمال تخييلية؛ وهي عملية تتميز باستخدامٍ تتراكب فيه عدّة وسائط (médias) لتطوير تجربة موحَّدة ومتماسكة. وبتطور هذا المفهوم، اتسع عبر الوسائطي باتجاه إبداع عوالم سردية، وتحقيقات، ومنتجات ترفيهية، ومشاريع من خلال منصّات متعددة. وبحسب هذا المفهوم، فإن كل وسيط مستخدَم يطوِّر محتوى مختلفا ومستقلا في آن واحد. ويمكن لكل مقطع أن يُتَنَاوَل بطريقة مستقلة أو عامة، ويقترح نقطة دخول في العالَم الترانسميدي للعمل[3].

ويختلف السرد عبر الوسائطي (الترانسميدي) عن السرد التقليدي بتنوع المحتويات والعمق السردي للعالم الذي يولِّده. كما يختلف عن الوسائط المتعددة (multimédia) التي تقتصر على تصريف محتوى

---

[1] Narratolgies: New Perspectives on Narrative Analysis (Theory Interpretation Narrative), 1999, edited by David HERMAN, Ohio State University Press; 1st edition (June 1, 1999).

نقلا عن: Sylvie Patron (édit), Introduction à la narratologie postclassique, Les Nouvelles directions de la recherche sur le récit, Presses universitaires du Septentrion, 2018.

[2] انظر سيلفي باترون (إشراف): **مقدّمة للسرديات ما بعد الكلاسيكية، توجّهات البحث الجديدة في مجال القصة** (بالفرنسية)، 2018، المقدمة، ص 12.

[3] نقلا عن مقال "عبر الوسائطية" Transmédialité في موسوعة ويكيبيديا، على الرابط:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Transm%C3%A9dialit%C3%A9

رئيسي على وسائط متكاملة. أما السرد الترانسميدي فإنه يبني عالما سرديا أصليا على وسائط متعددة. ويُبَثُّ هذا الكون على وسائط مختلفة (تلفزيون، إنترنت، إذاعة، نشر، فنّ حضري، وغيرها)، تقدِّم، بفضل خصوصية استخدامها وقدرتها التقنية، نظرةً إضافية على الحكاية. ومن هنا فإن المحتويات المختلفة التي يتم بثها تسهم في إبداع عالم حقيقي.

نعم، إننا نجد في السرد الأدبي أعمالا تُنسَب إلى أشخاص معيّنين، وفي حالات قليلة قد يشترك في إبداع العمل أكثرُ من شخص؛ في حين يغلب على النصوص الشعبية أنها مجهولة المؤلف وبالتالي فإنّ عددا غيرَ محدَّد من الأشخاص أسهموا في إبداعها. أما في السرد الترانسميدي فالأمر مختلف تماما، إذ هو يستهدف فئات متعددة من المتابعين الذين يُدعَوْن إلى مواكبة تلك الحكايات والتفاعل معها. فيمكن مثلا للمشاهد أن يكتشف الحكاية على الشبكة العنكبوتية وأن يبقى متصلا بها يوميا عبر هاتفه الجوال، ويتابعها أسبوعيا على التلفزيون. ومن خلال استخدام وسائط تفاعلية وتقنيات إعلام واتصال حديثة، فإن هذا الترفيه المخصَّب يبحث عن مشاركة للجمهور المستهدَف أكثر نشاطا وعن انخراط أكثر عمقا.

- **المفهوم:**

علينا أن نذكر أن هذه الظاهرة التي صرنا نعبّر عنها بمصطلح جديد هو عبر الوسائطي أو الترانسميدي ليست جديدة كل الجدة، فقد عرف الإنسان في الحضارات القديمة شكلا سرديا كبيرا هو الأسطورة، وهي أساسا قصةٌ توظِّف كائنات ما ورائية لتفسير الظواهر المادية والاجتماعية والنفسية. وغير خاف أن تلك الأساطير كثيرا ما كانت تصاغ في وسائط متعددة كالفنون التشكيلية من نحت ورسم، وفنون تزويقية كاللوحات الفسيفسائية والتصاوير المرسومة على الأواني الفخارية والزجاج، والمسرح وخصوصا في المأساة والمسرحية الغنائية. وفي زمن لاحق صارت الروايات تصاغ في مسرحيات أو أوبراتات. ثم صرنا نشهد تحوُّلَ عدد من الروايات إلى أشرطة سينمائية.

وقد تنبه الباحث الفرنسي كلود بريمون منذ زمن بعيد نسبيا إلى هذه الظاهرة فكتب سنة 1964 في مقال له بعنوان "الرسالة السردية" معلقا على العمل الذي قام به الباحث الروسي فلاديمير بروب (Vladimir Propp) من خلال تحليله للحكايات العجيبة واستخلاصه الوظائف الكبرى التي تتركّب منها، فقال: "إن كل رسالة سردية، مهما تكن طريقة التعبير التي تستخدمها، تتعلق بمقاربة واحدة في هذا المستوى نفسه. عليها فقط أن تروي حكاية. إن بنية تلك الحكاية مستقلة عن التقنيات التي توظفها. ويمكن أن تُنقَل من تقنية إلى أخرى دون أن تفقد شيئا من خصائصها الجوهرية: فموضوع الحكاية الشعبية يمكن أن يصبح نواة لرقصة باليه، وموضوعُ رواية يمكن أن يُنقَل على خشبة مسرح أو شاشة سينما،

وبإمكاننا أن نروي شريطا سينمائيا لأشخاص لم يشاهدوه. إنها كلمات نقرؤها، أو صور نشاهدها، أو حركات نفكّ رموزها، ولكن من خلالها، نحن نتابع حكاية؛ وقد تكون حكاية واحدة"1.

ولم يكن تودوروف بعيدا عن هذا التصور. فحين اقترح لهذا العلم اسما جديدا هو "السرديات" (narratologie)، كان طموحه واضحا من خلال مجاوزته لحيز الدراسات الأدبية. لقد كان يريد لهذا العلم أن ينشئ نظرية للقصة أيا كان المحمل الذي تتجلى من خلاله، وأيا كان النسق العلامي الذي يتمّ التعبيرُ عنها من خلاله، يقول: "إن السرد ظاهرة لا نصادفها في الأدب وحسب، بل نجدها أيضا في مجالات أخرى ينتمي كل منها في الوقت الراهن إلى تخصص مختلف (شأن الحكايات الشعبية، والأساطير، والأشرطة السينمائية، والأحلام، وغيرها). إن غايتنا هاهنا هي الوصول إلى نظرية للسرد، يمكن إجراؤها في كل مجال من تلك المجالات. إن هذا الكتاب لا يتعلق بالدراسات الأدبية، بقدر ما يتعلق بعلم لم يولد بعد، ولنطلق عليه اسم "السرديات"، أي علم القصة. ومع ذلك، فإن النتائج التي يتوصل إليها هذا العلم لن تكون خلوا من الجدوى لمعرفة الأدب، بما أن القصة تمثل نواته في أغلب الأحيان"2.

إن السرد عبر الوسائطي مرتبط ارتباطا عضويا بالتطورات التقنية التي تحققت منذ مطلع القرن الحادي والعشرين في وسائل الإعلام والاتصال. فقد كانت ولادتُه ناتجةً عن ظاهرة التضافر الوسائطي. وبفضل التطور التقني، ظهرت محامل وسائطية رقمية جديدة، مما أدى إلى فتح آفاق جديدة في مجالات التسويق والتوجيه، وغيّر دور القصص على نحو جذري إنتاجا وتلقّيا. وتعتمد الأعمال عبر الوسائطية على هذا التوسع في دور مستهلك المحتوى.

وقد كان ج. ج. أبرامس (J. J. Abrams) من الرواد بوضعه عبر الوسائطي موضع التطبيق على صعيد واسع، خصوصا من خلال سلسلة "المفقود" (Lost) مع لعبة "تجربة المفقود" (The Lost Experience) في واقع متزامن، وقد وضعت سنة 2006، أثناء مراحل توقف بثّ سلسلة "المفقود" (في الفترات الفاصلة بين المواسم). وكان هذا الجهاز يمكّن أوساط المعجبين بالسلسلة من التحلّي بالصبر بأن يوفّر لهم عناصر للإجابة وقرائن مستقلة عن السيناريو الأصلي (من قبيل الموقع الوهمي "الخطوط الجوية الأوقيانوسية" (Oceanic Airlines)، والألغاز، واللقطات الإشهارية، ومواقع الإنترنت الزائفة، والكتب، والفيديوهات الشبكية).

---

[1] Brémond, Claude, « Le message narratif », in *Communications*, vol. 4, nº 4, 1964, p. 4

[2] Todorov, Tzvetan, Grammaire du Décaméron, La Haye, Mouton, 1969, p. 10.

وكان هنري جنكنز أولَ من ذكر مصطلح عبر الوسائطي سنة 2002 خلال إحدى الورشات. وفي طريق عودته بالطائرة كتب دراسة بعنوان "رواية القصص عبر الوسائطية" «Transmedia Storytelling» صدرت سنة 2003 في "مجلة التقنية" (Technology Review). وقد استطاع أن يجعل هذا المصطلح يحظى بشعبية كبيرة سنة 2006 بكتابه الموسوم بـ "ثقافة التضافر" (Convergence Culture)، الذي عالج فيه التضافر الثلاثي بين الاستخدامات، والتقنيات، والمحتويات. ويرى جنكنز أن: "الحكاية عبر الوسائطية تتطور على عدة محامل وسائطية، بحيث إن كل سيناريو يحمل إسهاما مميّزا وقيّما بالنسبة إلى مجموع القصة"، ويضيف بأن "هذه الطريقة الجديدة في السرد تمكّن من الانتقال من استهلاك فردي سلبي إلى ترفيه جماعي فعّال"[1].

وفي إطار رواية القصص عبر الوسائطية ظهر بداية من سنة 2014 في مقال لديرهي كورتس (Derhy Kurtz)[2] مصطلح آخر هو Transtexte/Transtext يمكن ترجمته بالنص المتحوّل. وقد صارت هذه التسمية معتمَدة بعد أن غدت موضوع درس وتوسع في مؤلَّف جماعي صدر سنة 2016 بعنوان "صعود النصوص المتحوّلة: التحدّي والجدوى"[3]. وقد أصبح هذا المصطلح يعنى "رواية القصص عبر الوسائطية مضافا إليها ما ينتجه المعجبون من نصوص". "وفي هذه الحالة، فإن أولئك المعجبين لا يُنظر إليهم بوصفهم جمهورا من المشاهدين، ولا باعتبارهم "معطيات كمية متصلة باستهلاك الوسائط"، ولا من حيث هم خبراء اجتماعيون يُعترَف لهم بقدر من المعرفة وبـ"قدرة على الحكم"، بل يُنظَر إليهم بالدرجة الأولى بوصفهم جماهير منتجة، مبدعة للمحتوى"[4]. ولا شك في أن هذه النصوص المتحوّلة التي يشترك في وضعها أشخاص لا يعرف بعضهم بعضا، ولا ينتمون إلى مستوى ثقافي واحد، ولا تحدوهم رغبات واحدة ولا مواقف واحدة، ستغير طبيعة السرد نفسه، وسيحتاج فهمها وتحليلها وتأويلها إلى آليات سردية غير تلك التي أفرزتها السرديات الكلاسيكية.

---

[1] Jenkins, Henry, Convergence Culture: Where Old and New Media Collide, New York: New York University Press, 2006, p. 308

[2] Derhy Kurtz B. W. L., « Branding TV: Transmedia to the Rescue », in *Networking Knowledge*, 7 (1), 2014.
على الرابط: https://ojs.meccsa. Org.uk/index.php/netknow/issue/view/33.

[3] Derhy Kurtz B.W.L., Bourdaa M., The Rise of Transtextes. Challenge and Opportunity, New York, Routledge, 2016.

[4] Derhy Kurtz, « Benjamin Transtexte Dictionnaire Derhy Kurtz, « ». in Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 21 septembre 2020.
على الرابط: http://publictionnaire.humanum.fr/notice/transtexte/

رهانات السرديات والقصة عبر الوسائطية:

لقد كان من آثار هذا التطور الذي شهدته الدراسات السردية أن تعددت الاتجاهات فيه حتى صار استعراضها أمرا لا يخلو من عسر. وقد عملت مونيكا فلودرنيك (Monica Fludernik) في دراسة لها صدرت سنة 2000 على استعراض أهم الاتجاهات المستحدثة في هذا الحقل، فذكرت السرديات الموضوعاتية التي تندرج فيها السرديات النسوية والسرديات الإثنية وسرديات ما بعد الاستعمار1، هذا إضافة إلى السرديات البلاغية والسرديات العرفانية والسرديات التداولية. وهي اتجاهات يدرجها عدد من الباحثين في تيارين كبيرين هما: السرديات الشكلية والسرديات السياقية. وهما وإن بدتا على طرفي نقيض، ما زالت كل منهما تحتاج إلى الأخرى2.

ولئن تصاعدت الأصوات مؤخرا داعية إلى تحرير السرديات من ربقة الأدب، فإن أصواتا أخرى تنعى على السرديات خروجها من مملكة الأدب واقتحامها دائرة الحياة اليومية وأنشطة التسلية. فهل إن التركيز على الجانب الترفيهي لرواية الحكايات (storytelling) يعني أن السرديات لم يبق لها إلا أن توظَّف في مجالات السينما والسلاسل التلفزيونية ومواقع التواصل الاجتماعي؟ إن النظرة السريعة نلقيها على المنجز النظري والتطبيقي المتصل بالتحليل السردي تؤكد لنا أن ما توصل إليه المؤسسون من استنباط للقوانين المتحكمة في القص كان فاتحة لتطوير البحث عن وسائل جديدة للكشف عن طاقات السرد وقدراته الكامنة. وحسبنا أن نشير إلى توظيف القصص في مجالي التسويق والتواصل، وما يترتب عليهما في الميدانين الاقتصادي والاجتماعي، من خلال تطويع سلوك المستهلكين ودفعهم إلى أن يكوّنوا تصورات وأن يتبنوا ممارسات.

إن ما يسميه رافائيل باروني بـ"إمبراطورية السرديّات" لا يقتصر على الجوانب العملية الفاعلة في حياة الأفراد والجماعات، بل إنه كسائر مجالات المعرفة يمكن أن ينحو نحوا خطيرا يذكّرنا بالتطورات الحديثة في علم الروبوتات أو الروبوتية (robotique) الذي أصبح يخرق أحيانا كل الأخلاقيات ويهدد إنسانية الإنسان. فهل السرديات مقبلة على مرحلة شبيهة بما بلغته الروبوتية؟ وهل قضي عليها بأن تصبح أداة في خدمة التسويق التجاري والتوجيه السياسي؟ قد يكون في هذا القول ضرب من المبالغة، ولكن اتخاذ

1» Fludernik, Monika: Beyond Structuralism in Narratology. Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory ». In: Anglistik 11 (No. 1), 2000, pp. 83-96.

2» Shen, Dan: Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other ». In: Journal of Narrative Theory, 35, (No. 2), 2005, pp. 141-171.

القصص وسيلة للاستدراج وتوجيه الهويات الجماعية إلى مضامين تسطَّر في المكاتب الضيقة للشركات المتعددة الجنسيات والاستخبارات قد لا يقلّ خطورة عما كان الإنسان يسعى إلى تحقيقه في سالف الزمان من خلال الحروب التقليدية.

يرى باروني أن "هذا الاجتياح الذي تقوم به السردية يُفسَّر أساسا بإقرار الباحثين، على الصعيد التداولي، بتأثير القصص في الواقع. فقد تكون لها قدرة على إقناع المقول له أو تكييف سلوكه (وهو ما يسميه أفلاطون "عدوى" السامعين بواسطة الانفعالات pathos)، غير أننا يمكننا أيضا أن نقرّ لها بفضل بناء الهويات وتجسيد الواقع بإغناء دلالته. وجلي أن وظائف من هذا القبيل لا تخلو من تناقض: فالانفعال البلاغي يبدو أبعد ما يكون عن الإغناء الدلالي المرتبط بتجسيد المعيش، مما يدل على احتمال وجود أنماط مختلفة من القصص، سواء على الصعيد الوظيفي أو على الصعيد الشكلي"[1].

غير أن الفعل التأثيري للقصص يمكن ردُّه إلى أزمان ضاربة في القدم. وحسبنا أن نذكر أشكال تلبُّس الجنّ واستحضار أرواح الماضين، وفكرة التطهير التي تحدَّث عنها أرسطو وربطها بمشاهدة المسرحيات المأساوية، وحسبنا أن نتذكر أهمية الأساطير في الحضارات القديمة، والمكانة التي يحظى بها القصص في النصوص الدينية (قصص الأنبياء خاصة)، والأمثلة في هذا المجال تعيي على العدّاد، حسبنا أن نستحضر تلك الأشكال وغيرها حتى ندرك أن ما أُطلِق عليه اسم "إمبراطورية القصص" أو "القصة" على أيامنا لا يعدو أن يكون امتدادا لما دأب عليه الإنسان في مختلف أطوار وجوده على الأرض.

ولكن علينا أن نميز في هذا السياق بين حضور الظاهرة وإدراكها، أي بين وجودها والوعي النظري بها. ولعل ما يسم عصرنا تحديدا هو أن السرد أصبح يُنظَر إليه على أنه ليس مجرد منتَج سيميائي يتحقق من خلال أنساق علامية مختلفة، بل باعتباره جزءا لا يتجزأ من التكوين البشري، إلى حدّ أن بعض المنظّرين صاروا يتحدثون عن "الإنسان الحكّاء" (homo narrans) أو "الإنسان مبدع الحكايات" (homo fabulator)، قياسا على ما يسميه علماء الأنثروبولوجيا الإنسان العاقل (homo sapiens) والإنسان النيانْدِرْتالي (homo neanderthalensis) وإنسان فلوريس (homo floresiensis)... ومعنى هذا أن العلماء اكتشفوا أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يملك القدرة على أن ينقل نفسه خياليا في المكان والزمان وعبر تجارب لا تتطابق مع تجربته الواقعية المباشرة.

لقد فتحت هذه الأفكار بابا جديدا للسرديات أفادت فيه إفادة مباشرة من العلوم العصبية (neurosciences)، وقد نشأ عن هذا التوجه تيار جديد هو السرديات العرفانية. "ففي مرحلة قريبة

[1] رافائيل باروني، إمبراطورية السرديات (بالفرنسية)، ص223.

العهد منّا، استطاع الباحثون أن يعقدوا صلة بين هذا الإسقاط الذهني في عالم خيالي (الذي لا يُشترَط فيه أن يكون تخييليا، إذ يمكنه أن يتعلق بماض منجز، أو بحكاية يرويها غيرُ من عاشها) وبين ما أطلق عليه علماء الأعصاب العرفانيون اسم "العصبونات/الخلايا العصبية المرآوية" التي تنطوي على وظيفة محاكاتية تجعل ظواهر التعاطف ممكنة الوقوع"[1]. ومن ثمّ، صار تركيز السرديات لا على القصص من حيث هي منتجات جاهزة، بل على القصّ من حيث هو نشاط مستمرّ، له جذور في الذهن البشري، وله انعكاسات في أنماط السلوك الفردية والجماعية.

الخاتمة:

بهذا نصل إلى نهاية هذه الجولة التي قادتنا من مرحلة السرديات الكلاسيكية إلى مرحلة السرديات ما بعد الكلاسيكية. والحق أن الطريق لم تكن ميسرة ولا سهلة في أغلب الأحيان. فهذا العلم الذي أراد له مؤسسوه أن يكون فوق التخصصات، ظل أسير إكراهين: ففي طوره الأول لم يستطع أن يخرج من ربقة القصص الأدبي، وفي طوره الثاني لم يفلح في ضبط مجال دقيق خاصّ به. لقد كان يعاني من تبعات التضييق حتى غاض معينه، فأصبح يعاني من تبعات التوسيع حتى كاد يفقد هويته. هل هو تاريخ قطيعة أم تاريخ تواصل عبر الانقطاعات؟ لئن وجدنا عددا من الدارسين يرفعون لواء القطيعة عند حديثهم عن السرديات القديمة والسرديات الحديثة فإن منهم من يفضل الحديث عن "تحولات متوقعة". ذلك أن السرديات التقليدية بتوجيهها اهتمامها كله إلى القصص الأدبي، لم يكن بإمكانها أن تتصوّر أن السرد يسير بفعل التطورات السريعة الحاصلة في وسائل الإعلام والاتصال الحديثة باتجاه القصص الرقمية التي هي تصنُّعٌ أكثر مما هي تمثيل وهي متحولة باستمرار، تنشأ من التشارك لا من التلقي، وهي متزامنة لا ارتجاعية. وهذا التحول الذي صار يُعرَف برواية الحكايات (storytelling) فرض مقولات جديدة لم تكن السرديات النصية تعرفها، فصار لزاما عليها أن توجّه بوصلتها إلى الهندسة النصية المتشعبة وإلى استدراج المستخدِم ليصبح فاعلا مشاركا في فتح القصة على احتمالات جديدة.

إنّ هذا الوضع جعل السرديات تواجه مأزقا غير مسبوق: فإن هي بقيت في حيّز الأدب كان ذلك بالنسبة إليها بمنزلة الانتحار البطيء المحتوم، وإن هي فتحت صدرها لمختلف التخصصات ولأشكال السرد عبر الوسائطي (الترانسميدي) خاطرت باستقلالها وغامرت بالذوبان في هذه الأشكال التي لا تفتأ تتغير وتتجدد. ولعل هذا ما دفع بعدد من الدارسين إلى اقتراح سرديات جديدة تستنبط أدوات مستحدثة تتمكن بها من أن تطوّع نفسها: منهجيّا ومفهوميّا ومصطلحيّا لمواكبة هذا الواقع الجديد. "ففي عصرنا

[1] م. ن. ص 225.

الذي صارت فيه القصص الكبرى في ثقافتنا تنصرف إلى مجموعة واسعة من المحامل الوسائطية، التي تكون مترابطة في أغلب الأحيان، وتحتلّ فيها سرود القصص المصوَّرة، والأشرطة السينمائية، والتلفزيونية، وفيديوهات الألعاب مكانة تزداد أهمية، صار من الملحّ أن نطوّر نظرية للقصة قادرة على اكتناف هذا التنوع [...] وهنا، يغدو من الضروري أن ننشئ مفاهيم شاملة، لها من المرونة ما يمكّنها من أن تتلاءم مع أيّ وسيط، مع التفكير في الطريقة المخصوصة التي يتجسَّد بها كلٌّ منها على الصعيد الإعلامي"[1].

إنّ مجال السرديات في الغرب يتغير باستمرار، وعلى نحو يعسر معه متابعة ما ينجز فيه. ومما ساعد على ذلك ظهور أقطاب بحث منها "الشبكة الأوروبية للسرديات" (European Narratology Network)، و"الجمعية الدولية لدراسة القصة" (جامعة أوهايو، الولايات المتحدة) (International Society for the Study of Narrative) (ISSN)، و"المركز البيني للسرديات" (هامبورغ، ألمانيا) (The Interdisciplinary Center for Narratology)، و"مرصد القصة الوسائطية" (جامعة لوفان، بلجيكا) (Observatoire du récit médiatique)، و"المختبر البيني قصص، ثقافات ومجتمعات" (نيس، فرنسا) (Laboratoire interdisciplinaire récits, cultures, sociétés)، و"قطب السرديات عبر الوسائطية (الترانسميدية) (لوزان، سويسرا) (Pole de Narratologie Transmédiale, Na-Trans)، و"شبكة السرديين الفرانكوفونيين" (لوزان، سويسرا) (Réseau des Narratologues Fracophones, Ré-Naf) وغيرها.

وفي مقابل هذه الحركية لا نجد في العالم العربي، عدا بعض المحاولات المحدودة التي نذكر منها مختبرات السرديات بالمغرب وتونس، والأردن، والكويت، وفلسطين، ومختبر السرديات بمكتبة الإسكندرية، هيئةً جامعة تنسّق الجهود وتقترح الحلول. فإذا أضفنا إلى ذلك أن السرد عبر الوسائطي لم يتطور عندنا ولم يحتل الموقع الذي يحتله في الغرب، أدركنا أن البحث العلمي العربي في هذا المجال ما زال يخطو خطواته الأولى، في انتظار أن تفتح له الآفاق حتى يلحق بالركب. ومن شأن توحيد الجهود في هذا الحقل المعرفي أن يعود بالفائدة لا على المؤسسة الجامعية وحسب، بل أيضا على الإعلام والإنتاج الوسائطي، مما سيكون له انعكاسات كبرى علميا وثقافيا واجتماعيا واقتصاديا وسياسيا، بما نأمل معه أن نستعيد دورنا ومكانتنا في عالم اليوم ونسهم في بناء مستقبل أفضل للبشرية.

[1] Raphael Baroni, « Pour une narratologie transmédiale », in *Poétique*, 2017/2, n 182, p. 155.

الخطاب السردي: مقارباتٌ في المصطلح والمفهوم

أ.د. عمر بن عبد العزيز المحمود

الأستاذ بقسم البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

omar1401@gmail.com

ملخص

تعد قضية المصطلح في مختلف التخصصات من القضايا الشائكة التي تتطلب الدقة والتحديد في المفاهيم والصياغات؛ نظراً لحساسية المصطلح معنى ومبنى، ولارتباطه الشديد والوثيق بمفاهيم كثيرة تتصل بالجنس أو النوع الذي يحدده المصطلح ويترجمه. فللمصطلح دورٌ أساسٌ وأثرٌ فعَّالٌ في تكوين المعرفة، ولا يمكن أن تنهض أي ثقافة ويستقيم صرحها إلا إذا كانت قادرة على إنتاج معرفة خصبة جديدة، توجهها اصطلاحات واضحة الدلالة، وبالمقابل فإن هذه الثقافة نفسها مُعرَّضةٌ للتقويض والتفكك لأسباب كثيرة؛ من أبرزها اضطراب دلالة المصطلح وتكاثر المصطلحات وتعارض مفاهيمها وعدم استمرارها، ولذلك فقد قيل: "إنَّ منزلة المصطلح من العلم هي بمنزلة الجهاز العصبي من الكائن الحي، عليه يقوم وجوده، وبه يتيسر بقاؤه، إذ إنَّ المصطلح وحدة نظريات العلم وأطروحاته".

ومن هنا تأتي فكرة هذه الدراسة التي تبتغي تقديم مقاربات مصطلحية ومفهومية للخطاب السردي، نظرا لما واجهه هذا المصطلح من اضطراب وغموض في الدلالة والمقصود، كما تهدف إلى الاقتراب من مصطلحات ومفاهيم تتشابه معه كالنص والخطاب والأسلوب والسرد، وغيرها من مصطلحات تتقاطع مع الخطاب السردي لتكشف عن نقاط الالتقاء والافتراق بينها، وذلك من خلال تحديد مفهومه بدقة، والكشف عن أبرز عناصره وآلياته، كما تسعى الدراسة إلى فحص علاقة هذا النوع من الخطاب بالأجناس الأدبية، ومدى انطباق مفهومه عليها، وطريقة تعامله معها.

Abstract:

Narrative Discourse: Approaches to Terminology and Concept

The issue of the term in various disciplines is one of the thorniest issues that require accuracy and specificity in concepts and formulations. Due to the sensitivity of the term meaning and structure، and its strong and close association with many concepts related to gender or gender that the term defines and translates. The term has a fundamental role and an effective impact in the formation of knowledge، and no culture can rise and straighten its edifice unless it is able to produce new fertile knowledge، guided by clear-cut conventions. On the other hand، this culture itself is subject to being undermined and disintegrated for many reasons. The most notable of these is the disturbance of the meaning of the term، the proliferation of terms، and the conflicting of their concepts and their lack of continuity. Therefore، it has been said: "The status of the term in science is that of the nervous system of the living organism، on which its existence is based، and by which its survival is facilitated، as the term is the unity of science theories and theses".

Hence the idea of this study، which aims to present terminological and conceptual approaches to the narrative discourse، given the confusion and ambiguity that this term faced in terms of significance and purpose. It also aims to approach terms and concepts similar to it، such as text، discourse، style، narration، and other terms that intersect with the narrative discourse to reveal the points of convergence and divergence between them، by defining its concept accurately، and revealing its most prominent elements and mechanisms. The study also seeks to examine the relationship of this type of discourse with literary genres، the extent to which its concept applies to it، and the way it deals with it.

مقدمة:

تعد قضية المصطلح في مختلف التخصصات من القضايا الشائكة التي تتطلب الدقة والتحديد في المفاهيم والصياغات؛ نظراً لحساسية المصطلح معنى ومبنى، ولارتباطه الشديد والوثيق بمفاهيم كثيرة تتصل بالجنس أو النوع الذي يحدده المصطلح ويترجمه. فللمصطلح دورٌ أساسٌ وأثرٌ فعَّالٌ في تكوين المعرفة، ولا يمكن أن تنهض أي ثقافة ويستقيم صرحها إلا إذا كانت قادرة على إنتاج معرفة خصبة جديدة، توجهها اصطلاحات واضحة الدلالة، وبالمقابل فإن هذه الثقافة نفسها مُعرَّضةٌ للتقويض والتفكك لأسباب كثيرة؛ من أبرزها اضطراب دلالة المصطلح وتكاثر المصطلحات وتعارض مفاهيمها وعدم استمرارها، ولذلك فقد قيل إنَّ منزلة المصطلح من العلم هي بمنزلة الجهاز العصبي من الكائن الحي، عليه يقوم وجوده، وبه يتيسر بقاؤه، إذ إنَّ المصطلح وحدة نظريات العلم وأطروحاته.

ومن هنا أتت فكرة هذه الدراسة التي تبتغي تقديم مقاربات مصطلحية ومفهومية للخطاب السردي؛ نظرا لما واجهه هذا المصطلح من اضطراب وغموض في الدلالة والمقصود، كما تهدف إلى الاقتراب من مصطلحات ومفاهيم تتشابه معه كالنص والحكاية والسرد، وغيرها من مصطلحات تتقاطع مع الخطاب السردي لتكشف عن نقاط الالتقاء والافتراق بينها، وذلك من خلال تحديد مفهومه بدقة، والكشف عن أبرز عناصره وآلياته، كما تسعى الدراسة إلى فحص علاقة هذا النوع من الخطاب بالأجناس الأدبية، ومدى انطباق مفهومه عليها، وطريقة تعامله معها.

ورغبةً في تقديم مقاربة دقيقة لدلالات المصطلح، وإرساء تصور جلي عن مفهومه، أرى أنه ينبغي في البداية تفكيكه، لتحديد مفهوم واضح لكل لفظة في هذا المصطلح المركب، حتى يمكن لنا تلمس المفاهيم الدقيقة التي يمكن أن يشير إليها ويدل عليها، خاصةً أنَّ كلاً من (الخطاب) و(السرد) قد واجه كثيراً من الاختلافات في المعنى والدلالة، ولا سبيل إلى تحقيق هذه الغاية دون الرجوع أولا إلى المعاجم اللغوية ومعاجم المصطلحات النقدية والسردية واللسانية.

مفهوم الخطاب:

تحيل مادة (خ ط ب) في المعاجم اللغوية إلى مجموعة من الدلالات، ففي لسان العرب: "الخَطْبُ: الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، وقيل: هو سبب الأمر... والخَطْب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال.. والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان"[1]، ويضيف صاحب القاموس المحيط دلالات أكثر دقة حين يقدم وصفاً فنياً لما تجري المخاطبة به حين يقول: "وخطب الخاطب على المنبر خطابة، بالفتح، وخطبة، بالضم، وذلك الكلام: خطبة أيضا، أو هي الكلام

1(1) لسان العرب: 361/1.

المنثور المسجع ونحوه، ورجل خطيب حسن الخطبة"[1]، ويذكر الزمخشري في أساسه أن معنى "خطب: خاطبه أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام"[2]، أما في المعاجم المعاصرة فقد جاء فيها: "خاطبه وخطاباً كالمه وحادثه وجه إليه كلاما، وتخاطبا وتكالما وتحادثا، الخطاب: الكلام، والخطاب: الرسالة"[3].

وحين ننظر إلى القرآن الكريم نرى أنه استخدم هذه المادة بمعنيين رئيسين، الأول (الخَطْب) بمعنى الأمر والشأن، كما في قوله ﷻ: **(قال ما خطبكن إذ راودتن يوسف)** (يوسف: 51)، وقوله ﷻ: **(قال فما خطبكم أيها المرسلون)** (الحجر: 57)، وقوله ﷻ: **(قال فما خطبك يا سامري)** (طه: 95)، وقوله ﷻ: **(ووجد من دونهما امرأتين تذودان قال ما خطبكما)** (القصص: 23). والثاني (الخطاب) بمعنى الكلام الموجه من طرف إلى آخر، وذلك في عدة سياقات، وبصيغ متنوعة، فجاء في سياق قصة نوح عليه السلام: **(ولا تخاطبني في الذين ظلموا)** (هود: 37)، وفي سياق وصف المؤمنين: **(وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما)** (الفرقان: 63)، وفي سياق وصف فضله على داود عليه السلام: **(وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب)** (ص: 20)، وفي سياق قصة الخصمين: **(فقال أكفلنيها وعزّني في الخطاب)** (ص: 23)، وفي سياق وصف عظمة المولى ﷻ: **(لا يملكون منه خطابا)** (النبأ: 37). والملاحظ هنا أن القرآن استخدم هذا المعنى بصيغتين؛ الفعل: (خَاطَب، تُخاطِب) والمصدر (خِطَاب)، فجاءت في الآية الأولى بمعنى المراجعة وطلب الشفاعة والإمهال، وفي الثانية بمعنى التعرض بالأذى والشتم، وفي الثالثة بمعنى الخصومة، وفي الرابعة بمعنى مهارة الحجاج وقوة الإقناع والتأثير، وفي الخامسة بمعنى الاعتراض على الجزاء المستحق. والملاحظ أنها جميعاً تحمل معنى الكلام الذي يشترك فيه طرفان، وفيه نوعٌ من الجدل، والاعتراض، والاحتجاج، والخصومة.

وكعادة المصطلحات التي تدخل الحقول المعرفية المتخصصة، تستمد دلالتها الاصطلاحية من معانيها اللغوية وتنطلق منها، وحين ننظر في تراثنا البلاغي والنقدي سنجد أن علماءنا قاربوا هذا المصطلح، وحاولوا تقديم تصور عن مفهومه، فالكفوي يقرر أنَّ الخطاب هو الكلام الذي يُقصد به الإفهام، أو هو اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهامُ مَن هو مُهيَّأٌ لفهمه[4]، وذكر غيره أنَّ له أنواعا، فإذا جاء الخطاب بلفظ مذكَّر ولم ينص فيه على ذكر الرجال فإنَّ ذلك شاملٌ للذكران والإناث[5]، كما قسَّمه آخرون إلى أقوال، لكلٍّ منها فن؛ اضطرارية وهي البرهان، ومشهورة وهي الجدل، ومقبولة وهي الخطابة، وكاذبة مخيلة وهي الشعر، وكاذبة وهي المغالطة[6]، ويستعمله معظم البلاغيين بوصفه طريقةً من طرق الكلام، وذلك حين

(1) القاموس المحيط: 81.

(2) أساس البلاغة: 228.

(3) المعجم الوسيط: 243.

(4) انظر: الكليات: 285/2.

(5) انظر: الصاحبي: 188.

(6) انظر: الروض المريع: 81.

يُوجَّه من طرف إلى آخر حاضر، ويجعلونه أسلوباً في مقابلة التكلم والغائب، كما نرى ذلك في حديثهم عن صور الالتفات مثلا.

وفي العصر الحديث تعدَّدت تعريفات النقاد لهذا المصطلح، ولعل أقربها أن يقال: إنَّ الخطاب يعني بشكل عام الكلام الذي يكون بين اثنين، بوساطة شفهية أو مكتوبة أو مرئية، فالإنسان عندما يتكلم أو يتواصل مع غيره يستخدم طرقاً متعددة للتبليغ، فقد تكون (شفوية) بأن تكون الغلبة فيها للصوت، وقد تكون (كتابية) يغلب فيها الرمز المكتوب، كما قد يكون التبليغ باستخدام (الصورة) أو (الحركة) أو (اللمس) أو (الشم)، وغيرها من طرق التواصل الإنساني[1]. وهو تعريف شامل عام لكل ما يمكن أن يسمى خطابا؛ لأنه يحاول أن يحصر الطرق التي يمكن أن يتم بها هذا النشاط الإنساني.

ولا يمكن الحديث عن المفهوم المعاصر للخطاب دون العودة إلى جهود (فرديناند دي سوسير) الذي مهَّد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصا، وفرَّق بين اللغة والكلام، فاللغة عنده هي نتاج المجتمع للملكة الكلامية، ومن خصائصها: التغير والتبدل بحسب الأقوام الذين يتكلمون بها، أما الكلام فهو حدث فردي متصل بالأداء والقدرة الذاتية للمتكلم. وقد تأثر كثير من النقاد بهذه الأفكار حتى أصبح الكلام مدار اهتمامهم، وأصبح هو النص عند (هيامسلاف)، والإنجاز عند (تشومسكي)، والخطاب عند (قصطاف غيوم)، والأسلوب عند (بارت)[2].

وقد نال مصطلح الخطاب في اللسانيات تعريفات متعددة، بتعدد التخصصات وتنوع زوايا الرؤيا، فهو من المصطلحات التي نشعر بأننا نبتعد عن كنهها كلما حاولنا الاقتراب منها وتحديد مفهومها، يقول (ميشال فوكو): "بدل أن أقلص تدريجيا من معنى كلمة خطاب ومالها من اضطراب وتقلب أعتقد أنني في حقيقة الأمر أضفتُ لها معاني أخرى بمعالجتها أحياناً كمجال عام لكل العبارات، وأحياناً كمجموعة من العبارات الخاصة، وأحياناً كممارسة منظمة تفسر وتبرر العديد من العبارات"[3]؛ ولهذا نجد كثيراً من الباحثين –حين يقاربون هذا المصطلح رغبةً في تحديد مفهوم له– يقابلونه بمصطلحات أخرى متعددة؛ كالكلام، والملفوظ، والنص، واللغة، والقصد، والمجتمع، وغيرها؛ إذ إنَّ الخطاب يعتمد على نقاط مرجعية تقع خارج نطاقه وداخله[4].

والحق أن هذا المصطلح حديث النشأة في المفهوم اللساني، ارتبط ظهوره باللسانيات التي توجهت دراساتها إلى الجملة، ثم تجاوزتها إلى الخطاب على يد الناقد الأمريكي (زيلينغ هاريس)، أحد أهم مؤسسي هذا المفهوم، واعتباره توزيعيا، إذ سعى إلى تحليل الخطاب بالتصور نفسه والأدوات ذاتها التي يحلل بها

(1) انظر: محاضرات في مقياس تحليل الخطاب والسرديات: 13.

(2) انظر: تحليل الخطاب الأدبي: 11، الخطاب والخطاب الأدبي: 161.

(3) الخطاب: 5.

(4) انظر: تحليل الخطاب والإجراء العربي: 78.

الجملة، وقد حاول أن يُقدِّم تعريفاً للخطاب حين ذكر أنه ملفوظٌ طويلٌ أو متتاليةٌ من الجمل، تكون منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض[1].

أما الناقد الفرنسي (إيميل بينفينيست) فقد عرَّف الخطاب من منظور مختلف، منطلقاً من أنَّ الجملة هي أصغر وحدة فيه، وأنَّ الخطاب ملفوظٌ منظورٌ إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، فذكر أنه قولٌ يفترض متكلما ومخاطبا، ويتضمّن رغبة الأول بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال، وهو بهذا المفهوم يشمل الخطاب الشفهي بكل أنواعه ومستوياته ومدوناته الخطية، كما يشمل الخطاب الخطي الذي يستعير وسائل الخطاب الشفاهي وغاياته؛ كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية، أي كل خطاب يتوجَّه به شخص إلى شخص آخر معبراً عما في نفسه بضمير المتكلم[2]، وهو بهذه الرؤية يركز في تعريفه على الوظيفة التواصلية والتأثيرية للخطاب.

ويواجه (بينفينيست) الخطاب بالسرد التاريخي من حيث أزمنة الفعل، فالخطاب يستخدم كل تلك الأزمنة باستثناء الماضي الناجز المقطوع الصلة بالحاضر، بينما السرد التاريخي يستخدم الماضي الناجز ولا يستخدم الحاضر ولا المستقبل ولا الماضي الموصول بالحاضر؛ لأن الموصول بالحاضر موصول بالمتكلم -أي المؤرخ- الذي لا يجوز له أن يقحم ذاته في التاريخ، بل أن يترك التاريخ يروي نفسه[3]، وهي لفتة دقيقة في التفريق بين هذين المفهومين يرى الناقد الفرنسي أهمية التنبه إليها.

غير أنَّ فكرة اعتبار غياب المتكلم مؤشر كافٍ لغياب المخاطَبَة لم تلق قبولا لدى دارسي الخطاب المعاصر، وراحوا يدلّون إلى نصوصٍ أخرى -غير النص التاريخي- يغيب عنها المتكلم، ومنها النص (التعليمي) الذي يقدّم معلومات بوصفها حقائق ثابتة من غير إشارة إلى طرفي الخطاب، وإن كانت تقاليد التعليم تعوّض مثل هذا الغياب[4]. وانطلاقاً من المفهوم الذي قدّمه الناقد الفرنسي نجد أننا أمام تنوع وتعدد للخطابات الشفوية التي تمتد من المخاطبة اليومية إلى الخطية الأكثر صنعة وزخرفة، وإلى جانب الخطابات الشفوية نجد أيضا كتلة من الخطابات المكتوبة التي تعيد إنتاج الخطابات الشفوية، وتستعير أدواتها ومراميها، من المراسلات إلى المذكرات والمسرح والكتابات التربوية، وغيرها من الأنواع التي يتوجه فيها متكلم إلى متلق، وينظم ما يقوله من خلال مقولة الضمير[5].

---

(1) انظر: تحليل الخطاب الروائي: 17.

(2) انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: 88.

(3) انظر: المرجع السابق نفسه

(4) انظر: المرجع السابق: 89.

(5) انظر: محاضرات في مقياس تحليل الخطاب والسرديات: 14.

ومهما يكن من أمر فإن الوصول إلى مفهوم الخطاب وتبلور البحث في آليات نشوئه واستشرائه وهيمنته ينبغي أن يفهم في سياقه الثقافي والسياسي، فالبلدان الغربية التي تُعرف بالديموقراطية تتسم بدرجة عالية من التعقيد في تكوينها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، إضافة إلى صبغة العدالة والحرية التي تشيع فيها، وهو ما استدعى جهازاً مفاهيمياً ومنهجياً موازياً في التعقيد والدقة لكشف الهيمنة المتوارية تحت السطح ومحاربتها[1].

مفهوم السرد:

تحيل مادة السرد اللغوية على معان متعددة، فجاء في لسان العرب أنه "تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعا.. ويقال: سرد الحديث ونحوه يسرده سردا، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السياق له، والسرد اسمٌ جامعٌ للدروع وسائر الحلق وما أشبهها"[2]، وأضاف ابن فارس إلى ما سبق دلالة الموالاة والتتابع حين ذكر أن السرد يدل على "توالي أشياء كثيرة، تتصل ببعض"[3]، أما الفيروز فيذكر أنَّ سرْد الدرع نسجُها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وفلان يسرد الحديث: إذا كان جيد السياق له، وفي قولهم عن الأشهر الحرم: ثلاثة سرد، أي: متتابعة[4]. ووردت هذه المادة مرة واحدة في القرآن، في خطابه ﷻ لنبيه داود عليه السلام: **(أن اعمل سابغاتٍ وقدِّر في السَّرْد)** (سبأ: 11)، يقول الزمخشري: "والسَّرْد نسجُ الدروع"[5]، ويضيف البيضاوي إيضاحاً للدلالة: "وقدِّر في السَّرْد: وقدِّر في نسجها، بحيث تتناسب حلقها، أو قدر مساميرها، فلا تجعلها دقاقاً فتقلق، ولا غلاظاً فتنخرق. وَرَدَ بأنَّ دروعه لم تكن مسمّرة، ويؤيده قوله: وَأَلَنَّا لَهُ الحَدِيدَ"[6]. وعند التأمل في هذه الدلالات نرى أنها تنطلق من أصل لغوي واحد يعني التنظيم والتتابع والنسج، وهي المعاني التي انطلقت منها الدراسات الحديثة التي عالجت الخطاب الأدبي بوصفه شبكة نسيجية محكمة مكونة من عناصر متشابكة وجزئيات متداخلة.

وتذهب المعاجم إلى أنَّ السرد -بمفهومه الخاص- فعل حقيقي أو خيالي يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، تكون ثمرته الخطاب. أو هو عملية إنتاج يمثِّل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجَة. كما أن له مفهوماً عاماً يطلق على صيغة من صيغ الخطاب، وظيفتها وصف

(1) انظر: دليل الناقد الأدبي: 157.
(2) لسان العرب: 211/3.
(3) معجم مقاييس اللغة: 157/3.
(4) انظر: القاموس المحيط: 476.
(5) الكشاف: 571/3
(6) أنوار التنزيل: 243/4.

سير الحدث كفعل في زمن، وهو بهذا المفهوم يقابل الوصف الذي يتناول عناصر الحدث والشخصيات والفضاء، ويقابل التعليق الذي ينقل رأي الراوي أو الكاتب في الحدث، ويقابل العرض الذي به تتميز المسرحية عن القصة[1]. وبهذا المفهوم العام لا يمكن حصر السرد في نوع أدبي واحد، ولا في الأدب وحده، فهو موجود في كتب التاريخ ومحاضر قضاة التحقيق وكتب الكيمياء وغيرها، وبهذا المعنى الواسع فهمه بعض النقاد[2] حين رأوا أنه يشمل كل ما روي عن السابقين من أقوال وأفعال أو قصص أو حكايات وأخبار في كل المجالات والموضوعات.

وإذا تتبعنا المفهوم الأدبي للسرد فسنجد مجموعة من التعريفات التي تحاول أن تقارب هذا المصطلح، فيذكر بعضهم[3] أنه الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية، ويراه آخرون[4] أنه الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي، بينما يذهب فريق ثالث[5] إلى أنه وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات، والمتلقي هو الراوي.

ويؤكد النقاد على أنَّ الحكي عامة يقوم على دعامتين أساسيتين؛ الأولى: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثاً معينة، والثانية: أن يعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، وتسمى تلك الطريقة سردا؛ لأن القصة الواحدة يمكن أن تُحكى بطرقٍ متعددة، ولذا فإنَّ السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساس[6]، فهو بهذا المفهوم من أهم الأسس المكونة للنص الروائي. وقد ميز النقاد بين هذه الطرق أو الأنواع بحسب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث، فهناك السرد اللاحق، وفيه يشير الراوي إلى أنه يروي أحداثاً وقعت في ماض بعيد أو قريب، وهناك السابق وهو زمن الحكايات التنبئية التي تعتمد على صيغة المستقبل، وهناك المزامن للحدث وهو الزمن الحي الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث، وهناك المتداخل الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة[7].

أما (رولان بارت) فقد قدَّم مفهوماً شاملاً للسرد حين قال: "يمكن أن يؤدّى الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة

(1) انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: 105.

(2) انظر: السرد العربي القديم: 32.

(3) انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: 105.

(4) انظر: في نظرية الرواية: 30.

(5) انظر: نصوص الشكلانيين الروس: 135.

(6) انظر: بنية النص السردي: 45.

(7) انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: 106.

والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوق والسينما والأناشيد والمنوعات والمحادثات"[1]، وهو مفهوم واسع يحيل إلى عدد لا حد له من السرود على اختلاف أنواعها، شفاهية أو كتابية، لسانية أو غير لسانية، كما يشير إلى التنوع الكبير في أشكاله، والطرق الكثيرة التي يستخدمها الإنسان للتعبير عن سرود متعددة لا حصر لها.

مفهوم الخطاب السردي:

بعد أن سعتْ الورقات الماضية إلى الإفصاح بإيجاز عن المفاهيم المتنوعة التي أمكن الكشف عنها لكلٍّ من مصطلحات (الخطاب) و(السرد)، تأتي هذه الفقرة محاولةً لتجلية مفهوم هذا المصطلح المركب (الخطاب السردي) مفيدةً من المفاهيم السابقة، وهو موضوع هذا البحث وفكرته الأساس.

إنَّ استحضار المفاهيم السابقة للمصطلحات المفردة وما تتسم به معظمها من عمومية وشمولية يجعل الوصول إلى تحديد دقيق للخطاب السردي أمراً بالغ الصعوبة، ولعل أول التساؤلات التي تحضر هنا: ما المقصود بالخطاب الموصوف بالسردي هنا؟ هل هو خطاب المؤلف للقارئ؟ أو خطاب الراوي للشخصيات الأخرى؟ أو خطاب الشخصيات مع بعضها؟ أو خطاب الشخصية الرئيسة الداخلي؟ الحقيقة أن مصطلح الخطاب وحده يولّد كل هذه الاحتمالات، أما إذا نظرنا إلى وصفه بالسردي فالقضية تزيد تعقيدا[2].

ويفسر معجم مصطلحات نقد الرواية مصطلح (خطاب مسرود) بأنه خطاب ينقله الراوي كحدث من أحداث الحكاية، ويمثّل عليه بقوله: "أَمَرَهُ بالغروب عن وجهه"، ويؤكد أنه لا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصله كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية، وأنَّ هذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشد اختصاراً له، وينقل عن (فلوبير) بأنه ينصح الكاتب بأن يروي بهذا الأسلوب كلامَ الشخصية الثانوية[3].

إن النظر في المفاهيم السابقة تجعلنا نتصور أن الخطاب السردي عبارة عن قول يمكن أن يكون شفوياً أو خطيا، يخبر عن حدث أو سلسلة أحداث، وهو تعريف يقرّب الخطاب من النص، كما يقرّبه في الوقت نفسه من السرد، وهذه المصطلحات الثلاث تختلط على ألسنة المتكلمين في أكثر من لغة واحدة، وإذا كانت السردية قد اهتمت بمصطلحات الخطاب والسرد والحكاية وغيرها فإن مفهوم الخطاب عندها هو نص الرواية أو الحكاية أو القصة أو المسرحية، ويتحدد بمادته: الكلام أو الكتابة، ويتحدد بشكله:

(1) مجلة تواصلات الباريسية: 7. نقلا عن محاضرات في مقياس تحليل الخطاب والسرديات: 15.

(2) مفهوم الخطاب السردي وعناصره: مقال في صحيفة الصباح الشبكية.

(3) انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: 91.

جملاً متلاحقة ذات ترتيب مقصود تعرض مواقف وأحداثا، وهذا العرض محكوم بوجهة نظر الراوي، وبسرعة السرد، وبتعليقات المؤلف[1].

وما دام الحديث هنا عن مفهوم الخطاب السردي فلا بد من الإشارة إلى مكوناته وعناصره التي يتألف منها، فالتعرف عليها يسهم في الاقتراب من ماهية هذا المفهوم وتصور أبعاده، وهي:

1- الرؤية السردية: يرى (تزفيتان تودوروف) أن الرؤية هي عماد نزوع الخطاب السردي إلى الفضاء المتخيّل، "فالوقائع التي يتألف منها العالم التخيّلي لا تُقدَّم لنا أبداً في ذاتها، بل من منظور معيّن، انطلاقاً من وجهة نظر معيّنة، وهذه الألفاظ استعارية أو بالأحرى مجازية، فالرؤية تحل محل الإدراك برمته، ولكنها استعارة ملائمة؛ لأنَّ للخصائص المتنوعة للرؤية الحقيقية كلها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل"[2]، ويسمى هذا المكون (التبئير)، و(البؤرة)، و(زاوية الرؤية)، و(جهة النظر)، و(الموقع)[3].

2- السارد: وهو الشخص الذي يقوم بالسرد، ويكون شاخصاً فيه، وهناك سارد واحد على الأقل لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، ولهذا السارد تفاوت في درجة الحضور من رواية إلى أخرى، ولأنَّ النص يُبرز صوت السارد فقد أشار إليه النقاد بوصفه خطابا سرديا، ولعل أبرز القضايا التي أثارت جدلاً بين السرديين في هذا السياق هي طريقة ظهور السارد واختفائه بالنسبة للمسرود له/المتلقي، ودرجة هذا الظهور وذلك الاختفاء[4].

3- المسرود: ويعرفه النقاد بأنه "كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص يحكمها فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل فيه كل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له"[5]. والمسرود يقوم على تفاعل السارد وما أنتجه من أقوال وما قدّمه من تقنيات ووظائف ليتسنى له بث الرسالة إلى المسرود له، ولتتكامل عناصر الخطاب السردي.

4- المسرود له: وهو " الشخص الذي يكون في تعارض مع الراوي ولا يلتبس بالقارئ كما يلتبس الراوي بالكاتب"(6)، أو هو الشخص الذي تُصنع القصة من أجله، وهو الذي يتلقى ما يرسله السارد الذي يهدف إلى التأثير فيه عن طريق المسرود، سواء كان واحداً أو مجموعة.

---

(1) انظر: محاضرات في مقياس تحليل الخطاب والسرديات: 25.

(2) الشعرية: 50.

(3) انظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: 45.

(4) انظر: المصطلح السردي: 158، علم السرد: 13.

(5) السردية العربية: 12.

(6) بنية النص السردي: 45.

5- الشخصيات: و"هي موضوع القضية السردية"[1]؛ لأنها بمثابة النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل السردي، وهي عموده الفقري، وبتفاعلها تتشكل ملامح الرواية، وتتكون الأحداث، ولهذا يعد النقاد الشخصية العصب الحي والمؤثر في البناء الفني للرواية كلها؛ والقطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وأهم أداة يستخدمها السارد لتصوير الأحداث؛ لأنها تؤدي دوراً رئيساً في تجسيد فكرته، وهي عنصر مؤثر في تسيير أحداث العمل الروائي[2].

6- المكان: لا يمكن للأحداث أو الشخصيات أن تلعب دورها في السرد الروائي في الفراغ دون مكان، ومن هنا تأتي أهمية هذا المكون، ليس كخلفية للأحداث فحسب، بل بوصفه عنصر حكائي قائم بذاته، وهو عنصر فاعل في الشخصية الروائية، يأخذ منها ويعطيها، وكما يؤثر المكان في الشخصية فإن الشخصية تؤثر فيه أيضا[3].

7- الزمان: اهتم النقاد بهذا العنصر كونه "الصورة المميزة لخبرتنا، إنه أعم وأشمل من المسافة (المكان)؛ لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار"[4]، وهو يقوم بدور بارز في الخطاب السردي؛ نظراً للعناية الفائقة التي يلقاها من السارد، ولأن النص الروائي لا يمكن أن يقوم أو يستقيم في غيابه، إذ من الصعب تصور حدث واقعي أو تخيلي خارج الزمن، فهو الرابط الحقيقي للأحداث والشخصيات والأمكنة، فكل حدث أو فعل أو حركة لا بد له من فضاء زمني يتشكل فيه.

وفي تصوري فإنَّ استحضار هذه المكونات، واستيعاب هذه العناصر عند الحديث عن مفهوم الخطاب السردي أمر بالغ الأهمية، إذ لا يمكن أن نتصور خطاباً سردياً دون مكوناته الأساس التي يتخلّق منها، ولا يمكن في الوقت نفسه الحديث عن واحد منها بمعزل عن الآخر إذا كنا نريد الوصول إلى تحديد دقيق وتصور واضح لهذا المصطلح المركب، فبها جميعا يحضر الخطاب السردي، وبإغفال أحدها أو بعضها يكون المفهوم ناقصاً وغير دقيق، مما يؤدي إلى قصور في فهمه ومعالجته وتحليله بعد ذلك.

بين النص والخطاب:

ابتداء لا بد من الاعتراف بأن إشكالية التفريق بين هذين المصطلحين في الوسط النقدي العربي لا تزال حاضرة حتى اليوم، بدليل ما نلمسه من خلط منهجي بين المفهومين، وعدم وضوح الرؤية لحقيقة كل منهما، ولعل من أهم أسباب هذا الخلط استعمالهما في الدلالة على الإنتاج الأدبي عموما؛ إذ تباينت آراء النقاد في رصد طبيعة العلاقات بينهما تداخلاً وتقاطعاً وتكاملا، ففريق لا يميز بينهما، كما نجد عند بعض السرديين أمثال (جيرار جينيت) و(تودوروف)، وتصورهم هذا قائم على مجموعة من الاحتمالات

(1) مفاهيم سردية: 73.

(2) انظر: الشخصية في العمل الروائي: 20، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ: 7.

(3) انظر: شعرية الخطاب السردي: 67 وما بعدها.

(4) الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية: 190.

التي تُظهِر نقاط اتفاقٍ أو شبهه بين النص والخطاب، فكلاهما عبارة عن حدث يقع في زمان ومكان، وكلاهما يهدف إلى إيصال معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي، كما أنهما يتشكلان من اللغة المتواضع عليها بين الباث والمتلقي، ويتميزان بالانفتاح والانغلاق، ويحتويان على دلالة المقاصد التي أرادها المنتج لتأدية الوظيفة التواصلية[1].

أما الفريق الآخر فيميز بين النص والخطاب على اعتبار عدد من الجوانب، منها الدلالة اللغوية لكل منهما، فمعاني النص اللغوية تدور حول الرفع الذي يستلزم الظهور فالإفهام وهو تجلي الفهم، مما يعني أنه غير مرتبط بالوضوح دائما، أما الخطاب فيحمل القدرة على إيصال الكلام إلى ذهن المخاطب بأحسن عبارة وأفضلها بما يتواءم ومقاصد المتكلم، كما يشير إلى أن طرفيه لا يقفان على أرضية واحدة من التفكير والاعتقاد، وبهذا المعنى يسعى إلى تأسيس معتقد أو بناء تصور أو حسم خلاف أو غير ذلك مما يستدعيه الاعتقاد أو الاجتماع[2]. ومن الاعتبارات مراعاة الحجم، فإذا كان بعض اللسانيين استخدموا الخطاب على اعتباره الوحدة اللغوية المكتملة التي تمتد فتشمل أكثر من جملة –كما رأينا عند (هاريس) في هذه الدراسة– فإن بعضهم اعتبر النص وحدة من الخطاب، وبينهما علاقة قوية من خلال أن الخطاب عبارة عن مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة، أي أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه[3].

ومن الاعتبارات مسألة القراءة والكتابة، فبعضهم يرى أن الخطاب تنتجه اللغة الشفوية، بينما النصوص تنتجها الكتابة، وكل منهما يتحدد بمرجعيات القنوات التي يستعملها، فالخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع، وعليه فإن ديمومته مرتبطة بهما لا تتجاوزهما، أما النص فإنه يستعمل نظاماً خطيا، وعليه فإن ديمومته رئيسة في الزمان والمكان[4]. ومن الاعتبارات أيضاً ما يتصل بالمستوى المرجعي، إذ إن مرجع الخطاب خارجي مقامي، أما مرجع النص فداخلي نصي أو نصوصي مقالي[5]، كما يمكن التمييز بينهما باعتبار أن النص بناء نظري، والخطاب مصطلح يطلق على كل كلام يخضع للملاحظة والمشاهدة على وجوده، ويمكن اعتبار العلاقة بينهما على أساس أنَّ النص يشكّل الخطاب، والخطاب يحقّق النص، أو كما يرى بعض النقاد من أن الخطاب هو فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته المسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه[6].

---

(1) انظر: تحليل الخطاب الشعري: 120، الخطاب والنص: 5، نظرية التأويل: 46.

(2) انظر: لسان العرب: 97/13، الكافي: 414. وانظر: النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال، مجلة مقاليد الشبكية.

(3) انظر: تحليل الخطاب الروائي: 17، النص والخطاب والإجراء: 10.

(4) انظر: النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال، مجلة مقاليد الشبكية.

(5) انظر: الخطاب والنص: 175.

(6) انظر: انفتاح النص الروائي: 16، النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال، مجلة مقاليد الشبكية.

الخطاب والحكاية:

من المصطلحات السردية التي تتمايز حيناً وتتقاطع حيناً آخر مع الخطاب مصطلح الحكاية الذي يستخدمه بعض النقاد بالمفهوم نفسه الذي يؤديه الخطاب دون تمييز بينهما، ولعلي أقف هنا عند مفهوم الحكاية في نظر المعاجم التي اهتمت بمفاهيم المصطلحات النقدية والسردية، وتمييز نقاط التقاطع ووجوه الاختلاف بينها وبين الخطاب.

يذهب (جيرالد برنس) في المصطلح السردي إلى أن الحكاية بمعنى المبنى الحكائي نقيض للمتن الحكائي أو الخطاب، وأنها عبارة عن مجموعة الوقائع والمواقف المسرودة حسب ترتيبها أو مساقها الزمني أو الكرونولجي، وهي مادة الحكي الأساسية[1]، بينما يقف لطيف زيتوني عند الحكاية وقفة أطول، مبيناً أنها مادة الرواية، والعالم الذي يقدّمه النص الروائي، أي الأحداث والشخصيات والمكان والزمن، مؤكداً أنها تتكون تدريجاً مع تكوُّن الرواية أو مع سير القراءة، أي صفحة صفحة، لهذا لا بد من قراءة كامل النص لتحليل الحكاية ومكوناتها، وينبه على عدم الخلط بينها وبين القصة، فالحكاية مادة أولية، والقصة هي هذه المادة نفسها بعد تصنيعها، والحكاية تقدّم الأحداث بصورتها البدائية الشبيهة بالواقع، والقصة تقدّمها بشكل فني جمالي مشوّق أو هادف[2].

ولهذا تعد الحكاية إحدى مقومات القصة؛ "إذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الأحداث القائمة على التتابع واقعية كانت أو متخيلة، وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن ومكان معينين"[3]، وبالنظر إلى الحكاية عند النقاد السرديين نجد أنها ليست موقوفة على القصة المكتوبة، بل قد ترد في القصة التي تروى مشافهة، وقد تكون في شريط سينمائي، وفي غيره من الفنون ذات المنحى الحكائي، وهو ما ينطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحبكة المتراخية الترابط، وقد تروى في أكثر الأحيان بضمير المتكلم[4].

ويفرق بعض النقاد بين الحكاية بهذا المفهوم وبين طريقة عرضها وهو الخطاب، فعند عرض أحداث القصة أو الحكاية قد يقدّم الكاتب أحداثاً ويؤخر أخرى، وقد يحذف أو يذكر، وقد يختصر أو يسهب، وهذا ما يجعل الحكاية تختلف بين كاتب وآخر، والواقع أنه لا يمكننا التمييز بينهما تمييزا تاما؛ إذ إن تحليل الخطاب السردي يستتبع العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يرويها ومن جهة أخرى العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والعقل الذي ينتجه[5]، ومن هنا نلحظ علاقة بارزة بين الحكاية والخطاب كما يقرر

(1) انظر: المصطلح السردي: 83.

(2) انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: 77.

(3) معجم السرديات: 148.

(4) انظر: معجم السرديات: 148، معجم المصطلحات الأدبية: 140.

(5) ينظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج: 38.

(جينيت) بقوله: "ومن ثم فالقصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلا بوساطة الحكاية، لكن العكس صحيح أيضا، فالحكاية لا يمكنها أن تكون حكاية إلا أنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية"[1]. وبناء عليه يمكن القول إن الحكاية هي الأحداث المتعاقبة الشاملة للشخصيات والزمان والمكان، والخطاب هو طريقة العرض، وقد فرّق (برنار فاليت) بين القصة والسرد على أساس الفرق بين الملفوظ والتلفظ أو المحكي والحكاية، أو بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي[2].

الخطاب والبنية السردية:

البنية السردية –وفق رؤية (تودوروف)– مصطلح يُقصد به (علم السرد) الذي يُعنى بدراسة الخطاب السردي أسلوباً وبناء ودلالة، ويقوم على دراسة تمظهر عناصر الخطاب واتساقها في نظام يكشف عن العلاقات التي تربط الأجزاء بعضها ببعض، والعلاقة بينها وبين الكل المتجسّد في الخطاب السردي، انطلاقاً من أن هذا الخطاب هو الصيغة الوحيدة لنقل السرد، وهو الصورة اللغوية التي تجسّده، ومن هنا فلا بد أن يكون قائماً على نظام علمي واضح دقيق، يحدّد صلاته وعلاقاته بباقي مكوّنات المنتج الروائي وعناصره[3].

والسرد هو المادة الأساسية لهذا العلم بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً يحمل حادثة أو سلسلة من الحوادث المتوفرة أساساً في (حكاية المتن) وتؤديها شخوص في أزمنة محددة وأمكنة معينة يقوم السرد بإنتاجها فنياً على سبيل التخييل، ثم يعمل الخطاب السردي بوصفه فناً نثرياً على تنظيم هذه المحمولات في نسق لغوي، فيكسبها شكلاً فنياً منتظماً في علاقات مبنية على قواعد تربط أبنيتها الداخلية بالأبنية اللغوية؛ لتشكيل كتلة فنية هي النص الروائي.

والمتأمل في النظرية السردية وفي طريقة تحليلها للخطابات السردية للكشف عن نظمها الداخلية والقواعد التي تحكمها سيجد أنها انتهجت منهجين[4]؛ الأول: منهج السردية الدلالية، وهو الذي يُعنى بالمضامين السردية، ويهتم بالعلاقات الغيابية معتمداً على المنطق الذي يحكم الأفعال متجاوزاً الوسيلة الحاملة لها، موجهاً اهتمامه إلى المضامين السردية وإلى البنية العميقة في السرد. الثاني: منهج السردية اللسانية، وهو الذي يبحث في تمظهر العلاقات بين عناصر البناء الروائي، ويهتم بدراسة المظهر التركيبي للسرد الذي يتجسّد في الخطاب، معتمداً على تحليل مظاهره اللغوية وما تنطوي عليه من علاقات تربط عناصر المبنى الحكائي فيما بينها وعلاقاتها بمكونات الخطاب وأطراف القناة السردية.

---

(1) المرجع السابق: 40.

(2) انظر: النص الروائي تقنيات ومناهج: 85.

(3) انظر: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة: 165.

(4) انظر: بناء الرواية: 90-122.

ومن المهم في هذا السياق الإشارة إلى أن دراسة البنية السردية –في تركيزها على العلاقات الداخلية التي تنظّم بنيات السرد– أخذت عدة اتجاهات[1]؛ فبعض الدارسين رأى أن تكون البنية السردية هي الحبكة، معتمداً على نظام بناء الأحداث في الرواية، وبعضهم اتكأ على تتبع النظام الزمني ومتغيراته في المبنى الحكائي، وعلى تحديد دور الراوي في هذا التتبع، وفريق ثالث وسّع مفهوم البنية السردية ليشمل الرواية والمسرح والسينما وأشكال التعبير المماثلة في متونها، انطلاقاً من فكرة أن الخطاب السردي أسلوب تقني موظف في السرد لنقل المتن إلى القارئ، واقتصر فريق رابع على معالجة عناصر السرد متفرّدة، وطرح قضية المروي له بوصفه المتلقي الذي يعيد تفسير النص وتحليله. وأرى أنه لا تناقض بين هذه الاتجاهات، بل هي متكاملة، وتسعى جميعاً لمعرفة كيفية إنتاج الواقع في شكل فني هو النص الروائي من خلال صيغة خاصة هي الخطاب السردي.

الخطاب والقصة:

يورد السرديون في معاجم المصطلحات مجموعة من المفاهيم للقصة، من أشهرها أنها سرد من الوقائع يتم فيها التأكيد على الزمنية كنقيض للعقدة التي تعتبر سرداً لوقائع يتم فيها التأكيد على السببية، وبعبارة أخرى هي مساق سببي من الحوادث يتعلق بشخصية أو شخصيات تبحث عن حل لمشكلة أو تسعى للوصول إلى غاية[2].

وفي تعميم وتفصيل لهذا المفهوم يرى بعضهم أن كلمة قصة تطلق على سرد وقائع ماضية، متماسك من حيث المضمون، ومؤثر من حيث طريقة العرض الفنية، ثم هي نظام سردي مؤلف من ثلاثة مستويات: الحكاية وهي الحدث، وفعل السرد وهو عمل الراوي، والخطاب وهو كلام الراوي الذي يستطيع وحده أن يكشف لنا الحكاية وفعل السرد معاً؛ لأنه لا وجود للحكاية في غياب الفعل السردي الذي يرويها، ولا وجود لفعل السرد من دون الخطاب الذي يجسّده. أما (جيرار جينيت) فيرى أن القصة تمثيل حدث أو سلسلة أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة المكتوبة، وتحديدها بـ(المكتوبة) يعطي الأهمية للخطاب، وهو الكلام الذي يروي الحدث أو الحكاية[3].

ويرى (إيميل بينفينيست) أن القصة والخطاب يعدان نظامين ثانويين لغويين مكملين لبعضهما، وفي حين أن الخطاب يتضمن بعض الإشارة إلى وقف التلفظ ويضمن وجود مرسل ومتلق، فإن القصة لا تشمل ذلك، وهذا التمييز الذي رآه (بينفينست) بين الخطاب والقصة يشبه التمييز الذي أقره (فاينريتش) بين

(1) انظر: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية: 112.

(2) انظر: المصطلح السردي: 219.

(3) انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: 133.

العالم المحكي والموصوف، ويشبه أيضا التمييز الذي لاحظه (هامبرجر) بين الرواية المحكية والعرض أو الأقوال[1].

أما (سيمور شاتمان) فيوضّح بأنَّ السرد القصصي بُنيةٌ تشمل أفكار (بياجيه) الثلاثة: عن الكليّة، وعن التحوّل، وعن التحكّم بالذات. والسرد عنده كُلٌّ متكامل؛ لأنَّ عناصره مترابطة بشكل منظّم، حيث يشتمل على التحولات والتحكم بالذات؛ لأن التحوّلات ووصف أحداث القصة يتبعان أحكاماً محدّدة لا تتعدى القصة ذاتها، كما يكشف بأنَّ السرد –كما في اللغة– هو بناءات سينمائية لها معنى بنفسها ومعنى مُنبعث منها، والمهم في هذا السياق تقسيمه للخطاب السردي إلى قسمين: قسم يتصل بالشكل السردي، ويتمثل في بنية الاتصال السردي، وقسم يتصل بتبعاته، يتمثل في ظهور السرد في بيئة مادية محددة، ويرى أن هذا فرق أساس بين القصة والخطاب؛ فالقصة هي محتوى الوصف السردي، بينما الخطاب هو شكل ذلك الوصف[2].

خاتمة:

إنَّ مقاربة المصطلحات بأنواعها ومحاولة توضيح مفهوماتها هو أساس الدراسة العلمية الجادة؛ لأنها ترسم معالم الفن وتوضّح مبادئه، ولذلك فهي عملية شائقة بقدر ما هي شائكة، كما أنها ممتعة خاصة عند المهتمين بالدراسات النقدية، أو المشتغلين بالأدب الذين يعانون من غياب الدقة في المصطلحات التي يتعاملون بها، وكل ذلك من شأنه أن يعمّق مفهوم ما يسمى (أزمة النقد) أو (إشكالية النقد) التي يشكو منها النقاد باختلاف أطيافهم.

وقد سعت هذه الدراسة إلى مقاربة مصطلح من أشهر المصطلحات اللسانية وهو (الخطاب السردي) الذي شابه كثير من الاختلاف في تحديد مفهومه؛ نظراً لما يتميز به من اتساع وتشابه وتقاطع مع مجموعة من المصطلحات الأخرى في الحقل اللساني، وحاولت الدراسة تقديمه بصورة أوضح وأدق قدر الإمكان، من خلال استعراض المفاهيم اللغوية والأدبية واللسانية لكل جزء من أجزائه، والوقوف عند أبرز النقاد الذي استخدموه وعالجوا مفهومه، كما حاولت الدراسة التمييز بينه وبين غيره من المصطلحات التي تتشابه معه في المفهوم رغم الصعوبات والتعقيدات في استجلاء تلك الفروق؛ نظراً لعدم استقرار المصطلحات واختلافها في مفهوم أعلام هذه الحقول الأدبية.

ولعل هذه الدراسة وغيرها من الدراسات التي تقارب مصطلحات الأدب والنقد تلفت النظر إلى ضرورة مراجعة المصطلحات، ودراستها دراسة معمّقة، ومحاولة تقديم تصور واضح لها، حتى يمكن للدارسين والمشتغلين بعلومها أن يقدّموا الجديد والمفيد في الحقول التي يعملون عليها، ومن دون وضوح مصطلحات العلوم والفنون ودقتها في المفهوم فلا يمكن تطوّرها ولا تطويرها.

---

(1) انظر: المصطلح السردي: 220.

(2) انظر: القصة والخطاب: البنية السردية في الرواية والسينما، نقلا عن مقال بعنوان الكتاب نفسه في جريدة الرياض: العدد 14755.

ثبت المصادر والمراجع:

أساس البلاغة، الزمخشري، دار صادر، بيروت، ط1، 1412هـ.

انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001م.

أنوار التنزيل وأسرار التأويل، البيضاوي، تحقيق: محمد المرعشلي، دار إحياء التراث الإسلامي، بيروت، ط1.

بناء الرواية، أدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، 1965م.

بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، عثمان بدري، دار الحدائية، بيروت، ط1، 1986م.

البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، سحر شبيب، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سوريا، العدد 14، 2013م.

بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000م.

تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: دراسة في نقد النقد، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2005م.

تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1986م.

تحليل الخطاب والإجراء العربي، نعيمة سعدية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، 2012م.

تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار، اللاذقية، (د.ط)، (د.ت).

خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2004م.

الخطاب والخطاب الأدبي، رابح بوحوش، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، العدد 12، 1997م.

الخطاب والنص: المفهوم العلاقة السلطة، عبد الواسع الحميري، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 2008م.

الخطاب، سارة ميلز، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة، جامعة متنوري، قسنطينة، 2004م.

دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002م.

الروض المريع في صناعة البديع، المراكشي، تحقيق: رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م.

السرد العربي القديم: الأنواع والوظائف والبيان، إبراهيم صحراوي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008م.

السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992م.

الشخصية في العمل الروائي، نصر الدين محمد، مجلة فيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض، العدد 37، 1980م.

شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات الاتحاد العربي، دمشق، (د.ط)، 2005م.

الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1980م.

الصاحبي في فقه اللغة، ابن فارس، تحقيق: مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت، (د.ط)، 1382هـ.

علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011م.

في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، (د.ط)، 1998م.

القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1407هـ.

القصة الرواية المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تزفيتان تودوروف، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997م.

القصة والخطاب: البنية السردية في الرواية والسينما، سيمور شاتمان، نقلا عن مقال لناصر الحجيلان بعنوان الكتاب نفسه في جريدة الرياض: العدد 14755.

الكافي (معجم عربي حديث)، محمد الباشا، شركة المطبوعات للتوزيع، بيروت، (د.ط)، 1992م.

الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، تحقيق: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1426هـ.

الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء الكفوي، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م.

محاضرات في مقياس تحليل الخطاب والسرديات، وردة معلم، كلية الآداب واللغات، جامعة 8 ماي 1945م، قالمة، الموسم الجامعي 2016/2015م.

المصطلح السردي، جرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي، تونس، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2010م.

معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، (د.ط)، (د.ت).

معجم مصطلحات نقد الرواية، لطفي زيتوني، دار النهار، بيروت، ط1، 2002م.

معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، (د.ط)، 1389هـ.

مفاهيم سردية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.

مفهوم الخطاب السردي وعناصره، ثائر العذاري، مقال في صحيفة الصباح العراقية، 2021م.

الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، إبراهيم أبو طالب، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004م.

النص الروائي تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999م.

النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال، نصيرة لكحل، مجلة مقاليد الشبكية، جامعة ورقلة.

النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1998م.

نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي، تزفيتان تودوروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م.

نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي، المغرب، ط2، 2006م.

الخِطَابُ السَّرْدِيُّ: نحو تَأْصِيْلِ المُصْطَلَح

د. مريم بنت عبد الهادي بن محمد القحطاني

جامعة أُمِّ القرى، كلية اللغة العربية، قسم الأدب

الملخص:

استعرض البحث مصطلحي: الخطاب، والسرد، وحضورهما اللغوي والاصطلاحي في الثقافتين العربية، والغربية، وبيَّن ما ينبغي مراعاته عند صياغة مصطلح علمي ما، وناقش أهم الإشكالات التي تواجه هذين المصطلحين، وأسباب ذلك، ومظاهره،، فمن أهم أسباب تلك الإشكالات: الاتباعية النقدية للمدارس الغربية، والاعتماد على الترجمة، والقطيعة العلمية مع ذخائر التراث العربي، وضوابطه الصارمة في صياغة المصطلحات، وغلبة الجهد الفردي بما يشوبه من ذاتية، وتجاهل قوانين صياغة المصطلحات وضوابطها العلمية، وافتقاد العمل العلمي المؤسسي لضبط معاجم المصطلحات السردية، وتعدد تخصصات الباحثين واتجاهاتهم الفكرية و المنهجية، مما ألقى بظلال من الخلط على مصطلح (الخطاب السردي)، وسعيا للدقة المصطلحية، والتأصيل الاصطلاحي يقترح البحث إحلال مصطلح (القصة) وبعثه من مرقده، وإعادة توظيفه في هذا الحقل المعرفي؛ لسلامته من كل تلك الإشكالات، وعراقة وجوده الاصطلاحي في الثقافة النقدية العربية.

Abstract

The research reviewed the terms: discourse and narration, and their linguistic and idiomatic presence in the Arab and Western cultures, and clarified what should be taken into account when formulating a scientific term, and discussed the most important problems facing these two terms, the reasons for this, and its manifestations. The reliance on translation, The adherence to Western schools, the break from the relics of the Arab heritage, its strict controls in the formulation of terminology, the predominance of individual effort with its tainted subjectivity, ignoring the laws of the formulation of terms and their scientific standards, the lack of institutional scientific work to control dictionaries of narrative terms, and the multiplicity of researchers' specializations and their intellectual and methodological trends , which cast a shadow of confusion over the term (narrative discourse), and in pursuit of terminological accuracy, and idiomatic rooting, the research suggests replacing the term (story), and re-using it in this field of knowledge; For its safety from all these problems, and the nobility of its idiomatic existence in the Arab literary criticism culture.

المقدمة:

يُعنى هذا البحث بمحور المصطلح، وإشكالاته، ومعاييره، وآثار ذلك؛ لأنه يرى أن ضبط دلالة المصطلحات، ودقتها، ووضوحها في الوعي المعرفي عند الباحثين في أي مجال علمي من أهم ركائز التقدم في ذلك المجال.

وكل غَبَشٍ، أو لَبْسٍ في ضبط المصطلح سيلقي بِظِلَالٍ قَاتمةٍ من الأخطاء، والتداخل في الأبحاث والدراسات الخاصة به.

وقد رصد العديد من الباحثين وقوع (إشكالية المصطلح) في النقد العربي الحديث عامة [1]، وناقشوا أسباب ذلك، ومظاهره، واقترحوا الحلول لمعالجة هذا الخلل، وقد امتد عَجَاجُ هذا الإشكال إلى مصطلحي: الخِطَاب، والسَّرد، ومن هنا بدتْ المشكلة البحثية التي يسعى البحث لعلاجها، وهي: ما مدى دقة مصطلحي: (الخطاب)، و (السَّرد) من حيث الدلالة العلمية المرادة منهما؟

هل لحقتْ بهما إشكاليات مصطلحية؟ وما آثار تلك الإشكاليات في استعمالاتهما المصطلحية؟ وما أسباب ذلك؟

ويضم البحث تمهيدًا، وقسمين، كُلُّ قسمٍ فيه ثلاثة محاور، يلي ذلك خاتمة تتضمن نتائج البحث وتوصياته، على النحو التالي:

التمهيد:

١- معنى التَّأصيل، ومعنى المصطلح، وأهمية تأصيل المصطلح في ضَبْطِ العلم وتقدمه.

٢- أهمية الأسس العلمية في وضع المصطلحات.

٣- إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث عامة، وفي الحقل السردي خاصة.

القسم الأول: تأصيل مصطلح (الخِطَاب):

١- دلالة مصطلح(الخِطَاب) في الثقافة العربية الإسلامية.

٢- دلالة مصطلح (الخِطَاب) في الثقافة الغربية.

---

[1] 1 - انظر على سبيل المثال:

يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العرب الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨ م، ص ٢٧٩ وما بعدها.

مولاي علي بو خاتم – مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ٢٠٠٥م – ٢٤٦ وما بعدها.

٣- إشكالات دلالة مصطلح (الخِطَاب) بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، وآثارها في استعمال المصطلح.

القسم الثاني: تأصيل مصطلح (السَّرْد):

- دلالة مصطلح(السَّرْد) في الثقافة العربية الإسلامية.
- دلالة مصطلح (السَّرْد) في الثقافة الغربية.
- إشكالات دلالة مصطلح (السَّرْد) بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، وآثارها في استعمال المصطلح.

الخاتمة، وتتضمن النتائج، والتوصيات.

وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي؛ لتوافقه مع ما يسعى البحث إلى كشفه وبيانه، مع الاستعانة بالمنهج التاريخي في بعض المواضع منه، وفق ما تستدعي طبيعة البحث ومقاصده، والله الموفق والمعين.

التمهيد:

أولا – معنى التَّأصيل، ومعنى المصطلح، وأهمية تأصيل المصطلح في ضَبْطِ العلم وتقدمه:

من المعلوم أن العناية بعلم ما إنما تقوم على أسس بيِّنة لابدَّ منها، ومن أول تلك الأسس: ضَبْطُ المصطلح؛ لأنه سبيل الفهم، وصورة عن إدراك ذلك العلم، وقد عني السلف بذلك في العلوم كافة، قال التهانوي: " فإنَّ لكل علمٍ اصطلاحًا خاصًّا به، إذا لم يُعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه الاهتداء إليه سبيلا، وإلى انفهامه دليلًا " [1]

معنى التأصيل لغة:

من الجذر اللغوي (أَصل)، وفي اللسان: " والأَصْلُ أسفل كل شيء، وجمعه: أُصُول...وأصل الشيء: صار ذا أصل.. وكذلك تأَصَّل... واستأصلتا الشجرةُ أي: ثَبَتَ أصلُها " [2]

ووردت الكلمة في القرآن الكريم في قوله تعالى:

(أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِى ٱلسَّمَآءِ) " [3]

---

[1] التَّهَانَوي، محمد بن علي الفاروقي (ت ق١٢ الهجري) –كشاف اصطلاحات الفنون – تحقيق: لطفي عبد البديع، عبد النعيم محمد حسنين – مكتبة النهضة المصرية – د ط – ١٩٦٣ م – ١

[2] – ابن منظور، جمال الدين، محمد بن مكرم الأفريقي المصري (ت ٧١١ هجرية) – لسان العرب – دار صادر – د ط – د ت – أصل

[3] – سورة إبراهيم – الآية ٢٤

قال الفخر الرازي: " أصلها ثابت أي: راسخ باق آمن الانقلاع والانقطاع، والزوال والفناء "[1]، وبذا نعلم أن الأصل مظنة الثبات والبقاء، ومحقق للامتداد والنماء والارتفاع والعطاء.

ويراد به في المجال العلمي الحضاري خاصة: "الرجوع إلى التراث الثقافي الذاتي للمجتمع، للاستفادة منه بشكل رئيسي، ويمكن تحقيق ذلك عن طريق تحديد الجذور الأصيلة في المجتمع، واستخدامها في توجيه التنمية بشكل مرتبط بهذا المجتمع"[2]

أهمية التأصيل:

ذكر الباحثون في تاريخ العلوم أن هناك ثلاث محطات تمر بها المعرفة حين تنتقل بين الحضارات، الأولى نقل المعرفة، والثانية توطين المعرفة، وذلك حين تتعرض لعمليات التطويع والتعديل لتناسب ثقافة الحضارة التي انتقلت إليها، والثالثة تأصيل المعرفة، وهي عملية بناء أطر نظرية، ومناهج، ونماذج ونظريات أصيلة في ضوء الخصائص التي تتميز بها تلك الحضارة، وذلك بالاعتماد على النفس، وليس بالتواكل على الآخرين، ويكون هذا التأصيل بالعودة إلى خبرات ذلك المجتمع وجذوره الأصيلة، ويبين الباحث تقدم محور التأصيل على محوري النقل والتوطين؛ لما يشوبهما من عقبات وإشكالات.

معنى المصطلح:

ترجع للجذر اللغوي (صَلَحَ) وفي اللسان: " الصَّلاح ضد الفساد... وأَصْلَحَ الشَّيء بعد إفساده: أَقَامه... والصُّلْحُ: تصالح القومُ بينهم، والصُّلْح: السِّلْم، وقد اصطلحوا، وصالحوا، وتصالحوا " [3] ومن هنا يقال: اصطلح القوم على كذا، إذا اتفقوا على رأي، كما كانوا يصطلحون على الرأي الداعي للسّلم بعد الحرب، وقد عرَّف الشريف الجرجاني الاصطلاح بأنه: " عبارة عن اتفاق قوم على تسمية شيء باسم ما ينقل من موضعه الأول، والاصطلاح إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما "[4]

---

[1] الفخر الرازي، محمد الرازي فخر الدين بن ضياء الدين عمور (ت ٦٠٤ هجرية) – مفاتيح الغيب – دار الفكر للطباعة والنشر – بيروت – لبنان – ١٩٩٤م – المجلد العاشر – ج ١٩ – ١٢٤

[2] – مدحت محمد أبو النصر – – تأصيل العلوم، المفهوم والخطوات وعوامل النجاح – بحث منشور في مجلة جمعية الاجتماعيين – الشارقة – ع ٧٠ – مج ١٨ –٢٠٠١م – ١٢٠

[3] – ابن منظور، جمال الدين، محمد بن مكرم الأفريقي المصري (٧١١ هجرية) – لسان العرب – صلح

[4] – الشريف الجرجاني، علي بن محمد (ت ٨١٦ هجرية) – التعريفات – ضبطه وصححه جماعة من العلماء – دار الكتب العلمية – بيروت – ط١ – ١٩٨٣م – ٢٨

ونبَّه أحد الباحثين[1] أن الثقافة العربية الإسلامية عرفت ألفاظًا تقابل لفظ المصطلح، مثل: (الحَدُّ)، و (التعريف)، و (الكلمات)[2]، و(الألفاظ) [3] وظهرت الكثير من الكتب التي تحمل هذا الاسم، وقد رسّخ العلماء في الحضارة العربية مسارين فيما يخص المصطلح: الأول يعنى بمصطلحات علم ما من العلوم خاصة، وهذا المسار كان الأقدم في الحضارة العربية الإسلامية، حيث ترى العلماء في علم ما يفردون كتبًا لمصطلحات ذلك العلم وتحديدها بكل دقة وعلمية، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر: في علم الفقه: (الحدود في التعاريف الفقهية لابن عرفة، ت ٨٠٣ هجرية)

المسار الثاني الذي تلا الأول زمنيًّا كان يعنى بمصطلحات العلوم كافة، وهذا المسار على نمطين:

منها ما ينص على عنايته بالمصطلح في عنوان الكتاب، ويطلقون عليه: التعريف، أو الحد، أو المصطلح، مثل:

(التعريفات لأبي الحسن بن علي الجرجاني، ت ٨١٦ هجرية)

و (معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم، للسيوطي ت ٩١١ هجرية)

و (التوقيف على مهمات التعاريف محمد عبد الرؤوف المناوي، ت ١٠٣١ هجرية)

و (الكليات لأبي البقاء الكفوي، ت ١٠٩٤ هجرية) [4]

و (كشاف اصطلاحات الفنون للتهانوي، ت بعد ١١٥٨ هجرية).

ومنها ما تكون العناية بالمصطلح ضمن مادة الكتاب، مثل: (مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، لطاش كبري زاده، ت ٩٦٨ هجرية)، و (كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون

---

[1] – لخضر روبحي – علاقة المصطلح بالترجمة – مجلة الممارسات اللغوية – جامعة مولود معمري – تيزي وزو – – ع١٠ – ٢٠١٢م – ٢٠٣

[2] –؛ سمى الرازي أحمد بن حمدان (ت ٣٢٢ هجرية) كتابه: الزينة في الكلمات الإسلامية، ونبَّه إلى ذلك محمود فهمي حجازي في بحثه: علم المصطلح – مجلة مجمع اللغة العربية – القاهرة – ج ٥٩ – ١٩٨٦ – ٥١

[3] – سمى علي بن يوسف الامدي كتب له باسم (المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين) انظر: محمد فهمي حجازي – المرجع نفسه – ٥١

[4] – انظر عن تميز ما قدمه الكفوي في كتابه في مجال المصطلح: الفكر الاصطلاحي في معجم الكليات للكفوي، دراسة نقدية – محمد سالم سعد الله، ولمياء الهاشمي – مجلة التعليم والعلوم – المجلد ٢٠، العدد ٧٢ – ٢٠١٣م – الصفحات من ٢٠٣، ٢٣٧

لحاجي خليفة ت ١٠٦٧ هجرية) حيث تجد في مواطن عديدة منه تحت اسم العلم تعريفًا بذلك المصطلح وتحديدًا له.

وقد تنبَّه أولئك العلماء، ونبّهوا إلى أن من أول مدراج ضبط العلم: ضبط المصطلح، يقول السيوطي عن ذلك في صدر كتابه (معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم): " أما بعد، فإن معرفة المواصفات والمصطلحات من أوائل الصناعات، وأهم المهمات، والطالبُ الذَّهِنُ الأديبُ، والراغب الفطنُ الأرِيبُ متى فرغ عن حفظ اللغة واستحضرها، وضبط أنواع مفرداته واستظهارها، لابد أن يكون بمصطلحات أهل كل فن خبيرا..."[1]، ويبين مقدار التباين الواقع بين المصطلح ذي اللفظ الواحد عند علماء كل علم، يقول: " فإن لفظة (الواجب) مثلا عند الفقيه غير ما عند الأصولي، ولفظة (السَّند) عند المحدِّث غير ما عند الجدلي، وكذا (الحال) عند النحوي غير ما عند الصوفي "[2].

وإذا كان هذا هو الشأن في المصطلحات وإشكالاتها داخل الثقافة نفسها، فما بالك بالأمر حين نستورد مصطلحًا بلفظه، أو بمعناه من ثقافة مغايرة كما هو الواقع في زماننا.

ثانيا – أهمية الأسس العلمية في وضع المصطلحات:

أجمعت الثقافات والأمم الحية على العناية بضبط العلم ودقته، ومن أول ما يقيم ذلك: ضبط المصطلح، ولذا صار هناك علم مختص بذلك، هو (علم المصطلح) أو: (علم المصطلحات النظري) [3]

وعلم المصطلح هو: " العلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية، والمصطلحات اللغوية التي يعبر عنها " [4] ولتوليد المصطلحات في اللغة العربية عدة طرق، هي على الترتيب: الاشتقاق، والمجاز، والتراث، والتعريب، والترجمة. [5]

وحين ننظر إلى مصطلح (الخطاب السردي) نرى كلمتين عربيتين، ولكن الإشكال يأتي من أن الوجه عربي، لكن القلب أعجمي، كما سيأتي بيانه.

---

[1] – السيوطي – معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم – ج١ – ٢٨

[2] – السيوطي – المصدر نفسه – ج١ – ٢٩

[3] – هنري بيجوان، وفيليب تواورن – المعنى في علم المصطلحات – ترجمة: ريت خ

[4] – لخضر روبحي – علاقة المصطلح بالترجمة – ٢٠٢

[5] – لخضر روبحي – المرجع نفسه – ٢٠٦

ثالثًا – إشكاليات المصطلح في النقد العربي الحديث عامة، وفي الحقل السردي خاصة:

يعاني النقد العربي الحديث من إشكالات معرفية، غرست أشواكها في الإنتاج العلمي، فأشاعت فيه الغَبَش المعرفي، وافتقاد التأصيل، حتى صار النقد العربي الحديث " نقدًا يتحير فيه المتلقي، فلا يستطيع رده إلى علم منضبط الأصول والإجراءات، ولا يستطيع رده إلى مذهب نقدي بعينه "[1]

وقد تداخلت المصطلحات في الحقل السردي خاصة، وتشابكت حتى عند كبار المنظرين والباحثين؛ لأن " معظم الدراسات عنيت إلى حد كبير بالمفهوم النظري كما هو عند الشكلانيين الروس، دون محاولة فهم هذه المصطلحات في سياقيها التاريخي والمعاصر "[2]، مثلا سعيد يقطين يخلط بين المبنى الحكائي والخطاب، مع أنه يدعي متابعة تودوروف في ذلك، بينما تودوروف يفرق بين القصة والخطاب [3].

وهكذا يمكن القول بأن " اللغة الاصطلاحية في مجال النقد القصصي في الوطن العربي لا تتميز بالدقة والتوحد والشيوع، بل هي قريبة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العامة من حيث ترادف ألفاظها، وذاتيتها، مما أدى إلى غموض دلالات هذه اللغة، وتميعها " [4]

ولذلك أسباب عديدة، من أظهرها:

أ- أن " مصطلحات النقد القصصي لم تحظَ بعناية الهيئات العلمية بدراسة المصطلحات العربية، ووضعها، وتوحيدها، بل ركزت هذه الهيئات كل اهتمامها على المصطلحات العلمية في مجال الطبيعيات، والرياضيات، والطب، والهندسة، والكيمياء، والأحياء، والتكنولوجيا "[5]

---

[1] – لطفي فكري الجودي – نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث- مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة – ط١ – ٢٠١١ م – ١٧

[2] – مراد عبد الرحمن مبروك – آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجًا تطبيقيًّا – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية – ط١ – ٢٠٠٢م– ٢٧

[3] – مراد عبد الرحمن مبروك – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[4] – عبد الرحيم محمد عبد الرحيم – أزمة المصطلح في النقد القصصي – مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة – ج ٦٣ – ١٩٨٨م – ١٧٢

[5] – عبد الرحيم محمد عبد الرحيم – المرجع نفسه- ١٦٤

ب- ما يرتبط بالترجمة من إشكالات لغوية، منها: الاختلاف في ترجمة المصطلح النقدي الواحد؛ مما يفاقم الاختلاف النقدي، "ولذلك أسباب منها:

أولا – عدم استقرار المصطلح النقدي، فتجد المصطلحات متعددة المعني والمفهوم عند النقاد، فضلًا عن تأرجح المعنى المصطلح النقدي عند الناقد الواحد.

ثانيا- اختلاف النقاد في فهم المراد من المصطلح النقدي الواحد، فالقضية في أساسها قضية فهم ووعي بالنظرية المراد ترجمة مصطلحاتها ومنتجها المعرفي، ويرى سعيد يقطين أن الكثير من الخلط والاضطراب لا يعود لإشكالية الترجمة فحسب، بل " بفهم النظريات بسبب الاختزال والتسرع "[1]

ثالثًا- إن مشكلة الاصطلاح مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بإشكالية التعريب والترجمة "[2]، وتغلغل النظر في سبب ذلك يكشف أن ذلك عائد لتباين الخلفيات المعرفية عند المترجمين أنفسهم، " فكل يترجم حسب مرجعيته الخاصة "[3]، ونبّه الكثير من الباحثين العرب علي خطورة ذلك، وأن تلك الأعمال العربية " ظلت في أغلب الأحوال اجتهادات ذاتية، أو فردية، وعمل كل دارس أو مترجم يتم بناء على رؤية صاحبه أو اقتناعه، الشيء الذي طبع هذه الإنجازات بالاختلاف القائم على الخلاف، والتعدد الذي وصل حدَّ التسيب، فلا حوار بين المشتغلين بالسرد العربي، ولا رؤية توحد الاهتمام "[4]

ت- عدم استقرار المصطلح نفسه في بلاد المنشأ، وتباين وجهات النظر إليه حسب المناهج التي ينتمي إليها من يبحث فيه، ومن ثم انتقلت تلك الاختلافات والتداخلات إلى النقد العربي المرتهن بتبعية نقدية عميقة، أي أن " الحركة النقدية العربية وجدت أمامها إشكالات منها عدم استقرار المصطلح ذاته في أصوله ومظانه[5]

---

[1] – سعيد يقطين – نظريات السرد وموضوعها في المصطلح النقدي– مجلة علامات – ع٦ – ١٩٩٦م، ٤٨.

[2] – رائد وليد جرادات – المصطلح السردي تعريبًا وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث – المجلة العلمية لكلية الآداب – جامعة أسيوط – ع ٣١ – ٢٠٠٩م – ١١٧

[3] – مصطفى بو فادينة – المصطلح السردي بين جاهزية المفهوم وإشكالية الترجمة – مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة – ع٣ – ٢٠١٨م – ١٨٤

[4] – سعيد يقطين – نظريات السرد وموضوعها، في المصطلح السردي– ٤٥

[5] – مصطفى بو فادينة – المصطلح السردي بين جاهزية المفهوم وإشكالية الترجمة –١٨٤

ث- ومما يدخل تحت مظلة الفقرة السابقة أن نظريات السرد في بلاد المنشأ لازالت تتطور، وتتغير، ومتابعة ذلك، والوعي به، وإدراك آثاره بالغ الصعوبة والتعقيد؛ لارتباطه بالواقع الثقافي لتلك الأمم وجذورها الحضارية والفكرية.

ج- افتقاد العمل العلمي المؤسسي في التعامل مع قضية المصطلح السردي خاصة، والنقدي عامة؛ وذلك بسبب " غياب استراتيجية عربية مشتركة في التعامل مع المصطلح الوافد، وخضوع عملية اجتراح المصطلحات والتعامل مع المفاهيم تعاملًا مرتهنا بالجهد الفردي "[1]، وقد رصد الباحث مصطفى منصوري مثالًا بينًا على تعامل النقاد العرب مع مصطلحات السرد، حين عرض كيفية تعاملهم مع ترجمة معجم سرديات واحد، هو معجم جيرالد برنس Gerald Prince، فقد ترجم المعجم في بلد واحد، وفي عام واحد من مترجمين مختلفين، وتبين غياب التنسيق بينهما، ولا تشير أي ترجمة منهما إلى الأخرى، ولا تعلن استراتيجية المترجم، ولا ترسم غاياته [2]

في ضوء هذا الواقع النقدي المتشابك يسعى هذا البحث لمعالجة مصطلح محدد هو: الخطاب السردي، ما مدى دقته؟ وما المراد به؟ وهل هناك إشكالات في هذا المصطلح؟ وما أسبابها؟ وما المخرج منها؟

ولا سبيل للإجابة عما سبق إلا بالوقوف على معني كل منهما على حدة، وحركته المصطلحية في كل من الثقافة العربية، والثقافة الغربية، ومن ثم رصد المراد بدلالته مركبا، والله المعين.

القسم الأول: تأصيل مصطلح (الخِطَاب):

١- دلالة مصطلح (الخِطَاب) في الثقافة العربية الإسلامية:

الخطاب في اللغة من الأصل اللغوي: خَطَبَ، قال ابن فارس "خطب: الخاء والطاء والباء أصلان، أحدهما: الكلام بين اثنين، يقال: خاطبه يُخاطبه خِطابًا، والخطبة من ذلك "[3]

وهو " توجيه الكلام نحو الغير للإفهام " [4]

---

[1] - مصطفى منصوري – المصطلح المترجم وإشكالاته في معاجم السرديات العربية – مجلة منتدى الأستاذ – قسنطينة – ع١٥ – ٢٠١٥م - ١٨

[2] - مصطفى المنصوري – المرجع نفسه – ٢٠

[3] - ابن فارس، أحمد بن زكريا (ت ٣٩٥ هجرية) – معجم مقاييس اللغة –تحقيق: عبد السلام هارون- دار الفكر للطباعة والنشر – ١٩٧٩م – ٢ / ١٩٨

[4] - مرتضى الزبيدي، أبو الفيض، محمد بن محمد (ت ١٢٠٥ هجرية) – تاج العروس من جواهر القاموس – دار الهدية – ١/ ٧٠

وورد كذلك في القرآن الكريم وفق معناه اللغوي، في قوله تعالى عن سيدنا داوود: "وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب "[1]، وقد تعددت تفسيرات العلماء عن المراد بفصل الخطاب في الآية الكريمة، وأجمل الطبري – رحمه الله – ذلك بقوله: " وأولى الأقوال في ذلك بالصواب أنْ يقال: إن الله أخبر أنه آتى داودَ – صلاة الله عليه – فصلَ الخِطَاب، والفصل: هو القطعُ، والخِطَاب هو المخاطبة، ومن قطع مخاطبة الرجلُ الرجلَ في حال احتكام أحدهما إلى صاحبه، قطع المحتكم إليه الحُكمَ بين المحتكم إليه وخصمه بصواب من الحُكم "[2]، ثم أجمل القول في ذلك: " فالصواب أن يعم الخبر كما عمَّه اللهُ، فيُقال: أُوتي داود فصلَ الخِطَاب في القضاء والمحاورة والخُطَب"[3]، وكل هذه المواقف تستدعي وجود طرفين يجري بينهما الخطاب.

بل لقد ورد عن ابن عباس رضي الله عنه كلامًا يشير إلى أنهم يرون الخطاب يشمل حقلًا معرفيا كليا، وذلك حين فرَّق بين مكي القرآن ومدنيه، فقال: " المكي ما كان خطابا لأهل مكة، والمدني ما كان خطابا لأهل المدينة "[4]

ويتميز (الخِطَاب) بوجوده اصطلاحًا في الثقافة العربية الإسلامية، وقد جال ذلك المصطلح في علوم متعددة، منها: اللغة، والنحو، والبلاغة، وعلم أصول الفقه، وعلم الكلام، وعند المتصوفة، ولعل أهم حقل علمي تألق فيه هذا المصطلح هو: علم أصول الفقه، وهذا العلم من أكثر العلوم عناية بضبط الدلالة، ومعايير ذلك.

ومن العلماء الذين قدموا تعريفا لمصطلح الخطاب: الكفوي، في كتابه الجليل (الكليات)، وامتد بيانه للمصطلح ما يقارب الثلاث صفحات، يقول: " الخطاب: اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه، احترز "باللفظ "عن الحركات والإشارات المفهِمة بالمواضعة، و" بالمتواضع عليه " عن الألفاظ المهملة، و" بالمقصود به الإفهام " عن كلام لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا، وبقوله " لمن هو متهيئ لفهمه " عن الكلام لمن لا يفهم، كالنائم "[5]، وينبّه إلى أن الخطاب إما الكلام اللفظي، أو

---

[1] – سورة ص – آية ٢٠

[2] – الطبري، محمد بن جرير (ت٣١٠ هجرية) – جامع البيان في تأويل القرآن – تحقيق: أحمد محمد شاكر – مؤسسة الرسالة – ط١ – ٢٠٠٠م – ٢١ – ١٧٣

[3] – الطبري – المصدر نفسه – ٢١ – ١٧٣

[4] – الزركشي – البرهان في علوم القرآن – تحقيق: أبو الفضل الدمياطي – دار الحديث – القاهرة – ط ١ – ٢٠٠٦م – ١٣٢

[5] – الكفوي، أبو البقاء، أيوب بن موسى الحسيني الكفوي (ت ١٠٩٤هجرية) الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية– مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر – بيروت – ط ٢ – ١٩٩٨م– ٤١٩

الكلام النفسي الموجه نحو الغير للإفهام، وبين علاقة هذا القول بالخلاف بين العلماء في تسمية كلام الله تعالى خطابًا، [1]

وعرَّف الكتاني الخطاب اصطلاحًا وفق ما ورد في التراث العربي الإسلامي بأنه " الكلام الموجَّه بقصد الإفهام حالًا، إن كان المخاطب موجودًا، ومآلًا إن كان المخاطب معدومًا "[2]

وقد تميز مصطلح الخطاب في الثقافة العربية الإسلامية بالازدهار في مجالات معرفية شتى، كما اتسم بالاستقرار الدلالي، والانضباط المعرفي.

وأبرز العلوم التي ظهر فيها مصطلح الخطاب هو (علم أصول الفقه)، فقد عرفه الآمدي بأنه: " اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه "[3]، ووقع الخلاف بينهم في تسمية كلام الله عزو جل خطابًا

كما اعتنى علماء علم الكلام بتحديد الخطاب، قال القاضي عبد الجبار: " اعلم أن الخطاب علي ضربين، أحدهما يدل على ما لولا الخطاب لما صح أن يعلم بالفعل، والآخر يدل على ما لولاه لأمكن أن يعرف بأدلة العقول "[4]

وعند الصوفية يرد الخطاب موصوفا، كما ورد عند ابن عربي (الخطاب الإلهي)[5]

وكذلك كان لمصطلح الخطاب حضوره البارز عند البلاغيين، وخاصة عند حديثهم عن القرآن الكريم، فقد ذكر الزركشي وجوه المخاطبات والخطاب في القرآن الكريم، وأنه أتى على أربعين وجهًا [6]، وعند الكلاعي تقسيم للخطاب إلى ثلاثة أقسام [7].

ولولا القطيعة المعرفية بين طوائف من الباحثين العرب المحدثين وتراثهم العلمي لكان من النافع استثمارهم كل ذلك الإرث المصطلحي العريق.

---

[1] – الكفوي – المصدر نفسه – الصفحة نفسها

[2] – محمد الكتاني – موسوعة المصطلح في التراث العربي الدني والعلمي والأدبي – دار الثقافة للنشر والتوزيع – الدار البيضاء – المغرب – ط١ – د ت – ج١ – ٩٣١

[3] – الآمدي – الإحكام في أصول الأحكام – دار ابن حزم ودار الآفاق الجديدة – القاهرة – ١/ ١٨

[4] – محمد الكتاني – المرجع نفسه – ج١ – ٩٣٢

[5] – محمد الكتاني – المرجع نفسه – ج١ – ٩٣٢

[6] – انظر: البرهان في علوم القرآن – ٢/ ٢١٧

[7] – الكلاعي، أبو القاسم، محمد بن عبد الغفور الكلاعي الأندلسي– إحكام صنعة الكلام – تحقيق: محد رضوان الداية – دار الثقافة – بيروت – ١٩٦٦م – ٨٩

وخلاصة مفهوم الخطاب في التراث العربي الإسلامي أنه قد استعمل اصطلاحا في مجالات علمية عديدة، والأصل الذي استقت منه تلك الاستعمالات الاصطلاحية هو أصله اللغوي

الذي يفيد توجيه الكلام نحو الغير بغرض الإفهام.

٢- دلالة مصطلح (الخِطَاب) في الثقافة الغربية:

كان بزوغ مصطلح الخطاب في الثقافة الغربية متأخرًا كثيرًا عنه في الثقافة العربية الإسلامية بمئات الأعوام، وحدد الباحثون أن ذلك كان في عام ١٩٥٢ م، وذلك عند العالم اللغوي زليج هاريس Zellig Harris (١٩٠٩م - ١٩٩٢م) حين نشر كتابه الشهير: (تحليل الخطاب) Discours analysis (١٩٥٢م)، وقد مثَّل هذا الكتاب نقلة كبرى في الدراسات اللغوية، حيث أخرجتها من ضِيق الجملة إلى سَعَة النَّص، وتحت ظلال هذا الكتاب ولد مصطلح (الخِطَاب) ونَمَا، وأَيْنَع في الدراسات اللغوية الغربية، وقد أشار لذلك سعيد يقطين، وذكر أنَّ هاريس أول من استعمل مفهوم الخِطَاب في الدراسات اللغوية الحديثة، ووسَّع التحليل اللساني إلى ما هو أكبر من الجملة [1]، وذلك في كتابه: (تحليل الخطاب)، وقد عرَّف هاريس الخطاب بأنه: " ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل، تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض " [2].

و كانت الدراسات اللسانية قبله تركز على الجملة، فهي عندهم محور الدرس اللغوي وقِبلته، باعتبارها الوحدة الأساسية للكلام؛ ولذا جاء تعريف الجملة عندهم: " مجموعة من المكونات اللغوية مرتبة ترتيبا نحويا، بحيث تكون وحدة كاملة في ذاتها، وتعبر عن معنى مستقل "[3]، ويعدُّ هاريس بذلك مخالفًا للبنيويين الذي سبقوه، ومنهم أستاذه بلوم فيلد Bloom Field الذين كانوا يجعلون مدار بحثهم اللساني على الجملة فحسب، أما هاريس فذهب إلى أن البحث اللساني يتجاوز الجملة إلى مستوى لغوي أكبر، هو مجال (الخِطَاب) وتنامي هذا الاتجاه الذي عرف عندهم باسم: (لسانيات النص) حيث

---

[1] - سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي - المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ط ١ – ١٩٨٩م – ١٧، وذكر يقطين أن هاريس " سعى إلى تحليل الخطاب بنفس التصور ولأدوات التي يحلل بها الجملة " ص١٧

[2] - سعيد يقطين – المرجع نفسه – الصفحة نفسها

[3] - سامي عياد حنا وآخرون – معجم اللسانيات الحديثة – مكتبة لبنان ناشرون – د ط – ١٩٩٧م – ١٢٩

يتخذ النص كله حقلًا للتحليل اللساني، ومن العلماء الذين ساروا في هذا الاتجاه أيضا: ديل هايمز[1] (Dell Hymes ١٩٢٧ م- ٢٠٠٩م) وهو من أبرز المعترضين على لسانيات الجملة، والتشكيك في جدواها، والمناداة بوجوب أن يشمل عمل اللسانيات كل الجوانب التداولية، والخطابية، والنصية.

وهكذا حدثت أكبر نقلة في علم اللسانيات، ومع توالي الأبحاث والدراسات نال مصطلح الخطاب الكثير من التعدد والتنوع بتأثير الدراسات التي أجراها الباحثون، حسب اتجاهات الدراسات اللغوية، بين شكلية وتواصلية[2]، ولكن ظل المفهوم الغالب للخطاب في الدراسات اللغوية الحديثة أنه ما يتجاوز الجملة [3]، وبذلك يتضح أن الأبحاث الأدبية الغربية استمدت العديد من مصطلحاتها من اللسانيات[4]، ومن جملة ذلك مصطلح الخطاب في اللسانيات الغربية.

ويذهب بعض الباحثين إلى أن مصطلح الخطاب هو مصطلح نقدي ما بعد حداثي في بعده الفلسفي العام، وما بعد بنيوي في بعده النقدي والمنهجي، وأنه من وضع ميشيل فوكو (ت ١٩٨٤م) [5]، وأن هذا المصطلح هو المصطلح الأساسي في الجهاز الفلسفي والنظري لفكر ما بعد البنيوية، ويذكِّر بأن بعض الباحثين التقليديين يرجعونه إلى البنيوية. [6] ويعرف فوكو الخطاب بأنه: " الميدان العام لمجموع المنطوقات، وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من المنطوقات، وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها " [7]

وعلى أيّ الرأيين مضينا فإن المصطلح في تربته الغربية، ومَغْرِسِه الثقافي الأجنبي، سواء أكان مع هاريس، أو مع فوكو وما بعد البنيوية فإنه يحمل رؤية منهجية ذات عمق فلسفي مرتبط بالحراك الفكري

---

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري – استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية – دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت – ط١ – ٢٠٠٤م – ٣٦

[2] – عبد الهادي بن ظافر الشهري – المرجع نفسه– ٣٦

[3] – عبد الهادي بن ظافر الشهري – المرجع نفسه – ٣٧

[4] – سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي – ١٥

[5] – مختار الفجاري – مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي، وتأصيله في اللغة العربية – مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية – مج ٢ – ع٣ – ٢٠١٣م – ٥٣٢

[6] – مختار الفجاري – المرجع نفسه – ٥٣٤

[7] – الزواوي بغورة – مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو – المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٠م – ٩٤

الذي نَبَتَ فيه وأنهم اختلفوا حول مفهومه وتعريفه تبعا لمنطلقاتهم العلمية، واتجاهاتهم اللسانية، كما تباينوا في التفريق بينه وبين النص، فمنهم من يرى تطابقًا مفاهيميا بينهما، ومنهم من يرى عكس ذلك [1]

٣- إشكالات دلالة مصطلح (الخِطَاب) بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، وآثارها في استعمال المصطلح:

حين تبنى الباحثون العرب سياسة النقل عن الثقافة الغربية، كان من جملة ما ساروا عليه نقل المصطلحات، وشاب ذلك الكثير من المشكلات العلمية؛ لأن نقل المصطلح من ثقافة إلى ثقافة يداخله عادة الكثير من الاختلاف، والخلل، والاضطراب، وافتقاد الدقة، وهذا ما حدث لمصطلح الخطاب، ومن أبرز علامات ذلك الخلل والاضطراب:

١- **وقوع الخلط بين مفهومي الخطاب والنص:**[2]

لا يخفى على الباحث في المصطلحات النقدية في النقد العربي الحديث شيوع التداخل والاختلاف في الكثير منها، ومن ذلك مصطلح (الخِطَاب)، ويأتي ذلك تبعًا لما في النقد الغربي من تشابكات عن ذلك المصطلح، ومبعث ذلك الخلاف لديهم أن تخطي حدّ الجملة في البحث اللساني كما يرى بعض اللسانيين يودي إلى الاضطراب، والتعتيم، وعدم الوضوح [3]، لأنهم يرون أن الجملة هي الوحدة الكبرى، وهي عندهم أكبر وحدة، ولكن حين تتوسع الدراسة اللسانية إلى القول بأن أكبر وحدة هي النص كاملا، هنا نجد تعدد التسميات التي تأخذها هذه الوحدة التي تتجاوز الجملة، " فهي عند البعض (الملفوظ)، وعند آخرين (الخطاب)، وعند آخرين (النص)، وكل واحد من هذه المصطلحات متعدد الدلالات والمعاني، وهي أيضا يقابل بعضها الآخر، أو يرادفه في السياق "[4]

وانتقلت عدوى ذلك الاضطراب والخلط إلى اللسانيين العرب، ومن ثم إلى النقد العربي، بل زادت هوة التباين والخلل لعوامل أخرى رافقت عبور معطيات الدراسات اللسانية إلى الثقافة العربية؛ ولذا ترى الباحثين العرب على فئات، منهم من لا يفرق بين الخطاب والنص، ومنهم من يفرق بينهما، فالغذامي مثلا يفرق بين النص والخطاب، على قاعدة اللغة والكلام، فهو خطاب مادام ملفوظا، وهو نص متى

[1] – حمدي منصور جودي – الخطاب، قوة المصطلح والمنظومة المفاهيمية – ٦٥

[2] – عبد الهادي بن ظافر الشهري – المرجع نفسه – ٣٩

[3] – سعيد يقطين – المرجع السابق – ١٦

[4] – سعيد يقطين – المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

سوَّد بياض الصفحات [1]، وكذلك كان الشأن عند سعد مصلوح [2]وبذا يبقى القرار في تبني المصطلح لذاتية الناقد، وتوجهاته المنهجية التي يسير عليها.

٢- مصطلح واحد لمفاهيم متعددة:

كان ولع الباحثين العرب بمصطلح الخطاب ولعًا شديدا، وصار أشبه ما يكون بالموضة العارمة، وسيطرت العشوائية على استعماله للدلالة على معان عديدة، فهو تارة يعني الكلام، وتارة بمعنى الفكر، وتارة أخرى يلتبس بمفهوم النص [3]، وقد وقع مثل ذلك في الدراسات الغربية، ولذا نبّه قريماس إلى أن كلمة" نص " غالبا تأتي مرادفة لكلمة " خطاب " [4]

وهكذا ترددت أصداء الخلافات في الثقافة الغربية عن مفهوم الخطاب، وامتدت حتى وصلت إلى المفكرين العرب [5]، وكان نتيجة ذلك أن أصبح الخطاب ذا مفاهيم متعددة ولامتناهية، وبات العثور عليه وتحديده أمرًا صعبا [6]

ولعل أسباب وقوع تلك العوارض المفسدة لدقة المصطلح تعود إلى جملة عوامل، منها:

- تعدد التخصصات التي ينسب إليها الباحثون في ذلك المجال [7]
- الاعتماد على الجهد الفردي الذاتي المحض، مما يجعل استعمال المصطلح مرتهنًا باجتهاد الباحث، ومنطلقاته المعرفية والمنهجية.

---

[1] – أحمد مداس – لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري – عالم الكتب الحديث – إربد – الأردن – ط٢ – ٢٠٠٩م – ١٨

[2] – حمدي منصور جودي – الخطاب، قوة المصطلح والمنظومة المفاهيمية – جامعة محمد خيضر بسكرة – ع٥ – ٢٠١٦م ٦٦

[3] – مختار الفجاري – مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي، وتأصيله في اللغة العربية – ٥٣٥

[4] – مختار الفجاري – المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[5] – انظر بتوسع عن ذلك: فطيمة الزهرة حفري – الخطاب، زئبقية المفهوم وتنصل المعنى – مجلة قراءات – جامعة محمد خيضر بسكرة – ع٩ – ٢٠١٦م – ٢٧٦ وما بعدها.

[6] – عبد الرحمن حجازي – مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة – مجلة علامات – ج٥٧ – م ١٥ – ٢٠٠٥م – ١٢٤

[7] – عبد الهادي بن ظافر الشهري – المرجع نفسه – ٣٩، ٥٧٨

- افتقاد العمل العلمي المؤسسي الموحد عند الباحثين العرب في مجال السرديات، وتباين جهود المشارقة فيه عن جهود المغاربة.
- التبعية الفكرية للحراك الثقافي الغربي، مع ما يشوب ذلك من تأخر في وصول الموضات المنهجية الغربية، والقصور في معرفة جوانب منها، فيتشكل خليط فكري غريب عند الناقد العربي؛ يفضي به إلى التشويش وعدم الدقة.

القسم الثاني: تأصيل مصطلح (السَّرْد):

١-دلالة مصطلح (السَّرْد) في الثقافة العربية الإسلامية:

لم ترد كلمة السرد اصطلاحًا في التراث العربي الإسلامي[1]، وإنما استعملت وفق معناها اللغوي، ففي لسان العرب: " السَّرد في اللغة: تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به منسقًا بعضه على بعض متتابعًا... وسَرَدَ الحديث إذا تابعه، والسَّرْدُ: المتتابع، وسَرَدَ فلانٌ الصومَ: إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث: "كان يسرد الصوم سردًا [2]"

وفي معجم (المحيط في اللغة): "سَرَدَ الحديث والقراءة سَرْدًا: إذا دافع بعضَه في إثر بعض، والسَّرْدُ اسم جامع للدروع، لأنه مُسْرَد، فيثقب طرفا كل حلقة بالمسمار، فذلك الحَلَقُ المِسْرَدُ "[3]

وجالت كلمة السرد في الاستعمال اللغوي العربي وفق هذا المعنى اللغوي، وكذلك وردت في القرآن الكريم :

" أَنِ ٱعۡمَلۡ سَٰبِغَٰتٖ وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِۖ وَٱعۡمَلُواْ صَٰلِحًاۖ إِنِّي بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٞ "[4]

" والمسرودة: الدرع المثقوبة... وقوله تعالى: " وقَدّرْ في السَّرْد " قيل: هو ألَّا يجعل المسمار غليظًا

[1] – انظر: (محمد الكتاني – موسوعة المصطلح في التراث العربي) حيث لم يرصد الدكتور الكتاني أي ذكر لكلمة السرد اصطلاحًا في التراث العربي، وكذلك لم أجدها فيما استطعت بحثه وتقصيه.

[2] – لسان العرب – سرد

[3] – الصاحب بن عباد، إسماعيل بن عباد بن العباس (ت ٣٨٥ هجرية) – المحيط في اللغة – سرد

[4] – سورة سبأ – آية ١١.

والثقب دقيقا، فيفصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقا والثقب واسعا، فيتقلقل، أو ينخلع أو يتقصف، اجعله على القصد وقدر الحاجة "[1]

وتجد الأمر ذاته في الشعر وفي الأمثال، أي: استعمال كلمة " سرد " وفق معناها اللغوي المحض، ولم تستعمل باعتبارها مصطلحا علميا في أي مجال من مجالات المعرفة.

ومن ذلك في الشعر قول لبيد بن ربيعة يصف عِراك الثور الوحشي مع كلاب الصيد، ويبرز مشهد طعن الثور الكلاب بقرنه الحاد، ويشبّه ذلك بثقب صانع الدروع وهو يسرد حلق الحديد، حيث يقول:

يَشُكُّ صِفَاحَهَا بِالرَّوْقِ شَزْرًا كَمَا خَرَجَ السِّرَادُ مِنَ النِّقَالِ[2]

كثير عزة يمدح الخليفة عبد الملك بن مروان:

عَلَى ابنِ أَبِي العاصِي دلاصٌ حَصِيْنَةٌ أجادَ المسَدي سَرْدها، وَأَذَالَهَا [3]

وفي الأمثال: " (قولهم سَرَدَ الحديثَ، ولا تسرد علينا) السرد: أنْ تجيء به ولاءً في نسقٍ واحد، وأصل ذلك من سَرْد الدِّرع، وهو أنْ تحكمها، وتجعل نظامَ حَلَقِها ولاءً غير مختلف "[4]

وحتى إن بحثت عن استعمال الكلمة في عناوين الكتب في تراثنا العربي، ستجد أنه لا يتجاوز المعني اللغوي إلي أي معنى اصطلاحي، ومن الأمثلة البينة كتاب الذهبي: (المقتنى في سَرْد الكُنَى)[5]، وهو من كتب الطبقات والتراجم، صنفه المؤلف لبيان الكُنَى التي قد يقع فيها اختلاف، أو لبس، أو وهم.

وكما هو ظاهر من عنوان الكتاب فإن المؤلف سرد الكُنَى متتابعة، وحذف معظم الأسانيد التي وردت في كتاب الحاكم؛ لأنه عمل كتابه اختصارا لكتاب الحاكم: (الأسامي والكُنَى) وهو أبو أحمد الحاكم الكبير رحمه الله.

في ضوء العرض السابق يتضح أن كلمة (السَّرد) في الثقافة العربية الإسلامية استعملت عبر القرون المتتابعة وفق المعنى اللغوي، ولم تستعمل اصطلاحًا قط، وإنما طرأ هذا الاستعمال الاصطلاحي في العصر الحديث، والظاهر أنه كان اجتهادًا فرديًّا من أحد الباحثين، ولم أقف على أول من ابتدأ ذلك من

---

[1] – لسان العرب – سرد

[2] – لبيد بن ربيعة – تحقيق: إحسان عباس – الكويت – ١٩٦٢م – ٧٩

[3] – المرزباني – الموشح – ٤٨

[4] – المفضل بن سَلَمَة بن عاصم (ت نحو ٢٩٠ هجرية) – الفاخر – تحقيق: عبد العليم الطحاوي – دار إحياء التراث الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي – ط١ – ١٣٨٠ هجرية – ٣٥

[5] – ألفه شمس الدين، أبو عبد الله، محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت ٧٤٨ هجرية)

الباحثين المحدثين أو المعاصرين، والأرجح أن للترجمة دورها في هذا الأمر، ويذهب البحث إلى ترجيح أن ذلك كان منذ السبعينيات الميلادية للقرن العشرين؛ لأن تلك الحقبة شهدت موضة المنهجيات الحديثة الغربية، وما رافقها من مصطلحات تعريبًا وترجمة [1]، ويرى الباحث رائد جرادات أن تتابع جهود وضع المصطلح السردي كان خلال تعريب منهج علم العلامات علي وجه الخصوص، ويستعرض أبرز تلك الترجمات [2]

وقد يقول قائل: وما الضير في الإفادة من الأصل اللغوي لكلمة ما في صياغة المصطلح؟ أليس هذا هو الشأن في كثير من الكلمات منذ فجر الإسلام؟ ألم تكن كلمة الصلاة والزكاة وغيرهما ذوات أصول لغوية، ثم صار لهما معانيهما الاصطلاحية؟

وهذا القول حق لا مراء فيه، واستمداد الاصطلاح من المعنى اللغوي هو السبيل في صياغة المصطلحات، وليس هذا وجه الاعتراض على مصطلح السرد في النقد العربي الحديث، وإنما وجه الاعتراض ومنطلقه جملة مسائل، هي:

٣- أن مسوغ الإتيان بالمصطلح من المعنى اللغوي لكلمة (السَّرد) غير متحقق هنا؛ لأن السرد الذي يعني التتابع إنما هو عنصر من عناصر فنون القص والحكاية وغيرها وقد أقر سعيد يقطين بأن السرد عنصر من عناصر الحكي [3]، يقول مؤلفو معجم السرديات: " يندرج السرد في متصور ذي أركان ثلاثة يتشكل منها الخطاب القصصي، هي: السرد، والحكاية، والخطاب، أو الملفوظ "[4] وأيضا فإن السرد قد يقع في الشعر، ولذا فقد ظهرت الكثير من الدراسات والأبحاث التي تهتم بتقنيات السرد في شعر شاعر ما، أو تدرس البنية السردية في شعر شاعر ما، أو شعر حقبة زمنية ما، فالمصطلح ليس بجامع ولا مانع من هذا الوجه.

٤- ما يلاحظ من وقوع الخلط والاختلاف بين الباحثين في دلالة هذا المصطلح يؤكد وجود إشكالية عميقة فيه، تستدعي المعالجة، وبحث خيارات بديلة له أكثر دقة.

٥- أن هناك تراثًا أدبيًا ممتدًا لما يزيد عن ألف عام في ثقافتنا العربية الأدبية، ولم يستعمل العلماء والأدباء والنقاد مصطلح السرد، وإنما بزغ هذا الاستعمال بتأثير الترجمة في العصر الحديث،

---

[1] – رائد وليد جرادات – المصطلح السردي تعريبًا وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث – ١٢٢

[2] – رائد وليد جرادات – المرجع نفسه – ١٣٠،

[3] – مولاي بو خاتم – المرجع السابق – ٢٤٨

[4] – محمد القاضي وآخرون – معجم السرديات – دار محمد علي للنشر – تونس – ط١ – ٢٠١٠م – ٢٤٣

وعند تبني هذا المصطلح، وإهمال المصطلحات العريقة الموجودة في تراثنا، فإن ذلك يطمس فهم ذلك التراث بعد حين.

٦- أن من أقوى مسوغات بقاء مصطلح ما: الاتفاق عليه، والاكتفاء به، وهذا غير متحقق في مصطلح السرد، فما زالت التسميات المرادفة له تتوالد وتتناسل في الدرس النقدي[1].

٢-دلالة مصطلح (السَّرْد) في الثقافة الغربية:

العناية بدراسة السرد كانت بتأثير الشكلية الروسية التي ظهرت في روسيا بين ١٩١٥م إلى ١٩٣٠م، وهذا المذهب هو مصدر اللسانيات البنيوية [2]، " ويشكل السرد آلية من آليات المنهج الشكلي " [3]

" ثم توالت الاهتمامات بنظريات السرد في الدراسات البنيوية بمختلف اتجاهاتها [4]، وقد ولد المصطلح العلمي للسرد، ونضج كتجل من تجليات البنيوية في القرن العشرين على يد (تزفيتان تودروف) [5]

وبسبب اهتمام اتجاهات نقدية عديدة بالسرد، وتعاملها معه وفق رؤيتها، ومنهجيتها، لذا كان من الصعب الاتفاق على مفهوم محدد للسرد عند كل النقاد الشكلانيين والبنائيين، " لأن المفهوم يخضع للتيار أو الاتجاه السردي الذي يتبناه كل فريق "[6]

وتأتي آليات المنهج الشكلي للشكلية الروسية على رأس قائمة المؤثرين في حركة النقد العربي الحديث فيما يخص الرواية والقصة، مما " يؤكد أن كثيرًا من الدراسات البنيوية والنصية المعاصرة جاءت امتدادًا لجهود أصحاب المنهج الشكلي " [7] خاصة فيما يتعلق بمفهومي: المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

---

[1] – حينا تجد مصطلح الحكي، وحين القص، وغيرها كثير.

[2] – مراد عبد الرحمن مبروك – آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجًا تطبيقيًّا – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية – ط١ – ٢٠٠٢م – ١١

[3] مراد عبد الرحمن مبروك – المرجع نفسه – ٢٨

[4] – مراد عبد الرحمن مبروك – المرجع نفسه – ٣٠

[5] – إيهاب المقربي – المصطلح السردي الحديث في ضوء البلاغة القديمة، قراءة في الوعي الجمالي للإنسان – الجمعية المصرية للسرديات، وجامعة قناة السويس – مج ٢ – ٢٠٠٨م – ٣١٨

[6] – مراد عبد الرحمن مبروك – المرجع نفسه – ٣١

[7] – مراد عبد الرحمن مبروك – المرجع نفسه – ٢٣

٣-إشـكالات دلالة مصـطلح (السَّـرْد) بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، وآثارها في اسـتعمال المصطلح:

حين يتجه باحث ما لدراسة السرد تنظيرا أو تطبيقا، فإن من أول ما يكون في صدر البحث تقديم تعريف للسرد، يقول أحدهم: " السرد مصطلح نقدي حديث، يعني: نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية، وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص، وهو كل ما يتعلق بالقص"[1]

ويعرفه آخر بأنه: " مصـطلح أدبي فني هو الحكي، أو القص المباشـر من طرف الكاتب، أو الشـخصـية في الإنتاج الفني، يهدف إلى تصـوير الظروف التفصـيلية للأحداث والأزمات... ويعد من المفاهيم النقدية المستحدثة في الساحة النقدية العربية "[2]

ولكن مكمن الصعوبة في أن هذا المصطلح يعاني من فوضى مصطلحية، رصدتها أبحاث عديدة، وحذر منها باحثون كثر، وممن ناقش تلك الظاهرة: عبد الرحيم محمد عبد الرحيم [3]، ووضـع يده على سبب بالغ التأثير في حدوث فوضى المصطلح في هذا الحقل الفني القصصي، حيث يقول: " الباحث عن مصـطلحات النقد القصـصـي في الوطن العربي يجد أنها لم تحظ بعناية الهيئات العلمية بدراسـة المصطلحات العربية ووضعها وتوحيدها، بل ركزت هذه الهيئات كل اهتمامها على المصطلحات العلمية في مجال الطبيعيات، والرياضيات، والطب، والهندسة " [4]، وبعد أن يستعرض الأدلة على ذلك يقول: " فالمصطلحات القصصية إذن لم تحدد مفاهيمها تحديدًا نظريًّا في معاجم يمكن أن يرجع إليها المختصون عند الحاجة، بل أصـبح التعرف عليها واسـتخدامها أمرًا ذاتيًّا يعالجه كل ناقد حسـبما يرى " [5]ويقول الشنطي مستعرضا عددًا من عوامل وقوع تلك الإشكالية في مصطلح السرد " وقد اختلفت المصطلحات المتعلقة بالسـرد في الأعمال النقدية العربية المعاصـرة؛ لأنها تنهض في المقام الأول على الترجمة، وعلى

---

[1] آمنة يوسف – تقنيات السرد، في النظرية والتطبيق – دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية – سوريا – ط١ – ١٩٩٧م – ٢٨

[2] – مولاي بو خاتم – مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد– ٢٤٦

[3] – عبد الرحيم محمد عبد الرحيم – أزمة المصطلح القصصي – مجلة فصول

[4] – عبد الرحيم محمد عبد الرحيم – أزمة المصطلح القصصي – ١٦٤

[5] – عبد الرحيم محمد عبد الرحيم – المرجع نفسه – ١٦٥

الاجتهادات الفردية، لذا كثرت الأسماء المختلفة للمسمى الواحد "[1]، ويحدد أسبابًا أخرى وهو يتتبع جذور تلك المشكلة، " تعددت الاتجاهات النقدية الحديثة، وتعددت مناهجها، ونماذجها حصريا في ميدان النقد الروائي وتحليل الخطاب السردي، وقد أدى ذلك إلى انتشار مصطلحات تتكاثر في هذا الميدان، نتيجة لكثرة الباحثين فيه "[2]، ويقول في موضع آخر: " ومن الطبيعي أن تنشأ فوضى في مجال المصطلح، لتعدد المصادر التي أعتمد عليها المترجمون من ناحية، والاجتهاد الفردي خارج الإطار العلمي المؤسس من ناحية ثانية " [3]، ويؤكد باحث آخر وجود الخلل المصطلحي في حقل السرد كله، حيث يقول: " والمصطلحات السردية في الدراسات النقدية قد تشعبت مفاهيمها في الدراسات الأدبية العربية المعاصرة؛ لأنها لم تلتزم بحقيقة المصطلح، وإرجاعه إلى جذوره الأصلية "[4]

ويعتني باحث آخر برصد صعوبة وضع تحديد دقيق للسرد، ولكن يقدم في النهاية تعريفا له بأنه: " الطريقة التي تُحكى بها القصة، بداية من الراوي وصولا إلى المروي، مرورا بالقصة المحكية " [5]

وكما هو الشأن في مصطلح (الخطاب) وما عانى من إشكالات وتداخلات، فإن مصطلح (السرد) لم ينجُ من تلك المعاناة المصطلحية، وأبرز تلك التداخلات ما يكون بين مصطلح السرد ومصطلح الحكي، حيث يتعامل معهما الباحثون وكأنهما مترادفان، أو كأنهما الشيء ذاته [6].

وامتد هذا إلى طائفة من مصطلحات الحقل ذاته، فقد أكَّد أحمد السماوي (تونس) أنَّ ثمة خلطًا في الاستعمال التقني لمصطلحي القصة والحكاية [7]؛ مما يدل دلالة بينة على عمق الإشكالية المصطلحية وامتدادها المرضي.

ورغم كل تلك الإشكالات المصطلحية التي تثقل كاهل مصطلح السرد إلا أنه وجد رواجًا كبيرًا في النقد العربي الحديث، وتوسعًا في استعماله، بل بلغ الأمر أن دعا سعيد يقطين إلى جعل مصطلح السرد العربي

---

[1] – محمد صالح الشنطي – تقنيات السرد الروائي، فوضي المصطلح – مجلة علامات – ج٨ – م٢ – ١٩٩٣م – ٢٦٥

[2] – محمد صالح الشنطي – المرجع نفسه – ٢٦٢

[3] – محمد صالح الشنطي – المرجع نفسه – ٢٦٣

[4] – حاكم عمارية – إشكالية المصطلح السردي، ومعركة المفاهيم – بحث منشور في مجلة مقاليد – جامعة قاصدي مرباح – ورقلة – ع٩ – ٢٠١٥م – ١٤٨

[5] – مراد عبد الرحمن مبروك – آليات المنهج الشكلي – ٣٢

[6] – مولاي بو خاتم – مصطلحات النقد السيماوي – ٢٤٧

[7] – رائد وليد جرادات – المصطلح السردي تعريبًا وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث – ١٢٥

قرينًا للشعر العربي، حيث يقول:" تقديم مفهوم جامع هو السرد، ليصبح رديف الشعر وقرينه في التراث العربي "[1]، ومضى على ذلك في كتابه: (الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي) حيث يلغي ذكر النثر تماما، ويجعل السرد في موضعه، فيقول: " فلا نفضل نوعا على نوع آخر (الشعر، السرد) "[2].

ومما يثير العجب والتساؤل أن أقواما من الباحثين المشتغلين بذلك الحقل " رهنوا المصطلح السردي بالقطيعة المعرفية مع تاريخه، ولغته العربية؛ استسلامًا للترجمة والتعريب "[3]

وصف الخطاب بالسَّرد، المعنى والإشكالية:

شاع في العديد من الدراسات النقدية الحديثة وصف الخطاب بلفظ يحدد حقل العمل المراد، وخاصة لمصطلحات تتقاطع مع السرد، مثل: الخطاب الروائي[4]، والخطاب الحكائي.

بل تجد بعض الكُتَّاب يسمون كتبهم ب (الخطاب السردي) ثم يتجاهلون تحديد سبب تلك التسمية دون سواها، وتراه يشرع في تعريف السرد عند رولان بارت "يرى رولان بارت عند محاولته تعريف السرد بالمفهوم النقدي الحديث أنه: رسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية "[5]، وتأتي دراسات أخرى فتستخدم مصطلح (القصة) [6].

وهذا يعني أننا أمام شكل من أشكال المصطلح يعرف بالمصطلح المركب، " ولكل مصطلح شكل، ومفهوم، وميدان، أما الشكل فهو اللفظ أو الألفاظ اللغوية التي تحمل المفهوم، وقد يكون الشكل كلمة، فيسمى المصطلح بسيطًا، وقد يكون مكونًا من كلمتين أو

---

[1] – سعيد يقطين – السرد العربي، مفاهيم وتجليات – رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة – ط١ – ٢٠٠٦ م – ٢٧١

[2] – سعيد يقطين – الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٩٧م- ١٣٥

[3] – رائد وليد جرادات – المصطلح السردي تعريبًا وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث – المجلة العلمية لكلية الآداب – جامعة أسيوط – ع ٣١ – ٢٠٠٩م – ١١٨

[4] – مثل: تحليل الخطاب الروئي، الزمن والسرد والتبئير – سعيد يقطين – ١٩٨٩ م

[5] – عبد الرحيم مراشدة – الخطاب السردي والشعر العربي – عالم الكتب الحديث – إربد – الأردن – ط١ – ٢٠١٢م – ٥

[6] – مثل: (مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا – سمير المرزوقي وجميل شاكر – ١٩٨٦م

أكثر فيسمي: مركبًا "[1]، وعند إمعان النظر في مصطلح (الخطاب السردي) نرى أن اللفظ عربيٌّ، لكن جرى إفراغه من عمقه المعرفي الثقافي العربي، وبتر جذوره العلمية، وحشوه بمفاهيم وافدة من ثقافات مغايرة، فصار القالب الخارجي عربيا في ظاهره، أعجميا في باطنه، في الوقت الذي كان لكلا المصطلحين إرث علمي عريق، قابل للاستثمار والنماء و التطور، وفي مثل هذا النوع من الشكل المصطلحي تتضاعف احتمالات افتقاد الدقة، مما يستلزم بذل جهود أكبر، ومراجعة، وتدقيق؛ لحماية المصطلح من الانزلاق إلى الضبابية في الوعي المعرفي عند المتلقين له.

نحو التأصيل:

بعد العرض السابق لما يثقل مصطلح الخطاب السردي من إشكالات مصطلحية تفقده مهمته المعرفية التي ينهض بها، وتوقعه في شَرَك الخلط المصطلحي وافتقاد الدقة، يوصي البحث بما يلي:

أولا – ينبغي أن يدرك المختصون المهتمون بهذا المجال كل تلك الإشكالات التي تخنق هذا التركيب عند توظيفه اصطلاحا، وما تؤدي إليه من عقبات علمية، وتداخل، واختلاف.

ثانيا – أن يسعوا إلى بعث الحياة في المصطلحات التي جرى استعمالها قرون متطاولة في الحضارة العربية الإسلامية، وأولها مصطلح (النثر)، ويندرج تحته أنواع فنية عديدة، من قصة، ومقامة، وخطبة، ورسالة، وقد صرّح سعيد يقطين بأن مصطلح السرد مقابل للشعر[2]

ثالثا – يرى البحث أن مصطلح (القصة) هو المالك الحقيقي للمفهوم الذي يراد منحه عنوة للتركيب الطارئ: (الخطاب السردي) وأن ولع الباحثين في زماننا بهذا التركيب المفتقر للدقة الاصطلاحية إنما مبعثه النفور من مصطلحات تراثهم، والشغف بكل وارد عليهم من الثقافة الغربية.

والله المستعان أولا وآخرا.

[1] – عبد الرحيم محمد عبد الرحيم – أزمة المصطلح في النقد القصصي – ١٦٣

[2] – سعيد يقطين – السرد العربي، مفاهيم وتجليات – رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة – ط١ – ٢٠٠٦ م – ٢٧١

الخاتمة:

استعرض البحث مصطلحي: الخطاب، والسرد، وحضورهما اللغوي والاصطلاحي في الثقافتين العربية، والغربية، ووقف على أهم الإشكالات التي تعترض هذا المصطلح وأسباب ذلك، ومظاهره، فمن أهم أسباب تلك الإشكالات: الاتباعية النقدية للمدارس الغربية، والاعتماد على الترجمة، والقطيعة العلمية مع ذخائر التراث العربي، وضوابطه الصارمة في صياغة المصطلحات، وغلبة الجهد الفردي بما يشوبه من ذاتية، وتجاهل قوانين صياغة المصطلحات وضوابطها العلمية، وافتقاد العمل العلمي المؤسسي لضبط معاجم المصطلحات السردية، وتعدد تخصصات الباحثين ومنطلقاتهم المنهجية، مما ألقى بظلال من الخلط على منتجهم المعرفي.

التوصيات:

- يدعو البحث إلى إنشاء مؤسسة علمية متخصصة على مستوى العالم العربي، تعنى بما يخص المصطلحات في مجالي الأدب والنقد.
- إجراء مراجعة شاملة من قبل هذه المؤسسة لكل المصطلحات التي انتشرت في الساحة النقدية العربية، وتمحيصها، ونقدها وغربلتها، وتبني الصحيح منها، أو تعديله، واطراح ما لا تتحقق فيه شروط المصطلح وخصائصه.
- تشكيل فرق علمية متخصصة في علم المصطلح، للمراجعة والضبط والتدقيق، وحث الجامعات على دعم هذا التخصص في برامجها العلمية.
- يدعو البحث المختصين إلى مراجعة مصطلح (الخطاب السردي) ومدى تحقق شروط الصياغة المصطلحية فيه.
- يقترح البحث أن يستعمل مصطلح (القصة) في الدراسات المهتمة بذلك؛ لأن استعمال (الخطاب السردي) باعتباره مصطلحا يفتقر لشروط المصطلح، وضوابطه المتعارف عليها عند وضع المصطلحات.

والله الهادي إلى سواء السبيل.

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم**
- الآمدي – الإحكام في أصول الأحكام – دار ابن حزم ودار الآفاق الجديدة – القاهرة
- آمنة يوسف – تقنيات السرد، في النظرية والتطبيق – دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية – سوريا – ط١ – ١٩٩٧م
- أحمد مداس – لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري – عالم الكتب الحديث – إربد – الأردن – ط٢ – ٢٠٠٩م
- التَّهَانَوي، محمد بن علي الفاروقي (ت ق١٢ الهجري) – كشاف اصطلاحات الفنون – تحقيق: لطفي عبد البديع، عبد النعيم محمد حسنين – مكتبة النهضة المصرية – د ط – ١٩٦٣ م
- الزركشي – البرهان في علوم القرآن – تحقيق: أبو الفضل الدمياطي – دار الحديث – القاهرة – ط ١ – ٢٠٠٦م
- الزواوي بغورة – مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو - المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٠م
- سامي عياد حنا وآخرون – معجم اللسانيات الحديثة – مكتبة لبنان ناشرون – د ط – ١٩٩٧م
- سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي - المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ط ١ – ١٩٨٩م
- سعيد يقطين – السرد العربي، مفاهيم وتجليات – رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة – ط١ – ٢٠٠٦
- سعيد يقطين – الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٩٧م
- السيوطي، جلال الدين، عبد الرحمن بن كمال الدين بن أبي بكر (ت ٩١١ هجرية) – معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم – ج١ – ٢٨
- الشريف الجرجاني، علي بن محمد (ت ٨١٦ هجرية) – التعريفات - ضبطه وصححه جماعة من العلماء – دار الكتب العلمية – بيروت – ط١ – ١٩٨٣م
- الطبري، محمد بن جرير (ت٣١٠ هجرية) – جامع البيان في تأويل القرآن – تحقيق: أحمد محمد شاكر – مؤسسة الرسالة – ط١ – ٢٠٠٠م

- عبد الرحيم مراشدة – الخطاب السردي والشعر العربي – عالم الكتب الحديث – إربد – الأردن – ط١ -٢٠١٢م
- عبد الهادي بن ظافر الشهري - استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية – دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت – ط١ – ٢٠٠٤م
- ابن فارس، أحمد بن زكريا (ت ٣٩٥ هجرية) – معجم مقاييس اللغة – تحقيق: عبد السلام هارون- دار الفكر للطباعة والنشر – ١٩٧٩م
- الفخر الرازي، محمد الرازي فخر الدين بن ضياء الدين عمور (ت ٦٠٤ هجرية) – مفاتيح الغيب – دار الفكر للطباعة والنشر – بيروت – لبنان – ١٩٩٤م
- الكفوي، أبو البقاء، أيوب بن موسى الحسيني الكفوي (ت ١٠٩٤ هجرية) الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية – مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر – بيروت – ط ٢ – ١٩٩٨م
- الكلاعي، أبو القاسم، محمد بن عبد الغفور الكلاعي الأندلسي – إحكام صنعة الكلام – تحقيق: محد رضوان الداية – دار الثقافة – بيروت – ١٩٦٦م
- لطفي فكري الجودي – نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث – مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة – ط١ – ٢٠١١ م
- محمد القاضي وآخرون – معجم السرديات – دار محمد علي للنشر – تونس – ط١ – ٢٠١٠م
- محمد الكتاني – موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي – دار الثقافة للنشر والتوزيع – الدار البيضاء – المغرب – ط١ – د ت
- مراد عبد الرحمن مبروك – آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجًا تطبيقيًّا – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية – ط١ – ٢٠٠٢م
- مرتضى الزبيدي، أبو الفيض، محمد بن محمد (ت ١٢٠٥ هجرية) – تاج العروس من جواهر القاموس – دار الهدية
- المفضل بن سَلَمَة بن عاصم (ت نحو ٢٩٠ هجرية) – الفاخر – تحقيق: عبد العليم الطحاوي – دار إحياء التراث الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي – ط١ – ١٣٨٠ هجرية.
- ابن منظور، جمال الدين، محمد بن مكرم الأفريقي المصري (ت ٧١١ هجرية) – لسان العرب – دار صادر – د ط – د ت.

- مولاي علي بو خاتم – مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق.
- لبيد بن ربيعة، ديوانه – تحقيق: إحسان عباس – الكويت – د ط – ١٩٦٢ م
- هنري بيجوان، وفيليب تواورن – المعنى في علم المصطلحات – ترجمة: ريت خ
- يوسف وغليسي – إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العرب الجديد – الدار العربية للعلوم ناشرون – ط١ – ٢٠٠٨ م

الدوريات العلمية:

- إيهاب المقربي – المصطلح السردي الحديث في ضوء البلاغة القديمة، قراءة في الوعي الجمالي للإنسان – الجمعية المصرية للسرديات، وجامعة قناة السويس – مج ٢ – ٢٠٠٨م
- حاكم عمارية – إشكالية المصطلح السردي، ومعركة المفاهيم – بحث منشور في مجلة مقاليد – جامعة قاصدي مرباح – ورقلة – ع٩ – ٢٠١٥م
- رائد وليد جرادات – المصطلح السردي تعريبًا وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث – المجلة العلمية لكلية الآداب – جامعة أسيوط – ع ٣١ – ٢٠٠٩م
- سعيد يقطين – نظريات السرد وموضوعها، في المصطلح السردي – مجلة علامات – ع٦ – ١٩٩٦م
- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم – أزمة المصطلح في النقد القصصي – مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة – ج ٦٣ – ١٩٨٨م
- فطيمة الزهرة حفري – الخطاب، زئبقية المفهوم وتنصل المعنى – مجلة قراءات – جامعة محمد خيضر بسكرة – ع٩ – ٢٠١٦م
- لخضر روبحي – علاقة المصطلح بالترجمة – مجلة الممارسات اللغوية – جامعة مولود معمري – تيزي وزو – – ع١٠ – ٢٠١٢م
- محمد سالم سعد الله، ولمياء الهاشمي – الفكر الاصطلاحي في معجم الكليات للكفوي، دراسة نقدية – مجلة التعليم والعلوم – المجلد ٢٠، العدد ٧٢ – ٢٠١٣م
- محمد صالح الشنطي – تقنيات السرد الروائي، فوضي المصطلح – مجلة علامات – ج٨ – م٢ – ١٩٩٣م
- محمود فهمي حجازي في بحثه: علم المصطلح – مجلة مجمع اللغة العربية – القاهرة – ج ٥٩ – ١٩٨٦م.

- مدحت محمد أبو النصر – - تأصيل العلوم، المفهوم والخطوات وعوامل النجاح – بحث منشور في مجلة جمعية الاجتماعيين – الشارقة – ع ٧٠ - مج ١٨ -٢٠٠١م
- مصطفى بو فادينة – المصطلح السردي بين جاهزية المفهوم وإشكالية الترجمة – مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة – ع٣ – ٢٠١٨م
- مصطفى منصوري – المصطلح المترجم وإشكالاته في معاجم السرديات العربية – مجلة منتدى الأستاذ – قسنطينة – ع١٥ – ٢٠١٥م.

السرديات العربية بين التأسيس والتّمَثُّل

د. عبد العليم محمد إسماعيل علي

أستاذ مشارك، وعميد كلية الآداب، جامعة كردفان– السودان

الملخص:

تأتي أهمية الدراسة من كونها تتناول أحد أهم فروع الدراسات النقدية المعاصرة، وهو نظريات السرد أو علم السرد (Narratology). تهدف الدراسة إلى وضع إطارٍ نظريّ يصلح أنْ يكون منطلقاً لتأسيس سرديات عربية تستلهم مقولاتها وتصوراتها من بنى وأنساق وتقنيات السرد العربي. تتجسد مشكلة الدراسة في المفارقة القائمة بين التأسيس المعرفي لنظريات السرد الغربية وتطبيقاتها على السرد العربي. تطرح الدراسة عدداً من الأسئلة التي تحدد أهدافها واتجاهاتها: هل يصلح الاستقراء الذي أنتج نظريات السرد الغربية أنْ يكونَ أنموذجاً صالحاً للتعميم على جميع ثقافات العالم؟ هل توجد فوارق بين البنى السردية لدى جميع شعوب العالم؟ هل تأثر الأدب الغربي ونقده بالمعارف التقنيات الحديثة؟ هل راعت السرديات العربية الفوارق بين الأنساق الحضارية عندما استعارت نظريات السرد الغربية ووظفتها في دراسة السرد العربي؟ تفترض الدراسة أنّ نظريات السرد الذائعة الصيت ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنسق الثقافي الغربي الذي يهيمن عليه عنصر الزمن، وهي، بذلك، تختلف عن الأنساق الثقافية الأخرى التي يتحكم فيها عنصر المكان. كذلك تفترض الدراسة أنّ عمليات تدمير الأمكنة ومرجعياتها والشخصيات وحكاياتها والعناصر وسياقاتها لمصلحة الفضاء والبُنى والحبكات– ليست قضايا نقدية معزولة عن سياقها، بل هي تجلياتٌ لزمنٍ ثقافيّ آيديولوجي شَكّلَ الخلفية الآيديولوجية للسرديات التي ازدهرت خلال النصف الثاني من القرن العشرين. كذلك تفترض الدراسة أنّ جذور نظريات السرد المعولمة تعود إلى ثلاثة مصادر معرفية محدودة هي: نظرية أرسطو التي استقرأتْ الملاحم والأساطير اليونانية، نظرية بروب التي استقرأتْ الحكايات الخرافية الروسية، ونظرية الشكلانيين الروس التي استقرأتْ القصة والشعر والرواية الغربية الحديثة. تتوقع الدراسة الوصول إلى نتائج قد تؤدي إلى إعادة بناء نظريات السرد في إطارِ علاقاتٍ تجمع بين النظرية والنسق الثقافي ومجال التطبيق.

Abstract

Arab narratology between foundation and assimilation

The importance of the study comes from the fact that it deals with one of the most important branches contemporary critical studies، which is narrative theories or Narratology. This study aims at putting atheoretical framework for establishing Arabic narratology that comes out their narrative creativity، perceptions، linguistic structures، and techniques of former Arabic narration. The problem of the study emerges out of Western narratology and their applications on Arabic narrative. The study presents a set of questions that define its goals and directions: is the concept of induction that has produced Western narrative theories suitable to generalized as valid model for other cultures? Are there differences between the narrative structures amongst all the peoples worldwide? Has Western literature and its criticism been affected by modern technologies? Did Arab narratology take into account the differences between cultural patterns when they borrowed Western narrative theories and employed them in the study of Arab narratives? The study assumes the well-known narrative theories are closely related to the Western cultural pattern، which is dominated by the element of time، and thus، it differs from other culture patterns that are controlled by the element of place. The study also assumes that the processes of destroying places and their references، personalities and their stories، elements and their contexts in favor of space، structures and plots- are not critical issues isolated from their context، but rather they are manifestations of a cultural ideological time that formed the ideological background of the narratology that flourished during the second half of the twentieth century. The study also assumes that the roots of globalized narrative theories go back to three limited sources of knowledge: Aristotle's theory، which extrapolated Greek epics and myths، Prop's theory، which inducted Russian fairy tales، and the theory of Russian formalists، which settled story، poetry، and the modern Western novel. The study expects to reach results that may lead to the reconstruction of narrative theories within the framework of relationships that combine theories، cultural system and field of application.

ما السرديات؟

تتصف الدراسات السردية بالتعقيد وكثرة المصطلحات والمفاهيم التي شكّلتْ حقلها الدراسي، وقد أدى هذا التعقيد، سيما في النقد العربي، إلى توهانِ كثيرٍ من الباحثين في التعامل مع مصطلح سرديات Narratology، وما زاد الأمر تعقيداً وتلبيساً اعتماد بعض المترجمين إلى العربية مصطلح سرديات بدلاً من علم السرد أو نظرية السرد؛ فما السرد؟ وما السرديات؟

تتداخل كلمة (سرديات)، صرفياً، مع كلمة (سرد)، إلا أنّ بينهما اختلافاً كبيراً من حيث الدلالة. إنّ السرد عملية معقدة ومتشابكة من حيث العناصر والتقنيات، وقد أدى هذا التعقيد والتشابك إلى تعدد تعريفاته بتعدد وجهات النظر والمواقع التي ينطلق منها نقّاد السرد، إلا أنّ أهمَّ تعريفٍ ذاع صيته عالمياً هو تعريفُ البنيويين الذين اهتموا، جميعاً، بما يتقوّم به النص السردي من خصائص ملموسة تفصح عنها علامات منظمة، ومن أبرز تعريفاتهم تعريف جيرار جينيت الذي فرّق فيه بين ثلاثةِ مستوياتٍ للعملية السردية وهي: القصة والحكاية والسرد، ويشرح ذلك في قوله: "وأقترحُ، دونما إلحاحٍ على الأسباب البديهية من جهة أخرى لاختياري للمصطلحات، أنْ أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي... واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه، واسم السرد على الفعل السردي المنتج، وبالتوسع: الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل"[1]. أمّا السرديات، وكما جاءت في الدراسات النقدية، فهي النظريات أو الاتجاهات التي تشكلت في مجموعة من المصطلحات والمفاهيم والاستراتيجيات؛ بغرض دراسة الصيغ السردية، فمنذ ستينيات القرن العشرين تبّنَتْ كافة السرديات مصطلح Narratology الذي نحته تزفتان تودوروف سنة 1969م[2]. أمّا الترجمات العربية فقد اعتمدت، في مقابله، ثلاثة مصطلحات: السرديات، علم السرد، نظرية السرد، وحتى لا نوغل في حشد تعريفات المصادر الغربية وترجماتها العربية فسنوجز أهمها في الجدول الآتي:

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ت. محمد معتصم وآخرون، منشورات المشروع القومي للترجمة، ط2(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997م)، 38-39.

[2] جيمس فيلان وبيتر رابينوفيتز، الرفيق إلى النظرية السردية، ترجمة محمد عناني، سلسلة كتب المشروع القومي للترجمة 2723، ط1(القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2016م)، ج1، ص47.

المصدر	المصطلح الغربي	الترجمة العربية	المفهوم
نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير، جينيت وآخرون	Narratology	نظرية السرد ترجمة ناجي مصطفى	فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي؛ سواء كان خطاباً شفوياً أو مكتوباً. والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي[1]
نظرية السرد ما بعد الحداثية، مارك كوري،	Narratology	نظرية السرد/ السرديات ترجمة السيد إمام	"السرديات Narratology هي نظرية السرد ودراسته المنهجية"[2].
علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد	Narratology	علم السرد / نظرية السرد ترجمة أماني أبو رحمة	هو فحص البناء السردي، أو عرض الوصف البنائي، وتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها، وتحديد الوظائف والعلاقات، وعملياً هو التمييز بين ما نسرده وكيف نسرده[3].

[1] جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، ط1(الدار البيضاء- المغرب: دار الخطّابي، 1989م)، ص97.

[2] مارك كوري، نظرية السرد ما بعد الحداثية، ترجمة السيد إمام، ط2(البصرة- العراق: شهريار-حكاية في كتاب، 2020م" ص5.

[3] يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، ط1(دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،2011م)، ص51.

معجم مصطلحات السيميوطيقا، برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام	Narratology	علم السرد ترجمة عابد خزندار	هو المصطلح العلمي الذي يعمم النموذج الألسني ويطبقه على النصوص، وذلك بتطبيق البنية النحوية للغة في الأدب، حيث يكون البطل مسنداً إليه، والفعل والهدف مسنداً، وبمزيد من التفصيل فإنّ الفكر السردي طوّر ما يعرف الآن بالنحو السردي[1].
مفاتيح اصطلاحية جديدة: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، طوني بينيت وآخرون	Narratology	علم السرد، ترجمة سعيد الغانمي	نوع نموذجي من القواعد السردية أو الشعرية، والتعريف يعود إلى الدراسة الأكاديمية للسرد، وعلم السرد يستقي الكثير من التقاليد الأولى للشكلية (Prop– 1968) والبنيوية (Barthes–1979). وكان لدراسة فلاديمير بروب عن الحكايات الخرافية الروسية دور بارز في ذلك[2].
معجم الأسلوبيات	Narratology	علم السرد، النظرية السردية	نحته تودوروف في العام 1967، الدراسة النظرية وتحليل السرد ومستوياته وبنياته، ويُعرف أحياناً بالنظرية السردية Nrrative Theory. إنه يتضمن تمظهر السرد في اللغة عبر/ وسائل الاتصال، كالسينما مثلاً، كما أنه يشمل مدًى واسعاً من المقاربات، بما فيها ما بعد الاستعمار Postcolonial Theory. لقد تمّ تطبيقه

[1] برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، ترجمة عابد خزندار، كتب المشروع القومي للترجمة، كتاب رقم1159، ط1(القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2008م)، ص137.

[2] طوني بينيت وآخرون، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع: مفاتيح اصطلاحية جديدة، ترجمة سعيد الغانمي، ط1(بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011)، ص383.

		ترجمة خالد الأشهب	على نحو شائع على تلك الدراسات التي تركز على بنيات الحبكة كما في النحو السردي" [1].
الرفيق إلى النظرية السردية، جيمس فيلان وبيتر رابينوفيتز	Narratology	علم السرد، ترجمة محمد عناني	يعني علم السرد، صاغه تزفيتان تودوروف، أخذه عن المصطلح الفرنسي narratologie في كتابه الصادر في عام 1967 بعنوان مدخل نحوي إلى حكايات ديكاميرون، وقد صاغه على أساس بيولوجي وسوسيولوجي وغيرهما من العلوم التجريبية[2].
السرديات: من البنيوية إلى ما بعد البنيوية سوزانا أورينجا وخوسيه آنخل غارثيا	Narratology	السرديات علم السرد ترجمة السيد إمام	السرديات Narratology، من وجهة نظر ابستيمولوجية، هي علم السرد[3].
			نظرية السرد، بنيوية التوجه، تدرس الطبيعة والشكل والطريقة التي تؤدي بها وظيفته؛ بغض النظر عن الوسيط التمثيلي، وتحاول أنْ تصف خصائص الكفاءة السردية، لا سيما الخصائص المشتركة لجميع أنواع الحكي، على مستوى القصة

[1] كاتي ويلز، معجم السرديات، ترجمة خالد الأشهب، ط1(بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2014م)، ص466-467.

[2] الرفيق إلى النظرية السردية، ج1، ص47.

[3] سوزانا أورينجا ووخوسيه آنخل غارثيا، السرديات: من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة السيد إمام، ط1(العراق-البصرة: شهريار، 2020م)، ص23.

قاموس السرديات جيرالد برنس	**Narratology**	**السرديات، نظرية السرد، علم السرد، ترجمة السيد إمام**	**والسرد وعلاقتهما، وأيضاً أوجه الاختلاف بينهما، كما تسعى إلى تعليل القدرة على إنتاجهما وفهمهما[1] .**

يشير هذا الجدول إلى أنّ السرديات أو نظرية السرد أو علم السرد هي مُقابلات عربية للمصطلح الغربي Narratology، وسواء نظرنا إلى المصطلح في العربية أو في الإنجليزية أوفي غيرهما فإنّ السرديات تعني العلم أو المنهج الذي يدرس السرد. وعلى الرغم من أنّ ساحة مصطلح سرديات Narratology لم تشهد صراعاً حول ضبط المصطلح- فإنّ تطبيقاتها قد شهدت اختلافات جوهرية، والأسباب، في رأينا، ترجع إلى تنوع موضوعات السرد وتعدد أشكاله وشموله وقدمه من جهة، وتعدد استراتيجيات النُّقّاد عند الممارسة التحليلية من جهة أخرى، كون النص السردي متعدد الأبعاد؛ فهناك المتن الحكائي والخطاب، وهناك من يسرد ومن يستقبل السرد، وهناك طرائق السرد ومادته، وهناك السياقات المكانية والزمانية إلخ. إنّ هذا التشتت الحقلي والإجرائي للسردية قد أثّر تأثيراً قويّاً في تحديد موضوع السرد وتعدد مدارسه.

موضوعات السرد

لما كان السردُ قديماً قدم البشرية فقد ظلّ موضوعَ تأملٍ وتحليلٍ منذ أزمان بعيدة، لكنه لم يَرْقَ إلى مرتبة العلم الذي يمتلك مفاهيمَه ومصطلحاته وموضوعاته المحددة المعالم- إلا حديثاً، حيث حدد المؤسسون الأوائل موضوعات السرد بدقة لم يحظَ بها فرعٌ من فروع الإنسانيات طول مسار الفكر البشري، إلا أنّ النقاد المؤسسين، أمثال جيرار جينيت، قد صاغوا نظرياتٍ متماسكةٍ- فإنّ هذه النظريات تظلّ مشدودة إلى سياقاتٍ حضاريةٍ بعينها. ويعدّ جيرار جينيت من أوائل من قام بتحديد موضوع الدراسات السردية، وهو الحكاية التي يقف خلفها راوٍ، وحددها في ثلاثة معاني هي:

- **المعنى البدهي للحكاية**، وهي الخطاب المنطوق الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، سواء أكان خطاباً شفوياً أم مكتوباً.

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط1(القاهرة: ميريت للطباعة والنشر، 2003م)، ص133-134.

- **سلسلة الأحداث**: هو المعنى الأقل انتشاراً، ويشير إلى أنّ كلمة حكاية تدل على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية؛ ومختلف علاقاتها من تسلسلٍ وتعارضٍ وتكرارٍ. أما تحليل الحكاية فهو دراسةُ مجموعةٍ من الأعمال والأوضاع المتناولة في حدّ ذاتها، أي، بغض النظر عن وسيطها.
- **حدث يتشكل**: يشير المعنى الثالث إلى أنّ الحكايةَ حدثُ يشكله شخصٌ ما يروي شيئاً ما، وهو فعل السرد الذي يُنظرُ إليه في ذاته.

استنادا إلى هذه المعاني الثلاثة فقد حصر جيرار جينيت موضوع دراسته السردية في الخطاب السردي الأدبي، وذلك من خلال دراسة العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يرويها من جهة، والخطاب والفعل الذي ينجم عنه من جهة أخرى؛ ثمّ قام، بعد ذلك، بتحديد موضوع دراسته في مصطلحات ثلاثة أساسية سار على نهجها معظم الذين أتوا من بعهد وهي[1]:

- القصة: وهي المضمون السردي
- الحكاية وهي النص السردي نفسه.
- السرد وهو الفعل المنتِج للنص.

لقد خصّ جينيت المستوى الثالث فقط بالتحليل السردي في قوله: "ومن ثمّ فموضوعنا هنا الحكاية بالمعنى الضيق. ومن البديهي... أنّ يكون مستوى الخطاب السردي هو الوحيد، من بين المستويات الثلاثة التي ميزنا بينها الآن، الذي يعرض نفسه للتحليل" [2].

أمّا رولان بارت فقد فتح آفاق السرد على موضوعات واسعة، فذهب إلى أنّ موضوعات السرد كثيرة منها: ملفوظ شفهي وآخر كتابيّ، والصورة الثابتة أو المتحركة، الإيماءة إلخ. والسرد، في رأيه، حاضر في الأسطورة والخرافة والمثل والحكاية، القصص والتاريخ والمسرح الإيمائي واللوحات والواجهات الزجاجية والسينما إلخ. وتاريخياً فالسرد، في رأيه، موجود "في كل الأزمنة، وكل الأمكنة، وفي كل المجتمعات... ليس شعب دون سرد... السرد آنئذ كما الحياة"[3]. وبعد هذه التحديدات البارتية فإنّ جميع من جاء بعده لم يضف موضوعات جديدة.

السرديات Narratology

أدى تنوع موضوعات السرد إلى اختلاف استراتيجيات التحليل السردي؛ فتبلورت، وعبر سيرورة طويلة، عدة اتجاهات نقدية شكّلت المصادر المعرفية لنقاد السرد في جميع أنحاء العالم، إلا أنّ الاتجاه الشكلاني البنيوي قد ظلّ مهيمناً حتى سبعينيات القرن العشرين، وأنّ ما وضعه البنيويون من مصطلحات

[1] انظر جينيت، خطاب، ص37-39.

[2] المرجع نفسه، ص39.

[3] رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ت. أنطوان أبو زيد، ط1 (بيروت- باريس: منشورات عويدات، 1988م)، ص89-90.

ومفاهيم قد صار المرجعية الأولى للاتجاهات السردية التي أتت من بعده، وقد اعتبر البعض أنّ السرديات هي ما وضعته البنيوية والسيمائية، وما يؤكد ذلك أن جيل المؤسسين قد صنّف اتجاهات السرديات، حسب جرستيان وجان هيرمان، إلى اتجاهين فقط هما[1]:

- **البنيوي**: أهمل هذا الاتجاه البعد المضموني للسرد، واهتم بدراسة صيغة المحكي بوصفه تمثيلاً لفظياً للحكاية، وهو يدرس ثلاثة مستويات: المحكي، الحكاية، السرد، وسعي، في استراتيجيته التحليلية، للإجابة عن الأسئلة الآتية: من يحكي؟ ماذا يحكي؟ وحسب أيّ صيغة يحكي؟ وتمثل هذا الاتجاه معظم الأسماء البنيوية التي تؤمن بمركزية البنية والعلاقة مثل: جيرار جينيت، تودوروف، رولان بارت إلخ.
- **السيميائي**: اهتمّ بسردية الحكاية، ولم يُعرْ وسائلها الحاملة عناية تذكر؛ لأنّ الحدث الحكائي، من وجهة نظر سيميائية، قابلٌ للتعبير عنه بعدة وسائل، إلا أنّ أشهر أعمال هذا الاتجاه انصبتْ نحو دراسة السيميائية اللغوية. تدرس السيميائيات السردية المضامين السردية بغرض كشف بنياتها العميقة التي تحمل سمات كونية. ومن أبرز رواده هذا الاتجاه: فلاديمير بروب، بريمون، غريماس. ويعد غريماس هو صاحب المشروع السيميائي السردي الأكثر انتشاراً في العالم؛ وذلك لتكامل مصطلحاته ومفاهيمه وإجراءاته، وهو أكثرهم تعبيراً عن سيميائيات المدرسة الباريسية التي اتكأت على لسانيات فرديناند دي سوسير[2]؛ لذا فإنّ مفهوم البنية هو المبدأ الذي انطلقتْ منه السيميائيات السردية.

استناداً إلى هذين الاتجاهين تأسست مفاهيم جميع السرديات ومصطلحاتها الفاعلة حتى يومنا هذا. وعلى الرغم من هيمنتهما المطلقة حتى سبعينيات القرن العشرين- فقد واجهت استراتيجيتيهما، ومنذ وقت مبكر، نقداً عميقاً، وأهم نقد واجهته البنيوية الشكلانية هو نقد لوسيان غولدمان صاحب مصطلح البنيوية التكوينية التي ترى أنّ الظواهر الأدبية ينبغي أنْ تُدرس في جدلية (النص/ المرجع)، (الشكل/ المحتوى). يعتقد غولدمان أنّ المادية التاريخية تتفوق في منهجها على البنيوية الشكلانية، كون المادية التاريخية تدرس التمظهرات الثقافية والفنية من حيث المحتوى باعتبارها تعبيراً عن وعي جمعي[3]، وهي، في رأيه، "تصور علمي للحياة الإنسانية، يرتبط أهم ممثليه على المستوى السايكولوجي... بفرويد، وعلى المستوى الابستيمولوجي بهيغل وماركس وبياجي، وعلى المستوى التاريخي- السوسيولوجي بهيجل وماركس وغرامشي

---

[1] جيرار جينيت وآخرون، ص97.

[2] انظر أ.ج. غريماس،سيميائيات السرد، ترجمة عبدالمجيد نوسي، ط1(الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، 2018م)، ص37، 101-106.

[3] لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة د. يوسف الأنطكي، كتب المشروع القومي للترجمة، ط1(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1996م)، ص135.

ولوكاتش، وبالماركسية ذات الإلهام اللوكاتشي"[1]. لقد كان هدف لوسيان غولدان من بناء المنهج البنيوي التكويني سدَّ الفجوات المعرفية التي خلّفتها البنيوية الشكلانية، وقد أعلن، مطلع خمسينيات القرن العشرين، أنّ منهجه يقف ضد البنيوية اللاتكوينية التي طورها الفكر الفرنسي من خلال دراسات ستراوش ورولان بارت وغريماس وفوكو وألتوسير ولاكان إلخ. ويرى أنّ على البنيوية التكوينية إبراز "الأهمية الجوهرية للبنيات بالنسبة لفهم التاريخ، أن تدافع عن ذات فوق- فردية، عن واقع أنّ البنية ليست وحدة مستقلة ونشيطة تبقي الإنسان في تبعيتها"[2]. إنّ خلاصة ما توصل إليه غولدمان هو أنّ النص لا يُقرأ بمعزل عن سياقاته الخارجية، وفي ذات الوقت يرفض إقحام السياقات الخارجية تعسفياً على النص، فالسياقات الخارجية ينبغي تحضر بوصفها شرطَ وجودٍ للنص، أي، إنّ الخارج موجود بين ثنايا النص، وأنّ القراءة البنيوية التكوينية قراءة للخارج انطلاقاً من الداخل، وهي بهذه الرؤية لا تهدم خطوات البنيوية الشكلانية، إنّما تتقدم بها خطوة إلى الأمام، أي، من الانغلاق على لعبة العلامات إلى الانفتاح على المرجع.

ومن بين أبرز الدراسات التي أعلنت مقاومته صارمة للبنيوية- الدراسة التي قدمها روجيه جارودي في كتابه **البنيوية فلسفة موت الإنسان**، حيث ذهب إلى أنّ البنيوية أفرزتها ظروفٌ موضوعيةٌ مرتبطةٌ بسياق الحضارة الغربية؛ سياق ما بعد الحرب الشاملة، وهي الحربٌ التي ولّدتْ تياراً وجودياً متمرداً يؤمن بالفردانية المطلقة. فضد الفردانية الوجودية تبلور مفهوم النسق/ البنية، يقول جارودي: "وهكذا لم تعد الوجودية محض تصور للعالم، وإنّما درجة أو موضة هيمنت، مع التحرير ولسنوات، على الأدب والأعراف. ولكن عندما انطرحت مسألة البناء انكشف عجز الوجودية؛ عجزٌ نظريٌّ وعجزٌ عمليٌّ في آنٍ معاً. عندئذ بدأ الجزر، ارتسمت في الأفق معالم حركة معاكسة. كانت الكلمة السحرية حتى ذلك الحين: (الذاتية)، فصارت مذاك فصاعداً: البنية"[3]. لقد قدم جارودي، وإلى حدّ بعيد، قراءة تاريخية سياقية متماسكة عن مبررات سطوة البنيوية التي تسيّدتْ المشهد؛ بوصفها ميلاً إلى موضوعية تُقصي كل ما هو ذاتي. إنّ السبب المباشر لنشأة البنيوية، في رأي جارودي، يعود لسببين رئيسيين هما:

- **الخيبة النظرية** الناجمة عن فشل نظريات الوجود، وهي خيبة أغرت البنيوية بتمديد نفوذها إلى العلوم الإنسانية والأدب، وربما ستتجه، في رأيه، نحو منظومة الأخلاق.
- **القوة الإعلامية** المرعبة للوسائل الجماهيرية، وهي وسائل عملت على نشر الثقافة بغرض تكييف سلوك الأفراد مع غايات اقتصادية وأخلاقية وسياسية محددة، وقد تمّ توظيف الصحافة والإعلانات والإذاعة والتلفزيون والسينما بكثافة لتحقيق ذلك، حيث أوجدتْ هذه الآلة

[1] المرجع نفسه، ص147.

[2] المرجع نفسه، ص150.

[3] روجيه جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، ط1(بيروت: دار الطليعة، 1979م)، ص14.

الإعلامية، في رأي جارودي، وضعاً صار معه الجانب المرئي والظاهري من المسالك الفردية متبنياً، حيث "بدأ من التلفيق الإعلاني للأفعال المنعكسة الشرطية، ومروراً بالمسالك العاطفية المقولبة، وانتهاءً بردود الأفعال الجماهيرية المتبلورة في صيغ جاهزة، وهكذا يتراجع إلى مرتبة ثانوية آن المبادرة التاريخية الخلاقة للإنسان الذي يتصرف كذات مسؤولة ويشارك فعلياً، بقراره، في تدشين مستقبل جديد"[1].

لقد تعددت الرؤى الناقدة للاتجاه البنيوي في سياقه الغربي، سواء أكان ذلك بطرح الرؤى التي ذهبتْ إلى سدّ فجوات البنيوية أم من خلال نقد الأسس الفلسفية التي استندتْ إليها البنيوية. ومهما يكن فإنّ النقد الابستمولوجي للبنيوية قد أفرز تيارات عُرفت باسم تيارات ما بعد البنيوية، وهي اتجاهات انتقلت بالوعي من مركزية (النص/البنية)، (النسق/الكلية)، (العلاقة/ التزامن)، (المحايثة/ المعقولية)- إلى مركزية القارئ/القراءة التي استدعتْ مصطلحاتٍ ومفاهيمَ مثل: النسبية، الاختلاف، الإرجاء، الأثر، التأويل إلخ.

أما الاتجاه السيميائي فقد شهد هو الآخر تجاذبات ارتبطت بقضية النشأة؛ لأنّ نشأة السيميائيات قد ارتبطت بمسارين مختلفين كلياً وهما: سيميائيات لسانية تعود بجذورها التأسيسية إلى الثقافة الفرنسية بزعامة فرديناند دي سوسير، وسيميائيات منطقية فلسفية تعود إلى بجذورها إلى الثقافة الإنجليزية الأمريكية بزعامة ساندرس بيرس. وعلى الرغم من أنّ المسارين متفقان حول قضية الدال والمدلول، فإنهما اختلفا حول مبدأ تفسير علاقات الدال بالمدلول؛ فسيميائيات سوسير تؤمن بالبنية المتزامنة التي يمكن عزلها، بينما سيميوطيقا بيرس تذهب إلى النظام الترميزي الذي يتجاوز حدود منطق العلاقات النحوية إلى الدائرة الثقافية التي تُفسر من زاوية فلسفية منطقية.

وعلى الرغم من أنّ نشأة التيارين متقاربة زمنياً- فإنّ السيميائيات السردية ذات الخلفية اللسانية البنيوية هي التي شهدتْ انتشاراً واسعاً؛ ولعل ذلك يعود إلى صلة النسب القوية بينها والبنيوية الشكلانية التي هيمنت على العالم، كونها لم تبتعد كثيراً، من حيث المبادئ، عن دائرة التحليل السردي البنيوي الشكلاني اللساني. وعلى الرغم من سيادة السيميائيات ذات التوجه اللساني البنيوي- فإنّ السيميائيات ذات التوجه المنطقي الفلسفي هي الأنسب، في رأينا، للدرس السيميائي السردي؛ لأنّها تناقش الدال بوصفه تمثيلاً للمعنى المصنوع داخل حقول سويو- ثقافية، أي، إنّ المعنى التداولي تبنيه دوال تحمل تصورات تحيل إلى واقع اجتماعي- ثقافي سابق للدال. لقد مثّل الاتجاه السيميائي المنطقي عددٌ من كبار النقاد، منهم: جوليا كريستيفا، يورى لوتمان، وامبرتو إيكو، وقد عارضت جوليا كريستيفا، خلال سعيها لتأسيس علم يدرس النص، رؤية سيميائيات مدرسة باريس اللسانية معارضة قوية، وقد أوضحت ذلك في قولها: "بما أنّ السيميائيات ليست فقط خطاباً فإنّها تتخذ، كموضوع لها، ممارسات سيميائية عديدة تعتبرها عبر لسانية،

[1] جارودي، ص16.

أي متكونة من خلال اللسان، لكن غير قابلة لأنْ تُختزل في المقولات [اللسانية]... من هذا المنظور نحدد أنّ النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان... فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني أنّ علاقته باللسان الذي يتموقع داخله فهي علاقة إعادة توزيع... لذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة"[1].

أمّا يوري لوتمان فقد ذهب هو الآخر إلى أنّ سيمياء الكون عبارة عن فضاء سيميوطيقي يمثل الشرط المسبق الذي يسمح بوجود اللغات، ويهيء للغات البيئة كي تؤدي وظائفها، أي، إنّ سيمياء الكون سابقة لوجود اللغات، وهي في حالة تفاعل دائم مع هذه اللغات[2]. تبرز المفارقة بين سيمياء غريماس وسيمياء لوتمان في أنّ غريماس يرى أنّ الدال والدلالة يوجدان في البنية المكتفية بلعبة العلامات، بنيما لوتمان يرى أنّ البعد اللفظي للنص مسألة شكلية، ويوضح من خلال حديثه عن سيمياء المكان؛ فهو يرى أنّ "أهمية النماذج المكانية التي خلقتها الثقافة تكمن في كون... النماذج المكانية بُنيت ليس على أساس لغوي ومنقطع، ولكن على أساس استمرارية أيقونية، قواعدها الأساسية هي نصوص أيقونية يمكن أنْ تدرك بصرياً، وتحويلها إلى نص لفظي يُعدُّ ثانويا"[3].

أما أمبرتو إيكو فيرى أنّ النصوص، وحسب نظام بنائها، تُشكِّل أثراً منفتحاً على ثقافة لها نظامها الخاص الذي يشكل أعرافها ومرجعيتها التي تسمح بمفصلة تأويلات القرّاءة، والهدف من إنتاج النصّ هو التداول من قبل مجوعة كبيرة من القراء، وليس من قبل قارئ بعينه، وأنّ المؤلف يعي أنّ مقاصده ليست أساس التفسير، إنّما هي نتيجة لتفاعلات القرّاء بخلفياتهم الاجتماعية، كون الإرث الاجتماعي "لا يحيل... على لغة بعينها باعتبارها نسقاً من القواعد اللسانية، بل يتسع هذا المفهوم ليشمل الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة، أي المواصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة، وكذا تاريخ التأويلات السابقة الخاصة بمجموعة كبيرة من النصوص"[4].

هذا- وعلى الرغم من انتشار السرديات السيميائية ذات المرجعية اللسانية البنيوية- فإنّ العالم، ومنذ منتصف ستينيات القرن العشرين، قد شهد تحولات جذرية من السرديات السيميائية البنيوية إلى سرديات ما بعد البنيوية؛ فأفرزت هذه التحولات وعياً نقدياً تغيّرت معه مركزية التحليل من النص/البنية إلى النص/القراءة. ومن جهة أخرى فإنّ التحولات الكبرى التي شهدها العالم في مجال الاتصالات والنقل- قد غيرتْ مفهوم المكان والزمان؛ فانعكس ذلك على مفهوم الذات واللغة والحقيقة، وبرزت أفكار جديدة

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط1(الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال، 1991م)، ص21.

[2] يوري لوتمان، سيمياء الكون، ترجمة عبد المجيد نوسي، ط1 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2011م)، ص15.

[3] لوتمان، ص217.

[4] أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت. سعيد بن كرّاد، ط2 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2004م)، ص85-86.

عصفت بكل سطوة الإرث البنيوي، فأدّتْ إلى إعادةِ تقييمٍ شاملٍ للسرديات ومجمل معارف الإنسان، يقول جيمس وبيتر: "سأعيد النظر في مناهج علم السرد البنيوي وأهدافه وتركته... وعلى الرغم من التأثير العميق الذي أحدثه عملهم في دراسة السرد منذ الستينيات، فإنّ النظريات البنيوية لم تكن في الواقع ثورية بالصورة التي قد توحي بها اللغة المتهورة التي نقرؤها في بعض تصريحاتهم الخاصة ببرنامج عملهم، فالواقع أنّ علم السرد البنيوي الفرنسي نشأ من التفاعل المركّب بين التقاليد الفكرية، والحركات النقدية الفلسفية، والنماذج التحليلية الموزعة ما بين عقود زمنية، وقارات، وأمم، ومدارس فكرية، وباحثين أفراد. وإذن فإنّ لدينا مركّبا من مبادرات بحثية يرتبط بعضها بالبعض [بعضا]، وتتسم بسمات المناطق التي نشأتْ وتطورت فيها في الوقت نفسه عبر تياراتِ حمْلٍ متضاربة، وهو ما يجعل من العسير تحديد الإحداثيات الهندسية لمنشأ أي تحديدٍ معيّن"[1].

السرديات ما بعد البنيوية/ ما بعد الحداثية

منذ ستينيات القرن العشرين شهدت مراكز صناعة الحدث العالمي تحولات مهمة في عدة اتجاهات، فانتقل العالم، وفي كل مساراته، إلى منظومة قيم جديدة عُرفتْ بقيم ما بعد الحداثة، فأدّت إلى ميلاد مفاهيم وتصورات ومصطلحات جديدة مثل: التنوع، التفكيك، الاختلاف، الأثر، التشتت إلخ. أمّا في مجال السرديات فقد بدأ التمرد المعلن على كامل إرث البنيوية الشكلانية وعلى إرث السرديات التي استندت، في تأسيساتها، إلى الميراث اللساني البنيوي الذي خططه سوسير. ونتيجة لتعدد الاهتمامات فقد ظهرت عدة أنواع للسرديات ما بعد البنيوية: كالسرديات النسوية، ما وراء السرد، سرديات المستعمر، السرديات الصغرى، السرديات الكبرى إلخ. يقول مارك كوري عن هذا التحول: "السرديات Narratology هي نظريات السرد ودراسته المنهجية. لقد صحبتنا... خلال القرن العشرين، وتمخضت عن واحدة من أكثر مناطق الخبرة حسيّة وتماسكاً ودقة في الدراسات الأدبية والنقدية... لقد بدأت بوصفها علماً لشكل السرد وبنيته... ألقى بظلاله على المنظور التاريخي طوال عقود... ثمّ لم يلبث أنْ واجهته المصاعب في منتصف الثمانينيات، وبعد سنوات من الاحتجاج... بدأ الإعلان عن موتها"[2]، إلا أنّ إعلان الموت هذا، في رأي كوري، هو مجرد إعلان دعائي؛ لأنْ السرديات، ومن حيث الشكل والموضوع والوسيلة، أكثر مما نظن، وأنّ ما بعد الحداثة قد عمد إلى توسيع دائرة التحليل السردي ليشمل جميع المجالات التي تغطي وجود الإنسان تاريخاً وحاضراً ومستقبلاً؛ لذلك فمن "الصعوبة بمكان، في ضوء هذه التمييزات، تصور موت أو اختفاء السرديات"[3]. وعلى الرغم من كل هذه التشتت فإنّ سمات سرديات ما بعد الحداثة تلخصها،

[1] فيلان ورابينوفيتز، ص48.

[2] كوري، ص5.

[3] المرجع نفسه، ص6.

حسب مارك كوري، ثلاثة سمات هي: التنويع، التفكيك، التسييس، وتتمظهر هذه السمات في ثلاثة أوجه هي: من الاكتشاف إلى الابتكار، من التماسك إلى التنوع، من الشعرية إلى السياسة.

أولا: من الاكتشاف إلى الابتكار: يعكس هذا التحوّل مجموعة من السمات التي تغاير مفاهيم وتصورات السرديات البنيوية، حيث اعتمدت مصطلحات نقيضة لما كان سائداً، وقد أوضح مارك كوري هذه السمات الجديدة التي اعتَمدَتْها سردياتُ ما بعد الحداثة في الآتي[1]:

أ) التخلّي عن فرضيات السرديات البنيوية التي ترى أنّ السرديات يمكنها أنْ تكون علماً موضوعياً قادراً على كشف الخصائص الشكلية والبنيوية الكامنة في النصوص السردية.

ب) الاتجاه إلى تبني موقف يرى أنّ القراءة هي التي تشكل موضوعها.

ج) النظر إلى البنية بوصفها شيئاً يتمُّ إسقاطه على العمل بواسطة القراءة.

د) إنّ البنيةَ مجردُ استعارة يستخدمها القراءُ البنيويون لإعطاء الانطباع بثبات المعنى.

هـ) التخلّي عن التعامل مع السرود والنظام اللغوي عموماً كأبنية أو كأشياء صلبة توجد في العالم، والاتجاه نحو السرود التي يمكن إدراكها وفهمها بعدد لا نهائي من الطرق.

و) اعتماد مصطلحات مثل: الإدراك الذاتي construal، البنينة structuration، مبنين structuring، سيرورة process، صيرورة becoming، الانتشار dissemination.

ثانيا: التحول من التماسك إلى التعقيد: هو جزء من الانفصال العريض الذي بموجبه تخلّتْ السرديات عن فكرة أنّ السرود عبارة عن بُنى ثابتة، وأنّ دور الناقد السردي منحصر في كشف وحدة النص بوصفه مشروعاً متماسكاً وثابتاً، بينما الناقد ما بعد البنيوي يرى أنّ هذه الطريقة عبارة عن عملية تقنية تختزل تعقيدات السرد وعدم تجانسه. إنّ الناقد السردي البنيوي الشكلاني يعمل دوماً على إبعاد التفاصيل التي تعارض المخطط؛ فيضطره ذلك إلى تقديم قراءة جزئية تنظر إلى النص بوصفه مشروعاً ثابتاً ومتماسكاً. أمّا الناقد السردي ما بعد البنيوي فيحافظ على الجوانب المتناقضة للسرد، وعلى تعقّده[2].

ثالثاً: التحول من الشعرية إلى السياسة: على الرغم من أنّ التفكيكية كانت من أقوى التيارات التي عملت على تفكيك سلطة السرديات، وهي من أهم تيارات ما بعد الحداثة- فإنّ بعض نقاد السرد رأوا أنّ التفكيكية صارت، ومنذ بداية ثمانينيات القرن العشرين، سيئة السمعة؛ وذلك بسبب طابعها المنحاز إلى حالة من السلبية واللافاعلية السياسية، وتصميمها على اكتشاف الشك، واحتفائها بالتعقيد غير القابل

[1] المرجع نفسه، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص7-8

للاختزال، وافتقارها إلى أيّ مشروع في الواقع التاريخي والسياسي، وخلوها من أيّ برنامج للتغيير الاجتماعي[1]. وقد أورد مارك كوري عدة طرق لمقاربة التحول من الشعرية إلى السياسة:

ز) ينبغي فهم التحوّل من الشعرية إلى السياسة في ضوء الصراع التاريخي القديم بين الشكلانيين والتاريخانيين في الولايات المتحدة الأمريكية بخاصة، حيث واجه شكلانيو النقد الجديد في أمريكا معارضة قوية من قبل التاريخانيين، وعند ظهور تيارات ما بعد البنيوية في الولايات المتحدة نظر إليها التاريخانيون بوصفها مقاربةً معاديةً للتاريخانية؛ لذلك نظروا إلى التفكيكيين بوصفهم ما بعد بنيويين قريبين من النهج الشكلاني، فنشأ صراعٌ بين التفكيكيين والتاريخانيين نتج عنه الاتجاه إلى "إعادة تقديم المنظور التاريخي للسرديات، ومن ثم كان جسراً نحو نقد أكثر سياسة"[2].

ح) النظر إلى التحول من الشعرية إلى السياسة بوصفه ميراثاً تفكيكياً، كون التفكيكية قدّمتْ أساليبَ جديدةً لتفكيك الآيديولوجيا، وقد أدّى هذا النقد إلى الالتقاء بين تيار ما بعد البنيويين التفكيكيين والماركسيين؛ فكلاهما كان معادياً للشكلانية البنيوية، وقد أفرز هذا الالتقاء أهمّ الأصوات النقدية التي ذاع صيتها منذ منتصف ستينيات القرن العشرين، لقد أفرز نقاداً وجدوا في الماركسية، بماديتها التاريخية، خير معين لإنزال ضربات قاضية على البنيوية الشكلانية، نقاداً كباراً مثل: ميخائل باختين، ألتوسير، ميشيل فوكو، أدورنو، وغيرهم ممن سعوا لتشكيل ماركسية ما بعد بنيوية، فالاتجاهان تجمعهما قواسم فلسفية مشتركة، كون "ما بعد البنيويين والماركسيين كليهما قلل من أهمية الفرد أو الذات بوصفه مقولة تفسيرية، ونظر إلى الفرد بوصفه جزءً من نظام اجتماعي أشمل. وبالتالي نظر المعسكران لإنتاج اللغة بوصفه إعادة إنتاج غير واعٍ بالأشكال والقيم الآيديولوجية، وليس بوصفه فعلاً آيديولوجياً تبَنّاه المؤلفون. وفي ضوء هذه التماثلات كان من المتعيّن على النقاد ذوي الاتجاه السياسي النظر إلى [أنّ] أيّ إجراءاتٍ قرائيةٍ جديدةٍ من [قبل] التفكيكية تعزز مشروع التعرية الآيديولوجية- بوصفها موارد نقدية"[3].

ط) لقد شارك ناقد السرديات ما بعد البنيوي، وخاصة التفكيكي، في هدم تصور الثنائيات البنيوية، كون هذه الثنائيات تمثل مكاناً لقسمة تراتبية يتمتع فيها أحد طرفي التعارض بميزة على الطرف الآخر.

---

[1] المرجع نفسه، ص8.

[2] كوري، ص8.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

ي) لقد ساهمت القراءات التفكيكية في تعرية القيم المضمرة للسرد، أي، إنّها هدمت مفهوم القصد الواعي للسرد الذي كانت تتشبث به البنيوية الشكلانية. وعلى الرغم من أنّ التفكيكية لم تكنْ دائماً منشغلةً بالتعارضات السياسية على نحو واضحٍ- فإنّ مقارباتها لآيدولوجيا السرد كانت عملاً مميزاً، كونُها كشفتْ السرديات السياسية على نحو صريح؛ وربطتْها بقضايا سياسةِ السرد وآيديولوجيته.

إنّ هذه السمات الثلاث، التنوع والتفكيك والتسييس، هي التي عبّرتْ عن تحوّلِ السرديات المعاصرة؛ مكونةً ثالوثاً تمكّنَ من اختزال التشتت الهائل للسرديات ما بعد البنيوية في سمات محدودة، وأنّ التحوّل الذي تصفه هذه السمات كان تحولاً في الافتراضات العامة والإجراءات التي اتبعتها سردياتٍ ما بعد البنيوية، حيث صارت أهمية أيّ مفردةٍ تعتمد على طبيعة العمل السردي والنظرية السردية[1].

إنّ الغوصَ في عالم السرديات وأبعادها الآيديولوجية عمليةٌ معقدةٌ وشاقةٌ؛ فهي، ومن جهةٍ، تشمل فترةً زمنيةً تمتدُّ لأكثر من قرن، ومن جهةٍ أخرى تضمُّ آلافَ الأسماءِ والاتجاهات. ولما كان هدفنا هو السرديات العربية فإنّ ملاحقة تلك التيارات وتفصيلاتها تتطلب دراسات تفوق الجهد الفردي؛ لإنّ هذه النظريات التي عالجت قضية السرد ونحتت مصطلحاتها ومفاهيمها وتصوراتها- لها سياقات زمكانية وآيديولوجية مُتَشعّبة، وحتى لا نُشعّبُ القولَ فإنّنا سنقف عند مصادرها المعرفية التي شكلتْها بهذه الصيغ المصطلحية والمفاهيمية، وهي، في رأينا تعود إلى ثلاثِ مراحلَ استقراءٍ أساسيةٍ، وما عداها استدراكات فرضتها تحولات في السرد والواقع:

أولا: المرحلة اليونانية (الأرسطية): يعد الفكر اليوناني من أخصب مناطق التراث الإنساني الذي أثّر، من جهة، في عدة ثقافات إنسانية، ومن جهة أخرى فهو الأساس الذي تعود إليه معظم بناءات الحضارة الغربية؛ سيما في مجال الفلسفة والأدب والنقد. ومن بين جميع النقاد/ الفلاسفة اليونانيين يقف أرسطو بوصفه أباً روحياً للعقلانية الغربية من حيث قياساتها ومنطقها، وفي هذا السياق ذهب جيرار جينيت إلى اعتبار نظام أرسطو، في بعض قضايا السرديات، يتفوق على مقولات العصر الحديث؛ كونها لم تقل جديداً يصنع فارقاً، يقول جينيت في معرض حديثه عن الأجناس الأدبية: "وإذا كان من الضروري اليوم أنّ نسلم بكل شيء، وأنْ نضع نظاماً، فإنّي أرى في نظام أرسطو... تفوقاً في بنيته على بقية الأنظمة اللاحقة"[2].

إنّ كثيراً من المفاهيم والمصطلحات التي شكلتْ عصب نظريات السرد تعود بجذورها إلى أرسطو، مثل: الحبكة، التخييل، الحكي، الواقعي والمحتمل، وحدة الفعل، التحوّل والتعرف إلخ. لقد وضع أرسطو حداً مائزاً للتفريق بين الأدب والتاريخ، وإلى وقتٍ قريبٍ اعتمد معظم النقاد هذا الحدّ مقوّماً للتفريق بين الرواية

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط1(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ب ت)، ص78.

والتاريخ، ويتمثل ذلك في تفريقه بين المحتمل والواقع، يقول أرسطو: "مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعتْ فعلاً، بل رواية ما يمكن أنْ يقع. والأشياء ممكنة إمّا بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أنّ المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً... وإنّما يتميّزانِ من حيثُ كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أنْ تقع"[1].ولولا استدراكات نظريات السرد ما بعد الحداثية والتغيّرات التي حدثت في حيوات الإنسان المعاصر من تمرد على القيود، وتحول في الوعي أدّى إلى إدراج تجارب واقعية في مجال الأدب- لَظلّتْ مقولاتُ أرسطو عاملةً بكلِّ صرامةٍ في النقد عموماً والسرديّ بخاصة. وإذا نظرنا إلى مجال الاستقراء الذي بنَى، من خلاله، أرسطو نظريته النقدية- فسنجد أنّ استقراءَه كان محصوراً في الأدب اليوناني، وذلك من خلال جنسيين إبداعيين هما: المسرحية والملحمة، وإذا تفحصنا الأنواع الأدبية التي تناولها فسنكتشف أنّ نصوصاً ملحمية ومسرحية محدودة هي التي شكّلتْ مجال الاستقراء الأرسطي؛ فعندما تحدّثَ أرسطو عن فن الشعر تناول الشعر اليوناني المعاصر والسابق لعصره؛ لذا فإنّ كثيراً من آرائه ذهبت مع ذهاب بعض أنواع الشعر اليوناني، أمّا حديثه عن الشعر القصصي والمسرحي فقد بقيت مفاهيمه ومصطلحاته فاعلة إلى يومنا هذا؛ لأنّ القصص موجود، وبكيفيات متشابهة من حيث الأسس، لدى جميع ثقافات العالم.

مرحلة الاستقراء الثانية: كانت في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ويمثلها عمل فلاديمير بروب من خلال كتابه مورفولوجيا الحكاية الخرافة. لقد أقام بروب نظريته التي غيّرتْ مجرى الدراسات السردية- على استقراء محدود بالخرافات الروسية، وعلى الرغم من أنّه استعان بمصادر متنوعة فإنّ الحكاية الروسية شكّلتْ مجالَ الاستقراء الأوسع عند صياغة نظريته التي أصبحتْ مصدراً معرفياً للشكلانية عموماً، والشكلانيين الروس بخاصة.

هذا- وعلى الرغم من مركزية كتاب بروب في تاريخ السرديات، فإنّه لم يسلم من النقد، كون عمله انشغل بالبنية والشكل وأهمل الآيديولوجيا/ المرجع، ففي العام 1947م كتب **لازوتين** نقداً عنيفاً ذهب فيه إلى أنّ بروب قام "بفصل أصل الفولكور من تاريخه، وبإعلاء شأن المثالية الشكلية؛ لأنّه بدلاً من أنْ يُرجعَ الفولكلور إلى الواقع الموضوعي استنتج صيغاً قديمة من الصيغ الأكثر قدماً"[2]. لقد كان بروب واعياً للمفارقات الكبرى التي قد يقع فيها عمله، ونوه في مقدمته لكتابه إلى الصعوبات التي تواجهه في معالجة بعض التناقضات، وأخطر ما جاء على لسانه في حديثه عن إحدى الحكايات- تغيّر الدلالات بتغيّر السياقات، يقول بروب: "والمخدوع في روسيا هو الدبُّ، أمّا في الغرب فهو الشيطان. وعليه فإنّ الحكاية

[1] أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط1(القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1953)، ص26.

[2] فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، ط1(جدة- السعودية: النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1989م)، ص56.

عندما يدخل عليها الشكل الغربي تسقط فجأة من مجموعة قصص الحيوانات إلى تصنيف آخر"[1]. إنّ القضية المحورية التي أوضحها بروب هي: ينبغي على القراءات/ التفسيرات إنّ تستحضر السياقات الاجتماعية إذا أرادت أن تكتسب قيمتها العلمية- المعرفية؛ كون أفكار الناس والحالة الثقافية والزمكانية من المرتكزات الجوهرية لأي دراسة أدبية هادفة، وقد انتبه بروب إلى هذه الفجوة في عمله وعبّر عنها بقوله: "عندما كنت أكتب كتابي الأخير، الجذور التاريخية للحكاية الخرافية، ولما انتهيت منه كنتُ واثقاً وسعيداً بأنّي قد أبدعتُ عملاً ماركسياً حقيقياً؛ لأنّي شرحتُ ظاهرةً معنويةً بالرجوع إلى الأساس الاجتماعي- الاقتصادي. ولكن خيبة الأمل جاءتْ بعد ذلك بقليل. فكتابي يفتقد عنصراً أساسياً وهو الشعب. فقضية الشعب وآيدلوجيته ليست مطروحة فيه بقدر كافٍ"[(2)]. وعلى الرغم من هذا النقد العميق والاعترافات الصريحة للفجوات الكبرى في كتاب مورفولوجيا الحكايا الخرافية- فقد صار الكتاب مصدر المعرفة الأوّل للسرديات الشكلانية، والأساس الذي بنى عليه البنيويون نظريتهم. لقد قام بروب بتصنيف وظائفي للحكايات؛ فوضعها في إحدى وثلاثين وظيفة، قلّصها بعضُ النقاد: ككلود ليفي ستراوش وغريماس بدمج بعض الوظائف، إلا أنّ المهم ليس عددها، إنّما ما جاء في توضيحاته التي كانت رداً على ما أثاره كلود ليفي ستراوش، قال بروب: "لم يكن في نيتي أنْ أدرس كل الأنواع المعقدة المختلفة للحكايات الشعبية. لقد فحصت نوعاً واحداً متميزا بدرجة كبيرة وهو الحكاية الخرافية. فالكتاب إذن مخصص لجانب خاص من الفلكلور. ومن المحتمل تطبيق هذا التحليل للقصص كجنس فولكولوري... على حكايات أخرى وحتى علي أي قِصّة. وإذا كان الأمر كذلك فإنّ النتائج ستكون مختلفة في كلّ حالةٍ"[3]. إنّ ما أقرّه بروب يهدم فكرة تعميم الأنموذج على سياقاتٍ وأنواعٍ مختلفةٍ، إلا أنّ السرديات الغربية، وبعض السرديات التي وظفتْ السرديات الغربية في سياقاتٍ ثقافيةٍ مختلفةٍ، تعاملتْ مع أنموذج بروب بوصفه نظاماً علمياً قادراً على دراسة جميع سرود العالم.

مرحلة الاستقراء الثالثة: هي مرحلة الشكلانيين الروس والبنيويين والسيميائيين الذين عُرِفوا باسم مدرسة باريس، فهم الذين بنوا نظرياتهم استناداً إلى استقراءٍ مزوّدٍ بإرثِ اللسانيات التي اختطّ معالمها فرديناند دي سوسير، وبعض الدراسات التي طرحها الألمان، وما قدمه فلاديمير بروب. لقد بدأتْ صياغةُ سرديات هذه المرحلة بفتوحات الشكلانيين الروس الذين قدموا إجابةً حاسمةً عن سؤال: ما الأدب؟ فمن خلال ثنائيات سوسير اللسانية، وخاصة ثنائية اللغة/ الكلام، وضع الشكلانيون الروس أقدامهم في أرض الأدب؛ كما وضع سوسير، من قبلهم، أرجله في أرض اللغة حين صاغ نظريته اللسانية؛ فبعد استقراءٍ واسعٍ لأدبِ

[(1)] بروب، ص56.

[(2)] المرجع نفسه، ص24.

[(3)] المرجع نفسه، ص340.

محيطِهم، وغيره من الآداب، توصل الشكلانيون الروس إلى أهمّ مقولةٍ غيّرتْ مفهوم الأدب إلى غير رجعة؛ وهي أنّ مهمة الناقد ليست البحث في الأدب، إنّما مهمتُه كشفُ أدبية النصوص، أي، معرفة الخصائص التي تجعل من طلامٍ ما أدباً[1]. وعلى الرغم من تعمّق الشكلانيين الروس في دراساتهم، ووضعهم الأرضية القوية التي بنى عليها البنيويون الشكلانيون أفكارهم- فإنّ الاستقراء الذي شادوا على أساسه مفاهيمَهم ومصطلحاتِهم لم يكن استقراءً واسعاً؛ لقد استندوا إلى بعض الأشعار وبعض القصص القصيرة والرواية التي تبلورتْ أعرافُها وتقاليدُها في سياقٍ حضاريٍّ يستحيل توافر شروطه في سياق زمكاني آخر. لقد أنجز الشكلانيون الروس نظريةً نقديّةً متماسكةً؛ فذاع صيتهم، وأثّروا، عميقاً، في جميع نظريات السرد الحديثة، إلّا أنّ تعميم رؤيتهم كونياً كان عمليةً محاطةً بكثيرٍ من الشكوك والتساؤلات؛ لأنّ سياق إنتاج المصطلحات تحدده مهيمنة ثقافية لا توجد خارج السياقات الحضارية التي أفرزتْها، وعلى سبيل المثال فإنّ أساليب الرواية كانتْ متأثّرةً بفتوحات علم النفس؛ لا سيما ثنائية الوعي/ اللاوعي، وبتقنية الفلاش باك التي طورتْها التقنياتُ السينمائية، وغير ذلك من الأساليب، إلا أنّ جميع ذلك لم تراعه معظمُ الثقافات التي استعارت أدوات الشكلانيين الروس، بل وأحيانا، قد تمّ توظيف تلك الأدوات النقدية بصرامة لم يُصرْ عليها حتى الشكلانيين الروس أنفسهم، وفي بعض السياقات الثقافية تحول منهج الشكلانيين إلى (إرهابٍ) نقديٍّ في وجه أصحاب المناهج التكوينية (السياقية): كالتحليل السايكولوجي، السوسيولوجي وغيره.

لقد طوّر البنيويون، وخاصة جماعة مدرسة باريس، منهج الشكلانيين تطويراً بعيد الأثر، ونالتْ السرديات نصيباً لم يشهده حقل آخر من حيث الدقة والعمق وسرعة الانتشار؛ حتى ذهب البعض إلى أنّ السرديات تعدُّ أعظم منجزات القرن العشرين النقدية. وقد حظيت الرواية الغربية بالنصيب الأوفر من الدراسات السردية، وانعكس ذلك، وبصورةٍ طاغيةٍ، في صياغة مفاهيم السرديات ومصطلحاتها، وقد تجلّتْ هذه الدراسات في مسارين صارا العمود الفقري للسرديات، وهما:

- مسار البحث والتحليل الذي انشغل بتشريح عناصر الرواية: كالمكان والفضاء، الزمان، الحدث، الشخصية.
- مسار بحث تقنيات السرد: كالراوين الوصف والمشهد، الحذف والتلخيص، الحبكة، وجهة النظر والتبئير، الفلاش باك والاستشراف إلخ.

ما ينبغي مراعاته أنّ معظم مصطلحات السرديات التي تمّتْ صياغتها- كانت ذات دلالة حضارية عميقة، وعلى سبيل المثال فإنّ السرديات الشكلانية اهتمت بالزمن، واعتبرته عنصراً وتقنية في ذات الوقت،

---

[1] الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكل: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1(بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1982م)، ص35.

ومن منظور نسقي فالزمن سمة جوهرية للحضارة الغربية، أما المكان Place فقد تمّ سحقه وتسويته وإعادة إنتاجه ضمن قائمة السلع المتداولة في مسرح جديد هو الفضاء Space، حيث الفضاء، وفي سياق الحضارة الغربية، صار مجالاً إدراكياً ومسرحاً لتدفقات رأس المال والإنسان العابر للحدود المكانية، وبراحاً تعتبره الذات مجالاً لتمدد حيازاتها وحرية حركتها وحركة إنتاجها الوفير، وهو يشمل كافة الأماكن المعلّمة وغير المعلّمة على سطح الكرة الأرضية، حيث لم يعد المكان المتعيّن على الخارطة يشكّلُ هاجساً، وماعادتْ الأماكن الخارجة عن سيطرتها المباشرة بمنأى عن حيازاتها؛ فما لا يُسمحُ له بالعبور قديماً صار، بعد الغزو والهيمنة، أثيراً يخترقُ كلّ الحواجز. لقد صارت الجواز هي القيمة التراتبية التي تُصنِّف مواقع الشعوب، وصارت الحواجز/ المطارات والنقاط الحدودية والقيمة الاقتصادية لمستوى الدخل- هي المختبر الجديد لهذه التراتبية. إنّ جميع هذه المعطيات كانت حاضرة في صياغة مفاهيم السرديات ومصطلحاتها. ومن هذه الوجهة فإنّ المكان لم يحظ باهتمام كبير في السرديات الشكلانية؛ لأنّه قد تمّ تذويبه في فضاء العولمة، وتمّ تسليع ما لم ينصهر من خلال عمليات التزمين التي تصوغها وتيرة حركة رأس المال، حيث صارتْ المصطلحاتُ المكانية تكتسب دلالات شبه مطلقة؛ لا من حيث انشغالات الإنسان وهو يمارس وجوده في العالم، إنّما بنقل سلطة المكان الجغرافي إلى الموقع الذي تشغله السلطة، فصارت كلماتٌ مثل: شرق، أقصى، أدنى، بنتاغون، إليزيه وغيرها- ذات دلالات سياسية لسلطة مركزيّةٍ قادرةٍ على التصنيف والتقييم، وهي سلطة الغرب المستعمر والمتحضّر، أي، إنّ الأقصى يكون أقصى من مركز الحضارة الغربية، وكذا مفهوم الأدنى. كذلك صارت مصطلحات المسافة تقاس بالزمن بدلاً من مسافات المكان؛ فالمسافة بين لندن والقاهرة، مثلاً، لم تعد تحسب بالكيلومتر أو الميل في الساعة، بل صارت تقاس بالزمن الذي تستغرقه رحلة الطيران من مطار لندن إلى مطار القاهرة[1]. كذلك صارتْ مصلحاتٌ مثل: الفلاش باك، الاسترجاع، التبئير، وجهة النظر، والموقع- مصطلحاتٍ ذاتِ مرجعيةٍ ابستمولوجيةٍ لها تفسيراتُها في علوم الفلسفة والفيزياء والفلك والرياضيات وعلم النفس الفرويدي والسينما إلخ. إنّ جميع هذه المصطلحات قد تمّتْ صياغتها في سياق حضارى له تاريخه وثقافته ومشكلاته التي عبّرتْ عن روحٍ لن يُعاد افتكارها في الثقافات الأخرى بذات حمولاتها، وهي جميعها قد باتت مصطلحات مركزية في السرديات. وعلى الرغم من أنّ هذه المصطلحات قد حملتْ أبعاداً موضوعيةً سمحتْ لها بالهجرة والاشتغال خارج سياقاتها- فإنّ تَمثُّلَها، دون مراعاة سياقاتها السوسيو ثقافية، قد أحدثَ مفارقاتٍ معرفيةٍ صارخةٍ؛ لأنّ توظيف هذه المفاهيم والمصطلحات خارج سياقاتها يحتاج إعادة ضبط للمفهوم والوظيفة في البيئة الجديدة، وعلى سبيل المثال لا الحصر فإنّ ثنائية (حار/ بارد)، (مكان واسع/ مكان ضيق)، (سمين/ ضعيف)- لا تكتسب دلالةً واحدةً في جميع السياقات، وكذا أسماء الجهات والمواقع وغيرها؛ فما ينبغي الانتباه إليه ليس أسس السرديات

[1] لقد قدمنا دراسة شاملة في كتابنا، تحت الطبع، بعنوان الفضاء- المكان بين الفلسفة والعلوم الإنسانية.

وسياقاتها وحسب، بل ينبغي الانتباه إلى توظيف مصطلحاتها في السياقات المتباينة، ففي السياق العربي الذي سنخصه بما تبقي من البحث- لم نعثر على سرديات عربية متجذرة في سياقها الحضاري؛ فالسرديات العربية قامت بتوظف منجز الحضارة الغربية، فهل تمّ هذا التوظيف كما فعل العرب في العصور السابقة حين استضافوا منجز الحضارة اليونانية والفارسية وغيرهما ضمن مركزية حضارية راسخة؟

السرد والسرديات العربية:

يُعد التراث العربي من أغنى المنجزاتْ الحضارية الإنسانية؛ فمنذ ظهور الإسلام في القرن الخامس الميلادي وحتى سقوط بغداد في القرن الثالث عشر الميلادي- شهدت الحضارة العربية صعوداً وازدهاراً لم تشهده حضارة قبلها، وأفرزت منجزات لم تسبقها إليها حضارة من قبل، وفي مجال الأدب والنقد والدراسات اللغوية والبلاغية ظل منجزها، وفي كثير من مساراته، حاضراً في قضايا القرن العشرين بجوار أعظم النظريات النقدية واللغوية التي احتفى بها العالم، وعلى سبيل المثال فإنّ منجز عبد القاهر الجرجاني الذي عُرِفَ بنظرية النَّظْم- هو منجز سابق لمنجز سوسير في تأسيسياته البنيوية من حيث المفهوم والمصطلح: كمفهوم الكلية والعلاقة والتزامن واعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، وغير ذلك من الفتوحات المعرفية التي احتفى بها القرن العشرين؛ فما قال به الجرجاني من أنّ النظم هو تعليق الكلم بعضه ببعض وجعل بعضه يحدث بسبب من بعض، والكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة إلخ[1]- هو عين ما قال به نعوم تشومسكي في نظريته التي أسماها النحو العالمي[2].

هذا- وعلى الرغم من أنّ القرآن الكريم قد أعلى من قيمة السرد، من خلال آيات بيّنات، فإنّ العرب لم يولوا السرد اهتماماً كما فعلوا مع الشعر؛ فالقرآن قد احتفى بالأسلوب القصصي، وحطّ من مكانة الشعر حين نفى عن نبيه صفة الشاعر والكاهن والساحر والمجنون. لقد وصف القرآن كلامه، صراحة، بأنّه أحسن القصص كما في قوله تعالي: {نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسنَ القَصَصِ بما أَوْحيْنَا إليك هذا القُرآنَ وإنْ كنتَ منْ قبلِهِ لَمِنْ الغَافِلِينَ}[3]، وفي قوله تعالي: {إنَّ هذا لَهُو القصَصُ الحقُّ...}[4]، وفي قوله تعالي: {ورُسلاً قد قصصناهم عليك من قبل ورسلٌ لم نقصُصهُمْ عليك...}[5]، وفي قوله {... فاقصُصِ القصصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ}[6]. وعلى الرغم من إشارات القرآن الواضحة والمنحازة إلى السرد مقابل الشعر،

---

[1] انظر عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط1(القاهرة: مكتبة الخانجي، 2001)، ص4.

[2] نعوم تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة: محاضرات ماناجو، ت.حمزة بن قبلان، ط1(الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال،1990م)، ص188.

[3] سورة يوسف: الآية 3

[4] آل عمران: الآية 62

[5] سورة النساء: الآية 162

[6] الأعراف: الآية 176

ووفرة نماذج السرد العربي القديم كماً ونوعاً- فإنّ نقّاد العرب القدماء لم يعيروا السرد ونقده اهتماماً يوازي اهتمامهم بالشعر ونقده، فنماذج السرد العربي القديم قد تجلّتْ، وبكثرة، في قصص الجاهليين وحكاياتهم، وفي القصص القرآني، وفي قصص مفسري القرآن الكريم، وفي الترجمات المبكرة لابن المقفع، وفي قصص الجاحظ، ورسائل ابن أبي الدنيا، ورسالة الغفران، والامتاع والمؤانسة، والمقامات، وألف ليلة وليلة في ثوبها العربي إلخ. وقدْ أشارتْ كثيرٌ من الدراسات الحديثة إلى أنّ الموروث السردي العربي يُعدّ من أعظم أنواع السرد الذي عرفته البشرية طوال تاريخها، وأنّ أثره ما زال باقياً، وأنّ دوره في تشكيل السرد الغربي الحديث جاء على لسان أعظم كتاب الغرب: كبورخس الذي كتب كتابه **سبع ليال** احتفاءً بألف ليلية وليلة، وذهب إلى تمجيد الأدب العربي، واعترف بفضله على نهضة الأدب الغربي، يقول بورخيس: "دعونا نعود قليلاً إلى أول ترجمة لكتاب ألف ليلة وليلة. لقد كانت حدثاً مفصلياً لكل آداب أوروبا. نحن الآن في فرنسا (غراند سيسيل)؛ فرنسا التي يُسنُّ فيها الأدب حسب تعاليم بوالو، الذي توفى عام 1711م ولم يشك أنّ بلاغته برمتها سوف تُقوَّضُ بتأثير هذا الغزو المشرقي الباهر"[1]. ومن أعمق ما كُتب عن السرد العربي القديم الدراسة التي نشرها أ. س. بيات ضمن مراجعاتٍ عن الألفية ضمّتْ أبرز آراء مفكري القرن العشرين ورؤيتهم عن منجزات القرن ووصاياهم للألفية الجديدة، وأنّ أهم ما جاء في المقال هو العنوان الذي اختاره لدراسته: لماذا تواصل شهر زاد الكلام؟ معتبراً أنّ ألف ليلة وليلة أهمُّ درسٍ قدمته البشرية للتعامل مع المخاطر، يقول بيات: "والقصص في ألف ليلة وليلة، التي تعرف أيضاً بالليالي العربية، هي قصص عن فن سرد القصص التي لا تكف عن كونها حكايات تتناول الحب والحياة والموت وإراقة الدماء. والأدب الحداثي حاول التخلّص من سرد القصص، معتبراً أنّه تقليد مبتذل ويتوجب استبداله بتقنيات الفلاش باك والتظهير الشعوري وتيار الوعي، غير أنّ سرد الحكاية عنصر تكويني في الزمن البيولوجي الذي لا نستطيع الفرار منه"[2]. إنّ متابعة ما كتبه أهم كتاب السرد الغربيين ونقاده ومفكريه عنْ موقع السرد العربي وتأثيره في السرد العالمي يحتاج دراساتٍ منفصلةٍ؛ لكثرتها وتنوعها وتعقيداتها.

نقد السرد في التراث العربي:

لم تذكر معاجم اللغة العربية القديمة كلمة (سرديات جمعاً)، لكنّها أوردتْ كلمة (سرد)، فقد جاء في لسان العرب أنّ السرد في اللغة: تقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعضٍ متتابعاً[3]. وسَرَدَ الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له. والسرد:

---

[1] لويس بورخيس، سبع ليال، ترجمة دعابد إسماعيل، ط1(دمشق: دار الينابيع، 1999م)، ص66.

[2] أ. س. بيات، لماذا تواصل شهر زاد الكلام: مراجعات الألفية، ت. صبحي حديدي (مجلة الكرمل، ع62، 2000م)، ص7.

[3] ابن من منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرّم 630-711هـ)، لسان العرب، ق عبد الله على الكبير وآخرون، ط (مصر: دار المعارف، ب ت)، مج3، ص1987.

المتتابع. وسرْدُها: نسْجُها. وقيل السرد: هو ألا يجعل المسمار غليظاً والثقبَ دقيقاً فيفصم الحلَق، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقبَ واسعاً فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصّف، أي أنْ يجعله على القصْدِ وقدرِ الحاجةِ[1]. إنّ جميع معاني كلمة سرد التي وردت في لسان العرب ترتبط ارتباطاً وثيقاً بدلالة مصطلح سرد المترجمة عن الانجليزية (Narration)، حيث نلحظ معنى التتابع والنسج والإحكام والقصد، وهذه جميعها من خصائص السرد، بل ومن خصائص السرد الجيد حسب نظريات السرد؛ إلا أنّنا لا ندري من أين أتى المترجمون والنقاد بكلمة (سرديات) جمعاً لتصير مصطلحاً للعلم الذي يدرس السرد (Narratology)؟! لأنّ كلمة سرديات ينبغي أنْ تكون جمعاً لكلمة (سردية) لا جمعاً لكلمة سرد؛ كون السرد، في العربية، اسم جامع للدروع وسائر الحلَق وما أشبهها من عمل الدروع[2]، وإذا كان لابدّ من جمعها قياساً حسب صيغ الصرف العربي فينبغي أنْ تكون جمع (سرود)، إلا أنّ هذا الجمع لن يشير إلى علم السرد الذي يقابل المصطلح الإنجليزي Narratology. إنّ تاريخ النقد العربي قد عرفَ نقد النثر إلا أنّه لم يعرف السرد بوصفه إبداعاً ذا خاصية سردية، لكنّه تناول أنواعاً سردية من باب لغة التواصل التي يستعملها عليّةُ القوم: كالخطابة والوصية وغيرها، وتخلو جميع معاجم مصطلحات النقد القديم التي ألّفها المحدثون من مصطلح سرد أو سرديات؛ ففي معجم مصطلحات النقد العربي القديم للدكتور أحمد مطلوب، مثلاً، لم ترد كلمة سرد ضمن كلمات المعجم، وأنّ أقرب كلمة لها، من حيث البعد الصوتي، كلمة سرق[3]، وفي باب كلمة نقد لم ترد إشارةٌ إلى مصطلح نقد السرد أو إلى ما يحيل إلى أحد أنواع السرد المعروفة آنذاك، فمجمل ما ورد في هذا المعجم، وله علاقة بالسرد، هو ما ورد في باب كلمة (نثر)، وأنّ أهم ما جاء في هذا الباب هو تقسيم الكلام إلى منظوم ومنثور، وقد اضطربتْ الآراءُ حول قيمة كلّ منهما، فعندما يُستشهدُ بنثرية القرآن، وخلافاً لما هو سائد في التجربة العملية للتعامل مع الشاعر والناقد، يفضلون النثر، فلا وجود لتجنيس يُشتقُ اسم كاتبه من اسم الجنس السردي: كاشتقاق اسم شاعر من شعر، واسم روائي، في العصر الحديث، من رواية، و قاص من قصة إلخ؛ فقط يذكرون الناثر؛ والغالب في مصطلحاتهم هو الكاتب مقابل الشاعر والمنظوم مقابل المنثور، وأهم ما جاء عن النثر جاء من باب المفاضلة بين المنثور والمنظوم، وحتى في باب التفضيل فقد اختلفوا في مرتبة كلٍّ منهما، يقول ابن سنان: "وأمّا الذي نقوله من تفضيل النثر على النظم، فهو أنّ النثر يُعلمُ فيه أمور لا تعلم في النظم: كالمعرفة بالمخاطبات، وبيّنة الكتب والعهود والتقليدات، وأمور تقع بين الرؤساء والملوك يعرف بها الكاتب أمورهم، ويطّلع على خفيّ أسرارهم، وأنّ الحاجة إلى

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] انظر: أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط1(بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2001م)، ص247.

صناعة الكتابة ماسة، والانتفاع بها في الأغراض ظاهر"[1]. إنّ عبارة ابن سنان هذه لا تعبر عن حقيقة الأمر؛ فالعرب، في العهود القديمة وبجميع فئاتهم، يرفعون من قيمة الشعر والشاعر، ولا يعيرون النثرَ كبيرَ شأنٍ في مداولاتهم، وقد خلتْ كتاباتُهم النقدية حتى القرن الرابع من انشغالٍ بالنثرِ، وأوّلُ كتابٍ تناول نقد النثر صراحة هو كتاب قدامة بن جعفر **نقد النثر**. وعلى الرغم من أنّ قدامة تحدث عن النثر فإنّه لم يتطرق إلى الأشكال الإبداعية النثرية/ السردية إلا من منظورٍ بلاغيٍّ، إذْ لمْ نعثرْ على حديثٍ عن الراوي أو الحكاية أو البطل أو الحبكة في ثنايا الكتاب، كما لمْ نعثرْ على مصطلحاتٍ أو معاييرَ نقديةٍ نثريةٍ غير تلك المعايير البلاغية التي كان مسرحها الشعر، كذلك فإنّ مفهوم النثر في الكتاب لم يخرج من الوصف العام لما هو ليس بشِعْرٍ، حيث استعمل قدامة مصطلح العبارة التي تنقسم، في رأيه، إلى منظوم ومنثور، يقول قدامة: "واعلم أنّ سائر العبارة في كلام العرب إمّا أن يكون منظوماً، وإمّا أن يكون منثوراً، والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام"[2]. وعلى الرغم من أنّ الكتاب مخصصٌ لنقد النثر فإنّ قدامةَ توجه، وبعد تقسيم النثر، إلى الحديث عن الشعر في تسع عشرة صفحة (ص74 إلى ص93)، ثم عاد، بعد ذلك، إلى تعريف النثر؛ فقصره على أربعة أقسام هي: الخطابة، الترسل، الاحتجاج، الحديث، يقول قدامة: "وليس يخلو المنثور من أنْ يكونَ خطابةً، أو ترسلاً، أو احتجاجاً، أو حديثاً"[3]. ومن بين أقسام النثر الأربعة استحوذتْ الخطابةُ على الجزء الأكبر من حديثه، ثم درس الرسائل تعريفاً وشروطاً، وكذا فعل مع الاحتجاج، أمّا الحديث فقد خصّه بما يدور بين الناس في مخاطباتهم، وهو، في رأيه، وجوه كثيرة وزعها في ثنائيات: الجد/ الهزل، الحق/ الباطل، السخيف/ الجزل، الصادق/ الكاذب. والنوع الوحيد الذي ارتبط بالسرد، في تقسيمه، هو النوادر والحكايات، وقد صنّفه ضمن اللفظ السخيف، يقول: "وللفظ السخيف موضعٌ آخر لا يجوزُ أنْ يستعمل في غيره، وهو حكاية النوادر والمضاحك وألفاظ السخفاء والسفهاء؛ فإنّه متى ما حكاها الإنسان على غير ما قالوه- خرجت عن معنى ما أُريد بها... وإذا حكاها كما سمعها... وقعتْ موقعها... وأمّا الجزل من الكلام فهو كلام الخاصة... الذي تقدّمَ وصفُه في الشعر والخطابة"[4].

لم يقف النقد العربي القديم من نقد السرد موقف الإهمال وحسب، بل قد بلغ الأمر الاستخفاف بكُتّابِ النثرِ(السرد)، ومن أبرز ما جاء من استخفاف بالسرد ما جاء على لسان ابن الأثير عن الحريري ومقاماته: "وهذا ابن الحريري صاحب المقامات قد كان على ما ظهر منه من تنميق المقامات واحداً في

---

[1] ابن سنان (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي ت466هـ)، سر الفصاحة، تحقيق دار الكتب العلمية، ط1(بيروت: دار الكتب العلمية، 1982م)، ص288.

[2] قدامة بن جعفر (ت337 هـ)، نقد النثر، تحقيق دار الكتب العلمية، ط1(بيروت: دار الكتب العلمية، 1995م)، ص74.

[3] المرجع نفسه، ص74.

[4] المرجع نفسه، ص93.

فنّه، فلمّا حضر بغداد ووقف على مقاماته، قيل هذا يستصلح لكتابةِ الإنشاء في ديوان الخلافة، ويحسن أثره فيه، فأُحضر وكُلّفَ كتابة كتاب فأُفحم ولم يجرِ لسانُه في طويلةٍ ولا قصيرةٍ، فقال فيه بعضهم:

شيخٌ لنا من ربيعة الفرس ينتف عثنونه من الهرس

أنطقه اللهُ بالمشان وقد ألجمه الله بالخرس

وهذا مما يعجب منه، وسألتُ عن ذلك، فقلتُ لاعجب، لأنّ المقاماتِ مدارُها جميعها على الحكاية تخرج من مخلص، وأمّا المكاتبات فإنّها بحرٌ لا ساحِلَ له"[1].

إنّ خلاصة رأي ابن الأثير أنّ السّراد لا يرتقون إلى مرتبة الشعراء، بل ولا حتى إلى مرتبة كتّاب الإنشاء الديواني (الكتابة الوظيفية)؛ فالحكي، في رأيه، يدخل في باب المشان الذي لا يشغل العظماء أنفسهم به؛ لذلك لم يتم استيعاب قيمة السرد الذي بُني على الحكي، فهو من باب الهزليات التي لا نحتاجها إلا عند تعب العقل والروح. وحتى عندما انتصر الصفدي، في ردّه على ابن الأثير، كان انتصاراً للبلاغة وحسن الأسجاع؛ لا كون المقامات تحمل قيمة سردية، وعلى الرغم من أنّ الصفدي قد شَعَرَ بالقيمة السردية للمقامات– فإنّه لم يَتَلَمّسْ الأبعاد الفنية للحكاية، يقول الصفدي عن المقامات: "ويُحكى أنّ الفرنج يقرؤونها على ملوكهم بلسانهم، ويصورونها(يمثلونها)، ويتنادمون بحكاياتها، وما ذلك إلا أنّ هذا الكتاب أحد مظاهره تلك الحكايات المضحكة، والوقائع التي إذا شرع الإنسان في الوقوف عليها تطلعت نفسه إلى ما فيها من الحكم والأمثال التي تشاكل كتاب كليلة ودمنة"[2].

إنّ خلاصة النظر في السرديات العربية قديماً: إنّ القدماء، ولعوامل عدة، لم يتركوا وراءهم موروثاً نقدياً سردياً يتناول قضية الراوي أو الحبكة أو الشخصيات أو الزمكانية وغير ذلك مما يدخل في باب نقد السرد، وهذا ما أكده محمد غنيمي هلال، في كتابه **النقد الأدبي الحديث**، بقوله: "لم يُعن النقد العربي بأجناس الأدب الموضوعية في النثر، كما لم يعرفْها في الشعر، فلا نعلمُ فيه شيئاً يُعْتَدُّ به خاصاً بالقصة عامة أو المقامة أو القصة على لسان الحيوان"[3]. وعلى الرغم من أنّ معرفة العرب بالنقد اليوناني، سيما في العصر العباسي، كانت عميقة من حيث القراءة والترجمة– فإنّهم لم يتركوا أثراً يدلُّ على أنّهم أفادوا مما تركه أرسطو حول النقد السردي؛ علماً أنّ كتابات أرسطو قد وصلت إلى الثقافة العربية ترجمة وتلخيصا وشرحاً منذ وقت باكرٍ، وربما يعود عدم ترجمة النقد السردي اليوناني، في ذلك الوقت، إلى سببين: أوّلهما أنّ السرد اليوناني كان مرتبطاً بالملاحم والمسرح، وهما يضجّان بالأساطير وتعدد الآلهة، فآثروا الابتعاد عن كل ما

---

[1] ابن الأثير (أبو الفتح ضاياء الدين نصر الله بن محمد ت 637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، ط1(دمشق: الرسالة، 1962م)، ص5.

[2] الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك المتوفى سنة 764هـ)، نصرة الثائر على المثل السائر، تحقيق محمد على سلطاني، ط1(دمشق: مجمع اللغة العربية، 1971م)، ص .56

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط(القاهرة: دار نهضة مصر،1997م)، ص196.

يرتبط بقصص اليونان وأساطيرهم، لأنّها تعارض عقيدتهم في التوحيد. أما السبب الثاني فيتَمَثّلُ في سيطرة الشعر على النسق الثقافي العربي إلى درجة تحوّل معها إلى مهيمنة ثقافية ضاربة بجذورها في التاريخ والوجدان والهوية، فالشعر مفردة العرب الثقافية الأكثر أهمية في تاريخهم، وأداتهم الحضارية التي واجهوا بها الشعوبيين الذين نافسوهم في معرفة القرآن والعربية وعلومهما. والمهيمنة، حسب جاكوبسون، هي مجمل المعاير الجمالية لحقبةٍ ما أو عند جماعة ما، وهي تلعب دوراً مهماً في إبرازِ هيمنة شكلٍ ثقافيّ محددٍ على الوعي السائد لفترة محددة، يقول جاكوبسون: "إنّه من الممكن بحث وجود مهيمنة، ليس فقط في الأثر الأدبي، ولا في الأصل الشعري، أو في مجموع أصول مدرسة شعرية، ولكن، أيضاً، في فنّ حقبةٍ معينةٍ باعتبارها كلاً واحداً. مثلاً: في فنّ عصر النهضة كانت الفنون البصرية، بداهة، تشكل المهيمنة، أي جماع المعاييير الجمالية للحقبة؛ فكل الفنون الأخرى كانت موجهة نحو الفنون البصرية، كما كانتْ تتموضعُ في سُلَّمِ القيم بحسب بعدها وقربها من هذه الأخيرة"[1]. من هذه الوجهة فإنّ الشعر العربي كان يُشكّلُ مهيمنةً تصعب معها استضافة شكلٍ إبداعيٍّ يستوحي أصوله من خارج السياق الحضاري العربي، أو استضافة شكل إبداعيٍّ ينازع مهيمنتهم الشعرية، فشكّلَ هذا المفهوم عائقاً حال دون الانتباه إلى ما لدى العرب من تراث إبداعي سردي لا يقل قيمة عن شعرهم إنْ لم يَفُقْهَ.

السرديات العربية الحديثة:

رأينا في المطلب السابق أنّ النقد العربي القديم خلى من النقد السردي، وفي العصر الحديث تراكم كمٌّ هائلٌ من الأجناس السردية الجديدة التي تتطلب دراسات نقد تناسبها، ولما لم يعثر النقاد على موروث نقدي سردي- لجأوا إلى استعارة مناهج السرد الغربية، ومع مرور الوقت تراكمت آلاف العناوين التي لم نألفها في النقد القديم: كنقد القصة، نقد الرواية، بنية القصة، جماليات المكان، شعرية الفضاء، تقنيات السرد إلخ. ومن خلالِ نظرةٍ عامةٍ لحظنا طغيان الدراسات التطبيقية على التأسيس المعرفي للسرديات العربية، فاتّبعتْ معظم الدراسات النقدية عناوين عالجتْ موضوعات الأجناس الأدبية الحديثة وقضاياها التي تمّ توطينها في بيئة الأدب العربي؛ فصارت جزءً من تاريخه: كالرواية، القصة القصيرة والقصيرة جداً، السيرة الذاتية، أدب الرحلة، والمذكرات إلخ. إنّ معظم الدراسات السردية العربية، ولا نقول السرديات العربية، كانت مهتمة بدراسة عناصر الرواية والقصة القصيرة: كالزمان، المكان، الشخصية، الحدث إلخ، أو كانتْ مهتمةً بتقنياتِ السرد: كالراوي، الوصف، الزمن السردي إلخ. وكان الحديثُ عن تقنيات السرد، ومن خلالِ عملٍ إبداعيٍّ محددٍ، أكثرَ الموضوعاتِ تناولاً، وحَظِيَتْ تقنيتا السردِ والوصفِ بالنصيبِ الأوفرِ من تلك الدراسات السردية. ومهما كان من أمر السرديات العربية فإنّ جميعَ مساراتِها قدْ تطورتْ من خلالِ علاقةٍ وطيدةٍ ومتسارعةٍ مع السرديات الغربية.

[1] نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ص82..

هذا- وعلى الرغم من أنّ القصةَ الحديثةَ والروايةَ قد دخلتا الأدب العربي منذ نهايات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، فإنّ النقد السردي العربي لم يبلورْ ملامحاً واضحةً إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، وأنّ أبرزَ الأسماءِ النقديةِ الأكاديميةِ التي أثّرتْ في صياغة الأجيال المعاصرة- لم تكنْ لديها تصوراتٌ واضحةٌ عن الأجناس الأدبية، ولا الفروق الدقيقة بين عن بين فلسفة المذاهب الأدبية والنقد؛ فكاتبٌ أكاديميٌّ مثل محمد غنيمي هلال الذي أثّر في تكوينِ أجيال عديدة- نجدُه يدرج، في كتابه الموسوم بالنقد الأدبي الحديث، الأدب ومذاهبه والنقد واتجاهاته والقديم والحديث؛ ويأتي كلُّ ذلك في مجاورةٍ تعبّر عن روحٍ تعليميةٍ أكثر من كونها تأليفاً في النقد الأدبي الحديث، أمّا حديثه عن النقد السردي الذي شغل قرابة المائة صفحة- فهو أقرب إلى تاريخ الأدب منه إلى النقد السردي، ونحن نلتمس له العذر كونه من جيل المؤسسين الأوائل للنقد الأدبي الحديث، وذلك من خلال استعارة ما كتب في الغرب عن القصة والرواية والمسرحية، كما أنّ مناهج النقد عموماً، والسرديات بخاصة، لم تكن قد استقرت أعرافها وتقاليدها حتى لدى الغرب الذي يعتبر مصدراً معرفياً لمناهج النقد والسرديات التي انتشرت في بقاع العالم؛ لكلّ ذلك فقد تأخرتِ السردياتُ العربيةُ كثيراً قبل أنْ تجد طريقها إلى الجامعات وبيوتات المعرفة المنقسمة بين مشرقية لها علاقة متينة بالدراسات النقدية الإنجليزية، ومغاربية هي أقربُ إلى التيارات الفرنسية والألمانية و ما دار في فلكيهما.

ومن جهة أخرى فإنّ الجيل الأول من الأدباء والنقاد لم يخرجوا من أفق الشعر المتحكّم في كامل المشهد الثقافي، وعلى سبيل المثال فإنّ ناقداً تأسيسياً مثل طه حسين الذي درس أعمالاً قصصية مهمة كرسالة الغفران، وهو مبدعٌ قصصيٌّ، ومتعمق في اللغة الفرنسية- لم يوظف مناهج السرد في دراساته، إنّما تعامل مع الأعمال القصصية كما تعامل القدماء مع النثر، فكانت ينظر إلى رسالة الغفران بوصفها من أدب الرسائل، فلم يهتم بقضاياها السردية، وتحول، في تعليقاته، إلى مجددٍ بلاغيّ، فلمْ يأتِ بجديدٍ ينقذ رسالة الغفران من حالةَ اللا- تجنيس، ولم يتطرق إلى صيغتها المركزية التي هي سرد متتابع لحكاية عن بطل عبرَ راوٍ من الخارج، حكايةً شيّقةٌ حافلةٌ بالصراعات والتحولات في مسار الشخصيات والأحداث، وتمتلك حبكة مركزية استطاعت أنْ تلملم جميع خيوط الحكاية في خطابٍ سردي مميز. إنّ قراءة طه حسين للنص السردي الغفراني كانت قراءة بلاغية في ثوب جديد، وتطبيقاتٍ معممةً لمفاهيمَ القصة، فهي، في رأيه، مجرّدُ قصة من قصص الخيال. وعلى الرغم من وصفه لها بالقصة فقد درسها دراسة بلاغية، فتطرق إلى القضايا التي تناولتها، ولم يتطرق إلى الراوي أو الرواة أو الحبكة أو المكان أو الزمن أو الشخصية أو الحدث، أو غير ذلك مما يُصنّفُ ضمن عناصر السرد أو تقنياته، يقول طه حسين عن المعري ورسالته: "ذلك حاله في رسالة الغفران، فكم اتخذ حوله من الشعراء الجاهليين جنوداً يزودون عنه، ويناضلون دونه... وكم ضحى

من زنادقة العباسيين ليعلن أنّه مسلم"[1]. إنّ طه حسين يريدنا أنّ نُسلّم بأنّ المعري كتب رسالة الغفران ليدفع عن نفسه تهمة الزندقة، بينما هذا البعد يُعدُّ قضيةً ثانويةً أمام تدفق السرد والحوارات والدراما والتهكم وتخييل الشخصيات وبناء الأحداث وقوة الحبكة والتلاعب بالزمن وغيره. كذلك وقف طه حسين على قضايا قديمة بطريقة منظمة، فتحدث عن نثر المعري من حيث الخصائص والأسلوب والنوع؛ فقسمه، من حيث النوع، إلى قسمين: نوع يذهب فيه مذهب الإنشاء والتنميق، ونوع يذهب فيه مذهب القصص التاريخي أو العلمي الذي يقل فيه السجع[2]. وحتى لا نستطرد في رؤية طه حسين فسنكتفي بالمقتبسين التاليين اللذين سيوضحان منهج طه حسين في دراسة نصٍّ سرديٍّ قديمٍ هو رسالة الغفران: "طرق أبو العلاء بنثره المدح والعزاء والوصف، ولم يطرق الفخر والهجاء، ولا غيرهما من الأغراض التي يطرقها الكتاب"[3]. أمّا عن مضمون الرسالة فقد تعامل معها بوصفها وثيقةً حاملةً لقضايا، أي، اعتبرها أدباً في نقد العادات والأخلاق، ولم يتناولها بوصفها صيغةً سردية تتطلب مقاربةً من منظور السرديات، يقول طه حسين: "لأبي العلاء في النقد ملكة قوية... وهذا النقد ينقسم قسمين: أحدهما النقد العلمي والأدبي، والآخر نقد العادات والأخلاق ومألوف الناس، وتمثله رسالة الغفران"[4].

السرديات العربية وتمثلات الآخر:

بعد رحلة طويلة من مخالطة الغرب تمّ توطين أجناس أدبية جديدة في الأدب العربي: كالرواية، القصة القصيرة، المسرحية، إلخ، وعلى الرغم من أنّ الأشكال الإبداعية السردية، في الأدب العربي الحديث، قد بدأت باكراً- فإنّ مناهج نقدها قد تأخرت كثيراً، حيث ظلت حركة الثقافة العربية، وحتى خمسينيات القرن العشرين، تسيطر عليها قوة الشعر ونقده، إلا أنّ ستينيات القرن العشرين قد شهدت انطلاقة قوية للرواية والقصة القصيرة والمسرحية؛ فأدّى ذلك إلى ظهور بيئة جديدة للأدب ونقده وجمهوره. ولما عاد المغرب العربي، مطلع ثمانينيات القرن العشرين، للكتابة بالعربية ترجمة وتأليفاً- تحرّك جناحا العالم العربي مثاقفةً وتلاقحاً وتضاماناً، فشهد العالم العربي حركة فكرية وأدبية ونقدية لم يرَ مثلها منذ أزمان بعيدة، وكان الإبداع السردي ونقده من بين أهم ماحققته الثقافة العربية من هذه الحركة التي أخذتْ حلقاتُها في التشابك طوال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث بدأت الرواية العربية، ومعها القصة القصيرة، تتخلى عن محاكاتِ النماذج السردية التاريخية والنماذج التأسيسية الغربية، كما بدأتْ تُشكِّلُ جمهوراً واسعاً وسوقاً رائجة، إلا أنّ النقد الناضج لم يستوعب هذا التحول الإبداعي السردي حتى سبعينيات القرن العشرين، حيث بدأتْ تظهرُ دراساتٌ نقديةٌ سرديةٌ عن الرواية والقصة القصيرة، وهي دراساتٌ متأثرةٌ بالترجماتِ التي لعبتْ دوراً

[1] طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ط6 (القاهرة: دار المعارف، 1963م)، ص218..

[2] حسين، ص219.

[3] المرجع نفسه، ص220..

[4] المرجع نفسه، ص نفسها.

مركزياً في تعريف العالم العربي بمناهج تحليل السرد، ومن أهم الترجمات ترجمة إبراهيم الخطيب، سنة 1982م، لنصوص الشكلانيين الروس، وفي ذاتِ العام ترجم جمال شحيد كتاب الملحمة والرواية لميخائيل باختين؛ فبات الطريق سالكاً أمام النقاد العرب لبناء صورة جديدة عن الأدب ونقده، ولما ترجم إبراهيم الخطيب كتاب فلاديمير بروب مورفولوجيا الحكاية الخرافية سنة 1982م– أحدث دوياً هائلاً في العالم العربي في مجال نقد السرد. وفي العام 1987م ترجم محمد برادة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين؛ فكان له صدًى واسعاً في العالم، وفي ذات العام ترجم شكري المبخوت ورجاء سلامة كتاب الشعرية لتودوروف، وفي العام 1988م ترجم يوسف حلاج كتاب الكلمة في الرواية لميخائيل بختين، وفي ذات العام ترجم أنطوان أبوزيد كتاب رولان بارت تحت عنوان الخطاب البنيوي للحكاية، وترجم رشيد بنحدو كتاب الرواية والواقع لمجموعة من المؤلفين الغربيين هم: غولد مان، ناتالي ساروت، روب كرييه، وموبلو. ثم أعقب كل ذلك ترجمة كتاب خطاب الحكاية لجيرار جينيت. ومن أهم الترجمات الغريبة التي كان لها تأثير السحر في السرديات العربية– ترجمة كتاب جماليات المكان لغاستون باشلار من قبل المبدع والناقد السوري غالب هلسا، وترجمة دراسة يوري لوتمان مشكلة المكان الفني ضمن كتاب جماعي حمل عنوان جماليات المكان من قبل الناقدة المصرية سيزا قاسم، وقد كان للكتابين أثرٌ كبيرٌ في ترسيخ مفهوم التقاطبات/ الثنئيات في السرديات العربية، وذيوع مصطلحِ (جماليات) حتى صار أشبه بالموضة.

لقد لعبت ترجمة السرديات إلى العربية دورًا مهما في تشكيل صورة جديدة عن الأدب وأجناسه ونقده على نطاق واسع في العالم العربي؛ فأدّتْ، ومنذ نهاية سبعينيات القرن العشرين ومطلع ثمانياته، إلى ظهور أسماء كبيرة أحدثت انعطافة مهمة في تاريخ النقد العربي مثل: غالب هلسا، سيزا قاسم، يمني العيد، صلاح فضل سامي سويدان، جابر عصفور، عبدالله إبراهيم وغيرهم في المشرق العربي، ولمعت، في هذه المرحلة، أسماء كبيرة في المغرب العربي كان صداها قوياً في مسار النقد العربي عموماً والسردي بخاصة، منهم: حميد الحميداني، عبدالفتاح كيليطو، عبدالملك مرتاض، سعيد يقطين، بنكرّاد إلخ. وقد كان لكتابات هؤلاء وغيرهم دورٌ مهمٌ في إنضاج السرديات العربية تنظيراً وتحليلاً.

كذلك كان للتأهيل الذي تلقاه النقادُ والأدباءُ العرب الأكاديميون الذين ابتعثوا للدراسات العليا في الجامعات الغربية– دورٌ لا يقلُّ أهميّةً عن الترجمات، كون هؤلاء المبتعثين إلى الغرب قد عادوا إلى جامعاتهم؛ فشاركوا في تأهيل جيلٍ جديدٍ من النقاد بمناهج نقد الرواية والقصة القصيرة اللتين لم يعرفهما تاريخ الأدب العربي ونقده. ومنذ ظهور مجلة فصول، الواسعة الانتشار، في العام 1980م– بدأ النقد الروائي يرسّخ أقدامه في العالم العربي، وينتقل من الترجمة والتمثّلِ إلى التأليف، حيث خصصت المجلة، في العام 1982م، عدداً خاصاً بالرواية، وأتبعته بأعدادٍ أخرى تناولت أنواع الرواية وقضاياها: كزمن الرواية، الرواية البوليسية، رواية الخيال العلمي إلخ. ومهما يكن من أمر فإنّ خلاصة كل ذلك تشكُّل امبراطورية للسرديات العربية يفوق حضورها اليوم حضور نقد الشعر.

إنّ التتبع التاريخي والإحصائي للسرديات العربية مُهمةٌ يصعب تناولها في هذا البحث المحدود الأهداف، بل ويصعب إنجازها من قبل فرد دون أنْ تكون هناك فجوات إحصائية ومعرفية لن تُغطى، إلا أنّ مؤشرات هذه التجربة النقدية السردية تدل على أنّ النصف الثاني من القرن العشرين قد أضاف جديداً إلى النقد العربي، أمّا ثمانينيات القرن العشرين، وما بعدها، فهي الفترة التي فتحت الباب واسعاً أمام ظهور دراسات سردية في كتب مستقلة تناولت الرواية والقصة القصيرة والتأسيس النظري للسرديات، حيث أصدر غالب هلسا، في العام 1980م، كتاب المكان في الرواية العربية، وفي الفترة ما بين 1978-1980م نشر يسين النصير عدداً من الدراسات عن المكان الروائي في الصحف والمجلات العربية، ثمّ جُمِعتْ في كتاب تمّ نشره سنة 1986م بعنوان: الرواية والمكان. كذلك كانت لرسالة الدكتوراه التي قدمتها سيزا قاسم سنة 1978م بعنوان: بناء الرواية- قيمة عظيمة في الجامعات المصرية التي تأهل فيها طلاب من مختلف العالم العربي. وفي منتصف الثمانينات قدمت الدكتورة يمنى العيد كتابها الراوي: الموقع والشكل، وكان للكتاب، ولغيره من دراساتها، أثره العميق في ترسيخ السرديات العربية في ثوبها البنيوي التكويني. ومنذ مطلع التسعينيات نضجت السرديات العربية، وبدأت تنتقل من الدرس التطبيقي إلى التأسيس النظري؛ فظهرتْ كتاباتٌ مهمةٌ كان لها أثرها العميق في تكوين الأجيال اللاحقة، وكان للمغرب العربي حضورٌ عميقٌ في تشكيل الوعي بالسرديات، فظهرت أسماء بارزة مثل: الدكتور حميد الحميداني الذي نشر، سنة 1991م، كتاباً بعنوان: بنية النص السردي، والدكتور عبدالملك مرتاض الذي نشر، سنة 1998م، كتاباً بعنوان: نظرية الرواية ضمن سلسلة عالم المعرفة، ثم توالت الكتابات النظرية والتطبيقية عن الرواية والسرديات حتى صارت مكتبة السرديات، في النقد الأدبي الحديث، لا تقل أهمية عن اتجاهات نقد الشعر.

هذا- وقد تمحور النقد السردي العربي حول عدد محدودٍ من المصطلحات التي لم يعهدها النقد العربي القديم: كبنية، شعرية، سيمياء، جماليات، خطاب، سردية، وهي مصطلحاتٌ تحيلُ، مباشرة، إلى تأثير السرديات الغربية في السرديات العربية؛ فمصطلح **بنية** يحيل إلى موروث الشكلانيين والبنيويين، لا سيما كتابات رولان بارت وجيرار جينيت وتودوروف، ومصطلح **شعرية** لا يبتعد عن هذا المصدر، إلا أنّ حضور رومان جاكوبسون وتودوروف وكوهين كان واضحاً في تشكيله. أما **مصطلح** سيمياء فيحيلُ إلى التأثر بعددٍ من السرديين الغربيين أمثال: غريماس، بريمون، جوليا كريستيفا، رولان بارت، أمبرتو إيكو إلخ. أمّا مصطلح جماليات فقد كان انعكاساً مباشر لكتاب غاستون باشلار المركزي الذي ترجمه غالب هلسا بعنوان جماليات المكان. وأمّا مصطلح **خطاب** فيحيل إلى خطاب الحكاية لجيرار جينيت، وإلى نظام الخطاب لميشيل فوكو الذي ذاع صيته في العالم العربي منذ وقت باكر، وكان تأثيره قوياً في جميع مسارات دراسة الخطاب. وأمّا **مصطلح** سردية فواضح أنه من تأثيرات تيارات ما بعد الحداثة التي نقلت أسئلة السرد من مجال الأدب إلى ما وراء الأدب، أي، إلى تحليل الخطاب واستراتيجياته. وإذا أضفنا إلى كل ذلك جهد المترجمين سنكتشف أنّ العالم العربي كوّن تصوراتٍ واضحةِ المعالم عن السرد ونظرياته، وقدّم دراسات تطبيقية

ونظرية أغنت المكتبة العربية، فبدأتْ الدراساتُ السرديةُ العربيةُ تستقل عن مصادرها المعرفية من جهة الموضوعات التي تدرسها والمساعي التجريبية التي تعمل على إيجاد نظرية سردية عربية تضيف إلى ما أنجزته السرديات العالمية؛ فبرزت، في تاريخ النقد العربي، كأنّها سردياتٌ عربيةُ المنشأ لولا الإحالات التي اقتضتْها الإحالاتُ التعريفية بالمنهج وخلفياته.

إنّ الدراسات السردية العربية، ورغماً عن ترسيخ أقدامها في تاريخ النقد العربي، فإنّ طريقاً طويلاً ينتظرها، فهي لم تشرع خطّاً جديداً أو نظريةً جديدةً أو استقراءً جديداً يكشف عن بنى وتقاليد لم تتضمنها السرديات الغربية. إنّ السرديات العربية سعت، وخلال خمسة عقود تقريباً، إلى سد فجوة كبرى في تاريخ النقد العربي، وكانت معظمُ هذه الدراساتِ السردية دراساتٍ تطبيقيةٍ لمناهجَ تأسستْ في سياق الحضارة الغربية. وعلى الرغم من الفوائد غير المحدودة التي كسبها النقد العربي الحديث من ترجمةٍ وتوظيفٍ للسردياتِ الغربية- فإنّها مازالتْ في طور التَّمَثُّلِ والصدى، كونها لم تقتحم عالم السرد العربي لتكشف بُناه وأنساقه وتقنيات حكيه، وهذه المهمة، إذا أنجزت، ستقود، في رأينا، إلى كشف تفاعل الإنسان العربي مع المكان والزمان والأحداث، أي، ستكشف البُنى النفسية والفكرية والاجتماعية والسياسية للإنسان العربي وتاريخه؛ لذا فإنّ السرديات العربية التي صارت واقعاً قائما في النقد العربي الحديث- تتطلب بعض المراجعات، كون هجرة المفاهيم والنظريات من سياق حضاري إلى سياق حضاري آخر تتطلب مراجعات واعية تعمل على موضعة المنظومة المرَحَّلَةِ في فضائها الجديد، وهذا المنحى من أكثر القضايا المعرفية تعقيد واستشكالاً، يقول غاستون باشلار في كتابه فلسفة الرفض: "إنّ استعمال المنظومات الفلسفية في المجالات البعيدة من أصلها الروحي يكون على الدوام عملية دقيقة، ويكون في الغالب عملية مخيبة للآمال، فالمنظومات الفلسفية المرحلة على هذا النحو، تغدو عقيمة وخادعة؛ فهي تفقد فعالية تماسكها الروحي، الفعالية التي تغدو حسّاسَةً عندما نعاود رؤيتها في أصالتها الحقيقية، مع أمانَةِ المؤرخِ المرهفةِ والاعتزازِ الكاملِ بافتكارِ ما لنْ يُفتكر به مرتين أبدا"[1].

إنّ التداخل بين الثقافات، ومنذ أقدم العصور، عمليةٌ طبيعيةٌ، إلا أنّها تختلف باختلاف نوع العلاقة والشروط الحضارية التي تنشأ بين الأمم؛ فعندما تكون أمةٌ ما في حالةِ صعودٍ فإنّ الاقتراضَ من الثقافاتِ الأخرى يأتي عمليةً قصديةً، وشرطاً حضارياً وتاريخياً لتطور المجتمع، حيث يُعاد إنتاجُ المفرداتِ الحضاريةِ المقترّضةِ لتتلاءم مع الفضاءِ الكليّ للحضارةِ المقْترِضةِ، وعلى سبيل المثال فإنّ الأمةَ العربيةَ عندما انفتحتْ، في العصر العباسي، على الحضارة اليونانية والفارسية والرومية وغيرها- كانت في حالةِ صعودٍ؛ سعتْ، وبعقل واعٍ، إلى توظيف كلِّ ما يدعمُ تطورَها، فاتخذتْ التعريب وسيلةً، وصهرتْ كلَّ ما تمّ إدراجُهُ في

[1] غاستون باشلار، فلسفة الرفض: مبحث فلسفي في العقل العلمي الجديد، ترجمة د خليل أحمد خليل، ط1(بيروت: دار الحداثة، 1985م)، ص5.

الثقافة الإسلامية– العربية. أمّا في العصر الحديث فقد صارتْ الحضارةُ العربيةُ– الإسلاميةُ، وطوال النصف الأول من القرن العشرين، إلى حالةِ حصارٍ وهزائمَ متتاليةٍ، فتمّ إخضاعها لخطط المستعمر وبرامجه السياسية والاقتصادية والتعليمية وغيرها؛ فتشكلتْ صورة الآخر المتفوق/ المستعمر حتى في الثقافة الشعبية، وبرزتْ المفارقةُ الصارخةُ من خلال التوظيف منجزات الحضارة الغربية بوصفها منجزاتٍ إنسانيةٍ كونيةٍ عابرةٍ للسياقات الحضارية؛ فكانتْ آثارُها كارثيةً على ثقافة المستَعمْرِ وتصوراتِه ومفاهيمِه وهويتِه الحضاريةِ.

وعلى الرغم من كل ذلك فقد بدأت السرديات العربية، وطوال النصف الثاني من القرن العشرين، تتلمس طريقها نحو بناء نظرية سرد عربية، فكانت الخطوات الأولى عبارة عن تطبيقات حرفية للسرديات الغربية، سيما في مجال القصة القصيرة والرواية وتقنيتيهما، فلم تنجز دراسات تأسيسية نظرية عن السرديات، بوصفها علماً يدرس السرد، إلا في نهايات القرن العشرين، حيث بدأت السرديات تستقل عن نقد الرواية والقصة القصيرة. وبغض النظر عن جميع مراحل تطور السرديات العربية– فإنّ هذه الدراسات لم تُنْكِرْ استعارتَها لمفاهيم النقد الغربي ومصطلحاته واستراتيجياته التحليلية؛ لذا فإنّها لم تستطع أنْ تبني نظرية سرد تنبع من استقراء السرد العربي، إلا أنّ كلّ ذلك لم يمنع الباحثين والنقاد من استعمال مصطلح السرديات العربية؛ على الرغم من أنّ الناقد السردي قد ولج ساحة السرد العربي من المدخل الذي حددته السرديات الغربية المستندة، في صياغة أسسها النظرية، إلى استقراءِ نصوصٍ مختلفةٍ، ومصادر معرفة أيضاً مختلفة. وحتى تتضح هذه الرؤية سنجمل الإشكالات التي لم تراعها السرديات العربية وهي تسعى إلى بناء سرديات عربية على شاكلة السرديات الغربية في الآتي:

أولا: اختلاف السياقات الحضارية: إنّ السرديات الغربية نشأتْ وتطورت في سياق حضاري له همومه وأسئلته وموقع رؤيته التي حددها وعيّ تاريخي يصعب إنتاجه في سياق آخر دون تشوهات، حيث تمتْ صياغةُ السرديات الغربية استناداً إلى مهيمنةٍ ثقافية أساسها تحوّلُ أوروبا من أزمنة الإقطاع إلى إلى اقتصاديات رأس المال التي اعتمدت فلسفة العرض والطلب، ومن نظام الحكم الامبراطوري إلى النظام الديمقراطي الذي فتح آفاقاً عريضة للطبقة الوسطي لتقود المجتمعات الغربية سياسياً، ومن التفكير الديني الكنسي إلى الفكر الليبرالي الذي تأسس على مبدأ حرية الفكر والمعتقد والتنقل والتملك وغيره. ضمن هذه الأضلاع الثلاثة تشكل الاجتماع الغربي وبنى معارفه، فلم تكن مناهج النقد بمعزل عن هذا السياق السوسيو– ثقافي؛ فالبنيوية، مثلاً، لم تكن إلا انعكاساً لتطور العقل العلمي في مجال المناهج الوضعية التي فسّرتْ الطبيعة من منظور البنية والنظام، والكون من منظور الترابط الذي لا يعترف بقيمة العناصر في ذاتها، إنّما بوظيفتها التي تحددها العلاقة بالعناصر الأخرى، وهذه الفلسفة هي التي أنتجتْ مقولة الموضوعية في الفكر والثقافة والوعي والممارسة في سياق حضارة الغرب. بل إنّ القضية تذهب أبعد من ذلك إذا تشخيصها من منظور نظرية الأنساق التي تقول بوجود تناظر بين أشكال البنى الاجتماعية والثقافية؛ فعندما تحوّل الوعي العلمي وانتقل من رؤية الكون الثلاثي الأبعاد إلى الكون الرباعي الأبعاد، أي، من فيزياء نيوتن القائمة على مبدأ

الجاذبية إلى فيزياء أنشتاين القائمة على مبدأ سرعة الضوء- انتقل الفكر الغربي إلى مفهوم نسبية الحقائق. وقد كان لهذه الفتوحات العلمية أثر كبير في تحولات الفكر والثقافة والاجتماع الغربي برمته، حيث انتقل الوعي الغربي من مركزية النص والبنية إلى مركزية القراءة والتأويل، وانعكس ذلك بوضوح في كل المصطلحات والمفاهيم الإجرائية للسرديات الغربية مثل: البنية، المكان، الفضاء، الزمان، التبئير، وجهة النظر، الموقع، الزمكان، النسق إلخ. وإذا نظرنا إلى قضيتين للمقارنة بين السرديات العربية والغربية، وهما الزمان والمكان، سنكتشف أنّ السرديات العربية قد تَمَثْلَتْ، وحرفياً، مقولات السرديات الغربية، أي، إنّ السرديات العربية قدْ تموضعت في ذات موقعْ الرؤية التي تموضعت عندها السرديات الغربية عندما شكّلت مفاهيمها ومصطلحاتها وفلسفتها وممارستها التحليلية، فالسرديات العربية لم تؤسس مفاهيمها استناداً إلى استقراء السرد العربي في سياقه الحضاري؛ لذا فإنّ مفارقاتٍ عدة قد تجلّتْ في الآتي:

أ: **المفارقة المكانية**: إنّ المكان، الذي يمثل عنصراً تكوينياً في السرديات هو مقولةٌ لوعي مشروط بـ(الهنا والآن)، وأنّ زمكانية الكائنات تختلف باختلاف أوضاعها وتصوراتها، كون المكان صورة يُشكِّلُهَا الإنسانُ من تقاطعاتٍ لمعطياتٍ كثيرةٍ أهمها الذاكرة، ومن هنا فإنّ صورة المكان لدى الإنسان الغربي تختلف معطياتُها عن صورة المكان التي يشكلها الإنسان في أي سياق آخر، فالمكان، ومنذ أنْ كشف أنشتاين مصطلح المراقب ودوره، قد انكشفت طبيعته النسبية، وأثر الموقع في تشكيل صورة الحقيقة. وإذا نظرنا إلى المكان الغربي(Place) في شروطه السياسية والاقتصادية والاجتماعية- فسنكتشف أنّه مكانٌ تمّتْ تسويته، ومنذ زمن بعيد، لمصلحة الفضاء (Space)، وهذه التسوية ليست بعيدةً عن سعي الغرب للتمدد خارج إقليميته، بل حتى خارج حدود كوكب الأرض؛ فمنذ أنْ تشكلت الامبراطورية البريطانية، وتبعتها في ذلك أوروبا، نظرتْ إلى الكرة الأرضية بوصفها الفضاء/المكان الجديد للإنسان، وعلى الصعيد الداخلي فقد عمدتْ الحضارة الغربية إلى تذويب الأمكنة وصهرها بغرض إعادة إنتاج علاقتها بطريقة تخدم حركة رأس المال، كون رأس المال لا يراهن إلا على الزمن بوصفه عاملاً حاسماً في سرعة مراكمة الأرباح، وقد أدى ذلك التحوّلُ إلى انفصال العلاقة بين الإنسان والأرض والعمل؛ وذلك بعدما انتقل عموم الغرب من اقتصاديات الزراعة إلى اقتصاديات الصناعة، وأخيراً إلى اقتصاد الخدمات المعولم؛ فجرتْ تعديلاتٌ كبرى للقوانين التي تحكم علاقة الإنسان بالأرض من حيث الملكية والحركة والتوزيع والعمل، وقد أثّر كلّ ذلك تأثيراً عميقاً في الحياة الاجتماعية ورؤية الإنسان لذاته وعالمه، وقد لخص كارل بولاني ذلك التحول، في كتابه القيّم **التحول الكبير**، بقوله: "كان يَكْمُنُ في قلب الثورة الصناعية، في القرن الثامن عشر، تحسنٌ مدهشٌ في أدوات الإنتاج؛ رافقه تهجيرٌ كارثيٌّ في حياة العامة"[1].

[1] انظر: كارل بولاني، التحول الكبير: الأصول السياسية والاقتصادية لزمننا المعاصر، ترجمة محمد فاضل طبّاخ، ط1 (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009م)، ص109-264.

إنّ هذه التحولات قد انعكست على كامل الاجتماع الغربي؛ فلم يعد المكان يشكّل هاجساً بعد إزالة كل الحواجز التي تحدّ من الحركة والانتقال والتدفقات المادية والبشرية من وإلى مركز الحضارة الغربية، كما لم تعد ملكية الأرض هي التي تحدد رأس المال الفعلي، إنّما النقود هي التي تحدد قيمة الأرضِ والعمل والإنتاج والسكن والرفاهية والحِلّ والترحال؛ فحدث نتيجة ذلك، ولأول مرة في تاريخ البشرية، انفصال علاقة الإنسان بالأرض/ المكان والعمل[1]، وأصبح إنسان الريف، بعد التدمير الممنهج، تائهاً في فضاءات المدن؛ تحاصره كاميرات المراقبة، وتبتزه السلطات الجديدة لتسخير طاقته الإنتاجية في تزويد مصانعها العملاقة وأسواقها المنتشرة على كامل سطح الكرة الأرضية. إنّ هذا التحوّلَ مَوْضَعَ الإنسانَ الغربي في علاقة مع الزمن والفضاء والحدث بدلاً من العلاقة القائمة بين الإنسان والمكان والحدث كما هو في العالم العربي منذ قديم الزمان. لقد أصبح المكانُ شرائحَ باهتةً يستحضرُها الإنسانُ الغربيُ من خلال الزمن الذي تتحكم فيه آلة لا تعرف غير الإنتاج، أي، لقد تم تزمين المكان الغربي تماماً، وحُوِّلَ إلى مسرحٍ ينتهي دوره بانتهاء العرض/ الحدث، فصارتْ متماثلة؛ لأنّها صارت تخضع للقياس والوظيفة، وقد تخطّت مماثلة الأمكنة، خلال القرن العشرين، حدود أوربا، فباتت تشمل معظم أماكن العالم، وانعكس ذلك في تخطيط المدن والمطارات والأسواق وميادين كرة القدم والمسارح وتوزيع السكان وتحديد السرعات وغير ذلك. إنّ التزمين صار قانوناً عاماً أدى إلى إضمار المكان في عناصر أخرى؛ فالمسافة، مثلاً، صارت تقاس بالزمن والسرعة، والإنتاج صار يرتبط بالزمن، وكل ذلك بسبب إعادة صياغة الإنسان الغربي صياغة جديدة تلاحق شيئا لا يوجد في الذاكرة /المكان، إنّما يطارد شيئاً يرقد في المستقبل الذي لنْ يبلغه إلا وتلاشي في حاضر يتأهب لقفزات جديدة نحو مستقبل جديد، ومن هذه الوجهة عُرفتْ حضارة الغرب بحضارة الزمن. إنّ هذه التغيّرات العميقة حدثت في سياق حضاري تحكمت فيه شروط وعوامل مادية تاريخية يصعب إنتاجها في غير سياق (الهنا والآن)، ولا يمكن ترحيلها إلى سياقٍ آخر دون أنْ تحدثَ تشوهاتٌ تصل حدَّ الاستلاب.

هذ- وقد انتبه كثيرٌ من الباحثين العرب إلى هذه المشكلاتْ المعرفية والمنهجية في التعامل مع منجز الحضارة الغربية، إلا أنّ معظمهم حارَ في كيفية لملمة أطراف المشكلة، وكشف جذورِها الابستمولوجية؛ فالمكان لا يكشفه الخطاب السردي؛ لأنّ الخطاب السردي يستند إلى معطيات محدودة عن المكان- الفضاء في رسم صورته السردية؛ فيأتي المكانُ متقطعاً عبر نبرة الراوي، بينما المكان الواقعي متصلٌ ويشكل مرجعة التفسير لشرائحه المعروضة خلال النص، سواء أكان ذلك من خلال تصورات المؤلف وهو يرسم عالم النص، أو من خلال إعادة إنتاجه عبر قارئ يسعى إلى استعادة بناء العالم التخيلي (النص)، والقارئ لا يمكنه استعادة بناء العالم النصي استناداً إلى المعطيات المحدودة التي تكشفها لعبة العلامات، إنّما استنادا إلى مرجع له وجود خارج النص، فيقوم بترميم الفجوات؛ ولهذا فإنّ تحليل المكان- الفضاء السردي يعتمد

[1] للإحاطة بالقضية انظر: المرجع نفسه، ص109-264.

على استراتيجية القراءة قبل البناء أو البنية، وهذا ما لم تراعه معظم السرديات العربية التي تبنت، حرفيا، السرديات الغربية في استراتيجياتها التحليلية، فَتَأْهَ معظمُ الباحثين وهم يبعثرون ملفات السرديات البنيوية كي يجدوا معيناً لن يعثروا عليه في السرديات؛ لأنّ السرديات الغربية لم تشغل نفسها بهاجس المكان، كون المكان قد صار من القضايا التي تَمّتْ تسويتُها سياسياً واقتصادياً بما بما قدمته الرأسمالية للإنسان الغربي من رفاه اقتصادي واستقرار سياسي ملحوظين خلال مرحلة بناء السرديات، كما أنّ العلوم الطبيعية: كالفيزياء والفلك والرياضيات– قد حسمت، قياساً، إشكالية المكان– الفضاء؛ فباستثناء ميخائيل باختين، الذي تَشَكّلَ وعيُهُ في إطار الفلسفة الألمانية/ الهايدجرية– لم تقدم السرديات الغربية الشكلانية دراساتٍ مُفصّلةً عن المكان– الفضاء السردي، ونادراً ما تناولته بالتحليل المعمق الذي يتجاوز وصف المكان الهندسي إلى كشف فاعليته في بناء الذاوات والعلاقات والتصورات والمفاهيم؛ من خلال علاقتها متينة بالشخصيات والأمكنة والأحداث والأزمنة. إنّ المكان، وحسب إدوارد. تي. هول، يتكلم، وهو منظم بطريقة تختلفُ من ثقافةٍ إلى أخرى، يقول تي. هول: "تعلّمنا آلافُ التجاربِ، وبشكل غير واعٍ، أنّ المكانَ يتواصلُ. ومع ذلك فإنّ هذه الحقيقة من المحتمل أنّها لم تصل إلى مستوى الوعي أبداً لو لم يكن قد تمّ إدراك أنّ المكان مُنَظّمٌ بشكْلٍ مختلفٍ في كلّ ثقافةٍ. إنّ الروابطَ والمشاعرَ المنطلقةَ منْ أحدِ أفرادِ ثقافةٍ ما دائماً، تقريباً، تعني شيئاً آخرَ في ثقافةٍ أخرى. عندما نقولُ إنّ بعضَ الأجانبِ (جريئون أكثر من اللازم) فكُلُّ ذلك يعني أنّ معالجتَهُمْ للمكانِ تستدعي هذا المعنى في أذهاننا"[1].

إنّ معظمَ السردياتِ العربيةِ قد واجهتْ صعوباتٍ في التعامل مع المكان السردي للرواية العربية، فعمدتْ إلى توظيف أفكارٍ بنيويةٍ معزولةٍ عن سياقها، وتأويلاتٍ سيميائيةٍ لسانيةٍ لم تبتعد كثيراً، بحكم أصل النشأة، عن مبادئ البنيوية الشكلانية واستراتيجيتها التحليلية، حيث قامت بتوظيف مبدأ التقاطبات دون تحديد السياق الذي يحدد قيمة التقاطبية المكانية، وعلى سبيل المثال فإنّ ثنائية الضيق/ المتسع لنْ تفهم إلى بتحيينها في سياق سوسيو– ثقافي؛ لأنّ المكان المتّسع، ومن خلال دراسةٍ ميدانية قدمها تي. هول، مكانٌ يشعرُ فيه الغربي عموماً، والأمريكي بخاصة، أنّه مكشوف، بينما يشعر الإنسان العربي بالبراح والحرية والرحابة؛ وكذا فإنَّ الاتجاهات المكانية يصعب تحديدها دون سياقها المرهون بـ(الهنا– الآن) كما يذهب مارتن هيدجر، وقد يتعدى ذلك مطلق الاتجاهات، بوصفها مقومات الأمكنة، إلى قيمتها ودلالتها النفسية؛ فالشرق لشخصٍ يسكن غرب الكعبة يحملُ قيمةً مقدسةً، وهي قيمة تختلف عند شخص يسكن شمال الكعبة؛ لأنّ اتجاه الجنوب هو الذي يمثلُ له قيمةً مقدسةً ودلالة نفسية تستدعي أقوى المشاعر، وكذا ثنائية الحار/البارد لشخصين أحدها يسكن في كندا والآخر يقطن في وسط أفريقيا، وثنائية السماء/ الأرض لشخصين أحدهما مؤمنٌ والآخر ملحدٌ دهريٌّ إلخ.

[1] إدوارد تي. هول، اللغة الصامتة، ترجمة لميس فؤاد اليحيى، ط1(عمان– الأردن: الأهلية للنشر، 2007م)، ص212.

ب: المفارقة الزمانية: إنّ الزمنَ (زمن الآلة القياسي) أصبح مركزيا في حضارة الغربية، والزمنُ مقولةٌ لم تنشأْ نتيجةَ تطوّرٍ غيرِ مُوجَّهٍ، إنّما هو عملية أيدلوجية صِيْغَتْ بعنايةٍ فائقةٍ من قِبَلِ المستعمر، يقول جون فرو: "على أنّه بمعزل عن هذه الأسس، يتخذ الزمانُ وجوداً اجتماعياً بالكامل، ونستطيع أنْ نميّزَ بين الصورِ الكَميّةِ والصورِ النوعية للترميز، فزمانُ الساعاتِ وزمانُ التقويم هما نظامان تَكوَّنا تاريخياً، ويفرضان نَسَقاً... قابلاً للتطبيق... على الدوراتِ الطبيعيةِ. غير أنّ هذين النظامين كانا موضعَ خلافٍ دائماً: إذْ كانتْ التقاويمُ، في العادةِ، أدوات[أدواتاً] للحكم الإمبريالي التوسعي، وقد نشأتْ معها سياساتٌ طويلةٌ ومعقدةٌ"[1]. إنّ هذا التوجيه الأيديولوجي لصناعة الزمن الوضعي مقابل الزمن البايولوجي الذي يعتمد على إيقاعاتِ البشرِ في علاقاتِهم النفسية بالأمكنة والأشياء وحركتها- قد انعكس على جميع عناصر منظومة الحضارة الغربية، ولعب دوراً مركزياً في تشكيلِ المفاهيم وبناءِ المصطلحات وعلاقات الإنتاج والاستهلاك وغيره؛ يقول بولاني: "وكان الانتقالُ التاريخي من انتظام العمل عن طريق إيقاعات النهار، والفصل [الفصول]، ومهمة العمل المؤقت، وأشكال الانضباط التي يقترن به... أمراً مركزياً للطرق التي عاملتْ بها الرأسماليةُ والصناعيةُ الزمانَ من حيث هو مصدرُ ندرةٍ (الزمان مال)، ويمكن أنْ يضيعَ الزمنُ، وكسلاحٍ للسيطرة... وأخيراً فالأنماطُ الكَمّيّةُ لترميز الزمان هي صورُ الإدراك التي تُميّزُ بين مختلفِ السرعاتِ والتوتراتِ والديموماتِ للزمان الاجتماعي"[2]. إنّ هذا التحوُّلَ في الزمن والنظام كان أساسياً في صياغة الفكر الغربي عموماً والسرديات بخاصة، ومن هذه الوجهة يمكننا الإجابة عن السؤالين الآتيين: لماذا تمركزتْ السردياتُ الغربيةُ حوْلَ قيمةِ الزمن والنظام؟ ولماذا لم يردْ المكانُ إلا وصفاً هندسياً لا فاعلية اجتماعية؟ لقد تشكلت السرديات في علاقة تناظرية مع البناء الاجتماعي؛ لهذا فإنّ أهمية الزمن السردي في السرديات الغربية جاءت من أهمية الزمن في مجمل الحضارة الغربية؛ سواء أكان ذلك من جهة كونه عنصراً من عناصر دورة رأس المال أو من جهة كونه العنصر الذي بدونه يصعب بناء النصوص السردية، أو من جهة كونه تقنيةً سرديةً: كالتذكر والاستباق والتسريع والإبطاء. إنّ الزمنَ يَستوعِبُ كلَّ شيءٍ في العملية السردية، كما يستوعب كلَّ شيءٍ في الحياة الاجتماعية الغربية، وهو عمادُ العلاقاتِ القائمة بين الأحداث والشخصيات والفضاء؛ سواء أكان ذلك في الواقع العملي أم في التخييل السردي. أما المكان فقد تمّ استبداله بقياسات زمنية لا تستثنى منها حتى المسافات الخارجة عن نطاق الجاذبية الأرضية، حيث بات مقياس المسافة بين الأرض والشمس وغيرها من الكواكب والأجرام السابحة في الفضاء- هو السنة الضوئية، وكذا فإنّ المسافة بين مدينتين لا يحددها عدد الكيلومترات (وحدة قياس المسافة)، إنّما تتحدَّدُ بوحدة قياس الزمن (عشر ساعات بالقطار، ساعة عبر الطيران مثلاً)؛ لهذا فإنّ صورة الزمن تختلف باختلاف السياقات الحضارية، بل، وعن

[1] طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة، ص374.

[2] المرجع نفسه، ص375.

ذلك يقول إدوارد تي. هول إنّ "السياق الكامل فقط هو الذي يخبرنا أي نوعٍ من الوقت هو المشار إليه"[1]. إنّ معظم السرديات العربية لم تنتبه إلى المفارقة بين الأزمنة والأمكنة والسياقات الاجتماعية عند تحليل الأعمال السردية الإبداعية؛ لأنّ معظمها تبني البنيوية الشكلانية التي تؤمن بالثابت مقابل التعاقبي وبالنسق مقابل العنصر، وبالبنية المكتفية بذاتها بلا من الانفتاح على المرجع؛ لذلك لم نجد، وفي معظم السرديات العربية، اختلافاً جوهرياً بين تحليل المكان والشخصيات والأزمنة في السرديات العربية والسرديات الغربية.

ج–المفارقة الشكلانية: إنّ السرديات العربية اندفعت بكلياتها نحو مسار واحد من مسارات السرديات، وهو السرديات الشكلانية؛ فباستثناء دراسات الدكتورة يمنى العيد التي وظّفت البنيوية التكوينية لم نعثر على أسماء كبيرة خرجت من فخ السرديات الشكلانية؛ فصارت أغلب الدراسات تستعمل مصطلح: بنية، جماليات أو شعرية، سيمياء، فضاء، تقنية السرد إلخ؛ ثم تضيف إلى ذلك اسم عمل إبداعي ليتحدد عنوان الدراسة: كشعرية السرد في رواية كذا، بنية المكان في...، سيمياء الشخصيات في أعمال...إلخ. وفي كثير من الأحيان يتم فهم المصطلح بطريقة خاطئة، وعلى سبيل المثال فإنّ معظم من طالعتُ دراساتهم عن المكان استندوا إلى كتاب جماليات المكان لغاستون باشلار ومشكلة المكان الفني ليوري لوتمان، والدراستان تحللان صورة المكان من خلال الصورة الشعرية وليس السردية، والفرقُ بين المكانيين كبيرٌ جداً، ومن يريد أنْ يعرف الفرق فعليه أنْ ينظر إلى تحليل المكان في كتاب سيمياء الكون ليوري لوتمان، وتحليل المكان لذات الكاتب في الدراسة التي اعتمدتْها السرديات العربية، وخاصة مفهوم التقاطبات؛ فالدراستان مختلفتان اختلافاً كبيراً من حيث الاستراتيجية التحليلية. كذلك لم يهتم باشلار بالمكان السردي، ولا مفهوم البنية المغلقة داخل لعبة العلامات، فالمكان الباشلاري مكانٌ منفتحٌ على الذاكرة الممتدة خارج النص، وهو مُكوّنٌ بنيويّ ينفتح على أزمنة وأمكنة خارج حاضر الذات؛ إنّه مكان الطفولة. بينما المكانُ السردي، في رؤية السرديات الشكلانية، مكانٌ بنائيٌّ علاماتيٌّ منغلقٌ داخل النص، ويُعرّفُونَهُ باعتبارِهِ عنصراً شكلياً لا تكوينياً، أي، لا وجود لعلاقة بين المكان السردي والمكان المرجعي في الرؤية الشكلانية.

د– المفارقة التجنيسية: التجنيس هو عمليةُ تصنيفٍ للأشكال الإبداعية استناداً إلى التشابه الذي يوجد بينها، سواء أكان تشابهاً في الشكل أم الموضوع أم الصيغة. وإذا علمنا أنّ نظرية الأجناس قد نشأتْ من تضافر دراساتٍ عدةٍ في شروطٍ حضاريةٍ تتحكم فيها منظومة معرفية لها مفاهيمها ومصطلحاتها– فسوف نضعها في موقعها الذي يساعدنا في التعامل معها، فنظرية الأجناس لها علاقة وثيقةٌ بنظريتي الأدب والسرديات، والتجنيس، ورغم قدمه، فهو قضيةٌ استلهمتْ بناءها من العلوم التجريبية، وخاصة علم النبات الذي أقام منهجاً للتصنيف اعتمد فيه وصفَ الشكل الظاهري للنباتات (Morphology). لقد أنتجتْ عملية الوصف والتصنيف التي تمت في سياق الحضارة الغربية– أهم نظرية أدبية نقدية؛ هي نظرية

[1] إدوارد تي. هول، اللغة الصامتة، ص182.

الأجناس الأدبية التي تُصنّفُ الأدبَ إلى أجناسٍ: كالشعر الرواية، القصة القصيرة، المسرحية، السيرة الذاتية، الرحلة إلخ، وتصنف الأجناس إلى أنواع: كرواية الخيال العلمي، الرواية البوليسية، الشعر الحر، قصيدة النثر، مسرح العبث إلخ. لقد تعامل كثيرٌ من النقاد العرب مع النظرية بوصفها قيمة مطلقة، إلا أنّ ما ينبغي إدراكه أنّ هذه النظرية لم تصنّف إلا الأشكال الأدبية التي عرفتها في سياقها الحضاري والتاريخي، ولا يعني ذلك أنّها غير قادرة على تصنيف الأشكال الإبداعية التي تقع خارج سياقها، كون النظريةُ منفتحةٌ على ماضي وحاضر ومستقبل الأدب في أي مكان وزمان؛ لذا فإنّ ما تمّ تصنيفه من أشكال أدبية واستقر كأجناس وأنواع أدبية انتشرت حول العالم- هو ما تمّ تصنيفه من منظور وسياق مركزية الحضارة الغربية، وعلى كل حضارة إعادة وصف آدابها وتجنيسها، ففي الحضارة العربية، مثلاً، ينبغي أن تتم مراجعة الأشكال الإبداعية السردية التاريخية: كرسالة الغفران، التوابع والزوابع، المقامات، طوق الحمامة، حي بن يقظان، ألف ليلة وليلة إلخ؛ لأنّ نظرية الأجناس لم تغلق باب التصنيف والتجنيس، فهي تتمتع بمرونة عالية، وتعميمات قادرة على التعامل مع التنوع والتباين الذي تزخر به الآداب البشرية، ومهما تعصب البعض وانحاز للنظرية- فإن الأجناس، حسب رالف كوهين، أنساق مفتوحة "وتجميعات للنصوص يضعها النقاد ليفوا بوعودهم إزاء أطراف معينة"[1]. ومن جهة أخرى لا ينظر كثير من الباحثين إلى أنّ الأجناس الأدبية عملية مغلقة على الأجناس التي تم توصيفها، كون تصنيفاتهم، في رأي كثير منهم، مجرد تأويلات قرائية، وقد ذهب جان ماري شيفر إلى أبعد من ذلك حين في رؤيته للأجناس؛ فهي مجرد "كلمات وتصنيفات عشوائية يخترعها النقد من أجل عزائه الخاص فقط، ومن أجل أنْ يجد نفسه؛ ويفرحها ضمن هذا الكم من الأعمال التي ترهقه عبر تنوعها المطلق"[2]. إن عملية التجنيس عملية شديدة التعقيد، وقد حظيت بدراسات ومواقف متنوعة؛ فرفضها البعض وقبلها آخرون، فهي تبني تصورات تساعد القراء على فهم الأعمال الأدبية، لكنهم يرون أنها مفتوحة لإدخال النصوص المنتشرة في العالم، وإذا برز نصٌّ لم يجد موقعاً ضمن مقولات النظرية فإنّ المشكلة ستكون في النظرية لا في النص، لأنّ النصّ الذي لم يجد موقعاً ضمن التصنيف المنجز هو مؤشر على ميلاد جنس إبداعي جديد. وعلى الرغم من كل هذا الجدل الدائر فإنّ القضية لم تحسم بصورة نهائية، إلا أنّ ما استقر عليه الاتجاه العام في الآونة الأخيرة هو أن للنص صيغة مركزية هي التي تحدد موقعه في دائرة الأدب، وقد أطلق جيرار جينيت على الصيغة المركزية جامع النص، ويعرّفه بقوله: "والذي يحتل المرتبة الفوقية هو جامع النص، وليس ما نطلق علية الأجناس، أو الأجناسية...

[1] تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ت.خير جمعة، ط1(القاهرة: دار شوقيات، 1997م)، ص31.

[2] جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسان السيد، ط(دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ب ت)، ص39.

أو نظرية الصيغ، وأقترح محلها الصيغة، وقياساً السردية، أو نظرية السرد، وهي جزء من الصيغة... أو نظرية الخطاب التي تشرف من علوٍ على كل هذا"[1].

كيف تعاملت السرديات العربية مع عملية التجنيس الإبداعي للسرد العربي القديم الذي يعد من أهم المنجزات الإبداعية البشرية؟ وهل نظر السرديون العرب إلى السرديات بوصفها خططاً عامةً قابلة لإعادة الإنتاج حسب الشروط الحضارية لكل سياق ثقافي؟ على الرغم من وجود عددٍ كبيرٍ من الباحثين العرب الذين ولجوا ساحة النقد السردي- فإنهم ولجوها مسلحين بصرامة منهج السرديات الشكلاني المحدود الأهداف، وبعضهم أصرّ على أنّها المنهجية العلمية الوحيدة القادرة على دراسة النصوص السردية العربية القديمة؛ فتمسكوا بالمنهج وهدموا النصوص وسياقاتها المجتمعية والزمكانية، وقد سبب ذلك قصوراً في قراءاتهم واختزالاً للنصوص، فكانوا آمناء على المنهج وبارعين في التصنيفات الشكلية، لكنهم لم يقبضوا على قيمة هذا الموروث السردي ولا على سياقه الاجتماعي/الثقافي. وعلى الرغم من وجود كلّ هذه المشكلات فإنّ عدداً كبيراً، ومنهم كبار النقاد السرديين في العالم العربي، قد اتجهوا نحو دراسة السرد العربي القديم، منهم: عبد الله إبراهيم، سعيد يقطين، عبد الفتاح كيليطو، شعيب حليف، عبد الملك مرتاض، وغيرهم.

وعلى الرغم من أنّ الجميع كان على وعيي بأنّ السرد العربي يختلف- فإنهم ظلوا سجناء مقولات السرديات الشكلانية التي صيغت في سياق حضاري تختلف أسئلته وتصوراته. وعلى الرغم من أنّ الجميع قد تتحدث عن السياق الثقافي- فإنهم ظلوا يتابعون فحص السرد من منطلق السرديات البنيوية الشكلانية، ويتضح هذا المأزق في ضعف التأسيس النظري والعجز عن اجتراح خطِّ شروعٍ جديدٍ قادرٍ على مقاربة السرد العربي، وأبرز مثال على هذا الغياب أنّنا لم نصادف دراسات جادة وشاملة وقفت عند نص سردي عظيم: كرسالة الغفران من منظور يموضعها ضمن الأجناس الأدبية السردية، أو يجترح لها نوعاً أدبياً جديداً؛ فإذا استبدلنا استراتيجيات القراءة من التصنيف الموضوعاتي إلى التصنيف الصيغي فستبرز رسالة الغفران بوصفها أول رواية متماسكة ظهرت في التاريخ؛ كونها، ومن منظور صيغي، تتوافر فيها جميع الشروط التي تصنفها ضمن جنس الرواية: كالتتابع، تنوع الأحداث والأماكن والشخصيات والأزمنة، وقوة الحبكة وتعدد الرواة والتبئير والوصف والمشهد والاختصار والحذف إلخ، ولولا أنّ المحققين قد أدرجوا كلاماً ليس من مكونات القصة المركزية- لاختلف الكتاب الذي يسمى رسالة الغفران؛ فمعظم المحققين قد قاموا بإدراج الشروحات التي أوردها أثناء إملاء القصة ضمن متن القصة لا حواشيها؛ كون هذه الشروحات والاستطرادات اللغوية ليست من متن حكاية رسالة الغفران التي تبتدئ من لحظة نهوض ابن القارح من القبر حتى ولوجه الجنة وتطوافه وحواراته التي أجراها مع أهل الجنة والنار. إنّ معظم الذين حاولوا مقاربة

[1] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، ط(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ب.ت)، ص92.

رسالة الغفران من وجهة نظر سردية حاولوا اختبار صرامة المنهج أكثر من محاولتهم استكشاف العمل القصصي الذي اسمه رسالة الغفران. إنّ الحبكة التي لا يقبل السرديون بديلاً لها أعاقت تموضع الباحثين في موقعٍ يسمح لهم بكشف السرود العربية القديمة؛ لأنّ الحبكة في سرد الحكايات إطارية تتكشف بعد قراءة كامل النص، وقد مرّ بنا رأي أ. س. بيات الذي ذهب فيه إلى أن (الحكاية) مكون بايولوجي في حياة الإنسان، وهي ما استبدلته الحضارة الغربية بتقنية تيار الوعي والتظهير الشعوري والفلاش باك والمنلوج والتبئيير والموقع ووجهة النظر إلخ.

إنّ معظم السرديين العرب قد تعامل مع نظرية السرد الغربية تعاملاً حرفياً لا توظيفيّاً؛ كون جميع نصوص العالم السردية تنبني من ذات العناصر، وإنّ الفوارق بين سرود العالم تكمن في المهيمنة التي تفرض الصيغة السردية المتبعة لدى كل سياق حضاري، وها ما لم يستكشف من خلال دراسة السرد العربي؛ لأنّ كشف الصيغ والبنى السردية عملية معقدة تحتاج استقراءً شاملاً تُستخلص من خلاله القواعد التي تحكم النمط السردي، ولحين القيام بهذا العمل الذي يفوق طاقة الأفراد، بسبب تنوع السرد العربي وكثرة نصوصه واتساع مداه الزمكاني، فإنّ السرديات العربية– تظل عمليةً تمثُّلِيّةً للسرديات الشكلانية البنيوية. إنّ اعتماد التجنيس الصيغي يمكنه أنْ يُشكّلَ مدخلاً سليماً لعملية استقراءٍ واسعة لنصوص السرد العربي؛ وذلك بغرض تجنيسها من جهة، وبناء نظرية سردية عربية خالصة من جهةٍ أخرى.

هـ– مفارقة السرديات البنيوية وسياقاتها الابستمولوجية: إنّ البنيويةَ منهجٌ أو طريقةٌ أو فلسفةٌ لها علاقاتٌ وطيدةٌ بسيرورة المجتمع الغربي، فهي استجابة طبيعية لانتقال الغرب من الفكر الذري الذي درس العناصر والأشياء الجزئية بعيداً عن ترابطاتها– إلى فكر يرى الترابط القوي بين الظواهر. يعود التفكير البنيوي إلى المنهج الوضعي التجريبي الذي تبلورت ملامحه بعد بحوث معمقة في مجال الفيزياء والفلك والرياضيات؛ فتوصل إلى أنّ الكون عبارة عن نظام يتأسس من عناصر تحكمها علاقات صارمة، وأنّ الطبيعة موضوع يمكن تفسير نظام عمله من داخله، وذلك من خلال كشف العلاقات التبادلية بين العناصر. من هذا المنطبق نشأت الميكانيكا وتطورت الفيزياء من الجاذبية إلى النسبية إلى الكموميات وأخيرا إلى نظرية الأوتار الفائقة، ومن ثم تمّ نقلُ هذا المنهج إلى العلوم الإنسانية، سيما علم الاجتماع وعلم اللغة والانثروبولوجيا، ومن تداخل علم اللغة والأنثروبولوجيا ونظرية المجموعات الرياضية تشكل المنهج البنيوي في النقد الأدبي. إلا أنّ ما غاب عن السرديات العربية أنّ سؤال البنية سؤالٌ سياقيٌ يصعب فهما خارج سياقها، وهو من جهة لا يتناقض مع البعد التكويني للتفسير، كونه انبني استناداً إلى رؤية علمية في مجال دراسة الطبيعة، إنّما تكمن المشكلات عند توظيفه وعند نقله من الطبيعيات إلى الإنسانيات، ومن السياقات الحضارية العلموية إلى السياقات الحضارية الدينية والعشائرية، ولا يعني ذلك أننا نهاجم مبادئ البنيوية ونعمل على هدم أسسها؛ فمبادئ البنيوية وخطوات كشف البنية شكلت أكبر نجاح وتطور للفكر الإنساني في القرن العشرين. إنّ اختلافنا مع البنيوية يكمن في الاستراتيجية لا المبادئ؛ كون الرؤية البنيوية الشكلانية تغلق المعنى على لعبة العلامات في مماهاة بين حقائق الطبيعة الصامتة والطبيعة البشرية، وتكتفي بكشف البنية

بدلاً من الذهاب إلى تفسيرها في علاقة بالمرجع الذي يمثل خارجاً للنص ومتمماً لفجواته، فانغلاق النص والاكتفاء بكشف البنية يمثل سؤال العلم في العلوم الطبيعية، والعلم لا ينشغل بسؤال القيمة والجدوى؛ فغاية فهم عمل الطبيعة هو تفسير نظام عملها، فالعلم لا يطرح السؤال (لماذا؟)، إنما معنيٌّ بالسؤال (كيف؟)؛ لذا فعلى البنيوي الشكلاني إنّ يمزج السؤالين معاً بأنْ يبدأ بالسؤال (كيف؟) لينتقل إلى السؤال (لماذا؟)، أي، أنْ ينتقل من كشف بنية النص إلى تفسير النص؛ وهذا ما قامت به البنيوية التكوينية المستندة إلى المادية التاريخية؛ فلولا اكتفاء بمعامل واحد عند التفسير، هو الاقتصادي، لاستطاعت أنْ تكشف وتفسر كثيراً من خفايا البنية. إن كشف النظام الذي يحكم علاقات النص يُعدّ من أعظم ما تمّ إنجازه في نقد القرن العشرين، إلا أنّنا نريد الذهاب إلى أبعد من ذلك، أي الانتقال من محطة الاكتشاف إلى محطة التفسير؛ لتصبح الخطوة الأولي نحو فهم النص هي اكتشاف بنيته، وينبغي أنْ تعزز هذه الخطوة بخطوة أخرى هي تفسير النص، وللتفسير مواقع مختلفة، إذ يمكن أنْ تفسر بنية النص استناداً إلى توظيف الأنثروبولوجيا كما فعل نورثوراب فراي، أو إلى مناهج علم النفس كما فعل لاكان، أو استناداً إلى علم الاجتماع في قراءات بورديو الخ. وهذا ما ظلت ترفضه السرديات البنيوية والسيميائية على حدٍّ سواء، على الرغم من أنّ هذه الاستراتيجية هي القادرة على إخراج السرديات العربية من التمثُّل إلى التأسيس والابتكار.

خاتمة:

إنّ الخلاصة التي ننهي بها بحثنا هذا هي أنّ السرديات نظرياتٌ متماسكةٌ؛ استطاعت أنْ تكشف كثيراً من جوانب السرد الغامضة، وهي تتمتع بمرونة جعلتها تستدرك على فجواتها، وتتجاوز عقباتها وتجاري تحولاتِ السردِ المتسارعةِ؛ فمن سرديات الحداثة إلى سرديات ما بعد الحداثة وما بعد الحداثة- تحوّلتْ السرديات تحولا عميقاً؛ حتى صارت منهجاً قرائياً يتجاوز سجن الأدب إلى قراءات شاملة تستوعب الإنسان ورموزه والعالم الذي يعيش في أكنافه، حت أصبح كل ما يصادف الناقد السردي من سلوك أو ظواهر ساكنة أو متحركة- يمثل موضوعاً سردياً يمكنُ تفسيره والقبض على تمفصلاته. وعلى الرغم من كل هذا الانفجار المعرفي الكبير الذي أحدثته السرديات في وعي الإنسان لذاته والظواهر التي تحيطه- فإنّ السرديات العربية ما زالت تتلمس طريقها لترميم بنيانها وتحقيق استقلاليتها التي تمنحها تبصراً بمنجزها التاريخي والآني، فهي مازالت في موقع صدى الآخر؛ تتمثل مقولاتِه تحت دعاوى عالمية أو كونية تعمل على تسوير نفسها داخل المركزيات الغربية دون مسائلة. إنّ السرديات العربية تحتاج إعادة تموضع، وتغيير استراتيجيات القراءة؛ لتبدأ كما ابتدأ الآخرون بناء ذواتهم ومنجزاتهم، وذلك باستخلاص النظرية من استقراء شامل للسرد العربي الذي يختلف نظامه عن السرد الغربي اختلافاً كبيراً، كون السرد العربي يعتمد الحكاية والمكان مقومين أساسيين لم يُكشف نظامُ عملهما بعد؛ لذا نوصي بتكوينِ فرقِ بحثٍ ومعاهدَ ضخمةٍ للقيام باستقراء السرد العربي القديم استقراءٍ شاملاً، فربما يتم التوصل إلى نظرية سردية تجيب عن أسئلة العالم الممزّق وسط الحروب والفقر والأمراض.

المراجع:

١) ابن الأثير: أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، ط1(دمشق: الرسالة، 1962م)،

٢) ابن سنان: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق دار الكتب العلمية، ط1(بيروت: دار الكتب العلمية، 1982م).

٣) ابن جعفر: قدامة، نقد النثر، تحقيق دار الكتب العلمية، ط1(بيروت: دار الكتب العلمية، 1995م).

٤) ابن منظور: جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرّم، لسان العرب، ق عبد الله على الكبير وآخرون، ط (مصر: دار المعارف، ب ت)، مج3.

٥) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط1(القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1953).

٦) الروس: الشكلانيون، نظرية المنهج الشكل: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1(بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1982م).

٧) أورينجا وغارثيا: سوزانا وخوسيه آنخل، السرديات: من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة السيد إمام، ط1(العراق- البصرة: شهريار، 2020م).

٨) إيكو: أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كرّاد، ط2(الدار البيضاء- المغرب،2004م)،

٩) باشلار: غاستون، فلسفة الرفض: مبحث فلسفي في العقل العلمي الجديد، ترجمة د خليل أحمد خليل، ط1(بيروت: دار الحداثة، 1985م).

١٠) بارت: رولان، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط1(بيروت- باريس: منشورات عويدات، 1988م).

١١) بروب: فلاديمير، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، ط1(جدة- السعودية: النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1989م).

١٢) بورخيس: لويس، سبع ليال، ترجمة دعابد إسماعيل، ط1(دمشق: دار الينابيع، 1999م)،

١٣) بولاني: كارل، التحول الكبير: الأصول السياسية والاقتصادية لزمننا المعاصر، ترجمة محمد فاضل طبّاخ، ط1 (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009م).

١٤) بيات: أ. س، لماذا تواصل شهر زاد الكلام: مراجعات الألفية، ترجمة صبحي حديدي (مجلة الكرمل، ع62، 2000م).

١٥) بينيت وآخرون: طوني، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع: مفاتيح اصطلاحية، ترجمة سعيد الغانمي، ط1(بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011).

١٦) برنس: جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط1(القاهرة: ميريت للطباعة والنشر، 2003م).

١٧) تشومسكي: نعوم، اللغة ومشكلات المعرفة: محاضرات ماناجو، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني، ط1(الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال،1990م).

١٨) تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة د. خير جمعة، ط1(القاهرة: دار شوقيات، 1997م).

١٩) جارودي: روجيه، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، ط1(بيروت: دار الطليعة، 1979م).

٢٠) الجرجاني: عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط1(الثاهرة: مكتبة الخانجي، 2001).

٢١) جينيت: جيرار، خطاب الحكاية، ت. محمد معتصم وآخرون، منشورات المشروع القومي للترجمة، ط2(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997م).

٢٢) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط1(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ب ت).

٢٣) جينيت وآخرون: جيرار، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، ط1(الدار البيضاء- المغرب: دار الخطّابي، 1989م)،

٢٤) جيمس فيلان وبيتر رابينوفيتز، الرفيق إلى النظرية السردية، ترجمة محمد عناني، سلسلة كتب المشروع القومي للترجمة 2723، ط1(القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2016م).

٢٥) حسين: طه، تجديد ذكرى أبي العلاء، ط6(القاهرة: دار المعارف، 1963م).

٢٦) غريماس: أ.ج.، سيميائيات السرد، ترجمة عبدالمجيد نوسي، ط1(الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، 2018م).

٢٧) غولدمان: لوسيان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة د. يوسف الأنطاكي، كتب المشروع القومي للترجمة، ط1(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1996م).

٢٨) جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسان السيد، ط(دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ب ت).

٢٩) الصفدي: صلاح الدين خليل بن أيبك، نصرة الثائر على المثل السائر، تحقيق محمد على سلطاني، ط1(دمشق: مجمع اللغة العربية، 1971م)

٣٠) فيلان ورابينوفيتز: جيمس وبيتر، الرفيق إلى النظرية السردية، ترجمة محمد عناني، سلسلة كتب المشروع القومي للترجمة 2723، ط1(القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2016م).
٣١) كريستيفا: جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط1(الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال، 1991م)، ص21.
٣٢) كوري: مارك، نظرية السرد ما بعد الحداثية، ترجمة السيد إمام، ط2(البصرة- العراق: شهريار-حكاية في كتاب، 2020م).
٣٣) لوتمان: يوري، سيمياء الكون، ترجمة عبد المجيد نوسي، ط1(الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي، 2011م).
٣٤) ماتن رينجهام: برونوين و وفليزيتاس، معجم مصطلحات السيميوطيقا، ترجمة عابد خزندار، كتب المشروع القومي للترجمة، كتاب رقم1159، ط1(القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2008م).
٣٥) مانفريد: يان، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، ط1(دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،2011م).
٣٦) مطلوب: أحمد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط1(بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2001م).
٣٧) هلال: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط(القاهرة: دار نهضة مصر،1997م).
٣٨) هول: إدوارد تي، اللغة الصامتة، ترجمة لميس فؤاد اليحيى، ط1(عمان- الأردن: الأهلية للنشر، 2007م).
٣٩) ويلز: كاتي، معجم السرديات، ترجمة خالد الأشهب، ط1(بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2014م).

الخطاب السردي الروائي وآليات التحليل السيميائي

د. خديجة مرات

جامعة محمد لمين دباغين– سطيف2– الجزائر

khadidjamerat@ gmail.com

الملخص:

تعدّ السيمياء دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، لذا فهي توصف بأنّها كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة وتدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنّع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكنونات المتن على حدّ تعبير سعيد بنكراد.

إنّ هدف السيمياء هو الكشف ورفع الستار عن البنيات العميقة المتخفية بين ثنايا البنيات السطحية، وهي تعمل بالتفكيك والتركيب، وبذلك تكون حركتها عبر مستويين، مستوى سطحي ومستوى عميق، والتي تحاول من خلالهما إيجاد الدلالات الشكلية لا المادية طبعا.

وتحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على طريقة تحليل العتبات النصية سيميائيا كما يلي:

1- **الغلاف الخارجي**: ويوصف بأنّه عتبة مهمة لولوج النص السردي، وبذلك يكون الغلاف تأشيرة لولوج عالم النص هوية بصرية تحقق التواصل مع القارئ قبل النص ذاته، وعليه يحمل الغلاف الخارجي وظيفة إشهارية.

2- **العنوان**: الذي يعدّ من العناصر الموازية للنص مثل اسم المؤلف أو اسم دار النشر وتاريخ النشر وكل الهوامش الأخرى، غير أن أهميته بالمقارنة مع هذه العناصر تبدو جلية. وبهذا يعدّ حضور الدرس السيميائي مُهّما في دراسة العنوان من حيث بنيته ودلالته.

3 – **مستويات اللغة**: وذلك باعتبارّ أن اللغة وما تحمله من تكثيف ودلالة ومفارقات وشعرية وغيرها من عناصر الخطاب السردي الروائي أداة لفهم وتأويل دلالات النص السردي، كما أنها وسيلة لسرد الشخصيات للأحداث العجائبية والواقعية وتلقيها لدى القارئ.

4- **الشخصيات**: استحوذت الشخصيات في العالم السردي وفي الخطاب الروائي على اهتمام علماء السيمياء نظرا لأهميتها البالغة في البناء الحكائي، فهي نسق مكوّن إحدى البنيات المكونة لخطاب الرواية، لذا فقد وُصفت بأنّها أحد الأنساق التي تساعد وتضمن مقروئية الحكاية.

5- **الفضاء الروائي (الزماني والمكاني)**: إنّ المكان في النص الروائي عنصر حكائي يملك دلالته الواقعية والرمزية التي ينهض بها داخل السرد، بحيث لا يمكن سبر أغوار الرواية وفهم أحداثها ووقائعها إلا به ومنه، فهو مهد الشخصيات وأرضية أحداثهم، أمّا الزمان فيعدّ هو الضوء الكاشف عن جماليات التكثيف والتوليد الدلالي.

الكلمات المفتاحية: السيمياء، الخطاب السردي، العنوان، شعرية اللغة، الشخصيات، الفضاء الروائي.

Abstract:

Semiotics is the study of the life of signs within social life، so it is described as a discovery and exploration of invisible semantic relationships through direct manifestation of the incident and a training of the eye to capture the implicit، the hidden and the abstaining، not merely naming the regions or expressing the contents of the text in the words of Said Benkrad.

The goal of semiotics is to reveal and lift the curtain on the deep structures that are hidden between the folds of the superficial structures، and they work by disassembly and installation، and thus their movement is across two levels، a superficial level and a deep level، through which it tries to find the formal، not of course، material connotations.

This study attempts to shed light on the method of semiotically analyzing textual thresholds as follows:

1- The outer cover: It is described as an important threshold for accessing the narrative text، and thus the cover is a visa to enter the world of the text، a visual identity that achieves communication with the reader before the text itself. Therefore، the outer cover carries an advertising function.

2- The title: which is one of the parallel elements of the text، such as the author's name or the name of the publishing house، the date of publication and all other margins، but its importance compared to these elements is evident. Thus، attending the semiotic lesson is important in studying the title in terms of its structure and significance.

3-**Levels of language**: given that language and its intensification، significance، paradoxes، poetics and other elements of narrative discourse are a tool for understanding and interpreting the semantics of the narrative text، and it is also a way for characters to narrate miraculous and real events and their reception to the reader.

4- **Characters:** The characters in the narrative world and in the narrative discourse have captured the attention of semioticists due to their great importance in the narrative construction.

5- Narrative space (temporal and spatial): The place in the novelistic text is a narrative element that has a realistic and symbolic significance that it promotes within the narration، so that it is not possible to probe the depths of the novel and understand its events and facts without it and from it، as it is the cradle of the characters and the ground of their events، while time is considered the light Revealer of the aesthetics of condensation and semantic generation.

Keywords: semiotics، narrative discourse، title، language poetry، characters، narrative space.

مقدّمة:

تنطلق السيميائية من أن كل نص له شكل ومضمون، والنتيجة التي تريد الوصول إليها هي الكشف عن شكل المضمون. فالسيميائية دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل معرفة دقيقة وحقيقية للمعنى. وتمر السيميائية بالتحليل المحايث، وهو قريب من الآني، أي التحليل الذي يأخذ النص في حالته التي هو عليها. ومن ثم يتطلب الاستقراء الداخلي للوظائف النصية التي تساهم في توليد الدلالة، أو البحث عن شكل الوظائف الدلالية داخل النص، أي كل ما هو حيثيات سوسيوتاريخية. ولا يهمه نفسية المبدع، فهو يشتغل على العلاقات المولدة، أي إن الدلالة لا توجد قبل القراءة وإنما تصطنع أثناء القراءة.[1]

إنّ هدف السيميائية هو البحث عن شكل المضمون عبر العلاقات التشاكلية والتضادية الموجودة عبر العناصر داخل العمل الأدبي، وعليه جاءت هذه الدراسة لتبحث عن آليات التحليل السيميائي لبعض العتبات النصية للخطاب السردي الروائي.

[1] – مليكة سعدي: تحليل سيميائي للمسار السردي في راوية التبر لإبراهيم الكوني، مجلة عود الند، العدد 48، جوان 2010. https://www.oudnad.net/spip.php?article3159

آليات التحليل السيميائي للخطاب السردي الروائي:

أوّلا– الغلاف الخارجي: ويطلق عليه عبد الحق بلعابد في كتابه **"عتبات"** النص المحيط وهو ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال...أي كلّ ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر...وتندرج تحته نصوص ثواني هي[1]:

1– النص المحيط النشري: والذي يضم تحته كل من (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة...) وقد عرفت تطورا مع تقدّم الطباعة الرقمية.

2– النص المحيط التأليفي: والذي يضمّ تحته كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد...)

3– النص الفوقي: وتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه، كالاستجوابات، المراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات، والندوات....

4– النص الفوقي النشري: ويندرج تحته كلّ من الإشهار، وقائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر...

5– النص الفوقي التأليفي: وينقسم إلى:

***النص الفوقي العام**: ويتمثل في اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون من طرف الكاتب نفسه، حول كتبه.

* **النص الفوقي الخاص**: ويندرج تحته كل من المراسلات، والمسارات، والمذكرات الحميمية والنص القبلي.

ويرى جيرار جنيت كما ذكر بلعابد بأنّ كلّ من النص المحيط والنص الفوقي يشكلان في تعالقهما حقلا فضائيا للمناص عامة، يتحققان في المعادلة التالية:

المناص=النص المحيط+ النص الفوقي.

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 1429هـ، 2008م، ص49-51.

ثانيا– العنوان:

غدت العنونة هاجسا ملّحا للناص وهو يقدّم نصّه للقارئ نظرا للدور الخطير الذي يمارسه العنوان في العملية الأدبية إبداعا، والغواية المثيرة التي يبثها حول النص تلقيّا، بمعنى أنّ العنونة جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدّى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة، وكذلك بعدٌ من أبعاداستراتيجية القراءة لدى المتلقي في محاولة فهم النّص وتفسيره وتأويله، ومن هنا الحاجة الملحة لتحوزَ العنونة موقعا لها في خريطة النظرية الأدبية المعاصرة، فهي لا تفتأ تضجّ بإشكاليتها وأسئلتها أمام عتبات القراءة النقدية[1].

يعدّ العنوان من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي والتخييلي بصفة عامة، والروائي بصفة خاصة. ومن المعلوم كذلك أن العنوان هو عتبة النص وبدايته، وإشارته الأولى. وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص، وتسميه، وتميزه عن غيره. وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي، والهوامش، والمقدمات، والمقتبسات، والأدلة الأيقونية[2].

وعليه تجدر بالقارئ مقاربة العنوان سيميائيا، ويرى جميل حمداوي أن المقاربة السيميائية للعنوان تنطلق من "أربع خطوات أساسية هي: البنية، والدلالة، والوظيفة، والقراءة السياقية الأفقية والعمودية. ويعني هذا أن البنية تستوجب قراءة العنوان صوتيا، وإيقاعيا، وتنغيميا، وصرفيا، وتركيبيا، وبلاغيا، وأيقونيا، في حين، تستلزم الدلالة دراسة العنوان في ضوء علاقة العنوان بالدلالة، متسائلين عن طبيعة العلاقة: هل هي علاقة كلية أو جزئية؟ وهل هي علاقة مباشرة أو غير مباشرة؟ وهل هي علاقة تعيين أو علاقة تضمن؟ وهل هي علاقة حرفية أو علاقة إيحائية؟...

أما فيما يخص الوظيفة، فلابد من تحديد مجمل الوظائف السياقية التي يؤديها العنوان داخل النص)الوظيفة الانفعالية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الشعرية، والوظيفة التناصية، والوظيفة التعيينية، والوظيفة البصرية،...(، في ضوء قراءة فعالة مرنة تنطلق من القمة إلى الأسفل، ومن الأسفل إلى القمة، ومن الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل[3]."

---

[1] – خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، ط1، 2007، ص 15.

[2] – جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور تطوان/المملكة المغربية، ط2، 2020، ص 29.

[3] – جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ص25.

وفي هذا الصـــدد يوضّـــح جميل حمداوي رأيه بقول محمد مفتاح الذي يرى أنّ أول الحيل التاكتيكية؛ هي الظفر بمغزى العنوان، والمفهوم المحلي الذي نســـتخدمه لهذا الغرض هو:من القاعدة إلى القمة) Top-down (، ومن القمة إلى القاعدة (Bottom (، ومعنى هذا، أنه يجب فهم معاني الكلمات المعجمية وبنية الجملة، ومعناها المركب. أي: "من القاعدة إلى القمة"، وعلى أســـاس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يتلوها من جمل. أي: من القمة إلى القاعدة"[1].

كما يركّز حمداوي في المقاربة الســيميائية للعنوان على مراعاة الســياق المحلي، بحيث أنّه يرى إذا لم تتم مراعاة السـياق؛ تعسـف المحلل السـيميولوجي مثلا في التفسـير و التحليل و إذا" كانت المشـابهة وما تدعوه من توقع و انتظار بناء على معرفتنا المتراكمة للعالم، تجعلنا نقتحم عالم القصـيدة الرحب في اطمئنان، اعتمادا على ما أوصى به العنوان، فإننا مع ذلك، سـنقيد أنفسـنا بمبدأ التأويل المحلي، لكيلا نسـقط على القصـيدة كل ما تراكم لدينا من تجارب، ونقولها مالم تقل"[2].

إن العنوان في الحقيقة وكما يرى جميل حمداوي بمثابة رأس للجســـد، والنص تمطيط له وتحوير، إما بالزيادة والاستبدال تارة، وإما بالنقصـان والتحويل تارة أخرى. إن العنونة بالنسبة للسيميولوجي بمثابة بؤرة ونواة للقصـيدة الشعرية يمدها بالحياة و الروح والمعنى النابض.أي: " يمدنا العنوان بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا:إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضـــبط انســـجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامي ويعيد إنتاج نفسـه، وهو الذي يحدد هوية القصـيدة فهو إن صـحت المشـابهة بمثابة الرأس للجسـد والأسـاس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن – يكون طويلا، فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه. و إما أن يكون قصيرا، وحينئذ، فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه"[3]

ثالثا– مستويات اللغة:

إنّ اللغة في العمل الأدبي تؤدي وظيفة جمالية، لا وظيفة إخبارية تقريرية، كما هي في حقول أخرى، على حد قول أوســتن وارن ورينيه ويليك في كتابهما المعروف **"نظرية الرواية"**، فقد أكدا، قبل غيرهما، على أن اللغة في الأدب تحمل نبرة المتحدث بها، وتهدف إلى التأثير في القارئ وتغيير موقفه. ولقد كان الأثر الأكبر في دراســـة

[1] – ينظر: محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987ص: 60.

[2] – المرجع نفسه، ص60.

[3] – جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ص26.

مستويات اللغة داخل الرواية للمنظر الروسي ميخائيل باختين الذي يعد أقرب سوسيولوجيي الأدب إلى بناء سوسيولوجيا النص الروائي. واللغة أهم ما تنهض عليه الرواية، فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف هي بها، ولا وجود للعناصر الروائيّة بدونها[1].

وتعدّ السيميولوجيا أو السيميائية من أهم المناهج النقدية التي اهتمت بدراسة مستويات اللغة باعتبار أنّ اللغة من منظور سيميائي نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة، أو الألفباءالمستخدمة عن فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذّبة أو العلامات العسكرية، أو غيرها من الأنظمة"[2]

ويرى جميل حمداوي أنّ لغة الخطاب السردي الروائي تقف عند ثلاثة مستويات وهي[3]:

1- لغة التصوير المباشرة:

ويرى حمداوي في هذا المستوى أن اللغة التصويرية كانت عند الواقعيين كبلزاك وفلوبير وتولستوي وستندال وعند الطبيعيين كإميل زولا تتسم بالموضوعية المباشرة الرصينة والمفاهيم التقنية والريبورتاج الواقعي التوثيقي القائم على محاكاة الواقع وتصويره تصويرا تقريريا حرفيا جافا خاليا من التصوير البياني والوظيفة الجمالية الإيحائية والانزياح الفني، وكان الغرض من كل ذلك هو إضفاء الواقعية والإيهام بصدق الواقع والفضاء التخييلي الذي تنقله الرواية. كما كانت الرواية الجديدة مع نتالي ساروت وآلان روب گرييه وريكاردو تحارب النعوت والانزياحات والمجازات وتهتم برصد الأشياء أو عالم الأشياء

2- لغة التصوير التراثية:

تستند الرواية التراثية إلى لغة التخييل والإسقاط التاريخي واللغة البيانية المسكوكة الطافحة بالمستنسخات النصية ذات الطاقة الإحالية التفاعلية كما تعمل على تعتيق اللغة وتأصيل الأسلوب وتضمينه بعبارات تراثية وترهينه بأجواء التراث على الرغم من إيحاءاته المعاصرة. كما تتميز هذه اللغة بالمفارقة والترميز والأسلبة والتهجين

[1] - رياض كامل: مستويات اللغة الروائية في رواية "عين خفشة"، مقال منشور في مجلة الاتحاد، 2019/06/14، https://alittihad44.com/mulhaq.

[2] - سي أحمد محمود: اللغة وخصوصياتها في الرواية، مقال منشور في مجلة الأكاديمية للدراسات الإجتماعية والإنسانية ب/ قسم الآداب واللغات العدد 19 - جانفي 2018، ص109.

[3] - جميل حمداوي: اللغة في الخطاب الروائي العربي، مقال منشور في مجلة دنيا الوطن، 27-11-2006، https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/64575.html

وتداخل اللغات (العتيقة والمعاصرة، الفصحى والعامية)، وتعدد الأصوات، كما يلاحظ التماهي الأسلوبي والتاريخي بين زمن المغايرة وزمن الثبات أو الماضي والحاضر. وعليه، فاللغة في الرواية التراثية هي لغة المفارقة الساخرة والباروديا والمقتبسات النصية والتضمين والمحاكاة، وتحمل اللغة في طياتها إيديولوجية العصر، أي إن اللغة ليست بريئة في حمولاتها الفنية، والرمز في هذه الرواية" يتشعب في عدد لانهائي من الانطلاقات الدلالية"[1].

3- لغة التصوير المجازية:

تعتمد هذه اللغة على التصوير الاستعاري و الكنائي والترميز وتفجير اللغة والشاعرية والمفارقة فضلا عن المزاوجة بين المحكي السردي والمحكي الشاعري كما نظر له جان إيف تاديه J.Y.V.Tadié. ويعني هذا أن اللغة في هذا الخطاب خليط من الغنائية والسردية الدرامية وتكثيف للصور الشعرية والنثرية واستخدام كبير للرموز والألفاظ الموحية المعبرة وتأنيث القاموس وتليينه باللغة الشعرية النابضة بإيقاع التذويت والتلوين البياني والبديعي واستخدام الكلمات المتعددة الدلالات واستثمار اللغة الشاعرية الانزياحية والإيحائية قصد خلق الوظيفة الشعرية والجمالية الخارقة. ومن أهم الروائيين الذين ارتكنوا إلى هذا الخطاب السردي الشاعري نذكر على سبيل المثال: حميدة نعنع في روايتها(الوطن في العينين) التي قال عنها الدكتور حميد لحمداني:" وإذا كانت لهذه الرواية قيمة جمالية ودلالية معينة، فهي ليست صادرة أبدا عن الحوارية، ولكن عن جوانب أخرى كاستغلال المعطيات التاريخية المرجعية ثم استخدام الأساليب الشعرية على مستوى العبارات بحيث يتم إغراق ماهو تاريخي فيما هو شعري، يضاف إلى ذلك استغلال المفارقة الفنية بين زمن الأحداث وزمن السرد"[2].

رابعا- الشخصيات:

تحظى مقولة الشخصية، بوصفها مكونا أساسيا من مكونات الخطاب الروائي، بمقاربات متباينة تباين الاتجاهات والتصورات التي تنطلق منها كل مدرسة نقدية. وفي مجال السرد، يشكل الصرح النظري الذي اقترحه السيميائيون بخصوص مقاربة الشخصية قطيعة ابستمولوجية لا جدال فيها مع جل النظريات النفسية والاجتماعية التي بلورتها مدارس صارت تنعت عندهم بالتقليدية[3]

---

[1] - جميل حمداوي: اللغة في الخطاب الروائي العربي، مقال منشور في مجلة دنيا الوطن، 27-11-2006، https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/64575.html.

[2] - المرجع نفسه، ينظر حميد لحمداني:أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، ط1، 1989، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ص:72.

[3] - حسين أوعسري: سيمائية الشخصيات الروائية، مقال منشور في مجلة عود الند، السنة8، العدد94، أفريل2014، https://www.oudnad.net/spip.php?article1066

أمّا عن مفهوم الشخصية عند فلاديمير بروب فتجسد في دراسته الموسومة بـ"مورفولوجية الحكاية" وتصنّف على أنّها إحدى الدراسات الجادة في مجال مقاربة مكون الشخصية، استثمر فيها مقولات الشكلانيين الروس، وعمل على دراسة الشخصية دراسة مورفولوجية ركز فيها على وظائف الشخصية، وخلص من خلال تحليله لمائة حكاية روسية إلى أن الثابت في كل الحكايات هو وظائف الشخصيات، وليس الشخصيات في حد ذاتها. وعليه، قام بروب بإحصاء عدد الوظائف المستخلصة وحصرها في إحدى وثلاثين وظيفة قابلة لأن تقلص في دوائر لا يتعدى عددها سبع دوائر وهي: دائرة الفعل المعتدي، دائرة الفعل الواهب، دائرة الفعل المساعد، دائرة فعل الأميرة، دائرة فعل الموكل، دائرة فعل البطل، ودائرة فعل البطل المزيف[1].

لينطلق بعده غريماس من النقطة التي انتهى عندها فلاديمير بروب، إذ لم يكترث بالمستوى السطحي للنص السردي، بل تجاوزه إلى المستوى العميق. وحاول مقاربة الشخصية من خلال ما سماه بالمسار التوليدي؛ وهو مسار تحكمه بنيتان أساسيتان: بنية عميقة وبنية سطحية. تتألف البنية العميقة من مستويين ينهض كل منهما على مكونين: دلالي وتركيبي، وتتألف البنية الخطابية السطحية من مستوى واحد ينهض بدوره على مكونين دلالي وتركيبي[2]. أما المستوى الأول من البنية العميقة، فهو مستوى مورفولوجي عميق يرصد البعد الدلالي والمنطقي للنص السردي، ويشمل قيما دلالية مجردة قابلة للتفجير، لكنها غير قابلة للإدراك في ذاتها لإنتاج دلالة ما، إلا إذا دخلت في شبكة من العلاقات تعطيها بعدا ماديا إظهاريا "لأن الحدود المجردة تملك بشكل ضمني القدرة على التحول من العلاقات إلى العمليات بفعل الطابع الموجه للعلاقات التي تربط بينها"[3]

هذا التحول هو ما يشكل المستوى التركيبي داخل البنية العميقة حيث يتم نقل البنية من وضع مجرد إلى وضع آخر محسوس. إلا أن هذا القلب الذي يحدث في هذا المستوى، يقتضي بدوره طرح سلسلة من العلاقات يجملها غريماس في التناقض والتضاد والتقابل والاقتضاء؛ وهي علاقات قابلة لأن تجسد على حدود مربع سماه بالمربع السيميائي، ويقصد به "التمثيل البصري للتمفصل المنطقي لمقولة دلالية معينة". لكن هذه العلاقات/الثنائيات تبقى، هي الأخرى، غير قابلة لإنتاج كون دلالي ما في ذاتها إلا إذا دخلت في سلسلة من العلاقات تمنحها وجها

[1] – المرجع نفسه.

[2] – حسين أوعسري: سيمائية الشخصيات الروائية، مقال منشور في مجلة عود الند، السنة8، العدد94، أفريل2014، https://www.oudnad.net/spip.php?article1066

[3] –المرجع نفسه.

إجرائيا. بعبارة أخرى، إن القلب الذي يحدث في هذا المكون التركيبي من المستوى الأول، هو الذي يجعل العلاقات التي تجمع بين الثنائيات تشتغل باعتبارها عمليات[1].

ولعل ما يهم من كل هذا، هو أن القلب الذي يحدث داخل المستوى التركيبي من البنية العميقة، يقتضي عملية قلب جديدة لا تتم إلا بدخول ذات الخطاب التي تقوم بتحريك القيم الكونية المجردة، وتصبها في التجربة الزمكانية لتأخذ طابعا مشخصا ومدركا عن طريق الانتقال من الحد الأول في المربع السيميائي إلى الحد الثاني عبر النفي والإثبات. وهذه عملية يسميها غريماس "التسريد"، ويعني بها الدور الأساس الذي تلعبه الذات/الشخصية في إضفاء طابع الدينامية على قيم النص[2].

أما عملية التحويل الثانية التي تتم في المكون التركيبي من المستوى الثاني في البنية العميقة الذي يرصد التحويل من النظام المنطقي إلى نظام التركيب، هي التي تسمح "بالحديث عن النموذج العاملي باعتباره بؤرة تختصر وتكثف مجموعة الأدوار القابلة للتحقق انطلاقا من كون دلالي مجرد" ويتشكل المكون الدلالي، في هذا المستوى الثاني من البنية العميقة، من عملية قلب تجرى على الحدود المجردة، أي مجموعة من المعاني (السمات النووية) المشكلة للحد الدلالي المجرد التي تدخل في علاقات مع السمات السياقية لتعطينا ما يسمى الأثر المعنوي. أمّا فيما يخصّ البنية السطحية فقد تحدث غريماس عما سماه المستوى التركيبي الخطابي، ويقصد به ما نقرأه مكتوبا بعد أن يتم تزمين وتفضية القيم المجردة، وتوزيع الأدوار العاملية على الشخصيات[3]وهنا نلفيه يتحدث عن العامل الذي ينفجر في عدد لا نهائي من الممثلين، وقدرته على أداء عدة أدوار عاملية، يقول: "إذا كان العامل يُجسده العديد من الممثلين، فإن ممثلا واحدا قادر على تجسيد سلسلة من الأدوار العاملية"[4]

أمّا هامون فينطلق من حيث انتهى غريماس، ويرى أن الشخصية، إضافة إلى كونها وليدة مستوى عميق، لا يمكن الإمساك بمدلولاتها وملء بطاقتها إلا من خلال وجود عناصر مهمة تسهم في بنائها، وهي القراءة والسنن الثقافي. إن الشخصية في نظر هامون تشبه العلامة اللسانية. "إنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد" وعليه فإننا نجده يقسّم الشخصية إلى ثلاثة أنواع[5]:

---

[1] -المرجع نفسه.

[2] – حسين أوعسري: سيميائية الشخصيات الروائية، مقال منشور في مجلة عود الند، السنة8، العدد94، أفريل2014، https://www.oudnad.net/spip.php?article1066

[3] – المرجع نفسه.

[4] – المرجع نفسه.

[5] – المرجع نفسه.

أولا– شخصيات مرجعية: تحيل على عالم خارجي محقق ماديا ومعروف تاريخيا. وتنقسم هذه المرجعيات بدورها إلى ثلاث مرجعيات: مرجعية مباشرة، تحشر فيها الشخصيات التاريخية المعروفة (هتلر، ستالين...)، وغالبا ما تكون ثانوية، ومرجعية شبه مباشرة مثل الشخصيات الأسطورية (تموز، سندباد...)، وأخيرا مرجعية غير مباشرة، ويتعلق الأمر بشخصيات تتحدد من خلال مهنها (أستاذ، طالب...).

ثانيا– شخصيات إشارية: تصل المؤلف بالسرد، وغالبا ما تأخذ صوت المؤلف الذي يرتدي قناع السارد.

ثالثا– شخصيات استذكارية: تعمل على تنظيم النص السردي عبر تقنيتي الاسترجاع والاستدعاء، حيث يحيل العمل الأدبي من خلالها بنفسه على نفسه.

خامسا– الفضاء الروائي (الزماني والمكاني):

لا يوجد الفضاء الروائي إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح. أي لا يوجد إلاّ من خلال ذلك التركيب الخطي الذي تخلقه الكلمات المطبوعة، فيتشكل كموضوع للفكر ندركه من خلال ربطه بغيره من عناصر الخطاب الروائي ربطا يجعل منه نسيجا متشابكا، محكم التلاحم والتماسك، شديد الاتساق والترابط، مما يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية والزمنية للحكاية، وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخيلية التي تستطيع اللغة التعبير عنها وليس هناك أي مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، وهذا الارتباط هو الذي يعطي الرواية تماسكها[1].

إنّ الفضاء الروائي مجموعة من العلاقات بين الأماكن والزمن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، ويرى الكثير من الدارسين رغم تسليمهم بوجود فضاء نصّي كالبياضات والجداول والهوامش، فإنّ التركيز يجب أن يكون على دراسة الفضاء الروائي وهو المظهر التخيلي أو الحكائي، ويقصدون المكان والزمان الذي تجري فيهما أحداث القصة أو الرواية، وحجتهم في ذلك بأنّ دراسة الفضاء النصي والطباعي يجعلان من الدراس واضع جداول وخرائط طبوغرافية، وهذا عمل ينقل الخطية اللفظية للخطاب النقدي إلى اللغة الجدولية للخريطة الطبوغرافية، فالرواية قائمة أساسا على المحاكاة، وهذا لابد له من حدث، وهذا الأخير يتطلب بالضرورة زمانا ومكانا[2].

---

[1] – عبد الله توام: دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية، رواية الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" لعبد الرحمن منيف أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 1437هـ/2016، ص21-22.

[2] – المرجع نفسه، ص22.

إنّ الفضاء الروائي ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة، لأنّه يعاش على مستويات عديدة منها: الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، (وذلك) من خلال اللغة التي يستعملها الروائي لتحديد المكان والزمان، (إضافة إلى كل من) الشخصيات الأخرى التي تحتويها أحداث الرواية، والقارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظره[1].

1- سيميائية المكان: يعدّ المكان عنصرا حكائيا له دلالته الواقعية والرمزية التي ينهض بها داخل السرد، ولا يمكن الدخول إلى عالم الرواية، لمعرفة أحداثها ووقائعها ودلالاتها إلاّ انطلاقا منه، إذ يمثل الأرضية لتحرك الشخصيات، فالمكان هو عنصر حقيقي فرض وجوده في عالم السرد، أمّا فاعلية هذا الإجراء فهي مرهونة بالعمل الإبداعي وعلاقته بالعناصر البيانية للنص[2].

2- سيميائية الزمان: كانت البنيوية تنظر إلى عنصر الزمن باعتباره من المكونات الأساسية للشكل الروائي والفاعلة في تركيبه، وتطورت أشكال التعامل مع عنصر الزمن مع السيميائيات، فالزمن في المحكي الروائي لا يوجد إلا وظيفيا، شأنه في ذلك شأن أي عنصر من العناصر المكونة للسرد، وكآلية إجرائية يجب التطرق إليها في النظام السيميائي، فالمحكي الروائي لا يعرف إلا الزمن الدلالي أمّا الزمن الحقيقي فما هو إلاّ وهم مرجعي وواقعي، وهذا مايدّل عليه تعليق فلاديمير بروب[3].

خاتمة:

لقد حاولت هذه الدراسة الوقوف على أهمّ جوانب التحليل السيميائي للخطاب السردي الروائي، باعتبار أنّ الرواية هي عبارة عن مجموعة من العناصر المتداخلة التي تشكل عملا إبداعيا من مثل الشخصيات واللغة والفضاء الروائي وغيرها، إضافة إلى ما أطلق عليه اللغة الصامتة المتمثلة في الغلاف الخارجي للرواية ذلك أن الغلاف هو أوّل عتبة نصية يقف عندها القارئ، ويحاول الولوج من خلالها إلى ماهو مكتوب ومايريد الكاتب قوله.

ينتقل بعدها القارئ إلى عنصر مهم وجذّاب يأتي كمفتاح للدخول إلى عالم النص وهو العنوان، وقد حظي باهتمامات الباحثين والنقاد، نظرا لما يحميه من قيمة فنية ولغوية تيسر للقارئ فهم غموض النص وإبهاماته.

---

[1] – عبد الله توام: دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية، رواية الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" لعبد الرحمن منيف أنموذجا، ص23. بتصرف

[2] – المرجع نفسه، ص30.

[3] – المرجع نفسه، ص31.

تم التطرّق كذلك إلى مستويات اللغة، ذلك أن الدرس السيميائي اهتم باللغة باعتبارها مجموعة من العلامات التي تشكل نظاما، والرواية كنظام تقوم على اللغة في سرد الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، وكذلك لدورها المهم في عرض الفضاء الروائي.

يعدّ المنهج السيميائي أو المقاربة السيميائية أحد أهم المناهج النقدية لتحليل الخطاب السردي الروائي، ذلك أنها تقوم على جميع عناصر السرد بالتحليل والتأويل.

المصادر والمراجع:

- **الكتب:**

1- جميل حمداوي: **سيميوطيقا العنوان**، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور تطوان/المملكة المغربية، ط2، 2020.

2- خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان**، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، ط1، 2007.

3- عبد الحق بلعابد: **عتبات** (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 1429هـ، 2008م.

4- محمد مفتاح: **دينامية النص**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

- **المقالات:**

1- جميل حمداوي: **اللغة في الخطاب الروائي العربي**"، مقال منشور في مجلة دنيا الوطن، 27-11-2006، https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/64575.html

2- حسين أوعسري: "**سيمائية الشخصيات الروائية**"، مقال منشور في مجلة عود الند، السنة8، العدد94، أفريل2014، https://www.oudnad.net/spip.php?article1066

3- رياض كامل: "**مستويات اللغة الروائية في رواية "عين خفشة**"، مقال منشور في مجلة الاتحاد، 2019/06/14، https://alittihad44.com/mulhaq

4- سي أحمد محمود: "**اللغة وخصوصياتها في الرواية**"، مقال منشور في مجلة الأكاديمية للدراسات الإجتماعية والإنسانية ب/ قسم الآداب واللغات العدد 19 - جانفي 2018.

5-مليكة سعدي: "**تحليل سيميائي للمسار السردي في راوية التبر لإبراهيم الكوني**"، مجلة عود الند، العدد 48، جوان 2010. https://www.oudnad.net/spip.php?article3159

- **أطروحات دكتوراه:**

1- عبد الله توام: دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية، رواية الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" لعبد الرحمن منيف أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 1437هـ/2016

الخطاب السردي وإشكالية الروائيّ والتاريخيّ

في رواية (عواصف جزيرة الطيور: المطر والجراد) لجيلالي خلاص

د. سميحة البوزايدي

الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية بكلية الآداب– جامعة الجوف

الملخص:

يشـــترك مصـــطلحا (الروائيّ) و(التاريخيّ) في طابعهما الإشـــكاليّ؛ ما جعلهما موضـــوعين مهمين في الدراسات النقدية، ومثارًا للجدل؛ لتعدّد المقاربات المفهومية لكليهما ولطبيعة العلاقة القائمة بينهما.

وكما كانت الرواية الجنس الأدبي المنفتح على آفاق من المقاربة المفهومية التي لا تحدّ، فإن التاريخ كان منفتحًا بدوره على أكثر من أفق تحديدٍ وتأويل. فالرواية متعددة متنوعة، وهي الجنس المتميز بديناميته، المختص بملازمة التجريب له، كما أن التاريخ هو وقائع وأحداث منها ما يتصـــل بالذات وزمانها ومكانها، ومنها ما يتصـــل بالآخر، ومنها ما يتصل بالواقع في مساراته المختلفة.

ويســـتدعي الروائي التاريخ بوصـــفه رافدًا ثرًا لعوالم متخيله الســـرديّ، ومنوّعًا لمتنه الحكائي ولخطابه ولغته؛ اســـتنادًا للتعالق بين الروائيّ والتاريخيّ؛ ولأن الرواية نصّ جامع تمتزج فيه الأجناس الأدبية والنصـــوص المتنوعة، وإذا كانت الرواية وفق تصور "باختين" الجنس الحواري الآكل للأجناس كلها، ولأن التاريخ فن إخبار قاص للأحداث، كاشـف لحقيقة الوقائع وباحث في أسبابها وعللها، فهل يعدّ لجوء الروائي إلى التاريخ نوعًا من نزعة العربيّ إلى حل هذه الإشـــكالية القائمة بين الروائيّ والتاريخيّ، أم رغبة منه في التخلص من الماضـــي باســـتعادة التاريخ؟ هل هو تشبث بالهوية الماضوية أم رغبة في التخلص منها، أم إعادة كشفها وتشكيلها من جديد وفق رؤية الحاضر وفضح ما أنتجه التاريخ؟ وهل التسلح بتوظيف شخصيات تاريخية داخل الرواية والاستعانة بالأمكنة والتواريخ والأحداث يصبغها بطابع واقعيّ ويكسبها بعدًا مرجعيًا، أم أن كتابة الرواية للتاريخ لا تغير من حقيقتها التخييلية.

وما دور الخطاب السرديّ في كل هذه التشابكات؟

تتخذ الباحثة من رواية (عواصـــف جزيرة الطيور: المطر والجراد) للروائي الجزائري (جيلالي خلاص) نموذجًا لتناول هذه الإشـكاليات، بوصـفها رواية اسـتخدمت التاريخ ووظفته في تشـكيل عالمها الروائيّ في إطار تعددية الخطاب السردي ما بين (التاريخيّ) و(الروائيّ).

Abstract:

Narrative discourse and the novelist and historical problem in the novel (Storms of Bird Island: Rain and Locusts) by Jilali Khalas

In this research، we seek to clarify the presence of history as a literary given and an artistic discourse، an expression of a rich creative novel experience for the novelist "Jilali Khalas"، in which the novel is based on a number of implications that simulate the issues of Algerian society in particular and the problems of the era in general. In addition to contemplating awareness of fictional writing and its role in reshaping reality in the light of the duality of history-reality.

The novelist invokes history as a rich tributary to the realms of his narrative imagination ; A variety of his narrative text as well as his discourse and language، based on the relationship between the novelist and the historical in the novelist's practice. To address this intervention، we have relied on the descriptive، analytical، inductive historical method. The research was divided into an introduction، six elements، and a conclusion. id and address extension; This element constituted an occasion to study the novelist and the historical and the dimensions of the convergence of the times between them، ranging between accuracy and ambiguity. We also stopped at another station that dealt with characters، history، and mirrors symmetrical through two types of male and female characters. As for the fourth element، we dealt with the issue of (events) and how they are held hostage by the act of memory and the act of remembrance through the title of those events/history. As for the fifth element، it is concerned with the discourse of the novel، as the discourse of history and the convergence of signs. Then we came to a final element in which we dealt with the meaning of the novelist and the historical relationship and its impact on occupying the spaces of the narrative text.

We wanted our aim from all this to conclude that the historical discourse represents an important tributary that contributes to the expression of the Algerian novelist experience، especially in a charged political climate; This leads us to re-understand the past in the context of the present. We also wanted in this research to address some of the intellectual and literary issues and problems and their

manifestations related to a particular political and historical period that had repercussions in the current reality. Emphasizing that there is a relationship between history and the novel، and that the fictional text has the ability to act on history and reproduce it in the light of the perspective of its narrator and then its writer.

تمهيد:

يشترك مصطلحا "الروائي" و"التاريخي" في طابعهما الإشكالي، مما جعلهما موضوعين مهمين في الدراسات النقدية ومدارًا للجدل؛ وذلك لتعدّد المقاربات المفهوميّة لكليهما، ولطبيعة العلاقة القائمة بينهما.

وكما كانت الرواية الجنس الأدبي المنفتح على آفاق من المقاربة المفهوميّة التي لا تحدّ، فإنَّ التاريخ كان منفتحًا بدوره على أكثر من أفق تحديدٍ وتأويل. فالرواية متعدّدة متنوّعة، وهي الجنس المتميّز بديناميته، خاصّة بملازمة التجريب له، كما أنّ التاريخ وقائع وأحداث منها ما يتّصل بالذات وزمانها ومكانها، ومنها ما يتّصل بالآخر، ومنها ما يتّصل بالواقع في مساراته المختلفة، وبما يتخلّلها من تحوّلات كما في خياراته التي تتميز بالمرجعيات الدالّة على مواقف أصحابها، وتعكس إشكاليات الراهن المستجدّة، وأخيرًا منها ما يتّصل بالمتخيّل السردي في تعدّد مسالكه ودروبه؛ ففعل التاريخ لا يخلو من تخييل حتّى وإن كان سنده مرجعيًا/ واقعيًا.

فالروائي يستدعي التاريخ بوصفه رافدًا ثرًا لعوالم متخيّله السرديّ ومنوّعًا لمتنه الحكائي كما لخطابه ولغته، استنادًا للتعالق بين الروائي والتاريخي في الممارسة الروائية، ذلك أنّه " أبلغ مجال لاستكشاف الوجود شاعريًّا. فقطب الرحى في الرواية هو دفع الظروف التاريخيّة إلى خلق وضع وجودي جديد لشخوصها؛ يمكّن من فهم التاريخ في حدّ ذاته، وتحليله بوصفه وضعًا إنسانيًا ذا مدلول وجودي"[1]

واستنادا إلى هذا المفهوم فإنه يمكن القول إنّ التعامل مع الرواية بوصفها جنسًا أدبيًّا إشكاليًّا وفضاء قادرًا على امتصاص غيره من الأجناس؛ لانفتاحه ورحابته، قد أكسبها أهميّة وقدرة على استيعاب النصوص التاريخية وإعادة إنتاجها، بفرض أنَّ الرواية نصّ جامع تمتزج فيه الأجناس الأدبية والفنون المختلفة والنّصوص المتنوّعة. وهذا

[1]- القاضي(محمد): الرواية والتاريخ: دراسات في التخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر- سلسلة مقام مقال، تونس ط1، 2008.

يدعّم ما ذكره ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) عن الرواية بأنّها جنس حواري آكل للأجناس كلّها؛ بمعنى أنّها "التنوّع الاجتماعي للغات وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوّعًا منظمًا أدبيًا. أي: إنّ الرواية تستند إلى تعددّ الملفوظات الحوارية والتناصية."[1]، وإذا هي عند غيره جنس لا قانون له[2].

ونتبيّن صعوبة تحديد مصطلح الرواية Novel وضبطه في منظومة مفهوميّة واضحة مثلما هو شأن التاريخ History، الذي " ظل عرضة لضروب من الفهم والتأويل مختلفة، بل ومتضاربة في أحيان كثيرة."[3]، حيث تطلق "لفظة تاريخ تارة على الماضي البشري ذاته، وتارة على الجهد المبذول لمعرفة الماضي ورواية أخباره، أو العلم المعني بهذا الموضوع، فنحن نرى هذا اللبس في اللغات الأجنبية الحية:"Histoire" الفرنسية و"History" الإنكليزية و"Geschichte" الألمانية تستعمل للمعنيين على السواء، إذ يراد لكلّ منها حوادث الماضي وأحيانًا أخبار هذه الحوادث أو العلم الذي يحققها"[4].

ويتضح وفقًا لهذا المنظور، استعصاء كل من المصطلحين (الروائي والتاريخي) على التحديد الجامع المانع، ولعلّ هذه الصعوبة المفهومية تؤكّدها عديد من الأسئلة التي طرحها أصحابها – وإن جاءت بصفة إنكاريّة أحيانًا– في بعض الأبحاث والدراسات، وهي دليل قاطع على الأزمة المفهوميّة المطروحة، خاصّة إذا ما تبيّن لنا أنّ لمصطلح التاريخ تعريفًا ظاهرًا وآخر خفيًّا. وهو ما صرّح به "ابن خلدون" في قوله: " فن التاريخ من الفنون التي تتداولها الأمم والأجيال... إذ هو في ظاهره لا يزيد على إخبار عن الأيام والدول والسوابق من القرون الأول، تنمو فيها الأقوال، وتضرب فيها الأمثال، وتطرف بها الأندية إذا غصّها الاحتفال... وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبادئها

---

[1] – باختين (ميخائيل): الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987، ص11.

[2]– Raimond (Michel):Le roman، Armand Collin ،Paris، 1996، p19.

3 – القاضي (محمد): الرواية والتاريخ: دراسات في التخييل المرجعي،.....المرجع نفسه، ص65.

[4]– يزبك (قاسم): التاريخ ومنهج البحث التاريخي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1990، ص 7.

دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير بأن يعدّ في علومها وخليق"[1].

فالتاريخ فنّ إخبار قاص للأحداث، كاشف لحقيقة الوقائع وباحث في أسبابها وعللها، وهذه المزاوجة الطريفة بين الظاهر والباطن، أي: بين الإخبار والتمحيص تكسب مصطلح التاريخ أهميّة مزدوجة، من حيث تعدّد المفاهيم والوظائف، وأيضا الدلالات، المنفتحة على آفاق من التأويل. وهكذا يتأكّد لنا وجود علاقة بين الرواية والتاريخ، حيث إنّ كليهما يعدّ خطابًا سرديًّا أيديولوجيًا يضطلع بوظيفة. فالأوّل يسعى إلى تمثيل عالمه المتخيّل وفق رؤيته الخاصة، أمّا الثاني فيحاول أن يقدّم أحداثًا ووقائع ماضية لتساعد في فهم الحاضر. ولهذا السبب وغيره نفهم علّة أن "العرب أمّة فريدة في نوعيّة العلاقة الإشكاليّة التي تربطها بالتاريخ"[2].

فهل يعدّ لجوء الروائي إلى التاريخ نوعًا من نزعة العربيّ إلى تحقيق هذه الجدليّة بين الروائي والتاريخي، أم رغبة منه في التخلّص من رحم الماضي عن طريق استعادة التاريخ؟ ولم هذه الرغبة في إحياء هذا الكيان الذي بداخلنا؟ هل هو تشبث بالهويّة الماضويّة أم رغبة في التخلّص منها، أم كشفها وإعادة تشكيلها من جديد وفق رؤية الحاضر أم فضح ما أنتجه التاريخ؟ هل التسلّح بشخصيات تاريخية داخل الرواية والاستنجاد بالأمكنة والتواريخ والأحداث يصبغها بطابع واقعي ويكسبها بعدًا مرجعيًّا، أم أنّ كتابتها(الرواية) للتاريخ لا يغيّر من حقيقتها التخييليّة؟ فمثل هذه الأسئلة وغيرها نرجو أن تكون رواية الكاتب الجزائري "جيلالي خلاّص" المعنونة بـ"**عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)**"[3] قد تطرّقت إليها بوصفها إحدى الروايات التي استخدمت التاريخ ووظفته في تشكيل عالمها الروائي.

---

[1]- ابن خلدون (عبد الرحمان): موسوعة العلامة ابن خلدون، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة- لبنان، المجلد 1، 1999، ص2.

[2]-عيد (عبد الرزاق) وباروت(محمد جمال): الرواية والتاريخ دراسة في مدارات الشرق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 1991، ص5.

[3]- خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور(المطر والجراد)، منشورات مارينور، ط1، 1998.

١. تاريخ الأمكنة وأمكنة التاريخ، دليل هويّة وعنوان امتداد:

تعدّدت الأمكنة في رواية "**عواصف جزيرة الطيور**" وتنوّعت لتتكثّف وظائفها المرجعيّة والجماليّة والدلاليّة. وهي أمكنة تحتكم إلى عدد من التقاطبات، يمكن تجسيدها كالتالي:

1-1 المكان وجدلية الخارج والداخل:

عمد الروائي "جيلالي خلاّص""[1] إلى ذكر الفضاءات الخارجيّة بصفة عرضية؛ نظرًا لعلاقتها السطحيّة بتواتر الأحداث داخل الرواية، ونذكر منها على سبيل المثال: (مراكش- باريس- دمشق- بغداد- شمال إفريقيا)، ومثل هذه الأماكن وغيرها تمّ اللجوء إليها لذكر حدث معيّن وقع في فترة ومكان مخصصين، ثمّ تطرّق بعدها الكاتب إلى معالجة الحدث الأساس، الذي من أجله كتبت الرواية. وبهذا تعدّ الأماكن الخارجيّة أماكن تأثيثيّة بالأساس، غايتها إثراء الفضاء الروائي فكريًّا وجماليًّا.

وفي المقابل تتعدد الأماكن الداخليّة مثل: (المدية) عاصمة التنري و(رأس الكبش) تلك "الجزيرة الأولى المرتفعة في عرض ميناء المدينة "البيضاء"[2]، و(الدهريبة - وحيّ الجبل الشعبي- وقبرية سيدي فرج- والأستانة) وغيرها من الأماكن الموجودة داخل فضاء البيضاء الجزيرة العاصمة، وهي أماكن لها صداها في الذاكرة الشعبيّة وفي الواقع، نظرًا لما شهدته من أحداث ووقائع تاريخيّة ومعارك دمويّة ناضل أبناؤها البررة وضحوا بحياتهم من أجلها. فكلّ مكان من الأماكن المذكورة له من الدلالات التاريخيّة والذاتيّة الكثير، ممّا جعل الدفاع عنها ضدّ مطامع المستعمر قضيّة مقدّسة. وبفرض أنّ كل مكان حامل للذكريات وشاهد للصراعات؛ فقد جعل منها الروائي فضاءات تنبض بالحياة نظرًا لما تختزنه من وقائع أليمة وصور للحروب والنضالات تدفنها في أعماقها وبين تفاصيلها، ولعلّ هذا ما أسهم في صمودها عبر التاريخ.

---

[1]- جيلالي خلاّص: روائي جزائري من مواليد 1952م، له عدد من المجموعات القصصية والروايات، وكتب للأطفال، منها: «رائحة الكلب»، «زهور الأزمنة المتوحّشة»، «حمائم الشّفق»، و«نهاية المطاف بيديك»، «قرّة العين».تُرجمت بعض أعماله إلى لغات أجنبية(فرنسية، إيطالية، ألمانية وروسي).

[2] - خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور(المطر والجراد)، ص25.

وبين الخارج والداخل هناك نقطة تقاطع، بل التقاء تسمح بالعبور من ضفة إلى أخرى تسمّى بأماكن العبور، وهي عبارة عن بوّابات تساعد على المرور من خارج البيضاء إلى داخلها، مثل: باب عزون، الذي توجد فيه الأسواق: كالأسواق الصناعيّة، وهو الباب الذي لم يكن "في تلك الأزمنة... بابًا كالأبواب العاديّة. كان مبنيًّا على مدخل جسر يعبر واديًا صغيرًا. كان الباب الأكثر كثافة في العبور "بالبيضاء"، ومن هنا كانت تنطلق الطرق الرئيسة المؤدية إلى داخل عاصمة جزيرة الطيور."[1] والباب الجديد- وباب الوادي- وباب البحر- والباب الشرقي- والباب الغربي. فمثل هذه الأبواب تمثّل عتبات عبور من الفضاء الخاصّ إلى الفضاءات العامة، ومنها إلى الفضاء النصّي/ الروائي.

1-2 المكان وجدلية العام والخاص:

تظلّ الحاجة الحكائية إلى التنويع الفضائي أمرًا ضروريًا لعديد من الأحداث، التي تقوم بها الشخصيات الروائية، فتعطي الأمكنة ملامح خاصّة بها وسمات تميّزها، ويبدو أنّ توظيف الفضاءات العامة والخاصّة لها مدلولاتها داخل العمل الأدبي. ورغم أنّ محاولة تحديد مفهوم لفظة العام والخاصّ من المسائل المعقّدة نظرًا لتداخل عدّة مقومات من شأنها أن تكسب المصطلح مفاهيم وأبعادًا مغايرة ومختلفة، فإنّ ذلك لا يحجب أهمّيتها وقيمتها الجغرافية وأيضا الدلالية بوصفها أمكنة تختلف درجة عموميتها عن خصوصيتها، هذا إلى جانب العلاقة الرابطة بين الذات والمكان والقائمة أساسًا على الإحساس بهذا الكيان الموجود داخل الذات المحاطة به والمدركة له.

ولا شك أن المقهى مكان يتواتر حضوره داخل الروايات حتى أنه لا يكاد يخلو منه أي عمل روائي فهو يشكّل "واقعًا اجتماعيًا يعيشه الأبطال، ومسرحًا تدور في عمقه أحداث لا يستغني عنها النصّ الروائي في إنتاج دلالاته، ومكانًا صالحًا لإقامة شكل من أشكال العلاقة الاجتماعية."[2] وهو أيضا فضاء لاغتياب العالم في شتى

[1] - خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)، ص23.

[2]- الشافعي (شريف): نجيب محفوظ، المكان الشعبي في رواياته بين الواقع والإبداع، تقديم محمد سلماوي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط1، ذو القعدة 1427 هـ- ديسمبر 2006 م، ص45.

صوره ومجالاته، فالمقهى مكان له استراتيجيته الخاصة وعالمه المميّز، نظرا لما يتيحه من ثرثرة في جميع الميادين، وخاصة منها السياسيّة، والدليل ما أعلنه الراوي قائلاً: "سمعت(وأنا أرشف قهوتي في مقاهي المعتاد بالحي العتيق للبيضاء)، النّاس يتهامسون وسرعان ما تأكدت شكوكي، لاسيما حين دنا مني ذلك الرجل الغريب وأسرّ إلي أنّ بين الجثث التي لفظها البحر، تعرّف الشهود الأوائل على جثتيّ الكاتب منصور والمؤرخ قادر اللذين يتمتعان بشهرة كبيرة في الأوساط الشعبية بجزيرة الطيور"[1]، وبهذا الشكل، فإن المقهى يعدّ بمثابة "محرر التوترات اليوميّة، الناجمة عن أزمة الواقع السياسي والاجتماعي"[2].

وتقوم إلى جانب هذا الفضاء فضاءات أخرى ثانويّة مثل: مسجد حاج حسن ميزموتو، وكذلك المستشفى وشواطئ البيضاء والشارع وسيدي فرج وميناء المرسى الكبير وسهل قربى، وغيرها من فضاءات الانتقال والعبور. ورغم علمنا أن حضور المكان العام يفرض وجوبًا حضور نظيره الخاصّ، فإنّ هذا الغياب سببه انشغال الروائي بالأوضاع السائدة في "البيضاء"، وهي أوضاع يحكمها التأزم من جهة، ويسمها التوتر من جهة أخرى، وهو ما عسّر العثور على مكان خاصّ.

1-3 – المكان وجدلية الانغلاق والانفتاح:

تعالج معظم الروايات المغاربية بصفة عامّة عدّة أشكال من الفضاءات تقوم على مختلف الجدليات، كأن تتخذ من أماكن الانغلاق والانفتاح مسرحًا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، ونماذج تساعد على معرفة جوانب من حياتهم الفكرية والنفسية والاجتماعية وغيرها، إضافة إلى ما يمكن أن تنهض به أماكن الانغلاق عادة من إحساس بالضيق والانطواء والحزن، في حين تبعث أماكن الانفتاح على الحرية ومختلف أشكال الاستقرار النفسي. ويمثّل السجن، بوصفه المكان المغلق والمفارق للعالم الخارجي ولعالم الحريّة، مادة أساسيّة لكتّاب الرواية. فقد أسهم تواتره في العديد من الأبحاث والدراسات، في تقديم صورة تتخذ من السجن مكانًا روائيًا له قوانينه الخاصة، حيث يشهد فيه النزيل أو السجين انتقالاً جبريّا يسوده الاستبداد والقهر والاستلاب، وغيرها من أشكال التعذيب المفروضة على السجين وعلى سلوكه وأفكاره.

---

[1] – خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)،...المصدر نفسه، صص47 و48.

[2]– بن جمعة (بوشوشة): اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، 1999، ص231.

فالسجين ذات لا تنفكّ تشعر بمرارة هذا الحصار، أين يردّد الراوي قائلاً: "سجين أنا إذًا."[1]. وقد تواترت مثل هذه العبارة في مسار الرواية لتمثّل نوعًا من اللازمة، ويضيف في موقع آخر: "كل هذا يأسرني عصفورًا ضعيفًا أقفل عليه فخّ غادر فكيه فأرتاع أوّل الأمر، ثمّ داهمه رعب لا محدود فيأس قاتل."[2] ورغم هذا العجز الجسدي الذي يعاني منه السجين لاختراق أسوار السجن، فإنّه يظلّ للأمل أفق في ذاته يتشبّث به، كأن يقول: "رغم أنني قد أودعت السجن وكبّلت مثل تلك الطيور إلاّ أنني مازلت آمل في الحياة، إذ ما فتئت تلك الأصوات الخفيّة تدق حدسي رافعة معنوياتي"[3].

ولكن إلى متى يمكن لهذه الأصوات الخفيّة أن تدوم، وفضاء الزنزانة يمثّل عبئًا إضافيًا يشلّ من حركة النزيل ويضطره للبقاء في مكان محدد، فتزداد بذلك معاناة السجين في عالم يصبح فيه الجلاّد هو السيّد ويتحوّل فيه الفضاء إلى مسرح درامي يكبّل فيه السجين ويضطهد. فالسجن يظلّ أبدا فضاءً تتلاقى فيه كلّ الصفات السلبيّة الموظّفة لتعذيب النزيل، ولعلّ في وصف الراوي لهذا المكان تأكيدًا لذلك، حيث يقول: "جدران الزنزانة التي "تنز" قطرات رطوبة معتمة لا تجيب إلاّ بصمتها الإسمنتي المبرّد لأوصالي. زنزانتي النتنة. ها هو المفتاح المصلصل يدور في قفل الباب "الغولي" فيفتحه عسكري مديد القامة قاسي التقاسيم يحدجني بنظراته. جذبني من يدي فكاد يلقيني في الدهليز اللامتناهي فتتهرس عظامي فتات زجاج هشّ ارتطم بالأرضية المبلطة بالأسمنت القاتم أمامه، دفعني فركضت قدر ما استطاعت ركبتاي المتخاذلتان من الإرهاق والجوع والأرق واليأس"[4].

فهذه الصورة المعبّرة عن ضيق المكان والإحساس بالمرارة ولّدت داخل الراوي طاقة تحثّه على كتابة مأساة التجربة التي يعيشها داخل الزنزانة، أين يتحوّل الفضاء المعتّم رغم قساوته إلى مصدر للفعل. ولهذا يظلّ فعل الكتابة

---

[1] – خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور....، ص46.

[2] – المصدر نفسه، ص51.

[3] – المصدر نفسه، ص44.

[4] – خلاّص(جيلالي): عواصف جزيرة الطيور...، المصدر نفسه، ص69و70و71.

بالنسبة للذات، "المقاومة الوحيدة التي يستمد منه الكينونة."[1] فتغدو الكتابة بذلك نافذة لا تطل على العالم الخارجي فحسب؛ بل تنفتح على مكامن النفس، وما تتعرّض له من تنكيل، وما تعيشه من وحدة، يقول الراوي: "في السجن أنا. ولا رفيق لي إلاّ المصباح الكابي المضيء ليل نهار...ولا أنيس لي إلاّ قلم الرصاص الذي تركوه لي. فرحت أسجّل به ما يدور بخلدي على جدران الزنزانة الملساء"[2].

ونجد في مقابل الأمكنة المنغلقة تلك المنفتحة الباعثة على الاطمئنان، فهنا القرية موطن الراوي وهي مكان طبيعي حيث يتجسّد الأمن والفرح، يصفها قائلاً: "القرية الهادئة المعلقة فوق رأس الرابية. متعة أن تسير خاطفًا قدميك في هذا السراط المتشعبن عبر الأعشاب المزهرة بالأبيض والأصفر والأحمر. حيث أشعر بحرارتها (أشعة شمس الضحى الدافئة) تنزل على كتفي تيارًا كهربائيًا لذيذ الوقع. الضحك ضرب من المقاومة في تقاليدنا"[3].

وهنا تكمن المفارقة العجيبة بين حياة السجن ومعاناته، وبين عالم القرية بأجوائها ومناظرها الساحرة، ولهذا كانت القرية في نظر الراوي تمثّل الفضاء الحميمي الباعث على الشعور بالاطمئنان، هذا الإحساس المشابه لعطف الأم حين تحضن ابنها، ولهفتها وهي تترقب قدومه بين "الزرب". ومن خلال هذه الصورة تتأكّد لنا حقيقة أنّ المأساة داخل السجن حين تبلغ ذروتها ينبثق منها الأمل، ويولد من رحمها الشعور بقدرة التغلّب على المصاعب، وربّما استحضار عالم القرية كان أحد دوافع الراوي /السجين للشعور بالأمان وسط هذه العتمة.

وإذا ما تأملنا هذه التقاطبات المكانيّة وجدنا أنّ الأمكنة متعددة والفضاء واحد. ولعلّ الفضاء الرئيسي الجامع لكل الأمكنة الوارد ذكرها هو "جزيرة الطيور". فضاء تتداخل فيه الحدود بين الحقيقة والخيال، فتوهم القارئ حينًا بواقعيته وحينًا آخر بمتخيّله، نظرا لعدم وجود جزيرة تحمل هذا الاسم. ولكن سرعان ما يكشف الكاتب لقارئه

[1]- بن جمعة (بوشوشة): اتجاهات الرواية في المغرب العربي،... المرجع نفسه، ص190.

[2]- خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور(المطر والجراد)،... المصدر نفسه، ص50.

[3]- المصدر نفسه، صص78و79.

المفترض هوّية هذه الجزيرة، من خلال استخدامه صيغة "البيضاء" الدالّة على الجزائر وطنًا وموطن انتماء أرضًا وناسًا، تاريخًا وحضارة، ضاربين في العراقة منذ أقدم العصور إلى الأزمان الحديثة. وبهذا الشكل نعتقد أنّ الروائي أزال اللبس من خلال ما لمسناه في (عتبة العنوان)، حيث يقول: "جزيرة الطيور" أو "البيضاء" "كما تكنى لبياض بيوتها المطليّة بالجير الحلبي"[1].

إنها تسميات مختلفة لمسمّى واحد هو: (الجزائر)، ولكن ما يعنينا من هذه الأماكن ليست تسمياتها المتعدّدة ولا كثرتها وتنوّعها، بل قيمتها التاريخيّة، فالمكان مكتنز تاريخيًّا وشاهد على أحداث ووقائع جدّت فيه، وهو حامل لذاكرة فردية وجماعيّة، ولا ننسى أنّ الذاكرة ذاكرات وذكريات. وما استدعاء الروائي لمثل هذه الأمكنة إلا دليل على أهمّيتها في ذاتها وفي ذاته كاتبًا كما في ذوات أبناء جيله. فالجزيرة – هذا الفضاء الذي شهد من التحوّلات والأزمات الكثير ومن التقلبات والصراعات والحروب أكثر– كان يشهد له التاريخ بقدرته على الصمود والتّحدي، وهنا يقترن الفضاء بالشخوص في حلقة واحدة هي حلقة الصمود عبر التاريخ، ومثل هذا الصمود جسّده فضاء مدينة الجزائر المصرّح عنه شاعر البيضاء الشيخ عبد القادر في بعض أبياته:

"وإنّي على الجزائر يا ناس حزين"[2].

ثمّ يضيف: "اتخذت الجزاير أو في مجالها زال الكلام عنها يا مسلمين"[3].

إنّها الجزائر الفضاء/ الرمز الفاقد لهدوئه، وعاء الأحداث ومدار الصراعات بين أهل الجزيرة والغزاة، فضاء ألهم المؤرخين فكتبوا عنه الكثير لأنّه رمز الاضطهاد والمعاناة بشتى أشكالها، وشاهد أيضًا على صور التوتر والدمار والعدوان سواء أكان أثناء المعركة أم في داخل المعتقل.

---

[1]– خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)،... المصدر نفسه، ص19.

[2]– المصدر نفسه، ص32.

[3] – خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)،... المصدر نفسه، ص34.

ومع تعدد هذه الأمكنة ذات الأبعاد المرجعيّة والتاريخيّة؛ فإنّ الرواية تظلّ أبدًا جنسًا أدبيّا يوهم بالصدق دون أن يكونه، والسبب أنّها نتاج متخيّل يميّزها عن "غيرها من المحكيات غير المتخيّلة كالوثيقة والسرد التاريخي والاعترافات والمذكرات والرسالة"[1]، إضافة إلى التاريخ، فهو ليس الواقع خارج النّص نفسه، بل الواقع داخل النّص؛ لأنّ الكتابة – وهي تنقل التاريخ– تكون مشحونة بطاقة تخييليّة، تحوّل التاريخ إلى متخيّل لغويّ حتى وإن أوهم النّص بواقعيته.

٢. الروائي والتاريخي وتلاقي الأزمنة:

تتعدد الأزمنة كما الأمكنة وتختلف في رواية **عواصف جزيرة الطيور**، وهي تنقسم إلى قسمين: أوّلها: أزمنة تخصّ الأفعال ونقصد بها زمن وقوع الحدث، مثل زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل. ولكن هذا النّوع من الأزمنة لا يهمّنا بقدر ما يعنينا الضرب الثاني المتعلّق بذكر التواريخ، ففي هذا الضرب نجد الراوي يورد تواريخ من قبيل سنة "1843"[2]، و"يوم 4 جويلية 1830"[3]، حين زحف العدو على المدينة، وكان الصدام عنيفًا بينه وبين سليمان البيضاوي، أمّا تاريخ "5جويلية1830."[4] فيقترن بمقتل "سليمان البيضاوي" بشظية قذيفة غادرة قرب باب الوادي وسقوط المدينة بيد المستعمر الفرنسي.

ومثل هذه التواريخ وغيرها مرتبط بجملة من الأحداث، التي تمتلك وجودها المرجعي في مدوّنة التاريخ الجزائري الحديث والمعاصر؛ وهذا مفاده أنّ الروائي وهو ينقل الأحداث يسعى من خلال التحديد الزمني الطبيعي المرتبط بها إلى أن يضفي عليها صبغة واقعيّة، في حين نجد تواريخ أخرى غير مضبوطة تدخل في باب التعميم من قبيل "هذا العام خذلتنا الأمطار السخيّة مهتكة آخر خيوط الأمل في نفوسنا المتعبة"[5].

---

[1] – مويقن (المصطفى): تشكّل المكوّنات الروائيّة، دار الحوار اللاذقية– سورية، ط1، 2001، ص42.

[2] – خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)،...المصدر نفسه، ص38.

[3] – المصدر نفسه، ص30.

[4] – خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)،... المصدر نفسه، ص31.

[5] – المصدر نفسه، ص12.

ونعتقد أنّ هذه المراوحة بين الدقة والضبابيّة، وبين التخصيص والتعميم تضعنا أمام بعدين: بعد تاريخي وآخر متخيّل. وبهذا يتأكّد لنا أنّ الرواية لا يمكنها أن تكون وفيّة للتاريخ والتوثيق والتسجيل دون أن يكون للخيال وظيفة في ثناياها، والأمثلة على ما ذكرنا كثيرة منها: هذه المرّة – في نهاية شهر سبتمبر- هذا الموسم- سنة اكتساح الفراشات... وجميعها تواريخ ضبابيّة تكشف عن حقيقة أنّ الرواية لا يمكنها أن تنقل التاريخ دون أن يكون للخيال مكانة وللذاتيّة حيّز.

وبهذا الشكل، لا يسعنا في هذا المقام الإقرار بأنّ الكتابة الروائيّة لها من المرونة ما يكفي لتدمج التاريخي في الخياليّ، خاصّة وأنّ هاجس التاريخ مستبدّ بالرواية منذ القدم، وأن سعي الرواية إلى الاشتغال على التاريخ وإعادة كتابته وفق رؤية مختلفة، جعلها تتعامل معه تعاملاً تخييليًّا، أكسبه أبعادًا أخرى، إضافة إلى إسهام التاريخ بوصفه أحد مكوّنات الرواية في تحقيق أدبيتها ومن ثمّ حداثتها وإبداعيتها.

٣. الشخصيات والتاريخ والمرايا المتناظرة:

تعدّ الشخصيات أو الفواعل عناصر أساسيّة يرتكز عليها أي عمل أدبي سردي مهما كان جنسه، نظرا للوظائف التي تضطلع بها في تطوّر نسق الأحداث من خلال الأدوار الموكلة إليها. فالشخصيات عناصر تصوّر الواقع من خلال التعالق فيما بينها وبين محيطها، إضافة إلى ما تحققّه من نمو تدريجي يسهم في خلق حركية تفاعلية تواكب سيرورة الزمن، والمتأمل في رواية "**عواصف جزيرة الطيور**" يلحظ وجود نوعين من الشخصيات: الشخصيات الذكوريّة، والشخصيات النسائية.

3-1: الشخصيات الذكوريّة:

وظّف الروائي "جيلالي خلاّص" الشخصيات الذكوريّة فجعلها طاغية على مسرح الرواية، وهي شخصيات معظمها من الفئة المثقفة، ومن بين هذه الشخصيات المثقّفة التي وظّفها جيلالي خلاّص في عمله شخصيّة الكاتب منصور "أكبر كتّاب الجزيرة"[1]، والمؤرّخ قادر "المعروف بنظريته الخطيرة في أصل نشأة جزيرة الطيور وخبايا تاريخ

مشايخها!"[1]، والشيخ عبد القادر شاعر البيضاء، الذي "مات حزنًا بين صخرتين نائيتين في الجبّ الوعر آخر حصون البيضاء"[2]، فالكاتب والمؤرّخ والشاعر شخصيات رغم ما تشغله من مكانة ثقافيّة لا يمكن أن نعدها شخصيات تاريخيّة بقدر ما هي خيالية (متخيل سردي)، وما توظيف الروائي لمثل هذه الشريحة من الفئات الاجتماعيّة إلاّ دليل على أهمّية المثقّف في الحركة النضاليّة، نظرًا لما يمتلكه من قيم ومبادئ يدافع عنها، وقضيّة يتبنّاها ويعبّر عنها بأشكال مختلفة. ولأنّ المثقّف مسكون بهاجس التحرر من كلّ أشكال القيود، فقد انعكس ذلك على وظيفته عنصرًا له حضوره الفعّال داخل الرواية.

ومقابل الشخصيات التي وصفناها بـ "الخياليّة" فإننا نظفر بأخرى لها وجود مرجعي وتاريخي، تتسم بالنضال ضدّ الغزاة، ويجسّدها كلّ من الأمير عبد القادر وبومعزة خاصّة.

فالأمير عبد القادر يمثل نموذج الشخصية التاريخيّة الواقعيّة المناضلة ضدّ الاستعمار، التي عاينت الثورة وكافحت من أجل الكرامة والحريّة، وتعايشت مع الأوضاع الرديئة الاستعماريّة؛ فذاع صيتها لما قدّمته من صور نضال وعرفت به من خصال. فالأمير عبد القادر "لم يغفل وهو يجول في أنحاء القطر، أن يشيّد المعاقل ويصلح الحصون والمراكز الضروريّة لحفظ أمن البلاد، وأن يبني مصانع السلاح والبارود والمدافع، واعتنى بالجيش فدرّبه ونظّمه على حسب الأساليب العصريّة"[3]، وقد تمّ القبض عليه وبقي أسيرًا إلى أن وقع تسريحه عام 1852م.

ورغم ما حققته شخصية الأمير عبد القادر من نجاحات وما شهدته من انكسارات، فإنها بقيت خالدة في الذاكرة الجزائريّة والعربيّة والإنسانيّة، يستشهد بأقوالها كل من شعر بالضعف والوهن وعذاب الضمير، كما هو حال الصحفي الراوي القابع في السجن، حين تعرّض للظلم والاستبداد وشعر بالانكسار، فهتف مرددا: "وتذكرت بغتة

---

[1]- خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)،... المصدر نفسه، ص47.

[1] - المصدر نفسه، ص47.

[2] - المصدر نفسه، ص35.

[3]- خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)،... المصدر نفسه، ص37.

قولة الأمير عبد القادر: "أخذني الحقّ عني وقربني مني، فزالت السماء بزوال الأرض وامتزج الكلّ بالبعض، وانعدم الطول والعرض، وصار النفل إلى الفرض والانصياع إلى المحض، وانتهى السير فانتفى الغير، وصحّ النسب بإسقاط الإضافات والاعتبارات والنسب، اليوم أضع أنسابكم وأرفع نسبي"[1].

هكذا قدّمت لنا شخصية الأمير عبد القادر ذاتًا تجد من يساندها في الكفاح وهو "بو معزة"، الذي كافح بدوره من أجل تحقيق الحريّة وعانى بسببها الأهوال، وحين نقول بومعزة فهي كنية لاسمه الأصلي ابن وداح بن عبد الله المتزوج بأرملة متديّنة، تزهّد وتقشّف وكان يعتمد على الصدقات ولا يقاسمه عزلته مع زوجته إلاّ معزاة لذا سمي "بو معزة".

وقد حظيت هذه الشخصيّة أيضًا بالذيوع والانتشار لما عرف عنها من الشرف والصلاح، وأسهم ادعاؤه أنّه المهديّ المنتظر الطارد للغزاة في جلب أنظار "المارشال بيجو" سنة 1844م، فغادر منزله سنة 1845م، وكان يجد القبول والترحاب من قبل النّاس الباحثين عمّن يشعرهم بالمقاومة ويحثّهم على التجنّد من أجل طرد جيش الغزاة، وشارك "بو معزة" مع "الأمير عبد القادر" والخليفة "أحمد الطيب بن سالم" في مقاومة جيش الغزاة، ولكنّه انفصل عن "الأمير عبد القادر" في أكتوبر1846م والتحق بسكان بني سناسن وبني سنوس في منطقة الحدود الغربيّة، وتمّ اعتقاله وأرسل إلى العاصمة يوم 13 مارس 1847م، ومنها إلى طولون فباريس، ولكنّ بو معزة نجح في الفرار من سجن باريس إلى الآستانة ثمّ العراق فبغداد، ومنها انتقل إلى دمشق مجاورًا "الأمير عبد القادر" لمدّة قصيرة، وبسبب موت بو معزة بمرض الكوليرا لم يتسنّ له مواصلة مسيرة كفاحه وتحقيق رغبته في تحرير شمال إفريقيا.

هكذا كانت مسيرة كلّ من "الأمير عبد القادر" و"بو معزة"، إنهما شخصيتان خلّدتهما الذاكرة الجزائريّة الفرديّة والجماعيّة قبل أن يخلّدهما: الكتابة والتاريخ.

[1] – المصدر نفسه، ص112.

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الشخصيات الفاعلة شخصيات أخرى كان لها دورها في النضال، مثل "سليمان البيضاوي" و"القائد محمود"، وهما شخصيتان تحملان البعدين التاريخي والخيالي، فالبعد الأوّل يتجلى في نضالهما المشترك، حيث كوّنا الجيش ودافعا عن البلاد؛ فلقي "سليمان البيضاوي" حتفه بعد أن "أصابته شظية قذيفة غادرة قرب باب الوادي. مات بعد دقائق وقد تفجّر قلبه كقنبلة موقوتة بدم قانٍ لطّخ حجر الثغرة المفتوحة قرب الباب(...) وسقطت المدينة فجر يوم 5 جويلية 1830م."[1]

أما عن البعد الثاني وهو –البعد الخيالي– فقد تمثل في وجود هذه الشخصيات غير المقترنة بتواريخ تتعلّق بذاتها شخصيًّا، مثلما هو حال الشخصيتين السابقتين، ويصبح كلّ ما نعرفه عنهما أنّهما كوّنا جيشًا للدفاع عن البلاد، وتصدّيا لقنابل الغزاة بكلّ قوّة واستنجدا بالمتطوّعين، ولكن هل كان لهما وجود مرجعي فعلاً؟

يزجّنا الروائي في مثل هذه الحيرة ليوهمنا بأنّ ما ينقله عن التاريخ صحيح، خاصّة أنّه يوظف شخصيات ذات مرجعيّة تاريخيّة وأخرى يتماس فيها الواقعي بالخيالي؛ فيطغى ما هو روائي على ما هو تاريخي، ولعلّ لعبة المواراة هذه تخفي مقدرة الذات المبدعة والكتابة، على اختراق المألوف بزجّ الفكر في دوامة الأسئلة وإثارة الحيرة داخله.

أمّا ما يتعلّق بشخصيّة "سيدي منصور" الداعي إلى الجهاد، فقد عمل شيخ الجزيرة وجلاوزته على أن "خوزقوه وشنّعوا بجسده بعرضه سبعة أيام وسبع ليالي فوق مدخل باب عزون، ترهيبًا لكلّ من تسوّل له نفسه نشر الأنباء المغرضة"[2].

ونعتقد أنّ مثل هذه الشخصيات المصطبغة بالطابع التخييلي والتاريخي كانت عناصر فاعلة رغم ما لقيته من عنف المستعمر وتسلّطه وفتكه، وإن اعتماد الروائي على الفئة المثقّفة والمناضلة دليل على أنّ وجودها داخل الصراع كان حتميّا، وكانت ضرورة القضاء على الفئة المثقفة من مهام فئة المشايخ والجلاوزة وكبير خبراء الغزاة، وهي

[1]– خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور(المطر والجراد)،... المصدر نفسه، ص31.

[2]– خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور(المطر والجراد)،... المصدر نفسه، ص24.

فئة سعت جاهدة إلى زرع الخوف في النفوس الضعيفة وإجبار الناس على الخضوع لسلطتها القاهرة، وهي فئات كان همّها الوحيد تحقيق مصالحها الشخصيّة بشتى الطرق على حساب المصلحة العامة، مثل رغبتها في عدم تحرير البلاد من الاستعمار. إنها شخصيات ليست تاريخيّة ولا مرجعية بقدر ما هي عناصر مكمّلة للأحداث، ووجودها ضروري داخل عالم الرواية، وهو وجود يسهم في تعقّد الأحداث؛ ولذا نعتقد أنّ وجودها خيالي أكثر منه واقعي، مثلما هو حال فئة الأطباء ومثل المصوّر، حيث تمثل عناصر ثانويّة أو هامشية في الرواية، وقد تمّ عرضها بإيجاز؛ نظرًا لغياب سمة الفعل لديها داخل الرواية.

وتتماثل شخصية الصحفي الراوي مع شخصية الذات الكاتبة (التي سبق لها ممارسة العمل الصحفي)، حيث نجدها تعيش داخل السؤال، ويرهقها التفكير في بحثها عن الحقيقة التي تظلّ أبدا مستعصية، وهنا تكمن فلسفة الحياة، فمتى ظفرت الذات بمعرفة الحقيقة واستطعمت نكهتها فإنها تتحوّل مباشرة إلى ذات عادية تعيش حياتها الطبيعيّة، ولهذا السبب فالمثقّف الحقيقي له رسالة يتحمّل عبئها، والراوي هنا "من موقعه المهيمن في بنية العمل، يمارس وظيفته في توليد أثر فنّي هو الإيهام بنسق تزامني للبنية"[1].

ونكتشف أنّ شخصيّة الراوي/ الصحفي يتماسّ فيها الواقعي بالخيالي، ويكمن بعدها الواقعي في أن الهدف الأساس الذي من أجله يكون الصحفي صحفيّا هو: تقصي الحقيقة، حيث يقول: "غير أنني كنت أحبّ هذا الكاتب، أموت في مقالاته ورواياته وقصصه، أو أليس من الوفاء التضحية في سبيله، على الأقل اكتشاف الحقيقة لنشرها على الملأ حتى لا يسجن التاريخ؟"[2]، ثمّ يصرّح في موقع آخر قائلاً: "غير أنّ مثل هذه الوثائق لا تشفي غليلي ولا تروي ظمئي في معرفة الحقيقة"[3].

[1] – العيد(يمنى): تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت،1990، ص119.

[2] – خلاّص(جيلالي): عواصف جزيرة الطيور...، المصدر نفسه، ص52.

[3] – المصدر نفسه، ص94.

أمّا البعد الخيالي فيها فيكمن في عدم التصريح باسم هذا الصحفي الشاهد على الوقائع والمستمع للأخبار والباحث عن الحقيقة. ونعتقد أنّ هذا التستّر عن ذكر الاسم من شروط العمل الصحفي، حيث يتوجب التحلي بالكتمان حفاظًا على سلامة ناقل الخبر والاكتفاء بنعته بـ"الصحفي الراوي". ولكن هل ما ينقله الصحفي يكون عادة صحيحًا؟ ولماذا أوكل إليه الروائي مهمّة سرد الأحداث، المصداقية مهنته أم للتخلّص من المسؤوليّة والابتعاد عن إمكانية اتهامه بتزييف الحقائق، والطعن في مصداقيّة التاريخ المنقول إلى القارئ؟

3-2: الشخصيات النسائيّة:

لم يكن للمرأة في رواية "**عواصف جزيرة الطيور** " حضور بارز كما هو حال الشخصيات الذكوريّة، حيث نجد شخصية "فتيحة" حبيبة الذات/ الساردة لا تضطلع بأي دور له صلة بالنضال ضدّ جيش الغزاة، وإنّما تنهض بوظيفة الرفيقة العاطفيّة، فقد كانت تمثّل جانب الأمل ومبعث السعادة والشعور بالراحة والاطمئنان، لذا يستدعيها الراوي عندما يشعر بالتوتر والضيق والتيه. يقول: "دثريني، فأنت الأمل وأنت العمر وبدونك الدنيا ظلام بلا قمر. أنت نوري في الليالي الحالكة وطوق نجاتي في هاتي البحار الهائجة."[1] فـ"فتيحة" طيف يناجيه علّه يخفف عنه وطأة المنفى.

أمّا شخصيّة "سهيلة" هذه المرأة غير المتعلمة حبيبة الكاتب "منصور"؛ فإنها يتحدّد وجودها في الرواية فقط من خلال الأوراق التي دوّنها منصور، والمكلّفة بتقديمها للصحفي حتى يكشف من خلالها عن بعض الحقيقة.

هكذا تجسّد شخصية "فتيحة" الحلم الباعث للأمل، و"سهيلة" النّور الخافت المرتبط بالحقيقة، وهما من الشخصيات النسائية المهمّشة نظرًا لعدم اضطلاعهما بأي مهام أو قيامهما بأي فعل من شأنه أنّ يعزّز من مكانتهما داخل عالم الرواية وفي سيرورة الأحداث. وهذا ما يؤكده "ممدوح القديري" بقوله إنّ "الشخصيات النسائيّة براويز تجمّل العمل دون إسهام حقيقي فيه أو تسدّ بعض الفراغ في دور الشخصيّة المحوريّة"[2].

---

[1] – خلاّص(جيلالي): عواصف جزيرة الطيور...، المصدر نفسه، ص104.

[2] – القديري(ممدوح): الرواية في زمن الغضب، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ط1، يونيو 2000، ص76.

وما نستنتجه أنّ "جيلالي خلاّص" في تشكيله للشخصيات وتوظيفه لها حاول تشكيل شخصيات متخيّلة لا تاريخيّة ووضعها في تماس أحيانًا مع الشخصيات المرجعيّة، وهذا يبرهن على أنّ الرواية رغم أنّها الفضاء، الذي يتيح لمبدعه ممارسة فعل الكتابة بحرية فإنّ الأمر يختلف حين يرتبط بموضوع السياسة. والروائي حين يريد أن يخوض في المسائل السياسية ليفضح واقعًا يسوده الظلم والقهر والإقصاء يتستّر تحت عنصر الالتباس بين الواقعي والخيالي، ولذا " فالكاتب لا يوصل مقاصده إلاّ من خلال فنون من الحيل على ضغوط الرقابة المسلّطة عليه"[1].

هكذا يتأكّد لنا أنّ البناء الفني في الرواية يقوم على أسس وعناصر متكاملة من أهمّها الشخصية، فهي المحور الرئيس الذي يتكفل بإبراز الحدث، وذلك لما تعرضه من وسائل فنية تفرض نفسها على المتلقي من حيث الاقوال والأفعال. ولهذا السبب، تنوعت مفاهيم الشخصية وتعددت نظرا لأهميتها الدلالية والفنية داخل العمل السردي.

ولعل البناء الفني للشخصية في هذه الرواية ارتبط بعدة عوامل مثل اللغة والحوار والوصف، التي ساهمت في نمو الشخصية وتطورها داخل الخطاب السردي الروائي وفي إضفاء لمسة فنية على الشخصية داخل المتن الحكائي. فقد تمثل اللغة كغيرها من عناصر البناء الروائي عنصرا أساسيا في تشكيل العالم الفني للخطاب الروائي. فاللغة "اللغة هي الوعاء الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة محسوسة من خلال استعمال مفردات وتراكيب، أو تعبيرات تقريرية أو أساليب إيحائية: انزياحية ورمزية، أو تعبيرات تناصية. "[2] ولعل هذا يؤكّد أن اللغة وإن اختلفت عن مكوّنات الخطاب الروائي إلّا أنّها تظل أبدا ذلك القالب الذي يختزل فكرة وعاطفة وجمالا ورؤية الروائي، والذي يحوّل الماضي واقعا معيشا ومستقبلا مكثفا بالتوقعات.

وبناء عليه، تسهم اللغة في الكشف عن الصورة الخارجية للشخصية وعن بواطنها وأفكارها ورؤاها وتصوراتها ومواقفها من الأحداث القائمة في فترة ما. ولهذا السبب، فإن قارئ رواية "**عواصف جزيرة الطيور**" يتبيّن أنّ الفكرة

[1] – بن جمعة (بوشوشة): اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المرجع نفسه، ص 630.

[2] – حمدان (عبد الرحيم): اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد السادس عشر، العدد الثاني، ص103 –ص157 يونيه2008.

المهيمنة على ذات الروائي هي تصوير فترة تاريخية امتدت من الغزو الفرنسي إلى غاية أحداث الجزائر 1988م، وما عاناه الشعب من الاستعمار الفرنسي وقسوته. كما شكل الحوار أحد أسس البناء الروائي، حيث يكشف على ما تتفوه به الشخصيات وما تضمره من أقوال تعبّر عن مواقف وأراء وأحاسيس إزاء الأحداث السائدة في تلك الفترة.

أما الوصف، فقد اعتمد الروائي على السرد الوصفي للشخصيات، ولعلّ استحضار الروائي لشخصية الماضي في سياق العملية السردية يرجع إلى مدى حضورها في واقعه الذي يصف لحظات تحركها وتفاعلها لا سكونها مع ما في الواقع. كأن يلجأ الروائي إلى كتابة الذات خاصة وهو بين جدران السجن يستحضر شخصية فتيحة. والوتيرة الفنية هذه سمة من سمات كتابة جيلالي خلاص في روايته "**عواصف جزيرة الطيور**".

٤. تلك الأحداث، هذا التاريخ:

عمد الراوي في رواية "**جزيرة الطيور**" إلى ذكر الأحداث بطريقة خطية متبعًا التواريخ، التي وقع ذكرها وفق نسق تعاقبي، ولكننا نجده أحيانًا يثري التواريخ الأصليّة بأخرى فرعيّة، نورد منها على سبيل الذكر لا الحصر: "وهكذا توطد الاتحاد بين البحارة المسلمين من ألميريا والمرسى الكبير ووهران، فراحوا يتصدّون للغزاة النصارى الآتين من قرطاجنة التي كانوا قد استولوا عليها سنة1295"[1].

فالأحداث في هذه الرواية تتخذ نسقًا خطيًّا متشعبًا تنسجه الحقائق وتنمّيه الذاكرة، ولهذا فمهما تكاثرت الأحداث وتواترت ونقص محتوى البراهين أحيانًا فإنّه يظلّ البحث عن الحقيقة هاجسًا يتعمّق كلّما اقترب الراوي منها، وهو ما يعلل قوله: "وهكذا وصلتني وثائق المؤرخ الأخيرة كما احتفظ بها بعض أصدقائه الأمناء قبل اغتياله ومن ضمنها هذه الصفحات غير الكاملة"[2]، ونرجع هذا النقص الصريح في الإدلاء بباقي الأحداث إلى عدم توفّر بعض الأدلّة، التي كان من الممكن أن تؤكد صدق الحكاية من عدمها، فيظلّ القارئ جاهلاً بما وقع بكلّ تفاصيله،

[1] – خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور(المطر والجراد)،...المصدر نفسه، ص82.

[2] – خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور(المطر والجراد)،... المصدر نفسه، ص80.

ويبقى ما هو ظاهر وخفي يحكمه حدث رئيسي هو الحرب ضد الغزاة الفرنسيين، أمّا باقي المشاهد فتعدّ فرعيّة بتفاصيلها.

ومما يجذب انتباهنا أنّ الدور الذي يضطلع به الراوي أو السارد العليم **Omniscient narrator** ويتميّز بأنّه "مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخّصه للقارئ"[1]، فيتعمّد ذكر كل التفاصيل في نقله للأحداث، كاشفًا للقارئ جملة من الحقائق، التي تساعده على فهم تاريخ تلك الفترة في ذلك البلد: الجزائر.

وكذا نتبيّن أهمّية هذه الأحداث المفصّلة بتواريخها المدققة أحيانًا لتبرهن للقارئ قدرة الرواية على وصف الحياة المعيشة في حقبة زمنيّة ما، وأنّ نظرة الرواية للحياة لا تقتصر على الحاضر بل يمكنها الرجوع بالزمن إلى الوراء. والمؤكّد أنّ للحاضر وجوده داخل الرواية حتى وإن تعلّق الأمر برواية تاريخيّة، والدليل على ذلك ما يرويه الصحفي قائلاً: "وتعود إليَّ الذكريات ملحاحة حادة كأسنان منشار كهربائي يمزّق تلافيف مخي المتعبة سجين أنا إذًا"[2]، ووفقا لذلك، فإنّ الرواية مهما حاولت التشبث بالتواريخ والشخصيات والأماكن، فإنّ الأحداث فيها تبقى رهينة الذاكرة وفعل التذكّر؛ فالذاكرة تسهم في بلورة الأحداث وأحيانًا أخرى تغفل عن ذكرها أو تتعمد نسيانها أو تتركها قصدًا.

٥. خطاب الرواية، خطاب التاريخ وتلاقي العلامات:

إنّ المتأمّل في رواية "جيلالي خلاّص" **عواصف جزيرة الطيور** يتبيّن أنّ الخطاب فيها يقوم على تقنيتيْ الاسترجاع (analepsies) أو (flash-back) حيث يكون فيه "استرجاع داخلي وهو الذي لا يرجع بالأحداث إلى ما قبل زمن بداية الرواية، واسترجاع خارجي يسترجعها، وهناك استرجاع استكمال وهو الذي يسدّ فجوة تركها الراوي في الرواية."[3]

---

[1] – يقطين (سعيد): تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1989، ص286.

[2] – خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور(المطر والجراد)،...المصدر نفسه، ص51.

[3] – عناني (محمد): المصطلحات الأدبيّة الحديثة–لونجمان– الشركة المصريّة العالميّة للنشر، القاهرة،1996، ص3.

فالروائي يستدعي الأحداث والشخصيات والأماكن من زمنها القديم ليعيد إحياءها داخل زمن الرواية. وعملية الاسترجاع هذه لا تخلو في الحقيقة من أبعاد ذاتيّة، فالخطاب المعتمد في الرواية هو خطاب " شخصي لأن المؤلف مهما حاول لا يستطيع أن يهرب كثيرًا من وجهة نظره الخاصة التي لا تكون موضوعيّة فيما يتعلّق بمسار السرديّة والأحداث وآراء الشخوص، فهو يشارك في سيرورة الحدث وصيرورة شخوصه إمّا شاهدا أو بطلا متسلّطا على النّص وما يحتويه"[1].

إنّ الخطاب الروائي في رواية "**عواصف جزيرة الطيور**" يتأسس على أبعاد ذاتيّة، حيث لا يمكن للروائي في شتى الأحوال أن يلغي وجوده داخل نسق الأحداث. ولهذا السبب نجده مشاركًا فيها من خلال سرد الأقوال الواردة على ألسنة الشخوص متعمّدًا كتابتها بالبنط السميك **bold** لمزيد من الإيضاح ولفصلها عن باقي المقاطع النصيّة الأخرى. وأيضا للتقيّد بالشروط العلميّة في نقل الأخبار، وإن كان قد ورد بعضها دون فعل القول فيأتي الكلام مباشرًا، ويعود هذا إلى طبيعة الكتابة الروائيّة، حيث إنّ الروائي ينوب عن الشخصيات فيتكلّم على لسانها رغم أنّه – وهو يسرد الوقائع– يحاول إضفاء بعد واقعي على أقواله فيذكر مثلا: "الموقف التاسع والعشرون" [2].

ونعتقد أنّ الخطاب الذاتي في هذه الرواية خطاب فيه كثير من الأبعاد الشخصيّة، رغم محاولة صاحبه تجنّب الإفصاح عن أحاسيسه، حيث يوظّف لفظة (تخيّلت) المتضمّنة لمعنى الخيال بعيدًا عن الواقع، يقول الروائي: "تخيّلت صديقي الكاتب وأنيس رحلتي الفكريّة قادمًا إلى المدينة على غرار أحد أبطال إحدى رواياته"[3]، وفي موقع آخر:"ثمّ تخيّلته يكتب قصّة رميه في البحر"[4]، ويردد أيضًا: " والواقع أنّ ما تخيّلته لم يكن بعيدًا عن الحقيقة"[5].

---

[1]– القديري (ممدوح): الرواية في الزمن الغضب...، المرجع نفسه، ص68.

[2]–خلاّص(جيلالي): عواصف جزيرة الطيور...، المصدر نفسه، ص36.

[3] – خلاّص (جيلالي): عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)،... المصدر نفسه، ص53.

[4] – المصدر نفسه، ص54.

[5] – المصدر نفسه، ص68.

إنّ الهدف من هذا التواتر لفعل (تخيّلت) في مواضع مختلفة من الرواية هو كسر رتابة الاستمرار على وتيرة واحدة، وهذا مفاده أنّ الروائي حين يتقيّد بنقل الأحداث يكون على صلة بالتاريخ وفي خطاب نمطي خالٍ من كل أبعاد ذاتيّة، فإنّ هذا يجعل الرواية في الجوّ المتكرر للأحداث والصراعات والحروب، شبيهة بالوثيقة التاريخية الجافة والمملّة أحيانًا نظرا لخلوّها من كلّ بعد ذاتي، وإن الروائي في خطابه ينتقل من المجال التاريخي إلى آخر خيالي جاعلاً الإيقاع ذا طابع رومانسي، مرتبطًا بفعل التذّكر، حيث كان الراوي يتذكّر حبيبته "فتيحة" التي تشعره بالحنين وتبعث فيه القدرة على الصمود وتحمّل مختلف أشكال العذاب، ويتخيّل أيضا أصدقاءه الذين ناضلوا من أجل حريّة الوطن، ولعلّ هذه اللمسة الفنّية التي يختلط فيها التاريخي بالخيالي تكشف عن طبيعة الكتابة الروائيّة المفارقة للتاريخ، والمضيفة لبعد حيويّ ديناميّ على النصّ يثير انتباه القارئ.

إنّ رواية "**عواصف جزيرة الطيور**"، وما بُنيتْ عليه من فضاءات وشخصيات وأزمنة وأحداث وخطابات ظلّت غير قادرة على أن تخلص للتاريخ، وتماس فيها الواقعي بالخيالي، وكان للحياة العاطفيّة حضورها، وللروائي رؤيته الخاصة في نقل الأحداث وفق خطابٍ لا يمكن أن يكون منقطعًا عن ميوله وأفكاره وخبايا نفسه، فليس بوسع الروائي التجرّد من انفعالاته والسيطرة على عواطفه وإخفائها؛ وإنّما يمنحها دورًا داخل الرواية لتسهم في تشييد العالم الروائي؛ وفق طابع خاص تكتسب معه الرواية تميّزها، ولأننا لا نستطيع الحديث عن نصّ إبداعي دون اعتماده على المخيّلة، التي تكسب الواقع الروائي بعدًا جماليًا، فتصبح بموجبه "فالرواية المغاربيّة – فعلاً تخييليًّا– في توظيفها للذاكرة من منظور محاورتها واستقراء مخزونها"[1].

6– في مدلول تعالق الروائي والتاريخي:

يجدر بنا بعد هذا الاستعراض لمعالم الخطاب السردي القائم على التعالق بين الروائي والتاريخي في رواية "**عواصف جزيرة الطيور**" من خلال تتبع الأمكنة والشخصيات والأزمنة والأحداث، أن نتوقّف لنبرز جملة المدلولات التي تنبني عليها هذه الرواية وأهمّها:

[1]– بن جمعة (بوشوشة): اتجاهات الرواية في المغرب العربي...، المرجع نفسه، ص 598.

6-1: الدلالة الذاتيّة:

تتصدّر الدلالة الذاتيّة مجمل الدلالات التي تحتويها مختلف الأجناس الأدبيّة؛ سواء أكان حضورها تصريحًا أم تلميحًا، والنصوص التي تأخذ شكل الرواية أو الأقصوصة أو غيرها من الأجناس الأخرى هي نصوص سير-ذاتية **auto-biography** قبل أن تكون تخييلية، حتى إن كانت تمتلك مرجعيات واقعيّة متنوّعة تتعلّق بالأحداث والفضاءات والشخوص والأزمنة، وتبقى ذات الروائي المدار المؤثث لعالم الرواية، من خلال إنتاج لغة أدبيّة تفضح عوالم الذات نفسيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا، وهنا يسعى الروائي "جيلالي خلاّص" إلى التستر تحت اسم الراوي ليقدّم من خلاله صورة تشفّي المستعمر وهو ينكّل بالسجين ويلحق به أقصى أنواع العذاب منتهكًا إنسانيته، وممّا لا شكّ فيه أنّ الكتابة في علاقتها بالذات تطرح قضايا الواقع فردًا ومجتمعًا، وذلك في إطار التفاعل مع الآخر والمحيط بمختلف تشكلاته ومظاهره.

إن الكتابة تغدو أداة منفتحة على العالم الذاتي ويلمس من خلالها الروائي عبر تشكلات اللغة مكامن النفس في حالاتها المتذبذبة؛ بين ما تعيشه من مأساة وما تحلم به من حبّ، وبين ما هو رؤية شخصية وما هو قضية إنسانية، ولعلّ هذا ما يؤكّد أنّ للنصّ الأدبي: "هويّة خاصة به، غير أنّه – علاوة على ذلك- جزء من بنية مجتمع محدّد ومن حياة كاتب محدّد وحياة مؤلفاته"[1]، وعلى الرغم من أنّ النّص يعدّ لوحة فنيّة تتضمّن أكثر من وجه وأكثر من بُعد؛ فهو أيضًا محاولة لإبراز حقيقة الواقع المنعكس سلبًا على نفسيّة الروائي/الراوي، وفي إطار هذه المعاناة التي يعيشها الروائي/الراوي وأساليب القمع التي ألحقت به، يظل للجانب الحميمي وقعه ومساحته الخاصة وسط حلقات اليأس، وهو ما يعكسه هذا النص في الرواية "وإذا الشبق يلهب جسدينا حتى النخاع، حتى أعمق أعماقنا وإذا نار الحب تتأجج لشق في الروح الولهى لفجّ تلو فجّ"[2].

---

[1] – إدريس (سماح): المثقّف العربي والسلطة، بحث في روايات التجربة النّاصريّة، دار الآداب، بيروت، ط1،1992، ص11.

2- جيلالي (خلاّص): عواصف جزيرة الطيور...، المصدر نفسه، ص103.

فرسم هذه الصورة الشبقيّة المتوارية في أعماق الذات هو في الواقع استجابة عفويّة من عمق المعاناة، ونداء للالتحام بذات أخرى تمنحها الأمل من جديد وتبعث فيها القوّة والصمود والتحدّي، وما استدعاء هذه الصورة من أصقاع الذات عبر آلية الحلم إلاّ تشبث بالبقاء ونداء للحياة. ولما كانت الأنثى رمز الخصوبة ورمز الحياة؛ كان الروائي يستنجد بها في وحدته لتؤنسه وتخفّف عنه وطأة الألم وقسوة الفضاء ووحشته، يقول في هذا الصدد: "حلمت بفتيحة تزورني في زنزانتي النتنة"[1].

تستطيع الذات بفضل عنصر الكتابة هذا المتّسع للبوح، وبما تتضمنه من وسائل إبلاغ سواء عبر اللغة أو الحلم أو توظيف المعاجم النفسيّة التي تبقى الذات مدارها، أن تكشف عما بداخلها من معاناة ويأس، ومن رغبة جامحة في الانعتاق من أسر الحاضر المرير عبر استحضار الجسد الأنثويّ، ومن أمل في النجاة لبلوغ هاجسها المنشود، وهو العثور على الحقيقة؛ فالكتابة – وهي تلامس عالم الذات– ترمم ذاكرتها وتستجمع شظاياها المتناثرة عبر الزمن، ولذا كانت الذات وهي تكتب تفرغ كلّ ما يؤرّقها ويثقل كاهلها ويضاعف من معاناتها.

6-2: الدلالة الأدبيّة / الجماليّة:

إنّ الدلالة الأدبيّة لها علاقة بنظيرتها الذاتيّة، خاصّة أنّها تعدّ نموذجًا مصغّرًا لصورة مجتمع يعاني القهر والاستبداد، ورغم قتامة الصورة فقد عمد الروائي إخراجها جماليًا متضمنة لأبعاد ودلالات، ولعلّ رواية **عواصف جزيرة** الطيور استطاعت أن تجمع بين الواقع والخيال وبين الحقيقة والتاريخ وبين الذاتي والجماعي مثيرة التساؤل ومنفتحة على أكثر من أفق، كما أنّ خيوط السرد أوكلها الروائي للراوي حتى يحافظ على توازن الرواية ببعديْها: السردي والخطابي، وقد تشّكلت صورة الراوي وفق معايير محدّدة مظهرةً ملامحه ذاتًا لها تأثيرها في دلالة العمل الجمالية، فشخصية الراوي هو السجين الذي يعاني من طرق الاستبداد وأساليبه داخل الزنزانة، ولكن هذا السجن المادي للجسد أتاح فرصة لتحرّر الروح عبر الأحلام والخيال والأوهام، فتداخلت لديه الأزمنة وتكسّر نسقها الرتيب

[1] – المصدر نفسه، ص70.

وتماست الحدود أيضا بين الحقيقي والخيالي، وهذه الاستعانة بالرابط النفسي أثرت قيمة النسيج الروائي فأكسبت الأثر بنيات فكرية ورمزية.

تصبح الرواية فضاءً تصويريًا يحدّد ملامح الراوي ووظيفته المتمثلة في إضفاء بعدٍ حيوي من خلال التداعي الحر بين الواقع والخيال أو بين الحقيقة والحلم الناتجين عن المعاناة ووطأتها والرغبة في الخلاص منهما، عن طريق استخدام الومضات الروائيّة الطويلة منها والقصيرة، وقد عمد الروائي فيها إلى تقطيع الأحداث التاريخيّة، من خلال تدخلاته من حين لآخر.

وبهذا الشكل، تلتبس حدود الخطاب بين ما هو وارد على لسان الروائي، وبين ما هو منقول على لسان الشخصية الروائيّة، وتكسب عملية تداخل الأصوات هذه، الخطاب أيضا حيويته، حيث تتداعى الحدود بين الخطاب المباشر وغير المباشر. إضافة إلى قدرة الروائي على كسر الخطيّة الزمنيّة التقليديّة واستبدالها بأخرى يتقطّع فيها السرد بين الحاضر والماضي، بين الحقيقة والوهم وبين الواقع والخيال عبر فعل التذكّر، وهو ما من شأنه أن يفرز خطابًا روائيًا حداثيًا فيه من تجربة المؤلّف الشخصية المنعكسة ضرورة على صفحات الرواية بأسلوب فنّي محكم، وسياق منسجم، ورؤية فنّية ودلالية مكتملة.

6-3: الدلالة التاريخيّة:

عكست الرواية مظاهر تداخل الروائي بالتاريخي من خلال ما تجسّده مرحلة الاستعمار التي كانت تمرّ بها الجزائر، وتدلّ عليها أكثر من علامة نصيّة، ولعلّ أبرز هذه العلامات تتجلى في الأحداث الدامية التي يسردها الراوي ويربطها بعدة تواريخ لها ذكرى في الذات الجزائريّة وفي العالم العربي عمومًا.

لقد شهد المجتمع الجزائري في الفترة الاستعماريّة عدة ممارسات قمعيّة وقهريّة غير أنّ المشاهد الاستبداديّة لم تثنِ كتّاب الرواية عن فضحها والتشهير بها؛ وإن توظيف التاريخ في رواية "**عواصف جزيرة الطيور**" ليس غاية زخرفيّة تأثيثيّة أو بهدف إضفاء بعد تخييلي عليها بل هو مذهب تجريبي في الكتابة الروائية، ولكن رغم كل ذلك، فإنّ فنّ

الرواية والتاريخ لهما من الوشائج ما يربطهما، فتنشأ بينهما علاقة محاكاة أو تمثيل أو تخييل؛ والرواية من هذا المنظور لا يمكن أن تكون مجرّد "إعادة كتابة للتاريخ، وإنّما هي أتّون ينصهر فيه العنصر التاريخي مع عناصر أخرى تسهم جميعا في بناء الكون التخييلي للرواية" [1]

ونخلص إلى أنّ العلاقة بين الرواية والتاريخ –التي جسدها الخطاب السرديّ– تمثل إشكالية ذات دلالات مختلفة وأبعاد متعدّدة، والرواية من هذا المنظور مهما كانت ناقلة للتاريخ فهي تعيد إنتاجه، وهنا تكمن مفارقة الروائي للتاريخي، ولئن أوهمت الرواية بأنّ الأحداث التاريخيّة هي أحداث مرجعيّة فإنّها في الواقع أحداث تخييليّة– وقد تحوّلت إلى نصّ سردي– فلا يبقى بذلك التاريخ المرجعي، بل يتحوّل إلى تاريخ جديد هو التاريخ الروائي، حيث "يخرج كل من الواقع والتخييل عن أحاديته ويجتمعان في وهم المرجع[2].

إنّ الروائي مهما حاول جاهدًا أن ينقل بصفة موضوعيّة الأحداث؛ فإنّه مع ذلك يسعى إلى إيهام القارئ بأنّ ما يعرضه له وجود في الواقع، وأنّ الرواية تبقى ذلك الجنس الأدبي المتلوّن أبدًا. فلا يمكن حينئذ الحكم على الرواية بأنّها كانت وفيّة للتاريخ، لأنّ هذا الحكم في الحقيقة من مهامّ المؤرّخ وحده القادر على الجزم بصحّة هذه الأحداث أو الطعن فيها، ولا يجوز أن تكون قراءتنا للنصوص تتبّعًا حرفيًّا بقدر ما يجب الانتباه إلى مقصديّة الروائي في نقله الأحداث وتبويبها، فلا يمكن نفي حقيقة أنّ النّص التاريخي وإن كان سابقًا في ظهوره للرواية فإنّه يظلّ مع ذلك مرافقًا لها، ونعتقد أن في هذا تأكيدًا لعمليّة التناصّ، التي أشار إليها "رولان بارت"(Roland Barthes) في قوله إنّ "كلّ نصّ نصّ جامع تقوم على أنحائه نصوص أخرى في مستويات متغيّرة وبأشكال قد نتعرفها قليلاً أو كثيرًا: هي نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة الراهنة. فكلّ نصّ نسيج طارف من شواهد تالدة" [3].

---

[1] – القاضي (محمد): الرواية والتاريخ...،المرجع نفسه، ص150.

[2] – القاضي (محمد): الرواية والتاريخ... المرجع نفسه، ص 80.

[3]– بارت (رولان): "نظريّة النّص "، ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسيّة، ع27،1988، ص81.

هكذا تعدّ الرواية جنسًا أدبيًّا مواكبًا للأحداث السياسيّة والاجتماعيّة وغيرها، ناقلاً لصور النضال ومعبّرًا عن المشاعر الوطنيّة وهموم الشعوب التي تعيش تحت الاحتلال، فالرواية إذًا من شواغلها الحفر في أصقاع التاريخ المسكوت عنه وكشفه؛ إمّا للتباهي به أو لإدانته، ولكن رغم ذلك "لا يمكن للرواية أن تصير تاريخًا تامًا، كما لا يمكن للتاريخ أن يصير رواية فنّية، وإن كانا ينهلان من منابع واحدة، ويهدفان إلى الإحاطة بعالم موجود متحقق إنْ في الواقع أو في الخيال."[1]

وإن عايشت الرواية معظم الأحداث التاريخيّة فإنّه من المستحيل العثور على تاريخ موّحد رسمي، خاصة أنّ عملية نقله تختلف من كاتب إلى آخر، ومن أيديولوجية إلى أخرى، وتصبح قراءة التاريخ داخل الرواية حينئذ قراءة أدبيّة لا تخلو من أبعاد تخييليّة، وهذا دليل على وجود علاقة بين الأدب والمرجع التاريخي أوّلاً، ومحاولة المماثلة بينهما هي من قبيل الوهم ثانيًا. وفي ذلك تأكيد على أنّ " الرواية وهي تستلهم التاريخ واعية بالحدود اللامتناهية للاستثمار، وعملت على ما ينتجه لها بناؤها وتركيبها في مجاراة التاريخ دون الخضوع لقانونه الجامد أو السقوط في مجرّد تكرار أحداثه واستنساخ وقائعه... وهذا وجه بارز للحداثة الفكريّة التي تحلّى بها النّص الروائي"[2].

تختلف كتابة التاريخ حينئذٍ باختلاف قراءته، بمعنى أن التاريخ بأحداثه وشخصياته ووقائعه خاضع لإعادة الصياغة وفق رؤى جديدة مواكبة للحاضر، وأنّ التاريخ حين يتحوّل إلى رواية فإنّه ينتج عنه ضرورة وجود حوار بين الماضي والحاضر، والمقصود بهذا الحوار هو أنّ الروائي وهو يصل الماضي بالحاضر فإنّه يقدّم التاريخ بطريقة إبداعية تخييلية تنمّ عن فهم جديد وقراءة محفّزة على صلة بالحاضر، وهذه السيرورة ما هي إلاّ صيرورة الإنسان نفسه عبر الزمن. وهنا تكمن قدرة النّص الروائي على التصرّف في التاريخ وإعادة إنتاجه في ضوء منظور سارده ومن ثمّ كاتبه، وهو ما عبّر عنه أحد النّقاد في قوله: " تكثر لدينا الكتب التي تتناول التاريخ، لكن تندر لدينا الكتب التي تحسن

---

[1] – مويقن (المصطفى): تشكّل المكوّنات الروائيّة...، المرجع نفسه، ص40.

[2] – أقلمون (عبد السلام): الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي – ليبيا، ط1، كانون الثاني/يناير2010، ص115و116.

تناول التاريخ!، وبين هاتين الحقيقتين المتناقضتين يقف القارئ العربيّ حائرًا!" [1]، وما نستنتجه من هذا الفهم هو أنّ التعامل مع التاريخ لن يكون يومًا خاليًا من أي تأثير خارجيّ ليس له علاقة بالذات الإنسانية، شأنه في ذلك شأن الأدب والفنّ عمومًا.

ونتبيّن من كل ما سبق أنّ الرواية الجزائريّة شهدت من الوعي ما مكّن روائيوها ومبدعوها من التنويع في القضايا التي عالجوها وتعميق الإشكاليات المطروحة في إبداعاتهم الروائية والمتّصلة بالواقع، وبهذا الشكل، فإن الرواية تظلّ جنسًا أدبيًّا مجسّدةً في مذهب الكتابة الواقعية بأنواعها، وقد تفاعل معها كتّابها فأنتجوا إبداعات كان لها أثرها في المشهد الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر، كما كان لها حضورها وامتدادها في الخارطة الأدبيّة العربيّة.

وفي ختام دراستنا يمكننا تصنيف رواية "**عواصف جزيرة الطيور**" للروائي جيلالي خلاص ضمن الأعمال الروائية الجزائرية المعاصرة التي يتلاحم فيها المضمون مع الأسلوب الفني. فكما أن الأحداث في هذه الرواية لا تعرض متسلسلة ولا تخضع لعنصر الترتيب والتعاقب فإنّ الشخصيات والأمكنة والأزمنة تتداخل فيها، عبر فضاءات كلٍّ من زمن الرواية وزمن الأحداث وزمن الكتابة. مما يؤكّد على أنّ الكتابة عن التاريخ أو استخدامه وتوظيفه إحدى المسائل المغرية بالبحث لما يشتمل عليه من الثراء دلاليًا ورمزيًا وإيحائيا وفنّيًا وجماليًا وإيديولوجيًا. ومما يؤكد كذلك على وجود علاقة جدلية بين الذات والذاكرة والهوية، لأنّ ذات البيضاء تشكّل الذات الكاتبة، وبالتالي فهي علامة دالة على هويّتها، خاصّة أنّ الفضاء هنا البيضاء جمعي دال على الذات الفردية والجماعية والإنسانية وعلى ذاكرتها. ولهذا السبب يتأكّد أنّ الأيديولوجيا فاعلة في تشكيل بنية النّص وبنية الخطاب، مما يجعل الفضاءات شبيهة بالإنسان في عشقها ونفورها وتحدّيها وصمتها، الذي يمتلك لغة أعمق وأشدّ تعلن عنه قبح الأشياء وعن جمالها، عن حاضرها وعن ماضيها، وهذا هو عنوان هويتها.

[1] – عبده قاسم (قاسم): إعادة قراءة التاريخ، كتاب العربي 78، وزارة الإعلام – مجلة العربي، الكويت، ط1، 15 أكتوبر 2009، صفحة الغلاف الخارجي للكتاب.

إنّ أيديولوجيا النّص الروائي بوصفه بؤرة روائية يمتزج فيه الواقعي بالخيالي عبر تقنية التذّكر، دليل على أنّ "الكتابة الروائية هي السبيل لأن يحيا الكاتب حياة مضاعفة، أو حياتين، إحداهما في الحياة اليومية العادية، والأخرى في أبهاء عالم أوسع، يتوسع بما يأتي إلى الكتابة من عوالم وشخصيات وأحداث وفضاءات يستوعبها التخييل الروائي وتراودها اللغة من أجل اقتناصها، وتصاغ في الأشكال ومعمارية العمل الروائي."[1]

قائمة المصادر والمراجع:

١- المصدر:

- خلاّص (جيلالي): **عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)**، منشورات مارينور، الجزائر، ط1، 1998م.

٢- المراجع:

- ابن خلدون(عبد الرحمان): **موسوعة العلامة ابن خلدون**، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة- لبنان، المجلد 1، 1999.
- إدريس (سماح): **المثقّف العربي والسلطة، بحث في روايات التجربة النّاصريّة**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.
- أقلمون (عبد السلام): **الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي – ليبيا، ط1، كانون الثاني/يناير2010.
- الشافعي (شريف): **نجيب محفوظ، المكان الشعبي في رواياته بين الواقع والإبداع**، تقديم محمد سلماوي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط1، ذو القعدة 1427 هـ- ديسمبر 2006 م.
- العيد(يمنى): **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت،1990.

[1]- حوار أيوب البغدادي:الكتابة بالحبر الأبيض، حوار مع محمد عز الدين التازي، خاصّ بموقع كتّاب الانترنت المغاربية. http://www.mohamedazedinetazi.com

- القاضي(محمد): **الرواية والتاريخ: دراسات في التخييل المرجعي**، دار المعرفة للنشر- سلسلة مقام مقال، تونس ط1، 2008.
- القديري(ممدوح): **الرواية في زمن الغضب**، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ط1، يونيو 2000.
- باختين (ميخائيل): **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987.
- بارت (رولان): "نظريّة النّص "، ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، **حوليات الجامعة التونسيّة**، ع27، 1988.
- ابن جمعة (بوشوشة): **الرواية العربيّة الجزائريّة: أسئلة الكتابة والصيرورة**، دار سحر للنشر، ط1، 1998 تونس.
- ابن جمعة (بوشوشة): **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 1999.
- حمدان (عبد الرحيم): اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد السادس عشر، العدد الثاني، يونيه2008.
- حوار أيوب البغدادي: الكتابة بالحبر الأبيض، حوار مع محمد عز الدين التازي، خاصّ بموقع كتّاب الانترنت المغاربية. http://www.mohamedazedinetazi.com
- عبده قاسم (قاسم): **إعادة قراءة التاريخ**، كتاب العربي 78، وزارة الإعلام – مجلة العربي، الكويت، ط1، 15 أكتوبر 2009.
- عناني (محمد): **المصطلحات الأدبيّة الحديثة**، - لونجمان- الشركة المصريّة العالميّة للنشر، القاهرة،1996.
- عيد (عبد الرزاق) وباروت(محمد جمال): **الرواية والتاريخ دراسة في مدارات الشرق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 1991.
- مويقن (المصطفى): **تشكّل المكوّنات الروائيّة**، دار الحوار اللاذقية- سورية، ط1، 2001.

- يزبك (قاسم): **التاريخ ومنهج البحث التاريخي**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1990.
- يقطين (سعيد): **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1989.
- Raimond (Michel):**Le roman** ،Armand Collin،Paris، 1996.

التمثيل السردي للتاريخ في روايتي "فتنة جدة" و"سفر برلك" لمقبول العلوي

د. سعيدة حمداوي

جامعة العربي بن مهيدي– أم البواقي– الجزائر

الملخص:

يروم هذا البحث إبراز ملامح التمثيل السردي للتاريخ في نصيين روائيين هما "فتنة جدة" و"سفر برلك" لـ**مقبول العلوي**، إذ استثمر هذا الأخير أحداثا تاريخية عرفتها منطقة الحجاز في الفترة العثمانية ما بين 1858 م و1914م، ليشكل وعيا تاريخيا لدى القارئ، ويعرض وجهات النظر المختلفة للماضي، ويؤكد على العلاقة الوثيقة بين السرديات الصغرى (الرواية) والسرديات الكبرى (التاريخ)، ذلك أن النصوص الروائية تستند ضمنياً في بناء مقولاتها على أحداث التاريخ، بالنظر إلى الدور الذي يلعبه الخطاب السردي في كتابة التاريخ، وهو مجال لاقى اهتماما متزايدا من طرف النقاد الثقافيين والمنظرين الأدبيين والمؤرخين، ما يؤكد أن الروائيين قادرون على وصف ما هو واقع في ماض مستمر في الحاضر ومتجه إلى المستقبل، فالنصوص التاريخية المدونة لم تقل كل ما مضى، بل هناك مغيب ومسكوت عنه يقبع في بطون التاريخ؛ ما يعني أن خطاب التمثيل السردي التاريخي إحدى المحاولات الأولى لإجراء تحليل نصي مستدام للممارسة التاريخية.

من هنا، يسعى البحث للإجابة عن التساؤلات الآتية:

– هل يمكن تحقيق فهم أكبر للسمات المحددة للسرد التاريخي ولتمثيلاته المختلفة؟

– كيف استخدم الروائي **مقبول العلوي** وسيط السرد لاستثمار الأحداث التاريخية؟

– هل كان عرض الماضي في روايتي "فتنة جدة" و"سفر برلك" تأكيدا لفكرة الحقيقة التاريخية؟

الكلمات المفتاحية: التمثيل، الخطاب السردي، التاريخ، الرواية، الماضي.

Abstract:

This research aims to highlight the features of the narrative representation of history in two narrative texts، "Fitna of Jeddah" and "Safar Barlik" by **Maqbul Al-Alawi**، where the latter invested historical events in the Hijaz region during the Ottoman period between 1858 and 1914، to form a historical awareness among the reader، and to present Different views of the past، and the emphasis on the close relationship between the novel and history، as narrative texts benefit from the events of history، given the role that narrative discourse plays in writing. History، an area that has received increasing attention. Cultural critics، literary theorists، and historians have asserted that novelists are able to describe what was in the past، continuing in the present، and oriented to the future. This means that the discourse of historical narrative representation is one of the first attempts to make a sustainable textual analysis of historical practice.

Key words: representation، narrative discourse، history، novel، past.

مقدمة:

تستوعب الرواية كل الأنواع الأدبية، وتتضمن في بنيتها الخاصة كل المرجعيات المعرفية. وهذا ما يؤكد عمق العلاقة بين السرد والتاريخ، وقدمها قدم الإنسان، حيث يكتب الروائي بطرق فنية مختلفة تؤرخ لشخصية من الشخصيات، أو لفترة من الفترات الزمنية فتكون شاهدة عليها. وقد تكون مدينة لتلك الفترة سواء بسبب ما وقع فيها أو بسبب ما عانته الشخصية الروائية، فهي بذلك تؤرخ لوجود إنساني ما. ومن أشهر الروايات التاريخية العربية نذكر روايات **جرجي زيدان، سليم البستاني، أحمد باكثير، ونجيب محفوظ** في ثلاثيته "رادوبيس"، "كفاح طيبة"، "عبث الأقدار" و**كرم ملحم كرم** وغيرهم، وقبل هؤلاء ظهرت في الغرب عند **والتر سكوت**.

يتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين؛ يستنطق الأول الماضي، ويسائل الثاني الحاضر، وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية. بيد أن استقرار الطرفين منذ القرن التاسع عشر لم يمنع عنهما الحوار، ولم ينكر العلاقة بين حقلي التاريخ والإبداع الأدبي. فالمؤرخ والروائي يتعاملان "مع المتحول قاصدين "عبرة"، تتأمل طبيعة إنسانية. تعايش اندثارا لا نهاية له. ومع أن تعبير الاندثار لا يحيل على زمن محدد، فالتداعي يخترق الإنسان في جميع الأزمنة...يقول الروائي، نظريا، ما يقول به المؤرخ، اتكاء على جوهر إنساني عصي على الثبات، يستقيم زمنا في انتظار. انحناء لا هروب منه"[1]؛ فرغبة إعادة اكتشاف ماضي الإنسان تحول الماضي إلى حاضر إبداعي جديد.

[1]- دراج، فيصل. الراوية وتأويل التاريخ. ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2004، ص: 09.

1- الكتابة التاريخية بوصفها سردا:

تشكل الرواية التاريخية بنية متخيلة لها طابع زمني مستمد من حوادث التاريخ، وهي ما يترسب في مخيال الروائي من أحداث ووقائع وشخصيات، وزمن له مرجعيته التاريخية دون أن يكون التاريخ هو واقعا بالفعل حسب الرواة والمؤرخين، وهو أيضا قراءة الروائي للتاريخ في شكله الماضي المنقضي؛ بمعنى أنها رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات، لما لها من أهمية في جذب القراء إلى عالم هو مزيج من الرواية والحقيقة، مما يجعل التاريخ حيا ونافذة يطل منها القارئ على تاريخه العريق. ذلك أن الإنسان كائن يعيش حياته بين الماضي والحاضر.

يعتقد **جورج لوكاتش** أن الروائي يعود للتاريخ ليس اعتباطا، إنما بهدف "الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدّت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي"[1]؛ أي أنها عودة يكون فيها التأمل والتصنيف من الشروط الأساسية لبعث الحاضر. فالتاريخ كومة معارف فيه الخاص الجزئي والعام الكلي. ولهذا، يجب التركيز على البصمات البارزة (الشخصيات، الأحداث، الوقائع)، مادامت صياغة القصة من الناحية التاريخية تقدم الماضي بصورة تخييلية، تستلزم أن يتمتع الروائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ دون أن يتوقف لمدة طويلة عندها، إلا إذا كان الخيال يمثل جزءا من البناء الذي سيستقر فيه التاريخ؛ ما يعني أن الرواية ذات المرجعية التاريخية هي إعادة بناء خيالي للماضي تناول أساسا حياة جمع من الناس وعاداتهم وتقاليدهم، ويصفها بأنها "رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات"[2].

في حين، يشير **سعيد يقطين** إلى أن الرواية التاريخية عمل سردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية تتداخل فيها الشخصيات التاريخية مع المتخيلة؛ ما يعني أن الرواية تعبير تاريخي يقدم تواريخ وأشخاصا وأحداثا يمكن التعرض إليها، وتسجيل لحياة الأشخاص تحفها الحوادث التاريخية، وسجل موثوق منه لا يجوز التعرض له بالتغيير، بل يجوز له قولبتها في صيغة سردية ممزوجة بكل قوالب السرد الفنية والخيالية[3].

---

[1]- لوكاش، جورج. الرواية التاريخية. ط 1. تر/ صالح جواد الكاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص: 46.

[2]- المرجع نفسه، ص: 89.

[3]- ينظر: يقطين، سعيد. قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود). ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الرباط، 2012.

على هذا الأساس، تنشأ بين الرواية والتاريخ من جانب ارتكازهما على الوقائع والأحداث، علاوة على وجود "علاقات تجاوز وتناوب، أو تشابك وتماه...وسلمنا التاريخي (الوقائع والأحداث المتعارفة) إلى المنسي من الواقع البشري وفق نسق بموجبه، تصبح علاقات التشابك والتناوب والتجاور التي تتوالى بشكل دوري بمثابة قانون إيقاعي لا يخلو من الدلالة"[1].

تقرأ الرواية التاريخية الماضي بشيء من التميز والتفرد، وتعرض لأسباب الصراع بين الذاكرة الإبداعية المفتوحة على تخوم الذات والرؤية الجمالية المشتغلة على الخطاب كمعرفة وإنجاز إنساني؛ هذا يعني أن الرواية تماثل التاريخ في ذلك الاعتبار عندما تتوجه بدورها إلى أحداث الماضي، وهي تفتش فيه، فقراءة التاريخ في الرواية تدخل الكتابة الروائية حلقة زمنية محكومة بوضع جدلي يتصارع معه الروائي من أجل تصوير حقيقة الماضي بذاكرة الحاضر. ذلك أن مقصدية الروائي، هي أن يقلب أحداث التاريخ، ويتجاوز الإطار النفعي الذي يرمي إليه الخطاب التاريخي التخييلي، وينشئ المكان والزمان، ويرصد ما لم يقله التاريخ الرسمي، وينظر في المغيب والمسكوت عنه، بوصفه كتابة قاتلة لكتابة أخرى، وهذا بدوره يمهد الطريق نحو جعل التاريخ الرسمي مادة تراثية ومعرفة مرجعية.

في هذا السياق، يتحفظ **عبد الله إبراهيم** على مصطلح "الرواية التاريخية"، ويقترح مصطلحا أخر هو "التخييل التاريخي"؛ لأن الأول لم يعد "قادرا على الوفاء بالحاجات التي نشأ من أجلها منذ جرى إبطال الثنائية المتوازية بين المادة التاريخية والمادة المتخيّلة التي اقترحها جورجي زيدان في نهاية القرن التاسع عشر، وصار من الضروري تعليق استخدامه بعد أن أدى الغرض المطلوب منه"[2]، حيث فرضت الأزمات الثقافية التي ارتبطت بالهوية، والرغبة في التأصيل، إلى التوجه نحو الماضي بوصفه مكافئا لحاضر كثيف تتضارب فيه الرؤى، وتتعارض فيه وجهات النظر؛ ما يعني أن وصول الشعوب والأمم إلى مفترق حاد يدفع بسؤال الهوية التاريخية إلى الواجهة.

يضيف **عبد الله ابراهيم** مبررات تؤكد أحقية استخدام مصطلح التخييل التاريخي، وهي أن "الكتابة التي تستفيد من المادة التاريخية، وتعيد إدراجها في سياقات تقطع صلتها المباشرة بالتاريخ، وتعيد وصلها بالتخييل السردي هو المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية، واكتسبت وظيفة جمالية، فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه لكنها لا تقرره، فيكون التخييل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال والتاريخ المدعم بالوقائع"[3]؛ وهذا يعني تفكيك ثنائية التاريخ والرواية وصهرهما معا في هوية جديدة، وتخطي مشكلة

[1]- مجموعة من المؤلفين. أفق التحولات في الرواية العربية. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2013، ص: 89.

[2]- عبد الله، ابراهيم. المحاورات السردية. ط1. منشورات الاختلاف، 2011، ص: 215. ص: 217.

[3]- المرجع نفسه، ص: 217.

حدود الأنواع الأدبية ووظائفها. ويتجاوز بذلك أمر البحث في مدى توفر الكتابة على مبدأ المطابقة مع المرجعيات التاريخية، ومدى الإفراط في التخيلات السردية، لضمان انفتاح على الكتابة الجديدة التي لم تعد حاملة للتاريخ.

يتعالق السرد بالتاريخ لينتج ما يسميه **بول ريكور** بالسرد التاريخي، إذ إن "علاقة التاريخ بالمحكي لا يمكن أن تنقطع بدون أن يفقد التاريخ خصوصيته بين العلوم الإنسانية"[1]، في حين تتجلى القطيعة بين الواقعي في مظهره التاريخي والتخييلي؛ في نقطة أن التاريخ يعود بنا إلى الواقع، ويتعداه إلى ماضيه في حديثه عن أحداث حدثت قطعا، وهو ما يجهله الروائي لعدم ارتباطه المادي بالوثائق والمخطوطات، ما يجعلنا أمام وعي بالمظهرين التخييلي والتاريخي؛ وهذا ما يقود **ريكور** إلى التأكيد على ارتباط التخييل بمرجعية خاصة به، ذلك أن عودة التاريخ إلى الماضي التاريخي لا تتم بالطريقة نفسها التي ترجع بها التوصيفات التجريبية للواقع الحاضر.

من هنا، يتوصل **ريكور** إلى مسلمة ترى امتلاك التخييل السردي لمرجعه التاريخي الخاص به، دون أن تكون له علاقة مع المرجع الخاص بالتاريخ، "وهذا لا يعود إلى كون الماضي لا واقعيا، بل لأن الواقع الماضي هو بالمعنى الحقيقي للكلمة، غير قابل للتأكد. وبوصفه لم يعد موجودا، فإن خطاب التاريخ لا يتقصده"[2]. وتتحول المادة التاريخية إلى شكل فني جمالي محكي يؤكد التناغم المعقد بين الفن والتاريخ والحاضر والماضي؛ بهذا المعنى يتحول التاريخ في الرواية إلى مرآة نرى من خلالها الحاضر؛ لأن الروائي يشكل الخطاب الروائي، وينقضه من تاريخيته المباشرة. من منطلق أن التاريخ يهتدي بالرسميات، والروائي بكسرها يرصد الحدث ليتحول التاريخ إلى الواقع، بينما واقع الرواية متخيلها كمبنى أساسي يشيد قراءة تأويلية، نستطيع من خلالها الوقوف على الحقائق التاريخية التي تستنطق الماضي لتعيش الحاضر. من هنا، تقدم الرواية التاريخية الحدث (الوثيقة التاريخية)؛ لاعتماده إطارا ينطلق منه في معالجة قضية حية من قضايا المجتمع الراهن.

2- الوعي التاريخي للخطابات الموازية في روايتي "فتنة جدة" و"سفر برلك":

2-1 في خطاب العنوان:

استند اختيار العنوان في رواية "فتنة جدة" إلى قصدية تاريخية انبنت على أحداث وقعت في مدينة جدة، وجاء وصفها بفتنة جدة في كتاب "تاريخ دحلان" أو "تاريخ زيني الدين دحلان" والمسمى "خلاصة الكلام في بيان

[1]- يلخن، جنات، نظرية السرد التاريخي عند بول ريكور، رسالة ماجستير في الفلسفة، إشراف: محمد جديدي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009- 2010، ص: 10.

[2]- المرجع نفسه، ص: 09.

أمراء البلد الحرام من زمن سيدنا النبي صلي الله عليه وسلم إلى وقتنا هذا بالتمام" لـ **أحمد بن زيني دحلان** حيث جاء في الكتاب قوله: "وينبغي أن نذكر هنا الفتنة التي كانت بجدة قبل وصوله [الشريف عبد الله باشا] من دار السلطنة وكانت بعد وفاة والده لأن الفتنة المذكورة كانت في السادس من ذي العقدة سنة أربع وسبعين"[1]، والتسمية ذاتها نجدها عند **الحضراوي** في كتابه "الجواهر المعدة في فضائل جدة" يقول: "وفي سنة 1252 كان أول وصول قنصل الإنكليز بجدة وتوطنه بها، ونصب له بها (بنديرة) وهي أول بنديرة نصبت بجدة، ولم يعهد توطنهم بها قبل ذلك، وفي سنة 1274 كان بها فتنة عظيمة وهو أن أبناء إبراهيم جوهر تخاصموا مع صالح جوهر، كانوا رعية الإنكليز، فأحب صالح جوهر أن يكون رعية للدولة العلية لقول الله تعالى: ومن يتولهم منكم فإنه منهم ""[2].

تذهب الرواية العثمانية إلى أن الحادثة مؤامرة على الخلافة العثمانية وعلى المسلمين "كما هي عادة المسائل التي توجدها الدول بدسائسها في شرقنا، حدثت في مدينة جدة نازلة أكثر أهمية من تلك؛ وهي قيام المسلمين بها على المسيحيين في يوليو من السنة المذكورة (1858) وقتلهم بعضهم وإصابة قنصل فرنسا وكاتبه إصابة شديدة وقتل زوجته؛ مما جعل بابا للأوروبيين لرمينا بالتعصب الديني"[3].

جاءت الرواية الإنكليزية لترى أنّ ما حصل مجزرة تعرض لها الأوروبيون في جدة نتيجة عوامل مشتركة، إذ "يعتبر العنف الذي اندلع في جدة عام 1858 مثالاً على التفاعل بين الدين والسياسة والتغيير الاقتصادي. تم إطلاق التوتر الذي أحدثه هذا المزيج من خلال العنف، لكن العنف كان عاجزًا في النهاية عن عكس التغييرات التي حدثت في خمسينيات القرن التاسع عشر"[4].

دعمت الرواية طرح العنوان وتوجهه التاريخي غير أنها قدمت تصورا تخييليا نفى فيه أن تكون الرواية وثيقة تاريخية محضة، واحتفظت بمسافة بين التاريخي والسردي، وبين المؤرخ والروائي، فكانت فتنة الأرملة الشابة اسما لشخصية تخييلية ربطتها علاقة عاطفية بشخصية منصور التهامي الشاب الوافد من قرية بعيدة في صحراء تهامة إلى مدينة جدة.

---

[1]- أحمد بن زيني دحلان، تاريخ دحلان، تح/ محمد فارس الشيخ، مطبوعات أرض الحرمين، ص: 417.

[2]- الحضراوي، الجواهر المعدة في فضائل جدة، تح/ علي عمر. ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2002، ص: 43.

[3]- فريد، محمد. تاريخ الدولة العلية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014، ص: 394.

[4]- W. L. Ochsenwald، The Jidda Massacre of 1858، Middle Eastern Studies، Volume13، October 1977، p314.

"فتنة! هذا هو اسمها.اسم له وقع خاص في النفوس. على الأقل بالنسبة لي. كانت فتنة بالفعل. تسكن في البيت المجاور لبيتي. بيتها أو بالأحرى بيت زوجها منزل واسع ذو رواشين متعددة صنعها بلا ريب نجار ماهر..."[1].

وظفت رواية "سفر برلك" مفردتين ذاعتا في الحقبة العثمانية "وكلمة (السفربرلك) تركية وتعني "الحرب الأولى"، وسميت كذلك لأنها أول حرب شنت بعد إزاحة السلطان عبد الحميد الثاني من قبل حزب الاتحاد والترقي على الرغم من الوضع المتردي آنذاك للدولة العثمانية، وقيل أيضا معناها "الترحيل الجماعي""[2]. وتعني السفر معا أو جماعة مهيأة للسفر[3]، "وأما معناها عند أهالي المدينة المنورة والحجاز، فيتجه مباشرة إلى الحرب بين الدولة العثمانية والأشراف، والترحيل القسري الجماعي لأهالي المدينة المنورة إلى بلاد الشام وتركيا من قبل الحاكم التركي فخري باشا"[4]. ويرجح العنوان الدلالة الثانية، وهي ما يؤكدها ذيب في قوله:

"سمعت منهم كلمات غريبة مثل: "سفر برلك، سفر برلك""[5].

"سمعت سيدي يذكر هاتين الكلمتين حينما كان يتحدث مع أصحابه، ولكنه كان يقول معها كلاما مفهوما من قبيل: "هم يخطفون الناس، ويرسلونهم إلى الشام في سفر برلك". حينما تذكرت هذا الكلمات، وربطت بينها وبين ما تعنيه، أدركت مدى حظي التعيس. يا إلهي!

هل سيكون مصيري مصير سكان أهل المدينة: التهجير الإجباري إلى الشام بالقطار. تذكرت رؤيتي القطار قبيل دخولي المدينة حينما كنت مأسورا كعبد في تلك القافلة السيئة الذكر"[6].

تدعم العنوان الرئيس للرواية بعنوان فرعي هو "حكاية الفتى الخلاسي ذيب"، ويحيلنا إلى حدث تاريخي موازي هو تجارة العبيد، إذ ينفتح بنا على وقائع تخييلية تتعلق بقصة الفتى ذيب، والخلاسي "...(بكسر الخاء) الولد من أب أبيض وأم سوداء، أو العكس ويستعمل هذا الاسم مجازا"[7]. ويوضح ذيب جنسه الخلاسي بقوله:

---

[1]- العلوي، مقبول. فتنة جدة. ط1، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2010، ص: 61.

[2]- محاسيس، نجاة سليم. معجم المعارك التاريخية. ط1، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص: 284.

[3]- بن وليد طوله، سعيد. سفر برلك وجلاء أهل المدينة المنورة إبان الحرب العالمية الثانية. ط2، نادي المدينة المنورة الأدبي، ص: 33.

[4]- المرجع نفسه، ص: 34.

[5]- العلوي، مقبول. سفر برلك. ط1، دار الساقي، بيروت، 2019، ص: 108.

[6]- الرواية، ص: 109.

[7]- أبو العينين، خضر عبد الرحيم. معجم الأخطاء النحوية والصرفية واللغوية الشائعة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ص: 53.

"فكرت أن أصيح في الجميع بأعلى صوتي، وأقول لهم إنني لست عبدا، فأنا رجل حر اختطفت من البادية لأباع كما يباع العبد. أمي التي أورثتني ملامحها كانت من بلاد النوبة، ولكن والدي عربي قح. كانت ملك يمينه، أعتقها، ثم تزوجها، وأنجبني قبل أن ينتقل إلى رحمة الله بمرض الجدري"[1].

"أمي جارية من بلاد النوبة أعتقها والدي العربي الأصل وتزوجها. وفي وقت لاحق، أعتق أخاها خالي مانع. ربما رأى اللصوص لون بشرتي، فاعتقدوا أنني عبد فخطفوني من..."[2].

2-2 في خطاب الغلاف:

أحالت الأيقونات في غلاف الروايتين بشكل مباشر وغير مباشر إلى مضامين النصيين برؤية فنية. وكان الغلافان الخاصان برواية "فتنة جدة" مشيرين إلى الأحداث الدامية التي عرفتها مدينة جدة نتيجة قصفها من طرف السفينة الحربية سايكوليس الإنكليزية، وعبّر الغلاف الأول عن ثنائية تضادية حفلت بها الرواية من خلال حضور اللونين الأسود والأبيض في اللوحة السريالية المؤطرة باللون الرمادي في إحالة إلى المصير الغامض العبثي الذي لاقته المدينة وسكانها. وأكد اللون الأحمر المفرغ في خط العنوان إلى دماء الأبرياء التي هدرت في تلك الحادثة المأساوية من الطرفين المسلمين والمسيحيين على السواء.

"تصفية دينية وعرقية كانت تلك الفتنة. تمت ببشاعة تقشعر منها الأبدان. كنت شاهدا على معظم أحداثها الدموية. رأيت بأم عيني ما جعل النوم يجافيني أياما طويلة"[3].

أما الغلاف الثاني فاحتلت فيه رسوم بعض من معالم بنايات الحارات الأربع (الشام اليمن البحر، المظلوم) والجامع نصف مساحة الغلاف مع بياض ما تبقى من الغلاف في دلالة على أن الرواية مكانية بامتياز، وأن أحداثها جرت بالفعل في مدينة جدة حيث كان وصف العمران الجداوي طاغيا على الرواية. فتنوعت الألوان وتباينت لتوحي بالتعايش الاثني والديني الذي عرفت به هذه المدينة العريقة. ويستوقفنا صالح جوهر في وصفه جدة عند مجموعة من المقاطع:

"أقف على رمل الشاطئ الناعم. أدير ظهري عن البحر. ألتفت إلى جدة. كانت تبدو كمدينة مليئة بالوعود. ألمح بيوت الصيادين الواطئة تلوح بلونها الأبيض الحائل للصفرة بفعل الرطوبة وأشعة الشمس اللاهبة، تبدو

---

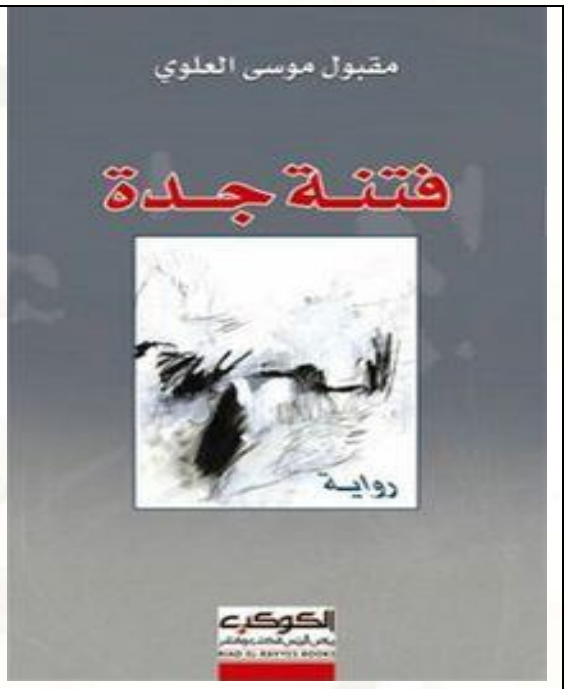
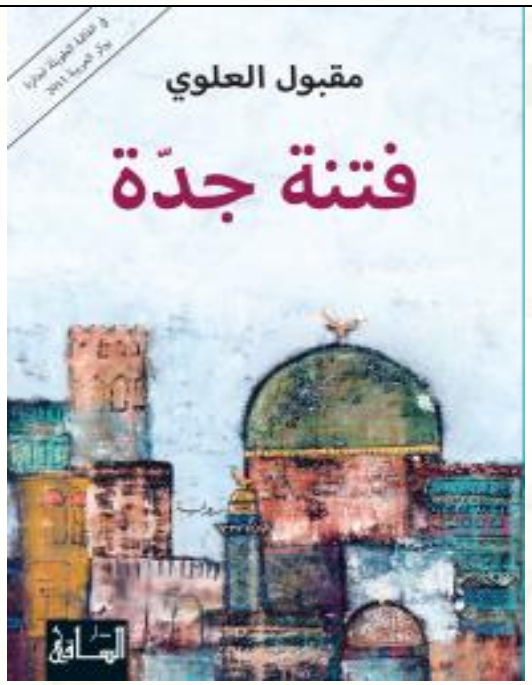
[1]- العلوي، مقبول. سفر برلك، ص 45.

[2]- الرواية، ص: 51.

[3]- العلوي، مقبول. فتنة جدة، ص: 20.

من ذلك البعد كخربشات قلم في يد طفل عابث. ألمح سورها العتيق بأبوابه الأربعة فأشعر برسوخي وثباتي ولكن في أرض موحلة"[1].

"لاحت لنا جدة من على بعد. تبدو هادئة تحت بياض النهار ولكن هدوءها خادع ومريب لا يعكس إطلاقا ما يمور بداخلها من مصائب وويلات. تلوح من على بعد المآذن وسواري السفن الرابضة في المرفأ، والبحر ذو اللون الفيروزي الخلاب يمتد كحزام طويل يحاذيها من جهة الغرب.." [2].

	
الغلاف الأول	الغلاف الثاني

في حين، رصدنا في الطبعة الأولى لرواية "سفر برلك" وفي غلافها صورة فوتوغرافية لخط حديد الحجاز، والمسمى "خطوط حديد الحجازية الحميدية"[3]، وقد بين **أحمد عزت باشا فؤاد** فؤائد خط حديد الحجاز الرابط بين أسطنبول ودمشق ومكة المكرمة والمدينة المنورة والبحر الأحمر، ورأى أنها "ستمنع التهديدات ضد الدولة العثمانية

[1]- الرواية، ص: 17.

[2]- الرواية، ص: 69.

[3]- هولاكو، متين. الخط الحديدي الحجازي، تر/ محمد صواش. ط1، دار النيل، القاهرة، 2011، ص16.

عامة، والتهديدات الداخلية والخارجية ضد شبه الجزيرة العربية خاصة... سيسهل رحلة حجاج بيت الله الحرام القاصدين الحرمين الشريفين لأداء مناسك حجهم، سيساعد على تعزيز الحكم للسلطان عبد الحميد الثاني في العالم الإسلامي"[1].

يعد قطار الحجاز مكانا محوريا ومختلفا عن بقية الأمكنة، بوصفه أداة فعلت جزءا كبيرا من أحداث الرواية، والمتمثلة في ترحيل سكان المدينة المنورة، وعدت وسيلة التهجير والنفي والإبعاد بعد أن كانت همزة وصل بين الحرميين الشريفين، وباقي المناطق التي يمر بها قطار الحجاز. يصفه ذيب حين شاهده للمرة الأولى في قوله:

"مررنا بمحطة القطار الواسعة ذات الشكل المستطيل. كانت محاطة بسور مبني من الحجر الأسود اللون، وتشتمل على مجموعة من المباني الحسنة الشكل. لمحت لوحة ضخمة مكتوب عليها "الأستسيون". لمحت القطار الواقف. كان أكبر حجما في واقع الأمر عندما لمحته من بعيد، مخترقا الصحراء، متجها صوب المدينة المنورة"[2].

وفي المرة الثانية، تكون المواجهة المباشرة بينه وبين مختطف أقوى وأعتى، يقول ذيب وهو قيد السفر برلك:

"أدركت مصيري الأسود وحظي العاثر حينما دخلت إلى جوف القطار. رأيت فيه ما أذهلني. كان هناك بشر مثل الأشباح، هزيلو الأجساد، مجرد جلد على عظم، كانهم موتى خرجوا من قبورهم بعد دفنهم بأيام! عيونهم زائغة، ثيابهم ممزقة"[3].

غلاف الرواية

[1]- المرجع نفسه، ص: 15.

[2]- العلوي، مقبول. سفر برلك، ص: 49- 50.

[3]- الرواية، ص: 111.

3-2 في خطاب التصدير:

خلت رواية "سفر برلك" من تصدير، على خلاف رواية "فتنة جدة" التي جاءت بثلاثة مقتبسات أكدت المكانة الجيوستراتيجية لمدينة جدة، ودورها المحوري في حوض البحر الأحمر وفي منطقة المشرق العربي، وحقيقة الأطماع حولها من طرف العثمانيين من جهة والأوروبيين من جهة أخرى، إذ جاء المقتبس الأول من توقيع الرحالة السويسري **جون لويس بوركهارت** يصف فيها مدينة جدة سنة 1814، والمقتبس الثاني نص للرحالة الفرنسي **شارل ديديه** يبدي فيه اندهاشه من الطابع العمراني لمدينة جدة سنة 1857، والمقتبس الأخير كتبه أحد شهود العيان من مؤرخي جدة الذين حضروا وقائع الفتنة تأكيدا على الحقيقة التاريخية لهذه الأحداث، وجزما بواقعيتها.

3- سرد التاريخ والذاكرة في روايتي "فتنة جدة" و"سفربرلك":

تقف الذاكرة وجها لوجه قبالة التاريخ، وتتجلى بوصفها وسيطا بين الزمان والسرد، لتحتوي النسيان في شكله الحاضر، إذ يشكل "في النهاية الأفق المحدود لكل التجربة الإنسانية في كل امتدادها"[1]؛ وهذا يعني أن الذاكرة هي البوابة التي تتيح لنا عملية سرد حياتنا أو حتى كتابة رواية، سواء كانت الذاكرة ذاتية أو جمعية مادامت تؤسس لهوياتنا المركزية.

اعتمدت رواية "فتنة جدة" في احتوائها للمرجعية التاريخية على الترجمة الغيرية، إذ استهدفت مجموعة من الشخصيات التاريخية المعاصرة لأحداث جدة (صالح جوهر، نامق باشا)، وهما شخصيتان تبادلتا أدوار سرد الأحداث التاريخية في الرواية، وفصلتا عالمها عن الجانب التخييلي الذي قاده كل من منصور التهامي وفتنة. وجاءت العناوين الداخلية باسم هذه الشخصيات التاريخية والتخيلية.

سلمت الرواية زمام الحكي لشخصية التاجر صالح جوهر منذ البداية، حتى يشرح لنا سبب هذه الفتنة التي اعتبر مفجرها وسببا رئيسا في نشوبها؛ لأنه من قام برفع علم الدولة العلية بدل الإنكليزية، فغدت أصابع المؤرخين تشير إلى أنه من كان وراء إشعال فتيل الفتنة، وقصف المدينة من السفينة الحربية الإنكليزية سايكولبس، وقتل الكثير من الناس في محاكمة ثأرية، كل هذا راجع إلى قتل الغاضبين القنصل الإنكليزي المتعصب، يقول جوهر مبينا حالته النفسية المضطربة جراء تلك الأحداث مستذكرا وقائعها، ليبوح بخلفيات قتل القنصل:

[1]- ريكور، بول. الذاكرة، النسيان، التاريخ. ط1. تر/ جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2009، ص:14.

"أعاني من اختلال بصري وعقلي يجعلني أفقد الحكم الصحيح على الأشياء والناس. أقسى ما يصيبني هو الشعور بالذنب؛ ذلك الشعور القاسي الذي ينقلني من النقيض إلى النقيض"[1].

"منذ زمن ليس بالقصير وأنا أفكر مليّا باستبدال العلم الإنكليزي. أولا لقناعتي الشخصية بأن ذلك لا يليق برجل تقي مسلم مثلي، وثانيا لكرهي الشديد لهذا القنصل الإنكليزي المتعجرف والذي زادت عجرفته تلك بعد ذلك الفرمان السلطاني الذي ساوى بين المسلمين وغيرهم والذي آثار الكثير من الاحتجاج هنا على مشارف أقدس بقعة على وجه الأرض. لم يحفل الناس بذلك الفرمان، تجاهلوه وازدادت كراهيتهم واحتقارهم للنصارى. أجج هذا الاحتقار والكره استغلال النصارى لهذا الفرمان السلطاني في الإقدام على إذابة الفوارق الاجتماعية والدينية بسرعة هائلة وكأنهم كانوا في انتظار هذه الفرصة"[2].

تقدم لنا هذه الشخصية التاريخية المحورية حالة مدينة جدة، ومشاهد الدمار الذي خلفته مدفعية الإنكليز وعبثهم بها، وانتظار مصيرها المحتوم، لذا نجده ينتقد نظرة سكانها إليه وتوجسهم منه، من هنا تتيح لنا الرواية أن نسمع من صالح جوهر مبررات فعلته، وبوصفه متهما يدلي بحججه تبرئة لذمته من الأرواح البريئة التي سقطت، ويؤكد أن ما فعله كان تحت دوافع دينية إيديولوجية، وكسرا لشوكة الإنكليز الذين سيطروا على المدينة، وفرضوا هيمنتهم ونفوذهم على المنطقة. هذه الصنيعة شجعه عليها منزلة ومكانة رفيعة نالها بشهادة سكانها ليدينهم أيضا، ويشركهم في تحمل مسؤولية الفتنة الدامية.

"جدة توشحت بالحزن المشوب بالترقب والانتظار. باتت كمن ينتظر صفعة ما من هنا أو ركله من هناك، وأهل جدة ما برحوا يسلقوني بنظراتهم التي تحمل ألف معنى ومعنى، نعم لقد أيقظت جدة من سباتها ونومها وخفرها. قامت مفزوعة من كابوس مربع. ماذا يقول عني أهل جدة وساكنوها الآن؟

أعرف ما يقولون...

يقولون إنني السبب الرئيسي في إثارة تلك الفتنة. هكذا بعد أن استطعت أن أحطم تلك العنجهية الكاذبة للإنكليز الكفرة؟ فليقولوا ما شاءوا فما قمت بفعله صباح ذلك اليوم كان نابعا مما يمليه علي ديني وأخلاقي وشرفي، وهم أيضا قاموا بتشجيعي وتقديم النصائح تلو النصائح وقالوا لي بالحرف الواحد:

---

[1]- العلوي مقبول. فتنة جدة، ص: 15.

[2]- الرواية، ص: 54.

– أنت يا صالح رجل شجاعة وشهامة والكل يشهد لك بالفروسية والمروءة وكل تجار جدة وأهلها من البحر حتى جبال مكة وما جاورها يقفون وراءك صفا واحدا وقلبا واحدا و..."[1].

"هل يلومونني بعدما رفعت علم الدولة العلية دولة الإسلام على صارية سفيتني ومزقت علم دولة هؤلاء الإنكليز المجرمين؟[2].

"شغل بعض الناس في جدة بالنهب والسلب لبيت القنصل الإنكليزي والقنصل الفرنسي ولتجار عابرين رمت بهم الاقدار أمام حشد عاصف مدمر. قتلوا من كان يدين بالنصرانية منهم؛ قتلوهم لمجرد الشك ولمجرد أنهم غير مسلمين. فتنة أعمت القلوب والأبصار... طمس الغضب على عقولهم فلم يعودوا يحسبون حساب لما هو آت"[3].

"منذ أن مات الشريف محمد بن عون وهم ضائعون مرتبكون انتابهم شيء من الحمق والجنون والعبث. كنت أسأل نفسي ماذا لو تأخر الموت قليلا عن الشريف هل كانوا يجرؤون على قتل القنصل الإنكليزي؟ ثم ما ذنب القنصل الفرنسي أن يموت هو أيضا؟ نعم قتلوه واختلط دمه بتراب الأرض السبخة ونهبت داره كما نهبت دور بني جلدته من هؤلاء الخواجات. تصفية دينية وعرقية كانت تلك الفتنة. تمت ببشاعة تقشعر منها الأبدان. كنت شاهدا على معظم أحداثها الدموية"[4].

تتسلم شخصية نامق باشا الوالي المعين من حكومة الباب العالي في الحجاز المقيم في مكة المكرمة مقاليد الحكي بعد أن تابعاها منصور التهامي في مسار تخييلي، إذ يجد هذا الأخير نفسه متورطا في جريمة قتل القنصل البريطاني بعد أن قادته الأمواج الغاضبة نحو قدره المحتوم هاربا من تهامة. ويستذكر الوالي أحداثا تاريخية عرفتها بلاد الحجاز فترة الوصاية العثمانية، ويقدم بدوره تفسيرا عن الفتنة التي حدثت في عهده.

"ربما بل من المؤكد أن دماء أريقت لأناس لا ذنب لهم فيما فعله ذلك القنصل المتغطرس. ثم ما هو ذنب أولئك التجار النصارى الذين رمى بهم حظهم العاثر في خضم هذه الفتنة العمياء؟ ثم من هو هذا الذي أثار الفتنة؟

---

[1]- الرواية، ص: 15-16.

[2]- الرواية، ص: 19.

[3]- الرواية، ص: 18.

[4]- الرواية، ص: 20.

آه..تذكرته صالح جوهر.. صالح جوهر..صالح جوهر، لم أكن أعلم بأن للتجار كل هذه الحمية للدين. جل همهم مكرس لجمع النقود وتوسيع تجارتهم وكنز المال في الخوابي المدفونة تحت الأرض"[1].

"عندما طلب مني ذلك التاجر المدعو صالح جوهر أن أصدر له موافقة خطية ممهورة بتوقيعي لكي يستبدل علم الإنكليز بعلم دولة الإسلام الدولة العلية لم أتردد، لكن أن يكون ثمن ذلك كل هذه الفوضى وكل هذه الدماء فذلك لم أكن أتوقعه على الإطلاق"[2].

تظهر بعض كل هذه الأحداث من خلال وجهات نظر الشخصيات، فهذه شخصية فتنة تصف لنا بداية الفتنة، فتنة أصابتها حين ظهر منصور في حياتها، فتنة لم ينج من فتكها منصور حين وصل جدة، فتنة لم تسلم منها مدينة جدة بناؤها وتجارها وسفنها وسكانها المسلمون والمسيحيون على حد سواء.

"كنت أتعثر في خطواتي وأنا أسير على غير هدى في أزقة جدة محاولة تتبع الأصوات الآتية من مكان لم أستطع تحديده بادئ الأمر. كنت أهرول وأنا في طريقي نحو بيت القنصل في حارة الشام حيث تقع معظم القنصليات الأجنبية. ربما كنت المرأة الوحيدة التي تسير في دروب وطرقات جدة في هذه الظهيرة الحارة.

... عندما اقتربت من بيت القنصل الإنكليزي تجمدت عيناي على مشهد مؤلم: الناس يتدافعون محاولين الدخول إلى منزل القنصل والأبواب موصدة، وعندما لم يستطيعوا فتح الباب تصايحوا على بعض... وانطلقوا بذلك الجذع الضخم صوب الباب. أفسح الحشد الطريق لهؤلاء الشبان لكي يدفعوا به الباب الموصد و...هناك رأيته فخفق قلبي وأيقنت من تلك اللحظة المجنونة بأن حلمي قد تم وأده بلا رحمة أو شفقة"[3].

في حين، استندت رواية "سفر برلك" على أسلوب المذكرات من خلال تدوين وقائع عملية التهجير القسري الذي تعرض لها سكان المدينة المنورة، فوثقت المكان والزمان (السنة)، وأطرت الأحداث بمكانيين الأول واقعي تاريخي يرتبط بشكل مباشر بحادثة السفر برلك، وكان مركزه أحياء وضواحي المدينة المنورة (بئر درويش غرب المدينة المنورة، باب العنبرية، حوش الخزندار، واد الفرع جنوب المدينة المنورة، زقاق الطيار، مكتبة عارف حكمت، القلعة العثمانية القشلة، المسجد النبوي الشريف، محطة القطار حي العنبرية، حوش القشاشي)، علاوة على تبوك ودمشق، وهما محطتان توقف عندهما قطار المنفيين من المدينة إلى دمشق وأسطنبول.

---

[1]- الرواية، ص: 38- 39.

[2]- الرواية، ص: 39.

[3]- الرواية، ص: 51.

وثقت البداية حادثة تاريخية عرفتها المدينة المنورة سنة 1915 حيث جاء العنوان الداخلي موسوما ب (بئر درويش- غرب المدينة المنورة -1915)، ووصف لنا ذيب أول لقاء له بقطار الحجاز الرابط بين المدينة ودمشق ومنها إلى إسطنبول، وسيكون هو القطار ذاته الذي سينقله إلى منفى مختلف. وارتبط المكان التخييلي بشخصية ذيب المخطوف من بطحاء قريش جنوب مكة المكرمة، إذ تنفتح قصته على تجارة العبيد وتفاصيلها في تلك الفترة، إذ ساقه القدر إلى المدينة المنورة، فاشتراه وقربه أحد الأعيان واستقر حاله عنده، لكن سرعان ما تنقلب حياته بعد أن حصلت تلك الأحداث التاريخية.

"سمعت صوتا مثل الصفير. فتحت عيني ببطء. لمحته. لأول مرة، أرى القطار. كان يسير على الأرض المنبسطة، مثل ثعبان أسود، ضخم وطويل. من مقدمته، يتصاعد دخان رمادي على دفقات متتالية، صوت اندفاعه الرتيب يقض هدوء الصحراء وصمتها. فتحت عيني أكثر، رغم نور الشمس الساطع، فرأيته يشق الرمال. يتوارى قليلا خلف كثيب رملي، أو جبيل صغير، ثم سرعان ما يظهر مرة أخرى.صاح أحد الرجال: "القطار!""[1]

"انتبهت إلى أحد الرجال يقول مؤشرا بسبابته إلى عمق الصحراء: "القطار!". نظرت إلى حيث كان يشير، وسمعت صوته الرتيب: تف... تف... تف... تف... والدخان الأسود يتصاعد منه. أدركت أننا على مشارف المدينة. لم ندخلها من جهة الجنوب، بل اتجهنا غربا حتى وصلنا بئر درويش"[2].

تنشطر الرواية شطرين أحدهما تخييلي يقدمه لنا ذيب الفتى الخلاسي، إذ يسرد تفاصيل خطفه من صحراء مكة إلى غاية وصوله مع مجموعة من العبيد إلى حي العنبرية حيث بيع كل واحد إلى عائلة هناك، وكان ذيب من نصيب الشيخ عبد الرحمن المدني في زقاق الطيار، حيث يكون واسطته بمخطوطات مكتبة عارف حكمت الزاخرة بمقتنيات نادرة يأتي بها قطار الحجاز من دمشق، ويلتقي بنا ذيب مع الشطر التاريخي الذي مثله التهجير القسري الذي تعرض له سكان المدينة والذي كان واحدا منهم.

"أهم أولئك الذين ما فتئت أمي تحذرني منهم في كل فجر قبل الذهاب بأغنامنا إلى المرعى في الصحراء؟ كانت تقول لي ونحن نتحدث... "قطاع الطرق، اللصوص، لعنهم الله. لا تفرط في حذرك منهم. خلك ذيب مثل اسمك. ليش أنا سميتك ذيب!""[3].

---

[1]- العلوي، مقبول. سفر برلك، ص: 5.

[2]- الرواية، ص 37.

[3]- الرواية، ص: 22- 23.

"حدث ما لم يكن في الحسبان. فقد أعلن حاكم المدينة، القائد فخري باشا، خطة إجلاء سكان المدينة إلى الشام واسطنبول تحت ذريعة حماية الأهالي من الحرب الوشيكة الاندلا ع، وأنه بسبب نقص المؤن لن يستطيع أن يوفر لهم الغذاء لعام على الأقل. وقع الخبر كالصاعقة على الأهالي، ومع ذلك تحدوا الحاكم، ولم ينفذوا ما أمر به"[1].

تلقي الرواية بظلالها على تبعات إعلان شريف مكة وولداه الثورة العربية على الحكم العثماني، وما استتبعها من إجراءات وقرارات قاسية أصدرها فخري باشا من مقر إقامته بالقلعة العثمانية بالقشلة – بعد أن فشلت سياسة السفر الاختياري– كان من أهمها تجويع سكان المدينة المنورة قصد إجبارهم على مغادرتها وإفراغها، ومن ثم ترحيلهم عنوة على متن قطار الحجاز، واتخاذها من بعد ثكنة عسكرية للجنود العثمانيين من أجل فصل المدينة المنورة عن مكة، ومحاصرة الثوار الموالين لشريف مكة واتباعه وإيقاف تحركهم.

"فقد حمل لنا القطار في رحلات متتالية مئات الجنود العصمليين الذين نزلوا في المحطة، أو "الأستسيون". كانت وجوههم كالحة وتطل من عيونهم نظرات قاسية، يحملون أسلحتهم وهم في حالة استنفار قصوى، ثم جاءت دفهات أخرى قادمة من إسطنبول، ومن حاكم الشام جمال باشا، بعد أن استعان به فخري باشا حاكم المدينة المنورة ليعزز إحكام قبضته على المدينة. تحصن الجنود القادمون الجدد في القلعة بالقرب من حي العنبرية، وحول مقر إقامة فخري باشا، وخارج السور أيضا"[2].

"صرخ فخري باشا في وجهه مرة أخرى: "إذا عجزت عن إيجاد حلول لهذا العصيان، فأنا لدي الحل. اسمع ما أقوله...فهو فرمان من حاكم المدينة ولا مناص من العمل به. ضع شريطا أمنيا من جهات المدينة الغربية والشرقية والجنوبية، ودع الجهة الشمالية مفتوحة لكي يمر منها القطار، وحتى لا يهرب القادرون من أهلها فينضموا إلى شريف مكة أو أتباعه في قرية بئر درويش والجفر وينبع وما حولها. ثم أقفلوا الحوانيت والدكاكين بل الأسواق بكاملها، فإذا جاع هؤلاء العربان، فسيخرجون من المدينة صاغرين"[3].

تجوس الرواية في خواطر فخري باشا ليكشف لنا مبررات فعله الخطير، وسبب إقدامه على خطوة متهورة، وهي نقل الأسلحة من القشلة وتخزينها في المسجد النبوي. هذه المجازفة أثارت غضب سكان المدينة المنورة رغم

[1]– الرواية، ص: 77.

[2]– الرواية، ص: 75– 76.

[3]– الرواية، ص: 80.

محاولة جعل العملية سرية. وبالنظر إلى المساعي الحثيثة من أعيان المدينة لحث الباشا الأحمر الوجه على التراجع، وعدم تلويث المسجد النبوي بالأسلحة والذخيرة. إلا أنه لم يتراجع عن قراره، وهدد كل مخالف بالترحيل، وإخضاعه لمحاكمة باشا الشام جمال باشا المعروف بالسفاح.

"كان لدى فخري باشا الكثير من الأسلحة والديناميت الذي كان مخزنا في حاويات في أماكن تقع بالقرب من السور، وفي القشلة بالقرب من العنبرية. كانت تأتي له أخبار غارات طائرات الحلفاء من هنا ومناك، فتزيده رعبا وخوفا. ولا يعرف لماذا جاءه توقع حاد بأن المدينة سوف تتعرض للقصف بالطائرات الحربية، فالحرب لا تعرف هذه مدينة مقدسة أو غير مقدسة. وخطر له خاطر أن ينقل هذه الأسلحة داخل المسجد النبوي، فهو مكان آمن، ولن يخطر على بال أحد فكرة أن يكون هناك سلاح وديناميت في ثاني أقدس مكان للمسلمين قاطبة. فكر كثيرا في عواقب هذه الخطوة الخطيرة"[1].

يلاقي ذيب مصير أهالي المدينة المنورة بعد أن يكبله الجنود الأتراك ويعتقلوه وهو في طريقه إلى مكتبة عارف حكمت لتسليم المخطوطات التي استعارها الشيخ عبد الرحمن المدني، ويكون على موعد فعلي مع قطار التهجير الذي سيعيده إلى ذكريات اختطافه من الصحراء، ويجعله يعيش تجربة مريرة يذوق فيها إحساس الإبعاد مجددا.

4- رواية تاريخ المدن ومآسيها في روايتي "فتنة جدة" و"سفر برلك":

كان للمدينة نصيبها من الحكي ما جعل الروايتين تنحوان نحو سرد تاريخ مدينتي جدة والمدينة المنورة في فترتين متقاربتين، فقدمت ماضيهما بوهجه وفتوره في فترة سيطرة السلطة العثمانية على بلاد الحجاز وما جاورها، وعرضت حقيقة تاريخ العلاقات العثمانية العربية في حدها الشرقي، فوجدنا ألقابا عثمانية (الباشا، القائم مقام، آغا، أفندي، جناب)، ومفردات تختص بتلك الفترة (الفرمان، بيرق، سفر برلك، الريال المجيدي). كما وثقت الروايتان مأسي وجرائم عرفتها حارات وأزقة المدينتين، ووقفت عند معاناة السكان الذين قتلوا في فتنة جدة، وفي مقصورات قطار السفر برلك، وكيف هجر الكثير منهم المدينتين ولم يعودوا، وكيف تفرقت عائلات وأسر جراء تلكم الأحداث.

تتجلى مدينة جدة بأوصاف واحدة، وإن تعددت الشخصيات وتباينت توجهاتها، فهذا صالح جوهر يكشف لنا عن جدة ساعة قصفها من طرف الإنكليز انتقاما من قتل قنصلهم ورعاياهم، وطلبا للثأر ممن قتلهم.

[1]- الرواية، ص: 84.

"في صباح اليوم هذا بالذات كنت أسير على شاطئ البحر. كان كل ما حولي مهشما ومكسرا وبصعوبة شديدة كنت أنقل ببصري هنا وهناك. الدمار في كل مكان ورائحة البحر النفاذة اختلطت بروائح الأسماك النافقة وبقايا أحشائها. الأخشاب المبتلة تطفو على الموج بدت كغرقى عبث بهم البحر ساعة من ليل عسير"[1].

"– ماذا سوف يحدث لجدة ولنا في الأيام المقبلة؟

هل ستبقى كما هي أم ستصيبها مكائد حيكت لها في الخفاء لتدمرها بوحشية غير عابئة بها ولا بأهلها؟ أشعر بمرارة تكوي حنجرتي لمجرد تخيل ما سيحدث لهؤلاء المساكين الكادحين ليلا ونهارا في سبيل لقمة عيش صعبة دونها أهوال شديدة في بحر غادر ملئ بالمفاجآت غير السارة.." [2].

"ما أصاب أهل جدة في ذلك اليوم العسير كان خارج نطاق حدود العقل والمنطق، فالناس المحتشدون كانوا أشبه بوحوش طليقة خرجت من أقفاص حديدية فعاثت شمالا ويمينا تقتل وتدمر، طاش الدم وتناثر على الوجوه الغاضبة؛ والأفواه الهادرة ما انفكت تنادي بالموت والفناء"[3].

ولا يختلف صوت نامق باشا الذي يصعق من خبر ما وقع في جدة، فيتوقع تبعات خطيرة ومصيرا سيئا لهذه المدينة المحتفية بالحياة، المدينة المسالمة المزدحمة بالأعراق والأجناس، المدينة المختلفة التي تناقض كل المدن من حولها.

"هناك في جدة كل شيء مختلف. رتم الحياة ملئ بالمسرات وإيقاعها صاخب وضاج بالحيوية. مدينة متفجرة بالفرح. هناك تتلاقح الأفكار وتنصهر الأجناس لتكون عجينة فريدة من نوعها:... البشر بمختلف مشاربهم وتعدد ألسنتهم وأنماط عيشهم...الناس هناك طيبون ومسالمون يعشقون الحياة لدرجة التقديس ويبذلون جهدا كبيرا في سبيل رغد العيش وبحبوحته...لا بد أن أعترف بأنني أعشق هذه المدينة. أفكاري موزعة بينها وبين مكة. في جدة الحياة تتجسد بكل ملذاتها وأنسها واصطخابها، وهنا في مكة كل شيء روحاني كنسمة هفية تهب في بواكير فجر وليد. بين هاتين المدينتين أتحرك ذهابا وعودة لا يستقر لي قرار"[4].

---

[1]– العلوي، مقبول. فتنة جدة، ص: 16.

[2]– الرواية، ص: 17.

[3]– الرواية، ص: 20.

[4]– الرواية، ص: 38.

"جدة الآن لا تحتمل أي حماقات من هذا النوع الخطر. المدينة تغص بالناس والمرفأ بالسفن المكتظة بالحجاج والبضائع القادمة من مصر وعدن وتركيا والهند والشرق الأقصى.."[1].

"جدة مدينة بريئة بالفعل. مدينة لا تحتمل العنف ولا سوارات الغضب، لن يجتاحها الخطر إلا من البحر نفسه الذي يلتصق بها. كان لا بد من سور يكون ملاذا آمنا يقيها الطعنان التي تجئ من حيث لا تتوقع، ولكن ما نفع السور في مثل هذا الزمن الذي تطورت فيه وسائل الحرب والفتك والقتل؟"[2]

تتبدى المدينة المنورة في رواية "سفر برلك" صامدة لا تهزها ريح التغيير، شامخة بقدسيتها وروحانيتها ومكانتها العظيمة لدى كل شخصيات الرواية حتى حاكمها العثماني فخري باشا الذي اعتقد أن إفراغها من أهلها كان لصالحهم، وأن ما فعله كان حماية لها من أي عدوان، وعلى لسان ذيب نكشف التغيرات التي طرأت على المدينة المنورة منذ أول لقاء إلى أخر عهد بها.

"زمن الأفق المفتوح، رأينا مآذن المسجد النبوي شامخة. رأينا النخيل الذي يحيط بها كحزام أخضر من بساتينها الواقعة على أطرافها الشمالية والغربية. تذكرت رغبة والدتي في زيارة قبر الرسول. كدت أبكي ولكنني تماسكت"[3].

"ذات فجر، تحركت قافلتنا صوب مكة بعد أن أدينا صلاة الفجر في المسجد النبوي الذي بدا لي في ذلك الفجر مكانا حزينا لفقد من كانوا يصلون فيه من أهل المدينة الذين خجروا وتفرقوا في بقاع الأرض شتى"[4].

"وجدت أنها لم تكن المدينة التي أعرفها ولبثت فيها قرابة عامين ونصف العام. بدت لي خاوية على عروشها، وقد خف وهجها. الناس الذين فيها كانوا قليلي العدد. رأيت وجوها غريبة لم أرها من قبل. حركتها وصخبها وحيويتها المعروفة عنها تلاشت، فأصبحت كأنها أم ثكلى تدثرت بعباءة الأحزان"[5].

---

[1]- الرواية، ص: 39.

[2]- الرواية، ص: 74.

[3]- العلوي، مقبول. سفر برلك، ص: 6.

[4]- الرواية، ص: 147.

[5]- الرواية، ص: 145.

"لكن المدينة قد بدأت تجوع، وشبح المجاعة يهدد الناس، ويطل بوجهه الكئيب على الجميع"[1].

احتفت الروايتان بتاريخ المكان فحضرت المدينتان، وهيمنتا بصوتهما المسالم على أصوات الفرقة والشتات والمصالح، وحافظتا بفخر على هوية المكان برواشينه وحاراته وتفاصيل الحياة التي لم تطمسها نزاعات الأطماع الاستعمارية. في المدينتين تتشابك مصائر الشخصيات التاريخية والتخييلية حيث تصرح نهاية الروايتين بمآل كل شخصية على حدة وفق ما جاءت به كتب التاريخ وحسب ما يقتضيه سياق الحدث التخييلي.

خاتمة:

نخلص مما سبق إلى مجموعة من الملاحظات والنتائج تجملها في الآتي:

1- إن تمثل الماضي ومعرفته شرط جوهري لبناء سرد تاريخي يحدد الهوية المجتمعية، ويحقق تجربة زمنية مستمرة من الماضي إلى الحاضر، ذلك أن السرد التاريخي يهدف في المقام الأول إلى فهم حقائق الماضي، وتوجيه الحياة بمنظور يمنح الوقائع الماضية وجودا مستقبليا محتملا.

2- تسترشد المعرفة التاريخية بسيرورة الذاكرة، لذا فالوعي التاريخي يقدم رؤى سردية توجه أعمالنا وسلوكياتنا في إشارة إلى قابلية الماضي للاستخدام والتداول، إذ يستعير السرد التاريخي مادته من الشهادات الشفهية والمكتوبة، ومن تصورات الروائيين للحدث.

3- قدمت الروايتان محل الدراسة فترة من تاريخ الدولة العثمانية في الحجاز، وحاولت نقل الروح والأخلاق والظروف الاجتماعية لعصر ماض بتفاصيل تخييلية واقعية في تماس مع الحقيقة التاريخية، وتعامل النصان مع شخصيات تاريخية فعلية، وعلى مزيج من الشخصيات التخييلية والتاريخية، فركزت على حدث تاريخي واحد مع إضفاء الطابع الدرامي على الأحداث، واشتغلت مرجعيا على المآسي الجماعية وتأريخ المدن.

[1]- الرواية، ص: 81.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أحمد بن زيني دحلان، تاريخ دحلان، تح/ محمد فارس الشيخ، مطبوعات أرض الحرمين.

2- بن وليد طوله، سعيد. سفر برلك وجلاء أهل المدينة المنورة إبان الحرب العالمية الثانية. ط2، نادي المدينة المنورة الأدبي.

3- الحضراوي، الجواهر المعدة في فضائل جدة، تح/ علي عمر. ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2002.

4- دراج، فيصل. الراوية وتأويل التاريخ. ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2004.

5- ريكور، بول. الذاكرة، النسيان، التاريخ. ط1. تر/ جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2009.

6-عبد الله، ابراهيم. المحاورات السردية. ط1. منشورات الاختلاف، 2011.

7- العلوي، مقبول. فتنة جدة. ط1، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2010.

8- العلوي، مقبول. سفر برلك. ط1، دار الساقي، بيروت، 2019.

9- أبو العينين، خضر عبد الرحيم. معجم الأخطاء النحوية والصرفية واللغوية الشائعة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان.

10- فريد، محمد. تاريخ الدولة العلية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014.

11- لوكاش، جورج. الرواية التاريخية. ط 1. تر/ صالح جواد الكاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978.

12- مجموعة من المؤلفين. أفق التحولات في الرواية العربية. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2013.

13- محاسيس، نجاة سليم. معجم المعارك التاريخية. ط1، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، 2011.

14- هولاكو، متين. الخط الحديدي الحجازي، تر/ محمد صواش. ط1، دار النيل، القاهرة، 2011.

15- يقطين، سعيد. قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود). ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الرباط، 2012.

16- يلخن، جنات، نظرية السرد التاريخي عند بول ريكور، رسالة ماجستير في الفلسفة، إشراف: محمد جديدي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009- 2010.

17-W. L. Ochsenwald، The Jidda Massacre of 1858، Middle Eastern Studies، Volume13، October، 1977، p314.

بنية الـ(أنا) السّرديّة مدخلاً لتحليل بنية الخطاب السّرديّ

أ.د. عبد الواسع الحميريّ

أستاذ الأدب والنقد بجامعة الملك خالد

الملخّص:

في ظلّ حالة الفوضى المفاهيميّة ولاصطلاحيّة التي تمرّ بها حركة التّفكير النّقديّ العربيّ، وتداخل الكثير من المفاهيم والمصطلحات، وتعدّد مداخل قراءة النّصوص الأدبيّة عموماً، والسّرديّة على وجه الخصوص، تحاول هذه الدّراسة أن تقترح مدخلاً جديداً لدراسة وتحليل بنية الخطاب عموماً، وبنية الخطاب السّرديّ خصوصاً؛ يتمثّل في تحليل بنية (أنا) الخطاب السّرديّ، بوصفها بنية متفاعلة مع باقي عناصر البنية الخطابيّة السّرديّة الأخرى، ومتحولّة عبرها ومن خلالها، وذلك بهدف التّعرّف على أهمّ أنماط هذه العلاقة النّاشئة بين هذه العناصر السّرديّة جميعاً، وأهمّ الخصائص التي تدمغ كلّ نمط منها على حدة، وبما يفضي إلى الكشف عن أهمّ الأنساق الثقافيّة والأيديولوجيّة المتحكّمة في إنتاج الخطاب السّرديّ، في لحظة تاريخيّة معيّنة، ومن خلال تحليل نماذج معيّنة من نماذج تجلّيات هذه الأنا الكثيرة والمختلفة، حرصنا، في هذه الدّراسة، أن نعود فيها إلى النّص القرآنيّ المؤسّس بصورة خاصّة.

انطلقت الدّراسة، في تحليل بنية أنا الخطاب السّرديّ هذه، من الإجابة عن التّساؤلات الآتية:

– ماذا نعني بـ"الأنا" عموماً؟ وكيف تنشأ في الفرد الإنسانيّ، متضمّناً: متى تظهر؟ وكيف تظهر؟

–ولماذا بنية هذه الأنا بالذّات؟

– ما مكوّنات هذه الأنا؟ وكيف يمكن تحليل بنيتها؟ وكيف تتجلّى في بنية الخطاب السّرديّ عموماً، ما أنماطها، وما أهم الخصائص التي تدمغ كلّ نمط؟ من خلال عرض لبعض تجلياتها في بعض النّماذج السّرديّة المختلفة؟

وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج المهمة التي أوجزناها في نهاية البحث.

Abstract:

Structure of "narrative self": an approach to the analysis of narrative discourse structure

Given the current situation of conceptual and idiomatic chaos that the Arab critical thinking movement is going through، and the overlap of many concepts and terminology، and the multiplicity of approaches to reading literary texts in general، and narrative texts in particular، this research attempts to suggest a new approach to study and analyze the structure of discourse in general، and the structure of narrative discourse in particular. This new approach provides an analysis of the structure of (the self) in the narrative discourse، being a construct that interacts with other elements of the narrative discourse structure، and is transformed through these elements. The goal is to identify the most important patterns of this emerging relationship between all these narrative elements، and the most important features that characterize each of these patterns separately in order to reveal the most important cultural and ideological patterns that control the production of narrative discourse، at a specific historical moment، and through the analysis of certain models from among the many and different forms of manifestation of "the self". I am very much keen on using the established Qur'anic text in particular as a reference.

In order to analyze the structure of "the self" narrative discourse، the study attempts to answer the following questions:

What do we mean by "the self" in general? How does it arise in the human individual، and When does it appear? How does it appear?

-Why the structure of this "self" in particular?

- What are the components of this "self"? How can its structure be analyzed? How is it manifested in the structure of narrative discourse in general? what are its patterns? and what are the most prominent characteristics that mark each pattern? Answering these questions is performed by presenting some of "the self" manifestations in some different narrative models.

The study reached a number of important findings and conclusions that are summarized at the end of the research.

-1-

مقدّمة

تعاني العلوم الإنسانيّة بعامّة والدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، بصورة خاصّة، من عقدة نقص حادّة تجاه العلوم الطّبيعيّة؛ إذ بقيت تحاول أن تقتفي آثار خطى الأخيرة، ولكنّها، إذ فعلت ذلك، ضحّت بخصوصيّتها، ناسية أنّ موضوعها ليس مجرّد موضوع، بل هو ذات أخرى. لذا فقد كان من آثار هذه الرّغبة في محاكاة العلوم الطبيعيّة، ومن ثمّ، محاولة اختزال النّص إلى مجرّد وجود تقني فيزيائيّ، أو تذويبه في الحالات والأوضاع النّفسيّة التي يشعر بها أولئك الذين ينتجون مثل هذا النّص أو يتلقّونه ([1])، أن تشيّأ هذا النّص، بعد أن غاب الفاعل الحقيقيّ عن بنيته، فضلاً عن الدّور الحقيقيّ الذي ينبغي أن ينهض به في عالم الحياة والنّاس.

لذلك، وفي ظلّ حالة الفوضى المفاهيميّة والاصطلاحيّة التي تمرّ بها حركة التّفكير النّقديّ العربيّ، وتداخل الكثير من المفاهيم والمصطلحات، وتعدّد مداخل قراءة النّصوص الأدبيّة عموماً، والسّرديّة على وجه الخصوص، تحاول هذه الدّراسة أن تقترح مدخلاً جديداً لدراسة وتحليل بنية الخطاب عموماً، وبنية الخطاب السّرديّ خصوصاً؛ يتمثّل في تحليل بنية (أنا) الخطاب السّرديّ، بوصفها بنية متفاعلة مع باقي عناصر البنية الخطابيّة السّرديّة الأخرى، ومتحولّة عبرها ومن خلالها، ومن ثمّ، بوصفها بنية توتّر جدليّة بين (أنا) المخاطِبِ السّاردِ والمسرود (الأحداث، الحكاية)، من جهة، وبين (أنا) المخاطِبِ السّاردِ، والمسرود له، والمسرود به (لغة السّرد وتقنياته)، والمسرود فيه (فضاء السّرد الزّمكانيّ)، والمسرود لأجله (غايات السّرد وأهدافه= وظائفه) من جهة أخرى، وذلك بهدف التّعرّف على أهمّ أنماط هذه العلاقة النّاشئة بين هذه العناصر السّرديّة جميعاً، وأهمّ الخصائص التي تدمغ كلّ نمط منها على حدة، وبما يفضي إلى الكشف عن أهمّ الأنساق الثقافيّة والأيديولوجيّة المتحكّمة في إنتاج الخطاب السّرديّ، في لحظة تاريخيّة معيّنة، ومن خلال نمط معيّن من أنماط هذا الخطاب الكثيرة والمختلفة، معتمداً، في ذلك، على مرجعيّة سرديّة معيّنة؛ هي مرجعيّة السّرد العربيّ، في مراحله المختلفة، وبأنماطه/ أجناسه المتعدّدة.

ستنطلق الدّراسة، في تحليل بنية أنا الخطاب السّرديّ هذه، من الإجابة عن التّساؤلات الآتية:

– ماذا نعني بـ"الأنا" عموماً؟ وكيف تنشأ في الفرد الإنسانيّ، متضمّناً: متى تظهر؟ وكيف تظهر؟

[1] ينظر: تودوروف (تزفيتان)، لمبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح (1996)، ط ثانية، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت: 49.

-ولماذا بنية هذه الأنا بالذّات؟

- ما مكوّنات هذه الأنا؟ وكيف يمكن تحليل بنيتها؟ وكيف تتجلّى في بنية الخطاب السّرديّ عموماً، متضمّناً: ما أنماط هذه الأنا، وما الخصائص والسّمات التي تدمغ كلّ نمط؟ من خلال عرض لبعض تجلياتها في بعض النّماذج السّرديّة المختلفة؟

-2-

وبالعودة إلى السّؤال الأوّل: ماذا نعني بـ"الأنا" في سياق هذه الّدراسة، نقول: لا يخفى أنّ" الأنا"، في سياق التّداول عربيّاً، هي ضمير المتكلّم، المعبّر عن هويّته، والنّاطق باسمه. وهي، في الفلسفة، المتكلّم ذاته [1]، كما يتجلّى في فعل الكلام الذي ينجز الآن – هنا، أو لنقل: إنّها القائل في فعل القول؛ باعتبار فعل القول فعلاً واعياً وعياً كلّيّاً مركّباً؛ بالذات وبالموضوع.

أمّا الأنا، في هذه الدّراسة، فهي الأنا السّرديّة في بنية الملفوظ السّرديّ؛ الأنا الفاعلة في أفعال الكلام السّرديّ والمشروطة بها؛ إنتاجاً وتلقياً، وجوداً وعدماً؛ إنّها الأنا النّاطقة والمنطوق باسمها، الأنا (الشّاخصة) في أفعال الكلام السّردي والمشخّصة عبرها؛ المتحقّقة فيها والمحقّقة لها؛ المنتجة لها والنّاتجة عنها، ومن ثمّ، فهي المشروطة بأفعال الكلام السّردي؛ وجوداً وعدماً؛ بوجودها تنوجد، وبانعدامها تنعدم، في إشارة جليّة إلى أنّ وجودها وجود لغويّ، نصّيّ، ولا وجود لها خارج نصوص الكلام. وهي، بهذا الوَسْمِ، تختلف عن:

-الأنا الفلسفيّة؛ حيث تداخلت الأنا، في الفلسفات القديمة- الصّينيّة والهنديّة والفارسيّة واليونانيّة- مع مفاهيم النّفس والرّوح والعقل والفكر والشّعور بالذّاتيّة.

أمّا في الفلسفة العربيّة، فقد اندمجت الأنا مع مبدأ الذاتيّة الإنسانيّة، وارتبطت بالنّفس النّاطقة دون مستويات النّفس الأخرى، وبدت النّفس، في الوعي الفلسفيّ العربيّ، اصطلاحاً أكثر عموميّة من الأنا. وبذلك اقتربت الأنا من منطقة تطابقها مع القوّة المفكّرة بعد ارتباطها مع النّفس النّاطقة التي تحيل إلى عمليّة النّطق، بما تنهض عليه من منطق؛ لتتبدّى الأنا، من ثمّ، كما لو كانت تابعة للعقل، وكان العقل هو الذي يحملها، لا العكس، وذلك انطلاقاً من أنّ العقل هو الحكمة الغريزيّة الكامنة في النّوع الإنسانيّ العامّ، أمّا الأنا فتمثّل اندراج العام في الجزئيّ الخاصّ. وبذا تأرجحت الأنا، في الوعي الفلسفيّ العربيّ، بين مسمّيَيْ

[1] ينظر: الموسوعة الفلسفيّة العربيّة: 116.

العقل والنّفس، وإن اقتربت من مسمّى النّفس أكثر من مسمّى العقل، وذلك بحكم تطابق مفهوم العقل مع مفهوم الرّوح، بما هو جوهر أوّل ([1]).

وبذا فإنّ " الأنا" موضوعة الدّراسة، تختلف أيضاً عن " الأنا" المفكّرة الدّيكارتيّة المعبّر عنها في الكوجيتو الدّيكارتي:" أنا " أفكّر إذن فأنا موجود"؛ باعتبار أنّ هذه الأنا هي الأنا المعبّرة عن هويّة الموجود المفكِّر الحاضر في حضرة (عالم) الوجود الفكريّ الخالص، المحكوم بالشّك، المفضي إلى اليقين، فهي أنا ماهويّة؛ كونها مشروطة بالفكر، ومتحقّقة عبره فحسب. ولأنّها كذلك، فقد بقيت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بكلّ من العقل والرّوح، بوصفها (الرّوح) "الجزء الإلهيّ الخالد في ثنائيّة الإنسان. ومن هنا استدعت حركة هذه الأنا الدّيكارتيّة المفكّرة ضرورة الضّمان الإلهيّ أنطولوجيّاً وإبستمولوجيّاً".

فضلاً عن اختلافها عن الأنا الكَانتِيَّةِ التي تتطابق مع مفهوم العقل، بما هو جوهر، أو مبدأ أوّل لضمان قدرة الكائن العاقل الذّاتيّة على المعرفة والعلم. لذا وجدنا الأنا عند كانت تتمفصل بين؛ أنا قبليّة، وأنا بعديّة، والأنا القبليّة، عند كانت، هي الأنا المتعالية، وهي المعبّرة عن وجود الموجود البشريّ بالقوّة؛ بما هو موجود حيّ وعاقل؛ ينطوي- بالفطرة- على ممكنات / سلطة المعرفة والعلم، ومن ثمّ، على إمكانات التّأثير في كلّ شيء وعدم التّأثر بأيّ شيء). أمّا الأنا البعديّة، فهي الأنا التّجريبيّة، وهي المعبّرة عن وجود الموجود البشريّ بالفعل، أي كما هو متجلّ الآن- هنا في عالم الوجود (التّجربة).

كما تختلف أيضاً عن:

- الـ" أنا- Ego" عند فرويد الذي تأتي الأنا عنده باعتبارها أحد مكوّنات الشّخصيّة الإنسانيّة الأساسيّة، بشكل عام ([2])، وتتطابق مع ما أسمّيه بـ" أنا المتكلّم" التي تعدّ أحد أهمّ مكوّنات شخصيّة المتكلّم القارّة ([3])، إلّا أنّ هذه الأخيرة (أنا المتكلّم) قد تتماثل مع الأنا الفرويديّة وتتقاطع حدّ التّطابق، في بعض الأحوال

---

[1] ينظر: الموسوعة الفلسفيّة العربيّة: مرجع سابق.

[2] حيث تتألّف الشّخصيّة الإنسانيّة من ثلاثة مكوّنات أساسيّة، هي: الأنا، والهو، والأنا الأعلى، وبحسب فرويد، فإنّ الأنا - بما أنّ وظيفتها في الأصل وظيفة مخياليّة - فإنّها تعدّ جزءاً من الـ" هو"، ولكنّها تتجاوز الـ" هو" تدريجيّاً، دون أن تنفصل عنه بشكل نهائيّ، إذ تبقى بمثابة امتداد له، لذلك فإنّ العديد من التّماهيات تغدو هي الجهاز المكوّن للأنا في علاقتها بالآخر، وعن طريقها يتمّ للشّخص التّعبير عن ذاته وربط الصّلات المتعدّدة مع مجتمعه، وتمكّنه من تحسّس مشاعر الغير، فيعمل له كما لو كان يعمل لذاته. ومن هذا التّماهي بالآخر تبزغ المشاعر الإنسانيّة (التحليل النفسي للرجولة والأنوثة: 206- 207).

[3] والتي تأتي في مقابل ما يسميه فرويد بالهو، والأنا المفكرة في مقابل أنا الفكر عند ديكارت، والأنا العملي أو التجريبي مقابل الأنا الترسندالي عند كانت.

والأوضاع البشريّة، بحيث إنّها قد تغدو مجرّد ناطقة باسم هذه الأنا الفرويديّة التي تتطابق، في مفهومها، عنده، مع مفهوم " الذّات" الإنسانيّة؛ إذ هي المسؤولة عن ضبط وتنسيق رغبات الإنسان في إشباع غرائزه، وإنجاز ما تلحّ به الدّوافع الموروثة المختلفة. وتتجلّى "ذات" الإنسان من خلال حكمه على الأشياء والأشخاص والمواقف، وكذلك من خلال طبيعة علاقته بالواقع وكيفيّة إدراكه له، كما تتجلّى أيضاً من خلال قدرتها على تمثّل الأضداد واستيعاب المتنافرات، لكي تكون كلّاً واحداً متجانساً لا يلفظ بعضه بعضاً ([1]).

وإن كانت " الأنا" موضوعة الدّراسة، تتماثل، من بعض الوجوه، أي من حيث مكوّناتها الدّاخليّة، مع الأنا اللّاكانيّة، وذلك من حيث إنّ الأنا، عند لاكان، ليست مستقلّة، ولا آليّة، بل هي مجموعة تماهيات متخيّلة، مركّبة على غرار تركيبة البصلة (والتّعبير لفرويد) كلّما نزعنا منها طبقة وقعنا منها على طبقة أخرى.. فالطّفل يتماهى بكلّ المواضيع التي يرغبها ويحبّها، ومن مجموع هذه التّماهيات المخياليّة تنمو أناه وتتطوّر، لتصل إلى مرحلة النّضج([2]).

كما تتماثل أيضـاً، بل ربّما تتطابق، من وجوه أخرى، مع ما يمكن تسـميته بـــ" أنا الخطاب" عند باختين؛ الـذي نظر إلى" اللاّوعي" الفرويـديّ، بوصـــفـه" الوعي غير المســـؤول" تمييزاً لـه عن" الوعي المسـؤول"، لينظر، من ثمّ، إلى الفرق بينهما، أي بين الوعي واللاّوعي، بوصـفه فرقاً جوهريّاً بين نسـقين خطابيّين مختلفين ([3])، لذلك وجدناه يؤكّد أنّ جانب القصـور في مشـروع فرويد إنّما يكمن في فشـله في فهم الجوهر الاجتماعيّ للإنســـان الذي يعرّفه باختين بأنّه حيوان لفظيّ، ومن ثمّ، اجتماعيّ، كما يكمن

---

[1] ينظر: سيكولوجية القهر والإبداع، ماجد موريس إبراهيم، دار الفارابي، بيروت، ط أولى 1999م: 26.

[2] وإذا كان هذا هو حال هذه الأنا، وفق المنطق اللّاكانيّ، فهذا يعني أنّه يتعذّر، اعتبارها موضوعاً للتّحليل من أيّ نوع، وعلى أي مستوى، لاسيّما وأنّها تظلّ مرتبطةً بعلاقة مع الآخر الكبير الذي تخاطبه، وتستمدّ منه مرسالها بشكل مرتجع. لذلك يظلّ يمثّل ارتباط الأنا بهذا الآخر، بحدّ ذاته، موطن اللّاوعي وموضوع التّحليل. فالأنا إذن، خلافاً لما يتوهّم بعض علماء النّفس، ليست وحدة منسجمة مع ذاتها، بل هي منشقّة على نفسها، منذ أن بدأ الإنسان يتكلّم، لأنّها، منذ البداية، موطن الرّفض لكلّ ما هو مخالف لواقع معيّن، أو لعرف معيّن، لذلك فهي السّجل التّاريخيّ لكلّ أنواع الرّفض والنّفي، وبصورة خاصّة، للنّزوات العميقة الجذور. والخبرة التّحليليّة، إن كشفت وظيفة للأنا، فهي تكشف عن التّجاهل كوظيفة أساسيّة لكلّ أنواع السّراب، حيث كانت الذّات مأخوذة بها (ينظر: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة: 72).

[3] ينظر: المبدأ الحواري، مرجع سابق: 72. أمّا الفرق بين الأنا (ego) و" الأنا العليا"-super- ego عند فرويد، فهو بالنّسبة لباختين، بمثابة الفرق بين المرسِل sender والمرسَل إليه (المتلقّي) المتخيّل الذي يصبح داخليّاً، بالقياس إلى المرسِل (ينظر: ينظر: نفسه).

في محاولته (فرويد) إدراج الظّاهرة الإنسانيّة ضمن الحدود الضّيّقة للكائن العضويّ الفرد، وفي إطار حياته النّفسيّة فحسب ([1]).

فباختين إذن، خلافاً لفرويد، يرى أنّ الوعي واللّاوعي، شيئان متعارضان تماماً، ولا يمكن أن يجتمعا في، إطار (نسق خطابيّ) واحد. ويرجع هذا التّعارض- في منظوره- إلى أنّ العمق الإنسانيّ مسكونٌ بـ"الآخر"، وليس بـ" الهذا"(id)، كما يذهب إلى ذلك فرويد ([2]). وإن كنتُ أخالفهما الرّأي، معتقداً أنّ العمق الإنسانيّ مسكونٌ بالاثنين معاً، أي بـ"الآخر" وبـ" الهذا" على حدّ سواء، يدلّ على هذا، ويؤكّده أنّ الوعي واللاّوعي قد يجتمعان في (إطار) خطابٍ واحدٍ، ليسهما في عمليّة إنتاجه بصورة متبادلة، وربّما متكافئة، ويتجسّد هذا أوضح ما يتجسّد في ملفوظ الخطاب الإبداعيّ الشّعريّ (بخاصّة الحداثيّ) الذي يجسّد حضور نسقي خطاب الوعي واللاّوعي، في آنٍ معاً، كما تكشّف لنا ذلك، خلال دراستنا لنسق الخطاب الشّعريّ الحداثيّ([3]).

-3-

الذّات والأنا

الذّات – في أبسط معانيها- هي النّفس والعين، فذات الشّيء هي نفسه وعينه، أي أنّها الشّيء أو الشّخص في كليّته، أي بكلّ مكوّنات كينونته، أمّا الأنا فتعدّ أحد أهمّ مكوّنات الذّات؛ إنّها العنصر المعبّر عن هويّة الذّات أو النّاطق باسمها، وهذا يعني أنّها عقل الذّات المفكّر ولسانها المعبّر، لذا فهي لا تعبّر فقط عمّا أكونه الآن؛ ولكنّها تعبّر أيضاً عمّا كنته قبل الآن، وسوف أكونه بعد الآن؛ زد على ذلك أنّها قد تعبّر بصدق عن مكنون الذّات، وقد توهم الذّات، وتضلّلها عمّا تصبو إليه، كما هو الحال بالنّسبة للعصابيّ الذي يقول شيئاً ويريد شيئاً آخر؛ يعبّر عن رغبة، ويبغي من ورائها رغبةً أخرى([4]).

---

[1] ينظر: نفسه.

[2] ينظر: المبدأ الحواري: 74

[3] كان ذلك في كتابينا:" الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة"، و"كينونة التّفرّد والاختلاف: جدليّة الكائن والممكن في بنية الخطاب الشّعريّ".

[4] لذلك لا ينبغي، بحسب التّحليل النّفسي، أن نقيم علاقتنا مع هذه الأنا المتكلّمة أو النّاطقة التي تعبّر في الغالب عن الطّلبات المموّهة للذّات، بل مع الذّات اللّاواعية عبر قولها المموّه، لنقيم هذه العلاقة، من ثمّ، بين ذواتنا الواعية وهذه الذّات اللاواعية التي يفترض أن نسلّط الضوء عليها لإدراكها.

فـ" ذات" الشّخص إذن هي كيانه الذي يمتدّ زمنيّاً منذ لحظة ميلاده إلى لحظة موته، وهي أيضاً ذلك الكيان (المادّي) الذي يشكّل هذه الكثافة الوجوديّة في هذا الحيّز من المكان. و" ذات" الفرد هي كينونته التي يحيا بها وتحيا به وفيه (داخله)، إنّها هذا الكائن، وهذا التّنظيم الحيّ الذي ينهض بكلّ الوظائف النّفسيّة والفسيولوجيّة بما يمكّنه من التّكيّف مع البيئة، وعلى حسب طراز هذه الكينونة أو هذا التّنظيم الحيّ، وتبعاً لما يمليه من سلوكيّات في المواقف المختلفة، يبدو للآخرين ما يصطلحون على تسميته بـ"السّمات الشّخصيّة" الخاصّة بكلّ فرد من أفراد الإنسانيّة. وهي السّمات عينها التي تعكس طبيعة علاقات الإنسان بذاته وعلاقته بالبيئة المحيطة ([1]).

وبما أنّ نهر الذّات العظيم تيّاره جارف؛ فهو يحفر مجراه في عالم الحياة عموماً، فإنّه لا بدّ من أن تكون لهذا النّهر روافد من مصادر مختلفة، تغذّيه، وتسهم في تحديد مساره؛ من تلك الرّوافد ما يعود إلى تاريخها الجمعيّ (الإنسانيّ) القديم، ومنه ما يعود إلى تاريخها الحديث والشّخصيّ، ومنها ما يعود إلى طبيعتها التّكوينيّة التّشريحيّة الجسمانيّة، وكلّ ما يمكن أن يضاف إلى هذا من مؤثّرات للبيئة الطّبيعيّة والبشريّة التي تنمو الذّات وتترعرع في تربتها([2]).

-4-
جدليّة الـ"أنا" و الـ"نحن"

يقيم الإنسان الفرد وسط الجماعة علاقات متعدّدة، بحسب تعدّد الجماعات التي ينتمي إليها... فهناك علاقة الإنسان بجماعة العمل... وهناك علاقته بجماعة التّسلية وتزجية وقت الفراغ، أو رفاق السّفر، وهذه كلّها تعدّ علاقات عابرة، في حياة الفرد الإنسانيّ، لأنّها لا تحفر مجراها في الزّمن. إلّا أنّه من بين هذه الشّبكة الواسعة من العلاقات، ينتقي الفرد بعض الأشخاص، فتتعمّق صلته بهم، وتدوم هذه الصّلة عبر الزّمن، مثل علاقات الزّمالة والصّداقة والحبّ والزّواج، فضلاً عن علاقته بأبويه وباقي أفراد عشيرته وذوي قرابته، حيث ينشأ من مجموع هذه العلاقات الحميمة ما يسمّى بـ"العلاقات السّيكولوجيّة"؛ كونها تنطوي على درجة من الغنى في تبادل الطّاقة بين طرفيها؛ أخذاً وعطاءً، لتنطبع بصماتها، بوضوح، على كلّ نتاج معنويّ أو عمليّ للفرد في المجتمع.

---

[1] ينظر: سيكولوجية القهر والإبداع: 25

[2] ينظر: نفسه: 28.

ومعلوم أنّه تنشأ من تماهي الفرد مع الشّخصيّات المحيطة به في المجتمع، حالة الـ"نحن". ويغدو الجدل بين الـ"أنا" وهذه الـ" نحن" أمراً محتوماً. حيث الـ"أنا" تسعى إلى تأكيد "تفرّدها"، وتسعى الـ" نحن" – في مقابل ذلك- إلى فرض سطوتها على " الأنا" بما يحقّق لها التّجانس.. وتغدو كلّ الاحتمالات ممكنة.. فقد تذوب الـ"أنا" تماماً في " نحن". وقد لا تذوب، ولكنّها تتعدّد في غير ما تناغم مع الـ"نحن"، وتتحقّق ذاتيّات أو أنوات متعدّدة، وهنا تتلاشى الـ" نحن" وتزول. وفي بعض الأحيان تستطيع الـ"أنا" الواعية أن تقول كلمتها، وتؤكّد حضورها دون أن يفضي ذلك إلى تفكّك مجتمع الـ" نحن"، ويتوقّع أن تكون عمليّة إثبات الـ" أنا" نفسها في إطار الجماعة بمثابة نوع من الإبداع الذي ينعكس، بالتّالي، على مسيرة حياة الجماعة برمّتها ([1]).

هذا فيما يتعلّق بالسّؤال الأوّل.

-5-

أمّا فيما يتعلّق بالسّؤال الثّاني: متى تظهر هذه الأنا في الفرد الإنسانيّ؟ وكيف تظهر؟، فأقول، مستعيناً به تعالى:

نعلم أنّ كلّ فرد منّا نحن أبناء البشر يمرّ، في وجوده، بمرحلتين من مراحل الوجود؛ مرحلة " الوجود – خارج – العالم" التي تسبق، بالضّرورة، وقد تعقب أيضاً، مرحلة " الوجود – في – العالم"؛ باعتبار أنّ وجود كلّ منّا، في المرحلة الأولى، يعدّ وجوداً – في- الدّرجة صفر من الوجود، أو بالأحرى، وجوداً خارج العالم؛ متضمّناً: خارج الرّمكان الاجتماعيّ أو التّاريخيّ بقواه الفاعلة المتعدّدة؛ ومن ثمّ، خارج شبكة علاقات القوّة التي تربط أفرد البشر بعضهم ببعض، وتجعل وجود بعضهم بسبب من وجود بعض، أو من أجل بعض، أو على الضّدّ من وجود بعض، وخارج إطار حركة الوعي بطبيعة ذلك العالم ومقوّمات الوجود فيه.

في حين يعدّ وجود الموجود البشريّ- في – العالم وجوداً متحقّقا في إطار شبكة علاقات القوّة التي تربطه بباقي أفراد جنسه في إطار مجتمعه؛ المتعدّد والمتنوّع، وهذا يعني أنّ الوجود البشريّ، في درجة

[1] ينظر: سيكولوجية القهر والإبداع، مرجع سابق: 54- 55

الصّفر، يعدّ وجوداً فرديّاً (غُفْلاً)، أعني غير علائقيّ. في حين يعدّ الوجود البشريّ- في - العالم، وجوداً علائقيّاً (تاريخيّاً) منغرزاً في قلب المجتمع والتّاريخ.

وهو ما يسمح لنا بالإشارة إلى ثلاثة أنماط من الوجود الفرديّ:

1-نمط الوجود الفرديّ المتعالي، المطلق (الفرديّة الصّمديّة)؛ غيرِ المشروطِ؛ ويتمثّل هذا النّمط في فرديّة واجب الوجود (جلّ شأنه) ومبدأ كلّ موجود: وهي فرديّة ذاتيّة، قائمة بنفسها ومكتفية بذاتها، جوهرانيّة، غير علائقيّة، متحقّقة خارج الزّمكان.

2- نمط الوجود البشريّ الفرديّ، في درجة الصّفر: وهو المتحقّق خارج نسق كلّ علاقة بَيْنَذَاتِيَّةٍ ([1])؛ أي مصدرها ذات الفرد البشريّ، ومن سماته: الآنيّة، والمرحليّة (الانتقاليّة بين حياتين؛ إحداهما أوسع مدى)، بمعنى أنّه يمثّل مرحلة أو لحظة محدّدة من مراحل حياة الموجود البشريّ؛ إنْ في العالم الدّنيويّ؛ في مرحلة الطّفولة المبكّرة؛ مرحلة ما قبل اكتساب خبرة الانخراط في شبكة علاقات القوّة / السّلطة التي تربطه بباقي أفراد مجتمعه البشريّ، أو في العالم الأخرويّ؛ في مرحلة البعث والحساب السّابقة على مرحلة الجزاء؛ والصّيرورة بعد ذلك؛ إمّا إلى عالم النّعيم في الجنّة، أو إلى عالم الجحيم في النّار؛ حيث يعود الموجود البشريّ، في هذه المرحلة الأخيرة، ليتحقّق وجوده العلائقيّ من جديد، وإن بأشكال جديدة، وبإمكانات مختلفة؛ تتلاءم مع طبيعة عالم الوجود/ الخلود الجديد هذا ([2]).

3 - نمط الوجود البشريّ الفرديّ العلائقيّ ([3])؛ أي المتحقّق للفرد البشريّ في إطار شبكة علاقات القوّة/ السّلطة التي تربطه بباقي أفراد جماعته/ مجموعته البشريّة التي ينتمي إليها، ويمثّل أحد أفرادها؛

---

[1] أي خارج نسق كلّ علاقة بين ذاتين.

[2] وقد أشار الخطاب القرآنيّ المؤسّس إلى هذا النّمط من الوجود البشريّ (الفرديّ) في درجة الصّفر، في آيات كثيرة، منها قوله تعالى:" وَلَقَدْ جِئْتُمُونَا فُرَادَىٰ كَمَا خَلَقْنَاكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَتَرَكْتُم مَّا خَوَّلْنَاكُمْ وَرَاءَ ظُهُورِكُمْ.."الأنعام: 94. كما أوضحنا ذلك في سياق آخر (ينظر: كتابنا: الفرد والفردانيّة في رؤيا العالم القرآنيّة والفلسفيّة، سيصدر قريبا).

[3] تختلف الفرديّة العلائقيّة عمّا يمكن تسميته بـ"الفرديّة الغيريّة" التي أشار إليها نيتشه بقوله: وحين ترتخي الغريزة- حيث لا يعود الفرد يبحث لنفسه عن قيمة إلّا من خلال خدمته الآخرين- فإنّه يمكننا الاستنتاج آنذاك أنّه قد أصابه الضّجر بالفعل، وأنّه قد شرع في الانحطاط. فالغيريّة الصّادقة في الإحساس تقابل الغريزة التي تدفعنا لأن نخلق لأنفسنا قيمة ثانيّة، في خدمة الأنانيّة الأخرى. وفي كثير من الحالات تكون هذه الغيريّة ظاهريّة فقط: وآنذاك تغدو حيلةً يحافظ الفرد من خلالها على إحساسه الحيويّ الخاصّ بالقيمة (ينظر: إرادة القوّة: 270)؛ فالحبّ مثلا، خاصّة حبّ النّساء وشفقتهنّ يبدو أكثر شيء أنانيّة، لأنّهنّ حين يضحّين بشرفهنّ وسمعتهن، فإنّهنّ لا يفعلن ذلك من أجل الرّجل، بل لأجل شهوة جامحة (نفسه).

نقول في إطار شبكة علاقات القوّة / السّلطة، انطلاقاً من أنّ الأصل في كلّ علاقة بشريّة بَيْنَذَاتِيّة؛ أكانت بين فَرْدَيْنِ بشريّيْنِ، أم بين جماعتين أو مجموعتين بشريّتين أو أكثر، أنّها علاقة قوّة/ سلطة ([1])؛ وذلك من حيث إنّ كلّ طرف من أطراف هذه العلاقة؛ إمّا أن يكون في موقع المؤثّر (الفاعليّة)، وإمّا أن يكون في موقع المتأثّر (الانفعاليّة أو المفعوليّة)، أو يكون في موقع المؤثّر والمتأثّر، في آنٍ معاً.

وهو ما يضعنا أيضاً في مواجهة ثلاثة أنماط من الوجود البشريّ العلائقيّ ([2]):

أ-نمط الوجود العلائقيّ التّابع؛ أي المتأثّر غير المؤثّر؛ المنفعل غير الفاعل، ويتجلّى هذا النّمط الاستلابي من الوجود في أنموذج الفرد في المجتمع التّقليديّ، القَبَليّ الكيانيّ، كما أوضحنا ذلك في سياق آخر([3]).

ب-نمط الوجود العلائقيّ المتعالي؛ أي المؤثّر غير المتأثّر؛ الفاعل غير المنفعل، ويتجلّى هذا النّمط في بعض النماذج الإبداعية الموغلة في الرومانسية، أي في أنموذج الفرد الرومانسي في المجتمع التّقليديّ، وهي نماذج حللنا بعضا منها في دراساتنا عن الحداثة الشعرية العربية.

ج-نمط الوجود العلائقيّ التّفاعليّ (الجدليّ)؛ أي المتأثّر والمؤثّر؛ المنفعل والفاعل، في آنٍ معاً؛

4- ونضيف إلى هذه الأنماط الثّلاثة نمطاً آخر رابعاً، هو نمط الوجود غير العلائقيّ؛ ويتمثّل في نمط الوجود الما قبل علائقيّ للموجود البشريّ (الطّفل)؛ في لحظة وجوده/ ولادته الأولى، وما يليها حتى نهاية (الشّهر الثالث تقريباً)، كما يتمثّل هذا النّمط أيضاً- كما سبقت الإشارة- في نمط الوجود " الما بعد" علائقيّ للفرد البشريّ؛ في لحظة البعث من الموت والعرض للحساب، قبل الصّيرورة إلى عالم الجزاء؛

---

[1] على الرّغم من كون كلمة macht تعني القوّة والسّلطة، إلّا أنّ نيتشه يميّز بينهما، من حيث إنّ القوّة، بالنّسبة له، أكبر من السّلطة، فليس كلّ ذي سلطة قويّاً بالمعنى الفلسفيّ الذي يقصده نيتشه. فالقوّة أصل، والسّلطة نتيجة،.. وتتجلّى القوّة لدى الإنسان في الاستقلاليّة والإبداع، والتّحكّم بالنّفس والالتزام بالفضيلة، ومغالبة الظّروف، وقهر الصّعاب، والسّموّ بنفسه، أو الرّقي بها نحو القيم التي تجعل من الإنسان سيّد نفسه وسيّد الأرض (ينظر: إرادة القوّة، مقدمة المترجم: 5- 6).

[2] وبهذا يمكن الحديث أيضاً عن الفرديّة العلائقيّة، وأنّها تأخذ ثلاثة أشكال رئيسة أيضاً، أو لنقل: إنّها تتمحور حول ثلاثة أنماط لا يمكن تجاوزها أو الخروج عنها: 1- نمط الفرديّة العلائقيّة التّابعة للنّسق العلائقيّ المترسّخ؛ في إشارة إلى نمط الفرديّة المستكينة أو المستلبة بشروط النّسق العلائقيّ السّائد. و2- نمط الفرديّة العلائقيّة المتعالية على النّسق العلائقيّ المترسّخ؛ و3- نمط الفرديّة العلائقيّة التّفاعليّة الجدليّة (لمعرفة المزيد عن أنماط الوجود الثّلاثة هذه، يمكن العودة إلى كتابنا: نظريّة الخطاب، مقاربة تأسيسيّة، القسم الثاني التطبيقي).

[3] ينظر: الحميري (عبد الواسع): اتّجاهات الخطاب النقدي وأزمة التجريب، الفصل الأوّل.

نعيماً في الجنّة، أو عذاباً في نار جهنّم؛ حيث يكون وجود الموجود البشريّ الفرد في مراحل الطّفولة الأولى، وجوداً (غُفْلاً) في الدّرجة الصّفر من التّأثر والتّأثير " البَيْنَذّاتي" الإيجابيّ على الآخرين؛ إذ الآخرون، في هذه المرحلة من حياة الطّفل الرّضيع، يتأثّرون بوضع الموجود الطّفل المستلب بضعفه وعجزه، ويؤثّرون فيه، فيكون بمثابة دالّة سلطة مؤثّرة ومتأثّرة، ولكن تأثيره لا يكون تأثيراً بَيْنَذَاتِيّاً؛ (بين ذاته العاجزة والذّوات الأخرى الفاعلة أو المؤثّرة في حياته) أو بإمكاناته الخاصّة التي تنهض فيه، وإنّما بوضعه الأنطولوجيّ الاستلابيّ في سياق معاناته العجز والحاجة إلى الغير، وشعور هذا الغير، من ثمّ؛ بوصفه الأمّ والأب، بحاجة هذا الموجود الطّفل إلى رعايتهما وضرورة العناية به.

وحتّى تتّضح صور العلاقة بين أنماط الوجود البشريّ المشار إليها آنفاً، وما يميّز كلّا منها عن الآخر، يمكننا العودة إلى لحظة الانبثاق الأولى للموجود البشريّ/ الطّفل، للتّعرّف على طبيعة وجوده، وإمكانات وجوده، في هذه اللّحظة بالذّات، حيث يأتي هذا الموجود- في لحظة الوجود الأولى هذه- إلى عالم الوجود البشريّ، مجرّداً من كلّ أسباب الوجود " البَيْنَذَاتِي" التي يفترض أن تنهض فيه هو ذاته، ويمكنه أن يستخدمها بذاته لفرض وجوده في هذا العالم؛ بدليل ما قد يتعرّض له، في حال جاء إلى عالم الوجود البشريّ، بصورة غير شرعيّة (من أبٍ غير شرعيٍّ؛ غير معترفٍ به أخلاقيّاً واجتماعيّاً) من إلغاء أو إفناء مبكّر؛ مادّيّ أو معنويّ؛ حيث يتمّ التّخلّص منه، في المجتمعات المحافظة- بمجرّد خروجه إلى عالم الوجود- بقذفه في أقرب مقلب للقمامة، دون أن يكون بمقدوره فعل شيء للدّفاع عن حقّه في الوجود، ثمّ متابعة رحلة تطوّر حاجاته الضّروريّة، مصحوبةً بتطوّر إمكاناته الخاصّة التي تتيح له التّحوّل التّدريجيّ من عالم الوجود الغُفْلِ هذا (حيث وجوده في درجة الصّفر) إلى عالم الوجود (العلائقيّ)- في - العالم، أي في إطار شبكة علاقات القوّة/ السّلطة التي تربطه بباقي أفراد مجتمعه الصّغير (الأسرة) في مرحلة، والكبير في مرحلة لاحقة.

وبحسب تودوروف، فإنّ الطّفل يولد، وتولد معه حاجته إلى الآخرين، وتولد معه أيضاً استعداداته لإنشاء علاقة (تفاعل) بَيْنَذَاتِيَّةٍ معهم، أي أنّه يولد مصمّماً سلفاً -كما يقول روسو- لكي يغدو كائناً علائقيّاً (اجتماعيّاً). أي منخرطاً في إطار شبكة علاقات القوّة، فهو منذ اللّحظة الأولى لوجوده، يتعرّف

إلى شيء من بين أشياء أخرى: وجهِ الإنسان الذي يتحقّق منه، بوساطة الحضور المميّز للأنف والفم والعينين. ويميّز، منذ الأسابيع الأولى، الصّوت الإنسانيّ من بين الأصوات الأخرى ([1]).

أمّا فيما يخصّ حاجة الطّفل إلى الآخرين، فإنّ هذه الحاجة تتدرّج؛ فتبدأ حاجته إلى ما يمكن تسميته بأسباب البقاء: إذ هو لا يستطيع أن يبقى على قيد الحياة، من غير أن ينهض شخص آخر بتغذيته وتزويده بما يلزم من ماء وغذاء ([2]). إضافة إلى حاجته إلى الحنان والمواساة... حاجته إلى أن يحتضن، ويهدهد، ويحاط بأصوات حنونة، وملامسة عطوفة ([3]). لتتطوّر هذه الحاجة – في مرحلة لاحقة– لتأخذ صيغة الحاجة إلى الوجود. فهو إذن بحاجة إلى دفء الآخرين، إلى رائحتهم، إلى صوتهم، إلى نظرتهم، ومن ثمّ، وعلى نحو تصاعديّ، إلى كلامهم، وهي حاجة ناجمة عن نقصه الأصليّ وعدم اكتماله التّكوينيّ الذي لا يمكن إتمامه تماماً على الاطلاق.. فالطّفل إذ ينمو ويكبر، فإنّه يتعلّم أن يعطي لنفسه تأكيداً لكائنه ([4]).

وبهذا يتّضح أنّ الطّفل البشريّ يكتسب خبرة التّواصل الإنسانيّ، بوصفها خبرة في التفاعل والاندماج بالعالم (العلائقيّ) المحيط به في مرحلة، لتطوّر هذه الخبرة، في مراحل عمريّة لاحقة، لتغدو– كما سنرى– خبرةً في إنتاج علاقات القوّة/ السّلطة/ الخطاب، وتبادل مواقع التّأثّر والتّأثير فيها، وفي العالم المحيط من خلالها. وهذا يعني أنّ الموجود البشريّ الطّفل يمرّ خلال اكتسابه نسق الوجود السّوسيو–سياسي– ثقافيّ والانخراط في العالم، بثلاث مراحل مهمّة؛ نوجزها في الآتي:

1–مرحلة التّعرّف على الذّات من خلال (مرآة) العالم؛ وتستمرّ هذه المرحلة حتّى نهاية الشّهر الثّامن من عمر الطّفل، حيث الطّفل، في هذه المرحلة، يتعرّف على ذاته من خلال الآخرين (أبويه)، ولا يستعمل لغة (مقطعيّة) حقيقيّة، بل يستعمل لغة ما قبل اللّغة المقطعيّة؛ أي لغة الحاجة، الغريزة؛ لغة الجسد؛ لغة الصّوت؛ لغة البكاء والصّراح (الأصوات الممتدة المغلقة) والضّحك والإيماءات والإشارات، وتبدأ مرحلة الصّراخ من لحظة الميلاد إلى حوالي الشّهر الثّالث، حيث يعبّر الطّفل عن حاجاته البيولوجيّة بالصّراخ الذي

---

[1] ينظر: تودوروف (تزفيتان)، الحياة المشتركة، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط أولى 2009م:99.

[2] وإن استخدمت هذه التّبعيّة البيولوجيّة– فيما بعد– قناعاً لتبعيّة أخرى هي التّبعية الاجتماعيّة: إنّها حاجته إلى الوجود، وليست فقط حاجته إلى العيش (الحياة).(ينظر: تودوروف، الحياة المشتركة: 99– 100).

[3] ينظر: الحياة المشتركة: 100.

[4] ينظر: نفسه: 59.

يعتبر في حدّ ذاته وسيلة للتّواصل، في هذه المرحلة، إذ هو يحمل رسالة الطّفل إلى الأمّ التي تبادر بالاستجابة للحدّ من صراخه. فضلاً عن لغة الجسد: النّظرة، بحثاً عن نظر الآخرين، والرّغبة في أن يكون منظوراً إليه، حيث نظرة أبويه، في هذه المرحلة، هي المرآة الأولى التي يرى الطّفل من خلالها ذاته، وبها أو من خلالها يلج الطّفل إلى عالم الوجود ([1]).

إذن من خلال لغة الصّراخ التي يتوهّم البعض أنّها ليست جديرةً بالاهتمام، يتولّد (نسق) العلاقة الأولى بين الإنسان وبين كلّ ما يحيط به، وهنا تصاغ الحلقة الأولى من تلك السّلسلة الطّويلة التي يتكوّن منها النّظام الاجتماعي بأسره ([2]). ومن خلال دراستنا لهذه اللغة الصّوتيّة والإشاريّة، التي يلوذ بها الطّفل، في سنّه التي يكون فيها عاجزاً عن التّمويه، نستطيع أن نميّز، في رغباته، بين ما هو طبيعيّ، وما هو نزوة، وما هو ميل إلى الاستبداد والتّحكّم ([3]).

2-مرحلة التّعرّف على العالم من خلال الذّات (9- 18)؛ حيث يعي الطّفل في هذه المرحلة، الأفراد الآخرين، بوصفهم كائنات حيّة فاعلة ([4])؛ وذلك راجع إلى التّطوّر الذّهنيّ للطّفل النّاجم عن تطوّر ذاكرته التي تمكّنه، في هذه المرحلة، من استبطان البعد الزّمانيّ، حيث يبدأ بالتّحقّق من هويّة الأفراد المحيطين به، واسترجاع صورهم المثبتة في ذاكرته، على نحو يمكّنه من التّمييز بين الأشياء والأشخاص بصورة نهائيّة، لذلك نجد الطّفل، في هذه المرحلة، يركّز على بعض الأفراد المألوفين الذين يتحقّق من هويّتهم بسهولة ويسر، وينفر من الغرباء([5]). ويسعى إلى أن يحاكي والديه أو من يقوم بصحبته. كما يبدأ الطّفل، في هذه المرحلة، بمقاتلة منافسيه، كنوع من اختبار القوّة([6]).

3-مرحلة التّعرّف على العالم من خلال العالم ذاته (الطّفل في سنّ أربع سنوات)؛ إذ يعي الطّفل الآخرين، في هذه المرحلة، باعتبار أنّهم كائنات حيّة فاعلة + عاقلة، وأنّ لديهم، من ثمّ، أفكاراً ومعتقدات

---

[1] ينظر: نفسه: 108

[2] ينظر: روسو (جان جاك)، إميل، أو تربية الطفل من المهد إلى الرشد، ترجمة: نظمي لوقا، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر (د. ت): 68.

[3] ينظر: إميل، أو تربية الطفل من المهد إلى الرشد، مرجع سابق: 71.

[4] تابعة له أو على مثاله؛ مسخّرين في خدمته، يفكّرون كما يفكّر، ويعبّرون كما يعبّر؛ بدليل أنّهم يحاولون أن يتقمّصوا شخصيّته ويخاطبونه بلغة هي لغته، أو بلغة قريبة من لغته التي هي لغة المناغاة التي يتقنها الطّفل في هذه المرحلة.

[5] ينظر: الحياة المشتركة، مرجع سابق: 105- 106

[6] ينظر: نفسه: 111.

مغايرة لأفكاره ومعتقداته، أي بوصفهم أفراداً مستقلّين، بإرادات مستقلّة؛ يتمتّعون بمعتقدات وقناعات وأفكار وإرادات مستلّقة، ومن ثمّ، مختلفة عن قناعاته وأفكاره وإرادته، لذلك فهو، في هذه المرحلة، يسعى، من جهة، إلى التّكيّف مع قناعات الآخرين وإراداتهم، ولكنّه، في الآن نفسه، يعمل على التّأثير في تلك القناعات والإرادات، بما يؤدّي إلى تغيير ميزان القوّة لصالح إرادته، مستخدماً في ذلك إمكانات ووسائل أخرى ذاتيّة؛ يكون قد اكتسبها خلال خبرته في التّعامل مع الآخرين.

وهذا يعني أنّ الطّفل، في هذه المرحلة، يتبنّى إستراتيجيّة جديدة في مواجهة وضعه الأنطولوجيّ في إطار شبكة علاقات القوّة التي يجد نفسه منخرطاً فيها؛ تحتّم عليه السّير في اتّجاهين متعارضين أو متعاكسين، كما قلنا؛ باتّجاه التّكيّف مع باقي أفراد المجموعة التي ينتمي إليها، من جهة، وباتّجاه العمل على التّأثير في إرادتهم وتغيير ميزان القوّة لصالح إرادته، بما يساعده على تحقيق رغباته، من جهة ثانية.

ومعلوم أنّ الطّفل لا يصل إلى هذه المرحلة إلّا بعد أن يكون قد اكتسب ما نسمّيه نحن بـ"الخبرة الخطابيّة"([1]) ويسمّيه بعض الباحثين بـ" نظريّة في العقل"؛ هذه النّظريّة التي تعدّ أساس عمليّة (التّمثل) الثّقافيّ؛ كونها تساعد الطّفل على فهم الآخرين، كما هم، وليس كما هو، والعمل على التّأثير فيهم، بما يجعلهم يتبنّون وجهة نظره، ويقومون بما يرغب هو فيه. وهي عمليّة ضروريّة لنموّ ما يسمّيه هذا البعض من الباحثين بـ"العقليّة المكيافيليّة" في الفرد البشريّ، هذه العقليّة التي تفرض على الطفل أن يتفاعل مع أشخاص آخرين لا تربطه بهم، بالضّرورة، روابط عائليّة قرابيّة([2])، بقدر ما يرتبط بهم بدافع حاجته المستمرّة إليهم، ورغبته في تجاوز تلك الحاجة عبرهم ومن خلالهم، ما يحتّم عليه تبنّي منظور (خطابهم) إزاء الأشياء والأوضاع التي يرغبها، وهو، في الغالب، منظور مختلف عن منظور الطّفل[3] نفسه.

---

[1] وهي خبرة مرتبطة بنموّ شعور الطّفل بذاته، أو بإمكاناته، من جهة، وأنّه قد غدا كائناً قادراً على الفعل والتّفاعل (التّأثير) الاجتماعيّ، أو على المشاركة في إنتاج القوّة أو في تغيير ميزانها لصالحه، أو لصالح الشّخص الفرد أو الجهة التي يتبنّى موقفها ويدعمها، وبمسؤوليّته إزاء ذاته، وإزاء الآخرين الذين يشاركونه الانتماء إلى ذلك الكون الاجتماعيّ نفسه، من جهة ثانية، وهذا إنّما يكون عند ما يشعر الطفل بأنّه قد غدا كائناً يحتلّ موقعاً في الكيان الاجتماعيّ الذي ينتمي إليه، أو في شبكة العلاقات التي تربطه بباقي أفراد مجتمعه، وأنّ عليه أن ينهض بمسؤوليّته إزاء ذلك الموقع الذي بات يحتلّه في إطاره.

[2] ينظر: تطور المتع البشرية: 163. وهي مرحلة لا يصل إليها الطّفل إلّا بعد أن يكون قد نمت قدراته، واتّسعت مداركه، وصار بمقدوره أن يستخدم قواه وأن يوجّهها؛ مستخدماً لغة التّعبير اللّفظيّة، بدلاً عن لغة التّعبير الصّوتيّة أو الإشاريّة، وأن يحقّق لنفسه المزيد من العون والعمل، دون الحاجة لمساعدة الآخرين (ينظر: الحياة المشتركة: 209).

[3] ينظر: الحياة المشتركة، مرجع سابق:206.

وهذا يعني أنّ إمكانات وجود الطّفل البشريّ – في– العالم، في هذه المرحلة، تختلف عن إمكانات وجوده في المرحلة الأولى والثّانية؛ وذلك من حيث إنّ إمكانات الوجود، في المرحلة الأولى، هي إمكانات محاكاة الآخر وتقليده، في حين إمكانات الوجود، في المرحلة الثّانية، هي إمكانات التّقمّص الذّاتي وإسقاط خبرة الأنا على خبرة الآخرين، أمّا إمكانات الوجود، في المرحلة الثّالثة والأخيرة؛ فهي إمكانات الوعي المزدوج بذاته وبالآخرين، في الآن عينه، بوصفها قدرة على الفعل والتّفاعل (التّأثير) الاجتماعيّ، ومن ثمّ، على المشاركة في إنتاج القوّة أو في تغيير ميزانها لصالحه.

-5-

ظهور الأنا

ولعلّ من أوضح المؤشّرات على بلوغ الطّفل هذه المرحلة، وانخراطه في شبكة علاقات القوّة، أنّه ما أن يدخل، في سنّ الرّابعة ([1])، ويكتسب الخبرة الخطابيّة؛ بوصفها خبرة سلطة وتسلّط/ تأثّر وتأثير متبادلة بينه وبين باقي أطراف العمليّة التّواصليّة، أي بينه كناطق متكلّم، في بنية الكلام، ومن يتوجّه إليه أو يتبادل معه الكلام، وبينه وموضوع الكلام، وبينه وأهداف ومقاصد الكلام، حتى يظهر استخدامه ضمير المتكلّم المفرد، في ملفوظات كلامه؛ متّصلاً أو منفصلاً، مقابل استخدامه ضمير الآخر؛ ممثّلاً في ضمير المخاطب؛ أنت / أنتم، أو في ضمير الموضوع؛ هو / هُمْ؛ حيث يؤشّر حضور استخدام الطّفل لضمير (الأنا)، في هذه المرحلة، إلى أنّه صار – بالفعل– يعي ذاته، بوصفه كائناً مختلفاً بكينونة مختلفة مستقلّة، أي بوصفه فرداً واعياً بذاته، وبمتطلّبات ذاته / وجوده ([2])، وبطرائق وممكنات توفير أو تحقيق تلك المتطلّبات، ومن

---

[1] كما أثبتت ذلك مشاهداتنا، وبحسب تقدير بعض الباحثين (ينظر: الحياة المشتركة: 209).

[2] في إشارة إلى أنّ ما يميّز الموجود البشريّ عن الوجود الحيوانيّ هو إدراكه لذاته، بوصفه كياناً منفصلاً (عن العالم المحيط به)، وقدرته على تذكّر الماضي، وتصوّر المستقبل، وإشارته إلى الأشياء والأعمال بالرّموز، كما يتميّز بعقله الذي يفكّر في العالم ويفهمه، وبخياله الذي يصل عبره إلى ما يتجاوز كثيراً مدى حواسّه. من هنا كان الإنسان هو أشدّ الحيوانات كلّها عجزاً (عن التّكيّف) بيولوجيّاً، إذ هو – خلافاً للحيوان– يفتقر للتّنظيم الغريزيّ الذي يتيح له عمليّة التّكيّف مع العالم المحيط به، ومع ذلك يبقى عجزه البيولوجيّ البالغ هذا، هو أساس قوّته، وهو السّبب الأهمّ لنشوء خصائصه الإنسانيّة حصراً. وهذا خلافا للحيوان الذي يظلّ نمط تكيّفه، مع محيطه، هو النّمط نفسه على الدّوام، وإذا لم تعدّ المؤهّلات الغريزيّة للنّوع تصلح للتّعامل بنجاح مع بيئة متغيّرة انقرض النّوع. لذلك يستطيع الحيوان أن يكيّف نفسه مع الأوضاع المتغيّرة بتغيير نفسه– بطريقة التّرميم العضويّ الذّاتي؛ لا بتغيير بيئته– بطريق التّغيير العضويّ المختلط. وهو على هذا النّحو يعيش في وئام تامّ، لا بمعنى غياب الصّراع، بل بمعنى أنّ مؤهّلاته الموروثة تجعله جزءاً من عالمه، ثابتاً لا يتغيّر؛ لأنّه إمّا أن يتوافق فيه، وإمّا أن يفنى. وكلّما نقصت المؤهّلات الغريزيّة للحيوانات وقلّ ثباتها ازداد تطوّر الدّماغ، ومن ثمّ، زادت قدرتها على التّعلّم.=

ثمّ، بوصفه فرداً مختلفاً عن باقي أفراد مجتمعه؛ له رغباته وحاجاته ومراداته الخاصّة التي تختلف وتتمايز، بل ربّما تتعارض وتتصادم مع رغبات وحاجات ومرادات الآخرين الذين يشكّلون وإيّاه نسيج مجتمعه الصّغير (الأسرة) أو الكبير (العشيرة أو القبيلة، أو الدّولة)، ويعبّر عنهم الطّفل، في هذه المرحلة ذاتها، تارةً بـ" صيغة ضمير المفرد" أنت" أو بصيغة الجمع " أنتم"، " هم".

من هنا تعدّ مؤشّرات الخطاب البشريّ هذه التي يستخدمها الطّفل مؤشّرات انقسام، ومن ثمّ، مؤشّرات توتّر وصراع بين قوى إنسانيّة منقسمة على نفسها، ولاسيّما مؤشّر الضّمير بالذّات الذي يعدّ مؤشّر انقسام كيانيّ إنسانيّ: تنقسم بمقتضاه الكينونة الإنسانيّة الواحدة إلى: أنا- أنت- أنتم- هو- هما - هم، ومن ثمّ، تنقسم الذّات الإنسانيّة الواحدة إلى ذوات، وتتشظّي الأنا البشريّة أيضاً إلى أنوات، وهو انقسام يتحقّق — بادئ ذي بدء- على مستوى كيان الفرد الإنسانيّ الواحد، أي على مستوى علاقة الفرد بذاته، وبمكوّنات هذه الذّات؛ وعلى مستوى كيان الجماعة أو المجموعة الإنسانيّة الواحدة([1]).

لذلك فحين يقول الطّفل لأمّه- على سبيل المثال-:" أنا جائع، أو أنا عطشان، أو أنا أبي الحمّام"، فإنّه يكون قد خصّ نفسه بالكشف لأمّه عن حاجته البيولوجيّة إلى الطّعام أو إلى الماء، أو إلى

=وبما أنّ الإنسان هو الحيوان الوحيد المدرك لذاته، فهذا يعني أنّه الحيوان الوحيد الذي يدرك قصور ذاته، وحدود وجوده، ويتصوّر، من ثمّ، نهايته: الموت. وهذا يعني أنّه الكائن الوحيد الذي يعي وجوده بوصفه مشكلة، يتوجّب عليه أن يعمل على حلّها، ولأنّه ما من سبيل إلى حلّ هذا الوجود المشكلة، بصورة جذريّة، فإنّ عليه أن يمضي في تنشئة عقله حتّى يغدو هو سيّد نفسه، وسيّد الطّبيعة، في الوقت نفسه. لذلك كان الإنسان هو أيضاً الحيوان الوحيد الذي لا يمكن أن يعيش حياته بتكرار أنموذج نوعه؛ وكان هو أيضاً الحيوان الوحيد الذي يمكن أن يضجر، وأن يسخط، وأن يشعر بالحرمان والوحدة، أي أنّه وحيد، وأنه، في الوقت ذاته- مرتبط بالآخرين؛ فهو وحيد بمقدار ما هو كيان فريد، لا يتطابق مع أيّ أحد سواه، ومدرك أنّ ذاته كيان منفصل، ويجب أن يكون وحيداً عند ما يكون عليه أن يختار مصيره، وأن يحكم في أمر أو أن يتّخذ القرارات بقوّة عقله وحدها، ولكنّه مع ذلك، لا يستطيع أن يتحمّل أن يكون وحيداً، غير متّصل بباقي أفراد جنسه من البشر. إذ تعتمد سعادته على ما يشعر به من التّضامن مع أنداده البشر، من الأجيال الماضية أو المقبلة. لذا يبقى هذا الصّدع، في طبيعة الإنسان، محرقاً مولّداً للعديد من الانقسامات " الوجوديّة" التي تبدو مترسّخة في صميم وجوده؛ وتأخذ شكل تناقضات كبرى، لا يستطيع الإنسان إلغاءها أو تجاوزها، ولكنّه يستطيع الاستجابة لها بطرق متعدّدة، متناغمة مع طبعه وثقافته ((ينظر: الإنسان من أجل ذاته: بحث في سيكولوجية الأخلاق، إريك فروم، ترجمة محمود منقذ الهاشمي (د. ت): 74- 77).

[1] كما تعدّ المؤشّرات الرّمكانيّة مؤشّرات انقسام كينونيّ: تنقسم بمقتضاه الكينونة / الوحدة المكانيّة إلى: هنا، هناك، هنالك، كما تنقسم الكينونة/ الوجود الزّماني إلى: ماض، وحاضر، مستقبل. كذلك تعدّ المؤشرات المكانيّة مؤشّرات انقسام مكانيّة: انقسام الكينونة / الوحدة المكانيّة إلى: هنا، هناك، هنالك، وتعد المؤشرات الزّمانيّة: الآن، اليوم، أمس، غدا... إلخ مؤشّرات انقساميّة زمانيّة: انقسام الكينونة/ الوجود الزّماني إلى: ماض، وحاضر، مستقبل.

الاطِّرَاحِ، وطلب إليها أن تساعده في قضاء مثل هذه الحاجات البيولوجيّة الضّروريّة، وحين يقول لها:" أنا (أَبِي) الكرة"، فإنّه يكون قد عبّر لها عن رغبته الخاصّة في حيازة أو تملّك هذه اللّعبة، وطلب إليها أن توفّرها له، أي أنّه يكون، في مثل هذا، قد خصّ نفسه بالتّعبير عن تلك الحاجة الغريزيّة (التي تشكّل في مجموعها نسيج ما أسماه فرويد بـ:" الهو")، دون سواه، بما في ذلك باقي الأطفال الآخرين الذي يشاركونه العمر ذاته، وربّما الرّغبة والحاجة ذاتها، وسعى إلى إشباعها.

أمّا حين يقول لأمّه– على سبيل التّمثيل–: أنا أسمعك" أو " أنا أشوفك يا ماما" فإنّه يكون قد خصّ نفسه بالإشارة إلى قواه الإدراكيّة الحسيّة الواعية، وأحال على أناه الواعية، وكذا حين يقول لها– على سبيل التّمثيل–: أنا ما فهمت ويش تقولي" فإنّه يكون قد أشار أيضاً إلى قواه العقليّة المعرفيّة، وأحال على أناه المعرفيّة أو العقليّة الواعية عموماً. أمّا حين يقول:" أنا أحمل حقيبتي إلى المدرسة"، فإنّه يكون قد أشار إلى قواه العضليّة، وعبّر عمّا يمكن تسميته بـ (أناه البيولوجيّة)، وهكذا..إلخ.

أمّا حين يقول: أنا قائم، أو أنا قاعد، فإنّه يكون قد عبّر عن طبيعة الحالة، أو الهيئة من هيئات الوجود التي يكون عليها لحظة قوله.

وهذا يعني أنّ مؤشّر الضّمير (أنا) في ملفوظ كلام الإنسان الطّفل أو الكبير، تختلف دلالاته:

1–باختلاف الأحوال والأوضاع التي يكون عليها الكائن المتكلّم في كلامه، وتستدعي منه الإحالة عليها باللّغة، ومواجهتها بفعل الكلام (أي باختلاف مقام الكلام وسياقه).

2–وباختلاف الأشخاص (الشّركاء) الذين يتوجّه إليهم المتكلّم بكلامه، أو الذين يتبادل معهم، وينخرط معهم في علاقة تفاعل من نوع ما.

3–وباختلاف الموضوعات التي يَنْشَدُّ إليها في كلامه؛ من حيث إنّها قد تكون موضوعات رغبة (تربطه بها علاقة تعلّق) وقد تكون موضوعات رهبة (تربطه بها علاقة نفور).

4–وباختلاف غاياته ومقاصده من الكلام؛ إشباع حاجة/ غريزة/ أو الكشف عن هويّة/ أو توصيل معلومة، ومن ثمّ، فهي تختلف باختلاف درجة وعيه بذاته وعلاقته بكلّ عنصر من عناصر تلك العمليّة التّواصليّة على حدة.

5–وهي تختلف، قبل ذلك وبعده، باختلاف وعينا نحن؛ مَنْ نَتبادل معه الكلام، بتلك (الأنا) المتكلّمة كمفهوم، وباختلاف الفكر المفكّر فيها؛ قديماً وحديثاً؛ أكان ذلك عند الفلاسفة، أم عند علماء النّفس، أم في وعي الخطاب القرآنيّ المؤسّس.

-6-

الأنا السّرديّة

ولأنّ الأنا التي نستهدف بنيتها بالتّحليل ليست هي الأنا المتكلّمة بشكل عام، وإنّما هي بنية ما تسمّيه الدّراسة بـ" الأنا السّرديّة"، أي الأنا الفاعلة في الخطاب السّرديّ والمنفعلة به والمتفاعلة معه ومع العالم من خلاله، أي أنّها الأنا المنسوبة إلى الخطاب السّرديّ، والمستمدّة ماهيتها منه، والمعبّرة عن جوهر هويّته، بما هو نسق من الكلام/ الخطاب خاصٌّ؛ له مكوّناته الخاصّة، ونظامه الخاصّ؛ يمتاز- فيما نعتقد- عن سائر أجناس الخطاب الأخرى- بقدرته الفائقة على تجسيد شبكة علاقات القوّة التي ينخرط خلالها المتكلّم السّارد خلال عمليّة التكلّم السّرديّ- فإنّه يلزمنا الانطلاق في التّعرّف على طبيعة العناصر التي تشكّل هويّة هذه الأنا، وعلى طبيعة النّظام الرّابط بينها، من سياق التّداول العربيّ التّاريخيّ لمادّة " س- ر- د"؛ حيث نجد، في هذا السّياق، أنّنا كأمّةٍ ذاتِ ثقافةٍ وحضارةٍ ولسانٍ، كنّا وما نزال نستعمل مادّة (سَ- رَ- دَ) للدّلالة على خمسة أحداث مركزيّة تأسيسيّة متداخلة متكاملة؛ هي:

1-حدث نسج الدّروع؛ المحْكَمَة النّسجِ، المتداخِلةِ الحَلَقِ، وقد أسّس لهذه الدّلالة المركزيّة الخطابُ القرآنيُّ، وخلّدَها في محكم التّنزيل في قوله: ﴿وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ﴾ (سبأ: 11)، وهي دلالة تتضمّن – بالضّرورة – دلالة مركزيّة أخرى، هي:

2- حدث خَرْقِ (ثَقْبِ) أطرافِ حَلَقِ الدّروع، وإدخال بعضها في بعض([1]).

3-حدث خرق (خَرْزِ) الجِلْد، داخلاً فيه خُفّ البعير ونحوه، بالمِسْرَدِ. والمِسْرَدُ: المِثْقَبُ، واللّسانُ، والنّعل المخصوفةُ اللّسانِ([2])،

4- وحدث سرد الحديث، ومنه سَرَدَ الحديثَ يسرده: أجادَ سِياقَهُ ونَسَقَهُ([3]).

5-وحدث تتابع أيّام الصّوم([4]).

وبهذا يتّضح أنّ للسّرد- في سياق التّداول العربي- ثلاثَ دلالاتٍ مركزيّةً، هي:

---

[1] والسّرد اسم جامع للدّروع ونحوها، من عمل الحلق. وسمّي سرداً؛ لأنّه يسرد فيثقب طرفا كلّ حلقة بمسمار، فذلك الحلق المسرد (معجم الدوحة التاريخي نقلا عن الخليل بن أحمد، في كتابه العين).

[2] ينظر: مادّة (سرد) في لسان العرب.

[3] فقد روي عنه (ص):" أنه لم يكن يسرد الحديث كسردكم".

[4] وهي الدّلالة المتضمّنة في الأثر " من كان عليه صوم رمضان فليسرده، ولا يقطعه". رواه البيهقي، في السنن الكبير، تح: مركز هجر للبحوث، هجر، القاهرة، 2011، 8595(رقم الحديث:8326).

– عمليّةُ الضّمِ والتّأليفِ؛ ضمِّ أجزاءِ الحكايةِ أو القصّةِ (المسرودة) بعضها إلى بعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، وذلك استناداً إلى الدّلالة المرجعيّة لعمليّة ضمّ حَلَقِ الحديد بعضها إلى بعض، لنسج الدّروع الواقية من ضربات الأعداءِ في ساحات النّزال. وهي عمليّة تتضمّن، بالضّرورة، عمليّةً أخرى، تتمثّل في:

– خرقِ الأشياءِ/حلقِ الدّروع المسرودَةِ، حتّى يُمْكِنَ ضمُّ بعضِها إلى بعضِها الآخر، وتماسكُ بعضِها في إطار علاقتها ببعضها الآخر.

–السّلك أو النّظام الذي بمقتضاه تتمّ عمليّتا الخرق والتّأليف أو الضّم والنّسج. بما يؤشّر إلى أنّ البنية الدّلاليّة لهذا الدّال المركزيّ (س– ر– د) تنطوي على عدد من العناصر التّكوينيّة الرّئيسة؛ أقلّها ثمانية، هي: السّارد، والمسرود له، والمسرود، وأدوات السّرد، وفضاء السّرد الزّمكاني، والحبكة السّرديّة، وغايات السّرد ومقاصده، إضافة إلى فعل السّرد ذاته، وهي عناصر يتحقّق وجودها جميعاً في كلّ عمليّة سرديّة حقيقيّة، فلو عدنا إلى كلّ حدث من الأحداث السّابقة، ولاسيّما حدث " سرد الدّروع" الذي أسّس له الخطاب القرآنيّ، وخلّده في محكم التّنزيل، لوجدنا أنّنا، في كلّ عمليّة سرديّة حقيقيّة، إزاء:

1–فاعلٍ سارِدٍ ([1])، هو من تمثّله، وتعبّر عن هويّته الأنا السّرديّة؛

[1] يميز السّرديون بين السّارد والمؤلف، باعتبار إنّ السّارد هو الوجه المضاعف للمؤلّف، فالمؤلّف يلعب في مواجهته دور المنتخب والمخرج لنوعيّة خاصّة من القول. وهو بنية ذات أصداء وسيطة متعدّدة، الوظيفة فيها هي، في الآن ذاته، نصيّة، وموازية للنّص (ينظر: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية:214، 215). إنّ سارد الرّواية ليس هو المؤلّف، بل هو شخصيّة مخيّلة يتقمّصها المؤلّف، وهي شخصيّة لها وظيفة أن تفعل، أن تسوق الكلام، أن تطبع، وأن تسرد (ينظر: من يحكي في الرّواية، ولغ غانغ كايزير، ترجمة محمد استويرتي، ضمن كتاب طرق تحليل السرد: 113). وهو الخالق الأسطوريّ للعالم (نفسه: 117)، والسّيد المطلق للزّمان وللمكان (ينظر: نفسه). إنّه مجموع الشّروط الأدائيّة التي تمكّن من يروي بأن يروي كما لو أنّه فعلاً سمع ورأى أو عرف ما يروي، أي كما لو أنّه حقّا على علاقة فعليّة (صادقة) بما يروي (ينظر: تقنيات السّرد الروائي:97)، وهو بهذا المعنى الكاتبُ، وقد دخل هذا الأخير– في علاقة (حيّة مباشرة= جدليّة) مع ما يسرد، وعندما يدخل الكاتب في علاقة (حيّة مباشرة= جدليّة) مع ما يسرد يصبح محكوماً بمنطق هذه العلاقة، ومحمولاً على النّظر في شروطها، وهنا تنهض المسافة بين السّارد والكاتب في حدود المساحة التي تحتلها هذه الشّروط، أي في حدود اللعبة الفنيّة التي هي ممارسة كتابة عمل روائي"(ينظر: تقنيات السرد الروائي: 122). ومع السّارد تقوم المسافة الفنية اللازمة لاستقلالية العمل ولاستقلالية الشخصيات، تقوم هذه المسافة بين الكاتب وعمله وشخصياته، هذه المسافة تعادل قدرة الكاتب على إبداع شخصيات حية قادرة على النطق بصوتها (لا بصوت الكاتب) أي ممتعة بوجود حي(حد)، بمعنى غير خاضعة لسلطة الكاتب ولا واقعة تحت سطوته (نفسه: 98).

2-يَسْرُدُ؛ بمعنى يخرق ويخترق، ومن ثمّ، يضمّ ويؤلّف:

3-مَسْرُوداً ما؛ شيئاً ما؛ مادّةً؛ حكايةً، قصّةً ما ([1])؛ واقعيّةً أو متخيّلةً؛ يتمّ خلاله خرقها واختراقها وإعادة تشكيلها/ تنظيمها،

4- بأداة أو طريقة ما (مِسْرَد= لغة السّرد وأدواته، أو تقنياته؛ شخصيات، حوار... إلخ).

5- وفق رؤية، أو تصوّر، أو تصميمٍ؛ حبكةٍ ما ([2])،

---

[1] يميز الشّكلانيون، في كتاباتهم بين لقصّة والحبكة؛ باعتبار أنّ القصّة هي المادّة الخام للسّرد، أو هي الأحداث في تتابعها الزّمني الرّتيب، أمّا الحبكة فهي السّرد، كما تمّ تشكّله فعلاً، ويمكننا أن نفكّر في القصّة كما لو كانت مماثلة لحقائق التّاريخ نفسه؛ باعتبار أنّها تجري بنفس سرعته، وفي نفس اتّجاهه، أمّا في الحبكة، فإنّ السّرعة قد تزيد، والاتّجاه قد يتغيّر في أيّة لحظة (ينظر: إسهامات المدرستين الشّكلية والبنيوية في نظرية القص، روبرت شولز، ضمن كتاب القصة والرواية: 147). وبما يؤشّر إلى أنّ حقائق الحياة، بالنّسبة للتّاريخ، مثل القصّة بالنسبة للحبكة، فكما أنّ التاريخ ينتقي أحداث الوجود وينظمها، كذلك الحبكة تنتقي أحداث القصّة وتنظمها (ينظر: إسهامات المدرستين الشّكلية والبنيوية في نظرية القص:147). وبحسب بول ريكور، فإنّ القصّة تصف تتابعاً من الأفعال والتّجارب التي قام بها أو خضع لها عدد معلوم من النّاس؛ سواء كانوا حقيقيّين أم خياليّين، حيث يقدّم هؤلاء النّاس؛ إمّا في مواقف متغيّرة، وإمّا عبر ردّ فعلهم تجاه مثل هذا التّغيير، وهذه التّغييرات تكشف بدورها جوانب تخصّ الموقف أو النّاس المنخرطين فيه، وتولد مأزقاً جديداً يستدعي الفكر أو الفعل أو كليهما، وهذه الاستجابة للحالة الجديدة تدفع القصّة إلى خاتمتها (ينظر: الزّمان والسّرد:236). فأن تتابع قصّة ما هو، في الواقع، أن تفهم الأفعال والأفكار والمشاعر المتلاحقة في القصّة على أساس ما تقدّمه من توجّه خاصّ (ينظر: الزّمان والسّرد: 237). لذلك نجد أنّه لا تستحوذ على انتباهنا إلّا تلك القصّة التي تنطوي على مفاجآت، أو مصادفات أو مواجهات أو مشاهد هي التي تجبرنا على متابعتها حتى نهايتها، وتجعل خاتمتها ممكنة التّوقّع، بحيث إنّنا لو نظرنا إلى الوراء من الخاتمة نحو الأحداث الوسطى، فإنّه لا بد أن يكون بوسعنا القول: إن هذه النهاية تتطلب هذه الأحداث وتلك السلسلة من الأفعال (ينظر: الزّمان والسّرد: 237).

[2] يعرّف أرسطو الحبكة بكونها" ترتيب الأحداث، أو الأفعال في نسق" (ينظر: الزمان والسرد: 66)، ومن هنا وجدناه يعرّف فنّ الشّعر بكونه" فنّ تأليف الحبكات"، ليعرّف المحاكاة بكونها:" تمثيل الفعل" أو تقليد الفعل أو تمثيله عبر وساطة اللّغة الموزونة (ينظر: الزّمان والسّرد: 67- 68). وهذا يعني أنّ الحبكة، حسب تعريف أرسطو، عبارة عن تنظيم الأحداث وفق نظام (منطقي) توافقي؛ يتّسم بالاكتمال، والكلّيّة، والطّول المناسب" (ينظر: الزّمان والسرد:75)، وبحيث يكون لها بداية ووسط ونهاية، تأتي إمّا كنتيجة حتميّة، أو طبيعيّة، ومن ثمّ، محتملة (الزمان والسرد: 75). غير أن اللافت، في هذا السياق، أنّ مفهوم الحبك في عالم الرواية الحديثة، لم تعد له تلك الأهميّة التي كانت له قديماً، وذلك بحكم أن الرّواية الجديدة قد استدعيت لمجابهة حالة اجتماعيّة جديدة ومتغيّرة على نحو متسارع، ما جعلها تفلت من قيود سيطرة النّقاد والرّقباء الثقيلة، لتغدو مشغلاً لشتّى ضروب التّجريب في ميادين التّأليف والتّعبير عن الزّمن (ينظر: الزمان والسرد/ 2/ 29). كونها قد انفتحت على المجتمعات الحديثة بكلّ مكوّناتها، فلم تعد الفعال العظيمة أو الآثام التي تقترفها شخصيّات أسطوريّة أو معروفة هي ما يتعيّن سرده، بل غدت مغامرات النّاس، بكافّة انتماءاتهم وطبقاتهم هي ما تذهب إليه الرّواية

6- لمسرود له (مباشر أو ضمنيّ)،

7-في فضاء زمكانيّ ما،

8- لتحقيق غاية أو مقصديّة ما،

لنصير بهذا إذن إزاء ثمانية عناصر تأسيسيّة ضروريّة؛ تتداخل فيما بينها وتتكامل، لتشكّل نسق الخطاب السّرديّ الذي تنتمي إليه " الأنا السّرديّة" ([1])، وتستمدّ ماهيتها منه، وتنطق باسمه؛ هذا النّسق الذي يختلف، هو الآخر، ويتفاوت باختلاف طبيعة هذه العناصر التّكوينيّة (الثّمانية) التي تسهم في تشكيل ماهيته، وباختلاف طبيعة العلاقات التي تنشأ بينها.

-7-

-أنماط الخطاب السّردي

ولكي نجلي بعض ملامح هذا الأمر، يمكننا أن نشير- بادئ ذي بدء- إلى طبيعة العلاقات الكائنة أو الممكنة التي تنشأ بين الفاعل السّارد؛ مركز الثّقل في العمل السّردي، وباقي العناصر الأخرى،

لسرده (ينظر: الزّمان والسرد: 2/ 30- 31). زد على ذلك انفتاحها على متعدد الوظائف والأدوار؛ السّياسيّة والتّعليميّة (الزمان والسرد: 2/ 31)، وظهور ما يسمى بـ" رواية تيّار الوعي"، مع فرجينيا وولف، التي لعبت دورا بارزا في مضمار الإدراك الحسّي للزّمن، حيث يلاحظ، في هذا السّياق، عدم اكتمال الشّخصيّة، وتنوّع مستويات الوعي وما تحت الوعي واللاوعي، نشاط الرّغبات غير المتشكّلة، وطبيعة المشاعر النّاقصة الزائلة، لتبدو فكرة الحبكة، في هذا السياق، بمثابة ورطة (ينظر: الزمان والسرد/2/ 32).

غير أن هذه الأدوار والوظائف الجديدة التي أنيطت بعنصر الشّخصيّة في الرواية الجديدة، على حساب عنصر الحبكة، لم تفض إلى تحرّر الرّواية تماماً من المبدأ الشكلي الخاصّ بالتصور، ومن ثمّ، من مفهوم الحبكة، بالمعنى الأرسطي الذي يجعل منها محاكاة لفعل ما، بقدر ما أدّى إلى انفتاح هذا المفهوم، بحيث صرنا نفهم من الفعل ما يزيد على سلوك الأبطال الذين ينتجون تغييرات ظاهرة في أحوالهم وفرصهم، أو ما يمكن أن يسمّى مظهرهم الخارجي، يتضمّن الفعل أو الحركة، وبهذا المعنى الموسّع للحبكة يمكن النّظر إليها بوصفها مبدأ شكليّاً للتّأليف، يحكم سلسلة التّغييرات التي تؤثّر في كائنات شبيهة بنا، سواء أكانت فرديّة أم جماعيّة (ينظر: الزّمان والسرد/ 2/32، 33).

[1] التي تمثل بؤرة الحدث السّردي، ومركزيّة الفاعلية فيه، كونها الكائن (العنصر) الوحيد الذي يعي ذاته، ويعي، في الآن ذاته، مسروده، وكل عنصر من عناصر السرد الأخرى، بما يبرزها عنوانا أعلى لمركّب علائقيّ؛ تبرز الأنا، خلاله، من جهة، هي القطب المحوريّ الذي يتمحور حوله باقي عناصره؛ فيبدو الموضوع موضوعه، والآخر آخره، إلخ، وتبرز، من جهة أخرى، هي مبدأ وحدة هذا المركّب العلائقيّ.

وذلك باعتبار أنّه لا يخلو؛ أمّا أن يكون السّارد ناقلاً للحدث (المسرود)، أو منشئاً له؛ فإن كان ناقلاً للحدث، فلا يخلو؛ إمّا أن يكون ناقلاً للحدث، كما حدث بالفعل، أي بصيغة الماضي، ووفق تسلسله الزّمني والمنطقيّ (نمط المحاكاة الكاملة)، أو يكون ناقلاً للحدث، كما ينبغي (نمط المحاكاة النّاقصة أو المعدّلة)؛ فإن كان ناقلاً للحدث، كما حدث، وكان الحدث بفعل فاعل بشريّ، غير قابلٍ للتّكرارِ ([1])، أي من جنس الأحداث العامّة التي تحفر في ذاكرة الجماعات والشّعوب، وتغيّر مجرى حياتها، كنّا إزاء ما يسمّى بـ " نمط السّرد التّاريخيّ". أمّا إذا كان من جنس الأحداث (اليوميّة) العابرة التي تقع في حياة الأشخاص العاديّين، أو من جنس ما ينقل عنهم، كنّا إزاء نمط من السّرد، يسمّى " السّرد الحكائيّ أو الخبريّ".

أمّا إذا كان السّارد ناقلاً للحدث، كما ينبغي، أي وفق رؤية أو تصوّر أو حبكة، فلا يخلو الحدث، حينئذ؛ إمّا أن يكون حدثاً عامّا؛ أي من جنس ما يقع في حياة النّاس بعامّة، فنكون عندئذ إزاء نمط من الخطاب السّردي، يمكن أن يسمّى الخطاب القصصيّ، أو يكون من جنس ما يقع في حياة الأشخاص، أو يشهده الأشخاص في حياتهم، فنكون حينئذ إزاء نمط من الخطاب السّرديّ، يمكن أن يطلق عليه السّرد الوصفيّ أو التقريريّ اليومي، أو يكون حدثا خاصّا بالسّارد ذاته؛ أي من إنجازه هو ذاته خلال مسيرة حياته، فنكون حينئذ إزاء ما يسمّى بـ" الخطاب السّردي السّيرذاتي".

أو يكون مما يتعلّق بحياته أو بجزء من حياته، فنكون حينئذ إزاء ما يمكن تسميته بـ"نسق الخطاب السّردي التّقريريّ".

ما يضعنا إزاء أربعة أنماط سردية تندرج، أو تتفرّع عمّا نسمّيه بنسق الخطاب السّردي الاستلابيّ التّابع، أي الذي يكون فيه السّارد تابعاً للمسرود؛ وخاضعاً لشروطه.

أمّا في حال كان السّارد منشئاً للحدث (المسرود) فلا يخلو أوّلاً؛ إمّا أن يكون للحدث مرجع في الواقع، أو لا يكون له مرجع في الواقع، بل في الخيال؛ فإن كان له مرجع في الواقع فلا يخلو الأمر عندئذ؛ إمّا أن يكون منشئاً للحدث من أجل التّسلية والمتعة، أي بدافع الرّغبة والحريّة، أو يكون منشئاً له بدافع

[1] نشير هنا إلى ما يميّز الحدث التّاريخيّ عموماً: وأنّه أوّلاً ما حدث فعلاً في الماضي، وهي سمة مشتركة بين الأحداث التّاريخيّة والأحداث الطّبيعيّة، وأنّه ثانياً صادر عن فاعلين بشريّين (ينظر: الزّمان والسّرد:155). وأنّه ثالثا: حدث مختلف، غير قابل للتّكرار، فالحادثة التّاريخيّة- كما يقول ريكور- حادثة فريدة من نوعها، لا يمكن أن تكرّر نفسها أبدا (ينظر: نفسه:181).

الحاجة والضّرورة؛ أو يكون منشئاً له بدافع الحريّة والضّرورة في آنٍ معاً، فإن كان منشئاً له بدافع الرّغبة والحرّيّة كنّا إزاء نسق من السّرد يمكن تسميته بـ" نسق السّرد الذّاتي"، وإن كان منشئاً له بدافع الحاجة والضّرورة، كنّا إزاء نسق من السّرد يمكن تسميته بـ" نسق السّرد الاجتماعيّ" أو الواقعيّ.

-8-

ضمير السّارد

ولما كان الفاعل السّارد- في وعي السّرديّين عموماً([1])- هو المتكلّم باسم الخطاب السّرديّ، أو النّاطق بلسانه، وهو، من ثمّ، مَنْ يتولّى مدّ جسور التّواصل مع المسرود له، وهو من يرتّب العرض، وهو من يقرّر ما الذي يجب أن يقال، وكيف يجب أن يقال (وفق أية وجهة نظر، وبأي تسلسل)، وما الذي لا يجب أن يقال- فإنّ ما نسمّيه نحن، في سياق هذه الدّراسة، بـ" الأنا السّرديّة" أو " أنا السّارد" سيّان؛ تعدّ هي ضمير السّارد، وهي ضمير السّرد، في الوقت عينه؛ إذ هي تنتمي إلى السّارد ([2])، بما هو كائن فاعل في فعل السّرد، بقدر انتمائها إلى الخطاب السّرديّ ذاته؛ بما هو نسق أو نظام؛ يشبه نظام اللّغة بالمفهوم السّوسيريّ، أو بما هو أعراف وتقاليد = برنامج؛ قد تخضع له هذه الأنا، وقد تخرج عنه، قليلاً أو كثيراً، بحسب متطلّبات الوضع الذي تعانيه الذّات، لتتولّى عمليّة النّطق سرداً، باسمهما معاً، وباسم الذّات عبرهما ومن خلالهما.

وإذن فـ " الأنا السّرديّة" ليست مجرّد أداة لتجنيس ما يسمّى في الدّراسات السّردية بـ"السّارد"، أو حتّى لتجنيس الخطاب السّرديّ، بل هي مركز الفعل والفاعليّة، في بنية الخطاب السّرديّ، في تعيّناته المختلفة؛ إذ هي الكائن (العنصر) الوحيد الذي يعي ذاته، ويعي، في الآن ذاته، مكوّنات ذاته، وطبيعة العلاقة التي ينبغي أن تنشأ بينه وبين تلك المكوّنات. ما يبرزها " عنواناً أعلى لمركّب علائقيّ؛ تبرز، خلاله؛ بما هي القطب الذي يتمحور حوله باقي العناصر، وبما هي المبدأ الذي بمقتضى إرادته تتوحّد هذه العناصر وتنتظم". وهذا ما ستكشف عنه الدّراسة في محاورها التّالية، وعبر تعيّنات هذه الأنا المختلفة، في عدد من النّصوص السّردية التي حرصنا على أن تكون متنوّعة، بحيث تمثّل أهمّ أنماط الخطاب السّردي العربيّ،

---

[1] ينظر: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، مانفريد (يان)، ترجمة أماني أبو رحمة،(2011)، ط أولى، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق: 69، 70.

[2] لتعبر عن إرادته، وتنطق باسمه،

مؤثرين– كما هو دأبنا في جلّ دراستنا– أن تكون البداية والمنطلق من النّصّ القرآنيّ المؤسّس، الذي ستذهب إليه الدّراسة– بادئ ذي بدء– لاستعراض نماذج من هذه الأنا، ومحاولة التّعرّف على بعض أنماطها، وبعض أشكال تجلّياتها، على نحو ما ستكشف عنه الفقرة الآتية:

-9-

الأنا في بنية الخطاب القرآنيّ المؤسّس

(9 -1)
الأنا في خطاب الرّب

(19-1)

إشارة لا بدّ منها:

قبل أن نشرع في بيان بعض أنماط هذه الأنا، وبعض أشكال تجلّياتها، في بنية الخطاب القرآنيّ، يجب الإشارة إلى أمرين:

–الأوّل: أنّنا نميّز، في بنية الخطاب القرآنيّ المؤسّس، بين نمطين كبيرين من الخطاب؛ نمط الخطاب الإلهيّ المباشر الكاشف عن نمط الأنا الكلّيّة المطلقة أو المتعالية التي تحيل – بصورة مباشرة– على الذّات الإلهيّة المطلقة، وتتطابق معها تمام التّطابق. ونمط الخطاب الإلهيّ غير المباشر الكاشف عن أنماط أخرى من الأنا، يمكن وصفها بالجزئيّة أو النّسبيّة أو التّفاعليّة أو التّاريخيّة، وبما يعني أنّنا نميّز بين ما يمكن تسميته بـ"كلام الرّب" المباشر، وما يمكن تسميته بـ"كلام الرّب" غير المباشر؛ أي الجاري على لسان العبد، ممثّلاً في الشّخصيّة القرآنيّة، لنميّز، من ثمّ، بين ما يمكن تسميته بـ" أنا الرّب" وما يمكن تسميته بـ" أنا العبد"؛ من حيث إنّ الأنا الأولى هي الأنا المخاطِبةُ في بنية الخطاب الإلهيّ المركزيّ، في كلّيّته، بما هي أنا واحدة وحيدة، ثابتة، أزليّة، لانهائيّة؛ لا تتغيّر، ولا تتعدّد؛ ماهيتها واحدة؛ تبقى هي هي على الدّوام. وخلافاً لها الأنا الثّانية؛ " أنا العبد" التي قد تحيل– كما سنرى– على الذّات (البشريّة) في كلّيّتها، أي بكلّ مكوّنات كينونتها، وقد تحيل على المكوّن من مكوّنات الذّات، أو على الحالة من حالاتها، أو الوضعيّة من أوضاعها المتعدّدة واللّانهائيّة. ومعلوم أنّ " أنا العبد" هذه هي الأنا المخاطِبة في بنية بعض الخطابات الإلهيّة غير المباشرة، الواردة في إطار البنية الكلّيّة للخطاب الإلهيّ (القرآنيّ) الكلّي، إنّها (أنا) الشّخصيّة القرآنيّة؛ الموكول إليها– قرآنيّاً– مهمّة التّعبير عن ذاتها (المتصدّعة)، وما يعتمل في أعماقها من خلجات ومشاعر،

وما تكشف عنه من مواقف مختلفة متعارضة، بحسب أسيقة الكلام ودواعيه. لذلك فهي تتعدّد بتعدّد الذّوات التي تحيل عليها، وبتعدّد المواقف والأحوال أو الأوضاع التي تعبّر عنها تلك الذّوات في إطار البنية الكليّة لهذا الخطاب الكلّيّ الجامع، على النّحو الذي سنكشف عن جوانب منه في هذا المحور من الدّراسة.

-الأمر الثّاني: لما كنّا نعتقد أنّ الشّخصيّة القرآنيّة شخصيّةً حقيقيّةً؛ لها وجود فعليّ، تاريخيّ، حقيقيّ على الأرض، وكان كلّ ما يصدر عن هذه الشّخصيّة حقيقيّاً أيضاً، رأينا أنّ من حقّنا إفراد الأنا المتكلّمة في كلام هذه الشّخصيّة، والمعبّرة عن حقيقتها في هذا الحيّز من الدّراسة، بحيث نقصر جهدنا هنا، في هذا الحيّز المحدود من هذه الدراسة، على تناول بنية أنا الشّخصيّة القرآنيّة فحسب، كوننا قد تناولنا الأنا الأخرى الأهمّ؛ أنا الرّب الكلّيّة المركزيّة التي تتجلّى على مستوى بنية الخطاب القرآنيّ في كلّيّته، في سياق أعمّ وأشمل، هو سياق دراسة شاملة، كرّسناها لتناول " الخطاب القرآنيّ: البنية والدّلالة ([1]). لذلك، فإنّنا سنكتفي هنا، في هذا المحور من الدّراسة، بمجرّد التّعريف بهذه الأنا الكليّة المطلقة، انطلاقاً من الدّال المباشر عليها، ممثّلاً في ضمير المتكلّم الإلهيّ، كما سيتجلّى ذلك في الفقرة التّالية:

(2-1-9)

الأنا المتعالية في بنية خطاب الرّب،

وهي –كما قلنا– الأنا الجوهريّة، المطلقة التي تحيل على الذّات الإلهيّة النّاطقة في بنية الخطاب القرآنيّ (في كليته) والمنطوق عنها وباسمها، بوصفها أنا ماهويّة كلّيّة، تامّة، كاملة، مكتملة؛ مطلقة، ما ورائيّة، فوق زمانية، فوق مكانيّة، ومن ثمّ، فوق تاريخيّة، هويّتها ثابتة راسخة، لا تتغيّر ولا تتبدّل، لذا فهي مبدأ الوجود وعلّته، إنّها الذّات الفاعلة في العالم، غير المنفعلة به، المؤثّرة فيه، غير المتأثّرة به؛ الجامعة كلّ صفات الكمال والجمال والحكمة.

وقد وردت هذه الـ" أنا" بصيغتها، أي بصيغة الضّمير المنفصل " أنا" في (16) موضعاً في القرآن الكريم، وجاءت في كلّ هذه المواضع في موقع المسند إليه، أي مخبراً عنها، ليأتي خبرها؛ تارةً بصيغة الاسم الأعظم (الله)، وذلك في موضعين، هما: قوله:" أنا الله ربّ العالمين" " أنا الله؛ لا إله إلّا أنا" أو بوصف الرّبوبيّة" أنا ربّك" أو بوصف الغفران والرّحمة، كما في قوله" أنا الغفور الرّحيم"، أو بوصف العزّة والحكمة، كما في قوله " أنا العزيز الحكيم"، أو بوصف " أنا التّوّاب الرّحيم" " وأنا ربّكم فاعبدون" " أنا ربّكم

[1] هو مشروع كبير، نعمل عليه منذ ما يربو عن أربع سنوات، وقد أوشكنا على الانتهاء من تبييض مسودته بصورة نهائيّة.

فاتّقون"، كما في قوله تعالى:" وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَىٰ (13) إِنَّنِي أَنَا اللَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا أَنَا... إلخ (سورة طه: 14) ([1]). وهي في كلّ ذلك تؤشّر إلى طبيعة العلاقة بين الأنا المتعالية المتكلّمة، في بنية الكلام الإلهيّ، وأنت/ المخاطَب، أو أنتم/ المخاطبين في بنية خطاب تلك الآيات، وأنّها لا تعدو أن تكون علاقةُ: ربٍّ بمربوبٍ، سيّدٍ بعبدٍ، مالكٍ بمملوكٍ، ومن ثمّ، علاقة آمرٍ بمأمورٍ، خالقٍ بمخلوقٍ، قويٍّ بضعيفٍ، كاملٍ بناقصٍ، قادرٍ بعاجزٍ، تابع بمتبوع، ومن ثمّ، مؤثّرٍ بمتأثّرٍ، فاعلٍ بمنفعلٍ ومتفاعلٍ... إلخ؛ أنها بكلمة واحدة تشير إلى طبيعة العلاقة الناشئة أو التي يفترض بله يجب أن تنشأ بين العبد، الجامع كل صفات العبودية، والرّب الجامع كلّ صفات الكمال والجمال والحكمة.

(1-2-9)
الأنا التّفاعليّة في بنية خطاب العبد

أمّا الأنا، فيما نسمّيه بـ" خطاب العبد" فقد تجلّت في بنية هذا النّمط من الخطاب القرآنيّ غير المباشر؛ باعتبار أنّها ما يُعَرِّفُ به الفردُ المتكلّمُ ذاتَهُ في أحواله وأوضاعه كافّة. لذلك فهي- في وعي هذا

[1] حيث المقصود بقوله:" فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَىٰ" أي اصغ لما يلقى عليك من وحي، أو لما يقال لك الآن- هناك من قبلي، دون واسطة، من كلام مفارق، بطبيعته، لطبيعة كلام البشر؛ كونه صادرا عن ذاتي العليّة المفارقة، ومن هنا جاء ضمير الفصل (أنا) مؤكّداً لضمير المتكلّم المتّصل بإنّ المؤكدة (إنّني أنا الله)، في إشارة جليّة إلى تأكيد حقيقة المتكلّم في بنية الكلام، وأنّه لا أحد سوى الله جلّ في علاه، كأنّه أراد أن يقول للكليم موسى: إنّني أنا المتكلّم إليك يا موسى، الآن- هنا، هو الله، ولا أحد سواي، وكأني بهذه الجملة التّعريفيّة جاءت في سياق الإجابة عن سؤال ضمنيّ مفترض؛ يمكن أن يكون قد توجّه به موسى إلى مصدر الصّوت القائل:" وأنا اخترتك فاستمع لما يوحي" بحثاً عن هويّة المتكلّم في ملفوظ هذه الآية: من أنتَ! حتّى تختارني وتأمرني بالاستماع لما يوحى؟ هنا يأتي الجواب الإلهيّ، معرّفاً ذاته الإلهيّة المتكلّمة:" إنّني أنا الله". في مؤشر آخر إلى أنّ الأنا هنا قد وردت في سياق التّعريف بالهويّة الإلهيّة المفارقة؛ الغامضة أو الملتبسة، في وعي المخاطَب بخطاب الوحي الإلهيّ. الأنا هنا تحيل على الاسم الأعظم " الله" الموصوف بكمال الوحدانية في الألوهيّة والرّبوبيّة، أي بكونه الواحد الأحد الفرد الصّمد، بدليل آخر، يتمثل في قوله تعالى في الآية الأخرى: ﴿فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَىٰ (١١) إِنِّي أَنَا ربّك فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى (١٢)﴾]طه: ١١-١٢[، حيث جاء فعل الخطاب (نودي) الموجّه إلى الكليم موسى هكذا - بصيغة المبنيّ للمجهول- في إشارة جليّة إلى غموض مصدر الصّوت المنادي؛ والتباس حقيقة المنادِي في وعي المنادَى، ما سيحدوه- حتماً - على التّساؤل: تُرى مَنْ يكون هذا المنادِي؟ من يكون مصدر هذا الصّوت؟! هنا يأتي الجواب الإلهيّ، مؤكّداً وحاسماً:" إِنِّي أَنَا ربّك"، أي أنا هذا الذي يناديك الآن- هنا باسمك، هو رّبك، أي أنا خالقك ومالك أمرك، المتصرّف في كلّ شأن من شؤونك، المستحقّ منك العبادة والطّاعة، وحدي لا شريك لي، في مؤشّر آخر إلى أنّ النّداء الإلهيّ قد صدر من موقع الرّبوبيّة؛ أي من موقع كمال الحقّ في الملك والتّصرّف بموسى، إذ هو وحده تعالى من له حقّ الأمر والنّهي والتّصرّف بمخلوقاته، ومنهم موسى، لذلك فهو وحده واجب الطاعة والامتثال وكمال التقديس، ومن هنا جاء الأمر الإلهيّ بخلع نعليه؛ تقديساً له تعالى وتعظيما للمكان المنادى فيه.

الخطاب- تختلف باختلاف تلك الأحوال والأوضاع التي يكون عليها الفرد المتكلّم في كلامه. وهذا يعني أنّها قد تجلّت بوصفها الأنا المتكلّمة في بنية الكلام/ الخطاب القرآنيّ، والمتشكّلة هويّتها عبره ومن خلاله، وقد تبدّت في أشكال وهيئات مختلفة، لعلّ أهمّها:

(9- 2 -2)

الأنا الشّخصيّة

وهي الأنا المعبّرة عن الهويّة الشّخصيّة للذّات المتكلّمة في بنية الكلام وخارج بنية الكلام، إنّها الأنا الدّالة على ذات المتكلّم الشّخصيّة، وما تنطوي عليه هذه الذّات من مكوّنات وخصائص ماهويّة قارّة؛ لذلك فهي أنا غير منشبكة بعالم الكلام، ولا متحوّلة عبره؛ فهي إذن أنا ماهويّة؛ من جهة كونها تظلّ حاملة أو معبّرة عن هويّة الفرد الإنسانيّ على مرّ تاريخه، وهي أنا تاريخيّة، من جهة كونها تتفاعل مع تاريخ الشّخص الفرد؛ تأثّراً به، وتأثيراً فيه ([1])؛ تغييراً له وتغيّراً عبره، ومن خلاله.

ونجد أنموذج هذه الأنا في ملفوظ خطاب نبيّ الله يوسف جواباً عن سؤال إخوته المعبّر عن دهشتهم واستغرابهم:" قَالُوا أَإِنَّكَ لَأَنتَ يُوسُفُ ۖ قَالَ أَنَا يُوسُفُ وَهَٰذَا أَخِي ۖ .."(سورة يوسف: 90)، حيث الأنا هنا تحيل على شخص يوسف، وما يتمتّع به من خصائص وسمات شخصيّة تميّزه عن كلّ من سواه.

وكما هو جليّ، فقد وردت هذه الأنا هنا، في سياق ([2]) الوعي المفارق بالحالة الواقعة (للأنا)، مقارنةً بحالتها المتوقّعة؛ حال هذا الشّخص؛ الملك المالك المتصرّف في ملك مصر، الماثل- الآن هنا أمام إخوته المتسائلين (إليه) عن حقيقة هويّته، بحال أخيهم؛ ذلك الطّفل العاجز؛ المجرّد من كلّ أسباب القوّة، المسمّى يوسف، الذي كانوا قد تخلّصوا منه منذ أمد، برميه في الجبّ، وكادوا ينسون حكايته. كأنّهم أرادوا أن يقولوا له: هل يمكن أن تكون أنت أيّهذا الكائن الذي نراه الآن- هنا، هو أنت حقّاً وصدقاً يوسف

---

[1] وهي الأنا المشار إليها في قول يوسف:" أَنَا يُوسُفُ وَهَٰذَا أَخِي ۖ ..(يوسف: 90) " حيث الأنا هنا تحيل على شخصيّة يوسف؛ التّاريخيّة المعروفة؛ كأنّه أراد أن يقول لأخوته الذين ما زالوا ينكرونه ويتنكرون لشخصيته: شخصي هذا أو شخصيّتي هذه هي شخصيّة يوسف ذاته الذي عرفتموه من قبل ومكرتم به وتآمرتم عليه، ورميتموه في الجبّ؛ إنّ مقوّمات وجودي الآن البيولوجيّة، الماديّة هي عين مقوّمات وجودي وأنا طفل.

[2] أعني في سياق الموقف المفاجئ؛ مفاجأة المخاطَبِ بحقيقة المتكلّم أو المخاطِبِ، وهي الحقيقة التي غابت عن وعي إخوة يوسف كثيراً، أو التي ظلوا يجهلونها، فهم ليسوا مصدّقين ولا متوقّعين أن يتحوّل ذلك الطّفل المقذوف به في غابة الجبّ، ليصبح هو الملك المالك المتصرّف في مملكة مصر" أإنك لأنت يوسف..." معقول أنّك أنت يوسف...نعم قال أنا يوسف وهذا أيضا أخي.

الذي ألقيناه في الجبّ منذ أمد، وظننّا أنّنا تخلّصنا منه إلى الأبد؟ هل يعقل أن تكون أنت هذا الكائن المختلف؛ بهذه الكينونة المختلفة، أي هذا الفرد المتفرّد بالسّلطة في مصر الذي نراه الآن- هنا في هذا القصر، هو عين ذلك الطّفل يوسف (الأعزل المجرّد من كلّ أسباب القوّة) الذي تخلّصنا منه منذ زمن؟! لا..لا.. لا يعقل أبداً أن تكون، وأنت هذا الملك، ذاك الطّفل المجرّد من كلّ قوّة، أو أن يكون ذلك الطفل (يوسف) المجرّد من كلّ قوّة قد صار هو أنت هذا الملك الذي نراه الآن- هنا، ونمثل في حضرته، ونستمطر عطفه وشفقته وإحسانه إلينا وإلى أبوينا، أي وقد صار هذا الفرد المتفرّد بكلّ وسائل النّفوذ والقوّة والسّيطرة.

أمّا الأنا الشّخصيّة الواردة في ملفوظ خطاب يوسف الذي توجّه به إلى أخيه الأصغر (بنيامين)، حين قال له:" إِنِّي أَنَا أَخُوكَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ (سورة يوسف: 69)"، فقد ظهرت هذه الأنا، في سياق مسارّة يوسف لأخيه الأصغر (بنيامين)، بعد أن كان هذا الأخير قد دخل عليه مع إخوته، وآواه يوسف إليه أو قرّبه منه، في مؤشّر جليّ إلى أنّ ملفوظ قول يوسف هذا لأخيه (إنّي أنا أخوك) قد جاء، في سياق انفتاحه عليه وتعريفه إيّاه بشخصه، وتأكيده لأخيه الأصغر بأنّه هو أخوه يوسف الذي كان قد قذف به إخوته هؤلاء في الجبّ، وظنّوا أنّه قد هلك. والمعنى لا تبتئس – يا أخي- من التّصرّف الذي سيتمّ خلاله اتّهامك بسرقة المتاع، وما سيترتّب على ذلك من تداعيات، لأنّ ذلك ليس سوى لعبة، الهدف منها تأزيم الموقف بيني وبين إخوتي هؤلاء الذين ما يزالون يجهلون –حتّى اللّحظة- حقيقة شخصيّتي، ومَنْ أكون بالنّسبة إليهم، تمهيداً لكشف هذه الحقيقة التي كانت وما تزال مجهولة بالنّسبة لهم؛ حقيقة مَنْ أنا، وبالتّالي، حقيقة علاقتي بكَ وبهم؛ بعد أن كانوا قد مكروا بي، ورموني في الجبّ، أملاً في التّخلّص منّي، حتّى لا يتحقّق حلمي في وراثة النّبوّة والملك في آل يعقوب ([1])،...كأنّه أراد أن يقول لأخيه الأصغر: إنّني أنا هذا الشّخص الماثل بجانبك الآن- هنا بهذه الملامح التي بتَّ تراها وتدركها، أنا أخوك يوسف الذي غاب عنك وعنهم، وافتقدتموه منذ أمد، فلا تقلق ممّا سأفعل بك وبهم؛ مكيدةً لهم حتّى نظهر لهم حقيقة كلّ ما كان وما سوف يكون. وبما يعني أنّ هذه الأنا قد ظهرت، في سياق استشكال حقيقة الشّخصيّة المتكلّمة في بنية الكلام الموجّه من يوسف (همساً) إلى أخيه القريب، وجهراً إلى باقي إخوته، وذلك لبيان حقيقة تلك الشّخصيّة، أو للكشف عن طبيعة الهويّة الأصليّة لها.

وبهذا يتّضح أنّ الأنا الشّخصيّة- كما تجلّت في ملفوظ خطاب يوسف- تسعى إلى التّملّك والسّيطرة على الآخر، من خلال آليّة المفارقة؛ مفارقة الحال الواقعة للأنا الشّخصيّة لحالتها المتوقّعة.

[1] وهو الحلم المعبّر عنه بقوله:" قال يا أبت إنّي رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين (يوسف: 4)".

(3-2-9)

الأنا البيولوجيّة

وهي أنا ماديّة جسديّة، مرتبطة بالرّغبة والقدرة على (الإنجاب والتّكاثر) أو الاستعداد والجاهزيّة له، وهي أنا (خارجيّة) تاريخيّة زمنيّة، متحوّلة – تاريخيّاً- في الزّمن الفيزيائيّ الخارجيّ وعبره، وقد جاءت الإشارة القرآنيّة إلى هذه الأنا، أو إلى الأنا بهذا المفهوم، في قوله تعالى، حكاية عن امرأة الخليل إبراهيم:" قَالَتْ يَا وَيْلَتَىٰ أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِي شَيْخًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ (هود: 72)" إذ تشير بملفوظ قولها" وأنا عجوز" إلى وضع الذّات الكينونيّ البيولوجيّ الذي لم يعد يؤهّلها للنّهوض بمهمّة الحمل والانجاب، في إشارة جليّة إلى الأنا القائلة في ملفوظ هذا القول (القرآنيّ) قد صارت تحيل، في قولها، على حالة من حالات الذّات، أو بالأحرى على وضع من أوضاعها الأنطولوجيّة، هو وضعها الفيزيائيّ أو البيولوجيّ، وقد صارت عجوزاً؛ أي بعد أن بلغت سنّ الشّيخوخة والعجز، لتؤكّد أنّ وضعها الآن صار يختلف جذريّاً عمّا كانه، وهي ما تزال في سنّ الشّباب؛ حيث كانت هذه الأنا في سنّ الشّباب تتّسم بالخصوبة والجاهزيّة للإنجاب، خلافاً لما صارت عليه الآن – هنا في سنّ الكهولة والعجز، كأنّها أرادت أن تقول، في ملفوظ هذه العبارة: كيف لي وأنا هذه المرأة العاقر والعجوز التي لم تحمل ولم تلد في سنّ الشّباب/ الخصوبة، كيف لي أن أحمل وأن ألد الآن، بعد أن صرت في سنّ اليأس والعجز؟! أيعقل أن أكون أنا هذا الكائن الذي صرت الآن- هنا بهذا الكيان الضّعيف العاجز المهترئ مَنْ يحمل وَمَنْ يلد؟!، كيف يمكن أن يكون مَنْ هذا حاله من النّساء (مثلي)، ومَنْ يكون هذا حال زوجه من الرّجال أن يكون بمثابة مَنْ يحمل ويلد؟! بتعبير آخر: كيف يمكن لمثل هذا الكائن بمثل هذا الكيان وبمثل هذه الكينونة أن يكون من جنس الكائنات التي تحمل وتلد (= تتكاثر)؟!

وبهذا تكون هذه الأنا المتكلّمة في ملفوظ هذه العبارة المتسائلة تساؤلَ استبعادٍ واستغرابٍ (أألد وأنا عجوز وهذا بعلي شيخا كبيرا) قد وردت، أو قل: قد تجلّت، في سياق الوعي المفارق بطبيعة الفعل المفارق للطّبيعة أيضاً؛ وعي المرأة الزّوجة العجوز العاقر بما نسب إليها من فعل مفارق لطبيعتها البيولوجيّة المفارقة، حين بشّرت بإنجاب الولد، في زمن لم تعد فيه قابلةً للإنجاب والولادة "قالت أألد وأنا عجوز وهذا بعلي شيخا كبيرا".

(4-2-9)

الأنا الوظيفيّة

وهي الأنا المعبرة عن الهوية الوظيفية للكائن المتكلّم؛ الحاضر في حضرة الكلام الغيري المأمور بإبلاغه للغير، أو قل: إنّها أنا الخطاب المعبرّة عن هويّة المخاطِب الحاضر في حضرة بنية ما يمكن تسميته بـ" خطاب الوحي الإلهي" المفارق للطّبيعة البشريّة"، ممثّلاً، هنا، في بنية خطاب " النّذارة الإلهيّ، والمتلبّس به، وأنّه ليس سوى مبلّغ لهذا الخطاب، أو مجرّد ناقل لملفوظات نصوصه المقدّسة؛ وهي الأنا التي يشير فيها المتكلّم إلى ذاته، بما هي وظيفة خاصّة محدّدة، أو هي الأنا التي تنهض بوظيفة محدّدة، تُعْرَفُ بها الآن– هنا، وَتُعَرَّفُ بها، وتكرّس لها حياتها، بحيث تكون هذه الوظيفة المحدّدة بمثابة دليل هويّة لهذه الأنا، دليلاً عليها، وهي الأنا التي أشار إليها الخطاب القرآنيّ، في سياق الأمر الإلهيّ لأنبيائه ورسله بأن يعرّفوا أنفسهم إلى أقوامهم بها، أو بأن يعبّروا عن دورهم ويكشفوا عن طبيعة وظيفتهم لأقوامهم من خلالها، على نحو ما نرى في قوله تعالى" إِنْ أَنَا إِلَّا نَذِيرٌ مُّبِينٌ (الشّعراء: 115)" حيث الأنا هنا، في هذه الآية، معرّفة بوظيفتها المحدّدة والمحصورة في القيام بدور النّذارة؛ نذارة الآخر؛ ممثّلاً في الأنت/ ـمْ، مِنْ عواقبِ عصيانِهِ لله تعالى والتّفريطِ في جنبه. فهي إذن أنا وظيفيّة من جهة كونها أنا متمخّضة لأداء وظيفة خاصّة محدودة ومحدّدة، هي وظيفة الذّات الرّساليّة الإلهيّة، فالمتلفّظ بملفوظ القول:" إن أنا إلّا نذير" لا يحيل على ذاته الفرديّة المتكلّمة في ملفوظ العبارة، في كلّيّتها، أي بكلّ ما تنطوي عليه ذاته من مكوّنات وقوى؛ غريزيّة وثقافيّة أو اجتماعيّة، وما يمكن أن تنهض به هذه الذّات من أدوار ووظائف بشريّة مختلفة، أي من حيث هي ذات بشريّة كليّة مركّبة من عدد من الإمكانات والقوى، أو بما هي وجود مادّي جسديّ وروحيّ وعقليّ، وإنّما تحيل – فقط– على مقوّمات وجوده الدّينيّ أو الرّسالي أو الوظيفيّ، أي المتحقّق عبر قيام الكائن الفرد بوظيفته في النّذارة، وهو الدّور الذي يتوجّب على الشّخص (الفرد) النّبيّ أو الرّسول أداؤه في سياق علاقته بباقي أفراد جنسه/ قومه، لذلك فالأنا هنا تعدّ أنا خطابيّة/ علائقيّة/ وظيفيّة تتحقّق عبر وظيفتها في الإنذار والبلاغ.

وقد وردت هذه الأنا في سياق علاقتها بالأنتم، أي بوصفها طرفاً في ثنائيّة ضدّيّة مع باقي أفراد قومه الذين أمر بإبلاغهم خطاب الرسالة، وما يزالون يعارضونه، وينكرون عليه ادّعاء خلوصه لهذه الوظيفة.

(5-2-9)

الأنا الكلّيّة المركّبة (المزدوجة)

وهي الأنا التي تحيل على الكائن البشريّ في كليّته ([1])، أي بكلّ مكوّنات كينونته، وما ينطوي عليه من قوى: غريزيّة انفعاليّة وعقليّة ونفسيّة وروحيّة، ولا تحيل على وجوده المادّي أو البيلوجيّ فحسب، ولا على وجوده الرّوحيّ أو النّفسي أو العقلانيّ أو المعرفيّ، فحسب، بل تحيل على وحدة الكائن البشريّ (الفرد) بكلّ مقوّمات وجوده: الكلّيّة الكيانيّة، أي الجسديّة والنّفسيّة والرّوحيّة والانفعاليّة والعقليّة، وهذا يعني أنّها تحيل على ذات الفرد البشريّ (المتكلّم) بكلّ مكوّنات ذاته، بوصفها مزيجاً مركّباً ممّا يسمّيه فرويد بـ" الهو" وما سيمّيه بـ" الأنا" والـ" أنا الأعلى".

وقد جاء التّعبير القرآنيّ عن أنموذج هذه الأنا الكلّيّة المركّبة (المزدوجة)، في مواضع مختلفة من القرآن، من بين أهمّها: بنية الخطاب السّردي القرآنيّ التّقريريّ؛ كما هو مجسّد في بنية خطاب اعتراف امرأة العزيز، بحقيقة كلّ ما كانت قد أنكرته، وتنكرّت له فيما يتعلّق بعلاقتها بنبيّ الله يوسف، حيث قالت:"... الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ؛ أَنَا رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ، وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ (51) ذَلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخُنْهُ بِالْغَيْبِ وَأَنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي كَيْدَ الْخَائِنِينَ (52) وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي؛ إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي؛ إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ (يوسف: 53).

حيث المقصود بـ" الأنا"، في ملفوظ خطاب الآية، أنا هذا الكائن ذو الكيان الماثل: الآن– هنا، أمامكم جميعاً، والمتكلّمة إليكم جميعاً كلامَ إقرارٍ واعترافٍ، بحقيقة ما كان منّي من مراودة يوسف عن نفسه، بعد أنْ كُنْتُ قد تكلّمت قبل الآن– هناك كلامَ إنكارٍ وتنكّرٍ لتلك الحقيقة التي باتت الآن– هنا، بعد استنطاق النّسوة، وشهادتهنّ (جميعاً) ببراءة يوسف– واضحةً جليّةً. وهذا يقتضي أنّ الأنا المتكلّمة هنا، في ملفوظ خطاب اعتراف امرأة العزيز هذا، هي من جهة أولى، (أناها) الأخلاقيّة؛ الواعية المسؤولة، أو لنقل: إنّها أنا الضّمير الأخلاقيّ الذي بقي مستتراً طوال فترة بقاء يوسف في غياهب السّجن، ليبقي موضوع سجنه طيّ الصّمت والنّسيان أو التّجاهل بالأحرى، ولكنّها ظهرت الآن– هنا لتفصح عن تلك الحقيقة المستترة، وتتكلّم كلامَ اعترافٍ بكلّ ما كان من (أناها) الأخرى– قبل الآن – هناك من مراودة يوسف، ومن إنكار وتنكّر لذلك الذي كان، حين كانت قد تكلّمت قبل الآن – هناك، فهي إذن الأنا

[1] ذي الكيان المختلف والكينونة المختلفة عن كلّ كيان وكينونة أخرى،

المعترِفَةُ بما كان، والمعتَذِرَةُ عمّا كان، وهي من جهة ثانية (أناها) المعتَرَفُ باسمها، والمعْتَذَرُ عنها؛ أي أنّها الأنا المتكلّمة، والأنا المتكلّم عنها أو باسمها، إضافة إلى أنّها من جهة ثالثة (أناها) المراودة أو المتكلّمة – إلى يوسف قبل الآن– كلامَ مراودة، فهي إذن أنا كليّة مركّبة من ثلاث أنوات: الأنا (الفاعلة) في خطاب مراودة يوسف عن نفسه، والأنا المنكِرة لفعل خطاب مراودة يوسف عن نفسه، والأنا المعترِفة الآن– هنا باقترافها الفعلين معاً؛ فعل المراودة، وفعل إنكار المراودة، ومن ثمّ، فهي مركّبة من الأنا المتكلّمة في بنية كلام/ خطاب المراودة (وهي بالتّأكيد أنا بيولوجيّة غريزيّة غير واعية) الموجّه منها إلى يوسف (وراودته التي هو في بيتها عن نفسه، وغلّقت الأبواب وقالت هيت لك)، والأنا المتكلّمة في بنية كلام/ خطاب إنكار المراودة الموجّه منها إلى زوجها العزيز (قالت: ما جزاء من أراد بأهلك سوءا إلا أن يسجن... إلخ)، والأنا المتكلّمة الآن– هنا في بنية كلام/ خطاب الاعتراف بحصول خطاب المراودة، الموجّه الآن– هنا إلى كلّ من زوجها والنّسوة.

وبهذا يكون خطاب الأنا، في ملفوظ الآية، قد انطوي على ثلاثة خطابات لثلاث أنوات: خطاب المراودة الصّادر قبل الآن– هناك عن أناها اللّاوعية واللّامسؤولة، والموجّه إلى يوسف، وخطاب إنكار المراودة الصّادر قبل الآن– هناك عن أناها الاجتماعيّة المتحفّظة (الخائفة أو القلقة المتوتّرة) التي سعت خلاله إلى نفي حصول خطاب المراودة؛ إخفاءً للحقيقة، وستراً للفضيحة، وخطاب الاعتراف بحصول المراودة الصّادر الآن– هنا عن أناها الواعية المسؤولة التي باتت تدرك الآن– هنا مخاطرَ الإصرارِ على مواصلة إنكار تلك الحقيقة التي باتت الآن– هنا– لاسيّما بعد إدلاء النّسوة بشهادتهنّ– جليّةً لكلّ ذي عينين مبصرتين، ومن ثمّ، فهو يجسّد حضور علاقة ثلاثيّة بين أناها المراودة بالفعل، وأناها التي تقول الآن– هنا أنا راودته عن نفسه، وأناها التي قالت قبل الآن– هناك: إنّه هو من راودها عن نفسها.

وبهذا أيضاً يتّضح أنّ الأنا المتكلّمة في بينة خطاب اعتراف امرأة العزيز هذا، هي الأنا الماهويّة التي تتطابق مع مفهوم الذّات، وكأنّها أرادت أن تقول: (أنا ذاتي) هذا الكائن ذو الكيان الماثل الآن– هنا أمامكنّ – أيّتها النّسوة– أعترف بحقيقة علاقتي بيوسف كما هي، دون تحفّظٍ أو توارٍ؛ فهي إذن تشير إلى ذاتها، أو بالأحرى إلى أناها الكليّة المركّبة، بما هي امرأة الملك، وشريكته في سلطة الأمر في المدينة، ومن ثمّ، بوصفها هذا الكائن البشريّ الماثل –الآن– هنا لحظة الاعتراف بالحقيقة، في حضرة زوجها العزيز (الملك؛ شريكها في سلطة الأمر في المدينة)، وفي حضرة النّسوة المتسلّط عليهن في المدينة– بكلّ مكوّنات

كينونتها الإنسانيّة أو البشريّة: الجسديّة (الغريزيّة) والعقليّة والرّوحيّة، والقلبيّة والانفعاليّة أو العاطفيّة؛ أنا مَنْ يعترف بأنّه هو، لا سواه، من راود يوسف عن نفسه، كأنّها أرادت أن تقول: إنّني أنا هذا الكائن البشريّ الضّعيف / القويّ (1)، أي الذي تتنازعه أو تتحكّم به وفيه قوى ورغبات مختلفة، مَنْ غلبتْهُ نفسُه/ شهوتُه/ غريزتُه، هواه، فاستسلم له، في لحظة ضعف بشريّ، وها هو الآن- هنا- يفيق من غفلته تلك، وينهض من كبوته، ليعترف أيضاً- بكلّ قوّة وشجاعة – أمامكم جميعاً- بخطيئته تلك، وأنّه هو لا سواه من وقع في إثم تلك الخطيئة؛ في إشارة جليّة أخرى إلى أنّ الأنا قد استعملت، هنا في خطاب الآية، بوصفها جُمّاعَ القوى الفاعلة والمتفاعلة في العمق الإنسانيّ، ومن ثمّ، بوصفها الأنا التي تكبو أو تسقط، ولكنّها، في الآن نفسه، التي تنهض من كبوتها، وتتحمّل مسؤوليّتها، لتعترف بالذّنب، وتعلن التّوبة- بكلّ شجاعة وقوّة- دون تردّد. وهي " أنا" تتطابق في مفهومها- كما قلنا- مع مفهوم الذّات، وتأتي في مقابل ما يمكن تسميته بـ" اللّا أنا" معبّراً عنه بلفظ" الأنت" أو" الهو"، لتمثّل وإيّاه طرفاً في ثنائيّة (ضدّيّة أو تكامليّة حسب سياق ورودهما)، وبحيث يلزم من حضورها حضور الآخر، محاولةً، على الدّوام، فرض شروطها عليه في التّملّك والهيمنة؛ إنْ وهي في حال استسلامها لضعفها (خضوعها لسلطة الهو)، كما فعلت مع يوسف، عندما سعت إلى امتلاكه جسديّاً عبر فعل مراودتها له، ومخاطبتها لزوجها العزيز بخطاب الضّعف، مظهرة تبعيّتها المطلقة له، كان ذلك حين توجهت إليه بخطابها التّابع (2)" ما جزاء من أراد **بأهلك** سوءاً"، أو وهي في حال قوّتها (تحرّرها من سلطة الهو)؛ عندما قرّرت الآن- هنا، مواجهة زوجها/ الملك بحقيقة علاقتها بيوسف، وإعلانها التّوبة والبراءة من فِعْلَتِها بكلّ قوّة وشجاعة.

هذا يعني أنّ هذه الأنا ليست مجرّد قوّة من القوى التي تشكّل نسيج الكائن الفرد، بل هي جمّاع كلّ القوى الفاعلة فيه والمتفاعلة عبره ومن خلاله (3).

وبهذا يتّضح أنّ الأنا، في بنية الخطاب القرآنيّ المؤسّس، ليست واحدة، بل هي- كما رأينا- متعدّدة بتعدّد الذّوات التي تحيل عليها، وبتعدّد المواقف والأحوال المعبّر عنها في إطار البنية الكليّة لهذا

---

[1] المقصود الضّعيف بنفسي الأمّارة بالسّوء، وإقدامي على ما أقدمت عليه من مراودة يوسف، القويّ بإيماني وإرادتي واعترافي الآن بالحقيقة، وإعلائي لقيمة الصّدق والوفاء على قيمة الكذب والخيانة.

[2] كما تعبّر عن ذلك صيغة الإضافة " بأهلك".

[3] ومن ثمّ، فالأصل في هذه الأنا أنّها أنا مشروطة بوجود أنا أخرى؛ مغايرة لها أو متميّزة عنها؛ تقف طرفاً في ثنائيّة ضدّيّة معها، فهي في توتّر وصراع دائم مع هذه الأنا الأخرى، أو "اللّا أنا" بمعنى أنّها تشير إلى وحدة الكائن، وتماسك كينونته، وليس إلى تمزّقه وتشظّي كينونته،

الخطاب الكلّيّ الجامع الذي ينطوي –كما هو معلوم – على نمطين من الأنا؛ نمط" أنا الرّب" الكليّة المطلقة أو المتعالية، ونمط " أنا العبد" الجزئيّة أو النسبيّة أو التّفاعليّة أو التّاريخيّة، والأولى– كما رأينا– هي الأنا المخاطِبَةُ في بنية الخطاب الإلهيّ المركزيّ، في كليّته، بما هي أنا واحدة وحيدة، ثابتة، أزلية، لانهائية؛ تبقى هي هي على الدّوام، وهي –كما رأينا – تحيل على الذّات الإلهيّة وتتطابق معها، تمام التّطابق، لذا فهي تختلف عمّا أسميناه بـ"أنا العبد" الثّانية التي من شأنها أنّها قد تحيل على الذّات في كلّيّتها، كما رأينا في أنموذج خطاب اعتراف امرأة العزيز، وقد تحيل على المكوّن من مكوّنات الذّات، أو على الحالة أو الوضعيّة من أحوالها وأوضاعها، كما رأينا في باقي النّماذج الأخرى.

وهي بهذا تختلف عن الأنا، في الوعي الفلسفيّ الإسلاميّ واليونانيّ قديماً وحديثاً، على السّواء، كما تختلف عن الأنا في التّحليل النّفسيّ، لاسيّما عند فرويد؛ الذي ميّز– كما رأينا– بين الأنا والهو، من جهة، وبين الأنا وما يسمّيه بالأنا الأعلى، من جهة أخرى. وذلك من جهة أنها، وإن تبدّت في بنية الخطاب القرآنيّ المؤسّس، واحدة وحيدة، هي الأنا المتكلّمة في بنية الكلام عموماً، أي من جهة أنّها هي مصدر الكلام وعلّته، إلّا أنّها– كما رأينا– قد تحيل، خلال كلامها، على أناها، بما هي ذات كلّيّة مطلقة، وهذه هي " أنا الرّب" التي اكتفينا بمجرد الإشارة إليها في هذه الدراسة، وقد تحيل، خلال كلامها، عن حالة أو وضعيّة أو مكون من مكوناتها، ومن ثمّ، على أنواتٍ أخرى مختلفة؛ تسهم بأجمعها في تشكيل هويّة الذّات، وهذه هي " أنا العبد" التي أفسح لها المجال، في بنية الخطاب الإلهيّ (القرآنيّ) لتعبّر عن خلجات نفسها وما يعتريها من مشاعر وأحاسيس مختلفة كما رأينا. وبما يؤكّد أنّ الأصل في هذه الأنا أنّها أنا مشروطة بوجود أنا أخرى؛ مغايرة لها، أو متميّزة عنها؛ تقف طرفاً في ثنائيّة ضدّيّة معها، فهي في توتّر وصراع دائم مع هذه الأنا الأخرى، وبما يؤشّر أخيراً إلى تشظّي الكائن البشريّ عموماً، وتصارع مكوّنات كينونته، وليس إلى وحدة الكائن، وانسجام مكوّنات كينونته، لذلك فهو ما ينفكّ يبحث عن لحظة ما لِلِمّ شعث هذه المكوّنات.

وإذا كانت هذه هي حقيقة الأنا المتكلّمة، في بنية الكلام الإلهيّ (القصصيّ القرآنيّ) المؤسّس تحديداً، فهذا يعني أنّ تحليلنا لبنية هذه الأنا المتكلّمة في بنية ملفوظ الكلام القصصي أو السّردي الذي تنجز الآن– هنا عموماً، يغدو تحليلاً لشبكة علاقات القوّة/ الخطاب التي تربط هذه الأنا بباقي عناصرها المكوّنة، أعني أنّه يغدو تحليلاً لعلاقة الأنا المتكلّمة، في بنية الكلام، بما تتكلّم عنه (موضوع كلامها)، وبما

تتكلّم به (لغة الكلام أو شفرته)، وبمن تتكلّم إليه (المخاطب أو من يقوم مقامه)، وبما تتكلّم فيه (مقام الكلام وسياقاته المختلفة؛ الدّاخليّة والخارجيّة)، وبما تتكلّم له أو لأجله (مقاصد الكلام وأغراضه المختلفة).

وحتى تتّضح صورة العلاقة بين هذه الأنا المتكلّمة وسائر عناصر كلامها الأخرى، يمكننا التّوقّف عند أحد نماذج هذه الأنا، هو أنموذج الأنا الكلّيّة المركّبة أو المزدوجة الأخيرة، ممثّلاً في أنموذج امرأة العزيز، ومن خلال ملفوظ خطاب اعترافها السّابق ذاته، بوصفه خطاباً سرديّاً تقريرياً، كما سيتجلّى في الفقرة التالية:

-10-

الأنا في بنية الخطاب السّرديّ القرآنيّ التّقريريّ

خطاب اعتراف امرأة العزيز أنموذجاً

سبق أن بيّنا أنّ الأنا المتكلّمة في بينة خطاب اعتراف امرأة العزيز، هي الأنا الماهويّة التي تتطابق مع مفهوم الذّات، بوصفها جُمّاعَ القوى الفاعلة في الإنسان، والمتفاعلة في عمقه الإنسانيّ، ونريد هنا أن نكشف عن الكيفيّة التي بها تجلّت هذه الأنا، في بنية خطابها السّرديّ التّقريريّ، وطبيعة الدّور الذي نهضت به في إطار هذه البنية السّرديّة، وذلك من خلال وقوفنا على طبيعة العلائق التي نشأت بينها وبين كلّ عنصر من عناصر البنية السّرديّة التي أسهمت في تشكيل هويّتها السّرديّة، كلّاً على حدة؛ حيث يتضمّن ملفوظ خطاب الأنا، في قولها: " الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ **أَنَا** رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ.. إلخ"، الإشارة إلى جملة حقائق تكوينيّة سرديّة مهمّة؛

-تتعلّق أولاها بطبيعة الموقف التّخاطبيّ (المقام السّردي) الذي استدعى خطاب اعتراف الأنا، وفرض شروطه عليها، كي تنطق بلسان الاعتراف؛

-وتتعلّق ثانيتها بطبيعة المسرود له، بوصفه المخاطَب (الفعليّ) في بنية خطاب اعتراف الأنا،

-وتتعلّق ثالثتها، بزمكان خطاب الاعتراف،

-وتتعلّق رابعتها بطبيعة موضوع خطاب الاعتراف،

-وتتعلّق خامستها بطبيعة الغاية أو المقصديّة من خطاب الاعتراف،

-وتتعلّق سادستها بطبيعة خطاب الاعتراف ذاته.

(1-10)

الموقف التّخاطبيّ

(المقام السّردي)

حيث نلاحظ، على هذا المستوى، وجود ثلاثة مؤشّرات مهمّة، تتداخل وتتآزر، في بنية خطاب الأنا، لتشي بطبيعة الموقف التّخاطبي الذي استدعى خطاب الاعتراف، وأملى شروطه عليها؛

1- يتمثّل أوّل هذه المؤشرّات، في ظاهرة اتّصال ملفوظ خطاب اعتراف الـ " أنا": (الآن حصحص الحقّ أنا راودته.. إلخ) بملفوظ خطاب النّسوة" (قلن حاشا لله ما علمنا عليه من سوء)- دون فاصل- المتّصل هو الآخر، ودون فاصل أيضاً، بملفوظ خطاب الملك الموجّه إلى الـ" أنا" الزّوجة الأميرة بالأصالة، وإلى باقي النّسوة، بالتّبعيّة: (قال ما خطبكنّ إذ راودتن يوسف عن نفسه)؛ حيث نلاحظ أنّه قد تمّ سرد ملفوظات أقوال هذه الخطابات الثّلاثة، في إطار بنية ملفوظيّة (آية) واحدة فحسب، وفق النّسق القرآنيّ التّالي:" قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَاوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِ ۚ قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوءٍ ۚ قَالَتِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ "1" الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ (يوسف: 51) ".. هكذا إذن جاءت خطابات هذه الأقوال الثلاثة، بشكل متتابع، متآزر؛ يأخذ بعضها برقاب بعض، ويفضي بعضها إلى بعض، دون وجود أيّ فاصل بينها، قد يسمح بمجرّد التّوقّف، عند تلاوتها؛ في مؤشّر جليّ إلى أنّ خطابات هذه الأقوال الثّلاثة قد ترابطت، فيما بينها، ترابطَ المسَبَّبِ بالسَّبَبِ، أو المقدّمة بالنّتيجة، بَلْهَ ترابط المقدّمتين بالنّتيجة.

تتمثّل **المقدّمة الأولى** التي استلزمت خطاب اعتراف الأنا في سؤال الملك الموجّه إلى الأنا وإلى باقي النّسوة عن طبيعة " الخَطْبِ" أي عن حقيقة القضيّة أو الوضع أو السّبب الذي أوقعهنّ جميعاً فيما وقعن فيه من خطيئة مراودة يوسف عن نفسه؛ في مؤشّر جليّ إلى أنّ سؤاله الموجّه إليها وإلى النّسوة قد جاء مفاجئاً لهنّ جميعاً وصادماً؛ إذ هو سؤال عن طبيعة " الخَطْبِ" قال: ما خطبكنّ" الذي حلّ بالفاعل

[1] في تعريف المرأة كنوع، بإضافتها إلى العزيز، أي بكونها امرأة العزيز، تمييزٌ لها عن سائر النّسوة اللّاتي كنّ قد حضرن في حضرة الملك للشّهادة ببراءة يوسف، وإشارة إلى طبيعة الموقع الذي يحتلّه القائل في سياق القول، أو إلى مقام القائلِ/ المعترِف لحظة اعترافه، وأنّها زوجة الملك وشريكته، في سلطة الملك في المدينة، وممارسة سلطة القول، لذلك فهي وحدها من يمتلك الجراءة والشّجاعة، ومن ثمّة، القدرة على مواجهة الحقيقة، بإعلان موقفها الصّريح والواضح منها، دون خوف من حساب أو عقاب.

الجمعيّ، ليدفعه دفعاً، دون وعي منه أو إرادة، إلى الفعل؛ فعل مراودة يوسف عن نفسه، وليس سؤالاً؛ لا عن حقيقة الفاعل؛ من هو؟ وكيف هو؟ إذ هو- وبحكم أنّه فاعل جمعيّ- من الوضوح والمعلوميّة بحيث لم يعد بحاجة إلى مزيد وضوح، ولا هو أيضاً سؤال عن حقيقة فعل هذا الفاعل الجمعيّ؛ كونه قد غدا، هو الآخر؛ بسبب كونه صادراً عن فاعل جمعيّ، فعلاً مشهوداً مشهوراً حدّ الفضيحة، بقدر ما هو سؤال عن حقيقة ما حلّ بالفاعل الجمعيّ (الخطب) لِيُقْدِمَ على فعل ما فعل؛ أي عن حقيقة السّبب الذي حمل **الفاعل الواعي على الفعل غير الواعي**؛ ممثّلاً في تقطيع الأيدي.

على أنّ في تعليق فعل المراودة الجمعيّ بظّرف الزّمان (إذ) إشارة جليّة إلى أمرين: الأوّل: طبيعة اللّحظة التي حصل فيها فعل مراودة يوسف، وأنّها تمثّل لحظة فناء الكلّ (النّسوة) في الواحد (يوسف)، وغياب وعيهنّ بحقيقة ما كنّ قد فعلنه بأنفسهنّ. الثّاني: استفظاعه الجرم المقترف في حقّ يوسف؛ جرم اتّهامه بالباطل الذي تسبّب في سجنه، دون داع حقيقيّ، ورغبته العارمة في حسم قضيّة سجنه، وإعلان براءته، والاستفادة منه في إدارة شؤون الدّولة، لاسيّما بعد أن عرف أمره، وثبت صدقه، وثبتت قدرته على تأويل الأحلام، بدليل أنّ سؤاله عن الخطب الموجّه إلى النّسوة لم يكن- كما رأينا- سؤالاً عن حقيقة الفعل المشين؛ فعل المراودة الجمعيّ المشهود؛ هل حصل أم لا، بقدر ما هو سؤال عن حقيقة السّبب الذي أدّى إلى حصول مثل هذا الفعل الغريب العجيب، وكأنّه أراد أن يعرف الدّافع الحقيقيّ لمراودتهنّ ليوسف، وهل يعود إلى يوسف ذاته، أم يعود إليهنّ هنّ أنفسهنّ، بمعنى هل تسبّب يوسف في إغرائهنّ وفتنتهنّ، وإيقاعهنّ في شرك الفتنة الذي أعماهنّ وأصمّهنّ، وأفقدهنّ الإحساس بذواتهنّ، أم أنّه لم يتسبّب بشيء من ذلك؟!.

وتتمثّل **المقدّمة الثّانية** في استجابة النّسوة الفوريّة لخطاب الملك الموجّه إليهنّ، والمتسائل عن طبيعة الخَطْبِ، ومبادرتهنّ إلى الصّدع بشهادتهنّ ببراءة يوسف من كلّ ما كان قد نسب إليه، وتسبّب في سجنه، إذ يلاحظ أنّهنّ جميعاً بادرن- على الفور، وبصوت واحد- إلى نفي التّهمة عن المتّهم الأوّل يوسف، وأن يكون هو مَنْ تسبّب في وقوع ما كان قد وقع منهنّ، من مراودتهنّ له، دون وعي منهن أو إرادة:" قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ؛ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِنْ سُوءٍ"، في إشارة جليّة إلى جملة أمور، من بينها: إقرارهنّ – الضّمنيّ- بأنّ ما قيل عنهنّ من مراودة يوسف قد وقع بالفعل، وأنّ وقوعه لم يكن بسبب من يوسف البتّة، بقدر ما هو ناجم عن أسباب أخرى؛ أضربن عن ذكرها، لذلك وجدناهنّ يعدلن، في خطابهنّ، عن نفي اتّهامهنّ بما اتّهمن به من مراودة يوسف، إلى النّفي البات والقاطع لكلّ ما اتُّهِمَ به يوسفُ، وتسبّب في سجنه. وفي هذا العدول إشارة جليّة إلى ثلاثة أمور: أولاها: تأكيد شهادتهنّ له بما كنّ قد شهدن له به من قبل، حين كان قد خرج عليهنّ بأمر امرأة العزيز، وقلن بلسان واحدة:" حاشَ لله ما هذا بشرا إن هذا إلا ملك كريم". ثانيها: رغبتهنّ في النّأي بأنفسهنّ عن مجرى الصّراع الذي طالما احتدم بين يوسف وامرأة الملك، وتسبّب في أيلولته إلى السّجن مدّة ليست بالقصيرة. ثالثها: حرصهنّ على تحويل مجرى خطاب الإدانة

الموجّه إليهنّ من الملك" قال ما خطبكنّ إذ راودتن يوسف عن نفسه"، والهادف أصلاً إلى إثبات براءة يوسف، عن مجرى الاعتراف القائم على الإدانة، إلى مجرى خطاب الشّهادة ليوسف بالبراءة المطلقة من كلّ ما كان قد نسب إليه من سوء، وتسبّب في سجنه، بمعنى أنّهنّ، في خطابهنّ، قد تحوّلن من موقع المتّهم بمراودة يوسف، إلى موقع الشّاهد على براءة يوسف وكفى! وكأنّهنّ إنّما أردن بهذا أن يقلن للملك: إنّهنّ وإن لم يكنّ بريئات من مراودة يوسف، إلّا أنّهنّ برئيّات من تهمة الكذب عليه، والكيد له، والتّسبّب في سجنه، بتأكيد براءة يوسف من الوقوع في كلّ ما نسب إليه من سوء، بما في ذلك تهمة مراودته امرأة العزيز التي كانت سبباً في سجنه.

وهنا وجدت امرأة العزيز نفسها مضطرّة إلى أن تبادر هي الأخرى وعلى الفور إلى الاعتراف بما كان منها من مراودة يوسف، وتسبّب في سجنه، قبل أن يبادر النّسوة إلى إقامة الشّهادة عليها، وإدانتها؛ كونها تعلم أنّها كانت قبل الآن- هناك، في لحظة سابقة، قد أدلت أمامهنّ بخطاب الاعتراف ذاته، وأنّها هي بالفعل من راودت يوسف عن نفسه، مصحوباً بشهادتها له بالبراءة، من جهة (فاستعصم)، وبتهديدها إيّاه بمعاقبته بالسّجن، إن هو لم يفعل ما تأمره هي بفعله ([1]). غير أنّه أصرّ على تمنّعه، فكان مصيره السّجن.

وإذا كان ذلك كذلك، وكان لا ينبغي الفصلُ بين ملفوظات هذه الخطابات الثّلاثة ([2])، التي ترابطت، فيما بينها، في البنية الملفوظيّة لخطاب الآية، ترابط المقدّمتين بالنّتيجة، لتشي بطبيعة اللّحظة التّاريخيّة (الدّراماتيكيّة) التي فرضت ذلك الموقف التّلفّظي، وأملت منطق (خطاب) الاعتراف ببراءة يوسف على كلّ الأطراف التي اشتركت في تدبير خطاب الإدانة واتّخاذ قرار إيداعه في السّجن، على النّحو الذي رأينا، فإنّه لا ينبغي كذلك، الفصلُ بين ملفوظات هذه الخطابات الثّلاثة، وملفوظ خطاب السّجين يوسف الذي كان قد رفض مغادرة السّجن، قبل أن تُعْلَنَ براءتُهُ، وَيُرَدَّ إليه اعتبارُهُ، ويُجَابَ عن سؤاله الخاصّ الذي

---

[1] كان ذلك حين كانت قد سمعت بمكرهنّ بها، وترديدهنّ قالة لومها على وقوعها فيما وقعت فيه من حبّ يوسف، قائلة:" فَذَٰلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ ۖ وَلَقَدْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ ۖ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِّنَ الصَّاغِرِينَ (32)".

[2] المقصود بملفوظات هذه الخطابات الثلاثة: ملفوظ خطاب الملك الموجّه إلى الأنا وإلى النّسوة، وملفوظ خطاب النّسوة الموجّه إلى الملك؛ جوابا عن سؤاله، وملفوظ خطاب الأنا الموجّه إلى الملك وإلى النّسوة، أو هكذا يفترض، بحكم أنّ هؤلاء هم الأطراف الأساسيّة الفاعلة في بنية الخطاب، والتي تشكّل جوهر ما يسمّى بـ"مقام الخطاب".

كان قد توجّه به، عبر رسول الملك، إلى الملك ([1])، والمتعلّق بحقيقة ما كان قد كِيْدَ له ([2])، وتسبّب في سجنه، وهو السّؤال ذاته الذي بقي سرّاً مكتوماً، يعتمل في أعماق يوسف منذ اللّحظة التي وجد فيها نفسه، وقد ألقي به في السّجن، ليستمرّ على تلك الحال، إلى أن تهيّأت الظّروف، وطرأت على حياة النّاس في المدينة أحوالٌ، فرضت على الملك نفسه أن يفتح باب السّؤال على مصراعيه([3])؛ ليسأل هو نفسه ويتساءل عن حقيقة تلك الرّؤيا التي دهمته، وأطارت عن عينيه لذيذ المنام ([4])؛ ما اضطرّه إلى سرد

[1] حين كان قد قال له:" ارْجِعْ إِلَىٰ رَبِّكَ فَاسْأَلْهُ مَا بَالُ النِّسْوَةِ اللَّاتِي قَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ ۚ إِنَّ رَبِّي بِكَيْدِهِنَّ عَلِيم" (يوسف: 50).

[2] في إشارة إلى ما كان قد جرى بين يوسف وبين امرأة العزيز، حين كانت قد راودته عن نفسه، وغلّقت الأبواب وقالت هيت لك... إلخ، وبينه وبين النّسوة، بسبب امرأة العزيز، حين كانت قد أمرته بالخروج عليهنّ، وما ترتّب على ذلك الخروج من فساد وفتنة؛ ربّما كانت ما تزال آثارها، في أيديهنّ، باقية، وشاهدة على إدانتهنّ وبراءته، من كلّ ما قيل عنه.

[3] حيث نلاحظ أنّ أفق السّؤال قد بقي مغلقاً في عالم القصر؛ منذ وطأت قدما يوسف الطّفل بوّابة القصر، إلى أنّ شبّ عن الطّوق وبلغ أشدّه، أي طوال فترة إقامته في كنف الأميرة في القصر، ليستمرّ الحال كذلك طوال فترة سجنه كذلك، على الرّغم من كلّ ما كان قد جرى بينه وبينها، وبينه وبين النّسوة اللّاتي كانت قد جلبتهنّ إلى بيتها، وأمرته بالخروج عليهنّ، ليقعن فيما وقعن فيه من فتنة بيوسف، ممّا نكاد نجزم أنّ سيّد القصر كان قد اطّلع عليه، وعرف الكثير عنه، غير أنّ اللّافت، في هذا السّياق، أنّ كل ذلك لم يحرّك لديه فضول السّؤال حول أيّ شيء من كلّ ذلك الذي كان قد جرى، بما يؤكّد أنّه قد بقي دوماً ينأى بنفسه عن موقع السّؤال؛ نعم قد تضطرّه بعض الظّروف لأن يتدخّل في بعض القضايا التي تصادفه، إلّا أنّ تدخّله قد بقي محدوداً بحدود الإجابة عمّا يطرح عليه من تساؤلات، وللدّلالة على هذه الوضعيّة المنكفئة دون أفق السّؤال: يكفي أن تقف على الطّريقة التي واجه بها ما جرى بين زوجته ويوسف، وما كان من ردّ فعله البارد على تلك الحادثة التي كان قد شهدها بنفسه، حين كانا قد:" استبقا الباب وقدّت قميصه من دبر.. إلخ" ليلفياه لدى الباب، حيث اكتفى باتّخاذ " دور النّاصح"، ولم يمارس دوره كزوج، وكملك، بيده سلطة مركّبة أو مضاعفة؛ تملي عليه فتح باب الأسئلة وإثارتها أو تبادلها مع كلّ الأطراف التي لها صلة بالقضيّة، لمعرفة حقيقة ما جرى، وأسباب ما جرى، لوضع حدّ لذلك الذي جرى. غير أنّ شيئا من ذلك لم يحدث، لذلك وجدنا باب الكلام حول هذه القضيّة الخطرة يغلق، على الرّغم من ظهور وجه الحقّ فيها، وثبوت من ثبتت براءته، وإدانة من ثبتت إدانته من الطّرفين بشهادة من شهد، فيها من أهل زوجته، فقد اكتفى بمجرّد إسدائه النّصيحة للطّرفين المختصمين (يوسف أعرض عن هذا واستغفري لذنبك إنك كنت من الخاطئين). ليستمرّ الحال كذلك؛ ولم ينفتح أفق السّؤال إلّا في اللحظات الأخيرة من حياة يوسف في السجن، أي بعد أن قضى فيه بضع سنين، وتهيّأت الأسباب لانفتاح هذا الأفق، فكان التّحوّل في مسيرة حياة يوسف على النّحو الذي أوضحنا.

[4] كونها قد فتحت عينيه على وضع معيشيّ غير سارّ سيعيشه النّاس في المملكة، وإن كان لا يعلم بالضّبط- بسبب ضبابيّة ذلك الذي رأى- حقيقة ذلك الوضع التّهديديّ؛ ما هو بالضبط؟، وكيف هو بالضّبط، متضمنا: ما هي ممكنات مواجهته، فهي تشير إلى مستقبل لحياة النّاس في المدينة غير مبشّر؛ أو إلى وضع اقتصاديّ غير سارّ؛ تسود فيه حالة الفقر

أحداثها ووقائعها ([1])، على سمع (الملأ) من وزراء ومستشارين، علّه يجد عندهم تفسيراً لحقيقتها، ويحرّك فيهم حسّ المسؤوليّة والاستعداد لمواجهة الوضع غير السّار الذي بات ينتظر حياة النّاس في المدينة، وتؤشّر إليه الرّؤيا:" إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبۡعَ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَأُ أَفۡتُونِي فِي رُؤۡيَايَ إِن كُنتُمۡ لِلرُّؤۡيَا تَعۡبُرُونَ(43) ".

ولما كان ردّ فعل النّخبة (الملأ) على رؤيا الملك المفزعة تلك، قد جاء صادماً للملك، ومخيّباً لآماله، وربّما لآمال الكثير من حاشيته المخلصين؛ إذ هم لم يكتفوا بتبخيس " رؤياه" تلك، والتّقليل من قيمتها المعرفيّة في الدّلالة على ما ينتظر حياة النّاس في المملكة في المستقبل، حين وصفوها بأنّها:" أضغاث أحلام" أي مجرّد أحلام مختلطة، مشتبهة، كاذبة، ولا حقيقة لها ([2])؛ بل لقد أمعنوا في التّعبير عن موقفهم السّلبيّ تجاه تلك الرّؤيا، بنفي أن يكون لهم علمٌ، أيّ علمٍ ([3])، بحقيقة مثل هذا النّوع من الأحلام الخادعة، الزّائفة؛ غير القابلة للتّأويل أصلاً (وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين) ([4])؛ قاصدين بذلك – ربّما- صرف همّة الملك عن مواصلة التّفكير في تلك الرّؤيا التي كانت قد أزعجته وأزعجت النّاس في المدينة معه، وإطفاء جذوة السّؤال الذي يبدو أنّه كان قد أشعل القلق في نفسه، وفي نفوس العامّة قبل الخاصّة، ما حمل أحد المقرّبين المخلصين منه الذين أفزعتهم رؤياه وصدمهم موقف العجز الذي عبّرت عنه النّخبة، وكان له معرفة سابقة بيوسف؛ كونه كان قد صحبه في السّجن، وجرّب قدرته على تأويل الأحلام بنفسه، على استئذان الملك أن يتأبّط سؤاله المؤرّق إليه، ليأتيه بتأويله من لدنه ([5]).

والعوز، أو حالة القحط والمجاعة، ويتطلّب من الجميع الاستعداد والجاهزيّة لتحمّل عبء المسؤوليّة؛ والاستعداد لمواجهته، بطرح الآراء والمقترحات التي من شأنها أن تسهم في إنقاذ حياة النّاس في المملكة، من مجاعة باتت وشيكة.

[1] وإن كنّا حقيقة لا ندري؛ إن كان قد رآها- بالفعل- في المنام، أم في حال اليقظة.

[2] ينظر: تفسير الآية في الطّبري (ابن جرير)، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، (2000)، ط أولى، مؤسسة الرسالة:).

[3] أو أيّة طريقة يمكن أن توصل إلى العلم بحقيقة تلك الرؤيا.

[4] نقول هذا؛ لأنّ من الواضح أنّ (أل) الدّاخلة على " الأحلام"، في خطاب الآية، للعهد الذّكري، وليست للجنس؛ كونها تحيل على الأحلام المذكورة سابقاً، والمعنى، وما نحن بتأويل مثل هذه الأحلام المختلطة، التي لا مرجعيّ واقعيّ لها، ومن ثمّ، لا تأويل لها أصلاً بعالمين، في إشارة جليّة إلى أنّهم إنّما نفوا عن أنفسهم علمَ ما لا تأويل له من الأحلام؛ لا علم تأويل الأحلام بصفة عامّة.

[5] حيث جاءت الإشارة إلى هذا التّدبير الإلهيّ في قوله تعالى: " وَقَالَ ٱلَّذِي نَجَا مِنۡهُمَا وَٱدَّكَرَ بَعۡدَ أُمَّةٍ أَنَا۠ أُنَبِّئُكُم.. إلخ". إذ المقصود: تذّكر وضع يوسف السّجين الذي كان ما يزال خامل الذّكر، وقذف به- ظلماً- في غياهب السّجن، دون

ولما كانت رؤيا الملك قد شغلت العامّة قبل الخاصّة، وكان سؤاله المؤرّق، الباحث عن تأويل لرؤياه تلك، قد غدا سؤالاً مؤرّقاً لكلّ من سمع به من النّاس في أرجاء المملكة؛ ولم يعد سؤالاً مؤرّقا للملك فحسب، فلم يعد من اللّائق بهذا الرّسول المتأبّط ذلك السّؤال أن يتوجّه به إلى يوسف، بصيغته التي تلقّاها من الملك، أي حيث كان ما يزال سؤال الملك (الخاصّ) الموجّه منه إلى (الخاصّة) الملأ (أفتوني)، بل توجّه به إلى يوسف، وقد غدا سؤال العامّة (نحن- النّاس) الموجّه- باسمِـ" نَا" الجماعة (أَفْتِنَا)- إلى الصّديق يوسف ([1]):" يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِى سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنْبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ، لَّعَلِّىٓ أَرْجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ ﴿٤٦﴾". مشيراً بملفوظ خطاب الرّجاء" لعلّهم يعلمون" إلى أهميّة تأويل يوسف لهذه الرّؤيا التي غدت رؤيا يراها جلّ أو كلّ من سمع بها من أهل المدينة، وانعكاساتها على مستقبله السّوسيو- سياسيّ، وأنّها سوف تكون سبباً مباشراً ليس فقط في خروجه من السّجن، بل في تمكينه من المشاركة في إدارة شؤون الدّولة، ودرء المخاطر المحتملة عنها، إذ هي ستجعل النّاس، في المدينة بعامّة، بمن فيهم الملك، يتعرّفون على يوسف، فَيَعْتَرِفُونَ بمكانته في الفضل والعلم، والقدرة على استشراف الأحداث قبل وقوعها، والتّخطيط لمواجهتها قبل أن تقع.

وإذا كان ذلك كذلك، وكان يوسف قد استوعب فحوى الرّسالة التي ألمح إليها خطاب الرّسول، فقد توجّه بخطاب تأويله الرّؤيا إلى العامّة أيضاً، بلهجة العالم الواثق من علمه، المستشعر أمانة المسؤوليّة في دلالة النّاس على طريق الخير، وتجنيبهم طريق الشّر، الصّادق في لهجته، الذي يرى حقيقة ما سيكون، كما سيكون؛ مقترحاً المعالجات المناسبة لذلك الذي سيكون عند كونه:" قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِى سُنۢبُلِهِۦٓ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تَأْكُلُونَ ([2]) (47)﴿ ثُمَّ يَأْتِى مِنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا

أن يتذكّر حاله أحد. أمّا قوله:" أنا أنبئكم بتأويله" ففيه إشارة إلى أنّه يعتبر ما رآه الملك خبراً مهمّاً؛ صادقا، عن حدث واقع لا محالة، غير أنّه ما يزال في رحم الغيب، وليس مجرّد أضغاث أحلام، كما كانت قد أفتى الملأ.

[1] في إشارة إلى أنّه أخذ يطابق بين خطابه، كمفتي وبين خطاب المستفتي، على مستوى الصّيغة، باعتبار أنّه لما كان قد تلقّي خطاب المستفتي (المتسائل) بصيغة الجمع (= أَفْتِنَا)، فقد ناسب أن يتوجّه إلى مخاطِبِه الجمعيّ ذاك بصيغة المخاطب الجمعيّ نفسه (= تزرعون)، ليطابق بين الوضع الذي ستكون عليه حياة الجماعة في المدينة، مع الوضع الكائن في الحلم، ومن ثمّ، بين ما سيكون منكم في عالم الواقع وبين ما هو كائن في عالم الحلم، ودلّ عليه الحلم، ومن ثمّ، بين دلالة السّبع البقرات السّمان والسّبع السّنين الخصيبة، مقابل مطابقة دلالة السّبع البقرات العجاف مع دلال السّبع السّنين الجديبة.

[2] في إشارة جليّة إلى ما يجب على النّاس فعله إزاء الوضع المقلق الذي تشير إليه رؤيا الملك؛ إذ هو لم يكتف بمجرّد تأويل تلك الرّؤيا، بل زاد على ذلك، بأنّ دلّ النّاس على الطّريقة التي يجب التزامها لمواجهة تداعيات الوضع الذي تؤشّر إليه

قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ ([1])(48)﴾ ثُمَّ يَأْتِي مِنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ ٱلنَّاسُ ([2]) وَفِيهِ يَعْصِرُونَ ﴿49﴾.

إذن في هذه اللّحظة بالذّات- وبعد أن تمكّن يوسف من تجاوز حالة خمول الذّكر التي طالما كان قد عاناها خلال فترة بقائه في السّجن، بإبراز مواهبه، وإظهار عبقريّته، وانتزاع اعتراف العامّة، قبل الخاصّة، وفي مقدّمتهم الملك، بأهمّيّته، وحاجة المملكة إلى دوره- شَعَرَ يوسفُ، وهو اللّماح الفظن المسدّد منه تعالى، بأنّ الظّرف موات، والفرصة باتت سانحة له، ليطرح سؤالَه على الملك، ويفرض شروطَه.

لذا، فلا عجب إذن، أن نراه يقابل خطابَ الملك الآمر، بخطابٍ آمرٍ من جنسه (3): الملك يأمر رسوله بأن يأتيه بيوسف (من السّجن) " وَقَالَ الْمَلِكُ ائْتُونِي بِهِ "(4)، ويوسف يأمر رسول الملك بأن يرجع إليه، فيسأله: (ما بال النّسوة اللّاتي قطّعنَ أيديهنَّ... إلخ)، في مؤشّر جليّ إلى أنّ يوسف بات- الآن- يرفض فتح باب الحوار، حتّى مع الملك، قبل أن يُسَوّى وضعُهُ، ويغلق ملف قضيّته الأخلاقيّة مع

تلك الرّؤيا، يعني أنّه شخّص لهم الدّاء، واقترح لهم الدّواء، بما يؤكّد علوّ همّته، وحدّة بصيرته، وأهليته للمشاركة في إدارة شؤون المملكة، بكلّ حنكة واقتدار.

[1] أي تُحْرِزُون، تدّخِرون، تُخَزّنُون، ممّا تحتفظون به لتزرعوا، لأنّ في استبقاء البذر تحصين للأقوات، كما يقول بعض المفسرين.

[2] قيل: هَذَا خَبَرٌ مِنْ يُوسُفَ عَلَيْهِ السَّلَامُ عَمَّا لَمْ يَكُنْ فِي رُؤْيَا الْمَلِكِ، وَلَكِنَّهُ- بحسب بعض المفسّرين- مِنْ عِلْمِ الْغَيْبِ الَّذِي أَتَاهُ اللَّهُ. قَالَ قَتَادَةُ: زَادَهُ اللَّهُ علم سنة لم يسألوه عَنْهَا إِظْهَارًا لِفَضْلِهِ، وَإِعْلَامًا لِمَكَانِهِ مِنَ الْعِلْمِ وَبِمَعْرِفَتِهِ (ينظر: الطّبري، جامع البيان في تأويل القرآن:).

[3] حيث وجدناه يتبنّى منطقاً في الرّد على خطاب الملك الآمر بإحضاره إليه، منطقاً مماثلاً له؛ صيغةً آمرةً للرّسول بإحضار يوسف (إئتوني به) يقابها صيغة آمرة من يوسف لذلك الرّسول المرسل إليه، بأن يرجع إلى شخص الملك والتوجه إليه بسؤاله الباحث عن شهادة بالبراءة (ارجع إلى ربّك.. فاسأله)؛ أمر بالإفراج عنه غير المشروط، بقابله المطالبة الحازمة المدعومة بالحجّة بالإفراج المشروط بإعلان البراءة الثّابتة، أمر بتسوية الوضع بين يوسف وزوجته، وإغلاق صفحة الماضي، دون نبش في ملفّاته، أو إثارة لجراحاته، يقابله رفض منطق طمس الحقائق، واستبدالها بمنطق التّسويات التي تبقي الجروح غائرة، مفتوحة، دون علاج حقيقيّ، والمطالبة الحازمة بضرورة وضع النّقاط على الحروف، لاسيّما فيما يتعلّق بكرامة الإنسان وعرضه.

4 أي أحضروه، كي أصغي إليه وأحاوره، فأتعرّف عليه، كما هو، في ذاته، لا كما هو في أقوالكم وقالاتكم، في إشارة جليّة إلى أهمّيّة الكلام / الخطاب المباشر الذي نتبادله مع الآخرين، وأنّه سبيلنا إلى معرفة حقيقة من نتبادل معهم الكلام؛ فلكي تتعرّف على حقيقة شخص ما عليك، أن تصغي لكلامه، وأن تراقب طريقته في التّكلّم.

زوجته التي تسبّبت في سجنه، وتشويه سمعته (1)، وكأنّه إنّما أراد، باتّخاذه هذا الموقف، أن يقول للملك: إنّ فتح باب السّؤال حول ما كان قد جرى بيني وبين زوجتك، وبيني وبين النّسوة، هو السّبيل الوحيد لاكتشاف حقيقة ذلك الذي كان قد جرى، وتجاوز نتائج ما جرى، ومن ثمّ، لفتح صفحة جديدة من التّعاون لمواجهة الصّعوبات التي باتت تنتظر حياة النّاس في المملكة.

على أنّ المقصود بالسّؤال، في هذا السّياق، هو سؤال السّلطة؛ سلطة المواجهة؛ مواجهة النّسوة بالحقيقة؛ حقيقة ما كان – بالفعل- منهنّ، من تقطيع لأيديهنّ عند شهود شخص يوسف، وبات يمثّل دليلاً أكيداً، وشاهداً حيّاً على إدانتهنّ جميعاً، وبراءته، إنّه سؤال المواجهة بالواقعة الشّهيرة التي وقعت بالفعل، وذاع صيتها، وصارت من الشّهرة في المدينة، بحيث لم يعد بمقدور أحد إنكارها أو التّنكّر لها؛ إنّها الواقعة الفضيحة، الواقعة الدّليل القاطع على إدانتهنّ وبراءة يوسف، وكأنّ يوسف بهذا، أي باقتراحه على الملك طرح سؤال المواجهة بالحقيقة هذا- إنّما أراد من الملك أن يتحمّل مسؤوليّته كملك، وأن يمارس سلطة المُلْكِ (القهريّة) التي تفرض عليه واجباً أخلاقيّاً في إقامة ميزان العدل بين رعيّته، وإنصاف المظلوم من ظالمه، ومن ثمّ، التّحقّق من براءته، كمتّهم، وإعلان هذه البراءة على رؤوس الملأ (2)؛ باعتباره حقّا مشروعاً من حقوقه التي لا يمكنه التّنازل عنها، ويمثّل شرطا أساسيّا للمشاركة في تحمّل أيّة مسؤوليّة مستقبليّة قد توكل إليه.

---

[1] مؤثراً توخّي الحكمة؛ وتوجيه سؤاله الباحث عن إعلان براءته إلى النّسوة اللّائي كان قد خرج عليهنّ، وقطّعن أيديهنّ، وشهدن اعترافها بمراودته له صراحةً، حين كانت قد قالت لهن:" فذلكن الذي لمتنّني فيه، ولقد راودته عن نفسه فاستعصم، ولئن لم يفعل ما أمره... إلخ".

2كأنّه يشير إلى طبيعة الموقع الذي يقترحه على الملك أو الذي يطالب من الملك أن يتبوّأه خلال توجّهه بسؤاله إلى النّسوة، وأنّه موقع ممارسته للسّلطة، ومواجهتهنّ بالحقيقة؛ حقيقة الدّليل القاطع على إدانتهنّ وبراءته، لا موقع من يبحث عن الحقيقة، أو من يسأل عنها: أين هي؟ وكيف هي؟ ولماذا هي؟، أي من موقع ممارسته سلطة المُلْكِ والفصلِ في الخصومة، لا موقع من يبحث عن صفقات أو تسويات، أو أنصاف حلول، ومن ثمّ، من موقعه كرأس للسّلطة في المدينة، أو كرئيس للدّولة، لا من موقعه كأب في الأسرة أو كزعيم للقبيلة، كأنّه يريده أن يمارس سلطته كملك، وأن يفصل في قضيّته، بما هو كذلك، فيقول فيها القول الفصل، بما يضمن حقّه في الحياة، في المدينة، بعزّة وكرامة؛ تليقان به وبمكانته، إذ المقصود: اسأله: ما حال النّسوة، وما شأنهنّ؛ متضمّناً معنى طالبه بأن يسأل النّسوة عن دليل الإدانة والبراءة؛ إدانتهنّ وبراءتي؛ هل ما زلن يتذكّرن هذا الدّليل، أم أنهنّ قد نسينه، وإذا كنّ ما زلن يتذكّرنه، فهل يستطعن إنكاره؟!، كأنّه أراد أن يقول لرسول الملك: طالبْ الملكَ بمواجهتهنّ بما يعرفه هو من دليل إدانتهنّ وبراءتي، أي بحادثة تقطيعهنّ لأيديهنّ؛ تلك الحادثة الشّهيرة التي باتت تمثّل علامة سيميائيّة بالغة الظّهور على إدانتهنّ وبراءتي.

ولما كان قد خلد في ذهن الملك أنّ خروج يوسف من السّجن، ومشاركته في مواجهة متطلّبات المرحلة، بات يمثّل ضرورة المرحلة، وكان قد استشعر- قبل ذلك- صدق يوسف ومدى الظّلم الذي كان قد حاق به جرّاء إهماله ولا أباليّته، وأنّ ما يطالب به بات يمثّل الحدّ الأدنى من حقّه عليه في الإنصاف، ويعدّ من متطلّبات تهيئته للدّور الذي ينبغي أن ينهض به في مواجهة الخطر الذي بات يتهدّد حياة النّاس المملكة، فقد بادر، على الفور، إلى تبنّي موقف يوسف الرّافض مغادرة السّجن، قبل إعلان براءته، والتّوجّه بسؤاله الخاصّ إلى النّسوة؛ بوصفه- كما سبقت الإشارة- سؤالاً عن الخَطْبِ الملزم بإعلان براءة يوسف:" قال ما خطبكنّ، إِذْ رَاوَدْتُنَّ يُوسُفَ عَنْ نَفْسِهِ قلن حاشا لله... إلخ".

انفتاح أفق السّؤال.. أفق انكشاف الحقيقة

وبهذا يتّضح أهمّيّة انفتاح أفق السّؤال في حياة النّاس في المدينة؛ ليس فقط في الكشف عن الحقيقة؛ حقيقة ما تعرّض له (المظلوم) يوسف التي ظلّت محجوبة أو مموّهة؛ وإنّما في نموّ الأحداث في حياة النّاس في المدينة، وفي بنية النّص، وتصاعدها، وتطوّر الشّخصيّات في القصّة؛ قصّة البطل المخلّص يوسف، ومن ثمّ، في تفاعل المواقف وتداعي الخطابات، بصورة دراماتيكيّة؛ فيوسف الذي بقي طوال فترة غياب السّؤال عن عالم الحياة في المدينة، كما عن عالم النّص، منفعلاً غير فاعل، متأثّراً غير مؤثّرٍ؛ فاقداً القدرة على المبادرة، ومن ثمّ، على التّحكّم والسّيطرة، ها هو الآن، بعد أن انفتح أفق السّؤال في عالم المدينة، بدءاً بسؤال الملك ذاته، يتحوّل من موقع المتلقّي المنفعل، المتأثّر، إلى موقع الفاعليّة والتّأثير، ومن ثمّ، التّحكّم في توجيه سيرورة الأحداث ([1])، على النّحو الآتي:

1-عزيز مصر يشتري يوسف (الغلام) من السّيارة القادمة من ريف مصر(البدو)،

2-يوسف يبلغ أشدّه في بيت عزيز مصر،

3-امرأة عزيز مصر تراود يوسف عن نفسه،

4-يوسف يرفض الاستجابة لمراودة امرأة العزيز،

5-امرأة العزيز تتّهم يوسف بأنّه هو من راودها عن نفسها،

6-يوسف يرفض اتّهام امرأة العزيز له، ويتّهمها بأنّها هي من راودته عن نفسه،

7-شاهد من أهل امرأة العزيز يشهد ببراءة يوسف، ويدين امرأة العزيز،

[1] ليس فقط من خلال ما أبداه من قدرة على تأويل الرّؤيا، بل من خلال رباطة جأشه، وإظهار قدرته على التّصعيد.

8-العزيز ينصح يوسف بأن يغض الطّرف عما جرى له مع امرأته من مراودتها له، وينصح امرأته بالاستغفار عن ذلك الذي جرى.

9-خبر مراودة امرأة العزيز ليوسف يتسرّب إلى بعض النسوة في المدينة،

10-بعض النّسوة في المدينة يلمزن امرأة العزيز بسبب مراودتها يوسف،

11-امرأة العزيز تطلب حضور النّسوة اللّائمات إلى بيتها، وتعدّ لكلّ واحدة منهن متّكئاً وسكينا،

12-النّسوة اللّائمات يحضرن في بيت امرأة العزيز،

13-امرأة العزيز تأمر يوسف بالخروج على النّسوة،

14-يوسف يخرج على النّسوة،

15-النّسوة ينفتنّ بيوسف، ويقطّعن أيديهنّ،

16-امرأة العزيز تعترف للنّسوة بأنّها هي من راودت يوسف عن نفسه، وتكرّر تهديده بالسّجن، إن هو لم يستجب لمراودتها إيّاه،

17-يوسف يرفض تهديد امرأة العزيز،

18-امرأة العزيز تنفّذ تهديدها بسجن يوسف،

19-يوسف في السّجن وبصحبته فَتَيَينِ من فتيان القصر([1])؛

20-الفَتَيَانِ " يَتَرَاءَيَانِ" ([2]) ويطلبان من يوسف تأويل رؤياهما،

21-يوسف يؤوّل رؤيا الفتيين تأويلاً مطابقاً لما حدث لهما بالفعل،

22-أحد الفتيين يخرج من السّجن، ويعود إلى عمله في القصر،

23-الملك يرى رؤيا مزعجة، ويطلب من الملأ تأويلها،

24-الملأ " يُبَحِّسُ" رؤيا الملك، ويعلن عجزه عن تأويلها،

25-رؤيا الملك تثير قلق العامّة والخاصّة في المدينة،

26-أحد الخاصّة ([3]) يستأذن الملك وحاشيته عرض رؤياه على يوسف لتأويلها،

---

[1] قيل: أحدهما صاحب شراب الملك، والآخر صاحب طعامه، غضب عليهما الملك وزج بهما في السجن مع يوسف (ينظر: جامع البيان في تأويل القرآن، مرجع سابق: / 239)،

[2] المقصود: يريان، في المنام، على الحقيقة، أو يصطنعان الرّؤيا، ليجربا قدرة يوسف على تأويل الأحلام (ينظر: نفسه).

[3] وهو الفتى الذي كان قد صحب يوسف في السجن فترة، ثمّ غادره، ليعود إلى عمله في القصر، بعد أن كان قد عرف عنه قدرة على تأويل الرّؤيا، قيل: هو ساقي الملك (ينظر: نفسه).

27-الملك يأذن بعرض رؤياه على يوسف،

28-يوسف يؤوّل رؤيا الملك،

29-الملك يطلب حضور يوسف،

30-يوسف يعتذر عن الحضور في حضرة الملك، قبل أن يعلن براءته، ويطب من الملك توجيه سؤال براءته إلى النّسوة،

31-الملك يتوجّه بسؤال يوسف إلى النّسوة،

32-النّسوة يعلنّ- وبصوت واحد- براءة يوسف،

33-امرأة العزيز تعلن، هي الأخرى، براءة يوسف، وتعترف بأنّها هي من راودته عن نفسه، وتعتذر إليه عمّا كانت قد اتّهمته به،

34-الملك يجدّد طلب حضور يوسف،

35-يوسف يحضر في حضرة الملك،

36-الملك يعلن براءة يوسف،

37-يوسف يطلب من الملك تمكينه من خزائن الأرض،

38-الملك يمكّن يوسف من خزائن الأرض،

39-يوسف يصير ملكاّ على مصر؛ يحلّ محلّ الملك، ليلعب دوره في إدارة شؤون المملكة؛ حيث يختفي صوت الملك، وصورة الملك، ولا يبقى إلا صوت وصورة يوسف، فيما تلا من أحداث.

وهكذا رأينا توالي الأحداث وتصاعدها بتلك الصّورة الدّراماتيكيّة التي كشفت عن طبيعة اللّحظة التاريخية التي استدعت خطاب اعتراف الأنا، وجعلت منه ضرورة منطقيّة وتاريخيّة لا محيد عنها.

2- مؤشّر " الآن" الذي يشير إلى حاضر القول ومتطلّباته؛ وأنّه إنّما يأتي في مواجهة ماضي القول بكلّ ما أحاطه من ظروف وملابسات، فرضت على القائل قبل الآن- هناك قولاً آخر؛ يختلف بنيةً ودلالةً عن بنية ودلالة قوله الرّاهن، لكسب الرّهان على الحاضر والمستقبل، وكأنّها أرادت أن تقول: الآن — هنا في هذه اللّحظة التاريخيّة بالذّات، بعد سؤالك النّسوة وإجابتهنّ، أو بعد مواجهة النّسوة بحقيقة ما كان قد جرى بيننا وبين يوسف، واعترافهنّ بحقيقة ذلك الذي كان قد جرى... ها أنا أيضاً أعترف بحقيقة ما كان منّي، وأنّني أنا، لا سواي، من راود يوسف عن نفسه. فهو يشير إذن إلى طبيعة اللّحظة التّاريخيّة التي أملت منطق اعتراف الأنا: الآن- هنا، مقابل منطق النّفي وعدم الاعتراف طوال مراحل حياتها السّابقة، وأنّها،

بالفعل، لحظة وجوب رفع الصّوت بقول الحقيقة والصّدع بها، تعبيراً عن إرادة القوّة، وتداركاً لما فات أو تعويضاً عنه، لاسيّما بعد أن باتت كلّ أصابع الاتّهام تتوجّه نحوها، وصار الجميع ربّما جاهزاً لإعلان هذا الاتّهام، أو ربّما بعد أن اتّهم جميع النّسوة في المدينة بمراودة يوسف، وشهد الجميع ممّن حضر، في اللّحظة الأولى والثّانية، ببراءة يوسف، ولم يعد ثمّة مجال للإنكار الذي طالما عبّر عن إرادة الضّعف والانكسار، كما كان عليه الحال في اللّحظة الأولى؛ حين كانت هذه الأنا وإيّا يوسف قد استبقا الباب، قائلةً للملك:" ما جزاء من أراد بأهلك سوءا...إلخ؛ إذ يجب هنا التّوقّف عند دلالة الإضافة " **بأهلك**"؛ إذ هي تفيد التّبعيّة والتّملّك، في إشارة جليّة إلى شعور الأنا في تلك اللّحظة، أنّها تابعة له، داخلة في ملكه، خاضعة لإرادته. أمّا الآن- هنا، وبعد أن تموضع الجميع في أفق السّؤال، وصار الجميع جاهزاً للصّدع بقول الحقّ، والكشف عن الحقيقة، فيجب أن يكون لها موقف آخر، كما سنرى.

3- ومؤشّر ملفوظ الفعل الماضي المضعّف" حصحص الحقّ" المتضمّن معنى ظهر الحقّ وبان، بعد طول خفاء والتباس؛ من قولهم: حصحص التّراب: إذا حرّكه يميناً وشمالاً، وحصحص الشّيء أو القضيّة: إذا قلّبها، وأمعن النّظر فيها، من أكثر من وجه، لمعرفة وجه الحقّ فيها (1)، في مؤشّر جليّ إلى سياق خطاب الاعتراف، وأنّه، كما قلنا، سياق إثارة الأسئلة حول ما جرى وأسباب ما جرى، لتجاوز تبعات ذلك الذي جرى، أي أنّه سياق تحريك، وتقليب، وبحث، ومن ثمّ، حرص على تقصّي الحقيقة؛ حقيقة ما اتّهم به يوسف (الصّديق)، وتسبّب في سجنه، رغم حاجة النّاس، في المدينة، إليه، ومطالبتهم – ربّما – بسرعة الافراج عنه، وتوجيه العزيز أصابع الاتّهام للنّسوة بأجمعهنّ، كي ينتزع منهنّ الاعتراف بحقيقة ما تعرّض له يوسف من كيد، فما كان منها إلّا أن بادرت هي إلى الإقرار الطّوعي بحقيقة ما كان من منها من مراودة يوسف؛ حفاظاً على مكانتها وما بقي لها من كرامة. ومعلوم أنّ ذلك لم يكن إلّا بعد أن تموضع الجميع في موقع السّؤال، وصار الجميع يتبادل السّؤال؛ ليس فقط حول ما كان قد جري ويجري من أمور القصر، أو من شؤون الحكم وإدارة شؤون المملكة، وإنّما حول ما يجب أن يستعدّ به الجميع لمواجهة ما قد يطرأ من أحوال تهدّد حياة النّاس في المملكة.

وكأنّها باختيارها هذا المشتقّ الفعليّ " حصحص" تريد أن تشير إلى حصول ما كان يجب أن يحصل منذ زمن، من عمليّة بحث وتقصٍّ للحق وللحقيقة، قبل أن تفشو القالة، وينتشر الفساد، وتختلط الأمور،

[1] ينظر: مادة (ح- ص- ص) في لسان العرب.

حتّى يمكن تمييز الحقّ عن الباطل، فيثبت ويستقرّ في وعي النّاس وفي حياتهم، كأنّها تشير إلى جملة الأحداث والوقائع والأسئلة والنّقاشات التي كانت قد سبقت هذه اللّحظة وأفضت إليها، وإلى جملة التّساؤلات التي كانت قد أثيرت، على مستوى الرّأي العام في المدينة، حول قضيّة السّجين يوسف، وأسباب سجنه، وما قيل عن هذه الأسباب من كلام كثير؛ توجّهت خلاله أصابع الاتّهام للعديد من الأطراف، فضلاً عمّا أثاره موقفه الأخير من قدرة على تأويل الأحلام التي عجزت النّخبة في المدينة عن تأويلها، وما تمخّض عن كلّ ذلك من اضطرار الملك إلى اتّخاذ قرار بالإفراج عنه، وتقريبه منه للاستفادة منه، في إدارة شؤون الدّولة، وما كان من ردّ فعل يوسف على ذلك الطّلب، من رفض لمغادرة السّجن قبل أن تعلن براءته من كلّ ما كان قد اتّهم به على الملأ، كما كان قد اتّهم على الملأ، وما كان من استجابة الملك لهذا الطّلب، حين توجّه بسؤال " الخَطْبِ" أخيراً إلى النّسوة اللّائي يفترض أنّهنّ كنّ ممّن أسهم في إشاعة قالة السّوء في يوسف.

إذن بعد كلّ هذا الذي كان حتّى الآن، وجدت امرأة العزيز نفسها مضطرةً لأن تعلن، على رؤوس الملأ (أنا راودته عن نفسه... إلخ)، بمعنى أنّ كلّ تلك الأحداث والوقائع كان لها الدّور البارز في ظهور ما كان يجب أن يظهر من الحقّ منذ زمن؛ وكأنّها إنّما أرادت أن تقول: أمّا الآن- وبعد أن عزم الجميع على معرفة الحقّ، والكشف عن الحقيقة، فلم يبق ثمّة من عذر لمعتذر، إن هو لم يبادر، بنفسه، إلى الاعتراف بحقيقة ما كان منه، حفاظاً على ما بقي له من مكانة وكرامة.

(2-10)

طبيعة المُخَاطَبِ

حيث نلاحظ، على هذا المستوى، أنّ خطاب اعتراف الأنا قد توجّه- على المستوى الفعليّ- إلى زوجها الملك؛ رمز السّلطة المطلقة في المدينة، وإلى شريحة النّساء التي تمثّل مجال سلطتها في المدينة، لاسيّما أولاء اللائيّ كنّ قد طلبهنّ الملك للشّهادة حول ما قيل عن يوسف وتسبّب في سجنه، وإن كنّا حقيقة لا نجد أيّ مؤشّر ملفوظيّ إلى طبيعة هذا المخاطَبِ الفعليّ، بل ربّما وجدنا بعض المؤشّرات الدّالة على إرادة الأنا المعترفة تغييب هذا المخاطَبِ الفعليّ، لتستحضر، بدلاً عنه، مخاطباً آخر؛ ضمنيّاً، هو يوسف (الصّديق)، الذي من الواضح أنّها حرصت على استحضاره- في لحظة القول- لتحضر في حضرته؛ وتعتذر إليه؛ وتعرب عن أساها وندمها على كلّ ما ناله بسبب طيشها وجهلها، وغلبة هواها عليها؛ بدلالة عدولها عن استخدام صيغة الإشارة للقريب" هذا" في ملفوظ قولها:" ذلك ليعلم أني لم أخنه... إلخ"، أي هذا الاعتراف الحاصل منّي الآن- هنا، إلى استخدام صيغة الإشارة للبعيد" ذلك" الذي يوحي برغبتها في جعل

اعترافها المشهود الآن- هنا- في حضرة زوجها الملك والنّسوة- اعترافاً مشهوداً من لدن يوسف بالذّات؛ ذلك الغائب الحاضر؛ الغائب عن شهود ملفوظ هذا الاعتراف خاصّة، الحاضر في ضمير الأنا المعترفة، وفي ضمير كلّ من حضر مجلس المكاشفة هذا، وكأنّها إنّما أرادت أن تقول: إنّ اعترافي الآن- هنا أمامكم – يا سادة- ليس اعترافاً من أجل سواد عيونكم أنتم، بل من أجل سواد عيون ذلك الغائب الحاضر يوسف الذي ما يزال يرفض الحضور الفعليّ، حتى ينال صكّ البراءة المستحقة، ويتوّج بوسام الملك، بدليل آخر؛ يتمثّل في الجملة التّعليليّة لهذا الاعتراف (ليعلم أنّي لم أخنه بالغيب)، وأنّ الغرض من اعترافها هذا هو أن يتحقّق يوسف من صدق حبّها له ووفائها معه، وأنّها لم تخنه في غيابه عنها، كونه ما يزال في السّجن، بمواصلة إنكار وإخفاء حقيقة ما كان بينها وبينه.

وهكذا يبرز يوسف، في بنية خطاب اعتراف الأنا، بوصفه ذلك الحاضر الغائب، أو الغائب الحاضر؛ الغائب عن عالم زمكان خطاب الاعتراف الفيزيائيّ الخارجيّ، الحاضر في عالم الضّمير؛ ضمير الأنا، ليس فقط بوصفه هو المحرّك للأنا كي تقول، وإنّما بوصفه من يملي شروط القول على الأنا، ويجريه على لسانها، ليبدو وكأنّه هو لا سواه من ينطق بلسان الأنا، بعد أن غدت هذه الأنا مسكونةً به، وناطقةً بقوله.

وإذا كان ذلك كذلك، فلم يعد غريباً أن يبدو هذا المخاطب الضّمنيّ (يوسف)، في عين وسمع الكثير من المفسّرين، وكأنّه هو ذاته القائل الفعليّ في بنية قول الأنا المعتذر، والمعترف في الآن ذاته، فنسبوا إليه قول الأنا المعترفة والمعتذرة، متجاهلين منطق السّياق الذي يفرض نسبة ملفوظ القول المعتذر إلى امرأة العزيز، بوصفها أقرب مذكور، ومتعلّلين بأنّ مثل هذا القول لا يمكن أن يصدر إلّا عن مثل الصّديق يوسف، لا عن مثل زوجة العزيز التي أمعنت في خيانة زوجها، والكيد ليوسف، والكذب عليه، ناسين أو متناسين طبيعة اللّحظة التّاريخيّة التي استدعت هذا التّحوّل، ليس فقط على مستوى حياة الأميرة/ امرأة العزيز الخاصّة، وإنّما على مستوى الحياة العامّة والخاصة في المملكة؛ إذ هي- كما نعلم- اللّحظة التي أخذت تتهيّأ فيها المملكة، لتغييرات واسعة ستشهدها في ظلّ التّمكين الإلهيّ ليوسف في الأرض، وانتقال سلطة الملك إليه، من دون كلّ الناس.

(3-10)
زمكان الخطاب

حيث يلاحظ، على هذا المستوى، أنّه زمكان الحضور الحاضر الآن- هنا في راهنيّته، بوصفه زمكان التّموضع في أفق السّؤال" حصحصة الحقّ"، وظهور الحقيقة؛ حقيقة يوسف، وحقيقة كلّ ما كان قد قيل

عنه، أو أثير ضدّه، من اتّهامات كاذبة؛ إنّه زمكان إعلان البراءة الشّاملة؛ براءة يوسف من كلّ ما كان قد اتّهم به، وبراءة النّسوة من كلّ ما كنّ قد اتّهمن به، أو نسب إليهنّ، من أنهنّ تسبّبن في سجن يوسف، وبراءة امرأة العزيز (بمعنى تخليها واعتذارها) من كلّ عمل شائن كانت قد عملته، قبل الآن، وهذا يعني أنّه زمكان التّخلية الذي يجب أن يسبق ويمهّد للتّحلية؛ التّخلية عن أخلاقيّات الكذب والكيد والظلم والزّيف، استعداداً للتّحلّي بأخلاقيّات الصّدق والأمانة والعدل، بقيادة الصّديق يوسف.

(4-10)

موضوع الخطاب

حيث يلاحظ، على هذا المستوى، أنّه موضوع مركّب؛ كونه يتضمّن الاعتراف أوّلاً بحقيقة صدق يوسف فيما كان قد قاله بخصوص علاقته بامرأة العزيز (قال هي راودتني عن نفسي)، والاعتراف ثانياً بحقيقة كذب امرأة العزيز عليه، فيما كانت قد قالته هي عن تلك العلاقة، حين كانت قد قالت: (فما جزاء من أراد بأهلك سوءا...إلخ)، ومن ثمّ، الاعتراف ثالثاً بحقيقة ما كانت قد أنكرته وتنكّرت له من مراودتها ليوسف.

(5-10)

غايات الخطاب ومقاصده

إذ يتّضح من العرض السابق أنّ خطاب اعتراف الأنا- في اعتقادي، وبحكم ارتباطه باللحظة التاريخية التي استدعته وأملت شروطه- لم يأتِ تعبيراً عن يقظة ضميرها تجاه يوسف، وشعورها بالذّنب جرّاء ما كان قد ناله بسبب إصرارها على إخفاء حقيقة تلك العلاقة، بقدر ما هو ناجم من شعورها بأنّ الحقيقة التي ظلّت تخفيها وتموّه عليها باتت الآن- هنا جليّة أو في طريقها إلى الجلاء الكامل، وأنّ النّسوة اللّاتي صدعن ببراءة يوسف سوف يبادرن إلى فضحها، إن هي لم تبادر، قبل فوات الأوان، بالاعتراف بخطئها، حفاظاً على كرامتها، وما بقي لها من مكانة في أعين النّسوة اللّاتي سبق وأن اعترفت لهنّ صراحة بشغفها بيوسف وتعلّقها به، وإصرارها على تنفيذ رغبتها فيه، فهو إذن من باب التّحدّي، والاعتراف بما بات في حكم الأمر الواقع، فضلاً عمّا يمثّله ذلك— بالنّسبة لها- من محاولة جديدة للاحتفاظ بيوسف وإقامة نوع من جسور التّواصل المستقبليّ معه، بدلالة: تأكيدها براءة يوسف بقولها، تعقيباً على اعترافها ببراءته" وإنّه لمن الصّادقين"، واستطرادها في الحديث عن دوافع اعترافها، وانتقالها، بخطاب الاعتراف، من الخاصّ إلى

العامّ، أي من سياق الحديث عن نفسها وما كان منها هي شخصيّاً، إلى سياق الحديث عن النّفس البشريّة بعامّة، وما يمكن أن يكون منها بشكل عامّ، أو قل: من موقع الكلام الخاصّ والمباشر عن الذّات، إلى موقع الكلام العامّ عن الإنسان والنّفس الإنسانيّة بشكل عام، في إشارة جليّة منها إلى رغبتها في تعميم تجربتها مع يوسف، وجعلها تجربة الإنسان الضّعيف العاجز في مواجهة ضعفه وعجزه، أينما كان ومع أيّ كان، وكأنّها إنّما أرادت، بهذا الاستطراد، أن تقول: إنّ ما كان بيني وبين يوسف مسوّغ بما يكفي؛ إذ يمكن أن يكون بين أيّ امرأة وأيّ رجل، في إشارة جليّة أخرى إلى رغبتها في تسويغ فعلتها، والتّنصّل من مسؤوليّتها الأخلاقيّة، إضافة إلى رغبتها في أن تتملّكه عقليّاً وروحيّاً، بعد أن فشلت بامتلاكه جسداً، على أنّها لم تفعل هذا إلّا بعد أن شعرت أنّه سيكون له شأن في المدينة، وأنّه قد يخلف العزيز في السّلطة، أي بعد أن شهدت بشائر التّمكين الإلهيّ له.

وبهذا يتّضح أنّ خطاب الأنا قد جاء استجابة لدواع كثيرة، من بين أهمّها:

– أنّه بمثابة استجابة لدواعي اللّحظة التّاريخيّة؛ لحظة انفتاح أفق السّؤال، والمكاشفة لإعلان الحقيقة؛ استجابةً لدواعي الواقع الجديد ولمطالبة يوسف، وإلّا فالحقيقة واضحة جليّة؛ يعرفها الجميع، ولا تخفى على أحد؛ لا على الملك، ولا على النّسوة اللّائي كنّ قد سمعن الأنا، وهي تعلن بعظمة لسانها أنّها هي لا سواها من راودت يوسف عن نفسه، وما من أحد سواها فعل ذلك، فهو إذن من باب تحصيل الحاصل ليس إلّا.

– مواجهة (المأزق) وضع الأنا السّوسيو– سياسي– أنطولوجي الذي وجدت نفسها فيه؛ بعد أن حوصرت بسؤال الملك وشهادات النّسوة، وشعرت أنّ كلّ خياراتها قد نفدت، ولم يبق أمامها إلّا أن تعترف، تعبيراً عن إرادة القوّة، ورغبة منها في أن تستعيد زمام المبادرة وتتصدّر المشهد من جديد، بأن تظهر موقفاً أخلاقيّاً تجاه من تعاطف معها ممّن تسبّبت في تشويه سمعته من النّسوة، بإظهار رغبتها في حصر التّهمة في الذّات وحدها، وكأنّها أرادت أن تقول: أنا وحدي المسؤولة عن كلّ ما حصل ليوسف وللآخرين بسببي، من متاعب وتشويه سمعة؛ لأنّني أنا وحدي سيّدة القصر، وصاحبة الأمر والنّهي فيه، فضلاً عن رغبتها في إظهار التّوبة الخالصة عمّا كان منها، أملاً في العفو والصّفح من يوسف، ومن ربّ يوسف، بدليل آخر، يتمثّل في قولها، بعد ذلك، تذييلاً على ملفوظ قولها السّابق:" وأنّ الله لا يهدي كيد الخائنين" إذ هو يأتي من باب الإمعان في المحاولة لإرضاء يوسف، ومدّ الجسور بينها وبينه؛ بإظهار أنّها هي أيضاً تخاف ممّا خاف منه يوسف، أي من ربّ يوسف الذي خاف منه يوسف، وامتنع بسببه عن إشباع حاجتها إليه،

ومعناه: وليعلم يوسف أيضاً، أنّي كما كنت وفيّة معه، حريصةً عليه باعترافي بصدقه، كنت وما زلت أيضاً وفيّةً وصادقةً مع الله/ ربّ يوسف في قول الصّدق وعدم الحيد عنه إلى الكذب.

(6-10)

طبيعة الخطاب

إذ يلاحظ، من جملة ما سبق، أنّ خطاب الأنا قد جاء مبادراً؛ واضحاً وصريحاً ومباشراً، ومن ثمّ، قويّاً وحاسماً؛ معبّراً عن إرادة القوّة، وتجاوز حالة الخور والضّعف؛ أمام نفسها / شهوتها، وأمام الآخرين؛ ينطبق عليه الوصف بـ " فصل الخطاب"؛ كونه يعبّر عن رباطة الجأش، وزيادة الثّقة، والقدرة على حسم الأمر باتّخاذ القرار المناسب، في الوقت المناسب؛ ودون تردّد؛ إذ يكفي أن نشير، على هذا الصّعيد، إلى ظاهرة اتّصال ملفوظ قولها بملفوظ قول النّسوة، دون فاصل- كما رأينا- في مؤشّر واضح إلى أنّ خطاب اعتراف الأنا قد جاء ردّاً مباشراً على شهادة النّسوة ببراءة يوسف، من جهة، وقطعاً للطّريق عليهنّ، حتّى لا يواصلن شهاداتهنّ، فيبادرن بتوجيه أصابع الاتّهام إليها، وإقامة الشّهادة عليها لإدانتها؛ ظنّاً منهنّ أنّها قد ضعفت وخارت، وفقدت القدرة على التّحكّم والسّيطرة، ولم تعد هي سيّدة القصر، المتفرّدة بسلطة الأمر فيه، وكأنّها إنّما أرادت أن تقول لهنّ، وقبل ذلك، لزوجها لملك الذي كان قد ماهى، في خطابه المتسائل عن الخَطْبِ (قال ما خطبكنّ)، بينها وبين سائر النّسوة، ولم يخصّها دونهنّ بخطاب خاصّ، يليق بمكانتها، بما هي أميرة وشريكة له في السّلطة: إنّه لا أحد، في هذا القصر، سواي أنا الأميرة، أو أنا الملكة؛ أنا الفرد المتفرّد بسلطة الأمر والنّهي في هذا القصر ([1])؛ أنا سيّدة القصر، وسيّدة نساء المدينة، أنا مَنْ راود يوسف عن نفسه، وما من أحد سوايَ أنا من فعل ذلك، أو فكّر في أن يفعل ذلك، في مؤشّر جليّ آخر وأخير، إلى أنّ خطاب اعتراف الأنا هذا قد جاء محكوماً بمنطق الضّرورة من جهة، كونه قد جاء كنتيجة لمقدّمة، وبمنطق الضّرورة الفوريّة التي تتطلّب حسماً وعزماً من الأميرة، وإصابةً للغرض المتوخّى من القول، دون تردّد أو خور.

وهكذا تكون الأنا السّاردة، قد واجهت بخطابها السّردي التّقريريّ مواجهة وضعها السّوسيو- سياسي- أنطولوجي- تاريخيّ المأزوم الذي وجدت نفسها فيه؛ بعد أن حوصرت بسؤال الملك وشهادات النّسوة، وشعرت أنّ كلّ خياراتها قد نفدت، ولم يبق أمامها إلّا خيار واحد: أن تعترف بكل شجاعة وثبات.

[1] لإدارة شبكة علاقات القوّة الدّاخليّة.

(11)

الخاتمة

وبهذا تكون الدّراسة قد توصّلت إلى جملة من النّتائج؛

-تتعلّق أولاها بطبيعة الأنا، في هذه الدّراسة، عموماً، وأنّها، في الأصل، ضمير الفاعل المتكلّم/ السّارد المعبّر عن هويّته خلال فعل التّكلّم الذي ينجز الآن. إنّها الأنا الفاعلة في أفعال الكلام عموماً والمشروطة بها؛ إنتاجاً وتلقياً، وجوداً وعدماً؛ بوجودها تنوجد، وبانعدامها تنعدم، بما يعني أنّ وجودها لغويّ، نصّيّ، ومن ثمّ، خطابيّ، لذا فهي، بهذا الوَسْمِ، تختلف عن الأنا، بمفهومها الفلسفيّ، منذ اليونان الذين طابقوا بينها وبين ما أطلقوا عليه النّفس النّاطقة، مروراً بمفهومها عند كلّ من ديكارت وكانت، فضلاً عن مفهومها عند فرويد الذي عدّها أحد مكوّنات الشّخصيّة الإنسانيّة الأساسيّة، وإن كانت تتماثل، من بعض الوجوه، أي من حيث طبيعة تكوينها، مع مفهوم الأنا عند لاكان، وتتطابق، من وجوه أخرى، مع ما يمكن تسميته بـ" أنا الخطاب" عند باختين الذي ما انفك يؤكّد أنّ العمق الإنسانيّ مسكونٌ بـ" الآخر"، وليس بـ" الهذا"(id)، كما كان قد ذهب إلى ذلك فرويد.

-وتتعلّق ثانيتها بطبيعة العلاقة بين هذه الأنا والذّات، وأنّ الأصل في الأنا أنّها أحد أهمّ مكوّنات الذّات؛ إنّها ضمير الذّات النّاطق بلسانها، المعبّر عن مواقفها ومراداتها المختلفة، فهي عقل الذّات المفكّر ولسانها المعبّر، إنّها عقل الكينونة (المتحولة) ولسانها النّاطق- دوماً- في فضاء الصّيرورة والتّحوّل؛ لذا فهي لا تعبّر فقط عمّا أكونه الآن؛ ولكنّها تعبّر أيضاً عمّا كنته قبل الآن، وسوف أكونه بعد الآن؛ زد على ذلك أنّها قد تعبّر بصدق عن مكنون الذّات، وقد توهم الذّات، وتضلّلها عمّا تصبو إليه، كما هو الحال بالنّسبة للعصابيّ الذي يقول شيئاً ويريد غيره.

-وتتعلّق ثالثتها بالكيفيّة التي بها تنشأ هذه الأنا في الكيان الإنسانيّ، وأنّها تنمو مع نموّ كيان الطّفل البشريّ، واكتسابه خبرة الاتّصال والتّواصل الإنسانيّ، بوصفها خبرة في التّفاعل والاندماج بالعالم (العلائقيّ) المحيط به في مرحلة، لتطوّر هذه الخبرة، في مراحل عمريّة لاحقة، فتغدو- كما أوضحت الدّراسة- خبرةً في إنتاج علاقات القوّة/ السّلطة/ الخطاب، وتبادل مواقع التّأثّر والتّأثير فيها، وفي العالم المحيط من خلالها. لذلك كان من أوضح المؤشّرات على بلوغ الطّفل هذه المرحلة، واكتسابه هذه الخبرة، استخدامه ضمير المتكلّم المفرد، في ملفوظات كلامه؛ متّصلاً أو منفصلاً، مقابل استخدامه ضمير الآخر؛ ممثّلاً في ضمير المخاطب؛ أنت / أنتم، أو في ضمير الموضوع؛ هو / هُمْ.

-وتتعلّق رابعتها بانفتاح دلالة هذه الأنا المتكلّمة، وتعدّد وظائفها وأدوارها، وأنّها تختلف وتتعدّد باختلاف الأحوال والأوضاع التي يكون عليها الكائن المتكلّم في كلامه، وتستدعي منه الإحالة عليها باللّغة، ومواجهتها بفعل الكلام (أي باختلاف مقام الكلام وسياقه)، وباختلاف الأشخاص (الشّركاء) الذين يتوجّه إليهم المتكلّم بكلامه، أو الذين يتبادل معهم، وينخرط معهم في علاقة تفاعل من نوع ما، وباختلاف الموضوعات التي يَنْشَدُّ إليها المتكلّم في كلامه؛ من حيث إنّها قد تكون موضوعات رغبة (تربطه بها علاقة تعلّق)، وقد تكون موضوعات رهبة (تربطه بها علاقة نفور)، وباختلاف غايات المتكلّم ومقاصده من الكلام، ومن ثمّ، فهي تختلف باختلاف درجة وعي المتكلّم بذاته وعلاقته بكلّ عنصر من عناصر تلك العمليّة التّواصليّة على حدة، وباختلاف وعينا نحن؛ مَنْ نَتبادل معه الكلام، بتلك (الأنا) المتكلّمة كمفهوم، أو كوعي وتصوّر.

-وتتعلّق خامستها بطبيعة تحليلنا لبنية هذه الأنا المتكلّمة، وأنّه ليس سوى تحليل لشبكة علاقات القوّة/ الخطاب التي تربط هذه الأنا بباقي عناصرها المكوّنة، أي أنّه تحليل لعلاقة الأنا المتكلّمة بموضوع كلامها، وبلغة الكلام أو شفرته، وبِمَنْ تتكلّم إليه، وبما تتكلّم فيه (مقام الكلام وسياقاته المختلفة؛ الدّاخليّة والخارجيّة)، وبما تتكلّم له أو لأجله (مقاصد الكلام وأغراضه المختلفة).

-وتتعلّق سادستها بطبيعة الأنا في النّص القرآنيّ المؤسّس؛ حيث ميّزت الدّراسة بين نمطين كبيرين من الأنا؛ نمط" أنا الرّب" الكليّة المطلقة أو المتعالية، ونمط " أنا العبد" الجزئيّة أو النّسبيّة أو التّفاعليّة أو التّاريخيّة، لتشير إلى أنّ الأنا الأولى هي الأنا المخاطِبَةُ في بنية الخطاب الإلهيّ المركزيّ، في كليّته، بما هي أنا واحدة وحيدة، ثابتة، أزلية، لانهائية؛ تحيل على الذّات الإلهيّة وتتطابق معها، تمام التّطابق، أمّا " أنا العبد" الثّانية، فقد عرفتها الدراسة بأنّها ما يُعَرِّفُ به الفردُ المتكلّمُ ذاتَهُ في أحواله وأوضاعه كافّة، لذلك وجدناها تختلف، في وعي هذا النّص، باختلاف تلك الأحوال والأوضاع التي يكون عليها الفرد المتكلّم في كلامه، وباختلاف الأشخاص (الشّركاء) الذين يتوجّه إليهم بكلامه، وباختلاف موضوعات الكلام، وغاياته ومقاصده... إلخ، وهي بهذا التّفاوت والاختلاف، تختلف عن الأنا، في الوعي الفلسفيّ قديماً وحديثاً، كما تختلف عن الأنا في التّحليل النّفسيّ، لاسيّما عند فرويد؛ الذي ميّز- كما رأينا- بين الأنا والهو، من جهة، وبين الأنا وما يسمّيه بالأنا الأعلى، من جهة أخرى. وذلك باعتبار أنّها، وإن أخذت هنا شكل الوحدة، فتبدّت لنا، أنا واحدة وحيدة، هي الأنا المتكلّمة في بنية الكلام عموماً، إلّا أنّها- كما تجلّت لنا- ظلّت تنطوي على تعدّديّة أنوات، بمعنى أنّها بقيت تحيل، خلال كلامها، على أنوات أخرى مختلفة، تسكن الكيان

البشري، كما رأينا. وهو ما سمح لنا برصد أربعة أنماطٍ، هي على التّوالي؛ " نمط الأنا الشّخصيّة"، فـ" نمط الأنا البيولوجيّة"، فـ" نمط الأنا الوظيفيّة"، فـ" نمط الأنا الكليّة المركّبة (المزدوجة) التي حرصت الدّراسة على تحليل أنموذجها، كما هو مجسّد في بنية ملفوظ خطاب اعتراف امرأة العزيز.

-وتتعلّق سابعتها بطبيعة المكوّنات البنيويّة لهذه الأنا الفاعلة/ المتكلمة، وأنّها في الأصل، المكوّنات البنيويّة لأفعال الكلام بأشكالها كافّة؛ أكانت أفعالاً كلاميّة إنجازية، أم تقريريّة، أم وعديّة، أم وصفية عادية، أم فنيّة؛ شعريّة أو سرديّة.. إلخ، باعتبار أنّ كلّ فعل تكلّم واعٍ، بغض النّظر عن طبيعته، لا بدّ فيه من فاعل متكلّم، ومن متكلَّم إليه (مخاطب)، ومتكلَّم عنه (موضوع)، ومتكلّم فيه (مقام أو سياق زمكاني)، ومتكلَّم به (شفرة)، ومتكلّم له أو لأجله (غاية أو مقصديّة)، ولا يختلف الحال كثيرا بالنّسبة للمكوّنات البنيويّة لما أطلقت عليه الدّراسة" لأنا السّردية"، باعتبار أنّ كلّ فعل سرديّ، لا بدّ فيه أيضاً من فاعل سارد (الأنا ضميره)، ومسرود (حكاية أو قصّة)، ومسرود له (مباشر أو ضمنيّ)، ومسرود به (أداة، طريقة، تقنية، شخصيات، حوار)، مسرود فيه (فضاء زمكاني)، مسرود لأجله (غاية أو مقصدية).

-وتتعلّق ثامنتها بطبيعة خطاب الأنا السّرديّة، وأنّه يختلف، هو الآخر، ويتفاوت باختلاف طبيعة العناصر السّرديّة التّكوينيّة التي تسهم في تشكيل ماهية هذه الأنا، وباختلاف طبيعة العلاقات التي تنشأ بين هذه المكوّنات، ومن ثمّ، بين الأنا، بوصفها "ضمير السّارد"؛ مركز الثّقل في العمل السّردي، وباقي العناصر السّردية الأخرى، كما تجلّى ذلك خلال تحليلنا لبنية هذه الأنا في بنية الخطاب السّردي القرآنيّ التّقريريّ؛ خطاب اعتراف امرأة العزيز أنموذجا.

-وتتعلّق تاسعتها بطبيعة الخطاب السّردي التقريريّ، ممثلا في أنموذج خطاب اعتراف امرأة العزيز، وأنّه عبارة عن نسق مواجهة بين الأنا المعترفة ووضعها السّوسيو- سياسيّ- أنطولوجيّ- تايخيّ، المأزوم الذي وجدت نفسها فيه؛ بعد أن حوصرت بسؤال الملك وشهادات النّسوة، وشعرت أنّ كلّ خياراتها قد نفدت، ولم يبق أمامها إلّا أن تعترف، تعبيراً عن إرادة القوّة، من جهة، ورغبة منها في أن تستعيد زمام المبادرة، وأن تتصدّر المشهد من جديد، بأن تظهر موقفاً أخلاقيّاً تجاه من تعاطف معها ممّن تسبّبت في تشويه سمعته من النّسوة، بإظهار رغبتها في حصر التّهمة في الذّات وحدها.

فهرست المصادر والمراجع:

١- القرآن الكريم.

2- إبراهيم (ماجد موريس)، سيكولوجية القهر والإبداع (1999)، ط أولى، دار الفارابي، بيروت.

3-ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب.

4-تودوروف (تزفيتان):

- الحياة المشتركة، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط أولى 2009م

- المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح (1996)، ط ثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

5-حبّ الله (عدنان)، التحليل النفسي للرجولة والأنوثة (2004)، ط أولى، دار الفارابي، بيروت.

6-الحميري (عبد الواسع):

-اتّجاهات الخطاب النقدي وأزمة التجريب، (2008)، ط أولى، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.

-الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة، (1999)، ط أولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر(مجد)، بيروت.

-كينونة التّفرّد والاختلاف: جدليّة الكائن والممكن في بنية الخطاب الإبداعيّ؛ المنجز الشعري الحداثي أنموذجاً، (2013)، ط أولى، نادي أبها الأدبي بالتعاون مع دار الانتشار العربي، أبها- بيروت.

-نظريّة الخطاب، مقاربة تأسيسيّة (2015)، ط أولى، دار الانتشار العربي، بيروت.

- الفرد والفردانيّة في رؤيا العالم القرآنيّة والفلسفيّة، مخطوطة، جاهزة ومعدّة للنّشر.

7-روسو (جان جاك)، إميل، أو تربية الطفل من المهد إلى الرشد، ترجمة: نظمي لوقا، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر (د. ت).

8-ريكور (بول)، الزّمان والسّرد، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، (2006)، ط أولى، دار الكتاب الجديد، بيروت.

9-شولز (روبرت)، إسهامات المدرستين الشّكلية والبنيوية في نظرية القص، ضمن كتاب القصّة الرّواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، (1997)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة.

10-الطبري (ابن جرير)، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، (2000)، ط أولى، مؤسسة الرسالة..

11-العيد (يمنى)، تقنيات السّرد الروائي. (2010)، ط ثالثة، دار الفارابي، بيروت.

12-فريدريك (نيتشه)، إرادة القوّة- محاولة لقلب كل القيم، ترجمة: محمد الناجي، (2011)، ط أولى، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

13-فروم (أريك)، الإنسان من أجل ذاته: بحث في سيكولوجية الأخلاق، إريك فروم، ترجمة محمود منقذ الهاشمي (د. ت).

14-القرطبي (أبو عبد الله شمس الدين)، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد الردوني وإبراهيم أطفيش، (2011)، ط ثانية، دار الكتب المصرية، القاهرة.

15-كايزير (ولغ غانغ)، من يحكي في الرّواية، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، (1992)، ط أولى، اتحاد كتاب المغرب، المغرب.

16-كورنريخ (شارل)، تطور المتع البشريّة، ترجمة: محمد حمود، (2014)، ط أولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت.

17-مجموعة من الباحثين، معجم الدّوحة التّاريخيّ.

18- مجموعة من الباحثين العرب، الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، (1986)، معهد الإنماء العربي، ط أولى، بيروت.

المستويات اللغوية في رواية "بارود" لمعدي آل مذهب

أ.د. عبد الله بن إبراهيم الزهراني

أستاذ بكلية اللغة العربية، جامعة أم القرى

الملخص:

يتكون هذا البحث من مقدمة ثم تصنيف المستويات اللغوية على الشكل الآتي:

– اللغة الفصيحة والمقصود بمستوى الفصاحة هنا: في ألفاظها وهي اللغة التي غلبت على الرواية، وكتبت بها.

– اللهجة العامية، وهي عدة مستويات أيضا من جهة: الألفاظ العامية، وبعض المصطلحات التي تتعلق بالمكان وأهله، وعاداتهم، نحو قوله:"لا شي يدخل الفرحة إلى القرية كنزول المطر، يسمون المطر "حيا ".

– تضمين الشعر الشعبي المحلي الذي يأتي في بعض مواضع في الرواية، حدت بالكاتب إلى أن يشير إلى بعض العادات، نحو قوله:"نهض من بين المجتمعين بقامته الفارعة مرددا أبياتا من الشعر".

– اللغة البيانية العالية، ويدخل ضمنها اللغة الشعرية.

– هذه هي المستويات التي قامت عليها الرواية على اختلاف مستوياتها في الاستخدام مما يعنى به هذا البحث.

Abstract

Research Subject: language levels in Barood novel for Muaddi Aal Mudhab

This research consists of introduction then language levels classification as follows:

- Eloquence language، the mean of eloquence level is it's words، and it is the base language in the novel .

- General language، consist of different levels: general words، and some terms about the place، it's people and their

customs as he say:" nothing brings happiness to the village as rain they call the rain " alive ."

- Include local folk poetry which comes in some statements of novel، made the writer to point some customs as he say:" He rose from the crowd with his tall stature chanting verses of poetry ."

- High description language includes poetry language.

These are the base levels of the novel which are interested in the research .

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسول الله وآله ومن والاه، أما بعد:

فإن الحراك الأدبي في مجال الرواية في الساحة المحلية مر في العشر السنوات الماضية بحراك غير معهود، ودلف للجغرافيا الأدبية عدد لا يستهان به من الكتاب من مختلف الأعمار، وكانت تلك الحركة لافتة لكل متابع، وأقيم عدد من اللقاءات الثقافية والعلمية حول الرواية المحلية والعربية على مستوى المملكة بشكل خاص في الأندية الأدبية والجامعات، بل كانت هنالك جوائز خصصت للدراسات حول الرواية السعودية، وما زالت الرواية في المملكة بحاجة إلى مزيد من الدرس لتسليط الأضواء عليها، ومن باب عنايتي بالتاريخ والرواية قراءة ودراسة وتدريسا، لفتت نظري رواية "بارود" لمؤلفها الأستاذ الدكتور معدي آل مذهب، وكانت صورة الغلاف في بداية الأمر هي التي حدتني لاستكشاف داخلها لما تحمله من دلالة تراثية لافتة، ومن مشاركة مجتمعية بين الرجل والمرأة في حراثة الأرض، من هنا وجدت الرواية تحوي مجموعة من القضايا التي تستحق النظر تاريخا واجتماعا، ولكنني أجلت قراءة هذين الجانبين إلى جولة أخرى واتجهت بهذا البحث صوب لغة الرواية؛ لما تضمنته من مستويات متعددة تحتاج إلى تسليط الضوء عليها، وكان من حسن الطالع أن يكون هذا المؤتمر في هذه الجامعة التي أكن لها كل تقدير واحترام لعوامل ليس المجال لذكرها هنا، وقد كان من ضمن محاور المؤتمر "دراسة لمستويات لغة الخطاب السردي"، فآثرت المشاركة في هذا المحور بدراسة عن هذه الرواية التي تضمنت عددا من المستويات اللغوية يسعدني أن أقف عندها، وقد صنفتها تحت المحاور الآتية:

- اللغة الفصحى عادية الاستعمال أو ما يطلق عليه " المستوى المرن ".
- اللغة العالية أو ما يطلق عليه "المستوى الأدبي".

المستوى العامي: وسأعرض فيه إلى: تفصيح العامي، وإلى الأمثال والحكم، والشعر الشعبي.

وقد سلكت جانب الاختصار في الشواهد بعيدا عن الإطالة للدلالة على الظاهرة في الرواية، ولأن الكاتب كان يحرص على لغته الروائية أن تنزلق إلى مستوى غير مفهوم لحرصه على توسيع دائرة القراء- وإن سجل بعض الظواهر الاجتماعية اللافتة في المجتمع الجنوبي- فقد سلك تلك المستويات اللغوية بطريقة قد تختلف عنها عند بعض الكتاب خاصة في مستواها العامي، بل إن تفصيح العامي كان ظاهرة بارزة على لسان بعض الشخصيات؛ مما أدى إلى نجاح الرواية في ظني إلى جانب معالجتها التاريخية والاجتماعية، وأرجو أن أكون قد وفقت إلى الإشارة إلى المستويات اللغوية في هذه الرواية. والله الموفق ومنه السداد.

أهمية اللغة:

اللغة: يقوم عليها الجمال الأدبي في الأصل، ومن المحال أن الكاتب يكتب ما يريد مهما كانت حاله وقت الكتابة متناسيا المتلقين، ولذا شدد أهل الفصاحة على هذا الأمر بما رددوه من "مراعاة مقتضى الحال"، وهذه العبارة ذات دلالة عميقة لمن عرف أبعادها، والكاتب بمراعاة المستويات اللغوية حين الكتابة يكتب وهو يدرك تلك المرامي؛ ومن هنا فإن انطلاقة هذه الورقة من خلال الرؤية حول المستويات اللغوية التي قال بها كثير من النقاد، وهي:

اللغة الفصحى: والمقصود بها تلك اللغة المتداولة التواصلية لأي عمل كتابي ومنه السردي، يستطيع من خلالها السارد إيصال رؤيته العامة، وإدارة حوارات شخوصه من خلالها، وهي الغالبة على العمل السردي.

اللغة العامية: وهذه اللغة تعد المستوى الأعلى من الحوار، كما سيظهر من خلال بعض النصوص المنتقاة من العمل السردي هنا.

اللغة العامية: وهذا المستوى وإن وجد حوله خلاف كما قد أشير، بين رافض ومرحب، فإنه وجد عند بعض الروائيين؛ إذ يدير حوار الشخصيات بذلك المستوى إيمانا منه بمستوى الشخصية الثقافي، ولا يدار حوار على لسان شخصية عامية بلغة فصيحة.

اللغة الفصحى عادية الاستعمال " المستوى اللغوي المرن"

يمكن للدارس أن يلحظ أن العمل الأدبي خاصة في الجانب الروائي الذي تتخذ فيه اللغة ما يمكن أن يسمى التمدد الذي يبتعد عن التكثيف والصور الأدبية، ومن المؤكد أن "التشكيل اللغوي يمثل ركيزة رئيسية في كشف اللثام عن النص".

وعملية ارتباط اللغة بالمجتمع عملية مهمة، وفي الوقت نفسه عملية معقدة، والذي يهمني أن السارد هنا كان له في هذا المستوى اتجاهان:

1 – استخدام اللغة الفصحى عادية الاستعمال على ألسنة شخصياته على اختلاف مستوياتهم الثقافية، وهي اللغة التي تبتعد– كما أشرت إليه – عن الصور البيانية واللغة المجازية العالية، أي إنها لغة توصيلية يستخدمها عموم الناطقين بالفصحى، وهذا ما دار عليه أغلب حوار الرواية، ومن أمثلة ذلك "لم تعرف القرية أكثر من الألف في الأعداد، كانوا يرحبون بقولهم: مرحبا ألف. عرفت فيما بعد أن أكبر عدد مفرد عند العرب ألف، خطر ذلك في بالي وأنا في شرفة فندق في مدينة واشنطن العاصمة على ضفاف نهر البتوماك حيث كانت أمامي بناية ووترغيت".

ويظهر في النص كيف انبنت اللغة على لسان شخصية الكاتب، سواء كان على تقنية استرجاع ما كان عليه، لحظة الانتقال، وما كانت اللغة لتتغير وإن تغيرت الأمكنة؛ إذ اللغة وصلت المعنى للمتلقي دون تعقيد أو إيغال لغوي أو اعتماد صور ذات أبعاد بلاغية.

ومن ذلك أيضا:"أبراج القرية مكونة من أدوار متعددة شاهقة يخيل للرائي أنها سلالم تصعد بنا إلى السماء، عندما تراها تعتقد بأن العمارة قد قلبت مبادئها منذ بنيت جعلت هذه الأبراج من هؤلاء الفلاحين فراعنة الجزيرة العربية في البناء، حكيم القرية يعلم أسرارها..... كلما أعدت النظر إلى نصب واشنطن من مكاني ازددت قناعة أن هندسة بناء أبراج القرية ليست سرا فحسب وإنما رمز حضارة سادت".

وهكذا تتحول اللغة هنا في هذا المستوى دون تعقيد، وفي ظني أن لجوء السارد سواء على لسانه أو على لسان أبطاله دلالة أنه "يعي تكامل الوظائف اللغوية.... يوظفها بوصفها جملة من الأدوات بغض النظر عن كنه الحوار سواء أكان ذلك بين شخصيتين أم بين مجموعة من الشخصيات... وربما يكون بين الشخصية وذاتها حين ترتد إلى عالمها الداخلي".

المطالع لهذا المستوى في الرواية في شكله الأول هو الغالب على مستويات الحوار، ويجد أن السارد نجح في استخدامه؛ إذ عالج الحوارات على ألسنة الشخصيات بكل وضوح، بعيدا كما أشرت عن الإغراق في المجازات والرموز التي تحول بينها وبين المتلقي، بل كانت قريبة منه، أو على الأقل قريبة من المتلقي متوسط الثقافة، ويمكن لي أن أفسر ذلك بالعوامل الآتية:

– إنه يعالج مرحلة من المراحل التاريخية والاجتماعية للمجتمع السعودي والجنوبي بشكل أخص، واللغة التي يتداولها المجتمع في عمومه في وسطهم لا تقيم الإعراب في أغلب الأحوال، إلا ما جاء

سجية متداولة دون معرفة أصلا بالقاعدة الإعرابية، ولكنها مع ذلك مفهومة إن لم يكن على مستوى متكلم العربية، فعلى المستوى المحلي.

- إن الشخصيات داخل الرواية هي في عمومها شخصيات قروية لم تتلق من التعليم ما يجعلها تتعاطى اللغة المغرقة في المعجمية أو الإغراب، بل اللغة السهلة، التي هي فصيحة في الأساس أو لا تبتعد عن الفصاحة بمعناها العام، من هنا كان سر نجاح السارد في هذا المستوى الأدائي. فعبر على لسان شخصياته بدقة مما جعله يحقق قدرا جيدا من الفنية والتوصيل في آن، بل إن طول الحوار في بعض مواطن الرواية ما كان ليمنع الكاتب من الإمساك بلغته وعدم الانفلات وراء التفاصيل أو الاستطراد الذي لا داعي له؛ مما يؤدي ذلك الترهل اللغوي إلى تضخم القضية على حساب ما يهدف إليه. وأنه كان يدرك ذلك التعامل اللغوي ومراميه.

وهذا المستوى هو الذي دار عليه أغلب الحوار- كما ذكرت سابقا _ عندما ينتقل ببعض الشخصيات إلى بيئة مختلفة بين القرية والمدينة، أو بين المدن السعودية الأخرى، والمدينة الغربية، أو بين القرية مباشرة والمدينة الأمريكية.

وأجد أسلوبا لا يخلو من الجمال في هذا المستوى؛ ذلك ما يمثله من ميل عاطفي تجاه المكان الأول، وإعجاب بالريف وما فيه من عادات، وكذا عندما يتحدث عن الحصون والأبراج، ويوازن بينها وبين ما رآه من مبان شاهقة في أمريكا، فالمهم محتوى ذلك المكان الأول، وما يمثله من بساطة، ومن المؤكد أن تلك العاطفة ليست إلا نتيجة من نتائج الصدمة الحضارية وما ولدته من أثر نفسي جعلته يتشبث بالماضي وما يمثله له من قيم وعادات.

المستوى العامي:

إن قضية الخلاف في المستوى اللغوي بين الفصحى والعامية ما زالت قائمة بين النقاد، خاصة إذا دار الحوار على لسان شخصية ذات مستوى شعبي لا يمكن أن ينطق بالفصحى. ولكن هذه المقولة ما هي إلا نتيجة من نتائج "قصور في تصور مفهوم الواقعية بمعناه الحديث، فإن الواقع عند الكاتب الفني ليس مجرد نقل أصم لما هو في الخارج من مسموع ومشهود كما تسمعه الأذان وتراه العيون، بل هو في الحق شعور بالواقع وتمثله والتعبير عنه بمخيلة المؤلف".

ومن المؤكد لدى القارئ للرواية العربية أثر الفصحى "وأن العامية ليست لها قدرات في الفصحى الإبداعية ولا طاقاتها التعبيرية، وعلى ذلك فالروائي الذي يجنح إلى العامية يفوت على نفسه كثيرا من مجالات الإبداع".

أ/ تفصيح العامي:

من الظواهر اللغوية هنا ما يمكن تسميته تفصيح العامي، وقصدي به أن السارد يستنطق الشخصيات العامية في حواره بالفصحى، وظاهر أن تلك الشخصيات لا تعرف القراءة والكتابة وكأنه يؤمن بما قاله طه حسين مع رؤية معقولة "إنني أعارض وسأظل أعارض دون هوادة أولئك الذين يعتبرون العامية أداة ملائمة للتفاهم المشترك وكسبيل لتحقيق مختلف الأهداف.... فالعامية تفتقر إلى الصفات التي تجعل منها أهلا لأن تسمى اللغة، وإنني أعتبرها لهجة تم إفسادها من جوانب عدة".

وبناء على ذلك فإنه "لا يلزم من ذلك الانقطاع الكامل عن العامية، بل إن في الإمكان تحوير بعض التراكيب العامية إلى اللغة الفصيحة، كما يمكن استخدام بعض العبارات التي تقرأ مشكولة فتكون فصيحة، أما حين تسكن فإنها توافق العامية..." فعملية تفصيح الدارج شائعة في الرواية من ذلك قوله على لسان أحد الشخصيات عندما حاول مساعدة أمه فلم ينجح فقالت:"هذا العمل للنساء وواجهة الجدار ليست ناعمة بطبيعتها...".

إن عملية الحوار وتصارع الأفكار وعرضها بواسطة اللغة الدارجة التي قام السارد بتفصيحها أمر شائع، ومرد ذلك هو محاولة استغلال تلك الطاقة الحوارية، ومحاولة تبسيط اللغة في ظني لتقريبها للمتلقي العام على اختلاف مستويات المتلقين.

ونحو قوله على لسان إحدى النساء: "عندما أتى ليخطبها رفضت أمه وقالت له: من لم يهتم بها صغيرة أهملها كبيرة"، هكذا تمضي هذه الجملة بعفوية على لسان هذه المرأة وما تحمله من بعد اجتماعي ووعي بالحياة، الذي هو نتيجة من نتائج الطبيعة المجتمعية التي تعيشها تلك المرأة حتى تحولت المقولة إلى قاموس حياتي ذي جاذبية مهمة لكونها صادرة من تلك المرأة التي يهمها مستقبل ابنتها.

ومع ذلك يمكن أن يطلق على هذا الاستعمال المستوى اللغوي المرن الذي يبتعد عن المستوى اللغوي الجمالي الأعلى، وهذا المسار هو السائر في الرواية، ومع ذلك فهو "لغة فصحى تتراوح بين اللغة التراثية واللغة الحديثة التي تتسم بالمرونة والتخفيف من القيود البلاغية الكلاسيكية".

ب/الحكم والأمثال والشعر العامي:

من الملحوظ أن جل الشخصيات في هذه الرواية بدءا من بطلها "بارود" ومرورا بالبطل الثاني "سيف" وانتهاء بالشخصيات الأخرى على تعدد مستوياتهم في هذه الرواية، هم شخصيات قروية كما أشرت سابقا، ولذا من الطبيعي أن يأتي الكاتب ببعض ما يندرج تحت المستوى العامي، بل إنه نجح كما أشرت إلى ذلك في إدارة الحوارات على ذلك المستوى، لكن كان من الطبيعي أن يأتي ببعض

ما يندرج تحت المستوى العامي، الذي أعده فعلا أمرا طبعيا لاستحالة المجيء به على غير ذلك الوجه، وإن وردت بمستوى أقل فإنها تمثلت في ظاهرتين:

- الأولى: ظاهرة الحكم والأمثال.
- الثانية: ظاهرة الشعر العامي.

ظاهرة الحكم والأمثال:

فأما الظاهرة الأولى: فإنه من الطبيعي أن يجري "على صورة واحدة، هو إيراد المثل كاملا للاستشهاد في المواقف المختلفة؛ لأنه كان مرتبطا بالشخصيات على نحو واضح، فلا يرد إلا في الحوار، وإن ورد في السرد فلا يرد إلا في حالة واحدة هي أن يكون السارد أحد شخصيات الرواية".

وإن كان من الملحوظ أن السارد تحول إلى جزء من الشخصيات في الرواية؛ إذ تحولت الرواية خاصة في فصلها الأخير إلى سيرة ذاتية، وإن لم تخل بقية الفصول من ذلك خاصة في إشارات التنقل والترحال في سفره بين المدن السعودية أو خارجها في رحلة الدراسة في الولايات المتحدة الأمريكية. ولست أدري لم لجأ السارد إلى ذلك، هل لأن الحديث عن الذات كان سببا وراء ذلك، أم أنه أراد من خلال الشخصيات الرئيسة أن يكون مرادفا له أيضا، وفي ذهنه عند كتابة الرواية أن يكون سيرة ذاتية، وهذا التداخل الأجناسي أمر طبعي في ظني على هذا، والذي يهمني أن المثل والحكمة أوردهما بالنص في صورتها التي نطقها صاحبها دون إعراب، ومرد ذلك أن المثل والحكمة في الأساس حتى عند الجاهليين ومن بعدهم يرد حسب صورته التي وردت حتى وإن خالفت القاعدة النحوية وتلك حقيقة معروفة، بل ويخالف بعضها نظام التصريف، وكذا احتفالها "بتوازن الكلمات توازنا ينتهي بها إلى السجع".

ومن الأمثلة على ذلك هنا قوله في أحد الحوارات: "اشتكاه بعض رجال القبيلة إلى المسؤول الإداري في ناحيتهم، كونه أصبح شيخهم، وهو ليس منهم، فأجاب المسؤول أمامهم بأنه فحل بين الرجال".

فهذا المثل مغرق في العامية نابع من بيئة قروية رعوية ورد كما تنطقه العامة، بل تعمد السارد إلى تشكيله كما ينطق لئلا يتحول إلى الإعراب، بل أتى دون تحريف في الصوت أو التركيب والصورة.

ومن ذلك أيضا قوله على لسان بطل الرواية: "بارود": "سيف يقول إن بارودا كان يكرر مقولة: زلة قدم ولا زلة لسان"، على أن الجملة واضحة حتى ولو لم تعرب، ولا تحتاج إلى تبصر أو تدبر عند أي متكلم بالعربية.

ومن ذلك أيضا قوله:"يعرف أهل القرية بخفة نفوسهم عندما يحلون ضيوفا على الآخرين، تعودوا أن ينهضوا من على المائدة عند نهوض أول فرد منهم، مهما كانوا جياعا يرددون، كل أكل الجمال، وقم قوم الرجال...".

ولا شك أن ترديد مثل هذا يعطينا انطباعا عاما عن الحياة في القرية، وكيف أنها تقوم على الصرامة في العادات، وأنه ليس من السهولة التنازل عنها حتى ولو أن وضع الشخص لا يسمح بتلك الصرامة.

ثم لا بد أن نلحظ أن هذه التضمينات من التراكيب لا تعد نزولا في نظري للمستوى العامي المغرق في العامية، بل هو اختيار موفق مدروس نظرا لوضوحها ودورانها على الألسنة مهما اختلف المكان الجغرافي.

ظاهرة التضمين للنص الشعري الشعبي:

في ظل معالجة السارد لبعض قضايا القرية، وكون الشخصيات قروية فإنه أتى في بعض حواراته على لسان بعض الشخصيات بنصوص شعرية شعبية، وربما يصح فيه ما قاله الناقد اللغوي الفرنسي _ بينفسيت _: "... إن اللغة تنتج الواقع، لا بد أن نفهم هذا الموقف الملازم لممارسة اللغة، "وهو التبادل والحوار الذي يضفي على فعل الخطاب وظيفة مزدوجة: تمثيل الواقع لدى المتكلم، وإعادة تمثيله لدى المستمع، فالخطاب يخلق الواقع وينظم تجربة الحدث، ومن هنا فإن فن الشعر بمفهومه الواسع يصبح فن الخطاب".

ومن هنا فمحاولة التعبير عن الواقع أتى النص الشعري الشعبي بحرفيته للدلالة على ذلك.، ومن الأمثلة على ذلك قوله: "نهض من بين المجتمعين بقامته الفارعة، مرددا بيتا من الشعر

الذل ما ينجي الفتى من مصيبة والجود ما يخلي حلال الفواعيس"

ولو تأملت النص لوجدت أنه يقارب اللغة الفصحى، بل كل ألفاظه فصيحة، ولا يخلو بعض ألفاظه من الإعراب، ولقلت إنه قمة الفصاحة، بل إن لفظة "الفواعيس" في البيت تعد في درجة الغرابة اللغوية؛ لأن من معانيها وهي المقصودة هنا ما قاله صاحب اللسان: "ويقال للداهية من الرجال: فاعوس وداهية فاعوس: شديدة".

ومن ذلك قوله في حوار آخر:"سمعت ذات مرة أحد رجال مركز خفر السواحل الذي تمركز بعيدًا عن القرية يغني بيتا من الشعر:

بعض الرجاجيل محتزم بجنبية ومقلية مثل ثوب الكهلة البالي"

وكل النصوص الشعرية الواردة في هذه الرواية تقارب مستوى الفصيح، وليست من الإيغال في العامية نحو قوله أيضا:

يا صاحبي ما دمت حي فعزني إن مت ما ينفع علي بكاك"

ولا أشك أن تضمين تلك النصوص الشعرية زادت من مستوى الحوار على لسان الشخصية وأخرجته عن الرتابة، وفي الوقت نفسه أضفت على المعنى إضافة، وما كان للألفاظ بذلك الوضوح أن تخل بقيمة النص، خاصة أن السارد لم يأت بها إلا في مكانها الحقيقي، وأن محاولة إعرابها تخل بوزن البيت.

المستوى الأعلى:

المقصود بهذا المستوى هو ذلك الذي يعلو على المستوى الفصيح، وقد لا يتقنه إلا من كان عالي الثقافة أو على أقل تقدير لديه حالة من الوعي المعرفي، يستطيع به أن يستوعب ما يكتب في حقل الفن المراد الإشارة إليه، ومن هنا يمكن لي أن أضعه في إطارين:

أ- الإطار الأدبي

ب- الإطار المصطلحي

الإطار الأدبي:

فأما الأول فالمقصود به أن السارد يأتي فيه بمستوى مختلف عن المستويات السابقة من جهة أن اللغة المستخدمة مما يمكن أن تقترب من اللغة الشعرية وتراكيبها، أي إنها ترتفع باللغة عن المستوى العادي لها، وذلك باستخدام تعابير وصور تشبيهية.

وفي الرواية عدد من المواضع التي تدل على ذلك، وتقوم على هذه اللغة التصويرية، ومن ذلك قوله: "في القرية واديان شرقي وغربي تقف القرية بينهما كأنها فرس جموح متجه صوب الجنوب، رافعة يديها على الأرض يميل ظهرها بانسياب إلى الجهة الشمالية....."

فقد تحولت اللغة هنا إلى لغة تصويرية عالية؛ إذ أضحى السارد هنا رساما، يتعامل مع المفردات والتراكيب تعاملا مختلفا، والسؤال الذي يطرح نفسه لماذا سلك السارد هذا المسلك في وصف القرية؟ والجواب الذي يمكن أن يغلب على الظن راجع إلى هذا الهيام العاطفي المفعم بحب هذه القرية والمساحة التي تحتلها في نفسه وذاكرته، تحمل في طياتها كوامن الفرح والحب، والأحلام الجميلة التي تستكن في نفس السارد، في حين يراها في بعض مبانيها عيانا كيف تحولت إلى أطلال بعد أن كانت عامرة برجالها، ناهيك عما تمثله في نفسه من قيم ومثل، وكذا أهلها الذين قال عنهم على لسان أحد الشخصيات بلغة لا تخلو من المبالغة ولكنها تحكي عن حالة من حالات الإعجاب بكل شيء في هذه الفقرة:"نحن نستطيع ترويض النمور، وعيوننا معصوبة، ورؤوسنا مرفوعة للسماء...".

ويصادفك في الرواية في أكثر من مكان هذه التراكيب اللافتة نحو قوله:"كانت كلماته كالسهام التي أحاطتني من كل جانب لكنه أيقظ في داخلي شيئا من الاعتزاز...".

وتأتي اللغة أحيانا هنا متلبسة لباس الحكمة كما سبق، وتنبئ عن اقتناص لها؛ لتعطي المساحة الحوارية إشراقا أجمل نحو قوله:"الرجال لا يتعثرون بالجبال، بل بالحجارة الصغيرة التي تقابلهم في حياتهم".

فهي لغة منحوتة من الواقع الاجتماعي والبيئة التي عاشها السارد؛ مما يعني أن حكاية الواقع لا تعني التنزل إلى لغة تسجيلية، بل من الممكن أن ترتقي اللغة إلى هذا الجانب التركيبي الأعلى، ويصح فيها ما قاله شوقي ضيف:"الواقعية الحقيقية ليست في الألفاظ وإنما هي في المضمون أو القضايا والأوضاع الاجتماعية التي ينبغي أن يحسن أداءها القصاص، والتي لا يستطيع الناس أن يعبروا عنها على نحو ما يعبر عنها في قصة".

ومن الأمثلة التصويرية جملة تكررت في الرواية في موطنين، وهي:"كلنا في عمر الورود، ونعيش بين الورود، ولم نكن نعلم أننا ورود"، فتكرار كلمة الورود بين هذه التراكيب المختلفة ذو دلالات متعددة، ففي كل مكان لها معنى من خلال سياق ورودها في الجملة، في الأولى مقتبل العمر، والثانية دالة على المعنى الحقيقي للورد، والثانية ذات بعد اجتماعي فلسفي؛ إذ تدل على أن الحياة في القرية ببساطتها وجمالها هي الحياة الأجمل.

الإطار المصطلحي:

من إحساس الكاتب ببعض القضايا الفكرية التي تعطي الرواية طابعا معرفيا مختلفا، ما نجده من تسريب بعض المصطلحات الفكرية والإدارية التي تدل على ثقافة الكاتب، وأن ما وجد من تداع لما يطلق عليه في المصلح الروائي تيار الوعي، في داخل النص، وما وجد من موازنات قائمة بين ما كان وما هو مشاهد، وإغراء المشاهد – جعله يستدعي ذلك الماضي، ومن هنا وجدت بعض المصطلحات المتنوعة في داخل الرواية في ظني ما يمكن أن يدخل في هذا المستوى الأعلى، وما كان الكاتب ليأتي بتلك المصطلحات – وهو يحاول أن يعالج التحول الذي رآه– هنا وهناك. وهو عندما يعالج أوضاعا مختلفة في السياسة والإدارة والاجتماع يحاول بعاطفة جياشة النظر لما كان في القرية على اختلاف شخصياتها، ويحاول أن يدلف بطريقة طريفة إلى ذلك العالم بإيراد تلك المصطلحات المختلفة، وقد تعددت تلك الألفاظ والمصطلحات بين فلسفية وإدارية وسياسية، وإن لم تكن تنفصل عن بعضها، ولم يوردها تعسفا أو نشازا أو استعراضا لثقافة معينة، بل كانت منسجمة مع الهدف الأساس الذي ينشده، ووثيقة الصلة بمرامي الكاتب؛ لذا تحولت إلى جزء مهم في بنية الرواية، وتعد تلك المصطلحات

بؤرة مهمة في العملية السردية، "على اعتبار أن نقطة الرصيد هي التي تحدد القيمة المعطاة للمنظور، وتقدم رؤية العالم أو الأيديولوجيا المهيمنة على النص، وكلما كان اعتمادنا في تحديد هذا الجانب الأيديولوجي من البؤرة على المؤشرات اللغوية من صفات وأفعال وغيرها كان ذلك أدخل في الدراسة النصية".

ومثلما أشرت فإن تلك المصطلحات تتعدد: "لا تؤمن القرية بنظرية الفردية بين البشر فضلا عن الحجر والطين عند بناء بيوتها المتشابكة والمتداخلة بعضها ببعض".

وتكرر الإشارة إلى النظرية النسبية في عدة مواضع منها "واعتاد أهل الجنوب ألا يفرضوا عاداتهم وتقاليدهم على الضيوف القادمين من قبيلة أخرى، وكأنهم يؤمنون بنظرية نسبية الثقافات التي تؤكد عدم أخلاقية فرض ثقافة الآخر". وقوله:" بعض النساء في القرية لم يستوعبن بعد نسبية الثقافات".

ومن المصطلحات الواردة في الرواية ذات الأبعاد الفلسفية مصطلح "الذرائعية"؛ إذ أشار إليها بقوله:"غير مبال بالخروج عن المألوف فهو ذرائعي الشخصية".

ومن ذلك أيضا عند حديثه عن خطبة الجمعة التي سمعها في مسجد بشارع ماسا تشيو ستس، من شدة توغل الخطيب في كل الزوايا السياسية "لعن البيت الأبيض والكونجرس، وجماعات المصالح، وشتم الدول العربية والإسلامية..... لم أكن متعودا على مثل هذا الصراخ والشتم في مثل هذا المقام وبدأت أهون على نفسي بأنني ربما حديث عهد بالديموقراطية في هذه الثقافة الجديدة بالنسبة لي".

ومن المصلحات التي تسربت في الرواية مما يوحي بتخصص السارد الأساسي في الإدارة قوله:"يرعى الأطفال الأغنام بصورة متدرجة، وكأن القرية تؤمن بمبدأ التفويض المبكر والتمكين المدروس...".

وتجد هذه المصطلحات على تنوعها وتعددها منبثة في داخل الرواية، ويمكن لي أن أزعم أنها ذات مستوى لغوي، يصنف في الفصيح ذي المستوى الأعلى، وإن لم يحمل شعرية لغوية، ولكنه لا يستوعبه أي قارئ، بل لا بد أن يكون لديه نسبة من الوعي بهذه المصطلحات، كيف وقد تحول بعضها إلى نظريات اجتماعية وفلسفية ليس بإمكان القارئ العادي استيعاب مضامينها.

ومن ذلك أيضا قوله:"ثلاث سمكات مختلفات الأحجام يتطاردن على شكل دائري، تقول السمكة الصغيرة: إنه لا عدل في هذا العالم بينما المتوسطة تقول: إن هناك بعض العدالة في هذا العالم، أما الكبيرة فتقول: إن هذا العالم كله عدل".

من هنا يتبدى للقارئ كيف تحول المصطلح في بعده الفلسفي إلى مستوى من المستويات اللغوية المهمة، ولكنه لم يكن ليغلق النص عن الفهم، بل كان أكثر إثراء ودلالة ويؤكد مقولة:"إن اللغة تولد

وتتزايد في عقل الأديب وعلى يديه عندما يعطي اللفظ وكأنه فعلا قد ولد حديثا، وكأنها لم ترد من قبل، ولم نجده في معاجم اللغة العربية سابقا فيصبح نصا عظيم الشأن رفيع القدر عالي القيمة".

وبهذا يتضح كيف تمت معالجة هذا المستوى في الرواية في إطاريه اللغوي الشاعري، والمصطلحي، وأنه ذو بعد جيد في الرواية حولها من رواية سردية تاريخية واجتماعية إلى ذات محتوى لغوي أيضا.

الخاتمة:

لقد تم بحمد الله معالجة هذه الرواية من خلال المستويات اللغوية الثلاثة، ومدى تشعبها وتنوعها في الرواية، وقد خرجت بمجموعة من النتائج يمكن اختصارها في:

- إن العمل الروائي في المملكة ليس خاصا بمن أكثر في الكتابة في هذا الباب واشتهر به، بل قد يسهم في هذا الباب بعمل أو عملين يكون مجالا للدرس وبيان ما فيه من قضايا مهمة تهم مراحل تاريخية واجتماعية.
- إن السارد الجيد يستطيع أن يعطي رؤيته للحياة والكون والإنسان بعيدا عن الضجيج الذي يتعمده بعض الكتاب.
- إن هذه الرواية تنضاف إلى عدد من الروايات المجمعة من الكتاب تمثل رؤية متزنة للحاضر وتؤمن بما فيه من الجديد، دون مصادرة للقيم الاجتماعية التي تعارف عليها المجتمع، ولا تتعارض مع القيم الدينية بحال من الأحوال.
- إن هذه الرواية تعطينا تصورا عن بعض المبتعثين الذين ذهبوا للإفادة من التعليم في الغرب، فكانوا خير مثال ورسل لبلد همهم تقدمه، ولم ينبهروا لدرجة الانكسار أمام تلك الحضارة.
- أظهرت الدراسة أن الرواية كانت تحوي مجموعة من المستويات اللغوية.
- ابتعاد السارد عن اللغة العامية، إلا ما كان مضطرا إليه وذلك في بعض النصوص الشعرية.
- من الطبيعي أن تعد المصطلحات المتنوعة ضمن اللغة العالية.

توصيات:

- إن الرواية بحاجة إلى إعادة قراءة وموازنة مع بعض الروايات المشابهة لمعرفة الخط الفكري لبعض المبتعثين، ورؤيتهم للحضارة الغربية، واعتدادهم بالمكان الذي كانوا يعيشون فيه رغم شظف العيش.
- إن مثل هذه الروايات من الممكن الإفادة منها في إعادة النظر في تاريخ المنطقة خاصة ما كان يتداول منه شفهيا.

هذا وأسأل الله التوفيق والسداد في القول والعمل

المصادر والمراجع

الكتب:

١. رواية بارود، تأليف: معدّي آل مذهب.

٢. أساليب الرواية العربية، تأليف صلاح فضل.

٣. أساليب السرد في الرواية العربية، تأليف صلاح فضل، دار المنتدى للثقافة والنشر.

٤. تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي، تأليف شوقي ضيف، دار المعارف.

٥. التشكيل اللغوي، تأليف: زيد خليل القرالة.

٦. التشكيل اللغوي في بناء النص، تأليف: زيد خليل القرالة، جامعة آل البيت.

٧. السرد العالم الموازي، تأليف: محمد أبو ملحة، مؤسسة الانتشار العربي.

٨. فن النثر المتجدد، تأليف عبد الرزاق حسين، مؤسسة المختار.

٩. في النقد الأدبي، تأليف شوقي ضيف، دار المعارف.

١٠. لسان العرب، تأليف: ابن منظور، مادة فعس.

١١. لغة الرواية السعودية – دراسة نقدية، تأليف: منى المديهش، وزارة الثقافة والإعلام.

١٢. نظرية الرواية، تأليف: عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة.

المجلات:

1. مستويات اللغة الروائية، تأليف: نجوى عمر السوسي، المجلة العلمية بكلية الترجمة.

ازدواجية اللغة في رواية "نار المرخ" لعواض شاهر العصيمي

أ. مريم بنت علي آل فردان

ماجستير في تخصّص الأدب، جامعة الملك خالد

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن تجليات ازدواجية اللغة بين الفصحى والعامية بلهجتيها الحضرية والبدوية في رواية "نار المرخ" وتجلياتها ومظاهرها المعبرة عن الأمكنة والشخصيات والمستوى الثقافي للشخصية. وكذلك يتلمس البحث الكشف عن هذه الازدواجية التي تقابل بين البداوة والمدنية أو الصحراء والمدينة في التعبير والشعور والتصرفات. ويحاول استنباط الأسباب الفنية وراء اختيار الروائي هذه الازدواجية، على المستوى اللغوي والفني، ومدى نجاحه في نقل انفعالاته والتأثير على المتلقي بالمزج بين مستويات اللغة، وفنون التعبير، وتعدد الرواة. واعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، مستعينا في الوقت نفسه بالمنهج السيميائي في دراسة دلالة العلامات اللغوية المتصلة بأسماء الأمكنة والشخصيات في النص الروائي وعتباته بدءا بالغلاف وعنوان الرواية، وعناوين الفصول داخلها.

الكلمات المفتاحية:

ازدواجية اللغة، نار المرخ، العصيمي، السرد السعودي، الفصحى والعامية.

Abstract:

This study seeks to reveal the manifestations of Diglossia between classical and colloquial in its urban and Bedouin dialects in the narration of a novel entitled "Narul Markh" (Leptadenia Pyrotechnica)، focusing on its manifestations and expressive semblances in places، characters، personalities، and their cultural level. The study also seeks to reveal this Diglossia that contrasts between Bedouin and urban or desert and city in expression، feeling and behavior. It tries to elicit the technical reasons behind the novelist's choice of this Diglossia، on the linguistic and artistic level، and the extent of his success in conveying his emotions and influencing the recipient by mixing the language levels، the arts of expression، and the multiplicity of narrators. The study relied on the descriptive analytical method، using at the same time the semiotic method

in studying the significance of linguistic signs related to the names of places and characters in the novelistic text and its thresholds، starting with the title of the novel، and the titles of the chapters within it.

Key words: Diglossia، Narul-Markh، Al-Usaimi، Saudi narrative، classical and colloquial Arabic.

مقدمة:

رواية "نار المرخ" طبعت عام ٢٠٢١م، ورأينا أن ندرسها بوصفها نموذجا جديدا لازدواجية اللغة في الرواية العربية بسبب ما تتميز به في هذا الجانب. فقد تحول هذه الرواية النقاش النقدي في موضوع ازدواجية اللغة إلى بعد آخر بعيد عن المعركة بين الفصحى والعامية والجدل الذي دار حولها في تاريخ الرواية العربية؛ إذ حملت الازدواجية فيها أبعادا تجاوزت اللغة بوصفها أداة للتعبير إلى كونها مكونا اجتماعيا وثقافيا ورمزيا، بين عالمي البداوة والحضارة.

– أسباب البحث:

ومن الأسباب التي دعت الباحثة إلى تناول رواية "نار المرخ" في هذا البحث:

- الكشف عن تجليات ازدواجية اللغة في الرواية ومظاهرها المعبرة عن المستوى الثقافي.
- الكشف عن مكنونات هذه الازدواجية في أسماء شخصيات الرواية وأماكن وجودها.
- إبراز الازدواجية في التناقضات بين البداوة والمدنية، في التعبير والشعور والتصرفات.
- استنباط الأسباب الفنية وراء اختيار الروائي لهذه الازدواجية على المستوى اللغوي والفني.

– أسئلة البحث:

- ما الأسباب الفنية للازدواجية اللغوية في رواية "نار المرخ"؟
- كيف استطاع الروائي استخدام الازدواجية للمقابلة والمقارنة بين نمط الحياة المدنية والبدوية بمستوياتها المتعددة؟
- كيف وظف الكاتب الازدواجية اللغوية في دلالات أسماء الأماكن والشخصيات؟
- هل نجح الكاتب في التأثير على المتلقي باستخدام تقنية الازدواجية اللغوية؟

– منهجية البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي في دراسة رواية نار المرخ، ويستعين بالمنهج السيميائي، في دراسة دلالة العلامات اللغوية المتصلة بأسماء الأمكنة والشخصيات، في النص الروائي وعتباته من عنوان الرواية وعناوين الفصول.

مدخل:

ازدواجية اللغة ظاهرة من الظواهر الواضحة في مختلف البيئات الاجتماعية، ولا تكاد تسلم منها بيئة؛ حيث تسود لغة غالبا ما تكون لهجة من اللغة متحررة من قيود قواعد اللغة الأصلية متساهلة فيها، يدور بها الحديث اليومي بين أفراد المجتمع، ولغة تعد هي اللغة الأصلية أو تسمى الفصحى وتخضع لقواعد اللغة المعيارية، يستخدمها نخبة المجتمع في الكتابة والتأليف والدراسة والتدريس والمخاطبات الرسمية والإعلام وما إليها، فيلتزموا رصانة الأسلوب وبلاغة اللغة العالية والجماليات التي لا تتحقق إلا في اللغة الفصحى.

وتعد الازدواجية اللغوية "واحدة من أهمّ قضايا علم اللغة الاجتماعي المطروحة في الساحة النقدية".[1] وتتبدى هذه الظاهرة في اللغات القديمة، مثل العربية واليونانية أكثر من غيرها، وقد عرّفها شارلز فيرجسون "بأنها حالة لغوية مستقرة نسبيا، تتمثل في وجود لهجات محكية إلى جانب مستوى رفيع، ونمط منطقي عال، تنحرف عنه بدرجات ومقادير، وتكون نسبة كثيرة من المكتوب في تلك اللغة بالمستوى العالي (الفصيح)، والذي يحتذي حذو مرحلة مبكرة من اللغة وأدبها، أو يحتذي حذو لغة مجتمع لهجي ما (في تلك اللغة) تتعلمه فئات كبيرة من المجتمع، وتستعمله في الأغراض الرسمية، بينما لا تستعمله الفئات المختلطة (العامة) لأغراض الحياة اليومية"[2] .

وتشير الباحثة فوزية طيب عمارة إلى "أن الألماني "كارل كرمباخر" كان أول من تحدث عن الازدواجية اللغوية عام 1902م، لكن الفرنسي "وليم مارسين" هو الذي وضع بالفرنسية سنة 1930 مصطلح الازدواجية (la Diglossia)، وعرفه بأنه الصراع بين لغة أدبية مكتوبة وأخرى عامية شائعة."[3]

وقد ظلت قضية ازدواجية اللغة واستخدام العامية في النص الأدبي تتجاذبها آراء متعارضة من الأدباء والنقاد منذ بدأت الرواية الحديثة في الظهور في الأدب العربي. وقد احتدمت الآراء حول قضية التزام الفصحى أو الكتابة بالعامية، ففريق يرى أن كتابة العمل الأدبي لا بد أن تكون بالفصحى، فالكتابة

---

[1] مهى محمود العتوم. "الازدواجية اللغوية في الأدب نماذج شعرية تطبيقية". مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب. مج 4, عدد 1 (2007) ص 167.

[2] المرجع نفسه. ص. 167.

[3] فوزية طيب عمارة. "الازدواجية اللغوية في اللغة العربية". أقلام الهند-مجلة إلكترونية فصلية محكمة. السنة الثالثة، عدد 3 (يوليو-أكتوبر 2018)، على الرابط: https://www.aqlamalhind.com/?p=1050

بالعامية لا تضع من قيمة ما يكتب بها فحسب، بل تضيع الفصحى وتقطع حبل الاتصال مع التراث المكتوب كله بالفصحى، ورأوا في ذلك خيانة وعمالة لأنه مجاراة لما يدعو إليه المستعمر من إحلال العامية محل الفصحى. وفي مقابل أولئك وجدنا من دعا إلى استخدام العامية والإعلاء من شأنها وتدريس العلوم كلها بها لأن استخدام العامية – في رأيهم – يبسط الفصحى ويقربها للمتلقي الذي جلّ حديثه بالعامية، مراعاة له كي يفهم ويستوعب ما يقرأ. ومن الأدباء من التزم اللغة العربية الفصيحة ببلاغتها العالية وأساليبها الراقية، حفاظا منهم على اللغة من الضياع، ورفعا لمستوى عامة القراء في اللغة. ومنهم من جعل السرد بالفصحى والحوار بالعامية. ومن بين هؤلاء وأولئك من اختط طريقا ثالثا؛ حيث كتبوا بلغة فصيحة ميسرة يفهمها العامي إذا قرئت له وتجنبوا العامية في السرد والحوار، وعلى رأسهم نجيب محفوظ الفائز بجائزة نوبل، وسار على منواله علي أحمد باكثير، وعبد الحميد جودة السحار، ويحي حقي ومحمد عبد الحليم عبد الله.

ونجد الروائي عواض العصيمي يستخدم ازدواجية اللغة بطريقة مباينة للاتجاهات الثلاثة السابقة، فقد استخدم لغة فصيحة في السرد والحوار، كما استخدم العامية أيضا في السرد والحوار، في روايته "نار المرخ" متخذا من ذلك تقنية فنية نقلت الازدواجية من مستوى اللغة إلى مستوى التقابلات والتناقضات بين المدينة والبادية، فقدم نموذجا جديدا، وهذا ما نحن بصدد توضيحه في هذا البحث.

تعريف بالرواية:

صدرت رواية "نار المرخ" عن دار مدارك في شهر يناير عام ٢٠٢١، وجاءت في ٣٩٨ صفحة مقسمة على ٣٢ فصلا، وتتحدث الرواية في غالبها عن البادية والحياة فيها، ثم يقابلها بالحياة في المدينة، وتمثل ذلك في الشخصيات والأحداث وعناوين الفصول داخل الرواية، كما نلاحظ تعدد أصوات الرواة داخل العمل مما أضفى انسجاما بين الشخصيات والأحداث.

كاتب الرواية، الروائي عواض شاهر العصيمي من مواليد الطائف بالمملكة العربية السعودية، صدر له أربع مجموعات قصصية هي "ذات مرة"، "ما من أثر"، "فكرة واحدة صالحة للدور الأرضي"، "رفيقة إلى البيت"، كما صدرت له خمس روايات هي "أو على مرمى صحراء في الخلف"، "أكثر من صورة وعود كبريت"، "قنص"، "المنهوبة"، "طيور الغسق"، وآخر رواية "نار المرخ". ترجمت روايته "طيور الغسق" إلى اللغة الفرنسية ٢٠١٩، وأجريت حول أعماله دراسات أكاديمية، آخرها أطروحة دكتوراه بعنوان "الفضاء في روايات عواض شاهر العصيمي" دراسة سيميائية للباحثة منال عبد الله من جامعة الملك عبد العزيز بجدة.

تجليات ازدواجية اللغة في رواية "نار المرخ":

الازدواجية تتعدَّى مجرد كون الكاتب يكتب بالفصحى والعامية لتشمل المستوى الصوتي، والصرفي، والدلالي، والنحْويّ، والأسلوبي، وهذا ما يتجلى في رواية "نار المرخ". ولكن المجال هنا لا يكفي لتناول كل تلك المستويات لطبيعة هذا البحث المحدود بعدد الكلمات؛ لذلك سنكتفي بالحديث عن المستويين اللغوي والفني، وفي كل منهما يظهر أن الكاتب قصد ألا تنفصل أي من الفصحى والعامية عن صلب السرد في بنية الرواية، فأنت تلاحظ الانسجام والتواشج بينهما في بنية النص، فكلتاهما تشكلان ضرورتين لنقل ما سعى الكاتب إلى إيصاله للقارئ.

– المستوى الفني:

من الجانب الفني، تتخذ الرواية من ازدواجية اللغة مدخلا إلى التعبير عن بيئة الحاكي الأصلي «غربي/رحيّم» أو غيره من أهل البادية، والراوي الوسيط الذي "يوطن" الحكاية واللغة، والسارد الذي يسرد لنا العلاقة بينهما، واتخذت من تعدد الرواة وازدواجية اللغة في الرواية تُكأة لتمثل عالم كل منهما. فالعامية تمثل الصحراء والبادية ومستواها الثقافي والاجتماعي، فكأن الصحراء والبادية تمثل الفوضى وعدم النظام وإنما العرف والتقاليد، في حين أن الفصحى تمثل المدينة بثقافتها وترفها، ويسود فيها النظام والتقيد بالقانون، وهنا الفرق بين الفصحى والعامية. فهناك الراوي الأصلي أو "الحاكي" صاحب الحكايات المتعددة، والذي يظهر في شخصيتين باسمين مختلفين «غربي ورحيّم» ورواة آخرون من بيئته نفسها، كل يتناسب مع البيئة التي يعيش فيها، فالبطل «غربي» في الصحراء و«رحيّم» في المدينة. وتجتمع في هذه الشخصية عوالم بيئية وثقافية مختلفة، وهو يرويها لـ «رعد»، ساكن المدينة، وهو من يقوم برواية هذه الحكايات بعد تسجيلها بلغتها العامية البدوية الضاربة في البداوة في أشرطة كاسيت ليحوّلها فيما بعد إلى لغة فصيحة مفهومة للجميع، أو على حد تعبيره ليقوم بـ"توطينها" في نص فصيح.

ورغم أن الشخصية الرئيسية هي «غربي/رحيّم»، فإنها ليست الراوي الوحيد الذي يعبر عن عالم الصحراء والبادية، بل هناك رواة آخرون يظهرون ويختفون ليروا لنا جانبا من فانتازيا الصحراء وعالمها الغريب على ابن المدينة، ويقوم «رعد» بعد تسجيلها بلغتها البدوية الأصلية إلى لغة الكتابة الفصيحة، وهذه تقنية استخدمها السارد ليعين المتلقي على فهم ما كتبه من غريب الألفاظ والكلمات، فكأنه استشعر أن نقل ما يحدث في حياة البادية لا يكون ذا تأثير حقيقي إلا إذا نقل بلغة أهلها وروايتهم، والكاتب إنما يترجم ما يقولونه ترجمة لا تكون دقيقة ولا تنقل نفسية من عاشوها ومشاعرهم.

ففي الفصل التاسع يعمد الكاتب إلى نقل ما رواه شيخ بدوي في مجلس "عن أغرب قصة وقعت له كما وصفها" حرفيا كما نطق به الشيخ البدوي، وهذه أول فقرة مما نطق به:

"لاله من الليالي جيت ساري من عرس في البر أبغى أهلي دون الحوميات والساعة حوالا حدعش أو حدعش ونص وأنا لحالي ما معي أحد ويوم أني تعديت هاك الردمية يسار الخط، وأنا أوقف أبغى أطير الماء. وأنا ألتفت مدري ليش ألتفت وليا هاك الرجال اللي ما هو بعيد عني ناصيني نصي، مدري من وين طلع لي الله يبلاه، وليا ما بيني وبينه إلا سرحة منجضعة على جنبها والليل أسود من الكحل والسيارة مطرفة عني شوي.. وأنا أعود أزبن السرحة وأدور لي شيء يمجدني في المواجه وألقى هاك العود الخرثان إللي ما يمجد فيه الهوش..."[1]

ثم يأتي في الفصل العاشر ليسلم الدور إلى «رعد» ليحول ما قاله البدوي إلى لغة مقروءة ومفهومة، وهنا ما كتبه رعد تفسيرا لتلك الفقرة:

"رجعت في إحدى الليالي من عرس في البر شرق الطائف، قاصدا أهلي قبل قرية الحوميات، وكان الوقت بين الحادية عشرة والحادية عشرة والنصف مساء، لا أتذكر متى كان الوقت على وجه الدقة، وكنت وحدي أقود سيارتي على مهلي محاذرا مطبات الطريق البري كثير الاستخدام. يتفرع من هذا الطريق خطوط رملية عديدة تمتد لمسافات مختلفة، منها خطوط تتجه لقرى قريبة، ومنها خطوط تتجه إلى مسافات أطول تحاذي الخط السريع وتمر بقرى ومراكز كثيرة حتى وسط نجد، وهي من الكثرة والتشابك بحيث يضيع فيها من لا يعرف تلك الديار.

عندما جاوزت ترابا مردوما يقع عن يساري أوقفت سيارتي في الجهة اليمنى من الطريق لقضاء الحاجة. وكان الليل بارداً والمكان خلاء. وقد حدثت نفسي بالمبيت في ناحية من الأرض بما أن أهلي يبعدون عني أكثر من٣٠٠ كيلومترا. غير أنني أجلت الفكرة ريثما أنتهي من قضاء الحاجة على طرف الطريق لأنها ذات أولوية قصوى. وفيما أنا أتهيأُ لقضاء حاجتي أكرمكم الله حانت مني التفاتة فإذا رجل غير بعيد عني يمشي نحوي لا يريد سواي. أخذتني المفاجأة، لا أدري من أين طلع لي هذا المخلوق الغريب. مشيه الحثيث نحوي كان أول إشارة على حدوث شر ربما لست مستعدا له. تلفتّ حولي أبحث عن معتصم يقيني شر

[1] عواض العصيمي، نار المرخ، دار مدارك للنشر، الرياض، ٢٠٢١، ط١، ص٦٢-٦٣.

الرجل فلم أجد إلا شجرة سرحة كبيرة منطرحة على الأرض. وكان الليل شديد الظلام، ولم يعد في إمكاني الإسراع إلى سيارتي التي بدت بعيدة في تلك اللحظة. ولم يكن لي خيار سوى أن ألوذ بشجرة السرحة، بحثت عن شيء أستخدمه لمواجهته لو حدث المحذور فلم أجد إلا عوداً منخورا عششت فيه الأرضة كما تبين لي في الصباح، ومن نافل القول إنه لا يعول عليه في الهوش..."[1]

وبهذه التقنية التي استخدمها العصيمي في روايته لا يكون التفسير من قبل السارد، بل جزءا من بنية السرد نفسها، وهذه تقنية فريدة استطاع بها المؤلف أن يجعل لروايته نكهة خاصة.

وكما نلاحظ بالمقارنة بين الأصل والتفسير في الفقرتين أعلاه، فإن الراوي الوسيط «رعد» يضطر في بعض الأحيان إلى إضافة جمل أو كلمات توضيحية عندما ينقل اللغة البدوية إلى الفصيحة وذلك لتوضيح ما قد يغمض على المتلقي من عالم البداوة الصحراوية؛ مما يجعل الفقرة المفسرة أطول بمرتين من الفقرة المكتوبة باللغة البدوية. كذلك استخدم «رعد» كلمة "الهوش" في آخر الفقرة كما استخدمها البدوي بمعنى العراك، دون تغيير بنفس المعنى الذي قصده البدوي، وهي قريبة من المعنى الفصيح للكلمة فيقال "تهاوش القوم" بمعنى اختلطوا وحصلت بينهم فتنة، ومن معاني"الهَوْشُ" العدَدُ الكثير يجتمعون في الحرب[2].

– المستوى اللغوي:

الازدواجية في المستوى اللغوي لا تظهر فقط بين العامية والفصحى، بل تنقسم العامية والفصحى إلى مستويات، ففي الرواية عامية بدوية صحراوية يتحدث بها البدوي القح الذي لم يختلط بأهل المدينة، وعامية مدنية، وهي أيضا تنقسم إلى عامية يتحدث بها البدوي المتردد بين البادية والمدينة والمختلط بأهلها المتزوج منهم، والذي هو في طور "التوطين"، والعامية التي يتحدث بها البدوي المستوطن في المدينة استيطانا تاما، وعامية أبناء المدينة الأقرب إلى الفصحى. كذلك تنقسم الفصحى في الرواية إلى فصيحة عالية في المستوى البلاغي يستخدمها السارد، وفصحى ميسرة يستخدمها الراوي الوسيط «رعد»، وفصحى أقرب إلى العامية يستخدمها الأشخاص الثانويون في الرواية، وهم أصدقاء رعد في حواراتهم معه.

[1] عواض العصيمي، نار المرخ، ص٦٦-٦٧.

[2] المعجم الوسيط: مادة هوش.

نجد لغة السارد «المؤلف» عندما يتحدث أو يسرد هو الأحداث تمتاز بأسلوبها البلاغي الراقي على المستوى التركيبي واللفظي، على حين يجعل هذه الفصيحة ميسرة عندما يرويها أو يفسرها «رعد». على سبيل المثال نأخذ هذا المقطع من أول الفصل العشرين، يقول السارد:

"أمضى رعد شهرين كاملين بين البيت والمحل والأصدقاء. التفّوا عليه بجذل، ناشرين أيديهم حوله كمراوح النخيل، مرحبين بعودته ليلة اللقاء الأولى."[1] فنلاحظ استخدام كلمة "جذل" بدل مرادفاتها الفصيحة الميسرة "فرح" أو سرور"، ثم نلاحظ الصورة التشبيهية في جملة "ناشرين أيديهم حوله كمراوح النخيل" تعلو باللغة والأسلوب بتشبيه شعري.

وعندما يأتي إلى نقل الحوار والأسئلة التي يلقيها الأصدقاء على «رعد» نجده يستخدم لغة فصيحة لكنها قريبة إلى العامية مثل: "ما هي الحكاية؟.. "لماذا جوالك مغلق يا (...)؟.. "وسأله أحدهم: لماذا لم تأخذنا معك يا عم، منها نتمشى ومنها نتعرف؟ نبيل سأله: هل صحيح أنك تزوجت من هناك؟ وأسئلة أخرى للاطمئنان على صحته، مثل: لماذا انقلب لونك إلى خيشي؟ قالها كمال الساخر الذي اعتاد رعد مقالبه الخفيفة. أما ممدوح فقال له: لو كنت أعلم أنك ستغيب هذه المدة لذهبت معك، الحي ممل في هذا الوقت، لكن لماذا لما سألت أباك عنك قال لي بأنك سترجع من الرياض قريبا؟"[2] فنلاحظ أن لغة أصدقاء «رعد» في حوارهم معه لغة بين العامية والفصيحة، وهي مستوى آخر من مستويات الفصيح في اللغة.

وعندما يكتب «رعد» ما ينقله من الأشرطة التي يسجلها يستخدم مستوى آخر من اللغة همها الأول تقريب المنطوق البدوي إلى فهم المتلقي دون أن يحاول تجويد الأسلوب أو الرقي البلاغي؛ لأن الهدف هنا ليس الكتابة الوصفية الرشيقة، بل تقريب المعنى. فمثلا يقول السارد في الفصل الثاني:"بعد استماع مركز لصوت غربي في الشريط كتب حكايته على هذا المنوال:" ثم يسرد ما كتبه رعد كما يأتي:

"من الحكايات الطريفة التي وقعت في السنوات الخمس أو الست الأولى من ظهور الهبة الاقتصادية التي أطلق عليها الطفرة الأولى، قيل إن رجلا من البادية تزوج ابنة عمه التي عاشت وتعلمت في مدينة الطائف، ولم يسبق أن ذهبت إلى الصحراء إلا في مناسبات متباعدة كالعيدين، أو في بعض المناسبات القليلة التي لا بد منها كالأعراس. وكان الرجل قارب الخمسين، لكنه كان قوياً مفتول العضلات معافى البدن."[3]

---

[1] عواض العصيمي، نار المرخ، ص١٨٤.

[2] المصدر نفسه، ص١٨٤.

[3] المصدر نفسه، ص١٩.

وهنا نرى أن ما كتبه «رعد» محاولة لتفصيح العامية وتقريبها إلى المتلقي أكثر منها كتابة لغة بليغة بتراكيب وألفاظ تقطر منها الطلاوة. وفي الحقيقة أن السارد جعل دور «رعد» مقتصرا على هذا في الكتابة رغم نجاحه في جعله وسيطا له دور في بنية النص السردي.

وفي مستوى العامية، نجد أن لغة البدوي الشيخ الصحراوي الذي لم يذكر اسمه في الفصل التاسع متقعرة في البداوة معبرة عن البيئة الصحراوية، ويصعب فهمها على معظم سكان المدينة، حتى الذين هم من أصول بدوية صحراوية، ففيها جمالياتها وفنّياتها الخاصة في التعبير والتشبيه رغم تحررها من القواعد، كما أن فيها من حوشي الألفاظ الخاصة المعبرة عن البيئة التي جاءت منها هذه العامية.[1]

ومن مستويات العامية ما نجده مبثوثا من مفردات متفرقة في ثنايا الفصيح في جميع فصول الرواية، ومن ذلك:"وإذا كنت جئت لتلتفت يمينا وشمالا فهذا هو «المشعاب» معلق"[2] ومن ذلك:"في أشجار الطلح والسمر والسرح «والعوشز»، في أعشاب الوادي"[3]، كما يظهر ذلك في:"وقرعت نفسي على «هبالتي وخفتي» إذ لم أعتذر أو أمتنع عن الكتابة من البداية"[4] وهاتان المفردتان تعدان من الفصيح الأقرب إلى العامية.

ومن أمثلة ذلك:"لكنه لا يلبث أن يعود إبريقا جديدا في كل «طبخه» جديدة أمام جليسه البدوي"[5]

ونجد المستوى العامي الذي أصله بدوي صحراوي، ولكن السكن والعيش في المدينة أثر عليه وجعله مفهوما لدى المتلقي، ومن ذلك الحوار الذي دار بين والد العروس ووالدتها في الفصل الثاني من الرواية، وجاء على النحو الآتي:

الأم:"والله وانا بنت شهيّان ما يتحاكون العرب عن زواج بنتي رسلا بالهين والجانب اللين، بنتي ما هي بايرة حتى نزوجها لشايب"[6]

---

[1] انظر الفصل التاسع من رواية نار المرخ.

[2] المصدر نفسه، ص٢٤٩

[3] المصدر نفسه، ص٢٣٠

[4] المصدر نفسه، ص ٢٢٨

[5] المصدر نفسه، ص١٨٠.

[6] المصدر نفسه، ص٢١.

الأب: "يا بنآخي العلم عند المره، عند أمها، ان رضيت بشروطها تم الأمر، ولو الود ودي ما كلفت عليك لا بكثير ولا بقليل إلا بشيء يسمح به خاطرك"[1]

ومن مستويات العامية الملحوظة في الرواية هناك بعض المفردات الدخيلة غير العربية التي تسللت إلى لهجة البدو ومنها:"وفي شهر تال، زرت «الكامب» ومعي «جركل» صغير من حليب الإبل"[2] وعنون الفصل الثلاثين بمفردة دخيلة "ليلتان وكوبرا"[3]، ومن الأمثلة على ذلك أيضا:"وبالتحديد في «دولاب» صغير يقبع خلف التلفاز"[4]، ومن أمثلة ذلك:"وأنا أعدها على «البوتاجاز»، أقولها ليس بذريعة الطبع المدني"[5].

الأسباب الفنية للازدواجية اللغوية في رواية "نار المرخ":

- نقل البيئات والعوالم البدوية الصحراوية والمدنية بنفس اللغة التي يحكي بها أهلها محاولة في نقل الشعور إلى المتلقي ليكون لها الوقع الذي أراده، من روايتها، ممتثلا لنصيحة الجاحظ في البيان والتبيين: "ومتى سمعت حفظك الله بنادرة من كلام الأعراب، فإياك أن تأخذها إلا مع إعرابها، ومخارج ألفاظها، فإنك إن غيّرتها بأن تلحن في إعرابها، وأخرجتها مخرج كلام المولدين والبلديين، خرجت من تلك الحكاية، وعليك فضل كبير، وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطغام، فإياك أن تستعمل فيها الإعراب، أو أن تتخير لها من فيك مخرجا سريا، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها ومن الذي أريدت له، ويذهب استطابتهم إياها، واستملاحهم لها"6.
- الإعجاب بالصحراء التي جعلها ثيمة رئيسة في روايته؛ لينقل من خلال أبطاله حياتهم بتعبيرهم ولغتهم الخاصة، بما تملكه من جاذبية خاصة في نقل الوقائع الغريبة، فهي لغة كما يقول «رعد» "شفاهية تنزلق كلماتها بمرونة مع التفاصيل"، رغم يقينه "أنها في حال كتابتها كما هي باللهجة لن تكون مثلما هي في الجمال والعذوبة" حين يلقيها البدوي.

---

[1] المصدر نفسه، ص٢١.

[2] المصدر نفسه، ص ٢٩٦.

[3] المصدر نفسه، ص٣٤٩.

[4] المصدر نفسه، ص١٣٣.

[5] المصدر نفسه، ص٣١٧.

[6] عمرو بن بحر الجاحظ. البيان والتبيين، طبعة السندوبي، القاهرة، 1/111.

- محاولة أن تعبر كل بيئة عن نفسها بلغتها وتعبيرها لتكون لدى القارئ تصورا عنها يحاكي ما هي عليه من تعقيد أو تبسيط، فاللغة ليست أداة تواصل فقط، بل تحمل وعيا وثقافة وتفكير أهلها والمتحدثين بها. وبهذا أبرز العلاقة الوثيقة بين اللغة والمكان أو البيئة.
- المقابلة بين فوضى العامية ولا سيما البدوية التي لا تتقيد بالقواعد والقوانين لتعبر عن الحرية التي يملكها البدوي، والفصحى أو العامية المفصحة التي يتحدث بها أهل المدينة ويكتب بها «رعد» لتعبر عن التقيد بالنظام والالتزام بالقواعد، وكأنه التزام بالقوانين المنظمة للحياة المدنية. ولعل ما أشار إليه السارد في الرواية عن مشروع الملك عبد العزيز لتوطين البدو الذي بدأ عام ١٩١١م" والذي "كان يسمي البؤرة الإسكانية التي أنشئت خصيصى لتشجيع البدو على الاستقرار «هُجرة» أو «هِجرة»، و"أن البدو "أثناء التوطين شهدوا للمرة الأولى واقعا مختلفا، إقامات مستدامة تسمى «هجر». حيث أنشئت المقابر الرسمية على مرأى من عالم الأحياء، وأن "المقابر الرسمية من أوائل ما شهده البدو المتوطّنون في حياتهم للمرة الأولى." وما كان عليه البدو من "حتمية الحل والترحال" وكيف "كان موتاهم يدفنون مبعثرين في أرجاء الصحراء"، و"أن يدفن الميت منهم حيث قبض". تظهر بشكل غير مباشر إلى عملية "التوطين" أو تحويل صحراء الجزيرة العربية المترامية الأطراف التي لم يكن يسودها نظام إلى "وطن" اسمه "المملكة العربية السعودية".
- لعل كل ذلك يشير – بطريق مقصود أو غير مقصود – إلى أن الفوضى وعدم النظام والانطلاق بلا قيد أو شرط هو ما تعنيه البداوة، وذلك ما تعبر عنه لغتهم المنفلتة عن القواعد والنظام، وأن عملية "توطين" البدو وإدخالهم في عالم الحضارة الملتزمة بالقواعد والأنظمة والقوانين شبيهة بما يقوم به «رعد» من "توطين" ما يلقونه عليه شفاهة بلغتهم. فهنا نجد أن عملية التوطين التي يمارسها «رعد» على المستوى اللغوي هي نفسها التي مارسها مؤسس المملكة وأبناؤه من تحويل هذه الصحراء إلى وطن بتوطين البدو ووضعهم ضمن القواعد الجديدة المنظمة لحياتهم والتي تخرجهم من الفوضى، فنقلت إليهم التعليم والمدارس والاستقرار ليكونوا أقرب إلى الحضارة والمدنية. يقول رعد:"وفي كلا الحالين، لا بد من إعادة كتابتها باللغة الفصيحة مع اهتمامي المعتاد بتوطين الحكايات على النحو الذي تقدم ذكره عن الشخصية والحال والهوية". نلاحظ أن كلمة "توطين" تستخدم في الحالتين مرة على مستوى لغوي ومرة على مستوى تنظيمي حكومي.

المقابلة بين البداوة والمدنية:

تبدو المقابلة بين البداوة والمدنية ظاهرة مقصودة في رواية "نار المرخ" على كل المستويات. ونمثل هنا في هذا البحث على مستوى اللغة والتعبير والسلوك والتصرفات والشعور بما يسمح به حيز البحث.

– على مستوى اللغة والتعبير:

تظهر "نار المرخ" اختلاف المدينة والبادية في استخدامهم للغة ليس من حيث النطق فقط، بل كذلك في التعبير عن حاجاتهم ومشاعرهم ومجازاتهم واستعاراتهم. وقد بدا ذلك واضحا في أثناء السرد، واضطر السارد إلى التدخل لتوضيح ذلك بشكل مباشر بعض الأحيان كما فعل في صفحة ٢٧ حين تحدث عن الدين الذي اقترضه «عناز المسنوي» ليستعين به على الزواج من رسلا وقضائه بالتقسيط فيقول:"فاضطر إلى الاقتراض ورد الدين على دفعات. وهذه، كما تعلم، يسمونها «قرضة حسَنة» تلطيفا لوقع كلمة الدّيْن الثقيلة على النفس." ثم يواصل لتفسير عدد آخر من التعبيرات المجازية التي يستخدمها البدو قائلا:"للبدو مصطلحاتهم التي لا يفهمها سواهم، فمثلا تجد من يقول لطالب دين أمهلني حتى شراب الماء. يقصد بذلك حتى انتهاء رمضان، أي أعطني مهلة حتى عيد الفطر. وتجد من يقول لمن يطالبه بحق لا مناص منه: أمهلني حتى أثني الوسادة. يقصد بذلك إذا رجع من السفر، فالوسادة لا تنثني إلا وقت استخدامها في حال الاستقرار. ويقول البدو عند خطبة امرأة لم تقع موقعا حسنا في عين الخاطب: شفت وعفت. أي أن الرؤية الشرعية تمت لكن لا رغبة لدي في الزواج منها. ويمكن للمرأة أيضا أن ترد بنفس الجواب تعبيرا عن رأيها فيمن يخطبها وهو دون المأمول."[1]

نلاحظ أيضا أن طريقة التعبير تتجنب المباشرة وتنحو منحى التورية عندما يريدون أن يغمزوا من بعضهم، وغالبا ما يفهمها جميع من في المجلس. في الفصل الثالث والعشرين تحت عنوان "طعم النار" وردت فقرة طويلة تغامز فيها القوم بعضهم ببعض وعرض كلّ بأخيه، أحدهم يغمز الآخر بالزواج من امرأة فوق سن اليأس رغم شبابه، فيقول:"كان لي جار مجرب دائما ما يقول لي اهرب من اثنتين: المرأة العجوز والنار العجوز، وتمتع باثنتين النار الشابة والمرأة الشابة." وضحك الجميع، فما كان منه إلا "أن التقط عوداً جزلا من طرف الموقد وتأمله وشمه ثم قال: هذا العود أخضر وكأنه في شجرته لم يقطع ونار الأجواد ما تأكل العود الأخضر لأنها خضراء والأخضر لا يأكل الأخضر لكن الفأس العمياء ما تترك على الأرض إلا خشبتها التي تحملها" وفهم الحاضرون أنه يقصد بذلك هجان بن غايل الذي عرض به آنفا الذي أثرى من بيع حطب الوادي، وهو يخالف القوانين بقطعه الأشجار الخضراء.

هذا الأسلوب في التعبير والكلام غير المباشر سمة من سمات لغة البدو أوردها السارد لتعبر عن أساليب حديثهم في مجالسهم وطرق أدائهم لكلامهم.

[1] عواض العصيمي، نار المرخ، ص٢٧.

– على مستوى التصرفات والشعور والطقوس:

لم تقتصر رواية "نار المرخ" على تقديم الازدواجية على مستوى اللغة فقط، بل قدمت مقابلة غير مباشرة بين الطقوس والتصرفات والمشاعر البدوية والحضرية، تجلت في مواطن متعددة في جميع الأحداث والحكايات داخل الرواية.

- من بين ذلك على سبيل المثال، استغراب «عنّاز المسنوي» القادم من البادية لمطالب زوجة عمه «عشق» حين خطب ابنتها «رسلا» من أبيها فـ"طلبت من الذهب لبوسا كثيرة أثمانها باهظة مثل كؤوس البناجر وأخرى كالرشرش والذراع والهامة والكف...وكان يسأل عن معنى الأسماء التي سمع، خصوصا الرشرش والذراع والهامة والمنثورة والكف. ثم عندما أحصت الأم التي أطلق عناز عليها في السر اسم «ساحوق ماحوق» عندما أحصت المطالب الخاصة بالذهب، انتقلت إلى مطالب غرفة النوم. فتساءل الرجل متعجباً، «وش غرفة النوم؟ وش سرير النوم؟ وش التسريحة؟، لم يفهم إصرار الأم على سرد مطالبها بالتفصيل، وبصوت عال يتردد في أرجاء المجلس، مثلما أنه لم يفهم ما تعنيه هذه المطالب لأنه لم يعتد مثل هذه الأسماء فيما سمع من «دفوع» الأعراس البسيطة التي تقام في البادية. والأم، كأنها تقرأ من كتابٍ لا تنتهي صفحاته، تطلب المزيد."[1] دهشة عناز وتعبيره بقوله "وش غرفة النوم؟ وش سرير النوم؟ وش التسريحة؟" تظهر المفارقة والتباين في طقوس الأعراس. ثم نلحظ اللقب الذي أطلقه على زوجة عمه "ساحوق ماحوق" في نفسه، تفوح منه رائحة الروح البدوية.
- ثم نلحظ بعد زواجه شعوره وكأنه يعيش في سجن يريد أن يطلق منه، فإنه أصبح محبوسا بين أربعة جدران بعد أن كان سقفه السماء ولحافه البطحاء، وذلك عندما اشترت زوجته السرير الذي لم يعرفه من قبل، ولم يسبق له النوم عليه، بل أنه عندما رآه للمرة الأولى اقشعر جسمه خوفا، وليس أمامه إلا الاستسلام للأمر، وحصل ما خاف منه، فـ"في إحدى السقطات اصطدم رأسه بنتوء حاد فشجت ناصيته وسال الدم. والتوت إحدى ذراعيه في سقطة أخرى، ولم يعد مفصل الكتف إلى مكانه إلا بتدخل طبي. ففي أثناء نومه سقط من على السرير عدة مرات، وطلب من زوجته استبدال السرير بفراش قطني سميك، ولكنها رفضت فانتقل إلى المجلس ليلقي بنفسه على الأرض كما اعتاد طيلة أيام حياته.[2]
- واستمرت المفارقات بين عناز الذي يمثل البادية والصحراء وبين زوجته المولودة في المدينة، لتقدم المزيد من التباينات في التصرفات والمشاعر والثقافات، فمنذ تزوج عناز بابنة عمه لم يشعر بطعم

[1] عواض العصيمي، نار المرخ، ص٢٢

[2] انظر المصدر نفسه، ص٣٠-٣١.

الحياة الجديدة، يبدو له فيها كل شيء مملّا وخاطئا، فعندما دخل البيت ظن أنه سيرى النار المشتعلة كما اعتاد عليها في الصحراء، ولم يستمتع برائحة خبز الملة الذي اعتقد أن زوجته ستعده، بل قدمت له الجبن والقشطة، والبيتزا التي لم يستسغها، وتذكره برائحة الحشرات في البادية. وليس هذا على مستوى الأكل فحسب، بل حتى على مستوى الاستحمام بالشامبو والمنشفة القطنية التي ظن أنها ستنعم جسده. وعندما يصاب بالزكام يكاد يجن من إلحاح زوجته عليه بأخذ المسكنات التي يظنها ستفقده أنفه.[1]

- ولكن هناك بعض الطقوس التي تجذب ابن المدينة «رعد» الراوي لحكايات البادية بعد اختلاطه بهم لتدوين حكاياتهم؛ حيث صحب «غربي» إلى مكان عيشه في الصحراء، وتعلم منه صنع القهوة على أصولها العربية بيد البدوي الخبير والمتمرس على إعداد القهوة بداية من تحميص البن على النار إلى غليها، ومن ثم طريقة سكبها وتقديمها للضيف، فكان «رعد» في بداية الأمر مندهشا من هذا كله، وهو لم يعتد إلا على قهوة النسكافية التي تصنعها والدته،[2] ولكن عندما قضى «رعد» مع غربي وقتا في الصحراء، ومع شباب عزبة المرح والتجارب، واستفاد منهم الكثير، وتعلم صنع القهوة والاستيقاظ مبكرا، والصيد وفنونه، أحب هذه الطقوس وأخذ يفخر ويعتز بها؛ حيث يقول:"أنا من بقايا السلف الصالح، أهل الكيف البني، القهوة العربية هي طقسي المفضل في أول النهار على طريقة أسلافي الأول..."[3]

دلالة العلامات اللغوية:

– أسماء الأمكنة

المكان في الرواية من أهم عناصر السرد، فهو إلى جانب كونه أحد ركني الفضاء الروائي (الزمان والمكان) حيث تنمو الأحداث في ذلك الفضاء، وتتضح فيه معالم الأشياء، وتتحرك فيه الشخصيات، يرتبط – بأبعاده الواقعية والمتخيلة – ارتباطا وثيقا بزمان النص وشخوصه. وينتج عن تفاعل الزماني والمكاني الذي من خلاله يتم تقديم الأحداث والأشخاص وتفاعلاتهم النفسية والحركية مع المكان.

[1] انظر المصدر نفسه، ص٣٣-٣٦.

[2] انظر، المصدر نفسه، ص٩٦-٩٧.

[3] المصدر نفسه، ص٣١٧.

الحدث الروائي وحركته في النص السردي يجب أن يكون ضمن منظور مكاني يحيط بالحدث كما يرى جيرار جينت[1]، أي أنه لا بد من تصور مدلولات واضحة لأماكن الأحداث، وأثر المكان في بناء شخصيات الرواية، وفي اختيار ردود أفعال أبطالها ونُظم علاقاتها.

والكاتب البارع يستخدم المكان الذي هو إطار الحدث لتحريك خيال القارئ والإيحاء له بما يريد توصيله إليه من خلال دلالة المكان الرمزية، ولهذا لا تخلو أسماء الأماكن من رمزية شفرات النص الروائي.

يتبادر إلى ذهن القارئ عندما يقرأ اسم مكان ما للوهلة الأولى، ما يرتبط بهذا المكان من تاريخ وثقافة ومناخ وتضاريس، أو مزيج من ذلك. ويتجلى ارتباط المكان وثقافته بالحادثة المسرودة في النص، ويساعد القارئ على تمثل الحدث وفق ثقافة وعادات ساكنيه، ويلمح المتتبع لراوية "نار المرخ" أن مؤلفه نوّع في ذكر أسماء الأمكنة، التي مثلت الحواضر والبوادي، فمن الحواضر المذكورة مثلا مكة والطائف وجدة وينبع والقاهرة والرياض وأبها. ومن الأماكن ما يعبر عن منطقة كاملة تضم الكثير من المدن مثل منطقة "الجنوب" ومنطقة "تبوك" ومنطقة "حائل". وإلى جانب ذلك نجد قرى ومناطق تحمل الأسامي البدوية بعضها موجود في الواقع مثل الحوميات وضبا وبعضها من تأليف خيال المؤلف مثل عزبة راس وقرية منط ووادي قية.

وتحتضن هذه الأماكن بحواضرها وباديها أحداث الرواية مزاوجة بين البداوة والحضارة، بعضها يأتي دون دلالة رمزية خاصة وبعضها يحمل رمزية مقصودة، لا سيما تلك التي تحمل الأسماء البدوية التي لا يفهم معناها إلا بتتبع سبب التسمية، وقد تكون الأسباب مرتبطة بأحداث قديمة بعضها يبدو غريبا، كقرية "منطقية" التي ذكر لها المؤلف قصة ذات دلالة على حياة البدو وطريقتهم في تسمية الأماكن.

– أسماء الشخصيات

قد لا يستطيع المؤلف تغيير شيء من أسماء الأماكن، ولا يملك التصرف فيها إلا تلك التي يضعها من وحي خياله، ولكنه في أسماء الشخصيات يملك الحرية المطلقة لاختيارهم. ولذلك يجب أن يكون الاسم – كما يشير الروائي السوداني– يشبه الشخصية ويعبر عن صفاته ومكوناته أي يكون مطابقا له بحيث إذا ذكر الاسم تشكلت في ذاكرة القارئ تلك الشخصية بكل مكوناتها؛ مما يكسب الاسم قوة في التأثير

[1] جيرار جينيت وآخرون. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى 1989.

فيفرق بين كل شخصية وأخرى بالاسم المرتبط بالتصرفات. ومن هنا وجب أن يكون للاسم إيقاعه الخاص الملائم لبيئته وزمانه.[1]

وفي رواية "نار المرخ" نجد المؤلف نحت أسماءه نحتا يتناسب مع الشخصيات التي تمثلها، حتى إنه وضع اسمين لنفس الشخص (غربي/رحيّم) يعرف بكل منهما في بيئة ومكان وسياق مختلف. واسم «غربي» الذي يعرف به في الصحراء، يحمل في دلالاته معاني الغرابة والغربة والتغرب، وهذا ما يتماشى مع شخصيته البدوية كما يدل على غرابة تصرفاته، واستغراب ما يصدر من أبناء المدينة من أفعال أو أقوال. وهو «رحيّم» عندما يكون في المدينة، الذي يحمل دلالات الرحمة والهدوء واللطف بما يتناسب مع ما يريد أن تكون شخصيته عليه في المدينة، أو ربما كي لا يستهزئ أو يتندر به أبناء المدينة.

ومن بين الأسماء البدوية ذات الدلالة «عناز المسنوي»[2]، وتأتي المادة التي استقي منها اسم عنّاز، (ع. ن. ز) في معاني كثيرة، من بينها: طعن بالعنز، ومن بينها صخر في الماء، أو أرض ذات حزونة ورمل وحجارة، وكلها تدل على شخصية غير مستقرة فيه من الخشونة وعدم الانصياع، وهو ما يتناسب مع شخصية عنّاز في الرواية. ومن أسماء الشخصيات البدوية التي وردت في الرواية، «هجان بن غايل»، و«ضاحي بن غزول»، و«طامي الجغمة»، و«هذال» و«مسلط» و«شامان» و«متعب البواردي» و«قبلان» والتي جاءت مستوحاة من حياة الصحراء والبادية، فهي تحمل الخشونة والتعقيد وتنافر الأحرف وصعوبة اللفظ. وذلك في مقابل أسماء شخصيات المدينة مثل «رعد» و«نبيل» و«طالب» والتي هي أسماء مستأنسة تطرب لها الآذان، وتحمل معاني ودلالات يستبشر بها، من النبل وطلب العلم، أما اسم رعد فهو يصلح أن يكون مدنيا أو بدويا، فسهولة لفظه تتناسب مع أسماء أهل المدينة، لكن معناه ودلالاته تتناسب مع البادية، وهذا يتلاءم مع شخصية رعد المتنقلة بين البداوة والمدنية. ثم تأتي أسماء الإناث «رسلا» التي ولدت وتربت في المدينة واسمها يدل على الترسل والاسترسال الذي برز في شخصيتها التي لا تحب التقيد بواجبات الزوجية من طبخ وغيره. و«سفرة بنت شهيان» والدة رسلا التي يدل اسمها على أنها تسفر بوجهها أمام الرجال، وهذا يتناسب مع تدخلها في حوار زوجها ونقاشه مع ابن أخيها، أو أن لها جمالا

[1] أمير تاج السر. "أسماء الشخصيات في الأعمال الروائية". الجزيرة.نت, 11 أكتوبر، 2012. 10/11/2012/https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/أسماء-الشخصيات-في-الأعمال-الروائية.

[2] المسْنَوِيَّةَ من الآبارِ: البَعيدةُ الغَوْر التي لا يُسْتَقَى منها إلاَّ بالسَّانِيَة من الإبل

سافرا، إلا أن اسم أبيها «شهيان» فهو دال على شهوة المال المتناسب مع شخصيتها التي كانت مطالبها لزواج ابنتها تعجيزية وغريبة على «عناز» حتى سماها «الساحوق الماحوق» أما اسم زوجها «عشق» فهو يتسق مع شخصيته التي من شدة عشقه لزوجته صار لا يرد لها قولا. وتأتي شخصية «عفراء» الموصوفة في الرواية بأنها "البنت الصغيرة الجميلة"[1] التي تصغر زوجها بثلاثين سنة، في اسمها دلالة على لونها وهو لون الأرض البيضاء البكر التي لم توطأ أو الظبية التي اختلط بياضها بحمرة، والعفراء من بين ليالي الشهر هي الليلة الثالثة عشرة. وهي معان تتناسب مع عفراء حسب ما وردت في الرواية، إضافة إلى كون الاسم مألوفا في البادية يحمل إرثا تاريخيا وهو محبوبة عروة بن حزام، التي كانت "أعظم مشاهير عصرها حسنًا وجمالًا وأدبًا وظرفًا وفصاحة"[2] كما جاء وصفها في كتاب "نوادر العشاق"، وهي قصة حب حزينة.

العتبات النصية في رواية نار المرخ:

تكتسب العتبات النصية في النقد الحديث اهتماما خاصا، ويقصد بها "ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"[3]، وتشكل العتبة أهمية كبيرة في النص الروائي فهي الطريق للدخول إلى عمق النص وفهمه، كما أن الاهتمام باختيار العتبات يجذب القارئ لقراءة النص، وغالبا ما تكون العتبة مرتبطة بالنص.

– عنوان الرواية

جاء لون عنوان الرواية أحمر بخط الرقعة، واللون هنا ذو دلالة على خاصية الاشتعال في النار، وخط الرقعة هو خط الكتابة الأساسية المتخفّف من الزخرفة والتشكيل، وهذا قريب من طبيعة أهل البادية والصحراء.

أما عنوان الرواية نفسها «نار المرخ»[4] فهو محمل بدلالات كمون النار في شجر المرخ الذي هو كثير النار لكنه ينتظر من يقدحه، وكأن البدوي محمل بحكايات تحتاج إلى من يقدح زنادها فيشعل نارها

---

[1] عواض العصيمي، نار المرخ، ص٢٦٦

[2] إبراهيم زيدان، نوادر العشاق، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٢، ص١٤٥.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠، ص٥٥.

[4] المرخ شجر كثير النار، ومثله العفار، ومن أمثال العرب: "في كل شجر نار، واستمجد المرخ والعفار" ومعنى استمجد المرخ والعَفَار: "استكثرا وأخَذَا من النار ما هو حَسْبهما، شبها بمن يكثر العطاء طالباً للمَجْد؛ لأنهما يسرعان الوَرْىَ. يضرب

ويرويها. ووردت في النص الروائي إشارات إلى دلالة هذه الشجرة ونارها في أماكن كثيرة. فمثلا يقول الراوي واصفا الأعرابي الذي يحكي حكاياته الفريدة:"ذلك الرجل الذي تكمن فيه حكاياته كمون النار في المرخ هو الوحيد الذي ما إن تنطلق منه العبارة الأولى حتى تؤجل الأفواه استهلاك الكلام إلى ما بعد فراغه من حكايته، وترهف الآذان فتتحول إلى لواقط سمعية خاصة لا تلتقط إلا ما يقول. إنه حكاء مرتضى من الجميع، لم ينتخبوه لأنه يحكي جيدا وإنما انتخبته سمعته في هذا الفن."[1]

وفي حوار بين «رعد» و«غربي» ويقول رعد:

- *أين أجد شجر المرخ؟*
- *لا يوجد منه الكثير هنا. لماذا؟*
- *سمعت أنه تخرج منه نار ويشتعل من تلقاء نفسه.*
- *هذا في الصيف إذا اشتدت حرارة الجو وقد رأيت مرة شجرة مرخ يخرج منها الدخان بسبب حرارة الجوّ شاهدت بنفسي احتراق أعوادها دون أن يشعلها أحد. إننا مثلها في أحيان كثيرة، نشتعل من تلقاء أنفسنا غير أن اشتعالنا لأسباب خارجية أقرب وأسرع.*
- *الله أعلم كم عودا منها يسكنني*"[2]

في إجابة «رعد» الأخيرة نفهم أن رعدا يرمز إلى الحكايات التي سجلها وأصبحت جزءا منه.

- المدخل

وضع الكاتب مدخلا لروايته تحت عنوان "ممر"[3] كأنه دهليز يدلف من خلاله القارئ إلى جو الرواية، وهو عبارة عن قصة ذات مغزى تحكي عن فتاة اشترت معطفا من عجوز كانت تجد في جيبه كلما جاعت قرصا صغيرا حلو المذاق تتلذذ بقضمه فيذوب في فمها ويشبعها ويمدها بسرور غامض في الوقت عينه.

في تفضيل بعض الشيء على بعض. قَال أبو زياد: ليس في الشجر كله أوْرَى زنادا من المَرْخ، قَال: وربما كان المرخُ مجتمعاً ملتفاً وهبّتِ الريحُ فحَكّ بعضه بعضاً فأوْرَى فاحترقَ الوادِي كله، ولم نر ذلك في سائر الشجر، قَال الأعشى:
زِنَادُكَ خَيْرُ زِنَادِ المُلُو... كِ خَالَطَ فيهنّ مَرْخٌ عَفَارَا
وَلَوْ بتّ تَقْدَحُ فِي ظلمةٍ... حصاة بِنَبْع لأَوْرَيْتَ نَارَا
والزّنْدُ الأعلى يكون من العَفَار، والأسفل من المَرْخ، كما قَال الكميت: إذَا الْمَرْخُ لم يُورِ تَحْتَ الْعَفَارِ... وَضَنّ بقدْرٍ فلم تعقب"# (أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني. مجمع الأمثال. تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد. دار المعرفة، بيروت. ج2. 2004. ص 72.)

[1] عواض العصيمي، نار المرخ، ص٢٢٠-٢٢١.

[2] المصدر نفسه، ص٢٩٣.

[3] المصدر نفسه، ص٧.

وتختفي معه الانفعالات النفسية غير المريحة، واستمرت على هذا المنوال لا تسأل عليه مزيدا ولا تستبدل به معطفاً آخر. إلى أن فجعت بفقدان ذلك المعطف العجيب، واختفت العجوز فلم تعثر عليها لتشتري منها معطفا آخر. وخف حزن الفقد مع مرور الزمن، وبعد شهور آن لها أن تصنع مثله معطفاً شديد الشبه به، وأن تعد قرصاً من الخبز بنفس الحجم والمذاق ثم تضعه في الجيب الأيمن للمعطف الشبيه. فكان معطفا طبق الأصل في الطول واللون والشكل الخارجي والتبطينات وبقية التفاصيل باستثناء الملمس الغريب والقرص الحلو. فامتلأت زهوا بعملها لكنها أبدا لم تنس المعطف

الغائب. و"لذلك كانت كلما امتلأت بالشوق إلى ذلك المعطف خاطبت خبزها العادي في معطفها الجديد قائلة: إيه يا قرصي الصغير، ما هي أخبار المعطف؟"

ويفهم من مغزى الحكاية القصيرة أن المعطف الأصلي وهو حياة البادية والصحراء هنا بالنسبة للبدوي لا يعوض، وتشتاق إليه النفس المتعودة عليه مهما استبدلت به حياة المدينة، فحياة المدينة لا تشبع، وليس فيها ذلك السحر الذي في البادية، والذي يشعر بالاطمئنان والراحة النفسية. ويظل البدوي يحن لها دائما باحثا عن سعادته التي ضاعت بعد أن استبدل بها حياة المدينة، ولم يعد له متسع للعودة إلى حياته الأولى.

– الفصول داخل الرواية

جاءت عناوين الفصول جميعها معبرة عما يحتويه كل فصل، ونلاحظ في عناوين الفصول ما يأتي:

- أن بعض الفصول تأتي بمفردة واحدة، نكرة أو معرفة، نكرة مثل «حرير» ومعرفة مثل «السرير»، وبعضها يأتي جملة من كلمتين مثل «صيغة موازية» إلى أربع مثل «صفة المجلس وأحوال رواده» أو أكثر مثل «غربي المسنوي في طريقه مشيا إلى عزبته البعيدة في البر» وهذا يعني أن الكاتب غير مهتم بعدد كلمات عنوان الفصل، بل بالتعبير عن محتوى الفصل ودلالة العنوان على ذلك المحتوى.
- الكثير من عناوين الفصول يحمل دلالات عن جو الصحراء والبادية، مثل: «دور وقبور»، «تجويف في جذع شجرة»، «الوادي ومصباته»، «متطايرون في الريح»، «الأشجار»، «الغريب»، «الشوكة واليعسوب»، «القش»، «مطوية غربي قراطيس النار والكيف والتنهدات»
- قليل من هذه العناوين يحمل دلالات مدنية مثل: «السرير»، «سيد الفرو»، «حرير»، وبعض العناوين تحمل معاني شاعرية وبعضها معاني مجردة، مثل «متطايرون في الريح»، «تجويف في جذع شجرة»، «ملصق باتجاه الأسفل»، «سائغ في السماء زلال على الأرض».

- وبعض العناوين يحمل بعض أسماء شخصيات الرواية التي يبرز دورها في ذلك الفصل مثل: «عناز المسنوي»، «عشق»، «قال غربي، كتب رعد»، وهذا الأخير يدل على دور «غربي» الحاكي و«رعد» الراوي داخل الرواية.

وبالجملة نجد الكاتب يختار عناوين فصوله بعناية ودقة بحيث تجذب القارئ لقراءة النص والغوص فيه، وكل عتبات الفصول مرتبطة بالنص الداخلي للرواية.

مدى نجاح العصيمي في التأثير على المتلقي:

بالنظر إلى ما تقدم نجد أن الكاتب استخدم تقنيات عديدة، لإبراز الازدواجية اللغوية والثقافية والاجتماعية، واستطاع بذلك التأثير على المتلقي وجذبه لمواصلة القراءة، واستكشاف المزيد، وأبقى في ذاكرته الكثير من دلالات الرواية. ومن بعض ما تميزت به الرواية:

- **المزج بين تقنيات السرد:** حيث مزج الكاتب بين تقنيات السرد، من الوصف والحوار والاسترجاع وفي جميعها استخدم اللغة الفصحى والعامية البدوية والمدنية بازدواجية لم تشعر القارئ بالملل ولا بالتنافر، فجاءت التقنيات بلهجاتها المختلفة منسجمة مع بعضها، متفقة في رسم لوحة الرواية وحكاياتها.
- **أساليب التعبير وفنون:** تعددت الأساليب في الراوية بتعدد المتحدثين، فكل شخصية تميزت بأسلوبها الخاص في الحديث وفنون التعبير؛ مما يعطي تفردا لكل شخصية، كذلك يتغير الأسلوب بين الحاكي والراوي والساري والمؤلف، حسب المستوى الثقافي والاجتماعي. وفي بعضها أسلوب شاعري، وفي بعضها تحليل فلسفي، وفي بعضها سرد عادي، ولنأخذ مثالا ما يحكيه «غربي» لـ«رعد» عن الأشجار عندما صحبه إلى الصحراء:

«ستجد شجرة تمد لأختها القريبة منها غصناً يمسها برفق، هذا هو التربيت على الكتف. ستجد شجرة تفضي ببعض أغصانها إلى أغصان شجرة أخرى في طولها، وهذا هو شكل القبلة أو طريقة الحكي. ستجد شجرتين تتلاصقان من الجذع حتى الأعلى، وهذا هو شكل العناق. دقق النظر في مجموعة أشجار متباعدة متفاوتة الأطوال والأعمار، ستجد أن المكان الذي يجمعها أشبه بمنطقة مخصصة للقاءات الطويلة للغاية بحيث يتسع الزمن لأن تذهب الأغصان ولا تبقى إلا الجذوع، وعلى الرغم من ذلك يبدو اللقاء كما لو أنه بدأ قبل مجيئك بدقائق. قد تجد على مسافة من شجرة أغصانها ملمومة إلى نفسها، شجرة أخرى تفرد باتجاهها غصناً أثقل من عزم الريح، هذا هو التلويح بين الأشجار في العادة. من المحتمل أن تجد شجرة مقطوعة من منتصف الجذع

وإلى جوارها غير بعيد عنها، شجرة يشوبها الحزن، قد التوى جذعها إلى الجهة المعاكسة، وهذا هو الشعور بالفقد. ستجد شجرة وحيدة في منبسط واسع، اقترب منها وأمعن النظر في جذعها الذي قد يكون انتزع منه بعض اللحاء، ستجد علامة بالفاس في جهة من الجذع، وهذا يعني أنها ضربة فأس أعملها حطاب في الشجرة ليخبر بقية الحطابين أنها في حوزته، وأن أوان قطعها ليس إلا مسألة وقت. إن كنت محظوظاً فصادفت واديا مائه غزير، ستجد حتماً أشجار الضفتين تمتد أغصانها لتتلاقى في منطقة وسطى فوق رمل الوادي. هذا هو ميثاق الماء ما دام يجري في العروق. إذا وقفت تحت شجرة فانظر إلى ساقها وأعلاها، ستجد القصة كلها في الشجرة كلها. الأغصان تسهب، والساق يوجز القصة. والكثير من الأشجار ستبقى خارج رؤية العين أينما ذهبت، دعها لرحلات أخرى ولأشخاص آخرين. في النهاية، إن كان لديك بعض التواضع، ستعترف بينك وبين نفسك أن الأشجار أقدم من الإنسان في تعلم أساليب العيش الفطري الآمن من بعضها البعض دون حرج. وإن ناسب الوصف، فإن الإنسان هو الشجرة المارقه في الطبيعة التي تخبئ قصتها في شرورها.» [1]

نجد في هذا الوصف فلسفة وشاعرية عميقة لمشهد الأشجار لا يستشعرها إلا البدوي.

- **تعدد الرواة:** استخدم المؤلف في روايته أكثر من راو فهناك «رعد» الذي هو راو ومسجل لحكايات البدو وشخصية داخل الرواية، و«غربي» الذي يحكي عن حياة البادية والصحراء لرعد، والمؤلف الذي يسرد الرواية ويتدخل لشرح بعض المواقف وتوجيه القارئ، وبعض الشخصيات التي تظهر وتختفي لرواية حادثة ذات مغزى، بأسلوبها ولغتها الخاصة والتي استفادت من خاصية الازدواجية اللغوية في الرواية. وهذا مما أكسب الرواية بريقا وجاذبية كبيرة.

النتائج والتوصيات:

– النتائج:

١. ظهرت الازدواجية معلما بارزا في الرواية يلحظها كل قارئ لها، ولم تقتصر على مستوى اللغة فحسب، بل تخللت كل مفاصل الرواية وتجاوزتها إلى المستوى الفني والثقافي والاجتماعي.

[1] عواض العصيمي، نار المرخ، ص٢٩١-٢٩٢.

٢. استخدم الكاتب الازدواجية اللغوية بشكل تجاوز النقاش النقدي الدائر حول مفهوم الازدواجية بطريقة مباينة للاتجاهات المعروفة، متخذا من استخدامها تقنية فنية نقلتها من مستوى اللغة إلى مستوى التقابلات بين المدينة وبادية الصحراء، فقدم نموذجا جديدا.

٣. استطاع الكاتب أن يحقق باستخدام الازدواجية أمورا بعضها واضح وبعضها مضمر في تلافيف الرواية.

٤. نجحت الرواية في إظهار الازدواجية الاجتماعية بين البداوة والمدنية على كل المستويات. وتناول البحث مستويات اللغة والتعبير والتصرفات والشعور والطقوس، وهناك مستويات أخرى لم يتسع البحث لها.

٥. استخدم الكاتب أسماء الأماكن من المدن والقرى لتحريك خيال القارئ والإيحاء له بما يريد توصيله إليه من خلال دلالة المكان الرمزية.

٦. نحت المؤلف أسماء شخصياته مع ما يتناسب مع حياة الشخصيات داخل الرواية لتمثل البيئة والسياقات المختلفة برمزية موفقة.

– التوصيات:

١. تحفل الرواية بفنيات وتقنيات سردية كثيرة تحتاج إلى دراسة خاصة، وتستحق أن يهتم بها النقاد وطلاب الدراسات العليا لدراستها.

٢. تقدم الرواية حياة وعادات أهل البادية والصحراء بطريقة تستحق دراستها من هذه الناحية، لتقدم هذه الحياة التي لم يعشها ويخبرها الجيل الجديد.

المصادر والمراجع:

١. أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني. مجمع الأمثال. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار المعرفة، بيروت. ج٢، ٢٠٠٤.

٢. أمير تاج السر. "أسماء الشخصيات في الأعمال الروائية". الجزيرة.نت، ١١أكتوبر،٢٠١٢. على الرابط: https://tinyurl.com/vehyhd3t

٣. إبراهيم زيدان، نوادر العشاق، مؤسسة هنداوي، القاهرة،٢٠١٢.

٤. جيرار جينيت وآخرون. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة ١، ١٩٨٩م.

٥. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.

٦. عمرو بن بحر الجاحظ. البيان والتبيين، طبعة السندوبي، القاهرة.

٧. عواض العصيمي. نار المرخ، دار مدارك للنشر، الرياض، ط١، ٢٠٢١.

٨. فوزية طيب عمارة. "الازدواجية اللغوية في اللغة العربية". أقلام الهند-مجلة إلكترونية فصلية محكمة. السنة الثالثة، عدد ٣ (يوليو-أكتوبر ٢٠١٨)، على الرابط: 99https://tinyurl.com/5fe3et

٩. مهى محمود العتوم. "الازدواجية اللغوية في الأدب نماذج شعرية تطبيقية". مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب. مج ٤، عدد ١(٢٠٠٧).

فَنُّ التراجم عند محمود الطناحي، قراءة نصية في ترجمته لرشاد عبد المطلب[1]

د. أيمن محمود محمد إبراهيم

أستاذ اللغويات المشارك، كلية العلوم الإنسانية– جامعة الملك خالد

١- ولد محمد رشاد عبد المطلب في حي الجمالية بالقاهرة في الرابع عشر من شهر مارس عام سبعة عشر وتسعمائة وألف، وتوفي بالقاهرة في الثاني عشر من شهر يناير عام خمسة وسبعين وتسعمائة وألف، لم ينل من الشهادات سوى الشهادة الابتدائية، حرص على حضور حلقات العلم بالأزهر الشريف، تتلمذ على أيدي علماء كبار، أمثال الشيخ محمد زاهد الكوثري، والشيخ أحمد محمد شاكر، وحين أنشئ معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية عام 1946م، عمل خبيرا به بعد إنشائه بعام واحد، أي عام 1947م، وكان خبيرا في التعامل مع المخطوطات، سافر في بعثات المعهد إلى دول عدة، منها: تركيا والمغرب والمملكة العربية السعودية والقدس وسوريا ولبنان والهند وإيران وإسبانيا والبرتغال، حرصت هيئات الاستشراق على الإفادة من علمه وخبرته، ففي عام 1964م دُعي لإلقاء محاضرات في عدد من جامعات الولايات المتحدة الأمريكية؛ حيث مكث هناك ستة أشهر، وفي عام 1972م دُعي من المجلس الثقافي البريطاني في لندن للاستعانة به في شؤون المخطوطات والمكتبات؛ حيث مكث هناك ستة أسابيع، دُعي فيها لزيارة جامعات لندن وكمبردج وأكسفورد ولانكستر، عمل عضوا في كل اللجان التي شُكلت في مصر لقضايا التراث، ومنها: لجنة إحياء التراث الإسلامي بالمجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، من أعماله: فهرس جامع لكتاب العقد الفريد لابن عبد ربه، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة 1953م، وتحقيق كتاب: ذيول العبر في خبر من عبر، للذهبي والحسيني، نشر وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت 1970م، وفهرس لمؤلفات العرب المخطوطة والمطبوعة في الطب والصيدلة، قدمه إلى مؤتمر الطب والصيدلة عند العرب، الذي عقدته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بجامعة الدول العربية 1973م، وبحث بعنوان (آثار الجبرتي المخطوطة والمطبوعة) قُدم في الندوة التي أقامتها الجمعية المصرية للدراسات التاريخية بالاشتراك مع المجلس الأعلى للفنون والآداب بعنوان (الجبرتي المؤرخ) 1974م. ينظر ترجمته في: الطناحي، محمود محمد، مقالات العلامة الدكتور محمود محمد الطناحي. صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب. دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، ط 3، 1436هـ- 2015م: 83- 89.

الملخص:

فنُّ التراجم من الفنون التي اشتغل بها محمود الطناحي، وليست الترجمة عنده مجرد جمع للمعلومات عن المترجَم له فحسب، بل تُعد عملا فنيا وأدبيا رائعا، يمتلك لغته، ويتصرف فيها بما يخدم المقام تركيبا ودلالة، وتهدف هذه الورقة البحثية إلى قراءة ترجمة محمود الطناحي لرشاد عبد المطلب قراءة نصية، وتحليل عدد من الظواهر النصية الواردة في الترجمة تحليلا نصيا، انطلاقا من رؤية القارئ لهذه الترجمة، وفق مقتضيات السياق.

– الكلمات المفتاحية: التراجم– النص– علم لغة النص– التناص– التعالق النصي– العلاقات النحوية– العلاقة العطفية– العلاقة الوصفية– العلاقة الحالية.

Abstract:

The art of Biographies is one of the arts that Mahmoud Al-Tanahi worked on، and Biograpy for him is not just a collection of information about the Person، but is a wonderful artistic and literary work.He owns his language، and disposes of it in a way that serves the Context in terms of structure and Semantic، and this paper aims to read Mahmoud Al-Tanahi's Biograpy of Rashad Abdul Muttalib is a textual reading، and a textual analysis of a number of textual phenomena contained in the Biograpy، based on the reader's vision of this Biograpy.

تقديم:

يُعدُّ فن التراجم من بين الفنون التي اشتغل بها محمود الطناحي وأجادها، فترجم لغيره عددا من التراجم، مثل تراجمه عن كل من: أحمد محمد شاكر– فؤاد سيد– رشاد عبد المطلب– محمد مرسي الخولي–الشيخ عامر عثمان– الشيخ محمد متولي الشعراوي.

وفن التراجم عند محمود الطناحي لا يُعنى فقط بذكر مولد المترجم ووفاته، وشيوخه وتلاميذه، ومؤلفاته، بل يمتد ليشمل أمورا كثيرة- كما هو الحال في ترجمته لرشاد عبد المطلب- فيذكر تردده على حلقات العلم، وحلقات القرآن الكريم، وخروجه إلى أسواق الكتب والمطابع لجمع نوادر الكتب، وعلاقته بالكتاب، ومصاحبته له، ومساعدته الدارسين، وإدراكه العلائق بين الكتب والمؤلفين، وكذلك علاقته بالطابعين وناشري الكتب، وعمله في معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، وبعثاته منه، وفي كل ذلك يأتي محمود الطناحي بأسلوب أدبي رصين، كأنه أديب بالطبع.

ولقد رأى الباحث أن يدير البحث في ترجمة محمود الطناحي لرشاد عبد المطلب؛ لما تحويه الترجمة من ظواهر نصية يمكن أن تعد سمات أسلوبية في هذه الترجمة، منها على سبيل المثال توظيف مخصوص للتناص مع القرآن الكريم والشعر، والعلاقات النحوية المتمثلة في العلاقة العطفية، والعلاقة الوصفية، والعلاقة الحالية، مستعينا بإجراءات علم لغة النص في التطبيق، ويرى الباحث أن يكون تقسيم البحث على مطلبين:

- المطلب الأول: التناص، ويشمل التناص مع القرآن الكريم، والتناص مع الشعر.

- المطلب الثاني: التوظيف النصي للعلاقات النحوية، ويشمل العلاقة العطفية، والعلاقة الوصفية، والعلاقة الحالية، وذلك على نحو ما هو وارد فيما يأتي:

- المطلب الأول: التناص:

هو معيار من المعايير السبعة التي وضعها روبرت دي بوجراند[1]، تعود أصوله إلى الناقد الروسي ميخائيل باختين، ثم كانت بدايته كمصطلح نقدي على يد جوليا كريستيفا التي أشارت إلى تداخل النصوص وارتباط

[1] - ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة الدكتور/ تمام حسان، عالم الكتب بالقاهرة، ط2، 2007م: 104.

النص بنصوص سابقة عليه، فكل نص دائما في علاقة تماثل أو تطابق أو انعكاس مع نص آخر سابق عليه[1].

ولا تُعدُّ عملية إنتاج النص نشاطا إبداعيا منفردا، فإن على منتجه أن يكون على وعي بعدد هائل من النصوص التي تؤثر في إنتاج نصه، وعلى القارئ كذلك أن يكون على القدر ذاته من الوعي؛ حتى يستطيع قراءة النص وتأويله والدخول في عالمه[2]؛ فالتناص لا يتعلق بمنتج النص وحده، ولا بمتلقيه وحده؛ ومن ثم يمكن القول:"إن التناص آلية إنتاج وآلية تلقٍّ في ذات الوقت"[3].

وقد قُدِّمت للتناص تعريفات كثيرة، منها تعريف بوجراند بأنه معيار "يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بوساطة أو بغير وساطة"[4]، وعرفه محمد عناني بأنه "تلك العلاقة –بين نصين أو أكثر– التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص، أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها"[5]، كما عرفه محمد مفتاح بأنه دخول نص ما في علاقة مع نصوص أخرى بكيفيات مختلفة، وهو ما يُسمى بالتعالق النصي[6]. والمستفاد من هذه التعريفات وغيرها أن ثمة علاقة بين النص المنتَج ونصوص سابقة عليه أثرت في إنتاجه.

انقسم التناص في ترجمة محمود الطناحي لرشاد عبد المطلب قسمين: تناص مع القرآن الكريم، وتناص مع الشعر، على النحو الآتي:

---

[1] – ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال بالمغرب، ط1، 1991م: 112.

[2] – ينظر: محمد، عزة شبل، علم لغة النص. النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب بالقاهرة، ط2، 2009م:74– 82.

[3] – موسى، أيمن محمود، في لسانيات النص، عالم الكتب بالقاهرة، ط1، 2014م: 33.

[4] – روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء: 104.

[5] – عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة. دراسة ومعجم، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، 1996م: 46.

[6] – ينظر: مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986م: 121.

أولا: التناص مع القرآن الكريم:

اتكأ محمود الطناحي على التناص- في الأغلب الأعم- مع القرآن الكريم في الترجمة، وقد يكون ذلك راجعا إلى نشأته الدينية؛ فقد حفظ القرآن الكريم في عمر مبكر، ثم تلقى تعليمه الأول في الأزهر إلى أن التحق بدار العلوم، سواء أكان هذا التناص بطريقة مباشرة أم غير مباشرة، موظفا إياه توظيفا نصيا يخدم سياق الكلام، فيقول عن رشاد عبد المطلب:"ثم هو مع ذلك باسطٌ سلطانه على كل من كتب سطرا في التراث الإسلامي طيلة ثلاثين عاما، غيبة أو حضورا، يفزع إليه الدارسون، وترد عليه الفتاوى من كل مكان، ذلك فضل الله يؤتيه من يشاء"[1]، وهو تناص مباشر مع قوله تعالى ﴿ ذَٰلِكَ فَضْلُ ٱللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَآءُ ۚ وَٱللَّهُ ذُو ٱلْفَضْلِ ٱلْعَظِيمِ﴾[2]، لقد جاءت الآية الكريمة في سياق إنعام الله عز وجل على نبيه- صلى الله عليه وسلم- بالنبوة، وما اختص به أمته من بعثته، وما حصل لهم من فضائل لا يمكن لأحد أن يلحقهم فيها[3]، والتناص مع الآية الكريمة معبر عن إحاطة غير عادية بالتراث وما كُتب عنه، حتى صار الرجل مصدرا للفتوى يفزع إليه الباحثون من كل حدب وصوب، وهو ما لا يلحقه أحد فيه، وذلك من تمام فضل الله عليه.

يتحدث الطناحي عن قيمة التلقي، فيذكر شيخين تلقى عنهما رشاد عبد المطلب العلم، هما محمد زاهد الكوثري، وأحمد محمد شاكر؛ فيقول:"ثم تلقى عنهما علما كثيرا. والتلقي كان سمة عصور ازدهار العلم، فهو الطريق الصحيح لتحصيل المعرفة، وآفة العلم في زماننا أنك قلَّ أن تجد من تستفتيه أو تتلقى عنه، وليس أمامك إلا أن تضرب في بحر لُجِّيٍّ غير آمن من زيغ البصر وضلال التأويل"[4]، ففي هذه

---

[1] - الطناحي، المقالات: 83.

[2] - سورة الجمعة، آية: 4.

[3] - ينظر: ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم، تحقيق/ محمود حسن، طبعة دار الفكر، 1414هـ- 1994م: 4/ 437.

[4] - الطناحي، المقالات: 85.

العبارة استخدم الطناحي التناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿أَوْ كَظُلُمَٰتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَىٰهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِۦ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِۦ سَحَابٌ ۚ ظُلُمَٰتٌۢ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ...﴾(1)، وكذلك قوله تعالى: ﴿مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى﴾(2)، فالآية مَثل ضربه الله لأعمال الكفار، فأعمالهم عُملت على خطأ وفساد وضلالة وحيرة، فمثلها كمثل البحر العميق كثير الماء، يغشى هذا الماءَ موجٌ من فوق الموج موجٌ ثان، ومن فوق الموج الثاني سحاب؛ فأعمالهم أشبه بظلمات بعضها فوق بعض(3)، ويبدو استدعاء الطناحي لهذا المعنى في التناص مع الآية الكريمة لبيان دور التلقي في تحصيل العلم، وأن العلم لا يأتي من الكتب فحسب، بل من مصاحبة العلماء والتلقي عنهم؛ فطالب العلم الذي يفتقد من يتلقى عنه كمن يضرب في بحر عميق شديد العمق والظلمة، وهو في هذه الحال من الجهل وقلة العلم وعدم الفهم يسلك طريقا شديدة الوعورة، يزيغ ببصره يمينا ويسارا، حيران على غير هدى، غير آمن لما حصَّل.

في سياق إبراز إحاطة رشاد عبد المطلب بالمخطوطات المفقود منها والناقص والنادر، يستحضر الطناحي القرآن الكريم في قوله:"وذلك أن الكتاب المخطوط إما أن يكون مفقودا، بمعنى أنه يتردد ذكره في المراجع، لكنه لا تعرف له نسخة في مكتبات العالم، وإما أن يكون ناقصا، بمعنى أنه يوجد منه قطعة أو جزء لا غير، وثالث أحواله أن يكون نادرا، لا توجد منه إلا نسخة واحدة، عرف ذلك كله، وأحصاه عددا"(4)، وهو تناص مع الآية الكريمة ﴿وَأَحْصَىٰ كُلَّ شَيْءٍ عَدَدًا﴾(5)، والتي جاءت في سياق إبلاغ النبي – صلى الله عليه وسلم- بأن الله – عز وجل- يعلم أن الرسل جميعا أبلغوا رسالاته إلى الناس، وعلم

---

[1] – سورة النور، آية: 40.

[2] – سورة النجم، آية: 17.

[3] – ينظر: الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط 1، 1420- 2000: 197/19.

[4] – الطناحي، المقالات: 87.

[5] – سورة الجن، آية: 28.

ما لديهم، وأحاط علمه بكل شيء(1)، ويُلحظ في هذا التناص أنه جاء بعبارة (وأحصاه عددا) بعد عبارة (عرف ذلك كله) التي كان من الممكن أن تغني عن العبارة اللاحقة؛ لتأكيد تلك المعرفة الشاملة بالمخطوط، فالمخطوط قد يكون مفقودا أو ناقصا أو نادرا، وقد كان الرجل على وعي بكل ذلك.

من التناص كذلك مع القرآن الكريم قول الطناحي:"وحين استوت لرشاد عبد المطلب هذه المعرفة الجامعة المحيطة خلال حياته المصابرة المثابرة، حسده الحاسدون بغيا وعدوا، وما نقموا منه إلا أنه حصَّل ما لم يحصِّله غيره، وفقه ما لم يفقهه سواه من هؤلاء الذين ينتسبون إلى التراث وجاهة أو منصبا، وحين كلَّت خطاهم وقعدت بهم هممهم عن اللحاق به سلقوه بألسنة حداد....، وقد صبر على ما كُذِّب، وأوذي، حتى أتاه أمر الله"(2)، ففي قوله (بغيا وعدوا) تناص مع قوله تعالى ﴿وَجَٰوَزۡنَا بِبَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ ٱلۡبَحۡرَ فَأَتۡبَعَهُمۡ فِرۡعَوۡنُ وَجُنُودُهُۥ بَغۡيًا وَعَدۡوًا﴾(3)، وقد أفاد التناص هنا مجاوزة الحد في حسده ممن لم يستطيعوا منافسته، كما ورد التناص أيضا في قوله: (وما نقموا منه إلا أنه حصَّل ما لم يحصِّله غيره) مع قوله تعالى: ﴿وَمَا تَنقِمُ مِنَّا إِلَّا أَنْ آمَنَّا بِآيَاتِ رَبِّنَا لَمَّا جَاءَتْنَا ۚ﴾(4)، وتناص مع قوله تعالى ﴿وَمَا نَقَمُوا إِلَّا أَنْ أَغْنَاهُمُ اللَّهُ وَرَسُولُهُ مِن فَضْلِهِ﴾(5)، وكذلك قوله تعالى ﴿وَمَا نَقَمُوا مِنْهُمْ إِلَّا أَن يُؤْمِنُوا بِاللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ﴾(6)، والتناص هنا معبر عن حصر دلالة الكلام في كره حساده له لما حصَّله من علم، بيد أن آيات القرآن الكريم تعبر عن قضية عامة هي قضية الإيمان، فالتناص هنا من باب تضييق الدلالة.

---

[1] – ينظر: الطبري: 23/ 674.

[2] – الطناحي، المقالات: 89.

[3] – سورة يونس، آية: 90

[4] – سورة الأعراف، آية: 126

[5] – سورة التوبة، آية: 74.

[6] – سورة البروج، آية: 8.

والتناص كذلك في قوله:(سلقوه بألسنة حداد) مع قوله تعالى:﴿ فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُم بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ أَشِحَّةً عَلَى الْخَيْرِ ﴾[1]، فالتناص معبر عن أن بسط اللسان قهرا وسبًّا وأذًى، كان مما لم يكن منه بُدٌّ بعد استنفاد الحيل جميعها من حسد، وضعف خطًى، وقعود همم، فهم أشبه بالمنافقين الذين إذا ذهب الخوف عنهم، عضُّوا المؤمنين بألسنتهم السليطة، وآذوهم بالكلام[2]، وكذلك هناك تناص في قوله:(وقد صبر على ما كُذِّب، وأوذي، حتى أتاه أمر الله) مع قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ كُذِّبَتْ رُسُلٌ مِّن قَبْلِكَ فَصَبَرُوا عَلَىٰ مَا كُذِّبُوا وَأُوذُوا حَتَّىٰ أَتَاهُمْ نَصْرُنَا ﴾[3]، وقد جاءت في سياق دعوة النبي– صلى الله عليه وسلم– إلى الصبر وعدم الحزن بعدما كذبه قومه، وجحدوا نبوته، وأنكروا آيات الله[4]، والتناص مع الآية الكريمة فيه بيان أن الرجل لم يثنه كذبهم وأذاهم وإساءاتهم وما لقي منهم من المكروه عن المضي فيما وهب نفسه له من تحصيل العلم ونفع الناس، حتى أتاه يقين الله.

ثانيا: التناص مع الشعر:

ورد التناص مع الشعر في الترجمة في موضعين اثنين فقط، وذلك في قول الطناحي عن رشاد عبد المطلب:"كان ملء السمع والبصر، وكانت حياته بهجة للقلب والعقل جميعا، وحين نعاه الناعي كادت النفس أن تفيض عليه"[5]، فقوله:(كادت النفس أن تفيض عليه) فيه تناص مباشر مع قول الشاعر[6]:

---

[1] – سورة الأحزاب، آية: 19.

[2] – ينظر: الطبري: 20/ 233.

[3] – سورة الأنعام، آية: 34.

[4] – ينظر: الطبري: 11/ 335.

[5] – الطناحي، المقالات: 83.

[6] – البيت من شواهد ابن عقيل في شرحه على ألفية ابن مالك، والبيت من كلمة لمحمد بن مناذر، أحد شعراء البصرة يرثي فيها رجلا اسمه عبد المجيد بن عبد الوهاب الثقفي، ينظر كلام المحقق: ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث – القاهرة، ط 20، 1980م: 330/1.

كادت النفسُ أن تفيضَ عليهِ إذْ غَدا حَشْوَ رَيْطةٍ وبُرودِ

هذا التناص قائم على استدعاء القول ذاته لتماثل السياقين في الإحساس بمرارة الفقد، وإبراز الحالة النفسية للكاتب، والمترتبة على فقد من وصفه بأنه كان ملء السمع والبصر، وحياته بهجة للقلب والعقل.

من التناص مع الشعر كذلك قول الكاتب:"أَحب الكتابَ وحرص عليه كأنه ولده رآه على يأس، وعرفه كما يعرف الناس آباءهم. وقد دفعه هذا الحب وذلك الحرص إلى أن يتلمَّسه مطبوعا في مطبعة درستْ وذهب رسمها، أو منشورا في مجلة نسي الناس اسمها..."[1]، فقوله (يتلمَّسه مطبوعا في مطبعة درست وذهب رسمها) فيه تناص غير مباشر مع قول امرئ القيس[2]:

وإنَّ شِفائي عَبرةٌ إن سفحتُها وهل عند رَسمٍ دارسٍ مِن مُعوَّلِ

حيث لا يجدي بكاء امرئ القيس عند ديار تقادم عهدها، وفارقها أهلها؛ فلا أحد يُعوَّل عليه، ويُفزع إليه في هذا الموضع، إن التناص مع بيت امرئ القيس جعلنا نشعر بمدى المثابرة والمعاناة التي يعانيها رشاد عبد المطلب في بحثه عن كتاب في مطبعة قديمة بالية غير واضحة المعالم أشبه ما تكون بديار امرئ القيس؛ حيث لا مجيب في الحالين، وما جعلنا نشعر بهذه المعاناة استخدام الفعل (يتلمَّس)، فهو كأعمى يتحسس مفقودًا في ركام.

– المطلب الثاني: التوظيف النصي للعلاقات النحوية:

العلاقة النحوية هي علاقة تركيبية بين طرفين، يحتل كل منهما وظيفة نحوية، يرتبط كل منهما بالآخر ارتباطا نحويا ومعنويا، وقد تمثلت هذه العلاقات في الترجمة على النحو الآتي:

---

[1] – الطناحي، المقالات: 85.

[2] – امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بالقاهرة، ط 5: 9.

أولا: العلاقة العطفية:

كان للعلاقة العطفية دور فاعل في إنتاج الدلالة وترابطها عند محمود الطناحي في ترجمته لرشاد عبد المطلب، سواء على مستوى المفردات أو على مستوى الجمل، وذلك من خلال تجاوز هذه العلاقة حدود الجملة الواحدة، أو من خلال تعدد المعطوفات، فإذا كان الخطاب عبارة عن وحدات متتالية، فإن هذه الوحدات في حاجة إلى روابط تصل بعضها ببعض[1]، وكان للواو النصيب الأكبر في تحقيق هذا الربط، تليها الفاء وثُم وأو، فيقول في سياق حديثه عن تتلمُذ رشاد عبد المطلب على كلٍّ من الشيخين محمد زاهد الكوثري، وأحمد محمد شاكر:"وقد رأيا فيه نبوغا صالحا، فقرَّباه منهما، وأحلَّاه من نفسيهما محلًّا كريما، وفي مجلسهما عرف أصول الكتب، ووقف على طرائق المصنفين، وألمَّ بمصطلحات الفنون، ثم تلقى عنهما علما كثيرا"[2]، فقد جاءت جملة (فقرباه منهما) معطوفة بالفاء على جملة (رأيا فيه نبوغا صالحا)، والفاء تفيد ترتيبا مع تعقيب بلا فاصل زمني[3]؛ حيث كان تقريب الشيخين للتلميذ بعد خُبرهما بنبوغه سريعا بلا بعد زمني، أما جملة (وأحلَّاه من نفسيهما محلا كريما)، فقد جاءت معطوفة بالواو على سابقتها (فقرباه منهما)؛ لاتساق الجملتين دلاليا بلا ترتيب أو تعقيب، والواو تفيد جمعا وتشريكا لفظا ومعنى دون لزوم ترتيب بين المتعاطفين[4]، وهو ما ينطبق على الجمل (وفي مجلسهما عرف أصول الكتب، ووقف على طرائق المصنفين، وألمَّ بمصطلحات الفنون)؛ حيث لا يُشترط فيها ترتيب ولا تعقيب، فيمكن أن تحل اللاحقة محل السابقة والعكس دون خلل في التركيب أو الدلالة، بيد أن كل جملة لاحقة أضافت بعدا

---

[1] – ينظر: خطابي، محمد، لسانيات النص. مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م: 23.

[2] – الطناحي، المقالات: 85.

[3] – ينظر: المرادي، أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق/ فخر الدين قباوة – محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، 1413هـ- 1992م: 61.

[4] – ينظر: السابق: 158.

دلاليا جديدا يُضم إلى الجملة السابقة، نتج عنه ترابط واتساق دلالي، أما العطف بـ(ثم) في قوله:(ثم تلقى عنهما علما كثيرا)، فهو ما يناسب المقام؛ فرحلة العلم طويلة، استغرقت عمر صاحبها كله، وحرف العطف (ثُمَّ) يفيد الإشراك في الحكم مع الترتيب بمهلة[1].

وعن حُب رشاد عبد المطلب للكتاب يقول محمود الطناحي:"أحبَّ الكتاب وحرص عليه كأنه ولده رآه على يأس، وعرفه كما يعرف الناس آباءهم. وقد دفعه هذا الحب وذلك الحرص إلى أن يتلمَّسه مطبوعا في مطبعة درست وذهب رسمها، أو منشورا في مجلة نسي الناس اسمها، أو مخطوطا في خزانة عامة أو خاصة خفي على الدارسين مكانها"[2]، لقد عملت الأداتان (الواو- أو) على ربط الجمل بعضها ببعض ربطا لفظيا، نتج عن هذا الربط اللفظي علاقة دلالية من خلال إضافة معنى في الجملة اللاحقة إلى الجملة السابقة، فالمقصود "من عطف الجملة على الجملة ربط إحدى الجملتين بالأخرى، والإيذان بحصول مضمونهما؛ لئلا يظن المخاطب أن المراد الجملة الثانية، وأن ذكر الأولى كالغلط، كما تقول في بدل الغلط:(جاءني زيدٌ عمرٌو)، و(مررت برجل ثوب)، فكأنّهم أرادوا إزالةَ هذا التوهّم بربط إحدى الجملتين بالأُخرى بحرف العطف"[3]، لقد جاءت الجملتان (وحرص عليه - وعرفه كما يعرف الناس آباءهم) معطوفتين على جملة (أحبَّ الكتاب) التي لو اقتصر عليها الكاتب لما تحققت الفائدة الدلالية المقصودة من الكلام، فكل جملة من الجملتين المعطوفتين أضافت بُعدا دلاليا جديدا في علاقته بالكتاب يُضم إلى حبه له وذلك من إظهار الحرص والمعرفة؛ ومن ثم يتحقق الربط في المحتوى النصي على المستويين اللفظي والمعنوي، كذلك قامت الأداة (أو) بعطف المفردات (منشورا- مخطوطا) على المفردة (مطبوعا)، وكذلك

---

[1] - ينظر: المرادي: 426.

[2] - الطناحي، المقالات: 85.

[3] - ابن يعيش، يعيش بن علي، شرح المفصل، تقديم الدكتور: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1422 هـ - 2001 م: 6/5.

المفردة (خاصة) على (عامة)، وكان رشاد عبد المطلب على وعي بكل ذلك، فقد استغرقت هذه المفردات المتعاطفة أحوال الكتاب جميعها، فهو إما مطبوع أو منشور أو مخطوط، وهو إما في خزانة عامة أو خاصة، وكل مفردة من هذه المفردات تستدعي المفردة التي تليها لاكتمال البناء الدلالي.

من التوظيف النصي للعطف بين المفردات كذلك قوله "ثم كان آية في إدراك العلائق بين الكتب والمؤلفين: تأثرًا أو نقدًا أو شرحًا أو اختصارًا أو تذييلًا"[1]، فقد عمل حرف العطف (أو) على امتداد التركيب بتعدد المعطوفات؛ فقد مثلت هذه المفردات تتابعا في بناء الدلالة؛ حيث إن العلاقة بينها ليست قائمة على التناقض أو الاختيار، بل قائمة على الإضافة؛ فكل مفردة تضيف إلى سابقتها دلالة جديدة؛ حيث جاءت تفصيلا لمجمل الكلام في قوله:(كان آية في إدراك العلائق بين الكتب والمؤلفين)، هذه العلاقات تتمثل في مدى التأثير والتأثر بين الكتب، وأيها نقد أو شرح أو اختصار أو تذييل للآخر، ولا تكفي مفردة واحدة للتعبير عن ذلك.

ثانيا: العلاقة الوصفية:

هي علاقة لغوية تربط بين عنصرين لغويين الأول منهما هو المنعوت، والثاني هو النعت، وتبدو فاعلية هذه العلاقة نصيا من خلال أمرين يمكن الاكتفاء بأحدهما، الأمر الأول أن تتجاوز تلك العلاقة حدود الجملة الواحدة إلى الجمل التي تليها، والأمر الثاني يكمن في تعدد النعوت لمنعوت واحد، ففي الحديث عن حياة رشاد عبد المطلب الغريبة- بعد ذكر مولده ووفاته- يقول محمود الطناحي:"وبين هذين التاريخين حياة غريبة موغلة في الغرابة، عجيبة مسرفة في العجب"[2]، فقد جاءت المفردة (حياة) منعوتة بأربعة

[1] - الطناحي، المقالات: 86.

[2] - السابق: 83.

نعوت، هي (غريبة- موغلة في الغرابة- عجيبة- مسرفة في العجب) والتي أضفت على المنعوت نوعا من التخصيص والتوضيح، وقد تجاوزت تلك العلاقة الوصفية حدود الجملة الواحدة؛ مما أدى إلى امتدادها على مستوى التركيب، وكذلك الأمر على مستوى الدلالة؛ فقد جاءت النعوت الثلاثة اللاحقة للتأكيد على النعت الأول لما تحويه حياة الرجل من تناقض بين ما حصَّله من شهادات علمية- حيث لم يحصل إلا على الشهادة الابتدائية- وما صنعه لنفسه من مكانة علمية، وهو ما يشير إليه الطناحي في قوله:"وما ظنك بامرئٍ لم ينل من الشهادات- فاتحة الأبواب ومانحة المناصب- إلا الشهادة الابتدائية، ثم هو مع ذلك باسطٌ سلطانَه على كل من كتب سطرا في التراث الإسلامي طيلة ثلاثين عاما، غيبة أو حضورا، يفزع إليه الدارسون، وترد عليه الفتاوى من كل مكان"[1].

ثالثا: العلاقة الحالية:

تبدو العلاقة وثيقة بين الحال وصاحبه؛ لما قد يتطلبه الكلام أحيانا من بيان هيئة يقوم الحال به؛ فيصبح ذكره ضرورة، وتكمن الفاعلية النصية لهذه العلاقة حين تتجاوز حدود الجملة الواحدة؛ فتطول المسافة بين العنصرين مع استمرار تلك العلاقة، أو تتعدد الحال وصاحبها واحد؛ مما يؤدي إلى ترابط الكلام ترابطا محكما، والكاتب يعمد إلى ذلك عمدا مراعاة لمقتضيات الكلام. ومن ذلك في الترجمة قول الطناحي:"فإذا ما أصاب من هذه المائدة الحافلة ما شاء الله له، خرج إلى أسواق الكتب المنتشرة في جنبات هذا الرحاب الكريم، يجمع نوادر الكتب، ثم يعرج على مطابع الحي، أمثال مطبعة الحلبي، ومطبعة الخشاب، يتسقط أخبار الجديد من المطبوعات..."[2]، فصاحب الحال هو الضمير الكائن في الفعل (أصاب) أو (خرج) أو (يعرج)، ثم جاء الكاتب بحالين (يجمع- يتسقط) كلٌّ منهما جملة فعلية فعلها مضارع دلالة

[1] - الطناحي، المقالات: 83.

[2] - السابق: 84.

على تجدد الحدث، وتبدو المسافة بين صاحب الحال والحالين ممتدة تجاوزت حدود الجملة؛ مما أتاح تماسكا على مستوى التركيب، ويبدو أن الكاتب أراد الوقوف طويلا أمام علاقة صاحبه بالكتاب من خلال تعدد الحال، والإتيان بالحالين بعد استيفاء أسلوب الشرط في العلاقة الأولى، وأسلوب العطف في العلاقة الثانية، وبخاصة أن كل الجمل التي جاءت بعد الضمير (صاحب الحال) لا تخلو من بيان هيئة.

ومما تبدو المسافة فيه طويلة بين صاحب الحال والحال، قول الطناحي:"وفيما عدا هاتين الرحلتين اللتين رافقته فيهما، سافر– رحمه الله– في بعثات المعهد إلى المملكة العربية السعودية والقدس وسوريا ولبنان والهند وإيران وإسبانيا والبرتغال، وفي داخل جمهورية مصر العربية جمع مخطوطات نادرة من مكتبات الإسكندرية وطنطا ودمياط وسوهاج. وهو في كل هذه الرحلات كان يلبي حاجة العلماء والدارسين لمعرفته بالكتب التي يُعنون بها"[1]؛ حيث صاحب الحال هو الضمير (الهاء) الكائن في الفعل (رافقته)، ثم جاء الكاتب بحالين كلٌّ منهما جملة فعلية فعلها ماض (سافر– جمع) تأكيدا للحدث، وتبدو العلاقة الحالية ممتدة من خلال تجاوزها حدود الجملة الواحدة، وتعدد الحال أيضا، وكذلك ارتباط كلا الحالين بعضهما ببعض؛ إذ كان من الممكن أن يَضم الحالين معا (سافر وجمع)، ويستقيم المعنى، لكنه أفرد كلا منهما تطويلا للكلام وامتدادا للمعنى؛ إذ لا تخلو الحال الأولى (سافَر) من الجمع، ولا تخلو الحال الثانية (جمع) من السفر.

[1] – الطناحي، المقالات: 87.

خاتمة البحث:

حاول هذا البحث أن يقدم وصفا تحليليا نصيا لترجمة محمود الطناحي لرشاد عبد المطلب، مستعينا بإجراءات علم لغة النص، وقد تبين من خلال هذا البحث ما يأتي:

- لم تكن ترجمة محمود الطناحي لرشاد عبد المطلب مجرد ذكر معلومات تتعلق بالمترجَم له فحسب، بل مثلت الترجمة عملا فنيا اعتنى الكاتب به على مستوى الأبنية والتراكيب.

- استعان الكاتب في بناء ترجمته لرشاد عبد المطلب بمجموعة من النصوص- سواء أكان ذلك بشكل مباشر أم غير مباشر- تمثلت بكثرة في القرآن الكريم، ثم الشعر العربي؛ مما يوحي بالبعد الثقافي للكاتب، وجعله أكثر قدرة على الإقناع، وتحقق القبول لدى القارئ.

- استثمر هذا البحث معطيات نحو الجملة في التحليل النصي، وقد تمثلت هذه المعطيات في العلاقة العطفية، والعلاقة الوصفية، والعلاقة الحالية.

- إن الوسائل اللغوية اللفظية لا تكفي وحدها لصنع الربط بين أجزاء الكلام، بل لا بد من وجود علاقات دلالية مصاحبة تعيد إنتاج الكلام دلاليا.

المصادر والمراجع:

- خطابي، محمد، لسانيات النص. مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2006م.

- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال بالمغرب، الطبعة الأولى، 1991م.

-روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة الدكتور تمام حسان، عالم الكتب بالقاهرة، الطبعة الثانية، 2007م.

- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط 1، 1420هـ- 2000م.

- الطناحي، محمود محمد، مقالات العلامة الدكتور محمود محمد الطناحي. صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب. دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، ط 3، 1436هـ- 2015م.

- ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث – القاهرة، الطبعة العشرون، 1980م.

- عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة. دراسة ومعجم، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، 1996م.

- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: محمود حسن، طبعة دار الفكر، 1414هـ- 1994م.

- محمد، عزة شبل، علم لغة النص. النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب بالقاهرة، الطبعة الثانية، 2009م.

- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الخامسة.

- المرادي، أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة - محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1413هـ-1992م.

- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1986م.

- موسى، أيمن محمود، في لسانيات النص، عالم الكتب بالقاهرة، الطبعة الأولى، 2014م.

- ابن يعيش، يعيش بن علي، شرح المفصل، تقديم الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1422 هـ - 2001 م.

خطاب الاستشراف في السرد الحديث: من النسق الأيديولوجي إلى النسق الثقافي

د. حامد أحمد محمد حامد الشيمي

أستاذ مساعد في قسم الدراسات الأدبية من جامعة القاهرة.

الملخص:

تنتمي الدراسة إلى الدراسات السوسيوأدبية؛ وهي بحث في "نص الاستشراف"من زاوية علاقة"الأبنية الفكرية" بـ"البنى السردية"، ثم ملاحظة تحركهما معا نحو التأثير في الخطاب عبر "الأنساق الثقافية"التي يمررها هذا النص. إننا –هنا– نتحرك من الخارج إلى الداخل ثم إلى الخارج ثانية تحركا جدليا ينطلق من "أنماط الوعي"إلى "التشكيل النصي" إلى "أنساق الخطاب".

نتوقف داخليا عند البنى التي أعانت بدايةً النسق الأول/الأيديولوجي على التشكل، وأسهمت نهايةً في تمرير النسق الأخير/الثقافي؛ ومنها: "الثنائيات الضدية"، وأضيفُ إليها "الثنائيات المتماثلة"بحسبان تقاطباتهما متوازيات للتصادمات الأيديولوجية أو التماثلات الفكرية التي أنتجها الراهن، واستثمرها النص لكتابة المستقبل، ثم بحسبانها بؤرا بنيوية صغرى ضمن الشبكة البنيوية. "العتبات"شفرات أيديولوجية. "المكان" تخطيه المادي إلى الرمزي والثقافي. "الأبطال/الفواعل": اطراد نمط البطل الإشكالي بمفهوم"لوكاتش"، والبطل المضاد بمفهوم"جريماس"، وتوارِي البطل بمفهومه الملحمي. كما نستعين بمبحث أخير "إجراءات النقد الثقافي"؛ لكشف الأنساق المستترة. وتشير هذه الإجراءات –جملة– إلى اتباع منهج"سوسيوبنائي".

أسئلة:

ما المرجعية الأيديولوجية للنص؟

هل نشأت كتابة المستقبل عن حاجة سوسيوثقافية، أو كانت وقوعا في منطقة التأثر بمتعاليات نصوصية غربية خاضت التجربة قبلا؛ بما يمثل نسقا أيديولوجيا معاكسا أو استعارة لنسق خارجي؟ هل ينبثق فعل الكتابة ابتداء عن أيديولوجيا أو عن ترف إثبات القدم في هذا الباب؟.

لماذا تهيمن الرؤى الكابوسية والديستوبية بثيماتها المتكررة ؛كالسادية، والهوس الجنسي، وكسر التابوه، وتمييع الهوية لحساب الآخر؟ وهل أسهم"الوعي القائم" في تشكيل"الوعي الممكن" بهذه المعطيات أو أننا بإزاء"وعي زائف"؟

كيف تسهم تداولية هذه الرؤى السوداوية في تمرير أنساق "الهيمنة، والاستسلام للآخر، والاستلاب، والتيه النفسي، وأزمات الهوية"؛ بما تؤسس من "**تشييء** الإنسان والقيمة، والمآلات الدونية، وانسداد أفق الحوار الحضاري بين العربي والآخر؟"

تتأسس الدراسة –إذن– على ثنائية "الأدب والمجتمع"، وتتحرك بين قطبيها ذهابا وإيابا، تنظر في "النسق" باعثا عبر الإيديولوجيا المحركة لفعل الكتابة، ثم في "النسق" أثرا عبر فعل النص ثقافيا.

المادة: "عطارد" لمحمد ربيع، "جامعة المشير" لانتصار عبد المنعم، "باب الخروج" لشكري فشير، "يوتوبيا" لخالد توفيق و"2084"لواسيني... ثم بعض النصوص المغامرة نحو المستقبل فضاء، وإن لم يشغلها –غالبا– سؤال المصير "كأوان القطاف" و"موسم صيد الغزلان".

الكلمات: نسق، أيديولوجيا، خطاب، ثنائيات، استشراف

Abstract:

The discourse of prediction in the modern narrative، from the ideological System to the cultural System

The study belongs to socio-literary studies، and it based on the Binary of "literature and society"، It studies the "prediction novel" through the formation of its ideologies، and through its impact on cultural discourse.

Across three topics، The study stops at the motives that formed the first / ideological pattern، Then it studies the most important “Binary

Opposition" through which this ideology was manifested، and classifies it into three axes: Ideology، place، and identity، Then the last topic discusses the impact of these internal structures on the cultural system by classifying it into two parts: the positive pattern، and the negative pattern. These procedures indicate، in general، to follow a "Socio-structural" approach.

The main questions:

What is the ideological reference for the text?

Does the text of the prediction express a sociocultural need، or is it merely influenced by other foreign texts?

Why do dystopian visions dominate with their recurring themes such as sadism، sexual obsession، breaking taboos، and obliterating identity?

How does the circulation of these dark visions contribute to the passing of negative patterns to society?

The main words: System، Ideology،Binary Opposition، Discourse، Prediction

مقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله وصحبه أجمعين، وبعد..

فتنتمي هذه الورقة البحثية إلى الدراسات السوسيوأدبية؛ وهي بحث في "نص الاستشراف" ممثلا في رواية "عطارد" لمحمد ربيع، من زاوية علاقة" الأبنية الفكرية" بـ"البنى السردية"، ثم ملاحظة تحركهما معا نحو التأثير في الخطاب عبر "الأنساق الثقافية" التي يمررها هذا النص.

نتوقف داخليا عند البنى التي أعانت بدايةً النسق الأول/الأيديولوجي على التشكل، وأسهمت نهايةً في تمرير النسق الأخير/الثقافي؛ وذلك بالنظر –أولا– في محركات تشكل النسق الأيديولوجي الباعث على كتابة المستقبل بهذه الرؤى الخاصة، ثم الاستعانة –ثانيا– باستراتيجية "الثنائيات الضدية" بحسبان تقاطباتها متوازيات لتحولات الأنساق المبنية عليها الرواية، ثم بحسبانها بؤرا بنيوية صغرى ضمن الشبكة البنيوية، ثم توظيف "إجراءات النقد الثقافي" لاحقا لكشف الأنساق المستترة.

تنطلق الدراسة من جملة تساؤلات لعل من بينها: هل نشأت كتابة المستقبل عن حاجة سوسيوثقافية، أو كانت وقوعا في منطقة التأثر بمتعاليات نصوصية غربية أو عربية خاضت التجربة قبلا؛ بما يمثل استعارة لنسق جاهز؟ هل ينبثق فعل الكتابة ابتداء عن أيديولوجيا أو عن ترف إثبات القدم في هذا الباب؟ لماذا تهيمن الرؤى الكابوسية والديستوبية بثيماتها المتكررة؟ وهل أسهم"الوعي القائم" في تشكيل"الوعي الممكن" بهذه المعطيات أو أننا بإزاء "وعي زائف"؟ كيف تسهم تداولية هذه الرؤى السوداوية في تمرير أنساق تقع على الذات كطمس القيم العليا، ونشر القبحي، أو تقع على القومية في علاقتها بالآخر؛ كالهيمنة، والاستلاب، وتمييع الهوية.

تتأسس الدراسة _إذن_ على ثنائية "الأدب والمجتمع"، وتتحرك بين قطبيها ذهابا وإيابا، تنظر في "النسق" باعثا عبر الإيديولوجيا المحركة فعل الكتابة، ثم في "النسق"أثرا عبر فعل النص ثقافيا.

تمهيد:

الثنائيات الضدية استراتيجية نصية

"عطارد" هي رواية تحولات مكان، وتجاوزات إيديولوجية، وتصادم أممي، مثلما أنها رواية استشراف، وقد اتخذت هندسة بنائية تنهض على توازيات دلالية ومثانٍ شكلية بيّنة؛ فهي تقع –أولا– بين فضاءين زمانيين2011و 2025، ما عدا فصلها الوسطي، الذي مثّل ارتدادة قصيرة إلى تاريخ قديم455هـ يؤكد به الكاتب موضوعة الرواية. وإذا كان احتشاد الرواية للحظتين زمنيتين مختلفتين يبدد كرونولوجية الزمن؛ فإنه سمح بالتنقل بين اللحظتين نقلات متوازية متكافئة –تقريبا– في مداها النصي وسهمها في إنتاج الدلالة والرؤية العامة. كما أن المكان فيها ينشطر قسمين: القاهرة الغربية والشرقية، ويتحمل فوقه وجودين بشريين: مصريًا؛ صاحب المكان، ومالطيًا؛ محتلًا، والموضوعة المكررة فيها؛ وهي القتل مبنية على إيديولوجيتين مثلتا تحولا في عقيدة البطل تجاهها: القتل لإحداث الفوضى، والقتل للإرسال إلى الجنة! بل يمكن عد القسمة الشكلية التي اتخذتها الرواية بين قطاعاتها ومساقاتها الدلالية أثرا من ذلك[1].

[1] يشغل التوازي Parallelism حيزا من الفكر الألسني وُيقدَّم نسقا من أنساق اللغة وأداة من أدوات الوقوف على هندسة البيت الشعري بما أن الشعر يبنى ابتداء على بنى صوتية وأدوات تطريزية متوازية، ويراه ياكوبسون صالحا لتحليل=

يغري هذه التوازي الذي يبدو استراتيجية بناء –هنا– باتخاذ الثنائيات الدلالية المتضادة Binary Opposition مدخلا للكشف عن تشابكات البنية وتقاطعاتها، ثم استثمار مخرجاتها في إظهار أبعاد النص الرؤيوية والنظر في أنساق خطابه[1].

وفي ظني أن فكرة الثنائيات من أهم ما التفتت إليه البنيوية في رحلة بحثها عن التشابكات التي تحكم بنية العالم، وتقع مردوداتها على بنية اللغة، وشبكة النص. ولربما كانت استراتيجية الثنائيات مؤهلة للارتباط بالألسنية ابتداء؛ من حيث تواطؤهما على فكرة الاختلاف Difference التي تحكم العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول بداية، وهو المبدأ (الاختلاف) نفسه الذي يتنامى في الفكر الألسني بطرح فكرة التزامنيSynchronic والتعاقبيDiachronic، والمحور التركيبيSyntagmatic والإحلاليParadigmatic لا سيما لدى رومان ياكوبسون[2].

ثم تترسخ فكرة الاختلاف في الاستراتيجية البنيوية بمختلف اتجاهاتها؛ خاصة في فكر شتراوس الذي اعتمد عليها في تفكيك البنى الأنثروبولوجية مرتئيا أن" هذه التناقضات الأساسية تختبئ وراء أشكال التعبير الثقافي للمجتمع، لا سيما في الأساطير"[3]، وعلاقة التضاد لديه إحدى علاقات ما أسماه بمنطق المجسداتLogic of the concrete الذي عنى به" نظم المفاهيم التي تمكن الناس من التفكير،

=أنماط من النثر الأدبي كذلك. للوقوف على قيمة التوازي من زاوية ألسنية يراجع: رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، توبقال للنشر، ط1، 1988م، ص 104، وما بعدها.

[1]وفي تقريب مفهوم الثنائية يقول المعجم الفلسفي: "الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين. والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها. د.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، 1982م، ج1، باب الثاء، 379. وراجع أيضا مصطلح Analogue oppositions خلال دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر: شاكر عبد الحميد، ط. أكاديمية الفنون، 2002، ص19.

[2]للوقوف على احتفاء الفكر الألسني لا سيما لدى جاكوبسون بمحور الثنائيات ضدية وغير ضدية يمكن الرجوع إلى: فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1993م، ص34.

[3] Edward Quinn, Dictionary of Literary and Thematic Terms, second edition, Facts On File, p53.

وتنظيم صور العالم في أذهانهم"[1]. وإذا كانت الضدية صالحة ضمن مدخل شتراوس البنيوي الأنثروبولوجي؛ فقد كانت صالحة –كذلك– لمدخل جريماس المبني على المربع السيميائي Semiotic square، الذي ينظر إلى حركة البنية الدلالية عبر علاقات التضاد والتناقض والتضمين[2].

والبنيوية حين تعتمد استراتيجية الثنائية الضدية؛ فإنها تتواءم وسنن الكون التي تعد الثنائية، سواء تعارضت أقطابها أم تكاملت؟ هي هيكلها البنائي مذ كان ذكر وأنثى، وضعف وقوة، وموت وحياة.. أي إن البنيوية لم تخترع هذا النظام اختراعا؛ فهو نظام حياتي وسنن كوني؛ ولأنه كذلك؛ فقد التفتت إلى وجوده نظرات تسبق البنيوية: عربية وغير عربية، لغوية وفلسفية، وإن كان البنيويون ومن أعقبهم من التفكيكيين– على اختلاف في التوجه والغاية– هم أبرز من أَوْلاها اهتماما ورآها نظاما كاملا لا أجزاء جمالية أو حلى لفظية تختزل في التضاد أو الطباق. وإن لم نعدم في فكر بعض المتقدمين شمولية الرؤية أيضا؛ وهذا الجاحظ في "الحيوان" وتحت باب أقسام الكائنات يقسم العالم إلى" ثلاثة أنحاء: متفق، ومختلف، ومتضاد؛ وكلها في جملة القول جماد ونام. وكان حقيقة القول في الأجسام من هذه القسمة، أن يقال: نام وغير نام"[3]، ثم راح ينظر إلى الموجودات من منظور هذه الثنائية: نام وغير نام[4].

وفي تتبع هذه الآلية داخل جهود الأوائل، ووقوعها في الفكر البلاغي تحت" التضاد والتكافؤ والطباق والمقابلة والتطبيق" ابتعاد عن غاية الدراسة، وقد كشفت عن كثير منها "سمر الديوب" خلال مستهل دراستها "الثنائيات الضدية في الشعر العربي القديم". وربما كان الأَولى الإشارة –هنا– إلى أن توظيف الثنائية الضدية للكشف عن استراتيجية بنية الرواية هو توظيف يعتضد بالفكر البنيوي في ملاحظته التشابكات البنيوية المشكِّلة للبنية الكبرى، وهو في الوقت نفسه يبتعد عن فكر ما بعد البنيوية خاصة التفكيكيين في

---

[1] د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، ط3، 2003، ص 102

[2] انظر في ذلك على سبيل المثال: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي "نظرية قريماس"، الدار العربي للكتاب، تونس، 1991، ص93.

[3] الجاحظ، الحيوان، بتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون، ج1، ط2، 1965م، ص26.

[4] سبقت الدكتورة سمر الديوب إلى الاستشهاد بنص الجاحظ السابق خلال دراستها "الثنائيات الضدية في الشعر القديم"، وإن لم يكن في الدلالة ذاتها. انظر: سمر الديوب، الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009م، ص6.

نظرتهم الخاصة لقضية التعالق بين الضدين؛ كالحضور والغياب، والظاهر والمضمر، والدال والمدلول، وبنائهم عليها أفكارا تخدم فلسفتهم الخاصة في التقويض؛ كإساءة القراءة، وإرجاء المعنى.

وتبقى –ههنا– إشارة أخيرة إلى جدوى الاستعانة بهذه الآلية، وإجرائها على الرواية محل الدراسة؛ وزيادة على ما سبق تقريره من أن فكرة التضاد نفسها؛ مما تستعين بها البنى النصية بعامة وأن الرواية نفسها أغرت باتخاذها مدخلا لمقاربة بنيتها؛ فإنه لا يخفى ما في هذه الآلية من ميزات أُجملها في مقدرتها على التشقيق والاختزال في الآن نفسه: فبها يمكن للناقد تشقيق العمل بتوزيعه على أهم الأقطاب المفصلية في سيرورته البنائية، بغرض الكشف عن توازيات المكونات داخل الشبكات الدلالية، وهو بهذا يتمكن– عبر جمعها تحت أنساق أو مخرجات– من اختزال هذه المكونات –لاحقا– إلى بنية كبرى حاكمة للعمل، ثم إنها تمكن من الدوران حول الثنائية من غير منظور؛ للكشف عن التقاءاتها وتعارضاتها على أكثر من محور؛ وهي بهذا تُغني الدلالة، زيادة على أنها لا تعزل النص عن محيطه الخارجي؛ إذ هي ابتداء سنة حياة قبل أن تُتخذ آلية لمقاربة الأدب والفكر والثقافة.

كما أنها مرنة لا تقف عند حد التضاد الكامل Opposition بين القطبين، بل تتسع لدلالات التناقض Contradiction كذلك، ولا تشتط في ضرورة أن يكون المتضادان متنافرين، بل تسمح لقطبيها بالتكامل في الدلالة الكبرى رغم ما يبدو بينهما من ظاهر التعارض، وهذا أمر مفهوم –بداهة– من سياق التضاد عموما؛ إذ لا يقف التعارض دون وقوع التكامل بين القطبين؛ كتكامل الذكر والأنثى والليل والنهار ونحو ذلك. وهي –كذلك– لا تشترط حضور القطبين معا في النص؛ إذ يكثر أن يتمتع أحد القطبين بميزة الغيابAbsence، لكنه الغياب اللفظي الذي لا يحول دون الحضور Presenceالمنطقي أو" الوجود الافتراضي؛ فعلى سبيل المثال يمكن أن يقال: إن مصطلح الموت" يعني غياب الحياة"[1]. ومعنى هذا أنها –منظورا إليها من زاوية التلقي– بابٌ كبير من أبواب الانفتاح على آفاق التوقع، أو "تنشيط الذهن" إذا استعرنا تعبير القدماء عن أهم جماليات التضاد. ثم إنها تملك بذلك أثرا بالغا في المتلقي حين يعمق كل من القطبين مدلول الآخر، ويوسع من دائرته الدلالية، وهو المعبَّر عنه بأن "الضد يظهر حسنه بالضد" في المدونة البلاغية العربية، أو أن" فكرة ما لا تكون واضحة إلا إذا استطعنا

[1] برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام، معجم مصـــطلحات الســـيميوطيقا، تر: عابد خازندار، المركز القومي للترجمة، 2008م، ص29.

أن نضعها داخل نظام المتضادات" بتعبير الناقد الحديث[1]، ومن مجموع هذه الدوائر الدلالية ستتشكل البنية نهاية، وهو ما يدفع بالتضاد شوطا بعيدا عن مجرد الدور الجمالي الجزئي.

استراتيجية الخطاب:

إذا كانت "الثنائيات الضدية" قد اتُّخذت إجراء لكشف استراتيجية الرواية الجمالية؛ فإن مخرجاتها ستشي بأنساق رؤيوية تفضي -بنا- إلى ضرورة مغادرة الجمالي إلى الثقافي، وساعتئذ ينهض مصطلح **"خطاب"** مستعينا بأهم البؤر الدلالية التي صقلتها الثنائيات؛ ليكشف عن الأنساق التي ربما سرت تحتها، واستعانت بها.

وإذا كان مصطلح الثنائيات يتمتع بشيء من الثبات؛ فإن مصطلح الخطاب Discourse لعموميته لم يحظ بهذا؛ فهو مستخدم تارة بمعنى الجملة، وتارة بمعنى النص، وتارة ثالثة بمعنى ما هو خارج عن النص؛ ذلك أنه يبدأ -باختصار واختزال- رحلته في الفكر النقدي الحديث مع لسانيات "هاريس وبنفينست ودايك"، وينتقل إلى السرديات عبر "تودوروف وجينيت" وغيرهما؛ فيقع ثاني اثنين: النص، والخطاب أو ثالث ثلاثة: النص، والقصة، والخطاب. ثم تستعين به من بعدُ حركات ما بعد الحداثة ضمن جهازها النقدي، ولديها يبلغ ما لم يبلغه في حقليه الأولين من الاتساع حين وُظف كاشفا عن الرسائل المتخفية لا تحت النص فحسب، بل تحت سياقات مجتمعية تمثل الثقافة والأدب أهم تجلياتها، نعني بذلك أبعاد الخطاب في فهم نقاد أدب ما بعد الاستعمار: "إدوارد سعيد، وهومي بابا، وجياتري سبيفاك" في قراءتهم الأنساق المضمرة والتنديد بالخطابات المرسلة لا سيما تجاه مناطق العالم الثالث. أو حين يستعين به "ميشيل فوكو" على تفكيك حفريات المعرفة والسلطة والذات في مشروعه الفلسفي، ثم "دريدا" من بعد في فلسفة الاختلاف والتأجيل والتفكيك. ثم حين وُظف في الدراسات الثقافية؛ ليعبر عن النسق المضمَر في جهاز "الغذامي" متأثرا بأفكار "سعيد وفوكو" وغيرهما من نقاد الدرس الثقافي[2].

---

[1] جون كوين، اللغة العليا، تر: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000، ص184

[2] يراجع في فكر ميشيل فوكو كتابه: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1987، ص 108، وراجع أيضا: د. الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م. وفي فكر إدوارد سعيد يراجع كتاباه: الاستشراق، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006م، والثقافة=

ودون تتبع هذه الرحلة، ومراقبة تحولات المصطلح فيها اتساعا وضيقا حسب المساحة التي يشغلها مع مصطلح "النص"[1] يمكننا الاستعانة بالخطاب على أنه مصطلح مقابل للنص؛ إذ يصدق النص على ما هو داخلي لغويا وبنيويا وجماليا في حين يهتم الخطاب بما هو خارجي. وهي مقابلة أراها تتكامل في خدمتها النص؛ خاصة تلك النصوص التي تتبنى قضايا تشغل المجتمع فكرا وثقافة، ويُتنبأ لها بحيز تداولي كبير؛ كالنص محل الدراسة.

النسق:

ستردد المقاربة –هنا– لفظ "النسق System" في شقي الدراسة: الجمالي والثقافي، وهي في شقها الأول تعود بالمصطلح إلى ظلاله اللغوية؛ إذ هو علم على "ما كان على نظام واحد في كل شيء، أو هو جملة من العناصر يعتمد بعضها على بعض بحيث تكون كلا منظما"[2]؛ واستخلاصا من هذا سيكون" النسق الأيديولوجي" مرادا به العقيدة المطردة التي تبناها بطل الرواية، وشكلت له نظاما ذهنيا انغرس في وجدانه، وترجم عنه بأفعاله المادية ترجمة لا يحيد عنها.

غير أن المصطلح في شق المقاربة الآخر موصوفا "بالثقافي" سيراد به ما طوره إليه أصحاب النقد الثقافي؛ لا سيما الغذامي في مشروعه الثقافي؛ ويراد به ثمة "كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة

=والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، ط4، 2014م؛ وهما حلقتان تكمل إحداهما الأخرى. وفي جهاز الغذامي الاصطلاحي راجع كتابه: النقد الثقافي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2010، الفصل الثاني كاملا.

[1] يراجع في تتبع مصطلحي "خطاب ونص": د. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، الفصل الأول، وله أيضا: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، الفصل الأول. وكذا لدى شارودو ومنغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008، ص 180. و د. مختار الفجاري، مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية، بحث بمجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، ع 3، 1453هـ

[2] راجع: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية ط1، 2004م، مادة نسق، ص 919، ومجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، مطابع الأميرية، 1983م، ص 200، ومراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007م، ص 645.

بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة"[1]، وبهذا الطرح يدخل المصطلح إلى مقاربتنا –هنا– مع تحفظ على فكرة خصه بالقبحي وحده، والمصادرة على إمكان وجود أنساق إيجابية مضمرة. إنني أريد بالنسق –هنا– ما يرسخه النص في الوعي الثقافي الجمعي أو الفردي بطريق غير مباشرة عبر رسائله البارزة المؤثرة، وهو بهذا ليس وقفا على القبحي فقط. وهو التعديل الذي أجرته دراسات ثقافية عربية على مشروع الغذامي مَثَّلها غالبا "عبد القادر الرباعي وسعيد علوش ومحمد عابد الجابري ويوسف عليمات" وغيرهم[2].

***

المحور الأول

جدل الاجتماعي والنصي: محركات النسق

يراد لهذا المبحث أن يكون حديثا في جدل الخارجي والنصي، والنص الاستشرافي خاصة، فقد كثر توجه الرواية نحو المستقبل مفتشة في مسائل وجودية تخص الذات والقومية والمصير، نحو: يوتوبيا، وباب الخروج، وجامعة المشير، وعطارد، واعترافات أسكرام، واستخدام الحياة، 2084، وظل التفاحة وغيرها. كما لوحظ أن رؤاها تميل –كثيرا– صوب الكابوسية، والإعتام، ومحاولات التفنن في تخيل المصير الديستوبي المنتظر. وخلال هذه الوقفة أنظر في جملة من المكونات المجتمعية التي قد تكون شكلت بواعث أو موجهات نحو ما بدا نسقا كتابيا بعينه.

تحولات العامل السياسي:

مدار حديثي –هنا– في التحولات التي ربما كان منها خلخلة لأيديولوجيات ما، وتصعيد لخطابات أيديولوجية أخرى. وربما كان أول تحول وأهمه في المشهد السياسي هو التحول من الانسداد إلى الانفتاح؛ إنه أهم تحولات اللحظة الزمنية التي عاشتها نصوص العقد الثاني من الألفية الجديدة؛ وأعني به ما هيأته ثورات الربيع العربي من حيث فهم الفرد حقيقة دوره وطنيا وسياسيا والحيز الذي من الممكن أن يشغله في

---

[1] د. الغذامي، د. عبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، 2004م، ص29.

[2] انظر على سبيل المثال: د. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص 12

التغيير بدءا من تسطير رأيه عبر وسائل التواصل الشبكية إلى تظاهرات الشارع؛ وهذا وصف محايث لمفردات اللحظة لا حكمٌ عليها بالقيمة. إن هذا التحول يشير إلى صعود خطاب جديد؛ خطاب أصاب متنفسا بعد طول انسداد؛ وقد عنى ذلك أن ثمة أيديولوجيا جديدة بدأت في التشكل، وفرض نفسها وخطرها، وهي الأيديولوجية الثورية.

ولا يعنينا ملاحقة هذا المعنى سياسيا واجتماعيا إلا بالقدر الذي يؤثر في المحيط الثقافي والإبداعي على وجه الإجمال لضيق سياقنا –هنا– عن الإلمام بتفصيلاته. لقد سعت كتابات معدودة قبيل مرحلة "الربيع العربي" في الانعتاق من إسار القيود، عبرت عنها رؤى منفلته كمحاولات "خالد توفيق وعلاء الأسواني" وغيرهما، لكن هذه لم تتخط حيز الإرهاصات التي ربما بشرت بأن الزمان زمان تثوير مرتقب، ولم يتعمق المجرى إلا بعد أن فُتحت المسارات بإغراء في أعقاب يناير 2011، وكان الفراغ السياسي والانفلات الذي عُبر عنه إعلاميا "بالانفلات الأمني"؛ وحقيقة الأمر أنه كان انفلاتا في كل شيء، وبكل حمولات الكلمة السلبية والإيجابية؛ وقد كان من أكثر هذه المسارات إغراء الانفلات نحو الخوض في تخيل المسارات السياسية مقدَّمة من الساسة والحقوقيين وأشباههما، بل من رجل الشارع نفسه، وفيما يخص الكتابة الروائية سنرى خوضا مبكرا في هذه المسارات السياسية واقعا من أعمال كـ"باب الخروج" لشكري فشير "وجامعة المشير" لانتصار عبد المنعم وغيرهما، وقد عزز ذلك من اتجاه الكتابة لاحقا نحو هذا المسار تحديدا: كتابة المصير والمستقبل سياسيا وغير سياسي.

وإذا كان هذا التحول قد هيأ سياقا للقول والانفتاح كما لم يعشه الكتاب من قبل، فإنه التحول نفسه الذي هيأ سياقا للفوضى كما لم يعشها المجتمع من قبل كذلك. إنه يمثل تحولا من الاستقرار إلى الفوضى بمستوياتها المركبة البادئة من فوضى الشارع إلى فوضى القرار السياسي، وتخوفات من صعود خطاب إمبريالي من لون جديد بعد الفراغ السياسي المتكرر، إلى انهيارات كبرى في مناح اقتصادية، وتخوفات للرأسمالية والبرجوازية المصرية.. كل هذا سياق أصلّ لنسق الفوضى كما لم يعيشها من قبل هذا الجيل من الكتاب الذين نشؤوا وتشكلوا وفق نظام سياسي واحد لم يتغير –تقريبا– منذ ولدوا (الكاتب مواليد1978) أي أن سياق الفوضى هذا كان جديدا عليهم لا بمعناه فقط، بل بمستواه كذلك، ولهذا سنجد لاحقا ميلا لأدلجة هذا النسق؛ ليصير عقيدة لأدب الاستشراف غالبا، وإن لم يكن أيديولوجيا من تلقاء نفسه ابتداء.

سيتأكد دور العامل السياسي حين ننظر إليه من منظور آخر يرصد تحوله من الجمود السياسي إلى الإيقاع المتلاحق؛ بتغيير الوزارات والتشكيلات السياسية تغييرا متلاحقا، وكثرة التظاهرات الفئوية والإضرابات المتلاحقة المتكررة، وذلك أمر منطقي مع لحظات الفراغ التي عاشتها البلاد في تلك الفترة، وهذا الإيقاع المتلاحق يقدر حق قدره إذا قارناه بمقابله من الثبات في عهود سياسية سابقة بمستوى يصل حد الجمود بمستوييه: جمود على مستوى التغييرات الوزارية والنيابية والمحلية، وجمود في الشارع نفسه الذي بدا غير عابئ لفكرة الجمود في مستواها الأول ابتداء، ولا ينتظر تغيرا في أي من مسارات حياته السياسية. سيشكل هذا الإيقاع المتسارع –إذن– شيئا جديدا كل الجدة بالنسبة إلى هذا الجيل الذي عاش عمره كله أو أكثره في ظل ذلك الجمود السابق، ومن هنا يمكن تقييم فكرة التسارع بالقدر نفسه الذي رأيناه للتحول السياسي نحو الانفتاح ونحو الفوضى. ولنا أن ننظر في نصي"جامعة المشير وباب الخروج"على سبيل التمثيل؛ لندرك حجم هذه الظاهرة وأثرها؛ خاصة في النص الأخير الذي جاء ترجمانا عن هذه الفوضى سريعة الإيقاع إلى حد لا يمكن لمتلق الإلمام به وبتفصيلاته المتلاحقة خلال الرواية.

وإذا كنا –خلال السطور السابقة– قد حاولنا رصد أهم التحولات الواقعة تحت العامل السياسي بحسبانها أدت أثرها في تحريك الكتابة صوب أيديولوجيا ما؛ فإن العامل السياسي يكتسب أهميته لا من حيث تحولاته فحسب بل من اعتبار محايث؛ فهو من تلقاء نفسه محرك قوي للكتابة؛ لارتباط الأدب بالسياسة ارتباطا جليا إلى الحد الذي يذهب فيه بعضهم إلى أن فصل الأدب عن السياسة هو عزل للأدب عن جماهيره ومحو لفعاليته[1].

وستهرول الرواية في إثر هذه التحولات إلى تقطير العالم، وصنع عالمها من الرموز لمجاوزة تفاصيل الواقع بحرفيته وملئه بتفاصيل سياسية تتفق وأيديولوجيتها الخاصة؛ إذ "العلاقة بين الوعي الجماعي وبين الأعمال الأدبية...لا تكمن في شكل تطابق تام في المحتوى، ولكنها تتجلى في نوع من الانسجام على مستوى أعلى"[2]، غير أنها وهي المسكونة بهذه التغيرات المجتمعية الكبرى، المندفعة بالتوق إلى الانعتاق قد تفلح في الوصول إلى هذا، وقد تسقط فريسة مبالغاتها.

[1] راجع: أحمد محمد عطية، البطل الثوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977، ص9.

[2] د. صالح سليمان عبد العظيم، سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998ص73.

وإذا كان تغير العامل السياسي أو اهتزازه قد منح الفرصة للانفلات بالكتابة بعد جمود كان قد تسبب في انسداد عانت الكتابة أزماته، فإنها حين تجد الفرصة ستقدم صورتها العبثية عن الفوضى الحالّة بالمكان والناس، وتشطح في التعبير عن إدبار الحضارة المحلية والقومية أو العرقية تعبيرا محموما مدفوعا بحس الانفتاح وكبت الانغلاق معا. وستلح الرواية على هذا حتى يصير نسقا تؤمن به حتى إن أكثر الكتابات المهتمة بسياق الاستشراف لن تقدم رؤيتها إلا مغموسة بالعبثية والفوضوية والدماء والأشلاء، وحروب الإبادة، واختفاء القوميات ونحو هذا، وستقدم لهذه الثيمات فواعل "Les actants" تتحرك بها، وتتخذها عقيدة تنافح عنها. فربما –لهذا– كان ما نراه نحن ديستوبيًّا معتما يحظى لدى أصحاب هذه الأنساق الأيديولوجية القاسية بالإيجابية والقبول إذا نحن احتشدنا بهذه الدواعي المجتمعية السابقة، وانعطافاتها القاسية أو إذا نحن أدركنا أن كل متكلم يرى" أدلوجته الخاصة عقيدة تعبر عن الوفاء(...)، ويرى في أدلوجات الخصوم أقنعة تتستر وراءها نوايا خفية(...)حقيرة لئيمة[1]".

حرية النسق:

يعيش نص الاستشراف الحرية بحجمها الكبير المرن من زاوية ارتباطه بالواقع، ومن منظور الالتزام إلا من أيديولوجيا كاتبها؛ إذ تمرق لحظته الزمنية – لوقوعها مستقبلا– من أهم التابوهات الراهنة، وما على الكاتب إن هو خط مصائر مستقبلية كابوسية أو حالمة مصطدما بأيديولوجيات جمعية أو متماشيا معها. ولا ريب أن هذه الحرية إغراء كبير نحو النظر في المستقبل، ومغامرة ترسيم تخومه.

يرتبط –كذلك– بما أطلقت عليه –هنا– حرية النسق محاولة الكتاب إدانة الراهن عبر لحظة الاستشراف، فقد كفلت هذه اللحظة للكاتب سياقا جيدا؛ للتملص من سلطوية الراهن الذي يعيشه؛ وكأن الاستشراف هو التقنع الجديد، الذي يسير في اتجاه معاكس لتقنع كان ينطلق نحو الماضي؛ ليعيد تدوير رموزه، ويؤثث –من خلاله– إدانته لأيديولوجيات وتابوهات راهنة. ستبدو موضوعة الاستشراف وكأنها تهيئ أمام الكتاب سبيلا للإدانة من منغصات راهنة. وقد يعني هذا أننا بإزاء نمط رومانسي مقنّع، ولربما بلور هذا سؤالا في كون الانطلاقة إلى المستقبل تشكل لونا من الهروبية المستترة؛ وهذا احتمال وارد لا نرفضه، بل ربما أكد ما ذهبنا إليه ابتداء من أن طبيعة النسق وما عليه من حرية تغري الكتاب بتأثيث عالمهم الخاص داخله.

---

[1] د. عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط8، 2012م، ص11.

لكن إذا كان نسق الاستشراف يغري بما عليه من ميزة التملص من سلطوية الراهن؛ فهل تسأل هذه المرونة نفسها عن اختيار نصوص الاستشراف مسارا بعينه لكتابة المستقبل؟ أعني تواطؤ أكثرها على المسار السوداوي المعتم؟ يبدو الأمر كذلك، ويبدو أن الرواية لم تهرول نحو المستقبل مروقا من أزمات الراهن وسلطوية أيديولوجيته السياسية والدينية والعرفية كي تتنسم آفاقا يوتوبية تقدمها على طبق من فضة للمتلقي؛ بل الأحرى والأقرب لما حدث أنها خلقت عالما مستقبليا تمارس فيه دورا انتقاميا ناقضا لسلطوية هذه الأيديولوجيات.

ولا ينبغي أن يفوتنا ما عليه الرواية من ميل إلى النقد والنقض في أصل نوعها وأكثر رؤاها؛ ومن ثم لا يُنتظر من نص هذه طبيعته أن يجمل الصورة في الوقت الذي تسمح له فيه بأن يتحدث بحرية مستغلا لحظات المستقبل؛ زيادة على أن من ينتظر من الرواية أن تتحلى بهذا الدور يتغافل عن ملابسات الراهن الذي تحياه الرواية ابتداء، ويتناسى إرثها التالد من الجمود والقمع والسلطوية، وأن مفردات "الوعي الممكن" تتغذى –غالبا– من معطيات "الوعي القائم".

تبدو الكتابة –هنا– متصالحة والسوداوي والفوضوي، وترفض التصالح مع رؤى تثويرية تراها متهالكة وبالية يمينية أو يسارية، ستقدم قناعاتها هي، لن تهادن صوت المجموع، وتهدهد جراحه، ولن تمالئ سلطة الدين والسياسة، بل ستدين الفريقين، وتتفرد برؤاها من بينهما، وتصنع "متكلمين يحملون خطابها الأيديولوجي"[1]. وهذا حديث لا يمكنه –ونحن في مطلع المقاربة– أن يقدم حكما بالقيمة على هذا التوجه منها، وأحسب أن دوران المقاربة حول الرؤية بالتفتيش عن أيديولوجيتها وأهم مساقاتها وأنساقها الخطابية يتكفل بتبيان ذلك.

النسق المستعار:

نحن من هذا بإزاء علاقة امتصاص تجلت بمستويين: مستوى التأثر بمسار إبداعي بعينه، روائي نصي أو سينمائي مشهدي. ثم مستوى التأثر بثيمات بعينها أو خطوط ومساقات سردية معينة.

ويبدو أن الكتابات الاستشرافية المبكرة "لأورويل وألدوس هكسلي وويلز" قد مارست دورها في أخذ الكتاب نحو كتابة المستقبل، ثم نحو كتباته ديستوبيا خاصة. وقد ظل هذا الأثر كامنا ممتدا حتى تجلى في

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 ص 101.

"السيد من حقل السبانخ لصبري موسى" في العقد الأخير من الألفية المنصرمة، ثم انداح كذلك في كتابات"نبيل فاروق وخالد توفيق" من بعد ليمارس لاحقا أثره المرتحل نحو كتاب من الشباب قدموا رؤاهم الخاصة عن المستقبل" كمحمد ربيع في عطارد وأحمد مراد في صيد الغزلان ومحمد إبراهيم قنديل في ظل التفاحة" وغيرهم.

وأعلى هذه المؤثرات النسقية فيما أرى أثر خالد توفيق، ثم أثر هوليوود. يعد المؤثر الأول فاعلا من زاويتين: الأولى وهي عامة ونرمي بها إلى أثر"خالد توفيق"الجلي في كثير من الشبان اليوم، ومؤلف "عطارد" من بينهم، لا يتجلى ذلك في تشكيل الرؤى فحسب، بل يمكن متابعته أيضا عبر مساقات وجماليات نصية بعينها. والثانية خاصة ونعني بها تأثيره في كتابات الاستشراف بروايته "يوتوبيا" التي لها الريادة لسبقها الزمني ونضج رؤيتها، وكثير من ثيماتها كالتشييء والسادية وانشطار المكان وديستوبيا الفوضى والجريمة والأشلاء الممزقة وغيرها من أمور اتسعت لها روايته المذكورة ستستشري ويكثر ذكرها على ألسنة الكتاب الشبان؛ وستأتي المقاربة النصية لعطارد على كثير من هذه الثيمات عبر ثنائياتها التي شكلت شبكتها البنيوية.

وأما ما أدعوه هنا بأثر هوليوود فيمكن احتسابه واقعا من زاويتين كذلك: الأولى وهي البعد السينمائي في تقديم الحدث؛ خاصة الحدث السادي والمازوخي والأيروسي والحدث الصاخب وفوضى المكان وهيمنة الآلة وما يجري هذا المجرى من ثيمات تتكرر في صناعة السينما خاصة في العقد الأخير تكرارا يؤكدها ويأخذ المتلقي نحو تداول خطابها وحدها. زيادة على أن كثيرا منها يؤدي على وتر الاستشراف نفسه كي يهيئ لنصه أجواء يمكن أن يتصور المتلقي وقوع مساقاتها الفيليمية فيها. وأما الزاوية الثانية فهي كامنة في تصدير خطاب الهيمنة الغربية مقابل تدويل صورة أعراق العالم الثالث بالضعة والبربرية، وتلك ثيمة غالبة كذلك أنفقت فيها هوليوود موادا فيلمية كثيرة موضحة الأجيال الجديدة للحروب والهيمنة عبر طفرات التقدم التكنولوجي لأجهزة مخابراتها تارة، وعبر افتقارها إلى من يمثلون فأر تجاربها الاستخباراتية أو التكنولوجية أو حتى البيولوجية والنووية الجديدة تارة أخرى، ومن يطالع نصوص الاستشراف التي قدمها العرب في العقدين المنصرمين سيجد هذه ثيمات جلية تقدمها تلك النصوص بل تبني عليها رؤيتها المعتمة لمصير أعراق العالم الثالث لا سيما العرب، ولنراجع في هذا الصدد يوتوبيا ودور جنود المارينز فيها، و2084 لواسيني الأعرج ودور التكتلات الفيدرالية فيها بين أميروبا وأستاسيا وأزاريا وتجاربها البيولوجية والنووية التي مارستها على آرابيا/العرب.

ولا يساق هذا الحديث لمجرد القران بين ظواهر تتكرر بين نسقين من الكتابة؛ بل تأتي أهمية هذا القران من حيث إن مثل هذه التجارب الإبداعية روائية أو فيلمية لا تتسلل بجمالياتها إلى الكاتب العربي فحسب؛ بل تمارس عليه دورها الثقافي فيتسلل إليه نسقها السلبي والقبحي، وربما وقع فريسة استلاب ناعم دون أن يدري وأسهم هو بإعادة إنتاج مثل هذه الخطابات التي يبدو فيها تفوق الغربي فطريا وتخلف العربي فطريا كذلك أمرا مسلما به؛ بما يحمل المتلقي نهاية على التسليم بها بما يجعله مساهما من تلقاء نفسه في قمع ذاته بالطرح الذي قدمه جرامشي[1]. وفي نهاية المقاربة مزيد بيان عن هذا.

***

مهما يكن من شيء فإننا نؤكد نهاية تفاوت هذه المعطيات في قوتها التأثيرية وتشكيلها بواعث تحرك الكتابة، كما نؤكد أيضا أنه لا يمكن قصر ظاهرة اعتناق فكرية أو أيديولوجيا ما على ما خاضت فيه السطور السابقة وحده، ذلك أن أمورا تتعلق بالفكر هي من أعقد النشاطات البشرية. وإنما حاولنا بما يسمح به المقام تبصر أهم المعالم على طريق تفسير وجود ظاهرة فحسب.

المحور الثاني

الدراسة النصية: تجليات النسق

١- تجاوزات الأيديولوجيا

لا تعيش "عطارد" لحظة تصادم لأيديولوجيات كبرى تالدة كماركسية وإسلام أو اشتراكية ورأسمالية أو يسار ويمين أو نحو هذا، كما أنها لم تهيئ تصارعا واقعا بين شخوص تتقاطع أيديولوجياتها وتتصادم؛ والأقرب لسياق "عطارد" أننا بإزاء تجاوزات لا تصادمات. والتجاوزات التي نعنيها هنا تجريها الرواية في ذهنية بطلها ثم يترجمها سلوكه حول مفاهيم وجودية كبرى: كالحياة والموت والدنيا والآخرة وحقيقة الجحيم والخير.

1/1 الصواب والخير:

رغم انتماء قطبي الثنائية إلى حقل دلالي متقارب في أصل اللغة فإنها ثنائية يتضاد قطباها سياقيا؛ إذ تغذيها ثنائية ضدية ثابتة هي "النسبي والمطلق"؛ وجلي أن "الخير" قيمة تتحلى بالثبات والإطلاق في مقابل

[1] هانز بيرتنز، النقد والنظرية ما بعد الكولونيالية، تر: عمرو زكريا، مراجعة: سيزا قاسم، فصول، ع87، 88، 2013- 2014، ص 223

"الصواب" الذي تعتوره نسبية المنظور واختلافه حسب الموقع والشخص الذي يأتيه؛ وكم من صواب فعلناه بما يملي علينا موقعنا الأسري أو الوظيفي أو الحياتي عامة لكن ربما ترتب عنه الخطأ والشر، ذلك أن ترتب الخير على فعل الصواب – مادام هذا الصواب نسبيا– أمر غير حتمي، ومن ثم ربما تعارض طريقاهما؛ لأن التعارض هنا تهيئه ابتداء ثنائية "المطلق والنسبي".

ويمكن الاطمئنان إلى هذين القطبين ثنائية كبرى جامعة لما تحتها من أنساق الأيديولوجيا التي تقرها الرواية، وتحتها نكون أمام الصواب الأول وهو اتخاذ القتل وإحداث الفوضى في صفوف الشعب استراتيجية طرد للمحتل/فرسان مالطا، ويقع ذلك في شطر الرواية الأول الذي يمثل مقاومة المحتل، ثم يكون الصواب الثاني وهو القتل المستهدِف إخراج الناس من الجحيم وإرسالهم إلى الجنة وذلك في شطر الرواية الآخر حيث البطل يمارس قناعاته الفردية. وإذا كان كلا الأمرين صوابا فهو صواب من منظور إيديولوجي نسبي خاص؛ وتلك نسبية هشة إذا ما قورنت بإطلاق قيمة"الخير".

ستقْدم الشخصية على إتيان هذا الصواب متصالحة مع ذاتها، ثم ستجاوز مرحلة التصالح هذه إلى مرحلة الدفاع عنه حين يغدو عقيدة تؤمن بها؛ أي إن الفعل "النسبي" القيمة هنا حين يؤدلج سيبدو مرتديا ثياب "المطلق" في ذهنية صاحبه.

يمكن القول إن ثنائية الصواب والخير من خلال النسبي والمطلق تستغرق شطري الرواية معا وتكشف عن قطاع كبير من رؤاها الأيديولوجية وإن اختلفت تجلياتها، وهي في شطر الرواية الأول تتجلى عبر نسق براجماتي نفعي على حين تتجلى خلال شطر الرواية الأخير عبر ثنائية أيديولوجية أخرى تحاول ترسيخ عقيدة خاصة حول معنيين أنطولوجيين كبيرين: الجحيم والجنة. وستتفرع الثنائية إلى ثنائيات صغرى تمثل محاورها الدلالية وتشكل في الوقت نفسه بؤرا بنيوية صغرى ضمن شبكة البنية العامة للنص، ومهما يكن من أمر هذه البؤر الصغرى فإن هذين القطبين يظلان "متوهجين" بطول الرواية بحيث يمكن القول إن أكثر الثنائيات تعمل من داخلهما أو تمد لهما بسبب:

1/1/1 النفعية

يمثل هذا النسق تجليا أيديولوجيا يعمل من داخل الثنائية الكبرى المشار إليها. ويمكن القول إنه يتحرك خلال مساقات شطر الرواية الأول الذي تبدو فيه الأيديولوجيا تخص طبقة اجتماعية لا عقيدة فردية

خاصة؛ والطبقة هنا هي طبقة رجال الشرطة التي بنت -بحسب خطاب الرواية- استراتيجيتها الخاصة للمقاومة في أعقاب احتلال عانته البلاد.

- إحلال الأمن×إحداث الفوضى

يشير قطبا الثنائية هنا إلى تحول في أيديولوجيا البطل مفردا: ضابط الشرطة عطارد والجماعة التي ينتمي إليها: جماعة ضباط المقاومة؛ وعلى حين يشير قطب الثنائية الأول إلى الدور الحقيقي المنوط بهذه الجماعة يشير القطب الثاني إلى تحولها إلى دور نقيض تماما له؛ وهو دور تتلبسه هذه المجموعة اعتقادا في صواب ما تقوم به تجاه المحتل؛ إن مجموعة المقاومة تبني استراتيجيتها على قتل أفراد الشعب المسالمين بهدف إقلاق المحتل وإثارة الرأي العام الداخلي لتجييش الناس ضده!:" المواطنون يدركون أننا أوغاد، أننا نقتلهم، لكنهم سيفضلوننا على المحتل في النهاية، لا لأننا وطنيون...بل فقط لأننا سنقتلهم طالما استمر الاحتلال، سيستنتجون تلقائيا أننا سنتركهم أحياء إذا رحل المحتل/سيندلع القتل في الشوارع، ستصبح الجريمة بلا عقوبة أعداد القتلى ستزيد في كل شارع(...) فقط قتل، من دون أسباب أو ضوابط...سنصل بالناس إلى أقصى حدود الفزع/كان لا بد من وجود ضحايا من المواطنين(...) في النهاية الاحتلال لا يزال قائما، ويبدو أن على المواطنين بذل المزيد من التضحيات، لم لا نصبح بلد الخمسة ملايين شهيد؟"[الرواية:63/67/66/65]؛ ولا شك أن هذا الدور يتنافى وما ينبغي أن يكون "وعيا" لهذه الطبقة وأيديولوجيا تؤمن بها. فوق أنه دور إن كان له أن يأتي بثمرة تبتغي الجماعة تحقيقها على أرض الواقع فإنه كان استراتيجية ذات آثار اجتماعية فادحة لأنه أسس للفوضى و"شرعن" للقتل وأدلجه بالمستوى الذي سيتأكد للمتلقي المتابع لحركة النسق الأيديولوجي في الشطر الثاني من الرواية.

ورغم أن الاستراتيجية هذه ستبدو للمتلقي عبثية واهية الأسباب فإنها مبنية على عقيدة لها أنصارها من قديم ممن يربطون الغاية والوسيلة بالطرح الميكافيللي، وهي حين تشمل الطبقة كاملة تنبئ عن تحول أيديولوجي خطير بين النقيضين: "إحلال الأمن، إحلال الفوضى"؛ لأنها في هذا الحالة لا تعبر عن انحراف أيديولوجي فردي؛ بل عن اعتناق جماعي.

ورغم أن هذه الأيديولوجيا تبدو مفتقدة المنطقية والمقبولية وتظهر غير مسوَّغة إلا عبر لحظة الاستشراف المتخيلة فإنها عند التحقيق مبنية على معطيات راهنة؛ ويمكن ملاحظة ذلك جليا من خلال نص الرواية نفسه؛ فحين يتناقش الضباط في استراتيجيتهم للمقاومة يرتد البطل إلى ذاته مستذكرا أمورا

وقعت:" هذا الكلام يثير ذكرى قديمة، هل نحن ننفذ خطة كنا ضحيتها منذ سنوات/يوم28 يناير سيظل علامة سوداء في ذاكرة الوزارة. لابد أن الجميع استرجعوا ما حدث، الخلاصة أننا تأكدنا أن الناس قنبلة في حالة انتظار دائم، قد تنفجر في وجهك في أي وقت، وأن الرصاص أفضل طريقة للتعامل معها وقت الانفجار"[الرواية:68-69] يشير بهذا إلى ما وقع من انفلات أمني سابق 2011 نتيجة انسحاب الشرطة وما ترتب على ذلك من آثار عكسية كان ضحيتها الشرطة التي ألحقت بها جرائم الشارع مباشرة، في حين تمكنت جماعات متطرفة مسلحة يمينية ويسارية من استغلال الموقف وقيامها بجرائم قتل وتخريب وُضعت كلها لاحقا على الشرطة.

وكأن الرواية بخوضها في لحظة المستقبل وكتابتها هذه الاستراتيجة الواهية إنما تقدم مساءلة وإدانة لهذه الأيديولوجيا في لحظتها الراهنة وتستجلي ما يقف وراءها مما لا يمكن بحال وصفه بالتهور والعشوائية لما بدا من أنه مرتب ومحسوب ومقصود قصدا خلال سني الثورة الأولى قبل أن يستتب كيان الدولة وتقوى أعصاب الأمن فيها من جديد. ويبقى أن ما قد يبدو مبالغة هنا وهناك أمر مطلوب لإحداث حالة من الإدانة الساخرة.

تبدأ الرواية إذن من وقائع القتل والدم والفوضى وهي مفردات الواقع المصري في سني الثورة الأولى، وكأن الرواية تستغل في كتابتها لحظة مستقبلية لحظة راهنة، وتبني وعيها الممكن على وعيها القائم، وتستعين لبلوغ ذلك باختيار شخصية ذات زخم إشكالي من حيث طبيعة عملها بقطاع الشرطة، ثم توترات وضعها الاجتماعي/الطبقي من لدن ثورة يناير، ثم هي تعضد ذلك بمكونات الشخصية ذاتها؛ فقد أُهلت شخصية عطارد لتناسب هذا الدور بما تحلت به من تفكير نفسي مؤرق بقضايا وجودية تخص الإنسان والمصير ونحو هذا. وكل هذا يجعل شخصية"عطارد" مؤهلة بحق لأن تكون"منتج أيديولوجيا"[1].

- السادية والتشييء

هذه ثنائية لا يتضاد قطباها، بل يتصاحبان؛ ومن ثم قد يصح تسميتها الثنائية المتماثلة أو المتصاحبة الأقطاب لا الضدية. والسادية هنا فيما أرى تجل قاس لفكرة النفعية بمستواها السلبي الذي مورس خلال

[1] يراجع في هذا الجزئية حديث ميخائيل باختين عن المتكلم في الرواية منتج أيديولوجيا خلال دراسته: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 101 وما بعدها (مرجع سابق).

الرواية. ولقد بدت الرواية تطبيقا عمليا لمقولات علماء النفس حول هذا الهوس النفسي المنحرف؛ إذ تتجلى السادية هنا مرتبطة أولا بهوس القتل الذي يصاحبه التلذذ بالقتل حدثا، ثم بالهوس الجنسي المرتبط بالعنف، وكذلك بالتعذيب الواقع على الأفراد، ثم على الحيوان، بل على الجماد كذلك[1].

والسادية ممارسة في الأغلب الأعم من ضباط الشرطة أو من سيمثلون السلطة كطبقة ثم من البطل القناص فردا، ثم من بعض الأفراد تجاه بعض، ويصاحبها تشييء واقع على أفراد الشعب نفسه المقدَّم كبش فداء؛ إذ تتجاوز السادية بحدث القتل حدود ثنائية القاتل والمقتول إلى أن تؤسس نمطا تشييئيا واقعا على الإنسان عبر ثيمات التلذذ بتقطيع أوصاله أو بأسلوب قنصه مع ما يتصاحب مع ذلك كثيرا من عبث بأعضائه الجنسية وربط سادي بين شهوة القتل والتقطيع وعنفوان الجنس، ثم عبر احتسابه في النهاية رقما يضاف إلى حصيلة الأرقام التي يحاول أصحاب استراتيجية القتل بلوغها؛ ومن هنا كان الربط بين هاتين الظاهرتين: السادية المشيرة إلى تلذذ بالتعذيب، والتشييء المشير إلى تنكر لإنسانية الإنسان ومعاملته معاملة الأشياء أو ربما أقل[2].

والسادية نسق يتأصل في الرواية منذ مدخلها؛ إذ تسرد الرواية خلال المدخل حادثة قتل الأب عائلته:" قطع شفاههم وأنوفهم وآذانهم واقتلع أعينهم.. واستأصل ثديي زوجته.. وأضاف ما قطعه من بصل وثوم وطماطم إلى القدور"[الرواية:9]. ثم ينتهي المدخل لتقدم الرواية مسارها عبر الحديث عن تحول هذا الحدث العابر إلى أيديولوجيا متبعة.

ومن نماذج التلذذ بالقتل دون اختلاط بالجنسي:" صوبت على شاب كان يعبث في تليفونه بكلتا يديه، يلعب لعبة ما... يرتدي قميصا أبيض...أنسب الألوان لإظهار لون الدم الناتج عن الإصابة.. تجمع خمسة أشخاص حول الرجل.. اختبرت نفسي فأطلقت الرصاص عليهم، ثم أدرت الكرسي نحو هدف آخر، هذه المرة كانت امرأة في الخمسين تمشي وسط الناس دون أي تمييز، لكني كنت أريد قتلها ولم أعلم لماذا/مررت على أحد كناسي الشوارع... العصا الخشبية كانت رفيقة به كثيرا...اضطررت لضربه مرات

---

[1] يراجع: فرج عبد القادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، النهضة العربية، بيروت، ط1، د.ت، ص223.

[2] راجع سامي خشبة، مصطلحات فكرية، ط مكتبة الأسرة، 1997م، ص 159.

كثيرة حتى تسطحت جمجمته تماما/اضطررت لأخذ كيس بلاستيك من يد سيدة خمسينية...أفرغت محتوياته على الأرض... أحطت رأسها بالكيس محاولا خنقها، كان الوضع صعبا، وعلى الرغم من هدوئي ومطالبتي إياها بالهدوء إلا أنها لم تهدأ قط...لم أجد بديلا من وضع أصابعي في فمها ونزع فكها السفلي. نزع الفك ليس صعبا كما يبدو، القليل من الخلخلة يمينا ويسارا، ثم عدة جذبات إلى الأسفل، ثم خلخلة مرة أخرى أعنف من المرة الأولى"[الرواية: 135-136/267/268]

ستراعي الرواية ذكر التفاصيل السادية كي تشعر المتلقي بذلك الانحراف الهوسي وتجسد العبث بالإنسان، كما سنلاحظ اقترانها كثيرا بثيمة "الأشلاء الممزقة"؛ من مشاهد ذلك ما وقع بعد أن قتل البطل أحدهم قتلا ساديا حرص على ذكر تفاصيل الأشلاء التي عبث بها بسكينه، ثم تحول إلى امرأة كانت معه في الغرفة قبل مقتله ليتم سادية المشهد بالإتيان على تفاصيل جنسية حين أمرها بالفعل معه تحت التهديد ثم وضع المسدس فوق رأسها في أثناء الفعل:" كنت أضغط على رأسها بفوهة كاتم الصوت، كان المسدس في وضع عمودي على رأسها، وفكرت أني إذا أطلقت النار عليها فإن الرصاصة ستخترق رأسها وتسير في ظهرها محطمة عمودها الفقري بالكامل.. من الممكن أن تخترق الرصاصة طبقة الشعر الخفيفة ثم الجلد ثم سطح الجمجمة ثم المخ، ثم تصيب(..) المسترخي في فمها(...) وأمسكت ببنطال الرجل وساعدتني في ارتدائه. كل شيء كان حسنا في تلك اللحظة"[الرواية:82، 83]

ليس الجنس ههنا إلا شهوة سادية لإيقاع الضر بجسد المرأة جنسيا بعد أن استعر على إثر إلحاق القتل والتنكيل بجسد رجلها ابتداء؛ فالعلاقة الجنسية هنا ليست إيروسية شبقية وهي في أكثر سياقات الرواية مفرغة من معناها الشبقي مفتقرة إلى شرطها الجمالي؛ وإنما هي مسوقة برهانا على هدم هذا الإنسان البنيان والعبث بهذا الإنسان الكيان. وستحمل الرواية إلى المتلقي في نهاية المشهد مشاعر القائم بالفعل عبر عبارة تجسد هذا البعد المفارق: "كل شيء كان حسنا..".

ومنه مشهد الشنق بنهاية الرواية الواقع ممن يمثلون السلطة بعد رحيل المحتل:"جردها الجلاد من ملابسها الحمراء تماما.. ثم أخذ يشير إلى ثدييها وينظر إلى الناس.. كان ينبههم إلى حلمتها الغائبة. ثم أخذ مبضعا من الطاولة إلى جانبه، وقطع حلمتها الثانية ورمى بها إلى الناس... وقف كثيرون حولي ثابتين.. كانوا قد أنزلوا ما يرتدونه وأخذوا يستمنون...ثم قطع الجلاد دائرة الجلد حول ثدييها، وأخذ يعمق القطع حتى استأصلهما ورماهما إلى الناس. اختلطت رائحة المني بالغة القوة برائحة العرق"[الرواية:289/300]

والمشهد يؤكد فكرة السادية بالقدر نفسه الذي يؤكد فكرة الإنسان الشيء القابل للتقطيع والعبث الشبقي بأجزائه، وكل هذا يفترض أنه بعيد عن تنفيذ حكم بالإعدام من الأجهزة الرسمية المعنية! وتتم الرواية بهذا الحدث دموية المشهد وتكون آخر ما يطل على المتلقي نهاية مثلما أنها أول ما أطل عليه بداية، وكأن مشهدي البداية والنهاية يصنعان معا سياجا دمويا للرواية تتحرك فيه مساقاتها.

وتجلي الرواية صورة السادية أيضا بممارستها على الحيوان، وأجلى مشاهده مشهد قتل الخنازير الذي بدا إصرارا على تعميق النسق السادي، يبدأ المشهد بالبكاء على قتل هذه الخنازير، ثم يتطور منحرفا إلى سببها بصوت خفيض ثم تلذذ بسببها بألفاظ قذرة ورفع للصوت فتلذذ بمشهد الدماء المتناثرة، لينحرف التلذذ الدموي والسحق لعظامها إلى تلذذ شبقي يصل إلى حد أن يقذف أحدهم منيَّه في بنطاله وهو يطحن رأس خنزير بعد قتله[راجع الرواية:78]

لا شك أن نسق السادية هنا يصطحب معه **التشييء** نسقا واقعا على الأفراد الذين عوملوا معاملة الأشياء بتمزيقهم وإحصائهم أرقاما نهاية:"هل تعلمون كم مواطنا قتلنا...تجاوز الرقم الثلاثة ملايين مواطن وسيكون عليكم قتل المزيد"[الرواية:65]. على أن ثمة مساقا آخر يتجلى فيه نسق التشييء واقعا على الإنسان بعيدا عن السادية؛ وذلك حين يشير إلى "سلعية" هذا الإنسان/الجسد؛ تعمق فريدة بتحولها من الطب إلى الدعارة هذا النسق حين تتحدث عن الجسد وكيف أنه مجرد "شيء هش ضعيف"، وعليها أن تستغله في مسار آخر هو الجنس:"فريدة كانت تتعذب في المستشفى، ويتعذب معها زميلها وهما يعذبان من يأتونهم على شفا الموت، كلهم كانوا تروسا في آلة بالغة التعقيد.. آلة تعذيب أعظم كثيرا من الجسد البشري. ويبدو أن الترس الذي كانته فريدة لم يعد يدور جيدا فانتقل ليكون ترسا في الآلة نفسها لكن في مكان آخر. يدور هناك ليحقق أعلى كفاءة ممكنة، فالآلة لا يمكن أن تتوقف عن العمل"[الرواية:242]

ونحن من النقل السابق ابتداء أمام التعبير عن الدور الذي كانت تقوم به فريدة بالمستشفى بأنه تعذيب؛ ذلك أنها بتطبيبها الناس تسهم في إطالة أعمارهم في الجحيم، ثم نحن بإزاء التعبير عن الإنسان بأنه ترس، في تشييء واضح، ثم بإزاء الحديث عن استخدام الجسد بالدعارة بأنه لا يعدو أن يكون انتقالا للترس إلى مكان آخر من الآلة نفسها لأنها نقلة إلى الاستفادة المثلى للجسد حيث يقوم بدوره هناك بكفاءة.

كما أن ثمة نسقا تشييئيا آخر يظهر خلال بعض مسارات الرواية الأخرى لا سيما مسار الاستشراف التكنولوجي المشير إلى إمكان عبثها بالإنسان:"ربما ازدادت المتعة فبرمجنا الدرونات لضربنا واستثارتنا، ربما

سنبرمجها لتغتصبنا، لنتذوق الألم مجسدا في امتهان الفتحات بعنف. ربما استمتعنا بجلدات السياط تنهال علينا من ذراع آلي. ثم نستريح، ونستحم ونرتدي ملابسنا كرجال ونساء متحضرين/لا يزال الناس ينظرون إلى الغد بأمل. لذلك فالدرونات المغتصِبة هي الحل"[الرواية:53/52]

2/1/1 الجحيم والجنة

إذا كان النسق البرجماتي هو البؤرة البنيوية الأولى الكاشفة عن أكثر مساقات الرواية الأيديولوجية في شطرها الأول خاصة، فإنه يمكن احتساب هذه الثنائية هنا بؤرة بنيوية متمركزة وسط أكثر مساقات الرواية في شطرها الآخر؛ إن ثيمة الاغتيال التي تعد ثيمة الرواية الأولى تتحول هنا من وسيلة مارستها الطبقة غالبا بميكيافيلية واضحة إلى أيديولوجيا فردية تمارسها الشخصية عن قناعة عقدية. ويبدو أن المشهد بعبثيته وفوضويته التي أفاضت فيها الرواية قبلا قد شكّل للشخصية قناعات أيديولوجية بأن هذه الدنيا لا يمكن أن تكون هبة الله للإنسان بكل عبثيتها؛ ومن ثم تؤمن الشخصية بأن ما تعيشه البشرية الآن ليس إلا الجحيم، وأن الحياة الأولى انتهت ونحن نعاقب الآن في الجحيم، وأن ثمة طريقا واحدا متعينا للخروج وهو الموت. وحينئذ يتجه البطل لمنحه الآخرين إنقاذا لهم؛ وحين يطور البطل في قناعاته هذا الفهم فإن ذلك سيعني تحولا خطيرا في الأيديولوجيا نفسها تجاه هذه المفاهيم الكبرى.

إن اعتناق الرواية هذه الأيديولوجيا هو اغتيال لأيديولوجيا سابقة؛ تفرض الرواية رؤيتها بادئة بعملية التفريغ مستلحقة عملية الملء من جديد: تفريغ هذه المفاهيم الأنطولوجية الكبرى: الحياة، والجنة، والجحيم من مدلولاتها وتعبئتها بمدلولاتها الجديدة وفق رؤيتها، وذلك أمر متماش مع منطق أيديولوجي راسخ؛ فثابت أن من يفرض أيديولوجيته الجديدة يبدأ بهدم أيديولوجية قارة ابتداء، ومؤدى هذا أن ماهية القطبين:"الجحيم×الجنة" هنا ليست غيبية بل هي محسوسة مشاهدة فالجحيم هنا هي الحياة الدنيا، والجنة هي مجرد الخروج منها بغض النظر عن المسار بعد الخروج منها: "يظن الناس أن الجحيم مكان، لكنهم مخطئون، نحن في زمان طويل متصل، مضى منه الكثير ولم يتبق إلا القليل جدا"[الرواية:264] الجحيم إذن وفق هذا الأيديولوجيا زماني أكثر منه مكانيا، زماني لأنه يمثل هنا الحياة الدنيا بأزمنتها الممتدة أزلا؛ وبهذا الطرح الجديد تُبرز الرواية رؤيتها العبثية تجاه العالم: "ربما سنرى العالم مختلفا إذا تأكدنا أننا خالدون في الجحيم"[الرواية:99]

وتقويض مفهوم "الجحيم" وإعادة بنائه مرتبط به إعادة تدوير مدلولات معنى الجنة والحياة والبقاء والزوال بمفهوم المخالفة ضرورة:" ماذا فعلنا في الدنيا كي نعيش أياما زائفة متوهمة كهذه؟ أما كان من الأفضل أن تشوى جلودنا كما قيل لنا، أن نعلم أننا نعذب فنندم على ما قمنا به في الدنيا الفانية؟ لكنّ ما يحدث أكثر عبقرية من كل ما تخيلناه، هذا عقاب إلهي حقا(...) ألا يشعر كل هؤلاء أن لا ظلم ولا عدل ولا رحمة؟ ألم يدرك هؤلاء أن كل أمل زائف. وكل توقع لخير قادم كان خاطئا/"هل قامت القيامة وحوسبنا ثم وصلنا إلى هنا؟ هل القاهرة جحيمنا أم أن مصر هي الجحيم أم العالم كله جحيم؟/:"متم فحوسبتم فسقطتم هاهنا في الجحيم.. انتهت الدنيا منذ مدة.. ثم قامت القيامة وبعث الناس"[الرواية:249/ 193/234]

وحين تؤمن الشخصية بهذه الأيديولوجيا فإنها تكون قد خلقت لنفسها ثنائية من"**الحرية×القيد**" في الوقت نفسه؛ الحرية في إتيان الفعل والقيد المتمثل في العمل من داخل هذه الأيديولوجيا ومن داخلها فقط:"أنت اخترقت الستار وعلمت أننا في الجحيم. لكن عليك أن تعود لتقتل الناس. أنت لا تعلم بعد مقدار أهميتك، لا يستقيم هذا الجحيم دون وجودك/لا تتألم لما يصيب الناس فهو عدل، وأنت أداة الرحمة"[الرواية:263]، يتعين إذن وفق هذه الرؤية حل واحد للخلاص، وهذا ما نعنيه بالتقيد الآتي من داخل الحرية التي تظنها الأيديولوجيا متحققة في اختيارها؛ إنها العقيدة التي يعبر عنها بالإيمان، وهي التي على المرء أن يجددها حين يتذبذب فيها:" أنا مقبل على قتل جماعي بلا تفرقة بعد عدة أيام. لكن القديس.. هو من يفكر في هذه الأمور. هل فقدت إيماني؟/ كنت إلاها مصريا قديما بوجه مستعار لن يعرف الناس معالم وجهه الحقيقي.. كنت إلاها إغريقيا يسخر من العالم الذي خلقه فيقتل من يشاء ويترك من يشاء ويضاجع من يشاء وينجب من يشاء"[الرواية: 60/98]

- **الأمل×اليأس**

تبتعث الرواية هذه الثنائية في محاولة لتبرير النسق؛ فافتقاد الأمل يجب التحلي به؛ لأنه باعث على طلب الموت ومؤهِّل صاحبه لاستحقاق تغييبه بالموت. وسنلاحظ أن الرواية تعبر عن القطب الأول "الأمل "بفقده طواعية أو محاولة حمل الذات على فقده إذا ما ضبطت متلبسة به؛ ليحل القطب الآخر محله ويُهيأ المرء ساعتئذ فقط للخروج.

تتعزز هذه الثنائية في مساقات الرواية جميعا، بل تبدأ مع القارئ منذ المدخل؛ إذ يتجه قاتل أسرته إلى المشنقة" بشعر مصفف وملابس مهندمة" ويحار البطل فيما يميز هذا الرجل لكن حيرته تتبدد حين يدرك أنه يتحلى "بفقد الأمل"، وهذه السمة هي ما ينبغي أن يتحلى بها كل طالب للخروج من الجحيم. وهي الرسالة التي تأتينا كذلك من الماضي؛ إذ يسمح الكاتب بروايته أن تعود من لحظتي الاستشراف المستقبلية2025م والحاضرة2011م إلى العام 455هـ عبر فصل كامل يؤرخ للفكرة نفسها، يقول على لسان "صخر الخزرجي" بطل هذا الفصل وهو يوصي الناس بعد عودته من الموت حيا: "تجردوا من كل أمل.. واعلموا أن القاع وهم.. كل ما أملك الصبر، وكل ما أخشى الأمل"/"لكني في هذه اللحظة، ومع نفي صخر لوجود أي أمل، رأيت الوعيد الحق، وعلمت أننا نعذب"[الرواية:191/169]

إن مقابل "اليأس" هو الأمل والتفاؤل وهو الأمر المذموم حسب أيديولوجية البطل، والتحلي به ليس إلا للحمقى: "متفائل كما يجدر بأي أحمق.. هذا واحد جدير بالحياة في الجحيم حقا، إذا كنت أقتل من يعلمون ما نحن فيه كي يذهبوا للجنة، إذا كنت رحمة حقا ولست عذابا، إذا كنت مهما إلى هذه الدرجة فعلي أن أتركه ليحيا"[الرواية:274-275]

ستنبني دلالة لا يسيغها المتلقي ولا يجد لها حيثية قبول إلا حين يذكر نفسه بأن حدث الرواية هو حدث استشرافي قد يجيز وقوع مثل هذا؛ أعني انتقال الأيديولوجيا عينها لشخوص الرواية، فيعتنقونها، ومن ثم يطلبون الموت بأنفسهم أو يقْدمون عليه ويسعون إلى تعذيب أنفسهم أو تهشيم رؤوسهم من تلقاء أنفسهم في مشاهد واقعية وأخرى سحرية قد لا يؤلف بينها إلا دوران هذا وذاك في لحظة استشراف مستقبلية. في مشهد "هوليودي" موصوف باقتدار وقف الجميع يقتل بعضهم بعضا يضربون رؤوسهم ورؤوس الآخرين وكأننا بإزاء مشهد لقطيع من "الزومبي"، ثم تركز كاميرا المشهد على شخص بعينه يحاول قتل نفسه فلا يقوى: "كانت ذراعه اليمنى قد قطعت وتبقت أشلاؤها متدلية... يرفع الماسورة بضعف بالغ فوق رأسه، لكنه لم يقو على الاستمرار... رآني أخيرا، فرفع الماسورة بلهفة مرتجفة في وجهي، ولم ينطق بشيء...رأيته واضحا دون ظلال...ثم رفع عينيه المتورمتين إلي يرجوني... أتت أول ضربة أفقية قوية فأزالت جزءا من جمجمته، سقط جسده على الأرض وتابعت ضربه بعدما تأكدت أنه مات..تابعت الضرب حتى اختفت معالم جسده تماما"[الرواية:236] إن انتقال الأيديولوجيا نفسها إلى الآخرين ربما أشار فنيا إلى

أنها تجاوزت كونها حمولة فردية إلى المجموع نفسه بما يؤكد مشروعيتها بعد أن كانت محل جدل بسيرها عكس المألوف.

ويتأكد هذا الانتقال ويصبح طلب الموت عقيدة جماعية عبر مساقات أخرى للرواية: "وقف الكثيرون يبكون وينوحون حزانى.. كانوا يطالبونني بمتابعة إطلاق النار/سمعتهم يهتفون: أين ذهبت؟ عد واضرب/توافد الناس على الكورنيش...ينتظرون من يطلق النار عليهم"[الرواية:233/ 140/ 108]

٢- تحولات المكان

"عطارد" هي رواية واصفة إلى حد بعيد؛ وهي تنفلت من الحدث المتوتر صاحب الصراع الخارجي لعدم وجود ما يمثل "المعارضLa opposant"بتسمية جريماس في نموذجه العاملي، وتكتفي ببسط الأيديولوجيا الخاصة عبر تدفق حر مبني على الوصف الخارجي أو المنولوج الداخلي، ولهذا تكتسب الرقاع الوصفية الواقعة على المكان دورها الفاعل لا بمستوى الإحاطة بتحولات المكان فقط عبر جغرافيا القاهرة، ولكن بمستوى تعويض مساحة التوتر الحدثي الغائبة نتيجة هيمنة إيديولوجيا متفردة في الرواية، ثم إشراك المتلقي أو إقحامه في خضم الفعل السردي عبر المكان/وسط القاهرة الذي يعرفه كل متلق تمام المعرفة ويتطابق مع مكان الرواية المتخيل تمام المطابقة، فعبر إلف المكان يمد السرد جسوره إلى المتلقي ويستدرجه نحو أيديولوجيا البطل. ومن ثم تشغل فقرات الوصف نسيجا مميزا وقويا في جسد الرواية.

مفردات المكان:

القاهرة: العاصمة بكل حمولات هذه اللفظة؛ بالمستوى السياسي والاجتماعي والثقافي كذلك، ثم السلطوي والثوري. ستقدم طبوغرافيا القاهرة بتسليط الضوء الناقد عليها خليطا من أيقونات حضارية وأخرى عشوائية، خديوية ومصرية، كما أنها تتحمل عبر حمولات لفظها المعجمية بعدا رامزا، ويبقى مجال تقدير معمولها متسعا ليشمل تأويلاته: القاهرة للمحتل على معنى المفارقة، القاهرة للإنسان، وعلى كل ستتماشى دلالة اللفظ مع المساقات المتعددة المحدقة بالإنسانية خلال الرواية.

البرج: مركز العمليات الديستوبية: يحيل بلفظه المعجمي على الارتفاع، كما يحيل بلفظه الثقافي: برج القاهرة على حمولات حضارية ومكانة قومية. وكلتا الدلالتين ستتكشف عبر أنساق تحولات المكان.

مبنى تيرنج: نظير البرج في إشاريته إلى معاني العلو والهيمنة والعبث بقنص المارة، ويتحمل إشارية إلى عراقة المكان والتنوع القاهري من حيث طراز بنائه ومن بناه.

شارع شريف: فيه الإشارة إلى وسط القاهرة بمدلوله الثقافي والإداري؛ إذ تقع أكثر الوزارات بمنطقة الوسط غالبا، كما أن فيه إشارة مفارقة واقعة بين لفظه "شارع شريف" وإشاريته خلال الرواية إلى ممارسة الدعارة التي مثلت تحولا إنسانيا غدا في سياق الرواية حياتيا مستساغا.

جبل المقطم: مكان استغل في الرواية ليكون مسرحا لعمليات تؤكد أمر التحولات التي سيمر بها المكان؛ ففيه نصبت راجمات الصواريخ المالطية الموجهة صوب القاهرة الغربية في مشهد ربما استحضر مشهدا فرنسيا "نابليونيا" وقع تاريخيا من قبل، وفي ممراته وأنفاقه تقع مخازن "الكربون والحشيش".

المستشفى: مستجلبة في شطر الرواية الأول لتقدم دليلا على تشييء الإنسان؛ إذ هي مكان لحفظ أعداد من الجثامين ليس غير، ثم هي في شطر الرواية الآخر محكي عنها كمكان مارس خطأ تجاه الإنسان حين همت بعلاجه؛ وهو خطأ لاصطدامه بأيديولوجية الرواية التي تؤسس فكرة ضرورة الخروج من الحياة.

منصة التحرير: ليست مكانا للتعبير عن المجموع أو محاولة تقويم المسار، بل هي مكان لم يستحضر في الرواية إلا منصة للشنق وممارسة السادية بتشف من الإنسان.

ثنائيات المكان:

1/2 الديستوبي واليوتوبي: هيمنة النسق الديستوبي

- الانشطار:

أول ما يؤسس للنسق الديتسوبي عبر المكان هو تقديم القاهرة مجتمعا منقسما بين القاهرة الشرقية والقاهرة الغربية، وسبب الانقسام هو دخول المحتل وعسكرته في القسم الشرقي منها دون الغربي. يعني الانقسام هنا **انشطارا** للمكان ككل، وهو انشطار حسب خطاب الرواية لا يسمح بظهور مقاومة ناجزة بقدر ما يسهم في العبث بالمكان كمسرح متحمل لأفضية ديستوبية وفق منظور كابوسي. وإذا كان الانشطار تحولا يستغرق المكان العام فإن تفاصيل مكانية جزئية ستتوالى مؤكدة النسق نفسه ديستوبيا:

- القبحي×الجمالي: تفشي القبحي

ستفتقر تفاصيل المكان بداية وقبل تسلط الديستوبي عليها إلى الجمالي وتتصف بالقبحي: "حتى لو كان الواحد معماريا متسامحا مع الطرز الحديثة فسيرى قبحا تم التعود عليه بطول المعاشرة. مبنى ماسبيرو مثلا...رجل بمؤخرة ضخمة وردفين هائلين، يتربع على الأرض بينما ينتصب رأسه وصدره في الهواء نحيفين جدا، بوذا مستنير في حالة انتصاب، بوذا مشوه...مبنى وزارة الخارجية، رجل أوربي طويل القامة يرتدي عمامة شرقية، وخلفه كتل عديدة متشابكة من المباني الصغيرة لا يضمها طراز معماري أو نسق.. ومبنى المتحف المصري مجموعة من الكسالى الهرمين.. وركام مبنى فندق هيلتون النيل المهجور الذي تهدم مع بداية الاحتلال سائح أمريكي سكران سقط على الأرض.. جاء إلى القاهرة ليبحث عن الجمال في قطع الخراء المحيطة به...ولم يجد شيئا، ومع ذلك لا يعترف بأنها قطعة خراء، بل يلوم نفسه لأنه لم يجد الجوهرة المدفونة في الخراء، مبنى فندق هيلتون رمسيس عاهرة هائلة الحجم.. وتقاطع كوبري قصر النيل مع الكورنيش متاهة غير مفهومة، ونسخة أكثر تعقيدا من رفيقه تقاطع كوبري 6أكتوبر مع الكورنيش، ثم فندق سميراميس؛ رجل وزوجته وطفلهما، والرجل قد تبول تحت قدميه ولا يزال واقفا مكانه، لا يتحرك مبتعدا عن بقعة البول.. ومجمع التحرير يظهر جانبه الأيسر حاملا كل أسباب أمراض المصريين"[الرواية:20- 21]

يقدم البطل هذه الرؤية البصرية للمكان حيث هو في أعلى برج القاهرة، وهو منظور مكنه بحق من الرؤية الواصفة بكاميرا سينمائية مشرفة على المكان؛ والعلو هنا وإن كان ماديا فإنه لا يبرأ من مدلولاته المعنوية المشيرة إلى الهيمنة والتعالي ولهذا فإنه يزين مسألة تضاؤل المكان. ويمكن القول إن الرؤية تخرج هنا عن حدود ما هو مادي مرئي إلى ما هو مجرد رؤيوي، فافتقاد المكان نسقه الشكلي الجمالي لا يمكن تعريته هنا في سياق الرؤية الكلي عن افتقار كل ما في الرواية إلى منطقه العام، وبه ينال المكان من تلقاء نفسه وقبل تسلط الديستوبي عليه الوصف بأنه طارد، كما يتأكد به نسق الفوضى الذي يسهم المكان بالنصيب الأكبر في إحداثه. وجلي أن الكابوسي حين سيطر على الرؤية فتح المجال للقبحي أن يظهر ولذا ليس غريبا أن يأتي النسيج اللغوي نفسه ممزوجا بألفاظه التي اقتطعناها من بدايات الرواية، وسيغدو وجودها تكرارا أسلوبيا جليا في نسيج الرواية بعد.

وحين يغدو المكان طاردا غير حميمي فإنه يفقد إشاريته إلى مسألة الانتماء نفسها؛ خاصة بعد أن تتسلط عليه لاحقا الرؤية الديستوبية المبنية على فعل الاستشراف عبر ثيمات أخرى:

ترد ثيمة الهدم لتعمق هذه الأبعاد؛ إن تفاصيل مكانية كثيرة يصيبها التغيير السلبي مستقبلا ممثلا في الهدم والتخريب والفوضى:" قبة مبنى الجامعة العربية المتهدم، الركام المجيد، الأطلال الشامخة، كشف تهدمه أخيرا عن ميدان التحرير بالكامل، كان هو الحاجز بيننا وبينه. انهار بعد يوم واحد من انهيار مبنى فندق هيلتون النيل، لكن على العكس من مبنى الفندق الذي مال وسقط على جانبه دون أن يتحطم، انهار مبنى جامعة الدول العربية بالكامل، تاركا كومة عالية من الركام"[الرواية:21]

وما من شك أن فكرة انهيار المبنى/المكان هنا سريعا ما تتلبس بالإشارة إلى انهيار المكانة، ويفلح النص هنا في تعميق هذه الإشارة بقران مبنيين منهدمين في آن واحد: الأول هو مبنى جامعة الدول العربية والثاني هو فندق هيلتون، وحين يتمخض الأول للإشارة إلى العربي والقومية يمكن أن يشير الثاني للغربي، وسيلاحظ انفراد المبنى الأول بفعل انهيار كامل متحولا إلى كومة من التراب والركام الموصوف سخرية بـ"الركام المجيد والأطلال الشامخة".

كما سيلاحظ أنه مثل من منظور السرد حاجزا ماديا يحجب خلفه تفصيلة مكانية مهمة يتماشى ذكرها والسياق العام نفسه:"ميدان التحرير"، التي تشير في وجدان المتلقي إلى مكان المقاومة، وقد تتحمل هذه الإشارة المادية المكانية بعدا معنويا مهما: جامعة الدول العربية تحجب ميدان التحرير= السلطة تحجب المقاومة.

بعد "الوقوف المشهدي" على أهم تفاصيل جغرافيا القاهرة ستتبنى الرواية "أسلوب التجول" في المكان لاستهداف وصفه وإيقاف المتلقي على تفاصيل ديستوبية تخصه، موظفة نزول البطل من برج القاهرة وتجوله شرقا حتى أطراف القاهرة. ومن أهم المشاهد التي تلم بها عدسة التجول فيما يخص العبث بقيمة المكان هدم تمثال إبراهيم باشا:" لا يزال تمثال إبراهيم باشا مشوها بعد سرقة رأسه مع بداية الاحتلال، بل بدا أن الجزء السفلي الباقي من التمثال يتضاءل يوما بعد يوم. يقولون إن الناس يسرقون منه قطعا كل ليلة، يصعد أحدهم على سلم حاملا منشارا ويقطع... فوق التمثال طفا بالون ضخم، وفي منتصف حبل البالون ربطت لوحة إعلانية... إعلان لبرنامج يذاع على التليفزيون"[الرواية:52، 53] ولعل العبث الواقع على المكان والمشكل هنا فضاء استشرافيا مبني على راهن ومفردات واقعية؛ فهو يذكرنا بالسرقات التي وقعت في المتحف المصري غداة الثورة. وتزيد الرواية المشهد إعتاما حين تحرص على إقامة مقابلة مرة بين ما يمثله التمثال تاريخيا وما يمثله الآن من مجرد كونه ساحة لإعلان عن برامج تلفزيونية.

بعد تهدم المكان/المكانة يتأكد النسق القبحي واقعا على المكان بمستوى التحول نحو الفوضى والعشوائية. يبدأ هذا من راهن الرواية2011 ويظل قائما ويتفاقم في لحظة الاستشراف2025 بحسب الرواية؛ ومن إشاراته: "النيل لم يجر إلا في الجحيم، أحمر وأسود وأزرق بألوان الدم والخراء والجثث...يظنون أنهم يبنون قواعد الصرح الهائل، لكن الحقيقة أن لا بلد ولا دولة ولا قانون ولا شيء حقيقي، كل هذا وهم يعيشه الجميع كي يستمر العذاب أنيقا بليغا.."[الرواية:248]، ورمزية النيل تستغرق المكان برمته؛ فوقوع التحولات عليه تكفي إشارة إلى تخيل المصير السوداوي الذي حل بالمكان، ولهذا تتخذ الرؤية هنا العموميات بمستواها المادي والمعنوي معا وتوقع عليها هذه التحولات التي تتم إعتام المشهد: "البلد، الدولة، الصرح، القانون". وتوغل الديستوبية في كابوسيتها حتى ليغدو انهيار مباني القاهرة كلها أملا منشودا مستقبلا:" هل أعيش لأراها تهدم؟"[الرواية:21]

ثمة مفردات مكانية أخرى تؤسس دلالة الضيق؛ وثيمة الضيق تتكرر في الرواية بادئة بمستويات تجليها المادي ثم تؤسس من خلاله دلالات الضيق النفسي، يستغرق الضيق بداية المكان كلا مسرحا نتيجة الانشطار ووجود المحتل، ثم يتسلط بعد على تفاصيل مكانية بعينها. وأجلى الإشارات المكانية إلى ثيمة الضيق ذلك الممر أسفل الكوبري يعْبر بين القاهرتين: الغربية والشرقية، ثم حجرات عمارة شارع شريف التي كانت علما على الدعارة، بل كذلك الشرفات الموجودة ببرج القاهرة يقنص منها الضابط بطل الرواية ورفاقه الناس في الشارع، وكذا الممرات والأنفاق التي حفرها "رجل الزبالة" أسفل كومات القمامة ليسكن فيها ويمارس عاداته القبحية. وأخيرا أنفاق جبل المقطم التي تحوي حجرات يتم فيها صنع الكربون بديل المخدرات تحت إشراف بعض من ضباط الشرطة.

وسترتبط ثيمة المكان الضيق كثيرا في الرواية بالانحرافات الأخلاقية:" بجنيه واحد تستطيع فعل ما تريد في أحد الخزائن الحديد الصامدة تحت الأنقاض.. تخيل أن ترقد في خزانة حديد ذات جدار سميك لكنها ضيقة للغاية والبنت(...) وجسدك العاري يحتك بالحديد الصدئ البارد.. ويزداد الاحتكاك مع زيادة الهيجان، ويتعرق جسدك وجسدها حتى تشم رائحة الصدأ المبلل به تحتكما، ثم تنهار مقاومة الفولاذ فجأة وتنضغط الخزانة تحت أطنان الخرسانة المتراكمة عليها أكثر من ثلاث سنوات، وتموت محطما وأنت في هذا الموقف القذر"[الرواية:118] إن الضيق المشعر ببغض المكان هنا يؤدي في الوقت عينه دلالة احتقار من بداخله من الإنسان لا احتقار الفعل نفسه فقط الذي يجري فيه، فارتضاء الإنسان البقاء داخل هذه العلب الصفيح الصدئة هو في نفسه امتهان

لإنسانيته، والامتهان والجنس والقذارة التي يعبر عنها النقل تسير في سياق تشييء هذا الإنسان وسلبه قيمته الإنسانية ليصبح شيئا ممتهنا يحتويه مثل هذه الضيق.

- تواري الجمالي وانسداد الأفق اليوتوبي:

إن القطب الغائب هنا هو الجمالي الذي تفتقده الشخصية في تناسق المكان ابتداء قبل أن تتسلط عليه غوائل التحول الديستوبي، ويغدو مكانا متهدما لا يعبر عنه بالبناء، بل بالركام المتكوم، أو يغدو فوضويا عبثيا، أو ضيقا لا يشير إلا إلى حمولات غير إنسانية. وسيشير تواري ما هو"جمالي/شامخ/منتظم/متسع"خلال الثيمات السابقة إلى تحول سوداوي ينتظر المكان/القاهرة في مستقبل تخطه الرواية، ولا يمكن بحال قصر هذا التحول على المكان فقط وإن كان أجلى ما تأثر به، فارتباط الإنسان بالمكان يجعلهما معا موضوعا لهذا التحول، زيادة على أنهما لا يدخلان تحت هيمنة التحول بذواتيهما فقط فهما مستغرَقان فيه بكل حمولاتهما من قيم معنوية وآثار مادية. وعلى ذلك تنسد كل آفاق من الممكن أن تمثل تحولا يوتوبيا منتظرا، وبتواري القطب الإيجابي من الثنائية يستشري القطب الآخر ويضرب أطنابه في كل أنساق المكان بما يمثله ومن يمثله.

2/2 الارتفاع والسفول:

هذه هي الثنائية الكبرى الثانية المناظرة للديستوبي واليوتوبي ضمن ثنائيات المكان، وربما يؤشر "الارتفاع" مسندا إلى المكان على بعد إيجابي أخيرا؛ غير أن الارتفاع هنا وإن وقع على المكان فإنه تفصيلة مكانية تستغل حافزا سرديا يسند إلى البطل دوره الذي ينهض به في الرواية، ولم يكن فعل البطل خلال الرواية سوى القنص في مرحلتيه: إحلال الفوضى، أو إرسال إلى الجنة. والمفردتان المكانيتان الموظفتان ضمن الثنائية؛ هما: "البرج ومبنى تيرنج بالعتبة"، ويمكن القول إن ارتفاعهما قد أسهم في وقوع أمرين: أولهما ظاهر وهو القنص الذي يدفعنا إلى بلورته في مسألة التحكم بالمصائر، وثانيهما خفي وهو واقع على المكان نفسه، ويمكن التعبير عنه باحتقار المكان:

إن ممارسة البطل القنص لا تشير إلى الاغتيال مجردا بل إلى التحكم في المصائر وخطها وفق أيديولوجية معينة آمنت بها طبقة معينة:" التفت خلفي فرأيت الصيد يسرح على الأسفلت ينتظرني/هناك نوافذ صغيرة تسمح لي باصطياد المارة في الشوارع"[الرواية: 135] ولفظة "الصيد والاصطياد" هنا لا تعبر عن ثنائية "الهيمنة العلوية والدونية السفلية "فحسب؛ بل هي مشربة بثنائية أخرى تتألف من"السادية "واقعة على البطل"والشيئية" واقعة

على الناس الذين غدوا فصيلا حيوانيا يصاد[1]. وتتكرر ثيمة الصيد واقعة على البشر في قوله في مفارقة صارخة: "كنت أذهب إلى سيناء من حين لآخر لأصطاد الغزلان، لم أكن أصوب على الغزلان... كنت أعتبر اصطياد الغزلان إهانة لمن اصطاد بشرا من قبل"[الرواية: 38]

وبعد هذا تبدأ عملية القنص العشوائي التي حرص السرد عبر ثلاث صفحات أن ينص عليها بذكر أسماء من قنصوا على سبيل التعبير عن الآلية والشيئية ليس غير.[راجع الرواية137-139]

وعلى ذلك فإن السفول هو ما تختزل فيه هذه الثنائية؛ لأن ارتفاع المكان هنا لم يقدم أمام المتلقي بعدا إيجابيا وإن قدم حافزا سرديا جيدا لحركية البطل؛ إن المتلقي مشغول بمن هم أسفل في الشوارع والطرقات والميادين يمضون كفئران تجارب في انتظار رصاصة تقنصهم. وبذلك تفشل تفصيلة المكان هنا أن تزيح شيئا مما أسسته الثنائية الأولى من إعتام الرؤية وكابوسية المصير.

والبعد السلبي الآخر الذي تمثله تفصيلة "الارتفاع" واقع على المكان هذه المرة؛ فتفصيلة الارتفاع التي نعم بها البطل لاستقراره هناك فوق أعلى نقاط القاهرة منحه شعورا بالهيمنة على ما تحته من المكان؛ ومن ثم ارتبط الأمر هنا -زيادة على تحكمه- بالمصائر باحتقار المكان، فما من شك أن الأماكن التي طافت عليها الرواية من عل موظفة عين البطل أو عدسة قناصته، التي ألمنا بشيء منها في نقل سابق- هذه الأماكن لا تفتقر إلى الجمالي في أصلها؛ لكن المسئول في المقام الأول عن تحقيرها بهذا الشكل ما عليه البطل من هيمنة عبر ارتفاعه هناك بأعلى البرج؛ إن الارتفاع هنا يتحمل بعده المعنوي المشرب بالتعالي بقدر ما يتحمل الانخفاض بعده المعنوي المشرب بمعاني الضآلة والسفول.

إنها إيجابية مفرغة من معناها إذن؛ فهي إن كانت على المستوى البنائي قد مكنت البطل من دوره الذي شاءه له الكاتب وبسطت الأيديولوجية التي يعتنقها، فإنها تؤدي عبر قطب الثنائية الآخر "السفول" دورا سالبا بغيضا، ومن هنا نؤثر تسميته "بالسفول" لا "الانخفاض"؛ إذ هو انخفاض في المادة/فيزيائية الفضاء لكنه سفول في القيمة.

---

[1] لاحظ الثيمة ذاتها والمشهد ذاته في يوتوبيا، أحمد خالد توفيق، دار الشروق، ط1، 2014 مشهد الصيد بمطلع الرواية.

كما أن ثيمة الارتفاع وإن قدمت جديدا بمغايرتها السائد حين نقلت مسرح العمل إلى الأعلى؛ فإن لها تأثيرا آخر بنائيا يكاد يكون سلبيا؛ نعني العزلة التي فرضت على البطل ورفاقه ثمة بالأعلى؛ وقد اجتمعت تلك العزلة مع الهيمنة التي أودت بتعادلية الشخوص بين القانص والمقنوص على تقليص فرص الرواية في تهيئة صراع مادي. وقد كان جيدا من الرواية بعد هذا أن هيأت مساحة للمنولوج يرسخ من خلاله البطل رؤيته وينشر محتواه الذهني تجاه المصير الذي تخطه الرواية للمنطقة؛ ويعوض من ثم غياب الصراع الخارجي.[راجع نماذج له: 104، 133، 263، 284]

3- ثنائيات الهوية

1/3 مصر×فرسان مالطا:

عطارد في واحد من مساقاتها هي رواية التقاء حضاري وإن كان لقاء مسلحا، وذلك رغم ما يبدو من أن وجود الآخر في البيئة العربية ليس إلا تكأة للحديث عن مستقبل كابوسي منتظر. والالتقاء الأممي هنا واقع بين مصر وتكتل فرسان مالطا؛ وتسكن هذه الثنائيةَ ثنائية أخرى هي العربي×الآخر.

- صراع سلبي ومآلات دونية

لا تباشر الرواية إظهار الأزمة الكامنة داخل مشكلة الاحتلال؛ فظاهر المشكلة هي وجود مغتصب للأرض أوقع البلاد في بلبلة لم تكن- حسب خطاب الرواية- ثمة استراتيجية لمواجهتها؛ غير أن الأزمة الكامنة حقا داخل هذه المشكلة هي في الحقيقة أزمة وعي بالذات الجمعية/الذات الكيان وتقدير ما يحيط بها، والشفرات التي تنبث خلال مساقات الحديث عن هذه الأزمة دالةً على هذا يمكن ردها إلى عدد من المراكز الدلالية كالمبالغة في تقدير الذات وقت السلم تارة، ثم سذاجة تناول أمثال القضايا الكبرى المتعلقة بالوطن تارة أخرى، ثم الاهتمام بقضايا فرعية على حساب قضايا كبرى تارة ثالثة.

- الدولة×اللادولة

تبدأ مشكلة الوعي بالذات حين نضع إعدادات الكيانين في مقابلة: سنكون ابتداء وفي حال السلم إزاء الكيان الكبير تمثله مصر مقابلا لكيان تمثله -كما قدمه الكاتب-مجموعة مرتزقة تحت اسم فرسان مالطا، وتلك مقابلة تنال مصر الوجه الإيجابي منها؛ لكن هذا الثنائية لا تلبث أن يتحرك قطباها حال الحرب والأزمة تحركا عكسيا فتنعكس هذه المصائر وتغدو مصر صاحبة الحظ السلبي من الثنائية في حين

يبرهن الطرف الآخر على مقدرة على إدارة الأزمة لصالحه. وإذا كانت حقيقة كون مصر كيانا لا يستهان به أمرا لا جدال فيه فإنه يبقى أن يتوفر الوعي المناسب المكافئ لبقاء هذا الكيان مستقرا، ثم اتخاذ القرارات المناسبة لحجم الأخطار الجسام المحدقة به؛ وافتقاد هذين الأمرين هو ما نعبر عنه بإشكالية الوعي بالذات وبمقدراتها؛ ومقابل ذلك يقدَّم فرسان مالطا ابتداء على أنهم مجموعة من المرتزقة لا وطن لهم ولا جنسية واحدة لهم: جمهورية فرسان مالطا دولة بلا نظام سياسي أو إداري"[الرواية:34]لكنه كان أقدر على فرض ذاته وأكفأ في إدارة الأمور باعتراف الرواية، حتى لتحدثنا الرواية عن سرعة احتلال جيشين فقط من جيوش هذا الكيان لمصر في ساعات قليلة وفرضها نظامها ودستورها الجديد وحلها جميع المجالس السياسية المصرية:" قيل عن هذا الاحتلال إنه كان أنجح عملية عسكرية في التاريخ، تم تدمير معدات الجيش المصري وقواعده بالكامل وأصبح الجنود والضباط بلا قيادات أو أسلحة أو أجهزة اتصال، فعاد أغلبيتهم إلى بيوتهم بلا أمل في المقاومة"[الرواية: 38]

وبُعد ما بين الكيانين إعدادا مقصود قصدا من الكاتب؛ إذ كلما تباعد الالتقاء بين طرفي الثنائية هيأ ذلك فرصة جيدة لتأسيس المفارقة الصارخة؛ وقد كان واردا أن يختار الكاتب كيانا غربيا كبير الشأن يسند إليه المهمة على نحو ما فعلت روايات استشراف أخرى[1]. وهذا التحرك العكسي بين قطبي الثنائية"الكيان×المرتزقة" سيؤدي إلى انعكاس ثنائية الدولة×اللادولة بين الكيانين لنصبح بإزاء الدولة اللادولة وهي مصر إذ هي كيان لكنه مفرغ من داخله، فوضوي غير متماسك، واللادولة الدولة وهو مجموعة هذه الفرسان التي تعتمد على التنظيم وتحترم اللحظة الحضارية التي يعيشها العالم من ضرورة الإعداد الجيد ونحو هذا.

- المقاومة الزائفة

ستتأكد أزمة الوعي بالذات عبر مساق آخر هو اتخاذ الموقف من المحتل، فقد جاء موقفا سلبيا لا يكافئ من جديد حجم الكيان كذلك؛ وكي تعبر الرواية عن التفاوت الفج بين الحجم والموقف تتخذ مرة أخرى أسلوب المفارقة الساخرة: "أعلن رئيس الوزراء أن مصر تلتزم الاتفاقات الدولية كافة.. وتتطلع إلى مستقبل ناجح سيبهر العالم في ظل التطورات الدولية الجديدة" وإذا كان وضع الاحتلال سيعبر عنه بـ"التطورات الدولية الجديدة" ويتم تداول ذلك صحفيا وإعلاميا لإقناع الرأي العام به فسوف يتشكل من

[1] ينظر على سبيل المثال: رواية 2084 لواسيني الأعرج، دار الآداب، بيروت، ط1، 2016.

ذلك سعي لاحقا إلى الخيانة ممثلة في إساغة العمل مع المحتل: "مسؤوليتنا تجاه الوطن الذي نحيا فيه، وعن رفع العبء عن جيشي فرسان مالطا اللذين يعانيان كثيرا كي يحافظا على الأمن الداخلي بينما مهمتهما الحقيقية هي الحفاظ على الحدود المصرية من الأعداء الخارجيين[الرواية:30-32]

ثم إن هذا الدور السلبي سيستغرق مصر شعبا ورأيا عاما كذلك "لم يقاوم المصريون المحتل هذه المرة/خلال تلك الفترة لم أقرأ كلمة(احتلال) في أي من الصحف/كان الأمر شديد الغموض، أعني تقبل المصريين للمحتل وانعدام مقاومتهم له/ربما شجعتهم حكومات العالم المختلفة للخلاص من جعجعة المصريين الفارغة والسذاجة التي تدار بها العلاقات الدولية طوال السنوات الماضية/كانوا يعلمون أننا لن نقاوم، وبالطبع يعلمون أنهم سيتمكنون من هزيمة الجيش المصري بالكامل. ما بقي بعد ذلك كان نزهة في أرض خصيبة يشغلها اللون الأخضر والناس"[الرواية: 34/33/31]

إن تخلي "المسئول" عن دوره هنا سيحصر رد الفعل في فئة ضباط شرطة متفرقين، وما سيأتونه من استراتيجية تسلق أسطح البنايات وإحلال الفوضى في الشارع وإن بدا فعلا يحفظ ماء الوجوه دالا على المقاومة فإنه يقدم الدليل ثانية على مشكلة الحلول الساذجة التي تبرهن على "قلة الحيلة"، لأنه يقدَّم بديلا عن حلول جذرية فاعلة كالتوجه مثلا نحو بناء الجيش أو إعادة تنظيم صفوفه واحتساب خسائره أو العمل من خلال الأرض غير المحتلة؛ خاصة أن المحتل قنع بالدلتا وأقسام من القاهرة فقط على ما أسمته الرواية القاهرة الشرقية، وإذن كان ثمة قطاع كبير متمثل في القاهرة الغربية والصعيد مترامي الأطراف ليستغل في إحداث مقاومة فاعلة. وقد بدا أن تلك استراتيجية تبنتها الرواية لتضع المسؤولين في مأزق يكشف عن حلولهم الساذجة غير المجدية؛ إن عدول الرواية إلى هذا الضرب من المقاومة وكأنها تواجه مجموعة من الخارجين عن القانون في الطرقات لا يبدو إلا سيرا في اتجاه تأكيد سذاجة الحلول المقترحة بما يؤكد انتهاءً مشكلةَ الذات عينها.

وخلال مساق ثالث سنجد من المسئولين اهتماما بالغا بتنظيم أمور أخرى حقها الرفض؛ وذلك بتقنينها ومنحها شرعية قانونية، كالدعارة وتعاطي المخدر/الكربون، وهو مساق موضوع مقابلا للمساقات السابقة مقابلة تفرض نفسها على المتلقي، وفق تحركات هذه المساقات جميعا أمامه.

غاية ذلك أن الرواية تؤكد الدور السلبي الذي يشغله الوطن في العلاقة مع المحتل، وهو حكم ينتقل كذلك إلى ثنائية العربي×الآخر بوصفها الثنائية الأم؛ إذ المسار نفسه بالانتظار إلى قوميات عربية أخرى

من حيث إن أزمة الذات العربية واحدة، تفضحها دوما تعالقاتها مع الآخر تعالقا يصل حد السلبية أو اتخاذ الحلول غير المناسبة أو الساذجة أحيانا. كما أن الرواية تدين هذه الكيانات وتعري زيف الذات حين تشير في المساق نفسه إلى معضلة احتياجها المتواصل لغيرها من كيانات كبرى لحل مشكلاتها في حين تعرف سلفا أنها –هذه الكيانات– طرف فيها؛ تؤكد الرواية ذلك بالتلميح –عبر الوعي القائم والوعي الممكن– إلى تكرار الأزمة بحذافيرها دوما دون وعي للدرس؛ يقول عن رئيس الأركان المصري ساعة وقوع الاحتلال:" كان الجيش يمحى من على الأرض حسب خطة دقيقة.. كل ما حوى محركا دمر في اليوم الأول وكان الرجل جالسا في مكتبه يحاول الاتصال بالأمريكان دون مجيب.. سيناريو 67 تكرر حرفيا في ذلك اليوم الكئيب"[الرواية: 40]

إن ناتج هذه الثنائيات السابقة ذو مؤشر خطير فهو دال على تهافت الكيان نفسه وتهافته عند أول اختبار عملي حقيقي، بما يؤكد وجود أزمة تخص الوعي بالذات القومية، ثم لا تلبث أن تتجاوز ذلك إلى أزمة واقعة على مستوى الأفراد تهاجم قضايا الانتماء والهوية.

- المد الإمبريالي:

عطارد ليست رواية نضال سياسي أو عسكري، لكنها تنكأ جراحا تخص القومية العربية عبر إشاراتها المتاخمة لمشكلة الاحتلال ذاتها بتبئيرها عبر السخرية والمفارقة من وضع الكيانين متقابلين، وسيثير هذا المساق مسألة الإمبريالية الغربية بالطرح الذي كان سائدا لها في القرنين الماضيين. ولعل الإيجابي من هذه الثنائية هي أن العربي ما زال يرى الآخر من منظور صورولوجي مستعمِرا بصورة أو بأخرى وأن ذاته لدى الآخر ما زالت من المنظور عينه كذلك قابلة للانتهاك بالاستعمار.

وتلك قضية تفجر مشكلة بقاء العالم العربي رهن المد الإمبريالي وصلاحية بقائه خاضعا لأن تمارس عليه، كما تفتح الباب أمام قضية الهيمنة الغربية التي مورست خلال الرواية ماديا عبر الاحتلال العسكري، وإن لم تركز خطابها على ممارستها معنويا عبر بسط النفوذ الغربي والتبعية والاستلاب وقمع العالم العربي لذاته لصالح التكتلات الكبرى الغربية.

تركيب

مخرجات الثنائيات ورصد البنية الكبرى

بالاستعانة بمخرجات الثنائيات السابقة التي تشكل بؤرا بنيوية واستثمار تقاطعاتها داخل الشبكة البنيوية للنص يمكن التعبير عن البنية الكبرى هنا بأنها بنية "وعي زائف"؛ إن الرواية تتحدث عن أزمة وعي تعيشها مساقاتها جميعا، تنطلق من الفردي والطبقي ثم ترتحل إلى الوعي الجمعي.

على مستوى الوعي الفردي تجلت أزمة الوعي الزائف بمستوى أيديولوجي؛ إن الاقتناع بالصواب النسبي بديلا للخير المطلق، ثم التلاعب بمفاهيم وجودية مطلقة بتفريغها ثم ملئها على ما تراه هذه الأيديولوجيا الخاصة يؤكد تشكل وعي زائف بهذه الأنساق الكبرى؛ ومن ثم يتشوش الدور الذي على الفرد أن يؤديه تجاه هذه الأنساق، ويقنع بحلوله الوهمية؛ ولذا لم تكن مخرجات هذا المستوى غير الفوضى والعبث وتقويض ما هو إنساني وإعلاء ما هو شيئي وقبحي.

وعلى مستوى الطبقي يتجسد الوعي الزائف من حيث ارتضت الطبقة العبث بمحيطها حلا لمشكلتها، بما يحول بينها وبين ممارستها فعاليتها المنوطة بها في مجتمعها. إن لحظة وعيها بالمجتمع تتشكل من مفردات الفوضى والتخريب والقتل والدماء والعبث، وهذه مفردات إن كانت موجودة واقعا فإنها تشكل لحظة استثناء عاشها ذلك المجتمع؛ ومن ثم يعد استثمارها في ابتناء أيديولوجيا تتحرك بها الطبقة وعيا زائفا بحقيقة هذا المجتمع وتشوشا في فهم الدور المنوط بالطبقة. أي إن الطبقة وقعت في أزمة الوعي المزيف بمستويين: وعيها بذاتها ودورها، ثم وعيها بمجتمعها الذي تشكلت أزماته من لحظات الاستثناء لا من أزمنة القاعدة.

كما أن إخفاق الذات "القومية والكيان" في علاقتها بالآخر حوارا أو تصارعا يجسد بمستوى آخر مشكلة زيف الوعي بالذات القومية؛ إذ يفضح هذا الزيفَ بتعريضه لمحك عملي بصدامه بقوى الآخر. بعد أن كانت الذات –بعيدا عن احتكاكات الواقع– ترتضي ما هي عليه ارتضاء إعجاب، وعبر الارتضاء في حال السلم والإخفاق في حال الحرب واللقاء تتكشف أزمة الوعي بالذات في حاليها: سلما وحربا.

إن وقوع الزيف والتشوش وارتضاء الحلول الزائفة والاقتناع بها على المستوى الداخلي والخارجي لن يلبث أن يقوم بتزييف الوعي لدى الذات الجمعية، إذ يتورط الوعي الجمعي لاحقا فيما تورط فيه وعي

الفرد والطبقة سواء في ارتضائه بقاء الآخر على أرضه على غير عادة منه على طول تاريخه، أم في اقتناعه أخيرا بأيديولوجيا إحلال الجحيم محل الحياة والقتل محل الرحمة والعبث محل المنطق والفوضى محل الاستقرار.

وإذا كانت الرواية تنتج هذه المساقات إنتاجا تخييليا فإن حدوثها واقعيا أمر وارد في مجتمعات تعيش أوضاعا غير مستقرة ولحظات حضارية قاسية. ويبدو أن النص يحذر من إنتاج أمثالها واقعيا تحذيرا تطهيريا بالطرح الأرسطي المعروف من معنى "التطهير"؛ فوقوع مثل هذه المآلات رهين إذن بإتيان أمثال أسبابها.

ويمكن نهاية تركيز الدراسة النصية بشبكتها البنيوية وبنيتها الكبرى في الجدولة الآتية:

م	مفردات الثنائيات	أنساق شبكة البنية	ترسيم البنية العامة	
			مخرجات شبكة البنية	استخلاص البنية العامة
1	الصواب، الخير، البراجماتية الجحيم، الجنة، السادية، التشييء	تجاوزات الأيديولوجيا	انتصار المعتقدات السلبية والحلول الوهمية	بنية "الوعي الزائف" المتجلية بمستويات تبدأ من الفردي والطبقي إلى القومي والجمعي. وتقع على تزييف للأيديولوجيا وتزييف لحقيقة الذات سواء في فهم فاعلية دورها الحقيقي بالمجتمع أم في تعالقها مع الآخر.
2	ديستوبي، يوتوبي، قبحي، جمالي، ضيق، اتساع، ارتفاع، سفول	تحولات المكان	غلبة الديستوبي والقبحي	
3	العربي، الآخر، الصراع السلبي، الدولة، اللادولة، الإمبريالية	ثنائيات الهوية	انهيار الذات/الكيان، وقوع المآلات الدونية	

المحور الثالث

من النصي إلى الاجتماعي: أنساق الخطاب المضمرة

لعل تلك التعادلية الغائبة الواقعة من غلبة الأقطاب السلبية على نظائرها الإيجابية ضمن الثنائيات جميعا تؤكد ضرورة مجاوزة بنى السطح هذه والنظر إلى حركة العمق لتأمل النسق الثقافي الذي تمرره الرواية،

بما أن الرواية عامة نص ثقافي بقدر ما هي نص جمالي، تسعى إلى غرس أنساقها في الأوساط الثقافية أو تعميق أنساق أخرى كائنة؛ ونص عطارد منطبق عليه هذا الحكم إلى حد بعيد. وهو عمل يكتسب حيويته الثقافية من لحظة المستقبل التي يغامر فيها، ثم من توازيه مع الحاضر عبر ثنائية "القائم والممكن".

١- النسق الإيجابي

1/1 خطاب التحذير:

هذا نسق يتأسس خفيا يسري خلال مساقات الرواية؛ إنه الصورة المستترة المقابلة للصورة الظاهرة، وهو مبني بسبيل من فكرة "التطهير" بمعناها الأرسطي، حيث تبعث الرواية على القلق من المصير المنتظر وتزين أمر الارتداد إلى داخل الذات فردية وجمعية، وتلَمُّس نفق للخروج. ويمكن القول إن نسق التحذير يقع على هذه المساقات:

تحذير من انحراف أصاب مجتمعا ما بعد الثورة، واقع على الإنسان عبر استباحته وانتهاكه بالقتل المادي والمعنوي، إذ تعد قضية الانتهاك هذه باستشراء ظهورها في الشوارع والميادين جديدة على المجتمعات بعد انفلات وقع إثر الثورة، وتدوول إعلاميا بأنه انفلات أمني؛ غير أنه كان انفلاتا في كل شيء تقريبا. وما زال المصريون وغيرهم يتذكرون البهتة الأولى التي ضربتهم غداة فوجئوا بأن شبابا سقطوا في الأيام الأولى للثورة، هذه البهتة التي ستخف وطأتها إلى أن تزول بعد أن يعتاد الناس الأمر وتغدو أنباء القتل والدماء سياقا حياتيا، والتحول من البهتة إلى الاعتياد برهان مقدار ما انزلق إليه المجتمع خلال الفترة المشار إليها؛ وهو ما يبدو أن الرواية تمرره نسقا تحذيريا للمجتمع كي ينظر في حيثياته وسبل إنهائه التي ينبغي أن تكون ثقافة قبل أن تكون دورا شرطيا أمنيا.

التحذير من مشكلة قومية يبدو أنها لم تنفك عن العالم العربي إلى الآن؛ وهي صلاحية العالم العربي للمد الإمبريالي، إذ تدين الرواية به الكيان الأول الذي احتضن وقائع الرواية وهو مصر، ثم تتجاوزه نحو إدانة عامة للعرق كاملا الذي ما تزال بعض بلدانه تعاني المد الإمبريالي المادي بالطرح الذي كان سائدا في القرن العشرين، بينما يعاني المجموع الإمبريالية في مدها الجديد عبر الاستلاب والهيمنة الثقافية والتبعية وعدم التفرد بصنع القرار. ثم استلاب ناعم يهرول إليه المجتمع خاصة في أخلاقياته التي نسخها بأخلاقيات غيره.

وتتبلور عبر هذا النسق أسئلة إدانة تبدأ محلية موجهة للكيان الذي شغل مسرح الرواية وهو مصر، ثم تعبر نحو القومية لتبدأ من سؤال الأيديولوجيات المنحرفة التي تسترخص دماء شعوبها قانعة بمبدأ الغاية التي تبرر الوسيلة، وتصل إلى أسئلة الدور الحضاري والتبعية والإمبريالية وتزييف الوعي حول حقيقة الذات والحيز الذي تشغله أو ينبغي أن تشغله محليا وعالميا إلى غير ذلك مما يتعلق بعوامل الهدم الداخلي التي ربما كانت أشد فتكا بجسد الأمة. وتلك أسئلة لا تطلب جوابا، بقدر ما هي مساءلات تفترض تغيير أوضاع أو حتى تحركا نحوه.

التنبيه على صلاحية الأقوى للبقاء: تؤكد الرواية نهاية عبر هذا النسق ضرورة أن ننظر إلى قضية الذات في تعالقها مع الآخر من منظور صراعات البقاء وإشكالات فهمه، وهو منوط هنا بحسب ما يفهم من الرواية بتفعيل فكرة "البقاء للأقوى" أو تعطيلها، وقد كان تعطيلها من نصيب المعسكر العربي إما جهلا أو تواطؤا أو وقوعا في توهم التناقض بين مبدئي "البقاء للأقوى أو البقاء للأصلح"؛ في حين أن فقه الواقع يؤكد" أن الخلاف القديم حول التوجه المثالي "البقاء للأصلح"، والتوجه الواقعي "البقاء للأقوى" لن يصبح بلا معنى فحسب، بل سيفرض الواقع حتمية التسليم – طوعا أو كرها– أن الأقوى هو الأصلح[1].

وسيرتبط ذلك النسق بأهم أسئلة الرواية؛ لأنه يفتح المساءلة نحو المستفيد من بقاء هذا الوضع: أهي سطوة الآخر، أم لاوعي الذات، أم هما معا؟

٢– النسق السلبي: المبالغة وتأسيس النسق العكسي

إذا كنا قد استخلصنا من نص "عطارد" رسالة تحذير فإننا هنا بإزاء ما يمكن أن يشوب هذه الرسالة من شوائب ربما كان الباعث إليها في المقام الأول المبالغة في تشويه الصورة رغبة في التنفير منها وطلبا للتغيير. وتركيزنا هنا على ما يشكل أنساقا ثقافية كبرى مهيمنة على أكثر مساقات الرواية.

1/2 تجليات النسق

- تغييب الكيان:

تبدو المبالغة في المساق الخاص بثنائية مصر وفرسان مالطا التي هي تجل لثنائية "العربي والآخر" في تقديم هذا الكيان الكبير بصورة الرعوية والبربرية التي كأنها لم تعرف من قبل حضارة مطلقا، بل قدمته كذلك

[1] د. صلاح رزق، الشعر وقضية الهوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2015، ص 13

مستسلما مقيدا لا يملك أدنى مقاومة، وليس من سبيل إلى التماسها في قريب عاجل أو بعيد آجل! وما استخلصناه في وقته من أن ههنا تحذيرا من استمرار صلاحية العالم العربي للوقوع تحت سيطرة إمبريالية مسلحة لا ينفي تسلط الكابوسي الديستوبي على هذا المساق؛ والحق أن وقوع صدامات مسلحة ربما أعقبها تسلط إمبريالي ليس مناط الإشكالية هنا وليس ما نستدفع منطقيته؛ غير أن تغييب ما يمثل صوتا لهذا الكيان/مصر في الثنائية المتصارعة تغييبا تاما يعد مبالغة في إعتام المشهد ربما لا تسيغها وقائع ماضية شهدها هذا الكيان على طول تاريخه كما لا تجيزها وقائع معاصرة تبرهن على محاولات سريعة ناجحة للتعافي بما يشير إلى وقوف هذا الكيان على مسافات بعيدة آمنة مما هو مرصود مستقبلا. ولسنا نطلب من الكاتب أن يقدم الكيان العربي المفقود الدور هنا، سواء كان مصر أو غيرها، بطلا يؤدي دوره باقتدار ضد مشاكل الهيمنة؛ ولكن لا نتصور أن تنبتَّ الفروع من أصولها الضاربة في أعماق الماضي الملأى بصور المقاومة والنهوض والاصطراع بهذه الصورة المفزعة من التغييب التام لأي صوت عربي سواء كان صوت السادة، أو الساسة، أو الشعوب المعقود عليها الأمل غالبا حتى في أحلك الظروف.

مقاومة الضباط وإشكال البطولة الزائفة:

لا يمكننا عد ما أتاه نفر من ضباط شرطة هنا مقاومة بالمعنى الذي كان ينشده المتلقي من مساق كهذا؛ بل بدا ذلك استثناء يراد به تأكيد القاعدة ويُزحزَح عن الدلالة الشائعة له إلى أن ينهض بحمولة أيديولوجية يراد للرواية أن تنص عليها من الاعتقاد والتسليم بعبثية كل شيء إلى أن تتحول تلك أيديولوجيا تقنع بأن الدنيا هي جحيم لا يصح أن يكون فيه إلا الفوضى والعبث والتدمير.

إن الرواية تُغيِّب دور البطل بالمفهوم الكلاسيكي له تماشيا مع الرؤية الكابوسية وتأكيدا لها، والضباط المقاومون ومن بينهم عطارد المتحرك بأيديولوجيته وإن لم يستسلموا للمحتل فإنهم لم يتحلوا بدور الفاعل، وجميع إعداداتهم التي قدِّموا بها لا تمنحهم في ظل هيمنة النسق الكابوسي التمكن من تغيير المآل.

والبطل بهذا الطرح ربما لا يعني قصورا في النواحي الجمالية للرواية؛ إذ هو مناسب مقدار الرؤية التي يبتغيها الكاتب من روايته، وهي رؤية لا تنشد تغييرا حاصلا في واقع الرواية؛ غير أن آفة تقديم بطل من هذا النمط تتجلى من منظور الخطاب لا من منظور جماليات النص؛ فهي مضافة إلى المبالغة المشار إليها آنفا تعمق الكابوسية التي يبدو أنها تصر على غلق كل باب مستقبلا، وسنفتقد عطارد كثيرا في موقع

المطالبة بحق الناس وإحداث تحولات إيجابية حين نراه كثيرا في موقع لومهم وإدانتهم على ارتضائهم البقاء في كل "هذا العبث وهذا الخراء".

- **انتهاك الإنسانية:**

يمثل هذا البؤرة الثانية التي نركز فيها تحرك النسق الأيديولوجي نحو إنتاج نسق ثقافي سلبي، وهو يستغرق شطر الرواية الآخر؛ إذ يمضي البطل بأيديولوجيته وسط الفوضى والخراب المفضيين إلى عبثية المشهد ولا جدوى الحياة وفق رؤيته. ويكمن خطر الأيديولوجيا التي اعتقدها البطل والنسق الذي جسدها من حيث إن الرواية لم تسمح بوجود آراء أخرى معاكسة تقدم تقاطعات لهذه القناعات الإيديولوجية، بما يسمح لمناقشتها ووضعها موضع المساءلة بدورها.

ويرتبط بهذا النسق مظاهر عدة كاشفة لعل أجلاها إهدار ما هو إنساني بما يجعل أمر اغتياله أو تقطيعه أو إيقاع السادية عليه أمرا اعتياديا؛ فقد سبق أن اغتيلت فيه قيمه الإيجابية حتى لقد غدا الجنس سياقا حياتيا؛ فنرى البطل يعبّر عن انتقال بطلته من الطب إلى الدعارة بأنه انتقال ترس من مكان إلى آخر في الآلة نفسها، هكذا دونما اعتراض عابر منه أو حتى تفكير في الأمر.

الكابوسية وأثر النسق المستعار:

وإذا كان يمكن الاعتذار عن ابتناء المستقبل الديستوبي بحضور الواقع الكابوسي الذي يحياه العرب اليوم، فإن انغلاق المشهد تماما دون بصيص أمل أحسب أن لأورويل1984 ويوتوبيا خالد توفيق أثرا في أخذ الكاتب إليه، وقد تمثل هذا الأثر من زاوية الخطاب لا من زاوية جماليات البنية؛ أعني أن أمثال نصوص أورويل وتوفيق مارست أثرها في الكاتب وروايته. ولربما مارس توفيق أثره بنصيب أكبر في ما يبدو من توافق وتواطؤ مشاهد بالرواية مع مشاهد كثيرة مما جرى بها أدب توفيق لا سيما عبر نصه "يوتوبيا"، وكثير من مشاهد "عطارد" فيما أرى تنزل من مشاهد "يوتوبيا" منزلة التفصيل من الإجمال. دون أن يفهم من ذلك أننا نحرم عطارد حقها وعطاءها الفني وتفردها في مساقات أخرى مثلتها أدلجة هذه الأنساق في المقام الأول كي تعمل مثل هذه التجاوزات والانحرافات والتحولات من داخل عقيدة يؤمن بها أصحابها؛ وهنا يأتي تأكيد ما بدأنا به تلك المقاربة؛ من أن ثمة استعارة لأنساق جاهزة تقف–فيما أرى– وراء تشكل هذا النسق في أوساط الكتابة وتجلي حضوره بين كتابات الشبان.

2/2 خطاب النسق السلبي

هل نقول من جراء ذلك إن ثمة ترسيخا غير مباشر لشيء من الاستسلام؟ هل تقول الرواية إنه بات حتما علينا تقبل ذلك؟

إن بناء الرواية على أيديولوجيا واحدة متفردة متسلطة دون إدانتها أو مقاطعة أيديولوجيا أخرى لها فوق أنه مقصود فنيا للإشعار بأن ذلك غدا توجها عاما؛ فإنه ينقل إلى المتلقي اعترافا ضمنيا بأن أمر مناقشة مثل تلك الأفكار قد ولى أو أن اللحظة الزمنية التي نعيشها الآن هي المتاخمة لقيام الساعة؛ وعليه فإن الوقت فات ولا جدوى من مقاومة هذه الأفكار، بل ينبغي التسليم بها والاستنامة إليها. وكأنه تجهيز الناس ليوم القيامة لا بمعناه المحمود، بل بمعنى "بيع القضية".

إن خطر الرواية فيما أرى يكمن في سوداويتها وإعتامها؛ من أنها ربما حملت إلى المتلقي رسائل أخرى ثقافية عكسية، كما أن الرواية عبر مساقها"الذات×الآخر" تؤسس خطاب الاستنامة والانهزام الذي ربما كان ضربا من الاستلاب الناعم؛ وتلك رسائل ستكون مقبولة لدى المتلقي وستجد في داخله صدى لأثرها الثقافي لأنه لا يعيش واقعا عربيا مستقرا.

ونحن لا نعني بحديثنا هذا رفض الإقرار للآخر بتفوقه، وإن كان ينبغي أن توضع القضية محل نظر حين يفهم منها التقدم الفطري للآخر مقابل التخلف الفطري للذات- بل المراد هنا خطر الإقرار بضعفنا المحبط الهابط بنا إلى قرار لا قيام منه؛ ذلك هو المرفوض؛ لأنه زيادة على جرعة الإحباط التي يحملها يسير ضد قضية الهوية، لأنه ينسف أهم ركن فيها: الوعي بقيمة الذات[1]. وفرق كبير بين ضعف ينال الأمة يرجى العودة منه وعجز تام لا قيامة منه أبدا. وهذه كلها خطابات تؤدي إلى خلق روح عدم الثقة والترحيب بالانتظار السلبي ربما لحدوث معجزة أو حتى انتظار قيام الساعة! وهي بهذا تخدم الفكر الكولونيالي وتزيد من سرعة هيمنته على العقول والثقافة والأرض.

زيادة على أن في هذه الرسالة خطرا في تقدير أمر الشعوب من ناحيتين: الأولى من حيث إنها تلغي دور الشعوب، وهذا إلغاء ليس في محله أو ليس بالإطلاق الذي بنيت عليه الرواية، فإذا كنا نسلم بأن ثمة سوء تقدير وسوء إدارة يمارَسان، فإن هذه الممارسة ربما مست صانعي القرار والساسة في المقام الأول،

[1] انظر في مفهوم الهوية وأركانها: بسمة عبد العزيز، أرق الهوية، فصول، ع87، 88، 2013- 2014، ص 75

وهؤلاء ليسوا السواد الأعظم للأمة. ورغم تسليمنا أن طائفة كبيرة من الشعوب تتسلل إليها الانتكاسة نفسها ويصيبها ما يصيب الساسة والسادة من صراعات فإننا نقرر خلف "إدوارد سعيد" أن ثقافة المقاومة كانت موجودة دوما؛ إذ "لم تكن الحال أبدا أن المواجهة الإمبريالية نصبت دخيلا غريبا نشيطا في مجابهة مع مواطن أصلاني غير غربي خامل خانع؛ بل لقد كان ثمة دائما شكل ما من المقاومة الناشطة، ولقد حدث، في القدر الأعظم من الحالات، أن آلت هذه المقاومة في نهاية المطاف إلى الغلبة والفوز[1]".

ثم إن في هذه الرسالة، وذلك ثاني الخطرين وأهمهما، خطرا على الأفراد حين تَنفذ منه رسالة مؤداها أن هذا هو واقع ومسار حتميان وأن القيامة باتت وشيكة ولا ضرورة من صراع الحياة في هذه الأوقات المتبقية.. وغير ذلك من مزالق التفتت إليها دراسات ما بعد الكولنياليةPostcolonial studies. حتى باتت مثل هذه الرسائل تُتلقى وكأنها أمر مسلم به، وتفاقمت بذلك عقدة الآخر وتركبت معه عُقَد الاستلاب وانتشر بوجودها الانسلاخ والمروق مما يمت للعرب بصلة، تحت مسميات العلمنة والردة وغيرها[2]، وبذلك تسهم مثل هذه النصوص في إيقاع المتلقي فريسة مشكلة الهيمنة hegemonyبمفهوم جرامشي Antonio Gramsci حيث " تصبح الطبقات الأخرى حال قبول تلك الثقافة، متواطئة في قمع ذاتها، وتكون النتيجة ضربا من الهيمنة الناعمة"[3] وبذلك يتأكد أن" السيطرة لا تتم بسبب قوة المسيطر فحسب ولكنها أيضا تتمكن منا بسبب مقدرتها على جعلنا نقبل بها ونسلم بوجاهتها"[4]. وسيعظم خطر هذه الصورة المفزعة حين تتراكم على محورها خطابات تؤدي الدور نفسه، وستتركب الآفة حين تخرج أجيال تقنع من جراء ذلك بأن أمة بهذه الضعة تستأهل هذا المصير، وتنشأ هذه الأجيال على الشعور باللاجدوى من التغيير، فتفتقر إلى الأمل، أو تتبرأ من الأصول والثوابت، وتنسلخ من كل ما تراه عربيا حتى من الدين، أو تطلب الهجرة، وتقع فريسة الاستلاب للآخر؛ فالنهاية باتت معروفة! وخطر هذا الأمر في أنه يخدم أهداف الآخر ويسرع من مخططاته في المنطقة بأكثر مما كان يطمح هو إليه.

---

(1) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، ط4، 2014م، 57.

(2) يحسن الاستئناس في هذا السياق بدراسة د. حسام نايل، الاستعراض في الحياة الأمريكية، واقعية الوهم وتصنيع الحقائق، بحث بمجلة فيلادلفيا الثقافية، الأردن، ع 7، 2010م.

(3) هانز بيرتنز، النقد والنظرية ما بعد الكولونيالية، تر: عمرو زكريا، مراجعة: سيزا قاسم، فصول، ع87، 88، 2013- 2014، ص 223

(4) الغذامي، النقد الثقافي، 21

خاتمة:

يمكن تركيز خاتمة هذه الورقة البحثية في عدد من النقاط فيما يأتي:

1- **تؤكد المقاربة حيوية دراسة الخطاب** لنصوص تعيش توترات الراهن وقلق المستقبل؛ خاصة ونحن أمام نص جيد وصل إلى القائمة القصيرة في جائزة البوكر العربية مما يرشحه لأن يندرج لاحقا تحت ما يعرف بالرواية الرائجة Best sellerالتي تشغل حضورًا بينًا في وسط التلقي، ولربما كثرت الكتابات التي تنظر إليه وأغراها أن تمثل امتدادا له فيتعمق المجرى، وتتخذ هذه النصوص من ثم موقعها داخل العقل الثقافي الجمعي؛ ومن هنا أرى ضرورة تأكيد أن تَتخذ دراسات الخطاب خاصة بوعي نقاد ينتمون إلى فهم لصيق برؤى ما بعد الكولونيالية: جرامشي وهومي بابا وسعيد موقعا حيويا في قراءة أنساق مثل هذه الأعمال وغيرها.

2- **هدفَ قران المقاربة البنيوية النصية بتأمل الأنساق الخطابية إلى إثراء المقاربة،** والاتجاه البنيوي تظل إجراءاته تحظى بالدقة والمنطقية في مقاربة النصوص؛ لكنه يظل بحاجة إلى الإلمام بخارج النص، كما أن الخطاب – فيما أرى- يظل بحاجة كذلك إلى الاعتضاد بما هو نصي.

3- **استشراف المستقبل سبيل إلى إدانة الراهن:** تكشف مطالعة نص الرواية عن أن اتجاه الكاتب إلى المستقبل نابع في المقام الأول عن تحمل رؤية وقلق تجاه المستقبل وهو في الوقت نفسه يهيئ سبيلا إلى إدانة الراهن قبل فوات الأوان بتأثيث واقع مستقبلي واستغلاله مساحة تعبيرية عن منغصات الراهن. دون أن ننفي كذلك تمتع الرؤية بترف النظر إلى تجارب أخرى لا سيما تجربة خالد توفيق ومحاولة التوازي معها وإثبات القدم إلى جوارها.

4- **المسكوت عنه في أزمة الوعي بالذات يكمن في ضرورة تنحية الوعي الزائف بها،** وذلك يقتضي مرحلتين: مرحلة الوعي بالذات وفعلُها يتجه نحو الداخل لفهم حقيقة هذه الذات وتقدير الدور الحضاري الذي ينبغي أن يكون لها دون إفراط أو تفريط، ثم مرحلة الإنجاز وفعلها يتجه نحو الآخر بحواره أو حتى مصارعته، بما ينأى عن الاستلاب ويرفض الانغلاق في الوقت عينه. وتعثر هذا الفهم في أي من هاتين المرحلتين يمسخ الهوية ويعوق قضية الاندماج الحضاري.

5- **الكابوسية المفرطة تفضي إلى بناء النسق السلبي:** تؤكد مقاربة الرواية ضرورة أن يعي الكتاب المعنيون بمثل هذه النزعات في الكتابة خطورة المبالغة في إنتاج أنساق كابوسية بهدف بلوغ الأثر؛ إذ ينغلق بهذه المبالغة كل أفق يمكن الخروج منه إلى حد أصبح يُخشى معه من سير الرسالة في مسار يعاكس ما هدفت إليه. ومثل هذه الأنساق في رأيي هي مما يعطل ثقافة المقاومة التي تشكل رد فعل الشعوب تجاه الهيمنة نهاية. ولله الحمد أولا وآخرا

المراجع:

1- أحمد محمد عطية، البطل الثوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977م.

2- إدوارد سعيد، الاستشراق، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.

3- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، ط4، 2014م.

4- برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، تر: عابد خازندار، المركز القومي للترجمة، 2008م.

5- بسمة عبد العزيز، أرق الهوية، فصول، ع87، 88، 2013- 2014م.

6- الجاحظ، الحيوان، بتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون، ج1، ط2، 1965م.

7- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، 1982م.

8- جون كوين، اللغة العليا، تر: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000م.

9- حسام نايل، الاستعراض في الحياة الأمريكية، واقعية الوهم وتصنيع الحقائق، بحث بمجلة فيلادلفيا الثقافية، الأردن، ع 7، 2010م.

10- دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر: شاكر عبد الحميد، ط. أكاديمية الفنون، 2002م.

11- رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، توبقال للنشر، ط1، 1988م.

12- الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.

13- سامي خشبة، مصطلحات فكرية، ط مكتبة الأسرة، 1997م.

14- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997م.

15- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001م.

16- سمر الديوب، الثنائيات الضدية، دراسات في الشعر العربي القديم، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009م.

17- شارودو ومنغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008م.

18- صالح سليمان عبد العظيم، سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

19- صلاح رزق، الشعر وقضية الهوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2015م.

20- عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط8، 2012م.

21- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2010م.

22- عبد الله الغذامي، وعبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، 2004م.

23- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1993م.

14- فرج عبد القادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، النهضة العربية، بيروت، ط1، د.ت.

15- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية ط1، 2004م.

16- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، مطابع الأميرية، 1983م.

17- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، ط3، 2003م.

18- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي"نظرية قريماس"، الدار العربي للكتاب، تونس، 1991م.

19- مختار الفجاري، مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية، بحث بمجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، ع 3، 1453هـ.

20- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007م.

21- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987

22- ميشيل فوكوه، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1987م.

23- هانز بيرتنز، النقد والنظرية ما بعد الكولونيالية، تر: عمرو زكريا، مراجعة: سيزا قاسم،، فصول، ع87، 88، 2013- 2014م.

24- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

25- Edward Quinn، Dictionary of Literary and Thematic Terms، second edition، Facts On File.

تسريد الأيديولوجيا في الرواية الجزائرية المعاصرة.

د. نعيمة بولكعيبات

أستاذة النقد المعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر

الملخص:

سلكت الرواية الجزائرية المعاصرة اتجاها مغايرا في مسارها، وتحولاً نوعياً على مستوى الكتابة والتخيل، نتيجة معايشتها وعيا مغايرا عرفه المجتمع، خاصة مع مطلع التسعينيات، فسلّطت الضوء على الراهن، وعايشت الواقع، ووقفت على تشظي الذات وتردّي الحياة، فعملت على تسليط الضوء على المهمش والمسكوت عنه، وفضح الإيديولوجيا المركزية التي هيمنت على المثقف والمبدع ورجال السياسة، فأنتجت شكلاً من الكتابةِ الروائيةِ كسرت النموذج السردي النمطي، وظهرت أعمال روائية جديدة رصدت تحولات المواقف الإيديولوجيا في الجزائر وأثرها في الواقع والمجتمع والفن، فبرز الخطاب الروائي الإيديولوجي بقوة وفي أشكال مختلفة.

وفي هذه الدراسة المعنونة: **تسريد الإيديولوجيا في الرواية الجزائرية المعاصرة**، سأتناول فيها مجموعة من النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة التي برز فيها النسق الإيديولوجي، والكشف عن علاقته بالإيديولوجيا، وذلك بالانطلاق من التساؤلات الآتية:

ما العلاقة التي تربط الرواية بالإيديولوجيا؟ وكيف تشكلت الأنساق الإيديولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة؟ وكيف برزت هذه الأنساق؟ وماذا قدمت الرواية للإيديولوجيا؟ وماذا أضافت الإيديولوجيا للرواية الجزائرية المعاصرة؟ ولماذا يسعى الروائي إلى التملص من الإيديولوجيا والتنكر لها وكأنها لعنة الرواية الدائمة؟

الكلمات المفتاحية: الرواية، الإيديولوجية، النسق الإيديولوجي، نسق الأسطورة، النسق العقدي، التجريب الإيديولوجي.

Abstract:

The Ideology Narrating in the Algerian Contemporary Novel

The Algerian contemporary novel has selected a peculiar orientation in its path and a specific transformation at the writing and the imagination level، due to its coexistence with a peculiar consciousness the society has known; specifically within the early nineties. It has spotted light on the current and lived the reality and has stood on the self and the life deterioration، so it worked on shedding light on the marginalized and silent about it and scandalizing the central ideology which dominated the intellectual، the creative and the political men، therefore; produced a narrating writing shape that has damaged the typical narrative model and new narrative works have spotted the ideological tendencies shifts in Algeria and their effect on the reality، the society and the art and it has powerfully emerged the ideological narrative speech in different shapes.

And in this study entitled: "The Ideology Narrating in the Algerian Contemporary Novel"، I will deal with a set of the Algerian contemporary narrative texts in that the ideological layout has been emerged and revealed its link with the ideology، this by starting from these following questions:

What is the relationship between the novel and the ideology، and how were the ideological layouts been shaped in the Algerian contemporary novel? How did these layouts been emerged? And what has the novel offered to the ideology? What has ideology added to the Algerian contemporary novel? And why does the novelist escape from the ideology and deny it as if it was the novel constant fuck?

The Key Words: The Novel; The Ideology; The Ideological Layout-; The Legend Layout; The Creed Layout; The Ideological Experimental.

مقدمة:

تَتشكلُ علاقة خفية غير معلنة بين المتخيل والتاريخي، وبين المتخيل والايديولوجي والاجتماعي لتصنع لنا عالما غريباً، وعجائبياً يَستَخدِم السرد وسيلة له: إنها الرواية بما تحمله من وعْي فكريّ للعالم والكون وبكل مرجعياتها، وحمولاتها الثقافية والمعرفية. ورغم ما تقدّمه من سرد أدبي وجمالي، ومتعة لمتذوقها؛ إلاّ أنّها تخفي في طياتها لحظاتٍ إيديولوجية يسربها الكاتب بطريقةٍ واعية وصريحة، أو ضمنية وخفيةٍ ليعبر

عن رؤيته. فلا وجود لرواية بريئة من الإيديولوجيا بل هي في حقيقتها إنتاج إيديولوجي في شكل لغوي وجمالي، وكل بنية لغوية هي بنية منفتحة على مرجعياتها، وليست بنية مغلقة كما قدمها الفكر اللّساني المعاصر، وهي في جوهرها «مجموعة من البنى التاريخية المتغيرة والتي ترجع تحولاتها إلى الصراعات الاجتماعية»[1]، فلا يمكن عزل العمل الأدبي عن حمولاته الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية.

لم تنشأ الإيديولوجية في بدايتها لتبحث عن علم الأفكار، وإنما قدمها واضعها[*]«كعلم شارح أو مابعد علمmeta-science أي كعلم للعلم. وقد ذهبت إلى أنها قادرة على تفسير من أين جاءت العلوم الأخرى وعلى تقديم تسلسل أنساب علمي للفكر»[2]. فكانت ذلك العلم الذي يبحث في نسق الأفكار، ومع مرور الزمن تطور مفهوم الإيديولوجية واختلف، فهي «منظومة من الأفكار المرتبطة اجتماعيا بمجموعة اقتصادية أو سياسية أو عرقية أو غيرها، منظومة تعبر بدون تبادل عن المصالح الواعية بهذا القدر أو ذاك لهذه المجموعة، على شكل نزعة مضادة للتاريخ ومقاومة للتغيير ومفككة للكليات. إنها تشكل إذن التبلور النظري لشكل من أشكال الوعي الخاطئ»[3]. وارتبط مفهومها بالوعي المزيف الذي تحاول فئة اجتماعية إثباته والبرهنة عليه، فهي «وهم مضلّل بالرغم من أنها تشير ضمنيا إلى الحقيقة»[4]. ذلك، أنها تسعى إلى توضيح الحقائق وتنطلق من وعي زائف تعتقد هذه الفئة الاجتماعية التي تمثله أنها تمتلك حقيقته، فكل شخص ينطلق من إيديولوجية يؤمن بها ويتصرف «بطريقة كذا وكذا ويتخذ كذا وكذا من المواقف العملية و..يشارك في بعض الممارسات المنتظمة بعينها والتي تعتبر من الأدوات الإيديولوجية(مثل الكنيسة) والتي (تعتمد) عليها الأفكار التي يختارها بوعيه الكامل وبمحض إرادته كتابع»[5]. فيصبح الإنسان تابعا لها وهو يعتقد أنه جزء منها وتمثله، وأنه يبحث عن التغيير والحرية. وعبّر عن ذلك" ألتوسير" عندما

---

[1] _ بيير زيما، النص والمجتمع- آفاق علم اجتماع النقد، تر: أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط:01، 2013، ص 186.

[*]_واضع هذا المصطلح هو دستوت تراسي Destutt de tracyوفيه اختلاف في سنة وضع المصطلح بين سنة1794أو سنة 1796.

[2]_ديفيد هوكس، الإيديولوجية، تر: إبراهيم فتحي، المشروع القومي للترجمة، 2000،ص46.

[3]_محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الإيديولوجيا، دار توبقال للنشر، ط:02، 2006،ص19.

[4]_ مالوري ناي، الدين الأسس، تر: هند عبد الستار، مر: جبور سمعان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط:01، 2009، ص103.

[5]_ مالوري ناي، المرجع نفسه، ص106.

ربطها بطبيعة الإنسان، فهو يرى أن «الإنسان حيوان أيديولوجي بطبيعته»[1]. وبهذا لا يمكن أن يكون الإنسان إلاّ إيديولوجيا؛ فهي ترتبط بخاصيته كإنسان يطمح دائما إلى التغيير وتحسين واقعه حتى وإن انطلق من فرضيات مغلوطة، وبذلك يمكن عدّها «شكلا من أشكال المعرفة، تكفي لفهم العالم الفعلي»[2].

وإذا أردنا الوقوف عند الإيديولوجيا بمفهومها الماركسي، نجدها تُشكِّل جزءاً مهما في بنية المجتمع، صنّفها ماركس ضمن البنية الفوقية التي تتشّكل من دين، وثقافة، وفلسفة، وأخلاق، وسياسة، ولا تختلف أهميتها عن أهمية الاقتصاد الذي يؤسس البنية التحتية للمجتمع «فالمجتمعات البشرية تفرز الإيديولوجية كما لو كانت هي العنصر والمناخ الضرورين لحياتها التاريخية»[3]. وظهرت في البداية مع طبقة البرولوتاريا التي أرادت تغيير وضعها، لهذا اعتُبرت وكأنها رؤية للطبقة الصاعدة وللعالم، وهي بذلك تبتعد عن الوعي الزائف وتنطق بالوعي الحقيقي.

غير أنّ "ألتوسير" يؤكد أننا لا يجب أن ننخدع بهذا الفكر، فالإيديولوجيا «لا يربطها بالوعي إلا رباط واهٍ..إن الإيديولوجية في جوهرها لا واعية حتى وإن تبدت لنا (كما هو الأمر في الفلسفة قبل الماركسية) في شكل واعٍ. صحيح أن الإيديولوجية نسق من التمثلات: ولكن هذه التمثلات، في أغلب الأحيان لا تمت إلى الوعي بصلة. إنها تكون في معظم الأحوال صورا وأحيانا تصورات، ولكنها لا تفرض نفسها على الأغلبية الساحقة من البشر إلا كبنيات قبل كل شيء ودون أن (تمر بوعيهم). إن هاته التمثلات هي عبارة عن موضوعات ثقافية تدرك- وتقبل- وتعاني فتؤثر في البشر وفق عملية يجهلون مدلولها»[4]. وينطلق ألتوسير من فكرة أن الإيديولوجيا غير واعية، بمعنى «أنها ليست محكومة بالوعي أو الوعي الذاتي»[5]. فهي «غير واعية بذاتها..[ولا]بافتراضاتها النظرية المسبقة..»[6]،أي: إننا لا نفكر

---

(1)-المرجع نفسه، ص.ص 109-110.

(2)- كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا– مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة-، تر: محمد رجاء الديريني، شركة المكتبات الكويتية، الكويت، ط:01، 1980، ص 162.

(3)- محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، المرجع السابق، ص 09.

(4)-المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(5)- بول ريكور، محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط:01، 2002، ص 190.

(6)-المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

بالإيديولوجيا وإنما نفكر داخلها فهي «ليست شيئا يتم التفكير به، لكنها بالأحرى شيء ما نفكر داخله»[1].

وأياً ما يكن الشأن، فلا يمكن الحديث عن الإيديولوجيا دون التعرض لآراء "أنطونيو غرامشي" الذي عرفها بأنها «تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن، والقانون والنشاط الاقتصادي، وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية»[2]. وفيها انطلاقة من مبادئ ماركس الذي ربط فيها الوعي الفردي والجماعي بالتحولات الاقتصادية وعلاقتها بالأشكال الإيديولوجية من سياسة، وقانون، وفن، ودين، وهذا الوعي هو الذي يساعدهم على النضال من أجل استرجاع حقوقهم. وربط غرامشي بين السلطة والإيديولوجية وقدم ما يعرف بـ"أطروحة الإيديولوجية السائدة" التي «تقول بأن الطبقة السائدة اقتصاديا ستحاول فرض طريقتها الخاصة في رؤية العالم على المجتمع بأسره. وهكذا يصير مجال الإيديولوجية ميدانا للصراع الطبقي»[3]. وتستخدم السلطة ممارسات متعددة لتهيمن على مصالحها وإبقاء سلطتها، وميز بين «الإيديولوجية العضوية تاريخيا، أي تلك التي تكون ضرورية لهيكل معين والإيديولوجيات التي تكون تحكمية عقلانية أو إرادية»[4].

ويقصد بذلك، أن نظرية انعكاس البنية الاقتصادية على الإيديولوجيا هي نظرية سلبية ولا تعكس حقيقتها ولا تعبر عن رؤية العالم والوعي الخالص، يقول: «والحق أن معنى الإيديولوجية في الفلسفة الماركسية يتضمن حكما قيميا سلبيا، ويستبعد أن تكون الإحساسات، أي الفسيولوجيا، عند مؤسسيها، هي أصل الأفكار، والإيديولوجية نفسها ينبغي أن تحلل تحليلا تاريخيا يستند إلى فلسفة الممارسة»[5]. ويؤكد رؤيته بتأكيد رفض فكرة انعكاس البنية الاقتصادية والمادية على البنية الايديولوجية، بقوله: «ويبدو لي أن عنصر الخطأ المحتمل في تقدير أهمية الإيديولوجيات، يرجع إلى (وهذا ليس مصادفة على الإطلاق)، أن تعبير إيديولوجية يطلق على البنية الفوقية اللازمة لبنية محددة كما يطلق على هلوسات البعض وأوهامهم. لقد

---

(1)- بول ريكور، المرجع السابق، ص 190.

(2)- عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص19.

(3)- ديفيد هوكس، المرجع السابق، ص 94.

(4)-المرجع نفسه، ص 95.

(5)- أنطونيو جرامشي، كراسات السجن، تر: عادل غنيم، دار المستقبل العربي، مصر، دت، دط، ص 388.

أصبح المعنى القبيح للكلمة هو المعنى الشائع، وترتب على ذلك تغير وتشوه التحليل النظري لمفهوم الإيديولوجية»[1].وحدد غرامشي أخطاء هذا الاتجاه الذي ربط المادة بالأفكار في ثلاث نقاط هي[2]:

١- لقد حدد غرامشي مفهوم الإيديولوجيا باعتبارها شيئا مختلفا عن البنية، وأن البنية هي التي تغير الإيديولوجية وليس العكس.

٢- يؤكد غرامشي أن الاعتقاد بأن حلا سياسيا معينا يمكن أن يكون إيديولوجيا لا يمكنه تغيير البنية، رغم اعتقاد أصحابه بقدرتهم على التغيير، ومن يعتقد بذلك فهو عقيم وغبي.

٣- الاعتقاد والزعم بأن الإيديولوجيا عموما هي مجرد ظاهرة لا فائدة فيها ولا معنى لها.

لقد انطلق غرامشي من مبادئ ماركس ليؤكد سلبيتها وينزع من الإيديولوجيا فكرة الوعي المزيف والخاطئ وتغييره بالوعي الحقيقي ورؤية العالم، ويجعلها ذات أهمية في «تنظيم جماهير البشر، وتخلق الأرضية اللازمة لحركة الناس ونضالهم والوعي بموقفهم»[3].

واستمرت الدراسات التي تحاول الوقوف على ماهية هذا المصطلح، فحاول "بول ريكور" ربطها باليوتوبيا والوصول إلى العلاقة التي تربطهما ببعضها، وعدّ «الأيديولوجي ليس أبداً موقف الشخص المتكلم، إنه دائما موقف شخص آخر، دائما أيديولوجيتهم. والأيديولوجيا عندما توصف بطريقة فضفاضة جداً تكون خطأ ارتكبه الآخر. لذلك فإن الناس لا يقولون أبداً إنهم دعاة أيديولوجية ما، المصطلح موجه دائما ضد الآخر»[4]. ولايزال اللّبس يلفّ هذا المصطلح باعتباره علما للأفكار وليس وسيلة لتعزيز السلطة المهيمنة ورفض الآخر المغاير وتشويه معتقداته، وربطها بشكل كبير بالجانب السياسي والديني.

١) الرواية والايديولوجيا:

الأدب في جوهره شكل من أشكال الإيديولوجيا، فهو نابع من الأنساق الاجتماعية والثقافية والايديولوجية الراسخة في المجتمع، وفي بنيته العميقة، ولهذا فالأدب عموما والرواية على وجه التحديد هي

---

(1)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها / بتصرف.

(3)- أنطونيو جرامشي، المرجع السابق، ص388.

(4)- بول ريكور، المرجع السابق، ص 49.

«خطاب واقعي المصدر والدلالة»[1]. وليس المقصود من ذلك أنها تنتمي إلى المذهب الواقعي بقدر علاقتها بالواقع الذي يؤثثها، فـ«الخطاب الروائي ليس تشكيلا لإيديولوجيا، بل هو إيديولوجية نابعة من تشكيل»[2]. وهذه الإيديولوجيا هي تعبير عن مؤلفها ورؤيته، فـ«اللغة ليست بريئة على الإطلاق»[3]. فهي حمولة إيديولوجية وثقافية واجتماعية. إنها بتعبير "رولان بارث" مؤسسة مكتملة قادرة على التعبير عن صاحبها، فالكتابة الحقيقية لا تكون حرة ومفرغة من التاريخ، و«غير قادرة أبدا على التعبير عن شخصي، مخلفة في غياهب المجهول تاريخي وحريتي. إنها تكشف عن ماضي وعن اختياري وتمنحني تاريخا وتشهر موقفي، وتدفعني إلى الالتزام دون أن اضطر إلى إعلانه بالقول»[4]. فاللغة الحاملة لفكر صاحبها وموقفه تتجاوز الذاتية وتبتعد عن الأحادية، وتنفتح على التاريخ، والحاضر، وتعبّر عن الراهن.

ونجد الموقف نفسه عند "لوسيان غولدمان" الذي أكد دور اللغة في تسجيل الواقع بكل ما فيه من أنساق وبنيات، يقول: «الأدب منتوج المجموعات الاجتماعية وإن الخالق الأساسي لكل أشكال الانتاج والخلق الأدبي هو المجموعات والفئات والطبقات الاجتماعية فتجربة فرد واحد صغيرة جدا لدرجة أن تستطيع إنتاج بنية جالية، أدبية أو ذهنية دالة. إن هذه الأخيرة ظاهرة اجتماعية لا ظاهرة فردية، فالتجربة الفردية قصيرة ومحدودة بحيث لا تستطيع خلق البنية الذهنية التي تعتبر نتيجة ومحصلة النشاط المقترن، والجماعي والمتفق عليه، الذي يقوم به عدد مهم من الأفراد، موجودين في وضعيات مماثلة –أي يكونون مجموعة اجتماعية– تعيش بأسلوب مكثف مجموعة من المشاكل وتنطلق في البحث عن حل ذي دلالة لها»[5].

وإذا أردنا معرفة العلاقة التي تربط الرواية بالإيديولوجيا فلا يمكن أن نجد أبلغ من "ميخائيل باختين" الذي وصفها بقوله: «الكلمة هي الظاهرة الإيديولوجية الأمثل»[6]. فلا وجود لكلمة بريئة من إيديولوجيا

---

(1)– محمود أمين العالم، ملاحظات نظرية حول الخطاب الروائي/ الواقع/ الايديولوجية، ضمن الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط:01، 1986، ص 16.

(2)– المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(3)– رولان بارث، الدرجة الصفر في الكتابة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، سورية، ط:01، 2002،ص24.

(4)– ينظر: المرجع نفسه، ص ص 36-37.

(5)– عمار بلحسن، المرجع السابق، ص 124.

(6)– ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، 1986، ص23.

تعبر عنها، فهي «تصحب كلّ فعل إديولوجي وتُعلّق عليه»[1]. فكل كلمة تحمل دلالات إيديولوجية لا يمكن فصلها عنها، فإذا كان الفصل بين الدال ومدلوله مستحيلا فكذلك الفصل بين المدلول اللغوي والإيديولوجي.

إن الكلمة بوصفها أداة التواصل في الحياة اليومية، ولغة الرواية الأولى، هي تعبير عن مواقف الحياة وما تحمله معها من حمولات إيديولوجية وثقافية، فكل «نص تخيلي يمكن أن يفهم كموقف إيديولوجي – نقدي أو غير نقدي– بالنسبة للنصوص التخيلية الأخرى، أو غيرها من النصوص المنطوقة، أو المكتوبة، كما أن النص التخيلي يبدو كنسيج من أحكام القيمة التي تؤكد مشروعية بعض المصالح الاجتماعية من أجل التشكيك في مصالح الآخرين»[2].

٢) الرواية الجزائرية والإيديولوجيا:

يعدّ تاريخ الرواية الجزائرية حديث النشأة بالنظر إلى الرواية العربية، فقد نشأت في ظل مرحلة انتقالية عاشتها الجزائر، خرجت فيها من مرحلة الاحتلال إلى الحرية والاستقلال، فكان اهتمامها منصبًّا على إنسانية الإنسان، والتعبير عنه، وعن موقفه ورؤيته الكونية. فكانت مُهيأة لتستقبل التغيرات الفكرية والاجتماعية الجمالية، ودخول عالم الحداثة الأدبية دون مقدمات تمهيدية.

وإذا أردنا الوقوف على تاريخ الإيديولوجيا في الرواية الجزائرية المعاصرة فسنجدها مرّت بمراحل مختلفة، فقد كانت في بدايتها تعبيرا عن رؤية كاتبها بطريقة توثيقية، تسجل الأحداث والوقائع السياسية، والفكرية التي يعيشها المجتمع، وذلك لطغيان الطابع الواقعي عليها. ومع تحولاتها المتسارعة استطاعت مسايرة الراهن والأحداث السياسية التي عصفت بالمجتمع الجزائري منذ بداية ظهور المعارضة السياسة للحزب الواحد، فنجد أنّ الإيديولوجيا أخذت تتغلغل في الأعمال الروائية بأنساق متباينة، كانت نتيجة أحداث سياسية بارزة أثرت بشكل كبير في مسارها.. ويمكن أن نصنف الرواية الجزائرية وارتباطها بالإيديولوجية إلى صنفين أساسين: رواية ما قبل الأزمة؛ ونقصد بها الرواية التي ظهرت في مراحل استقرار الجزائر سياسيا بعد الاستقلال؛ وانقسمت هي الأخرى إلى صنفين: رواية تمجد سياسة الحزب الحاكم بمشاريعه وأهدافه. وهي

---

(1)– المرجع نفسه، ص 25.

(2) Pierre V.Zima, pour une sociologie du texte Littéraire, (Union Générale d'Edition , Pari , 1978) ; p.16-17.

روايات سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، التي عرفت تغيرات كبيرة على مستوى الشكل والمضمون، ويمكن أن نمثل لها بأعمال: الطاهر وطار(اللاز، والزلزال، والحوات والقصر، وعرس بغل)، وروايات مرزاق بقطاش(طيور في الظهيرة، والبزاة، وعزوز الكابران)، وعبد الملك مرتاض (نار ونور، ودماء ودموع، والخنازير)، عبد العالي محمد عرعار(مالا تذروه الرياح، والطموح)، واسيني الأعرج(جغرافيا الأجساد المحروقة سنة 1979، ووقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر سنة 1980، ووقع الأحدية الخشنة سنة 1981، وما تبقى من سيرة حمروش سنة 1982، ونوار اللوز 1983، ومصرع أحلام مريم الوديعة 1984)، ونجمة الساحل لعبد العزيز بوشفيرات، وعبد الحميد بن هدوقة(نهاية الأمس سنة 1975، وبان الصبح 1980، والجازية والدراويش1983)، ومحمد ساري(على جبال الظهيرة سنة 1983)، وأمين الزاوي(صهيل الجسد 1985). وهذه الروايات تقوم على نسق توثيقي للواقع، عمل الروائيون على تصوير الإيديولوجيا وتحويرها بما هو موجود في واقعهم وعصرهم في نصوص متخيلة، غلب عليها الطابع الواقعي والاهتمام بالمضمون، والوقوف على الصراعات الداخلية لمجتمع حديث العهد بالحرية الاجتماعية والأدبية، فلم تستطع إخفاء إيديولوجيتها رغم صبغته بالطابع التخييلي، ولهذا يمكن القول إنّ هذا النوع من الروايات غلبت عليها المحاكاة. ويمكن أن نصفها بالمحاكاة الروائية، على طريقة المحاكاة الشعرية عند جابر عصفور، وهي تقوم على «نشاط تخيلي في المحل الأول، وإنها لا يمكن أن تتم دون فاعلية القوة المتخيلة عند المبدع وعند المتلقي على السواء»[1]. فالرواية هي عمل تخييلي بالدرجة الأولى رغم ما تحمله من إيديولوجيا، لذلك فالمقصود بالتخييل هنا هو «عملية إيهام موجهة، تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا. والعملية تبدأ بالصور المخيلة.. التي تنطوي — هي ذاتها- على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية. وتحدث العملية عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة، فيتم الربط-على مستوى اللاوعي من المتلقي- بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا»[2].

كما نجد نوعا آخر معارضا للإيديولوجية السائدة، ويمكن أن نطلق عليه بالرواية المضادة وهي التي حلم كتابها بالتغير والوصول إلى مجتمع طوباوي، ووطن مثالي، ومدينة فاضلة، ويمكن أن نمثل لهذه المرحلة

---

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسات في التراث النقدي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط:05، 1995، ص 195.

[2]-جابر عصفور، المرجع السابق، ص ص 196-197.

بروايات الحبيب السائح (زمن النمرود1985، وزهوة)، و(تيميمون) لرشيد بوجدرة، وروايات (العشق والموت في الزمن الحراشي) لطاهر وطار. وهذه الروايات استطاعت أن تقرأ المستقبل وتكّون رؤية للعالم، ولما سيحدث في المجتمع من تغيرات تزلزل بنيته الاجتماعية والسياسية، حتى الأدبية. وتقوم هذه الروايات المضادة على «بنية تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التماسك والانسجام، أو هي توحي بذلك، كأنها لا ترابط، أو كأنها تتفكك، وهي في هذا، لا تنمو نحو غاية لها، تنتهي ولا تنتهي، لكنها تطرح سؤالها، أو أسئلتها»[1]. فغايتها هو طرح السؤال الذي يقوم باستنطاق الهدوء الاجتماعي، والسياسي الذي سيؤدي إلى الانفجار داخل المجتمع.

والمرحلة الثانية التي مرّت بها الرواية الجزائرية فيمكن أن نطلق عليها برواية ما بعد الأزمة، وهي الرواية التي ظهرت بعد الأحداث الدامية وعشرية الدم التي وقعت في شباكها الجزائر وعاشها المجتمع بكل أطيافه وفئاته. فكتب الطاهر وطار (الشمعة والدهاليز، والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي، والولي الطاهر يرفع يده بالدّعاء)، وكتب وسيني الأعرج (سيدة المقام، ونوار اللوز، وضمير الغائب)، وإبراهيم سعدي (بوح الرّجل القادم من الظّلام، وفتاوي زمن الموت)، و(الورم) لمحمد ساري، و(المراسيم والجنائز) لبشير مفتي، و(رائحة الكلب، وحمام الشّفق، وعواصف جزيرة الطّيور، وبحر بلا نوارس) لجيلالي خلاص، وكتب ابن هدوقة (غدا يوم جديد) ...إلخ، فقد عملت على تعرية الواقع ووصف حجم العنف المعيش، والثورة على القواعد الراسخة ورفض القيم البالية.

ولكن التحول الحقيقي للرواية الجزائرية في توصيفها للإيديولوجيا كانت بعد مرور فترة زمنية على هذه الأزمة السياسية، حيث ظهر جيل جديد من الشباب حاولوا التجديد في تقديم آرائهم، وتوصيف راهنهم في قوالب فنية جديدة، فبرز استخدام السخرية وأسلوب القناع كوسيلةٍ لتمرير أفكارهم رغبة في التجديد والابتعاد عن التقريرية، بعد ما وجد الروائي نفسه يعيش حالة اغتراب في مجتمع ضيع كل المقاييس والأحكام، فكانت هذه الروايات بمثابة روايات البحث؛ البحث عن المعنى، والبحث عن الأسباب التي أنتجت العشرية السوداء، والبحث عن العوامل التي أنشأت الفكر الدموي. فحاولت تأكيد أدبية الأدب وإخفاء الإيديولوجيا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا، وتأكيد رؤية أن الرواية «ليست أداة على

---

[1]-يمنى العيد، قتل مفهوم البطل-منظور فكري يخلق نمط بنيته في القص العربي المعاصر، ضمن الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط:01، 1986، ص 29.

الإطلاق..الرواية ليست شيئا يصنع خصيصا لأداء وظيفة محددة من قبل. إن الرواية لا تستخدم في عرض أو ترجمة أشياء موجودة قبلها وخارجها، إنها لا تعبر، إنها تبحث وما تبحث عنه هو نفسها»[1].

٣) أنساق تسريد الايديولوجيا في الرواية الجزائرية المعاصرة:

لكل عمل روائي إيديولوجيا تهيمن عليه وتوجهه، فالرواية هي عملية قولبة للإيديولوجيا وجعلها في شكل لغوي وجمالي، والروائي المتميز هو الذي يبتعد عن التوثيقية والتسجيلية الإيديولوجية، ويحاول إضمارها في البنية العميقة للنص، التي تعمل القراءات المتعددة على استنطاقها واستخراجها. فالنص الروائي هو مجموعة أنساق لغوية وثقافية، واجتماعية، وتاريخية حتى إيديولوجية، تتصارع فيما بينها لتكشف لنا في نهاية النص عن الإيديولوجية العميقة والوعي الحقيقي الذي يتبناه الكاتب، والوعي الزائف الذي تتبناه الفئة المضادة، أو الإيديولوجية المضادة في الرواية، فالرواية هي إيديولوجية لغوية جمالية.

والملاحظ، هيمنة الإيديولوجية على الرواية الجزائرية، بآليات مختلفة، فكان النسق الإيديولوجي شكلا بارزا في بنيتها لا يختلف عن بقية الأنساق الأخرى، ويمكن أن نصنف الأنساق الإيديولوجية التي شكلتها إلى ثلاثة أنساق بارزة هي:

أولا: نسق الإيديولوجية الأسطورية

لقد شهدت الجزائر بعد الاستقلال تحولا سياسيا واجتماعيا إثر اعتناقها المذهب الاشتراكي وتأثرها الشديد به، وكان نتاج ذلك ظهور أعمال أدبية تمجد هذا المذهب وتعمل على نشر وعيه وأفكاره بين طبقات المجتمع، والعمل على تثبيت مبادئه. فكانت الإيديولوجية المسيطرة على الأعمال الروائية تعمل على تجسيد نسق الإيديولوجية الأسطورية التي تقوم على أسطرة أفكار ومبادئ السلطة المهيمنة وآراء الحزب الاشتراكي الحاكم وأفكاره، فهو الحزب الواحد الذي لا يخطئ ويمتلك الحقيقة الكاملة، ولا مجال لمعارضته.

وظهور الاشتراكية في الجزائر ارتبط «بشكل أساسي بالمثل الثورية الاشتراكية، وبنضال البروليتارية التي كانت وقتها أكثر الطبقات انسحاقا. إذ إنه، حينما تتغير الأسس الاقتصادية، تتغير معها، وبشكل

---

[1]- آلان روب جريه، المرجع السابق، ص141.

طبيعي (ولكن بدون آلية) كل البنى الفوقية التي أفرزتها في الجوهر، البنى التحتية. فإنتاج الأفكار والأعراف، والقوانين، والإيديولوجيات الممثلة للطبقات الحاكمة، فهذه العملية مرتبطة بالدرجة الأولى بالنشاط المادي وبالعلاقات القائمة بين الأشخاص»[1]. والرواية في درجتها الأولى هي تعبير عن هذا المجتمع، فلا وجود لأدب محايد عن سياسية الحزب وعن قضايا المجتمع، فكانت الأداة التعبيرية لصوت الجماهير. وحرية الروائي «تتفق تماما مع خدمة العصر. وليس المرء بحاجة من أجل ذلك إلى أن يجبر نفسه على الكتابة في موضوعات معينة، أو على أن يقسر خياله، وإنما يكفيه أن يكون مواطنا، وابنا لمجتمعه وعصره، وأن يتوافق مع مصالحه، ويربط جهوده بجهود المجتمع. ولكي يفعل المرء ذلك فإنه بحاجة إلى التعاطف والحب والإحساس العملي بالحقيقة، الذي لا يفصل الإيمان عن الفعل، ولا الكتابة عن الحياة»[2].

ومن هذا المنطلق، فقد عمل الروائي الجزائري بعد الاستقلال على تجسيد أفكار الإيديولوجيا السائدة، وتجسيد هيمنة السلطة ونشر مبادئها وأفكارها. فالفكر الاشتراكي ينظر إلى الإيديولوجيا على أساس أنها «خريطة رسمية سياسية(معلومة) الحدود، للحياة الثقافية كلها، بأوسع معنى تفهم به كلمة (ثقافة)؛ فلابد لرجل الفكر أن ينحصر بفكره تحت سقفها، ولرجل الفن أو الأدب، ألا يبدع ما يبدعه إلاّ في إطارها، بل لابد للإنسان كائنا من كان، أن يسلك في طرائق عيشه مسترشدا بتعاليمها»[3].

ومع ذلك، حاول الروائي إخفاء هذه الإيديولوجيا ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وبحث عن الآليات الجمالية التي تساعده على ذلك، وإذا اعتبرنا الرواية «الحقل الجمالي وسطا أيديولوجيا فعالاً بصورة متميزة يعود إلى عدة أسباب ومنها: أنّ الحقل الجمالي تصويري ومباشر وفوري ومُقتصد، يعمل على الأعماق الغريزية والعاطفية، ولكنه يلعب أيضا على السطوح الفعلية للإدراك ضافراً نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جذور اللغة وإيماءاتها. ويسبب هذه الطاقات التي يمتلكها فإنه قادر على جعل نفسه طبيعيا وتقديم نفسه بوصف بريءٍ أيديولوجيا بطرق لا تتوفر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية للإيديولوجية»[4].

---

[1] _ واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص.469.

[2] _ ف. لينين وآخرون، الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ترجمة: محمد مستجير مصطفى، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ط01، 1976.ص. 144.

[3]_زكي نجيب محمود، الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية، مجلة فصول، المجلد 05، العدد04، 1985، ص 29.

[4]_ تيري إيجلتون، النقد والإيديولوجيا، تر: فخري صالح، المشروع القومي للترجمة، 2005، ص 18.

فالروائي يقوم بترجمة هذه الإيديولوجيا في نصوصه وتحويلها في قوالب لغوية، ودلالية، وجمالية بطرق يجعل فيها نفسه بريئا منها. فنجد على سبيل التمثيل لا الحصر روايات الطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة، وواسيني الأعرج، التي تناولت أفكار السلطة والسياسية الاشتراكية في الجزائر بعد الاستقلال، وتوصيف الراهن بطرق تخيلية تحاول فيها إيجاد الطرق الجمالية التي تبعدها عن إعلان إيديولوجيتها بشكل مبتذل، ويمكن أن نمثل برواية الزلزال للطاهر وطار، ورواية الشمس تشرق على الجميع لـ إسماعيل غموقات، ورواية ريح الجنوب لابن هدوقة التي عالجت قضية مشروع الثورة الزراعية التي أعلنت عليه الحكومة الجزائرية بتاريخ 1971/11/08، وكان الهدف تأميم الأراضي الفلاحية وتحقيق التوازن بين طبقات المجتمع واسترجاع الأراضي التي نهبها المستدمر الفرنسي إبان الاحتلال بأساليب جمالية متباينة.

فعمل الطاهر وطار في رواية الزلزال على توصيف الواقع وتأكيد رؤيته؛ إذ عالج قضية الثورة الزراعية من خلال اختياره شخصية معارضة لسياسية السلطة ومضادة لإديولوجيتها الداعية لتجسيد الاشتراكية وتحقيق العدالة الاجتماعية بين الريف والمدينة، ورفع مستوى معيشة الفلاح المادية والثقافية.

شخصية "بوالارواح" المركزية في الرواية تمثل طبقة البورجوازية الاقطاعية في الجزائر، التي حازت إقطاعاتٍ وأراضيَ بدون وجه حق، ورجع إلى بلاده بعدما كان غائبا عنها مدة من الزمن لسماعه خبر تنفيذ مشروع الثورة الزراعية، من أجل الوقوف في وجهه ومحاولة منعه بكل الخدع والطرق غير المشروعة. ولقد عبّر عنها بقوله: «هناك مشروع إلحادي خطير، يهيأ في الخفاء. تقول!؟ نعم ينتزعون الأرض من أصحابها...استمع إلي. يؤممونها»[1].

"بوالارواح" شخصية رافضة لفكرة الاشتراكية ومعارض لها، يقول: «خدعونا.خدعونا. بدؤوا بالاشتراكية، حروفا، ثم راحوا يبعثون فيها الروح، حتى صارت كلمة، تعني-لا محالة- شيئا، ثم ها هم وفجأة..»[2]. وهو يجسد صوت المعارضة التي ترفض تحقيق مشروع الاشتراكية، ونهاية الإقطاعية. وإلصاق التهم بها، فهي السبب الرئيسي في تصدع البنية الاجتماعية للمدن التي أصبحت آهلة بسكان الأرياف، الذين تركوا منازلهم وحجّوا إلى المدن الكبرى. «تركوا قراهم وبواديهم، واقتحموا المدينة..ماذا يريدهم أن يفعلوا في القرى والبوادي؟ أليسطوا على أراضي الملاك وينتزعوها منهم؟ إنهم كسالى لم يعودوا يرضون بالعمل

---

[1]- الطاهر وطار، رواية الزلزال، موفم للنشر، الجزائر،2007، ص22.

[2]- رواية الزلزال، ص07.

في الأرض، جاءوا المدينة، لتعطيهم الحكومة العمل. من واجب الحكومة أن تبني لهم مصانع وتشغلهم»[1].وفي هذا الفكر ما يؤيد فصل المدينة على الريف، واحتقارا لسكانه وتهميشهم، وجعلهم دائما الطرف الثاني في ثنائية (التقدم/التخلف).

لقد عمل الروائي على تحليل الفكر المضاد للاشتراكية، ونجد ذلك واضحا من الأفكار التي تطرحها شخصياته والتذكير بأن الفكر الاشتراكي هو فكر من صنع الآخر، وجاء من ينفذ هذه المشاريع في الجزائر، فهي مُدبّرة ومخطط لها ويستعينون بالروس وبأدمغة إليكترونية[2]. وهذا الفكر الذي جعلهم يتركون قراهم ومنازلهم هو بداية الكفر بالنسبة إلى بطل الرواية، ولن ينتهي، ولن تعود الأمور إلى نصابها إلا بعد حدوث الزلزال الذي يقوم بقلب كل الموازيين. لقد تغير كل شيء في قسنطينة، انقلبت رأسا على عقب فقد ضاعت مع هذه الثورة الزراعية، وحتى من تبقى من سكانها تغير حالهم إلى أسوء حال، ومن بينهم شخصية صاحب المطعم الذي تغير شكله وهندامه «فألفاه شيخا بلحية كثة، ونظارات صغيرة شفافة وعراقية بيضاء متسخة على رأسه، وقميص ممزق مرقع على صدره، وسروال حوكي في عجزه، وبلغة مهترئة قديمة. قامته قصيرة، ورأسه كبير، وصدره ضيق. بالباي، بدمه ولحمه، غير أن سواد الشعر خلفه البياض» [3]. زلزال التغير قلب كل شيء، «لاحول ولا قوة إلا بالله.أحقا هذا هو مطعم بالباي، الذي عرف الآغوات والباشوات والمشايخ، وكبار القوم؛ أصحاب الأرض والأغنام والجاه..﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُم بِسُكَارَىٰ﴾»[4].

يؤكد "بوالارواح" أن المدينة العريقة انتهت مع انتهاء الاحتلال، فقد كانت المدينة الهادئة زمن الفرنسيين، تتألق أنوارها ليلا وتنتشر عطور الأوروبيات واليهوديات اللائي يملأن الشوارع، وبحدوث هذا الزلزال العظيم انتهت، «قسنطينة الحقيقة انتهت. أقول. زلزلت زلزالها. لم يبق من أهلها أحد كما كان أين قسنطينة بالباي وبالفقون وبن جلول وبن تشيكو وبن كراره؟ زلزلت زلزالها. زلزلت زلزالها، وحل محلها قسنطينة بوفناره وبو الشعير وبو الفول وبوطمين وبو كل الحيوانت والنباتات»[5].

---

[1]– رواية الزلزال، ص11.

[2]– ينظر /رواية الزلزال، ص 81.

[3]– رواية الزلزال، ص17.

[4]– المرجع نفسه، ص16.

[5]– المرجع نفسه، ص20.

الأرض عند "بوالارواح" تعني أكثر من امتلاك أرض للزراعة بل«ملكيتها تعني أكثر من ملكيتها. إنها الشرف. السيادة. السلطة. الارتقاء إلى مصاف الرسل والأنبياء، بالنسبة لمن لا يملكها»[1]. في المقابل نجد تلك الفئة الناشئة الحالمة بالمستقبل، وبالحياة، فالأرض تعني الربح والزراعة، والاقتصاد والتطور، والحياة، وينظر إليهم "بوالرواح" على أنهم يطمعون بما تجنيه الأرض وما تقدمه لهم من أرباح ومادة، «وهؤلاء. آه. هؤلاء يفهمون الأرض فهما سوقيا. فهما شيوعيا. ماديا، يفهمونها غنى وفقرا، يفهمونها مالكا وخماسا، ومحصولات تصدر بالعملة الصعبة، أو تفرض عليها ضرائب باهظة»[2]. وبلغ حقد الشخصية المركزية أنه يماثل ما سيحدث معه في نزع أرضه، ومشروع تأميم الأراضي الزراعية واستثمارها بما حدث مع المستدمر الذي اغتصب الأرض وقتل أهلها، ف «مثلما فعلوا بالأراضي التي خلفها الفرنسيون. تتصور. الحقد. الحسد..كل إناء بما فيه يرشح»[3]. فهم بالنسبة إليه لا يعرفون العدالة وهذا ما يجعله دائم الشتم والدعاء عليهم ولعنهم، يقول: «عليهم اللعنة في الليل إذا يغشى والنهار إذا تجلى، إن كانوا يعرفون معنى للعدالة، هم الذين يخططون للاستيلاء على أراضي الناس»[4].

لقد أراد "بوالارواح" أن يقف في وجه مشروع تأميم الأراضي والثورة الزراعية، والبحث عن وريث له يساعده على تنفيذ مشروعه، فهو لم ينجب وريثا له يورثه أراضيه وإقطاعاته. يقول: «اسأله عنه، عن الطاهر بوالارواح، فلا شك أنه يعرفه. الطاهر بوالارواح لابد أن يكون أملي في إنقاذي، في إنقاذ كل مالكي الأرض والأشراف والأئمة. أسجل له أرضي كلها، وأعقد له الصلات مع مالكي الأرض، وأقدم وعدت لسيدي راشد في نصرته. نعم يجب أن ينتصر في مشروع كبير أكبر من الزلزال، وأكبر من الفتنة الآكلة»[5].

ويوضح الروائي إيديولوجيته على لسان بطله في موقفه المعادي للطفولة، ففي أكثر من مكان يصفهم بأبشع الأوصاف ومقتهم، فالأطفال الذين يمثلون المستقبل هم أعداء "بوالارواح"، «الأطفال هنا كثيرون. كثيرون جدا، كالجراد. مروا من هنا صاعدين إلى فوق، تاركين خلفهم بيضهم يفرخ. يا نسل السوء. يا

---

(1)- المرجع نفسه، ص 112.

(2)- المرجع نفسه، ص 112.

(3)- المرجع نفسه، ص 23.

(4)- رواية الزلزال، ص 39.

(5)- المرجع نفسه، ص 117.

بذور الشر. سلط الله عليكم وباء الطاعون. وزلزلت بكم قسنطينة، وابتلعكم وادي الرمال»[1]. وفي هذا إشارة واضحة إلى أن كل من يقف في وجه هذا المشروع فهو يقف في وجه التاريخ والمستقبل، فتحقيق العدالة الاجتماعية هو مفتاح التطور وازدهار الطفولة والوطن.

لقد مزج الطاهر وطار التاريخ بالحاضر ليبحث عن أسباب الزلزال الذي وقعت فيه هذه المدينة، إنها ليست أسباب آنية بل ذكريات حافرة في العمق، بعمق أخدود الصخر العتيق،«من قريش من ينتهي عند إبراهيم الخليل، وإبراهيم الخليل لا ينتهي إلى أحد، ومن العرب من ينتهي إلى جرهم أو قحطان أو عدي»[2]. وهذا التعدد الثقافي والحضاري للمدينة كان سببا في هلاكها وحدوث الزلزال فيها، وسوء حالها. فثراء حضارتها جعل عدد سكانها يصل إلى نصف مليون في سنوات قليلة، وهذا العدد السكاني لن يسمح له بتحقيق هدفه والوقوف في وجه هذا المشروع «لاشك أن النصف مليون ساكن سمعوا بقدومي، وخرجوا يعرقلون بحثي عن أقاربي لتنفيذ مشروعي العظيم»[3].

لم تستطع شخصية "بوالارواح" تصديق التغيير الحاصل في المجتمع، وأن مخططه سيؤول إلى الفشل، وأن كل أقاربه المعوّل عليهم أصبحوا من القادة الشيوعين، فلم يستطع تقبل الهزيمة، وبأن مجتمع اليوم هو مجتمع العمال، مجتمع الأطفال، ومستقبل الجزائر، ففكر في رمي نفسه من أعلى الجسر. لقد كان "بوالارواح" إقطاعيا ولم يستطع أن يقبل التغيير والزلزال الاشتراكي الذي عصف بمجتمع ما بعد الاستقلال، «لن أجزع منهم، أنا أقوى منهم جميعا، وسأتناولهم في حزمة واحدة. أقذف بهم إلى القعر. أنا وعدت سيدي راشد. سيدي راشد لا يخيب الرجاء. لن ينتزعوا مني أرضي. أنا صالح، أنا من عباد الله الصالحين، أورثني أرضه، ورفعني في الرزق درجة»[4].

وفي لحظة واحدة اجتمع الماضي، والحاضر، والمستقبل، لتحاصر شخصية "بوالارواح" الرافض للمشروع الوطني الذي يزلزل البلد ويحقق انتصار الشعوب المهزومة «أطفال المدينة كلهم يتجمعون عند مدخلي الجسر. ابن باديس أيضا معهم، يبغون أرضي. يريدون انتزاع أرضي مني.لا.لا. اذهبوا إلى أوروبا.

---

(1)- المرجع نفسه، ص 94.

(2)- ينظر: الرواية، ص 140.

(3)- رواية الزلزال، ص 163.

(4)- المرجع نفسه، ص 177.

اتركوا هذه المدينة. هاجروا إلى عنابة..اذهبوا لن أعطيكم أرضي، سأسجلها لعمار والطاهر وعبد القادر والرزقي شرط أن لا يحوزوها إلا بعد موتي، وأن لا يبيعوها لغير بوالارواح»[1].

لقد سيطر فكر مأساوي على شخصية "بوالارواح" بعد فشله في تحقيق مشروعه والوقوف في وجه التطور الذي سيحدثه مشروع الثورة الزراعية، وعبر عن ذلك بحالة فقدان التوازن التي يعيشها فوق جسر المدينة المعلق بين السماء والأرض، بين الماضي والمستقبل، حتى أصبحت كل فئات المجتمع تطارده «كان جسر الهواء يمتلئ من جانبيه. البعض أطفال. البعض كبار. بعضهم في لباس مدني، وبعضهم في لباس عسكري. الشيخ بن باديس معهم. عيسى بوالارواح معهم. الطاهر بوالارواح معهم. إنهم يتقدمون، إنهم يتقدمون»[2].

ونجد في نهاية الرواية محاولة شخصية "بوالارواح" في الانتحار ورمي نفسه من الجسر. ولكن الأطفال أنقذوه، والشرطة منعته من الانتحار ونقلوه إلى المستشفى «هتف الأطفال، في حين كانت الشرطة تلقي عليه القبض، وتمنعه من الانتحار»[3]. فرغم كرهه الشديد لهم واحتقاره إلا أن صوت المستقبل(الأطفال) هم من صاحوا لإنقاذه من الهلاك، والشرطة رمز الأمن في البلد هم من منعوه من رمي نفسه في التهلكة، وفي ذلك رسالة واضحة عن إيديولوجية الروائي التي تعلن ولاءها لسياسية الحزب، والاشتراكية، وإعلان نهاية عصر الإقطاعية البرجوازية التي خلفها الفكر الاستدماري وبداية عهد لجزائر جديدة.

ثانيا: نسق الإيديولوجية العقدية

شهد مسار الرواية الايديولوجية الجزائرية نقلة فاصلة في تاريخها بالتحولات السياسية، والاجتماعية، والفكرية التي عرفتها، وانتقالها إلى مرحلة التعددية الحزبية، والعقائدية، والفكرية، التي حاولت فيها كل فئة سياسية أن تنشر عقيدتها وأفكارها بشتى الأساليب والطرق. وبعد الأحداث السياسية التي عصفت بالجزائر إثر وقائع أكتوبر 1988، دخلت في دوامة من التناقض العقائدي. فكان هذا النسق هو المسيطر على الرواية حتى مرحلة ما بعد الأزمة. وعمل الروائي على مسايرة هذه الأحداث السياسية، والفكرية، وتحليلها

---

[1]- المرجع نفسه، ص 182.

[2]- المرجع نفسه، ص 183.

[3]- رواية الزلزال، ص 184.

ومحاولة الوقوف على أسبابها. وسأمثل بروايتين جزائريتين تطرقتا للأحداث السياسية، وكان النسق البارز فيهما هو إبراز نسق الاختلاف العقدي في الأزمة التي عصفت بالمجتمع.

❖ التقريرية السياسية والعقدية في الشمعة والدهاليز:

رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار من أهم الروايات التي تناولت هذه المرحلة، وحاولت تسليط الضوء على الأسباب التاريخية والسياسية والفكرية، وحتى النفسية التي أدّت إلى دخول الجزائر إلى دهاليز الفتنة. فنجد الروائي يشرع في تقديم رؤيته من الصفحات الأولى معلنا زمن وتاريخ الأحداث. يقول: «إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكر، والتنقل من هذه الحظة، إلى تلكم، ومن هذه الواقعة إلى تلك»[1]. وهذا الزمن هو زمن «وقائع الشمعة والدهاليز، تجري قبل انتخابات 92، التي خلقت ظروفا أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها وإن كانت وظفت بعضها»[2]. هذه الفتنة هي «دهليز الدهاليز»[3]. فلقد قدم الروائي في كلماته الأولى توصيفا لهذه الدهاليز المتعددة والمظلمة، دلالة على عدم وضوح أسبابها، ومن المسؤول عنها؛ إذ «لا تجد بابا في دهليز القضية التي أنت بصدد اقتحامها. بل إن سراديب، تنفتح أمامك، فتروح تنزل مدفوعا بقوة ما، لا تدري ماهيتها، وكلما اقتحمت سردابا، وجدت نفسك في دهليز آخر، ينفتح على سراديب، تمتصك، فتنزل، وتنزل، لا إلى مكان، بل إلى دهاليز، وسراديب ممتصة أخرى»[4].

وأدرك بطل الرواية "الشاعر" الأستاذ أن الديمقراطية المزعومة هي دهليز كبير حاول هذا المجتمع الدخول فيه والتغني به، فقد كان على وعي بأن «لا مطمح له، لاقتحام هذه الدهاليز والسراديب، ويكفيه أنه أدرك أن قومه، ومعظم الأقوام المحيطين بقومه في ما يسمى بالعالم الثالث أو النامي، أغنام، إن حاولوا اقتحام الدهليز، تاهوا إلى أبد الآبدين»[5].

---

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، دار موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص08.

(2)-المرجع نفسه، ص 08.

(3)-المرجع نفسه، ص 11.

(4)-رواية الشمعة والدهاليز، ص 13.

(5)-المرجع نفسه، ص 13.

إن المرور إلى الديمقراطية لن يكون مرورا عشوائيا دون توفير مقدمات فكرية واجتماعية وثقافية، وهذا الطرح الذي يقدمه الروائي يبين محاولاته في تفكيك الأسباب التي أدت إلى تشتت الفكر الجزائري، والمجتمع، والذي جعله ينقاد وراء كل الآراء والأحزاب، ومن ذلك فكرة تبني الشعار الديني في المعتقد السياسي. لقد أوضح بطل الرواية أن المفهوم الذي كان سائدا «لغرض تجاوز محنة الظلمات. ينبغي قيام الدولة الإسلامية. الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب»[1].

رواية الشمعة والدهاليز من الروايات الإيديولوجية التي عملت على إبراز نسق العقيدة وأثره في حدوث الأزمة، فقد اجتمعت فيها عقائد متناقضة كان أبرزها الديني الأصولي الذي اتخذ من الشعارات الدينية أساسا له، فقد كان الحزب الإسلامي في تلك الفترة يتخذ شعاره «لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله»[2]. وهذه الجماعة استخدمت الساحات العمومية مركزا لنشر أفكارهم والتأثير في الجماهير الشعبية، يقول البطل:«كانوا في ساحة أول ماي، التي أطلقوا عليها اسم ساحة الدعوة، آلافا مؤلفة، يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساوو السن والقامات، واللحى المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أم طبيعية، يتشبثون بمواقعهم أمام الغزو المتتالي لقوات الشرطة التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع»[3].

لقد عرّف بطل الرواية عن هويته وانتمائه السياسي عندما وصف نفسه بالمثقف الثوري الذي يدافع عن الجماهير الكادحة، وهؤلاء المتجمهرون في ساحة أول ماي هم من الفئة الكادحة في المجتمع، الذين غيروا أنفسهم «واستسلموا لسرداب من سراديب الماضي يمتصهم»[4]. وهي إشارة إلى نوعية انتمائه الفكري والعقدي، الذي سيصطدم بأحد قادة الحركة الاسلامية المناقضة تماما لمبادئه، ومحاولات استدراجه واستمالته، وإقناعه بتجنيده معهم، فكانت محاورة مطولة بين الشاعر والقيادي في الحركة، الملقب بعمار بن ياسر، هذا الثلاثيني ومهندس النفط الذي يبحث عن الاعتدال في قيام دولة إسلامية. وفي هذا المنولوج

---

(1)- المرجع نفسه، ص 14.

(2)- المرجع نفسه، ص 19.

(3)- الشمعة والدهاليز، ص 20.

(4)- المرجع نفسه، ص 21.

المطول يشرح الروائي مبادئ كل فئة ومعتقدها، والتناقضات التي وقع فيها هذا المجتمع، وجعلته يعيش حالة من عدم التوازن، والاستقرار الفكري أدت به إلى الوقوع في دهاليز الفتنة.

ولم تكن غاية الروائي البحث في أسباب الأزمة التي أدخلت الجزائر في سرداب القتل فقط، وإنما راح يحفر بعيدا في سرداب أعمق، وهو سرداب الماضي وتاريخ الصراعات الدامية التي مرت بهذا المكان، «لقد كان المغرب الأوسط باستمرار، يحقق المستعصيات. الخوارج لم يستطيعوا إقامة دولة لهم إلاّ هنا، فكانت الدولة الرستمية، والشيعة لم ينجزوا حلمهم إلاّ عندنا، فكانت الدولة الفاطمية»[1]. لقد أراد الروائي العودة إلى الوراء وكسر زمن الحاضر ليُسائل التاريخ، ويحاول الإجابة عن أسباب الفتنة التي سقط فيها هذا البلد، ويحاول استنطاق المخبوء والمسكوت عنه. فرغم استقلال الجزائر إلا أنها مازالت تعاني الانقسام الفكري والعقدي والاجتماعي، فهناك أطراف مختلفة حدّ التناقض تعيش في هذا المكان، فنجده يتحدث على لسان بطله متسائلا عن حقيقة انتمائه الفكري والعقدي: «الآخرون. الطرف الآخر، أولئك الذين دخلوا دهليز الثقافة الفرنسية، ونمط الحياة الغربية، وأغلقوا على أنفسهم يحتمون بالظلمة، رافضين أن تتقد أية شمعة حولهم. قرروا فيما بينهم وبين أنفسهم، أن هذا البلد انقسم مرة وإلى الأبد إلى قسمين: الماضي والمستقبل. الماضي البعيد والقريب، يتوجب الانسلاخ منه، بكل ما فيه تماما مثلما يفعل الثعبان، وهو يتخلص من جلده. المستقبل، هو إغماض العينين في الدهليز، والاستسلام لوهج نور موهوم، لشمعة تقود إلى العصر»[2]. لقد كان هذا الصراع العقدي هو مربط الفرس، إنه منطلق الأزمة والدخول في دهاليز لن يستطيع هذا البلد الخروج منها لفترة طويلة من الزمن، وفيه سيعيش المجتمع ظلمة الظلمات.

لقد أراد الروائي أن يتساءل عن هؤلاء الذين قدموا أنفسهم يعرفون كل شيء، وبأنهم يمتلكون الحقيقة الكاملة، ويدركون مستقبل هذا البلد وشعبه: «من هؤلاء الناس، الذين يلعبون كالبهلوانيين، بكرات عديدة، بعضها في السماء، وبعضها بين أيديهم، بعضها يعلو، وبعضها ينزل، يشدون نفس المتفرج، وبصره، فلا هو بين هذه ولا بين تلك»[3]، لقد جعلوا من هذا البلد مسرحا كبيرا، أبطاله شخصيات تتحدث باسم

---

(1)- المرجع نفسه، ص 30.

(2)- الشمعة والدهاليز، ص ص 46-47.

(3)- المرجع نفسه، ص 65.

الاشتراكية، وأخرى باسم الإسلام، ومجموعة تتحدث باسم اللائكية والإلحاد، وفئة تقف على الأطلال يتحدثون عن جزائر فرنسية. إنه الصراع العقدي الذي أدخل الجزائر إلى هذه الدوامة الكبيرة.

ولكن –في ظل هذا الظلام الذي ينبثق من كل دهليز أدخلنا الروائي إليه على لسان بطله الشاعر– سيسْطعُ ضوء شمعة، وجاءت عنوانا فرعيا بصيغة المفرد. فنحن أمام دهاليز كثيرة مظلمة ومتعددة تواجهها شمعة واحدة، وهي فتاة جزائرية شبهها بالخيزران، تلك الفتاة البربرية التي سُبيت لتنقل إلى قصر العباسي، وتنجب هارون الرشيد. تلك المرأة القوية التي قتلت أحد أبنائها لتقتل معه الظلم، وتُوليّ من ينشر العدل والمساواة بين رعيته. وفي هذه الصورة وهذا التشبيه بين شمعة الخلافة العباسية الخيزران وشمعة الجزائر التي ستخرجها من ظلمة هذه الدهاليز نجد استحضارا للتاريخ، ولأصالة الجزائر، عبّر عنه الروائي في صورة المرأة البربرية الأصيلة التي تقدم مصلحة بلدها على مشاعرها، إنها دعوة من الروائي للعودة إلى أصالة البلد، وتاريخيه، والتمسك بحب الوطن قبل حب المصلحة الشخصية والذات، وهذا هو النور الذي سيقف في وجه ظلمات الدهاليز العقائدية التي عصفت بالبلد.

لقد عمل الروائي على تشريح الوضع السياسي السائد في الجزائر، والحفر في أخاديد التاريخ محاولا الوصول إلى إيجاد إجابات عن تساؤلات كثيرة تجول في ذهن شخصيته المركزية، ولكنه سيصل في نهاية المطاف إلى دهليز آخر، هو دهليز الإرهاب الذي حكم عليه بالقتل. لقد حكموا عليه «بالإعدام برصاصة في الصدر، وبطعنة بالسيف في البطن»[1]. لقد كانوا مجموعة من الملثمين، عدّهم الروائي بسبعة ملثمين، اتهموه بالخيانة العظمى. وفي إشارة ذكية قدمها الروائي في نوعية التهم التي سيقتل البطل لأجلها، فقد اجتمعت خيانة الاتصال بالأشرار الذين يعملون على قلب نظام الدولة بالعنف واستخدام الإسلام شعارا لهم وذريعة لهم للوصول إلى غايتهم، مع تهمة ثانية من الملثم الثاني الذي اتهمه بالسحر والشعوذة، وإغواء فتاة جميلة في الثانية والعشرين كانت مجندة من طرف أجهزة تستخدمها، وفي ذلك إشارة واضحة إلى هويتهما وهما يعبرّان عن أجهزة أمنية تابعة للدولة. وأما الملثم الثالث فقد اتهمه بتهمة عدم التعامل مع جماعة تتخذ من المسجد مكانا لاجتماعاتها، والدخول إلى عالم ياسر بن عمار وإيقاعه في شباكه، وإفساد أفكاره والتأثير فيه، واتهمه الملثم الرابع بتهمة عقائدية أصولية واتباع المعتزلة ومعاداة السنية، والانتصار للحلاج واتهامه بالزندقة. وأما الملثم الخامس فمثل الاتجاه الغربي في جزائر الاستقلال، واتهمه بمعاداة فرنسا،

---

[1]–المرجع نفسه، ص 196.

وهو بذلك خطر على الجزائر وعلى المساواة والحرية وعض اليد التي امتدت له بالإحسان، ففرنسا التي درسته وعلمته في ثانوية فرانكو ميسلمان بقسنطينة، إلى المؤتمرات في غرونوبل، ثم يكن لها العداء. واتهمه الملثم السادس بالتستر عن أفكاره رغم ما يحمله من فكر يشابه فكرهم رغم أنه لم يصرح علنا بانتمائه لجماعتهم، ولم يهتف معهم (لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله). فكان هؤلاء الثلاثة يمثلون الاختلافات الفكرية والعقدية والإيديولوجية في المجتمع، واجتمعوا لمحاسبة الشاعر الأستاذ المثقف وقتله ورميه جثة هامدة وسط الساحة.

لقد عبرت رواية الشمعة والدهاليز عن الواقع السياسي والإيديولوجي في الجزائر، الذي أدخلها في دهاليز الإرهاب والعشرية السوداء والفتنة، فكانت تعبيرا مباشرا عن التقريرية والتسجيلية السياسية، والإيديولوجية في قالب جمالي، وسردي حاول فيه الروائي مزج الماضي والحاضر والتعددية الصوتية للبحث عن أسباب الأزمة.

❖ العفو الملطخ بالدم في رواية مذنبون لون دمهم في كفي

في السياق نفسه ورغم اختلاف المواضيع بين الطاهر وطار في الشمعة والدهاليز، والحبيب السايح في روايته مذنبون لون دمهم في كفي، إلاّ أنّ ما يجمعهما هو نسق بارز سيطر على الروايتين: هو إبراز اختلاف المنطلقات الإيديولوجية التي يعتقد بها كل روائي وأثرها في أعماله. ففي هذه الرواية نجد الحبيب السايح يسرد لنا قصة فترة زمنية أخرى من تاريخ الجزائر السياسي، وهي مرحلة بداية انفراج الأزمة ومحاولات متعددة لإنهاء الصراع الدامي بين الإخوة الأعداء في وطن واحد، فكان ما يعرف بقانون الوئام المدني الذي جاء به الرئيس عبد العزيز بوتفليقة والدّاعي لمسامحة كل من رفع السلاح ضد وطنه، وتحقيق المصالحة الشاملة في الوطن. وهذه الإيديولوجية التي جاء بها في حملته الانتخابية من أجل الجلوس على السلطة كانت محلّ رفض من طرف بعض الفئات الاجتماعية، وعبرّ عنها الروائي على لسان شخصيات روايته، «هل تعرف ما معنى العفو السياسي عن قاتل سفيح مثله»[1]. ليقدم للقارئ معنى ذلك في كلمات لاحقة، فـ«العفو عنهم يعني أكل الجيفة ولحم الأموات»[2].

---

[1]- الحبيب السايح، مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط:01، 2008، ص20.

[2]-المرجع نفسه، ص 20.

لقد عدّ الروائي أن من يضعون هذه القوانين الجزافية هم من أوصلوا البلد إلى الهاوية، ف «لم يدمر هذا البلد غير دسائس ساسته وحماقات قادته»[1]. ومن أبرز علامات هذا الحمق السياسي هو تشريع هذا القانون، ف«عفو الساسة عن القتلة ذنب أكبر لابد أن يقاوم» [2].

رواية "مذنبون" من الروايات الإيديولوجية المعارضة للسلطة وقوانينها، وللمجتمع وإيديولوجيته، فقد جعل الروائي قبول هذا القانون في المجتمع والخضوع له من علامات الساعة، ووصفه بالصعلكة، «ومن دلائل الخراب أن تؤول الدولة إلى مسخرة! هل تسمع بقانون أو شرع يبرئان المذنبين من غير محاكمة»[3]. وفي عملية استذكار ورجوع إلى زمن التقتيل يسرد الروائي على لسان شخصياته بشاعة مشاهد القتل، فنجده يسرد حادثة قتل الطفولة الذين مزقتهم قنابل القتلة في يوم عيد بأحد المقابر وكانوا من الكشافة، ثم أفاض في وصف المجازر التي صنعها من سيستفيدون من هذا القانون. فالرواية هي عملية استذكار جمعت بين الواقع والخيال وبين الماضي والحاضر، فنجده يربط تاريخ شخصياته بالثورة التحريرية، في محاولة تفكيك الثورة ومساءلة نتائجها، يقول: «لم نعرف الحرية فعلا! فحتى الحرب التي خضناها، لنكون أحرارا، رُهنت نتائجها، وصودرت أهدافها، وأهدرت قيمها العقلية العسكرية التي نزل بها الضباط السامون من الجبال. نظامنا كله أسس على تلك العقلية التي سنت، بدل شرعية تاريخية ثم ثورية وأخيرا دستورية نهض بها عسكريون في ألبسة مدنية، ورفع شعاراتها مثقفون حالمون، وصاغت بلاغتها بيروقراطية حزبية، قبل أن تحدث الرجفة في خريف ثمانية وثمانين ليتهاوى صرح الوهم، كورقة دلب، ومعه آخر شعار مهلوس رفعوه عاما من قبل: دين واحد، شعب واحد، حزب واحد» [4]. وفي هذا النص يقبع التاريخ داخل الخيال، في محاولة لتفكيك أخاديده والوقوف على الأسباب التي جعلت من هذا الشعب لا يتوقف عن العنف والحروب. فبعد حروب طويلة من أجل تحرير الوطن من عدو ظاهر وبين، دخل بعد ثلاثين سنة فقط من الاستقرار الظاهري والكاذب إلى حرب أخرى لم يعرف فيها العدو من الصديق، حرب بين الإخوة الأعداء، ذبح فيها الأخ أخاه، وقتل الولد أباه.

---

(1)- المرجع نفسه، ص 20.

(2)- المرجع نفسه، ص27.

(3)- المرجع نفسه، ص 20.

(4)- المرجع نفسه، ص27.

لقد انطلق الروائي من رفض المعتقد السائد في المجتمع وفي السلطة الداعية للوئام والمصالحة بين كل أطياف المجتمع والعفو من أجل الخروج من هذه الفتنة، وفتح صفحة جديدة لجزائر جديدة تفتح ذراعيها لكل أبنائها للظالم والمظلوم في آن، ثم انتقل إلى تفكيك أسطورة الحرية التي انقلبت إلى أكبر أكذوبة يعيشها هذا المجتمع الذي لم يعرف الحرية يوما، فمزج بين الواقعي والتخيلي بلغة سردية بعيدة عن التقليد في نسجها. فالرواية استطاعت الخروج من نسق الروايات الإيديولوجية القومية التي تتحدث باسم الجماعة، لتقدم لنا نوعا جديدا من الرؤية الإيديولوجية التي يغلب عليها النسق الإيديولوجي الذاتي، الذي يكشف عن مذهب صاحبه وتوجهاته.

ثالثا: نسق الإيديولوجية التجريبية

انتقلت الرواية الجزائرية المعاصرة في تعاملها مع الإيديولوجية إلى مرحلة مغايرة تختلف كل الاختلاف عن المراحل السابقة، فقد شهدت قفزةً نوعيةً في استخدامها لنسق الإيديولوجيا والتعبير عن رؤية مبدعها. وقد عنونت هذه المرحلة بنسق الإيديولوجية التجريبية، التي تعني محاولات متعددة من مجموعة من الكتاب الشباب في تصوير إيديولوجياتهم في صور ضمنية غير معلنة، والعودة إلى التاريخ واستخدام شخصياته لقراءة الحاضر والمستقبل، وصبغها بالصبغة التخيلية من أجل استحضار شخصيات مماثلة في الواقع الحاضر. فقد عملت هذه الروايات على إيجاد منهجية إيديولوجية تمكنها من توصيف واقعها بطرق مغايرة، وخلق شخصيات أسطورية. ويمكن أن أمثل برواية حضرة الجنرال للكتاب "كمال قرور" التي صدرت بعد انتهاء الأزمة، فكانت تنطلق من رؤية واضحة في الحديث عن أفكارها وتحليل الوضع السياسي الوطني حتى العربي. فهذه الرواية دخلت عوالم الدكتاتورية مستخدمةً التغريبة الهلالية بشخصياتها وحوادثها، والحديث عن الطاغية "ذياب الهلالي"، وتحويرها وتحيينها مع ما يماثلها من شخصيات دكتاتورية معاصرة، تحمل الأفكار نفسها، والمبادئ نفسها، عملت على تجهيل شعوبها وقمعهم من أجل الحفاظ على سلطتهم، مستغلين شعار الديمقراطية الوهمية في دول لا تعرف معنى لها.

لقد استفاد الروائي من التاريخ وأحداثه، بتمثّله للتغريبة الهلالية، السيرة الشعبية التي عبّرت عن تناقضات الفكر العربي وما يحمله من بطولات وانتصارات، انتهت وتلاشت بسبب الصراعات الداخلية وأطماع السيادة والحكم. فقد كان تركيز الروائي على الصراعات والحروب التي اشتعلت بين أبناء القبيلة الواحدة، إشارة إلى أن أحداث التغريبة الهلالية ممتدة في الزمان والمكان، وما يشهده الوطن العربي عموما

هو تغريبة هلالية معاصرة، قد تختلف أسماء الشخصيات وتختلف الأمكنة إلاّ أن الفكر الديكتاتوري واحد، ولا يختلف بين تغريبة بني هلال والتغريبة التي يشهدها الوطن العربي بكل اختلافاته.

وأشار الروائي إلى إيديولوجيته من العنوان الذي جمع فيه بين شخصية ذياب الزغبي، والروائي غارسيا ماركيز، في جملة شارحة للعنوان الرواية، "التخريبة الرسمية للزعيم المفدى ذياب الزغبي كما رواها غارسيا ماركيز*". فنجده يستبدل بالتغريبة التخريبة، ويعلن أن هذه السيرة هي الرسمية التي رواها الروائي ماركيز المعروف بنضاله ضد الديكتاتوريات في العالم بأسره، وفي أميركا اللاتينية خاصة. فقد أراد الطاغية تدوين سيرته التي يعتز بها، واختار لها أشهر روائي عرف بمناهضة أمثاله، «اكتب يامركيز! اكتب تغريبة أو تخريبة حضرة الجنرال ذياب الزغبي..كما سميتها أنت بلغتك الساخرة»[1]. وفي هذا إشارة واضحة إلى طريقة تفكير كل طاغية يعمل على استمالة أعدائه، وشراء ذممهم، لنجد عودة الطاغية ذياب إلى الزمن الماضي وسرد سيرته التي يفتخر بمنطلقاته في ترهيب الشعوب وترعيبهم: « أخوف الشعب في كل خطبي، بمناسبة وبغير مناسبة بخطر الغول القادم: "بعو"* "بعو" يتربص بدولتنا. "بعو" لا يحب لنا الخير. "بعو" يتآمر على الوحدة الوطنية." بعو" عدونا التاريخي الشرير. حتى ارتبط اسم " بعو" بشخصي وبامبراطهوريتي، فأصبحوا يطلقون على اسم " الجنرال بعو" وعلى امبراطهوريتي " امبراطهورية بعو"»[2].

وفي لفتة ذكية من الروائي نحت كلمة" امبراطهورية" جمع فيها بين " الامبراطورية" و"الجمهورية"، فهذه الدولة التي تعتنق الديمقراطية وتتخذ شعار الجمهورية هي في حقيقتها امبراطورية يحكمها ملك لا يعترف بالآخر، وينظر إلى جميع من يقطنها بأنه ربهم الأعلى، وصرح بذلك بقوله: «أنا رب "الامبراطهورية" وربكم. أنا الممثل الشرعي الوحيد والأوحد لربّ السماوات»[3].

*- من أهم روايات غبرييال غارسيا ماركيز رواية خريف البطريرك المناهضة للاضطهاد والعنصرية والديكتاتوريات في أمريكا اللاتينية.

(1)- كمال قرور، رواية حضرة الجنرال- التخريبية الرسمية للزعيم المفدّى ذياب الزغبي كما رواها غارسيا ماركيز، منشورات الوطن اليوم، 2015، ص 41.

*-" بعو" هو تسمية لكائن خرافي تستخدمه الأمهات لتخويف أبنائهن.

(2)-رواية حضرة الجنرال، ص 10.

(3)-المرجع نفسه، ص 33.

وفي حوار بين الجنرال "بعو" ذياب الزغبي، وماركيز نجد محاولةً لولوج عالم الدكتاتوريين وتحليل نفسيتهم، فهدف هذا الجنرال من كتابة سيرته هو مقاومة الزمن والنسيان، فقد أراد دخول التاريخ، وتسجيل اسمه فيه حتى وإن كانت بصيغة الديكتاتوري، «لقد بقيت مغمورا...تناساني المؤرخون ولم يحفل بي الروائيون العرب..وهنا أنا أقضي الأيام، أو الساعات الأخيرة من عمري على كرسي متحرك، وأرفض أن أموت راكبا على الفراش موتا روتينيا لا يليق بمقامي. أفضل أن أموت راكبا على حصاني الآلي الجديد»[1].

لقد استطاع الروائي أن يفكك نفسية هذا الطاغية الذي يزعجه التاريخ، فالتاريخ يسجل حكايات الأبطال، ويرمون أمثالهم إلى سلة مهملاته، ولهذا كان حلمهم هو تشويه التاريخ وتدوين الأباطيل، ويكون ذلك بالعمل على تدوين حكاياتهم ونشرها، يقول: «هم يحفلون في التغريبة الهلالية بسيرة حسن بن سرحان وأبي زيد والجازية، وكأنّي لا أستحق الذكر والمدح والثناء، بينما أنا شخصية مركبة حيرت الناس»[2]. وفي حوارية مزج فيها الروائي بين صوتين مختلفين يمثلان المجتمع بصورته الرسمية والشعبية، مزج صوت المهمش والمركزي، بين الفصحى والعامية يعلن بداية معاناة طبقات المجتمع بكل فئاته، يقول على لسان شخصية أبي زيد العائد من الحرب منتصرا: «بدأت "الحقرة"*..بدأت الحرقة.. وبدأت الغربة..يا مركيز العزيز..»[3]. هذا هو المجتمع الذي صنعه حكم الجنرال "بعو"، التهميش، والظلم، والاغتراب الاجتماعي والذاتي التي أدت باستسلام الشباب والبحث عن حل بديل في العيش الكريم، وهي "الحرقة"، وركوب قوارب الموت التي تأخذهم إلى الطرف الآخر من العالم، حيث الحرية والديمقراطية الحقيقية، فمن يستطيع النجاة من البحر سيتمكن من العيش بكرامته.

وفي عملية تفكيك للفكر الديكتاتوري شرّح لنا الروائي على ألسنة شخصياته جوهر الدكتاتورية التي تتأسس على مبدأ واحد لخصه في عناوين روايته، فشعار الدكتاتوريات العربية تتلخص في: «لا تترد لحظة.. اقتل بدم بارد" من الأفضل أن يخشاك الناس على أن يحبوك»[4].

---

(1)- رواية حضرة الجنرال، ص 13.

(2)- المرجع نفسه، ص 35.

*-مصطلح الحقرة في اللّهجة الجزائرية تعني الظلم والجور، ومصطلح الحرقة يقصد بها قطع البحر في قوارب صيد صغيرة إلى الدول الأوروبية المجاورة بطريقة غير شرعية.

(3)- المرجع نفسه، ص 49.

(4)- المرجع نفسه، ص 77.

والملاحظ، أن رواية حضرة الجنرال تقترب بشكل كبير بما قدمه "جورج أورويل" في "رواية 1984"، وقد تناص معه أيضا في تقديم قانون الديكتاتورية القائم على «تحطيم المؤسسات القائمة وتصفية جميع الخصوم، وشراء ذمم المترددين، حطّم بدهاء واقتل بدم بارد. وكانت مقولة جورج أورويل الشهيرة ملهمة: الحرب هي السلام...الحرية هي العبودية...الجهل هو القوة» [1]. وما يجمعها برواية" أورويل" كونهما يمثلان خطابا سياسيا إيديولوجيا يقدم محاضرةً في الديكتاتورية المعاصرة، والأسس التي تقوم عليها وشخصية الديكتاتوري وطريقة تفكيره، وحتى الجانب اللاوعي من شخصيته. فكل قائد دكتاتوري يضع قوانين خاصة به تشرع له أعماله وتمنحها الشرعية القانونية والدولية: «لا بد أن تكون فلسفة "الكتاب الأبيض" بُعدا أيديولوجيا للدستور المرتقب لتحرير الشعب من التفكير الحرّ، ليكون تابعا للزعيم السيد المطلق. سجل هذا وبأمانة عزيزي ماركيز!» [2]. وهذا الكتاب الأبيض الذي يناقض محتواه اسمه، كل ما يحمله من إرشادات تدخله إلى عالم السواد الدكتاتوري الظالم، فالنصائح الموجودة فيه تستطيع صناعة أكبر دكتاتوري قد يشهده التاريخ البشري، فهذا الكتاب يقوم على هدم مقومات الدولة ويتبنى سياسة التخريب والتجهيل، وهذا هو هدف كل ديكتاتوري يسعى إلى الوصول إلى الحكم، والعمل على قتل كل معارض له، وكل مثقف ومفكر قد يشعل فتيل التغيير، فالعلم والفكر هم أعداء الدكتاتورية. يقول: «نعم يا ماركيز!.. حين أسمع كلمة مثقف أتحسس مسدسي بيدي» [3].

لا تنفك الرواية في تحليل سيكولوجية الطاغية، وكل محاولاته في السيطرة والتجبر على العامة، ومن هذه المحاولات فكرة توريث الحكم الذي تتبناه بعض الدول العربية وفضح توجهاتها المتشابهة التي تنطلق من هدف واحد، «هل يمكن أن يكون هناك حاكم غيري" للأمبراطهورية". وإذا مسني العجز والخرف- لا سمح الله- هل هناك من يرضى بغير ابني"نصر الدين" وريثا للعرش" الامبراطهوري"؟»[4]. هذه الأفكار التي عملت الدكتاتورية على ترسيخها وإقامة مجتمع قُتِل فيه الوعي. حتى أصبحوا يشبهونهم بالحيوانات، يقول: «أنا لا أحكم شعبا بل أحكم بهائم»[5]. وفي ذلك إشارة ذكية إلى دور الشعوب في صناعة

---

(1)- رواية حضرة الجنرال، ص ص146-147.

(2)- المرجع نفسه، ص 151.

(3)- المرجع نفسه، ص 198.

(4)- المرجع نفسه، ص 179.

(5)- المرجع نفسه، ص 183.

دكتاتوريها: «الشعب هو الذي يقهر نفسه بنفسه، هو الذي ملك الخيار بين الرِّق والعتق، فترك الخلاص وأخذ الغلّ» [1]. والمجتمع الذي تحكمه الديكتاتورية هو مجتمع أصبح يعيش حياة يحكمها الهزل، والعبث حتى أصبح «كل شيء **ممسرحا**، وكوميديا بهلوان للتمويه والضحك على أذقان الشعب، وشراء ذمم النخب المستميتة في الدفاع عن كرامة الإنسان» [2].

رواية "حضرة الجنرال" هي صورة نمطية للفكر الديكتاتوري المعاصر الذي شهدته المجتمعات العربية، وعبرت عنها الثورات العربية التي طالبت بالتغيير، فالتاريخ يعيد نفسه في ثوب مغاير، وعبر عن هذه العلاقة بلغة معاصرة تعبر عن الراهن. وكل محاولة تغيير تُعدّ مؤامرة، فنجد الروائي يحيلنا إلى نماذج عرفها التاريخ العربي تنطلق من الأفكار نفسها وتنتهي النهاية نفسها، ولكن ليل الظلم لن يطول، وسيبزغ ضوء الحرية الذي سيقضي على الطاغوت والدكتاتورية، فهذا الطاغية –رغم ما قام به من تعذيب وتقتيل وتخويف للشعوب– إلا أنّ داخله مهزوم ويسكنه خوف، وقلق من هذه الجموع المستسلمة والخاضعة له، وتعلن له الطاعة والولاء. فقد كان يخاف معارضة الجازية لمبايعته، هذه المرأة الضعيفة هي مركز خوف هذا الطاغية وقلقه. فالمرأة الجازية وما تحمله من دلالات الرفض، والقوة والتغيير «هي الجازية المارقة، ترفض المبايعة إذا...نعم، الجازية ومعها اليتامى، أبناء حسن بن سرحان وأبي زيد الهلالي، يرفضون تقديم الولاء، ويعلنون التمرد والعصيان.. [3]». وسيكون هؤلاء هم «ربيع الامبراطهورية»[4]. لقد عمل كمال قرور على إبراز نسق الإيديولوجية باستخدامه تقنية السخرية وحوارية الأصوات، وتهجينها، واستخدام لغة سهلة موحية، ومعبرة عن الراهن في قالب سردي يبتعد عن التكرار والنمطية، فهذه الرواية تحمل في كل كلمة أصوات متعددة، فهي «لا تتحدث بلغة واحدة، بل هي تعتمد أساسا على تعددية الأصوات اللغوية، وتخلق من هذه التعددية أسلوبا كليا عاما شاملا، هو صورة لمجموع اللغات المندمجة فيها»[5]. فهذه الرواية هي تعددية إيديولوجية استطاع الروائي صياغتها في قوالب لغوية في نسق متكامل ومتجانس، جسدت انسجام الخيال الأدبي ورؤية الروائي الإيديولوجية.

---

(1)– المرجع نفسه، ص 145.

(2)– رواية حضرة الجنرال، ص 207.

(3)– المرجع نفسه، ص209.

(4)– المرجع نفسه، ص 208.

(5)–حميد لحمداني، أسلوبية الرواية – مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1989، ص84.

خاتمة:

إن البحث في تسريد الإيديولوجيا في الرواية الجزائرية المعاصرة، يكشف لنا الثراء الفكري في هذه النصوص الروائية، ومقدرة كتابها على امتلاك رؤية كونية للواقع. فنجدهم استشعروا الأحداث التي سيقع فيها المجتمع، وستعصف بأوطانهم، من خلال تحليلهم لمعطيات الراهن. وقدموا هذه الرؤية للمتلقي في قوالب فنية جمالية بعيدة عن النمطية.

إن الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال النماذج المقدمة والمدروسة عبرت عن الإيديولوجيا بطرائق مختلفة، وتعددت بتعدد موضوعاتها، وكتاباتها، في تصوير الصراع السياسي والفكري، والتغيرات الطارئة على البنية الاجتماعية. مؤكدة أطروحة أن لا رواية بريئة من الإيديولوجيا، وكل كلمة هي حمولة إيديولوجية واجتماعية وثقافية، وكل رواية تؤثث برؤية صاحبها وأيديولوجيته، سواء أكانت معلنة وصريحة يقدمها صاحبها بطريقة مباشرة، أم ضمنية وخفية يستخدم التمويه وتكون مضمرة غير معلنة.

وفي الأخير؛ حاولت هذه الدراسة تأكيد إيديولوجية الرواية، ودورها في نشر توعية الفكر وكشف المسكوت عنه والمستور في البنية العميقة للمجتمع، وتحاول استشراف المستقبل وكشف خباياه، والتركيز على مناطق الظل في المجتمع والإيديولوجيا التي تعتريها، والذي لم تستطع الأجناس الأدبية الأخرى التطرق إليها؛ فالرواية بخصائصها المميزة وفضائها المفتوح لها القدرة على تجاوز الحاضر بنظرة المستقبل.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب بالعربية:

- آلان روب جريه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط، دت.
- أنطونيو جرامشي، كراسات السجن، تر: عادل غنيم، دار المستقبل العربي، مصر، دت، دط.
- بول ريكور، محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط:01، 2002.
- بيير زيما، النص والمجتمع- آفاق علم اجتماع النقد، تر: أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط:01، 2013.

- تيري إيجلتون، النقد والإيديولوجيا، تر: فخري صالح، المشروع القومي للترجمة، 2005.
- جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسات في التراث النقدي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط:05، 1995.
- الحبيب السايح، مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط:01، 2008.
- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية – مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 1989.
- ديفيد هوكس، الإيديولوجية، تر: إبراهيم فتحي، المشروع القومي للترجمة، 2000.
- رولان بارث، الدرجة الصفر في الكتابة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، سورية، ط:01، 2002.
- زكي نجيب محمود، الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية، مجلة فصول، المجلد 05، العدد04، 1985.
- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، دار موفم للنشر، الجزائر، 2007.
- الطاهر وطار، رواية الزلزال، موفم للنشر، الجزائر،2007.
- عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- ف. لينين وآخرون، الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ط01، 1976.
- كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا – مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة-، تر: محمد رجاء الديريني، شركة المكتبات الكويتية، الكويت، ط:01، 1980.
- كمال قرور، رواية حضرة الجنرال- التخريبية الرسمية للزعيم المفدّى ذياب الزغبي كما رواها غارسيا ماركيز، منشورات الوطن اليوم، 2015.
- مالوري ناي، الدين الأسس، تر: هند عبد الستار، مر: جبور سمعان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط:01، 2009.
- محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الإيديولوجيا، دار توبقال للنشر، ط:02، 2006.
- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، 1986.

- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- يمنى العيد وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط:01، 1986.

الكتب الأجنبية:

- Pierre V.Zima، pour une sociologie du texte Littéraire، (Union Générale d'Edition، Pari، 1978.

إيديولوجيا المكان الروائي: رواية "الرياض نوفمبر 90" أنموذجًا

د. سلطان الخرعان

أستاذ النقد الحديث المساعد، جامعة الإمام محمد بن سعود

الملخص:

يُعد المكان في الرواية من أبرز عناصر بناء حكايتها، وفيه تكون الأحداث، وتنمو الشخصيات، ويتطوّر الخطاب، وهو بهذه الأهمية يُعد محفِّزًا سرديًا لبناء حمولات ثقافية يحملها خطاب الرواية.

ويأخذ المكان في الرواية بُعدَه الإيديولوجي بصفته معادلا للمجتمع؛ لأنه يرتبط بمن في المحيط الاجتماعي، وربما يوّجِه أفكار المجتمع، وتوجّهاته، وحين تعجز بعض الشخصيات عن الاندماج مع المجتمع الذي يمثله المكان، تهرب إلى أماكن أخرى تمارس فيها حريتها، ومن هنا كان حضور المكان في بعض الروايات تعبيرًا عن الإيديولوجيا، ورواية (**الرياض نوفمبر 90**) لسعد الدوسري، من الروايات التي حضر فيها المكان الإيديولوجي.

وسيتناول البحث إيديولوجيا المكان من خلال وجود الرياض، والمستشفى بوصفهما مكانين تنقّل بينهما السارد لإظهار أزمة الاندماج الاجتماعي التي يعانيها، فالرياض مع اتساعها مكان مغلق، والمستشفى مع محدوديّته مكان مفتوح، والذي جعل المكانين يأخذان هذا الملمح المتناقض، هو الإيديولوجيا.

وتطبيقًا لشروط المؤتمر، سيكون البحث في مطلبين:

١- المكان المفتوح، والمغلق.

٢- المكان بوصفه معادلا موضوعيًا.

وخاتمة فيها أبرز النتائج، ثم ثبت بالمصادر، والمراجع، وسيعتمد البحث المنهج الموضوعاتي في تحليل تيمة المكان في الرواية، وسيستعين البحث بالمنهج السيميائي، والإنشائي في إظهار الأبعاد الإيديولوجية التي يحملها المكان، بوصفه علامة في بناء الخطاب الروائي.

Abstracr:

The place in the novel is one of the most important elements of building its story، in which events are formed، characters grow، and discourse develops، and it is of such importance that it is a narrative catalyst for building cultural loads carried by the novel's discourse.

The place in the novel takes its ideological dimension as an equivalent to society; Because it is associated with those in the social environment، and may direct the society's ideas and directions، and when some personalities are unable to integrate with the society represented by the place، they flee to other places where they exercise their freedom. 90) by Saad Al-Dosari، one of the novels in which he attended the ideological place.

The research will address the ideology of the place through the presence of Riyadh، and the hospital as two places between which the narrator moved to show the crisis of social integration that he suffers from.

In application of the conditions of the conference، the research will be in two requirements:

Open and closed space.

The place is objectively equivalent.

And a conclusion in which the most prominent results، then proven with sources and references، and the research will adopt the thematic method in analyzing the theme of the place in the novel، and the research will use the semiotic and structural method to show the ideological dimensions that the place carries، as a sign in the construction of the narrative discourse.

مدخل:

يعد المكان في الرواية من عناصـــر البناء؛ لأنه الحيز الذي تتشـــكل فيه الأحداث، وتقوم فيه الشخصيات بدورها، كما أنّه يرتبط بالزمن، واللغة، والنظر إلى المكان بغير هذه الخاصيّة يفرغه من الدّور الذي يقوم به في الرواية[1].

ومفهوم المكان –انطلاقًا من تصوّر غاستون باشلار للمكان في الأدب– مجموعة صور فنيّة، تثير الماضـي وتعيد الذاكرة، وهو مجموعة قيم متخيّلة يختزنها العقل الباطن ثم تصـبح هي القيم المسـيطرة[2]، وهـذه النظرة تقود إلى أن المكـان في الأدب مكوّن من جزأين: واقعي ومتخيّـل، مع امتلاك المكـان – أيًا كان– قيمة كونه نوعًا من السـيطرة التي تُهيمن على النص والخطاب الروائي، فيصـبح المكان تيمة للإيديولوجيا؛ لأنه يحمل أعباء تتجاوز بناءه السردي في الخطاب الروائي.

والمكان في اللغة "الموضـع"[3]، وفي الاصـطلاح الروائي، فهو "المكان اللفظي المتخيَّل؛ أي المكان الذي تصـنعه اللغة؛ خدمة للتخييل الروائي"[4]، والمكان الروائي بخاصـية التخييل التي جعلها النقاد له، تفتح أمام البناء الروائي مسـاحة واسـعة من الأدوات التي تشـكّل المكان؛ لأن الروائي ينعتق حينها من سلطة المكان الواقعيّ، الذي قد يكون عقبة أمام بناء الفكرة الروائية؛ "فالصورة الذهنية المتخيّلة لا تطابق الموجود حتى حين يشكّل هذا الموجود مرجعًا محددًا، أي حين يكون المرجع معرّفًا بـــ(أل) التعريف مثلا، أو باسم الإشارة، كأن تقول في مثالنا، أعلاه: البيت، أو هذا البيت"[5].

والمكان بهذا الحضـــور الكبير في البناء الروائي، لا ينفصـــل عن بناء العلاقات مع عناصـــر البناء الأخرى، كالحدث، والشخصية، والزمان، والسرد، والوصف؛ لكونه المسرح الذي تدور فيه الأحداث، وتتحرّك فيه الشخصيات، ولا يتصوّر أن يكون المكان فارغًا من الزمن، كما أن للسرد والوصف أثرًا في

(1) انظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز العربي الثقافي، بيروت، والدار البيضاء، 1990م، 26.

(2) انظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1407هـ، 31.

(3) لسان العرب، ابن منظور، مادة(مكن).

(4) استراتيجية المكان: دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، مصطفى الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 1998م، 75.

(5) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010، 29.

تقديم المكان للقارئ/ المتلقي، وأثرهما في وظيفته، وتشـكّله في بيان الخطاب الإيديولوجي الذي يتضـمنه النص الروائي، وتُظهره الأحداث، وتؤديه الشخصيات، ويعبّر عنه الزمان بالسرد أو الوصف.

فالأحداث في الرواية لا تكون منفصلة عن الحيّز الذي تتشكَّل فيه؛ لذا ارتباطها بالمكان هو ارتباط احتواء من حيث إن المكان وعاء لهذه الأحداث؛ فالحدث هو الذي ينقل المكان من السـكون والثبات وربما الجمود، إلى الحركة والتغيّر والحياة[1]، وقد يكون العكس فيكون المكان هو الذي يدفع بالأحداث نحو النمو، والتّطور، كما يساعد المكان على الإيهام بواقعيّة الأحداث[2].

وقد يتجاوز ارتباط المكان بالأحداث هذا البعد القريب الظاهر إلى أن يكون المكان أحد الدوال على الحالة النفسية للشـخصيات، من خلال التأثر والتأثير "فمن الصعوبة بمكان التحدث عن فضاء روائي بعيد القوى التي تؤمُّه وتقيم فيه، لأن وجود الفضـاء مرهون بوجود الشـخصـيات... فلا معنى للمكان إلا حين يُعاش"[3].

كما أن المكان بهذه الصـفة التي تتملّك الشـخصـيات، وتؤثّر فيها "يثير الإحسـاس بالمواطنة، وإحسـاسًـا آخر بالمحليّة"[4]، هذا الإحسـاس ينتقل من خلال معرفة القارئ/ المتلقي الأزمنة والحالات السـياسـية والاقتصـادية والثقافية لأي زمن من خلال المكان في الرواية، ومن هنا فالمكان لا يمكن أن ينفصل عن تموضعات السارد، ونظرته التي تتسرب إلى النص الروائي؛ "ذلك أن المكان يختلف باختلاف الموضـوع الذي يتغيّا السـارد تقديمه"[5]، ومن هنا تتشـكّل إيديولوجية المكان، في كونه يحمل أفكار الشخصيات، ورؤاها، وانطباعاتها، فهو تعبير عن الشخصية.

وقد يكون المكان معبّرًا عن الشخصية، فيستطيع القارئ/ المتلقي معرفة أبعاد الشخصيّة النفسية والاجتماعية من خلال المكان، الذي يظهر أثره فيه[6]، وقد يكون هذا أبرز ملامح الانطلاق نحو

(1) انظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي لإدورد الخراط نموذجًا، خالد حسين حسين، سلسلة كتاب الرياض، عدد 83، 2000م، 102.

(2) انظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط3، 2000، 65.

(3) شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، 98.

(4) الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2010م، 9.

(5) المفارقة في الرواية السعودية المعاصر، منصور البلوي، نادي الرياض الأدبي، ط1، 2019م، 214.

(6) انظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، 33.

إيديولوجيا المكان الروائي؛ حين يضفي الروائي على المكان شكلا إنسانيًا، يستطيع الكاتب من خلال النظر إلى المكان الذي قد يمرّ به مئات المرات بطريقة جديدة تتسم اللغة في وصفه بالحميمية، والتأمل الذي لا يتوقعه أفق انتظار القارئ/ المتلقي[1].

وارتباط المكان باللغة قائم على التبادل، والتلازم، فلا يمكن أن يصل المكان للقارئ/ المتلقي إلا من خلال اللغة؛ "فاللغة تصنع المكان"[2]، والصناعة هنا تتجاوز المعنى المجازي المعتاد استخدامه في السياق الأدبي لبناء الكلام بشكل عام، إلى الصناعة بمعناها المعجمي التي مِن معانيها العمل والبناء[3]؛ لأن اللغة تبني المكان وتسهم في تشكّله، وتقديمه للقارئ/ المتلقي، كما أنها دالة عليه، من خلال مناسبة لغة الشخصية للمكان، فلغة الشخصية في المسجد تختلف عن اللغة في البيت مثلا[4].

ومن هنا تعامل الروائيون مع المكان من خلال السرد ليس بصفته حيّزًا، بل "كوعي بالكتابة جماليًا وتكوينيًا"[5]، فأصبح المكان بذلك "قوّة نصيّة، متبوئًا بذلك دور البطولة"[6]، وهذا منطلق من منطلقات إيديولوجيا المكان؛ لكون علاقة المكان باللغة تجاوزت التقليد إلى الانزياح نحو التعبير بالمكان بصفته وعيًا ينعكس على عناصر البناء الأخرى، والوعي أحد منطلقات الإيديولوجيا التي تعبّر بوضوح عن مواقف الشخصيات.

ومن حيث ارتباط المكان بالزمان إيديولوجيًا فإن العلاقة بينهما علاقة وجود في النص الروائي؛ إذ لا زمن بلا مكان ولا مكان بلا زمن؛ لذلك نحت باختين اسمًا ليعبّر به عن التلازم بين الزمان والمكان، فأسماه الزمكانيّة (الكرونوتوب)، وهذا يؤكد العلاقة الجوهرية بين الزمان والمكان في البناء الروائي[7]، ليس

(1) انظر: الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، محمود الضبع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 2010م، 233.

(2) استراتيجية المكان، مصطفى الضبع، 75.

(3) انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة صنع.

(4) انظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، 27.

(5) شعرية الفضاء السردي، حسين نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، 12.

(6) بنية النص السردي، حميد لحمداني، 67.

(7) انظر: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1990م، 5.

على سبيل التحقق، بل على سبيل التعاضد والاكتمال؛ فالزمان يدل على المكان من حيث وقوع التاريخ، ويدل المكان على الزمان من حيث الهيئة والشكل[1].

ومهما يكن فإن ارتباط إيديولوجيا المكان الروائي بالنص الروائي وثيق، يؤطِّره خطاب الرواية، وما ترمي إليه من تجاوز الإيهام بالواقعية إلى التعبير بوعي عن أزمة الإنسان مع المكان، وهو ما يجعل للمكان سلطة من خلال شعور الشخصيات في النص الروائي، بانفتاح المكان أو انغلاقه، والسعي إلى الهروب من السطلة الإيديولوجية التي يفرضها المكان، بوصفه سلطة على الشخصيات؛ مما يجعل المكان يتجاوز وظيفة التعبير بواقعية الخطاب الروائي، إلى أن يكون المكان معادلا موضوعيًا للمجتمع الذي هو مكان كبير، يحمل إيديولوجيا جمعيّة، تعبّر عن السائد فيه؛ وبذا أصبح المكان إنسانًا يحمل صفات البطولة في الرواية، ويعبّر عن أفكاره، ورؤاه من خلال سلطته، وفرض هيمنته.

والإيديولوجيا علم الأفكار؛ ولذا لا يمكن أن يظهر تحديد واضح المعالم يُحدِّد مفهومها، أو يضع لها تعريفًا[2]، ومع ذلك فإنها "مجموع القيم والأخلاق والأهداف"[3]، وهذه الأهداف والغايات هي من عناصر بناء الخطاب الروائي؛ لذا كان الاختلاف في التعبير عن هذه الأفكار واحدًا من أبرز ما يجعل الخطاب الروائي، قابلا للتأويل، والتفسير؛ لأن الإيديولوجيا مرتبطة بالمحيط الذي يعيش فيه صاحبها، ولا ينفصل عن التعبير بها عمّا يعتقده صحيحًا، وما يراه هدفًا له.

وكان ارتباط الإيديولوجيا بالمكان الروائي، تعبيرًا عن حالة الرفض الاجتماعي للأفكار التي تراها الشخصيات، وارتباط الإيديولوجيا بالرواية هو ارتباط في أصل تكوين الرواية في كونها تعبيرًا عن المجتمع، وكان الهروب إلى تحميل المكان طائلة الرفض لأسباب تتبين في مواضع البحث.

(1) انظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين، 92.

(2) انظر: مفهوم الإيديولوجيا، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط8، 2012م، 9.

(3) المرجع السابق، 9.

المطلب الأول: المكان المفتوح، والمكان الغلق.

يعد شكل المكان من أبرز عناصر بنائه في النص السردي لاسيما الروائي منه؛ لأن الشكل يُعبّر عن هيئة المكان، وهذه الهيئة ليست فارغة الدلالة؛ لأنها تعبّر عن هيئة الشخصية، والحدث؛ لأن المكان مرتبط بعناصر بناء الرواية كلها[1].

واختلف النقّاد في تحديد شكل المكان في النص الروائي، سواء من حيث أنواعه، أم وظائفه، وتستقر الدراسات النقدية على أن المكان يأخذ شكلين: مغلقًا، أو مفتوحًا؛ فالمكان المغلق: هو الذي تُحيطه الأسقف والجدران من جهاته الأربع، وليس له حرية في التمدد، والاتساع، أما المكان المفتوح، فهو الذي لا تحدّه الحدود، ولا يمكن أن يكون مغلقًا بحدود هندسية[2].

وفي رواية (**الرياض نوفمبر 90**) يظهر مكانان بارزان، أولهما الرياض بوصفه المكان الكبير، وثانيهما المستشفى التخصصي بالرياض الذي يعمل فيها السارد، فالرياض هي الفضاء الكبير، والمكان الذي يحمل الإيديولوجيا الكبرى التي تحكم الشخصيات في الرواية، وعلاقتها ببعضها، والعلاقة مع عناصر بناء الإيديولوجيا الأخرى لا سيما العادات الاجتماعية، والمستشفى الفضاء الصغير الذي يمارس فيه السارد حريّة التعبير عن أفكاره التي لا يسمح المكان الكبير(الرياض) بأن يُظهرها؛ لأنه مكان محصور هندسيًا، ووقوع المكان في زمن الحكاية(نوفمبر 90) أسهم في تحرّره من القيود الإيديولوجية التي يفرضها المكان الكبير.

أ- المكان المفتوح.

تُظهر رواية(**الرياض نوفمبر 90**) السارد/ الشخصية المحوريّة ضجرت من سلطة المكان/ الرياض؛ إذ إن الشخصية تشعر بسلطة المكان على تصرفاتها في: العمل، وفي الشارع، وفي البيت، وفي المسجد، ورغم أن كل مكان من هذه الأماكن له سلطة على السارد في الرواية فإنها منسجمة مع سلطة المكان الكبير (الرياض)، بصفته تيمة لأفكار لا تناسب رؤية السارد، يقول في بداية الرواية عن موقف حصل له عند

(1) انظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، 26.

(2) المرجع السابق، 46.

إشارة المرور، حينما حادثه زوج الطبيبة التي تعمل في المستشفى معهم، حين اصطفت السيارتان عند الإشارة، وسأله الزوج: "نحن نسمع عن كتبك، لكننا لا نجدها في المكتبات.

- إنهما كتابان فقط، ولقد طبعتهما في القاهرة وبيروت، لذلك لن تجدهما هنا"[1].

هذا الجواب الذي أجاب به السارد عن سؤال الزوج له دلالة الضجر من المكان الذي لا يقبل فكر السارد؛ لأنه قال: طبعتهما في القاهرة وبيروت، ولو وقف السارد هنا لكان جوابًا كافيًا، ولكنه أكمل: لذلك لن تجدهما هنا، لماذا لا يجدهما مع أنهما مطبوعان، والطباعة في القاهرة أو بيروت لا تمنع الكتاب من الدخول إلى المملكة والتداول؟ إذن الذي يمنع ما في الكتابين من أفكار لا تناسب الحياة في الرياض، وهذه أوّل سلطة من المكان الذي يصارعه السارد، المكان الذي يعيش مع الصراع الكبير في محاولة الانعتاق؛ حتى باتت –أغلب– الأمكنة في الرواية ذات سلطة عليه.

يقول حين أيقظ ابنيه نهار الخميس: "حاولت –رغم إحباطي– أن أضع للأشياء رونقًا مغايرًا. أنهضت طفليّ(هاجر) و(هزيع) من نومهما، وأعددت لهما حليبهما وبيضهما المقلي، فتحت لهما دفاتر التلوين، رأيتهما بعد إفطارهما، ينكبّان على ورق أبيض، يحولانه إلى دهشة من الألوان المشرقة، تتخللها زعقات فرح. أخفضا صوتيكما ستصحو ماما على ضجيجكما، وستغضب منكما لأنكما أفسدتما عليها نومها"[2]

هذا الإحباط الذي لم يسبق الحديث عنه، يؤطّره المكانُ؛ لأن السارد يشعر القارئ/ المتلقي أن هذا التصرف الذي قام به من إيقاظ ابنيه، وإصلاح إفطارهما، ثم طلبه إخفاض صوتهما ليس لارتفاعه الذي يكون طبيعة فطرية لدى الأطفال حين يضحكون، وإنما لكيلا تستيقظ أمهما، والأم في هذا المقطع ربما تشير إلى المكان/ البيت؛ لأنه يكمل إحباطه من هذا الفضاء/ البيت ويخرج بعد أن استيقظت زوجته[3]، فلو لم تكن الزوجة تعادل في نظره جزءًا من إحباط الفضاء لما خرج من المنزل حين استيقظت، كما يمكنه أن يخرج دون أن يُوقظ ابنيه.

(1) رواية الرياض نوفمبر 90، سعد الدوسري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2012م، 11.

(2) المصدر السابق، 7-8.

(3) رواية الرياض نوفمبر 90، سعد الدوسري، 8.

وكذا أغلب الأمكنة في الرواية: الشارع، والجيران، ومدرسة ابنته هاجر، ويرتبط هذا الصراع بالمكان ذي السلطة التي ترتبط بصراع الحريات، يقول في حدث ثانويّ يُكرسُ فكرة المكان ذي السلطة، حين ذهب إلى سوق التمور؛ ليحضر لوالدته تمرًا، وقام عراك بين شخصين يمثلان فكرتين متضادتين، يقول: "كان ثمة شاب يرتدي ثوبًا قصيرًا وغترة بيضاء، وذو لحية سوداء طويلة، يصرخ في وجه شاب ثانٍ.

-أطفئ سيجارتك. قلت لك أطفئها.

كان الشاب الثاني يرتدي جلبابًا مغربيًا. قلب شعر رأسه الكثيف اللامع إلى الخلف، وحلق سالفيه إلى حدود أذنيه.

رد عليه محتدًا وهو يطالع وجوه الآخرين، وكأنه يبحث عن دعمهم.

-وهل أنا في غرفة أبيك؟!"[1]

فهذا المكان الكبير/ سوق التمور وازدحامه لم يُعفِ الإيديولوجيا من التمدّد، فالمكان له سلطة حين أجبر ذاك الشابُ صاحبَ السيجارة على مغادرة المكان، وكأن السارد يؤكّد أن هذا المكان غرفة للشاب الآخر، الذي بسط سلطته على غيره؛ السلطة في هذا المقطع تتمثل في ربط الشخصية بالالتزام، من حيث وصف اللباس لكلا الطرفين، وهذا يُعزّز أن الشخصيات لا تنفصل عن سلطة المكان، من حيث التأثر والتأثير[2]، وهذا دفع الشاب إلى الاستفهام، وهل أنا في غرفة أبيك؟ لأن التحكم وتنفيذ السلطة يكون فيما يملكه المرء، ولا يحق له التصرف فيما لا يملكه ولا فرض نفوذه عليه؛ وهذه تُكرّس تحوّل المكان المفتوح إلى مغلق، بفعل الإيديولوجيا التي يحملها المكان.

وهذه السلطة للأماكن الصغيرة/ البنى التشكيليّة للمكان الكبير، تدور في فلك سلطة المكان الكبير(الرياض) التي جعلها الكاتب شكلا للإحباط الذي يعيشه، فكل ما فيها –في نظره- يدعو إلى الهروب؛ والرواية ليست خارجة عن جملة من الروايات التي جعلت الرياض مكانًا طاردًا "فالرياض مثلا

(1)المصدر السابق، 146.

(2) انظر: جدلية المتن والتشكيل: الطفرة الروائية السعودية، سحمي الهاجري، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2009، 387.

بمحافظتها وصرامتها الظاهرية تضغط على الشخصيات الروائيّة في معظم الروايات مما يجعلها في كثير من الأحيان مكانًا طاردًا"[1].

وتُعد الرياض في الرواية المكان الأول الذي أراد السارد التعبير عنه، وليس للتوقيت الزمني (**نوفمبر 90**) ارتباط وثيق في شكل المكان(الرياض)؛ لأن الروائي لم يُرد–فيما يظهر– نقل الحالة التي كانت عليها الرياض في ذلك العام –الذي هو عام غزو العراق للكويت– وإنما أراد التعبير عن الأفكار التي يعانيها من المجتمع من خلال المكان، فأصبحت الرياض مكانًا طاردًا، وأصبحت الرياض الكبيرة بشوارعها، وأحيائها، وتعدّد أطياف سكّانها مكانًا مغلقًا، تحصره الأفكار، من خلال أزمة الأفكار التنويريّة التي يراها الكاتب عائقًا أمام حياته التي يريدها بأفكاره، وهو ما جعل الرياض مدينة طاردة[2]؛ لذا حين ذهب السارد في الرواية إلى سوريا في مهرجان أدبي، أظهر أزمة هذه الأفكار الاجتماعيّة من خلال المقارنة بين طبيعة الحياة في الرياض، ودمشق، فجاءت عبارة أنهى بها فصلا من الحديث عن لحظة استراحة أخذها في الفندق بعد انتهاء جلسات المهرجان، وكان من تنظيم اللجنة القائمة على المهرجان "كم محقّقًا سيكون بالمرصاد لهن، في مركز شرطة العليا"[3].

هذه أزمة الأفكار التي يحملها المكان المفتوح جاءت من خلال هذه العبارة التي تعد تيمة في حضور المكان، ويرى الكاتب أن الرياض/ المكان المفتوح مغلقٌ بفعل هذه الممارسات التي يرى أنها تُغلق عليه حياته، ففي المهرجان رأى الأديبات، والشاعرات يجلسن مع الشعراء والأدباء، في مكان واحد، يجمعهم الأدب، والحياة الطبيعية التي يراها السارد؛ لذا عقد هذه المقارنة تعبيرًا عن انغلاق المكان المفتوح.

وتُظهر لغة السرد التقريريّة صراع الشخصية المحورية مع نظام الحياة التي يمثلها المكان، وطبيعة بناء العلاقات في المجتمع؛ لذا كانت اللغة التقريريّة؛ ليبعد التهمة عن نفسه؛ وليوضح موقفه البشري من هذه المواقف، يقول حين يصف علاقته (بمنيرة) التي اتصلت به تعاتبه على تحقيق صحفي أجراه في جريدة مسائية، وكان محررًا بها: "صارت العلاقة الهاتفية بيننا مستمرة.. تتصل نهاية كل أسبوع، لتناقش معي المواضيع المطروحة في الصفحات. كنت أستفيد من ملاحظاتها؛ لأتخلص من السلبيات، وأضيف جوانب

(1) رواية الرياض نوفمبر 90 سعد الدوسري، 378.

(2) انظر: جدلية المتن والتشكيل، الطفرة الروائية السعودية، سحمي الهاجري، 378.

(3) رواية الرياض نوفمبر 90، سعد الدوسري، 89.

إيجابيّة، كانت روحًا خفيّة للصفحات. حين يجتمع الأطفال المحررون في المجلة، صباحات الخميس، تتصل بهم، وتدبر معهم حوارات ثرية"[1].

فاستخدام الراوي اللغة السردية التقريريّة جاء على طريقة بيان الأفكار التي يؤمن بها، التي يرى أنها طبيعية إذا تلقاها إنسان طبيعي، وواعٍ، ومثقف، وهي الحال مع منيرة التي تحضّر الماجستير، وتتجه إلى دراسة الدكتوراه، التي شجّعها خطيبُها على إكمالها، وهذا يُكرّس فكرة بناء العلاقة في الحدود الطبيعية حين تكون بين أناس طبيعيين، وهذا البُعد أنتجته لغة السرد التقريريّة في التعبير الضمني عن رفض طبيعة إيديولوجيا المكان المفتوح(مدينة الرياض)؛ لذا كان موقفه في التعبير عن حق منيرة في الارتباط بالشخص الذي تراه مناسبًا لها، ولا يوافق ذلك أهلها، ولا طبيعة الأفكار الاجتماعية التي يتبناها الفضاء الكبير(الرياض).

ب-المكان المغلق:

يُعد مستشفى الملك فيصل التخصصي في الرياض مكانًا مغلقًا في الرواية، ورغم أن هناك أماكن كثيرة مغلقة في الرواية فإن المستشفى المكان الوحيد الذي تحوّل من الانغلاق الهندسي، إلى الانفتاح الفكري والإيديولوجي، وهو ما يجعل حضوره إيديولوجيا ذا مؤشر على مدى التأثير الإيديولوجي الذي تعانيه الشخصية المحورية، يقول السارد عن وصف مكتبه في المستشفى الذي يعدّ مكانًا يمارس فيه السارد حرية التعبير عن أفكاره من خلال عدد من التقنيات الروائيّة، من أبرزها تحوّل المكان المغلق إلى مكان مفتوح، بتوظيف البُعد الإيديولوجي الذي فرضه السارد على المكان المفتوح(مدينة الرياض)، فيصف الطريق إلى المكتب في نهار خميسي -وهو يوم إجازة حينئذ- بعد لقاء مستعر مع أقاربه البارحة دار نقاش حول حرب الخليج الثانية، يقول: "كان صباح الشارع هادئًا، لا آباء يقلّون أطفالهم إلى المدرسة، لا موظفين يزدحمون على الجسور والأنفاق، وهم يعدلون ياقات كآباتهم لتبدو أكثر شحوبًا... لاحظت قدمي اليمنى ترتفع بفعل هواء الموسيقى عن دوّاسة السرعة، لتنخفض من مئة كيلو متر إلى ثمانين.

انعطفت قليلا، لألتزم بالمسار الأيمن"[2].

(1) رواية الرياض نوفمبر 90، سعد الدوسري، 71.

(2) المصدر السابق، 126.

ثمّ يكمل السارد الطريق إلى المستشفى في وصف يتجاوز ثلاث صفحات، بيّن فيها موقف رجال المرور حين أوقفه وقد ازدادت سرعة سيارته؛ لأنه حوّل المذياع إلى إذاعة صوت الصحراء التي تبث أخبار الحرب، والحوار الطويل الذي دار بين السارد ورجل المرور الذي اتضح أنه ساعده في يوم من الأيام على إدخال زوجته لتلد في المستشفى التخصصي، الذي يعمل فيه السارد.

وهذا الإسهاب في الوصف لا يعبّر إلا عن كآبة السارد مع هذا المكان/ الشارع حين يكون مكتظًّا بالآخرين الذين يضبطون ياقات كآبتهم، وهذه نظرته؛ لذا لا يتجاوز السرعة ولا يشعر بقيمة الموسيقا، وحينما خلا له الشارع/ المكان أصبح أكثر حرية في الاستمتاع بالموسيقا، غير أن هناك من يُعيده إلى هذا المجتمع الذي لا يستطيع الاندماج مع أفكاره، ويظهر هذا حين طلب رجل المرور أن يردّ جميل صنيعه معه حين أدخل زوجته إلى المستشفى، فطلب منه أن يرسل أوراق سيارته المنتهية مع أي أحد يثق به إليه في المرور؛ لينجز تجديدها له[1].

ثمّ يوجه السارد بؤرة السرد نحو وصف المستشفى الذي يعمل به السارد/ المكان المغلق هندسيًا المفتوح إيديولوجيًا؛ لأن المستشفى يمارس فيه السارد حريّة التعامل مع أفكاره التي تُعدّ خروجًا عن مألوف المجتمع، سواء من خلال التمني الذي يحاول أن يرى به المجتمع، أم من خلال الأحداث التي يحويها المكتب، وكلها أحداث تتصل بأفكار الكاتب التي لم يستطع الاندماج بها في المجتمع، ولكن التكنيك الذي اتبعه الكاتب هو الإسهاب في وصف المستشفى، ولم يكن دفعة واحدة في مكان واحد من الرواية، بل توزّع على أغلب فصول الرواية، وهذا ملمح تجديدي في طريقة تحويل المكان المغلق ليصبح مفتوحًا، وهذا بفعل الإيديولوجيا التي يحملها المكان؛ إذ يذكر في كل مرّة يأتي فيها المستشفى شيئًا من تفاصيله، يقول في وصف مكتبه في المستشفى/ المكان في يوم الخميس الذي هو إجازة نهاية الأسبوع: "توجهت إلى المكتب، أدرت قفل الباب.

الأبواب الأخرى صامتة، تمدّ أعناقها البنيّة الغامقة، تتفحصّ رعشة يدي، تطالع كل منها الأخرى ثمّ تعود لصمتها.

(1) رواية الرياض نوفمبر 90، سعد الدوسري، 129.

جلست على مقعدي، لم يزل كوب الشاي الذي تركته بالأمس، نصف ممتلئ، وعلى جدرانه الداخلية تشكيلات هزمها الجفاف"[1].

هذا الوصف –مع ما فيه من شاعرية– يحمل صفة الإسهاب، حيث طريقة إدارة الباب، وفضول الأبواب الأخرى على الباب الذي فُتح يوم الخميس، وهذا الوصف يناسب حال المكان الذي اعتاد أن يكون عليه يوم الخميس؛ ولذا يظهر المستشفى في مقطع آخر بصورة أخرى تناسب الحديث الذي يدور حوله، يقول حين وجد رسالة هيفاء (إحدى المتطوعات اللائي يعملن في المستشفى) على مكتبه، وفيها صورة نافذة عليها مطر، يصف طريقه في المستشفى إلى قسم الأطفال الذي تعمل به هيفاء، يقول السارد: "دون تفكير قررت الذهاب إلى عيادة الأطفال، حيث تعمل–يقصد هيفاء– التقطتُ مجموعة الأوراق التي أمامي، وضعتها في ملف أصفر، وخرجت.

توقف المصعد في الدور الثاني للعيادات الخارجيّة، ألقيت التحية على عادل موظف المواعيد فردّ عليّ بحرارة، خرج من خلف مكتبه الزجاجي، ولحقني"[2]، وبعد حوار مع عادل حول قرار إلغاء الإجازات للموظفين، يكمل السارد طريقه إلى هيفاء، ويكمل من خلاله وصف المكان، يقول: "أأستطيع أن أزورك في المكتب، ربما تساعدني على الحصول على استثناء لإجازتي.

–أهلا بك في أي وقت يا عادل.

استأذنني، وعاد إلى مكتبه، الذي ازدحمت الأمهات على واجهته الزجاجيّة، وهن يحملن بطاقات مواعيد أطفالهن"[3].

هذا الإسهاب الذي أوجدته الإيديولوجيا في وصف المستشفى /المكان، ربما يدلّ على أن السارد يألف هذا المكان، ويعرف كيف يتعامل معه؛ لذا حين وصف مكتب عادل بالزجاجي ربما يريد أن يظهر نمط التفكير والشفافية التي يتعاملون بها في المستشفى /المكان، ويظهر ذلك من النقاش الحاد الذي دار بين عادل الموظف، والسارد المسؤول عن خطة الطوارئ في المستشفى /المكان؛ ولذا أسهب

(1) المصدر السابق، 132.

(2) رواية الرياض نوفمبر 90، سعد الدوسري، 171.

(3) المصدر السابق، 174.

في وصف مكتب عادل بعد أن عاد إليه وكان مكتظًا بالأمهات اللائي ينتظرن مواعيد أطفالهن، إذ يُعد هذا الإسهاب ضعفًا في النص الروائي لو لم يكن ذا فائدة، وفي نظري أن هذا الإسهاب جاء ليعطي إشارة أن الحوار حول الحرب وما يتصل بها يُعطّل نمط الحياة، وهذا ما جعل المكتب يمتلئ بعد أن دار الحوار بين عادل والسارد لا يتجاوز دقائق، فكيف بالوقت المهدر في الحديث حول الحرب في أغلب الأماكن التي يذهب إليها، وفي المقابل لا تظهر هذه الشفافية في الأماكن المغلقة الأخرى، مثل: بيته، أو المسجد، أو بيت والدته.

وما يُعمّق التأويل الإيديولوجي في وصف المكان أنه يأتي من السارد العليم، وليس من أي شخص آخر في الرواية، فهو المتحكّم في المكان، وظيفة، وطريقة تقديم، وشكلا؛ ربما لأنّه يرى المكان من زاويته هو، وليس من زاوية المجتمع، ويكرّس هذا التوقّع أن الإسهاب في وصف المكان يختلف في طريقة حضوره الواقعيّ عن الأماكن الأخرى خارج المستشفى[1]، التي يضفي عليها صورة متخيّلة يمزجها بلغة شعريّة، فكأن المستشفى هو الواقع الذي يفترضه الكاتب للمجتمع، والواقع الاجتماعي عالم متخيّل غير واقعيّ ولا منطقي؛ بفعل الإيديولوجيا التي تسيطر عليه.

ومن ملامح المكان المغلق أن يكون المكان معادلا موضوعيا للمجتمع، ويُعرف المعادل الموضوعي في النقد:" أن الأديب حينما يريد التعبير عن رأي ما، فإنه لا يذكره مباشرة، وإنما يضمّن عمله الأدبي من المقومات الفنية والموضوعية ما يجعل النص مُقنعاً للمتلقي مؤثراً فيه دون أن يشعر الأخير؛ بحيث تسوغ هذه المقومات لمشاعر الأديب وأفكاره".[2]

وأبرز ما يمكن أن يظهر المعادل الموضوعي في النص الأدبي التأويل، والبحث عن (تيمة) تكون مرتكزًا لتشكّل المعادل الموضوعي في النص الأدبي، ويظهر المكان في الرواية معادلا موضوعيًا للمجتمع، من حيث انعكاس إيديولوجيا المكان على نمط تفكير الشخصيات في الرواية، والتأثير في بناء أحداثها، وعلاقات المكان مع الشخصيات، ولا يكون المكان معادلا موضوعيًا في الرواية إلا حين يكون المكان مغلقًا.

(1) انظر: وصف السارد للشوارع، 81، ووصف بيت أخته من الرضاع بدرية، 163.

(2) معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط3، 2003م، 53.

تقول منيرة في حوار مع الشخصية المحورية في الرواية: "وتعرف أيضًا أن موضوعًا مثل الفوارق الطبقية في المجتمع الذي تنشرون عنه الكثير من المقالات لا يجد أذنًا صاغية.

- هذه مشكلتنا نحن.
- معك حق. أنا مثلا أعيش صراعًا لا حد له لكي يخلع والدي وإخواني هذا الثوب البالي عن أجسادهم، اخترتُ شريك حياتي بالطريقة التي تناسبني كامرأة مسلمة، طلبني على شرع الله ورسوله، فرفضه أهلي لمجرد أنهم ينتمون لشجرة اسمها القبيلة، أما هو فلا يعرف مثل كثيرين غيره، سوى أنه من صلب نبينا آدم عليه السلام.
- قضيّتكِ عادلة"[1].

هذا الحوار والحجة التي أقامتها منيرة على المجتمع؛ لأن والدها وإخوانها جزء من هذا التكوين الجمعي، فرفضهم للخاطب لأنه لا ينتمي إلى قبيلة، قابلته بحجة أن كل الخلق يعودون إلى صلب أبينا آدم، وهذ الحجة جعلت البطل يوافقها في الرأي، ويحكم على قضيتها بأنها عادلة، وليس الهدف من الحجاج في الحوار هنا إقامة الحجة فقط، بل بيان الأزمة الاجتماعية التي يعيشها بعض أفراد المجتمع، وتنوّع الصراع الاجتماعي الذي تعانيه بعض فئات المجتمع بشكل عام، وجاء بيان هذا الصراع في الخطاب الروائي من خلال الحجاج في الحوار؛ الذي يحمّل المكان المفتوح(الرياض) بوصفه معادلا موضوعيًا للمجتمع طائلة هذا الحبس، ووجود هذا البُعد الطبقي في الرواية، لأن المكان هو الذي سيّر هذه العائلة التي رفضت الخاطب؛ لأنه لا ينتمي إلى قبيلة، ويظهر هذا في حديثها عن أن ما يُكتب من مقالات عن سلبية اعتماد الفوارق الطبقية في المجتمع لا يجد أذنًا صاغية، ويُفهم من هذا أن وجود المجتمع في هذا المكان مؤثرٌ في طريقة التعامل، وهذه من إيديولوجيا المكان.

وتظهر الأزمة الاجتماعية من خلال طباعة كتب الشخصية المحورية خارج البلاد؛ وهو ما تظهره الحجة في الحوار الذي دار بينه، وبين زوج إحدى الطبيبات في المستشفى، حين رآهما عند إشارة المرور، يقول: "فتحت زجاج النافذة التي على يميني، حييتُ الزوج، الذي أخرج رأسه من نافذته لكي يصلني صوته.

- نحن نسمع عن كتبك، لكننا لا نجدها في المكتبات.
- إنهما كتابان فقط، ولقد طبعتهما في القاهرة وبيروت، لذلك لن تجدهما هنا.

(1) رواية الرياض نوفمبر 90، سعد الدوسري، 69-70.

- هل أستطيع أن أحصل منك على نسخة من كل كتاب؟!"[1].

فالحجة التي جاءت في الحوار السابق؛ أن الكتابين طبعهما المؤلف نفسه خارج البلاد، يُعطي إشارة إلى عمق الأزمة التي تعيشها الشخصية-بغض النظر عن صدقها وواقعيتها- فكأن السارد أراد أن يُعبِّر عن هذه الأزمة من خلال الحجاج، فأصبح الحجاج وظيفة استطاع السارد أن يوصل الصراع مع المجتمع من خلاله، وهو ما جعل المكان/ الرياض معادلا للمجتمع الذي يسمع عن نشاط الشخصية المحورية في التأليف، ولكن لا يمكن أن يطلع على كتبه، فالسارد مرّر هذا المعادل الموضوعي من خلال الحوار القصير.

كما يُظهر السارد مواقف وأماكن في الرياض، إبّان احتلال العراق للكويت، وليس الهدف منها أن يُسجّل الراوي الأحداث في ذلك العام، بل كل ما في الرواية من وصف، يكون في إطار الصراع، وعدم الاندماج إما صراحة، وإما تلميحًا؛ ليظهر أزمة المجتمع وكون المكان معادلا موضوعيًا للإيديولوجيا التي تسيطر على أفراده-في نظر السارد-.

ويصف السارد نفسه، وحجم اجتهاده في إعداد صفحته الثقافية في المجلة التي كان يعمل فيها محررًا لصفحة الأطفال، وكان من أسرار نجاح تلك الصفحة أن الأطفال هم الذين يعدّونها، يقول: "كنت قد هربتُ إلى الأطفال بعد بؤس سنين عديدة عشتُهُ مع الكبار، الذين كتبت لهم طوال تلك السنين، بأظافر من فضة، كنتُ أنقش دماءهم على مناديل الهواء المسموم، فلا يتسمم سواي، تصير أحشائي تتمزق، فلا يمدون لي غير حبال جفوتهم، أربط بها بطني، وأقوم لأحتفل بهم من جديد، تمضي الحبال في تكبيلي، أمزقها وأصنع لهم جسرًا لكي يمشوا، كان الطرف الآخر للطريق يتحداني، يومض من بعيد، ويشير لي أن أسقط في الهاوية"[2].

هذا الوصف الذي ظهر فيه السارد، يُمهّد للصراع الذي يعانيه من المجتمع، فهروبه إلى الأطفال لم يكن اختيارًا يحبّه، بل هو اضطرارٌ فرضته عليه نفسه التي تعبت من الكبار، وهذا التعب جاء من خلال الوصف الذي أكمل به الكاتب المعاناة؛ إذ وصف الناس الذين يتعامل معهم، وهم الكبار، يقول: "كان أقوام شهبٌ من الرجال والنساء يختبئون بين أغصان الشجر، يخفي كل واحد منهم جلده

(1) رواية الرياض نوفمبر 90، سعد الدوسري، 10.

(2) رواية الرياض نوفمبر 90، سعد الدوسري، 10.

كي لا يظهر شـــرابينه العارية، مضـــيتُ دون أن أحفل بهم، عبرتُ الأحراج، فظهرتْ لي بيداء ترســـم الشـــمس على رمالها خرائط من البلور، وأطفال يلاحقون غزلانًا في أوائل عدْوها، تطير على رؤوســـهم عصافير ملونة"[1].

فوصـف الشـخصـية هنا لم يكن خاصًـا بالأبعاد الجسـدية، ولا النفسـيّة، ولا بالنظر إلى جنس الناس(ذكر وأنثى)، بل كان وصفًا ينطلق من أزمة الاندماج مع المجتمع التي صنعها الصراع الإيديولوجي الذي يعانيه السارد؛ لذا حين يصف الأشخاص العاملين في المستشفى الذي يشعر أنه يمارس فيه أفكاره بكل حريّة، لا يظهر هذا الصراع، وهذا ما يجعل المكان/ الرياض والمستشفى في الرواية معادلا موضوعيًا للمجتمع، وللحياة الطبيعية التي يراها السارد، يقول عن عبدالعزيز أحد الموظفين في المستشفى: "كان عبدالعزيز يهوى التصوير، يسافر في أثناء الإجازات الأسبوعية إلى مضارب البدو في الصحاري المحيطة بالرياض، يصوّر تفاصيل حياتهم وترحالهم خلف الماء والكلأ، كانت صوره تنبض بحياة لا نعرفها وهي على مرمى رمل منا"[2].

فعبد العزيز الذي يقوم بفعل التصوير الذي هو جزء من منظومة الصراع الذي يعانيه السارد في ذلك الزمن، لم يكن حضـــوره في الرواية يظهر منه الصـــراع، مع أن فعله يظهر ذلك، وفي المقابل يظهر شخص آخر في خارج إطار المستشفى ويصفه السارد في إطار الصراع الذي يعانيه، يقول السارد عن بوّاب مدرســـة ابنته هاجر حين ذهب لإعادتها للمنزل: "حين ذهبت ظهرًا لإحضـــارها من مدرســـتها، وقفتُ في حشـــد من الآباء والســـائقين، في انتظار أن يقرر بواب المدرســـة العجوز ذو اللحية الطويلة المصبوغة بالحناء، البدء في مناداة البنات"[3].

فوصـف السـارد للبوّاب بأنه من يُقرر وقت الخروج، يظهر أنه شـخص خارج عن نطاق السـلطة المدرسيّة التي من المفترض أن تُقرّر هي وقت الخروج، والدخول، ولكن عمر الرجل، وربما هيئته أتاحت له الحق في التصرف؛ لذا يقول في وصف مشهد البوّاب حين بدأ بمناداة الطالبات: "قام بواب المدرسة من كرسيّه الخشبي العتيق، طلب منا أن نتراجع عن الباب الذي وضعوا خلفه ساترًا قماشيًا، حتى لا يستطيع

(1) المصدر السابق، 10.

(2) المصدر السابق، 192.

(3)رواية الرياض نوفمبر 90، سعد الدوسري، 37.

أحد أن يرى ما خلفه، صار ينادي أسماء البنات بواسطة مكبر الصوت عن ظهر قلب، وهو ينقل بصره بين وجوهنا"[1].

هذه المقارنة بين عبدالعزيز الذي يفعل ما يمكن أن يثير حفيظة المجتمع لم يأتِ في سياق الأزمة، بل في سياق لوم المجتمع في عدم معرفته بالبيئة الطبيعية المحيطة به؛ ربما لأنه لم يعد مجتمعًا طبيعيًا، أما بوّاب المدرسة فكان فعله الذي ليس من اختصاص عمله الأساس في تحديد موعد الخروج جاء في سياق الذم، والتندر، ويظهر هذا من سياق الحديث قبل الوصف وبعده؛ إذ ذم المدرسة المتهالكة التي تدرس فيها ابنته، ومن ثم نوعية بعض الأستاذات في المدرسة[2]، فكأن ما يخفيه ذاك القماش الذي وضع ساترًا على باب المدرسة، لم يمنع أن تخرج الصورة الداخلية لها.

ويخضع هذا الوصف إلى تكريس فكرة المكان معادلا موضوعيًا في الرواية؛ لأن السارد استطاع أن يمرّر تصوّره عن المكان من خلال الإيديولوجيا التي ساعدت على تشكّل خطاب الرواية ابتداء؛ لأنها جعلت السارد يتحرك ببؤرة السرد نحو المناطق التي يُخشى التصريح بها في مواجهة المجتمع، لا سيما التناقض الذي أظهره السارد للمجتمع حين يتعامل مع أفراده، وكل هذا خاضع إلى سلطة المكان.

الخاتمة:

يظهر المكان في الرواية شكلا من أشكال التعبير الإيديولوجي عن الأزمة التي تعيشها بعض الشخصيات، وكانت تيمة الصراع الإيديولوجي تنطلق من المكان بوصفه عاملا مهمًا في بناء خطاب الرواية؛ لأن الرواية قامت على مكانين متقابلين(الرياض والمستشفى) وهذان المكانان اتخذا هيمنة على بؤرة السرد في الرواية، فكانت الشخصية المحورية خاضعة لأزمة عدم الاندماج مع الرياض بوصفه معادلا موضوعيًا للأزمة، وفي المقابل الهروب إلى المستشفى في غير أوقات العمل؛ للتنفيس عن أزمة الصراع التي تعانيها الشخصية المحورية من إيديولوجيا الرياض.

ويظهر أن الرياض ليس أزمة في شكله الهندسي، أو البنائي، وإنما إيديولوجية الرياض هي الأزمة التي تعانيها الشخصية المحورية، فألغى السارد الحضور الهندسي للرياض بوصفها مكانًا وأثبت الحضور الفكري بصورة الأزمة، فأصبح مكانًا مغلقًا، كما ألغى الشكل الهندسي للمستشفى بوصفه مكانًا وحضر الشكل

(1) المصدر السابق، 38.

(2) انظر: المصدر السابق، 36-39.

الفكري والإيديولوجي، من حيث الموازنة بين ما يفعله الناس في الرياض، وما يفعله الناس أنفسهم في المستشفى، وهو واحد من عناصر المقارنة؛ ولذا كانت الشخصية المحورية هي الموجِّه لبؤرة السرد، وليست الشخصيات الأخرى.

وتوصل البحث إلى عدد من النتائج، هي:

١- تجاوز حضور المكان في الرواية الشكل الهندسي إلى حضور خطاب المكان.
٢- أصبح التعبير عن الأزمة من خلال المكان شكلا من أشكال أنسنته في جعله يملك سلطة.
٣- أزمة الإيديولوجيا في الراوية لم تكن أفكارًا وافدة، بل أفكار طبيعية لم يتلقها أناس طبيعيون.
٤- بناء المكان بوصفه معادلا موضوعيًا أخرج السارد من إشكاليّة التصريح بمواقفه في مواضع كثيرة من الرواية.

وبعد، فالحمد لله على ما منّ ويسّر لإتمام البحث، وأسأل الله القبول.

المصادر، والمراجع:

١. رواية الرياض نوفمبر 90، سعد الدوسري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2012م.
٢. استراتيجية المكان: دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، مصطفى الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 1998م.
٣. أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1990م.
٤. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز العربي الثقافي، بيروت، والدار البيضاء، 1990م.
٥. بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط3، 2000م.
٦. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010م.
٧. جدلية المتن والتشكيل: الطفرة الروائية السعودية، سحمي الهاجري، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2009م.
٨. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1407هـ.
٩. الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، محمود الضبع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 2010م.

١٠. الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2010م.
١١. شعرية الفضاء السردي، حسين نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
١٢. شعرية المكان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي لإدورد الخراط نموذجًا، خالد حسين حسين، سلسلة كتاب الرياض، عدد 83، 2000م.
١٣. لسان العرب، ابن منظور.
١٤. معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط3، 2003م.
١٥. المفارقة في الرواية السعودية المعاصر، منصور البلوي، نادي الرياض الأدبي، ط1، 2019م.
١٦. مفهوم الإيديولوجيا، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط8، 2012م.

تجليات الإيديولوجيا قناع المصلحة في الرواية العربية: (دراسة وصفية)

د. سعدية موسى عمر البشير

أستاذ علم اللغة المشارك بجامعة الملك خالد

الملخص:

اختلف الباحثون في تعريف مصطلح الإيديولوجيا، فرآها بعضهم نسقا كليا للأفكار والمعتقدات والاتجاهات العامة الكامنة في أنماط السلوك البشري، ومنهم من رآها في إطار اجتماعي آني قناعا لمصالح فئوية. ومن وضعها في إطار التسلسل التاريخي فاعتبرها نظرة إلى العالم والكون. ولهذا المصطلح خصائص تميزه، ومجالات تخصه ما بين: سياسي واجتماعي ومعرفي. وللإبداع الروائي بالإيديولوجيا علاقة وثيقة باعتبارها مكونا من مكونات النص الأدبي. إذ تعد الرواية جنسا أدبيا بالغ الأهمية في عصرنا لمقدرته على تمثل العصر ومشاغله وهموم الناس وهواجسهم، ولمرونته وتنوع أشكاله ودلالاته. تندرج هذه الدراسة في الإطار الاجتماعي إذ تهدف إلى تجلية الإيديولوجيا بوصفها قناعا للمصلحة كما صورها الروائيون العرب من خلال نماذج متعددة من الروايات العربية. وتنتهج لتحقيق ذلك المنهج الوصفي بالاستقراء والتحليل ثم الاستنتاج المفضي إلى تسجيل نتائج تلك الدراسة.

الكلمات المفتاحية: إيديولوجيا –رواية – قناع – مصلحة

Abstract

Researchers did not agree on one definition for the term (ideology). some researcher think that it represents a whole system of ideas، beliefs and general trends embedded in patterns of human behavior، and some of them look at it as a mask for the interests of some factions within a contemporary social framework، while others considered it within a historical sequence as a perspective to the world and the universe.

This term has its own unique characteristics whether that be political، social or cognitive. Creativity in novels writing has a close relation with ideology as a component of a literary text. Novels are very important literary genre in our time، because novels can showcase a certain era،the problems of its people and because it is flexible and can come in different forms and connotations. This study is a social one، as it aims to manifest

ideology as a mask of interest as it is shown by Arab novelists through various examples of Arab novels. To achieve that: the study adopts the descriptive methodology through induction and analysis، and then the conclusion that leads to recording the findings of this study.

Key Words: Ideology-mask-Novel- Interest

المقدمة:

تمهيد: الإيديولوجيا نظرة عامة.

استُعمل مصطلح الإيديولوجيا في القرن الثامن عشر بمعنى الأفكار السابقة الموروثة عن عصور ساد فيها الجهل والاستعباد والاستضعاف، إذ كان ينظر إليها انطلاقاً من العقل الفردي . ثم استعمله الفلاسفة الألمان بمعنى منظومة فكرية تعبر عن الروح التي تحفز حقبة تاريخية إلى هدف مرسوم في خطة التاريخ العام؛ انطلاقاً من التاريخ كخطة واعية بذاتها. واستعمله الماركسيون بمعنى المنظومة الفكرية التي تعكس بنية النظام الاجتماعي؛ انطلاقاً من البنية الباطنية للمجتمع الإنساني . واستعمله نتشه بمعنى مجموع الأوهام والتعليلات والحيل التي يعاكس بها الإنسان قانون الحياة، فنظر إليها انطلاقاً من الحياة كظاهرة عامة تفصل عالم الجماد عن عالم الأحياء . أما فرويد فتعني عنده مجموع الأفكار الناتجة عن التعاقل الذي يبرر السلوك المعاكس لقانون اللذة والضروري لبناء الحضارة. وكانت نظرته انطلاقاً من اللذة وهي ميزة الحيوان وقد عدها هو ميزة الإنسان الأولى.

وهكذا يمكننا القول إن للإيديولوجيا عدة استعمالات ما بين تراثي قديم، وتاريخي، واجتماعي، وحيوي، وسلوكي. فقد تنبع الإيديولوجيا من الماضي أو تكون حنينا إليه. وقد تعكس الحاضر والواقع وتعرضهما. كما يمكنها أن تبشر بالمستقبل والمثل العليا. وقد تمثل رابطا قويا بين الأزمنة الثلاثة متخذة من ذلك سبيلا لتغيير الواقع.

وتكون الإيديولوجيا قناعا لمصالح فئوية إذا نظرنا إليها في إطار مجتمع آني، وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي. وهناك ثلاثة مجالات لمصطلح الإيديولوجيا: الأول هو المجال السياسي المتمثل في التفكير السياسي، والثاني هو المجال الاجتماعي المتمثل في مجموعة الأفكار والقيم والمثل التي تتبناها جماعة ما، وتحدد رؤيتها للواقع الاجتماعي والتاريخ والعالم على وفق منطق ما.

أما الثالث فهو المجال المعرفي المتمثل في المعرفة العامة في مقابل المعرفة المتخصصة، أو المعرفة السطحية في مقابل المعرفة العميقة بالأشياء.

إن من أهداف النهج الاجتماعي في تأمل الأعمال الفكرية، تفهم الإنجازات الذهنية، دون الحكم عليها. مع تجنب التعليل الأحادي، وعدم الاعتماد على التفسيرات النفسانية الفرعية.

مشكلة البحث:

يعرض هذا البحث إلى سؤال جوهري واحد وهو: ما معنى كون الإيديولوجيا قناعا للمصلحة إذا نظر إليها في إطار مجتمعي آني؟ وكيف عبرت الرواية العربية عن هذا المفهوم؟ وللإجابة عن هذا السؤال الكبير نحاول الإجابة عن عدة أسئلة تتفرع عنه.

أسئلة البحث:

١. ما الإيديولوجيا؟
٢. كيف اختلف الباحثون في مفهوم الإيديولوجيا واستعمالاته ومجالاته؟
٣. ما علاقة الإيديولوجيا بالمجتمع؟
٤. ما علاقة الإيديولوجيا بالأدب بعامة والرواية بخاصة؟
٥. كيف عكست النماذج المختارة مفهوم الإيديولوجيا قناع المصلحة من خلال النص الروائي؟

أهداف البحث:

٦. تعريف مصطلح الإيديولوجيا.
٧. بيان اختلاف الباحثين في مفهوم الإيديولوجيا واستعمالاته ومجالاته.
٨. شرح علاقة الإيديولوجيا بالمجتمع.
٩. تبيان علاقة الإيديولوجيا بالأدب بعامة وبالرواية بخاصة.
١٠. تحليل بعض النماذج المختارة لمعرفة كيفية تناولها مفهوم الإيديولوجيا قناع المصلحة.

أهمية البحث:

سيكون هذا البحث مفيدا لكل من:

١. الباحثين في النقد والأدب والفلسفة إذ يبين لهم مصطلحا كثير الاستعمال وواسع الدوران غير أن الكثيرين يجهلون معانيه المتعددة.
٢. القراء المهتمين بالأدب والسياسة والاقتصاد الذين نأمل أن يجدوا فيه مادة غنية حول هذا المصطلح واستعمالاته وعلاقاته.
٣. رجال السياسة الذين عادة ما يستخدمون هذا المصطلح علهم يفيدون من بعض تفصيلاته المهمة.
٤. كتاب الرواية عله ينبههم إلى تكنيك معين أو جزء مهم في التناول النصي للخطاب الروائي الذي يريدون أن يأتي مشحونا بحمولة إيديولوجية.
٥. نقاد الأدب بعامة والرواية بخاصة الذين ربما وجدوا فيه إضاءات مهمة لجانب من العمل الروائي المشحون بالحمولات الإيديولوجية بما قد يساعدهم على تحليل النصوص وإبراز محاسنها والتنبيه على ثغراتها إن وجدت.

منهج البحث:

يأتي هذا البحث دراسة وصفية في محورين الأول: تنظيري يعرض مصطلح الإيديولوجيا ويثبت طائفة من تعريفاته. ويتوقف مركزا على التعريف الذي يمثل مشكلة هذا البحث وهو كون الإيديولوجيا قناعا للمصلحة الاقتصادية والسياسية. ومن ثم يتناول استعمالاته ويحدد مجالاته. كما يورد تعريفا بمصطلحي الرواية والسرد لوثيق علاقتهما بموضوع البحث، ويناقش علاقاته بالمجتمع والأدب والرواية.

وأما الثاني فيأتي تطبيقيا يستخدم نصوصا من عدة روايات يبين من خلالها كيف تناول المؤلفون هذا التعريف (الإيديولوجيا قناع المصلحة) وكيف عرضوه من خلال نصوصهم وعلى ألسنة شخصياتهم. ثم يختتم البحث بالنتائج التي توصل إليها.

الدراسات السابقة: فيما يأتي بعض الدراسات التي تناولت موضوع الإيديولوجيا في الرواية –بعامة– ولكل زاويتها التي نظرت منها إلى الموضوع. وتأتي مرتبة ترتيبا زمنيا تنازليا.

1–**الدراسة الأولى:** كاظم، محمد حسن، البعد الإيديولوجي في روايتي ميرامار وخمسة أصوات، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 43، نيسان 2019م

تناقش الدراسة البعد الإيديولوجي في الروايتين من خلال إيديولوجيا الشخصيات وإيديولوجيا الرواية وأبعادها الجمالية في التطلع إلى التحرر من العبودية والاستبداد. وتعالي الأصوات الشعبية لعدد من الطبقات المثقفة والفقيرة بدافع الأحداث السياسية والاجتماعية للشعبين: المصري والعراقي؛ إبان الحكم الجائر وسعيهما إلى تغيير أنظمة الحكم من خلال النص الروائي. تتكون الدراسة من تمهيد يعرض أهمية الدراسة ومبحثين حول مفهوم الإيديولوجيا ونمطين من الإيديولوجيا تدور حولهما الدراسة وتطرحهما الروايتان. فكان المبحث الأول عن: إيديولوجيا الشخصية وإيديولوجيا الكاتب المؤلف في رواية ميرامار والمبحث الثاني عنهما، ولكن في رواية خمسة أصوات. وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج من أهمها: أن تغيير الواقع السيئ للمجتمعين: المصري والعراقي لا يتم إلا عن طريق الخطاب الروائي وتعدد الأصوات المطالبة به.

2-تأثر الروائيين العرب بالروائيين الغربيين ثم تأثر طعمة (مؤلف رواية خمسة أصوات) بنجيب محفوظ.

3-حداثة المنهج الذي اتبعه كل من محفوظ وطعمة في كتابة الرواية.

يتضح من خلال العرض السابق أن هذه الدراسة تلتقي مع دراستي فيما يخص مفهوم الإيديولوجيا وتعريفاتها، ولكنها تبتعد شيئا ما عنها بتركيزها على نمطي الإيديولوجيا المحددين: إيديولوجيا الشخصيات وإيديولوجيا المؤلف، وهذان النمطان ليسا مدار هذه الدراسة؛ لأنها تركز على مفهوم آخر للإيديولوجيا هو كونها قناعا للمصلحة.

2-**الدراســـة الثانية**: العمري لامية، نجوم ميادة، تموقع رواية " قليل من العيب يكفي لزهرة ديك بين الإيديولوجيا والتجريب، (رســـالة ماجســـتير) الجمهورية الجزائرية، جامعة أم البواقي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية 1016م -2017م.

وقد ذكرت الدارستان أن من الأسباب التي دفعتهما إلى دراسة هذا الموضوع ما يأتي:
انتشار الرواية الجزائرية بقوة في الساحة الأدبية العربية خاصة والعالمية عامة مع ميلهما إلى دراسة الأدب النسوي. واهتمامهما بالطرح الإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة . ثم طرحتا عددا من الأسئلة التي وعدتا بالإجابة عنها من خلال تقسيم البحث إلى فصلين يتقدمها مدخل عنوانه: السرد الروائي الجزائري. تحدثتا فيه عن مفهوم السرد الروائي وكيفية نشوء الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية وخاصة النسوية منها. أما

الفصل الأول فهو بعنوان: الإيديولوجيا والتجريب في النص الروائي. وقسمتاه بدوره إلى مبحثين وتنا ولتا في المبحث الأول مفاهيم حول الإيديولوجيا في الفكر الحديث، وذلك من المنظور الغربي والعربي، ثم تطرقتا إلى علاقة الإيديولوجيا بالأدب والنص الروائي، وذلك من خلال جدلية الرواية كإيديولوجيا والإيديولوجيا في الرواية؛ وصولا إلى أهم خصائص التي تميزت بها الرواية الإيديولوجية .أما المبحث الثاني فقد خصصتاه بالتجريب الروائي وتحدثتا فيه عن مفهوم التجريب لغة واصطلاحا وعلاقته بالتجربة .وكذلك مفهوم التجريب من منظور الغربي والعربي، وخصوصيته في الرواية العربية الجزائرية وأهم مظاهره. أما الفصل الأخير فهو فصل تطبيقي بعنوان :تموقع رواية: قليل من العيب يكفي لزهرة ديك بين الإيديولوجيا والتجريب، وقسمتاه هو أيضا إلى مبحثين .ففي المبحث الأول حاولتا أن تسلطا الضوء على الإيديولوجيا السائدة في مجتمعاتنا العربية وخاصة الجزائرية بالوقوف على إيديولوجية الكاتبة، وأهم خصائصها الإيديولوجية .أما المبحث الثاني فقد كان خاصا بالتجريب في الرواية ثم اشتملت الخاتمة على نتائج البحث ومنها:

1. حاولت زهرة ديك طرح الإيديولوجيا السائدة في المجتمع عبر العديد من المجالات :سياسيا، واقتصاديا، واجتماعيا.
2. ظهور أهم الخصائص الإيديولوجية في هذه الرواية . مع اعتماد الروائية على مظاهر التجريب في روايتها.
٣. اعتمادها على اللغة العامية عن طريق الأمثال الشعبية والأغنية الشعبية، وتوظيفها لبعض الكلمات الأجنبية، التي تدل على تأثر الجزائريين بالاستعمار.

وقد كانت هذه الدراسة مفيدة لي فيما يتعلق بتحليل الرواية لإظهار أبعادها الإيدلوجية ومدى انطباق خصائص الرواية الإيدلوجية عليها. ولكنها تختلف كليا عن طريقة التناول الخاصة بهذا البحث إذ يركز على إظهار الأبعاد الإيدلوجية البراغماتية (النفعية) باعتبار الإيديولوجيا قناع المصلحة.

3-**الدراسة الثالثة**: السعيد عموري، الكتابة والتشكيل الإيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة، دراسة نقدية إيدلوجية، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، باتنة، الجزائر 2012-2013م

من أهدافه تسليط الضوء على التشكيل الإيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة. وقد قصد بالتشكيل تنميط عملية التلقي برسم مسارات ومعالم العالم التأويلي كنوع من الهيمنة والاحتواء وسلطة الكاتب على المتلقي. وقسم البحث إلى بابين: عنوان الباب الأول: نحو تصور سيميائي لدراسة الإيديولوجيا في السرد

الأدبي. ثم قسم الباب الأول إلى فصلين: عنوان الفصل الأول الإيديولوجيا والسرد الروائي. وجاء الفصل الثاني من الباب الأول بعنوان: الإيديولوجيا والسرد الروائي نحو تصور سيميائي. وأما الباب الثاني فعنوانه: إرغامات الإيديولوجيا في الرواية العربية المعاصرة – مقاربات تطبيقية وجاء في ثلاثة فصول عن ثلاث روايات. ومن نتائج هذه الدراسة: أن الدرس السيميائي يتسع لدراسة الإيديولوجيا وهو توجه يتسم بالجدة. وأن عناصر السرد قد شكلت من لغة وفضاء وشخصيات من خلال انفتاحها كعلامات لإلقاء ظلال التأويل وانفتاحه على القراءة.

وهذه الدراسة كما قد يتبين لنا من هذا العرض الموجز تتركز حول التناول السيميائي للإيديولوجيا من ناحية سيمياء اللغة والفضاء والشخصيات تطبيقا على الروايات التي اختارتها. وهذا منحى بعيد عن دراستي هذه. ولكنها بلا شك كانت مفيدة في الإطار النظري المتعلق بالإيديولوجيا وتاريخها ومفهومها وكذلك من خلال الاطلاع على طرق معالجتها وتحليلها للروايات التي تناولتها.

4-**الدراسة الرابعة: حفيظة** مخلوف، البعد الإيديولوجي في نقد الرواية الجزائرية، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها –الجزائر 2009-2010م.

اشتملت على ثلاثة فصول عرضت في فصلها الأول الوضع الثقافي العام ثم الأدبي لبيان منظور خطوات النقد. كما خصصت الفصل الثاني بالناقد واسيني الأعرج لدراسة خطابه الروائي وعلاقته بالإيديولوجيا كونه من أبرز من يمثلون اتجاه الماركسية الذي سيطر في تلك الفترة. وتعرضت في الفصل الثالث للناقد مخلوف عامر. وقد كان هدفها الأول هو تتبع التحول الحاصل من الممارسة النقدية العاكسة إلى إمكانية الانتقال إلى توظيف الأدوات والمفاهيم التي أنتجتها المدارس النقدية المعاصرة. وكان من نتائجها: أن النقد الجزائري بدأ تقليديا يتركز حول الشكليات، ثم انتقل إلى نقد رومانتيكي أكثر فهما للواقع الأدبي. وأن الأديب الجزائري لم يتخلف عن موكب المقاومة، فظهر الفكر الواقعي الاعتقادي الذي اتخذ من الكادحين مرجعية له. وأن الالتزام بالفكر الاشتراكي قد أخذ حيزا كبيرا في الأدب والنقد.

ويتضح من هذا أن هذه الدراسة تركز على نقد النقد وليس مدارها الأعمال الأدبية الروائية. وعليه فإنني قد أفدت منها فيما يتعلق بالبعد الإيديولوجي ومفهومه. تمهيدا للانطلاق منه لمناقشته وفقا للتعريف القائل بأن الإيديولوجيا من منطلق اجتماعي؛ تكون قناعا للمصلحة الاقتصادية في المجال السياسي.

المحور الأول: تعريف مصطلح الإيديولوجيا وتداخلاته وعلاقاته:

تختلف تعريفات مصطلح الإيديولوجيا، ولكن معظمها يدور حول كونها نسقا كليا للأفكار والمعتقدات والاتجاهات العامة الكامنة في أنماط سلوكية معينة لمجتمع ما. ولكن يذكر بعضهم أن هناك إجماعا على " تحديد الإيديولوجيا بأنها نسق كلي لتأويل العالم الاجتماعي...مزود بوجود ودور تاريخيين في صلب مجتمع معين. "[1] وهي تساعد على تفسير الأسس الأخلاقية للفعل الواقعي، وتعمل على توجيهه. وللنسق المقدرة على تبرير السلوك الشخصي، وإضفاء المشروعية على النظام القائم والدفاع عنه. فضلًا عن إن "الإيديولوجيا أصبحت نسقًا قابلًا للتغير استجابة للتغيرات الراهنة والمتوقعة، سواء كانت على المستوى المحلي أو العالمي" أما النسق فهو كما يعرفه دي سوسير" العناصر اللسانية التي تكتسب قيمتها بعلاقاتها فيما بينها لا مستقلة عن بعضها " [2] ومعنى ذلك أن الخطاب مكون من عناصر لسانية متجاورة ومتماسكة ومتناسقة فيما بينها ولا يمكنها أن تؤدي دلالتها المقصودة إلا بذلك. وفوق ذلك تأتي هذه العناصر مشحونة بإيديولوجية معينة من أجل استكمال معنى الخطاب الكامل. لأن " النسق عقلاني وعقلانيته غير قصدية " [3] ولذا لابد أن يبدأ التحليل الجيد بالبنية اللغوية ومجموع علاقاتها المنظمة لها حتى تميز الأنساق الإيديولوجية من إبداع لآخر. ويكون النسق الدلالي العام لأي نص هو مجموع الأنساق الفكرية والنصية معا. يقول بندتو كروتشي "... وكيف تحدد قيمة الكل أجزاؤه. وهو المبدأ الذي يلعب دورا محوريا بعد ذلك عند النقاد الذين يؤكدون على الوحدة العضوية للنص "[4] ولكن مصطلح النسق قد يحمل مدلولات فلسفية أخرى يمكن إجمالها في اعتباره " مجموعة من العناصر المتداخلة التي تشكل كلا موحدا... السمة النوعية له وجود علاقات تضايف "[5] أي يمكنها أن تتبادل فيما بينها

---

[1] بأختين، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت :محمد برادة، دار الفكر للد را سات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997 م، ص 35

[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون العدد 252 الكويت ص 184.

[3] عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر، 2000م ص 66

[4] سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سيسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، (رسالة دكتوراة) 2003-2004م ص 60

[5] حمودة، المرايا المحدبة، ص 185-186

بحيث تكون نسقا موحدا متكاملا للنص. وهذا هو أساس الدراسات الكثيرة لتحليل الظاهرة الأدبية من منطلق تحليل الأنساق الفكرية وعلاقاتها بالنظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في النص الأدبي كما فعل كارل ماركس وفريدرش إنجلز وغيرهما. وكل هذا يؤكد أن للأنساق الأدبية دورا مهما في إنتاج الدلالة التي تعبر عن مضمون إيديولوجي ذي أشكال متعددة من الوعي فتأخذ الإيديولوجيا في النص شكلا مشفرا منظما ومقصودا وموجها من قبل الكاتب. ومن هنا يأتي دور القارئ في تحليل وفك هذه الشفرات ليصل إلى دلالتها والمعنى الإجمالي للنص.

ولكن الإيديولوجيا مصطلح كثير الاستعمال متعدد المشارب والميادين. يوظفه ويفسره الفلاسفة والمفكرون والأدباء وقد يعتريه بعض التعقيد والغموض. ومتى اقترن بالحقول الأدبية ازداد تعقيده وغموضه. فقد ظهر لأول مرة في كتاب مشروع عناصر الإيديولوجيا للمفكر ديستون دي تراسي. وأصله اللاتيني ذو شقين: يعني أحدهما الفكر ويعني الآخر علم. إذن فإن كلمة إيديولوجيا تعني لغوياً في أصلها الفرنسي؛ علم الأفكار. وقد كان هم دي تراسي أن يوجد علما لدراسة أفكار الإنسان دراسة علمية بعيدة عن الأوهام أو الصورة الكاذبة التي يرسمها الناس لأنفسهم. وتعرف الموسوعة الفلسفية الإيديولوجيا بأنها " نسق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والفلسفية والدينية " 1 " إنّ مفهوم الأيديولوجيا يقتضي وضعاً اجتماعيّاً وتاريخياً خاصّاً. يعيش أثناءه الفرد المنتمي إلى جماعة أو طبقة أو مجموعة ثقافيةّ؛ حالةً تجعله عاجزاً عن إدراك تعبير صادق ومستقيم عن واقع حياته العامّة. بما فيها من علاقات سياسيّة واجتماعيّة وتطلّعات إلى المستقبل. أي تصوّر الحاضر والماضي والمستقبل إمّا معكوساً أو مشتتاً أو معكّراً غير واضح " 2

غير أن المجال المعرفي للإيديولوجيا تحدده الدراسات الاجتماعية لأن " إنتاج الأفكار والمفاهيم والوعي يتداخل تداخلا مباشرا مع العلاقات المادية للإنسان...بل تبدأ من الإنسان في نشاطه الفعلي "3 أي أن ما يفرز الأفكار الدينامية غير الساكنة الهادفة إلى التغيير؛ هو الاحتكاك بين أفراد المجتمعات. بينما ينظرون إلى الأفكار الساكنة على أنها زائفة لأنها لم تدخل في صراع. وهذا ما تبناه الفكر الماركسي حيث

---

[1] روز نتال، الموسوعة الفلسفية، ص 68

[2] عبد الله العروي الأيديولوجية العربيّة المعاصرة؛ ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، ط4 1981 ص13 من المقدّمة.

[3] كارل ماركس، فريدريك إنجلز، الإيديولوجية الألمانية، مصادر الاشتراكية العلمية، 2016م، ص 32

يقول ماركس: " الإيديولوجيا انعكاس مقلوب ومشوه وجزئي مبتور للواقع وهي بذلك تعارض الوعي الإنساني الحقيقي". ولذا فإن النسق الإيديولوجي يتبدى في شكل صراع الطبقات لأن " الطبقة التي تشكل القوة المادية للمجتمع هي أيضا قوته الروحية "[1]

فهي إذن علاقة مباشرة باعتبار أن النظام الفكري لمجتمع ما يشكل نسقا اجتماعيا من الأفعال والممارسات الاجتماعية. ف" الإيديولوجيا تابعة للنظام الاجتماعي "[2] إذ نرى مانهايم في كتابه: الإيديولوجيا واليوتوبيا؛ يقسم الأفكار إلى قسمين: " إيديولوجيا المجموعات القيادية التي يمكن أن تكون مرتبطة فكريا بالحفاظ على وضع معين... ورغبتها في السيطرة، وإما أن تكون أفكارا طوباوية مخالفة للواقع الذي تظهر فيه فتنزع إلى تحطيمه جزئيا أو كليا".[3] وذلك يعني أن أفكار الطبقة المحكومة ربما لا تتناسب مع نظام العلاقات الاقتصادية والسياسية والفكرية. كأن يكون الشعب مسلما مثلا وتحكمه طائفة من القوانين والنظم التي لا تتناسب مع الإسلام، بل تخالفه كليا أو جزئيا.

وقد تعددت الترجمات لهذا المصطلح في اللغة العربية وقد قوبل بعدد من المصطلحات: كالمنظومة الفكرية، والعقيدة، والدين، والذهنية، والفلسفة. فمثلا عندما نقول إن" الحزب الفلاني يحمل إيديولوجيا فإننا نعني مجموعة القيم والأخلاق والأهداف، أي إن الحزب الذي لا يملك إيديولوجيا هو حزب انتهازي استغلالي للنفوذ والسلطة "[4] وقد حاول بعضهم تعريب المصطلح تعريبا قياسيا بإخضاعه للأوزان الصرفية فقالوا: " أدلوجة على وزن أفعولة بضم أولها "ثم اختلفوا في قبول هذا اللفظ المعرب فمنهم من رآه سائغا ومنهم من رفضه ووصمه بالفشل.

وهكذا فالمصطلح لم يحتفظ بالمعنى القديم، ولكن مهما تعارضت مدلولاته وتضادت فإنها تتشابه أخيرا. إذ يجمع بينها عدة خصائص مميزة لها. فجميع الأيديولوجيات تتشابه في عاطفية الأسلوب، وطبيعتها المحركة لعقول الجماهير. بل هناك عدد من الخصائص التي لا بد أن تتميز بها أي منظومة فكرية حتى تسمى

---

[1] ماركس وإنجلز، الإيديولوجيا الألمانية، ص33

[2] عبد اللطيف عبادة، اجتماعية المعرفة الفلسفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر 1984م ص 106

[3] كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سيسيولوجيا المعرفة ترجمة محمد رجا الديريني، شركة المكتبة الكويتية،2002م، ص 14

[4] عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، بيروت الحمراء، 1993م ص 9

إيديولوجية. ومنها: القدرة على توجيه عمليات التقويم لدى الفرد، وأن يكون للأيديولوجية سلطة على الإدراك، وأن تكون متماسكة بشكل منطقي، وأن يتوفر فيها التوجيه إلى العمل.

مفهوم الرواية:

جاء في المعاجم: " روى الحديث نقله، روى الشعر حمله عن صاحبه وأنشده، روى الحبل: فتله، روى الرجل شده بالرواء أي الحبل على الجمل، والرواية مصدر روى: قصة طويلة مسرحية " 1 فقد ذكر هنا بعض المعاني اللغوية الأصيلة كالنقل والحمل أي الحفظ والفتل والشد، ثم ذكر المعنى الحديث للرواية وهو القصة الطويلة أو المسرحية. والرواية بالمعنى الحديث " ديوان الأدب الحديث تماما كما كان الشعر سجلا للعرب لكل تفاصيل حياتهم وناقلا لمعلوماتهم وفنونهم وتأريخهم، ها هو اليوم السرد والرواية تحديدا على رأس الفنون السردية ". وهي في معجم المصطلحات الأدبية " سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد "2

أما أهم مميزات الرواية فهي كونها " نصا سرديا تعتبر الحكاية نواته الأساسية ويتميز بلغة تثير اللذة والإحساس بالجمال. وله مجموعة من القواعد النظرية التي تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى مثل: الحبكة والشخصيات والزمان والمكان. يوظفها كل كاتب حسب الطريقة التي يراها تميزه عن مجموع الكتاب الروائيين" 3.

فالخطاب الرّوائيّ بعامة" هو بنية لغويّة دالّة، أو تشكيل لغويّ سرديّ دالٌ يصوغ عالماً موحّداً خاصّاً، تتنوّع وتتعدّد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة"4.

---

[1] جبران مسعود، الرائد معجم ألفبائي في اللغة والإعلام، المؤسسة الثقافية للتأليف والترجمة، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان 2005م ص435

[2] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، صفاقس، الجمهورية التونسية،1986م ص 177

[3] نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، مرجع سابق ص 843

[4] العالم، محمود أمين، يمنى العيد، نبيل سليمان، الرّواية العربيّة بين الواقع والأيديولوجيا، دار الحوار، دمشق 1986. ص 11

وأما السرد فقد جاء في المعاجم " سرد سردا: نسج، سرد درعا: خرز وسرد جلدا: ثقب، وسرد شريطا: روى. سرد قصة، أشعارا، تواريخ: عدد: سرد وقائع: أجاد السياق...السارد من يسرد ويروي... سردة: عقدة في خيط النسيج. سردة(ج)" وجاء في لسان العرب " سرد الحديث إلي ونحوه يسرده سردا: إذا تابعه. وفي وصف كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا: أي يتابعه ويستعجل فيه. سرد القرآن: تابع قراءته في حدر(سرعة) منه. والسرد: المتتابع. وسرد فلان الصوم: إذا تابعه ووالاه. ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سردا. وفي الحديث أن رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إني أسرد الصيام في السفر. قال: إن شئت فصم وإن شئت فأفطر. [1] فهو لغة يدور حول معاني المتابعة والموالاة مع السرعة. ولعل هذا الملمح موجود أيضا في المعنى الاصطلاحي ف" السرد أو القص فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب "[2] معجم مصطلحات نقد الرواية) ذلك أن أحداث الرواية الجيدة تكون متتابعة ومتلاحقة تأخذ بتلابيب القارئ ولا تتركه حتى يأتي على آخر كلمة فيها. على أن وجود السرد لا يتوقف على الرواية إذ هو موجود أيضا في التاريخ والتحقيق والإعلانات وغيرها.

ارتباط الإيديولوجيا السياسية بالمصالح:

اقترنت الإيديولوجيا بالنفعية وصار من المألوف قرن الأفكار بإظهار المقاصد الخفية التي تنطوي عليها آراء الآخرين؛ إذ صار " هدفها الجوهري خدمة الغاية المراد بلوغها عبر وسائط تخفي الحقيقة عن الذات المعتقدة بها " [3] فالإيديولوجيا عند علماء الاجتماع " لا تدل فقط على المعتقدات التي توجد عند الناس، أو نسق القيم، أو محصلة الأهداف والمعايير، بل تتضمن كل هذه الجوانب مجتمعة، بالإضافة إلى نظرة الإنسان للأشياء المحيطة به والتصور الذي يشكله عن العالم...كما تشير إلى مجموعة الخبرات والأفكار التي يستند عليها في تقويمه للظواهر المحيطة به"[4]

---

[1] محمد بن محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، مج 7 ط1 2000م، مادة (س ر د)

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي، فرنسي، الطبعة الأولى، دار النهار للنشر، بيروت لبنان 2002م ص 105م. والحديث في صحيح مسلم.

[3] العروي، مفهوم الرواية، مرجع سابق ص 29

[4] المسيري، عبد الوهاب محمد، الإيديولوجيا الصهيونية، دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1983م ص 135

الإيديولوجيا كقناع سياسي هي نظام من الأفكار " الوهمية تتضمن تقريرات وأحكاما ما حول المجتمع، عن مصلحة تهدف إلى إنجاز عمل معين، وتقود إلى نظرية نسبية فيما يتعلق بالقيم" [1]

وترتبط الأدلوجات السياسية بمصالح الفئات التي تتصارع لتصل إلى السلطة السياسية. والمصلحة هنا تعني المصلحة الاقتصادية. ف "كل أدلوجة لكي تكسب الأتباع وتكون فعالة، ترى ذاتها حقيقة مطلقة وترى منافساتها غلطاً وزوراً وتدليساً"[2] وهناك مصطلح آخر عالق بمصطلح الإيديولوجيا هو الطوباوية فكل منظومة فكرية " قد تكتسي صبغة إيدلوجية أو طوباوية حسب الظرف التاريخي الذي تظهر فيه. والطوبى ذهنية الطبقات إبان صعودها والأدلوجة ذهنية الطبقات في حالة انحدارها" [3]

فبينما تعمل الإيديولوجيا على حفظ هوية الجماعة تؤدي اليوتوبيا وظيفة تحررية لأن لها نظرة مستقبلية وتمثل فكر الطبقة المحكومة، والحفاظ على هوية الجماعة يعني الحفاظ على الوضع المتسلط القائم. وهذا الصراع يكشف في النصوص باختلاف الرؤى واختلاف آليات البحث عن تجلياتهما على مستوى بنيات النص ودلالاته. فمتى ظهرت الإيديولوجيا متسلطة ظهرت اليوتوبيا خارقة غير حقيقية لا ترى أفقا لتحققها في مقابل سيطرة الإيديولوجيا على الواقع. وإذا كانت الإيديولوجيا شرعية وقانونية بحيث تناوب اليوتوبيا في السلطة الفعلية فإنها تجد ما يمكن من تحققها عن طريق قنوات شرعية. وإذا استعملت الإيديولوجيا إيجابيا في حماية هوية الفرد والجماعة تركز دور اليوتوبيا في الكشف عن الممكن. والمنظورية هي أن ترى كل فئة اجتماعية المجتمع من موقع خاص بها تحدده مصالحها.

فقد انتقل الاهتمام –بكيفية متزايدة– من مشروع علم الأفكار الذي كان يبحث في كيفية تكون الأفكار في ذهن الإنسان إلى إصلاح الفكر بالكشف عن الأوهام التي تعكر صفاءه. وأصبحت الأدلوجة تعني في العرف تلك " الأوهام التي يستغلها المتسلطون الرهبان والنبلاء والأغنياء. ليمنعوا عموم الناس من اكتشاف الحقيقة... حين تخلف طبقة مسيطرة جديدة طبقة سابقة تضطر الأولى كي تصل إلى أهدافها إلى إظهار مصلحتها الخاصة في ثوب مصلحة عامة " وقد عبر إنجلز عن هذه الفكرة قائلا: "إن الإيديولوجيا عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع إلا أن وعيه زائف لأنه يجهل القوة الحقيقية التي تحركه

[1] العروي، مفهوم الإيديولوجيا ص13

[2] العروي، مفهوم الرواية، مرجع سابق ص 47

[3] عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، ص 47

ولو عرفها لما كان فكره إيديولوجيا. فالمصلحة عند ماركس هي مصلحة الطبقة التي تعمل غالبا في ذهن الفرد دون وعي منه وتقوده أحيانا إلى أعمال تعاكس مصلحته الآنية " [1] ولعلنا نقف على فكرة وحيدة من التحليل الماركسي هذا وهي أن الأفكار تعبر عن مصالح لا عن حقائق. ويقودنا هذا إلى القول بعدمية الأفكار والأخلاق. وهو أمر رفضه الكثيرون إذ يقول بعضهم:" لا يجوز أن تصور النظرية المادية التاريخ كعربة يمتطيها الناس ويتركونها متى شاءوا لأن الثوريين أنفسهم متى وصلوا إليها لا يستطيعون مغادرتها "[2] وحتى الفلاسفة الألمان كانوا يرون أن هناك شيئا مستورا وراء الأدلوجة وهو عند نيتشة غل المستضعفين وضحايا الحياة. فهم يتحدثون عن ذلك الغل الذي أنشأ عالما أعلى.عالما وهميا بجانب العالم الأسفل الحقيقي الوحيد الذي نعيش فيه وأنه يعادي الطبيعة...وقد اخترع الإنسان الثقافة والحضارة لأنه يعادي السادة أولياء الحياة واختلق التربية لأنه يعادي ميول النفس الطبيعية. إذن فكما كانت الأدلوجة عند ماركس قناعا يخفي قانون تقدم التاريخ فهي عند نيتشة ستار يبعد عن الحياة.

إن النسق البراغماتي في الرواية هو النظام الفكري الذي يتكون من مجموعة من القيم و الممارسات و الأفكار تتصل بالنزعة الفردية الضيقة، لخدمة المصالح الشخصية، متوارية تحت القناع المحافظ، الذي يوهم بخدمة المصالح العامة، فهذا النسق الإيديولوجي المنفعي، له حقل فلسفي قائم على شروط و دعائم، منطلقه خدمة المنفعة الشخصية انطلاقا من العلاقات الاجتماعية في المجتمع، كما يتصل هذا النمط بدرجة كبيرة بنزعات فردية قد تظهر في سياق المصالح المشتركة، ليصبح إيديولوجية تخضع لها بعض الفئات على اختلاف نزعاتها و توجهاتها الفكرية. وتظهر موجهاتها البراغماتية بأنماط مختلفة في الأعمال الروائية. أحيانا بالتوجه أو الدرجة أ والأسلوب نفسه، وتتخذ قوالب متعددة .ولكنها تسلك في معظم الأحوال منهجية واحدة هي المنفعة الشخصية أو المصلحة فقد تعبر عنها الشخصيات الحاملة أو المتبنية للتوجه المعني، وربما جاء ذلك مباشرا على لسان السارد. ويتبدى هذا النسق الإيديولوجي من خلال عدة مستويات في النص الروائي كالمستويات التركيبية وعلاقاتها المختلفة بالقيم الفكرية الضيقة، حتى تصل إلى مستوى القناعات السياسية، وترفع لواء المصالح الشخصية والذاتية على السواء .وتستميت في رفض أي تغيير للأوضاع السائدة. مع السعي الدءوب في قضاء المصالح الشخصية، واستغلال كل فرصة سانحة لبسط نفوذها .ومن ثم التحكم في مفاصل الفعل الاجتماعي ثم تسخيره في كل مرة لخدمة مصالحها،

[1] ماركس وإنجلز، دراسات فلسفية ص 139

[2] ماكس فيبر: العلم والسياسة بوصفهما حرفة، المنظمة العربية للترجمة 2011، م، ص 75

وتحقيق طموحاتها. وذلك بعد تصويرها في صورة المصالح العامة، وتصوير كل من عداهم في صورة قبيحة. سعيا إلى تنفير العامة منه وعدم الاستماع إليه؛ أي الإقصاء المستديم الذي يبدأ من أبسط مظاهر الحياة المادية إلى البدائل الفكرية والثقافية. وهذه هي حقيقة كل إيديولوجية، وهدفها وعلة وجودها.

العلاقة بين الأدب والمجتمع:

يعبر الأدب عن المجتمع وبناه الفكرية والاقتصادية في محاولته لتفسير الوجود الفكري والمادي للجماعات الإنسانية. فيتولى التعبير عن صراعات هذه الجماعات فيما بينها معتمدا طرقا فنية وأدبية لإيجاد مجتمع النص. ومن هنا ظهرت اتجاهات عديدة ومدارس نقدية تدعو إلى ما يسمى (اجتماعية الأدب) التي تقول بضرورة تأويل النص الأدبي بعامة والروائي بخاصة. ومن ثم تفسير ذلك النص على أساس كونه ظاهرة اجتماعية أولا. فتحتم حينئذ توضيح كيف يمثل الأدب عامة والرواية خاصة؛ الأنساق الإيديولوجية للظاهرة الأدبية.

فقد ارتبطت الإيديولوجيا بالأدب منذ بداياته المبكرة دون أن يكون الأدب على وعي متبلور أو إدراك متعمد لتوظيفها في مضمونه الفكري. لهذا اعتمد الإنسان على الإيديولوجيا باعتبارها نظرية يستوعب من خلالها كل الأعمال الأدبية من الشعر والمسرح والرواية. وذلك منذ مطلع القرن العشرين ابتداء بملحمة هوميروس "[1] فمثلا الإيديولوجيا في الفكر الماركسي علاقة تأثير وتأثر، إذ يقول لوسيان " تكون الإيديولوجيا هي البنية الفوقية للنسق الفكري وللوعي الاجتماعي لتلك البنية التي تعبر عن علاقات اجتماعية محددة. وهنا يكون الأدب شكلا تابعا لوجود سابق هو وجود الإيديولوجيا" [2] فنقاد الفكر الماركسي يرون أن ما يحقق الربط بين الإنتاج الأدبي والإيديولوجيا هو العلاقات الاجتماعية. لأن الأدب عندهم يقوم على المجتمع منذ قرون. أما المثاليون فيرون أن ليس ثمة علاقة للأدب بالبنية الاجتماعية الذي هو إنتاج فردي ليس محتما أن يحمل أفكار المجتمع لأنهم " يدرسون الأدب في تاريخ الأدب المتعالي عن الواقع "[3] وعند

[1] نبيل راغب، موسوعة النظريات ص 80

[2] إبراهيم عباس، تشكيل النص ص 58

[3] عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا ص 98

الفلاسفة تكون الإيديولوجيا " تصورا للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية "[1]

وهكذا تتفق معظم تعريفات الإيديولوجيا على عميق صلتها بالمجتمع فهي:" لا تعكسه فحسب، بل تحاول تسويغه أيضا فالواقع ليس اجتماعيا ماديا فقط وإنما هو واقع نفسي وروحي، فهو ليس واقعا فحسب، بل تطلعات وآمال " [2]

الإيديولوجيا والرواية:

ولدت الرواية على أنقاض الإقطاعية وفي خضم الصراعات الإيديولوجية البرجوازية وجاءت معبرة عن المجتمع البرجوازي. يقول لوكاتش "الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البرجوازي "[3] فالروائي لا ينطلق من عدم، بل يركز على إيديولوجيا هي" جزء من شخصيته وثقافته وفكره وأدواته اللغوية التي يستمدها من بيئته ومحيطه "[4]

إذن فمن جانب طبقت مفاهيم الإيديولوجيا على الرواية، ومن جانب آخر كانت الرواية وسيلة لنشر هذه المفاهيم. ولها حوامل عدة في ثنايا الرواية من " الزمان والمكان والحبكة والشخصيات والسرد والاستبطان والإسقاط كلها حوامل للإيديولوجيا ومظهر لها. ويمكن للروائي من خلالها أن يظهر ما يريد ويخفي ما يريد."[5]

ومن أحد أهم النقاد الذين تحدثوا عن المكونات الإيديولوجية للنص، باختين الذي تناول الإيديولوجيا في الرواية بعمق فريد، فهو يعد الإيديولوجيا مادة مؤسسة للنص، وهي حجر الأساس في بنية النص، في حين يرى غولدمان أن للإيديولوجيا علاقة بالرواية وليست مؤسسة لها. "فغولدمان لا يعد الشكل والمضمون شيئاً واحد مثلما يعدهما باختين الذي يذهب إلى أن خطاب الرواية خطاب شكلي مضموني وأن الكلمة في الرواية تختلف عن الكلمة في الشعر، فهي في الرواية ذات حمولة إيديولوجية مهما بدت

---

[1] بيوتي جان مارك، فكر غرامشي السياسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1975م ص 182

[2] المسيري، الإيديولوجية الصهيونية، مرجع سابق، ص 135

[3] فايد محمد، سحنين علي، أبحاث في الرواية ونظرية السرد ص11

[4] إبراهيم عباس، تشكيل النص، ص58

[5] إبراهيم عباس، تشكيل النص، ص 57

بريئة"[1] والمبدع للنص الأدبي يبدعه من خلال " تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية والإيديولوجيا التي يتبناها ومجمل الإيديولوجيات الموجودة في مجتمعه وعصره وانعكاسات أشكالها في ذهنه وأذهان الناس الذين يحيا معهم" فالعمل الأدبي يعد فضاء واسعا لتجارب الإنسانية ومعالجتها وتوجيهها وإعادة تشكيلها.

إن الرواية بشكل عام تبنى على موقف إيديولوجي أو أكثر قد يتبناه المؤلف ويعبر عنه من خلال راو خارجي أو شخصية تنتمي إلى عالم ومجتمع الرواية .وقد تتعدد المواقف الإيديولوجية بتعدد الأصوات السردية داخل العالم الروائي، مثلما تتعدد في المجتمع الحقيقي .لكن تلك الإيديولوجيات المتعددة تكون خاضعة لصرامة إيديولوجيا أشمل هي إيديولوجيا الرواية التي يتبناها الكاتب .وبذلك تتحول الرواية إلى موضوع واحد من خلال صراع الإيديولوجيات التي تفرز كيفاً بوصفها بناءً فوقيا لذلك الصراع، فصراع الإيديولوجيات هو البناء التحتاني لايدلوجيا الكاتب أو إيديولوجيا الرواية. لكن الكاتب قد يستطيع التخفي داخل روايته، إذ ليس بالضرورة أن تتضح إيديولوجيته في الرواية 2 . ومن هنا يتحول اهتمام الدارس إلى الرواية نفسها، ما تقول؟ وما إيديولوجيتها التي يمكن أن تظهرها وتدعو إليها؟

وما الأفكار المضمنة فيها لتطرحها على القارئ؟ وهذا النوع من الإيديولوجيا " هو الذي يهتم بوجهات النظر التي يتبناها المؤلف حين يقوم العالم الذي يصفه ويدركه إيديولوجيا" 3

إن الإيديولوجيا في الرواية أي المكونة لمحتوى النتاج الأدبي، تتصل عادة بصراع الأبطال. بينما تبقى الرواية كإيديولوجيا هي التعبير عن تصورات الكاتب بواسطة تلك الأيديولوجيات المتصارعة نفسها. فالفن الروائي مفتوح على شتى المواقف والإيديولوجيات الممكنة. وهو لا يحصر مجال اهتمامه في الإيديولوجيات السائدة أو المعارضة في مجتمع محدد. ومن المستحيل أن تعتمد الرواية في صيغتها على إيديولوجيا واحدة، كما أشار بعض الباحثين 4. ذلك أن الكتابة لا يمكن أن تتم فعلا إلا في ظل تعارض بين إيديولوجيتين على الأقل.

---

[1] ينظر: الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ت. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ط1، 1988م ص33.

2 ينظر :في نظرية الرواية، بحث في تقنيات والسرد، د عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة: 1998م، ص 26-28

3 شعرية التأليف، بوريس أوسبنسكي، ت، سعيد الغانمي ود .ناصر حلاوي، المجلس الأعلى، المشروع القومي للترجمة والنشر، القاهرة، ط 1 11991م

4 حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي– المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص39-40

إن عبارة: الرواية كإيديولوجيا التي يستخدمه النقاد قرينة عبارة أخرى هي إيديولوجيا الكاتب تعني موقف الكاتب لأن " الإيديولوجيا داخل الرواية لا تلعب إلا دورا تشخيصيا ذا طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي هو موقف الكاتب " 1 فالكاتب يوظف أيدلوجية شخصيات روايته حتى تتضح تصوراته هو، وتبرز رؤيته للعالم من خلال الإيديولوجيات المتعددة والمختلفة التي يحتوي عليها النص. أما أيدلوجية الكاتب فهي " الأثر النوعي لصيغة اندراج المؤلف في الإيدولوجية العامة وهي الصيغة المحتمة بوساطة عوامل بارزة منها: الطبقة الاجتماعية، والجنس، والقومية، والدين، والإقليم"2 وهكذا يجب التفريق بين "إيديولوجية الكاتب بوصفه إنسانا وإيديولوجية كتاباته التي لا تخضع إلا لمنطق الكتابة ونسيج الدلالات"3 لأن الكاتب لا يعبر بالضرورة عن وضعيته وأيدولوجيته لا تظهر مباشرة "لأن فيها بعض الطموحات التي لم تتحقق" 4 فالأدب "ليس تعبيرا عن الإيديولوجيا بقدر ما هو إخراج لها وعرض لها " 5 يقول باختين إن الدليل اللغوي مشحون بالإيديولوجيا " فكل شخصية وكل هيئة تمثل في رواية لها صوتها الخاص ولغتها الخاصة وأخيرا أيديولوجيتها الخاصة هكذا فلا حاجة لمقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر على المستوى اللساني نفسه "6 ومع ذلك يحاول الكاتب إخضاع أصوات الإيديولوجيات فنيا داخل نصه. متوخيا حيادا شبه تام من خلال تعبيره عن موقف أيديولوجي ورؤية للعالم. فيتولد موقفه من خلال تفاعل الإيديولوجيات داخل نصه وهو "ما يجعل الباحث في حركة مكوكية بين النص وداخله ثم بين النص وخارجه ليتمكن من تفسيره وتأويله "7 وذلك لأن التحليل المحايث للرواية يكون من وجهة نظر وظيفية " لا تنظر إلى النص إلا في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه فالمعنى ينتجه نص مستقل بذاته يمتلك دلالته في انفصال عن أي شيء آخر "8

1 حميد لحمداني، النقد الروائي، ص33

2 إيجلتون، ص 75

3 بودربالة، الطيب ص 55

4 لحمداني، حميد ص26

5 كاظم، حسن محمد، البعد الإيديولوجي في روايتي ميرامار وخمسة أصوات، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 43 نيسان 2019م، ص1107-1116

6 لحمداني، حميد، ص 33

7 الجيار مدحت، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر 2001م، ص 66

8 بنكراد، سعيد، النص السردي، ص 63

خصائص الرواية الإيديولوجية:

يتحدث بعض النقاد عن ملامح بارزة وخصائص مميزة للرواية الإيديولوجية[1] ومنها:

١- الصراحة: إذ يكون الروائي الإيديولوجي صريحا في تفسيره لجوانب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والأخلاقية التي تسود مجتمعه.

٢- الانغلاق أمام التجديد: إذ يحافظ الكاتب على القيم الأساسية في حياته ويتطور ببطء ويبدو كأنه ضد الحداثة والتجديد الجذري.

٣- التشدد والتعصب: إذ إن موقف الروائي هو المحرك الرئيس في دواليب السرد والحكي بغرض التأثير في المتلقي. ولذا فالروائي يكون متعصبا لموقفه متشددا في آرائه.

٤- العاطفية: فالخطاب الموجه للوسط الاجتماعي غالبا يكون مبنيا على العاطفة وليس العقل. فهو يهدف إلى التأثير فيهم عن طريق الشعارات ومخاطبة العواطف.

٥- المطالبة بالانتماء: فمهما كانت تصورات الكاتب الأيدولوجية معاكسة للإيديولوجيا السائدة فإن الكاتب يريد ممارسة سلطة على القارئ.

المحور الثاني: النماذج التطبيقية:

نناقش فيما يأتي خمس روايات هي: موسم الهجرة إلى الشمال للروائي العالمي الطيب صالح، ورواية ميرامار للروائي العالمي نجيب محفوظ، ورواية الزيني بركات، لجمال الغيطاني، ورواية ذاكرة الجسد للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، وأخيرا رواية اللاز للروائي الجزائري الطاهر وطار. والجدير ذكره أني قد رتبت عرضها هكذا حسب تاريخ صدورها الذي يعني أسبقيتها الزمانية. وكان هدف المناقشة العام هو الإجابة عن التساؤل القائل: كيف صور الروائيون هؤلاء الإيديولوجيا بواقع كونها قناعا للمصلحة في أعمالهم الأدبية؟

١- رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح:

صدرت عام 1966م. وفيها نجد الراوي يسرد مقارنة بين رؤية الغربيين متمثلة فيما قاله رجل إنجليزي وبين رؤية الراوي ممثل الشرقيين؛ حول نظرة كل منهما للآخر. ومحاولة الرجل الإنجليزي تبرير أفعاله ضده بما يريده له من الخير المتمثل في الحضارة والتطور والبعد عن الأوهام. ووسيلة ذلك عنده هي الإحصائيات،

[1] يعيش جزم، جزار وسيلة، تدريس علم الاجتماع بين العلوم والإيديولوجيا (ماجستير) جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر 2001- 2002م، ص 33-34

وأما الراوي فيرى أن الإيمان هو الوسيلة الفضلى. فكل منهما يحاول تقديم إيديولوجيته على أنها الخلاص والنجاة. وهكذا يبدأ صراع الأيديولوجيتين في الرواية. يتبدى لنا ذلك حين نقرأ النص الآتي: " وهنا تدخل الرجل الإنكليزي وقال إنه لا يدري صحة ما قيل عن الدور الذي لعبه مصطفى سعيد في مؤامرات السياسة الإنكليزية في السودان. الذي يعلله بأن مصطفى سعيد لم يكن اقتصادياً يركن إليه:" إنني قرأت بعض ما كتب عما أسماه اقتصاد الاستعمار. الصفة الغالبة على كتاباته أن إحصائياته لم يكن يوثق بها. كان ينتمي إلى مدرسة الاقتصاديين الفابيانيين الذين يختفون وراء ستار التعميم هروباً من مواجهة الحقائق المدعمة بالأرقام. العدالة، والمساواة، والاشتراكية. مجرد كلمات. رجل الاقتصاد ليس كاتباً كتشارلز دكنز، ولا سياسياً كروزفلت. إنه أداة، آلة، لا قيمة لها بدون الحقائق والأرقام والإحصائيات " ويتابع " لو أنه فقط تفرغ للعلم لوجد أصدقاء حقيقيين من جميع الأجناس، ولكنتم قد سمعتم به هنا. كان قطعاً سيعود وينفع بعلمه هذا البلد الذي تتحكم فيه الخرافات. ها أنتم الآن تؤمنون بخرافات من نوع جديد. خرافة التصنيع، وخرافة التأميم، وخرافة الوحدة العربية وخرافة الوحدة الأفريقية. إنكم كالأطفال تؤمنون أن في جوف الأرض كنزاً ستحصلون عليه بمعجزة، وستحلون جميع مشاكلكم، وتقيمون فردوسا، أوهام، وأحلام يقظة. عن طريق الحقائق والأرقام والإحصائيات، يمكن أن تقبلوا واقعكم وتتعايشوا معه وتحاولوا التغيير في حدود طاقاتكم. وقد كان بوسع رجل مثل مصطفى سعيد أن يلعب دوراً لا بأس به في هذا السبيل، لو أنه لم يتحول إلى مهرج بين يدي حفنة من الإنكليز المعتوهين ".

فالمؤلف هنا يلخص رؤية غربية ويعرضها على لسان إحدى الشخصيات الثانوية التي وجدت فرصة للحديث عن مصطفى سعيد الشخصية الرئيسة في الرواية فوصمت أمته كلها بالجهل والخرافات ومفارقة العلم. فهو لا يرى في أهل الشرق عموما غير موهومين يؤمنون بالخرافات القديمة والجديدة ولا يرى طريقا للخروج من هذا الواقع الأليم إلا بالأرقام والإحصائيات. وفي المقابل نجد الراوي يفكر " هذا الرجل رتشارد هو الآخر متعصب. كل أحد متعصب بطريقة أو بأخرى. لعلنا نؤمن بالخرافات التي ذكرها، ولكنه يؤمن بخرافة جديدة، خرافة عصرية، هي خرافة الإحصائيات. ما دمنا سنؤمن بإله، فليكن إلهاً قادرا على كل شيء. أما الإحصائيات الرجل الأبيض، لمجرد أنه حكمنا في حقبة من تاريخنا، سيظل أمداً طويلاً يحس نحونا بإحساس الاحتقار الذي يحسه القوي تجاه الضعيف "[1]. إنه فعلا يصور الرؤية التي ملخصها " لقد نقلتم إلينا مرض اقتصادكم الرأسمالي. ماذا أعطيتمونا غير حفنة من الشركات الاستعمارية نزفت دماءنا وما

[1] الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة عشر، 1981م، ص 63

تزال؟ والرؤية المقابلة التي يلخصها الرد حين قال له رتشارد: "كل هذا يدل على أنكم لا تستطيعون الحياة بدوننا. كنتم تشكون من الاستعمار، ولما خرجنا خلقتم أسطورة الاستعمار المستتر. يبدو أن وجودنا، بشكل واضح أو مستتر، ضروري لكم كالماء والهواء"[1] إنه كما يقتضي مفهوم الإيديولوجيا يرى أفكاره الخاصة: عقيدة ووفاء وتضحية بينما لا تعدو أفكار من عداه أن تكون أقنعة. وهكذا يحاول كل طرف أن يحقق مصلحته من خلال الأيديولوجيا التي تظهر هنا بوصفها قناعا للمصلحة؛ فالأفكار التي تشدق بها الغربي من قبيل العلم والثقافة والتحضر ما هي إلا قناع لرغبته في السيطرة على الشعوب ونهب خيراتها ومن ثم احتقارها وازدراء مقدراتها.

٢- رواية ميرامار لنجيب محفوظ:

صدرت رواية ميرامار للروائي العالمي نجيب محفوظ في طبعتها الثانية عن دار الشروق 2007م القاهرة، ولكنها صدرت منذ 1967م

نجد المؤلف في رواية ميرامار يتحدث عن مصالح الفئات المتصارعة للوصول إلى كرسي الحكم في مصر بعد الثورة على لسان إحدى شخصياته عامر وجدي. وذلك في قوله " :حزب الأمة ما أعجبني وما نفرني منه الحزب الوطني ...الوفد بثورته العالمية الخالدة ...الإخوان الذين لم أحبهم، الشيوعيين الذين لم أفهمهم، الثورة ومغزاها وامتصاصها للتيا رات الساحقة"[2]. إن لعامر وجدي موقفاً رافضاً للأحزاب الأخرى فهو " ينعتها بنعوت سلبية بينما وصف حزب الوفد بالحزب الثوري العالمي وبالثورة الخالدة." [3] فهو رجل ملتزم بوضع قديم كان قائما يسعى إلى المحافظة عليه، ويتوهم أن بقاءه في ولائه لحزب الوفد سيضمن بقاء الحزب نفسه مهيمنا ومسيطرا على الحياة السياسية في مصر. فهو ضد التغيير والتطور وهذا أيضا من خصائص الأيديولوجيا كما ذكرنا.

ويظهر الصراع الإيديولوجي بين زهرة المؤمنة بثورة 1952م ومنصور باهي المتهم بخيانة الثورة والانضمام إلى تنظيم سري مناهض للثورة، وكذلك بينه وبين رفاقه في التنظيم؛ وذلك عندما اتهم بالخيانة لأنه تخلى عنهم وعن صديقه فوزي وخاصة بعد دخول فوزي السجن، فأصبح منصور شخصاً خائناً لدينه

---

[1] نفسه، ص 64

[2] رواية ميرامار، ص 89

[3] كاظم، محمد حسن، البعد الإيديولوجي لروايتي ميرامار وخمسة أصوات، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 43، نيسان 2019م، ص 1110

ورفاقه وصديقه، وأصبح مرفوضاً من قبل زهرة فهي ترى أن"حب الخائن نجس مثله"[1] إنه شخصية انتهازية تعاني تذبذبا فكريا فهو يحاول الإفادة مما تقدمه الثورة لأعضائها وفي الوقت ذاته يدعي معارضتها"[2] بينما يمثل طلبة مرزوق بالنسبة إلى شخصيات أخرى في الرواية ذكريات وأحلام وصراعات الزمن المنقضية الذي يتودد " إلى الثورة بلا إيمان وكانه لم يكن من السلالة التي شيدت قلاعها من اللحم والدماء أخيرا جاء دوره ليمارس النفاق بعد أن خلف مجده المنهدم الذابل أمة من المنافقين" [3]

إنه يرى الماضي كله أشلاء ودماء وعنفا وتسلطا ونفاقا عاما شمل الأمة كلها. وما لم تقله الشخصية إن الحاضر زاه وناضر وهو عهد الحرية والاشتراكية لتستقيم المقابلة بين العهدين. بينما ترى شخصية أخرى أن كل ما يقال عن العدالة والحرية والاشتراكية محض افتراء وليس ثمة إلا القوة هي التي تمكن صاحبها من تملك كل شيء " لا تصدق ما يقال عن العدالة والاشتراكية، المسألة تتلخص في كلمة واحدة: القوة. إن من يملك القوة يملك كل شيء ولا بأس بعد ذلك من أن يتغنى أمام الناس بالعدالة والاشتراكية "[4] وهكذا تتصارع الشخصيات في الرواية ممثلة لصراع الطبقات المجتمعية بين قديمها وجديدها. كل يرى نفسه حقا مطلقا بينما يرى خصمه خطأ وتدليسا. وهكذا يمثل هذا التعدد في وجهات النظر تعددا إيديولوجيا في رواية متعددة الأصوات. ولكن المؤلف هنا لم يحشر نفسه بين الشخصيات وتركها تقول ما تريد دون تدخل منه بالإدانة أو التأييد أو غير ذلك.

٣- الزيني بركات:

صدرت هذه الرواية لجمال الغيطاني عام 1974م وهي رواية تراثية تندرج ضمن التخييل التاريخي، وتتخذ من زمن المماليك قناعا رمزيا لإدانة الحاضر السياسي. ولا تعد رواية تاريخية. إنها رواية ضد قمع الإنسان في أي زمان ومكان. ومن ثم، فهي رواية التخييل التاريخي تستعير التاريخ مادة وصياغة لتحويله إلى أسئلة وأجوبة باستقراء العلاقة الموجودة بين المتسلط والمحكوم من النواحي النفسية والاجتماعية والإنسانية. وافتراض مجموعة من العلاقات خاصة ما يتعلق بالجوانب الجنسية والشذوذ والحب والإجرام

[1] الرواية، ص 173

[2] الرواية، ص 184

[3] جمال الغيطاني، رواية الزيني بركات، دار الشروق بيروت، الطبعة الأولى 1989م، ص 116

[4] الرواية، ص 116

وزيف الدين. وفهم النواحي الخفية عند السلاطين والأمراء والمستبدين ونقط ضعفهم إلى غير ذلك من الأمور التي لا تذكر في التاريخ الرسمي، ويركز عليها التاريخ الشعبي والمجتمعي على حد سواء.[1]

هي رواية من تأليف الكاتب جمال الغيطاني ونشرت لأول مرة في 1969م وأعيد نشرها أكثر من مرة. وتدور أحداث الرواية حول الظلم الذي يتماثل في الأزمنة المختلفة. بل يستخدم الأدوات نفسها. ولعل هذا ما أراد أن يقوله الكاتب في نهاية الرواية حين رأينا الزيني بركات يعين أيضا في المنصب نفسه في عهد ابن عثمان.

تتكون الرواية من مقدمة وسبعة سرادقات وخاتمة وتقع في نحو مائتين وسبع وثمانين (287) صفحة من الحجم المتوسط. وقد أخذ الغيطاني طريقة تقسيم المتن إلى السرادقات من ابن إياس الذي وزع كتابه تاريخ مصر المشهور باسم "بدائع الزهور في عجائب الدهور" حسب السرادقات. فاختار الغيطاني ابن إياس لمحاكاته والتخييل من خلال كتابه.

وتتخلل الرواية نداءات كثيرة محملة بقرارات سياسية وإدارية مهمة، مثل: المحاسبة، وأخبار السلطان، والتحذير من الغش، وإلغاء الضريبة، ورفع الاحتكار، ومنع مشي المماليك الملثمين، وإبطال نعي الموتى، وتلقي الزيني المظالم، وتعليق الفوانيس على أبواب الحارات وغير ذلك كثير. والنداءات على إيجازها، مكثفة المعاني وافرة الإفادات وكثيرة الإيحاءات. وتسهم كثيرا في رفد السرد، والتقريب من التحولات والتغيرات المستحدثة. ومعظمها يبدأ بعبارة " يا أهالي القاهرة نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر ينهي إليكم الزيني بركات.... وفي هذا ما فيه من الإيحاء بأن كل ما يرد من أمر هو معروف ومن نهي فهو منكر ولا ينسى أن يذكرهم بمن صدر عنه الأمر والنهي: الزيني بركات وبمناصبه " متولي حسبة الديار المصرية ووالي القاهرة والمتحدث عن الوجه البحري كله..." 2 ؛ إمعانا في الترهيب والترغيب.

لقد تمكن الزيني بركات، من كسب السلطة السياسية أو تحييدها على الأقل، ابن موسى لن ينثني لن يتراجع عما يراه عدلا، السلطان معه، وقلوب الناس تحميه " 3 وتم له ذلك باعتماد سياسة ذرائعية قوامها: التفنن في تغذية المتخيل الجماعي، فمثلا ها هو ينصح زكريا قائلا:" غدا اركب حصانك، دع رجلا

[1] مقال منشور في منصة كشاف، في الشبكة بتاريخ: 2020/4/19م.

[2] الرواية صفحات متعددة منها مثلا ص 141

[3] الرواية ص 204

من رجالك يرتدي ملابس فلاح، وآخر من رجالك في ملابس مملوك ليضرب الثاني الأول ضربا فظيعا. وطبعا يتصادف عبور موكبك. هنا ترجل أنت أنصف الفلاح واقبض على المملوك. أكثر من أشباه هذا يحببك الله إلى الخلق !!!" [1]إنه يتفنن في تغذية المتخيل الجماعي بمثل هذا التظاهر بمراعاة المثال وهذه المسرحة للحركات والأفعال. كما يتفنن تابعوه في إشاعة ما يغذي مخيلة الناس بعدالته ونزاهته وهمه الكبير بأحوال الناس. قال أحد خدمه " إن سيده يبكي طويلا قبل نومه لعلمه تماما أن الليل يرخي سدوله على حزانى مظلومين! الزيني يتعذب كثيرا بسبب هذا."[2]

وقد تمكن من تحييد السلطة العرفانية المتمثلة في الشيوخ والفقهاء " طلع إلى الزيني بعض المشايخ قالوا ما جرى يحدث كل يوم مالوا في كلامهم، لم يصرحوا إنما لمحوا... قيل إن الزيني قام واقفا، نتر فيهم، أمر بإخراجهم قال لن تحدث فاحشة في زماني أبدا، أنا ما أخشى إلا هو، أشار بإصبعه إلى السماء " [3]وفي هذه العبارة الأخيرة يتبدى لنا عنصر إيديولوجي مهم هو (الصورة الكاذبة التي يرسمها الناس لأنفسهم) فهو يصر على أن يؤكد مخافته لله وحده وتقواه رغم كل ما يمارسه من طغيان وتجبر. فهو يرسم لنفسه قناعا وهميا ذا مضمون اجتماعي لتحقيق الإنجاز بمرجعية المصلحة مستخدما المناظرة التي يجب ألا يعلو فيها صوت على صوته هو. إنه يوهم السامعين ومن ينقل إليهم حديثه الكاذب إنه حقا كما يقول عن نفسه "عبد فقير لا أطيق وصايتي على إنسان . أتمنى انقضاء عمري في سلام"[4]

كما كان يستعمل إظهار التعفف والتواضع والزهد، "لكنه ما زال يعلن من له مظلمة فليطلع عنده ويوميا يتردد على بابه كل صاحب شكوى الناس لا يقصدون إلا هو... حتى أشيع أن الزيني بركات ينوي الجمع بين الحسبة والقضاء ورد الزيني على هذا بركوبه بغلته وتوجهه للجامع الأزهر لصلاة الجمعة، خطب الناس نافيا كل ما يتردد عنه قال إن الحسبة تقتضي منه وعيا ويقظة فهل يتحمل الجمع بينها وبين مهام أخرى؟ هلل الناس له وكبروا، وحاولوا تقبيل عباءته نتر فيهم الزيني وأبدى غضبا وغيظا" [5]

---

[1] الرواية ص 194

[2] الرواية ص 105

[3] الرواية ص 83

[4] الرواية ص44

[5] الرواية ص 112

هذا وقد أعلن في خطابه الأول للناس " إنه لم يكن يقبل الحسبة أبدا، لولا اطلاعه الأمراء على ما ترتضيه روحه لراحة العباد، ولولا الشيخ العارف بالأصول والفروع، الزاهد الناسك ولي الله "أبو السعود"، لما قبل أبدا".

وبهذا الإيهام والتلبيس تمكن الزيني بركات، من إحكام قبضته على ولاية الحسبة والتوسع في الوظائف والمهام. فقد أوهم أهل المعرفة والوعي الجمعي، بعدله وفضله، كما أوهم العامة بإنصافه. ليتمكن من ممارسة أقسى درجات البطش وتعداد الأنفاس ولا يفلت منه أحد. استمع إليه يقول:" لا بد من حصر المواليد الجدد الذين يجيئون إلى الدنيا. وكل أب ينجب طفلا لا يبلغ عنه لنائبي في المنطقة التي يقيم فيها يعاقب بالجلد. وبإذن الله أنوي شنق عدد منهم في البداية حتى يرتدع الباقي. " [1] ولعل من أعجب أنواع التعذيب وأشدها ما رسمه قلم الكاتب المبدع من وسائل تعذيب غاية في البشاعة مارسها الزيني بركات في حق علي بن أبي النجود سلفه في الحسبة. إنه أغرب طريق إلى الموت كما جاء في الرواية نفسها.[2]

وقد تمكن من التلبيس حتى على كبير بصاصي (كلمة يستعملها المؤلف لمن يتجسس على الناس) السلطنة المملوكية، رغم توجسه منه وسعيه إلى الإيقاع به." أدرك زكريا أنه خدع خدعة عميقة، تمنى زكريا لو وجد نظام بصاصين فعلا يتبع الزيني، وألا يدرك أن الأمر كله إشاعة أطلقها الزيني، بنى نظاما في الهواء أوجده ولم يوجده، عانى زكريا مرارة الخديعة أياما لكنه أضمر في نفسه إعجابا خفيا للزيني. " [3]

وهكذا صور المؤلف شخصية الزيني بركات مثالا ممتازا لاستعمال الأفكار قناعا للمصالح الشخصية والذاتية، والعمل على ترويج ما تراه حقا بالعمل على كسب السلطات المتعددة، أو تحييدها على الأقل. ثم استعمال ذلك في الإيهام والتلبيس على الناس بمقاومة الأفكار الأخرى ووصفها بكل سلبية، لصرفهم عنها. وإظهار الزهد والتقوى ومغازلة أشواق العامة لصلاح الحكام؛ بادعاء العدل والعدالة. ورسم صورة كاذبة لنفسه من التقوى والنزاهة والإخلاص في خدمة الناس، وهو في الحقيقة يخدم مصالحه الخاصة ويقوم عليها. فما هو إلا متسلط يسعى إلى استدامة سلطته وطول بقائها ومن ورائها كل مصالحه الاقتصادية.

---

[1] الرواية ص 153

[2] انظر الرواية من ص 133-140

[3] الرواية ص 292

٤– رواية: ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي.

صدرت عام 1993م، وقد حظيت رواية" ذاكرة الجسد "بأهمية بالغة من طرف النقاد والدارسين، وذلك لعدة أسباب، لعل من أهمها: كونها أول رواية في الوطن العربي كاتبتها امرأة تتحدث على لسان رجل فهي ":واحدة من روايات نسائية قليلة يحكيها رجل بينما كاتبتها امرأة"[1]...، وهي أول ":تأشيرة للسفر في ذاكرة رجل جزائري بالإقامة في عالمه الحميمي، ومقاسمته عمرا من النضال والخيبات الوطنية والتناقضات الذاتية[2]"

صدرت رواية" ذاكرة الجسد "لكاتبتها" أحلام مستغانمي "عن دار" موف "للنشر بالجزائر تقع هذه الرواية في أربعمائة وثمانين صفحة من الحجم المتوسط، وقسمت إلى ستة فصول غير معنونة، كما جزئت هذه الفصول إلى واحد وعشرين جزءا، تختلف في الطول من قسم إلى آخر، ولا يظهر سبب هذا التقسيم واضحا، ولا يبدو له منطق تروي أحداث رواية" ذاكرة الجسد "قصة البطل خالد، الذي عاش تفاصيل و أحداث الثورة؛ إذ كان في طليعة الشباب المناضل في صفوف جبهة التحرير الوطني، و من مجاهدي الصفوف الأولى: "ذلك المناضل هو المجاهد المعطوب الذي كان أنا.[3]".، لقد فقد ذراعه في إحدى المعارك التي دارت على مشارف باتنة ضد القوات الفرنسية: " بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان.)..و ...ولم يكن العلاج بالنسبة لي سوى بتر ذراعي اليسرى" ، فأخذ يستعيض عن اليد التي فقدها بالرسم باليد اليمنى، ليصبح بعد ذلك واحدا من أفضل الرسامين الجزائريين بشهادة النقاد الفرنسيين . لقد ظل البتر علامة على جسده، علامة تسجل الألم والذاكرة معا، وعلامة انتماء إلى زمن الثورة. وبعد استقلال الجزائر عرضت على" خالد "عدة مناصب سياسية في الدولة الجزائرية، لكنه تخلى عنها تفاديا لما قد يكون، في الوقت الذي كان بعضهم يتسابق في الوصول إليها: "لقد كنت بعد الاستقلال أهرب من المناصب السياسية التي عرضت علي، و التي كان الجميع يلهثون للوصول إليها[4]" ، لينتهي في الأخير مشرِفا على دار نشر، و يجد نفسه في وظيفة بيروقراطية تخدم النظام بشكل أو بآخر، ففي هذه الظروف تعرف البطل" خالد "على" زياد الخليل "الشاعر الفلسطيني، الذي غير مجرى حياته، كما كان الدافع

---

[1] فريدة النقاش .قراءة نقدية في رواية ذاكرة الجسد .مجلة العربي .العدد 457 .الكويت1996 :م .ص11 :

[2] .انظر :ظهر غلاف الرواية .أحلام مستغانمي .ذاكرة الجسد .موفم للنشر .د.ط .الجزائر 1993م

[3] الرواية .ص 15

[4] الرواية ص 166

الأول لهجرته إلى باريس: "ألا تدرين أنه كان سببا غير مباشر في مغادرته الجزائر[1]"، هذا البطل الشاعر الذي أيقظ ضميره و روح الثورة فيه، بعدما جرفه تيار التبعية للنظام:" بعدما تحولت من مثقف إلى شرطي حقير يتجسس على الحروف و النقاط ."[2] هاجر خالد إلى باريس، ليجد نفسه واحدا من أفضل من يداعبون فن الفرشاة، وفي إحدى القاعات الباريسية للعرض التقى" بأحلام "ابنة" سي الطاهر" أحد المجاهدين في صفوف الثورة، هذه الفتاة التي غيرت مجرى حياته مرة أخرى، وكأن" خالد" يبحث عن نفسه عند الآخر، لقد أيقظت فيه الذاكرة بكل أبعادها ":أنتِ لست امرأة فقط، أنت وطن، فهل يهمك ما سيكتبه التاريخ يوما ما "[3].

كيف لا وهي الطفلة التي سجلها في دار البلدية بتونس، لتظهر بعد ذلك في حياته مجددا وهي ناضجة العمر والجسد، هذه المرأة الوطن الرمز أيقظت فيه الجرح الجزائري، بحيث جعلته أكثر ارتباطا وحسا بالوطن الأم الجزائر، ليحيى المأساة من جديد، التي تمثلت في بتر ذراعه، ويهوي به في الماضي وتفاصيله، فيبقى حبيس صراعاته النفسية التي كان سببها وقوعه في تلك التي سجلها بنفسه في دار البلدية.

فإن ميزة الإيديولوجية النفعية في نص رواية" ذاكرة الجسد "تتمثل في استفادتها من استمراريتها التاريخية الموزعة عبر مرحلتين ساد فيهما التناقض وعدم الاستقرار، هما فترتا الاستعمار والاستقلال. إن أهم محور يكشف لنا عن ملامح هذه الإيديولوجية هو تكالب بعض الأطراف على استغلال ثروات الوطن، المتمثل في المرأة الوطن الرمز، بالانتفاع من خيراته دون جهد أو عمل، أو ربما حتى دون حق، باستغلال المؤسسات الإدارية و الدبلوماسية و العسكرية، و من ثم استعمال السلطة وسيلة للاضطهاد و لتحقيق المآرب الفردية أو الفئوية تحت قناع الرموز الثورية و الفنية، و الذاكرة الجماعية، و يمثل هذا الاتجاه شخصيتان بارزتان: أولاهما شخصية" سي الشريف"، في حضورها المكثف وتوجهها المنفعي، فهو يستغل الرموز الوطنية الثورية من ناحية، متمثلة في استعمال الشعارات الزائفة كما يستغل سمعة أخيه الثورية " منذ عين قبل سنتين ملحقا في السفارة الجزائرية، و هو منصب ككل المناصب الخارجية، يتطلب كثيرا من الوساطة و الأكتاف العريضة، و كان بإمكان سي شريف أن يشق طريقه إلى هذا

[1] نفسه والصفحة نفسها

[2] نفسه ص 168

[3] نفسه ص 324

المنصب والأهم منه. ..و باسمه الذي خّلده سي الطاهر باستشهاده، و لكن يبدو أن الماضي لم يكن كافيا بمفرده لضمان الحاضر، و كان عليه أن يتأقلم مع كل الرياح للوصول "[1] إنه واحد من أولئك الانتهازيين و المحتالين و الثوريين المزيفين: " كانوا جميعهم كالعادة، أصحاب البطون المنتفخة. ..و السجائر الكوبية. ..و البذلات التي تلبس على أكثر من وجه، أصحاب كل عهد و كل زمن. ..أصحاب المهمات المشبوهة. ..أصحاب الماضي المهول. ..ها هم هنا. ..وزراء سابقون، مشاريع وزراء. ..سراق سابقون، مخبرون سابقون، و عسكر متنكرون في ثياب وزارية. ..أصحاب النظرية الثورية. ..أصحاب العقول الفارغة و الفيلات. الشاهقة، ها هم هنا مجتمعون دائما كأسماك القرش " [2]

وثاني هذه الشخصيات الممثلة لهذه الفئة شخصية" سي مصطفى"، الذي يمثل شخصية ثورية، ولكنها مرتدة، لا تؤمن إلا بالمصالح الذاتية، على استعداد تام ودائم للدوس بالأقدام على المصالح العليا الوطنية إنه المشرف الأول مع جماعته على تقسيم خيرات هذا الوطن ":ولكن سي مصطفى كان رجل الصفقات السرية، والواجهات الأمامية، كان رجل العملة الصعبة، والمهمات الصعبة، كان رجل العسكر ورجل المستقبل " [3]

إن هذا النسق الإيديولوجي المنفعي نستشفه من خلال خطاب الشخصيتين، على لسان السارد، فهما تمثلان قمة النفعية الانتهازية يتبادلان المنافع والمصالح بينهما ويستفيدان من بعضهما ويعيشان معا ذلك الوهم الزائف بالنضال والثورية،" فسي الشريف "يعتقد أنه نزيه و ثوري، و هذا الاعتقاد يمثل نسبة الوعي الزائف الذي يتبناه عن هذه الشخصية، فقد كانت المصالح الشخصية هي السبب المباشر للمصاهرة بينهما: "و لذا أتقبل تلك الزغاريد التي انطلقت في ساعة متقدمة من الفجر لتبارك قميصك الملطخ ببراءتك، كآخر طلقة نارية تطلقها في وجهي هذه المدينة و لكن دون كاتم صوت، و لا كاتم ضمير. ..ها هم يقدمونك لي، لوحة ملطخة بالدم... دليلا على جريمتهم الأخرى .[4]" فهذه الإيديولوجية ممثلة بجماعات انتهازية همها الوحيد المصالح الشخصية و الذاتية، و طمس و تهميش المصالح العليا الوطنية، شعارهم يتلخص في:"لدينا مصالح شخصية دائمة"، و يدعم ظهور هذه الإيديولوجية في النص فئات

[1] الرواية ص 66

[2] الرواية ص 423-424

[3] الرواية .ص 317

[4] الرواية .ص 434

عسكرية و إدارية و دبلوماسية و دينية و سياسية: "أتحدى أصحاب هذه البطون المنتفخة. ..و ذلك صاحب اللحية، و ذلك صاحب الصلعة. ..و أولئك أصحاب النجوم التي لا تعد، و كل الذين منحتهم الكثير.".هذا أحد محورين تتمثل بهما الإيديولوجيا بوصفها قناعا للمصلحة أما المحور الآخر، فيتمثل في النضال ورفع لواء المواجهة ضد أي تغيير يمس مصالحه الخاصة، مع تكييف بعض الطرح الفكري كالدعوة إلى التمسك بالأصالة في مفهومها الحضاري، وترجمة ذلك نظريا من خلال الممارسات التي تعارض كل نزوع فكري جديد، مع محاولة التنصل من آليات التفكير التقليدي الذي تحمله فئة معينة كرجال الدين: ..."أتحدى ذلك صاحب اللحية." [1] فهذه الفئة تزعم أن لها ثقافة إسلامية أصولية، لكن في حقيقة أمرها حاملة لإيديولوجية برغماتية تستغل الدين لأغراض شخصية، ووسيلة لتمويه المصالح السياسية والاقتصادية، وفئة أخرى جعلته تجارة ومدعاة للمفاخرة بين أفراد المجتمع[2] " ويتمثل ذلك في "مسؤول محلي مختبئ خلف أي موظف آخر ليبيع جوازات سفر إلى الحج. ..بعد ما اكتشفت أن معظمهم يسافر عدة مرات لأسباب لا علاقة لها بالحج. وإنما لأغراض تجارية محضة. وإلا كيف تفسر أن يكون بعضهم قد حج ست مرات أو سبعا دون أن يكون واضحا على سلوكه وأخلاقه. أنا أعرف حاجا سكارجي لا تفارق الخمرة بيته، وأعرف آخر متفرغا للترافيك وتغيير العملة الصعبة " [3]

إن هذا هو في الحقيقة الابتعاد عن حقيقة الدين والفراغ الروحي الذي كانت تعيشه هذه الفئة. هذه الفئة سقطت في فخ الإيديولوجية النفعية التي استغلت نزعتها الدينية للدفاع عن مصالحها الشخصية، في مواجهة كل تغيير. وتبنت رفع لواء الدين في وجه المنافسين لها وهم الآخرون الذين يمثلون توجها مناقضا لهم.

عموما إن نسق الإيديولوجية النفعية- كما تعرضه الرواية – قد استقطب أصحاب النفوذ، ومراكز القرار لحماية مصالحها. وقد يستميل بعض الأشخاص كأصحاب الفكر ورجال الدين ذوي التفكير المحدود، فقد يخوضون معركة تحت شعارات براقة جذابة مثل حماية الوطن والدين، بينما هم في الحقيقة يدافعون عن مصالحهم الشخصية والذاتية على السواء. وبهذا المسلك تكون الإيديولوجية النفعية قد

---

[1] الرواية ص 432

[2] نفسه والصفحة نفسها.

[3] الرواية ص 360

شوهت الرموز الثورية الوطنية حتى الفنية، وسخرتها بشكل مفضوح لمآربها الشخصية وشوهت التدين، وجعلته غطاء في كثير من الأحيان لقضاء حوائجها.

٥- رواية اللاز للطاهر وطار:

إنها رواية قدمها صاحبها على أنها سبق وتنبؤ من وحي الطاقة الصدقية الإيديولوجية، وهي تقوم أساسا على خلفية سياسية وتاريخية وتتحدث عن بواكير الثورة الجزائرية مركزة على الصراع السياسي قبل وقوع الثورة وفي أثنائها بتركيز لا يخفى على نضال الحزب الشيوعي وتفاني رجاله في تلك الأزمنة الصعبة والظروف الحالكة والمعاناة التي عاشها الرفاق. ويحاول المؤلف من خلال روايته إعادة الماضي المشرق للنضال الجزائري في مقارنة ضمنية بالحاضر ذي الإشكالات العديدة والتحديات المحيطة. وذلك بعكسه مسيرة الانتفاضات والمقاومات في شكل نضال منظم واع مدرك للأوضاع الاجتماعية السلبية —من وجهة نظره- مصورا الرفيق الشيوعي وكأنه متمكن من واقعه ثم " يصور في الجانب الآخر سلبية المعتقدين بقيم الدين في غمزات تعبيرية وراء أكمات من المعاني الكنائية والتورية " هذا ويؤكد المؤلف أنه ليس " مؤرخا ولا يعني أنني أقدمت على عمل يمت إلى التاريخ بصلة، رغم أن بعض الأحداث وقعت أو وقع ما يشابهها...إنني قاص وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا "· إنها رواية ذات موضوع اجتماعي يصور بطلها الرفيق زيدان على أنه مناضل صادق ذو مبادئ يفتقدها غيره، وهذا حال الإيديولوجية التي ترى أفكارها حقا مبينا وأفكار غيرها كذبا ومينا. نجد زيدان في الرواية شخصية مثالية صادقة في نضالها سريعة الحركة واعية مدركة لواقعها الاجتماعي والسياسي ذات كفاءة وثقافة بعيدة عن الهوى والغرض. يضع نفسه تحت إمرة تنظيمه السياسي في انضباط فريد تميز به تكوين الرفاق من خلال الرواية سياسيا وعسكريا وتربويا. ولكنه بكل هذه المزايا يلقى حتفه غدرا على يد (الشيخ) الذي فاجأه بالقرار الغيبي بإعدامه مع مجموعة من رفاقه الشيوعيين بتهمة التواطؤ مع الشيوعيين الأجانب. وتتخذ الرواية من الشيخ رمزا لمن يعادي الشيوعية والشيوعيين حتى لو كانوا مخلصين للثورة. وقد كان زيدان ساعيا إلى القضاء على المكونات الطبقية، وبعث الوعي الطبقي" لو كانوا كلهم عمالا، لو كانت الأغلبية أو حتى النصف من العمال لكانت المهمة سهلة... المهم في الوقت الراهن أن يقوى إيمانهم بوطنهم وبحريته وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأغنياء، مثلهم مثل المستعمرين أعداء اليوم وسيظلون أعداء ما داموا موجودين ". أما اللاز فهو الابن غير الشرعي لزيدان والذي كان مناضلا بدوره باذلا واعيا حاملا لمبادئ الثورة وهو رمز الاستمرارية للثورة ومبادئها. ويرجع الكاتب الصراع والتخلف إلى الرجعية الدينية التي

يمثلها (الشيخ) الذي ينسب إليه سلوكا معطلا استغلاليا حاقدا على المناضلين. يظهر ذلك في حكمه الجائر بشنق زيدان دون جرم ولا محاكمة عادلة فقد تربص بخصمه وحقد عليه فقط لأنه قد نافسه في انتخابات سابقة. " لم يسلم الشيخ على زيدان واكتفى بمصافحته بأطراف أصابع يده وكأنما اضطر إلى ذلك اضطرارا، ثم أوعز إلى أفراد حراسته بتجريده ومرافقيه من السلاح بطريقة لا تخلو من اللباقة؛ لستم بحاجة في مثل هذه اللحظة لهذه البنادق ضعوها جانبا "[1] إنه يجسد قمة الصراع بين الشيخ في دلالاته ورمزيته العرفية الرجعية في ذلك القرار الصادم " اتخذ القرار في شأنكم بالنسبة إلى زيدان لا بد من تبرئته من العقيدة وانسلاخه من الحزب وإعلان انضمامه إلى الجبهة. وبالنسبة لكم أنتم التبرؤ أيضا والدخول في الإسلام. لكم الخيار في أن تجيبوني فورا أو أن تجيبوني فيما بعد " هكذا أعلن لهم الشيخ مسعود فقال أحدهم مصدوما " هذا جنون، كيف يفكر هؤلاء الناس، ما معنى كفاحكم إذن؟"[2] فيجيبه الشيخ إن هذا القرار ليس شخصيا وإنما هو قرار الحزب " ليس لي اتخاذ أي موقف شخصي في مسائل تعود إلى الحزب. يجب أن تعلم ذلك أيها الشيوعي "[3]

وهكذا فإن الطاهر وطار في هذه الرواية " يكشف منذ البداية عن انحيازه لليسار من خلال تلك التحديات التي يرسمها بين القطبين الإيديولوجيين"[4] إنه صريح تظهر إيديولوجيته من خلال تفسيره جوانب من الحياة السياسية والاجتماعية في فترة بداية الثورة الجزائرية. ويبدو متشددا في اقتناعه بالأفكار التي يدعو إليه. ويروج للاعتقاد بأن الفكر الماركسي كفيل بتحرير الطبقة الكادحة من الهيمنة الطبقية والتخلف الاجتماعي. فهو يصور الشيوعي مناضلا شرسا وقائدا فذا مضحيا كالشمعة، بطلا حتى الموت. وفي المقابل يصور (الشيخ) حاقدا ظالما وخائنا لمبادئ النضال المشترك، بل يجعل من الشيوخ مادة للسخرية والهزؤ كما في النكتة التي رواها أحد الجنود لزملائه في خنادقهم [5]وكما يتضح من السياق الذي يورد فيه عبارات ذات حمولة دينية مثل: هداك الله... الكفار وذلك بغرض الإساءة والتحقير.

---

[1] نفسه ص 216

[2] نفسه ص 229

[3] نفسه ص 272

[4] إبراهيم عباس، الرواية ص 87

[5] الرواية ص 193

الخاتمة:

تتبعت هذه الدراسة مصطلح الإيديولوجيا في تعريفاته المتعددة المختلفة مع الاعتبار بتلك التعريفات التي حددته من منظور لغوي لساني. ولهذا نظرت في علاقات هذا المصطلح بالأدب بعامة والرواية بخاصة. وحررت معه مصطلحي الرواية والسرد لتتبين العلاقة بينها وبين الإيديولوجيا من جهة وبين الأدب وبين المجتمع من جهة أخرى. إن هذا المصطلح كثير الدوران متعدد في استعمالاته المختلفة بين المثقفين والفلاسفة والسياسيين وأهل الاقتصاد ولكل منهم زاويته التي ينظر منها ليحدد مجال استخدام الإيديولوجيا. ومن أهم تلك المجالات المجال الاجتماعي الذي تتبدى فيه الإيديولوجيا قناعا للمصلحة. ومن جهة أخرى فإن دلالة أي عمل أدبي لا يمكن أن تتأتى إلا من خلال عناصر (أنساق) لسانية متجاورة ومتماسكة ومتناسقة. وهذه الأنساق اللسانية غالبا ما تعبر عن مضمون إيديولوجي ذي أشكال متعددة هو عبارة عن نسق عام من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والفلسفية والدينية. ولكنه يتبدى في شكل صراع بين طبقات المجتمع المعين وهو ما تتناوله الروايات غالبا. إن الكلمة في الرواية تختلف عنها في الشعر والأجناس الأخرى فهي حاملة للإيديولوجيا أو محملة بها. ومن هنا اخترت خمسا من الروايات لاستقرائها ومساءلتها عن كيفية معالجتها للنسق الإيديولوجي الخاص بقناع المصلحة الذاتية. الذي يتضمن تقريرات وأحكام حول مجتمع ما ويهدف إلى إنجاز عمل معين تكون القيم فيه مسألة نسبية. فلابد للإيديولوجيا كي تكسب الأتباع والمؤيدين وتكون فعالة من أن ترى ذاتها حقيقة مطلقة وترى من ينافسها مخطئا ومدلسا ومزورا. وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

١- تختلف الروايات من حيث عدد الإيديولوجيات التي تعرضها فبعضها يحمل دفاعا مستميتا عن إيديولوجيا واحدة يقتنع بها المؤلف ويريد أن يدعو إليها في تشدد وتعصب، ولكنه بطبيعة الحال يحتاج إلى أن يعرض الإيديولوجيا النقيض لأنه لابد من صراع بين الإيديولوجيات داخل الرواية. ولكن بعض الكتاب يقدم رواية متعددة الأصوات ومن ثم تتعدد الإيديولوجيات داخلها دون أن يقحم المؤلف نفسه في صراع الشخصيات.

٢- تمثل رواية موسم الهجرة إلى الشمال نوعا من الأفكار (الإيديولوجيات) التي تحكم الصراع بين الشرق والغرب؛ إذ يرى كل منهما نفسه محقا في تقويمه للآخر وحكمه عليه لأن أفكاره هو عقيدة ووفاء وتضحية بينما أفكار منافسه مجرد أقنعة تخفي وراءها نوايا لئيمة وحقيرة.

٣- تتصارع شخصيات رواية ميرامار لنجيب محفوظ وكذلك يرى كل منها نفسه حقا مطلقا ويصف الآخر بالكذب والتدليس. ولكن المؤلف كان بعيدا ولم يظهر بين الشخصيات لا بالإدانة ولا بالتأييد ولا بغير ذلك.

٤- جاءت شخصية الزيني بركات –الشخصية المحورية في الرواية التي تحمل اسمها؛ مثالا سافرا لاستعمال الفكر قناعا للمصالح الشخصية وتصويرها في صورة المصلحة العامة. مع استغلال كل ما يمكن لتحقيق تلك المصلحة ابتداء من التظاهر بالتدين والعفة والنزاهة والعدالة؛ إلى إيهام العامة بذلك وكسب الخاصة من السلطات العرفانية والسياسية، وانتهاء بقمع الخصوم والتفنن في تعذيبهم.

٥- تصور رواية ذاكرة الجسد الصراع المحتدم بين من يرون أنهم هم الثوار الحقيقيون المخلصون وبين من يخوضون المعركة بشعارات براقة وجذابة، ولكنها خادعة وزائفة. إنها مجرد أوهام يحاولون بها تغطية مسلكهم النفعي من تسخير مقدرات الوطن وإمكاناته وتاريخه النضالي لمآربهم الشخصية.

٦- يحاول الطاهر وطار في روايته "اللاز" إعادة الماضي المشرق من وجهة نظر شخصياته الشيوعية التي صورها مناضلة باذلة واعية ومثقفة وحاملة لمبادئ الثورة. بينما يصور منافسيهم " الشيخ وحزبه " استغلاليين وحاقدين وغادرين. وقد كان صريحا في انحيازه لليسار من خلال ذلك التصوير ومن خلال الحوار الذي نطقت به شخصياته. فقد بدا مقتنعا بأن الفكر الشيوعي كفيل بتحرير الطبقة الكادحة.

٧- عبرت الشخصيات المختلفة عن منهجية واحدة هي المنفعة الشخصية على لسان السارد أو من خلال الحوار أو الحكي؛ بما يحقق هدف الإيديولوجيا باعتبارها قناعا للمصلحة. وذلك من خلال التحكم في الفعل الاجتماعي والإقصاء المستديم لكل ما عداها ومن عداها.

المراجع:

١. .أحلام مستغانمي .ذاكرة الجسد .موفم للنشر .د.ط، الجزائر .1993م.

٢. إبراهيم عباس، تشـــكل النص الســـردي في ضـــوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب الجزائر، ط1 2005م.

٣. إبراهيم فتحي، معجم المصـــطلحات الأدبية، التعاضـــدية العمالية للطباعة والنشـــر، الطبعة الأولى، صفاقس، الجمهورية التونسية،1986م.

٤. أروى محمد ربيع، الأبعاد الإيديولوجية في رواية "الحب في زمن العولمة" للروائي صـــبحي الفحماوي مجلة مقاليد، المجلد 6 شوال 1441هـ يونيو 2020م.

٥. باريون، ياكوب، ماهية الإيديولوجية، ترجمة أسعد رزقي، الدار العلمية بيروت 1971م.

٦. باسم صالح حميد، الحوارية في الرواية العراقية، (رسالة ماجستير) ، الجامعة المستنصرية، كلية التربية، 1996م.

٧. ---------- الرواية الد رامية، دراسة في تجليات الرواية العربية الحديثة، ط1 ، بغداد 2011م.

٨. بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، ت، سعيد الغانمي ود .ناصر حلاوي، المجلس الأعلى، المشروع القومي للترجمة والنشر، القاهرة، ط 1، 1991م.

٩. بيوتي جان مارك، فكر غرامشي السياسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1975م.

١٠. تودورف، الأدب والفحولة، تر :د .محمد نديم قشطة، مركز الإنماء، حلب، 1996م.

١١. تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1986م.

١٢. ----------، النقد والإيديولوجيا، ترجمة فخري صـــالح، المجلس الأعلى للثقافة، إشراف جابر عصفور 2005م.

١٣. جبران مسعود، الرائد معجم ألفبائي في اللغة والإعلام، المؤسسة الثقافية للتأليف والترجمة، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان 2005م.

١٤. جمال الغيطاني، رواية الزيني بركات، دار الشروق بيروت، الطبعة الأولى 1989م.

١٥. حفيظة مخلوف، البعد الإيديولوجي في نقد الرواية الجزائرية، (رسالة ماجستير) جامعة وهران – كلية اللغات والآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2009-2010م.

١٦. حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا –من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي–المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م.

١٧. --------، بنية النص الســـردي من منظور النقد الأدبي .المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م.

١٨. راغب نبيل، موسوعة النظرية الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان 2003م.

١٩. رحمة شوقي يسين، التحليل السيميولوجي للنص الروائي، رواية ميرامار، نجيب محفوظ، مجلة كلية الآداب، جامعة بني سويف، العدد 49، أكتوبر 2018م.

٢٠. روزانتال م. يودين.ي. الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1974م.

٢١. رولان بورونوف وريال أونيليه عالم الرواية، ت، نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 ، 1991م.

٢٢. سعيد بنكراد، سيميائيات الإيديولوجيا، دار الأمان المغرب 1996م.

٢٣. السعيد عموري، الكتابة والتشكيل الإيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة، دراسة نقدية إيديولوجية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها 2012-2013م.

٢٤. سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سيسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد، جامعة الجزائر (رسالة دكتوراة) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها 2003-2004م

٢٥. سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1 سنة 1985م.

٢٦. شاهر محمد عبد الرحيم، الرواية التاريخية العربية في الأدب الحديث، دراسة في الرؤية والتشكيل، (رسالة دكتوراة) كلية الدراسات العليا –الجامعة الأردنية 2008م

٢٧. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 2015م.

٢٨. الطاهر بن وطار، رواية اللاز، دار موفم للطباعة، الجزائر 2007م.

٢٩. الطيب بودربالة، جاب الله السعيد، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، عدد 7، 2005م.

٣٠. الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة عشر، 1968م.

٣١. -------، الأعمال الكاملة، دار العودة لبنان 1996م

٣٢. عبد الجبار عباس، في النقد القصصي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981م

٣٣. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون العدد 252 الكويت 1985م

٣٤. عبد اللطيف عبادة، اجتماعية المعرفة الفلسفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر 1984م

٣٥. عبد الله العروي، الأيديولوجية العربيّة المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، ط4 1981م

٣٦. -------، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، بيروت الحمراء، 1993م

٣٧. عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة،1998م

٣٨. علي جعفري، الأبعاد السياسية من خلال رواية اللاز، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، العدد 43، سبتمبر 2015م

٣٩. عمار بلحسن .الأدب والإيديولوجيا .المؤسسة الوطنية للكتاب .د.ط، الجزائر 1984م.

٤٠. عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر، 2000م.

٤١. العمري لامية، نجعوم ميادة، تموقع رواية: قليل من العيب يكفي لزهرة ديك بين الإيديولوجيا والتجريب، جامعة أم البواقي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، (ماجستير)، الجزائر ن 2012-2013م.

٤٢. غائب طعمة فرمان، رواية خمسة أصوات، دار الآداب، بيروت، 1997م.

٤٣. فادية ميشال، وثائق الإيديولوجيا من الأصول الفلسفية، ترجمة أمينة رشيد والسيد البحراوي، دار التنوير ط1، 1982م.

٤٤. فايد محمد، سحنين علي، أبحاث في الرواية ونظرية السرد، طاكسنج كوم للنشر، الجزائر، د ط، 2014م.

٤٥. فريدة النقاش .قراءة نقدية في رواية ذاكرة الجسد .مجلة العربي .العدد 457. الكويت:1996م.

٤٦. كارل ماكس، فريدريك إنجلز، الإيديولوجيا الألمانية، مصادر الاشتراكية العلمية، 2016م

٤٧. كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا، مقدمة في سيسيولوجيا المعرفة، ترجمة محمد رضا الديريني، شركة المكتبة الكويتية، 2002م

٤٨. كاظم، حسن محمد، البعد الإيديولوجي في روايتي ميرامار وخمسة أصوات، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 43 نيسان 2019م

٤٩. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي، فرنسي، الطبعة الأولى، دار النهار للنشر، بيروت لبنان 2002م.

٥٠. لوكاش جورج، الرواية ملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1985م

٥١. ماكس فيبر، العلم والسياسة بوصفهما حرفة، ترجمة عبد الحفيظ عبد العزيز، تحقيق فتحي المسكيني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2013م.

٥٢. محمد إسماعيل قباري، قضايا علم الاجتماع المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية د ط. د ت.

٥٣. محمد بن محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، مج 7، ط1، 2000م

٥٤. محمد عازم، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار، سوريا،– 1996م.

٥٥. محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان، الرّواية العربيّة بين الواقع والأيديولوجيا، دار الحوار، دمشق، 1986م.

٥٦. مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2001م

٥٧. المسيري، عبد الوهاب محمد، الإيديولوجيا الصهيونية، دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1983م

٥٨. ميخائيل باختين شعرية ديستوفسكي، تر :د .جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 /،1986م.

٥٩. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ت. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ط1 1988م

٦٠. ---------، الخطاب الروائي، ت :محمد ب ا ردة، دار الفكر للد را سات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.

٦١. نبيل حداد (إشـــراف)، محمود دبايســـة (تحرير)، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، عالم الكتب الحديث، جامعة اليرموك، ط1، المجلد الثاني 2009م

٦٢. نجيب محفوظ، رواية ميرامار، طبعة دار الشروق الأولى، القاهرة، 1967م.

٦٣. وســيلة عنكوش، البعد الإيديولوجي في رواية زمن الموت لإبراهيم ســعدي (ماجســتير) جامعة العقيد أكلي محند – البويرة – الجزائر كلية الآداب واللغات 2016م

٦٤. وليام فان أوركونور وآخرون أشكال الرواية الحديثة، تر :نجيب المانع، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981م.

٦٥. يعيش جزم، جزار وســيلة، تدريس علم الاجتماع بين العلوم والإيديولوجيا (ماجســتير) جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر 2001- 2002م.

٦٦. يمنى العيد، تقنيات الســـرد الروائي في ضـــوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط 2، 1999م.

السرد في كتاب (من ذكريات مسافر) لمحمد عمر توفيق

د. علي بن ناصر السهلي

أستاذ الأدب والنقد المساعد بجامعة الملك خالد

الملخص:

يتناول هذا البحث موضوع السرد في كتاب (من ذكريات مسافر) لمحمد عمر توفيق، ويحاول النظر في موقع السرد في الخطاب الرحلي؛ مستعينًا بالقراءة الإنشائية، ولعل هذا الجانب سيقود الباحث إلى النظر في وضعية الخطاب السردي العام، ومدى إمكانية التواتر النصي للخطاب الرحلي، وسيُعنى البحث أيضًا بالنظر في صوت الراوي/ المؤلف وصورته وعلاقته الذاتية بمسروده. ومن هنا فإن موضوع السرد في هذه المدوّنة يحاول الإجابة عن التساؤلات التي يطرحها القارئ اليوم، من قبيل: أين يقع السرد في مدونة محمد عمر توفيق؟ وهل الكاتب يعي حضور السرد طي نصوصه أو لا؟ وإلى أي حدٍّ يمكن أن يتشكل هذا الحضور؟ وهل يمكن أن تمثل تلك الرحلات جانبًا من حياة الكاتب وتكشف عن علاقته بمسروده أو لا؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات؛ فإن البحث سيُعنى بقراءة المدوّنة قراءة إنشائية، يمكن لها أن تبرز نصوص محمد عمر توفيق في هذا الكتاب (من ذكريات مسافر)؛ بوصفها نصوصًا قد تثير إشكالًا حول تحديدها الأجناسي؛ الأمر الذي يقود الباحث لاحقًا إلى الوقوف على فضاءات السرد؛ خاصة أن الرحلة جزء من كتابة تاريخ هذه الشخصية أو تلك.

إن البحث يُزيل الحجب عن مرحلة البدايات للكتابة الرحلية في المملكة العربية السعودية، ويؤسِّس لمرحلة النضج الفني لتلك الكتابة، ويقف بالقارئ على ألوان متباينة من واقع الرحالة السعوديين، ويُسهم في الوقت عينه في الكشف عن مضامين فكرية واجتماعية وذاتية لهذا الكاتب أو ذاك.

الكلمات المفتاحية: محمد عمر توفيق، رحلة، خطاب سردي، نص سردي، كتابة سردية.

Abstract:

Narration in the book “From the Memories of a Traveler” by Muhammad Omar Tawfiq

This research deals with the topic of narration in a book from Memories of a Traveler by Muhammad Omar Tawfiq، and attempts to consider the location of the narration in the nomadic

discourse; Using the structural reading، and perhaps this aspect will lead the researcher to consider the status of the general narrative discourse، and the extent of the possibility of the textual frequency of the nomadic discourse، and the research will also be interested in looking at the voice of the narrator/author، his image and his self-relationship with his narrative.

Hence، the subject of the identity and the other in this blog tries to answer the questions posed by the reader today such as: What is the relationship of the identity and the other to the narrative discourse? Is the writer aware of that relationship while presenting his narrative texts? And to what extent can this relationship form? Can these trips represent an aspect of the writer's life and reveal his relationship with the other? To answer these questions; The research will be concerned with reading the blog، a constructive reading، which can highlight the texts of Muhammad Omar Tawfiq in this book “From the Memories of a Traveler” as texts that may raise a problem about their shapes and identification.

This leads the researcher later to find out the spaces of narration، and the relationship between narrative writing and writing history. Especially if we consider that the trip is part of writing the history of this or that character.

The research removes the blockage from the beginnings stage of nomadic writing in the Kingdom of Saudi Arabia، establishes the

stage of the artistic maturity of that writing، and stands the reader on different colors from the reality of Saudi travelers، and at the same time contributes to uncovering the intellectual، social and subjective contents of this or that writer.

Keywords: Muhammad Omar Tawfiq، Journey، Narrative Discourse، Narrative Text، Narrative Writing

المقدمة:

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على من لا نبيَّ بعده، أما بعد:

فلعلّ محمد عمر توفيق[1] أراد تأسيس وعي جديد للكتابة السردية، وانطلق من رحلات دوّنها في مرحلة من حياته، ونظر كثيراً في واقع الكتابة والظروف الحافّة بنشأة نصوصه السردية، ومن هنا فإن رحلاته أشبه بالدليل لمن أراد السفر إلى تلك البلدان، وهي عصارة فكر ناضج، ونبراس للأجيال اللاحقة؛ حيث أودع في مدونته ما تتوق النفس إلى معرفته، وينتفع المتلقي بذكره؛ فضلاً عن أن كتابته تعمل على بعث واقع جديد ومواكبة الآخر، والحث على مسارعة الخطى نحو اللحاق به، وهكذا كانت كتابات محمد عمر توفيق تتجه أكثر نحو قارئ خاص هو من يبحث في قضايا الأجناس الأدبية وتداخلها، وقارئ عام يبحث عن المتعة والفائدة والاطلاع.

إن كتاب (من ذكريات مسافر) وإن اقترب من تخوم أجناس أدبية أخرى، فكأنه يراوح بين أجناس أدبية ذات علاقات متقاربة، يلمّ شعثَها وشيجة الأدبية، وهي محاولة من الكاتب لإيصال انطباعاته وَفق رؤية ذات أبعاد أدبية ونقدية؛ ومن هنا فإن هذه الدراسة تسعى إلى الوقوف على الفضاءات الحاضنة لهذا الضرب من الكتابة، والكشف عن عناصر الحكاية والخطاب، والوظائف السردية، وسنسعى أيضًا إلى إبراز التداخل الأجناسي في نصوص المدونة، ولعل ذلك كان سببًا من أسباب الخلاف والجدل بين الدارسين حول كتاب (من ذكريات مسافر) وحول مقوِّماته النصية وخصائصه الأجناسية. "هذا الجدل أو الخلاف قد يكون متأثرًا بجانب كبير بما يقوله المؤلف عن نصّه تأويلا أو تحديدا أجناسيا"[2]. وعند البحث في

(1) توفيق (محمد عمر) كاتب وشاعر سعودي، ولد في مكة عام 1337هـ، وتوفي عام 1414هـ، اشتهر بكتاباته التي كان ينشرها في الصحف والمجلات عن بعض الرحلات التي قام بها، عُين وزيراً للمواصلات، ثم وزيراً للحج والأوقاف بالنيابة، له العديد من الأعمال الأدبية. ينظر: مجموعة باحثين، قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، ط1، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، 1435هـ، 171/1.

(2) بن خود (نور الدين)، الخطاب التراسلي في النص الرحلي، قراءة في رواية أديب لطه حسين، مجلة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، عدد 45، شوال 2017م، ص 293.

قوائم المكتبات وفهارس الكتب، والرسائل العلمية، والمجلات العلمية في مكتبات الجامعات السعودية والعربية، لم أقع على ما يطابق عنوان: **السرد في كتاب (من ذكريات مسافر) لمحمد عمر توفيق**، ولا يعني أن الدارسين قد أهملوا هذا الجانب من أدبنا العربي، غير أنهم لم يتناولوا الخطاب السردي وإشكالية الذات والآخر بالدرس في تلك الرحلات، وأشير إلى أبرز الدراسات السابقة:

- دراسة محمود رداوي، الرحلات وأعلامها في الأدب السعودي المعاصر، ط1، مطابع الفرزدق التجارية بالرياض، 1416هـ/ 1995م. ولم يناقش الباحث واقع الكتابة السردية، وجاء ذكر رحلات محمد عمر توفيق في سياق ما تحدث به عن الرحلات السعودية.
- دراسة عبد الله حامد، أدب الرحلات في المملكة العربية السعودية، ط1، نادي أبها الأدبي، 1421هـ، وهو بحث نال به شهادة الماجستير في الأدب العربي، وقد نظر الباحث بعين فاحصة في الخطاب الرحلي عند مجموعة من الرحالة السعوديين، ولم يفرد محمد عمر بدراسة خاصة تناقش السرد في رحلاته.

وسأعتمد المنهج الإنشائي في كشف أثر الجانب السردي في المذكرات والرحلة بوصفهما خطابين سرديين يشتغل فيهما الكاتب على نظام مخصوص من الأعمال، وتُقدم فيهما التقنيات السردية تقديمًا خاصا، ولا ضيرَ في الإفادة من التجارب والدراسات الأجنبية المتعلقة بإنشائية الخطاب السردي، والنظر في أبحاث الإنشائيين المرتبطة بخطاب الحكاية في دراسة التبئير، ووضعية الخطاب السردي بشكل عام. ويحمل الخطاب الرحلي في طياته العديد من الأفكار والرؤى؛ فالكاتب يمتلك ثقافة مكّنته من كثرة الوقفات والاستطرادات والتفسيرات، "وأعانته على التحليل بعد الرصد، وتقف خلف هذه الرؤى وتلك التفسيرات دومًا نفسٌ هادئة مغرمة بالتأمل والتحليل منذ بدء ارتحالها"[1]. لقد أشار محمد عمر توفيق كثيرا في رحلاته تلك إلى أوضاع الآخر ووقف وأطال الوقوف على خصائص المكان المرتحل إليه وأماكن العبور ونقطة الانطلاق، ولعل هذا ينقلنا إلى سمة مخصوصة من سمات الخطاب الرحلي؛ حيث " قامت الرحلة في العصر الحاضر بمهمة مزدوجة " للذات والآخر" فمن خلالها استطاع كلٌّ من الغرب والشرق التعرف على الآخر والكتابة عنه؛ كتابة تنطلق من الرؤية والمشاهدة والمعايشة، ويمكن بدءًا أن نُؤكد على أن هاجس التعرف على الآخر كان منطلقًا لكل هذه الرحلات رغم اختلاف الغايات والأهداف ومشروعيتها"[2]. ليس هذا فحسب، بل وتوجيه النقد الذي سلك مسلكين هما: نقد الآخر بالنظر إلى وعي الذات الآني، ونقد الذات بالنظر إلى الآخر، وهذا دليل على رقيّ الوعي الفكري لدى محمد عمر؛ حيث فاضت نصوصه

(1) حامد (عبدالله)، أدب الرحلة في المملكة العربية السعودية، ط1، نادي أبها الأدبي، 1421هـ، ص174.

(2) حامد (عبدالله)، نقد الذات ونقد الآخر في أدب الرحلات العربي الحديث، ط1، نادى الأحســـاء الأدبي، 1436هـ/2015م، ص38.

بالنقد البنّاء الموجه للذات الشرقية، لا سيما في بلادنا المملكة العربية السعودية، وهو نقدٌ يهدف من ورائه إلى الارتقاء بهذا الكيان الشامخ إلى مصافّ الدول المتقدمة. غير أن هذا لا يعنينا كثيرا، وسنهتم بقراءة رحلات توفيق من خلال التحديث الأجناسي للمدونة، ومقومات الحكاية، وخصائص الخطاب السردي.

أجناسية المدوّنة:

تتقاطع مدونة البحث أجناسٌ أدبية متعددة، وتتعالق فيها نصوص شتى من كتابة الذات، مما يوقعنا في حيرة أمام تصنيفها الأجناسي؛ فهي مزيجٌ بين أدب المذكرات، والرحلة، وشذرات من السيرة، أو اليوميات، وتلك معضلة لا يمكن الفكاك عنها شئنا أم أبينا، ذلك أن تدخّل الذات في نصوصها السردية؛ نقلها إلى اضطراب أجناسي، فلم تقع تحت وطأة جنس أدبي يقيدها، وإنما أخذها هذا الاضطراب إلى خرق حدود الجنس الأدبي. وللدخول في مناقشة هذه المسألة فإنه يتعين علينا أولا البحث في السمات الأدبية لهذا الجنس أو ذاك، والنظر في مقصدية الكاتب؛ فقد قال محمد عمر توفيق عن مدونته ما يدل على أنها مجرد ذكريات:"... **ومنذ عدت من "أسمرا" أخذ يستدرجني بعامل الصداقة التي نشأت بيننا لنشر كلمات عرف أنني كتبتها عن "أسمرا" على أن رغبة الكاتب في النشر والاسم اللامع شيء مفروغ منه...**"[1]. ورغم أن الكاتب قد حدّد جنس نصوصه السردية، إلا أننا لا ينبغي أن نصادق على انتمائها لجنس دون آخر، وقد كشف لنا عن سبب التسمية " من ذكريات مسافر" فقال: " **أما الاسم فقد جعلته آخر عنوان نشرت تحته بعض الذكريات في مجلة (اقرأ) وجريدة (المدينة المنورة) وهو (من ذكريات مسافر) لأنها في الواقع ليست كل الذكريات بل شيئاً منها...**"[2]. لا غرو أن ما ذكره الكاتب في مقدمته له أهمية في كشف العلاقة النصية المصاحبة، وتوجيه أفق انتظار المتلقين، فهي خطاب يستهدف القرّاء- بشهادة الكاتب- خاصة أن الكاتب أعاد ترتيبها وتنسيقها، وإخراجها من جديد، وذلك بعد مضي عقدين من الزمن، رغبة في التدوين، وإعادة بعث الرحلات من جديد.

ومهما يكن من أمر؛ فقد أبان الكاتب عن رؤيته الأجناسية قائلاً:" **وإذا كانت صفحات الكتيب تروى وتؤرخ وقائع الماضي، سواء ظهرت فيه أم بعده، فإن ما تحدثت عنه شيء من انطباعاتي خلال (أيام في أسمرا)... ولكن الصديق محمد سعيد... سألني... نشر (أيام في أسمرا)... ثم استطرد لأيام أخرى قضيتها في "بلاد المارك والقولدر" وتحدثت عن انطباعاتي... ويصدق عليها ما يصدق على (أيام في أسمرا) من حيث أنها تصور لمحات مضت... كما استطرد الصديق... إلى ما نشرته... من ذكريات مسافر هو بين الغرب والشرق.. واقترح... نشرها جميعاً في كتاب موحد... رغم ما قد**

(1) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، ط1، دار تهامة، جدة المملكة العربية السعودية، 1400هـ/1980م، 7/1.

(2) السابق، 9/1.

يقال.. عن تفاهة الذكريات..."[1]. ولعل في تصريحه ما يدل على أنها وقائع تمس حياة الكاتب، شاهدها أو شارك فيها، وأراد إعلام المتلقي بشيء من خبراته عن تلك الدول التي زارها وتنقل فيها، وما حرصه على توجيه القرّاء إلا لتوضيح مقاصده، ذلك أن اختيار العناوين الأصلية أو الفرعية له دلالة في الدرس اللساني، فهي عتبة أولى من عتبات النص مثل: أيام في أسمرا، في بلاد المارك والقولدر...، وأشير إلى حديثه عن جمهور القرّاء الذين ألحّوا عليه بمواصلة الكتابة؛ إذ يقول:"... **ولقد سألني أكثر من صديق وأكثر من قارئ ممن أعتز باهتماماتهم ومتابعتهم أن أواصل ما انقطع من حديثي عن تلك الذكريات...**"[2]. في هذا المقطع اعتراف من الكاتب بطبيعة المكتوب، وهو دليل على اقتراب كتاباته من أدب المذكرات، وهكذا كانت تلك الكتابات تتضمن ميثاقا أجناسيا، تقوم على تدوين الأحداث التي تعرّض لها الكاتب في تلك الأوساط التي احتك بها، ناهيك عن الأحداث التي شغلت فكره، وما قدّمه من وجهات نظر حيال بعض المواقف والوقائع التي تتعلق بجزء معين من حياته، وتبرز مقصدية الكاتب من خلال النظر في النصوص المصاحبة، التي تحدد نزوع المدونة نحو جنس أدبي معين، يقول:".... **وإنني لأغبط أولئك الذين يحتفظون بمذكراتهم للورثة... أقدر على الانطلاق في مذكراتهم إلى الضوء...**"[3]. إن المذكرات جنس من أجناس القص المرجعي الوقائعي؛ إذ يفترض أن تقول ما يقع فعلا، وتزعم الصدق والدقة ضمن ميثاق مرجعي، معلن منذ العنوان أو الفاتحة[4]. وهو ما نجده من سرد مذكراته خلال ما قام به من رحلات، وهذا ظاهر في قوله: "... **تحدثت فيما سبق من ذكريات مسافر عن الشمس في منتصف الليل، وعن الحياة في "استوكهولم" ولقد زرتها مرارًا بعد ذلك.. وعلى سبيل المثال في 2 يونية 1980م قصدت إليها...**"[5]. فهو من عاش التجربة، وما حِرصه على تدوين التاريخ والأحداث؛ إلا تأكيدٌ منه على تحري الدقة في النقل؛ فهي نوع من الكتابة التوثيقية، ومن ثَمّ تُضفي نوعًا من الارتياح والاطمئنان؛ بالنظر إلى أمانة الكاتب وموضوعيته، وصحة مسروده. ونجد في موضع آخر قوله:"... **وأهمها أخبار ما حصل في المسجد الحرام... لقد شدّت أعناق الناس ولوتها عن مشاكل... إيران، وأفغانستان وغيرهما في هذا العالم المضطرب... لقد تذكرت المحتجزين في إيران...**"[6]. هذه الأحداث التاريخية تؤكد على أن الكاتب أراد تخليدها، وإمداد القارئ بشيء من المعارف التاريخية لما حدث من وقائع. وهكذا فإن سرد الأحداث

(1) السابق، 1/8-9.

(2) السابق، 1/7.

(3) السابق، 2/15.

(4) ينظر: القاضي (محمد)، وآخرون، معجم السرديات، ط1، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس، 2010م ص 380.

(5) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 2/47.

(6) السابق، 2/10.

الخارجية والشهادة عليها يعدُّ جانبًامهمًّا من جوانب المذكرات[1].ونجد الكاتب يسرد شيئا عن علاقته بشخصية معينة، بقوله:"... **وأخذت أتذكر مضيفي القاتل.. وكنت قد دعوته لزيارة المملكة، ويوم قدم للرياض بعد عودتي إليها... ويوم اجتمعنا.. وفي كل لقاءاتنا... وأذكر أنني... سألته عن دينه فقال...**"[2]. أمدنا المثال السابق بلمحة عن حياة الكاتب مع المستر "كيم" رئيس الاستخبارات الكوري، وقد كانت عملية الاسترجاع قصيرة، مقارنة بغيرها من الوقائع الأخرى، فهي سردٌ يوضح العلاقة بين شخصين، أراد الكاتب سردها لإنارة المتلقي.

ويمكن أن تندرج مدوّنة البحث ضمن أدب الرحلة؛ ذلك أن نصوصها منفتحة على حقول عدّة، ومشدودة نحو الحقل الأدبي. وأدب الرحلات مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، وتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها، أو يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد[3]. وهذا ما يبرز في قوله: "... **ذهبت إلى أقصى الشرق... قضيتها.. من بلد لآخر... وأصناف كثيرة من الناس والنمو والعمران، والعادات والتقاليد... ومن الأديان.. ورأيت كيف يحرقون الموتى.. وهناك آخرون يقذفون بموتاهم في بئر كبيرة...**"[4]. لقد سجّل في رحلاته ما شاهده من سلوك الآخرين، ووصف عادات الناس، وأديانهم، وأفاض في كيفية حرق أجساد الموتى، أو إلقائهم في بئر، ونحو ذلك من رحلاته التي طاف بها مشارق الأرض ومغاربها؛ مما يدل على أنها نصوص تنتمي لأدب الرحلة. وقد أرجع محمود ردّاوي كتاب (من ذكريات مسافر) إلى جنس الرحلة، فقال: تمثِّل رحلات محمد عمر توفيق الرحلات الحرة التي يُطلق فيها نفسه على سجيتها؛ ليصوِّر ما يريد، ويُعبّر عمّا يشاء، وتكاد تكون رحلاته أطول الرحلات السعودية للبلدان العديدة، وفي حياته وقفات تستثير كاتب السيرة والترجمة، كما أن بعض مؤلفاته تجمع بين فني السيرة الذاتية والرحلات[5]. وأُشير إلى أن الكاتب هو الراوي الرئيس والشخصية الرئيسة، وهو المنظم لمسار الأحداث، والمنتج لعملية السرد ذاتها، ويدل على ذلك كثرة العناوين التي وسم بها الكاتب رحلاته، من ذلك قوله: أيام في أسمرا، على شاطئ الراين، رحلة اليوم في أوتوبيس، وغيرها كثير، فقد حفلت

(1) ينظر: ماي (جورج)، السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صولة، ط1، بيت الحكمة، قرطاج، 1992م، ص380.

(2) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 21/2.

(3) كليطو (عبدالفتاح)، الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997م، ص73.

(4) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 147/1.

(5) ينظر: رداوي (محمود)، الرحلات وأعلامها في الأدب السعودي، ط1، مطابع الفرزدق التجارية بالرياض، 1416هـ/1995م، ص299.

المدونة بكمٍ هائل من العناوين التي تدل على مضمون متون نصوصها. ويُعدّ العنوان من أهم العتبات للنص الرحلي، بالإضافة إلى المقدمة والبداية؛ فهي علامات ومسارات، ومشاهد لتفكيك بنية موازية للنص الرحلي، وتشغل فضاء مرآتيا.(1)وإذا أنعمنا النظر في ذكر الدول التي زارها الكاتب، وذكره خط سير الرحلة، ومحطاتها، وما دار من أحداث في تنقلاته وبعض المسموعات؛ فإنه يتبين لنا ما تركته في النفس من آثار عظيمة، من ذلك رحلته الموسومة بملامح اسكندنافيا، يقول:" **لا تزيد مدة السفر بالطائرة من "لندن" إلى "كوبنهاجن" عاصمة "الدانمارك" عن ساعتين... يوم وصولي كان هو يوم "الإثنين 1980/5/26م – 1400/7/12هـ"... و"كوبنهاجن" معلوم أنها مدينة راقية، تمتد شوارعها... والناس هناك في مستوى من الوعي... وكان رفيق الرحلة... مصرياً**"(2). صرّح الكاتب باسم الدولة من خلال عنوان الرحلة، وقد ذكر ارتحاله من مكان لآخر؛ فالمكان حيّزٌ حاضر في رحلته، والزمان كذلك نصّ عليه بالميلادي والهجري، ونجد الوصف حاضرا، وكذلك جاء ذكر رفيق الرحلة؛ مما يؤكد على حقيقتها، وحقيقة ما جرى فيها من مشاهدات وأحداث وقف عليها الكاتب، ونقلها في قالب سردي مرة، ووصفي مرة أخرى، فهي رحلة هيمنت عليها بنية السفر، وجسّدت ما قام به من رحلة حقيقية تؤكد على اندراج هذه النصوص تحت جنس (أدب الرحلات).

وحين ننظر في مدوّنة البحث؛ نجد تداخلًا كبيرًا بينها وبين السيرة الذاتية. والسيرة الذاتية حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة(3). ونستطيع تبين الميثاق السير ذاتي في بعض نصوص الكاتب؛ مما يؤكد على انفلات نصوص المدوّنة من جنس أدبي، واتجاهها نحو السيرة الذاتية؛ ذلك أن التطابق واضحٌ بين أعوان السرد الثلاثة، أي الكاتب، والراوي، والشخصية الرئيسة، ويُعبر عن ذلك سرده بضمير المتكلم المفرد. ولا ريب أن هذا الميثاق السير ذاتي الذي يبرمه المترجم لذاته؛ لينصَّ من خلاله على أن الأحداث المسرودة أحداث حقيقية، لا تحمل محملا تخييليا؛ لاتصالها بشخصيته كأشد ما يكون الاتصال(4). وبذلك نتبين أن بعض نصوص الكاتب؛ تكشف عن حياته في فترة من الفترات، وهو ما يوضّح أنها كتابة خاصة؛ حيث توسَّل بضمير المتكلم؛ ليحقق التطابق بين أعوان السرد الثلاثة، كقوله:"... **بدأت أشعر بالحنين**

(1) ينظر: حليفي (شعيب)، الرحلة في الأدب العربي (التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل) ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م، ص169.

(2) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 2/39-40.

(3) لوجون (فيليب)، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص22.

(4) ينظر: الطريطر (جليلة)، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ط2، مؤسسة سعيدان للنشر، تونس، 2009م، ص14.

لبلادي، إن كل شيء هنا رائع... غير أنني تذكرت التراب في بلادي.. وأحسست أني أهيم حبًّا فيه وحنينًا إليه... طراز من الحياة... غير أنني بدأت أشعر بمعنى الرماد فيه... إنها عقدة الوطن والتراب.. في نفوسنا.. لا تحلها المتعة أو الاسترخاء... غير أن الحنين الغلاب.. إنني في حالة سأم... إنني أشعر بشيء كالكرب يتجسد في أعصابي ضد كل الديار.. إلا التي أشم رائحة التراب فيها.. وأنا منها على مسافة أجيال... غير أنه شيء أحس معنى الحنين– حقاً– إليه... وأنا في..."[1].

أفصح الكاتب عن معاناته في بلاد الغربة، وحنينه إلى تراب الوطن، واتجه المضمون الحكائي في سرده إلى السير ذاتي، فكان تسجيله كاشفاً عن كوامنه الداخلية، وحكاية وجوده الخاص، وصورة لتجربة حيّة يتأملها المتلقي؛ فالسرد ينطلق من الذات ويعود إليها، وقد تواتر ضمير المتكلم أكثر من مرة؛ مما يدل على حضور الذات الكاتبة، وما آلت إليه حالته النفسية، وشدة الحنين إلى الوطن؛ مما يؤكد انغراس الذات الكاتبة في خطابها. هذا اللون من السرد يجعلنا نتبين هوية الكاتب؛ بوصفها أهم ضمانة لانعقاد الميثاق السير ذاتي[2]. ولا ريب أن حضور السير ذاتي هنا قد يأتي بصورة مقتضبة أو مطولة، وذلك من خلال حديث الكاتب عن ذاته في رحلاته. إن القص الذاتي الارتدادي هو التقنية الظاهرة على السرد السير ذاتي، ذلك أن الكاتب يُحيل على أحداث ماضية؛ فيكون صوته هو الناقل للخطاب؛ لأن الحدث في هذا الجانب يظهر في علاقة وثيقة بالذات[3]. وهذا ما يظهر في المثال السابق؛ حيث يشكِّل السرد ضمانة أكيدة لمصداقية الخطاب، وما جاء فيه من تفصيلات كاشفة عن مشاهداته، وتوضح في الآن نفسه الصلة الوثيقة بين الكاتب ونصّه؛ مما شكَّل هذا السرد السير ذاتي، ولا شك أن حديث الكاتب عن نفسه، وذكرياته الخاصة؛ من أهم مقومات البعد السير ذاتي؛ ذلك أن الشهادة التي تتراءى في جلِّ مراسلات الأدباء هي أيضا من أهم مقومات ووظائف السرد السير ذاتي؛ بوصفها دافعاً من دوافع كتابة السير الذاتية[4]. وقد تكشف السيرة الذاتية عن تفاعل حي بين الحياة الخارجية لصاحبها في تماسٍّ مع المجتمع، وكل ما يحيط بها، والصراع النفسي الداخلي[5].

---

(1) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 1/133-134.

(2) ينظر: القاضي (محمد)، وآخرون، معجم السرديات، ص447.

(3) ينظر: جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر الحلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م، ص221.

(4) ينظر: ماي (جورج)، السير الذاتية، ص50.

(5) ينظر: آل مريع (أحمد علي)، في نظرية السيرة الذاتية (المصطلح، والأنواع، والحقيقة والخيال)، ضمن الكتاب الجماعي: السيرة الذاتية في الأدب السعودي، تحرير: صالح معيض الغامدي، وعبد الله الحيدري، ط1، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، 1432هـ/ 2013م، ص170.

ويمكن أن تتجلى في كتاب (من ذكريات مسافر) اليوميات في أجلِّ صورها؛ بوصفها ضربا من ضروب الأنا؛ يتعهد فيه مؤلف ما بأن يكتب يومًا بيوم على نحو حميمي، يكاد يكون سرد ما يقع له من أحداث قريبة منه في الزمن(1). وما من شك أن الكاتب يحرص على تسجيل ما عاصره وشاهده من أحداث شتى، فهي أشبه بالسجل الخاص الذي يدون فيه تلك الأحداث، وتتجلى قيمة اليوميات من خلال دلالة النصوص على فترة زمنية محددة باليوم، عاشها الكاتب؛ فكانت كتابته شاهدة على تلك الأحداث، وما تعدُّد حضور الأمكنة في الرحلة إلا زيادةُ إسهام في بلورة العديد من المشاهد والأحداث من ذلك قول محمد عمر:"... **وأكتب هذا على باخرة ليس فيها معي إلا المستر عباس أو قزّاوي كما يسمونه، ومن انتدبتهم إدارة الميناء معنا، لنرى أكبر ميناء... إنها تعبر بنا نهر "الراين"... إن الكتابة هنا شيء كالمرض أو كالشقاء في جو سعيد يطيب الصمت بين أحضانه...**"(2). يمثل المكان في الرحلة ركنًا أساسيًّا من أركان العمل الرحلي؛ حيث تتعدد الأماكن المشاهدة ويتنوع حضورها، وهذا ما يُثير الدافعية لتسطير تلك المشاهد والأحاسيس؛ خاصة أن الزمان والمكان يوصفان بأنهما عاملان مهمان في أي نص أدبي يتسم بتعدد المشاهد والأحداث(3). ولعل في المثال السابق ما يدل على شذرات من اليوميات التي حرص الكاتب على تدوينها أثناء يومه؛ ذلك أنه سرد بعض الأحداث الواقعية التي ألمَّ بها، وجاءت في تضاعيف السرد بعض العبارات التي تسهم في توجيه مجرى سرد اليوميات؛كقوله: وأكتب هذا، إن الكتابة هنا، وتقوم الكتابة في اليوميات على عقد يجعلها تقترب من مطابقة الواقع أو مشاكلته، وقد نقل الكاتب ما يشعر به، ويعاني منه في تلك الأجواء الجميلة. ومن هنا فإن اليوميات؛ بوصفها جنسًا من أجناس السرد الذاتي تهدف إلى إضفاء الظلال على الوقائع، والمواقف المعروضة في تبين ملامح الشخصية، وكشفها من خلال ما تسوقه من تعليقات، وما تُثبته من انطباعات تجاه ما يعرض لها من أحداث(4). وبذلك يتبين لنا أن المدونة تتضمن عدة أجناسٍ أدبية، وحضورها يختلف باختلاف الموضوعات التي تتناولها تلك النصوص ومضامينها، وأرى أن الكاتب لديه إشكالية في تحديد جنس مدوّنته، فمرة يذكر بأنها مذكرات، وأخرى انطباعات، وثالثة رحلات، إذ يقول: "**هناك رحلات لم أكتب ذكرياتها إذ يستغرقني واقع الرحلة ومشاهداتها، ثم يصدني الكسل إلا عن كتابة رؤوس أقلام أعاود النظر فيها إذا حاولت الكتابة فيما بعد... ثم إنني لا أستهدف التاريخ أو أية ذكريات بعينها مما قد يكون هو مبتغى من**

(1) ينظر: القاضي (محمد)، وآخرون، معجم السرديات، ص482.

(2) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 119/1.

(3) ينظر: الحيدري (عبد الله)، السيرة الذاتية في الأدب السعودي، ط1، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض، 1418هـ/1998م، ص469.

(4) ينظر: آل مريع (أحمد علي)، في نظرية السيرة الذاتية (المصطلح، والأنواع، والحقيقة والخيال)، ص79.

يكتبون رحلاتهم أو بعض من يقرؤونها!.. إنما أكتب ما يحضرني وإن يكن تافهًا كما قد يراه من يراه، وقد أغفل ذكر الأسماء والأرقام والأيام والأمكنة... فأنا لا أدوِّنها أصلا..."[1]. يأتي هذا الحديث شاهداً على صعوبة إنماء هذه المدونة إلى جنس أدبي بعينه، وكأنه أراد أن يضع القارئ من أول وهلة على تعاقد ثقافي مخصوص، وعليه فقد شكّلت رحلات محمد عمر توفيق أرضية خصبة لتنامي شذرات من هذا الجنس الأدبي أو ذاك، فأصبحت ممارسة تمتح من أجناس متعددة، وهذه سمة الآداب الحية، فالكاتب يتأثر بقصد أو بدون قصد بآثار من سبقه، والنسج على منوالها.

2- مقومات الحكاية في رحلات محمد عمر توفيق:

يُنظر إلى الحكاية؛ بوصفها الخطاب الذي يضطلع برواية سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخييلية المشكلة موضوع النص[2]. وهي نسيج سردي، والمادة الخام الأولية التي يتكون منها الخطاب الرحلي، بالإضافة إلى الشخصيات، وخصائص الفضاء الدائرة فيه أحداث الحكاية، ونظام الأعمال، وحركة الأحداث، وتُسهم هذه العناصر في تشكيل البنية الحكائية داخل الخطاب الرحلي، والكشف عن تراكيبها الداخلية.

2-1- الشخصيات:

لقد شكّلت الشخصيات العمود الفقري للحكاية، وينبغي دراستها ضمن إطارها العام[3]. وهي النواة التي تدور حولها أحداث الحكاية الرحلية، سواء كانت هذه الشخصيات المتصلة بحياة الكاتب واقعية أو تاريخية، وسواء كانت شخصيات رئيسة فاعلة في الأحداث أو ثانوية أدوارها محددة، ولعل التفاوت الواضح في حضور الشخصيات يكشف عن تنوعها، ومقدار تسليط السرد عليها، ونجد في رحلات الكاتب حديثاً عن الذات، وما تعانيه من حزن وأسى؛ حيث يقول:"... **إنني في حالة سأم من الحلو.. والشعر.. والجمال... إنني أشعر بشيء من الكرب يتجسد في أعصابي ضد كل الديار.. إلا التي أشم رائحة التراب فيها.. وأنا منها على مسافة أجيال...**"[4]. ركّز السرد على شخصية محمد عمر نفسها، وهي الشخصية الرئيسة التي كشفت عن أزمتها، وما تعانيه من كرب وسأم، بالإضافة إلى أنها شخصية منتجة للأحداث، ومحركة لعجلة السرد؛ إذ ابتدأ السرد به وإليه عاد، وقد برزت الحالة التي آلت إليها؛ ذلك أن توجيه السرد نحو الشخصية الرئيسة أفضى إلى تلمس ما ينتابها من حزن ويأس، وشعور بالوحدة، ووطأة التباعد المكاني عن أرض الوطن. ومن هنا نتبين أن الشخصية روح وجسد ووعي وطبيعة لا يمكن دراستها

(1) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 35/2.

(2) ينظر: جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص37.

(3) ينظر: القاضي (محمد)، وآخرون، معجم السرديات، ص270.

(4) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر،134/1.

إلا من خلال مرجعيتها الحقيقية[1]. وهكذا كانت شخصية توفيق هي قطب الرحى التي تدور حولها الأحداث، وهي محل حركة السردية وتقدمها؛ فجاء السرد في نطاق هذه الرؤية ضربًا من الأداء اللغوي الجيد، الذي يؤول فيه الكاتب معنى العمل ومقصده تأويلًا يوافق منطقه الخاص.

إن شخصية توفيق شخصية استطاعت إدراك الفعل السردي وتصوره، ومن ثم وصفه وتجسيد شيء قد تشكَّل وصار جاهز لأن ينجز في صيغة سردية متقدمة.

2-2 المكان:

يمكن أن ننظر إلى الحكاية من خلال الفضاء أو الأماكن التي زارها الكاتب؛ خاصة إذا ما علمنا أن كل النصوص السردية تتضمن مسرحاً تقع فيه الأحداث، وتتصارع فيه الشخصيات والأفكار، وهو ما يصطلح عليه النقاد المحدثون بـ" الفضاء"، الذي يؤلف إطاراً، ومحتوى متفاعلاً مع بقية العناصر البنائية الأخرى. ولعل دراسة الفضاء تقود إلى النظر في المكان الذي يستوعب الزمن، ويحوي الشخصيات[2]. ولا شك أن تنضيد تلك الفضاءات يؤسس لبنية سردية تحمل بين طيّاتها ملامح عدة من إبداع الذات الكاتبة، ويُعد المكان عنصراً أساسياً من عناصرا لحكاية، يضطلع بالكشف عن طبائع الشخصيات، ويكشف عن خصائصها النفسية والاجتماعية، ويحتل مرتبة مهمة في مدونة البحث؛ إذ إنه يمثل جزءاً أساسياً في هندستها وصوغها، فيصبح المكان مسرحاً للأحداث، يُسخّره الراوي أداة للتعبير عن مواقف الشخصيات المتباينة، وربط الحوادث بتلك الشخوص. ونعني بالفضاء في النص السردي الإطار المحدد لخصوصية اللحظة المعالجة، أي المسرح الذي تدور فيه الأحداث المحكية[3]. وأشير إلى العلاقة الراسخة بين الفضاء وبنية الكتابة، وعلاقتها بالخطاب الرحلي؛ فالفضاء عامل أساس قائم في بناء النص، تكمن وظيفته في توفير إطار تمثيلي وتصويري للأحداث[4]. لقد تعدد حضور المكان في كتاب من ذكريات مسافر، وكشف عن ثقافة المجتمع الذي تنتمي إليه تلك الشخصيات، من ذلك قوله:"... **وأخذني محدثي عصرًا في السيارة يطوف بي حول "أسمرا"... هنا تُحرق أجساد الموتى... وألقيت نظرة سريعة على**

(1) خليفي (نزيهة)، البناء الفني ودلالاته في الراوية العربية الحديثة، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012م، ص96.

(2) ينظر: باشلار (غاستون)، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1407هـ/1987م، ص45.

(3) ينظر: بن عزوز (محمد)، معجم مصطلحات الأدب الإسلامي، ط1، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1427هـ/2006م، ص153.

(4) ينظر: زيتوني (لطيف)، معجم مصطلحات النقد الروائي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 2002م، ص128.

الأعمدة التي تُشكل غرفة الحرق.. بلا سقف ولا جدران.. في حوش الحديقة... لا يحجبه – والمحرق عند مدخله – عن الشارع حجاب..."[1]. كشف مكان حرق الجثث في أسمرا عن ثقافة مجتمع الهندوكيين، وقادنا إلى التعرف على بعض سلوكياتهم ومعتقداتهم الخاطئة، كما أن غرفة الحرق- وهي مكان طارد- جعلت المتلقي يتعرف على بعض طقوس الفطرة غير السوية، وكيف أن بعض البشر يأبى إلا الانحراف عن دين الحق، كما أن الكاتب؛ بوصفه راويا إلى المتلقي، استطاع نقل ما يُحسّه من فزع، ويشعر به من حزن، كل ذلك أسهم في زيادة إحساس المتلقي وشعوره بما أحسّ به الكاتب. ذلك أن الراوي يتخذ طريقة مخصوصة في السرد، يهدف من خلالها إلى إشراك المتلقي[2]. وعلى هذا النحو أصبح المكان قناة من قنوات التواصل مع المتلقي، وذلك من خلال إبراز تجربته الذاتية؛ فضلاً عن الدلالة التي تنبعث من رحم المكان الذي يحيل على طبيعة الناس، وما يؤمنون به من خرافات، وعقائد باطلة، مما يكشف عن مضامين الخطاب الرحلي. وبذلك يتبين لنا أن الرحلة؛ بوصفها نصًّا سرديّا ليست شكلًا محضا، وإنما هي موجَّهة وجهة وظيفية، تحقق غاية محددة يرمي الكاتب إليها[3]. وهكذا شكّل المكان حضورًا ملفتًا في رحلات توفيق؛ لأن فعل الرحلة يقوم على الملاحظة والوصف والتدوين؛ فكان لمشاعر المكان عند توفيق أصداءً واضحة في مسار السردية، بل إننا نعتبر الحديث عن الأماكن التي شاهدها الكاتب شكلاً من أشكال المثاقفة، وحلبة للصراع الفكري والحضاري أو الثقافي الذي يعيشه الكاتب.

2-3- الأحداث:

إذا اتجهنا إلى الأحداث رأينا أن المادة الحكائية في النص الرحلي، تسهم في رصد سلسلة من الأحداث المتعاقبة، ولا غرو أن الأحداث لبنة أساسية من لبنات السرد؛ فالأحداث سلسلة من الوقائع المتصلة التي تتسم بالوحدة والدلالة[4]. ومن هنا يتبين لنا اندراج ما تقوم به الشخصيات من أفعال في حدود الزمان والمكان ضمن الأعمال والأحداث، وتبرز أهمية الأحداث في بناء النص الرحلي من خلال الكيفية التي تعرض بها، وطريقة الكاتب التي يتبناها في بناء أحداثه؛ مما يمنح النص الرحلي خصوصية سردية؛ ذلك أن لدوافع الكتابة ومقام التخاطب؛ أهمية في وسم الأحداث بميسم خاص، ويمكن أن يسرد الكاتب وفق نسق تتابعي، فتأتي الأحداث مرتبة حسب وقوعها، وإن كانت مقتضبة ومختزلة، وهذا ظاهر في رحلته الموسومة بالشعب الحي، يقول:"... **الحق أن برنامج "لوفت هانزا"... كان حافلا... كان**

(1) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 23/1.

(2) ينظر: عبيد (علي)، المروي له في الرواية العربية، ط1، دار محمد علي الحامي، تونس، 2003م، ص119.

(3) ينظر: الخبو (محمد)، نظر في نظر في القص، مدخل إلى سرديات استدلالية، ط1، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، 2012م، ص75.

(4) ينظر: برنس (جيرالد)، المصطلح السردي، تر: عابد خازندار، ط1، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003م، ص19.

حركة مستمرة... من "البدلة" إلى الغرفة.. ومن الأوتيل للأوتوبيس.. ثم إلى المدينة أو الضاحية المقررة في برنامج اليوم... هذا استعراض سريع لبرنامجنا في سبعة أيام.. رأينا فيه عدة مدن وقرى.. ومشاريع.. وتفاصيل كثيرة..."[1].

ذكر الكاتب أحداثا متعاقبة وقعت، وجاء السرد مختزلا رغم هيمنة السرد الواقعي هيمنة مطلقة؛ إذ نزع إلى التعميم في عرض الأحداث التي وقعت في برنامج لوفت هانزا، وأعرض عن التفاصيل، وما دار من حوارات بينه وبين أصدقاء الرحلة، وما وقع من أحداث خلال البرنامج في أماكن شتى، وأرى أن هذا النص الرحلي منغرس في وضعية التخاطب، والظروف الحافّة بالكتابة؛ فكأنه أراد توثيق أعماله اليومية وضبطها؛ مما أملى عليه عدم الوقوف عند الأحداث واستعراضها.

إن الأحداث في المدونة المدروسة هي – في نظرنا- عبارة عن أشياء طارئة كان يتعرض لها الكاتب، ولم تكن مفتعلة، كما أنها لم تكن تخييلية يصنعها الراوي، وهنا تتجلى لنا سمة خاصة بالأحداث في الخطاب الرحلي، وهي الواقعية في أغلب أحوالها. ومن هنا يمكن القول إن الأحداث في كتاب من ذكريات مسافر، أحداث واقعية تعرض لها الكاتب، لا مجال للتخيل فيها إلا في طريقة صوغها ضمن الخطاب الرحلي.

3- الخطاب السردي:

إن دراسة الخطاب السردي توقفنا على طريقة صياغة الحكاية. ويتميز الخطاب بأنه ملفوظ له خصائص نصية، وهو في الآن ذاته تلفُّظ وعملٌ خطابي ينجز في مقام معين[2]. ويتبين لنا أن مادة الحكاية واحدة، ولكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها وتنظيمها، وطريقة تقديم المادة الحكائية[3]. ولذا ينبغي علينا الوقوف على زمن السرد، والمستويات السردية، ووجهات النظر، والوقوف على أهم التقنيات السردية للخطاب الرحلي.

أولا: الزمن:

تُفضي بنا دراسة الزمن في الخطاب السردي إلى الوقوف على زمنين هما: زمن الحكاية التي وقعت فيه الأحداث المروية، وزمن الخطاب أي طريقة تقديم الكاتب لأحداثه، وتبرز في الخطاب من خلال الزمنين المتباعدين وجهة نظر الكاتب ومغزاه، وتنكشف رؤيته من خلال صوغ أحداث حكايته في متن الخطاب،

(1) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 1/65-66.

(2) ينظر الخبو (محمد)، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار حامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، 2003م، ص54.

(3) ينظر: يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م، ص7.

ويمكن أن نجد التطابق بين الزمنين في النصوص الرحلية لمدوّنة البحث، أمّا زمن الأحداث فهو سابق بالضرورة لزمن السرد. ذلك أن الزمن ماثلٌ في السرد[1]. ويظهر ذلك في قوله: "... **كحالة الجو في أسمرا، فإنه لم يكن باردا على النحو المزعج الذي بدأ به الآن**"[2]. يبين حضور الزمن التطابق بين زمن السرد وزمن الكتابة، ودلّت على ذلك لفظة "الآن"، وهي علامات وإشارات تدل على انتظام مخصوص للمادة المسرودة، وفق نظام زمني مخصوص يؤطرها داخل الخطاب الرحلي، بالإضافة إلى أن السرد الآني أمدّ الكاتب بسرد أحداثٍ وقعت له، وكان شاهدًا عليها. ويتيح تحديد زمن السرد واقترانه بزمن الكتابة إمكانية تحديد بنية الزمن على مستوى الخطاب[3]. وأشير إلى أن هذا السرد الذي تجلى بصيغة الماضي يمكن أن يكون نقلا فوريا[4]. زد على ذلك كشفه عن الملابسات التي تحيط بالكاتب؛ مما يستوجب علينا أن نقف على تقنيات الزمن المختلفة أي: الترتيب، والمدة.

1- الترتيب:

ليس بمقدور السارد أن يقدّم الأحداث مرتبة وفق زمن وقوعها، ذلك أنه مرتهن بخطية الكتابة، وهذا ما يُفسّر تقديمه بعض الأحداث وتأخير بعضها الآخر، ولا يمكنه الخروج عن خطية الزمن الطبيعي للأحداث؛ إلا من خلال الارتداد إلى أحداث ماضية تارة، أو الاستباق في تقديم أحداث لاحقة، أي القفز إلى حدث مستقبلي تارة أخرى. وتستوجب دراسة الزمن في الخطاب السردي مقارنة نظام الأحداث، أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث، أو المقاطع الزمنية في القصة[5]. وهذا يؤدي إلى بروز نمطين من تقنيات الزمن هما: الارتداد، والاستباق.

فالارتداد هو سردٌ لاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصة[6]. أي إن السارد يستطيع قطع السرد الحاضر والعودة إلى أحداث ماضية، وتوظيفها في حاضر السرد، ذلك أن استعادة ما جرى من أحداث ماضية بالاعتماد على ما استقر في ذاكرة السارد؛ يُبرز مشاغل الكتّاب المتنوعة، وثقافتهم الخاصة، وانعكاس خط سير زمن السرد على نفسياتهم، زد على ذلك أهميته في رتق ثغرات الحكاية، ومن هنا يتبين لنا أهمية تقديم وتأخير الأحداث زمنياً. فأصبح الارتداد أسلوبا سرديا يقوم على ارتداد واسترجاع للأحداث

(1) ينظر: بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م،ص177.

(2) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 43/1.

(3) ينظر: يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص90.

(4) ينظر: جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص230.

(5) ينظر: السابق، ص470.

(6) ينظر: القاضي (محمد)، وآخرون، معجم السرديات، ص17.

الماضية التي كانت سببًا في الأحداث الحاضرة[1]. ولئن أدى الارتداد إلى اتساع دائرة الأحداث؛ فإنه يُسهم في إنارة درب المتلقي لمعرفة ما غاب عنه من أحداث ومعارف؛ مما يؤول على بنية النص السردي بالتماسك وإزالة اللبس، ونجد حضوراً للارتداد في حديث محمد عمر عن رحلته الموسومة بالطيار الذي سقط في البحر، يقول:" **اسمه "هارتنق"... كان من قوّاد الطيران في الحرب العالمية الثانية... وإلى قصة ماضية يوم أُسقطت طائرته في البحر الأبيض المتوسط... في قبضة الإنجليز– في قصة طويلة –كقصة امرأته... إلا أنها كانت من نصيب الأسر الشيوعي... وبعد قصة كفاح مرير، آوت هي وزوجها... القطاع الغربي من برلين...**"[2].

تحدث السارد عن شخصية "هارتنق" التي أثارت فضوله واهتمامه، وأراد كشف الحجب عن شيء من كفاحها ونضالها، وسرد أحداث ماضية، وقعت قبل لحظة الكتابة، ومن خلال الارتداد أصبحت الشخصية مقصده، والزمن الماضي مدار حكايته، ثم ساق حكاية امرأته، وهي حكاية ترد ضمن إطار الحكاية الأولى؛ لأنها تنتمي إلى الحكاية الأولى، ولا تخرج عن إطارها الزمني، وقد أماط الارتداد الداخلي اللثام عنها، وما تعرضت له من أحداث ماضية، لا سبيل لإنارة المتلقي بها إلا من خلال التوسل بالارتداد، ناهيك عن العلاقة الوشيجة بين السارد والزمن الذي يسرد أحداثه فيه. وأشير إلى الحقل الزمني للارتداد الداخلي؛ فهو متضمن في الحقل الزمني للحكاية السابقة، أي سعته تكون داخل سعة الحكاية الأولى[3]. ولا ريب أن المتلقي يشعر أنه أمام سيرة غيرية متعاقبة الأحداث، ارتسمت أمامه بوضوح. وتسهم تقنية الارتداد في النصوص السردية؛ بوصفها أداة فاعلة يتخذها السارد؛ للكشف عن أجزاء خافية من حياة الشخصية وماضيها القديم، وإلقاء الضوء على جوانب من عالم الشخصية الداخلية، وأبعادها النفسية والاجتماعية[4].

وهكذا شكَّل الارتداد مساحة كبيرة في المدونة المدروسة؛ لأن السرد يقوم في الأصل على استرجاع أحداث ماضية تعاقبت عليها السنون. ولنا في العنوان" من ذكريات مسافر " دليل واضح على حضور الارتداد واندراجه طي السرد بشكل ملفت. وقد اعتمد السارد على الذاكرة في بناء تقنية الارتداد؛ فرأينا في بعض الرحلات تقلبات واضحة في السرد والعرض، وفجوات كبيرة بسبب خيانة الذاكرة.

أما الاستباق فهو كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدماً[5]. أي إن السارد يقدم أحداثاً على أخرى، أو يُشير إلى وقوعها مقدماً. وهي تقنية معاكسة تماماً لتوجه الارتداد،

(1) ينظر: بنعزوز (محمد)، معجم مصطلحات الأدب الإسلامي، ص20.
(2) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 80/1.
(3) ينظر: جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص61.
(4) ينظر: القصراوي (مها)، الزمن في الرواية العربية، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، 2004م، ص194.
(5) ينظر: جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص18.

تعمل على تخطي السرد اللحظة الزمنية التي وصل إليها، وذكر أحداث ما زالت في الحكم المجهول[1]. ونجد الاستباق في قول الكاتب من ذكريات في ميونخ:"... **وكان برنامجنا أن نطير في غد يومنا– أي الأحد– إلى روما، ثم نمكث إلى الخميس في مهد الشعر والجمال...**"[2]. كشف الاستباق عن الواقع المتحدث عنه، وأفصح عن أعمال مستقبلية قد تقع؛ إذ إن خروجه عن زمنية الحكاية أسهم في استشراف الأحداث المستقبلية، وإضاءة الحاضر بالمستقبل، وخلق أفق انتظار للمتلقي؛ فأصبح في حالة ترقب، وانتظار لقابل الأحداث، لقد برزت تقنية الاستباق كنمط سردي يعمل بفاعلية على تحفيز المتلقي لتتبع ما ستسفر عنه الأحداث، ولئن كان حضور الاستباق لا يشكل مساحة كبيرة في الخطاب الرحلي؛ فإن تلك الإشارات السريعة والعابرة تحمل في مضامينها إيحاءات أولية لأحداث لاحقة. ومثل هذه الإشارات لا تعدو أن تكون استباقاً تمهيدياً للحدث الآتي في السرد[3]. وعلى هذا النحو يتأتى لنا أن ندرك أن المنطق الزمني بكل تقنياته فاعل في السرد الرحلي؛ إذ يخلق نوعاً من التشويق لدى المتلقي من خلال إنشاء حالة انتظار لتتالٍ حدثي محتمل الوقوع بالاتكاء على محور الزمن اللاحق.

2–المُدَّة:

إحدى المستويات التي اقترحها جيرار جينيت من حيث مقارنة الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الحكاية، بالمدة الزمنية التي تستغرقها روايتها في الخطاب[4]. إن العملية تصبح أكثر صعوبة في حالة إجراء مقارنة بين زمن الحكاية وزمن السرد؛ إذ لا يمكن تحديد أو قياس المدة الزمنية التي تستغرق حكاية ما بشكل دقيق تعويلاً على أزمنة قراءتها المختلفة باختلاف القرّاء. غير أن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائماً بالنظر إلى تباين مقاطع السرد وتفاوتها، هذا التباين يولد لدى القارئ انطباعاً تقريبياً عن تسارع الزمن أو تباطئه[5]. وقد عدل جيرار جينيت عن مصطلح (المدة)، واستعاض عنه بمصطلح (السرعة). ويعني بها العلاقة بين مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والسنين، وطول النص المقيس بالسطور والصفحات[6]. وبذلك فإن حاصل العلاقة بين الزمنين يقود إلى الكشف عن سرعة السرد

(1) ينظر: العزي (نفلة حسين)، تقنيات السرد وآليات تشكله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبدالعزيز)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، 1432هـ/ 2011، ص70.

(2) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 97/1.

(3) ينظر: القصراوي (مها)، الزمن في الرواية العربية، ص213.

(4) ينظر: القاضي (محمد)، وآخرون، معجم السرديات، ص 178.

(5) ينظر: لحمداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م، ص76.

(6) ينظر: جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص102.

الرحلي، وما طرأ عليه من تحولات من خلال نوعين هما: تسريع السرد باستخدام تقنيتي (الحذف والخلاصة) وتعطيل السرد من خلال الوقفة الوصفية، والمشهد الحواري.

وقد نجد السارد يلجأ إلى تسريع السرد أو تعجيله، ليغطي الخطاب السردي فترة زمنية طويلة من الحكاية[1]. وذلك من خلال تقنيتي (الحذف والخلاصة).

فالحذف أو الإضمار هو قصر السرد على فترة زمنية من الحكاية، بحيث لا يكون لها وجود في الخطاب[2]. ويعمد السارد إلى إسقاط فترات زمنية دون الإشارة إليها، أو الخوض في تفاصيلها، سواء كانت محددة أو غير محددة؛ إذ إنها لا تؤثر في السرد، ومن شأن هذه التقنية التأثير في مسار القص وخط سير الأحداث، وعدم الإطالة المملة الناتجة عن سرد الأحداث الواقعة، وفق التسلسل الزمني الطبيعي. وعلى هذا الأساس يبقى جزء من الحكاية مسكوتاً عنه، أو مشاراً إليه بعبارات تدل القارئ على موضع الحذف في النص[3]. ويبرز الحذف في قول الكاتب:" **ولقد أمضيت بضعة أيام في مشاهدة بعض ما تحتويه "كوبنهاجن"**..."[4]. برز الحذف في المثال السابق، وهو غير محدد المدة؛ غير أنه يقتضي بالضرورة وقوع أحداث للسارد في تلك الأيام المحذوفة؛ إذ إن سردها للمتلقي ليس ذا أهمية مؤثرة في الأحداث، أو غرض الخطاب الرحلي، بالإضافة إلى المضي قُدماً بالسرد، وجعله منسجماً مع ما يصبو إليه السارد. إن هذه التقنية تتيح للكاتب تجاوز فائض الوقت في السرد، ويسهل عليه ترتيب عناصر القصة في استقلالٍ عن خطية الزمن المهيمن على السرد[5]. وقد تجلى الحذف كثيرا في المدونة المدروسة؛ ذلك أنه تقنية يعمد إليها الكاتب محمد توفيق لأجل تجاوز الأحداث غير المهمة، أو الأحداث التي لا يرغب في ذكرها. هكذا جاء الحذف خادما للسرد، ومنح المسرود تنظيماً أكثر.

أما الخلاصة فهي شكل من أشكال السرد القصصي، وثيقة الصلة بالأحداث، ولا يمكن أن تستغني الخلاصة عن الحذف، لأنهما يعملان على تسريع السرد، واختصار الأحداث، واللحظات الزمنية غير المهمة[6]. وهذه التقنية موجودة في قوله:"... **في مدينة اللاجئين، في برلين، غرفة فيها ثلاثة رجال... حدثونا عن قصصهم.. إنها تبدأ من الحرب العالمية الأولى.. خلاصتها المأساة.. والمغامرة.. والكفاح**

(1) ينظر: القصراوي (مها)، الزمن في الرواية العربية، ص223.

(2) ينظر: القاضي (محمد)، وآخرون، معجم السرديات، ص301.

(3) ينظر: بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، ص54.

(4) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 40/2.

(5) ينظر: بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، ص163.

(6) ينظر: المري (نورة)، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة أم القرى، 2008م، ص93.

الطويل..."[1]. تبدو لنا محدودية حجم النص مقارنة بالزمان الذي يتضمنه في طياته، ذلك أن تقنية الخلاصة أسهمت في اختزال مدة زمنية طويلة في سطرين، غير أنها أنارت المتلقي، وربطته بملخص سريع يُجلّي بعض الأحداث، وهذا التكثيف النصي له أثره في تسريع وتيرة السرد، وطي سنوات طويلة أعرض السارد عن ذكر ما جرى فيها من أحداث واقعة.

وإذا انتقلنا إلى التقنيات التي تسهم في تعطيل السرد الرحلي؛ فإننا نجد تقنيتي الوقفة الوصفية، والمشهد الحواري، وهما تقنيتان تعطلان السرد. فالوقفة الوصفية تعمل على تعطيل السرد، ووصف الأشياء والأماكن والشخصيات، وتؤدي الوقفة إلى اتساع رقعة زمن السرد على حساب زمن الحكاية[2]. وهذا ما برز لنا في هذا المثال:"... **السحاب فوقنا.. والبساط الأخضر يكسو الأرض كلها... تصوروا الجبال.. كلها خضراء... وكل ما نحن فيه أخضر.. وأزرق.. وأحمر.. وأصفر... تصوروا عالماً عجيباً يهيم في لوحة خضراء...**"[3]. منح السارد صورة فوتوغرافية في خطابه الرحلي، ذلك أن الوصف هيمن على جزء معين من النص، وانبرى في رصد معالم المكان، وجمال الطبيعة، وإعطاء صورة حية عنه، مما أدى إلى توقف السرد، وإزاء تقليص الزمن القصصي كان التوسع في زمن الخطاب السردي؛ فضلاً عن إضفاء مسحة واقعية على المكان.

أما المشهد الحواري فهو المقطع الذي يأتي في تضاعيف سرد كثير من الروايات[4]. وهو التقنية الثانية التي تعمل على تعطيل السرد من خلال إفساح الراوي المجال لتعبير الشخصيات عن ذواتها، أو حوار الراوي؛ بوصفه شخصية رئيسة مع غيره من الشخصيات، فهو بمنزلة المرآة العاكسة التي تنقل خطاب الشخصيات وحواراتها بالتفصيل. إن المشهد الحواري يرد ضمن الحركة الزمنية، بما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد[5]. من ذلك قوله:"...**وأخذنا مجلسنا مساء... قلت: خير إن شاء الله. قال أحدهما: إننا نحاول الاتصال... وأضافت الأخرى: إنه سيحقق لنا أطيب المستويات... وجاءني... وقال: معذرة... قلت: خيراً... قال: معذرة مرة أخرى... قلت: حسناً... قال في الحال: نعم! قلت لبطرس...**"[6]. ترك الراوي في المشهد الحواري المساحة للشخصيات؛ كي تعبر عن ذواتها، وجعل المتلقي تجاه حركة تعلن عن تعلُّق الزمن في السرد إلى حين انتهاء الحوار، واستعادة السرد لطبيعته، وأسهم الحوار في الكشف عن موقف الشخصيات وأعمالها، وخلق نوعٍ من التوافق بين الأحداث في المكان

(1) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 123/1.

(2) ينظر: العزي (نفلة حسين)، تقنيات السرد وآليات تشكله، ص100.

(3) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 110/1.

(4) ينظر: لحمداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص78.

(5) ينظر: مراد (مبروك)، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، د. ط، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص239.

(6) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 82/2-84.

والمتلقي. وهكذا فإن الأعمال السردية التي تستثمر تقنية الحوار، تشد القارئ، وتُبعد عنه الملل والسأم، وتؤسس مبنى العمل الروائي[1]. وأُشير إلى المؤشرات اللفظية في تضاعيف السرد مثل: قال، قلت، قال أحدهما...، وبذلك أضفى الحوار مسحة واقعية على الأحداث أو مشاكلة للواقع. لقد ارتبطت أوضاع الحوار في الخطاب بأوضاع الشخصيات، وكيفية تشكلها، وذلك أن سياق السرد يحدد غالباً زمن المحاورة، ومكانها، وأطرافها، وحالات الشخصيات المتحاورة الانفعالية، وذلك من خلال فعل الإسناد قال[2].

ثانياً: الصيغ السردية:

تعني الصيغة عند جيرار جينيت الطريقة التي تُطلق على أشكال الفعل المختلفة، وتستعمل لتأكيد الأمر المقصود، والتعبير عن وجهات النظر المختلفة[3]. وقد تفاوت حضور هذه الصيغ بين السرد، والوصف، والحوار.

1: السرد:

هو العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي، وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب، وهو الطريقة التي تُحكى بها القصة[4]. والسرد أحد أساليب الخطاب الذي يلجأ إليه الراوي في عرض أحداثه، ذلك أنه شاهد يُقدم الأحداث والشخصيات. ويعني السرد العملية التي تُنقل بها الأعمال من عالم القصة الأصلي المتخيل إلى عالم النص الأدبي[5]. ونجد السرد في قوله:"... **ووجدنا من يستقبلنا.. كان اسمه.. وكان أبوه من أسرى الأمريكان في الحرب... وكان هو وأمه وأخته في المنطقة الشرقية... أمّا أخته فقد ماتت... وهو – أي زميلنا فرانك– يدرس القانون... ويعود في أيام العطلة...**"[6]. ذكر السارد ما يراه مناسباً من الأحداث لمقام التخاطب، وقدّم نبذة عن فرانك وعائلته، واكتفى بذكر المفاصل الحديثة المكونة للحكاية، ولا ريب أن الحدث يكاد يختفي خلف قناع السرد، فاللوحة السردية محكية من زاوية نظر سارد خارج النص؛ فجاء سرده بصورة مختزلة للأحداث واكتفى بما يخدم غرضه.

(1) ينظر: المالكي (دلال)، الحلم في الرواية العربية (البنى والوظائف)، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، الرياض، 2008م، ص200.

(2) ينظر: الجزيري (الطاهر)، الحوار في الخطاب (دراسة تداولية سردية في نماذج من الرواية العربية الجديدة)، ط1، مكتبة آفاق، الكويت، 1433هـ/2012م، ص275.

(3) ينظر: جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص392.

(4) ينظر: السابق، ص37.

(5) ينظر: قسومة (الصادق)، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ط1، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1430هـ/ 2009م، ص213.

(6) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 69/1.

فالسارد ليس له حضور في العالم المحكي[1]. وقد شكل السرد مساحة كبيرة من مدونة البحث، فكان الوسيلة الأولى لنقل مجريات أحداث الرحلات، وهو في نظري سرد محض لم يكتنفه الغموض، ولم تتداخل فيه الحكايات، ولم يتعدد فيه الرواة. وهكذا كان السرد مهمة ينهض بها الكاتب/ توفيق منذ مستهل الرحلات حتى ختامها. وقد استطاع أن يوفر لها طاقة تعبيرية اكتنزت بجملة من العلوم والمعارف والثقافات المتباينة.

2- الوصف:

الوصف هو تمثيل الأشياء أو الحالات، أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها مكانيا لا زمانيا [2]. ويكشف الوصف عن طريقة اندراجه في الخطاب الرحلي، وموقعه الذي يحتله، وقد عمد توفيق إلى وصف الأماكن والشخصيات، وكان حضورها متجلياً ضمن رحلاته، ونجد وصف المكان في قوله:"... **يكفي أن أتأمل مظاهر العمران المنسق، وميادين في "برايتون" كضواحيها يتفجر اللون الأخضر فيها... ربوع تكاد تَشرَقُ... بالخضرة الداكنة... صور وألوان متقاربة... وعلى الشواطئ غالباً إذا صفا الجو**..."[3]. استرسل السارد في وصف مدينة برايتون، وهو راو عليم، واستطاع أن يمنح صورة مكتملة عن تفاصيلها الدقيقة، مما يسهم في منح المتلقي قدراً من المعلومات عنها، ويعمل على إشراكه في الإحساس بالمكان، وهذا الوصف نابع من الذات الساردة، وترجمة خاصة لمشاعرها إزاء المكان. إن وصف المكان يسهم في بلورة الأصداء العاطفية داخل الأثر ويمنحه شيئاً من التجدد والألق.[4]وإذا اعتبرنا أن محمد عمر توفيق رحالة يجول بين الأماكن، ووقف على تفاصيلها الدقيقة، وشاهد ثم دوّن كل شيء؛ فإن هذا قد أسهم في إثراء خطابه الرحلي بكثرة الموصوفات، وتجسيدها في صورة حية، تنبعث من ذاته ومواقفه من هذا المكان أو ذاك.

3- الحوار:

نظر جيرار جينيت إلى الحوار من زاوية المدة عند دراسته لتقنيات الزمن[5]. واكتسب الحوار أهمية في الخطاب الرحلي؛ لما يقوم به من كشف عن باطن الشخصيات، وما يعتمل داخلها، وبرز الحوار في

(1) ينظر: لحمداني (حميد)، أطياف البنية السردية، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، عدد 80، شوال، 1435هـ/ 2014م، ص228.

(2) ينظر: زيتوني (لطيف)، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 171.

(3) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 37/2.

(4) ينظر: الخشرمي (خالد)، الشرق والغرب في السيرة الذاتية العربية، ط1، نادي مكة الثقافي الأدبي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 1433هـ/ 2013م، ص 278.

(5) ينظر: جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 101.

قوله:"... **قالت: إنها هي السائق المنتظر، وأضافت... وسألتني... قلت: عربي. قالت: هل... قلت: إن النظام... فقالت: إنها من... وقالت: هؤلاء أحفادي... ثم عادت قائلة...."**[1].

برز أثر الراوي في حرية التصرف في نقل الأقوال والأفعال، وأورد بعض الأفعال الدالة على حضور الشخصيات مثل: قالت، أضافت، قلت، قائلة...، فالحوار عنصر فاعل في السرد الرحلي، وبرز هنا من خلال الإخبار والاستخبار. ذلك أن الحوار كلام الشخصيات المباشر، وطرائق التعبير التي يسندها الكاتب إليها[2]. ومهما يكن من أمر فإن الحوار له حضوره الخاص في رحلات محمد عمر توفيق، ذلك أنه قد التقى بعدد غير قليل من الشخصيات طوال رحلاته التي قام بها، ولعل ظروف السفر والتنقل قد أملت عليه كثيراً من الحوارات والمحادثات واللقاءات ذات الطابع الرسمي أو الخاص. وعليه فقد كان الحوار تقنية سردية وأسلوباً يعتمد عليه توفيق في رفد رحلاته بشيء من طبائع الشعوب، وأحوالها، ومستوياتها الفكرية. وهكذا جاء الحوار ليشكِّل منعطفاً مهما في رحلات توفيق، ويكشف عن مضامين سردية، وأطروحات تمنح رحلاته قدرا من الأدبية.

ثالثاً:التبئير:

أطلق جيرار جينيت مصطلح التبئير، واستطاع أن يميز به بين ثلاثة أنماط هي: الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر، والحكاية ذات التبئير الداخلي، والحكاية ذات التبئير الخارجي[3]. وأطلق تودوروف مصطلح الرؤية، ذلك بأن الوقائع التي يتألف منها العالم التخييلي لا تُقدم لنا أبداً في ذاتها، بل من وجهة نظر معينة[4]. وعلى هذا الأساس تتجلى العلاقة القوية بين الراوي وما يسرده من أحداث، فتنكشف رؤيته، وإدركه للأشياء، ومواقفه تجاهها، وتوازي الرؤية من الخلف التبئير في درجة الصفر، فالراوي عليم بكوامن عالمه، وما يدور في خلد شخصياته، أو ما تنوي القيام به، وتبرز هذه الرؤية في قوله: "... **وهنا شيخ لليهود تبدو البغضاء في وجهه وحواليه أوضح كثيرا من العربية التي يتقنها، منذ كان يمني الأصل!...**"[5]. إن الراوي هنا محيط بالشخصية، عليم بما يعتمل في داخلها " تبدو البغضاء في وجهه"، ومن خلال موقع الراوي استطاع سبر أغوار النفس، وما يجول في داخل الشخصية. وبذلك تتجسد من

(1) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 2/115- 116.

(2) ينظر: قسومة (الصادق)، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ص362.

(3) ينظر: جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ط201-202.

(4) ينظر: تودوروف (تزيفتان)، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990م، ص50.

(5) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 53/1.

خلال منظور الراوي العليم عادة القصة؛ لتزخر بآرائه وأفكاره، وتخضع لإرادته، ومواقفه التي يتبناها إزاء بعض الأمور[1].

أما الرؤية من الداخل، أو التبئير الداخلي؛ فيكون علم الراوي مساوياً لعلم الشخصية، ويلتزم بما تعرفه، وتأتي معرفته على قدر معرفة الشخصية المسرود عنها[2]. ويستخدم الراوي ضميري المتكلم أو الغائب في سرد الأحداث؛ خاصة عندما يسرد الكاتب شيئاً عن حياته، فيتحول إلى راو داخلي أو مصاحب، وتصبح شخصيته مرويًّا عنها، ويمكن أن يكون السارد مندرجاً ضمن الحكاية المروية ومشاركاً في أحداثها، فتصبح مهمته نقل الوقائع؛ بوصفه شاهداً عليها، وهذا ما نجده في قول محمد عمر:"... **ولقد حدثني عن الأزمة الاقتصادية في (يوغسلافيا)... قلت: أتراها جدّت بعد (تيتو) الذي توفي... قال: بعض الشيء. قلت: ولماذا هي الأزمة وهنا عدد يقدر بالملايين كل عام من السواح...**"[3]. قدّم الحوار بين الشخصيتين مادة حكائية قائمة على الرؤية المصاحبة، ذلك أن معرفته أي الراوي مساوية لمعرفة شخصياته، ولا يفوقها أو يجاوزها.

والرؤية من الخارج تعني أن معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات، وتنطلق من أسلوب السرد الموضوعي؛ فالسارد يكتفي بنقل ما يشاهده أو يسمعه دون تدخل[4]. وبرزت الرؤية من الخارجي في هذا النص:"... **ويذكر بعض الرواة أن الإنجليز قد لا يكرهون الخلاص من "كولون" وأنهم في عهد حكومة "ويلسن" تحدثوا إلى الصينيين عن رغبتهم في الخلاص منها بقية المدة...**"[5]. اعتمد السارد على راوية غيره في ذكر بعض الأحداث؛ ذلك أن علمه أقل من علم الشخصيات، فهو راوٍ من الخارج وحسب، ليس لديه علم استباقي بالأحداث، وهو ما يوضح عدم إغراقه في التفاصيل. وهناك تبدو سمة الرؤية من الخارجي في النص الأدبي التي يصف فيها الراوي ما يسمعه من غيره، وصفاً ظاهرياً خالياً من أي تدخل[6]. وهكذا أصبح مجال الرؤية ووجهات النظر عند محمد عمر توفيق يحكي مقروئية مشروعه الرحلي بجميع أشكاله، وإضافته إلى نوع من المعارف الإنسانية والآراء الذاتية، والكشف عن مواقفه الخاصة، ولعل هذا الجانب جعل الكاتب يكشف أيضاً عن قوة النص السردي، وقدرة الخطاب الأدبي في تجلية العلاقة بين الأدب ومحيطه.

---

(1) ينظر: إبراهيم (عبد الله)، المتخيل السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م، ص61.

(2) ينظر: القاضي (محمد)، وآخرون، معجم السرديات، ص66.

(3) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 2/91-92.

(4) ينظر: العيد (يمنى)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1990م، ص100.

(5) توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، 1/179.

(6) ينظر: لحمداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص48.

الخاتمة:

انطلقنا في بداية هذا العمل من فرضية مفادها: أن مدونة البحث(من ذكريات مسافر لمحمد عمر توفيق) تُثير قضية التداخل الأجناسي، ورأينا أن الكاتب نفسه لم يحدد الإطار السردي الدقيق الذي يمكن أن يندرج فيه عمله هذا، وهكذا كانت قراءة السرد في المدونة مدار مناقشة هذه القضية مناقشة إنشائية؛ فرأينا تنوعًا واضحًافي مصادر الكتابة عند توفيق، وهي —دون شك– كتابة تؤسِّس لقارئ مشاكس، وكاتب متحول متنقل، غير وفيٍّ لجنس أدبي بعينه؛ وهذا الكاتب له أساليبه الأدبية الخاصة التي تنأى كثيرًا عن جمالية الكتابة ذات الصبغة الأجناسية المحددة. وعليه كان حديثه عن الذات والآخر مسوغاً واضحاً للخروج من هذا المأزق.

وعند دراسة أجناسية المدونة في القسم الأول من هذا البحث؛ رأينا أن المدونة مزيج من أجناس أدبية متقاربة؛ فتجلّت لنا الرحلة بوصفها الخطاب الأساس، والمذكرات، واليوميات، ومقاطع من السيرة الذاتية. ولعل الكاتب اعتمد مرجعيات أجناسية وخصائص تأويلية قادتنا إلى البحث عن مدى حضور هذه الأجناس وتواترها في رحلاته. وهكذا كانت قراءة المدونة من هذا المنطلق؛ مسهمة في تقريب المسافة بين الخطاب الرحلي وهموم القارئ، وآفاق انتظاره، ومرجعياته النقدية.

وفي القسم الثاني توقفنا عند مقومات الحكاية؛ فكان مدار الاهتمام حول الأحداث، والشخصيات، وفضاءات السرد. أما القسم الثالث فكان مجال الاهتمام حول الخطاب السردي؛ حيث تجلى لنا الزمن والمدة والصيغ والتبئير، وقادنا البحث في ذلك إلى أن فعل الكتابة لدى محمد عمر توفيق ينحو منحى سردياً ساعد في تجسير الهُوّة بين الكاتب والقارئ، ورأينا أيضاً أن البنية السردية انطلقت من مرجعيات اكتسبت جماليتها من مضامين الحكاية الرحلية والخطاب السردي.

وهكذا فإننا نرى أن كتاب (من ذكريات مسافر) يمكن أن تُعاد قراءته وتصنيفه الأجناسي، وفق رؤية موضوعية، تتجه نحو تحليل الخطاب الأدبي، والمغامرة بالولوج في متاهاته المرجعية وخلفيات الكاتب المعرفية والثقافية. وهنا مجال رحب لاستخراج نتائج جديدة في مجال البحث والنظرية الأدبية.

المراجع والمصادر:

المصادر:

- توفيق (محمد عمر)، من ذكريات مسافر، ط1، دار تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، 1400هـ/1980م.

المراجع:

- إبراهيم (عبد الله)، المتخيل السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م.

- آل مريع (أحمد علي)، في نظرية السيرة الذاتية (المصطلح، والأنواع، والحقيقة والخيال)، ضمن الكتاب الجماعي: السيرة الذاتية في الأدب السعودي، تحرير: صالح معيض الغامدي، وعبد الله الحيدري، ط1، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، 1432هـ.
- باشلار (غاستون)، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1407هـ/1987م.
- بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م.
- برنس (جيرالد)، المصطلح السردي، تر: عابد خازندار، ط1، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003م.
- بن خود (نور الدين أحمد)، الخطاب التراسلي في النص الرحلي، قراءة في رواية أديب لطه حسين، مجلة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، عدد 45، شوال 2017م.
- بنعزوز (محمد)، معجم مصطلحات الأدب الإسلامي، ط1، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1427هـ/2006م.
- تودوروف (تزيفتان)، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990م.
- الجزيري (الطاهر)، الحوار في الخطاب (دراسة تداولية سردية في نماذج من الرواية العربية الجديدة)، ط1، مكتبة آفاق، الكويت، 1433هـ/2012م.
- جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر الحلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م.
- حامد (عبدالله)، نقد الذات ونقد الآخر في أدب الرحلات العربي الحديث، ط1، نادى الأحساء الأدبي، 1436هـ/2015م.
- حامد (عبدالله)، أدب الرحلة في المملكة العربية السعودية، ط1، نادي أبها الأدبي، 1421هـ.
- حليفي (شعيب)، الرحلة في الأدب العربي (التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.
- الحيدري (عبدالله)، السيرة الذاتية في الأدب السعودي، ط1، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض، 1418هـ/1998م.
- الخبو (محمد)، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار حامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، 2003م.
- الخبو (محمد)، نظر في نظر في القص، مدخل إلى سرديات استدلالية، ط1، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، 2012م.

- الخشرمي (خالد)، الشرق والغرب في السيرة الذاتية العربية، ط1، نادي مكة الثقافي الأدبي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 1433هـ/ 2013م.
- خليفي (نزيهة)، البناء الفني ودلالاته في الراوية العربية الحديثة، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012م.
- رداوي (محمود)، الرحلات وأعلامها في الأدب السعودي، ط1، مطابع الفرزدق التجارية بالرياض، 1416هـ/1995م.
- زيتوني (لطيف)، معجم مصطلحات النقد الروائي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 2002م.
- الطريطر (جليلة)، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ط2، مؤسسة سعيدان للنشر، تونس، 2009م.
- عبيد (علي)، المروي له في الرواية العربية، ط1، دار محمد علي الحامي، تونس، 2003م.
- العزي (نفلة حسين)، تقنيات السرد وآليات تشكله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبدالعزيز)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، 1432هـ/ 2011م.
- العمامي (محمد نجيب)، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، ط1، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 2001م.
- القاضي (محمد)، وآخرون، معجم السرديات، ط1، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس، 2010م.
- قسومة (الصادق)، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، ط1، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1430هـ/ 2009م.
- القصراوي (مها)، الزمن في الرواية العربية، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، 2004م.
- كليطو (عبد الفتاح)، الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997م.
- لحمداني (حميد)، أطياف البنية السردية، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، عدد 80، شوال، 1435هـ/ 2014م.
- لحمداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م.
- العيد (يمنى)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1990م.
- لوجون (فيليب)، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.

- المالكي (دلال)، الحلم في الرواية العربية (البنى والوظائف)، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، الرياض، 2008م.
- ماي (جورج)، السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صولة، ط1، بيت الحكمة، قرطاج، 1992م.
- مراد (مبروك)، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، د. ط، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
- المري (نورة)، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة أم القرى، 2008م.
- يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م.

بنية الغموض في الأدب الحديث: مجموعة (مخطوطته الأخيرة) القصصية لصالح السهيمي نموذجا

د. هاجر سليمان طه

أستاذ البلاغة والنقد المساعد بكلية الآداب والعلوم بمحايل، جامعة الملك خالد

الملخص:

تناول هذا البحث ظاهرة معينة في نص معين، أما الظاهرة فهي ظاهرة الغموض، وأما النص فهو مجموعة (مخطوطته الأخيرة) القصصية للدكتور صالح السهيمي.

تتظاهر الآن محاولات البلاغيين والنقاد لسبر أغوار النصوص المنتمية لأدب ما يعرف بالحداثة وما بعد الحداثة، ذلك الأدب الذي اتسم بالفوضى واللاعقلانية كما اتسم بالغموض والإبهام.

حاول البحث سبر غور هذا النص باحثا عن بنية الغموض محاولا تفكيكها إلى عناصرها بحيث تتضح الأسباب التي أدت إلى توشح النص بالغموض وجعلته يفلت من محاولات التأويل والفهم.

جاء البحث في مقدمة ومبحثين. طرح المدخل قضية الغموض وموضعها في أدب الحداثة وما بعدها، كما حوى تعريفًا بالغموض ومعناه ورصد رأي عبد القاهر الجرجاني في الغموض، وجاء المبحث الأول طارحا الإشكالات اللغوية التي أدت إلى الغموض في هذا النص وحوى هذا المبحث المطالب الآتية:

1. الغموض الناشئ عن اضطراب استخدام الألفاظ.
2. الإضافة حين لا تفيد تعريفا
3. الضمائر الضائعة
4. السياقات المفككة
5. فاء التعقيب حيث لا تعقيب
6. الصفة التي لا تفيد

وجاء المبحث الثاني طارحا إشكالات منطق البني البيانية وأثره في بنية الغموض في النص وحوى المبحث المطالب الآتية:

1. التشبيه في بعده وقربه
2. الاستعارة غموضها وهروبها
3. الكناية بين الخفي والأكثر خفاءً

وختم البحث بخاتمة حَوَت نتائجه وأهم التوصيات.

Abstract:

This research dealt with a specific phenomenon in a certain text. the phenomenon is the phenomenon of ambiguity، and the text is 'his last manuscript' a collection of stories by Dr. Saleh Al-Suhaimi.

The attempts of rhetoricians and critics are allying to probe the depths of the texts belonging to the literature of what is known as modernism and postmodernism، that literature that was characterized by chaos and irrationality، as well as ambiguity.

The research tried to probe this text، searching for the structure of ambiguity trying to deconstruct it into its elements، thus clarifying the reasons that led to the text becoming obscured with ambiguity and escaping attempts at interpreting and understanding.

The research consists of an introduction and two chapters. The introduction raised the issue of ambiguity and its place in the literature of modernism and postmodernism. It also contained a definition of ambiguity and its meaning and monitored the opinion of Abdul Qaher Al-Jurjani on ambiguity. The first chapter posed the linguistic problems that led to the ambiguity in this text، and it contained the following points

1. The ambiguity arising from the uncertainty of the use of words.

2. Addition when it does not help a definition.
3. Lost pronouns.
4. Disjointed contexts.
5. The use of the conjunctive adverb ' faa ' to indicate time correlation when there is none.
6. The adjective that is useless.

The second chapter posed the problems of the logic of the rhetoric structure and its impact on the structure of ambiguity in the text. The chapter contained the following points:

1. The analogy in its distance and proximity.
2. Metaphor، its ambiguity، and its escape.
3. The metonymy between the hidden and the most invisible.

The research ended with a conclusion containing its results and the most important recommendations.

مقدمة:

يدور المعنى اللغوي للغموض حول الخفاء، فالبيت غير المطل على الشارع غامض[1]، ويقول الجوهري: «الغامضُ من الأرضِ المطمئن، وغمَض المكان بالفتح يغمُض غموضا، والغامِض من الكلام خلاف الواضح»[2] وجاء في اللسان: الغامض أشد الأرض تطامنا يطمئن حتى لا يُرى ما فيه، وغمَض الشيء وغمُض يغمض غموضا: خفِي.[3] فهذا هو الغموض لم ينزاح عن معناه المعجمي فهو كذلك في الأدب عدم الوضوح وخفاء المعنى.

لا يخفى أن النقاد القدماء قد وضعوا الوضوح والظهور في المعنى على رأس أسباب جودة الكلام،[4] ودائما ما رُبطت البلاغة عندهم بإصابة المعنى وإفهام السامع، إلا أن خفاء المعنى وغموضه من الأمور التي وسمت الأدب منذ أن عرف الأدب. ولم يخلُ الشعر العربي في تاريخه من الغموض إلا أن الاختلاف بين

[1] الزبيدي، تاج العروس، ج18 ص466

[2] الجوهري: الصحاح ج 3 ص 1096

[3] ابن منظور: لسان العرب ج7 ص200

[4] وليس ذلك خاصا بالعرب فها هو أرسطو يقول: (جودة اللغة تكون في وضوحها وعدم تبذلها.) فن الشعر ص189

غموض الأدب القديم والحديث هو اختلافُ مقدارٍ كما هو اختلافُ نوعٍ وطبيعة، هو غموضٌ نسبي لا يقترب كمًّا ولا نوعا مما هو موجود فيما يعرف اليوم بالأدب الحديث، فكم مرة وُصف شعر أبي تمام بالغموض، يقول الآمدي في اتّباع أبي تمام لمسلم بن الوليد في مذهبه الشعري:« إن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، وإن أبا تمام تبعه فسلك في البديع مذهبه فتحير فيه، كأنهم يريدون إسرافه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات، وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها، حتى صار كثيرٌ مما أتى به من المعاني لا يُعرف ولا يُعلم غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس،»[1] وقال عنه القاضي الجرجاني إن كثيرا من أبياته لا يسلم من الغموض ويرجعُه إلى تعقيد نظمه وفساد لفظه.[2] وهذا هو الغموض المذموم عندهم وهو قسيم الإبهام والمعاضلة وكلها أوصاف تتعلق بسوء نظم الكلام حتى ينبهم معناه ويغمض.

لكن الغموض قد يكون محمودا عندهم، ويكون حينها قسيم اللطافة ودقة المسلك، ولذلك قسموا التشبيه والاستعارة إلى ما هو عامي مطروق، وما هو خاصي يدق مسلكه.

لكن الغموض المحمود هذا كان له حدود هي حدود إمكانية الفهم عند التأمل، ولنعلم حدود وطبيعة الغموض المقبول الممدوح عندهم نعرض بعض الأمثلة لما اعتبروه غامضا من الكلام، فها هو ابن الأثير يصف قوله تعالى ﴿وَٱقۡتَرَبَ ٱلۡوَعۡدُ ٱلۡحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَٰخِصَةٌ أَبۡصَٰرُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ يَٰوَيۡلَنَا قَدۡ كُنَّا فِي غَفۡلَةٖ مِّنۡ هَٰذَا بَلۡ كُنَّا ظَٰلِمِينَ﴾ (الأنبياء 97) بالغموض. وذلك لما فيه من تقديم وتأخير إذ كان النظم المباشر هو: فإذا أبصار الذين كفروا شاخصة. ووصف كذلك قول النبي ﷺ:« من جُعل قاضيا بين الناس فقد ذُبح بغير سكين» بأنه غامض إذ يستخرج معناه بقرينة ليست من توابعه وقد بين ابن الأثير الحركة العقلية التي يستخرج بها المعنى في الحديث مما ليس هنا مجالٌ لتفصيله[3].

وجعل ابن أبي الإصبع بابين من الإغماض في المعنى من البديع وهما باب الإلغاز والتعمية وباب الإبهام، وأولهما ما نعرفه اليوم بالأحجية أو اللغز؛ أما الإبهام فهو كما يقول: أن يحتمل اللفظ معنيين متعاكسين كقول الشاعر في رجل أعور:

---

1 الآمدي: الموازنة ج1 ص 139

2 القاضي الجرجاني، الوساطة ص417

3 انظر ابن الأثير: المثل السائر ج1 ص75

جاءَ من زيدٍ قَباءُ ** ليتَ عينيه سواءُ

قال ابن أبي الإصبع: «فما علم أحدٌ هل أراد أن الصحيحة تساوي السقيمة أو العكس،»[1].

وواضح مما سبق أن مسألة الغموض عند النقاد والبلاغيين القدماء كانت تتراوح بين ما لا يفهم بسبب سوء نظم الكلام وفساد لفظه وهو مذموم غير محمود، إلى ما هو نوع من لطافة المعنى واستتاره بغلالة رقيقة من تلاعب لفظي، أو تلاعب معنوي لا يخفى إلا بقدر ما يلتذ العقل وتأخذه النشوة من براعة الشاعر أو الكاتب في نسج الغلالة وإسدالها. إذًا ليس هو خفاء، بل إخفاءٌ متعمد بمقدار يسير بحيث لا يتجاوز الحد إلى أن يدخل في حيز اللامفهوم، فيناله من نقاد الكلام لاذع الذم والملامة، إنه فن إعطاء المعنى بطريقة غير مباشرة من تشبيه بعيد أو استعارة مبتكرة.

رأي عبد القاهر في الغموض الأدبي:

تحدث إمام البلاغة عبد القاهر الجرجاني وكأنه كان يقرأ بعين بصيرته أن قضية الغموض هذه ستنفجر كقنبلةٍ موقوتة في وجه الأدب وتلقيه. فتحدث عن الغموض متى يلطف ومتى يُكره ويُذم. ولما كان رأي شيخ البلاغة ورائد الذوق الأدبي الرفيع يهمنا هنا فسنتوقف وقفة مع رأيه في الغموض.

يقرر الإمام عبد القاهر أولا أن النفس بطبعها تميل إلى ما ليس بقريب المأخذ مألوف، يقول: «ومبنى الطباع وموضوع الجِبِلّة على أنّ الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صبابة النفوس به أكثر»[2] قال عبد القاهر ذلك في معرض حديثه عن الإغراب في التشبيه بحيث يصطاد الناظم الشبه من مكان بعيد يحتاج إلى قوة الخيال وصفاء القريحة ضاربا المثل بقول الشاعر:

ولازوَرديـةٍ تزهـــو بِزُرقــتَها ** بين الرياضِ على حُمرِ اليواقيتِ

كأنها فوقَ قاماتٍ ضعُفنَ بها ** أوائلُ النارِ في أطرافِ كِبريتِ

ويصف عبد القاهر الشاعر بأنه: «يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين

[1] ابن أبي الإصبع: التحرير والتحبير ص 597

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 331

الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه موت لأعدائه»[1].

إذن فمبنى رأي الجرجاني قائم على مدح الخيال الذي يأتي بالصور من حيث لا يتوقع، ويبدع الاستعارة والتشبيه خارجا عن إطار المألوف، واصلا إلى الصور البعيدة التي ينشرح لها صدر المتلقي ويجد لها لذة تذوق الأدب. ذلك أن: «الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى»[2].

ولكن عبد القاهر ببصيرته النافذة علم أن ذلك سيفتح بابا إلى الإغراب والغموض يصعب إغلاقه فسأل السؤال الذي أصبح في يومنا هذا فرش نظريات الأدب الحديث التي تقول كما قال (أدونيس) إن اللغة لا يجب أن تفصح وتكشف، والسؤال هو: ما دام إخفاء المعنى سرا من أسرار الجمال في الأدب «فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضا؛ مُشرِّفا له وزائدا من فضله، وهذا خلافُ ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا إن خير الكلام ما كان معنا إلى قلبك أسرع من لفظه إلى سمعك؟» ثم يجيب فيقول: «فالجواب: أني لم أُرد هذا الحد من الفكر والتعب وإنما أردت القدر الذي يُحتاج إليه في نحو قوله: فإن المسك بعضُ دم الغزال. وقوله: وما التأنيث لاسم الشمس عيبٌ ولا التذكير فخرٌ للهلال.»[3]

انظر إذن إلى الحد الذي حَدّه في مساحة الغموض التي يراها. إنها مساحة ضيقة لا تعدو أن تكون بمقدار لطافة الاستعارة أو غرابة التشبيه كما عهدناه في الشعر العربي المعروف بعامة. إنها مساحة اللحظة الفكرية اللازمة للوصول من ساحة المعنى إلى حديقة معنى المعنى، إن ما بينهما هو باب صغير ليس إلا، لكن عبد القاهر يؤكد في المقابل أن عبور هذا الباب، وشق أصداف المعني ليس هو مما يتاح للجميع «فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة»[4].

ولم يغفل الإمام عن بيان ذلك الغموض المذموم ووصفه، يقول: «أحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرِّقك ثم لا يورق لك»[5] التعقيد المذموم إذن هو الذي يجعلك تقف زمنا

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 132

[2] السابق ص 139

[3] نفسه ص 139-140

[4] نفسه ص141

[5] الموضع السابق

طويلا أمام لفظٍ تستنطقه وتسبر غوره لعلك تصل منه إلى معنى ثم لا تحصد بعد طول الفكر والتأمل سوى الفتات. إن الذم يلحق بمثل هذا النص، ليس لأنه: «مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يُعثِر فكرك في متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه بل ربما قسّم فكرك وشعّب ظنك، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب.»[1] هذا هو رأي الإمام عبد القاهر، وهو رأي قصْد واضح يضع النصاب المستقيم لحد الغموض المعجِب المحمود، بما يمايزه عن الغموض المتعب المذموم.

الغموض في الأدب الحديث:

أما الغموض في العصر الحديث فقد ذهب أشواطا بعيدة مرتكزا على اتجاهات الحداثة الغربية وخير من يمثل اتجاه الدعوة للغموض الحداثي هو أدونيس الذي كتب كتابه الثابت والمتحول فعبر فيه عن اتجاهات الحداثيين ومرتكزاتهم. ومن أهم الأفكار التي طرحها أدونيس منافحا عنها:

١. محو الأنواع الأدبية وانفتاحها بعضُها على بعض.[2]

٢. التأسيس والتبشير بالأدب غير المفهوم الذي يستخدم لغة: «لا تعبر عن شيء، ذلك أنها تعبر عن شيء هو كل شيء»[3]. على حد قوله!!

٣. إرســـاء مفهوم أن الحداثة يجب أن تقوم على القطيعة مع التراث وتتمثل الأنماط الغربية بالكامل.

لقد بشر أدونيس بالأدب المفتقر إلى المعنى، إن المتلقي ليس هو هدف الكاتب الآن إذ: «لم يعد السامع عنصرا أساسيا في القول كما كان في الخطابة، وكذلك لم يعد الموضوع عنصرا أساسيا فيه، وإنما صار القائل العنصر الأساس في القول»[4].

إن أدونيس من الذين لم يتوقفوا فقط عند حد التنظير والدفاع عن أدب الغموض بل طبّق ذلك في شعره، وقد صرّح بما يفهم منه أنه يفهم الغموض كمرحلة وسطى بين النص المبهم والنص المكشوف، وذلك قوله: «الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحًا بلا عمق، والشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا»[5] إلا أنه فشل في عكس ذلك في شعره؛ إذ كانت كثير من قصائده

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 147

[2] أدونيس: الثابت والمتحول ج3 ص 314

[3] السابق ج3 ص315

[4] السابق ج3 ص309

5 أدونيس: مقدمة للشعر العربي ص124

نصوصا مطلسمة أخفق شعراء ومثقفون كبار في فهمها، مثل صلاح عبد الصبور الذي قال في لقاءٍ معه عن أدونيس أنه لم يفهم من كل دواوينه سوى قصيدة أو قصيدتين! [1].

وكذلك تُعَدّ الشاعرة نازك الملائكة ممن بشر بأدب الغموض يقول إحسان عباس: «ومن اللافت للنظر أن نازك حين شاءت أن تعلل ضرورة شيء من التحرر من قيود الشكل القديم ربطت ذلك بفكرتي الإيحاء والإبهام اللتين تحدثتُ عنهما في مطلع هذا الفصل، فاتهمتْ اللغة العربية بأنها لم تكتسب بعد قوة الإيحاء، ودافعتْ عن الإبهام لأنه جزءٌ أساسٌ من حياة النفس البشرية»[2].

وقد فاض الاتجاه نحو الغموض من الشعر إلى غيرها من الفنون الأدبية فلم تسلم منه القصة بل حتى النقد لم يسلم منه، يقول جهاد فاضل في كتابه قضايا الشعر الحديث:« لم يعد أسلوب الغموض الشديد، أو أسلوب التعمية الذي لا يوصل للقارئ شيئا، وقفا على ما يسمى بشعراء الحداثة؛ فقد انتقل هذا السلوب إلى النقد والنقاد»[3] ولعل مردَّ ذلك يرجع إلى طغيان ما سمي ب"اللغة الشعرية" التي نادى بها الحداثيون كلغة لعموم النتاج الأدبي، ويرجع ذلك إلى دعاوى هدم الأجناس الأدبية، فهاهو أدونيس يقول في مقدمة كتابه (مقدمة للشعر العربي) فيصف الكتاب بأنه تجميع لدراسات ذات أهداف منها:« تجاوز الأنواع الأدبية (النثر، الشعر، القصة، المسرحية..إلخ) وصهرها كلها في نوع واحد هو الكتابة»[4]. وتأكدت مسألة شعرية اللغة كمطلوب من مطلوبات الحداثة في القصة، يقول الأديب علي الدميني:« شعرية القصة أحد المنظورات الأساسية التي تشكّل كلية مفهوم جماليات السرد و حداثته، حيث تغدو الرؤية وتجلياتها الأسلوبية، في البنية، والبناء، والتسريد، تملّكاً خاصاً للغةٍ جديدة، يفتح فيها النص أبواب حداثته على متكآت التمايز والاختلاف عن سياقاته التاريخية المؤسسة لأنموذجه الفني، وسلالاته التجديدية المتواترة.»[5] والغرض هنا هو أن نؤكد على أن القصة القصيرة تأثرت كذلك بمد الاستخدام للغة الشعرية الحديثة وهي تلك اللغة التي سبق وأن وصفها أدونيس بأنها «لا تعبر عن شيء، ذلك أنها تعبر عن شيء هو كل شيء».

1 فاضل: جهاد، قضايا الشعر الحديث ص266

2 إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص18

3 فاضل: جهاد قضايا الشعر الحديث ص21

4 أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص11

5 الدميني: علي، مقال بعنوان: شعرية القصة القصيرة، جريدة الجزيرة السعودية العدد409 بتاريخ 6-6-2013

وقد كان لذلك الأثر تجلياته في أن يمتد تأثير الغموض في اللغة إلى القصة القصيرة عند بعض كتّابها محاولين بذلك اللحاق بركب الحداثة الذي قاد الشعراء أمثال أدونيس ودرويش دفة سفينته. إن ارتباط الحداثة في مجال الأدب بالغموض والإبهام أمر لا يحتاج إلى دليل ولا أدل عليه من تدفق تيار جارف شعرا ونثرا انطلق محطما كل قاعدة يمكن أن يؤسس عليها فهمٌ ما للنص، وأصبح الإبهام والغموض هما سيدا الموقف. وأصبح الغموض هدفا في حد ذاته وانتشرت مظاهره؛ وإن كانت قد غزت أولا عالم الشعر فقد غزت عالم القصة القصيرة أيضا تحت ذات الشعار، شعار أدبية اللغة التي يجب ألّا تكشف، بل يجب أن تُخفي وتُلغز.

وقد تأثر الأدب السعودي بكل هذه الاتجاهات المحدثة؛ تلك الاتجاهات التي كانت مصر مهدا لأكثرها متأثرة بظروف تاريخية وحضارية وثقافية، يقول محمد جلاء إدريس: «وعلى غرار القصة العربية بعامة سادت أجواء القصة السعودية ثلاث تيارات: تيار محافظ وآخر تجديدي وثالث وسطي، وكانت السيطرة للتيار التجديدي حيث اللغة الشعرية، وأسطرة الواقع والسخرية واللغة المحايدة.»[1]

بنية الغموض في مجموعة مخطوطته الأخيرة:

يعد د. صالح السهيمي كما تم تعريفه في ذيل الكتاب كاتبا وقاصا وباحثا في الأدب ومشاركا كثيف الحضور في محافل النقد في عموم المملكة وله مجموعات قصصية وكتب منشورة، وتعد هذه المجموعة من أحدثها؛ إذ طبعت في العام 2020 واحتوت المجموعة ثمان قصص قصيرة، وهي بكاملها تمثل النص الذي نعمد إلى تشريح بنية الغموض فيه؛ إذ اتسمت القصص في مجملها بسمة الغموض كما سنوضح إن شاء الله.

المبحث الأول: بنية اللغة:

الغموض الناتج عن اضطراب استخدام الألفاظ:

جاء في قصة (جواب كسماء وأراضي الأسئلة)[2]:« الأسئلة التي يفتي بها الفراغ المهموم تُدين (هكذا بالرفع) للأجوبة انشغالاتها الدائمة؛ فالجواب يعلو السؤال، ولا يعترف أبدا بالفراغ وسذاجته اليوم»[3]

---

[1] الأدب السعودي الحديث: محمد جلاء إدريس ص 386

[2] هكذا جاء العنوان بالرغم من أن عطف النكرة على المعرفة يمتنع إذ إن المعطوف والمعطوف عليه يتفقان في التعريف والتنكير.

[3] السهيمي، صالح: مخطوطته الأخيرة ص33

هل يقصد الكاتب الكلمة مضمومة حقا؟ هل المعنى أن الأسئلة تثبت التهمة على الانشغالات للأسئلة؟ هل في الأمر إدانة واتهام؟ أم أن الكلمة المقصودة هي (تَدين) بالفتح بمعنى أن الأسئلة مدينة (من الدَيْن) للأجوبة بانشغالاتها؟؟ أظن أن الثانية أقرب وإن كان المقصود هو معنى الدَين وليس معنى الإدانة فإن المعنى يبقى ناقصا؛ لأنه يجب دخول باء الجر في كلمة انشغالاتها. لأنني أقول: أنا مدينٌ لك بدينار. وليس: مدينٌ لك دينار. وحتى بعد أن يجهد القارئ نفسه في رتق فتق الألفاظ في هذا النص؛ فإنه يبقى في معركة التفسير والتأويل، حيث تبقى الجملة أو الجُمل ضنينةً بخيط يقود إلى مقصودها. وأول ما يواجه القارئ من إشكالات اللفظ في هذا النص أن الفتوى لا تكون بأسئلة، بل بأجوبة. إذن ما المقصود هنا؟ وما المقصود بأن (الأسئلة مدينة للأجوبة بانشغالاتها الدائمة)؟

وفي بداية قصة (على وقع حافرها) يقول الكاتب: «قدمٌ أثقلتها الحياة، ووخز أشواكها المدببة أدمى باطن أقدامها»[1] أي: أن وخز الأشواك أدمى باطن أقدام القدم! هل للقدم أقدام؟ الواضح أن هذا اللفظ مزعزع ولا أظن إلّا أن الكاتب لم يقصده أصلا، وإنما قصد أن يقول: قدم أثقلتها تجارب الحياة ووخز أشواكها المدببة أدمى باطنها.

وفي ذات القصة فقد أوقع الكاتب القارئ في شرك الغموض بخلطه بين دالّتين (القدم والحافر) إذ يُفهَم من البداية وجود قدمٍ لإنسان وحافرٍ لفرس، وذلك في قوله: «على وقع حافرها حطت قدمه» إذن فالقارئ يرسم مدلولات الألفاظ: رجلٌ ما، وفرسٌ ما. ثم يأتي فيقول: «قدمٌ أثقلتها الحياة، ووخز أشواكها المدببة أدمى باطن أقدامها (نحن هنا مع المدلول المتعلق بالرجل وقدمه) حتى خشونة الأحجار خدشت حوافرها» حوافر من؟؟ ألسنا نقرأ عن قدم الرجل؟ إن الخلط بين الدوال يجعل ذهن القارئ مشوشا بين مدلولين لا يدري أيهما له الأولية في رسم هذه الصورة.

ومن مواضع اضطراب الألفاظ قوله في ذات القصة: «جاء أحد المتسابقين مخبرا أن مسابقة الوزير الموسمية قد حان وقتها ومستفسرا عن مدى المشاركة»[2] ما المقصود بلفظ (مدى) هنا؟ هل يقصد الكاتب عن مدى الإمكان؟ أم أن المدى هنا يعبر عن بعد مكاني؟ وهو احتمال ليس بسائغ حسب السياق على أي حال، وإذا كان المعنى يتعلق بسؤال المتسابق عن مدى إمكانية المشاركة يتضح إذًا أن اللفظ كان قاصرا عن الدلالة على مقصوده.

---

[1] السهيمي، صالح: مخطوطته الأخيرة ص 27

[2] السابق ص28

الإضافة حين لا تفيد تعريفا:

حينما أسمعك تقول: (مدرسة محمد) أعرف المدرسة، حين تقول:(عمي) أعرف الرجل. فالإضافة أسلوب للتعريف، فالمضاف يُعرِّف المضاف إليه ويحدده؛ لذا تأنس له النفس، إذ تأنس النفس بالمعروف أكثر من أنسها بالمجهول. ولكن ماذا إذا لم تزدك الإضافة إلا حيرةً وجهلا؟! ماذا إذا جعلت الإضافة المعنى يلبس غموضا لا حل له؟ هذا ما قامت به كثيرٌ من الإضافات في هذا النص وإليك الأمثلة.

ففي قصة (على وقع حافرها) يقول الكاتب: «على وقع حافرها حطت قدمه خاتمة بختم المحو الأخير»[1] فما ختم المحو؟؟ ماذا أفهم من إضافة الختم للمحو؟ هل أراد القاص أن يجعلنا نفهم أن القدم محت ماضيها؟ أم ختمت على مستقبلها بالمحو؟ أم أن ختم المحو لا شأن له بالماضي ولا المستقبل؟

وانظر قول القاص: «حق للجواب أن يكون محلقا في فضاء الله بعد أن تجاوز فاكهة الوهم» [2] هل أذهب بذهني إلى الفاكهة المحرمة؟ هل أفهم من ذلك أن الوهم محرم في مقام الســـؤال؟ أي لا يجب أن تكون الأجوبة وهمية؟! ربما نعم وربما لا.

ويقول في مكان آخر:«الجواب ليس مسؤولا عن خطايا الأسئلة... الجواب فلسفة الحياة حين يفتخر بها كنحلة تبني مجد الأخريات، فتغدو مملكة عظمى مهما علت أو انخفضت بها أزمنة الفراغ» [3] ماذا تعني أزمنة الفراغ؟ هل هي الأزمنة الفارغة؟ أم الأزمنة المالكة للفراغ؟! وفي كل الأحوال ما التعريف الذي أضافته "الفارغة" إلى الأزمنة؟ بالنظر إلى الكلام عن السؤال والجواب؛ فإن الإضافة هنا تبدو غامضة في سياقها هذا وغير محددة المعاني.

ونواجه بفراغٍ آخر ولكنه للأسئلة هذه المرة «دلف إلى منزلها الذي يعرف، نثر لها أسئلة الفراغ على مائدة الورد»[4] يبدو الكاتب مشغولا بالفراغ، لكن ما أسئلة الفراغ تلك؟ وما مائدة الورد؟ إنها مائدة في بيت عرافة!! فما الذي أفهمه من إضافة مائدة العرافة إلى الورد؟؟ وماذا يقصد الكاتب بأسئلة الفراغ؟؟

---

[1] نفسه ص27

[2] السهيمي، صالح: مخطوطته الأخيرة ص37

[3] الموضع السابق

[4] نفسه ص 41

ولكنه عندما انصرف من العرافة «بادرته أسئلة الضوء»[1] وبين أسئلة الفراغ وأسئلة الضوء يحتار القارئ في ظلمات الغموض.

الضمائر الضائعة:

الضمير عند النحويين هو أعرف المعارف؛ لأننا لا نعبر بالضمير إلا عن المعروف لدينا معرفة جيدة، إمّا معرفةُ ذكر، أي أن صاحب الضمير مذكور في الكلام، أو معرفة معهود بالمعايشة والتواضع. إلا أن الضمائر كثيرا ما كانت –في هذا النص– عاملا من عوامل الغموض، ذلك حين لا يعرف على وجه التحديد إلى من تشير؟ وإلى من ترجع؟

يقول الكاتب: «حين ألحت عليه أسطورة اختفاء الجد اتكأ الحزن على فراغه، بات يحكي قصة الاختفاء»[2] إلى من يعود الضمير في (فراغه)؟ إذا أعملنا القاعدة النحوية التي تقول إن الضمير يرجع إلى أقرب مذكور فيكون الحزن قد اتكأ على فراغ نفسه. أم أن الحزن قد اتكأ على فراغ المروي عنه، ذلك الذي بات يحكي القصة؟ في كل الأحوال تبقى الجملة ضنينة بالمعنى وغامضة.

وفي قصة (على وقع حافرها) تلك القصة التي تروي قصة فرس وسائسها ومن يبدو أنه صاحبها بدأت القصة ب «... وهي التي ألمّ بها الألم، وعانقت روحها الأوهام، وأسدلت على نهار أوقاتها ليل المصائب!! على وقع حافرها حطت قدمه»[3] بدأت القصة بضمير؛ فالقارئ يتطلع لمعرفة من هذه التي ألم بها الألم وعانقت روحها الأوهام. وحين يصل إلى قوله (على وقع حافرها) فقد يبدو الأمر أن الكاتب كان منذ البداية يتحدث عن الفرس، ولكن هل يعقل أن الفرس هي التي ألم بها الألم، وعانقت روحها الأوهام، وأسدلت على نهار أوقاتها ليل المصائب؟؟ ألا يبدو ذلك غريبا؟ أم أن للضمير مرجعًا سوى الفرس؟ أم أنها ليست فرسا على الإطلاق؟!

وكذلك قول الكاتب في القصة التالية (جوابٌ كالسماء وأراضي الأسئلة) «وفوق سحابة الاعتراف يدرك أن العيش في زمن البراءة لم يعد غاية يسعى لها حين وقع على شيكها وقت السحر»[4] إن (هاء)

---

[1] نفسه ص 42

[2] نفسه ص22

[3] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص27

[4] نفسه ص33

الغائبة في قوله: شيكها، هي ضمير ضائع، إذ لا يظهر في السياق إلى من يرجع. هل إلى السحابة، أم إلى البراءة، أم إلى الغاية؟ أم لعله ضمير يشير إلى شيء لم يذكره الكاتب ألبتة؟ أو شيء سبق ذكره قبل هذه الجملة بكثير، إذ ربما يشير إلى الأسئلة أو الأجوبة التي تبدو وكأنها موضع القصة الرئيس، وهكذا يحلق الضمير في عالم الغموض المظلم.

ويظهر الغموض المتولد عن غموض الإحالة في الضمير في قوله: «تناول الخاتم منها في خجل يشبه الحلم، يسابق بزوغ الشمس. اتجه نحو منزله وأثناء سيره حاول أن يدخله أصبعه وما أن وصل بيته استحال إلى رماد له رائحة العشق»[1] من الذي استحال إلى رماد؟؟ أهو الخاتم أم الرجل نفسه؟ ربما كان الخاتم أقرب، ولكن ظلال الخيال المرتبط بالسحر واللامعقول تومئ إلى أن الرجل كذلك ربما كان مرادا بهذا الضمير! لِمَ لا؟؟

إن مرجع الضمير في هذه الأمثلة التي أوردناها وفي غيرها من المواضع يشكِّل واحدًا من عناصر الغموض وتعمية المعنى وشغل ذهن المتلقي في مطاردة الشخوص الحائرة دون نتيجة.

السياقات المفككة:

نعني بها مجموع جُمَل تأتي في تداعي سردي، ولكنها تفتقد إلى الترابط المنطقي الذي هو من مُشَكِّلات المعنى، مما يجعل القارئ في حيرة من أمره، باحثًا عن معنى ما قرأ دون يصل إلى نتيجة ما.

إنها سياقات مفككة ترهق القارئ كي يلم شعثها، ولكنه لا يظفر من طلبته بشيء. انظر إلى ما يقوله الكاتب: «قهقهةٌ تتقدم إليه ببطء تذود إبل الخوف نحوه، خطوات تتبعها عبارة العزاء في زمن سلف إلى أمس لا يعود، صوت يهمس له أن الأيام تسير به نحو المجهول، الـ[2]يحتوي وساوس النهار وشكوك الليل المتهالك»[3]. إن هذا النص يفلت من أن يكون قابلا لإعطاء معنى يبني عليه القارئ فكرته عن القصة، كيف تذود القهقهة إبل الخوف؟ وهل الخطوات ابتداء جملة جديدة أم يفهم القارئ أن إبل الخوف تتقدم نحوه خطوات؟ ولماذا يكون الخوف إبلا ولا يكون وحوشا ستفترسُه؟ وما معنى أن عبارات العزاء تتبع خطوات إبل الخوف؟ أسئلة لا تنتهي ومعنى يفلت من كل محاولة للفهم.

---

[1] نفسه ص44

[2] جاءت في الأصل هكذا ولعله يريد: آلٌ يحتوي. والآل السراب

[3] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص19

ويبدو التفكك في مواضع أخرى ليس آخرها قوله في قصة (درج الحياة): «حين ألحت عليه أسطورة اختفاء الجد اتكأ الحزن على فراغه، وبات يحكي قصة الاختفاء وأسراره التي توارت عن أعين الأصدقاء. من يروي الحكاية الآن؟؟ من يعلق الجرس؟ من يقنع الراوي والمروي[1] بأسطورة الاختفاء الأخيرة؟ فالدرج لم يعد به عشب والضحك آل إلى بكاء» [2] اتكاءة الحزن على فراغ بطل القصة تبدو غريبة مرة أخرى، ولا يبدو منها إلا إلحاح فكرة الفراغ، مرة بعد مرة على ذهن الكاتب. "وبات يحكي" إن السؤال الذي غرسه الكاتب بعد هذا الضمير الذي لا يُعرف هل مرجعه إلى الحزن أي (بات الحزن يحكي) أم مرجعه إلى البطل؟ السؤال الذي غرسه الكاتب: من يروي الحكاية الآن؟ يجعلك تظن جازما أن الإلغاز والغموض وتفكيك السياقات بالإحالات المخادعة هو أمرٌ قصده الكاتب، إذ ستقول معه حتما: حقا! من الذي يروي الآن؟ ولكنه يفجؤك بقوله: من يعلق الجرس؟ فلا تدري أي جرس وما الذي يقصده الكاتب بالجرس هنا؟ ثم نجد فاء التعقيب؛ فالدرج لم يعد به عشب» فنعجب من فاء التعقيب وهي من الأدوات التي تفيد ترتب أمر على آخر، "جئتني فشكرت لك" أما هنا فلا علاقة منطقية تبدو في استخدام الفاء هنا، إن السياق بكامله مفكك يرهق ذهن القارئ وهو يحاول جمع شتاته.

ويقول الكاتب في قصة زهور النرجس: «شعر بأن كل التحركات تشير إلى بوصلة كاذبة، فالشمال يشير إلى جنوب الجسد الهرم، عامل الوقت أقلق مضجع الشرق المتشيع[3] بأرواح الدهاء، فباتت بوصلة الرؤية قنديلا يتسلل ببطء إلى ذاكرة أتعبها الحنين إلى العودة»[4].

إن الربط بين الشمال الذي يشير إلى جنوب الجسد الهرم أمر في غاية الصعوبة، وكمثله فهم العلاقة بين عامل الوقت، والشرق، وبين الشرق وأرواح الدهاء، ومثلها بوصلة الرؤية قنديلا يتسلل إلى ذاكرة، وإن كان ثمة إمكان للفهم فإن الأولى أن الذاكرة هي التي تغذي الرؤية لا العكس.

إن المعنى الدقيق لا شك مطلوب كما قلنا، وعليه مناط الجودة والبلاغة، وهو المعنى الذي يؤخذ من معنى المعنى، حيث كلامٌ يدل على كلام، ومعنى يؤدي إلى معنى، ويجب على المبدع –كما قال الجرجاني:

---

[1] لعله يريد: والمروي له. إذ الإقناع هو لمن يعقل راويا ومرويا له

[2] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص22

[3] لعله يريد: المتشبع

[4] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص54

«أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانته من كل ما أخلّ بالدَّلالة، وعاق دون الإبانة»[1] إذن فالمعنى الفريد يجب أن يكون قابلا للتفكيك والفهم بحيث يحصل منه القارئ على معنى ويصل إلى المراد. وقد ذكر عبد القاهر مثل هذه الصياغات المشكلة حين قال: «وإنما ذُمَّ هذا الجنس؛ لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكَدَّكَ بسُوء الدَّلالة وأودع لك في قالب غير مستوٍ ولا مُمَلَّس، بل خشِنٍ مُضرّس حتى إذا رُمْتَ إخراجَه منه عَسُر عليك، وإذا خرج خرج مُشوَّه الصورة ناقصَ الحُسن»[2].

فاء التعقيب حيث لا تعقيب:

الفاء من الحروف ذات المعاني الواضحة في استعمالها يقول الزجاجي: «الفاء تكون عاطفة تدل على أن الثاني بعد الأول، ولا مهلة، وتكون جوابا للجزاء فيكون منقطعا مما قبله في الإعراب، وتكون ناصبة للفعل في جواب الأمر والنهي والتمني والعرض والنفي والاستفهام والدعاء»[3]. إذًا فالفاء تفيد التعقيب في كل أحوالها وهي تربط السابق باللاحق ربط الأول بتاليه، والسبب بالمسبب والمقدمة بالعاقبة وهكذا، إنها حرف حافل بالمعنى.

إلا أنها جاءت في هذا النص في كثير من المواقع داعمة لبنية الغموض لا مشاركة في بناء المعنى، انظر حيث يقول الكاتب: «يحكى أنها أسطورة سردها الجد قبل موته هنا، على هذا الدرج، قالها وفارق الحياة بعدها بأشهر فالصخرة الصماء تتحرك في الليل كي لا يشعر بها أحد»[4]. إن افترضنا أن الصخرة الصماء هي إشارة للجد فكيف يترتب رحيل الصخرة ليلا على رحيل الجد قبل أشهر؟ لو أن الكاتب قال: وفارق الحياة في ليلة مظلمة فالصخرة الصماء تتحرك في الليل كي لا يشعر بها أحد؛ لفهمنا أنه يفسر رحيله ليلا، ولكن فاء التعقيب هنا جاءت خِلْوًا من أي معنى.

ومثل ذلك قوله بُعَيد هذا النص أعلاه: «من يعلق الجرس؟ من يقنع الراوي والمروي بأسطورة الاختفاء الأخيرة؟ فالدرج لم يعد به عشب والضحك آل إلى بكاء» [5] هنا كذلك نلحظ انعدام الاقتران التعقيبي بين أن الدرج لم يعد به عشب وما قبله ا؛الأمر الذي جعل المعنى غامضا.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص144

[2] السابق ص142

[3] الزجاجي: حروف المعاني والصفات ص39

[4] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص21

[5] السابق ص22

ونجده كذلك يقول: «تيهي يا زهور النرجس، فإن أمه التي تعرفين فقدت الثقة بعودته من قبل مجيئه»[1] معنى التعقيب هنا أن زهور النرجس يجب أن تتيه؛ لأن أمه فقدت الثقة بعودته! لماذا تتيه زهور النرجس من هذا الوصف الحزين؟ هل هي شامتة فيه؟ هل يُفرِحها أن أمه قد فقدت الثقة في رجعته؟ هل زهور النرجس هي التي أقنعته بعدم العودة وعليها أن تتيه لنجاح سعيها؟ هل زهور النرجس شخص ما أو رمز لشيء ما؟ تبقى هذه الأسئلة بلا جواب تتخبط في ظلمات الغموض.

الصفة التي لا تفيد:

لا شك أن الصفة وسيلة للوصف والتحديد إنها مما يسمى القيود، فهي تقيد المعنى، فإذا قلت: رأيت رجلا. كان المرئي أي رجلٍ كان، أما إذا قلت: رأيت رجلا طويلا. فقد جعلت نطاق المرئي يضيق. وإن قلت: رأيت رجلا طويلا لابسا نظارة راكبا سيارة. فقد ضيقت المعنى أكثر. هذه هي وظيفة الصفة. إنها تحدد وتعطي تصور أفضل وأكثر وضوحا لموصوفها.

ولكن جاءت كثير من الصفات بحيث لا تزيد الموصوف إلا إبهاما ومن ذلك قول الكاتب: «اتجه إلى مقر عمله وفي ذهنه صاحب القهقهة!! ناقر زير الذكريات القذرة!! صورته لا تزال ماثلة كحبة الخال اليتيمة في خدِّ امرأةٍ ثكلى»[2] والسؤال هنا ما الفائدة وصف المرأة بأنها ثكلى؟ ما الذي يضيفه ذلك لحبة الخال التي هي مناط التشبيه؟ إن القارئ لابد أن يفكر في مغزى التحديد هنا بجعل الخال في خد امرأة ثكلى وليس امرأة متزوجة أو حبلى مثلا فلا يجد المغزى من وراء التحديد.

ويقول في مكان آخر: «يتسلل سؤال عبر نافذة الوقت تهبط أسئلة معممة بسذاجة الفراغ الحزين»[3]. هل الفراغ الحزين أكثر سذاجة من الفراغ السعيد؟ ما الفائدة هنا من وصف الفراغ بأنه حزين بالنظر إلى إضافته إلى السذاجة؟ ويجب أن نلحظ هنا أن المعنى يدور حول السذاجة فهي التي يفترض أن تفيد إضافتها إلى الفراغ تعريفا لها؛ ولذلك يجب أن يكون لوصف الفارغ بأنه حزين فائدة في تعريف السذاجة. فهل يبدو الأمر كذلك؟

---

[1] نفسه ص56

[2] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص20

[3] السابق ص35

وتبدو الصفة مضللة أيضا في قوله: «تيهي يا زهور النرجس فإن أمه التي تعرفين فقدت الثقة بعودته قبل مجيئه ومن بعد سفره، موته الأزرق غدا وحشا مرعبا يطارد الأم وابنها»[1] إن القارئ لا بد أن يبحث عن مغزى وصف الموت بأنه أزرق، ألا يجدر أن يكون الموت أسود مثلا؟ باعتبار أن السواد يُعبّر اجتماعيا عن الحزن والفقد، مرة أخرى نجد أن الصفة لا تضيف شيئا لوضوح المعنى بل تظل جزءا من الغموض الذي يلف النص.

المبحث الثاني: البنية البيانية:

يظل علم البيان بمعطياته التعبيرية هو الصديق الصدوق لكل كاتب،وقد عرّفه القزويني بأنه: «علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة»[2] إذن فهو علم التنوع البياني والابتكار، إن أدوات علم البيان في يد الكاتب الماهر هي كالريشة في كفّ الرسام، ليست فقط وسيلة لرسم الصورة، بل هي كذلك وسيلة لجعلها رائعة واضحة المعالم وموحية بمعانيها بقوة وظهور. وتقتصر أدوات علم البيان من حيث الاصطلاح في أربعة: التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، ولا تغرنّك قلة هذه الأنواع فإنها تحوي كونا من فنون القول وتصرفاته، تُبيّنُ كيف يحلّق الخيال في سماواته؛ ليأتي لنا بالمعنى البعيد والصورة الخفية فيقربها، ويُحكِم الربط بينها وبين ما تمثله من معنى، فيغدو المعنى العقلي حسيا، والبعيدُ قريبا، وغيرُ المعلوم معلوما مستوعبا. لكنَّ كثيرا ما كانت هذه الأساليب في هذا النص جزءا من بنية الغموض لا بنية الدلالة.

التشبيه في بعده وقربه:

يصعب جدا في هذا النص وأشباهه إعطاء التشكيلات التعبيرية والبنيات الاستعارية – أو فلنقل الرمزية– تصنيفا محددا ضمن تصنيف علم البيان لأشكالِه، لكن يظل التشبيه واحد من أظهر البنى البيانية إذ يظهر فيه عنصران على الأقل في الجملة دون أن يُحذف أحدهما وهما المشبه والمشبه به، وغني عن القول إن التشبيه مبني على الاشتراك بين عنصرين في صفةٍ ما، إمّا هي صفة ظاهرة محسوسة أو صفة ظاهرة معقولة. وغرض التشبيه لا يخرج عن مجمل غرض أدوات البيان حيث غرضه البيان والإيضاح. كما له وظيفة أخرى تختص بالمتعة الروحية بجمال الكلام وهذا هو لب الأدب ولبابه. لذا يقرر عبد القاهر أن جمال التشبيه يكمن في عقد التشبيه بين الأشياء التي لا يجمعُها جنسٌ واحد، وتبعد مسافة التقاط وجه

[1] نفسه ص56

[2] القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، متن كتاب بغية الإيضاح لعبد المتعال الصعيدي. ج3 ص379

الشبه بينها، يقول الجرجاني: «وإنما الصنعة والحذق، والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة»[1] وتأتي المتعة هنا من دقة ملاحظة الكاتب لأوجه الشبه بين أشياء يبدو في الظاهر أنه لا علاقة بينها، وقد أورد عبد القاهر أمثلة على ذلك:

إن المكارمَ أرواحٌ يكونُ لها ** آل المهلّبِ دونَ الناسِ أجسادا

فالمكارم معنى عقلي، والأرواح والأجساد جنس مخالف لها، لذا كان التشبيه هنا مما تطرب له الروح.

لكن ليس معنى ذلك أن يذهب الكاتب لقرن المتنافرات في قِران التشبيه دون وجه شبه يستطيع المتلقي فهمه والاستمتاع به، يقول عبد القاهر:« واعلم أني لست أقول لك أنك متى ألّفت الشيء ببعيدٍ عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط، وهو أن تُصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا... وتجد للمُلاءمة والتأليف السويّ بينهما مذهباً وإليهما سبيلاً، وحتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك، من حيث العقل والحَدْس، في وضوح اختلافهما من حيث العَينُ والحِسّ، فأمَّا أن تستكرهَ الوصف وتَرومَ أن تُصوِّره حيث لا يُتَصوّر فلَا؛ لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصَّانع الأخرق، يضع في تأليفه وصَوْغه الشكلَ بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبَلانه، حتى تخرج الصورة مضطربةً، وتجيء فيها نتوّ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نُبوّ، وإنما قيل: شبَّهت، ولا تعني في كونك مشبِّهاً أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير، إنما تكون مشبِّهاً بالحقيقة بأن ترى الشَّبه وتبيَّنه، ولا يمكنك بيانُ ما لا يكون، وتمثيلُ ما لا تتمثَّله الأوهام والظنون، ولم أُرد بقولي إنّ الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، أنك تقدر أن تُحِدث هناك مشابهةً ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أنّ هناك مشابهات خَفِيّة يدقُّ المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرُك فأدركها فقد استحققتَ الفضل» [2].

يجدر أن تتملى هذا النص لعبد القاهر فهو دستور في التشبيه ذو أهمية بالغة، فليس كل ما وضع بينهما أداة تشبيه كان تشبيها، بل لا بد من أن ترى الشبه وتتبينه.

وبالنظر إلى كل ما تقدم يمكن أن نقول إن روعة التشبيه متعلقة بأمرين:

١. بعدٌ بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به).

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص148

[2] ا عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 151- 152

٢. قرب في وجه الشبه.

وهذا هو مناط الجمال في التشبيه وسر المتعة الروحية به.

وبغض النظر عن تقسيمات التشبيه وأنواعه فإنه يمكن أن نستعمل بعضها لشرح موضع الغموض دون الخوض في المعلومات التفصيلية التي تزخر بها كتب البلاغة.

إذ نرجع إلى النص الذي بين أيدينا فإنا نجد الكاتب قد استخدم التشبيه كواحد من أدواته في بناء الخيال والصورة في النص، وسنأخذ نمطين من أنماط التشبيه التي بدت في نصه، أولهما استخدامه التشبيه البليغ الذي يأتي في شكل المضاف والمضاف إليه الذي استخدمه أحيانا مصيبا هدفه كما في قوله:« ما أصعب التقوى بين ماء المعرفة وصحراء الجهل»[1] لكن الأمر ليس دائما مما يمكن أخذ معناه وتلقفه بسلاسة، وفي الحقيقة فإن حكمنا على ما يأتي بأنه من نمط التشبيه البليغ هو في حد ذاته أمر مشكوك فيه، إذ الحكم على التشبيه بأنه تشبيه ليس أمرا ناجما عن شكل اللفظ، بل عن حقيقة تمثل معنى التشبيه في الجملة كما جاء في النص المنقول آنفا عن عبد القاهر، ولكننا حاولنا أن نحلل الجملة التي أوحى سياقها بأنها تشبيه على أنها كذلك فعلا. فمن ذلك قوله: «حين انصرف من عندها بادرته أسئلة الضوء، دوائر كالفراشات في ذهنه المملوء بالفراغ.»[2] فهل أسئلة الضوء تعني أسئلة كالضوء؟ وفي الحقيقة إذا كان الذهن مملوءا بالفراغ فربما تكون الأسئلة فعلا ضوءا له، إذ تحفز الفراغ على أن يُشغل بالأسئلة!! لكن ذلك ليس إلا محاولة منا –قد تبدو بائسة– لفك طلاسم ما يمكن أن يكون تشبيها في هذ الجملة.

ومنه كذلك قوله: «حق للجواب أن يكون محلقا في فضاء الله، بعد أن يتجاوز فاكهة الوهم»[3] ويحق لمن يبحث عن دلالة النص أن يسأل إن كان الكاتب هنا يشبه الوهم بالفاكهة، أم هي مجرد إضافة؟ فإذا فهمت الصورة بأن السؤال يحلق بينما الوهم فاكهةٌ تقابله في مسار الصعود فيتجاوزها؛ فهو تشبيه، ولكن يظل ربطها بالسياق العام الغامض أصلا عصيا. وبالنظر إلى أن العقد الذي بين المرسل والمتلقي هو عقد تواصل فتوصيل فإن هذا التشبيه هنا –أو فلنقل الصورة– بدت عاجزة عن توصيل مفهوم واضح ولسنا

[1] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص36

[2] السابق ص42

[3] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص37

نقول إن سبب الإبهام يكمن فيها بالذات، ولكن السياق المبهم في عامّته جعلها بصورتها هذه جزءً من بنية الإبهام والغموض التي بناها الكاتب.

وإن كنا قد احترنا في حقيقة الاقتباسات السابقة هل هي تشبيه أم لا؛ فإنا لانشك في الاقتباسات التالية في أنها تشبيه على الأقل من ناحية الشكل، حيث جاءت الجمل بأدوات تشبيه صريحة كالكاف أو الفعل (يشبه). لكن ظلت عاجزة عن أداء وظيفة الإبانة التي يفترض بالتشبيه أن يؤديها كونه أسلوب بياني.

تميز الكاتب في كثير من جمل التشبيه باستخدام كاف التشبيه أو الفعل (يشبه) كما في قوله: «يشعر بيدها تدغدغ فيه أحلاما تشبه السراب»[1] لكن لم يكن التشبيه في هذا النص دائما كهذا التشبيه دالا ومفهوما، بل كثيرا ما كان جزءً من بنية غموضه.

يقول الكاتب في قصة رائحة العشق: «حين انصرف من عندها بادرته أسئلة الضوء، دوائر كالفراشات، في ذهنه المملوء بالفراغ!! اتجه إلى منزله فلبس ثيابه وحذاءً يشبه النور الخافت يغطي نصف ساقه»2 في هذا النص نلحظ تشبيهين أولهما تشبيه الدوائر بالفراشات، والغموض هنا ليس ناشئا من التشبيه فحسب، بل إن الدوائر نفسها تبدو خارج السياق ومقحمة ليس هناك ما يربطها بما قبلها، فهل هي بدل مثلا؟ أي إن المعنى: بادرته أسئلة الضوء، بادرته دوائر كالفراشات؟ أم أنه تشبيه لأسئلة الضوء بالدوائر؟؟ إلا أن ذلك لا يبرئ التشبيه نفسه من الغموض حيث يصعب تخيل وجه الشبه بين الدوائر والفراشات.

أما التشبيه الثاني فهو تشبيه الحذاء بالنور الخافت. إن هذا التشبيه يوحي بأن هذا الحذاء حذاءٌ ذو شأن، كونه مُشبّها بالنور إلا أننا لا نجد أي خصوصية في الحذاء تساعدنا على جعل التشبيه بالنور مناسبا للحذاء، إذن ما المغزى من التشبيه؟ هل هو لون الحذاء مثلا؟؟ ولماذا يشبه الحذاء نورا خافتا وليس نورا فحسب؟؟ أو نورا ساطعا؟؟

[1] السابق ص47

[2] نفسه ص42

إن التشبيه في سياق يلفه الغموض كهذا السياق يجعل القارئ الذي يجتهد في استكناه النص يذهب إلى مطاردة الإشارات – أو ما يبدو كإشارات- تشير إلى أبعادٍ رمزية أو أفكارٍ مسكوتٍ عنها لكنه لا يظفر من مطاردته تلك بشيء، إنّ التشبيهات هنا لا تعدو كونها إشارات مضللة تُرهق أكثر مما تُمتع.

ومثل ذلك في قوله: «تناول منها الخاتم في خجل يشبه الحلم»[1] وقوله:« سمع الحسن صوتا يشبه البوح يهمس له»[2] ففي تشبيه الخجل بالحلم رؤية يصعب تفسيرها، وأما الصوت وتشبيهه بالبوح فإن أول ما يتبادر إلى الذهن أن البوح كلام والكلام صوت، فهل يمكن أن يعني الكاتب تشبيه الصوت بالبوح من حيث هو صوت؟ أستبعد ذلك إذ لا يسوغ أن يقصد الكاتب (صوتا يشبه الصوت) إذن لا بد أنه يقصد البوح من حيث هو نوع من أنواع الكلام ذو خصوصية تتعلق بالقصد منه، إذ لا يسمى البوح بوحا من حيث هو صوت وكلام، بل من حيث هو فعل نفسي عاطفي، إلا أن التقاء الصوت بالبوح في مقام التشبيه يبدو بعيدا يتطلب تعنتا والتواءً.

لقد بين عبد القاهر أن التشبيه فيه ما هو ظاهر «من جهة أمرٍ بين لا يحتاج إلى تأول»[3] كتشبيه شيء مستدير بالكرة، أو الخد الأحمر بالوردة وما إلى ذلك، ولا شك أن ما جئنا به آنفا ليس شيئا من هذا الضرب.

أما الثاني فهو «أن يكون الشبه محصّلا بضرب من التأول»[4] ونمثِّل هنا بالأمثلة التي جاء بها عبد القاهر علي هذا الضرب، فأول مثال عليه كما قال الجرجاني: «قولك: هذه حجة كالشمس في الظهور» إن التأول الذي يقصده عبد القاهر هنا كما شرح في كتابه هو الانتقال المنطقي من المحسوس إلى المعقول، فإذا كان ضوء الشمس مما لا يحول شيء دون رؤيته للمبصر قيل: هذا ظاهر كالشمس «أي ليس ها هنا مانعٌ عن العلم به»[5]

---

[1] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص44

[2] نفسه ص54

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص90

[4] السابق ص92

[5] انظر الموضع السابق

إذن لعلك ترى هنا حدود البعد والتأول لهذا التشبيه، والحدود التي يدفعك إليها تشبيه مثل صوت كالبوح، ودوائر كالفراشات! إنه بون شاسع يجعلنا نضع هذه التشبيهات بلا تردد في إطار البناء المؤسس للغموض في هذا النص.

الاستعارة: غموضها وهروبها:

الاستعارة واحدة من أساليب البيان التي حظيت بالدرس بكثافة، وهي ظاهرة مكتشفة منذ فجر الدرس اللغوي، وقد بلغ درسها قمته عند واضع أسس علم البيان الشيخ عبد القاهر الجرجاني، وقد لخص الجرجاني شكلي الاستعارة (التصريح والكناية) في قوله: «وذاكَ أنكَ في الأولِ تجعلُ الشيءَ الشيءَ ليس به، وفي الثاني للشّيءِ الشيءَ ليس له.»[1] ويتسع تعريف الجرجاني لنوعي الاستعارة إلى ما لم يتسع إليه أرسطو في تعريف الاستعارة حيث جعلها «إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر»[2] وظاهر قوله حصرها في التسمية.

وقد قرظ الجرجاني الاستعارة قائلا: «فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا والاجسام الخرس مبينةً والمعاني الخفية بادية جلية... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الظنون»[3] فالاستعارة تُشخِّص الأفكار العقلية والمعاني الوجدانية كما تجعل الأفكار واضحة بتعميق أثرها في نفس المتلقي، فقولك صافحت الأسد، يجعل معنى الشجاعة الذي نسبته لمن تقصده واضحا عميقا في نفس السامع.

وقد استخدم الكاتب الاستعارة في واحد من أهم أغراضها وهو التشخيص والتجسيم، لكن يجب أن نتذكر أن مبنى الاستعارة على التشبيه، ولذلك فإن كان هذا التشخيص قائما على علاقات غير واضحة فإنه يصبح نوعا من الإلغاز والغموض.

إن التشخيص من الأساليب التي تشحن المعنى بقوة الإحساس، وتجعل المعنى يشخص بوضوح في النفس، انظر مثلا إلى قول أبي ذؤيب الهذلي:

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص67

[2] أرسطو: فن الشعر ص186

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص43

وإذا المنيّةُ أنشبتْ أظفارَها ** ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ

إن التشخيص هنا كما قال الجرجاني فيما نقلناه عنه آنفا يجعل المعاني الخفية بادية جلية. إذ يتجسم الموت أمامك وحشا كاسرا لا يملك الإنسان بضعفه حيلة تجاهه إذا ما تمكن منه، وأنشب أظافره فيه، لكن هل كانت الاستعارات في هذا النص تعطي هذه الروح؟ الكثير منها لم يكن كذلك.

يقول الكاتب: «نهض مسرعا جامعا عطب الذكريات»[1] إن الاستعارة هنا تهرب من إمكان تشكيلها. فلنبدأ بأن الذكريات معطوبة، وهنا يحتار القارئ ما المعنى المراد من أن الذكريات تعطب وتفسد هل عطبها ضياعها من الذاكرة؟ لكن الأمر لا يتوقف هنا إذ لكي يتم تشكيل هذه الصورة فإن (عطب الذكريات) وفسادها هذا يجب أن يكون شيئا حسيا يمكن جمعه وهكذا تواصل الاستعارة افلاتها من محاولة الإدراك والفهم.

ويبدأ الكاتب قصته (جواب كسماء وأراضي الأسئلة) بقوله: «الأسئلة التي يفتى بها الفراغ المهموم تدين للأجوبة انشغالاتها الدائمة»[2] إن الأمر يبدو كمسرح تلعب عليه أشخاص هي الأسئلة والأجوبة والفراغ! يمكن أن يفهم هنا بطريقة ما فهم وجود الأسئلة والأجوبة، ولكن يبقى الفراغ المهموم في هذا المسرح، ويضاعف من غرابة الصورة وغموضها أن الفراغ هنا لاعب أساس، إذ هو الذي (يفتي) بالأسئلة، إن الاستعارة هنا، (التشخيص) عصية على الفهم، لصعوبة جمعها بخيط التشبيه الذي هو عماد الاستعارة.

وفي ذات القصة يقول الكاتب: «أرسلتَ في حسابي البنكي عديد الأسئلة»[3] وسيحتار المتلقي هنا هل المجاز في الحساب البنكي أم في الأسئلة؟ أم في كليهما؟ وما العلاقة التي يمكن أن تجمع الأسئلة مع الحساب البنكي في علاقة مجازية؟ هل الأسئلة كالمال؟ هل المقصود أن الأسئلة ذاتُ نفعٍ ما للمسؤول (المتحدث)؟ وإن كانت كذلك فلِمَ يبدو مُحتجّا على إرسالها إلى حسابه البنكي؟؟ إذا كان مبنى الاستعارة وعلاقتها هو أن "الفائدة من الأسئلة كما الفائدة من النقود" فلا يبدو احتجاجه منطقيا. لكن لعل هذا التفسير لم يخطر على بال الكاتب أصلا! إذن سيظل السؤال قائما ومحاولة استكناه اللفظ ودلالته متعثرة حتى في استصحاب سياق الجنس الأدبي أو سياق الواقع.

---

[1] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص20

[2] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص33

[3] السابق ص33

وشبيه بذلك قول الكاتب: «يرى الحَسَن مزرعته في صباحاته الخضراء تتكئ على حلم كبير سرعان ما تضاءل وصار في فم الوقت أرجوحة من الزئبق»[1]. مرة أخرى الصورة صعبة التشكيل، وعناصر الصورة هنا هي: الحلم، أرجوحة، الزئبق، فم الوقت. أن يصبح الحلم أرجوحة فذلك أمر يمكن أن يُتخيل، أن الحلم يُهدهد، يُعلل أو يُهدّئ أو شيئا من هذا القبيل. أما أن تكون الأرجوحة في فم الوقت فربما تدفع للتساؤل لماذا فم الوقت؟ لماذا ليس في يد الوقت؟ إذ تفيد اليد التصرف والتحكم ما فائدة جعل الأرجوحة في الفم؟ وما موضع الزئبق هنا؟ حيث جعل الأرجوحة من الزئبق، كيف يمكن للأرجوحة أن تكون من الزئبق؟ هنا تتداخل الاستعارات بما يجعلها صورة صعبة التركيب والإدراك. يكفي أن يكون الحلم أرجوحة هذا تشبه كامل لكن هذه الاستعارة تهرب من محاولة التشكيل والإدراك، إذ والقارئ يحاول تصور الصورة وهي حلم كأرجوحة يجد أن الأرجوحة نفسها تدخل في تشكل آخر، فالصورة الأولى هي إدخال معنى معنوي (الحلم) في حالة تجسيم (أرجوحة) لكنها تتداخل مع الزئبق بحيث ينتقل القارئ إلى تصور الأرجوحة، واضعا التشبيه الأساس (وهو تشبيه الحلم) جانبا، ثم عندما يجد أن الأرجوحة المصنوعة من الزئبق هذه في فم الوقت تكون الصورة قد أصبحت غير ممكنة الإدراك. وبذلك غامضة الدلالة.

إن هذه اللغة المبنية على المجاز سماها أرسطو اللغة الإلغازية: «إن طبيعة اللغة الإلغازية تتمثل أساسا في التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة في تركيبات لغوية مستحيلة»[2] وقد أكد أرسطو ضرورة هذه اللغة للأسلوب حيث هي محك الممايزة بين اللغة العادية واللغة الأدبية، إلا أنه يقول:« ولا شك أن الإفراط في استعمال هذه الرخصة اللغوية يحدث تأثيرا مضحكا، ولكن ينبغي استعمال مؤسسات اللغة الشعرية في شيء من الاعتدال»[3] وإن كان بعض اللغويين المحدثين كبول ريكور قد أسسوا لمقولة تجاوز الاستعارة من حيث هي مجرد استبدال في دلالة الكلمات إلى كونها «تهتم بعلم دلالة الجملة»[4] كما طرح الاستعارة ك«اختزال للصدمة المتولدة عن فكرتين متناقضتين»[5] فإنه يؤكد على دور المشابهة في إنشاء المعنى والدلالة

[1] نفسه ص53

[2] أرسطو: فن الشعر ص 180

[3] السابق ص190

[4] ريكور: بول نظرية التأويل وفائض المعنى، ص89

[5] السابق ص 91-92

المرجوة من إبراز هذا التناقض، فيقول: «إذا ففي اختزال هذه الفجوة أو المسافة تلعب المشابهة الدور المنوط بها، ما يراهن عليه التعبير الاستعاري إذن هو إظهار قرابة ما حيث لا ترى النظرة الاعتيادية أية علاقة»[1].

ولكن ريكور على الرغم من اعترافه بدور التشبيه في الاستعارة إلا أنه يعتبر الاستعارة أشبه بحل لغز أكثر من أنها اقتران قائم على التشابه وأنها تعبير ليس له معنى نهائي، بل هو ذو معنى لا يمكن استنفاذه[2]. وقوله هذا ما هو إلا تجلي من تجليات تأسيس أدب اللامعنى الذي تبناه أمثال أدونيس والذي أدى إلى أدب لا يمكن فهمه، إنه اتجاه منافٍ تماما لما ظلت البلاغة العربية تؤكد عليه من أن متعة الروح في الأدب هي قطف ثمرة القول وليس بقاءها معلقة في شجرتها غير قابلة للجني.

وقد أحسن الباحث الدكتور جمى بوجمعة في مقاله الموسوم ب(الغموض المنفتح والغموض المنغلق) وذلك بعد أن عرض وشرح أبياتا شعرية من الشعر القديم مما وصف بغموض المعنى، ثم قال مقارنا بين غموضه وغموض الشعر الحديث، قال:« ولكن عندما نقارن الشعر العربي الحديث المرتكز على مقومات الحداثة بالشعر العربي القديم ولو اتسم بعضه بالغموض، فإنا نلاحظ أن غموضه منفتح، يكشفُه فهم معنى غريبه وإدراك دلالة تراكيبه وتحليل صوره البلاغية وربطه ببيئته ومبدعه، في حين يستحيل فك رموز الشعر العربي الحديث الذي تتسم بنياته التركيبية بانعدام الرابط اللغوي والمنطقي والنسقي، واعتماد وسائل التعبير فيه على الرمز والأسطورة والخرافات و الأحاجي... إنه غموض منغلق وتقعر يفتح الباب على مصراعيه لأنواع من الفهوم منطلقها تأويلات وتخمينات تحكمها فوضى في التعامل مع البنيات التركيبية ومع الرموز المختلفة»[3] على الرغم من أن كلام هذا البحث يختص بالشعر إلا أنه ينطبق على كثير من النصوص القصصية وليس استثناءً منها هذا النص الذي بين أيدينا، في كثير من أجزائه.

الكناية بين الخفي والأكثر خفاءً:

الكناية أدخل أنواع البيان في إطار الرمز، وقال صاحب الصناعتين معرفا بها: «هو أن يكني عن الشيء ويعرض به ولا يصرح»[4]، وقال عبد القاهر: «حقيقتهَا ومحْصولَ أمرِها أَنها إثباتٌ لِمعنىً، أنتَ

---

[1] الموضع نفسه

[2] انظر نفسه ص93-94

[3] جمى، بوجمعة: الغموض المنفتح والغموض المنغلق، ورقة بحثية، مجلة آفاق أدبية، العدد الثاني، 2008 ص83

[4] أبوهلال العسكري: الصناعتين، ص368

تَعْرِفُ ذلك المعنى مِنْ طريقِ المعقولِ دونَ طَرِيق اللفظ. أَلَا ترى أَنكَ لَمَّا نظرْتَ إلى قولهم: «هو كثيرُ رَمادِ القِدْر»، وعرفْتَ منه أنَّهم أرادوا أَنه كثيرُ القِرى والضِّيافة، لم تعرِفْ ذلك مِنَ اللفظِ، ولكنَّك عرفْتَه بأن رجَعْتَ إلى نَفْسك فقلتَ: إنه كلامٌ قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرمادِ، فليس إلا أَنَّهم أرادوا أن يَدلُّوا بكَثْرة الرماد على أَنه تُنْصَبُ له القدورُ الكثيرةُ، ويُطْبخ فيها للقِرى والضيافةِ، وذلك لأَنه إذا كَثُرَ الطبخُ في القدورِ كثُرَ إحراقُ الحطَبِ تَحتَها، وإذا كثُرَ إحراقُ الحطَبِ كَثُرَ الرمادُ لا محالة.»[1] وليست الكناية خاصة باللفظ، بل قد تكون الفكرة المبسوطة في سياق طويل كناية كذلك، وهذا ما يمكن قراءته في كلام بروفيسور عبد الله الطيب وهو يقول في تحليله لأبياتٍ لأبي العلاء المعري يمدح فيها الدرع فيصف هذه الأبيات من حيث طريقةَ رصفها في القصيدة مستنتجا: «أن المعري ما أراد إلاّ إلى الكناية عن توقيه وحذره، وانقباضه واعتزاله»[2] وهذا القول بتوسيع معنى الكناية سبق به الطيب د. محمد مشبال الذي تحدث في ندوة له عن البلاغة والرواية[3] عن ضرورة توسيع معنى الكناية إلى أبعد من أن تكون الكلمة كناية عن غيرها أو التركيب كناية عن غيره إلى أن يكون النص نفسه كناية.

ويجدر أن نشير إلى أن الكناية بهذا المعنى الواسع لا تنكشف إلا بقراءتها في السياقات المصاحبة، السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية والتاريخية، تماما كما قرأ عبد الله الطيب أبيات المعري على أنها كناية عن توقيه وحذره واعتزاله، إذ لا يمكن قراءة هذا المعنى سوى بالرجوع إلى سياق تاريخ شخصية أبي العلاء.

وعند النظر عبر هذا المنظور فيمكن أن نرى الكناية في نص السهيمي في رموز بثها في نصه، لكن تبقى المشكلة في بعد الكناية وخفائها، فمثلا نجده يقول في قصة درج الحياة: «أخرج القلم وكتب جملته الأولى: درج الحياة، تذكر حينها ما قاله صديقه عن الصخرة الصماء وفاكهة الليل، زميله بجواره مبتسما له ومعلقا على قلمه الرصاص: يا صديقي كن كقلم الرصاص تتجدد حينما تكبو بك الحياة، لم يعر له بالا حينها، كانت تلح علي[4] قصة الصخرة الصماء وفاكهة الليل»[5] ولما لم يخبرنا الكاتب عما قاله الصديق

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، صص431

[2] الطيب: عبد الله، المرشد ج2 ص259

[3] مشبال: محمد، ندوة على يوتيوب في أدبي مكة https://youtu.be/4HLsoD57ot4

[4] هكذا في الأصل، وأظنها: تلح عليه إذ لا يستقيم المعنى إلا هكذا

[5] السهيمي: صالح مخطوطته الأخيرة ص 20-21

عن الصخرة الصماء وفاكهة الليل ولم يُشِر إليهما في مقدمة القصة، فإن استخلاص المعنى هنا –الذي جعلناه ضربا من الكناية، الرمز– يبدو مستحيلا، لا سيما أن بقية القصة لا تؤشر إلى شيء يكشف المعنى بل تؤكد على جعل المعنى خفيا حتى النهاية، حيث جاء في خاتمة القصة: «إن أسطورة فاكهة الليل لا يعرفها أحد سوى الصديق الوفي، الصديق الذي كان يردد: لله درك من معتزل صخب الحياة ثم نزل درج الحياة»[1] إن الكاتب هنا يذكر فاكهة الليل ويلغي أو يتجاوز الصخرة الصماء –مع أنه قرنهما معا مرتين من قبل– وبعد أن جعل القارئ في توتر مع الرمز أو الإشارة وهو ينتظر أن تنكشف في مرحلة ما، وحتى هذه النهاية التي توحي بأن الكاتب جعل هذين الرمزين سرا لا ينكشف (ضمن حبكة القصة) لكن ذلك لا يبرر أن يكون الرمز مجهولا كذلك عند القارئ بحيث يخرج من القصة بحيرة لا حل لها. لأن القصة هي سياق سردي ذو مغزى، والعَقد بين الكاتب والقارئ أن يخرج القارئ في النهاية بالمغزى ويلتقط الإشارات بمساعدة السياق اللغوي.

وبالنظر إلى ما سبقت الإشارة إليه من ضرورة قراءة الكناية في ضوء السياقات الخارجية المصاحبة لها فإن هذه الكناية ستُقرأ قراءاتٍ متباينة غير واضحة، وسيسقط عليها كل قارئ ما يستطيع ويرى ولكنها تبقى حافلة بالبعد والغموض.

كذلك في قصة: (جواب كسماء وأراضي الأسئلة) فبالرغم من أن سياق القصة كثيرا ما يوحي بأنها أسئلة وأجوبة حقيقية إلا أن احتمال كونها كناية عن معنى خفي لا يبدو مستبعدا، وفي هذه القصة ربما يؤشر قوله: «وقع على شيكها وقت السحر» و«أرسلت في حسابي البنكي عديد الأسئلة» إلى دوران فكرة تربط الأسئلة والأجوبة بالمال!! أو لنقل: بالقيمة، وأيما يكن فإن هذا الرمز– الكناية يبدو في غاية الخفاء والغموض.

كذلك في قصة على وقع حافرها، حيث يبدو أن الفرس هي مدار القصة لكن هل هي فرس أم أنها كناية عن شيء آخر؟ امرأة ربما! فقد ذكر د. عبد الله الطيب أن العرب كنّت عن المرأة بالقلوص والعقاب، والنخلة وغيرها[2].

---

[1] نفسه ص 23

[2] انظر المرشد ج3 ص123-124

إن الكناية ستارة رقيقة تحجب المراد كما قال ابن الأثير:« واعلم أن الكناية مشتقة من الستر، يقال كنيت الشيء إذا سترته، وأجري هذا الحكم في الألفاظ التي يستر فيها المجاز بالحقيقة، فتكون دالة على الساتر وعلى المستور معا»[1] إذن فإن الكناية وسيلة لطيفة لستر واقعٍ مراد بواقع آخر غير مراد، كما ستر الله تعالى قضاء الحاجة (الواقع المراد) بإتيان الغائط (الواقع غير المراد) في قوله ﴿أَوۡ جَآءَ أَحَدٞ مِّنكُم مِّنَ ٱلۡغَآئِطِ﴾ (النساء: 43) ولكن يبقى هناك أمر ضروري وهو وجود الصلة أو الوصف الجامع كما سماه ابن الأثير، يقول:« ومن أجل ذلك لم يلتفت إلى تأويل من تأول قوله تعالى: ﴿وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ﴾ أنه أراد بالثياب القلب على حكم الكناية؛ لأنه ليس بين الثياب والقلب وصف جامع، ولو كان بينهما وصف جامع لكان التأويل صحيحا.»[2] إذن فإنه مهما يكن من أمر فإن هذه السياقات التي يمكن فهمها على أنها كناية تظل بمعزل عن الفهم حتى تحظى بما يعادلها (المكنى عنه) وما يربطها بما يعادلها (المعنى الجامع) ولما كان كلاهما صعب المنال في الأمثلة التي جئنا بها من النص فإن الكناية أو الرمز تستعصم بالخفاء والغموض.

وأخيرا إن الغموض في أدبيات الحداثة هدف في حد ذاته كما شرحنا آنفا، لكن هذا الهدف لا يمكن أن يكون مما يحقق متعة الأدب وتذوقه، وقد أكد عدد من الباحثين على هذا المعنى. نقل أحدهم قول ابن سنان مستحسنا إياه: «أن الكلام غير مقصود في نفسه، وإنما احتيج إليه ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم، فإذا كانت الألفاظ غير دالة على المعاني ولا موضحة لها فقد رفض الغرض في أصل الكلام، وكان ذلك بمنزلة من يصنع سيفاً للقطع ويجعل حده كليلا... ثم لا يخلو أن يكون المعَبِّر عن غرضه بالكلام يريد إفهام ذلك المعنى أولا يريد إفهامه، فإن كان يريد إفهامه فيجب أن يجتهد في بلوغ هذا الغرض بإيضاح اللفظ ما أمكنه، وإن كان لا يريد إفهامه فليدع العبارة عنه فهو أبلغُ في غرضه.» [3] ويقول خفاجة عن فهمه للحداثة:« والحداثة-في فهمي وكما اراها- ليست أحاجي لفظية أو إغراقات فلسفية، بقدر ما هي دعوة للتطور في الفكر والتسامي في الشعور بالذات والآخرين، والبراعة والدقة في التصوير، والتجديد في الأساليب وطرائق التعبير عن المشاعر والأفكار، مع المحافظة على البناء اللغوي

[1] ابن الأثير: المثل السائر ج3 ص54

[2] ابن الأثير: المثل السائر: ج3 ص53

[3] خفاجة: إبراهيم محمد أبو اليزيد. الغموض في الأدب الحديث، مجلة الفيصل الأدبية شوال 2010، ص19-20(على قاعدة بيانات دار المنظومة)

والأساس الفكري الذي ننطلق منه وليس هدمهما ونسفهما، لبناء نظام آخر جديد يبعد كثيرا بالأدب واللغة عن غاياتهما السامية يفقدهما أهم خصائصهما في التواصل والتعبير»[1] ويقول آخر: «إن قبول الجديد المتغير يتوجب ان لا يكون على حساب التفريط بأي من العناصر الثابتة التي تمثل عصب الإبداع الأدبي وهيكله العظمي... إن الالتزام بالتوصيل لهو واحد من أهم العناصر الأساسية التي يتوجب احترامها، وإلا سقنا معطياتنا الأدبية وقراءنا أيضا إلى الضياع»[2].

إن الأدب يجب أن يظل ساحة اتصال وانفعال بين عقل وعقل آخر، وحين تنبت قناة الاتصال هذه أو تضعف يفقد الأدب مسوغ وجوده، ويجعل النتيجة الحتمية هي بالفعل كما قال أدونيس تمحور الأدب حول المؤلف فيصبح هو فقط المعنى بأدبه، حيث يصبح هو المحور تأليفا وتلقيا ويفقد المتلقي الآخر موقعه من العملية الإبداعية.

خاتمة:

ختاما: فقد حاول هذا البحث تشريح البنى اللغوية والبيانية التي أدت إلى ظاهرة غموض النص في كثير من أجزائه، كما مثل البحث محاولة لبيان إشكال الغموض وأثره في تلقي النص، وإن كان البحث قد اهتم في مقدماته بمحاولة استقراء الغموض ومعناه في أدب القدماء فذلك لأهمية بيان أن الغموض ليس بظاهرةٍ جديدة ولكن الجديد هو درجتها ونوعيتها، حيث أصبح الغموض في كثير من الأدب الحديث هدفا في حد ذاته مرتكزا على الفلسفات الحديثة والنظريات الغربية. ويأتي الاهتمام بطرح وتحليل رأي الشيخ عبد القاهر الجرجاني في الغموض لأهمية هذا العالم في تاريخ البلاغة ولأنه رائد النقد القائم على الذوق والتذوق، ولأن رؤاه البلاغية تعدّ رؤى مؤسِّسة لعلاقة الأدب بالتلقي والتأويل، إن ظاهرة الغموض في أدبنا المعاصر هي ظاهرة ستظل جديرة بالاهتمام والدرس لأهمية الأدب وتلقيه في صناعة الوعي وخلق ممسكات الأمم والمجتمعات.

نتائج البحث:

١ – الغموض معطى أساس من معطيات ما يعرَف بأدب الحداثة.

---

[1] السابق، ص26-27

[2] خليل، عماد الدين، حول أدب الغموض، الجذور المقطوعة، مجلة الوعي الإسلامي، سبتمبر 1987ص121 (على قاعدة بيانات دار المنظومة)

٢- شكلت البنى اللغوية في هذا النص جزءا أساسا من بينة الغموض فيه، حيث فقد كثيرٌ منها عناصر التماسك الدلالي، وتعقدت نظما وتركيبا بحيث ضعفت بالتالي طاقتها الدلالية. وظهر ذلك في مثل الاستخدام غير الدال لأدوات ذات دلالات محددة ك(فاء) التعقيب، والإضافة، وغيرها.

٣- افتقدت التشكيلات البيانية في النص محل الدراسة في بعض الأحيان منطقها البياني مما جعل أشكال التشبيه والاستعارة والكناية صعبة التشكُّل، عسيرة الفهم، فشكلت جزءا من بينية الغموض في النص.

٤- مع توسيع معنى الكناية من كناية اللفظ إلى كناية النسق والسياق ظلت الكناية في هذا النص بعيدة صعبة المنال، وكذلك التشبيه مع كونه اتخذ الشكل التقليدي أحيانا مع وجود أداة تشبيه ظاهرة فقد افتقد أحيانا للدلالة.

التوصيات:

١. تناول الأدب القصصي السعودي الحديث في نصوص أخرى لتشريح بنية الغموض فيه للتوصل إلى أهم أسباب هذه الظاهرة الأدبية.
٢. بحث آثار هذه الظاهرة على تلقي الأدب القصصي.

مراجع البحث:

١. ابن الأثير: ضياء الدين، نصر الله بن محمد (المتوفى: ٦٣٧هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة. القاهرة

٢. أدونيس: علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول 3-صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، ط1 1978م

٣. أدونيس: علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط3، 1979

٤. أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية.

٥. ابن أبي الإصبع: عبد العظيم بن الواحد بن ظافر العدواني، البغدادي ثم المصري (المتوفى: ٦٥٤هـ)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، الناشر: الجمهورية العربية المتحدة - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي.

٦. الآمدي: أبو القاسم الحسن بن بشر (ت ٣٧٠ هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق/ السيد أحمد صقر، دار المعارف – الطبعة الرابعة [سلسلة ذخائر العرب (٢٥)]

٧. إدريس: محمد جلاء، الأدب السعودي الحديث، مكتبة الرشد، الرياض السعودية ط1 2006م.

٨. بوجمعة، جمى. الغموض المنفتح والغموض المنغلق. ورقة بحثية، مجلة آفاق أدبية، العدد الثاني، 2008 عدد2 من ص73 الى 92.

٩. الجوهري: أبو نصر إسماعيل بن حماد الفارابي (المتوفى: ٣٩٣هـ)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين ط4، بيروت ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧م.

١٠. الجرجاني: الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ت474هـ. أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط1 1991م.

١١. الجرجاني: الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ت474هـ. دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط3 1992م

١٢. خفاجة: إبراهيم محمد أبو اليزيد. الغموض في الأدب الحديث، مجلة الفيصل الأدبية شوال 2010، (قاعدة بيانات دار المنظومة)

١٣. خليل، عماد الدين، حول أدب الغموض، الجذور المقطوعة، مجلة الوعي الإسلامي، سبتمبر 1987ص121 (على قاعدة بيانات دار المنظومة)

١٤. ريكور: بول: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى. ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2006م

١٥. الزَّبيدي: محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، ا (المتوفى: ١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين دار الهداية

١٦. الزجاجي: عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي النهاوندي، أبو القاسم (المتوفى: ٣٣٧هـ)، حروف المعاني والصفات، تحقيق علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط1 1984م

١٧. الصعيدي: عبد المتعال (المتوفى: ١٣٩١هـ) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، ط17 2005م

١٨. الطيب: عبد الله بن الطيب بن عبد الله بن الطيب بن محمد بن أحمد بن محمد المجذوب (المتوفى: ١٤٢٦ هـ) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها دار الآثار الإسلامية- وزارة الإعلام الصفاة – الكويت ط2 سنة ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٩ م

١٩. القاضي الجرجاني: أبو الحسن علي بن عبد العزيز (المتوفى: ٣٩٢هـ)، الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.

٢٠. عباس، إحسان اتجاهات الشعر العربي المعاصر دار الشرق للنشر والتوزيع عمان الأردن. ط2 2001

٢١. العسكري: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران (المتوفى: نحو ٣٩٥هـ)، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، 1419هـ.

٢٢. فاضل: جهاد، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق بيروت ط1، 1984م

٢٣. مشبال: محمد، لقاء مع أ.د. محمد المختار مشبال بنادي مكة الثقافي الأدبي بعنوان (البلاغة والرواية الأحد 1442/7/2 الموافق 2021/2/14 https://youtu.be/4HLsoD57ot4

٢٤. ابن منظور: محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري الرويفعى الإفريقى (المتوفى: ٧١١هـ)، لسان العرب، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر – بيروت، ط3 1414هـ.

واقعية الخطاب السردي عند الأصفهاني: خبر نصيب بن رباح أنموذجًا

أ.د. زكريا علي أحمد كوينة

أستاذ الأدب والنقد بجامعة الملك خالد

الملخص:

تكمن واقعية الخطاب السـردي عند الأصـفهانى في اللغة والألفاظ المختارة من واقع الحياة اليومية، وليس معنى هذا عامية اللغة، ولكنها اللغة الفصحى السهلة البسيطة التي يسهل التواصل بها مع المتلقي.

هذا وقد جاء البحث في عدة مباحث منها: الاستهلال – المساعد في الخبر السردي – دراما الخروج وشخصية المعارض أو الشرير – الوظائف الدرامية في الخبر – تضافر الشعر في ثنايا الخبر – تداعي وتداخل الحكي – اللغة واستراتيجيات التشكيل الجمالي عند الأصفهاني – لوحة توزيع العوامل الحكائية – المقصدية _ بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة.

وقد حاولت معالجة هذا البحث وفق المنهج البنيوي بالإضافة إلى مقولات علم السرد.

Abstract:

The realism of Asphahani narrative discourse lurks in the particularly the use of everyday ،language he uses to narrate vocabulary items characterised by simplicity which facilitates .communication with the reader or recipient

The current study addresses such dimensions as narrative drama of ، characterisation of the sub-hero and villain،prelude utilising poetry in the ، dramatic functions of the story،exodus language and strategies of ، story telling،narrative structure and the distribution of narrative factors and ،aesthetic formation .intentionality in addition to the introduction and conclusion

The current study adopts structuralism and narratology as theoretical frameworks.

المقدمة:

تنوعت أشكال القصص في التراث العربي، فهناك الخبر والحكاية والسيرة والمقامة والقصص التفسيري للأمثال، وأيام العرب وغيرها.

فحينما جاء القرآن الكريم أحدث نقلة حضارية وتقنية في عالم القص العربي؛ وذلك لعظم ما جاء فيه من أسمى وأرقى نماذج القصص، ومن هنا ازدهرت ألوان القصص عند العرب وتنوعت بعد صقلها بالقصص القرآني.

فالتطور الحضاري الذي مربه المجتمع العربي أحدث انقلابًا تامًا في المفاهيم المرتبطة بفن القصص، وقد أثر ذلك في المادة القصصية والتشكيل اللغوي الذي يجسدها، ومن ثم أصبحت المتعة أحد الأهداف التي يسعى إليها السارد العربي من ورا ء رسالته وخطابه، ومن ثمّ عمد منتج الرسالة إلى تشكيل لغوي خاص ينقل من خلاله هذه المتعة إلى المتلقي، كما أن السارد العربي قد خرج من دائرة الصدق والكذب الأخلاقية أو العلمية إلى نطاق آخر وهو الصدق الفني مما يعني أن فن الخبر قد أصبح رسالة تدخل في عملية الاتصال يحكمها خطاب تصويري إمتاعي ينتمي كشكل أدبي فني جمالي إلى الخطاب القصصي.

يتضمن النص السردي العديد من التقنيات منها تقنية الاسترجاع (الفلاش باك)، والتي تمثل ذاكرة النص حيث تحيلنا إلى أحداث سابقة يكون من غاياتها ملء الفراغات التي قد يتركها السارد ورائه، أو قد يمدنا بالعديد من المعلومات حول شخصية البطل " ويشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها – أو التي ينضاف إليها – حكاية ثانية زمنياً تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي"[(1)].

وهذا بالفعل ما فعله الأصفهاني في سرده لخبر نصيب.

وواقعية الخطاب السردي عند الأصفهاني تكمن في اللغة المستخدمة في السرد، في الألفاظ المنتقاة من لغة الحياة اليومية، وليس معنى ذلك عاميتها؛ ولكنها فصيحة بسيطة سلسة يسهل التواصل بها مع المتلقي.

هذا وقد جاء البحث في عدة مباحث منها: الاستهلال – المساعد في الخبر السردي – دراما الخروج وشخصية المعارض أو الشرير – الوظائف الدرامية في الخبر – تضافر الشعر في ثنايا الخبر – تداعي وتداخل الحكي – اللغة واستراتيجيات التشكيل الجمالي عند الأصفهاني – لوحة توزيع العوامل الحكائية – المقصدية _ بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة.

وقد حاولت معالجة هذا البحث وفق المنهج البنيوي بالإضافة إلى مقولات علم السرد.

---

(1) جينت جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصـــم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م، ص60.

الاستهلال:

الحالة الاستهلالية ببساطة شديدة هي مرحلة الإعداد للعالم الفني، هي مرحلة اللقاء بين الراوي المبدع بشكل ما والنسيج الأول لعالمه الفني، كما أنها بداية اللقاء بين السارد والمتلقي.

وحين يبدأ الراوي الحالة الاستهلالية فإنه يمسك بمفاتيح الحكاية كلها، وينسج الخيوط الأساسية التي سيصنع منها النسيج كله، ولابد لهذه الخيوط من أن تكون محكمة وقوية وباهرة.

والانتقال من الواقع إلى الفن يحتاج إلى عناصر تسمح بالمرور بين العالمين، وهذه العناصر تشكلها شفرات متعارف عليها بين المبدع وجماعته المستهدفة من الرسالة، فالفنون القولية تحتاج إلى قنوات ذات طبيعة خاصة تحكم عملية التلقي ونظام الاتصال.

والراوي هنا هو الجسر الذي يتيح للعقل الإنساني عبره مرور الحكي إلى الخارج بانسيابية ورشاقة، وهو قناة الربط بين الفكرة –الحكاية– في وعي المبدع وبين العالم الخارجي؛ لذلك يعتبر أداة للإدراك والوعي وأداة للعرض، بالإضافة إلى ذلك فإنه ذات لها مقومات الشخصية التي تؤثر –إيجاباً أو سلباً – على طريق الإدراك وعلى طريق العرض، وهو بهذا يقف في المنطقة التي

تفصل بين المؤلف والشخصيات، والمنطقة التي تفصل بين المتلقي والنص، والمنطقة التي تفصل بين العالم الفني المسجل في النص والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن متلقي هذا النص [1].

وهنا نصاحب المبدع وهو ينقلنا إلى المشهد المحوري، مشهد ميلاد الشاعر الفني، ورحلته الإبداعية الشاقة من أجل إثبات الذات والوجود الإبداعي.

"بلغني أن النصيب قال: قلت الشعر وأنا شاب، فأعجبني قولي. فجعلت آتي مشيخة من بني ضمرة بن بكر بن عبد مناف – وهم موالي نصيب – ومشيخة من خزاعة فأنشدهم القصيدة من شعري ثم أنسبها إلى بعض شعرائهم الماضين.

فيقولون: أحسن والله، هكذا يكون الكلام، وهكذا يكون الشعر.

فلما سمعت ذلك منهم علمت أني محسن، فأزمعت الخروج إلى عبد العزيز بن مروان، وهو يومئذ بمصر"[2].

(1) الكردي عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996م ص18.

(2) الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط 2008 م، ج1، ص313.

نبدأ مع جملة السند التي بدأ بها الأصفهاني الخبر فهي بمثابة الشفرة الفنية التي تنقلك من عالم الواقع إلى رحاب الفن، وبقدر نجاح الأصفهاني في إيهام المتلقي بأن ما حدث في الزمن الدرامي يمكن أن يحدث بالفعل في الزمن الواقعي، يكون نجاحه في إقناعه بقدرته الفنية، وإتقانه للفن القصصي الحكائي؛ وذلك لأن المتلقى يوخذ بالدراما التي زاوج إيقاع سردها تيار الواقع الحقيقي، وإن كان من غير الممكن أن تتحقق هذه المزاوجة الدقيقة، أي بين الزمن الحقيقي والزمن الفني.

فكثيرًا ما نجد استهلال الخبر:(قال/ حدث/ روى/ أخبر/ ذكر/ حكى/ بلغني)، وغير ذلك من أفعال دالة على كون النص الحكائي تجربة منقولة، بمعنى أن هناك مرسلاً سبق وبث نصًا،

وأن مستقبلًا سابقًا قد تلقاه، وهكذا تتم عملية الاتصال لإضفاء الشرعية على عملية الاتصال الجديدة، نخلص من ذلك إلى أن الإسناد إحدى الركائز الأساسية في استراتيجية الخطاب الإخباري الأدبي، بل مقوم من مقومات هذا الخطاب [1].

في المشهد الاستهلالي يستحضر الأصفاني شخصية البطل نصيب كي يحكى لنا بلسانه تجربته الإنسانية وهو ما يعرف (بالاستهلال الوظيفي) [2]؛ لأنه يبدأ بالفعل قلت الشعر، أي أنه يدخل في الأحداث مباشرة، واستحضار البطل هنا بضمير المتكلم في (قلت) أي أن الأصفاني يؤثر التراجع في المشهد الاستهلالي والسماح لشخصيته الفنية بالحرية الكاملة في التعبير عن نفسها بلسانها وهو ما يعرف في علم السرد بمسرحة الحدث أو (الرؤية من الخارج) [3].

وحضور البطل في المشهد الاستهلالي يؤكد على تهيئة المسرح الزماني والمكاني للأحداث القادمة فها هو ذا نصيب بدأ التحرك على خشبة المسرح لعرض تجربته الإنسانية، وهذا هو المطلوب في المشهد الاستهلالي تركيز عدسة الكاميرا على البطل وخشبة المسرح أي الزمان والمكان، وبذلك يتم تهيئة المتلقي للانخراط في سحر النص الحكائي.

ويرى بارت أن المؤلف في الآداب الشفهية ليس من يبتدع الحكايات الأجمل، بل هو من يحسن ضبط الرموز، فالمستوى الإنشائي في هذه الآداب بارز وقواعده ملزمة، فإذا كانت جملة الاستهلال الشائعة

(1) راجع القاضي محمد: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998 م، ص311-347.

(2) بروب فلاديمير: موروفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبوبكر باقادر وأحمد عبد الرحيم، جدة، السعودية، ط1، 1989م، ص82.

(3) يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م، ص285.

في الحكايات الشعبية (كان يا ما كان) تغطي على بقية العلامات، فإن الخبر القصصي يتميز بأكثر من علامة للإنشائية التي يتم بها وضع رموز الاتصال السردي[1].

وبداية الاستهلال الوظيفية تحقق الوظائف الدرامية، ثم تأتي القرائن الدالة على الشخصية متضمنة في السياق[2]، بعد ذكر المسند إليه (الفاعل)، وقد يتأخر لتقدم فيما بعد من تطور الأحداث، وقد تحمل جملة السند بعض القرائن الواصفة للشخصية حتى لا يتابع المتلقي بطله وهو خالي الذهن تمامًا تجاهه، وفي حالات كثيرة يقدم هذا النمط بضمير المتكلم.

من البدهي أن بطلنا يعرض تجربته الإنسانية بعد تمام نجاحها فنحن بصدد أحد المبدعين (قلت الشعر وأنا شاب) أي أن موهبته الإبداعية تفجرت في فترة مبكرة من حياته، ولم تتأخر كما حدث عند النابغة الذبياني، ومن الطبيعي أيضًا أن المبدع بحساسيته المرهفة يدرك ذاته جيدًا، ويحترمها فقد أعجبه الشعر الذي يقوله، والإنسان يستحيل أن يخدع نفسه، ولكنه أراد التأكد من حاسته الذوقية للشعر وتلقيه، فربما أعجبه؛ لأنه شعره، فكان عليه القيام بالخطوة الأولى للتواصل مع الجمهور المتلقي.

ولأنه من الموالي أو العبيد خشي من النظرة الدونية للآخر الذي ربما لن يقدر شعره طالما أنه يصدر من هذه الذات المهملة في المجتمع، وهنا أراد أن يكون الحكم على الشعر لا على صاحب الشعر، فنسب شعره إلى شعرائهم الماضين القدماء، فوجد الاستجابة لهذا الشعر عندهم، وحظي بالاستحسان هنا تأكد من حقيقة موهبته، وهذا ساعده على اتخاذ القرار الذي سيغير كل حياته، وليس حياته فحسب، بل كل أفراد أسرته التي تئن تحت وطأة العبودية ألا وهو الخروج إلى عبد العزيز بن مروان والى مصر.

الملاحظ أن الأصفهاني يروي الخبر بالأسلوب المباشر على لسان البطل، وهذا يكسبه مصداقية ويقيم علاقات وطيدة بينه وبين المتلقي، ويسمح للأصفهاني بذكر تفصيلات دقيقة لا يعرفها إلا البطل الذي عايش كل جزئيات الحدث، ولمس سخونة الأحداث وتأثر بها، والخبر يرويه البطل بصيغة الماضي بكل تأكيد بعد أن أصبح شاعرًا كبيرًا، أي أن هناك استرجاع زمني (فلاش باك) لفترة زمنية طويلة ربما تمتد إلى عقود، واستحضار الماضي هنا بالأسلوب التصويري؛ لأنه

يعتمد على الدرامية التي تغوص في قلب الأحداث وتفاصلها، ويوظف هنا مفهوم الصراع بمستوييه: الصراع النفسي والصراع الاجتماعي أي أن الدارما هنا تتميز ببعدين: البعد الأول: دراما الذات

(1) بارت رولان: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبوزيد، دار عويدات، بيروت، ط1، 1988 م، ص135-136.

(2) راجع مرسلي دليلة ومجموعة: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، ط 1985م، ص79-82.

مع نفسها مخافة أن تكون الموهبة هلامية، ولا تحظى بالقبول أو الاستحسان، ويكون مصيرها الفشل بعد بصيص الأمل الذي يلوح في النفس.

البعد الثاني: دراما الذات مع الآخر الذي ينظر إليك بدونيه ولا يراك تستحق الإرتقاء من ربقة العبودية ربما بدافع الغيرة منك أو الحقد عليك.

شخصية المساعد:

البطل نصيب يمر بمرحلة عصيبة في حياة المبدع وهي الحيرة النفسية من حقيقة موهبته وتلقيها من قبل الآخرين في ظل الظرف الاجتماعي القاسي الذي يعيشه (العبودية – السواد – الاستخفاف به والسخرية منه)، فهو لا بد أن يستوثق ويتأكد من حقيقة هذه الموهبة؛ لذا يذهب لأخته ليأخذ رأيها، والأخت بكل تأكيد لن تجامله أو تكذب عليه:

"فقلت لأختي أمامة، وكانت عاقلة جلدة – أي أخية – إني قد قلت شعرًا، وأنا أريد عبد العزيز بين مروان، وأرجو أن يعتقك الله – عز وجل – به وأمك ومن كان مرموقًا من قرابتي.

فقالت: إنا لله وإنا إليه راجعون. يا ابن أم، أتجتمع عليك الخصلتان: السواد، وأن تكون أضحوكة للناس. قال: قلت فاسمعي فأنشدتها، فسمعت، فقالت: بأبي أنت. أحسنت والله!، في هذا والله رجاء عظيم فأخرج على بركة الله"[1].

يكشف هذا النص جوهر المأساة التي يعيشها هذا الشاب الموهوب، والظروف المعقدة التي تحيط به، لماذا ينسب شعره للآخرين؟، ولماذا يأخذ رأي أخته العاقلة؟ ولماذا يريد الخروج لمدح الأمراء والتكسب بشعره؟، ولماذا تخير أن تكون وجهته مصر حيث الوالي عبد العزيز بن مروان؟ وما أدراك ما عبد العزيز بن مروان الأخ الشقيق للخليفة الأموي عبد الملك بن مروان،

وآل مروان وعلاقتهم بتذوق الشعر، فالحاسة اللغوية عندهم من الرقي بمكان، وربما كان قرار نصيب من القرارات المدروسة، فربما رأى أنه يستطيع أن يكون شاعره الأول، والفرصة مواتية له، ولكن الطريق من الصعوبة بمكان.

الواضح أن الأخت تتمتع بإمكانيات خاصة تؤهلها لأن تكون مستشارة نصيب، فهي تتمتع برجاحة العقل، أضف إلى ذلك كونها ناقدة متذوقة للشعر تعرف قيمته الجمالية التي تجعله شعرًا حقيقيًا، يضاف إلى ذلك كله بعد النظر، وحسن الفهم للمنظومة الاجتماعية التي تعيش فيها، فهي تدرك تمامًا حجم البطل في هذه المنظومة فهو من السود، وهي سمة سلبية تفرض عليه واقعًا اجتماعيًا، فهو عبد لا

(1) الأصفهاني: الأغاني، ج1، ص313

يملك حريته، أو هو مولى يكتسب وضعه من القبيلة التي ينتمى إليها، وأنه لو فشل ستكون النظرة إليه شديدة القسوة؛ لذا فهي تنصحه أولاً بالعدول عن هذا الطريق، ثم تقتنع تمامًا بموهبته بعد الاستماع لشعره.

النص يبلور دور الأخت المستنيرة العاقلة المثقفة التي تملك مقومات الرجوع إليها في كل خطوة يفكر فيها نصيب، ولكن السياق الحضاري للنص يوقفنا على فجوات نصيه، لم يجب عليها الأصفهاني، وكأنه يتعمد العصف الذهني للمتلقي للمشاركة الفاعلة معه في إنتاج النص، فنص الأصفهاني يوازيه النص الآخر الذي يبدعه المتلقي، فالشاعر العبد لديه مأساة في إثبات شاعريته، وداخله صراع رهيب يعكس حيرته وتساؤلاته المتمثلة في كيفية التحول من العبودية إلى الحرية، من خدمة الأغنام إلى نظم الكلمات وتنسيقها، من الوقوف على عتبات الخيمة إلى الجلوس على وسائد القصور.

وما حجم المشكلة في أن يكون نصيب شاعرا...؟

الشعر هو ديوان العرب الأول، وفنهم الأول بلا منازع، ولا يتمكن من ناصيته في الغالب إلا أصحاب الأصل العربي، لما يتمتعون به من سليقة لغوية وفطرة نقية في تذوق اللغة وأسرارها وسحرها؛ لأنها المكون الوراثي والوجداني والعقلاني للشخصية العربية، وشاعرنا ببساطة شديدة ليس من أصل عربي، ثم العبد الأسود لا يجالس الشعراء والسادة الذين يحفظون الشعر، فله مهام أخرى مغايرة مثل الرعي والخدمة والحراسة، ومن أين له الوقت الذي يعد فيه نفسه إعداداً مكثفًا لخدمة هذه الشاعرية من قراءة وثقافة وحفظ لروائع الشعر العربي في عصره والعصور السابقة عليه، ثم إن الشاعر في المجتمع العربي من الصفوة أو على الأقل يرتقي مكانه مرموقة، فهل يسمح له المجتمع بسهولة في هذه القفزة الحضارية من القاع إلى القمة؟، المسألة ليست يسيرة، ولكن البطل يحمل على عاتقه مهمة تحرير أسرته من ربقة العبودية، يحمل على كاهله الارتقاء الاجتماعي والاقتصادي لهذه الأسرة، والإبداع هو السبيل الوحيد إلى الحرية، فهو لا يملك إمكانيات عنترة بن شداد الجسمانية الجبارة، والمهارة القتالية العالية التي تمكنه من إحداث الفارق في المعركة لصالح قبيلته، هذا علاوة على الشاعرية، تلك هي المعاني والدلالات التي ينطق بها الأصفهاني دون تصريح.

النص الغائب يستحضر المتاعب التي يعانيها نصيب العبد الأسود أو المولى في ممارسة الأعمال التي يكلف بها من قبل أسياده من جهة، ومن جهة أخرى سهره المستمر في تثقيف نفسه حيث يحفظ القصائد الطوال، ويدرك قيمتها الجمالية، حياة مزدوجة قاسية ومعاناة حقيقية بين الأعمال الشاقة المجهدة التي يمارسها نصيب نهارًا، بينما يعكف على تثقيف نفسه وصقل موهبته الشعرية ليلاً، كما يستحضر النص أيضًا المعاناة التي تعيشها أسرة البطل نصيب، أمه السوداء التي لا يعترف سيدها بأولادها طالما أنهم من السود إلا إذا أثبت أحدهم براعة ومهارة في شيء معين، أخته العاقلة الجلدة، وبقية أقاربه، الفجوات

النصية أو المساحة الإبداعية التي تركها الأصفهاني للمتلقي الفاعل والمشارك في العملية الإبداعية، هذه الفجوات كفيلة بأن تضع النص الغائب بمحاذاة النص الحاضر ويتمثل ذلك في إصرار الشاعر على الخروج إلى مصر؛ لإحداث الفارق الإبداعي في قصر عبد العزيز بن مروان من جهة، والارتقاء بأفراد أسرته من الوضع المأساوي الذي يعيشونه من جهة أخرى.

دراما الخروج وشخصية المعارض:

الخروج يعني تحطيم الأسوار المحيطة بالواقع بما فيه من رتابة بحثاً عن الجديد الباهر عبر المكان؛ أي أن الخروج هنا هو انتقال في المكان، أو نافذة يفتحها الراوي ليطل منها المتلقي على ما لا يستطيع رؤيته وهو في مكانه، والبطل يخرج في الخبر مكتمل الشخصية، وكثيرًا ما يكون خروجه هذا لإثبات ذاته ومواهبه وقدراته الخاصة، وهذا ما حدث بالفعل لبطلنا نصيب.

"فخرجت على قعود لي حتى قدمت المدينة، فوجدت بها الفرزدق في مسجد رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فعرجت إليه، فقلت أنشده واستنشده، وأعرض عليه شعري فأنشدته، فقال لي: ويلك، أهذا شعرك الذي تطلب به الملوك؟

فقلت نعم. قال فلست في شيء إن استطعت أن تكتم هذا على نفسك فأفعل فانفضخت عرقًا" (1).

فعل الخروج من أهم الأفعال في الحكايات وبصفة عامة في الحكايات الشعبية فالمقامات العربية تعتمدًا اعتمادًا أساسيًا على دراما الخروج، حيث ينزل البطل في كل مقامة مدينة مختلفة، والبطل يخرج من المكان الضيق إلى مكان أرحب لتحقيق هدف أو البحث عن فرصة عمل، أو الهروب من أزمة اجتماعية أو نفسية أو عاطفية، والخروج لبطلنا نصيب أولى خطواته الإيجابية لتحقيق الأمل المنشود، ولكن كان عليه أن يعرض موهبته على متخصصين في الميدان الشعري، صحيح أنه عرضها من قبل على قوم من خزاعة وغيرهم، واستحسنوا هذا الشعر عند نسبه لشعرائهم الفحول القدماء، وعرضه على أخته فشهدت له، ولكن كل ذلك ليس كافيًا للدخول على الملوك والأمراء، فكانت الخطوة العلمية السديدة هو العرض على شاعر من فحول عصره وهو الفرزدق ذلك النجم الساطع في العصر الأموي الذي أرهق الشعراء في عصره أمثال جرير والأخطل والحطيئة وغيرهم.

لذا كان الخروج الأول إلى المدينة حيث الفرزدقُ الذي يتخذ من مسجد رسول الله – صلى الله عليه وسلم – صومعته وصالونه الأدبي، فينشده نصيب أعذب قصائده هنا يجب أن نلاحظ أن شاعرنا ليس في حاجة إلى انتحال الشعر ونسبه إلى غيره؛ لأنه في حضرة أحد الموهوبين الذي سيطر على الساحة الأدبية في عصره، فلن يتعرض للظلم في حضرته؛ لوضاعة مكانته الاجتماعية، ولكن الحكم سينصب بكل

(1) الأصفهاني: الأغاني، ج1، ص314.

موضوعية على الموهبة الشعرية بغض النظر عن صاحبها؛ ولكن الفرزدق بعين الأديب الخبير وجد في هذه الموهبة خطورة على مكانته الأدبية والإبداعية في عصره، فربما تأخذ منه بعض الأضواء، أو تسحب بعض أجزاء البساط، أو على الأقل المزاحمة على أبواب الخلفاء والأمراء، فأراد وأد هذه الموهبة في مهدها، فلم يشهد لنصيب، وسفه أحلامه، وحط من موهبته، واستخف بها، هنا يلعب الفرزدق دور الشرير أو المعارض ببراعة لا سيما أنه من أبناء الدرب (أصحاب الحرفة الواحدة وما بينهما من ضغائن)، المبدع الشرير الذي وقف حجر عثرة في وجه الموهبة الشابة، يحاول عرقلتها، وهنا يصل الصراع الداخلي عند بطلنا إلى مرحلة الاحتدام، وترتفع حرارة الدراما، فالبطل لا يواجه همومه التي ترهق كاهله فحسب ولا الاغتراب، وإنما يواجه من يحطم أحلامه، والمعارض أو الشرير هنا ليس بالشخصية الهينة بل شخصية لها قيمتها ووزنها في المجتمع، ولها مصلحتها أيضًا في تحطيم الشاعر، وقتل موهبته وعدوله عن هذا المسار الذي سيزاحمه فيه.

هنا يتأزم موقف البطل نصيب، ويمر شريط حياته الحالك السواد أمام عينه، هل يعود إلى خدمة الأسياد، ويرضى بحياته في قاع المجتمع؟ هل يتخلى عن موهبته التي تحولت إلى سراب؟

الشاب الأسود الموهوب يحمل أحلامه، ويتخيل مكانه في قصور الأمراء، والأموال التي سيعود بها؛ ليتحرر هو وأمه وأخته وسائر أسرته، يصل المدينة حيث الشعراء النجوم الذين يحفظ قصائدهم، يلتقي بأحدهم، يجلس أمامه مقاوماً ضعفه وخجله، ومتسلحًا بإيمانه بموهبته، يتردد لحظات ثم يقرر أن ينشده بعض قصائده، وبداخله اليقين أنه سينال استحسان الشاعر الكبير؛ ولكن النتيجة تأتي عكسيه تمامًا، فالفرزدق يدرك حجم موهبة الشاب الأسود ويقرر التخلص منه، فالوسط الأدبي ليس في حاجة إلى أصوات أخرى لجيل جديد، يخطف الأضواء ويقاسمه أموال الأمراء والملوك، وفي لحظة يقرر تصفية هذا المنافس الجديد، وتحطيم ثقته بنفسه، فيقنعه أن هذا الشعر لا يرقى لمخاطبة الملوك، بل يجب الاحتفاظ به لنفسه.

أزمة الفرزدق الحقيقية تكمن في رفضه الآخر، فعلاقة نصيب بالفرزدق علاقة تواصل إيجابي لمثل أعلى وقدوة من جانب نصيب، بينما هي علاقة تصفية من جانب الفرزدق الذي شعر بالغيرة من هذا الشاب، هذه الغيرة على مكانته على الساحة الأدبية هي التي جعلته لا يقول كلمة الحق التي ينصف بها هذا الشاب، مع أن لهذا الآخر الحق في الوجود مثله تمامًا ما دام يملك القيم الجميلة الراقية التي تضيف إلى الحياة التنوع الجمالي.

وبالفعل يكاد ينجح الفرزدق في تصفية هذه الموهبة الشابة ووأدها في مهدها، فيتصبب الشاب عرقًا من الخجل أمام الشاعر الكبير، نتيجة الإحساس بضياع الحلم الكبير، والإحساس والشعور بالضآلة والضعف والانكسار؛ ولكن العناية الإلهية تنقذ نصيب من هذا المصير المأساوي.

"فانفضخت عرقًا، فصحبني رجل من قريش كان قريبًا من الفرزدق، وقد سمع إنشادي، وسمع ما قال لي الفرزدق فأومأ إلي فقمت إليه، فقال.

ويحك: أهذا شعرك الذي أنشدته الفرزدق؟ قلت نعم.

فقال: قد – والله أصبت – والله لئن كان الفرزدق شاعرًا – إنا لنعرف محاسن الشعر – وقد – والله حسدك فامض لوجهك ولا يكسرنك" (1).

وكما نعيش وسط الأشرار الذين يريدون تصفية كل من حولهم لينفردوا بكل شيء المال والشهرة وقمة الهرم الاجتماعي، حتى وإن كان ذلك على أشلاء الآخرين فهناك أيضًا في الدراما شخصية المساعد التي يتحقق بها التوازن ويزداد بها العمل الفني ثراء، وربما يأتي المساعد بالمصادفة دون أن تكون هناك سابق علاقة بينكما، ولكنه إنسان يشعر بك يلمس الصدق في أحاسيسك، يتماهى معك لينقذك من براثن الآخرين في الوقت المناسب، وهذا واقع الذي حدث لشاعرنا نصيب، بينما تنهار جل أحلامه فجأة على أعتاب الفرزدق، ومن وسط هذا الظلام الحالك يأتي النور والأمل متمثلاً في شخصية الرجل القرشي الذي كان يجلس بجوار الفرزدق، فالمساعد هنا شخصية لها قيمها ووزنها التي يستمدها من مرجعية (قرشي) أي أرباب الفصاحة والبيان والبلاغة وبالتالي؛ فرأيه له قيمة كبيرة في تذوق شعر نصيب، وهو أيضًا خبير بالنفس البشرية يعرف لماذا قال الفرزدق ذلك؟ فقد شعر للوهلة الأولى بنظرة الحسد في عيني الفرزدق، ونبرة العداء في صوته، ولا سيما أنه يجلس في مجلس الفرزدق ويعرف شخصيته جيدًا.

هنا يصل الصراع إلى الذروة، وتكاد تنتهي الدراما بهذه النهاية المأساوية لولا ظهور هذه الشخصية الإيجابية المسئولة، فأنت قد تتعرض لموقف مثل هذا وتؤثر السلبية، وترى موهبة تذبح أمام عينيك ولا تحرك ساكنًا، ولكن الإيجابية تحتم عليك ألا تدع الأمور تمضي أمامك وترى الآخرين في موضع الظلم فلا تدخل وتؤثر السلامة، لا بل لا بد لك من دور إنساني نحترم فيه أحلام الآخرين ومشاعرهم ومواهبهم، وتقول كلمة حق بذكاء وسرعة بديهة وحسن تصرف لا يعرضك لأي مشكلة أو صدام.

المفترض أننا في هذا النص أمام حوار خارجي بين شخصية نصيب والرجل القرشي، والحوار من أعلى مستويات التصوير للشخصية وفيه يسمح الراوي للشخصيات بالظهور على خشبة المسرح لتحكي ذاتها مباشرة بضمير المتكلم، وتعرف هذه الرؤية السردية، (الرؤية من الخارج) ولكن السارد هنا يحكي هذا الحوار على لسان البطل نصيب ويحجب صوت القرشي بوصفه حوار جانبي وسري بعيدًا عن عيون الفرزدق، ومستوى التصوير يستحضر التعبير الحسي الحركي والصوتي للشخصيات لتكون تلك العناصر

(1) المصدر السابق، ص314.

بديلة عن المشاعر والدخائل المستترة (انفضخت عرقا فصحبني رجل/ سمع إنشادي/ أومأ إلي / قمت إليه / ويحك / أهذا شعرك / والله حسدك/ أمض لوجهك/ لا يكسرنك).

هذا التعبيرات بما فيها من حركة وصوت وانفعال وتوكيد واستفهام، تعكس ملامح اللغة الشفوية بما فيها طاقة وشحنات تعبيرية وتصويرية عاليه، ثم يأتي تعبير (امض لوجهك) والذي لا يشكل مجرد شهادة من القرشي الذواقة لشعر نصيب، ولا مجرد تعبير يفيض بالدلالات، وإنما هي رؤية إنسانية كاملة، وكأنه أدرك حجم القضية الإنسانية التي يحملها نصيب على كاهله، وهذا التعبير المشحون فيه دعوة لنصيب كي يستجمع كامل طاقته، وجل إرادته لمواصلة مشوار حلمه الإنساني الذي عزم على تحقيقه، فهذه الدعوى كانت بمثابة تجديد شحن لإرادة البطل، فأنت على الطريق الصحيح، ثم تأتي النصيحة الأخيرة كي تعيد شحن روح التحدي والعزيمة والقوة (لا يكسرنك)، فالانكسار حسي ومعنوي، هزيمة مادية واجتماعية وروحية ونفسية، والإنسان الموهوب بطبعة شديد الحساسية، وكثيرًا ما ينكسر بالفعل حينما يتعمد الآخر تسفيه أحلامه، أو السخرية منه حتى ولو كان ذلك تحت قناع النصيحة.

وليس شرطًا أن يكون المعارض شخصية من الواقع كما هو الحال في الفرزدق؛ ولكن من الممكن أن يكون المعارض حاجزًا معنويًا مثل الظروف أو المكانة الاجتماعية، أو الحسب أو الشرف في المجتمع، أو غير ذلك من الأمور المعنوية التي تحيل بينك وبين تحقيق أهدافك، ونصيب يحمل فوق ظهره العبودية، ولونه الأسود، وها هو ذا يواجه هنا معارضاً جديدًا يتمثل في مكانة الأمير الذي لا يستطيع أن يدخل إليه، ومكانته المتواضعة التي لا تسنده ولا تساعده ولا ترقى به للدخول على عبد العزيز بن مروان.

" قال: (فسرني قوله، وعلمت أنه قد صدقني فيما قال فاعتزمت على المضي.

قال: فمضيت فقدمت مصر وبها عبد العزيز بن مروان، فحضرت بأبه باب مع الناس، فنحيت عن مجلس الوجوه، فكنت وراءهم"[1].

فنصيحة القرشي امض لوجهك، وجدت صداها وأرضها الخصبة في صدر نصيب. فالفعل الأمر امض + لوجهك بمعنى تمسك بطريقك ووجهتك وهدفك ولا تحيد عنه، فالوجه هو الحامل للملامح والسمات، وهو صورة الذات، برورتريه الشخصية، فالشاعر لا بد أن يمضي لكي يرسم ملامح شخصيته.

سيمضي من أجل تشكيل صورته، سيمضي من أجل أن يضع ذاته في شعره، من أجل أن يضع شعره الذي يحمل ملامحه في ديوان العرب الأول، وسجلهم الخالد على مدار التاريخ، في قائمة المبدعين، في لوحة شرف الإبداع.

(1) الأصفهاني: الأغاني، ج1، ص314.

ولكن المشكلة هنا أن شاعرنا يدرك حجمه تمامًا في المجتمع فمكانته لا ترقى به إلى الصدارة، ولكنه في الخلف وراء الناس، فمن الذي يساعده على تخطي هذا الحاجز لكي يدخل على الأمير.

الوظائف الدرامية في الخبر:

تستمد الحكاية في الخبر وجودها المتميز من خلال تراكم أحداث معينة، لكل حدث بنيته الفعلية المرتبطة ببنية الحدث التالي، ليتشكل من مجموع الأحداث المترابطة البنية الكلية للخبر، يستطيع المحلل من خلالها الكشف عن الطريقة التي يتم بها إنتاج الدلالة في الخبر بما أنها وحدة لغوية كلية شاملة ذات نظام خاص في تكوين الدلالة وإنتاج المعني، هذا المعني الذي يحرص المتلقي على متابعة الخبر من أجله، ويظل أثره داخله قويًا فعالاً، وتأتي فاعلية الأثر من حيوية النظام الناتجة من وجود دورة حديثة تؤديها مجموعة أفعال لكل منها فاعل وثيق العلاقة من الشخصيات الفاعلة، بمعنى أن الفاعل عنصر في منظومة كلية تتفاعل فيها الأحداث والشخصيات.

فالوظائف من العناصر الأساسية والركائز الثابتة والدائمة في الحكاية أيًا كانت الشخصيات أو الطريقة التي تباشر بها الوظائف، فتتابع الوظائف في الحكاية يخضع لنظام ثابت، وقد حدد بروب الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في إحدى وثلاثين وظيفة[1]، وأن أية حكاية لا تحتوي بالضرورة على كل الوظائف.

وتعد الوظائف أو الأحداث الدرامية مجموعة من متتاليات، والمتتالية مفهوم يستخدمه الناقد للإشارة إلى الوظائف المتتابعة التي تشغلها الشخصيات في بنية السرد التي يدور محورها حول النظام الشامل لحكاية الخبر[2].

معنى ذلك أن الوظيفة تمثل الفعل بعد تجريده من الشخص الذي يقوم به[3]، فإذا كان الفعل في المستوى النحوي علامة دالة على حدث مقترن بزمن، والفاعل هو من أسند إليه الفعل، فإن العلاقة بين الوظيفة في الحكاية، والجملة الفعلية في النحو وا ضحة حيث إن:

الجملة الفعلية = فعل + فاعل

بينما الوظيفة = حدث + شخصية

([1]) راجع لحمداني حميد: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص23-24.

([2]) راجع حجازي سمير سعيد: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، 2001، ص134.

([3]) راجع دوجلاس فدوى مالطي: بناء النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م، ص21-22.

فمن الطبيعي إذن أن تكون الجملة الفعلية من أكثر الوحدات اللغوية الدالة على الوظائف في الخبر.

ويتشكل خبر نصيب من خمس متواليات على النحو الآتي:

١- متوالية تفجر الموهبة، والتوثق منها:

- تفجر الموهبة: قلت الشعر.
- إعجابه بشعره: أعجبني قولي.
- التحايل في عرض شعره على القبائل: جعلت آتي مشيخة من بني ضمرة وخزاعة. أنشدهم القصيدة ثم أنسبها إلى شعرائهم القدماء.
- استحسان شعره: أحسن والله، هكذا يكون الشعر.
- عرض شعره على مستشارته: فقلت لأختي وكانت عاقلة جلدة.
- تأكيد أخته على موهبته: أحسنت والله!

٢- متوالية الخروج وعرض الموهبة على متخصص:

- التوجه إلى المدينة حيث مشاهير الشعراء: خرجت إلى المدينة.
- الالتقاء بالفرزدق في مسجد الرسول – صلى الله عليه وسلم -: فوجدت الفرزدق في مسجد الرسول – صلى الله عليه وسلم
- إنشاد بعض قصائده للفرزدق: فقلت أنشده وأعرض عليه شعري.

٣- متوالية التصفية ووأد الموهبة ثم إعادة الأمل:

- الرأي الصادم للشاعر: أهذا شعرك الذي تطلب به الملوك؟
- وأد الموهبة قبل أن ترى النور: فلست في شيء.
- الفرزدق يدرك خطر الشاعر الشاب: والله حسدك.
- القرشي يحي الأمل في قلب الشاعر: امضي لوجهك لا يكسرك

هذه المتواليات السردية تعكس بوضوح كيفية تصاعد الأحداث وتطورها، وكيفية تغلب البطل نصيب على العديد من العقبات والحواجز سواء الشخصية الاجتماعية أو الخارجية وصولاً إلى الأمل وهو عتبه قصر الأمير عبد العزيز بن مروان والي مصر، ولكن تخطي عتبة القصر إلى الداخل تحتاج إلى مساعدة

من نوع خاص، تحتاج إلى شخصية مرموقة لها صداها عند الأمير، شخصية تتحمل على عاتقها تقديم هذه الموهبة إلى الأمير.

" ورأيت رجلاً على بغلة، حسن الشارة، سهل المدخل، يؤذن له إذا جاء.
فلما انصرف إلى منزله انصرفت معه أماشي بغلته، فلما رآني.
قال: ألك حاجة...؟
قلت نعم.
أنا رجل من أهل الحجاز، شاعر، وقد مدحت الأمير، وخرجت إليه راجيًا معروفه
وقد ازدريت، فطردت من الباب، ونحيت عن الوجوه "[1].

من الواضح أن شاعرنا قد وقف على باب الأمير لمدة طويلة، وقام بعملية فحص دقيق للشخصيات المسموح لها بالدخول على الأمير، ووقع اختياره على شخصية تملك المقومات التي تساعده في الدخول على الأمير، وهذه المقومات تجمع بين البعد الخارجي الشكلي والداخلي النفسي والاجتماعي: شخصية حسنة المظهر: جميلة الهندام، مرنة سلسة يسهل التواصل معها، وكأن نصيب بفراسته وحسة الشاعري المرهف قد أدرك مفتاح هذه الشخصية (حسن المدخل)، بل وحدد الباب الذي سيدخل للرجل منه أكثر وهو البغلة التي يركبها الرجل، فنصيب لديه خبرات عريضة في التعامل مع الخيول والحيوانات، بل وربما له لغة خاصة في التعامل معها، علاوة على لمساته التي يستميل بها الحيوان إليه، فهو بالتأكيد سيساير البغلة ويمشي بجوارها وكأنه يقود الرجل، وبالتالي فالبغلة هي مفتاح التواصل مع الرجل والميزة الكبرى في هذا الرجل علاوة على كل ذلك أنه يسمح له بالدخول إلى الأمير كلما حضر بلا انتظار، وهذا معناه أن له مكانة خاصة رفيعة عند الأمير، فمن البدهي جدًا أن يسأل الرجل نصيب عن حاجته وهو يماشي بغلته ويتقرب إليه نفسيًا ومعنويًا ووجدانيًا، فيخبره عن كينونته وشعره الذي مدح به الأمير.

حسن الشارة = بعد خارجي.
سهل المدخل = بعد داخلي.
يؤذن له إذا جاء = بعد اجتماعي.
أماشي بغلته = محاولة فتح باب التواصل مع الرجل.
فلما رآني = قال: ألك حاجة؟

معنى ذلك نجاح مخطط نصيب في الوصول إلى مفتاح شخصية الرجل، وطالما أدرك هذا المفتاح يسهل التواصل مع هذه الشخصية، بل والولوج إلى أعماقها، والتأثير عليها من الناحية الوجدانية والعاطفية،

(1) الأصفهاني: الأغاني، ج1، ص314.

وهذا لا يصعب على نصيب بوصفه شاعرًا ومبدعًا، لذا بدأ كلامه مع الرجل بأنه من أهل الحجاز وهذه قرينة اغتراب وهذا يجعل الآخر أكثر تعاطفًا معه، أضف إلى ذلك أن أهل الحجاز لهم مكانة خاصة في نفوسنا جميعًا لا سيما في الأقطار العربية وبخاصة مصر، ثم تأتي القرينة الثانية (شاعر) صاحب موهبة إبداعية وقد مدح الأمير والنفس بطبيعتها طواقة للفضول، وتسأل عن مدحه للأمير، هل أحسن؟

هل استطاع أن يلامس بمدحه الخصال الرفيعة في الأمير؟ هل هذا المدح يضع ابن مروان في مكانته التي تليق به وهو الأخ الشقيق للخليفة الأموي عبد الملك بن مروان؟

ثم يركز نصيب على القرائن التي تشحذ تعاطف الرجل معه، واستمالته إلى جانبه، ويتجلى فيما يأتي:

راجيًا معروفًا = قرينة احتياج.

ازدريت = قرينة احتقار.

طردت = إهانة.

نحيت عن الوجوه = فشل ناتج من ضعف المكانة وهذه قرينة انحطاط اجتماعي.

والمساعد هنا صحيح أنه سهل المدخل، ويمكن التواصل معه، ولكنه من الذكاء بمكان فهو جليس الأمير، ويخشى على مكانته عنده؛ وعلاقته القوية به، وثقته التي وضعها فيه لذا فهو أهل لهذه الثقة التي أولاها الأمير إياه، وهو حينما يقدم للأمير هذه الموهبة لا بد أن يتأكد من حقيقة هذه الموهبة، فعند الأمير شعراء، ولا بد أن يفوقهم أو أن يتميز عليهم بلون جديد يعجب الأمير وهو من آل مروان، ونحن نعرف مكانة آل مروان وذوقهم الراقي للشعر والشعراء، فللشعر قيمة عظيمة عندهم؛ لذا كان على المساعد قبل تقديم هذه الموهبة للأمير أن يختبر مدى جدتها وعمقها وتفردها، فربما كان مقلدًا أو منتحلاً ويعرضه للإحراج أمام الأمير.

فكان لا بد من إخضاع الشاعر الشاب لاختبار عملي فطلب منه أن ينظم بعض الأبيات عن حوف مصر الذي لم يراه من قبل، الملاحظ حتى الآن أن قوام الخبر شاعرية نصيب، ولكن على الرغم من ذلك فشعره هو الغائب الحاضر، وأن الوقت المناسب واللحظة الحاسمة لكي يصدح نصيب بروائعه الشعرية قبيل الدخول على الأمير.

" قال: فأنشدني. فأنشدته، فأعجبه شعري، فقال: ويحك!! أهذا شعرك؟ فإياك أن تنتحل، فإن الأمير راوية عالم بالشعر، وعنده رواة فلا تفضحني ونفسك، فقلت: والله ما هو إلا شعري.

ويحك!! فقل أبياتًا تذكر حوف مصر وفضلها على غيرها، وألقني بها غدًا.

فغدوت عليه من غد فأنشدته قولي:

سري الهم تثنيني إليك طلائعه بمصر وبالحوف اعترتني روائعه

وبات وسادي ساعد قل لحمه عن العظم حتى كان تبدو أشاجعه "[1].

تضافر الشعر في ثنايا الخبر:

من البدهي أن يمارس النص الشعري سطوته وسحره في آن على النصوص الأخرى التي لا ينتمي إليها في حقيقته، مثل النص السردي.

وينبغي ألا ينظر إلى توظيف الشعر داخل نسيج النص السردي بوصفه مؤشراً على عجز السارد العربي، وضعف أدواته الفنية التي لم تسعفه على التعبير عن المواقف المختلفة، والحالات الخاصة، أو المشاعر المتباينة والمتنوعة بكيفية سردية؛ فالسبب يكمن في الطفرة الخطيرة التي حدثت للشعر العربي فقد وصل إلى مرحلة راقية من التعبير عن دقائق النفس الإنسانية وتفصيلاتها، والقاص العربي استغل هذا ليجعل من الشعر خطابًا حاضرًا في إبداعه السردي[2].

معنى هذا أن إفادة الأصفهاني من الخطاب الشعري في أخباره، إنما تستمد قوتها من كون توظيفها للنص الشعري يأتي انعكاسًا لتجليات الطاقة المرجعية التي ينبثق منها النص السردي، وهو ما يطلق عليه (ياكبسون) في إطار نظرية الاتصال، السياق، فالسياق هو الرصيد الحضاري للقول، ومن هنا يمكن أن تتوقع أن تطعيم وإثراء النص السردي بالنص الشعري ربما بدأ في صورة فردية وسرعان ما وجد الرواج والاستحسان عند المتلقي والكاتب في آن، وبذلك انتقلت من طور الشفرة الفردية – بمصطلح ياكبسون – إلى طور السياق الجماعي، مما أدى إلى إنتاج سياق جديد

هو نتاج رحيق استقرار هذه الشفرة، فتحول الشفرة إلى سياق ضمن هذه العلاقات المتشابكة، يرتبط بعنصر جماعية تداول الشفرة: " إذ لا يمكن للتعبير الفردي في الشفرة أن يكون ذا أثر على تغيير السياق للجنس، وما دامت محاولة التغيير فردية فإنها ستظل محاولة ذات قيمة تاريخية فحسب... ولكن التغيير في الشفرة يصبح تطورًا فنيًا يؤثر في السياق التقليدي، إذ هو أصبح حركة جماعية.

(1) الأصفهاني: الأغاني، ج1، ص314.

(2) راجع قطب سيد محمد السيد وآخرون: فن الخبر القصصي، مطبعة كليوباترا، القاهرة، ط1، 2002م، ص84-85.

وذلك لأن اللغة فاعلية جماعية لا فردية، وانحرافها لابد أن يكون تحقيقاً على أكثر من المستوى الفردي كي تضمن اللغة تفاعلها مع الجماعة، وتبعدها عن الفردية التي تجعلها ضرباً من التعمية "[1].

معنى ذلك أن السياق الذي يمثل توظيف الخطاب الشعري إحدى أهم مفرداته الرئيسة مارس هيمنته على المتلقين بوصف إدراكه عملية أساسية لازمة لتذوق النص وتفسيره، كما مارس الهيمنة نفسها على منشئ الخطاب الإبداعي في أثناء عملية إنتاج النصوص؛ وذلك لأن الخطاب الشعري يرفدنا بنوع راق من المعرفة تظل سارية في آفاق التجربة الإنسانية تصاحب الوجدان والعقل والروح.

فقد وظف الأصفهاني الشعر في نهاية الخبر لتجسيد الموقف الدرامي الذي يمر به البطل نصيب، تلك المواقف الصعبة التي قد يتراجع عن الإحاطة بظلالها وتداخلها، فيأتي الشعر معادلاً فنياً لهذه اللحظة الحاسمة الخاصة في الخبر، والتي على أساسها ينجح البطل في اجتياز عتبة قصر الأمير، فالشعر هنا هو جواز المرور إلى داخل القصر، فقمة الصراع الدرامي أن يتحدد مصيرك نتيجة لجودة شعرك؛ لذا تعكس الأبيات التوهج النفسي للشاعر، فالشعر هنا يقوم بملء الفراغ الجمالي المفتقد أحياناً في اللغة السردية، فيحدث إشباعاً لدى المتلقي العربي الذي يحمل النموذج الشعري في ذهنه دئماً، بوصفه فن العربية الأول، فالشعر لا يأتي عند الأصفهاني لزخرفة وتزيين أخباره، وإنما يقوم بدوره الوظيفي في بنية الخبر، أي أن الأصفهاني حينما يأتي بالشعر في ثنايا سرده يأتي به عن عمد؛ لأنه يوظفه تقنياً للقيام بدوره الأساس الفاعل في البناء الفني للخبر لاسيما أنه يعرف أن الشعر من الأنشطة الإنسانية المتميزة التي يفوق في تأثير النثر، وربما امتلك النثر بعض ميزات الشعر فنقول شعرية النثر، أي أن الشعر هو صا حب الملكات الخاصة التي بها يستطيع الأصفهاني أن يمزج بين الواقع والخيال، وكأن الشعر بمثابة لحظات التقاط الأنفاس، والتأمل والهيام التي يسبح فيها المتلقي عبر أخبار الأصفهاني الشائقة، أو بمعنى آخر كأنه بمثابة الطائر المحلق المعبر عن الأرواح الإنسانية، وهذه اللغة الشعرية لها وظيفتها البنائية المزدوجة فهي فضلاً عن تأثيرها الجمالي والنفسي في المتلقي، لها بعدها الجوهري القيمي الذي تسعى إلى التواصل به معه[2].

بناء الشخصية وتداعي وتداخل الحكي:

إن الوقوف على بناء شخصية نصيب في هذه الخبر من أهم الوسائط الدرامية في إضاءة عوالم هذه التجربة الإنسانية عبر مستويين: فني جمالي إذ يدخل رسم الشخصية (الكاركتر) في صميم القيمة

(1) الغذامي عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي، جدة ط1، 1985م، ص9.

(2) راجع: كوينه زكريا علي أحمد: تجليات الإبداع السردي، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2017م ص216، 217.

الجمالية للخبر، فما الشخصية سوى تمثيل للأحداث، وما الحدث سوى تمثيل للشخصية-فكري معنوي قيمي –حيث تعد الشخصية نافذة للإطلالة على البنى المتجاورة في القطاع الإنساني والاجتماعي الذي تشمله هذه الإطلالة[1].

ولو توقفنا أما أبعاد شخصية نصيب نجدها على النحو الآتي:

١- البعد الخارجي الشكلي: الوجه أسود يحمل بعض التشوهات.

٢- البعد الداخلي النفسي: موهبته وآماله التي يتطلع لها، واحتقار الآخرين له، ورفض وجوده، وانغلاق الأبواب دونه، والمشقة النفسية التي يعانيها نتيجة لذلك.

٣- البعد الاجتماعي: من العبيد أو الموالي، أي المنزلة المتدنية لهذا الكرير الاجتماعي الذي يعيش على هامش الحياة[2].

في الأدب العربي التراثي نجد اقترابًا من هذا الأسلوب القائم على التداخل والتداعي والربط غير المباشر، فالانتقال الذي يترك الفجوات، وتعود إليها فيما بعد أو يقوم المتلقي المشارك ذاته بإكمالها خلال عملية المتلقي والاستقبال.

لا نريد أن نزعم أن المثقف العربي في العصور الأولى كان يمارس تقنية تيار الوعي؛ لأن هذه التقنية ظهرت مع تطور علم النفس في العصر الحديث وإحساس الفرد بالذاتية وخصوصية عالمه الداخلي ومنطق هذا العالم الخاص، ولكن نقول: إن السارد كان يقوم بعملية موازية لتيار الوعي؛ لأنه كان يعبر عن الوعي الجمعي أو العقل الجمعي، كان يجمع الأخبار والتجارب الإنسانية التي مضى عليها مئات السنوات ويستمر امتدادها حتى عصره؛ لذلك كان إبداعه حينما يرويها بأسلوبه الخاص، وخبراته ومهاراته، يوازي إبداع الذي يمارس تيار الوعي، مع الأخذ في الاعتبار أن تيار الوعي أكثر تعبيريًا عن البعد الفردي الذاتي للإنسان، أما السارد العربي فكان يعبر عن العقل الجمعي.

والعقل الجمعي له منطق يقوم عليه التداعي أيضًا وتداخل الأزمنة والانتقال بين الأحداث لوجود علاقة تماثل أو تشابه بينها، أو لحضور نص يستشهد به شخص في موقف، وهذا النص قيل قبل في

(1) صالح صلاح: سرد الآخر الأنا والآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م، ص102.

(2) راجع أبعاد الشخصية عند كل من: الراعي علي: دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1964م، ص 63-247.

- هلال محمدغنيمي: النقد الأدبي الحديث، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1979م، ص572.
- يموت غازي: الفن الأدبي أجناسه وأنواعه، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1990م، ص199-203.
- وادي طه: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، مصر، ط3، 1995م، ص427-428.

موقف سابق فأصبح النص يساوي المثل، كذلك بعض الشخصيات يصبح لها حضور رمزي، لأنها تحمل قيمة إنسانية راقية فحضور عنترة بن شداد يستدعي الشجاعة والعزة، وحضور حاتم الطائي يستدعى الكرم، وحضور معاوية وعمرو بين العاص – رضى الله عنهما – يستدعى الدهاء و إعمال العقل، فتصبح النصوص والشخصيات وتشابه الأحداث عناصر ربط بين الأخبار التي ينتقل بينها السارد العربي[1].

وأســـلوب التداخل والتداعي يحتاج إلى مهارة درامية عالية تحافظ على الخيوط التي تربط بين المواقف.

لأن هذه المواقف تبدوا أحيانًا منفصلة لا توجد بينها وبين بعضها علاقة نمو أو تطور يمكن أن نقيم منها متوالية درامية، ويتطلب هذا الأسلوب مهارة درامية عالية ومراعاة ذوق المتلقي والتدرج في التعامل معه، وعدم تحطيم النموذج الدرامي التقليدي له تحطيمًا تامًا حتى يستطيع أن يتفاهم مع النص سواء أكان هذا النص شفهيًا أم مكتوبًا.

ولو حاولنا أن نتتبع الوجه الآخر للخبر التراثي أو النص المتداعي أو المتداخل أو الذي يجب على المتلقي محاولة إكماله.

هذا العبد الأسود تتفجر موهبته الشعرية في سن مبكرة، من أين أتي بهذا الوقت الذي يثقف به نفسه، ويصقل موهبته ويروى فيه أشعار فحول الشعراء؟ وهو الذي يمارس الأعمال الشاقة طوال النهار مع الحيوانات أو خدمة أسياده، ثم إذا حدث ذلك، من ذا الذي يعترف بشاعرية هذا العبد الذي يريد أن يقفز بشاعريته وموهبته من القاع وخدمة الحيوان إلى القمة حيث يسجل اسمه مع الصفوة؟ الطريق شاق وطويل.

من الذي ســيعطي لهذا العبد فرصـــة التفرغ العلمي لعرض موهبته على متخصـــص؟ ومن ثم الانتقال من الحجاز إلى المدينة حيث كبار الشعراء أمثال جرير والفرزدق والأخطل.... إلخ.

وهل هذا الناقد المتخصص سيحكم على إبداعه بموضوعية أم يحسده ويحاول تصفيته كما فعل الفرزدق؟ هذا الشاب يحتاج إلى أكثر من مساعد لكي يأخذ بيده حتى يصل إلى العتبة الحلم عتبة قصر عبد العزيز بن مروان، ومن يتحمل على عاتقه مسئولية هذا الشاب لكي يدخل على الأمير؟ وهو الذي احتقر وطرد من أمام الأبواب لوضاعة مكانته الاجتماعية فكان هذا الرجل جليس الأمير الذي رأي فيه موهبة جادة عميقة متفردة تعجب ذوق الأمير، فلا يتردد في تقديمه ليصبح بعد ذلك الشاعر الخاص بعبد العزيز بن مروان.

([1]) راجع: قطب السيد محمد السيد وآخرون: بناء الشخصية في في القص العربي، دار الهاني للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2002، 17-18.

اللغة واستراتيجيات التشكيل الجمالي:

اللغة هي المادة الأولية التي يعتمد عليها الأصفهاني في خطابه السردي، وهذه اللغة لا تكتسب أهميتها من مجرد جدتها، بل من إسهامها في إبداع أدب رفيع، وإذا كانت اللغة في إطارها العادي أداة تواصل بين المرسل والمتلقي، فهي في النص الأدبي منبع إثارة ومصدر تحريك لأدق المشاعر والانفعالات، بما تتميز به من موارد صوتية منظمة، واتساق المفردات وانسجامها في بنيات الجمل والتراكيب، أي أن اللغة شريك في الإبداع، فالنص السردي تشكيل لغوي تلك حقيقة واضحة، كما أن اللوحة تشكيل لوني، وكل ما يعيشه السارد من مشاعر وأفكار وعوالم خيالية كل ذلك يقدمه عن طريق اللغة، فاللغة تشكيل جمالي في حد ذاتها، مقصود بها تكوين نص جمالي، كيان فيه إيقاعات وألوان وخلفيات وتقابلات وتوازيات كيان جمالي نستمع به ليخرجنا من سياج الواقع المتكرر.

فاللغة تشارك بهذا النظام الإشاري، ومن خلاله في تكوين المجتمع الذي يتملكها فكان المجتمع فكرًا وسلوكًا، رؤية وواقعًا تعبر عن الخصوصية اللغوية، فالأصفهاني خلال هذا الخبر يبذل كل ما في وسعه لكي يتأكد أن رسالته وصل محتواها إلى المتلقي لذا نجد تكرار بنية الاستفهام في خبره مثل:

أهذا شعرك الذي تطلب به الملوك؟

ألك حاجة؟

أهذا شعرك الذي أنشدته الفرزدق؟

وأنهما يقفان على أرض واحدة من المعرفة والتواصل وأن القيمة التي تسعى إلى بثها قد وصلت بالفعل إلى ذهن المتلقي، فالمبدع الأرب الذي يستطيع قراءة المتلقي، والإجابة عن كل تساؤلاته قبل أن تصدر منه، معنى ذلك أن المبدع يستحضر المتلقي أمامه أثناء عملية الإبداع، أو يقوم بإعادة توزيع للأدوار الفنية، فيتخلى بصفة مؤقتة عن مكانه بوصفه المصدر للعملية الإبداعية، ويلبس عباءة المتلقي كي يستشعر وقع الخطاب عليه.

فبينة الاستفهام تقيم علاقة بين المبدع منتج الخبر، والمجتمع بأفكاره النمطية الثابتة بتمثل المتلقي الداخلي للجماعة، في مقابل المبدع المعلن عن تصوره الجديد.

إن السؤال علامة دالة على الفضول، يمثل سعى السائل لاكتساب المعرفة، والجواب حينئذ يمثل التجربة الفنية التي تعد لونًا من ألوان المعرفة يبحث عنها المتلقي ليضيفها إلى رصيده، ومن ناحية ثابتة تصبح التجربة الجديدة تعديلاً لمسار هذا الرصيد.

إن بنية الاستفهام الثنائية تقدم سؤالاً متحديًا للمعرفة الثابتة، وجوابًا غير متوقع، هذا التقابل نتج عنه المفارقة التي تستدعي انتباه المتلقي الخارجي، فالنص السردي يحمل نوعًا خاصًا من المعرفة يطرح بها داخل المتلقي قيمًا جديدة تعيد تشكيل تصوره للأشياء.

إن الجملة العربية من المفترض أنها تتكون من مجموعة من الوحدات يربط بينها الإسناد والتعليق، أو بمصطلح (تنيير) علاقة التبعية حيث يسيطر العنصر القوي (الفعل / المسند) على الوحدات الأخرى، من زاوية تماثلية نجد أن النص السردي أيضًا يتشكل من أحداث وشخصيات لكن الخط الواحد الذي يربط وحدات النص ليس من السهل الحصول عليه وتتبعه –كما يحدث في الجملة – إن الفرق بين دارسي لغة الجملة ولغة الخطاب الأدبي يماثل الفرق بين من يدرس وحدات مستقلة للغة، ومن يدرس منظومة فكرية بكل أبعادها، وسنحاول هنا أن نتعرف على الكيفية التي استمد بها نص الأصفهاني تماسكه على المستوى السطحي، بعد أن تعرفنا في المباحث السابقة على البنية الكلية العميقة لنصه السردي.

يمكن القول بداية، إن الترابط السطحي لخبر الأصفهاني يتمثل في مؤشرات لغوية مثل علامات العطف والوصل والفصل والترقيم، وكذلك أسماء الإشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة وأبنية الحال والزمان وأسماء المكان، وغير ذلك من العناصر الرابطة التي يعني علم اللغة بتحديدها، ونقوم بوظيفة إبراز تربط العلاقات السببية بين العناصر المكونة للنص في مستواه الخطي المباشر للقول[1].

وقد تنوعت أدوات العطف في الخبر بين الواو والفاء، وإن كان للفاء الغلبة في هذا الخبر، هذا على مستوى الروابط الخطية.

أما على مستوى الروابط التركيبية: (تلك الروابط التي تغير البناء النحوي للجملة فتحولها من البساطة إلى التركيب ومنها مثلاً: (فلما سمعت ذلك منهم علمت أني محسن).

لهذا الشكل من أشكال الربط يمكننا أن نلمسه في روابط الجملة المركبة الشرطية مثلاً والتي تتكون من " مركبين إسناديين أحدهما مرتبط بالآخر ومتوقف عليه "[2].

فهذا الربط عند الأصفهاني ليس ربطًا خطيًا بسيطًا، وإنما هو ربط تركيبي معقد؛ لأنه يجعل من المركبين التي يدخل في بنيتها هذا الربط جملة مركبة.

(فلما سمعت ذلك منهم علمت أنى محسن).

(فلما انصرف إلى منزله: انصرفت معه).

(فلما رآني قال: ألك حاجة).

الارتباط الزمني في الجملة الشرطية بين فعلها الأول وجوابها يدل على ربط الأصفهاني بين الأحداث وبعضها في بنية زمنية واحدة، وأن للزمن آثاره المزدوجة في الشخصيات الفاعلة هنا، فحين تمارس شخصية ما فعلاً محدداً تقوم شخصية أخرى بممارسة فعل آخر له أثره في الشخصية الأولى، وقد ينتج الفعل من الفعل السابق، بمعنى أن علاقة السببية قد تأتي متضمنة في سياق استخدام هذا الرابط التركيبي،

([1]) راجع بحيري سعيد حسن: نظرية التبعية في التحليل النحوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1998م، ص245.

([2]) عبادة محمد: الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1984م، ص155.

وهناك قيمة أسلوبية في استخدام هذا الرابط التركيبي، وهناك قيمة أسلوبية في استخدام الأصفهاني (لما) في الخطاب السردي فهذا الرابط الزمني، باستحضاره الفعلين في سياقه، وربطه بينهما من حيث الزمن والسبب، ينقل المستوي السردي من العرض إلى التصوير الحي، وكأنك ترى الأحداث ماثلة أمامك لحظة بلحظة.

وهناك نوع من الربط يمكن أن نطلق عليه (الربط التكراري) وكما يتضح من الاسم يتم تعريف هذا النمط بأنه يحدث نتيجة لتكرار وحدة لفظية معينة في بعض جمل الخبر، وعلى مدار القصص (كانت – تكرار كان أربع مرات – يكون – تكون) فتكرار هذه الوحدة اللغوية قد يكون مرتبطًا بلغة الراوي نفسه، بمعنى أنه بعض اللوازم اللغوية الخاصة بالأصفهاني حين يمارس الحكي أمام جماعته المقربة حيث الخطاب المنطوق، ومدى القدرة على التواصل مع الآخر من خلال نص محكم مترابط يستطيع أن يجذب المتلقي ويمتعه، ولا يدع له الفرصة للانفلات خارج فتنة هذا النص، ومن أجل ذلك اعتمد السرد الفردي في ربط أجزاء الحكي، وفي الافتتاح على أنماط تعبيرية واضحة مثل الفعل كان الذي كرره الأصفهاني.

ويتميز الخبر الشفهي بهذا النمط التعبيري؛ لأنه يقوم بدور ربط واضح على مدار الخبر ولعله يستدعي الاستهلال الشعبي (كان ياما كان)، وهناك العديد من الأنماط التعبيرية المرتبطة بالحكي الشفوي ومنها ما يأتي:

صيغ أسلوب القسم ومنها ما يأتي:

(أحسنت والله في هذا / والله رجاء عظيم).

(قد – والله – أصبت).

(وقد – والله حسدك).

(والله ما هو إلا شعري).

والمعروف أن مثل هذا اللون من الصيغ يجعلنا نستحضر الوظيفة التأكيدية – إحدى وظائف اللغة – تلك التي يحاول بها المتكلم إضفاء وصبغ قيمة الصدق على رسالته.

استعمال حتى مثل قول الأصفهاني.

(فخرجت على قعود لي حتى قدمت المدينة).

وحتى كما نعرف من حروف المعاني وإذا كانت دالة على الغاية فهي تمثل رابطًا أساسيًا بين الأفعال وبين الأزمنة وبين الأحداث.

استخدام فعل القول، ومن ذلك ما يأتي:

(قال – قلت – فيقولون – فقلت – قلت – فقالت فقال لي – قوله – فعل).

فقد تكرر فعل القول في الخبر بصيغه المختلفة ما يزيد عن عشرين مرة، واستخدام فعل القول شائع جدًا في الحكي الشفوي، وهو فضلاً عن ذيوعه في الحكي الشفوي يدل على كون النص الحكائي

تجربة منقولة، بمعنى أن هناك مرسلاً سبق وبث نصًا، وأن مستقبلاً سابقًا قد تلقاه، أي أن الأصفهاني لا يدعى فضل إبداع هذا الخبر السردي، وإنما يعزي هذا الفضل إلى آخر سبق وبث هذا الخطاب السردي.

- تنوع طرائق التوكيد في الخبر بين التوكيد باســـتخدام أدوات التوكيد مثل إن، إني، أنا قد، والتوكيد بالقسم.
- اللغة الانفعالية، وهي من خصائص الحكي الشفوي مثل: (ويحك – أحسنت – ويلك)؟ استخدام الفعل الأمر مثل: (اخرج – امض لوجهك –افعل –القني بها غدًا).

يتضح من ذلك أن لغة الحكي

الشفوي هى الغالبة على الخبر والأهم من ذلك أيضًا ألفاظ الخبر المستوحاة من واقع الحياة اليومية والتي تعكس واقعية الخطاب السردي عند الأصفهاني مثل (امض لوجهك – لا يكسرنك – انفضخت عرقًا – فلا تفضحني – والله حسدك – ازدريت – طردت –نحيت عن الوجوه...).

مزج الأصفهاني في الخبر بين الأفعال الماضية والمضارعة على النحو الآتي: (قال – قلت – أعجبني – فجعلت – آتي – أنشدهم – أنسبها – أحسن – يكون- سمعت – بلغني – أزمعت –كانت – أريد – أرجو – يقنعك – أنشدتها – فسمعت – خرجت - فعرجت – أنشده – وأستنشده – أعرض – استطعت – تكتم – سمع – أصبت – نعرف – يكسرنك – حسدك – سرني – صدقني – فمضيت – فقدمت – فحضرت – فنحيت.... إلخ).

ولا يخفى علينا أن المزج بين الزمنين الماضي والمضارع في النص السردي رغم أن التجربة الإنسانية برمتها حدثت في الماضي، يجعل الدلالة الزمنية المضارعة تنزاح وتتحول إلى الماضي، ولكنها لا تذوب فيه بصورة نهائية، إذ ينتج عن هذا التركيب ما يمكن أن نطلق عليه " الماضي المستحضر " هذا الاستحضار يجسد هذه الشخصية من خلال دلالة الحال التي تستدعيها الجملة الفعلية المضارعة بقيمتها التصورية.

- الحوار: - في غالب الأمر – هو ظهور صوتين يتبادلان فعل القول فيما بينهما، وربما تعددت الأصوات المتبادلة لهذا الفعل، كل ما في الأمر أن الحوار لا بد أن يظهر بالصوت المباشر الصريح، أما إذا كان بالصوت غير المباشر فهو يخرج عن طبيعته، ويعود إلى مستواه السردي مرة أخرى.

لا شك أن الحوار من أهم ما يميز الأسلوب التعبيري والتصويري للأصفهاني، ذلك الحوار الذي دار بين نصيب وأخته أو بين نصيب والفرزدق أو بين نصيب والمساعد، وإن كان الأصفهاني قد سرد لنا هذا الحوار على لسان البطل نصيب أي بالأسلوب غير المباشر أو بطريقة السرد الشخصي بوصف البطل هو أصدق من يعبر عن تجربته الإنسانية، لذلك وجدنا الأصفهاني يغض الطرف عن الحوار الخارجي المباشر

وحوله إلى مونولوج داخلي منفرد بين صوتين لشخص واحد هو نصيب: أحدهما: هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والثاني: هو صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح – من آن إلى آخر – هذا الصوت الداخلي لكن يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في – ظاهر الشعور أو التفكير – إنما يضيف بعدًا جديدًا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى[1].

لوحة توزيع العوامل الحكائية في الخطاب السردي عند الأصفهاني:

١– المرسل: نصيب بن رباح الشاعر الأموي الباحث عن وجوده في الخريطة الحضارية.

٢– المرسل إليه: المجتمع العربي الإسلامي خاصة، ثم المجتمع الإنساني عامة.

٣– الموضوع: ضمير الحضارات لا يعترف بالألوان والمراكز الاجتماعية والأصول العرقية، وإنما يعترف بقدرة الإنسان على العطاء، ودوره في الإبداع الحضاري؛ ذلك الإبداع الذي يسجل اسمه في التاريخ ويجعله علامة للتحدي والنبوغ.

٤– الفاعل: أبو الفرج الأصفهاني.

٥– المساعد: تجسيد مجموعة من القيم الإنسانية من خلال المرأة ودورها الفاعل في المجتمع من جهة، وكل من يرفض الظلم، ويمد يد المساعدة للآخر حتى وإن كان ذلك بالنصيحة الصادقة.

٦– المعارض: الظروف الاجتماعية القاسية التي يواجهها الإنسان، يضاف إليها حاسدك الذي لا يريد لك أن تزاحمه في الصفوف الأمامية، ولا أن ترتقي في السلم الاجتماعي من القاع إلى القمة.

المقصدية:

البطل نصيب يطلب الشعر لأنه سيحرره اجتماعيًا واقتصادياً، ولن يحرره وحده، بل سيرفع أسرته الصغيرة إلى طبقة الأحرار، فالشعر له بعده الاقتصادي والاجتماعي.

والإبداع هو الطريق إلى الحرية، والإبداع هو الثراء الحقيقي المادي والمعنوي للفرد والحضارة الإنسانية، تلك هي المعاني الكامنة في نص الأصفهاني، والتي يعبر عنها بطريقة غير مباشرة.

وحين يحقق الإنسان وجوده الحقيقي فهو في الوقت ذاته يضع ريشته في صورة الحضارة التي ينتمي إليها، فلا يوجد تعارض بين أن نحقق وجودنا الفردي ووجودنا الجمعي فالحضارة ليست سوى نتاج كل عطاء فردي صادق.

([1]) راجع فرحات أسامة: المونولوج بين الدارما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، مايو، 2005، ص20.

الخاتمـة

عالجت هذه الأوراق أحد أخبار الأصفهاني التي يحفل بها كتاب الأغاني وهو خبر نصيب بين رباح الشاعر الأموي.

وهذا الخبر الذي تناولناه بالدراسة كان من الثراء بحيث استطاع أن يقدم للإجراءات النقدية مادة حكائية غزيرة ومتطورة، مثلما قدم خطابًا فنيًا سرديًا وافيًا، وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على النضج الفني الذي ارتقى إليه فن الخبر في القرنين الرابع والخامس الهجرين على يد الأصفهاني وغيره من الكتاب، فمن حيث البنية الحكائية اتضح لنا تطور الوظائف الدرامية للشخصيات في متتاليات متكاملة، وتحولات هذه المتتالية بالانكسار الذي يرفع درجة حرارة الصراع الدرامي، ويؤدي إلى التعقيد في الموقف الدرامي الذي ترتكز عليه البنية الحكائية.

وقد جاء ذلك في سياق مجموعة من الفاعليين المتعددين ما بين شخصية محورية وشخصيات أساسية، تتناثر في مواضعها المحورية في الحكاية، لكي يضع أمامنا السارد العربي نمطًا سرديًا يتجاوز البساطة إلى التعقيد في تطور يرضى الذوق العربي العاشق للقصص عمومًا.

ومثلما جاءت الحكاية على هذه الدرجة من الثراء، جاء الخطاب الذي يحتويها أيضًا ناضجًا مدركًا دور الراوي وتنوعاته بما يناسب الحدث والشخصيات والمتلقي المفترض الذي يخاطبه النص.

وكانت المشاهد متنوعة في سياقات يتبادل فيها العرض والوصف من أجل تنويع معالم العالم الحكائي تنويعًا جماليًا احتفاء بالتداخل الزمني المتناغم الذي يجعل العالم حاضراً أمامنا مثلما يؤكد أهمية هذه التجربة الإنسانية بما تحمل من قيم عليا، وبالتالي تتضافر بنية المضارع مع الماضي في خطين متداخلين كل ذلك أتى في ثوب لغوي دال على أناقة التشكيل، وليحقق هذه القيمة الجمالية.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

- الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2008م، ج1.

ثانياً: المراجع:

١- بارت رولان: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، دار عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

٢- بحيري سعيد: نظرية التبعية في التحليل النحوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1، 1988م.

٣- بروب فلاديمير: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر بقادر وأحمد عبد الرحيم، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1989م.

٤- جيت جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م.

٥- حجازي سمير سعيد، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، 2001م.

٦- دوجلاس فدوى مالطي: بناء النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م.

٧- الراعي على: دراسات في نقد الرواية، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1964.

٨- صالح صلاح: سرد الآخر الأنا والأخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

٩- عبادة محمد: الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1984م.

١٠- الغذامي عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985م.

١١- فرحات أسامة: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، مايو 2005.

١٢- القاضي محمد: الخبر في الأدب العربي " دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م.

١٣- قطب سيد محمد السيد: بناء الشخصية في القصص التراثي، دار الهاني للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2001م. – فن الخبر القصصي، مطبعة كليوباترا، القاهرة، ط1، 2001م.

١٤- الكردي عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1993م.

١٥- كوينه، زكريا علي أحمد: تجليات الإبداع السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان (نادي الباحة الأدبي)، ط1، 1917م.

١٦- لحمداني حميد: بنية النص السردي، المركزي الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

١٧- مرسلي دليلة ومجموعة: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1985م.

١٨- هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1979م.

١٩- وادي طه: دراسات في نقد الراوية، دار المعارف، مصر، ط3، 1995م.

٢٠- يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م.

٢١- يموت غازي: الفن الأدبي أجناسه وأنواعه، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1990م.

الخطاب السردي وتفكيك الخطاب العنصري: المعنى والتشكيل في روايات يوسف المحيميد

د. دلال بنت بندر المالكي

أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك، بكلية العلوم والدراسات الإنسانية، بحريملاء، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

الملخص:

يفكك هذا البحث عناصر الخطاب العنصري في ثلاث روايات ليوسف المحيميد؛ وهي: لغط الموتى، القارورة، ويناقش كيفية حضور العنصرية ونماذجها السلبية في تصنيفات مختلفة منها: القبلية، والمناطقية، واختلاف الجنس، واللون.

ويحدد البحث آليات هذا الخطاب وسياقاته والعوامل التي أنتجته، من خلال تأمل المضمر والمسكوت عنه واستقراء العلاقات والروابط الظاهرة والخفية لهذا الخطاب وأسبابه.

وتسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات التالية:

1-ما أبرز المضامين العنصرية التي تناولتها الأعمال الروائية المدروسة؟

2- ما الآليات الروائية التي استعان بها المحيميد في تشكيل العلاقات العنصرية وتجسيدها روائيًا؟

وإذ تجيب الدراسة عن التساؤلات السابقة؛ فهي تحقق الأهداف التالية:

1-كشف أبرز المضامين العنصرية التي عرضتها الروايات المدروسة.

2-إبراز العلاقة النوعية بين الرواية والواقع الاجتماعي كعالمين متوازيين ودور الآليات الروائية في إبراز ذلك الواقع.

Abstract:

This research deconstructs the elements of racist discourse in three novels by Youssef Al-Muhaimid; They are: the murmur of the dead،

The bottle ،and discusses the presence of racism and its negative models in different classifications، including: tribalism، regionalism، gender and color difference.

The research identifies the mechanisms of this discourse، its contexts، and the factors that produced it، through contemplation of the implicit and the silent، and the extrapolation of the apparent and hidden relationships and links of this discourse and its causes.

This study seeks to answer the following questions:

1- What are the most prominent racist contents addressed by the studied novels?

2- What are the narrative mechanisms that al-Muhaimid used to form racial relations and to embody them in a novel?

The study answers the previous questions; It achieves the following objectives:

1- Expose the most prominent racist contents presented by the studied novels.

2- To highlight the qualitative relationship between the novel and social reality as two parallel worlds and the role of narrative mechanisms in highlighting that reality.

المقدمة:

تعد العنصرية شكلًا من أشكال الممارسة السلوكية التي خلقها العقل البشري؛ وانعكست فعلًا على تعاملاته الاجتماعية والسياسية والثقافية، ومن ثم فإن توجه السرد إلى اتخاذ المحددات العنصرية أو الطبقية في المجتمع أمر متوقع؛ إذ لا يكاد يخلو المجتمع من ممارسة أو أكثر تعكس هذا الشكل السلوكي؛ ولأن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي، فإن هذه الورقة تتفحص المضامين العنصرية التي يتناولها يوسف المحيميد من خلال الآليات السردية في الروايات المدروسة وهي:

1-لغط الموتى، ط1، 2003م، منشورات الجمل، ألمانيا.

2-القارورة، ط1، 2004، المركز الثقافي العربي، بيروت.

3-فخاخ الرائحة، ط3، 2010م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

ويتجلى موضوع العنصرية في الروايات الثلاث؛ لكنه يختلف في كيفية الحضور والموقف الإجرائي؛ في الكشف عن النماذج السلبية والإيجابية؛ إذ يركز على:

1-القبيلة بوصفها علامة اجتماعية طبقية.

2-البيئة /المنطقة بوصفها ترتيب طبقي.

3-اللون / والصراع الطبقي بين السيد والعبد.

4-المرأة بوصفها جنسًا أقل من الرجل.

ويتدرج هذا الحضور بين أن يكون موضوعًا من موضوعات الرواية، أو يكون الموضوع الأساس للرواية.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في منجز يوسف المحيميد تحديدًا؛ إذ تستجيب مدوناته الروائية لتشكل الخطاب العنصري؛ حيث تعد التفرقة العنصرية موضوعًا ماثلًا في جميع رواياته؛ لذا يمكن البحث فيها عن آليات هذا الخطاب والبحث في سياقاته والعوامل التي أنتجت هذا الخطاب، فهذه الطبقات تعيش في أعماله الروائية معاناة النكران والإقصاء والتهميش والإهانة؛ ولتنوع التشكلات العنصرية؛ فإن الخطاب يأتي محمولًا على عدة صور تاريخية ودينية وثقافية واجتماعية، ومن خلال تأمل المضمر والمسكوت عنه تتكشف العلاقات والروابط بين الظاهرة وأسبابها.

تساؤلات الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات التالية:

1-ما أبرز المضامين العنصرية التي تناولتها الأعمال الروائية المدروسة؟

2- ما الدور الذي لعبته المرجعيات في تجسيد ظاهرة العنصرية؟

3- ما الآليات الروائية التي استعان بها المحيميد في تشكيل العلاقات العنصرية وتجسيدها روائيًا؟

أهداف الدراسة:

وإذ تجيب الدراسة عن التساؤلات السابقة؛ فهي تحقق الأهداف التالية:

1-كشف أبرز المضامين العنصرية التي عرضتها الروايات المدروسة.

2-إيضاح دور المرجعيات في تجسيد ظاهرة العنصرية.

3-إبراز العلاقة النوعية بين الرواية والواقع الاجتماعي كعالمين متوازيين ودور الآليات الروائية في إبراز ذلك الواقع.

محاور الدراسة:

تجيب الدراسة عن تساؤلاتها من خلال ثلاثة محاور؛ هي:

المحور الأول- العنصرية: المصطلح، والمفهوم:

1- المصطلح في المعاجم اللغوية.

2- مصطلح العنصرية في المعاجم المتخصصة.

ويخلص التمهيد إلى ضبط المفهوم لغويًّا، وتشكيل محدداته النقدية؛ للوقوف على ما يناسب الدراسة منها، ويساهم هذا التمهيد في تأسيس الجانب النظري للدراسة.

المحور الثاني: الخطاب العنصري والبنى المجتمعية في السرد الروائي عند المحيميد:

وهو محور يعنى بعرض أشكال التمييز العنصري في المجتمع؛ التي منها التمييز ضد المرأة والتمييز القبلي والمناطقي، والأثر النفسي على الشخصيات، وتأسيس أحداث الرواية على تلك الأبعاد.

المحور الثالث: الخطاب العنصري وآليات السرد الروائي:

ويظهر ذلك في التشظي الزمني، والتواطؤ النفسي في اختيار الشخصيات والصراع بين هيمنة الجانب الجمالي على الرواية أو هيمنة الواقعية، في محاولة من الروائي في مقاربة التجريب والخروج عن الآليات السردية النمطية.

المنهج: اعتمدت الدراسة على المنهج الثقافي؛ ومعالجة النسق العنصري بوصفه نسقًا اجتماعيًا؛ لاستنطاق النصوص والوصول إلى المصطلح الذي استقرت عليه الدراسة، وتحديدًا في معالجة المحور الأول.

المحور الأول: العنصرية: المصطلح، والمفهوم:

– مصطلح العنصرية في المعاجم اللغوية:

إن أحد أهم وسائل فهم المصطلحات والمفاهيم الرجوع إلى المعاجم اللغوية، ومحاولة ضبط المفهوم في استخداماته الأولى، والدخول منه إلى تعددية الاستخدام وتطوراته الدلالية؛ ذلك أن المفهوم يظل حبيس التصور الأولي له.

ولا تخلو المعاجم العربية من تحليل دلالي لمفردة العنصر التي نجد ارتباطًا بينها وبين المعدن الدال على الأصل، وينطلق هذا المعنى من الإرث اللغوي؛ إذ يورد لسان العرب في دلالة عنصر: "العنصر والعنصر بضم الصاد وفتحها: الأصل؛ قال:

تمهجروا وأيما تمهجر وهم بنو العبد اللئيم العنصر

ويقال: هو لئيم العنصر والعنصر؛ أي: الأصل"[1].

ويرتبط المعنى في دلالة الأصل على الحسب والنسب والدهاء والذكاء، فهو مكوّن اجتماعي داخل الجسد القبلي يجد مكانته ويثبت حضوره المشرف بانتسابه إلى ذلك العنصر.

ويقول الأزهري: "العنصر أصل الحسب، جاء عن الفصحاء بضم العين ونصب الصاد، وقد يجيء نحوه من المضموم كثير نحو السنبل، ولكنهم اتفقوا في العنصر والعنصل والعنقر، ولا يجيء في كلامهم المنبسط على بناء فُعلَل إلا ما كان ثانيه نونًا أو همزة نحو الجندب والجؤذر، وجاء السودد كذلك؛ كراهية أن يقولوا سودد فتلتقي الضمات مع الواو ففتحوا، ولغة طيِّئ السودد مضموم. قال: وقال أبو عبيد: هو العنصر، بضم الصاد، الأصل. والعنصر: الداهية. والعنصر الهمة والحاجة؛ قال البعيث:

ألا راح بالرهن الخليط فهجروا ولم يقضِ من بين العشيات عنصر

[1]– جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 1990، ج4، ص611.

قال الأزهري: أراد الأصل والملجأ. قال ابن الأثير: وفي حديث الإسراء: هذا النيل والفرات عنصرهما؛ العنصر، بضم العين وفتح الصاد: الأصل، وقد تُضم الصاد، والنون مع الفتح زائدة عند سيبويه؛ لأنه ليس عنده فُعلَل بالفتح؛ ومنه الحديث: "يرجع كل ماء إلى عنصره"[1].

ويحيل ما أورده الأزهري إلى معنيين؛ أحدهما يتصل بالجمادات الكريمة الأصل، والآخر بالكيان الاجتماعي للبشر، فهو معنى قائم على التفاوت النوعي والطبقي، وبالتالي فإن تحديد عنصر الحسب يُعدّ مطلبًا اجتماعيًّا قديمًا؛ وعليه تتأسس الرؤية إلى الآخر، التي تنبئ عن الجنس والنسب واللون والموقع الجغرافي.

– مصطلح العنصرية في المعاجم المتخصصة:

وتنحو العنصرية في المعجم الفلسفي منحى يشابه المنحى اللغوي؛ إذ هو: "واحد من أجزاء أبسط، يتكون منها مركب. وهو اسم يطلق على كل فرد ينتمي إلى هذا الصنف؛ وهو يطلق على الصنف البشري الأول. كما أن عناصر العلم هي المبادئ والقضايا الأولى له"[2].

ويُعدّ مصطلح (العنصرية) مصطلحًا حديث الاستخدام؛ لذا عرّفه ميثاق الأمم المتحدة بأنه: "كل تمييز، وإخراج عن المجموع، كل تقييد أو تفضيل معين على أساس تسويغات عرقية، أو لون، أو نسب عائلي، أو أصل قومي، أو عرقي، هدفها أو نتيجتها إجهاض الاعتراف، أو التمتع أو استعمال أو المس باعتراف بالتمتع، واستعمال على أساس متساوٍ لحقوق الإنسان والحريات الأساسية في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، أو في كل مجال آخر في حياة الجمهور"[3]. هكذا يحدد التعريف العنصرية: بأنها النظرة الدونية للأشخاص أو المجموعات، متضمنة سلوكًا إقصائيًّا مهينًا يسلب منها حقوقها لأسباب خارجة عن سلوكها الفردي أو الجماعي؛ وإنما تحدث هذه الظاهرة الثقافية لاعتبارات بيولوجية واجتماعية وثقافية وسياسية ودينية، ومن ثم، ولأن المعيار الإقصائي وضعيّ فهو متغيّر وغير ثابت، ويمكن أن تتغير تلك المكانة بتغير الحالة العامة للمجتمع.

---

[1]– محمد بن أحمد بن الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2001م، الجزء 6، ص122.

[2]– أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط1، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ص333-334.

[3]– الاتفاقية الدولية للقضاء على جميع أشكال التمييز العنصري، قرار الجمعية العامة، 21 كانون الأول- ديسمبر 1965م، ص2.

ويورد السيد محمد عاشور في كتابه "التفرقة العنصرية" ثمانية عشر تعريفًا للعنصرية، يمكن إجمالها في أن العنصرية: شعور استعلاء لدى بعض الشعوب التي تمتلك نفوذًا وسلطانًا، مما يمنحهم صلاحيات ويحرم آخرين حقوقًا لرفضهم وجود سواهم، مما يضاعف احتقارهم واستغلالهم، الأمر الذي انبنى لديهم على تقسيم البشر إلى أقسام وأجناس، مما يعني أن تقييم الإنسان يكون بحسب هويته[1].

وتُعدّ العنصرية البيولوجية التي مرجعها لون البشرة أو العرق أو شكل الوجه أو ملامح الجسم، من أقدم أنواع التفرقة العنصرية؛ إذ عليها تم التفرقة بين العبد والسيد في أقدم الحضارات وصولًا إلى العرب، كما أنها لم تكن عنصرية مرتبطة باللون الأسود فقط، بل انتقلت إلى اللون الأبيض الذي بدا شاذًّا في المجتمع العربي الذي دخل إليه العنصران الفارسي والرومي، كما يمثل العرق النازي والسامي لدى اليهود عنصرًا للتمييز والفرقة أيضا.

فيما تظهر العنصرية الأيديولوجية التي مرجعها الدين والتوجهات السياسية والفكرية، في المجتمعات المدنية المتحضرة، وفي المجتمعات القائمة على سلطة القبيلة أو المنطقة تنمو الطبقية الاجتماعية والسيادية التي تكون التفضيلات فيها مبنية على الجنس والنوع الجندري، ووفقًا لهذه الصفات يتم التصنيف الدوني أو المتفوق.

ويُشار إلى أن هناك عدة مترادفات لغوية لمفردة العنصرية تحمل الدلالة ذاتها؛ مثل: العرق والطائفة، والعنصر والسلالة، وهي تصنيفات اجتماعية وسياسية وأيديولوجية، تقيم تلك الفئات بناء على الامتيازات التاريخية والاجتماعية والثقافية.

وترفض الممارسة العنصرية فكرة الاختلاف، أو الإيمان بقُدُرات الآخر الثقافية والاجتماعية التي قد تمثل قوة أخرى مماثلة، وتتفاقم الإشكالية حينما يزداد وعي الأطراف بهذا الاختلاف، وهو إما وعي ذاتي أو متخلّق من الاحتكاك بأطراف أخرى قد تكون خارج دائرة الصراع، مما يخلق المواجهة الحادة بينهما.

وتنطوي العنصرية على بُعْدَين من حيث هي مكوِّن ومكوَّن، ومن حيث هي سبب ونتيجة معًا؛ إذ تعد العنصرية حالة مزدوجة؛ فقد تكوّن ذلك العنصر داخل الجسد الاجتماعي بفعل ظروف معينة، ثم إنه أسهم في خلق هوية جديدة للمجتمع، وبذلك تمثل العنصرية منطقة تفاعل وتبادل بين المكونات

[1]- انظر: السيد محمد عاشور، التفرقة العنصرية، 1986، ص3-4-5.

الداخلية والسلوكيات الخارجية؛ فالصورة التي تتكون عن الآخرين والمعرفة بالآخر: "لا تتضمن القوة وحسب، بل إنها هي القوة"[1]؛ إذ هي معرفة يُراد منها الهيمنة والقوة، والسيطرة على الآخر، ولا يعني هذا معرفة المهيمن لنفسه في صورة محايدة؛ إذ تصبح معرفة الأقوى بنفسه، وتتحدد صفاته من خلال نفي صفات الآخر الضعيف عن نفسه؛ كما حدث هذا في سيطرة البيض على السود؛ فقد: "تَشكّل جزء كبير من صورة البيض عن أنفسهم كرد فعل لما يعتقدون أن السود ليسوا عليه. فإذا كان البيض يفهمون أنهم الأسمى فكريًّا وثقافيًّا، فحينئذ تدل صور السود على الجهل والبربرية. وكان من الضروري الحفاظ على هذه الأفكار، بغضّ النظر عن عدم دقتها الشديدة. وكانت إحدى الطرق هي خَلْق سياق لا يكون فيه للسود خيار سوى العمل طبقًا لتوقعات البيض"[2]؛ إذ شكل البيض هوياتهم بالتخلق بما هو ليس من أخلاق السود، ومن ثم؛ فعناصر ثقافة ما قد لا تتضح إلا من خلال عناصر ثقافة الآخر؛ لأنها تكونت من قبيل التحصُّن ضدها.

ويُعدّ استيعاب التعدديات العنصرية صعبًا لعدة أسباب؛ أهمها:

1- الخصوصية العنصرية المتعلقة بالتكوين الفسيولوجي كاللون والجنس، مما يُشكّل حاجزًا بيولوجيًّا وثقافيًّا بين جميع العناصر.

2- العداء بين العناصر نتيجة معرفة الطرف المسيطر بقدرات الطرف الآخر الذي يبدو ظاهريًّا الأضعف.

3- جهل العنصر الأضعف ظاهريًّا بالقدرات الذاتية التي يمتلكها، واستعداده الأولي للانخراط تابعًا للتيار الأقوى.

ومن هنا فإن خطاب العنصرية لا يحتفي بالتنوع والاختلاف، ويسعى إلى إزالتها، ومن هنا أيضا؛ فإن رؤية الآخر، وتشكل القيم العنصرية تظهر في عدد من المعايير:

تاريخه الاجتماعي ومكانته ومكانه، ولونه، ودينه وانتماءاته الفكرية، ومنها تمتد اللغة؛ وعليه فإن الممارسات العنصرية نابعة من شعور الخوف باحتمال فقدان السلطة والسيطرة، والعواقب المترتبة على هذا الفقدان.

---

[1]- إيليس كاشمور، صناعة الثقافة السوداء، ترجمة: أحمد محمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص50.

[2]- إيليس كاشمور، صناعة الثقافة السوداء، ص272.

المحور الثاني: الخطاب العنصري والبنى المجتمعية في السرد الروائي:

تشتغل هذه الدراسة على النماذج العنصرية في البنى المجتمعية التي عُنِيَ بإبرازها المنجز الروائي للمحيميد، وتحضر في شخصيات روائية موزعة على مجمل الروايات المدروسة.

وتتعدد صور الخطاب العنصري لعدة اعتبارات؛ أهمها:

1- الخطاب العنصري القَبَلي:

ناقشت الروايات المدروسة المركبات الاجتماعية ودورها في إنتاج الإنسان فكرًا وسلوكًا، مما يستدعي الوقوف عندها بوصفها بنى اجتماعية كونت المجتمعات بشكل عام، وشكلت أوضاع المرأة بشكل خاص، ومن خلال تفكيك عناصر البنى المجتمعية ومقوماتها تتحدد الأدوار والعوامل في المنظومة المجتمعية.

وتُعد العلاقات القبلية من أقوى العلاقات تمكنًا في المجتمعات العربية عامة والمنتمية إلى البداوة بشكل خاص، وتبنى فيها علاقات القوة بالارتباط بالأب والأبناء والإخوة وأبناء العمومة، وتسحب القبيلة من الرجل قوته الفردية ليستمد قوته من اسمها وتضامنه مع مواقفها؛ فيما ينظر للمرأة على أنها وسيلة الإنتاج في القبيلة؛ ولأن بِنْيتها الوظيفية متصلة تمامًا بإنتاج الرجال؛ فإنه يُنْظَر لها باعتبارها رمزًا للرجولة، فالتعرُّض لهذه المكانة الوظيفية أو محاولة تغييرها أو الخروج بها عن مسارها يُعدّ من صميم شرف الرجل الذي تتضامن كامل القبيلة للدفاع عنه، وبالتالي فإن القبيلة تمارس سلطة ثابتة يخضع لها كل مُنْتَمٍ لهذا الكيان؛ ولأن القبيلة تمنح الرجل سلطة وقوة فإنه يرسخ لهذه السلطة التي تسعى المرأة للتمرد عليها.

وتقف رواية "القارورة" على هذه المضامين خاصة فيما يتعلق بقضية الزواج وتكافؤ الطرفين؛ ففي إحدى قصص الحب التي ترويها الحفيدات للجدة يظهر الحصان الجنيّ الذي يحب الفتاة، والشاعر المتجول يحب ابنة شيخ القبيلة، والحطاب الذي تزوج المرأة الجميلة[1]، وهي قصة تصوّر أشكال الرفض المجتمعي لزواج ابنة القبيلة من بائع غريب لا ينتمي للقبيلة، وبرغم أن الرواية تتناول شخصية المتدين التي يمثلها محمد شقيق منيرة إلا أنه لا يتعامل معها بمعيار الدين والحقوق التي منحها المرأة، بل يظل يتعامل معها في نطاق التعامل القبلي مع المرأة؛ ذلك أن الحقوق الدينية التي يمنحها الإسلام للمرأة تعد مهدِّدًا للكيان الاقتصادي

[1]- انظر يوسف المحيميد، القارورة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2004م، ص18-19-20.

الذي يمنح منيرة حقًّا وإرثًا كما يمنح محمد؛ لذا فهو يظل متشبثًا بالإجراءات القبلية التي تتضمَّن حرمانها من العمل والاستقلال المادي، وزواجها من أحد أقاربها؛ هكذا تحدد القبلية اشتراطات زواج بناتها والقوانين التي تضبط استمرار سلطتها.

كما أنها في المقابل تضبط زواج الذكور أيضًا، وتشترط التكافؤ القبلي، وتقف ضد العلاقات العاطفية التي يمكن أن تقوّض هذه الضوابط: "أحبها كثيرًا وأدمنت حبّه واستمتعا مرارًا حتى بكت ذات يوم معه وهي مثل عصفور ذبيح. قالت: إن ثمرة حبّنا تكبر في رحمي، فاضطرب ووعدها أن يحسما الأمر سريعًا بعد أن يشرح لأهله رغبته في الزواج. ذكر لهم اسم عائلتها فضحكوا طويلاً، وأكدت له أمه أنها ستبحث له عن عروس مناسبة، لكنه اعترض. قالوا له: أنت ابن القبائل، أنت الحر بن الأحرار تتزوج ممن لا أصل ولا فصل لها. وحين لاحظوا إصراره هدّده أخوه بالقتل"[1]. ولا تنظر القبيلة بعد ذلك إلى تبعات العلاقات العاطفية التي قد تقذف بلقيط إلى الشارع يعيش بلا والدين؛ إذ يهتم النسق القبلي بوضع معايير الزواج تبعًا للأصل والانتماء القبلي للزوجين، ولا يهمها بعد ذلك العلاقات العاطفية والأخلاقية والدينية التي يترتب عليها بناء أسرة.

وتمثل القبيلة والانتساب لها ثروة عظمى يمكن أن يساوم عليها الرجل أو يتخلّى عنها نظير اكتماله الجسدي الذي يُحقّق له المكانة والتقدير والقبول في المجتمع؛ إذ يقول الرجل البدوي في رواية فخاخ الرائحة: "كنت أقول لك أيها الحبيب اللقيط ناصر إنني أتمنى أن تقطع ألف لام التعريف من اسمي، بل أن يقطع اسم القبيلة كله ويُرمى في جهنم وأن لا أكون مقطوع الأذن"[2]؛ إذ حالت تلك الأذن المقطوعة دون اكتمال علاقاته الاجتماعية التي منها قبول المرأة له، برغم أنه رجل قبلي ينسب لقبيلة تحمل اسمًا ذا وجود ومكانة، فقد تسبب ذلك التشوه الجسدي في نفور الناس منه وعدم تقبّلهم له، مما جعله يلتف دائمًا بشماغه كي لا يرى أحدهم أذنه المقطوعة التي شوّهت شكله، والتي سيحيل السؤال عن سبب قطعها إلى انتسابه إلى قُطاع الطرق وتذكيره أيضًا بحادثة فقده صديقه وقضم الذئب لأذنه حين سُجن في حفرة لم يظهر منها سوى رأسه.

[1]- يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2010م، ص61.

[2]- يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص41.

هكذا تقع المرأة بين عنصرية تكوينها الفسيولوجي، الذي يجعلها مصنّفة بدرجة أقل من الرجل، والمعايير الصارمة تحاكم فيها وفق قوانين الأعراف والتقاليد المجتمعية التي تحرمها من حقها في الزواج وتكوين أسرة مع الرجل الذي أحبته، والتشريعات القانونية التي ستجعل منها جانيًا ومجنيًّا عليه في آنٍ واحدٍ، كما حدث مع كثير من الحالات التي رصدتها منيرة في الدار التي تعمل بها.

وتختلف مستويات التعامل العنصري مع المرأة لاعتبارات متعددة، فقد كشفت الرواية عن قوة السلطة القبلية على منيرة الفتاة العزباء أكثر من الأخرى المتزوجة، وعلى المتعلمة والمنفتحة على المجتمع أكثر من اكتراثها بتلك التي لا تحمل طموحًا، فالتسلط له دورة حياة ترافق حياة المرأة، وهو ليس حالة مطلقة تعاني منه كل النساء بدرجة وقوة وشكل واحد؛ إذ يرتبط بالعمر والحالة الاجتماعية والثقافية، وهذه العنصرية يمكن أن تسمَّى عنصرية الأعراف والتقاليد.

وبالرغم من المكانة الاجتماعية التي تنتمي لها أسرة منيرة إلا أن ذلك لم يُخلّصها من الشعور بالانتقاص في المكانة والتأهيل وتقدير المسؤولية، وبالتالي يزداد التحكم في المرأة بين الشرائح المهمشة في الدور والمكانة؛ فالمرأة فيها أقل حماية.

2- الخطاب العنصري المناطقي:

تؤثر المناطقية على الاختيارات والمواقف والسلوكيات؛ لذا فثمة تفرقة عنصرية تقوم على أساس المناطق والانتماء لها، يظهر ذلك بعض المناطق التي تكتشف من خلال أسماء القبائل أو اللهجات أو حتى الأسماء الشخصية، وقد ظهر هذا في الحدث الذي جمع بين فاطمة الحساوية وبندر الذي تلاعب بمشاعرها: "بندر اسم يليق بشاب ثري من طبقة أرستقراطية عريقة أما معيض... مناسب لطلب مساعدة أو منحة أرض"[1]؛ ثم ما لبث أن ترجم معيض الحائلي هذا الشعور في موقفه من زواجه من فاطمة الحساوية: "ما بقي إلّا أتزوج حساوية"[2]. بين هذين الاقتباسين تدور قصة احتيال عاطفي خطّط لها معيض الشاب الذي يستخدم اسم بندر للتحايل على فاطمة الفتاة الحساوية، ويدخل معها تجربة عاطفية ينال فيها غرضه الجسدي، ثم لا تلبث أن تكتشف حقيقته من خلال تفتيشها لجيبه وعثورها على اسمه الحقيقي وعائلته،

[1]- يوسف المحيميد، القارورة، ص118.

[2]- يوسف المحيميد، القارورة، ص126.

وهو السلاح الوحيد الذي تُشهره في المحكمة وتعضده بالعلامة الجسدية التي ظهرت لها خلال علاقتها الجسدية؛ لكنَّ موقف معيض الجاد منها يتضح في المحكمة؛ حيث يرفض الزواج منها في رفضٍ منه للمنطقة التي تنتمي لها، وهو برفضه يعزز فكرة الانتماء للقبيلة التي لا يصرح بها، وإن بدت ظاهرة في تحديد المنطقة التي تمتد إليها جذوره البدوية، وهو يدرك بعمق أن هذا الرفض ليس رفضًا فرديًّا، بل هو رفض قَبَلي قد تتدخل فيه عائلته وقبيلته إن اضطرت لذلك، وهذا الرفض للمنطقة هو امتداد لسلطة القبيلة والإعلاء من شأنها ذلك أن المنطقة التي ينظر لها معيض نظرة دونية هي منطقة متحضرة يعلو فيها اسم العائلة على القبيلة.

3- الخطاب العنصري وأزمة الهوية:

وقد تجلى ذلك من خلال شخصيتين هما:

أ- اللقيط في رواية "فخاخ الرائحة"، وهي الشخصية التي لا تحمل هوية تدل عليها: "جعلوا لك اسمًا افتراضيًّا... حتى الاسم لم يكن مثل أسماء الناس في هذه المدينة الجحيم، يتمدد اسمي مثل طريق موحش لا آخر له، مثل دهليز مظلم لا ترى فيه شيئًا، حتى ولا يدك، اسم لا يحمل في نهايته ألف لام التعريف اللعينة، مثل العائلات المعروفة في هذي البلاد.. لكنك نكرة لا أب ولا أم معروفان..."[1]، فقد جُرِّد من أبسط الحقوق التي تُمنح للفرد، وهي الاسم فقد حُرم من امتلاك اسم يشبه أسماء الأبناء الشرعيين، وكذلك جُرِّد من انتمائه لعائلة أو قبيلة تعرف بأل التعريف المميزة له والتي تمنحه امتيازًا في التعامل الاجتماعي.

ب- حسناء السجينة التي ليس هناك ما يدل عليها في رواية "القارورة"؛ إذ ظهرت بلا هوية، وهي تُحاكَم بتهمة مرافقتها زوجها في جلساته الغنائية؛ حيث يحاول أن يجعل منها طُعمًا للفائدة المادية المحرمة، وهاتان الشخصيتان مجهولتا النسب تشبهان إلى حد ما شخصية العبد توفيق: "سأقص عليك حكاية العبد توفيق الذي يعرف أمه لكنّه غير متأكد من أبيه، يقول كثيرون: اشتروا أمه من سوق الرقيق، وأغلبهم ضاجعوها، فلا يعرف أيهم نهشت حيواناته الشرسة بويضة أمه"[2]، فهو يعرف والدته، ولكنه بلا نسب ولا أصل يُنْسَب إليه.

---

[1]- يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص41.

[2]- يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص44.

تقع هذه الفئات غير المصنَّفة اجتماعيًّا إلى قبيلة أو عائلة أو منطقة في قاع المجتمع؛ فليس ثمة اعتبار أو حقوق تُمنح لهم إلا فيما يتعلق بالحقوق المؤسسية التي لا تَقبل بوجود إنسان دون هوية فتمنح له تلك الأسماء كيفما اتفق، وهي دلالات أخرى تكشف لأفراد المجتمع عن هوياتهم وبيئاتهم التي قدموا منها وفقًا لهذا الإجراءات سيتم التعامل معهم.

فاللقيط ناصر، وحسناء السجينة كلاهما يتعرَّضان للظلم من المجتمع، إضافةً إلى أن حسناء تتعرض للعقوبة فقط؛ لأنها رافقت زوجها في تلك الحفلات التي كانت فيها الضحية، مما يجعل منهما شخصيتين سلبيتين لا تقاومان الظلم ولا تنتصران لذواتهما، وكل ذلك لأن ناصر ليس له أسرة أو قبيلة تبحث عنه لتنتشله من واقعه البئيس، وليس لحسناء كذلك تلك المكانة التي تخرجها من السجن.

4- الخطاب العنصري وتكوينات المجتمع الحضاري:

وكلما زادت درجة التطور الحضاري للمجتمعات تكونت اعتبارات جديدة للتمييز بين فئاتها بحسب المستوى الثقافي والنوعية الوظيفية والعملية، وهي تصنيفات حديثة تُضاف إلى تلك البدائية التي تحدث باعتبار القبيلة والمنطقة.

وتتعدد هذه التصنيفات في رواية "القارورة"؛ فتحكم علاقات الحب؛ حيث يسأل خطيب منيرة ذات مساء: "فيما لو لم يكن برتبة رائد، ولم يكن أعزب، بل متزوج ولديه أطفال، وعمله بسيط متواضع، هل تستمر في حبّه، والاقتران به، قالت له بصرامة: لا! ثم عادت وسألته: ليه تسأل؟ أبدًا كنت أتأكد من حبك"[1]. مما يؤكد أن هذه التصنيفات تطال حتى المشاعر العميقة التي ينبغي أن تُنَزَّه عن هذه الاعتبارات، ويمتد هذا التأثير للتصنيف الوظيفي في اختيار الزوج شريك الحياة، نعم كان لديه بيت وأولاد وأم وأب، لكنهم خارج نطاق اللعبة السرية التي أتقن خيوطها معي، مخفيًا كونه مجرد جندي حارس برتبة جندي أول متحولاً إلى قائد برتبة رائد يقوم بدور خطير وسري للغاية في هذه الحرب العشوائية"[2]، فيبدو هذا التداخل بين التصنيفات الطبقية متحكمًا في العلاقات الإنسانية كالحب والزواج.

---

[1]- يوسف المحيميد، القارورة، ص13.

[2]- يوسف المحيميد، القارورة، ص76.

وقد يتحكم التصنيف الأولي بين القبلي وغير القبلي في تحديد الوظائف والمستويات العليا منها، ففي رواية "فخاخ الرائحة" يقول طراد: "من عامل يومية إلى فراش، ومن جندي حارس في بنك ثم حارس بوابة قصر إلى مراسل في وزارة، اللعنة على هذه المدينة، على هؤلاء الحضر الذين جعلوني أفقد كرامتي وشهامتي هل هم عرب أم ماذا؟!"[1]. هذا النص هو جزء أخير مما كان يراه ذلك البدوي الذي ليس له اسم عائلي يحمله مثل ذلك الذي يحمله مديرو العمل الذي يشغله، وليس في مثل أعمارهم ووسامتهم، ولا يمتلك مهارات أخرى تخوّله للعمل في أفضل مما هو عليه.

ويمتد هذا التصنيف المؤسس على الأصل والانتماء في الوظائف الأدنى أيضًا؛ فثمة وظائف تخصص للوافدين من مناطق محددة من العالم: "قرر أن يزاحم العمال الهنود والبنغال في تنظيف السيارات، كان يقول لنفسه بصوت مسموع: ما فيها عيب؛ لكن الصوت الغائر في داخله يعاتبه: يا ابن القبائل الحرة، يا ابن البراري والوهاد الفسيحة، كيف تقبل أن تصير خادمًا أو ماسحًا أو عبدًا؟! كلنا عبيده؛ يعزّي نفسه"[2].

ويتحكم المستوى الثقافي كذلك في تحديد المستوى الوظيفي، وفي بناء العلاقات الإنسانية التي تدور عليها رواية "القارورة"؛ فمنيرة ترى خطيبها: "كان يظهر في تعامله معي كرجل تقدُّمي وليبرالي، ومع ذلك كنت أتردد في كشف ما بداخلي؛ لأنه قرويّ في أعماقه الكامنة، فلم أُجَارِ بساطته بأن أكشف غطاء وجهي أمام النادل في المطعم، فكنت أضع لثامًا على أسفل وجهي"[3]، وقد أثار جهله باللغة الإنجليزية التساؤلات حول الضابط الذي يدَّعِي حبّ منيرة؛ فقد بقيت تتساءل عن امتلاكه مؤهلاً يمنحه فرصة العمل ضابطًا ثم تتفاجأ بجهله باللغة الإنجليزية.

5-الخطاب العنصري أزمة اللون والجسد:

تأتي العنصرية ضد الآخر نتيجة للجهل بالذات وفهمها وتحديد مكانتها؛ وهو فهم خاطئ لا يتبين إلا من خلال تعصب ضد الغير؛ مما يؤثر في التوجهات والسلوكيات والدوافع، وذلك بكبحها أو تعزيزها، وتصبح علاقة التسامح والرفض مبنية على ذلك الخطأ الذي ينبعث من الخوف الكامن في الذات من فقدان هيمنها على الآخر؛ ومن هنا يتخلّق الصراع؛ حيث: "يأخذ الصراع شكل الهجوم أو الدفاع ضد

[1]- يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص12.

[2]- يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص14.

[3]- يوسف المحيميد، القارورة، ص73.

أو مع الأفراد أو الجماعات المعارضة أو الإضرار بممتلكاتها أو ثقافتها"[1]؛ وهنا يتشكل النوع الثاني من العنصرية ضد اللون والجنس، في نموذجين هما:

الأول– المرأة بوصفها عنصرًا أقل:

وتُجسّد منيرة الشخصية الرئيسة في رواية "القارورة" صراعات النزعة العنصرية ضد المرأة؛ حيث المرأة معيار من معايير تقييم الرجل؛ حيث هي:

أ– المرأة/ شرف القبيلة: إذ تجعل القبيلة من المرأة محكًّا لشرفها؛ لذا تسعى إلى إيقاف عملها خارج البيت؛ وقد عانت منيرة في بداية حياتها العملية من رفض قبيلتها أن تتسمّى وتَكتب في الصحف باسم القبيلة؛ لكن والدها آزرها في وجودها الثقافي: "تكشف زيف خطيب ابنته المحظية، الكاتبة الصحفية اللامعة، التي فقد بسببها الأهل والأقارب، وقد تصدّى لهم حين طالبوا أن تحذف اسم القبيلة من اسمها عند النشر، مقترحين أن تكتب باسم مستعار، لكنها رفضت بصلابة، ووقف أبوها بجوارها فرحًا بشجاعتها وصلابتها"[2]، حيث تحدد القبيلة شرفها وكرامتها بالحفاظ على البنت بدءًا من اسمها وانتهاء بجسدها الذي يُعدّ انتهاكه انتهاكًا لشرفها، وهذا ما يفعله والد البنت التي تحكي عنها مغسلة الموتى؛ إذ يقتل ابنته معللاً ذلك بأنه: "مسألة شرف"[3].

وحقيقة الأمر أن ربط الشرف بالمرأة يكشف عن نقص داخلي في الرجل يجعله عاجزًا عن تحقيقه؛ لذا فهو يجعل مناط الشرف الوحيد جسد المرأة والحفاظ عليه، فهي أداة لإنتاج الأبناء ورعاية الزوج، لذا تزداد أشكال التحكم في حريتها؛ حفاظًا على شرف العائلة، فيفرض عليها الحجاب بشكل معين، وتُمنَع من الاختلاط أو العمل.

وقد ظهر التأكيد على أهمية التزام المرأة دينيًّا كي يتماسك المجتمع؛ بدا ذلك في مواقف متعددة من محمد تجاه أخته منيرة، إضافة إلى صورة هيئة الأمر بالمعروف والنهي على المنكر التي تشدّد على لباس المرأة

[1]– أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، 1982، ص382.

[2]– يوسف المحيميد، القارورة، ص11.

[3]– يوسف المحيميد، القارورة، ص47.

في الأسواق، ويُعد التمسك الديني من الجوانب التي تكرّس للحفاظ على شرف المرأة؛ نظرًا للاحتياطات العديدة التي يضعها في تعاملات المرأة الاجتماعية خاصة مع الرجل.

ب– العقل/ جهل الرجل: تكشف الرواية عن عدد من الشخصيات الذكورية، وهي شخصيات جاهلة لم تنل حظًّا من التعليم؛ لذا فهي تقف ضد تعليم المرأة وتثقيفها وإثباتها ذاتها، يقول أخو منيرة العائد من أفغانستان الثائر على كتابتها الصحفية: "المرأة تحتاج كسر خشم"[1]. إذ يرى أن التعليم قد أعطاها قوة وانفلاتًا عن عقال الأسرة وحواجزها التي وضعتها، وهو يؤكّد على ذلك بمقولته: "المرأة خُلِقَت من ضلع أعوج، المرأة ناقصة عقل ودين"[2]. وهذا يتقاطع مع غياب المرأة عن المجال السياسي، لكنها تحضر في المجال الخيري كما ظهر في مساعدات منيرة التي كانت تقدمها للأسر الكويتية إبَّان الغزو العراقي للكويت، وتأتي مشاركتها في الحيّز الاقتصادي محدودة جدًّا، مع غياب شبه تام عن الحيز الديني، ويشار إلى أن النجاح المهني الذي وصلت له منيرة كان بدعم والدها الذي منحها من خلال علاقته القوية بها ألوان الحماية والدعم.

ويشغل الرجل المناصب العليا في الرواية، بل وحتى المناصب العليا في الجهات النسائية تتولاها النساء اللواتي يتشبهن بالرجال كما هي نبيلة التي تحاول التقرب من منيرة في عملها في دار الرعاية وهي امرأة مسترجلة.

ويصبح التعليم والوظيفة أملاً تتشبث به المرأة للخروج من قمقم التمييز؛ فتواصل منيرة تعليمها العالي في محاولة لإثبات وجودها؛ غير أن الحدث العاطفي المفتعل الذي تقع ضحيته يجعلها تتعثر في دراستها إضافة إلى مغادرة مشرفها الدراسي المملكة في ظل الأوضاع السياسية المتأزمة.

وتتطرق الرواية إلى منطقة محظورة في فترة من الفترات من عمر المرأة في المجتمع، وهي قيادة المرأة للسيارة في حقبة التسعينيات؛ إذ كان لوجود الكويتيات القادمات إلى المملكة خوفًا من الغزو العراقي دور في إعادة النظر في بعض الأمور التي تنقص المرأة؛ وهو الأمر الذي استثارته تلك المرأة الكويتية في ساحة ملعب الملز الذي استضاف عددًا من الأسر الكويتية: "أنتِ مثل المشردة في بلادك... إننا لا نملك حتى

[1]– يوسف المحيميد، القارورة، ص15.

[2]– يوسف المحيميد، القارورة، ص72.

أن نقود سيارة، لا بد من أحد يقودكن"[1]، هذه الحادثة ظلت تطاردها حتى وجدت نفسها تتخيل اسمها ضمن قائمة المطالبات بهذا الحق، وهي قائمة سوداء ألقت بتبعات سلوكها على أسر وقبائل كاملة.

وتعكس سلوكيات (منيرة) موقفها من القوانين والعادات التي تحكم المجتمع في نظرته وتصنيفه للمرأة، فهي تطمح إلى الوصول إلى المساواة بين المرأة والرجل في الحقوق، في حين أن التعامل معها يتم على أساس التمييز في الجنس.

إن جميع النماذج النسائية السابقة هي نماذج تكوَّنت بفعل عدة عوامل من أهمها العنصرية ضد المرأة، بينما قضية منيرة الأساسية هي هذه العنصرية، ومحاولة مقاومة أشكالها المختلفة بوعي حضاري نابع من المرجعية العلمية والثقافية والاجتماعية التي تنتمي لها منيرة؛ ولكنها مع ذلك تقف ضد ذلك التمييز منفردة وحيدة، وتستمر المرأة في مواجهة الصعوبات التي تتمثل في المرجعية الثقافية والاجتماعية التي تكرّس لهذا التمييز[2].

ج- جسد المرأة: وتتم معالجة جسد المرأة من جانبين:

- تجميله لاستمتاع الرجل من خلال التركيز على عوامل الجذب فيه، والتي تعكس ضعف الرجل أمام رغباته؛ لذا تحرص الأمهات منذ نعومة أظافر بناتهن على تنمية التكوين الجسدي القائم على الإغراء: "ألم تكن أمي تهتم كثيرًا بأن تصبح عجيزتي ثقيلة وكبيرة؛ كي أتباهى بها في مناسبات الأفراح والزواج، حتى ألفت نظر أمهات الذكور الخاطبين إلى مؤخرتي وأنا أمر بينهن، فيرمقنها وهي تضطرب مكتنزة، اللعنة على عالم يقيس البشر ويفاضل بينهم بعجيزاتهم ومؤخراتهم، هل أصبح العالم يقيس المرأة من خلال فتحة الشرج؟"[3]، هذا التساؤل الذي تطرحه منيرة يؤكد ارتباط النظرة إلى المرأة من خلال معاييرها الجسدية الجنسية وتقييمها من خلالها.

حيث تتصرف البيئة الاجتماعية في جسد المرأة وتُشكّله بحسب معايير الرجل، وهو شكل من أشكال التسلط والعنصرية ضدها؛ وهي ممارسات تتم في ظل غياب الحب الحقيقي بين الجنسين: "وهو أهم عيوب

---

[1]- يوسف المحيميد، القارورة، ص74.

[2]- انظر: عزة شرارة بيضون، مواطنة لا أنثى، ط1، دار الساقي، بيروت، 2015، ص216.

[3]- يوسف المحيميد، القارورة، ص72.

الحضارة الذكرية"[1]؛ إذ يتحرك جسد المرأة ضمن حيّز اجتماعي محدّد معزّزًا بجملة من قوانين المجتمع ومحرماته، وكل تجاوز له خارج سلطة الرجل بحسب صفته هو تجاوز للشرف الذي قد تصل عقوبته إلى القتل؛ لذا تحرص الأمهات على تنشئة البنات منذ الطفولة وحتى بلوغهن مبلغ النساء على الاهتمام بالشكل الجسدي الذي يلاءم رغبة الرجل، حتى وإن خالف اهتماماتها الشكلية[2].

– تعنيفه إمعانًا في إذلالها، وقد تطرقت رواية "القارورة" إلى عدة طرق لتعنيف جسد المرأة؛ منها تخديره، وفقدان الصحة، يظهر ذلك من خلال حسناء المرأة التي تدمن المخدرات بتأثير من زوجها إضافة إلى ممارساتها الجسدية المخلة، وهي نتاج بيئة أسرية سيئة، جعلتها تستمر في ذلك السلوك حتى بعد دخولها إلى دار الرعاية؛ في هروبٍ من الواقع الذي وقعت فيه.

كما تجسد "القارورة" صورًا متعددة من العنف الجسدي الأسري الذي تتعرض له النساء، وهو انعكاس لتهميش قيمتها، يتجسّد فيما تتعرض له ميثاء البدوية في منزل أسرتها، وفي منزل زوجها من الضرب والإهانة؛ مما يكون ردة فعل عنيفة تنتهي بقتلها زوجها، وتتأكد هذه الفكرة مع الأماكن التي تنقلها الرواية مثل دار الرعاية والسجن والمحاكم، وهي أماكن ترتادها النساء بوصفهن مذنبات في مجتمع ذكوري استدرجهن لهذه الممارسات باسم الحب والوعود بالزواج، أو بالعنف وهدر الكرامة.

ويدخل في إطار هذا التمييز التعامل القانوني مع المذنب امرأة ورجلاً؛ إذ تدخل فاطمة الحساوية السجن نتيجة الحمل غير الشرعي؛ لأنها تحمل جسم الجريمة، بينما يظل معيض حرًّا طليقًا حتى إذا ما أثبتت عليه التهمة، أصبح الخيار هو الزواج بعيدًا عن عقوبته، وكذلك ميثاء البدوية التي قتلت زوجها حُوكِمت محاكمة كاملة للاقتصاص منها[3]، بينما يفاوض الشيخ علي الدحال منتحل شخصية الرائد على طلاق منيرة دون أن يلتفت إلى قضية انتحال الشخصية، وهي قضية قانونية كان ينبغي أن يُحاكَم عليها.

ويلاحظ أن المرأة مثلت معيارًا تقييميًا للرجل من خلالها يحدد قيمته ورغباته، وتتكشف سلطته ولم يكن لها وجودًا مستقلًا بذاتها.

---

[1]– نوال السعداوي، الرجل والجنس، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص245.

[2]– انظر عزة شرارة بيضون، الجندر... ماذا تقولين؟ الشائع والواقع في أحوال النساء، ط1، دار الساقي، بيروت، 2012، ص176.

[3]– يوسف المحيميد، القارورة، ص109.

الثاني– العبد– اللون نقص الجسد والقيمة:

يمثل اللون الأسود سببًا لتمييز فئة من البشر، يتم التعامل معهم على أنهم فئات أقل قيمة، وتتفاوت هذه الفئة في قيمتها بحسب نقصان أجزاء من أجسادهم أو تمامها كما حدث مع توفيق؛ ففي طريق قدومه إلى مكة تعرَّض للاعتداء الجسدي، وانتهاك رجولته، وبعد وصوله إلى مكة تم بتر ذلك الجزء من جسده الدال على رجولته؛ لتزداد قيمته كخادم مؤتمن على العمل في البيوت المليئة بالنساء، فبهذه الطريقة يكون مع الأقلية، لكنه سيتغلب على العطالة الناتجة عن قلة التحصيل العلمي[1].

ويُعدّ النقصان الجسدي قاسمًا مشتركًا بين الشخصيات الثلاث في رواية "فخاخ الرائحة"، وهم البدوي الذي فقد أذنه، واللقيط الذي فقد عينه، والعبد توفيق الذي فقد الجزء الدال على ذكورته، ومن خلالهم يتكون الثلاثي الروائي المنبوذ اجتماعيًّا؛ وهم: البدوي والعبد واللقيط: "هذا الجنين أيضًا يتربى معي في الجحيم، بل يعيش معي أنا وتوفيق، وهذا المجهول"[2].

يؤدي هذا التشابه دورًا كبيرًا بين الشخصيات الثلاث؛ مما يجعلها تتجانس فيما بينها لتتكون بينهم علاقة صداقة حميمة: "هل رأيت؟ كم هي غريبة المصادفات؛ أنت تفقد عينيك، وأنا أفقد أذني. أنت لا تعرف أمك وأباك، وأنا لا أعرف بلدًا آخر غير هذا الجحيم! الفارق أنني أخفي زلط أذني المشوهة ذات المكان الفارغ بغترتي أو شماغي، أما أنت يا ناصر أظنه صعبًا أن تُخفي عينًا مسروقة، هناك من يتآمر ضدنا يا ناصر اللقيط إلى يوم الدين "[3].

المحور الثالث: الخطاب العنصري وآليات السرد الروائي:

يحاول هذا المحور الإجابة عن التساؤل التالي: ما هي الآليات السردية التي اتكأ عليها الروائي في تفكيك الخطاب العنصري؟ وتشكل الروايات الثلاث المدروسة متنًا للإجابة عن هذا السؤال ولكل رواية آلية سردية تتكامل مع الأخرى في الرواية التالية.

---

[1]– انظر: علي راتانسي، التعددية الثقافية– مقدمة قصيرة جدًّا، ترجمة: لبنى عماد تركي، ط1، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013م، ص139.

[2]– يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص39-40.

[3]– يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص43.

1- الخطاب العنصري وأنماط الشخصيات الروائية:

تُعدّ الشخصيات مكونًا رئيسيًّا من مكونات الخطاب السردي، ومن خلال هذا المحور ستجيب الورقة على عدد من التساؤلات المطروحة، التي أهمها: كيف تم توظيف الشخصيات في تفكيك الخطاب العنصري؟ ما هي أنواع الشخصيات الموظفة؟ ما علاقة العنصرية في إظهار بعض الشخصيات وإخفاء بعضها؟ هل ثمة تصنيف آخر لاختيار الشخصيات يخرجها من إطار العنصرية؟

وعليه يمكن تقسيم الشخصيات إلى ثلاثة أنواع؛ هي:

النوع الأول- المرأة- الشخصية النمطية: وأقصد بالنمطية أي الصورة الشائعة؛ لكنها تتخذ في الرواية منحى آخر: "إذ الشخصية إسقاط لصورة سلوكية مسننة داخل نوع ثقافي خاص"[1]، تمثلها شخصية منيرة في رواية "القارورة" التي تجسّد صراعات واقع المرأة المحجم، في الوقت الذي يبدو الرجل بصفاته المحددة لديها مسبقًا في أعلى اهتماماتها، لكنها كلما قاومت لتقترب منه زاد فشلها وتحطم قلبها، لذلك وجدت أن النجاح الحقيقي لها يكمن في ابتعادها عن الرجل عاطفيًّا.

فقد تكونت الصورة الختامية في تقييد الرجل للمرأة بفرض نفوذه العاطفي والاجتماعي عليها، ولا فرق في ذلك بين المرأة المتعلمة وغيرها؛ إذ كل الجهود التي بذلتها منيرة سقطت على صخرة علي الدحال، وأصبحت هي المأخوذة بذنب اقترفه غيرها.

كما أظهرت الرواية أيضًا الصورة السلبية المتكررة للرجل، فحتى الجوانب المثالية التي يتمسك بها دينيًّا واجتماعيًّا وعرفيًّا، هي لأجل البقاء في نطاق السيطرة والاستمرار في فرض القوة والسلطة.

وتبدو اللمحة اللافتة هنا أن ينشغل خطاب الروائي المحيميد بالتركيز على صورة المرأة المقاومة الفاعلة في الرواية مقابل صورة الرجل السلبية، وهو انشغال مساند لموقفها المجتمعي.

وقد جسدت رواية "القارورة" الصورة النمطية للمرأة في ضوء الحقبة التي كُتِبَتْ فيها الرواية، فوالدة منيرة الزوجة الصالحة والأم المربية، وأخواتها الداعيات المحافظات، وتلك المرأة القريبة منهم والتي تزور الأسرة مغسلة الموتى تنسجم مع طبيعة الأسرة المحافظة؛ إضافة إلى الجدة التي كانت تمثل أساس البيت وملجأ الأبناء والبنات، وقد تم تفصيل الحديث عن نمط المرأة فيما تقدّم بوصفها عنصرًا أقل من الرجل.

النوع الثاني- الشخصية المهمشة متنًا: لقد رفعت جميع الروايات محل الدراسة الشخصيات المهمشة إلى متن الاهتمام، بحيث أصبحت أداور البطولة من نصيبها؛ لكنها تتجلّى بوضوح مع شخصيات رواية

[1]- سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، منشورات كلية الآداب، مكناس، 1995م، ص102.

"فخاخ الرائحة"؛ فالبدوي والعبد واللقيط هم من الفئات المنبوذة في المجتمع المتحضر؛ ومع ذلك فلم تتطرق الرواية إلى غيرهم من فئات المجتمع؛ مما يؤكد تأثيرها على الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، الذي يتماس مع العوامل الاقتصادية، والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية[1]، وهذا يعني أن "القيم الفكرية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع بل قائمة عليه، حتى في اللحظة التي ينتقل فيها الكاتب إلى عالم الكتابة لا يستطيع الانفصال عن البنية الاجتماعية مهما كان الأساس الثقافي له"[2].

ويتناول التهميش بمعناه الطبقي حياة ثلاث شخصيات يجمعهم القدَر في إطار مكاني وزماني واحد، وهم:

البدوي: الذي يعاني النَّبذ؛ نظرًا للعمل الذي كان يمتهنه في البادية –وهو قطع الطريق– قبل انتقاله للعمل في المدينة، ثم النبذ نظرًا لتشوّه جسده بقطع أُذنه، ثم تهميشه تبعًا للعمل الذي بات يزاوله في المدينة؛ لعدم حصوله على مؤهل علمي عالٍ.

اللقيط: وهو إلى جوار افتقاده الهوية والنسب يفتقد أيضًا الشكل المقبول، بسبب ذلك التشوّه الذي أصاب عينه حين هاجمته قطط الشارع؛ إذ ألقت به والدته في صندوق النفايات، وهذان سببان كافيان لنَبْذه في مجتمع يقدّس القبيلة والشكل والمنصب.

توفيق: وهو العبد الذي يصل إلى مكة بعد تعرُّض لحالات انتقاص متعددة لتكتمل الخاتمة في مكة، فقد وُلِدَ لأم تجهل والده، ثم تعرض لحالات اختطاف أوصلته إلى السفينة التي تغادر من المكان الذي يفترض أنه وطنه إلى حين اغتصاب رجولته في البحر، ثم بترها في مكة، ليصبح مؤهلاً للعمل الذي أُحْضِرَ لأجله.

فثمة علاقة كامنة بين ذلك الثلاثي المنبوذ والمهمَّش في النظرة الاجتماعية والتركيبة البنائية للشخصيات التي تشعر بالنقص ولا تستطيع إكماله، وهذه النظرة التي تكونت في أعماقهم عن أنفسهم هي نتاج النظرة الإنسان للإنسان في هذا العالم.

---

[1]– انظر: لوسيان جولدمان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، دراسة ضمن كتاب "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984م، ص13.

[2]– عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، 1973م، ص4.

النوع الثالث– الشخصيات العجائبية:

وهي شخصيات في تكوينها شخصيات طبيعية من البشر أو الحيوانات؛ لكنها تخرج عن طبيعتها الخلقية كأن تخرج الشخصيات المكتوبة عن الورق، أو تتحدَّث الحيوانات أو الموتى، وهذه الشخصيات بهذه الكيفية ظهرت في رواية "لغط موتى"؛ وقد تم تصنيفها كالتالي:

أ– **الشخصيات البشرية**؛ وهي: موضي[1]، وصغارها[2]، وزوجها مجهول الهوية إلا من وظيفته[3]، وابن زوجها المطوق بالحمائم[4]، وجدها[5]، والبنت الصغرى[6] تفاصيل حياتها[7] البنت الصغيرة والجد[8]، وهذه شخصيات طبيعية بشرية يمكن أن نجدها في الواقع اليومي المعاش، لكن خروجها عن طبيعتها يظهر حينما تنتهي حالة الكتابة فيجد الكاتب الشخصيات تترصده في طريقه.

ب– الكائنات الحية: وهي موزعة بين صوت ميت، ووزغ[9]، والكلب والقط والعنكبوت الوزغ الصرصار أرواح الموتى[10]، عراك النمل[11]، وخيالات لشخصيات غريبة[12]، وهي أيضًا في وصفها الطبيعي كائنات حية تتنوع بين الحيوانات والحشرات، وتخرج عن طبيعتها حين تتحدث أو تحدق في نظرات تحمل معنى.

ج– الموتى: وهنا تكتمل الحالة؛ فحين يتحدث الأموات تدخل الرواية في الجانب العجائبي؛ فتصبح الشخصية: "حاملة لسمات مفارقة لكل ما هو قابل للإدراك والتصور"[13]، فتحدث الأموات خروج عن

---

[1]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ط1، منشورات الجمل، ألمانيا، 2003م، ص11.

[2]– يوسق المحيميد، لغط موتى، ص.17

[3]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص9.

[4]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص12، 17.

[5]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص14، 23.

[6]– يوسف المحيميد، لغط موتى ص18-19-22 -25.

[7]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص22.

[8]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص25.

[9]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص29.

[10]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص15.

[11]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص29.

[12]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص30-31-33.

[13]– دعاء عادل عبد الكريم، المكونات السردية في روايات وارد بدر السالم، رسالة ماجستير، جامعة المثنى كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، العراق، 2016م، ص142.

المألوف الذي اعتاده العقل البشري، مما يخلق دهشة لدى القارئ، ويتجلى الجانب العنصري هنا في تسمية الشخصيات وعدم تحديد أبعادها وتجليات الشخصيات المختلفة؛ فهي تظهر بالاسم وبشيء يسير من أبعاد تكوينها، وفي هذا عنصرية أخرى.

ويسبب وجود هذه الشخصيات فزع الكاتب لا سيما شخصيات الموتى التي تعود للحياة: "هكذا كنت أحس بفزعي؛ إذ أنصت للموتى، ساعة ينفضون مكتبي ويلبسون نعلي ويرتشفون من كأس الشاي قبلي. فكيف إذًا سأحضرهم معي على طاولتي، وبمشيئتي بينما هم يفجأون عالمي وتأملي دائمًا أن ألمحهم يجرون برازخهم ورائهم"[1]، وهي عودة بالصورة وأحيانًا تكون بالصوت: "هل للموتى جميعهم هذا الصوت؟"[2].

ويزداد شعوره بالرعب رعبه وهو يتخيلهم: "وهم يشاغلونني لِمَ ذكرت هذه الوقيعة؟!، لِمَ أهملت تلك الوقائع؟!، بل حتى البنت الصغيرة يحق لها بأن تستوقفني زاعقة، بأنك صنعتني طفلة ساذجة، لا تعرف من العالم إلا أن تفقأ عين الشيطان السحرية وتنام"[3].

وتخرج هذه الشخصيات من الورق لتحاكم الكاتب على عنصريته في اختيار شخصياته، وتفضيله بعضها على بعض، شخصية تخرج من الورق: "أنا مزنة كنت أتألم على الورق، وأنت تكتبني "البنت الصغرى" تراني الآن لست طفلة لست امرأة ولست صبيًّا، أنا لست أي شيء، لا شيء إطلاقًا، لست مؤثرة في كتابتك، أضفتني أم أهملتني، وأنا في الوقت ذاته كل شيء في الحكاية"[4].

وتكشف رواية "لغط موتى" عن الحالة التي يعيشها الكاتب مع شخصياته قبل البدء في الكتابة؛ إذ في هذه المرحلة يتم أنسنة جميع الشخصيات؛ لذا فالبحث عن الإنسان معناه ووجوده يعد هدفًا أساسيًّا في الأدب: "فالسؤال الأساسي ما هو الإنسان"[5]؛ حيث يشتغل المحيميد في هذه الرواية على التجريب من خلال شخصيات تطارد الروائي، وتبحث عن دور من الأدوار في روايته، وتتحكم في مسار روايته: "ما

---

[1]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص21.

[2]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص30.

[3]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص22.

[4]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص55.

[5]- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، ط3، المؤسسة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ص18.

أردته أنني أصنع شخوصي، وألوي أعناق وقائعهم، فأسوقهم أمامي كالشياه الضالة، أجعلها في سطوة الغبار تدلق سرائرها الكامنة، كما نفعل من اقتحام المنازل الضخمة، إذا عج مبيد الحشرات الأبيض، في أفنيتها، نُعدّ الأعمدة فيها، ونتلمس أثاث الغرف، قبل أن نسقط غافلين في أثاث النساء الوافرات، فنرتطم باكتناز يرعش كذبيح سقط توًّا"[1].

ويصف الروائي الحالة التي تصيبه أثناء كتابته، وتحديدًا حين يختار شخصياته: "أحيانًا تنفضني حمى مديدة، تكث فوق جسدي عرقًا أو مطرًا، أو جحيمًا، حال تذكري حالات شخوص أفكر أن يكونوا أبطالاً لرواية مثلاً. أشعر أن أحدهم، ولنفترض أن اسمه مسعود، سيوقفني في درب مسدود الآخر، ويستجوبني بقسوة أولاً، ثم سيبكي كسيرًا، كيف انفلت بصري من أسره، راصدًا شهادة تقدير بختم رسمي للوزارة، تزين أعلى سريره، ووسامًا يتدلى فوق الزهور المجففة على الكوميدينة لصق السرير، ثم سيجذبني من يدي وهو يشير تجاه بيت ضخم، متفلق الطلاء، بابه مردوم بسلاسل تتهدل لتمس الرصيف، وأشجاره الضخمة فائضة وذاوية، قائلاً لي: لماذا لم تذكر أنني عملت هنا سائقًا، وأنني أنتظر صاحب المنزل في السيارة مع الكلاب الضالة، حتى يعرك نعاسي بياض الفجر وقهقهاته مع أصدقائه المخمورين، وهم ينزلونني من السيارة، آمرين أن أخلع، وأقعي لأبول، مثل كلب، ثم ينهالون بضحكاتهم وركلاتهم وطفر الدمع من عيونهم الذاوية.

ماذا سأقول لمسعود لحظتها هل أقول له: إن كثيرين شاهدوك وأنت تقعي وتبول بالأقل الكلاب الشاردة التي لاذت في طرقات جانبية، وهي تشعر أنها أقوى منك، بل لعل أحدها أكثر حظوة منك، لحظة اتخذته موضي ابنتك خليلاً، دلكت له وبره الناعم بالماء والصابون، وقد افترشت له سماطًا مزخرف الزوايا بزهور وردية، في مساحة جانبية من سطح منزلك الحجري، قرب حجرتها، وقد اعتزلت الأهل والأقارب والناس، وقادته خاضعًا ودودًا إلى حجرتها ببابها الحديدي، لم يكن صرير الباب ذاك الذي يعلو في الظهيرات، بل كان هسيسه ممتنًا ورائخًا..."[2]، وقد يبدو مثل هذا الاختيار لتلك الشخصيات عاديًا أو طبيعيًّا لكن يتضح من خلال السرد دلالة تلك الاختيارات؛ فالشخصية: "علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد"[3].

---

[1]- يوسف المحيميد، لغط الموتى، ص8.

[2]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص9.

[3]- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990م، ص8.

وتأخذ رواية "لغط موتى" شكلاً مختلفًا لئلا تجنح إلى التجريب الذي يتقاطع فيه صوت الروائي مع شخصياته بما يشبه الشكل العجائبي.

ويعكس الصراع القائم على التوازي والتضاد بين الشخصيات أو في الحالة الافتراضية مع الكاتب السلوكيات الأساسية الجوهرية للحياة الإنسانية ذاتها؛ إذ تشكل الشخصية عنصرًا ضروريًّا للوصف، من حيث إن الأفعال المروية لا يمكن إدراكها بدون إسنادها إلى شخصية، غير أنه في الوقت الذي يؤكد فيه بارت أنه لا توجد قصة واحدة في العالم بدون شخصيات، أو على الأقل ما يسميه "فواعل"، فإنه يرى أن هذه الفواعل في تعددها لا يمكن وصفها أو تصنيفها بمصطلحات الشخصيات، تلك التي تم النظر إليها من زاوية تاريخية، وذلك من الاتساع في الطرح المصطلحي، بحيث يشكل كل القصص سواء الحكايات الشعبية أو الروايات المعاصرة. ومن ثَمَّ فهو يطرح –كالآخرين– جانبًا مفهوم "الشخصية" ليستخدم بدلاً منه مفهوم "الفاعل"، وذلك ترتيبًا على أن التحليل البنيوي "قد عرف الشخصية بوصفها مشاركًا" أكثر من كونها "كائنًا"[1].

لقد رسمت الشخصيات في الروايات المدروسة بما يتناسب مع فكرة العنصرية، فجاء اختيارها وتصوير أبعادها متلائمًا مع الخطاب العنصري، سواء الشخصيات الواقعية، أو تلك التي جاءت في سياق التجريب.

2– الخطاب العنصري والتشظي الزمني:

تخلصت الرواية العربية الحديثة من التسلسل المنطقي والتعاقب الزمني، وبدأ الزمن يظهر بصورة متداخلة متشابكة، في إيقاع يتداخل مع الأحداث والشخصيات؛ لكن المميز في استخدم الروائي هذه التقنية السردية، وأقصد بها الزمن كان في رواية "فخاخ الرائحة"؛ حيث بدأ التشظي الزمني مع أحداث الشخصيات؛ وأقصد به أن التتابع والتداخل كان من خلال تداخل وتشابك أحداث الشخصيات الأخرى؛ في شكل أعطى الرواية صفة التسلسل المنطقي، في حين أن كل حدث زمني منفصل، ويخص شخصية أخرى، لكنه يكمل لما بعدها، فلم يعد ثمة إحساس قلق بالزمن، فالرواية الحديثة لم تحافظ على وحدة الزمن المتعارف عليها[2].

[1]– انظر بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، 1991، ص179.

[2]– انظر مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص71

وتبدو هذه التقنية الحديثة تشكيلًا حاضرًا علق عليه عبد العزيز المقالح في بداية الرواية قائلاً: "تبدو زمنية هذه الرواية لعبة فنية شديدة المتعة والإثارة، وحققت نجاحًا كبيرًا في تهشيم الزمن واللعب على مفارقاته الغريبة أو الغرائبية"[1].

يبدأ الزمن في الرواية في اللحظة التي يقف فيها طراد أمام موظف التذاكر يطلب تذكرة لمغادرة المدينة التي لا تذكر الرواية اسمها؛ ولأنه لا يعرف وجهة محددة يذهب إليها يستبقيه الموظف في الانتظار؛ غير أن مقاعد الانتظار تلك أعادته إلى الزمن الماضي إلى ستين عامًا أو أكثر؛ ليبدأ في استرجاع الذكريات التي تبدأ عند توفيق العبد القادم من السودان: "قبل ستين سنة أو أكثر كنت في قرية أم هباب، وقتها كان عمري ثماني سنوات، القرية كانت تقريبًا وسط السودان، ما كان فيها الكثير من القطاطي، كنت أسكن في إحداها مع رجل عجوز وزوجته بعد أن فقدت أمي بعد هروبها مع سيدها أحمد الحاج أبو بكر..."[2]. يقطع طراد زمن استرجاع توفيق لماضيه الذي انتهى به محمولا على ظهر سفينة تحمل العبد المعدّين للبيع على ظهرها متجهة بهم إلى الحجاز، ليعود هو إلى المطار؛ حيث البحث عن مدينة يتجه إليها ويخرج من قيود هذه المدينة ونظرتها له، يجد تذكرة إلى عرعر، ويعود لانتظار موعد إقلاع الطائرة في هذه الأثناء يجد ملف ناصر الفتى اللقيط، وفيه محضر العثور عليه والتقرير الطبي، ومحضر التسمية[3]، وحين انتهى من العودة إلى ميلاد ناصر وظروفه التي وجد فيها، عاد في الفصل التالي مباشرة إلى طراد ليبدأ إلى نشأته وطفولته مع والدته خزنة وأخويه سيف الكبير الذي ذهب ضحية حبه لذباحة إحدى بنات الصلب الجوالين، وسياف الأصغر حاد المزاج شديد العصبية الذي يعيش الضياع والإهمال بين أبوين لا يكفّان عن البحث عن ابن عاشق هام في الصحراء[4].

ينطلق الزمن في الرواية من اللحظة الآنية لطراد، الذي يستعيد فيها ماضي الطفولة والنشأة للشخصيات الثلاث، وبعد استكمالها يبدأ العودة مرة أخرى للظروف والملابسات لكل الشخصية، إذا كان قد بدأ في مرحلة الطفولة بتوفيق، فهو يبدأ في مرحلة الظروف بناصر، والكيفية التي تعرف فيها والده على والدته، محددًا ذلك الزمن بموديل سيارة والده: "لم يكن لديه سوى سيارته التويوتا كريسيدا، موديل 76م"[5]؛ ليروي التفاصيل الغيبية التي لا يعرفها هو أو ناصر، لكنه يفترضها في الوقت الذي كان يقرأ فيه مستندات ناصر الرسمية؛ ليعود بعدها إلى مرحلة سلب الرجولة التي مر بها توفيق في مكة، ليخرج من هذا الاسترجاع الزمني بسؤال توفيق له عن سبب فقدانه لأذنه؛ ليبدأ الإجابة من الفترة التي جمعته بصديقه نهار،

---

[1]- يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص7.

[2]- يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص29.

[3]- انظر يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص38-39-40.

[4]- انظر يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص52.

[5]- يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص55.

وهي مرحلة حياة الصحراء والجري خلف الطرائد؛ تلك التي تصبح فيها العلاقة بالزمن الليل والنهار دون تحديد دقيق إلا فيما يتعلق بغياب الشمس وشروقها.

تتحول الذاكرة الزمنية في هذه الرواية من ذاكرة الأحداث والزمن إلى ذاكرة الأعضاء والعمر؛ إذ يؤرخ لفقدان أذنه ورجولة توفيق بعمر الطفولة، ويجد في ملفات ناصر أعضاء موجودة عوضًا عن تلك الغائبة لتؤرّخ لذكرياته الزمنية: "خصلة شعر من الطفل ناصر عبد الإله عند دخول المدرسة... أول سنّ خُلعت للطفل ناصر في سن السادسة..."[1].

وتستمر تلك الرحلة الزمنية بين المطار والعودة إلى الماضي في كل مرة مع شخصية من الشخصيات بما يشبه اللعبة الدائرة على الذاكرة بين الشخصيات الثلاث والتي يملكها شخص واحد منهم فقط.

ويظهر مرة أخيرة طراد في آخر فصل من المطار يسترجع حالة مواجهته مع الذئب الذي افترس صديقه وقطع أذنه، وهي أصعب مراحله الزمنية، التي يعود لها؛ لأنها أثرت وسلكت به طريقًا لحاضره الملتبس، فقسوة الحاضر تتسرب بذاكرته إلى الماضي في ضرورة انتقامية يبحث في الماضي والحاضر عن مخرج يوازن به حياته الموجعة.

ويسرد الواقع في الرواية من خلال استدعاء الماضي، الذي يهمش فيه الزمن التاريخي المحدد إلا من خلال سيارة والد ناصر الافتراضية، ليحدّد بشكل تقريبي زمن بداية الأحداث للجميع.

ويلاحظ أن الماضي يعود لكل شخصية على حدة، وينتهي على حدة دون اجتماع هذه الشخصيات معًا؛ وكل الحقائق تتضح من خلال الزمن الماضي، فمن خلال الذكريات تتدفق الحقائق.

وتبقى مشاعر الشخصية في الزمن الحاضر في حالة ثبات بمعزل عن التغيرات والتقلبات وهي تواجه الماضي المنتهي، وليس من مبرر لاستدعاء الماضي لدى الشخصية؛ إلا أن أنها أدركت أنها بلغت حد الانكسار الذي لن تُكسر بعده، فليس في الاستدعاء فائدة أكثر من المهمة التبريرية، للإحباط الذي بلغ به حد الأسى، وهي وظيفة: "دلالية تتعلق ببناء دلالة الرواية؛ حيث يرتبط التشاكل الزمني الجديد بمسار من الوحدات التي تخص دلالته"[2].

ساعد التشظي الزمني بين الشخصيات الثلاث على تشكيل بنية التشويق التي تساهم في إعادة خلق النص وصياغته بشكل جديد لدى المتلقّي، الذي وجد في السارد رغبة في الهروب من قسوة الزمن الطبيعي المتتابع لكل شخصية بشكل منظّم، لكنه في المقابل يوحي بالاشتراك وتقاسم القيمة المهمشة بين الشخصيات الثلاث.

---

[1]- يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ص83.

[2]- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة)، ص59.

وتبدو العلاقة بين العنصرية والتشظي الزمني في حرمان تلك الطبقة الاجتماعية في امتلاكها زمنًا مستقلاً خاصًّا بها وتعرف به، وذلك تحقيقًا لفكرة العنصرية والتمييز التي يسعى الروائي إلى إيصالها.

3- الخطاب العنصري وأدوات التجريب:

حين يدخل الروائي إلى النص باسطًا هموم الكتابة المؤرّقة بشكل معلن للقارئ؛ فهو يغامر في تجربة جديدة يمكن تدخل في جانب التجريب؛ وهي ظاهرة بأكثر من شكل في رواية "لغط موتى"؛ إذ يعلن الكاتب العنصرية ضد نوع من الكتابة بحسب حجم النص الأدبي ونوعه: "أصدقاء كثر يظنون أنني لا أملك أن أكتب نصًّا طويلاً، رواية مثلاً؛ لأنني لست قادرًا على أن أنكب لليالٍ، ولشهورٍ وربما لسنوات في مكتبتي الصغيرة، مؤجِّجًا شمعة عرفها ينثني كلما تنفست مليًّا، ومن أعلاها يتمشى شمع يحفر بدبيبه، كبشر يتناكبون، ليس عليَّ سوى أن أخط بسواد قلمي على رؤوسهم ملامح وأحلامًا وذكريات، وهزائم وآصارًا ومكائد.. ثم أنضد لهم طرقات وشوارع، سراديب ومكاتب، وسجونًا وقصورًا، ردهات وبيوت صفيح، لأجعلهم يمشون بمشيئتهم إلى ما يقودهم من وقائع وأحداث... إلخ"[1]، هكذا يبدأ الروائي نصه معلنًا أسباب قلقه وطقوسه الفعلية في الكتابة.

ويقرر أن انتقائية نوعية السرد تتوقف على نوعية الشخصيات الكاتبة، وامتلاكها عددًا من الصفات أهمها القدرة على الثرثرة والكلام: "لم أقل لمن يرى أن أكتب رواية أنني كتبت كثيرًا أو ربما هجست فقط دون أن أكتب في شخوص ووقائع وأماكن غريبة، وظننت أنني نضدت خيوط حكاية ما، لكنني على أي سفهت بصديق أهداني محاضرات كاتبة إنجليزية حول كتابة فن الرواية، وكيف نضع جدولاً نرتب فيه فصول الرواية، وتفاصيلها، ثم نصنعها، بأن أعدت إليه كتابه، دون أن أقول له: إن كتابة رواية تحتاج إلى فكين شرسين، لا يكفّان عن الهذيان"[2]. وهذا يؤكد ما يقال أحيانًا من أن بعض الروايا هي حشو وسرد وتكرار، يسعى المحيميد إلى تجنّبها في كتابته المختصرة.

ويفرق السارد في رواية "لغط موتى" بين الكتابة التدوينية والرواية الفنية: "أن تكتب ما تسمعه فأنت تنقل الغائط فقط للناس البلهاء"[3]، وهي لا تكفي، بل يحتاج الكاتب إلى أدوات فنية: "أرأيت يا صاحبي

---

[1]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص7.

[2]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص21.

[3]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص30.

وقد شرفتني بأنني أمتلك اللغة، والأداة، وأستحضر وحشة الطفولة وغمغمات المرأة؛ أرأيت كيف يشتمني شخوص من حلمت أن يصبحوا أبطالاً لروايتي؟! أرأيت كيف يتهمونك بالغباء ويتهمونني بالفشل؟!"[1].

ولا يكفي امتلاك تلك الأدوات لأيّ كاتب كي يكتب رواية؛ فالقلق هو محرّض الكتابة: "الكتابة قلق أجرّه مثل كيس خلفي، إن أطلقته خفقت عاليًا وغائبًا، وإن سحبته كللت، ستسألني، ما بداخله؟ أذكر أنني قلت لك: تركل بداخله قوائم الكلمات، وترددت أن أقول لك: شخوص وكلس وعظام وسرائر"[2].

يطلق الكاتب للشخصيات عنان التحدث عن أنفسها مما يدخله فخ الاستحواذ: "هل تعرف أن قرف كتابة رواية يأتي من شغف الشخوص في الحكي؛ كل منهم يرى أن لحظة الوقيعة الآتية، له وحده، رغم أن أي وقيعة لن تكون كذلك إلا بوجود الآخرين"[3].

يواصل الحديث عن طقوس اندماجه مع الكتابة، وخروج الشخصيات من الورق إلى تأريقه: "كثيرون يتثاءبون عما إذا جربت أن أكتب رواية، كما لو كنت سأصنع شايًا في الصباح، أو قهوة سريعة الإعداد، دون أن يشاركونني رعب أن تشج هدأتي البنت الصغرى"[4].

وصور الصراع في تداخل الأحداث بصورة جمالية: "أحيانًا أحس أنها الذاكرة، ذاكرتي ككرة ثلج مردومة بحجر، وأنت أيها الصديق الشقي مررت قربها، ولا أعرف بقصد أو دونه مسست بقدمك حافة الحجر، فتدحرجت كرة الثلج بطيئة في البدء ما لبثت أن انهالت سريعة متعاظمة، وهي تزدحم بالثلج الناس، بالثلج الحكايات، بالثلج الوقائع، بالثلج الأسرار، والكنوز، والأحلام، والهزائم. وإذ تتضخم الكرة فائقة قرص الشمس، ترتطم بجدار ماثل، فيفر نثارًا ما لَمته الذاكرة لحظة الانثيال الحميم، حتى تظهر صافية ونقية وهي تغمض حيادًا وتجردًا"[5]. ويمارس الكاتب مهارة تسريد الذاكرة: "ترى أن ما يعوق كتابتي لرواية هو حضور هؤلاء الشخوص بشكل طاغٍ يجعلهم يشدون ثوبي كل فينة... كما أفعل بأن أدع ذاكرتي كرة يلهون بها.. يا إلهي هل يمكن أن يكون خريف الذاكرة رواية ما. هل ورق الذاكرة اليابس الساقط

[1]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص42.
[2]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص37.
[3]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص45.
[4]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص41.
[5]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص51.

كحكايات قديمة وشائخة، يمكن أن يسح فوق الطرقات كأناس ألمحهم يعبرون رأسي كما لو كانوا خلف زجاج مضبب"[1].

وتتحوّل تلك الشخصيات الواقعية من الحياة إلى ورقة وقلم؛ لكنَّ الاندماج والتعايش معها يشعر الكاتب بالألم لهذه التحولات: "كم هو مؤلم ألَّا تملك أي ممحاة لكي تلغي الكائن مثلاً، أو الشيء الذي يقلقك. أو أن تجد الكائن الذي يسعدك إلى الأبد، مثل الذي بدلاً من أن يفرك ممحاة ما، راح يفرك مصباحًا سحريًّا، حتى جاءه من يتشرف بأن ينفّذ رغباته أيًّا كانت"[2].

يمثّل القيم دور الذاكرة فيما تمثل الممحاة دور النسيان: "إن الممحاة وهي تنسف وتلغي وجود الكائن إنما كانت تحقق وجوده بطريقة أخرى، كما فعلت ذاك النهار ومحوت، فظهرت لي امرأة صارت تروي لي حكايات غريبة وخرافية"[3]، ولكنه نسيانه مطلوب في بعض الأحيان: "كم بي لهف لأن أجلو بالممحاة، التي سأسميها الممحاة السحرية، على كثير من الصفات، وقد عرفت بها على الشخوص، كأن أمررها على المتبوع أبدًا بالحمائم، أخشى أن يفعل، ويقفز من طاولتي، مجنونًا مناضلاً أو ساكنًا، أو ندمًا على وقته"[4].

يعيش الكاتب صراع الكتابة فيعمد إلى استخدام الرسالة تبريرًا لعدم كتابة الرواية[5]، لكن الهاجس يظل مُلحًّا: "أنا أفكر أكتب رواية، يحكي المجاور لي، ذو الوجه الذي أعرفه، بصوت أجش قليلاً.

– رواية عن المقاولات، وتفرط ضحكة عالية من الرجل ذي النظارتين أربكت قطرات النافورة وسط البهو، تصحبه ضحكات الرجال الثلاثة معًا، حد أن ذرفت عينا أحدهم معًا... كنت أعرف هذا الوجه جيدًا، لكنَّ الذاكرة مزدحمة بالأسماء والتفاصيل:

لا، صحيح أفكر أكتب رواية عن روائي.

– هذا لغز أو نكتة؛ تساءل ذو النظارتين الشمسيتين، وقد بدا أكثر جدية"[6].

---

[1]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص52.

[2]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص67.

[3]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص61.

[4]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص68.

[5]– يوسف المحيميد، لغط موتى، ص71-79.

[6]– يوسف المحيميد، لغط موتى، 83-84.

ويظل الخوف من ظهور الشخصيات ومطاردتها له مبررًا كافيًا لابتعاده عن كتابة الرواية: "المشكلة بالنسبة لهذا الكاتب ليس فشله فقط من كتابة رواية، بل خوفه أيضًا من الشخوص الذين سيكتب وقائعهم. هو يقول: إنهم أشخاص محتملون، لكنَّه رغم ذلك يخشى أن يظهروا له في أيّ مكان، فيكتشف أنهم أشخاص حقيقيون، وليسوا من نسج خياله، أي أنهم ليسوا فقط على الورق، بل موجودين فعلاً"[1].

لقد حوَّل الروائي الرواية من رواية أحداث اجتماعية إلى رواية آليات كتابة الرواية، وعالج فيها الإشكاليات التي يواجهها الروائي حين يرغب في كتابة الرواية، هكذا أسهمت التقاليد الروائية في إبراز القيم العنصرية مما خلق أيقونات روائية جديدة تعد أداة انتقاد فنية.

الخاتمة:

وفي نهاية المطاف فقد خلصت الدراسة إلى بعض النتائج التي أهمها:

1- عالج البحث مفهوم العنصرية بحسب الاستخدامات اللغوية والتخصصية، وانتهى العرض إلى أن الإشكالية هي تعدُّد المعايير العنصرية وتجدُّدها بحسب تطور المجتمعات.

2- تناول البحث تمثيلات الخطاب العنصري والبنى المجتمعية في السرد الروائي عند المحيميد، وأثرها النفسي على الشخصيات، وهي الآثار التي تؤدّي دلالات موجّهة في النص الروائي.

3- ناقش البحث أشكال الخطاب العنصري التي منها القبلية، والمناطقية، ومكونات المجتمع الحضاري، وأزمة الهوية، وأزمة اللون والجسد، التي شكَّلت قيودًا اجتماعية، وخلقت فوارق بين أفراد المجتمع بحسب، وكان حري بها أن تصبح محددات قوة.

4-فنّد البحث مبررات العنصرية ضد المرأة؛ والتوجّه إلى تكريس النظرة القَبَلِية للمرأة وتحييد الضوابط الدينية التي تُعْلِي من شأن المرأة اجتماعيًّا.

5-بيّن البحث الجوانب التي يعزز من خلالها الرجل شخصيته، في سلب المرأة حريتها وذاتها.

6-كشف البحث عن آليات التشكيل السرد الروائي بوصفها التقنيات السردية التي تكشف عن الصراعات التي تدور في أعماق الشخصيات، والكشف عن مجموعة من المسَلَّمات والقِيَم العنصرية التي تتنامى في المجتمعات، من خلال أنماط الشخصيات التي كشف عنها البحث.

7- مثّل التشظي الزمني أداة من أدوات تمثيل الذات المنكسرة للشخصية التي تمارس ضدها أشكال التمييز العنصري، وتجلى ذلك واضحًا في رواية فخاخ الرائحة.

---

[1]- يوسف المحيميد، لغط موتى، ص84.

8-لاحظ البحث المحاولات الروائية للكشف عن جوانب التمييز العنصري من خلال دخول مغامرة التجريب الروائي واقتراح طرق جديدة للسرد وأدواته، تختلف عن المحاولات الروائية السابقة.

9- توقف البحث عند بعض محاولات المرأة في تحطيم القيود العنصرية وتجاوزها بامتلاك بعض الامتيازات التي كادت أن تتحقق لولا دخول الطرف الأقوى (الرجل)، وقلبه النجاح إلى فشل مدمر.

10-كشف البحث عن امتلاك المحيميد أدواتٍ سردية متجددة؛ إذ يحاول في كل تجربة جديدة تحمل ذات الرؤية توظيف الآليات السردية بطريقة مختلفة، تجسد مدى إحساسه بموضوعاته الاجتماعية وشدة حساسيتها بالنسبة للمجتمع.

المراجع والمصادر:

1-إيليس كاشمور، صناعة الثقافة السوداء، ترجمة: أحمد محمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

2-أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، 1982، ص382.

أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط1، منشورات عويدات، بيروت – باريس.

3-السيد محمد عاشور، التفرقة العنصرية، 1986.

4-بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، 1991.

5-جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 1990.

6-جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، ط3، المؤسسة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1985.

7-دعاء عادل عبد الكريم، المكونات السردية في روايات وارد بدر السالم، رسالة ماجستير، جامعة المثنى كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، العراق، 2016م.

8-سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، منشورات كلية الآداب، مكناس، 1995م.

9-عزة شرارة بيضون، الجندر... ماذا تقولين؟ الشائع والواقع في أحوال النساء، ط1، دار الساقي، بيروت، 2012.

10-عزة شرارة بيضون، مواطنة لا أنثى، ط1، دار الساقي، بيروت، 2015.

11-عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة)، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2002م.

12-عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، 1973.

13-علي راتانسي، التعددية الثقافية- مقدمة قصيرة جدًا، ترجمة: لبنى عماد تركي، ط1، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013م.

14-فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990م.

15-لوسيان جولدمان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، دراسة ضمن كتاب "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984.

16-محمد بن أحمد بن الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2001م.

17-مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.

18-نوال السعداوي، الرجل والجنس، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت.

19-يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2010م.

20-يوسف المحيميد، القارورة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2004م.

21-يوسف المحيميد، لغط موتى، ط1، منشورات الجمل، ألمانيا، 2003م.

أشكال الحضور السردي في ديوان شاعرات أمير الشعراء

د. عبير إسحق محمد حسين

أستاذ الأدب الحديث والنقد المساعد، بكلية التربية الخرج، جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز

الملخص:

يعد ديوان "شاعرات أمير الشعراء" نموذجا لشعر المرأة العربية في عصرنا الحديث، فهو ديوان يضم النتاج الشعري للشاعرات العرب اللاتي شاركن في مسابقة أمير الشعراء خلال المواسم الخمسة الأولى لهذه المسابقة التي أطلقتها " هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث "في إبريل 2007م.

وتسعى هذه الدراسة إلى تتبع أشكال حضور الظاهرة السردية، وتقصي جمالياتها في هذا الديوان الذي يعد إضافة حقيقية للإبداع الإنساني؛وذلك من خلال محورين: اختص **المحور الأول** بدراسة (**أشكال التعالق النصي مع السردية التراثية**)،وفيه تم رصد العلاقة التي يقيمها النص الشعري مع البنيات السردية التراثية، أمَّا **المحور الثاني** فاختص بدراسة " **البنيات السردية وأساليب البناء في النص الشعري** "؛ فتوقف البحث عند أبرز البنيات السردية التي شكلت حضورًا مائزًا في النصوص الشعرية، وكيف أسهمت في إغناء التجربة الشعرية،ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث: أن التعالق النصي مع السردية التراثية بتعدد أشكاله، قد أسهم في تجاوز النص الشعري لوتيرة الغنائية المباشرة إلى الموضوعية والدرامية، وأن البنيات السردية المتعددة التي تجلت في النصوص الشعرية تعد واحدة من جماليات النص الشعري التي يتكئ عليها، كما أنها تؤكد مبدأ تداخل الأنواع الأدبية وتجاذبها.

الكلمات المفتاحية: (السرد، ديوان شاعرات أمير الشعراء، التعالق النصي، البنيات السردية).

Abstract

Forms of Narrative Presence in the Collection of Poems (Divan) of Female Poets of the "Prince of Poets" Competition and Program

The Collection of Poems (Divan) of Female Poets of the "Prince of Poets" Competition and Program is a model for poetry written by Arab women poets in our modern age. This collection of poems (divan) includes the poetic output of Arab women poets who have participated

in the "Prince of Poets" Competition during the first five seasons of this competition، which was launched by the "Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage" (ADACH) in April 2007.

This study seeks to trace the forms of the presence of the narrative phenomenon، and investigate its aesthetics in this collection of poems (divan)،which is a real addition to human creativity، through two topics: The **First Topic** deals with the study of (**Forms of the Intertextuality with the Traditional Narrative Structures**)، in which the relationship that the poetic text establishes with the traditional narrative structures was monitored. While the **Second Topic** is concerned with the study of "**Narrative Structures and Construction Methods in the Poetic Text**".The study dealt with the most prominent narrative structures that have formed a distinct presence in poetic texts، and how they contributed to enriching the poetic experience.

One of the most important findings of the study is that the relationship between intertextualityin its many forms and the traditional narrative structures has contributed to the fact that the poetic text has transcended the tempo of direct lyricism to objectivity and drama. Moreover، the multiple narrative structures that were manifested in the poetic texts are one of the aesthetics of the poetic text on which it is based، and it also confirms the principle of overlapping and attracting between the literary genres.

Keywords: (Narration، Female Poets of the "Prince of Poets" Competition and Program، Intertextuality، Narrative Structures)

المقدمة:

الحمد لله فاتحة كل خير وتمام كل نعمة، وبعد

تنطلق هذه الدراسة من مسلمة مفادها؛ النظر إلى ظاهرة السرد بوصفها ظاهرة تستقل بذاتها وتوجد في الشعر كما توجد في النثر، فالسرد كما يقول **الدكتور سعيد يقطين** " فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان " [1]؛ لذا تهدف هذه الدراسة إلى تتبع أشكال حضور الظاهرة السردية، وتقصي جمالياتها في ديوان شاعرات أمير الشعراء، وهو ديوان يضم النتاج الشعري للشاعرات العرب اللاتي شاركن في مسابقة أمير الشعراء [2]خلال المواسم الخمسة الأولى،وقد اخترتُ هذا الجانب لأمرين: أولهما: ما لاحظته لدى شاعرات هذه المسابقة من نزوع مكثف نحو التشكيل السردي، ولا عجب في ذلك فالسرد هو الفن الذي احتضن موهبة المرأة عبر التاريخ الطويل؛ لأنها تبدو فيه مختبئة وراء شخصياتها عن المتلقي[3]، أما الأمر الثاني: فيتمثل في تنوع النتاج الشعري وانتمائه إلى بقاع جغرافية متعددة من الوطن العربي، فهذا الأمر يساعد في الكشف عن البصمات الشعرية المميزة للإبداع النسوي في هذا الجانب.

أما عن **منهجية الدراسة**، فتعمل الدراسة على الاستفادة من أهم منجزات علم السرديات إضافة إلى الإجراءات النصية الحديثة.

وتأتي الدراسة في تمهيد، ومحورين، وخاتمة، فيختص **التمهيد** بالتعريف بالمدونة، وتقديم مفهوم للسرد، ويختص **المحور الأول** بدراسة (**أشكال التعالق النصي مع السردية التراثية**)، ويروم البحث هنا رصد العلاقة التي يقيمها النص الشعري مع البنيات السردية التراثية، أما **المحور الثاني** فيختص بدراسة " **البنيات السردية وأساليب البناء في النص الشعري** "،فسيتوقف البحث عند أبرز البنيات السردية التي شكلت حضورا مائزا في النصوص الشعرية، وأبرزها (الراوي وزاوية التبئير، الحوار، الاسترجاع، الاستباق)،

---

(1) – الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1997م، (ص19).

(2) – مسابقة أمير الشعراء، هي مسابقة للشعر الفصيح أطلقتها " هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث " عام 2007م.

(3) – انظر الأنثوية في الأدب، النظرية والتطبيق، إبراهيم أحمد ملحم، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2016م، (ص45).

وكيف أسـهمت هذه البنيات في إغناء التجربة الشـعرية، ثم تعرض الخاتمة أهم النتائج التي توصـل إليها البحث، ويعقبها ثبت بالمصادر والمراجع.

تمهيد الدراسة:

أولاً: التعريف بالمدونة الشعرية:

بادئ ذي بَدء تجدر الإشارة إلى أن الشعر النسوي قد شكل ظاهرة ثقافية بارزة في الشعر العربي المعاصر، حيث توفر للمرأة كل ما يلزمها من أسباب المعرفة والثقافة، إضافة إلى تنوع التجارب والخبرات الحياتية التي مرت بها المرأة[1]،" فالكتابة النسوية منذ التسعينيات، باتت منفتحة على الفلسفات والثقافات في العالم، وليس بالإمكان تحريك عقارب الساعة إلى الوراء، إننا أمام كتابات تقف على أرض صلبة، ولم يعد من السهل زحزحتها أو تهميشها"[2].

ويعد ديوان شاعرات أمير الشعراء نموذجا لشعر المرأة العربية في هذا العصر؛ فهو ديوان يضم النتاج الشعري للشاعرات العرب اللاتي شاركن في مسابقة أمير الشعراء[3] خلال المواسم الخمسة الأولى، فقد ضم

---

(1) –انظر الأدب النسـوي المعاصـر، فدوى طوقان أنموذجا، فهد مرسـي البقمي، مجلة دراسـات العلوم الإنسـانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 41، ملحق، 1، من ص: 630، إلى ص: 638.

(2) – الأنثوية في الأدب، النظرية والتطبيق، إبراهيم أحمد ملحم، (ص، 26، 27)، (م. س).

(3) – مسابقة أمير الشعراء؛هي مسابقة للشعر الفصيح أطلقتها " هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث " في إبريل عام 2007 م، وقد أحدثت هذه المسابقة حراكا ثقافيا في المشهد الشعري لقصيدة الفصحى، فعرفت المشاهد العربي بكوكبة من شـعراء الوطن العربي، وقد ضـمت لجنة التحكيم كوكبة من نقاد العصـر الحديث، وهم الدكتور " علي بن تميم " من الإمارات، والدكتور " صلاح فضل " من مصر، والدكتور " عبد الملك مرتاض " من الجزائر، والدكتور " نايف الرشدان " من السعودية، والدكتور " أحمد خريس " من الأردن "، كما أدخلت المسابقة – من خلال التصويت – عنصرا ظل إلى وقت قريب خارج أركان العملية النقدية، ألا وهو ركن المتلقي العادي غير المختص الذي أصـبح رأيه النقدي في مستوى آراء المختصين وأحكامهم، فيستطيع أن يمنح الإمارة، ويمكن أن يمنعها تماما كما يفعل الناقد الحكيم، يحصل الفائز بالمركز الأول في المسابقة على لقب أمير الشعراء، وجائزة مالية قدرها مليون درهم إماراتي، إضافة إلى جائزة بردة الإمارة التي تمثل الإرث التاريخي للعرب، وخاتم الإمارة الذي يرمز للقب الإمارة، كما يحصـل الفائزون بالمراكز الأربعة التالية على جوائز مالية قيمة،إضافة إلى تكفل إدارة المهرجان بإصدار دواوين شعرية مقروءة ومسموعة لهؤلاء الشعراء دعما لإبداعهم، المزيد حول المسابقة يمكن مراجعة الرابط التالي: https://princeofpoets.ae.

الديوان بين دفتيه(أربعة وخمسين) نصا شعريا لخمس وعشرين شاعرة من أنحاء متعددة من الوطن العربي، ويقع الديوان في (327 – ثلاثمائة وسبع وعشرين) صفحة من القطع المتوسط، ويحتوي على توثيق كامل لجميع القصائد التي قدمتها الشاعرات خلال حلقات البرنامج؛ منذ الموسم الأول إلى الموسم الخامس، إضافة إلى السيرة الذاتية لكل واحدة من الشاعرات المشاركات، أما عن إخراج الديوان فقد جاء الديوان بغلاف مميز، حمل الغلاف الأمامي صورة تضم جميع الشاعرات المشاركات، والغلاف الخلفي احتوى على قائمة بأسمائهن.

وقد تمكنت المرأة الشاعرة من الوصول إلى مراكز متقدمة في هذه المسابقة؛ فاستطاعت بذلك التأسيس لوجودها الفني والجمالي في عقل المجتمع العربي، كما كشف الخطاب الشعري في هذه المدونة عن تميزه النوعي وتعدد اتجاهاته، حيث استطاعت المرأة الشاعرة التعبير عن همومها، و الكشف عن عمق صراعها داخل المجتمع الذي تعيش فيه؛ لتأكيد ذاتها، هذا من جانب، ومن جانب آخر فقد خاضت المرأة أيضا غمار القضايا القومية بشكل ناضج، وبطريقة واعية، واستطاعت المزج بين العام والخاص بصورة فريدة، ومتألقة، تحمل ملامح الطابع الأنثوي، وقد بدا ذلك في أكثر من نص شعري، وأبرزها قصيدة الشاعرة روضة الحاج عثمان " بلاغ امرأة عربية ".

وإذا كان الخطاب الشعري ليس مضامين وأفكارا فقط؛ وإنما هو في المقام الأول إبداع لغوي وصياغة فنية خاصة، تتميز بطاقاتها الجمالية؛ لذا ستحاول الدراسة الكشف عن أبرز الملامح الجمالية في هذا الخطاب، وهو السرد؛ لبيان أشكال حضوره وبنياته، وقبل أن أنتقل إلى الجانب التطبيقي يجدر بي أن أتوقف عند مصطلح السرد؛ لبيان مفهومه.

ثانيا: إضاءة حول مفهوم السرد

أ- السرد لغة:

السرد في معناه اللغوي كما جاء في لسان العرب "السَّرْدُ في اللغة: تَقْدِمَةُ شيءإلى شيء تأتي به متَّسقا بعضُه في أَثر بعض متتابعاً، سَرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْدا إذا تابعه، وفلان يَسْرُد الحديث سرداً إذا كان جيِّد السياق له، وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم: لم يكن يَسْرُد الحديث سرداً،أي يتابعه ويستعجل فيه، وسَرَد القرآن: تابع قراءَته في حَدْر منه، والسَّرَد:

المُتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه "[1]، وقد وردت كلمة السرد في محكم التنزيل في قوله عز وجل: ﴿ أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ واعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾ [سبأ، الآية 11]، وقد فسرها الزمخشري بـ " نسج الدروع "، ويقول ابن منظور معلقا عليها " وقوله عز وجل: (وقدِّر في السَّرد)، قيل: هو أن لا يجعل المِسمار غليظاً والثَّقْب دقيقاً فيَفْصِم الحلق، ولا يجعل المِسمار دقيقاً والثَّقْبَ واسعاً فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف، اجْعَلْه على القصد وقَدْر الحاجة "[2].

ومن خلال الاستخدام اللغوي لكلمة السرد يتضح ارتباطها بالحديث المتتابع المترابط المتوالي، فالسرد هو النسيج المحكم للكلام.

ب- السرد اصطلاحا:

السرد مصطلح نقدي حديث ارتبط بعلم السرد، ويمكن تعريفه بأنه الحكي الذي يقوم " على دعامتين أساسيتين: أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تَضُمُ أحداثاً معينة، وثانيتهما: أن يُعَيِّن الطَّريقة التي تُحْكى بها تلك القصة، وتُسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن قصة واحدة يُمْكِن أنْ تُحْكى بطرق مُتَعدِّدة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعْتَمَدُ عليه في تمييز أنماط الحَكْي بشكل أساسي "[3]، ويضيف د. حميد لحمداني على ما سبق بأن السرد هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريقة قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعض منها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها[4]

والسرد مصطلح عابر للأنواع الأدبية وغير الأدبية، ويؤكد ذلك الدكتور سعيد يقطين بقوله " يرتبط السرد بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه.

و قدم لنا العرب منذ أقدم العصور أشكالا وأنواعا سردية متعددة. وتضمن السرد الخطاب اليومي والشعر ومختلف الخطابات التي أنتجوها"[5]

---

(1) -لسان العرب، ابن منظور، مادة (س.ر.د).

(2) – نفسه، مادة (س. ر. د).

(3) – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، (ص،45).

(4) – نفسه، (ص، 45).

(5) – الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، د. سعيد يقطين، (ص،19)، (م. س)

فالسرد حاضر في مختلف الأشكال الأدبية، ولا سيما الخطاب الشعري " فكل نص شعري هو حكاية أي رسالة تحكي صيرورة ذات " [1]، ومن هذا المنطلق تصبح إجراءات السردية، وآلياتها صالحة لتحليل الخطاب الشعري، وهو ما تحاول هذه الدراسة الكشف عنه من خلال تتبع أشكال الحضور السردي في المدونة الشعرية محل الدراسة، والوقوف على جماليات توظيف البنيات السردية المتنوعة.

المحور الأول: أشكال التعالق النصي مع السردية التراثية:

لقد بات من المؤكد أن عملية التفاعل النصي من الأمور الضرورية في إنتاج النص " إذ لا يمكن لنص أن يتأسس كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه إلا على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص "[2]، والمتأمل في المدونة الشعرية لشاعرات أمير الشعراء يجد أن التعالق النصي سمة بارزة؛ فنصوصها الشعرية تقيم علاقات متنوعة مع السردية التراثية بمصادرها المتنوعة؛ الدينية، والأدبية، والتاريخية، والأسطورية، والصوفية، فقد استمدت الشاعرات من هذه المصادر المتنوعة مجموعة من البنيات السردية، تنوعت بين أحداث، وشخصيات، ومواقف، وقد تفاعل النص الشعري مع هذه البنيات بطرائق متعددة اتخذت شكلين رئيسين هما: التعالق الكلي، والتعالق الجزئي على النحو التالي :

أولا: التعالق الكلي مع بنيات سردية تراثية:

التعلق مع حدث سردي بشكل كلي، وهو ما يمكن أن نستعير له مصطلح الدكتور سعيد يقطين **التعلق النصي الخاص**، ويتجسد هذا النوع من خلال العلاقة بين نصين، وذلك " عندما يكون نص محدد " أ" يتعلق بنص محدد " ب"، الأول "لاحق" والثاني "سابق "، والعلاقة التي تجمع بينهما هي علاقة " تعلق"، لذلك فالنص اللاحق " مُتَعَلِّق " والنص السابق " متعلَّق به"، وإذ نستعمل معنى " التعلق" لوصف هذه العلاقة بين النصين، ننطلق في

---

[1] – تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، (ص، 149).

[2] – الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، (ص، 16).

ذلك من الإيحاءات التي يحملها فعل " تَعَلَّق"، فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعا لـ" التعلق " لمواصفات خاصة مميزة "[1]

وقد برز هذا النوع بجلاء في نص الشاعرة علا برقاوي " **مِزَقٌ لقميص حبيبي** "[2]، حيث تعلق النص الشعري بقصة يوسف –عليه السلام–،" وهي قصة ثرية بالقيم الأخلاقية والقضايا المعرفية، والإيحاءات النفسية، والثنائيات الضدية، فعلى سبيل المثال بطل القصة يوسف عليه السلام قد مرَّ بأطوارٍ مختلفة، فما أحبه إلى أبيه! ولكن ما أبغضه إلى إخوته! وبين عاطفتي الحب والبغض كان هذا التاريخ المليء بالمتناقضات، فمن غيابة الجبِّ إلى غيابة السجن، ومن بضاعة بيعت بثمنٍ بخس مع زهد من بائعيه، إلى غير ذلك من أطوار الضّيق، من ذلك كله إلى حافظٍ عليم مؤتمن على خزائن الأرض يقولُ فيُستمع له ويأمر فيطاع "[3].

وقد انطلقت الشاعرة من هذه القصة، وعبر التفاعل والحوار معها قدمت نصا سرديا جديدا، وأنتجت دلالة جديدة؛ لها صلة بالواقع المعيش، وقضية الشاعرة، يطالعنا ذلك منذ عتبة العنوان التي تقودنا إلى باب النص " مِزَقٌ لقميصِ حبيبي"، فهو عنوان يفتح بابا للسرد؛ إذ جاءت كلمة " مِزَقٌ " وتعني " القطع من الثوب المُمْزُوق، والقطعة منها مِزْقة "[4]، ومرتبطة بكلمة قميص، وهي كلمة ارتبطت دلاليا بقصة يوسف –عليه السلام–، حيث شكلت هذه اللفظة علامات فارقة في حياة يوسف –عليه السلام –، فاكتسبت دلالة رمزية دالة عليه، وعلى القيم الإنسانية الجديرة بالديمومة والبقاء، ثم تأتي كلمة "حبيبي"؛ لتشي بموقف الذات الشاعرة / الساردة تجاه ما تتحدث، فتقول في مستهل نصها: [5]

تـثـنَّى في خـيـالي واسـتـقـامـا كمَنْ بَعْـد الصـلـيـبِ غَفَـا وقـامـا

---

[1]– نفسه، (ص، 29).

[2] – شاعرة فلسطينية سورية مولودة في الجمهورية السورية، عام 1984م، تخرجت في كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة دمشق، تعمل في مجال إعداد المسلسلات المدبلجة والأفلام الوثائقية، شاركت في عدة مسابقات، وأقامت عددا من الأمسيات الشعرية في مدينة دمشق، وشاركت بهذه القصيدة في الحلقة الخامسة من المرحلة الأولى للموسم الرابع بتاريخ 19/1/ 2011، انظر ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص، 257).

[3] –تجليات قصة يوسف في الشعر الأندلسي بين الثابت القرآني والانزياح الشعري، وسام قباني، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012م، (ص، 10).

[4] – لسان العرب، ابن منظور، مادة (م. ز. ق).

[5] – ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص،259).

فَـرِحْـتُ بِـهِ حـبـيـبًـا مـرَّ طـيـفًـا مِـنَ الشـبَّـاكِ يُـهْـدِيـنـي سَـلامـا
بسـطـتُ لـه الخُطـا نحوي فـمـا إنْ دنا حـتَّى تـدثَّـر بِي ونامـا
كـلانا عـاشـقٌ لا شـيء فـيـنـا سـوى شـوقٍ لثـانيـنـا تسـامى
هممـتُ بـه فـهَـمَّ – ومـا اجـتـمعـنـا عـلـى إثمٍ – وهـيَّـمـني وهـامـا
فـمـا شُـقَّ الـقـمـيـصُ.. ولا عـزيـزٌ أراد الـعـدلَ فـيـنـا أو أقـامـا
ولـكـنْ.. ربَّـمـا في السـجـنِ عـدلٌ نـرتّـب وقـتـنـا عـامـاً فـعـامـا
لـتـأتـيـنـا الـرُّؤى عـن غـير قصـدٍ وطـيـرٌ فـوقـنـا في الحُـلـم حـامـا
فـيـهـمـس بي كـأنَّ المـوتَ دانٍ " وبعض الخمر نشـربـه سـلامـا"

يقدم النص حالة لذاتين، الذات الساردة للحكاية وهي الحبيبة، والذات الأخرى الحبيب الذي أصبح كيانه طيفا، ولم يعد جسدا، فهو الحاضر الغائب، ويحيل النص بشكل مختزل على الحدث الكامن في ذاكرة المتلقي، وهو موقف يوسف مع امرأة العزيز؛ لكنَّ الشاعرة تفرغه من دلالته الأصلية؛ لتحمله أبعاد رؤيتها الجديدة، فتنفي حالة المراودة، وتستبدل بها حالة من الوادعة والاطمئنان والتوحد، وبقدر ما تبتعد الشاعرة عن الموقف الكامن في الذاكرة؛ فإنها –بنفس القدر– تثبت النتائج المترتبة على الموقف من غربة وانقطاع بدخول السجن، فالملفوظ الشعري يخالف القصة من جهة، ويتماثل معها من جهة أخرى؛ ليعلم المتلقي أن الحبيب هنا هو المعادل الموضوعي للإنسان الباحث عن المعرفة، والعلم، وطلب الحقيقة، وهي نقطة انطلاق شخصية يوسف في القصة، وغالبا ما يتحمل هذا الإنسان العذاب والآلام؛ لكنه لا يموت ولا تموت قضيته.

وتمضي الشاعرة في استعارة أدواتها السردية من النص المتعلَّق به؛ لكن برؤية جديدة تتوافق ورؤيتها الشعرية؛ إذ تقول:

وإنِّي قـد أرى سـبـعًـا عِـجـافًـا أكَـلـنَ ولسـن يـبـلـغـن الـفـطـامـا
فـيـكـرمـهـنَّ ممَّـا لم يُخـبَّـأ بسُـنْـبُـلـهِ.. ولم يُجـعـلْ طـعـامـا
يكيـلُ صُـواعُـه المسـروقُ شـعـباً وعِـيْرُ الـقـومِ تحـمـلـه حـطـامـا
فـقُـدَّ قـمـيـصُـه مِـن كُـلِّ جـنـبٍ وخـاضَ الـغـارمـون بـه خِـصـامـا

وليس له ببطن الذئب ذكْرٌ ولا أمٌّ له دفنتْ عظاما
سوى مَكرٍ بإخوته وعجزٍ بوالده وسخطٍ صُبَّ جَاما
ورؤيا قد أتته فما استطاعوا لها فهماً وما سجدوا كراما

فاستعارات مجموعة من الأحداث التي تمثل إطارا لحياة الشخصية، فأشارت إلى كل ما يحول بين البطل وتحقيق غاياته، حيث الفقر والقحط والجوع، ومكر الأخوة، وضعف الأب، ثم تنفي تعبير الرؤيا؛ لتعبر عن شيوع الجهل وانغلاق المعرفة، فاستطاعت بذلك تصور الواقع الأليم الذي يعيشه الإنسان الحر المدافع عن أرضه.

ثم تختم القصيدة بمشهد حواري؛ إذ تقول:

عجبتُ لأنه ما زال حيًّا وردَّ عليّ ما عجبي ولاما
"أنا ما دام لفظُ اللهِ باقٍ وما حرستْ به اللامان لاما

فقد جاء البيت الأخير على لسان البطل؛ ليؤكد أن القيم المدافع عنها ستظل باقية مادامت مصادر المعرفة المتمثلة في الوحي واللغة والعقل موجودة.

ومن أشكال التعالق الكلي أيضا:التعالق مع شخصيات تراثية، والشخصية في السرد هي " دور ما يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه "[1]، وتؤدي الشخصية في العمل السردي بوجه عام وظيفة فنية، فهي تفتح باب السرد القصصي، وتتيح فرصا للسارد أن يقول كل ما يريده من خلالها.

وقد تعالقت بعض نصوص هذه المدونة مع شخصيات تراثية؛ فأسهم ذلك في خلق مساحة سردية كبيرة أثرت على بنية النص الشعري، وجاءت مستويات السرد في هذه القصائد مختلفة تبعا لاختلاف حركة الضمائر التي ينبني عليها النص، حيث " يقوم الضمير بوصفه وحدة بنائية بخلق مساحات دلالية رامزة وسردية أحيانا، كما أن الضمير في البنية الشعرية يرتبط ارتباطا وثيقا بالسارد الشاعر، وكثيرا ما يلتحم بالذات الشاعرة ويصبح الضمير عائدا على الراوي الشاعر وإن اختلفت رؤياه" [2]

---

[1] – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، (ص، 52)، (م. س).

[2] – آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م، (ص، 170).

فقد يأتي التعالق مع الشخصية التراثية باستخدام ضمير المتكلم، وفي هذه الحالة تكون الشخصية قناعا للشاعرة، تتحدث من خلاله، " والأساس النفسي لهذا المفهوم أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مَظْهَرٍ من مظاهر شخصيته الكاملة، ويظهر ذلك جليا في ضمير المتكلم مثلاً في الرواية أو في القصيدة، حيث لا يشترط أبدا أن يعادل " أنا " الراوي " أنا المؤلف الحقيقي "[1].

وقد تجلى ذلك بصورة واضحة في قصيدة " زَلِيخا " للشاعرة " ليندا إبراهيم "[2]، فقد تلبست الشاعرة بشخصية زَلِيخَا/ امرأة العزيز، وجعلتها قناعا يحررها من مكاشفة القول، ومباشرة الخطاب، فجعلتها تنطق بما تحس هي، وبما تراه، إذ تقول:[3]

جَـوىً بالـرُّوح أم بالـرُّوح عَصْـــفُ إلـيـكَ.. إلـيـكَ.. يا قَـمْـراً يَشِـــفُّ
إليـكَ.. إليـكَ.. يجرِفُني اشـتياقي ويَـرْدعُـني تُـقـاكَ، ولا أعِـفُّ
ويحـــدُوني لنـــورِكَ ألـف مـن الأشـــواقِ، ألـفٌ ثم ألـفُ
بقَصْـرِ الرُّوح.. قِنْـدِيـلُ اشـتياقِي إلى مـعـنَـاك يا مَـولاي يَـهْـفُـو
ويُـوقـظُ وجـهُـك الضَّـاري كـبـدرٍ أيَائِـلَ في بَـراري الـرُّوح تَـغْـفُـو
هـربـتُ إلـيـكَ مِـنْ حُـرَّاسِ رُوحـي وغَـلَّـقْـتُ الـزَّمـان.. وأنـتَ عَـفُّ

فقد أفادت الشاعرة هنا مما شاع عن " زَلِيخَا/ امرأة العزيز "، فقد اشتُهِرتْ بحبها ليوسف عليه السلام، وهيامها به وسعيها إليه، فكما يقولون" يوسف الصبر وزليخا الهوى "[4]،واعتمدت الشاعرة على سرد الشخصية كأداة في تشكيل الرؤية الفنية الخاصة بها، وذلك بتوظيف ضمير " المتكلم "، فبدا هذا

---

[1] – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، (ص، 297).

[2] – شاعرة سورية من مواليد دمشق، حاصلة على إجازة في الهندسة، جامعة تشرين السورية، شاركت في أمسيات شعرية متنوعة، أصدرت عدة دواوين شعرية ومنها " لدمشق هذا الياسمين "، " فصول الحب والوحشة "، انظر ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص، 278).

[3] – نفسه، (ص: 282، 283).

[4] – نقلا عن تجليات قصة يوسف في الشعر الأندلسي بين الثابت القرآني والانزياح الشعري، وسام قباني، (ص، 41).

الضـمير في الوحدات الفعلية الآتية: " يجرفني، يردعني، أعف، يحدوني "، ومن خلال إضـافة ياء المتكلم للوحدات الاسمية الآتية: " اشتياقي، مولاي، روحي "، فحركة السرد هنا بمثابة بوح نفسي أشبه بالمونولوج المرتبط بطبيعة البوح الوجداني، وهو يعد" من الوسائل الفنية المهمة في كشف جوهر البطل وحقيقته، فهو يقذف ما يعتلج في داخله من أفكار، ومشاعر، ويعرضها بصدق تام، وحرية كاملة، كاشفا كل البواعث والخواطر والمحفزات التي تكمن وراءها"[1]

ويـذوب صـوت الشـاعرة هنـا في صـوت الشخصـية؛ لتعـبر عـن قيمـة تهفـو إليهـا الـنفس البشـرية، وهـي قيمـة الجمـال، فـالعيون الباحثـة عـن الجمـال تـزول عنهـا الغشـاوة، وتـرى الجمـال الحقيقـي، فـالمحبوب / يوسـف يبلـغ الغايـة في الجمـال، فقـد "كَمُـلَ الجمـال بيوسـف "، فقـد رسمـت صـورته مـن خـلال العبـارات الآتيـة: (يا قمـرا يشـف، تقـاك، نـورك، معنـاك، مـولاي، وجهـك الضاري كبدر، وأنت عف).

كما استعانت الساردة بأدوات سردية أخرى؛ لترسم شخصية المروي له في الخطاب، وهو المحبوب الذي ترمز له بيوسف إذ تقول:

أيا ابنَ الجب كيفَ حَللتَ " مِصـراً" وكـيـف وصَـلـتَ.. والآلامُ طَـفُّ
تـركـتَ الـذئـبَ متَّـهـمـا بـريـئـاً وخـيـطُ الـدَّمـعِ جَـفـنَ أبـيـك يَـرفُـو
وعُصـبـةَ إخوَةٍ باعُوك بخسَـاً وأنـتَ لُهـمْ مـدى الأيامِ كَـهْـفٌ
وهـا أنِّي نسـجْـتُ قميصَ وجـدي بـدمـعٍ مـن غـرامـكَ لا يِجـفُّ
أعـوذُ بـنـورِ وجـهـك مـن جُـنُـوني لـعَّـلـك عَـن جُـنُـونِ الـرُّوح تَـعْـفُـو..

فقـد أدارت معـه الحـوار مـن خـلال أسـلوب النـداء والاسـتفهام، فأشـارت إلى أحـداث كامنـة في ذاكـرة القـارئ، وأعادتهـا بشـكل مكثـف مختـزل، حيـث آثـرت تعريفـه بالنـداء " يا ابـن الجـب " لتعـبر عـن المكيـدة الـتي لحقـت بيوسـف جـراء مكـر إخوتـه؛ ولترمـز بـذلك إلى العوامـل الـتي تحجـب كـل قيمـة جميلـة، وتخـتم القصـيدة بإعلانهـا عـن عـدم الرغبـة في الفكـاك مـن شـباك هـذا الحـب واعتصامها بنور هذا الوجه وبنور الحب.

---

[1] – الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م، (ص، 109).

وقد يأخذ التعالق مع الشخصية التراثية صورة أخرى، وذلك باستخدام ضمير المخاطب،" فضمير المخاطب صوت سردي لا يتوجه الخطاب فيه إلى ما هو خارج النص، وإنما إلى شخصية مفترضة ومختلقة من الراوي وهي شخصية المروي له أو المسرود له، بمعنى أنه القارئ الخيالي المفترض وجوده في النص، وكأنه مرآة الراوي يحيل عليها أفكاره ورؤاه، خطابه شكواه.. ألمه.. أنينه.. وهذا الضمير يحرر الراوي من عزلته"[1].

وقد بدا ذلك في قصيدة الشاعرة " حنين عمر "[2]، "حنين الملائكة"، إذ تقول: [3]

أنازكُ هل رحلتِ ووعدُنا

أن تسمعي مني جراحي النازفةْ

إني وقفتُ أمام وجه خناجري

فإلى متى تبقى الضحيةُ واقفةْ؟؟

وإلى متى حزنُ النساء مقدرٌ

وإلى متى صمتُ النهود الخائفةْ؟؟

فقد وجدت الشاعرة في شخصية " **نازك الملائكة** " متنفسا، تبث من خلاله آهات حزنها وقلقها، وقد أعطت الشاعرة شخصية نازك حضورا مكثفا داخل النص، وذلك من خلال أسلوب النداء وتكرار الاسم بقولها " أنازك، ويا نازك "، فتبث شكواها إليها في جمل إنشائية محملة بالشجن، تشي بالتمزقات الداخلية تجاه ما تعانيه الشاعرة من القهر الاجتماعي.

أما قصيدة الشاعرة "روضة الحاج"[4] "وفي ظلها يستريح القصيد"، فقد جاءت مليئة بالطاقة السردية، حيث تعالقت مع **شخصية الخنساء** من خلال وسائل عدة؛ للتعبير عن كل ما يحيط بالذات الشاعرة من قضايا ذاتية واجتماعية وقومية، وذلك بوصفها فردا داخل المجتمع، فالخنساء هي الشخصية

---

[1] – السـرد الحكائي في الشـعر العربي المعاصـر، فايزة أحمد الحربي، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2010م، (ص، 685).

[2] – شاعرة وروائية وطبيبة من الجزائر، اختيرت ضمن قائمة أفضل 30 شاعرا عربيا معاصرا مجددا إبداعيا،2009م، صدر لها أكثر من مجموعة شعرية، ولها نشاطات ثقافية متنوعة، انظر ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص،84).

[3] – ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص، 94).

[4] – روضة الحاج محمد عثمان، شاعرة سودانية من مواليد مدينة كسلا، حازت على لقب شاعر سوق عكاظ لعام 2005م، وحازت على المركز الرابع في مسابقة أمير الشعراء في الموسم الأول 2007م، لها خمسة دواوين شعرية، ولها عدة مشاركات ثقافية، انظر ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص،17: ص، 20).

المحورية التي تخاطبها الذات الشاعرة في النص منذ بنيته الافتتاحية حتى بنيته الختامية، فبدت هذه الشخصية ماثلة بروحها وتاريخها وأقوالها، فقد اعتمدت الشاعرة على ضمائر الخطاب المحيلة إلى الشخصية، فورد الضمير " أنتِ" خمس مرات"، و"كاف الخطاب عشر مرات "، وتاء المخاطبة خمس مرات " على مستوى النص.

فجاء السرد بتوظيف ضمير الخطاب؛ لتتحدث عنها بوصفها أنثى شاعرة تحس بمكبوت جميع النساء، إذ تتوجه إليها مخاطبة:[1]

وأنت

لسان اللواتي يُتمتمن سراً

ويهتفن ملء الحناجر صمتاً.. سكات

وكف اللواتي تطاولن

يقطفن من كرمة البوح

لكن تعالت عناقيدُها رافضات

وصوت التي كتَّمت في الحشا صرخة للحياة

وعينا جميع النساء على أفقٍ

قصرت دونه كُلُّ زرقاء

حتى تبيَّنتِ أشجاره سائرات!!

فقد جعلت الشاعرة من الخنساء نموذجا للمرأة الشاعرة التي تمتلك ناصية الكلمة؛ لتكون الصوت المعبر عن جميع النساء، فأدارت الحوار معها على مدار النص بعدة وسائل أهمها أسلوب النداء الذي تكرر خمس مرات: (يا امرأة أهدت للشعر جذوته، يا أصدق الشاعرات،

[1] – ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص،29).

يا أشعر الجن والإنس، يا أعذب الشاعرات، يا أجمل الشاعرات)، فهي نداءات ترسم صورة الشخصية، وتؤكد على منزلتها الشعرية العالية وشاعريتها الفذة، فهي منبع للجمال الشعري وأيضا من خلال توظيف أسلوب الاستفهام وبخاصة اللازمة الأسلوبية " متى ألتقيك؟ " التي تكررت أربع مرات على مستوى النص؛ لتعبر عن رغبتها في تجاوز حاجز الزمن الذي يفصل بينهما، وشدة الشوق والحنين لهذا النموذج الفريد.

وتجلت السردية بشكل أوضح من خلال استدعاء بعض أخبارها، ومن ذلك استدعاء حادثة التحكيم الشعري المشهورة في كتب الأدب والنقد[1] التي شهدت بشاعريتها الفذة.

فتقول الشاعرة معبرة عن ذلك:[2]

لنا الله يا أصدق الشاعرات

ويا أشعر الإنسِ والجنِ

ما ضر (شيخ عكاظ) إذا قالها دون لو

وماذا إذا جاء قبلك

أو جاء بعدك من كان بالسوقِ

أو لم يجئ

وهل تنفع الشعر أو

---

[1] – فقد "كان يُضربُ للنابغة قُبَّة من أدَم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها. قال: وأول من أنشده الأعشى، ثم حسانُ بن ثابت، ثم أنشدته الشعراء، ثم أنشدته الخنساء بنت عمرو بن الشريد: وإنَّ صخرا لتأتمُّ الهداةُ به **كأنه عَلَمٌ في رأسه نارٌ" فقال: والله لولا أن أبا بصير – الأعشى أنشدني آنفا لقلت: إنك أشعر الجن والإنس "، انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1971م، (ص، 28).

[2] – ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص، 33).

فقد وقفت الشاعرة أمام هذا الحدث، وما شابه من ملابسات، حيث لم يستطع " النابغة الذبياني " أن يحكم بتفوقها الشعري على الرجال، وتذرع بقوله " لولا أنَّ أبا بصير"، وذلك لتكشف عن سلبيات ثقافية وحضارية ترسخت عبر قرون، إذ تشير إلى سلطة الرجل وسيادته في المشهد الإبداعي، والتعصب له في حلبة الشعر، وقد تحدثت الشاعرة بضمير الجمع " لنا " لتدين الماضي كما تدين الحاضر، فقد حفل المقطع بالأسئلة الدالة على الاحتجاج والاستنكار، فالمفاضلة هنا وقعت بين الأنوثة والذكورة، لا سيما وأن لقب الخنساء الذي تميزت به هذه المرأة الشاعرة الفذة دون غيرها من الشاعرات يتميز بمرجعية ثقافية اجتماعية؛ إذ " يمثل بعدا اجتماعيا ثقافيا لعلاقته الرمزية بالأنثى في الثقافة الجاهلية، إنه لقب أنثوي يشير إلى الشعرية النسوية البكائية في مقابل الشعرية الذكورية الفحولية "[1].

ثم تستكمل الشاعرة السرد بموقف آخر يؤكد شاعريتها، إذ تقول[2]:

أيا أعذب الشاعرات

متى ألتقيك

أُقبلُ سمعاً دنا من محمد

(إيه خُناسُ)

وهل بعد ذا من هبات!

فكما هو واضح تستدعي الشاعرة موقف إعجاب الرسول الكريم بشاعريتها؛ مما يدلل على مكانتها المرموقة في المجتمع المسلم، ويؤكد جدارتها.

كما اتخذ السرد شكلا آخر وذلك باستدعاء أشعارها في رثاء أخيها " صخر "، الذي يحظى عندها بمكانة خاصة، فقد ظلت تبكيه شعرا قبل أن تبكيه دموعا حرى، وذلك لما تمتع به من صفات الرجولة والشهامة والجود، حيث تقول:[3]

وكل الدروب تقود إلى (صخرنا) قاحلات

---

[1] – ألقاب الشعراء، (بحث في الجذور النظرية لشعر العرب ونقدهم)، عبد الله أحمد الفيفي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 1430هـ، 2009م، (ص، 68).

[2] – ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص، 33).

[3] – نفسه، (ص، 32).

وليل الأُباةِ

(طويلُ النجاد

كثيرُ الرمادِ)

فأين الأباة؟؟

فقد تجاوزت الشاعرة الخاص؛ لتعبر عن الجماعي الذي يشمل المحيط الخارجي بكل مؤثراته وأحداثه، فتحدثت بضمير الجمع " نا "، وأضافته للاسم " صخرنا " فانتقلت بالشخصية من مجرد ظاهرة عابرة مرتبطة بفترة زمنية معينة إلى قيمة إنسانية ثابتة، وتحاورت مع بيت الخنساء المشهور في رثاء أخيها ":

طويلُ النجادِ رفيعُ العماد كثيرُ الرمادِ إذا ما شَتا

فهي بذلك تشاطر الخنساء حزنها على غياب صخر الممثل لهذه القيم المفقودة، فالشاعر " حين يضمن شعره كلاما للآخرين بنصه فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري والإنساني "[1].

كما مرت شخصيات أخرى في ذاكرة النص حيث تختم القصيدة بذكر حشد من الشعراء والشاعرات كـ "المهلهل، امرئ القيس، كعب، ليلى، جرير، فدوى، بشار، أعشى بني قيس، عنترة بن شداد، نازك، درويش، المتنبي "، فجاء وجودها مكملا لمعالم الصورة، ولم يكن فاعلا في النص.

ثانيا: التعالق الجزئي مع بنيات سردية تراثية

وفي هذا الشكل من أشكال التعالق، تأتي البنيات السردية التراثية داخل النص الشعري، فتظهر في النص بوصفها بنيات سردية صغرى يستوعبها النص، ويتفاعل معها داخليا؛ فتصبح جزءاً أصيلا من بنية النص وبنائه [2]، وهذه البنيات عند مصاحبتها بنيات فنية أخرى في النص الشعري؛ تعطي له كثافة معنوية، وتزيد من لذة النص وتلقيه.

وقد حفلت المدونة بوجود قدر كبير من الإشارات الحكائية التراثية التي تعمل في النص بصورة فاعلة، وتنوعت هذه الإشارات الحكائية ما بين قصص، ووقائع، وأساطير، وحكايات شعبية، " وإذا كان الشاعر

---

[1] – الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت، د. ط، (ص،311).

[2] – انظر، انفتاح النص الروائي " النص والسياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001م، (ص،126).

يجرد في الرمز إشارة، أو يختزل معنى، فإنه يحيل القارئ إلى (مضمون) الرمز وفحواه، وما فيه من قص، ينضاف إلى رصيد النص المعنوي، والبنائي "[1]، ويمكن مطالعة هذه القصائد: (بلاغ امرأة عربية، وفي ظلها يستريح القصيد،ضوء لأقبية السؤال، تغريبة المطر، من الرمضاء للنار، على مسرح المتنبي، هذا دمي، المصلوب، عيون الشمس تبصرني، يوسف آخر، خارج تقويم الروح،...)[2].

وقد نوعت الشاعرات في توظيف هذه البنيات السردية بحسب رؤيتهن الفنية، فقد يأتي هذا التوظيف دون إحداث تغيير أو تحوير، وقد بدا ذلك في توظيف الشاعرة "حنين عمر" أسطورة العنقاء والإفادة منها في تعميق العمق المعنوي للنص، وذلك في قصيدة " على مسرح المتنبي "، تلك القصيدة التي استطاعت من خلالها التعبير عن تجربتها في مسابقة أمير الشعراء، وتحويلها إلى رؤية شعرية شاملة فأعلنت ثورتها وتمردها على الأوضاع العامة والخاصة، وختمتها قائلة: [3]

الويـل.. ضـــدي خمســـة خلفـاءُ وأنا الـتـمـردُّ صـــاحـبي وعشـــيـقـي
صـــبوا اللهيـب فـإنني العنقـاءُ ورمـادُ حُـزني مُشـــتـهـى تشـــويـقـي
مـوتي انـبـعـاثـي والحـنـين سمـاء والشِـــعـر بحـري والهـوى تحـلـيـقـي

فقد تشبهت بهذا الطائر الخرافي الذي ارتبط في الذاكرة الأسطورية بأنه خالد متجدد، لا يموت، وإذا مات فإنه يبعث من رماده؛ لتعلن أن الكتابة بالنسبة لها ولادة متجددة؛ فلكي تبعث من جديد فلابد لها من الرماد، وهي بذلك تعلن إصرارها، وتحديها على مواصلة طريق الإبداع الشعري، والتحليق في فضائه إلى نهاية الرحلة.

وقد توظف الشاعرة روح القصة، وتلتقط أبعادها الإنسانية في إشارة خاطفة، وقد بدا ذلك في قول لينا إبراهيم في قصيدة المجاراة الشاعرية: [4]

---

[1] – مرايا نرسيس، (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1419هـ، 1999 م، (ص، 105).

[2] – انظر ديوان شـــاعرات أمير الشـــعراء، (ص،21، 30، 33، 41، 51، 52، 59، 6، 87، 88، 93، 114،152،213، 234، 244).

[3] – ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص،93).

[4] – نفسه، (ص، 285).

يا أيُّها الإنســـانُ مـذ عُجْنا على صـــنم وضـــمّتنا غيـاهـبُ مُمزقـهْ
عـدنا لأول محـنـةٍ في كـونـنـا كـلٌّ يـقـاتـل والـنـفـوسُ مُـغـلَّـقَـهْ
أَمْـدد يـديـك إليَّ يا إنســـانـنـا كي نســـتقيمَ على الطريقِ المطْلقَـهْ
فـالحـبُّ شـــرعتنا وديـدَن روحنـا فـارجـع أخـي لـظـلالِ حـبٍّ مُـورقـهْ

فقد أشارت الشاعرة في لمحة خاطفة إلى **قصة قابيل وهابيل**؛ للتعبير عن واقع نعيشه، مزقته الخلافات، والمصالح الضيقة، والأهواء الفاسدة، فتدعو إلى نبذه والفرار منه، والعودة إلى الطبيعة الإنسانية المترسخة في الإنسان، حيث المحبة بوصفها قيمة جوهرية في الإنسان، تكفل له الخروج من جميع أزماته.

وقد تأتي الإشارة إلى الحدث بثوب جديد، وزمن جديد، وطريقة جديدة، وقد تجلى ذلك في قول الشاعرة روضة الحاج واصفة تجربتها في مسابقة أمير الشعراء، حيث أشارت إلى موقف موسى –عليه السلام –مع ابنتي شعيب –عليه السلام–، إذ تقول:[1]

ولَّما دعا الداعي إلى الســبقِ زمرةً أصـــابوا من الفيضِ البـديعِ ســيوبا
تهيَّـبَ قلـبٌ باعَ للشـــعرِ عمرَه وكَـمْ شـــقَّ في بحـر الـكـلامِ دروبا
ولـكـنَّ وِردي لـلإمـارةِ دونَـه رِعـاءٌ أبـوا إلا الصُـــدورَ غـرُوبا
أذودُ ولم يســـقِ الأمينُ القـويُ لي ولـكـن حـروفٌ يـرتـديـن قشـــيـبـا
وخمســـةُ أعلامٍ إذا قلتُ أنصـــفوا وزادوا عـلـى الـقـولِ الجـمـيـل طُـيـوبا

أفلحت الشاعرة في التعبير عن التجربة وتصويرها فنيا، وأحدثت تحويرا في الحدث يتناسب مع رؤيتها الجديدة، فالذات الشاعرة تواجه اختبارا حقيقيا لقدراتها على الإبداع، فهي ذات مكتملة قادرة على الفعل والمواجهة، ومن ثم النجاح والتفوق.

وتقول أيضا في قصيدة ضوء لأقبية السؤال: [2]

أنا لا أجيدُ القولَ إلا أن أردتُ
وربما فضلتُ صمتي بعد إدراكِ الصباح

---

[1] – ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص، 46).
[2] – نفسه، (ص، 41).

وقبل إتيان المساءْ

يا (شهريارُ) الشعرُ أجدرُ بالبقاء

يا (شهريار) الحب أجدرُ بالبقاء!!

تعبر الشاعرة هنا عن تفرد تجربتها الشعرية، وابتعادها عما هو شائع وسائد، فضمير الأنا يعلن صراحة عن الوجود المستقل لهذه الذات الرافضة للصورة النمطية لجدتها القديمة " شهرزاد "، فالحكي عندها غير مقيد بضوابط زمنية، أو شكلية محددة، كما تدعو إلى هدم كل الأعراف المتمثلة في "شهريار "، رمز القوة المتحكمة التي تحجب مشاعر المرأة، أو تحول بينها وبين المعرفة، والانطلاق الذاتي، فالحب والشعر هما القيمتان الجديرتان بالبقاء.

ويتأكد لنا مما سبق أن التعالق مع السردية التراثية قد عمل على تقوية بناء النص، والنأي به عن المباشرة والغنائية الحادة والتقريرية، حيث تعالق النص الشعري مع بنيات نصية سردية عديدة ومختلفة زمنا وخطابا، ونوعا، هذه البنيات أسهمت في انفتاح النص على السرد بتشكلاته الممكنة شعريا.

المحور الثاني: البنيات السردية وأساليب البناء في النص الشعري:

بداية تجدر الإشارة إلى أن الشعر العربي المعاصر "أصبح البناء النصي فيه ينزع نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد "[1]؛ حيث سعى الشاعر المعاصر إلى البحث عن بنى وتقنيات تعبيرية تجعل القصيدة أكثر رحابة " فلجأ إلى الفنون الأخرى يستعير من أدواتها وتكنيكاتها الفنية ما يعبر عن تعدد الأبعاد وتفاعلها في رؤيته الشعرية الحديثة " [2].

والمتأمل في مدونة شاعرات أمير الشعراء، يجد أنها قد اغتنت بالبنيات السردية التي جعلت القصيدة متجاوزة وتيرة الغنائية إلى أفق الموضوعية، كما أسهمت في إثراء النص الشعري والارتقاء به نحو فضاء جمالي أكثر انفتاحا على أنماط الخطاب الأخرى وذلك باستيعاب آليات السرد وإجراءاته.

---

[1] – الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، محمد بنيس، الجزء (4)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001م، (ص، 12).

[2] –عن بناء القصيدة العربية الحديثة، على عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، ط4، 1423هـ – 2002م، (ص، 193).

وسيتوقف البحث هنا عند أبرز البنيات السردية التي شكلت حضورا مائزا في النصوص الشعرية وأبرزها: (الراوي وزاوية التبئير، الحوار، الاسترجاع، الاستباق).

أولاً: بنية الراوي وزاوية التبئير

يعد الراوي العنصر الأساسي في تشكيل النص السردي " فلا وجود لملفوظ دون عملية تلفظ تنتجه"[1]، والراوي هو" ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة"[2]، فهو الذي يتحكم في زمن القص، ومن خلال الزاوية التي يروي منها الأحداث تتحدد العلاقة بينه وبين المروي.

وباستقراء هذه المدونة نجد أن ضمير الأنا (المتكلم)-وهو خاصية شعرية بامتياز - قد هيمن على جميع نصوصها الشعرية، فالسرد فيها سرد ذاتي يقدم الحكاية من وجهة نظر الراوي المشارك أو المصاحب، ويأتي هذا الراوي المشارك " عبر ضمير المتكلم أنا – تُ-نا "[3]، فالراوي دائما داخل نطاق الحكي ومشارك فيه، وقد بدت صورة الراوي في نصوص هذه المدونة على النحو التالي:

فالراوي قد يكون / الذات الشاعرة، فيكون بذلك " موضوع التلفظ الوحيد، المحتكر للخطاب، دون أن يتخلى عنه لفائدة أي شخصية أخرى"[4]، وهنا يحتل الراوي / الذات الشاعرة المكانة المركزية في النص، وقد بدت هذه الصورة بجلاء، وبصورة مكتملة في قصيدة " **هو مِثلُنا** " للشاعرة منى حسن الحاج[5]، إذ تقول:[6]

.. قد زرتهُ

---

(1) – نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جنيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1 1989م، (ص، 98).

(2) – السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله إبراهيم، ط1، 1992، (ص، 11).

(3) – السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، فايزة الحربي، (ص،659)، (م. س).

(4) – مدخل إلى جامع النص، جيرار جنيت، ترجمة عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة،1999م (ص،32).

(5) –الشاعرة منى حسن الحاج شاعرة وكاتبة سودانية، تأهلت ضمن قائمة العشرين شاعرا في مسابقة أمير الشعراء الموسم الخامس، صدر لها ديوان بعنوان " لا أشتهي وطنا سواك " عن أكاديمية الشعر بأبو ظبي. انظر ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص، 299).

(6) – نفسه، (ص، 301)

لا كالأنيسِ، كما تَعوَّدَ

حِين تلفِظُني المدينةْ

أو كالشواطئ وهي تهفو

لانطفاءاتِ الوصولِ،

إذا استراحَ الماءُ من صَخبِ السفينةْ

لَكِنْ...

لِكَي أَرْثِي مَوَاجِعَهُ

أُوَاسِيهِ

أُشاطرَهُ شجونه

ألفيتهُ لا يَسْتَرِيحُ له دمٌ

مذ فَارَقَتْ عَيْنَاكَ– مُرْغَمَتين –

في وَجلٍ عُيُونَهْ

وَلهًا عليكَ....

قدمت الشاعرة منى حسن الحاج حكاية عن النيل واغتراب أهله عنه، واستطاعت أن تؤنسن النيل وتحاوره، وتصور الحالة النفسية الحزينة التي ألمت به، والآلام التي يكابدها بعد فراق الأحبة عنه، وقد أدت الشاعرة دور الراوي المشارك في هذه الحكاية، وذلك من خلال المزاوجة بين ضمائر المتكلم، والغائب والمخاطب، فالراوي لم يكن إلا واحدا من الحكاية.

وقد اعتمدت في سردها على الوصف والحوار؛ لتقديم هذه اللوحة السردية التي جاء بطلها النيل، فاستطاعت أن تضفي الصبغة الإنسانية عليه من خلال التكرار النسقي لعبارة "هو مثلنا "، فجاءت هذه العبارة مقترنة بمجموعة من الأوصاف الوجدانية النابضة بالعاطفة، إذ تقول: **(هُوَ مِثْلُنَا يَشْتَاقُ أَنْ نَبْكِي معًا في حِضْنِ شَاطِئِهِ الحَزِينِ وأَنْ نُبادِلَهُ حَنِينَهْ، هُوَ مِثْلُنَا يَقتاتُ مِنْ شَجَرِ التَّصَبُّرِ ما يحيطُ به ظنونهْ، هُوَ مِثْلُنَا صمتٌ يُكبِّلُهُ وآمالٌ تصارِعُ أن تَكُونَه)**[1]، كما أدارت الحوار معه عبر مجموعة من الأساليب الاستفهامية: **(هَلْ يَكْبُرُ الأَحْبَابُ عَنْ وَطَنٍ يَحِنُّ لهم ولم يُهْدُوا إليه سِوى التغرُّبِ والغَبِينة؟، هَلْ ثَمَّ مِنْ**

[1] – نفسه، (ص، 303،304)

عَوْدِلَهُم؟ هَلْ يَذْكُرُونَه...)[1]، فهي أساليب تكشف عن القواسم المشتركة بينهما (الراوي/ الشاعرة، وبطل الحكاية / النيل)، حيث الشوق المثقل بالأحزان، والانتظار، واليأس الذي تسلل إلى القلوب على الآخر الذي رحل مكانيا؛ ولكنه حاضر بالقلب.

ومن خلال هذه اللوحة البديعة التي جاءت بلغة انسيابية تلقائية، استطاعت الشاعرة تصوير العلاقة الجدلية بين الأرض والإنسان، فكما يبقى الإنسان بالأرض؛ فإن الأرض تبقى بالإنسان، فكل منهما يهب الآخر الحياة.

وقد يكون الراوي شخصية حكائية موجودة داخل الحكي " فهو إذن راوٍ مُمَثَّل داخل الحكي، وهذا التمثيل له مستويات، فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي يتنقل أيضا عبر الأمكنة، ولكن لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسة في القصة "[2]، وقد بدت هذه الصورة جلية في النصوص التي اعتمدت على تقانة القناع[3].

" فالشاعر بعد أن يختار الشخصية، يجد لها الضمير السردي المناسب، فهي تتكلم بأناها، بينما يتخذ الشاعر موقعا بعيدا عن قناعه، وتكون وجهة النظر كلها تعود إليه شخصيا "[4]، فتبدو الشخصية هي الراوي الذي يدير دفة السرد بعد أن تنتقيها الشاعرة بوعي مسبق، وتختفي خلفها بإتقان درامي من خلال تبادل الأصوات.

وقد بدت هذا الصورة بجلاء، وبصورة مكتملة في قصيدة " بلاغ امرأة عربية " للشاعرة روضة الحاج، ولعل المرجعية لهذا النص تبدأ من العنوان " بلاغ امرأة عربية "،حيث يشير العنوان إلى الصورة الذهنية الماثلة في الذاكرة للمرأة الهاشمية التي استغاثت بالمعتصم عندما وقعت أسيرة عند الروم، فحرك المعتصم آنذاك جيشه لنجدتها،فأسقطت الشاعرة أبعاد تجربتها عليها، وأصبحت هذا الشخصية كائنا جديدا في القصيدة، وقد مثلت هذه الشخصية صوت الراوي البطل / الشخصية المحورية في القصيدة

---

(2) – نفسه، (ص، 304)

(2) – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، (ص، 49)، (م. س).

(3) – يمكن مراجعة القصائد الآتية: " بلاغ امرأة عربية، مكابدات المتنبي الأخير، زليخا "، (ص، 21، 279، 282).

(4) – مرايا نرسيس، (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)، حاتم الصكر، (ص،117)، (م. س).

الذي ظهر صـوته في المقدمة والوسـط والنهاية، فقد روت الحكاية بعد اكتمال وقوعها تماما، إذ تقول في مستهل الحكاية:[1]

عبثا أحاول أن أزوّر محضر الإقرار
فالتوقيع يحبط حيلتي
ويردني خجلى وقد سقط النصيف
أنا لم أُرِد إسقاطه

فقد بدأت الحكاية بمحاولة تزوير محضر الإقرار، وإحباط التوقيع حيلتها، وهو حدث استباقي لا يُفهم معناه إلا في مرحلة لاحقة من الحكاية، وقد أتت به لجذب المتلقي إلى متابعة الحدث في لهفة وتشـــوق، وأنهت الحكاية بتقييد البلاغ ضد مجهول.

حيث تقول معلقة على الأحداث:[2]

عجبي!!
فكل المخفر العربي يعرف سارقي
وضد مجهول بلاغي دوَّنوه فأخبِروني ما أقول؟؟

ومن ثم تكون القصيدة بهذا الشكل دائرية، نهايتها تسلم لبدايتها، وتدور الشخصية المحورية / الراوي البطل في محيط هذه الدائرة،وما بين البداية والنهاية تروي حكاية سلب العدو لممتلكاتها؛ فتكون المرأة في هذه الحكاية المعادل الموضوعي للوطن.

ثانيا: بنية الحوار

تعد بنية الحوار من البنيات التي شاعت في مدونة شاعرات أمير الشعراء، وقد اتخذ الحوار في بنيته السردية داخل النصوص الشعرية مسارين: الأول **الحوار الداخلي**، والثاني **الحوار الخارجي**.

أما **الحوار الداخلي** فهو الذي تتنازعه ذات الشاعرة وهو " من الوسائل التي تحقق بناء سرديا في الخطاب الشعري؛ لأنه يكشف عن الكيان النفسي للذات المتكلمة (الراوي) الشاعر، وعن وعيها"[3]

---

[1] – ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص،21).

[2] – نفسه، (ص، 28).

[3] – آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، عبد الناصر هلال، (ص، 157)، (م. س).

وفي هذا النوع قد تتخيل الشاعرة طرفا آخر تحاوره حقيقة أو تتذكر محاورتها معه، أو تتبنى حوارا من مخيلتها وتجعل من ذاتها شطرين " المخاطِب " و" المخاطَب"، وقد أطلق علماء البلاغة على هذه الظاهرة " أسلوب التجريد"[1].

والممعن في نصوص هذه المدونة يجدها مليئة بالحوارات الداخلية، ومن خلالها تحاول المرأة الشاعرة استغوار ذاتها، والبحث عن الذات الفردة، والغوص في دواخلها، وتحديد علائقها بما حولها[2]، وقد أدارت المرأة الشاعرة هذا النوع من الحوار بكيفيات مختلفة، فقد يأتي الحوار بصورة مباشرة، وقد بدا هذا بصورة جلية في قصيدة " عودة الذات " للشاعرة ليلى شغالي[3]، حيث تقول: [4]

أنســـاهُ قـلـتُ.. وتـزدهـي أيامـي ويـزيـح فـجـري ظـلـمـتي وقـتـامـي
مـا الخطـبُ لو عـادت إليَّ نضـــارتي مـا الضـــيرُ لو رَمَّـتُ بعض حطـامي
إني لأعـلـمُ أن حـبي قـد طـغـى كـالموج يضـــرب في المشـــاعرِ طـامِ

فالمتأمل في النص يجد أن البناء الفكري فيه قد تم بناؤه من خلال الحوارية الداخلية، فالشاعرة تستدعي ذاتها وتحاورها فهي المرْسِل والمرسَل إليه في آن، حيث تصور للمتلقي مشاعرها المتضاربة إزاء قصة حب قد انتهت، وذلك من خلال هذا المونولوج الذي ساعدها على التدفق النفسي القائم على الجدل، حيث الحيرة والقلق اللذان يشكلان عالم الذات، وقد برز هذا الحوار من خلال فعل السرد " قلت " وأسلوب الاستفهام " ما الخطب؟، ما الضير؟ " الذي يوحي بنوع من المعاناة النفسية للشاعرة، ويضفي

---

(1) – قسَّم علماء البلاغة هذا الأسلوب إلى قسمين الأول أطلقوا علية " التجريد المحض " وهو أن تأتي بكلام يكون ظاهره خطابا لغيرك، وأنت تريد خطابا لنفسك، فتكون قد جردت الخطاب عن نفسك وأخلصته لغيرك، أما الثاني فهو " التجريد غير المحض " وهو أن تجعل الخطاب لنفســك على وجه الخصــوص دون غيرك، ينظر معجم البلاغة العربية، بدوي طبانة، دار العلوم للطباعة والنشر، 1402هـ، 1982م، المجلد الأول، (ص، 148).

(2) – من هذه القصائد على سبيل المثال، قصيدة (إسراء ص،13، وقصيدة " ضوء لأقبية السؤال ص،39، قصيدة هذا دمي ص،112، خارج تقويم الذات ص، 243).

(3) – شــاعرة موريتانية من مواليد مدينة شــنقيط 1976م، عملت صــحفية لمدة ســنتين في الجريدة الرسمية لموريتانيا، وعملت مسيرة مكتبة للمخطوطات الأثرية في شنقيط، وشاركت في عدة مهرجانات، لها ديوان بعنوان "خلجات" وآخر بعنوان " أبي في ذاكرة الزمن والوطن"، ينظر ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص، 193).

(4) – نفسه، (ص، 195).

على دائرة الحوار الانفعال، ويتجلى الحوار بصورة أكثر مباشرة في نهاية القصيدة، إذ تقول: (**اِرْميهِ خلفك قال عقلي ناصحاً ***فأجبتُ: لا خلفي ولا قُدَّامي**)[1]

وقد تعتمد المرأة الشاعرة في إدارة هذا النوع من الحوار على تكثيف أدوات الاستفهام الموجه إلى الذات الداخلية، وقد بدا هذا بوضوح في أكثر من قصيدة، ومنها قصيدة الشاعرة روضة الحاج " ضوء لأقبية السؤال "، إذ تقول: [2]

ما لي أنا
أشتارُ ملءَ مواجعي لغةً
وأصدحُ بالغناء؟؟
ما لي أنا
أقتاتُ أسئلةً تقودُ لبعضها
حتَّام.. ماذا.. كيفَ .. أينَ.. متى.. ومَا؟؟
ما لي أنا
أشتاق
يعصف بي حنينٌ آمرُ
أخشاه ويحي كيف جاء؟؟؟

قد انطلقت الشاعرة في هذا النص من فضاء الحوار الداخلي، فقدمت صورة حوارية تنهض على تكثيف أسلوب الاستفهام بالأدوات المختلفة التي تعبر عن المشاعر المختلطة؛ وذلك لتعرب عن حالتها النفسية المضطربة تجاه ما تشعر به في أعماقها من صراع داخلي تعيشه، فتكرار ضمير الأنا يؤكد على مركزية الذات في هذا الخطاب، فعودة الإنسان إلى نفسه طبيعة بشرية تفرضها الحياة بكل ما فيها.

وقد تعتمد المرأة الشاعرة في إدارة حوارها على ضمير الخطاب " فضمير الخطاب لا يحيل على خارج قطعا، ولا يحيل على داخل حتما، ولكنه يقع بين بين " [3]، وقد بدا ذلك بصورة جلية في قصيدة الشاعرة مناهل العساف "[4] درب الرؤى "، إذ تقول: [5]

---

(1) -نفسه، (ص، 198).

(2) – نفسه، (ص، 39).

(3) – نظرية الرواية "، عبد الملك مرتاض، الكويت / عالم المعرفة ديسمبر 1998م، (ص، 189).

(4) – شاعرة أردنية ولدت في عمان 1984، حاصلة على درجة الماجستير في القانون، عضو رابطة الكتاب الأردنيين، صدر لها ديوان شعر " نور على الماء " في العام 2012م، انظر ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص، 267).

(5) – نفسه، (ص،271).

بعْثرتَ قلبيَ في كفَّيك، لملِمْني وإنْ توجَّستَ مِنْ أمْرِ الهوى لُمني

وتِيرةُ الحُبِّ أنْ يلقاكَ مبتسِما وأَنْ يُقيمَ على ليلِ البُكا المضني

يا مَنْ رسمتُ بدمعِ العينِ بسمَتَه وَغبتُ فيهِ إلى سحر الرؤى عنّي

فمن خلال ضمير الخطاب استطاعت الشاعرة أن تكسر أحادية الصوت وغنائيته، وذلك بحضور الآخر المخاطب، فقد سعت الشاعرة من خلال هذا الحوار أن تعبر عن تجربتها الشعرية، فالحوار هو الجسر الفكري الذي يضمن التواصل داخل نسيج القصيدة، ويربط بين أجزائها، فلم تستخدمه عشوائيا وإنما لنقل الأفكار إلى المتلقي.

أما النوع الثاني من أنواع الحوار، فهو الحوار الخارجي، وهذا النوع من الحوار " يحقق الكاتب من ورائه طموحات فنية تضفي نبرة وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة، هذا التعدد الصوتي بجانب تحقق الدرامية، يفتح طريقا للسردية، ويكشف عن إيقاع فكري متناغم حينا ومتعارض حينا آخر، هذا الإيقاع الفكري يتطلب عبر تحققه مساحة سردية يتخلق في ظلها ويمنح النص الحياة" [1]

وقد أخذ هذا النوع أكثر من صورة، فقد يأتي في صورة الحكي من خلال أفعال القول "قال، وقلت "، وهذه الأفعال حين تأتي تفرض على بنية النص مسحة سردية، وقد جاء هذا النوع بنية واضحة لأكثر من قصيدة [2]، ومن هذه القصائد قصيدة الشاعرة "رشا زقيزق "[3]"**درويشة البحر**"؛ إذ تستهل القصيدة بقولها:[4]

يَقولونَ: لا تُتقِنينَ الحكاياتِ إلاَّ عن الغائبينْ

فقد فتح الحوار آفاقا للسردية من خلال جدل الأصوات المتحاورة؛ ذات الشاعر، والآخر المتمثل في الفعل " يقولون "، فالشاعرة تحكي حوارا مع الذين ينتقدون عطاءها الإبداعي، فالفعل يقولون يشي بالتعبير عن المؤسسة الثقافية والاجتماعية التي تحاول تقييم التجربة الإبداعية للشاعرة، ومن خلال هذا الحوار تحاول

---

[1] – آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، عبد الناصر هلال، (ص: 160)، (م. س).

[2] – يمكن مراجعة القصائد الآتية: (قلق يمر على المدينة ص، 73، تغريبة العطر ص، 97، درويشة البحر ص، 293..)

[3] – رشا زقيزق، شاعرة مصرية، حاصلة على ليسانس لغة عربية، صدر لها ديوان " بريد الكحل والغرباء "، انظر ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص، 291).

[4] – نفسه، (ص، 293).

الساردة أن تدافع عن مكانتها وجدارتها وحضورها الإبداعي،وتسعى الذات الشاعرة إلى إثبات ذاتها، وتأكيد أنوثتها فتختم قصيدتها قائلة:[1]

يقولون: قبَّلكِ البحر عنه
فقولي: حبيبينِ أغويتُ، هذا بِحُسْنِي
وذاك بحُزني الَّذي لا يُقصُّ.

فالحوار هو التكنيك الأساسي في القصيدة كلها، فالقصيدة عبارة عن حوار بين صوت " الساردة " وصوت الآخرين"، وتأتي الشاعرة في نهاية القصيدة؛ لترد على مزاعم الصوت الآخر.

وقد يأتي الحوار بصورة مباشرة دون اللجوء إلى أفعال الحكي، وقد ارتبط هذا النوع بتعدد الأصوات داخل القصيدة، حيث ينشأ ذلك في ظل رؤيتين عبر صوتين؛ يتجاذبان ويتصارعان، كل منهما له رؤيته الخاصة للأشياء والعالم، وقد بدا ذلك بصورة بارعة في قصيدة روضة الحاج " بلاغ امرأة عربية "، حيث تعددت الأصوات في القصيدة، فقد جاء الحوار عبر صوتين:صوت المرأة صاحبة البلاغ،وصوت الشرطي الذي يمثل دور الشخصية النقيض، حيث كان من المتوقع أن ينحاز إلى صوت المرأة بوصفه عربيا؛ ولكنه وقف في منطقة الضد، ونجتزئ هذه السطور من الحوار لبيان ذلك:[2]

يا أيها الشرطي
أخذوا الخواتم صادروا كل العقود
بل إنهم يا سيدي
– كفي وقولي باختصار
– العقد ما أوصافه
العقد؟؟

وفي هذا الحوار تسجل المرأة بلاغها، وتخبر سيدها الشرطي عن سارقها، ومغتصب ممتلكاتها، وقد أسهمت بنية الحوار في تحويل المرأة إلى رمز للأمة العربية بأسرها، وكيف سلب العدو خيراتها واستولى عليها؟، حيث تضافرت بنية الحوار مع بنية أخرى، وهي بنية الاسترجاع التي سيتناولها البحث في السطور القادمة.

---

[1] – نفسه، (ص، 295).

[2] – نفسه، (ص،23).

ثالثا: بنية الاسترجاع (Analepsis)

الاسترجاع هو أحد تقنيات الترتيب الزمني للأحداث في البنية السردية،فهو " مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع) "[1].

وتعد هذه البنية من أكثر البنى حضورا في نصوص هذه المدونة، فهي من البنيات التي لها مكانة مرموقة في تكوين السرد، وبناء معماره، وتأتي هذه البنية مرتبطة بالماضي، حيث الذكريات،فتكثر كلمات مثل: (أذكر – اذكر – يذكرني...)[2]، ومن ذلك قصيدة الشاعرة" نعيمة حسن النجار "[3] " لا تنحن أمامي " [4]

أذكرُ حينَ جئتَ قربَ دارنِا
وكنتَ والزيتون حولَ سورنا
تسألُ عن رائحةِ الزعترِ في ثيابنا
تسألُ عن مساقطِ الشمسِ على وجوهِنا
تسأل عن كرومِنا
أنا التي أعطيتُ كوزَ الماءِ لكْ
أرَقْتُ من وريدي الأخيرِ بعضَ الماءِ لكْ
وهبتُ لكْ
كسرةَ خبزٍ كانت العشاءْ
نسجتُ لك
من فرحي ترنيمةَ المساءْ
فما أشد معولك

---

[1] – المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م، (ص، 25).

[2] – يمكن مراجعة قصائد مثل " بغداد تختصر الحنين للشاعرة هاجر البريكي، ص، 70، وقصيدة " جماد " للشاعرة خالدية جاب الله، ص، 125 ".

[3] – هي شاعرة فلسطينية، حاصلة على شهادة الماجستير والدكتوراه في التربية، صدر لها ديوان طقوس الاقتصاص، وديوان لن أعود إلى ظلك، انظر ديوان شاعرات أمير الشعراء (ص،138،137).

[4] – نفسه، (ص، 140، 141).

وما أحد منجلك
كرَّ على سنابلي
وغاب في الظلام

فهو استرجاع يفيد مدى التغيير الذي طرأ على الشخصيات الموجودة بالسرد، فوظيفة الاسترجاع هنا وظيفة توضيحية " فهو يملأ الثغرات الحكائية التي خلفها الخطاب بواسطة تقديم معلومات حول ماضي الشخصيات أو الإشارة إلى أحداث سابقة على بداية السرد الأصلي "[1]، حيث اتخذت الذات الشاعرة من بنية الاسترجاع وسيلة لتأمل ماضيها وحاضرها، كلاهما على ضوء الآخر الذي توجهت إليه بالخطاب، وكشفت عن مسرح الأحداث من خلال الكلمات المعبرة عن البيئة الفلسطينية،حيث الزيتون والزعتر؛ فرسمت بذلك صورة للمكان بجماله وصفائه ونقاء أهله.

وقد يأتي الاسترجاع محددا بمدى زمني تصرح به الشاعرة، ومعبرا عن المدى البعيد نسبيا، وقد بدا هذا بوضوح في قصيدة الشاعرة " أمل طنانة "[2] " موعد العمر "، إذ تقول: [3]

مفتاح حُلمي، أقلَّ اللومَ عَنْ وَجَعي مَـرَّتْ دُهُـورٌ ولم يـهـدأْ بي الْـقَـلـقُ
سـتينَ عاماً وفي جيبي تغوصُ يدي تُـزَيّـتُ العـهـدَ كي لا يصـدأ الحَنَقُ
أرقّعُ الأملَ المنسـوجَ مِنْ غضـبي وأسـكُـبُ الحبرَ كي لا يظمـأَ الورقُ

والاسترجاع هنا استرجاع داخلي وهو الذي تقع سعته داخل سعة الحكاية الأولى[4]، حيث تعود بنا الساردة ستين سنة للوراء، وغاية الساردة من وراء هذا الاسترجاع أن تصور أثر الزمن، فطول المدة لم تنسها قضيتها العادلة التي تحتاج إلى الصبر والمكابدة، وقد وظفت الأفعال المضارعة التي تشي باستمرار حالة الانتظار والترقب، فالمفتاح يرمز لحق العودة أو العودة نفسها.

---

(1) – بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م (ص،130).

(2) – شاعرة لبنانية، صدر لها ديوان " هذيان في حمَّى من الحب " ولها مشاركات في عدد من المهرجانات والأمسيات الشعرية، انظر ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص، 201).

(3) – نفسه، (ص، 205).

(4) – خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة محمد معتصـم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م (ص، 61).

ونلاحظ أيضا تفاوت السعة المكانية التي يشغلها الاسترجاع على محور الخطاب، أو في النص، فقد يشغل الاسترجاع مساحة كبيرة من مساحة السرد، وقد تجلى ذلك في قصيدة الشاعرة روضة الحاج " بلاغ امرأة عربية "، حيث تضافرت هذه البنية مع بينة أخرى وهي بنية الحوار، فغطى الاسترجاع أكثر من (أربع صفحات) من مجموع (ثمان صفحات)، ومن خلال هذه التقنية استعادت راوية الحكاية / المرأة جميع ذكرياتها، ونجتزئ هنا أجزاء من هذا الاسترجاع إذ تقول:[1]

العقد؟؟

....

قد كان ما أهداه لي جدي وقال

اللؤلؤ العربي حر يا ابنتي

ويجيء من شط الخليج!!

.....

وخلاخلي أوصافها

يا حزن أقدامي التي صعدت حزون القدس سعدا

وانتشت عند السهول

كم في ديار العرب قد صالت

وكم ركعت وصلَّت عند محرابِ الرسول

حزني على خلخال مجد لن يجول

بلقيس أهدتنيه من سبأ ومأرب

قبل آلاف الفصول

فقد لجأت الساردة هنا إلى الاسترجاع الخارجي " ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى" [2]، ووظيفته هي " إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك "[3]، فقد استعادت الساردة أحداثا خارجة عن نطاق الحكاية الأصلية، وأغرقت في السرد

---

[1] – ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص،23، 27).

[2] – خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، (ص، 60). (م. س).

[3] – نفسه، (ص، 61).

الوصفي؛وذلك لتخفف من وطأة الحزن المهيمن عليها نتيجة ضغط الحاضر، والكشف عن جمالية الماضي وغناه وذلك بالإشارة إلى شخصيات جديدة دخلت عملية السرد مثل " الجد، وبلقيس ".

رابعا: بنية الاستباق: (prolepsis)

الاستباق هو أحد تقنيات الترتيب الزمني للأحداث في البنية السردية، فهو " مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل)، إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة "[1]، حيث يفارق السارد الزمن الحاضر نحو المستقبل فيلمح إلى وقائع ستحدث بعد اللحظة الراهنة للحدث.

وقد كثرت هذه البنية في نصوص هذه المدونة، فقد عملت كثير من النصوص على استشراف الزمن اللاحق، فالشعر غالبا ما يسمح باستشراف المستقبل أو التنبؤ به، وغالبا ما يتم ذلك باستخدام الصيغ المضارعة الدالة على المستقبل مثل حرف السين وسوف؛ لكون الحدث لم يقع في الوقت الحاضر؛ بل سيتم وقوعه مستقبلا، ونلمس ذلك بوضوح على سبيل المثال في القصائد الآتية: (على مسرح المتنبي، أمل " لنا العقبى"، وثاق يغير لون الرؤى، موعد العمر، شلال سكر...)[2].

وتجدر الملاحظة أن بنية الاستباق في نصوص هذه المدونة،قد حملت طابع الاستباق الخارجي، فقد تجاوزت نقطة السرد النهائية، لأنها كانت عبارة عن نبوءات للمستقبل ممكنة الحصول أو ربما غير ممكنة.

ومن أمثلة توظيف هذه البنية قول الشاعرة هدى علي السعدي في قصيدة " أمل – لنا العقبى":[3]

سنشرق كالشموسِ على الليالي ونُبحرُ فوق عتمتها حنينا
سينزف جُرحنا في الأرضِ حتى يثور الرملُ تحت الغاصبينا
وترفُل في السماء لنا بنود تزف النصر عرس الفاتحينا
لنا العُقبى، لنا زهوٌ وفخرٌ لنا ما كان للأجدادِ حينا

---

(1) – المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريرى، (ص،186)، (م. س).

(2) – ديوان شاعرات أمير الشعراء، (ص86، 118، 159، 206، 223).

(3) – نفسه، (ص، 118).

(وإن غَـداً وإن الـيـوم رهـنٌ وبـعـد غـدٍ بما لا تـعـلـمـونا)

فالذات الشاعرة هنا تؤكد على حتمية العودة إلى المجد العربي الزاهر، فتستشرف هذا المستقبل بكل طموحاته، وغاياته وآماله، وتستشهد ببيت " عمرو بن كلثوم"[1]

وإنَّ غـدا وإنَّ الـيـومَ رَهْـنٌ وبـعـدَ غـدٍ بما لا تَـعْـلَـمِـيـنَـا

وفيه يعبر عن أن يومنا وغدنا وبعد غدنا رهن غيب، أي أن المستقبل – يمتد أو يقصر – غيب مجهول، لا يدعي أحد الإحاطة به [2]، فتؤكد بذلك حتمية التغيير، وأن الأحوال لا تدوم على حال.

وتوظف أيضا الشاعرة قمر صبري الجاسم تقنية الاستباق في قصيدة "**شلال سكر**"، إذ تقول[3]

فحين أموتُ سيبكي عليَّ حنينكَ أكثر
ستسقي الحروفُ رفاتي.. وأنبُتُ أخرى
تُحبّكُ أكثر

يقع الاستباق هنا في نطاق الرؤية الذاتية للشاعرة، فالشاعرة تحكي تجربة ذاتية، فهي ملمة بما وقع قبل لحظة الحكي، وما بعدها دون إخلال بمنطق السرد، ولا بمنطقية التسلسل الزمني، فتنبئ عما سيؤول إليه مصيرها، وهو نوع من الاستباق الخارجي الذي قد لا يتحقق.

يتضح مما سبق أن بنيتي الاسترجاع والاستباق عملتا على القضاء على رتابة القصيدة، وعلى تنويع الإيقاعات الداخلية فيها فالأديب المبدع " وهو في لحظة التخييل لا يستطيع اصطناع زمن موحد،أو إخضاع زمن معين على القصيدة وإلا اتسمت القصيدة بالرتابة وافتقدت القصيدة روحها الفني "[4].

الخاتمة:

انطلق هذا البحث من فكرة أن السرد يمتد ليشمل جميع الأجناس الأدبية، وأنه مكون أساس في الشعر، فحاول تتبع أشكال الحضور السردي في مدونة تعد نموذجا لشعر المرأة العربية في العصر الحديث،

---

(1) –المعلقات العشر، دراسة في التشكيل والتأويل، صلاح رزق، الجزء الثاني، دار غريب للطباعة والنشر، 2009م، (ص،215).

(2) – انظر السابق نفسه، (ص،233: 240).

(3) – ديوان شاعرات أمير الشعراء (ص، 223).

(4) – السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر، فايزة أحمد الحربي، (ص، 735، 736)، (م. س).

وهي " ديوان شاعرات أمير الشعراء "، **وفيما يلي نجمل أهم النتائج التي توصل إليها البحث، وهي على النحو التالي:**

١. أسهم التعالق النصي مع السردية التراثية بأشكاله المتعددة في تجاوز النص الشعري وتيرة الغنائية المباشرة إلى الموضوعية والدرامية.

٢. إن البنيات السردية المتعددة التي تجلت في النص الشعري تعد واحدة من جمالياته التي يتكئ عليها.

٣. إن توظيف البنيات السردية في النص الشعري يؤكد مبدأ تداخل الأنواع الأدبية وتجاذبها.

٤. السرد في هذه المدونة هو السرد الذاتي الذي يقدم الحكاية من وجهة نظر الراوي المشارك أو المصاحب.

٥. تعد بنية الحوار من البنيات الأكثر حضورا في المدونة، والتي يعتمد عليها البناء الفني، ومنها تتوالد العناصر الفنية الأخرى في النص.

٦. أجادت المرأة الشاعرة التعامل مع الزمن السردي، وذلك بتوظيف بنيتي الاسترجاع والاستباق، فأضفى ذلك على النص الحيوية والحركة بتنوع إيقاعاته الداخلية.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبتوفيقه تتحقق الغايات، أحمده وأشكره على فضله أن وفقني لإتمام هذا البحث.

المراجع والمصادر:

أولا: المصادر:

1. ديوان شاعرات أمير الشعراء، من الموسم الأول إلى الموسم الخامس، أكاديمية الشعر، الطبعة الأولى، 1438هـ، 2017م.

2. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت.

ثانيا: المراجع:

1. الأدب النسوي المعاصر، فدوى طوقان أنموذجا، فهد مرسي البقمي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 41، ملحق (1)، 2014م.

2. آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006م.

3. ألقاب الشعراء، (بحث في الجذور النظرية لشعر العرب ونقدهم)، د. عبد الله أحمد الفيفي، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 1430هـ، 2009م.

4. الأنثوية في الأدب، النظرية والتطبيق، د. إبراهيم أحمد ملحم، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، الطبعة الأولى 2016م

5. انفتاح النص الروائي " النص والسياق، د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2001م.

6. بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، د. حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1990م.

7. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2003م.

8. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1971م.

9. تجليات قصة يوسف في الشعر الأندلسي بين الثابت القرآني والانزياح الشعري، وسام قباني، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،2012م.

10. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1992م.

11. الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1999م.

12. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة محمد معتصـــم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997م.

13. الرواية والتراث الســردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، د. ســعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1992.

14. السـرد الحكائي في الشـعر العربي المعاصـر، د. فايزة أحمد الحربي، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى، 2010م.

15. الســـردية العربية، بحث في البنية الســـردية للموروث الحكائي العربي، د. عبد الله إبراهيم، الطبعة الأولى، 1992م.

16. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت.

17. الشـعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مسـاءلة الحداثة، د. محمد بنيس، الجزء (4)، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2001م.

18. عن بناء القصـيدة العربية الحديثة، د. علي عشـري زايد، مكتبة ابن سـينا للطباعة والنشـر، الطبعة الرابعة 1423هـ – 2002م،

19. الكلام والخبر (مقدمة للســرد العربي)، د. ســعيد يقطين، المركز الثقافي، الدار البيضـــاء، الطبعة الأولى، 1997م.

20. مدخل إلى جامع النص، جيرار جنيت، ترجمة عبد العزيز شـبيل، مراجعة حمادي صـمود، المجلس الأعلى للثقافة،1999م.

21. مرايا نرسـيس، (الأنماط النوعية والتشـكيلات البنائية لقصـيدة السـرد الحديثة)، د. حاتم الصـكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،1419هـ، 1999م.

22. المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2003م.

23. معجم البلاغة العربية، د. بدوي طبانة، المجلد الأول، دار العلوم للطباعة والنشر، 1402هـ، 1982م.

24. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، 1984م.

25. المعلقات العشر، دراسة في التشكيل والتأويل، د. صلاح رزق، الجزء الثاني، دار غريب للطباعة والنشر 2009 م

26. نظرية الرواية "، د. عبد الملك مرتاض، الكويت / عالم المعرفة ديسمبر 1998م.

27. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جنيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى 1989م.

الخطاب الشعري وسردية الموروث المُقنّع:استدعاء الأصل النسقي للمحكي

أ.د. سطمبول ناصر

أستاذ بجامعة وهران، الجزائر

الملخص:

تنهض القصيدة العربية المعاصرة على تعدّد صيغ الأبنية المتداخلة وبخاصة ما يقع بين السردي والشعري من التداخل، ذلك أن السّردي يستوجب حضورا صوغيا مستغرقا أكثر من غيره، نظرا لما يحفل به من شمول وبسط في التأليف ويُضفي في الوقت ذاته على نسق الشعر البنوي، من مواصفات الطول والتنوع في التراكيب والغموض، فالطول علامة بناء و سمة تشكّل، ورسم لحيز التركيب النصي المتعاقب، وعليه فما يتحقق عنه وينجر يتصل بما يدل عليه القصد من الطول ضمن السطر أو المقطع الشعري أو الهيئة الكلية، وكذلك بما يوحي في المجمل من صيغ الغموض والغرابة والتعقيد والتراكيب المتداخلة. لذلك فما امتاحته القصيدة العربية المعاصرة من أنساق مستعارة من الموروث هو نمط من الأداء المقنّع، إذ تجلّت قرائنها بغيريّة نسقية بانية تحقّق مأرب الشاعر وبخاصة حين تنتفي فرادته الصوتية، ضمن السرد الشعري فتتهافت مُهيْمنة الأنا، مما يستدعى إزاء هذا ورود التمظهرات الحكائية للموروث المقنّع في الخطاب الشعري العربي المعاصر، وهي تحرّك أوصال الحكي في هيئات من التمفصل المستعار لحفريات الأنماط البدئية للأساطير والعجائبيات الغُفْلة من تراثنا المحكي وبخاصة ما انحدر من المحكي الشفهي ومشهديات الأحلام وخطاب التوريات الساخرة عبر ترميز الشخصيات، التي أضفت في مجموعها هُجنة من التكوين المقنّع صوب مورفولوجيا غيرية للخطاب الشعربي العربي المعاصر، وفي الحاصل وعبر هذا المجموع فإنها تُعدّ مكونّا للتبئير عبر الفاعلية التناصية لخطاب **ألف ليلة وليلة** و محكي السير الشعبية وعتبات الفواتح وخرافية المقطّعات النثرية ومجازات الأنساق العجيبة من الموروث الإنساني التي تقارب عبر مشمولاتها الاستعارة البنوية،كونها أنموذجا متفرّدا لأداء التجريب الحكائي في الشعر، فتمرّست على **الأصل النسقي للسرد العجائبي بما فيه الأصل الإنشادي الاحتفالي** ضمن أبنية الخطاب الشعري المعاصر، و لعل هذا هو المأخذ الجوهري الذي تحدثه الأنساق المقنّعة بخطاب الغرابة الشعرية من تشكّل مفارق لأجناسية الشعر بوصفها الشذرة البيانية لعجائبية التي تؤدي فعلها لبنوية التركيب الشعري عبر مسلكي القلب والاستبدال لنحوية النسق الصافي.

Abstract:

The Poetic discourse and the narrative of the disguised heritage: reproduce the systematic origin of orality

The contemporary Arabic poem is based on the various formulas of structures which are overlapping، especially whose be situated between narrative and poetic، because the narrative requires a presence of formulas more deeply than others، given its comprehensiveness and simplicity in composition and at the same time adds to the pattern of structural poetry، the specifications of length and diversity in compositions and ambiguity. Length is a sign of constitutive and a characteristic to formulate، and a drawing of the space of successive textual compositions، therefore what is achieved and dragged is related to what is indicated by the intent of length within the line، the poetic syllable، or the overall body، as well as to what appears in the overall form of ambiguity، strangeness، complexity and overlapping structures. Thus،what the contemporary Arabic poem derives from patterns borrowed from the inheritance is a pattern of disguised performance، as its comparisons appeared with a constructive systemic alterity that achieves the poet's goals، especially when its vocal singularity ceases، within the poetic narration، and it collapse until the ego be dominated، and this calls for the emergence of narrative manifestations of the masked heritage in contemporary Arab poetic discourse، which move the narratives in the forms of metaphorical articulation of the archeology of the archetypes of myths and negligent wonders from our oral heritage، especially what descended from the oral narrative، the scenes of dreams، and the discourse of ironic euphemism through their encoding of the characters، which were added in the sum the hybridization of disguised formation towards an alternate morphology of contemporary Arab poetic discourse. Through this total، it is considered a component of focalization through the intertextual effectiveness of the discourse of the thousand and One Nights، the narration of popular biographies، the thresholds of the initials، the myth of the prose stanzas، and the metaphors of the wondrous patterns of the human heritage that، through its contents، approximate the constitutive metaphor، because it's represented a unique model for the performance of narrative experimentation in poetry. so that، it's engaging in the origin model of the narrative wonder، including the ceremonial chant

origin، within the structures of contemporary poetic discourse، and perhaps this is the essential approach that the disguised schemas make in the discourse of poetic exotism، which means in a paradox shaping of the generic poetry as the eloquent fragment of a wondrous that take its action in the structure of the constructive poetic through two paths: conversion and substitution of the grammatical pure pattern.

Keywords: Heritage،disguised،narrative fiction،marvel،systematic،Poetic narrative،disguised systems،Metaphor،myths.

تنهض القصيدة المعاصرة على تعدد صيغ الأبنية المتداخلة وبخاصة ما يقع بين السردي والشعري من التداخل، ذلك أن السردي يستوجب حضورا صوغيا أكثر من غيره، نظرا لما يحفل به من شمول وبسط في التأليف وكذلك نتيجة لما يضفي على متن الشعر البنائي، من مواصفات الطول والتنوع في التراكيب والغموض في بلاغة العرض الواصف.

إن القصيدة العربية المعاصرة لم تتأسس على تأصيل سردي في بلاغة الموروث الشعري حيث لم يتوافر لها ضمن الحقل البلاغي ما يؤدي إلى حيازة الأخذ بلغة الحكي أو بلاغة التعبير الواصف، نتيجة لما أفرزته معيارية الإيجاز في الدرس البلاغي من إكراهات قوّضت حيوية اللغة الشعرية، ولكونها أيضا لم تنشغل بما يبسطها، حين تعرض لما يؤدي للطول أو العرض الباسط لأسباب التفصيل، إضافة إلى كون أبنية القصائد القديمة في مواضعاتها تنبني على وثبات الخروج وتعدية القول الذي لا تستغرقه اللغة الشعرية كثيرا، فيخلصون إلى ما يتدرجون إليه، (خلوصا التفاتيا على جهة الاستطراد، أو لا يتدرجون إليه ولا يستطردون بل يهجمون.. هجوما. وأهل البلاغة يسمون ما كان الخروج فيه بتدرج تخلّصا، وما لم يكن بتدرج ولا هجوم ولكن بانعطاف طارئ على جهة من الالتفات استطرادا)[1]، وعليه اقترن الشعر بمسلك نصي أحدثته المواضعة الجماعية حين ورد تصوره من أنموذج الشعر الجاهلي، فأضحى شاهدا للمقايسة المعيارية لكثير من الموازنات، وناقض لكثير من الخصومات، وفي المقابل تخلّقت عنه المباني الجزئية للشعر وكذا التراكيب البلاغية، إذ المعوّل فيها تأتّى من جهة المباني الجزئية التي لم تتمرّس على اقتصاص المطوّل من الأخبار أو المرسل في الحكي، ومن ثمّ فإن مسألة تحاشي الإطناب والأخذ بالإيجاز وكذا مناسبة الكلام لم يقتضه الحال، وقوة الإحاطة وشدّة الإبانة إلى غير هذا، مما حال دون انخراط الشعر في التوصيف المطوّل، ذلك أن (طبيعة المستوى التركيبي تتصل باللغة وبالنظام الذي يحكمها، ونظام مفرداتها الذي أصول في تجاوز بعض المفردات، وارتباطها بموضع معيّن في الصياغة، ثم ارتباطها بسياق محدد ترد فيه...وقد لاحظ القدماء

[1] – القرطاجني (حازم) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح / محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط/02، 1981 ص /316

ذلك من خلال مقولتهم الدقيقة (لكل مقال مقام، ولكل كلمة مع صاحبها مقام)...وأصبح من أهم مقاييسهم (مناسبة الكلام لما يليق به) أي مقتضى الحال.)[1]، وعلى الرغم من هذا فإن مدلول الإطالة في الشعر ظل يقصر في البلاغة على إفهام العامّة دون الخاصة.

فالإكثار سلْب لقصد الإيجاز، وانتهى تقييده لدى البلاغيين في اصطلاح **الإطناب**، حيث رخّصت تعاطيه في الجلل من الأمور*، ولذا أضحت ثنائية (**الإيجاز، الإطناب**) تسلك في الدرس البلاغي تدافعا متقابلا، فتشكّل حجاجية للتصور البلاغي في تأليف الخطاب الأدبي قلّما يأخذ توازنا، فتتذرع بما تتقوّم به النصوص من الإيجاز، (والقول القصد أن الإيجاز والإطناب يحتاج إليهما في جميع الكلام وكلّ نوع منه، ولكلّ واحد منهما موضع، فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه، فمن أزال التدبير في ذلك عن جهته واستعمل الإطناب في موضع الإيجاز أو الإيجاز في موضع الإطناب أخطأ)[2]، من هنا أعنتت البلاغة جهود البلاغيين في إزاحة الإطناب وإحلال الإيجاز، توخيا لطبيعة متلقّي الخطاب الشعري أو النثري وكذا فيما تتواضعه الكتابة في أبنية الرسائل أو المشافهة في تأليف الخطابة.

ودفعا لهذه المغالبة لجأ **ابن الأثير** ليتلمس دلالته من جهة ما يؤديه، على هذا النحو من النظر، (وهذا النوع من الكلام أمعنت النظر فيه، وفي التكرير وفي التطويل، فملكتني حيرة.... وبعد أن أمعنت نظري في هذا النوع الذي هو (**الإطناب**) وجدته ضربا من ضروب التأكيد الذي يؤتى بها في الكلام قصدا للمبالغة....ورأيت علماء البيان قد اختلفوا فيه، فمنهم من ألحقه بالتطويل الذي هو ضد الإيجاز... وإن عنى بذلك أنها تكون مكرّة المعاني، مطوّلة الألفاظ، قصدا لإفهام العامّة، فهذا غير مسلّم...ويكفي في بطلانه كتاب الله تعالى، فإنه لم يجعل لخواص الناس فقط، وإنما جعل لعوامهم وخواصهم.... وعلى هذا فينبغي أن تكون الكتب جميعا مما يقرأ على عوام الناس وخواصّهم ذات ألفاظ سهلة ومفهومة، وكذلك الأشعار والخطب، ومن ذهب إلى غير ذلك فإنه بنجوة عن هذا الفن.... وعلى هذا فإن حملناه على مقتضى مسمّاة كان معناه المبالغة في إيراد المعاني، وهذا لا يختص بنوع إلا ويمكن

---

[1]- عبد المطلب (محمد)، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر ط / 01، 1995، ص /195.

*- (إجابة عن سؤال – أورده أبو هلا ل العسكري عن غيره – متى يجب الإكثار؟ قال: إذا عظم الخطب).

-(ولا شك في أن الكتب الصادرة عن السلاطين في الأمور الجسيمة، والفتوح الجليلة، وتفخيم النّعم، الحادثة، والترغيب في الطّاعة، و النهى عن المعصية، سبيلها أن تكون مشبعة مستقصاة، تملأ الصدور، وتأخذ بمجامع القلوب).

-ينظر: العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله)، كتاب الصناعتين، تح/ علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت،1986، ص/190، 192.

[2]- المصدر نفسه، ص/190.

المبالغة فيه. وإن كان الأمر كذلك فينبغي أن يفرد هذا النوع من بينها، ولا يتحقق إفراده إلا بذكر حدّه الدالّ على حقيقته)[1]، وفي ضوء هذا التقصيّ المؤدي إلى محاججة ما انتهت إليه مظان البلاغة في مغالبة مواطن الإطناب في بيان الخطاب الشعري أو النثري، قصد إزاحته بوصفه نوعا مفردا لا يؤتى طواعية، بحيث ترد دلالته ملازمة للإكثار والإرسال والإطلاق، ومن ثم انبرى طرح **ابن الأثير** ليحدّد معالم التشافع متلافيا ثنائية الإحلال والإزاحة بين الإيجاز والإطناب في بلاغة الخطاب الأدبي مؤكدا في الوقت ذاته مواطن المسالمة البيانية بينهما.

لقد انبنت البلاغة أساسا، وبخاصة بلاغة الشعر على معطى الإيجاز[2]، خلافا لما تسلكه الدلالة المعجمية للسرد كمادة، ولذلك فالتطويل أو البسط والتوسّع وغيرها من المحدّدات، أخذت في المعجم البلاغي دلالات واصفة هي أقرب إلى التوصيف الهجائي، كونها تجلّي فساد الخطاب لدى المتكلّم أو المؤلف، حيث انتهت تراتبية المفردات الدالة على التطويل إلى هذا التفريع الدال على الزائد من الكلام: **الإسهاب، الهذر، التكلّف، الخطل**.. وهذه في مجملها تخلّقت من دلالة التوسّع في الكلام أو الزيادة فيه، ذلك أن البلاغة قائمة مقام الاقتصاد في نوع الكلام المؤدّى وفي قصدها أن (للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والملال، فذلك الفاضل هو الهذر، وهو الخطل، وهو الإسهاب...)[3]، وهذا في مجموعه خروج، ولذلك فإن مدار البلاغة انبنى على التهذيب التام والإيجاز في غير عجز، والتخيّر والحذق في الإفهام* بمقتصد اللفظ على مجاري ما تواضعت بلاغة العرب عليه من الكلام.

---

[1]- ينظر: ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح/أحمد الحوفي، بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط/ 01، 1960، ج/02، 54، 255...257.

[2] -"سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعة وفلان يسرد الحديث سردا وتسرّده إذا كان جيّد السياق وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه... ومما يستدرك عليه السرد تقدمه شيء إلى شيء تأتي به منسقا به بعضه في إثر بعض متتابعا"، ويقال سرمد – أدخلوا الميم الزائدة ليفيد المبالغة فنقل عن الفخر الرازي أن اشتقاق السرمد من السرد وهو التوالي والتعاقب ولما كان الزمان أنما يبقى بتعاقب أجزائه وكان ذلك مسمى بالسرد أدخلوا عليه الميم الزائدة ليفيد المبالغة".
ينظر: الزبيدي (مجمد مرتضى)، تاج العروس هي جواهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، مج/2- مادة:"سرد"، ص /374-376.

[3]- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تح / عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج /02،ص/99.

- -(قيل للعتابي: ما البلاغة؟ قال: كلّ من أفهمك حاجتك من غير إعادة ولا حبُسه ولا استعانة فهو بليغ.)، ويعلّق الجاحظ على هذا: وإنما عني العتابي إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء).
- -ينظر: المصدر نفسه، ج/ 01، ص /113، 162.

لذلك، فالخروج هو التزيّد والتوسّع وكذا الإكثار، وهذه الأحكام هي في كليتها تؤكد مدى ما ينبني عليه الخطاب الأدبي من معيارية، ترتهن إلى نحو البناء المسبق والمؤسس على مقدار القيم البانية للنص الأدبي، وإلى منطق التوزيع وسلم التنظيم ومن ثم فالخروج لدى البلاغيين هو إطلاق للكلام من غير انتظام في أول مسلك ينهجه، (والخروج مما بني عليه أوّل الكلام إسهاب)[1]، فيؤكد هذا الحكم إضافة إلى غيره، أن التوسّع واقعة نثرية مرسلة، تتحرج البلاغة من حضورها في الشعر، وفي المقابل يستلزم أن مسار الخروج إفراط وتجاوز للمقدار، وتوسّع في الكلام بلا موجب أو مقتض[2].

من هنا يصبح الإطلاق مدعاة للإطالة، إذ حدّت البلاغة من هذا التوجّه فاسترشدت بالوازع الأخلاقي في تثقيف اللّسان، بوصفه سياقا لشمائل المخاطبات وما تتّصف من قلّة الإطالة توخيا للإيجاز، ورغبة في الإصابة، والشعر في عرف البلاغة مخالف للمنثور، إذ (الخصيصة النوعية للغة الشعرية هي بداهة، خطاطتها العروضية، أي شكلها كشعر... ومع ذلك فيجب للحقيقة التالية ألا تغيب عن بالنا: وهي أن عنصرا لسانيا نوعيا يهيمن على الأثر في مجموعه، إنّه يعمل بشكل قسري، لا راد له، ممارسا بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى.لكن الشعر بدوره ليس مفهوما بسيطا، وليس وحدة غير منقسمة؛ بل هو في ذاته نظام من القيم، وككل نظام قيم، فهو يتوفر على سلمية خاصّة لقيّمه العليا والدنيا، وبين هذه القيم، قيمة رئيسة هي المهيمنة، بدونها (في إطار حقبة أدبية معينة، واتجاه فني معين، لا يمكن للشعر أو يفهم أو يحاكم باعتباره شعرا)[3].

إن الشعر يرتكز إلى خطاطة عروضية تنتهي به ضمن عمود الشعر إلى التقفية، وهذه تشكل إضافة إلى ما سلف ذكره من مسوغات غياب التطويل، ذلك أن القافية وقفة قسرية كابحة، تجلى مسألة التوزيع المتجانس والتوازي المتعادل، وأجناس الخطابات في البلاغة العربية تذيلها علامات انتهاء، حيث تنبنى الرسائل والخطب على الازدواج المسجّع، والشعر ينبني على التشطير المقفّى، وأمرهما واحد ما دام الإيجاز يطاولهما ويحدّ من تمددهما(والكلام المسجوع هو لفظ مقفىّ دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير)[4]، والقافية في الشعر (ظاهرة معقدة شأنها في ذلك شأن أي عنصر في البنية الشعرية. فهي بوصفها نمطا معقدا من التكرار الصائت ((عامل تنغيم ومسألة لحن لفظي)). وفي الوقت الذي تكون فيه

---

[1]– المصدر نفسه، ج / 02، ص /44.

[2]–ينظر: البوشيخي (الشاهد)، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة: بيروت،ط 1982/01،ص / 178،179.

[3]–جاكبسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر / إبراهيم الخطيب،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط/01، 1982، ص /81.

[4]–ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تح/ أحمد الحوفي، بدوي طبانة،ج/01،ص/28.

علامة على نهاية السطر فهي عنصر يرتكز عليه البناء العروضي.)[1]، ومن هنا تغيّب القافية تشكّل آلية الإطالة السادرة في الخطاب الشعري القديم، وتعطّل مقتضى الإخبار، أو ما يقتصّ للشعر من الحكي والقص.

إن الخطاب الشعري العربي المعاصر استدعى تشكلّه البنائي من سردية السير الشعبية، نظرا لما تتصف به من تمثل رمزي وأسطوري وخطاب يومي، قد تأتّى من استعارية الموروث الشعبي وبلاغة الأنماط البدائية كونُها لا تتأتى لبلاغة الشعر العربي المعاصر ولا يتهيأ لها وجود ضمن أي حقل كان، وهذا ينطلق من سرديات **ألف ليلة وليلة**، ومحكيات **السير الشعبية**.

ولما كانت البلاغة تنازع الشعر كي لا ينطوي تشكله البنائي على أنساق بنائية للسرد أو الحوار فقد ظل ضمن التراث النقدي يمجّ بكل آلية للتطويل ويلفظ كل ترجيع للتكرير، وظل يمارس في الوقت ذاته فعل التكثيف بلغة الإيجاز، وعليه اتضح ضمن الموروث النقدي امتعاض **الباقلاني** من لغة الشعر الواصفة ذات السرد المقتضب في شعر **معلقة امرئ القيس**: "ليس فيه كبير فائدة لأنه الذي حكى في سائر أبياته فلا تتضمن مطاولته في المغازلة واشتغاله بها، فتكريره في هذا البيت مثل ذلك قليل المعنى، إلا الزيادة التي ذكر من منعتها"[2].

وبهذا، فقد وقعت البلاغة ضمن دائرة الشعر حيث لم يكن للقدامى من العرب سرد يذكر ضمن أشعارهم "وإذا اضطر الشاعر إلى اقتصاص خبر في شعره دبره تدبيرا يسلس له معه القول ويطرد فيه المعنى... "وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يُستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤبدة له وزائدة في رونقه وحسنه"[3]وما اقتصّه **الأعشى** من خبر **السموأل** عدّه **ابن طباطبا** من استواء الكلام وسهولة المخرج وتمام المعنى وصدق الحكاية ووقوع كل كلمة موقعها من غير حشد مجتلب ولا خلل شائن ومن ثم وردت القصة لدى السامع وهو يستعيضها بشكل الخبر بأوجز الكلام وأبلغ حكاية وأحسن تأليف وألطف إيماءة[4].

---

[1]–ايرليخ (فكتور)، الشكلانية الروسية، تر/الولي محمد،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/01، 2000، ص/89.

[2]–الباقلاني (أبوبكر محمد بن الطيب)، إعجاز القرآن، تح/ عماد الدين أحمد حيدر،مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط/ 04، ص/ 186.

[3]–ابن طباطبا: عيار الشعر، تح/ عباس عبد الساتر،دار المكتبة العلمية، بيروت، ط/01، 1982، ص /47.48.

[4]– ينظر: ابن طباطبا: عيار الشعر تح/ عباس عبد الساتر، ص/48-49

*– "قال الأصمعي الخُداج النقصان وأصل ذلك من خداج الناقة إذا ولدا ناقص الخلق أو لغير تمام...وفي الأساس وكل نقصان يستعار له الخداج".

–ينظر: الزبيدي (محمد مرتضى)، تاج العروس من جواهر القاموس، مج / 02، ص / 27-28، مادة: "خدج".

ومما يتضح أن البلاغة تتحرّج من السرد أو التفضيل القصصي وعليه فهي تحرص على عدم تفشيّ الملمح النثري ضمن الشعر؛ ومن ثم فإن أجناسية الشعر وفقا لما يذهب إليه ابن **طباطبا** تأتّت من البلاغة بوصفها مجمل المقومات البديعية لأجناسية الشعر، التي أفصحت بلاغة **ابن طباطبا** الواصفة، حين استعار لها هذا النحو من وسم الاكتمال "بسيرين غير مخدجين"* ومن ثم غدا الشعر جنسا له تمامية التكوين دون تشويه أو زيادة أو نقصان، فإن **ابن طباطبا** يتحرّج – في ضوء محدّدات البلاغة لجنس الشعر– من تلك الموالج التي تسهم في تهجين تكوينه، وفي المقابل يحرص على صفاء تشكله وتخلقه وفق مواضعة التراث البلاغي لجنس الشعر.

١. الطول والقصر:

في الوقت الذي تبدو البلاغة نافية للطول في الشعر ودافعة له ضمن صيغ الحكي واقتصاص الأخبار، فإن **ثنائية القصر والطول** تأخذ توجها آخر في التصور الحداثي للشعر العربي المعاصر، لا من حيث مدلولهما المحض أو الحرفي، بقدر ما يرجعان إلى المدلول الأجناسي للشعر القائم بين الغنائي والدرامي ذلك (أن مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملا شعريا ضخما. فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول، وهذا الاختلاف يثير مشكلة الغنائية، فنحن نسمي القصيدة القصيرة في العادة غنائية. وكان ذلك يعني في الأصل قصيدة من القصر، بحيث يمكن تلحينها وغنائها في فترة متعة.

ويمكن تعريف القصيدة الغنائية من جهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، فهي قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو الهام غير منقطعأ أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هي أنها قصيدة تربط بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية، وإن كان من الواجب هنا أن تصحب المهارة فكرة عامة واحدة في ذاتها تكون الوحدة العاطفة للقصيدة)[1].

ويتركز هذا التّميز لدى **عز الدين إسماعيل** على مسألة الأخذ بجوانية الشاعر دون الاحتكام إلى خصوصية النص الشعري وطبيعة التشكل البنائي للخطاب الشعري، ولذلك فإن التفرع للمدلولات المتشذِّرة بين دلالتي الطول والقصر تظل تثري المزيد من المحددات الفرعية للأخذ بفضاء المغايرة بينهما، ومن هنا يصبح الطول عائما في دلالته إذ تتراوح دلالته بين الهيئة البصرية للخطاب الشعري أو المعطى التصوري حيث الغموض أو التعقيد الذي يصعب تحقيقه في الحيّز المحدود[2]، ولعل هذا هو السبب في "أن القصيدة تعني دائما شيئا أكثر مما تعنيه ترجمتها النثرية، مادام فيها من البناء الموسيقي ما يجعل منها " شكلا رمزيا"

---

[1]– إسماعيل (عز الدين): الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية –، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط/ 03، 1981، ص/246.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص/247.

أو مجموعة متسقة من " العلامات غير المنطوقة"[1]، ومن ثم فالقصيدة المعاصرة تنتهي على خصوصية تتجاوز وحدتي الطول والقصر من حيث كونهما وحدتين للمقايسة الفارقة، إذ المعول عليه هنا يسقط على مدلول الطول أو القصر من جهة كونهما وسما لأجناسية شعرية دون الأخذ بمسألة الوحدة الكمية التي تستدعي تحقيق سيولة السطر الشعري وتداعيه في الأعمال الشعرية، حيث الأمر يظل قائما على مقتضى حجزه لامتداد الطول قصدا لتحقيق مبتغى الاكتمال لدى الشاعر.

وعليه، فقد أضحى الطول يتلافى هذا النحو من القصد مؤديا صيغ الترادف في محدّدات أخرى متوخيا المعطى النوعي أو الجوهري للطول، ولذلك انتهى **أرسطو** إلى مواصفات[2] فارقة بين **الإلياذة والأوديسة**، فهذه الأخيرة معقدة ومركبة في حين أن **الإلياذة** بسيطة وانفعالية، وكما هو الحال القائم لديه في الملحمة وهي (تخالف التراجيديا من حيث عظم بنائها ومن حيث وزنها. فأما العظم...حده المناسب هو أن يستطيع النظر إدراك أوله وآخره معا... على أن **الملحمة** تمتاز خاصة بقبولها لأن تمتد أبعادها، وسبب ذلك أنه لا يستطاع في **التراجيديا** محاكاة أجزاء كثيرة...في وقت واحد...أما الملحمة فيمكن- بفضل أسلوبها الروائي السردي- أن يؤتى فيها بأجزاء كثيرة تفعل في وقت واحد.)[3]، وترد هذه الصيغة من التمييز وهي تضفي للطول العظم في البناء، ومن ثم ارتبطت القصيدة الشعرية بمسلك البناء الغامض، فأخذت من الطول غموض التراكيب، وفي الوقت ذاته أفرغته من الامتداد الحرفي في حيز البناء، وهي تؤدي أجزاء القلب المفهوم للطول من جهة الحيز الممتد عن طريق ما تسهم به طبيعة اللغة الشعرية. (ويمكن الانتهاء في ذلك إلى قاعدة عامة هي أن السطر الواحد من الشعر أو القطعة الواحدة تتهيأ لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هي جاءت في عمل شعري طويل، ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحقيقه في الحيز المحدود. وليس الطول في ذاته هو الذي يشعر بالتعقيد أو يبعث عليه، ولكن كل قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الإيحاء والمعنى بسبب علاقته بالكل)[4].

إن الطول هو علامة بناء وسمة تشكّل، ورسم لحيز المنجز النصي، وعليه فما يتحقق عنه وينجر يتصل بما يدل عليه القصد من الطول ضمن السطر أو المقطع الشعري أو الهيئة الكلية، وكذلك بما يوحي في المجمل من صيغ الغموض والغرابة والتعقيد والتراكيب المتداخلة.

---

[1]- إبراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، الفجالة، القاهرة، ص/ 239.

[2]- ينظر: أرسطو (طاليس): في الشعر – تح / شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص /134.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص / 134- 136.

[4]- إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر، ص/ 247.

ويستوجب من خلال ما سلف ذكره، أن الطول بناء وهيئة تتعالق ضمن مدّاته إجراءات السرد، كما أنه حيّز يثري تجاوب الأبنية السردية، ومن ثم يظل الطول يفرض تساؤلا حول حضوره ضمن جنس الشعر، هل يؤدي ملمحا سرديا أم وصفيا؟ وهل حيّزه يقتضي استيعاب الوظائف السردية في القصيدة الطويلة أم هو مُقتصد في الأخذ بها؟، ويذهب **عز الدين إسماعيل** إلى أن (القصيدة الطويلة حشد كبير من تلك الأشياء "الجاهزة" التي تعيش في واقع الشاعر النفسي وتتجمع وتتضام ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني الجديد ليُخرج منها عملا شعريا ضخما، فأنت تجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز، كما تجد الحقيقة العلمية، وإلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامي أو الواقعة، وبعبارة أخرى تجد فيه الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة، أو لنقُل تجد فيها آفاقا فسيحة متعددة من الحياة)[1]. وإذا ما اعتمدنا هذا التعدّد لحيْززة الطول في القصيدة الشعرية المعاصرة واستنادا على تنوع الأنماط البدئية والسرود الشفهية والأسيقة التاريخية ضمن كُلية المنجز النصّي، إضافة إلى صيغ الحبكات الحكائية وتعدّد أنماطها الأنواعية، يحيلنا إلى – نحو (ما يحتل السرد لدى **ريكور Paul Ricoeur** منزلة انطولوجية ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم والنص السردي، مهما كان النوع الذي ينخرط فيه سواء أكان أسطورة أو قصة أو رواية....ينطوي على أفقين: أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يهّرب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها. وبالتالي لا ينقل النص الواقع الفعلي مباشرة، بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية توجهها أعراف النوع)[2].

ينتج من هذا، أن تجربة الشعر العربي المعاصر، تهيّأ لها الوعي بفعل التطويل انطلاقا من تعثّر رصيد مغامرة الشعر الغنائي لدى **شوقي** وجيله، تجربة الشعر الواصف، حيث ظل النص يعتمل فيه مسلك الترسّب الحرفي لتراتبية النقل التاريخي أو القصصي، وعلى خالص الترجيع للمألوف من الوقائع والموروث القصصي والمرويات الحكائية.

إن القصيدة لدى **شوقي** لم يشفع لها الطول في أن تكون ساردة أو درامية، بقدر ما ظلت غنائية عارضة، واصفة لم تسلك فيها اللغة الشعرية أي انحراف يذكر وخاصة وهي مأسورة ضمن عمود الشعر وبلاغة اتباعية تأسست على توزع وصفي و (نظام شكلي إلى حد ما... تضع الوصف بمرتبة صور البلاغة الأخرى، أي مع بقية أشكال التزويق الخطابية: الوصف المطول والتفاصيل الدقيقة.... إنها تقوم بدور جمالي تماما مثل

---

[1]– إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر، ص /249.

[2]– ريكور (بول) وآخرون، الوجود والزمان والسـرد، تحرير / ديفيد وورد، ترجمة وتقديم / سـعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/ 01، 1999، ص/ 31.

دور النحت في بناء كلاسيكي....بتعاظم العنصر الوصفي الذي أدّى في خاتمة المطاف إلى تدمير توازن القصيدة...إن كل ذلك معروف تماما للجميع حتى أضحى من اللامجدي الكلام عنه بإلحاح. لنلاحظ فقط أن تطور الصيغ السردية، بإحلال الوصف الدلالي محل الوصف التزويقي هدف.... إلى تأكيد سيادة العامل السردي: لا ريب أن الوصف قد فقد من استقلاله في حين حقق سيادة أخرى في مجال الأهمية الدرامية)[1].

من هنا، لم يُحدث الطول وظيفة سردية دون تحقق للهدف الدرامي وتلك مسألة مكنت الشعراء المعاصرين من استيعابها انطلاقا من المثاقفة الشعرية وبخاصة من المسلك الذّي حظيت به من **التجربة الإليوتية** نسبة إلى **ت.س. إليوت *T. S. Eliot*** في "**أرض الخراب**"[2]بوصفها ملمحا مرجعيا يؤدي للتقاطع الشعري بالسردي الدرامي.

ويكاد أن يكون وضع القصيدة العربية المعاصرة ليجدها السرد الشعري (في الفهم العملي تكمن في المنابع الرمزية للميدان العملي. وستقرر هذه النقطة أي مظهر من مظاهر الأداء، أو القدرة على الأداء... هو الذي ينتمي إلى مجال النقل الشعري. وإذا كان بالإمكان رواية الفعل حقا، فذلك لأنه قائم، أصلا بالألفاظ والإشارات...فهو دائما بوساطة رمزية. ولقد فهمت الأنثروبولوجيا الثقافية ملمح الفعل هذا فهما رصينا)[3]، إن تعالق الشعر بالطول لا تترجمه سوى الرغبة في الخروج بالقصيدة من أسر التقليد الكابح لسيولة اللغة الشعرية، وهي تنهض على جسارة الولوج إلى خطاب الحكي واستعمال فعل القص اليومي مع الأخذ بخطاب الأسطورة لا من حيث الأخذ بإجرائية التشفير الجاهز، إذ لغة الأسطورة أقرب الأنماط البدئية من لغة الشعر؛ مما استدعى من الشعر الأخذ بتلك السرديات الشفهية والمرويات الحلمية وكذا مشاهد الطقوس، وعليه فالطول لا يراد منه تمدد الكم الشعري بقدر ما يتوخى تعالق الشعر بالعرفاني أو الجوهري من الجمالية المفسرة للوجود، كما قد يرد القصر في ضوء هذا طولا.

ولذلك حين تنبه **ابن سينا** في **شروحاته الأرسطية** إلى ما تفرزه البلاغة للخطاب الشعري من أسر دافع للبسط والمد انطلاقا من مواضعة الجبلّة الشعرية العربية فيذهب إلى (أن إجادة الخرافات إنما تكون بالبسط دون الإيجاز، وأن ذلك يتم أكثره في الأعاريض الطويلة... فإن قوما...أرادوا أن يتداركوا الأشعار القصار القديمة ردّوها إلى الطول. وتبسطوا في إيراد الأمثال والخرافات)[4].

---

[1]-ينظر: جنيت (جيرار)، السرد والوصف، تر / مهند يونس، الثقافة الأجنبية – مجلة فصلية- تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، بغداد س/12، ع/ 02، 1992، ص/53.

[2]- ينظر: عبد الصبور (صلاح)، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط/01، 1969، ص/ 90-91.

[3] -بول ريكور وآخرون، الوجود والزمان والسرد، تر/ سعيد الغنامي، ص /50.

[4] - أرسطو: في الشعر، تح / شكري محمد عياد، ص/ 200.

يأخذ هذا المنحى المقتطع ثنائية الطول والقصر من جهة ما يلازم الأول من البسط وما ينتفي عن الثاني (القصر) من آلية التوسع على قدر سعة التجاوب مع حمولة التشكل البنائي الذي يضارع الخرافة أو ما يناظرها.

غير أن هذا الاعتماد أضحت القصيدة المعاصرة تستثمره انطلاقا من لغة الشعر بعيدا عن مقايسة التكافؤ الكمي بين **الشعر والأسطورة** أو الأنماط البدئية الأخرى حيث توسع تشكل القصيدة المعاصرة إلى الأخذ (بتشكيل الملامح الدرامية وعناصر الأداء الدرامي...[ذلك] أن بناء الوحدات الشعرية والسردية والدرامية قائم... على صعيد اللغة الشعرية وبنية التعبير واستخدام الأصوات والرواة والضمائر الذين يرسمون المشاهد – وبضمائر مختلفة "المتكلم والمخاطب والغائب" ومؤثثة بحوافز بصرية وسمعية مجسدة لحالة التوتر والاحترام والصراع الدرامي، ومفضية إلى فاعلية جديدة تحفظ للبنية الجديدة تماسكها وثراءها وتنوعها واختلافها وتضادها)[1].

إن طبيعة السرد الشعري ينهض على خصوصية بنائية تتميز عن النثر بانحصار العلائق والروابط في الجملة الشعرية، فتسلُكها نظما من الصيغ التي ترد في هيئة علامة مكثفة، وفي المقابل تنهج عرض تجمع لصيغ من السرود الصغرى تأتي متعاقبة متناظرة أو مكررة، وإن كان الشعر يتعارض مع الخطية الخالصة لسردية الخطاب النثري، غير أنه يحدث نوعا من الانعطاف الداخلي ومن ثم فإن البيت أو السطر الشعري هو خطاب والسرد بوصفه خطابا وضمن الحكي أو القص أو الإخبار يسلك الخطاب الشعري توجها من التراتبية، (وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم. من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث، حتى وإن أراد المؤلف إتباعه عن قرب. غير أن ما يحصل، في أغلب الأحيان، هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي "الطبيعي" لكونه يستخدم التعريف الزماني لأغراض جمالية)[2]، هذا بالنسبة للمؤلف في مقابل الطبيعي من تراتبية الأحداث.

إذ الأمر بالنسبة للخطاب الشعري ينبني على تعريف بنائي لنظام التتابع يخضع لمنطق المكوّن الجامع الذي يأخذه في الربط إلى الحد الأدنى من العرض الذي يتوقف عليه نظم السرد الشعري إلى تحدد لا يتوجه خطا أو سطحا بقدر ما يدمج المتوالية السردية في عمق متداخل، وعليه (فعندما نشرع في قراءة قصيدة ما لا نستطيع أن نتوقع طولها ويتعين علينا أن ننظر إلى نهايتها كي نتمثل نظامها المقطعي، ومدى ما يتراءى خلاله

---

[1] - ينظر: عباس (محمود جابر)، قراءة في تجربة الشاعر عبد العزيز المقالح، الملامح السردية في شعره – عالم الفكر – مجلة دورية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت. مج/ 32، ع / 02: أكتوبر / ديسمبر 2003، ص / 44، 45.

[2] – تودروف (تزفيطان) وآخرون، طرائق تحليل السـرد الأدبي، منشـورات اتحاد كتاب المغرب ط /1، 1992، ص / 55.

من تراكبات تتعلق بالأزمنة والأمكنة والمواقف والإشارات ودرجة تشتتها أو تماسكها. ومن المعروف أن الضمائر والظروف وأدوات العطف تقوم بدور هام في هذا التسلسل، وإن كانت القصيدة الحداثية...قد كسرت هذه الخاصية بوضوح. إذ تتميز بخلوها من الروابط، ويظل تماسكها مرتبطا بالبنية الدلالية العميقة فحسب، وهذا يقتضي أن نعثر لتحليلها على عدد محدد من الوحدات الدلالية أو المقولات المتماثلة في النص، باعتبارها تمثل الحد الأدنى لوجود التشاكل فيه)[1]، ولذا فإن لغة الشعر المعاصر تتقاطع كثيرا مع هوية الأبنية الحكائية للأنماط البدئية، نظرا لما تُبديه هذه الأخيرة في نظام أبنيتها المقطعية من تداخل ينم عن طبيعة التشكل اللانحوي في مباشرة الخطاب ولا تفترض في المقابل متلقيا نحويا، لذلك فهي تسلك فعل الطمس للعلامات البانية وآلية الدمج للخطِّية التراتبية بحيث تكاد تقترب من اليومي الاعتيادي والمقصى في تدنيه فالتخييل يفهم حضوره من اللاأدبي وهو مماثل للخطاب اللاأدبي[2].

لقد استعار الشعر من لغة الأنماط البدئية كل ما تغتني به من مواصفات بنائية تتقاطع مع الجملة الشعرية حيث إن طبيعة التشكل الشعري تبدأ من الجملة كونها أصغر وحدة ممثلة للخطاب بصورة كاملة — وفق ما يذهب إليه **مارتينيه**[3] **André *Martinet*** .

لذلك، فإن ما تحفل به من أبنية لا نحوية، وجدها الشعر ضمن خطاب الأسطورة والحكاية والخرافة إذ إن هذه الأنماط تسلكها لغة هي من (الأدب التخييلي الحافل بالاستخدام الشاذ لظروف الزمان والمكان والتأليفات الغريبة الأخرى من صيغ الزمان والفعل....ولكونه- وفق رأي كيت هامبرغر- أنها تساعد على سد الفجوة بين الماضي والحاضر وبين السارد والشخصيات....فالخطاب غير المباشر لا يقيم جسرا فوق المسافة الفاصلة بين خلاصة السارد بصيغة الماضي والحوار الأحادي الداخلي للشخصيات بصيغة الحاضر، ولكنه يحفظ التضاد باحتوائه على قطبيه)[4] وفق هذا الأنموذج من الإجراء اللانحوي يسهم في تشكل بناء الجملة الشعرية.

إن الأمر يعود أساسا إلى كون الأنماط البدئية شعرية التشكل وتحفل بالمنحى اللانحوي في منطق أبنيتها ومن ثم فإن لغة الشعر المعاصر تنتهي إلى تحدّدها الأول الذي انبنت منه، ولذلك فالكلمة وفق ما

---

[1]- فضل (صلاح)، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص/37.

[2]- ينظر: ماتر (والاس)، نظريات السـرد الحديثة، تر/ حياة جاسـم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص / 207.

[3]- ينظر: بارت (رولان) جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشـعرية، تراغسـان السـيد، دار نينوى، للدراسـات والنشـر والتوزيع، دمشق، ط/01، 2001، ص /16.

[4]- ينظر: مارتن (والاس)، نظريات السـرد الحديثة، نر/ حياة جاسـم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص/ 181، 182.

يذهب إليه "**باختين** ***Mikhaïl Bakhtine***"، (تناسب داخل الغنى الذي لا ينفذ، والتعدد الشكلي المتناقض للموضوع ذاته، وداخل طبيعته التي ما تزال "بِكرا" وغير مكتشفة. ومن ثم فإن الكلمة لا تفترض شيئا خارج حدود سياقها، وإلاّ فإن ذلك الشيء يكون هو ذخائر اللغة نفسها. إن الكلمة تنسى تاريخ المفهوم اللفظي المتناقض لموضوعها كما تنسى حاضر ذلك المفهوم الذي هو أيضا متعدد اللسان)[1].

ومن هنا، أمكن للغة الخطاب الشعري المعاصر وهو ضمن هذا الحقل اللانحوي أن يحدث خلخلة في أجناسية السرد النثري من جهة نظامه ومنطق تراتبيته، ليؤدي به إلى تمثل آخر ينأى عن الخطية الإبلاغية و الأفقية التواصلية في نظم التعاقب للسرد محدثا فعل التعطيل لسطحه البارز والتجاوب المنتظم لأفعال الكلام، وعليه فإن (ما تعرض له الشعر...من تغيير في أبنيته، جعل القصيدة ذات طابع نثري لم يكن الشعر قبل الحداثة يسمح به، أو يتيح التعرف عليه، هذا الهدم لبناء القصيدة التقليدية وما يحف به من بنى مصاحبة كالعروض والتقفية ونظام البيت الشعري ذي الشطرين، هو الذي سمح بتوسع القصيدة وتمددها لتحمل نزوعا دراميا تشف عبر تداخل الأصوات والحوار والتحيين الزماني والتعيين المكاني والقص والشخصيات وسوى ذلك من الاستعانات السردية التي يميل (البعض) إلى عدّها "بروزات" سردية، محتكمين إلى القصد في النظم وممتثلين لاستقرار الأجناس وحدودها.بينما أفضل تسميتها "تمظهرات" سردية داخل القصيدة... وبذلك لا يصبح السرد في الشعر نتوءا أو بروزا يخرج عن الخط الشعري للقصيدة، بل هو محصلة التغيير في الشعرية ذاتها...فالقارئ الممتثل لخلخلة الأجناس الأدبية لا يعد السرد في الشعر بروزا أو يقرأ عناصره بكونها نتوءات سردية (في) الشعر، بل يضع لها في قراءته وظائف توجهها وتعين خطط القصيدة)[2]، إن ما طرأ على الخطاب الشعري المعاصر من تغيير أفرزته الحداثة،استوجب أن يلحق بالمحدّدات التي كانت تعوق لغة الخطاب الشعري وتأسر نوعيته كي تؤدي به في ظل تنافي المعالم القائمة بين الأجناس الأدبية كي تندغم في آلية المشابهة والتقاطع الذي يلغي الحيازة السردية ضمن خصوصية نوعية انطلاقا من معيارية المغالبة الأجناسية للنثر.

في ظل هذا التقارب، امتد الشعر إلى أبنية سردية استدعى حضورها البنائي إلى لغة الخطاب الشعري ومن ثمّ فالتقارب يؤدي إلى الاحتمالية والاستخدامات المجانبة لخطاب الحكاية أو الأسطورة فيسلكها في نمط من "الاستعارات الحذرة في شبكات تشابهية... فالتشابه يبعث[3] على تقارب تبرزه المشاكلة.

---

[1]- باختين (مخائيل)، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الأمان، للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط/ 02، 2000، ص / 45.

[2]- ينظر: الصكر (حاتم)، ما لا تؤدية الصفة – المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية- دار كتابات، بيروت، ط / 01 1993، ص/ 71.

[3]- ينظر: ريكاردو (جان)، قضايا الرواية الحديثة، تر / صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص/242.

وفي المقابل هناك من يُحدث توصيفا للنثر كونه ينبني على "الوصف والاستعارة"، إذ هما في الظاهر، مطمحاه المتناقضان، فالوصف يقيس الفروق ويحدد المسافات، إنه يكوّن مشهدا... ويمكن لهذين المستويين أن يقيما أضربا من العلاقات تؤدي إلى التقاطع الذي ينطوي فيه الوصف على الاستعارة والاستعارة على الوصف".[1]

ضمن هذا التواصل يقترب الشعر من النثر من غير أن يظل التعارض بينهما رهن تلك المفارقة التي يؤديها "**جان كوهين *John Cohen***" في حدود مسلك التمايز المرتهن إلى كثرة الانزياحات أو قلتها[2] ومن ثم فهو يسقط ضمن اتباعية التصور البلاغي في مواضعة التفريق بين الشعر والنثر.

يمكن الاقتراب من مطمح الشعر في الشق المقابل تجاه آليات السرد ضمن حقل بنائي يمظهر الأساليب السردية في لغة الخطاب الشعري على النحو الذي أبان عنه الشاعر **بودلير" *Charles Baudelaire***"كل شيء في القصيدة وفي الرواية، وفي المقطّعة الشعرية وفي الأقصوصة على السواء، ينبغي أن يسهم في الحلّ. المؤلف الجيد هو الذي يضع نصب عينيه السطر الأخير عند ما يكتب السطر الأول"[3]. وإذا ما توخّينا معالم المبنى للخطاب الشعري المعاصر، ومدى اقترابه من أبنية السرد، نجده ينهض على لغة أخرى تتمفصل ضمن تكوينه فتمارس فعل التنويع في استدعاء الصيغ السردية، الحكائية منها، وفي المقابل تلغي أجناسيته التي تقتصر على الاستهلالات الشعرية حيث يتدرج تمفصل هذا الاستدعاء عبر المتن الشعري برمته بحسب كل شاعر في تشغيله لآليات السرد داخل الخطاب الشعري.

1.2. استعارة صيغ الحكي من الموروث النثري.

تعالق الخطاب الشعري المعاصر بالأصل النسقي للسرد.

يتمثل هذا الجانب لدى كثير من الشعراء المعاصرين وذلك نزوعا منهم إلى ما تنهض عليه الأنماط البدئية في الموروث القصصي من شعرية حكائية مكنتهم من إيلاجها واشتقاق صيغها البانية نحو الأخذ بصيغ الاستهلالات الساردة وما يتمفصل عنها ضمن مجمل المتن للخطاب الشعري، ومن ثم تحققت لهم مكنة التشاكل القائم بين التخييل الحكائي وفضاء التخييل الشعري.

لقد وردت التمظهرات الحكائية في الخطاب الشعري المعاصر وهي تحرّك أوصال الحكي في هيئات من التمفصل المستعار ومن ثم كانت فاتحة المقاربة التناصية لخطاب **ألف ليلة وليلة** عتبة التجريب الحكائي في

---

[1]- المرجع نفسه، ص / 240-241.

[2] - ينظر: كوهن (جان)، بنية اللغة الشـــعرية، تر/ محمد الولي و محمد العمري،دار توبقال للنشـــر، المغرب، ط/ 01، 1986، ص/ 23، 24، 46،49.

3 – ريكاردو (جان): قضايا الرواية الحديثة، تر / صياح الجهيم، ص /261.

الشعر فتمرّست على خطاب الراوي وتعدّد الأصوات وتنوّع الضمائر وتحيين الأزمنة الخرافية في مقابل تعيين الأمكنة العجائبية وفق هذا النحو البنائي الذي يقدمه الشاعر **البياتي** في قصيدة "**فسيفساء**"[1]:

مهرّج السلطان

كان – ويا مكان

في سالف الأزمان

يداعب الأوتار، يمشي فوق حد السيف والدخان يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني

مغنيا سكران.

يقلد: السعدان.

يركب فوق ظهره الأطفال في البستان.

يخرج للشمس – إذا مدت إليه يدها – اللسان.

يكلم النجوم والأموات.

ينام في الساحات.

كان يحب، ابنة السلطان.

يحيا على ضفاف نهر صوتها

وصمتها.

لكنها ماتت – كما الفراشة البيضاء في الحقول.

تموت في الأفول.

فجن بعد موتها.

ولاذ بالصمت وما سبّح إلا باسمها.

وذات يوم جاءني.

يسألني.

[1]- البياتي (عبد الوهاب)، الديوان، دار العودة، مج / 02، ص / 149 – 150.

عن الذي يموت في الطفولة.

عن الذي يولد في الكهولة.

رويت ما رأيت.

رأيت ما رويت.

كان ويا ما كان.

يصدر هذا النص الشعري عن تمفصل كلّي للمادة الحكائية مؤديا صوغ الحكي وصوغ الترجيع الإيقاعي للحكاية على امتداده دون تقطيع، ولذلك فإن التمعّن في متنه يسقط على المادة الحكائية المنقولة والمصاغة داخل الخطاب الشعري وإجراء تمددها السارد وتتابعها في الأخذ بآلية التقطيع المكثف، متناصة في ذلك مع الخطاب الحكائي **لألف ليلة وليلة**، ومن ثم فإن هناك فضاء للتشاكل تموقعت ضمنه لغة الشعر مع لغة الحكي في هيئة من التداخل، تتمثل أساسا في المكوّن التخييلي نحو الأخذ بنسقية البناء العجائبي.

وهذا بدوره يخصب لغة الشعر الحكائية، فتتجاوب معه، كونه يحفل من جهة نظام صوغه على انزياح شعري مما أدّى بها كي تتقلب في نسق له خصوصيته المتفردة على النحو الذي تؤدية السرود الشفوية حيث يتشاكل الترجيع لوقع الأسجاع، والجناسات مع بنوية النسق الشعري، فيتعاضدان ضمن هذه المدارة المتعددة الأصوات، إضافة إلى تتالي القرائن الحكائية في مقطعية من التوزيع الشعري المتعدد، فيتعالق بدوره مع تأدية الصوغ السردي على النحو الذي تؤديه الحكاية في **ألف ليلة وليلة**.

وبذا تأخذ اللّغة الشعرية مسلكا بنويا من الحكي لا يظهر من خلاله الجاهز المتضمّن أو البارز المستعار بقدر ما تسكن في حلولية حكائية متداخله تعوِّم مرجعيتها، إذ لا حضور للتشفير السردي المبيّت أو المتداعي في هيئة إسقاطات تربك لغة الشعر وكذا أوجه التمظهر الحكائي داخل الخطاب الشعري المعاصر، بحيث تسهم في تعطيل التوجّس الفعلي لأوصال تناص الحكاية، لذلك فإن "صور التناص بين الخطابين إما أن تأخذ شكل اندغام وتماه في الحكاية القديمة أو تخليق حكاية جديدة تنطوي فيها بذور حكايات قديمة فهي إذا ما عرضت لدراسة تكشف عن منحى خاص في استخدام الحكاية بوصفها وسيلة لإيصال ما تعجز عنه الكتابة الواضحة"[1].....للقصيدة المعاصرة.

من هنا، تم الأخذ بين إجراءات التزاوح البنائي قصد إحداث التشكل الشعري للحكاية، انطلاقا من الفواتح الحكائية أو الصيغ السردية وذلك بتطويع اللغة الشعرية إلى نسقية تعاقب الفعل السردي مع تقمّص لغة الموروث العجائبي عبر مسلك **التبئير**، بحيث تؤدي من خلاله صيغ الحكي وطقوس التعيين لأزمنة

[1]- إبراهيم (عبد الله)، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط / 01، 1990، ص / 20.

القص المروي، إذ يتم ذلك عبر صيغ مضمرة للمشاهد الغرائبية والتي يرد حضورها وقفا على المشهد الرؤياوي للأحلام أومن خلال المتشذّر من مشاهد المتون الحكائية القديمة حيث تستدعي **رسما تشفيريا** للأشخاص والصيغ ولسحر التعيينات المكانية، ومجمل هذا يؤدي (إلى ديناميكية النص الشعري وقابليته القصوى لسرعة التبنين، وذلك بتوظيف العناصر السردية وتشغيل عدد من التقنيات التعبيرية الحركية مثل الترجيع والتناص والتنظيم المقطعي، بما يضبط حركية الخطاب الشعري)[1]، يأتي مجمل هذا الحضور في النص الشعري انطلاقا من إيراد الجمل الحكائية واستدعائها إلى فواتح القصيدة وصلب المتن الشعري وكذا العناصر القصصية الأخرى والدرامية في مقابل الأدوات الواصفة.

عن أي بحار تسألني يا محبوبي "[2]"

عن حوت

قدماه من صخر

عيناه من ياقوت

عن سحب من نيران

وجزائر من مرجان

عن ميت يحمل جثته

ويهرول حيث يموت

لا تعجب يا ياقوت

الأعظم من قدر الإنسان هو الإنسان

القاضي يغزل شاربه لمغنّية ألحانه

وحكيم القرية مشنوق

والقردة تلهو في السوق

.....

وتجف مياه البحر

[1]- فضل (صلاح)، أساليب الشعرية المعاصرة، ص / 86.

[2]- الفيتوري (محمد)، الديوان،دار العودة، بيروت، ط/ 03، 1979، مج /01، ص / 506، 507،509.

وتقطع هجرتها أسراب الطير

والغربال المثقوب على كتفيك

وحزنك في عينيك

جبال

ومقادير

وأجيال

يا محبوبي لا تبكيني

يكفيك ويكفيني

فالحزن الأكبر ليس يقال

يقترن مثل هذا الصوغ القصصي داخل الخطاب الشعري وهو مفعم بكثافة كشفية تنبئ عن تجليات الراوي ومن ثم تسهم هذه التفاصيل عن دهشة السؤال وكشوفات التعرف فتتعاضد تفاصيل الحكي الشعري وهي تؤدي توزيعا وصفيا، حيث الوصف هنا يقف عند تخوم الرؤيا التي لا يؤديها السرد لكونه (يرتبط بأفعال وبأحداث تُعد بحد ذاتها قضايا... كما يركز الضوء على المظهرين الزمني والمأساوي للحكاية. على النقيض من ذلك فإن الوصف يتوقف طويلا عند أشياء وكائنات لا يمكن استيعابها إلا في تطابقها مع بعضها البعض لأنها تصور القضايا كأنها مادة للعرض، فهي بذلك توقف مجرى الزمن وتسهم في توزيع تفاصيل الحكاية....الأول أكثر حيوية والثاني أكثر ذهنية، وبتعبير تقليدي أكثر شعرية، أما من وجهة نظر صيغ العرض فإن سرد حدث ما ووصف شيء من الأشياء هما عمليتان متشابهتان تستخدمان مصادر الأسلوب نفسه، قد يكون الاختلاف الأكثر دلالة بين هذين الخطابين هو أن السرد يستعيد، في تتابعه الزمني لخطابه، التسلسل الزمني أيضا الأحداث، أما الوصف... يكيف داخل التتابع الخطابي تمثل الأشياء المتطابقة مع بعضها والمتجاورة ضمن المسافة الأدبية...السرد يتميز بتوافقه الزمني مع موضوعه في حين يظل الوصف . وبشكل لا يقبل أي علاج . رافضا التطابق)[1] من هنا أدى بنا إلى الأخذ بهذه المفارقة، لا لنُحدث نقيضا للسرد عن مجرى توزيع الخطاب الشعري ولكن لندلي بنمط من السرد يتجاوب مع الشعر ويستدعيه في الوقت ذاته من شعرية النثر للأنماط البدئية ومدى ما تنهض عليه من عجائبية لا تركن من حيث طبيعتها إلا ضمن الملامح السردية التي يؤديها الخطاب الشعري المعاصر.

[1]- جينيت (جيرار)، السرد والوصف، تر / مهند يونس، الثقافة الأجنبية، مجلة فصلية تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، السنة الثانية عشرة، ع /02 /1992. ص / 53.

إن لغة الشعر تهيئ حضورا سرديا يغلب عليه الوصف في كثير من المقاطع الشعرية التي تتقصى أثر الرؤيا التي ينحو وقعها الراوي في نمط من السرد الحكائي، ومن ثم نجدها في مقابل ذلك قد أفادت من الجملة الحكائية التي يجليها الموروث الحكائي الشفوي أو الصيغ الواصفة للعجيب في خطاب **ألف ليلة وليلة** أو العارضة للمشاهد الحُلمية التي تتماهى بها لغة الشعر كثيرا بوصفها ناتجة من صلبها ومتخلقة من تفاصيلها.

والشعر يستجيب لأفضيّة الرموز والرؤى المقنّعة فيندمج مع تمفصل توزعيها الحكائي، حيث لغته لا تسلم بنحوية تلك الخطية السردية على النحو الذي يسلكه الخطاب النثري ضمن الأنواع الساردة، فتمارس بذلك كبح وقع المتلقي الذي يتحين حضور السرد ضمن آليته، نتيجة (انفتاحها على خطابات شتى واستنساخها لنصوص لا حصر لها كما هو الشأن بالنسبة لألف ليلة وليلة والسير العربية، أو نزوعها نحو الإغراب والتهويم والارتحال في فضاءات ما ورائية...مثل هذه النصوص السردية التي توصف بأنها مربكه تتاح قراءتها وتأويلها إلى الاستعانة بكتب التاريخ والرحلات والتراجم والتفاسير، وتجاوز مقولة الأنواع)[1] وفي ضوء المقطعين السالفين تباغتنا لغة الخطاب الشعري وهي تمارس فعل الحكي العجيب فهي لا تقتضي لنا في الشعر الكشف عن مرجعية شفراتها بقدر ما يؤدي الأمر إلى تقصّي هوية فعل الكلام الأجناسي الذي تنبني لغة الشعر بكثافته المتداخلة، إذ إن (هوية الجنس الأدبي محددة كلية بهوية فعل الكلام، وهذا لا يعني أن الهوتين متطابقتان إن هذه النواة تغتني بمجموعة من التكثيفات في معناها البلاغي.)[2].

وفق هذا الطرح لدى "تُودورف"***Tzvetan Todorov*** نستشعر **الأصل النسقي للسرد العجائي** في متن الخطاب الشعري المعاصر وهذا هو السؤال الذي نحدثه نصب هذه النماذج الشعرية على الرغم من أن الخطاب الشعري تخلق من أفعال الكلام غير الأدبية بوصفها الشذرة البيانية لعجائبية الخطاب الشعري حيث يسقط السؤال الذي يؤديه "**فلاديميربروب**" حول منطق المحكي والغموض الذي يشكل المشكلة المركزية للنحو السردي والذي نلغي حضوره داخل الخطاب الشعري في هيئة منظومة لا زمنية[3] حيث لا مرجعية لها تبرّر تراتبيتها، ولذلك فالمتلقي يستشعر ضمن هذه النماذج المقدمة نسقا بنائيا يحاكي أو يماهي فعل الكلام العجيب والتي تحدث له فجوة ومسافة تغتني بما فوق الطبيعي، ومن ثم فالمتلقي لا يجد نفسه ممثلا في زمنية الحكي أو نحو الاستهلالات المباغتة في توجيه الخطاب، وعليه فضمير المتكلم يتيح للقارئ

---

[1]- الطاهر (روابنية)، سـرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، بحث مخطوط- قدم لنيل درجة دكتوراه دولة – جامعة الجزائر – 1999- 2000 -، ص /83.

[2]- تودروف (تزفتان)، أصـل الأجناس الأدبية –الثقافة الأجنبية مجلة فصـلية تصـدرها دار الجاحظ، بغداد، ع / 01، السنة الثانية، 1982، ص / 51.

[3]- ينظر: بارت (رولان) جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية تر / غسان السيد، ص/ 32.

أن يتماهى مع السارد بحسب هذا التقديم للخطاب الشعري لدى **أدونيس** في "**مرآة الفقيروالسلطان**"[1]:**–**

ماذا؟ ألا تخاف؟

– لا قصب عندي، ولا خراف

ومرة، غرزت في مكان

أصابعي، فانفتح المكان

وبان شق خرج الدخان

من فمه، وجاء ثعبان كبير أصفر.

أخذه، فركته

وعندما حدّقت في رماده، تلاشى...

– وحرس السّلطان؟

– طاردني، فجاء فرسانه

وكنت في خلوتي أنام، فانتبهت

رأيت قدّامي

نعامة، أو ناقة

نسيت، لكني

ركبتها.

فأخذت تمشي

في السقف، والفرسان ينظرون

فبُهتوا، وسقطوا، من خوفهم، وماتوا.

وبعدها، لم يجرؤ السلطان

على دخول بيتي.

[1]– أدونيس (علي أحمد ســـعيد)، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط/ 02، 1971، مج /02 / ص/ 343، 344.

إن لغة الشعر تتقاطع مع لغة السّرد الغرائبي نظرا لما يحفل به هذا الأخير من شعرية تجد منه لغة الشعر حضورها الأولى وأصلها النسقي، إذ إن الحقل الغرائبي أو العجائبي يعرض بدوره ذلك الحضور الأصلي للحكي الطبيعي لدى الأمم الشعرية الأولى، ومن ثم يصبح هذا النص الشعري يؤدي **سردية عجائبية** تنهض على متخيّل يسلك فيه توزيعا لنحوية الخطاب السردي بين الشخصي المخاطب في مستهل النص الشعري واللاشخصي ضمن متن النص.(من المؤكد أن اللاشخصي هو النموذج التقليدي للمحكي، وشكلت اللغة نظاما زمنيا كاملا خاصا بالحكاية (يتمحور حول ماض مبهم)، ويهدف إلى أبعاد حاضر الشخص الذي يتكلم "حيث يذهب **بينفنست**"**Émile *Benveniste*** "أن ضمن المحكي لا يتكلم أحد" مع ذلك، فإن وضع الشخصية تظل عبر أداء(لأشكال مقنعة إلى حد ما)،**إذ** غزت الحكاية بالتدريج، وحملت السرد على زمانية التعبير ومكانيته...تخلط غالبا وبإيقاع سريع جدا، وضمن حدود الجملة الواحدة بين الشخصي واللاشخصي)[1]، ولذلك يتضح ضمن هذا النص الشعري، إضافة إلى ما سلف ذكره أن مسألة التزاوج والتراوح بين هذين الإجراءين هو بمثابة الموقع البيني الذي تحدث فيه لغة الخطاب الشعري توجهها السردي كما أن هذه الغرائبية التي يفرزها السّارد كلمة تحدث داخل لغة الشعر كثافة إلغازية ومن ثم يقع لهما التناوب المتداخل والتجاوب المتعالق من الشخصي و اللاشخصي، وفق ما ينحو إليه هذا المقطع الشعري لدى **صلاح عبد الصبور** من قصيدة: "**مذكرات الملك عجيب بن الخصيب**"[2]:

لقد خلطت أكئُوساً بأكئُوسٍ كثار

ثم مزجت أخضرا بأسود بنار

شممت خلطة البهار، ثم غصت في البحار

حين رأيت رأْي العين طائرا برأس قرد

وحينما أراد أن يقول كلمة نهق

كان له ذيل حمار

ضحكت حتى قضْقضتُ ضلوع صدري

ثم غفوت

رأيت في المنام أنني أقود عربه

[1]- بارت (رولان)، جيرار جنيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر / غسان السيد، ص /45.

[2]- عبد الصبور (صلاح)، الديوان، دار العودة، بيروت، 1977، مج/01- 02، ص/ 259،260.

تجرّها ست من المهارى

تجوب بي الوديان والصحارى

وفجأة تحّولت خيولها قططا

تمشي إلى الوراء، وجهُها، عيونها تبصّ لي شرارا

ثم غدت عيونها نجوما

هذا النجم...النجم القطبي

الدب القطبي الأبيض

صارت قططي دببه

يخطو نحوي الدّب القطبي ليأكلني

أو يأخذني ليعلقني في فكّه

أتخيل أني أتدلّى من أسنان الدب الأبيض

.....

إن مثل هذا التقديم لسردية الحلم ينطوي على تعدد مشهدي يفصح من خلاله بهذا الكشف الرؤياوي فيتوثب إلى لغة تتهيأ على نحوية للمحكي المغاير العجيب في صيغة من الاستغراق القائم على السعة التزامنية لمجموع الوحدات المكوِّنة[1] ومن ثم فإن لغة السرد التي يؤديها الحلم داخل الخطاب الشعري تقترب كثيرا من إمكانية التهجين الذي تسهم به لغة الشعر الكوميدي إذ تنهض على تنضيد متداخل ومتباين ولعل هذا ما أمكن **لباختين** كي يلجأ إلى مسألة دحض أحادية اللغة الشعرية ومحايثة الوعي[2] الأدبي لها بكليته...ومن الثابت أن الشاعر برفضه لغة الشعر التي تلامس الحد الأسلوبي الأقصى وصولا إلى مجال التعدّد في الأجناس الشعرية، الدنيا (قصائد الهجاء والشعر الكوميدي)... يحلم بأن يخلق اصطناعيا لغة جديدة وبعيدا عن المحكي المباشر انتهى حلم الشعراء الرمزيون إلى خلق لغة خاصة بالشعر[3]...إن الشعر يمتاح من الفضاء التخييلي غموض التراكيب لينتهي إلى كلية الاستعارة وهنا يقترب الخطاب الشعري من سردية الحكاية

---

[1]- ينظر:جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية، تر / محمد معتصـــم وآخرون، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضـــاء، المغرب، ط /01، 1996، ص/ 146.

[2]- ينظر: باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، تر / محمد برادة، ص / 50.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص /51.

أو الأسطورة و في الوقت ذاته يسهم في تجاوز أفقية التراكيب ومتوالية الصيغ إلى بلاغة تنقض مترية اللغة النثرية ومنطق التعاقب عبر نسقية الوحدات اللغوية.

مثل هذه الاستعارية الحالمة التي تستدعيها لغة الخطاب الشعري المعاصر تسهم في إنتاج نظام سردي يحفل بتحريف نحوية الوظائف والمشاهد الحكائية، بحيث يتراكم تشكلها في طبقية مشهدية واحدة (ويكون القصد من هذا المزيج بطبيعة الحال إبراز خاصية أو صفة مشتركة...نواتها العنصر المشترك ومن تركيب عناصر منصهرة في كل واحد منها تنجم بوجه عام صورة مبهمة المعالم، شبيهة بالصورة التي تظفر بها إذا ما سحبنا عدة صور فوتوغرافية على لوحة واحدة. وعمل الحلم معني كل العناية على ما يظهر بإنتاج هذه التشكيلات المركبة....تبدو هذه الطريقة في التكثيف غريبة، بل مسرفة في الغرابة....ويسعى إلى تكثيف فكرتين مختلفين بأن يبحث -كما في التورية- عن لفظة ذات عدة معان يمكن أن تتلاقى فيه الفكرتان كلتاهما)[1]من هنا مكنت لغة الشعر من الأخذ بحقلين معا أو بصيغتين، صيغة الحكي الذي تحفل **ألف لية وليلة** و صيغة **المشهد الحُلمي** الذي وقع عليه تضافر الشعر بالحكي في سردية تضارع خطاب الأسطورة وكل منهما يسلك انحرافا لنظام اللغة.

فالحلم هو البؤرة التي تؤدي فعل التضمين والتداخل بين السردي والشعري. وهو أيضا يقارب مسلكا من مسالك اللغة الأخرى التي تحدث الإبهام والغرابة. وفي الوقت ذاته يرد الانحراف ضمنها بشكل طبيعي حيث(تضطرب فيها الأفقية المنطقية...فإن المحكي هو لغة تركيبية بشدة، تقوم بصورة أساسية على قواعد التشابك والتضمين: كل نقطة من الحكاية تشع في، اتجاهات عديدة...وهذا شكل من النواة الرمزية التي تجمع مدلولات عديدة...هنا نوع من (التعرج) البنيوي، كلعبة مستمرة من القوى الكامنة)[2]، ينتج من خلال هذا، أن تراتبية الخطاب الشعري في ضوء المقاطع الشعرية السالفة الذكر، أنها تنبنى على صيغتين من **الدوال السردية**، الصيغة التي تستعمل ضمير المتكلم، فيحدث لها التماهي بين شخص السارد والبطل فتنتج متوالية الأفعال المتعاقبة في نحوية من التواصل ثم تعقبها الصيغة السردية الخيالية المنحرفة عن الصيغة الأولى في لا نحوية من العرض الواصف بحسب هذا النحو من التفريع لدى الشاعر **صلاح عبد الصبور** ضمن قصيدة " **مذكرات الملك عجيب بن الخصيب**"

التواصل←خلطت ←مزجت ← شممت ←غصت ←رأيت

---

[1]- ينظر: فرويد (سيجموند)، نظرية الأحلام، تر/جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط /01 / 1981، ص/ 119، 120.

[2]- ينظر: بارت (رولان) جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر / غسان السيد، ص /50،54.

الانحراف ← طائرا برأس قرد...له ذيل حمار

التواصل← ضحكت، غفوت← رأيت، في المنام

أقود عربة.

تجوب بي الوديان والصحارى.

الانحراف← تحولت خيولها قططا.

تمشي إلى الوراء

← صارت قططي دِببَه

يأخذ الشعر من الحلم المشهد البصري الذي يجد فيه حضوره حيث يؤديه حكائيا وسرديا، فالبصري الذي ينقله الشعر من المشهد الحالم، هو الكامن المحرِّف للظاهر، ومن ثم فهو يمارس من خلال هذا التحريف إنتاج لغة تتواشج مع طبيعة السرد الشعري الذي يتقفى حضوره ببلاغة رمزية واستعارية حيث يجد الشاعر نفسه داخلها فيسلكها طيّعة، تتقاطع كثيرا مع المعطى المورفولوجي للخطاب الشعري المعاصر، كما الأمر لدى الشاعر **خليل حاوي** من مقطع من قصيدة "**الناي والرّيح**"[1]:

وبينما أنت تعاني صمتك الأجوف

تبْلُو العفن المعجُون بالوحولْ

أراك تستحيلْ

لساحر يموّه الأشياء في العيونْ

مهرّج حزينْ

في مسرح الغجرْ

يروّض الأفعى ويمشي حافيا

يمشي على الجمر على الإبرْ

يعجن في أسنانه الزجاج والحجرْ

يضمُّ في كفّيه وهج الشمس للظلالْ

[1]-حاوي (خليل)، الديوان، دار العودة، بيروت، 1999، ص / 188، 189.

ينسج منها هالة وشالْ،

حوريّة تهبط من أكمامه الطِّوالْ.

يمكن تقريب هذا المقطع الشعري وتمثيله بالخاصية التي تحفل بها سردية الخرافة العجيبة، إذ يتضمن متنها تراتبية، تتوزع في هيئة من التفريغ التشجيري، انطلاقا من الوظيفة التي يؤديها الساحر ومن ثم فلغة الشعر تعضدها سردية الحكي العجيب تجعلها من حيث المبنى أكثر قرابة من مورفولوجيا السرد الحكائي العجيب نظرا لما تتأسس عليه من جهة تآلف البناء السردي ضمن الخطاب الشعري.

ولذلك، فإن هناك تشابها من مقطع البياتي في مشهديته الأولى لمهرّج السلطان وهذا المقطع الشعري الذي يعرضه الشاعر **خليل حاوي** للذات المخاطبة إذ ينجر عن هذا أن وحدة المتوالية السردية بينهما قائمة على التشاكل الوظيفي والتواشج المرفولوجي في سرد العجيب مما يستدعي بينهما قابلية الاستبدال لهذا الملمح من المبنى الحكائي.

إن هذه المتوالية يمكن أن تفسر ضمن الخطاب الشعري انطلاقا من سردية الخطاب الحكائي **ألف ليلة وليلة** أو ما يضارعه من الحكي وهو يجلي نسقيته الحكائية في نحو آخر من السرد الشعري حيث اللغة تحرز مكانا بيْنيا يقع بين سردية النثر وطبيعة اللغة الشعرية وهي تمارس نقل الفعل السّردي، وبناء على هذا نلاحظ هذا التفريع المتقابل بين المقاطع الشعرية.

المتن الحكائي	← الساحر ← يموّه الأشياء في العيونْ
للخطاب الشعري	يروّض الأفعى
	يمشي حافيا
	يمشي على الجمر على الإبرْ
	يعجن...الزجاج والحجرْ
	ينسج منها هالة
	حورية تهبط من أكمامه الطوال.
المتن الحكائي	← مهّرج السلطان
للخطاب الشعري	يداعب الأوتار
البياتي	يمشي فوق حدّ السيف والدخان

يرقص فوق الحبل يأكل الزجاج.

المشهد الحكائي ← رأيت قدامي.

للخطاب الشعري نعامة أو ناقة

"أدونيس" نسيت لكني ركبتها،

فأخذت تمشي في السقف

المشهد الحكائي←رأيت رأي العين طائرا برأس قرد

"عبد الصبور" وفجأة تحولت خيولها قططا

.....

صارت قططي دببه

.....

أتخيل أني أتدلى من أسنان الدب الأبيض

إن هذا التقابل من التشابه وهو يتأسس على منظومة العلامات الشكلية والبنوية يستدعي أن العجيب وفق طرح[1] "**فلاديميربروب*Vladimir Propp***" ينهض على بنية مطلقة الخصوصية وهذا مما أدى بها لتأخذ ملمحا حكائيا تناظريا بين هذه المقاطع الشعرية يؤدي في المقابل إلى مسألة التداخل القائم بين الخطاب الشعري و مورفولوجيا الغرابة للخطاب الحكائي وتسلسل الأفعال السردية وفق كثافة لا تؤدى بالشعر كي يتناهى كثيرا بدقة الأداء الحكائي إلاّ في الموقع البيني الذي يجد الخطاب الشعري حضوره فيه.

1.3. الخطاب الشعري وسردية الموروث المُقنّع.

[1]- ينظر: بروب (فلادمير)، مورفولوجيا الخرافة، تر/إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء المغرب، ص / 22.

تقترب بعض القصائد الشعرية المعاصرة من جاهزية الخطاب الحكائي الموروث فتستعير حرفيته السردية وشكله المعطى، سواء المكتوب أم الشفوي الموروثين، إذ تذهب إلى استدعاء مدلولها القصصي بملامح سردية ضمن الدال الحكائي فيقع تجليها التعبيري على الوقع الأكثر بروزا في الأنموذج التاريخي الأسطوري.

يتضح من خلال هذا، أن النماذج التي حرك الخطاب الشعري حضورها ضمن سردية تؤدي في المقابل إلى امتلاك الجوهري منها فيلج إلى الشخصية المعارة، فتظل بارزة في نظم من الترميز الشاخص، محدثة التأويل الذي تنهجه داخل مدارة الحقل الشعري بقدر ما يرغب الشاعر أن يسلكه منها بقصدية يتوخاها ومن ثم تبقى اللغة مغيّبة في كشفها الرؤياوي للتعاقب السردي الذي تحدثه من حقل الأنموذج الموروث، بحيث يصبح المرجو منها أن تندغم اللغة الشعرية مع جملة الوشائج التي ينتجها السرد داخل الخطاب الشعري ودون أن تسكن اللغة في حصار ضيق من التشفير الجاهز والمتعاقب حتى تصبح محدّدات الملمح الحكـائي ضيقة ولا تنم عن تمدد سردي يؤدي به إلى شعرية تلج من موقع الأبناء عبر حقل من التعالق الذي تسلكه اللغة الشعرية.

إن الأنموذج الأسطوري أو التاريخي يجلّي البؤرة التي تُحدث تفجير اللغة الشعرية الساردة أو الحاكية وما يعلق بها يظل متعاضدا مع أشكال الحياة ومن ثم تنبجس عنها شبكية الرؤيا المتفردة ((واقع التجريب المتفرد برؤيا العالم))، (فتفيض الشعرية من الفجوة: مسافة التوتر التي تنشأ فجأة من سياقين أو بنيتين كليتين إحداهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ونظام فنيّ فكري جديد والخلخلة التي تبرز البنية القديمة الآن في ضوء جديد. أما الشاعر الذي يتناول هذه الظواهر ذاتها ويستخدمها في بنى متطابقة مع البنى التي استخدمت فيها سابقا فإنه لا يعدو أن يكون ناسجا على منوال تقليدي)[1]. إن عملية تشعير أو شعرنة السرد داخل الخطاب الشعري هي إجرائية تسلكها اللغة داخل انزياحات تخرق تلك الخطية الحاكية للمألوف فتقتضي المعاد المكرور فتصبح نقيضا للعقل ولجاهزية التعاقب النثري المعطى، من هنا (ندرك كيف يمكن اللاشعري، مهما كان حجمه وطبيعة تكوينه، أن يفيض بالشعرية في النهاية حين يندرج في بنية كليّة معينة تنشأ بينه وبين مكوناتها الأخرى علاقات من نمط معين، وبهذا التصور يصبح النثر طاقة شعرية غنية حين يموضع في بنية كلية معينة، ويصبح اللاوزن واللاصورة، واللاتناسق واللالغة "الصمت" طاقات شعرية غنية ضمن الشرط نفسه)[2] وبذلك يتحول البناء التعاقبي من الموروث إلى تعاقب منصنص داخل الخطاب الشعري، حيث يتجرد من القرائن الزمانية والتعاقب الميقاتي المبني[3] على المتواليات التقليدية.

---

[1]- أبوديب (كمال)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط/01، ص / 40.

[2]- المرجع نفسه، ص /66.

[3]- ينظر: مارتن (والاس)، نظريات السـرد الحديثة، تر / حياة جاسـم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998ص / 129.

وبذا، يرد التعاقب الأولي للمشهد التاريخي مماثلا للقصة لدى " **جيرارجنيت**" ***Gérard Genette*** بوصفها مدلولا يحفل بالمواد قبل اللفظية في نظامها التاريخي وعلى ذلك فهي تماثل تعريف الشكلانيين لكلمة "**Fabula**" ويتضمن الخطاب، في نظره، جميع المقومات التي يضيفها الكاتب إلى القصة لا سيما التغيرات في سباق الزمن وتقديم ما في وعي الشخصيات"[1] وفي مقابل هذا فإن ما ورد ضمن الخطاب الشعري من رؤى ومشاهد تاريخية انتهت إلى الموقع البيني حيث يتقاطع السردي بالشعري، فتنحرف لغة الخطاب الشعري من آلية الاسترجاع الحرفي إلى فضاء الاستباق التخييلي ولعل هذا ما تظهره المواصفات الحكائية ضمن الخطاب الشعري لدى **عبد العزيز المقالح** في قصيدته " **عودة وضاح اليمن**[2] "، والتي نورد من مجموعها هذا المقطع:

ضائعا– كنت – محترقا أتمزق في قبضة الليل

والسجن البربري الرمادي، أصرخ، أرحل في سفن

الحزن، تحملني في بحار من اليأس، أذكرها تتعذّب

بعدي، تواجه أعداءها في ثبات، أمد يدي نحوها،

تتراخى يدي تحت رعب المسافات، أبكي يطير بي

الدمع، يرجع بي نحوها، يا لرخ من الدمع يحملني

في حنان رحيم!

(أتساءل أين الطريق إليها؟ فاسمعها تتكلم):

–من أنت؟ ما تبتغي من فتاة عجوز بلا زاد

أسلمها قومها للمجاعة والموت، باعوا ضفائرها للظلام

حبالا، وناموا على عتبات المواعيد يقتسمون كؤوس

المهانة في الحلم، يختصمون على القيد يحتطبون بوادي الثعابين..

.....

(تتراجع، تخفي ملامحها في الحصير المعفر، تصرخ في دهشة):

[1]– المرجع نفسه، ص / 139-140.

[2]– المقالح (عبد العزيز)، الديوان، دار العودة، بيروت، ط/ 03، 1983، ص /533-539.

– أواه وضاح لا تقترب، صرت مجذومة، يتساقط

لحمي على الأرض، تأكله الدود في كل ناحية، تتقيّح

أنفي صديدا، فم يتشقق، كفاي مثقلتان، لماذا

تأخرت؟ هل شغلتك عن الأهل والأرض " أم البنين"

الجميلة أم أنها احتجزتك مع السندباد بحار من العشق

في ردهات قصور الحريم؟

تتصف هذه المقاطع الشعرية بهيئة خطية للملمح السردي، أو الحواري، فتحقق بذلك ملامح التعاقب المتلاحق وهذا التلاحق المتعاقب يزاوج بين حرفية الواقع المتتالي لفعل الراوي واستعارية الصوغ الحكائي للرؤيا المقنّعة في المشهد الشعري والذي يقع على المشهد العام، حيث يشفّ حضوره ضمن الخطاب الشعري بوصفه الذات الفاعلة التي يحدثها الشاعر لكلام الذات الخفية والتي تجلي **الرؤيا المقنعة لوضاح اليمن،** فيزدوج بين مشهدين يعتمدهما الشاعر: مشهد لذات الراوي المتكلم عن ذاته، ومشهده للذات التي يحركها خطاب المونولوج السارد لذات الراوي وهو يفضي التلفظ السردي لغيره ومن ثم فالخطاب الشعري يتوزع على مشهدين:

صوت الشاعر← الراوي – الأنا.

صوت الراوي ←الذات الخفية المتكلّمة – الآخر.

يؤدي الشاعر في البدء خطّية السرد المباشر الصوت الواحد المقترن بالذات المتلفظة بصيغة المتكلم وهذه التقنية تنحرف بالخطاب الشعري ساعيا لتقريبها من بنية التعبير الدرامي في المشهد الثاني والذي يرد بصيغة الغائب وفي حوارية تنم عن تمفصل الخطاب الشعري (بآليات التعبير الموضوعي وتقنياته التي يبتعد فيها صوت الشاعر عن غنائيته المسرفة...حيث لم يعد يعني بالتعبير الغنائي الذي يسلك فيه حضور الذاتية المحضة وإنما استغل...هذه الشخصية في تحولاتها وتبدلاتها في محاولة منه لخلق أشكال بنائية وتعبيرية جديدة...تمثل منحى القصيدة نحو الدرامية... والسردية والقصصية... وجعلها تنبض بالحياة والحركة والرمز والأسطورة والقناع...فاقتربت من "الحس الدرامي"من دون أن تفتقد شفافية الشعر وشحنته...ورؤاه المنيرة والمدهشة وصياغته التخييلية)[1]وضمن هذا فالشاعر لا يغفل عن وسم المقاطع بلازمة تقترب كثيرا من التقفية مما جعلها تضفي عليها تلك الهيئة العيانية لجنس الشعر.

[1]– ينظر، جابر (عباس محمود)، قراءة في تجربة الشاعر عبد العزيز المقالح، الملامح السردية في شعره– عالم الفكر– مجلة دورية محكمه تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، مج / 32، ع /02 أكتوبر – ديسمبر، 2003، ص / 53-55، 56.

إن المادة الحكائية التي انتهت إلى الخطاب كانت تنهض على جاهزية الشكل وعلى تراتبية قصصه مخلّقة، ومن ثم فهي سالفة في التكوين على زمن الخطاب الشعري وإن كانت قد استجابت بعض الشيء لأثر المفارقة الزمنية[1]- "وفق طرح **جيرارجينيت**" ***Gérard Genette*** ضمن سلم الخطاب الشعري وبحسب الصيغة التي يبديها الملمح السردي وذلك باحترام المرجع الافتراضي (مدلول القصة) بالدال الحكائي الشعري، ومن ثم ترد المفارقات الزمنية السردية في الخطاب الشعري على نحو من الإرجاع الذي لم يكتشف كثيرا ضمن تمفصلات تغيّب المدلول المسبق على الدال المحدث وإن كان الشاعر قد اختار **بؤرة درامية** في قصة **وضاح اليمن** "وقع العودة " بوصفها الأكثر توهُّجا في سردية الخطاب الشعري ومن ثم راحت تلحق – جرّاء تجاوب الصوتين- بالخطاب الشعري درامية وكأنها غير منجرة أو لم تستبقها تعاقبية السرد الحكائي ضمن الخطاب الشعري، وبذلك فإن (كل قصيدة تشكل أساسها حالة ما، والقصيدة هي ما تثيره تلك الحالة. أنها استجابة لموقف محدد، لذلك فهي دراما صغيرة، أو دراما كبيرة أحينا)[2]، من هنا اكتسب هذا المجتزأ المستعار من قصة "**وضاح اليمن**" تبئيرا ومزية درامية داخل الخطاب الشعري وإن لم يحالفها التكثيف فقد منحها هيأة حكائية ومُمكنة من تشعير السرد في صيغة متواترة.

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكَرْكِي

فمشى من بينها الإنسان الثعلب

عجبا...

زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

ويمص نخاع الإنسان الثعلب

يا شيخي بسام الدين

---

[1]- ينظر،جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية، - بحث في المنهج - تر / محمد معتصـــم وآخرون، مطبعة النجاح الجديدة ن الدار البيضاء، المغرب، ط/01، 1996، ص / 47.

[2]- العلاق (علي جعفر)، البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، فصول مجلة النقد الأدبي، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج/ 07،
العددان / 01-02 أكتوبر 1986 –مارس- 1987، ص/38.

قل لي..."أين الإنسان الإنسان؟"

.....

يا شيخي الطيب!

هل تدري في أي الأيام نعيش؟

هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن

من أيام الأسبوع الخامس

في الشهر الثالث عشر

الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

ومضى لم يعرفه بشر

حضر الحصباء، ونام

وتغطى بالآلام

يأخذ الشاعر **صلاح عبد الصبور** للخطاب الشعري مسلكا سرديا من جهة البؤرة التي تستقطب زاوية النظر التي بدورها تحدد الأداء الدرامي من خلال "**مذكرات الصوفي بشر الحافي**"[1] بوصفه خطابا مقنّعا، تتجدد فاعلية استرجاعه ضمن الخطاب الشعري من خلال الخطاب الصوفي المحوّل.

يتشكل هذا المقطع من خطابين متعالقين ومن صوتين متجاوبين: خطاب منجز سلفا وخطاب يؤدي بؤرته وفق هذا المشهد والتحديد السردي لهذا الخطاب الشعري لا يتحدّد من السالف بوصفه مشهدا منجزا أو خطابا منتهيا، ومن ثم فهذا المقام السردي لا يمكن تحديده زمنيا فهو نسبي من جهة موقعه من القصة أو المشهد السابق على النص الشعري.

يبدو بديهيا أن السرد لا يسعه إلا أن يكون لاحقا لما يرويه وهو الموقع الكلامي[2] للحكاية بصيغة الماضي " **ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ**"، تبدو الصيغة وهي على هذا النحو مازالت تحيا ضمن موقعها السابق، وبحرفية تراتبية غير أنها وهي ضمن تراتبية الخطاب الشعري تتحرك بعلاقات أخرى وبأثر مفارقة زمنية

[1] - عبد الصبور (صلاح)، الديوان، مج/ 01 – 02، ص/263..269.

[2] - ينظر، جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية – تر / محمد معتصم وآخرون، ص / 230-231.

متميز، (ويترتب على ذلك أن نشير أن زاوية النظر هذه لا بد أن يرتبط بها، أو ينبثق عنها، نزوع إلى الاختيار، اختيار البؤرة الأكثر تفجرا في التجربة المراد التعبير عنها، البؤرة التي تكمن فيها الدراما)[1] ، ومن ثم يتضح أن سردية الخطاب الشعري تهيأت من الرؤيا التخييلية الصوفية واللغة التي تقع بين الخطابين الصوفي والشعري تأخذ في التحول انطلاقا من الجملة السردية في مفتتح المقطع وهي تتصعد في انتهاك نحو الخطّية وقلب المعتاد وتعريف الممكن وعليه فإن السرد يأخذ كيفية الحكي بطريقة أخرى وهو يتعالق بلغة الشعر.

ترد صيغة الحكي وهي تجاري فعل اللاممكن واللامتوقع وتعاقب خطّية اللازمنية التي يسلكها الشاعر في الجزء الثاني من المقطع كونها لا تنبني على استرجاع الزمن الخارجي بقدر ما تستبق زمنا لا وجود له.

إن هذه التبدلات الموقعية في الحكي الغريب هي نسق لدال الخطاب تأخذ به اللغة الشعرية ضمن فضاء من الاستعارية الصوفية وذلك عبر الاقتراب من رؤياوية اللغة الصوفية حتى تمت له ضمن هذا المقطع مُكنة القلب الحاصل للمدلول (السوق – مشهد القصة).

ولذلك فإن فعل السرد ضمن الخطاب الشعري ليس استرجاعيا بقدر ما هو حاضر واستباق لزمن مضاعف باستعارية تنزاح عن نقل الحرفية المشهدية للمكان – السوق – أو الزمان- تعداد السنة – بنقلة مكثفة تستعيرها من لغة الخطاب الصوفي فتنتهي إلى حقل من التشفير يؤدي بحاضر السرد الشعري إلى المسبق الذي يديره الصوت الخفي للراوي. وبذا لا ترتهن ذاكرة الراوي إلى ماضَوية الزمن بوصفها ذاكرة تستشرف المتجلّي للحدث غير المتوقع من الآتي الغائب. " وحين تدخل ذاكرة الشخصية فإن النظام يمكن أن يغدو معقدا...وتكون الإشارات إلى حاضر السرد إضاءات مسبقة داخل الذاكرة - وفق ما يذهب إليه **جيرارجينيت**–"[2].

وعليه ينتج، أن المقاطع الشعرية التي وردت في هذا النحو تنبني على تركيبة سردية ينتجها راوي على لسان الشاعر تأتي في صيغ المخاطب والمتكلم وحاملة لمشاهد قصصية، يفرزها فعل الخطاب الغائب المحكي الشفهي أو مشهد الحلم أو المشهد المتجلي الذي تسلكه لغة الخطاب الصوفي على هذا النحو الذي انتهينا إليه لدى الشاعر **صلاح عبد الصبور**.

يقوم خطاب السارد في المجموع على لغة التورية الدرامية حيث تمنح تشكلها من الحقل الأناسي أو الميثولوجي للأسطورة والحكاية والحلم والرؤى المتجلية فتسلك منها مسلك الحذو من لغة الخطاب الشعري في الكلمة التي (تعتمد على التناقض بين الظاهر والباطن أو بين المعلوم و المجهول... والتي تستخدم للدلالة على

---

[1] العلاق (علي جعفر)، البنية الدرامية في القصيدة الحديثة –فصول – مجلة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مج / 17، العددان / 01-02 أكتوبر 1986- مارس 1987، ص / 39.

[2]- مارتن (والاس)، نظريات السرد الحديثة، تر /حياة جاسم محمد – ص/165.

المفارقة "أي التناقض ".... وهي التي تدل على التورية الدرامية الساخرة أي الكلمة التي تجمع بين عنصر المفارقة وعنصر التورية وعنصر السخرية الذي يرجع في منشئه إلى سخرية القدر الذي ارتبط عبر العصور بالدراما.... تبرز التورية الساخرة دراميا في موقف يتضمن شيئا يكون معروفا ومجهولا... فيستثمر " **الموقف الدرامي** ".. إما للسخرية من جهل الإنسان وعجزه عن الإدراك وإما لإبراز المتناقضات....)[1].

من هنا، يمكن توصيف هذه التراكيب الحكائية ضمن الخطاب الشعري بالتهجين**Hybridation** الذي ينتج مثل هذه الآلية من السرود الشفهية الحكائية أو ما يضارعها في خطابات السرد لألف ليلة وليلة بوصفها بؤرة الاستدعاء للغة الحكي وهي في المجموع تؤدي تراكيب سردية تتداخل ضمن لغة الخطاب الشعري بحيث تنفتح على شعرية الأنساق البدئية.

وهناك من القرائن التي يستعيرها الشعر المعاصر عبر مشهدية السرد، كونها قناعا يخرج من استعارة التراث الإنساني وفق نمط من الاستدعاء لمسلك من إثنيات الأنماط البدئية وفق ما يؤدي الشاعر **غازي القصيبي** في هذا النحو عبر وسم: " الهنود الحمر ":

كانوا يُحبّون الطبول

ويزمجرون على الخيول

حتّى إذا جاء المساء تحلّقوا

حول الزعيم يدخّنون ويثرثرون

ويهدّدون الأبيض الملعون

بالموت الزُّؤام

والليلُ يزأر بالطبول

.....

حتى إذا جاء الصباح

حملوا الفئوس

ومضوا إلى البيض اللِّئام

[1]- ينظر، عناني (محمد)، فن الكوميديا، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1980- ص 33، 34.

لكن سيلا من رصاصٍ

سدّ الدّروب

وتساقطوا مثل الذباب[1]

تتم إجرائية تنصيص مثل هذه التراكيب عبر عملية الأخذ بالقرائن الحكائية سواء من جهة الجملة الحكائية الواردة في مفتح الخطاب الشعري المعاصر أو بالمقطع الحكائي المتناص مع بنية النص الشعري وبذا فقد. تدرجت آلية تداخل الشعر بالسرد من أبسط[2] الوحدات سردية بوصفها حوافز، تداعى حضورها من شعرية الخطاب البدئي، وعبر مجملها الحاصل بغيرية مُفارقة،أفرزت تراكيب سردية داخل الخطاب الشعري المعاصر بتوليف نسقي يصطفيه الشاعر لأنساقه الشعرية. مثل هذا التركيب الشعري يستند إلى قناع المكوّن البدئي كي يستلهم احتفالية الكرنفالية للهنود الحمر، ولعل هذا المشهد من المتعاليات النصيّة التي تتحوّل وفق المقترب السيميائي[3] حيث تغدو الوظائف والأدوار والأغراض إلى أفعال دالّة عبر استعاضة يؤديها نسق الخطاب الشعري وفق نسق من الأفعال تتعاقد فيما بينها فيسلك الخطاب مهْيعا له وفق مأخذ من التعالق المتواشج كي تجلّي شمولية الرؤيا المقنّعة.

خاتمـــــــة:

تتمثل سردية الموروث المقنّع للخطاب الشعري العربي المعاصر، في كونها تتأصل من جهة الأصل النّسقي لخطاب المحكي، لأن هذا الأخير يدخل ضمن تكوينه من غير أن تنبو عنه وإن كانت اللغة الشعرية تمارس فعل التحصّن في مواجهة ما لا يتلاءم مع نسقها أو لا يتّسق مع سيرورة كينونتها، ومن ثم فما يدخل مجالها يشمله القناع، قناع اللغة بوصفه جامعا، يؤدي مأخذ التقاسم، فيذعن لفاعلية التوليف ضمن العمل الشعري عبر ذاتية الشاعر فتسلك الخطابات من سردية الموروث المقنّع خطابا جامعا مندغما داخل الخطاب الشعري العربي المعاصر بحيث تتحوّل إلى استعارة بنيويّة تسهم بدورها في تشكيل عضويّة النص تعزّزه بدورها فاعلية المشاكلة بين المفارقات النصيّة، وعلى هذا الأساس وردت النماذج الشعرية لدى

---

[1] - غزي عبد الرحمن القصـــيبي، المجموعة الشـــعرية الكاملة، تهامة للنشـــر،1408 هـــــ، ط/ 02، 1987. ص/ 283،284.

[2] - ينظر، تودوروف (تزفيطان)، الشعرية، تر / شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال المغرب، ط/ 02، 1990، ص/65، 66.

[3] - ينظر، أبو هيف (عبد الله)، قناع المتنبي، في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط/ 01، 2004، ص/ 19.

الشعراء المعاصرين ضمن البحث وهي متنوّعة تجلّي في المجموع تلك المسارات الممكنة لحوارية النصوص بين قرائن الأصول النسقية للمورث المقنّع ومهيمنة التشكل الشعري، أو ما بين لغة تعود إلى بؤرة الدال الغائب، إنها في الحاصِل لغة تقدّم حضورها بشعرية عبر الخطاب الحاضر بشفرات الخطاب الغائب، فيتحوّل هذا المأخذ النسقي من الاشتغال للتشكّل البنيوي للخطاب الشعري العربي المعاصر ضمن النص المصبّ إلى أخطوطة تنهجها لغة الخطاب الشعري، مُلغية بذلك فجوة المفارقة البينية، كما أنها تمارس في الوقت ذاته فعل طمس مركز التقابل ومحور الاقتران، بحيث لا ينحصر إجراء التناص ضمن فاعلية القراءة عبر أداء الجاهز من الافتراض القبلي بين قرائن الأصول النسقية للخطابات المحكيّة وأنساق الشعر العربي المعاصر، ذلك أن عملية استحضار أو استدعاء النص الأصل في مقابل النص المصبّ هي إشكالية يصعب حصرها ويلتبس أمْرها، ذلك أن لغة الشعر تنهض على تحوّل آخر أثناء عملية التناص وهي تساجِلُ لغة نص غائب كي تطوّعه ضمن مشمولات أمشاجها، إذ الأنساق الشعرية العربية المعاصرة، تنزع دوما إلى استضافة القرائن النسقية الحالّة على الرغم من أن المزاح يظل محجوبا مُرجأ للاختلاف التأويلي، فالدوال النسقية بعامة و الشعرية بخاصة تُحيل دوما إلى مدلولات نصيّة مغايرة، وعليه فما انتهى إليه البحث من سعي في إضفاء التعدّد من قرائن الإحالات البانية من الأصول الموروث المقنّع كونها انحدرت من خطابات المحكي القديم ومن متون المعارف الفلكية والعجائبية لألف ليلة وليلة ونثر السير الشعبية ومشاهد التندّر من مقطّعات النثر المحكي وغيرها. يرد مجمل هذا المحكي من الموروث النثري، كي يضفي فاعلية التخطّي للأبنية النصيّة الصافية عبر هُجنة تمارس فعل الهدم للتوازي المتساوق من خلال التمدّد إلى أداء الحكي والسرد عبر المختلف المتعدّد من أنماط الشخصيات وألوان الحوارات ومشاهد الصور والأدوار.

المصادر والمراجع:

١- المصادر العربية:

- ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح/أحمد الحوفي، بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط/ 01، 1960، ج/02.
- ابن طباطبا(محمد أحمد العلوي)، عيار الشعر، تح/ عباس عبد الساتر،دار المكتبة العلمية، بيروت، ط/01، 1982.

- الباقلاني (أبوبكر محمد بن الطيب)، إعجاز القرآن، تح/ عماد الدين أحمد حيدر،مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط/ 04.
- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله)، كتاب الصناعتين، تح/ علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت،1986.
- القرطاجني (حازم) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح / محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الاسلامي، بيروت،ط/02، 1981.
- الزبيدي (مجمد مرتضى)، تاج العروس هي جواهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تح / عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج /02.

٢- المراجع العربية:

- إبراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، الفجالة، القاهرة.
- إبراهيم (عبد الله)، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط / 01، 1990.
- أبوديب (كمال)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط/01.
- أبو هيف (عبد الله)، قناع المتنبي، في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط/ 01، 2004.
- البوشيخي (الشاهد)، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة: بيروت،ط 1982/01..
- البياتي (عبد الوهاب)، الديوان، دار العودة، مج / 02.
- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط/ 02، 1971، مج /02.
- إسماعيل (عز الدين): الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية –، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط/ 03، 1981
- حاوي (خليل)، الديوان، دار العودة، بيروت، 1999.

- الصكر (حاتم)، ما لا تؤدية الصفة – المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية– دار كتابات، بيروت، ط / 01 1993.
- عبد الصبور (صلاح)، حياتي في الشعر،دار العودة، بيروت، ط/01، 1969.
- عبد الصبور (صلاح)، الديوان، دار العودة، بيروت، 1977، مج/01- 02.
- عبد المطلب (محمد)، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر ط / 01، 1995.
- عناني (محمد)، فن الكوميديا، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1980.
- غازي عبد الرحمن القصيبي، المجموعة الشعرية الكاملة، تهامة للنشر،1408 هـ.
- فضل (صلاح)، أساليب الشعرية المعاصرة،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998..
- الفيتوري (محمد)، الديوان،دار العودة، بيروت، ط/ 03، 1979، مج /01.
- المقالح (عبد العزيز)، الديوان، دار العودة، بيروت، ط/ 03، 1983.

٣- المراجع الأجنبية المترجمة:

- أرسطو (طاليس): في الشعر – تح / شكري محمد عياد،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
- ايرليخ (فكتور)، الشكلانية الروسية، تر/الولي محمد،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/01، 2000.
- باختين (مخائيل)، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الأمان، للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط/ 02، 2000.
- بارت (رولان) جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تراغسان السيد،دار نينوى، للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط/01، 2001.
- بروب (فلادمير)، مورفولوجيا الخرافة، تر/إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب.
- تودوروف (تزفيطان)، الشعرية، تر / شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار طوبقال، المغرب،ط/02 1999.

- تودروف(تزفيطان) وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط /1، 1992.
- جاكبسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر / إبراهيم الخطيب،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط/01، 1982
- جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية، تر / محمد معتصم وآخرون، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء، المغرب، ط /01، 1996
- ريكاردو (جان)، قضايا الرواية الحديثة، تر / صياح الجهيم،منشورات وزارة الثقافة، والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
- ريكور (بول)، وآخرون، الوجود والزمان و السرد، تحرير / ديفيد وورد، ترجمة وتقديم / سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/ 01، 1999.
- فرويد (سيجموند)، نظرية الأحلام، تر/جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط /01 / 1981.
- كوهن (جان)، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الولي و محمد العمري،دار توبقال للنشر، المغرب، ط/ 01، 1986.
- ماتر (والاس)، نظريات السرد الحديثة، تر/ حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

٤- الرسائل الأكاديمية المخطوطة:

- الطاهر (روابنية)، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، بحث مخطوط- قدم لنيل درجة دكتوراه دولة – جامعة الجزائر – 1999- 2000.

٥- المجلات العربية الأكاديمية:

- تودروف (تزفتان)، أصل الأجناس الأدبية –الثقافة الأجنبية مجلة فصلية تصدرها دار الجاحظ، بغداد، ع / 01، السنة الثانية، 1982.

- جابر (عباس محمود)، قراءة في تجربة الشـــاعر عبد العزيز المقالح، الملامح الســـردية في شـــعره- عالم الفكر- مجلة دورية محكمه تصـــدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج / 32، ع /02 أكتوبر – ديسمبر، 2003.
- جنيت (جيرار)، السرد والوصف، تر / مهند يونس، الثقافة الأجنبية – مجلة فصلية- تصدرها وزارة الثقافة والإعلام. بغداد، السنة الثانية عشر، ع/02، 1992.
- عباس (محمود جابر)، قراءة في تجربة الشـــاعر عبد العزيز المقالح، الملامح الســـردية في شعره – عالم الفكر – مجلة دورية تصـدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. مج/ 32، ع / 02: أكتوبر / ديسمبر 2003.
- العلاق (علي جعفر)، البنية الدرامية في القصـــيدة الحديثة، فصـــول مجلة النقد الأدبي، تصـــدر عن الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، القاهرة، مج/ 07، العددان / 01-02 أكتوبر 1986 –مارس- 1987.

شعرية اللغة في الرواية النسوية السعودية: دراسة في نماذج مختارة

أ.د أبو المعاطي الرمادي

كلية الآداب . جامعة الملك سعود

الملخّص:

اللغة –منطوقة ومكتوبة– أساس المنجز الإبداعي بشقيه الشعري والسردي؛ فهي الوعاء الحامل أفكار الأديب إلى المتلقي، وبدونها تظل أفكار الأديب حبيسة جدران ذاته، فاقدة لدورها التأثيري، محرومة من التلاقح والتطور؛ لذا قيل: الأدب فن يتوسل باللغة.

كان الراوي الشعبي . وهو أديب . يتفنن في لغة حكاياته ليمنحها أكبر قدر ممكن من الجمال الجاذب انتباه المتلقي إلى حكيه، وكانت اللغة إضافة إلى حبكة الحكاية، المؤشر الأساس لتميز راويا عن آخر. وبعد ظهور الأدب المكتوب لم يخفت هذا الاهتمام، وإن تغيرت آلياته، خاصة أن اللغة أصبحت المسؤولة . في الإبداع السردي تحديدًا . عن كشف دواخل الشخصيات، ورسم صورة لأعماقها بجوار صورتها الجسدية الخارجية.

ميز اللغة الروائية بداية من ظهور رواية زينب اقترابها من الواقع الذي يعيش فيه الأديب، بمساحة التشابه بين لغتها وبين لغة إنسان هذا الواقع، ولعل ذلك ما جعل الرواية سيدة الفنون وديوان العصر الحديث؛ فقد وفرت لها اللغة الواقعية البسيطة قاعدة عريضة من القراء فاقت قاعدة قراء الشعر المحلقة لغته في عوالم الخيال، والمنزاحة عن النسق المألوف لتتمكن من تصوير عوالمه المختلفة عن واقع القارئ في الملامح والصفات.

لكن هذه الميزة بدأت تنزوي بداية من العقد الستيني من القرن الماضي، عقد ظهور الرواية الجديدة التي فتحت صدرها للغة الشعرية، مستغلة سحر الشعر في صناعة كيان لغوي جديد، مثبتة أن الشعرية ليست حكرًا على الشعر دون السرد، وأن للشعر في الرواية وظائف عديدة بجوار الوظيفة الجمالية.

تسعى هذه الدراسة التي ستتخذ نماذج من الرواية النسوية السعودية مدونة لها إلى الوقوف على تشكلات الشعرية في لغة هذه الروايات، والمواضع التي تتقاطع فيها الروايات مع الشعر، ووظائف هذا التقاطع.

وانتخاب نماذج من الرواية النسوية السعودية مدونة للدراسة مرده إلى ما تتمتع به هذه الروايات من خروج على السائد، مضمونًا وشكلًا، في محاولة لتحطيم الأنساق الثابتة ومنها النسق اللغوي. وهو انتخاب غير محكوم بأحكام القيمة الفنية؛ فبحث الدراسة عن ملامح الشعرية سيكون _ فقط _ من خلال لغة الروايات المنتخبة مدونة لها، وهي (الوارفة) لأميمة الخميس، و(هند والعسكر) لبدرية البشر، و(ملامح) لزينب حفني، دون الخوض في فنيات بنائها.

تتكون الدراسة من تمهيد يقف فيه الباحث على مفهوم الرواية النسوية، والمقصود باللغة الشعرية، وثلاثة مباحث: الأول شعرية العنوان، والثاني شعرية لغة السرد، والثالث شعرية لغة الوصف، وتنتهي بخاتمة تبين أهم النتائج.

Abstract:

Ensuring that there is a degree of poetry in the language of the novel is a feature of the feminist novel، especially written by women، perhaps this is to due to two things:the first is the ability of the poetic language to insinuate and suggest appropriately the topics that the creators sought to uncover، mostly topics of social and religious sensitivity، and the second is the creative desire to make a female text characterized by the male text in form and content، and the language is the first degree in the ladder of excellence.

This study، which took examples of the Saudi feminist novel،as a blog attempts to identify the forms of poetic language in the selected novels، the places where the language of novels resembles the language of poetry، and the functions of this similarity. It consists of a preface in which the researcher presents a definition of the feminist novel، which shows what is meant in poetic language، and three investigations: title poetry، narrative language poetry، poetic description language، and ends with a conclusion explaining the most important results.

❋❋❋❋

أولًا. الرواية النسوية:

الرواية النسوية ابنة الحركة النسوية العالمية التي ظهرت في أوربا نهايات القرن التاسع عشر، وعرفتها الساحة الأدبية العربية في العقد التسعيني من القرن الماضي. وهي رواية تهتم بذات المرأة ووجودها، وتسعى إلى إبراز المعاناة الأنثوية داخل المجتمعات ذات التوجهات الذكورية الرافضة للاعتراف بأي دور فاعل للمرأة في مسيرة الحياة، والمحجمة دورها في إطار المنفعة الجسدية، وتسعى إلى إثبات تميز المرأة وتفوقها، بغية إعادة "التوازن الفكري والفعلي لعلاقات القوى بين الرجل والمرأة "[1]، وتعزيز الهوية الأنثوية، وما يستلزم ذلك من اهتمام بالجسد وقضايا الأنوثة، ونبذ الصورة النمطية للمرأة.

وهي روايات يميزها الحضور الطاغي للأنا الأنثوية، راويًا، وشخصية رئيسة، وثانوية، وتقزيم دور الرجل داخل المحكي،والاهتمام "بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة "[2]،والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، والاستفادة من تقنيات ما بعد الحداثة، واللغة ذات الأبعاد الشعرية المختلفة عن اللغة المعيارية المانحة للنص القدرة على الإيحاء وتجاوز الواقع رغم الغوص فيه، إلى الخيال المحول للنص الروائي إلى لوحة جمالية متعددة المستويات.

تعد الرواية في شبه الجزيرة العربية الممثل الحقيقي للرواية النسوية العربية، لاسيما الرواية السعودية، بسبب مجموعة الأنساق الثقافية الصحراوية الموروثة المرسخة لقيمة الذكورة، والناظرة للمرأة نظرة دونية، والمقاومة لأي وجود فاعل لها داخل المجتمعات مهما كانت قيمته، وهي أنساق تشبه إلى حد كبير الأنساق التي ظهر فيها المصطلح بأوروبا في القرن التاسع عشر.

ثانيًا. اللغة الشعرية:

اللغة الشعرية لغة منزاحة عن اللغة المعيارية، تستخدم فيها المفردة والجملة استخدامًا خاصًا مخالفًا للاستخدام المألوف، يتزاحم فيها الخيالي، وتتراسل فيها الحواس، وتتعدد فيها الرموز، تخاطب حس المتلقي وعقله في آن واحد، وتشركه بالتأويل في عملية إنتاج الدلالة. وهي "ليست لغة الشعر وحده، بل لغة الأدب كله سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[3]

وهي لغة ـ بسبب انحرافها عن المعتاد ـ تبتعد بالعمل الأدبي عن السطحية والمباشرة، وتقدم المعنى في غلالة من الرمزية تليق برقي الأدب ولغته، وتوسع دلالة النصوص الأدبية وتعمقها بما يكمن فيها من مثيرات

1 _ شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2002م، ص 13.

2-السابق: ص 11

3 – تزفيتان تودروف: الشعرية، تحقيق شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990م، ص 23.

جمالية وفكرية؛ لذا فهي تحتاج إلى قارئ خاص "يثار وعيه عندما يصادف كسرًا لنظام اللغة وتشويشًا لما هو ثابت في ذهنه ووعيه"[1]

يكاد يجمع النقاد على أن الرواية العربية عرفت اللغة الشعرية في العقد الستيني من القرن الماضي*، مع ظهور الرواية الجديدة المحطمة لقواعد السرد التقليدي، مضمونًا وبنية ولغة؛" لدورها في إخفاء البعد الأيديولوجي للكاتب والتمويه عليه في الرواية"[2]، ولمنح المتخيل الحكائي أبعادًا جمالية تثريه وتنتقل به من حيز النص التبليغي إلى حيز النص التأثيري القادر على تحريك المشاعر بحجم قدرته على تحريك العقل والفكر؛ فالكلمة الشعرية "لا تدل على معنى، وإنما تثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورًا لا يمكن حصرها"[3]، وهي وظيفة من وظائف الشعر استعارتها الرواية القادرة ـ بحكم طبيعتها ـ على استيعاب الأنواع والأجناس الأدبية وغير الأدبية والاستفادة من طاقاتها في تقليص حجم المبنى الحكائي وتوسيع نطاق دلالاته، والارتقاء بقوة تأثيره؛ فالجملة الشعرية الواحدة قادرة على أن تحل محل مجموعة جمل، وتركيبها الانزياحي يسمح لها بتعدد الدلالات، وإيقاعها يسمح لها بالتغلغل إلى نفس المتلقي، والمسافة بين أطراف صورها تمنحها القدرة على مخاطبة فكره.

هذا التداخل بين الشعري والنثري، ليس عجيبًا ولا غريبًا؛ فلا توجد" أسوار صينية بين الشعر والحياة، وبين الشعر والمرجع، وبين الشعر والمبدع، وبين الشعر والمتلقي، وبين الشعر وباقي الفنون"[4]، والفنون ليست " نظامًا أو ممالك طبيعية ثابتة تفرض قوانينها على الكتاب"[5]؛ إنها إنجاز عقلي عاطفي بشري، والعقل المنجز قادر على جمعها ومزجها واستغلال خلاصتها المتعددة الجينات في صناعة النص الشامل ذي الملامح المتعددة، مع الحرص على الملامح العامة التي تؤكد انتسابه لنوع أو جنس ما دون غيره.

---

1 ـ موسى ربابعة: الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، ط، 1، 2003م، ص 56.

* وهو إجماع فيه نظر؛ فلا نعدم ملامح شعرية شفيفة في الروايات التقليدية، بداية من روايتي (زينب) لهيكل، و(إبراهيم الكاتب) للمازني، إلى ثلاثية نجيب محفوظ ورواياته الواقعية. فاللغة الشعرية ليست حكرًا على مرحلة إبداعية دون غيرها، هي ضرورة فكرة، تستدعيها روح المبدع المتيقن من عدم قدرة اللغة المعيارية على الإحاطة بفكرته لتحمل ما يجوس في نفسه إلى المتلقي، إضافة إلى أنها محاولة للتميز بقالب لغوي مغاير يجعل المبدع في مكان مختلف، ولعل محاولة التميز هذه السبب الرئيس لميل جل الروايات النسوية عامة والسعودية خاصة إلى اللغة الشعرية.

2 ـ جورج مونان: في مفهومات بنية النص، ترجمة وائل بركات، دار معد، دمشق، 1996م، ص 56.

3 ـ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1985م، ص 25.

4 ـ رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م،ص8.

5 ـ أنريك أندرسون: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر مكي، مكتبة الآداب، ط1، 1991م، ص 88.

اختلفت نظرة النقاد والباحثين حول ملاح الشعرية في النص الروائي، فحصر البعض الشعرية في استعانة الرواية بلغة ذات أبعاد جمالية، استعارية وتشبيهية وكنائية، تقربها "من فضاء النص الشعري وما يمثله من اهتمام باللغة وعناية بها وعكوف عليها وتكثيف لقدرتها التعبيرية"[1]، ونظر آخرون للشعرية نظرة واسعة فرأوها كامنة في اللغة وفي "كسر الترتيب السردي، وفك العقدة التقليدية، وتحطيم الزمن المستقيم، وتهذيب بنية اللغة المكرسة، وتوسيع دلالة الواقع ليعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، واستخدام صيغة الأنا لتعرية الذات "[2].

والرأيان على صواب، لكن لا بد أن أشير هنا إلى أن جمال اللغة النثرية لا يكمن فقط في الجمال البياني والبديعي، وشعريتها لا تكمن فقط في التذويت، وكسر الترتيب السردي، وتحطيم الزمن المستقيم؛ ففي النثر جمال آخر هو الجمال التشكيلي الكامن في اللوحات النثرية التي يستثمر الكاتب في صناعتها إمكانات اللون والضوء والصوت والرائحة والحركة والسكون. وهي لوحات يفوق جمالها الجمال البلاغي إذا ما أتقن الكاتب صناعتها؛ لأنها تحتاج من المتلقي إلى عين العقل المتخيل فقط، دون استثمار قدراته التفسيرية والتأويلية، ما يجعل إدراك الجمال يسيرًا.

لذا أرى الشعرية حالة جمالية تتحقق في النثر بالخيال، والإيقاع، والتكثيف، والتكرار، والمفارقة، والتناص، وغلبة الذاتي، وكسر عمود السرد التقليدي، وباللوحة الجمالية التشكيلية التي يستثمر الكاتب في صناعتها إمكانات غير بلاغية، كطاقات اللون والضوء، والحركة والسكون، والصوت والرائحة، ويركز على التفاصيل المبرزة الجمال؛ فالشعرية تكمن في الجمال.

لكنني في هذه الدراسة سأكتفي بالتركيز على لغة النصوص الروائية المنتخبة مدونة للدراسة بعد التوسع في أدوات تحقيق الشعرية؛ فحصر شعرية النص في اللغة دون بقية عناصره، أمر طبيعي؛ فالأدب مهما كان جنسه ما هو إلا فن لغوي، واللغة هي التي تجمع أفكار الأديب وأحاسيسه وتشكل منها لوحة مقروءة دالة على معنى، وهي التي تنقل هذه الأفكار وتلك الأحاسيس إلى القارئ، العنصر الأهم في العملية الإبداعية.

❋❋❋❋❋

تحاول هذه الدراسة ـ انطلاقًا من مفهومها للشعرية ـ الكشف عن ملامح الشعرية في ثلاث روايات نسوية سعودية، هي: (ملامح) لزينب حفني، و(الوارفة) لأميمة الخميس، و(هند والعسكر) لبدرية البشر،

1 _ تزفتان تودروف: المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992م، ص 113.

2 _ نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1994م، ص 106.

بالوقوف على مجموعة العناصر التي قربت لغتها من لغة الشعر، ومنحتها أبعادًا مجازية قابلة للتأويل. وهي التكثيف، والصيغة الطارحة الأسئلة، والانزياح الاستبدالي، والانزياح التركيبي، والتوازي، والتناص، وطاقات اللون والضوء، وتفاصيل الأماكن والأشياء. وسوف تقف الدراسة على هذه الملامح في التشكيل اللغوي للعناوين، ولغة السرد، ولغة الوصف.

أولًا. شعرية العنوان:

العنوان التشكيل اللغوي الأول الذي ينفعل به المتلقي قبل الولوج إلى عوالم النص الأدبي، برزت أهميته في روايات ما بعد الحداثة، والروايات الرافضة لعمود الكتابة التقليدي، فأصبح عتبة لابد للقارئ من الوقوف عليها قبل الولوج إلى عوالم المتخيل الحكائي، حتى يستطيع تحديد المسار الصحيح لعملية القراءة، إضافة إلى أنه ـ من خلال موقعه في واجهة النص ـ علامة ذات إيحاءات سيميائية إدراكها يساعد على الإمساك بتلابيب المعنى العميق للعمل الأدبي.

وهو في العمل الأدبي ـ شعرًا أو نثرًا ـ يؤدي "دورًا محوريًا في تشكيل اللغة الشعرية من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، ولا تتحدد هذه العلاقة من خلال البعد الإيصالي فحسب، وإنما من خلال البعد الجمالي"[1] المحرك لذات المتلقي لتنفعل بخارج العمل الأدبي قبل الغوص فيه والانفعال بداخله.

في العنوان (ملامح) تكمن شعرية ناتجة عن التكثيف والتنكير والغموض، فالقارئ لا يستطيع العبور من خلاله إلى النص، فهو طارح لعدد من الأسئلة بلا إجابات، من قبيل هل الملامح ملامح امرأة أم ملامح رجل؟ هل هي ملامح جسدية أم ملامح روحية؟ هل الملامح ملامح حسن أم قبح؟ هل العنوان يشير إلى عمل يرسم صورة لملامح مجتمع في فترة ما أهم صورة لملامح وطن؟

فكثرة الأسئلة وعدم وجود إجابات عنها يحلق بالعنوان في سماوات الغموض والغرابة، وهي سماوات شعرية؛ فالشعر يميل إلى المفردة المنزاحة عن المألوف، المائلة إلى الغريب الذي يمنحها العديد من القراءات التأويلية، والانزياح ليس بالضرورة انزياحًا استبداليًا، ولا تركيبيًا؛ فالغموض والغرابة والتكثيف الشديد انزياحات خالقة للروح الشعرية.

والأمر ذاته نجده في (الوارفة) ففي العنوان المكثف انزياح كنائي، فاحتمال أن تكون (الوارفة) كناية عن شجرة ذات ظل ممدود، أو عن امرأة حامية لأسرتها مصرة على استمرار تماسكها، أو عن مُحبة تحمي حبها بكل ما أوتيت من قدرة، أو عن فكرة تظلل حياة صاحبها أو صاحبتها، احتمالات لا يرفضها

1 . ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص 102.

الغلاف، والكناية مكون من مكونات الشعرية، ليس بسبب مجازيتها فقط، بل ولقدرتها على صناعة المشهد ذي الدلالات المتعددة. وتعدد الدلالات مثير من مثيرات الإدهاش المحلق بالنص في عوالم الشعرية، المدهشة بطبعها.

قد لا تبدو الشعرية بارزة في العنوان (هند والعسكر)، بسبب واقعيته البارزة، وإشارته الواضحة إلى علاقة تصادمية بين المرأة والسلطة، لكنها إشارة تظل محصورة في دائرة الكناية؛ ف (العسكر) رغم طغيان واقعيتها قابلة للتأويل الكنائي؛ فقد تكني عن فكرة سلطوية منتشرة، أو ثقافة مجتمعية قارة، أو سلطة أسرية قامعة، ولها كلها مسوغات داخل المتخيل الحكائي.

إن الشعرية تكمن في الاحتمالية الطارحة للأسئلة، والمثيرة للدهشة، فقد يرفض المتن الاحتمالات التأويلية كافة، بل قد ترفضها عتبات النص قبل المتن، كالتصدير والإهداء، وكلمة الناشر، وفي الوقت ذاته قد يقبلها، وهذا التأرجح بين القبول والرفض خالق لحالة شعرية خاصة إذا نظرنا لشعرية اللغة من زاوية كونها " وسيلة تعبير مؤثرة تمارس دورها في التغلغل إلى قلب القارئ وفكره"[1]

❋❋❋❋❋

ثانيًا . شعرية لغة السرد:

يظهر جليًا لقارئ الرواية النسوية السعودية اعتماد جل الكاتبات على لغة شعرية عمادها الانزياح بأشكاله كافة، والصور الحسية، والمفارقة، وتراسل الحواس، والتناص المطل بالرواية على عوالم جمالية خارج حدود المتخيل الحكائي المهموم بتصوير حالة المرأة في المجتمع الذكوري، والتوازي المانح للنثر إيقاعًا موسيقيًا يشبه إيقاع القصيدة.

وتعد الصور والمجازات بمفهومها البلاغي التقليدي (استعارة، وتشبيه، وكناية، ومجاز مرسل) أبرز مظاهر الانزياح اللغوي، الذي يعد أحد أهم العناصر المزودة " الشعرية بموضوعها الحقيقي"[2]؛ فالخروج على المعياري والمألوف يمنح اللغة أبعادًا فكرية وجمالية ودلالية ترتقي بها من حيز التوصيل إلى حيز التأثير، ويعلي من شأن التكثيف، ويقلب موازين التلقي، ويفتح الباب أمام التأويل، به تصبح اللغة حالة لا وسيلة، والفكر الكامنة فيها هلامية تسبح بين طرفي الصور والمجازات، لا يتشكل جمالها "من فصاحة الكلمات، ولا من

1 _ صبري مسلم: الحوار في الفن القصصي، مجلة اليرموك، 1999م، ص 61.

2 . جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، 2014م، ص 42.

صليل الإيقاع اللغوي الجهير، وإنما من موسيقى الحياة الأليفة وهي تغمرك بضباب يخلو من تفصيلات حسية تتفتح عنها ذاكرتك وأنت تمتزج بها، وأنت تقرأها، فتتحقق بينك وبينها درجة عالية من التماهي"[1]

1. الانزياح:

الانزياح خروج اللغة على المألوف وعدولها عن السائد والمعتاد، "سواء أكان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى مالا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة"[2]، وهو شرط أساس لحدوث الشعرية، ذلك لأن" استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها إلى طبيعة جديدة"[3]

في (هند والعسكر) يفتتح السارد الرواية بلغة غارقة في الشعرية الناتجة عن الانزياح الاستبدالي، من قبيل (الشارع يحتفي بندى المطر /أسفلته يلاعب رشه الناعم /أسفلته يستحم/ صفقت أجنحة الطيور/ تطلق بوابة الفجر غيماتها/ حقل السماء الأزرق / تتلحف الشمس شرشف الغيم وتستريح / يفور الغيم في الأفق كالبخار في آنية السماء /حركت رائحة المطر غصون قلبي اليابسة/ روحي عطشى للعناق/ تلتهم موجاتها/ تهدأ القهوة ثم تسكن دائخة وتسبح في شذا اعتصارها المكتمل/ خرجت من رحم حبة هال طويلة / وشمت قلبه بعشق طويل). وهو انزياح حاضر في جل صفحات الرواية.

والأمر ذاته في (الوارفة)، الغارق سردها في شعرية رقيقة مصدرها _ أيضًا _ الانزياح الاستبدالي؛ فيتكرر في صفحات الرواية جمل غارقة في الخيال الاستعاري، مثل:(التقمها النوم/أضواء الطائرة كئيبة/ملاحقة فيض مشاعرها/تومض أيامها بألوان عديدة/العناد الذي قادها/غطست في ثوب/نهض صباها/سيدهسها الوقت/ تلدغهم أفعى الأحلام/ الأرجل التي تجبست بجير الفشل والخيبات/ ينغرس في حياتها/ تناوله ذلك الجيشان المبهور/ تتواثب مع حبل أفكاره المنهمر).

وهو كذلك في (ملامح) التي استغل فيها السارد الطاقات الناتجة عن الانزياح الاستبدالي في رسم صورة لحالة المرأة التائهة الضائعة بسبب الفقر وفقدان الزوج للرجولة، فمن الصفحة الأولى في الرواية يلحظ القارئ استعارات من قبيل (الطقس يتأرجح/ قتلت داخلي بذرة الاندهاش/ سرحت بأفكاري/ غارقة في

1 . صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1995م، ص 65.

2 _ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1995م، ص 248.

3 . بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010م، ص92.

تأملاتي/ الصمت يجثم على أنفاسي/ ذبذبات الخوف/ تبدد اضطرابي/ أزيح كابوسًا من التوتر/ الغيظ يأكل أحشائي/ تقطر إثارة).

ويندرج تحت الانزياح الاستبدالي التشبيه، لكنه انزياح مكشوف، يكشفه المشبه به وأداة التشبيه، وإن حاول وجه الشبه في بعض الأحايين إضفاء سمت من الغموض عليه.

يعتمد السارد في (الوارفة) على التشبيهات اعتمادًا كبيرًا، ويكثر في سرده التشبيه التمثيلي بشكل ملحوظ، حتى أننا نستطيع أن نعده ظاهرة في الرواية. يقول السارد: " لكن (د. الجوهرة) تعلم روحها ستعود لتغيم وتغبش وتفقد حصانتها سريعًا من أثر أحاديث (أدريان) أمام أول مواجهة في أروقة المستشفى، تمامًا كما تفقد الأفلام سطوتها على الأدمغة عندما يشق ضجيج السيارات خارج دار السينما تلك الهالة السحرية التي يترنح المشاهدون نشوة في داخلها"[1]، ويقول:" سوط حارق كطرف لسان أفعى يلسعها بين الفينة والأخرى"[2]، "ضحكة ناشفة قرقعت تحت أسنانه كخبز ناشف"[3]،"طويلًا نحيلًا كمفتاح علبة صلصة"[4]، "كحيوان وضع في حديقة حيوان لسنوات طويلة، ومن ثم أطلق في مجاله الحيوي مرة أخرى"[5]، "كذئبة أثارتها لواعج قمر استدار، وقفز مباغتًا سكون الأمسية..."[6]

ويعتمد عليه السارد في (هند والعسكر) ـ أيضًا ـ لكنه لا يعد ظاهرة في لغتها. يقول السارد: "القهوة مثل حريق صيفي ساخن"[7]،" القهوة بنية خفيفة كوجه بدوي لوحته الشمس"[8]، "تتصرف كدجاجة خاملة حاصرها ديك جسور"[9]، " تنفخ دخان أعصابها المحترقة مثل قطار"[10]، " نهض جسدي من الفراش خفيفًا كفراشة"[11]، "وجه وليد مثل برعم وردة جورية"[12]

---

1 _ أميمة الخميس: الوارفة، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2008م، ص 7.

2 _ السابق: ص 13

3 _ السابق: ص 17

4 . السابق: ص 100

5 _الوارفة: ص 182

6 _ السابق: ص 52

7 _ بدرية البشر، هند والعسكر، دار الساقي، بيروت، ط5، 2003م، ص 8.

8 _ السابق: ص 8

9 _ السابق: ص 17

10 _ السابق: ص93

11 _ السابق: ص 120

12 _ السابق: ص 121

أما في (ملامح) زينب حفني؛ فالاعتماد على التشبيه لا وجود ظاهر له، والموجود منه عقيم من قبيل (تقص شعرها كالرجال)، لكن ذلك لا يؤثر على شعرية السرد في الرواية؛ فليس ضروريًا أن تتحقق آليات الشعرية كافة في نص واحد، فللمبدع حرية استغلال طاقات ما يراه مناسبًا للتعبير عن فكرته وأحوال شخصياته.

إن الاحتفاء بالتشبيهات ليس لمجرد إزالة غموض عن مشبه ــ حسي أو معنوي ــ بمشبه به، ليبدو أكثر وضوحًا وتأثيرًا في المتلقي، فهي تتخطى ذلك إلى الارتقاء باللغة السردية لتتساوى مع اللغة الشعرية في توهجها وانفتاحها على عوالم خيالية تثير دهشة المتلقي وتستفز تفكيره، كما أنها وسيلة تعبير مكتنزة، مفعمة بالدلالات، تمنح السارد مساحة تعبيرية رحبة تمكنه من تقديم الشخصيات والأماكن بحرية كبيرة.

فتشبيه الطبيب الأعرابي في (الوارفة) بحيوان ظل حبيسًا لسنوات ثم أطلق في مجاله الحيوي، لا يكشف فقط عن خشونته وجفاف روحه؛ فهو يكشف ـ دون مباشرة ـ عن الأنساق الثقافية المحركة له، وتشبيه الجوهرة بالذئبة التي أثارها قرص القمر المضيء ليس مجرد تشبيه توضيحي جعل الجوهرة ذئبة بعد عودتها بالزمالة الكندية، إشارة إلى اختلاف طبيعتها بعد السفر إلى كندا عن طبيعتها قبله؛ فهو يستحضر أسطورة الرجل المتحول إلى ذئب (المستذئب) عند اكتمال القمر منتصف كل شهر، الذي يجوب الغابات ليلًا باحثًا عن ضحاياه، ويعود إلى طبيعته عند شروق الشمس. وهي أسطورة تفتح الباب على مصراعيه أمام قراءات لشخصية الجوهرة الجديدة، ولعل النقاط الأفقية التي تعمد السارد وضعها بعد التشبيه إشارة إلى أنه تشبيه مثير وطارح للأسئلة.

إن شعرية اللغة في الروايات ليست مجرد مظهر جمالي وظيفته تزيين المتخيل وتحريره من سطوة الواقعي والمباشر؛ إنها وسيلة يعتمد عليها الروائي لإنتاج المعنى، وبناء الشخصيات، ورسم الأماكن، وهي آلية لتوسيع الدلالة وإشراك القارئ في عملية إنتاجها.

وفي الروايات الثلاث انزياحات دلالية، كانزياح الصفة عن الموصوف، والمضاف عن المضاف إليه، استثمرت طاقاتها لتجسيد أوجاع الأنثى المظلومة من بطريركية النظام المجتمعي المنحاز لكل ما هو مذكر، وجذب الأنظار إلى عوالمها الداخلية المشحونة بالألم والخيال.

فيكثر في سرد السارد في (الوارفة) انزياح الصفة عن الموصوف، مثل: (الزهو المجدول بعناية/صدر شاسع/ ضحكة ناشفة/ ضحكته الجافة/ الصوت المندفق/ الأحلام الحاسمة/أحداث دامسة/المرحلة الرمادية/طبول حارة/روحها المتشظية/ الموت الأزرق/عينيه الطيبتين)، وانزياح المضاف عن المضاف إليه، مثل: (حديد الحذر/موج الأغنية/إعصار طلاقها/عراء واقعها/ وباء الهجر/شعث الأصوات/عصارات

خيالها/حمى الفراق/ أفعى الأحلام/ كبد المغامرة/ جير الفشل/ عواء الأرواح/ مؤامرة الألفة/ سهول الذكريات).

والأمر نفسه في (هند والعسكر) التي يكثر فيها ـ أيضًا ـ انزياح الصفة عن الموصوف، كما في قول السارد (الغيمات الصغيرة/ فكرة هوجاء/ القهوة العابثة/ ذكرى موجعة/ تاريخًا جديدًا/ الخيال الطفولي/ النظرة القاسية/ العشق البريء/ الأفكار المضطربة/ ضربة خفيفة)، وانزياح المضاف عن المضاف إليه في غير موضع، منها على سبيل المثال (حقل السماء/ شرشف الغيم/ آنية السماء/ جنون الفرح/ صراحة المدن/ جدار صدري/ نفق الجحيم/ أغاني صدري).

والأمر كذلك في (ملامح) فتكثر فيها الصفات المنزاحة عن الموصوف، مثل: (تصرف حقير/ أفعالك الخسيسة/ المنطقة المحرمة/ ذكرياتها العزيزة/ المنضدة القابعة)، والمضاف إليه المنزاح عن المضاف، مثل: (دروس الانحطاط/سنوات الزيف/ رائحة الكفاح/ سلم النجاح/ عرش الإغراء/ فاتورة أخطائه/ جدران أيامي).

وكلها انزياحات مقصودة قصدًا من السارد، فعندما يقول السارد عن (أدريان) أخصائية العلاج الطبيعي النيوزلندية زميلة (الجوهرة) بالمشفى " تملك ذلك الزهو المجدول بعناية حولها والذي يكون عادة للفتيات اللواتي كان آباؤهن ينصتون لثرثرتهن طويلًا"[1]، إشارة إلى فخرها بذاتها واعتزازها بأنوثتها، فإن الانزياح إلى وصف الزهو بالمجدول (المفتول فتلًا محكمًا) انزياح دقيق، ليس لأنه إشارة إلى مدى الاعتداد بالذات، لكن لأنه يصنع صورة كاشفة لصورة الجوهرة، الشخصية الرئيسة المعانية من تهميش مجتمعها رغم تفوقها وتميزها على ذكوره. وانزياح المضاف عن المضاف إليه (صراحة المدن) في (هند والعسكر) في أثناء الحديث عن (لطيفة) القروية التي سكنت الرياض بعد زواجها، وكانت تخجل من ذكر اسم زوجها صراحة فتسميه (هو)، "بعد أن ألفت صراحة المدن وجرأة نسائها الغريبة عنها، سمحت لنفسها ببعض الجسارة، خصوصًا بعد أن أنجبت من زوجها أولادها الخمسة صارت تسمي زوجها (أبونا)"[2] لا تكمن شعريته في أنه انزياح مولد لمجاز مرسل علاقته المحلية، أو استعارة مكنية تشخيصية فقط؛ فشعريته تتعدى ذلك إلى دفع المتلقي للمقارنة بين فضاءين: فضاء القرية وفضاء المدينة، وبين نسقين ثقافيين: نسق التحفظ، ونسق الانفتاح. وهي مقارنة لم يطلبها السارد صراحة؛ فهي وليدة اللغة المنزاحة التي تجعل من النص مجموعة نصوص بعضها فوق بعض.

---

1 _الوارفة: ص 8

2 _ هند والعسكر: ص 30

الأبعاد الماورائية هذه لا تظهر بوضوح في انزياحات رواية (ملامح) المهمومة بالحدث أكثر من الشخصية وما تعانيه، لكننا لا نعدم في بعضها إحالات تتخطى بها حدود الصورة الجمالية، كما في الانزياح (فاتورة أخطائه) الذي تكمن شعريته في إشارته إلى أن لكل شيء ثمنه، والمحاسبة لا مفر منها، وهو ما انتهت إليه الرواية.

إن الانزياح ليس مجرد طريقة يتوسل بها الأديب لصناعة الجمال الأسلوبي واللغة الرقيقة الجاذبة عاطفة المتلقي قبل عقله؛ فهو – وهذا هو الأهم – يسعى لإقامة علاقات جدلية " بين الكلمة والكلمة وبين الكلمة والواقع، مغيرًا صورة الكلام وصورة الواقع معًا"[1]، لذا تبدو قيمته أكثر وضوحًا عند التجاور والتتابع في الفقرة الواحدة؛ لأنه يشكل حالة جمالية.

تقول بدرية البشر في روايتها (هند والعسكر):"جاء الصباح هادئًا على غير العادة، لكن أكثر ما افتقدته كان رائحة القهوة التي اعتدت أن تدخل أصابعها في شعري، وتربت على خدي، وتدغدغ برائحتها أصابع قدمي. كلما استيقظت صباحًا كانت القهوة تستقبلني، وتبتسم في صحوي مثل وجه أم مشفقة ومبتهجة بنعمة الولد، تقول لي: صباح الخير "[2]

بين كلمات المقتبس علاقات جدلية غيرت وظيفة الكلمة، وغيرت شكل الواقع نتيجة الانزياح الاستبدالي بين الفعل وفاعله، أو ما يعرف بعدم الملاءمة الإسنادية (جاء الصباح) ففعل المجيء وهو مادي أسند إلى الصباح وهو معنوي، وبين اسم كان وخبره (كانت القهوة تستقبلني)، فغير العاقل (القهوة) تم تشخيصه ليقوم بدور العاقل (تستقبلني).

إن أنسنة الأشياء (جاء الصباح/ القهوة تدخل أصابعها في شعري/ تربت على خدي/ تدغدغ برائحتها أصابع قدمي/القهوة تستقبلني/ تبتسم في صحوي) إضافة إلى ما تلقيه على السرد من شعرية ترتقي به من السرد التوصيلي إلى السرد الانفعالي، تكشف عن معاناة الشخصية (هند)، وفقدانها الثقة فيمن حولها من رجال ونساء، وتشير إلى طبيعة مجتمعها المرعب، لدرجة أنها لا تجد الأمان والحنان إلا في قهوتها؛ لذا أراه في الرواية النسوية وسيلة من وسائل المقاومة التي تقاوم بها الكاتبات مسارات تغييبهن.

هذه الأنسنة نجدها بكثرة في (الوارفة) لـ أميمة الخميس.يقول السارد:" أشجار طروب تطلق تنهدات منعشة مع حلول المساء، حينما تلامس الموجودات ترتعش"[3]، ويقول: " فشذبها وهو لا يفقه شيئًا عن

1 _ أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص75

2 _ هند والعسكر: ص 179

3 _الوارفة: ص 137

تفاصيل المعركة الكونية الهائلة التي تخوضها ورقة لتتبرعم في الصحراء"[1]. فالأشجار أشخاص تطرب لجمال المساء، وتتنهد تنهدات منعشة، والورقة الخضراء كي تتبرعم في الصحراء فارس شجاع يخوض المعارك من أجل البقاء.

إن الشعرية هنا لا تكمن ـ فقط ـ في تشخيص الأشجار والورقة الخضراء؛ فهي تكمن في الصورة الذهنية التي يولدها التشخيص، صورة الجمع الجالس المتأثر بطراوة المساء المبددة حر الصحراء، وصورة الحرب الضروس من أجل البقاء، والبطل المتسلح بالعدة والعتاد، تلك الصورة الفلمية المكونة مشهدًا يسير متوازيًا مع مشاهد الحكاية، صانعًا جمالًا يزداد كلما تماس معها.

وتأخذ الشعرية عند أميمة الخميس ـ أيضًا ـ بعدًا آخر ناتجًا عن أسطرة الأشياء. يقول السارد: " الزمن الغول مدمن لحوم البشر يلتهم ما يوضع في طريقه، ثم ينهي وجبته بكأس يتجرع بها رحيق الشباب وغضارة الصبا"[2].

الزمن في المقتبس غول مرعب يلتهم لحوم البشر ويقضي على رحيق الشباب وغضارة الصبا، وهو ليس مجرد تشبيه توضيحي يخبرنا بقسوة الزمن الغاشم؛ فهو يستحضر الغول، ذلك الكائن الخرافي البشع المرعب المتلون، وما يرتبط به من حكايات شكلت وعي السابقين، ويستحضر نسقًا ثقافيًا بدائيًا، بين أنساق ثقافية متحضرة، المقارنة بينها تكشف عن رؤية الخميس للعالم.

إن الأسطرة شعرية ذات ملامح خاصة؛ فهي تصنع عالما غير العالم، وتستحضر ثقافة غير الثقافة، وتمنح الكلمة أبعادًا معجمية غير أبعادها المعروفة، وتوسع من دلالة الجملة، وتصنع من الفقرة نصًا؛ فخلف الأسطورة حكايات راسخة في الموروث الجمعي تحضر في أثناء عملية القراءة، وتحمل المعنى السطحي لتحلق به في عوالم خيالية تشبه عوالم الشعر في الملامح وإن اختلفت معها في أداة التجسيد.

2. التوازي:

التوازي آلية من آليات صناعة الإيقاع المتجانس في التعبير داخل النص الأدبي، عن طريق تقسيم الفقرات" بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة من الخطاب"[3]. ولارتباط الإيقاع بالشعرية اعتمد عليه كتاب النثر لإضفاء الطابع الشعري على كتاباتهم ـ لاسيما كتاب الرواية ـ لصناعة لغة تعبير مختلفة عن اللغة الأرضية التي ارتبطت بالإبداع الروائي إبان سيطرة الفلسفة الواقعية على الفكر الإنساني.

---

1 ـ الوارفة: ص 137

2 ـ السابق: ص282

3 ـ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد (164)، ص 198.

والتوازي ــ في الشعر والنثر ــ لا يقتصر على المستوى الصوتي فحسب؛ فهو يتعدى ذلك إلى المستوى التركيبي "والصيغ، والمقولات النحوية، والأشكال التطريزية، فضلًا عن المحاور الدلالية المتشاكلة والمتجانسة"[1]، حتى أننا نستطيع أن نقول بأنه " ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد"[2]

يظهر التوازي بوفرة في الروايات التي يكون الراوي فيها الشخصية الرئيسة، أو مشاركًا في الأحداث، ومعتمدًا على ضمير المتكلم (أنا)؛ لأن مساحة البوح فيها واسعة، والبوح يحتاج إلى لغة تختلف عن لغة التخاطب والعرض والشرح والتبرير، لغة تسمح بالتماثل بين المفردات والتوازي بين الجمل، تناسب الحالة الشعرية التي يطغى فيها الشعوري وغير الشعوري على الواقعي، وتتداخل فيها أحاديث النفس مع الأحلام، ويكاد يختفي في روايات الراوي المشاهد المعتمد على الضمير (هو)، ويختفي تمامًا في روايات الحدث المهمومة بالفكرة أكثر من الشخصية؛ لذا يبرز التوازي في رواية (هند والعسكر)، ويقل في (الوارفة)، ويختفي تمامًا في (ملامح).

التوازي في رواية (هند والعسكر) يأخذ شكلين: أولهما توازي الجمل، وهي جمل يقطّعها السارد تقطيعًا متساويًا بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقًا تامًا أو شبه تام. قد تكون الجمل شرطية، كما في قول (أم هند) لابنتها المصرة على الطلاق من زوجها منصور: "إن أنعم الله عليك برجل حنون فنعمة تستحق الحمد، وإن ابتلاك برجل حرون فبلاء يستوجب الصبر"[3]، أو فعلية كما في قول (هند) عن أثر الربيع في إخفاء معالم حضور الفناء البشري: "آثار أناس مروا من هنا، باعوا واشتروا، أحبوا، تزوجوا، أنجبوا، تقاتلوا، مرحوا، بكوا... رحلوا، اندثروا، غابوا، ماتوا، تركوا بقايا سرهم على الأرض"[4]، وقولها عن زوجها منصور: "يوتريني، ثم يطمئنني، ثم يتجاهلني"[5] أو اسمية كما في قولها عن نظرة أمها لها: " نظرة غريبة مختلطة بين الحزن والفرح، والنشوة والألم، والخيبة والانتصار"[6]، وقولها مع الحرص على اللازمة اللغوية الشبيهة باللوازم الشعرية في القصيدة الحرة وقصيدة النثر:" لابد من البحث عن ساحة حرية، أرحم ولو قليلًا، أو أسهل ولو قليلًا، وأقل صراخًا وعنادًا ولو قليلًا"[7]. والتقطيع ذاته يتجلى في (الوارفة)، لكن مساحته داخل المتخيل ليست كبيرة، ففي غير موضع يتم تقطيع الجمل تقطيعًا متساويًا، كما في قول السارد عن الجوهرة:" لا تعلم

1 ــ بشرى موسى صالح: المفكرة النقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2008م، ص 54.

2 ــ صالح أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، بين 1948 ــ1975، دار البركة للتوزيع والنشر، الأردن،2009م، ص410.

3 ــ هند والعسكر: ص 126.

4 ــ السابق: ص 190.

5 ــ السابق: ص 139.

6 ــ السابق: ص 157.

7 ــ السابق: ص 127.

متى تبزغ من الغابة قطعانه الهائجة، أو تزعق في وجهها أسرابه المذعورة"[1]، وقوله عن علاقة أم أبي موسى بمخدومتها الأميرة: "تمهد دربها، وتبجل حضورها، وتحمل عباءتها، وتؤنسها في مشاوريها"[2]، وقوله عن أدريان:" قامتها ممشوقة مشدودة، خطواتها رشيقة واسعة"[3]، و"الأنف كرزة، والخدان تفاحتان"[4]

والثاني توازي المفردات. وهو تكرار مجموعة مفردات تتشابه نحويًا، كأن تكون مسندة إلى ضمير واحد، مثل "رجلك قدرك، خيرك، شرك، سعدك، حزنك"[5]، و" الأرض البعيدة بحقولها، وبساتينها، وفاكهتها، وناسها"[6]، أو تكون مفسرة لما قبلها، "كل شيء يتنفس ويهمس بحضوره، الصخور والماء، الجبال، الصحراء"[7].

النماذج السابقة تبرز حرص السارد على صناعة تشكيلات لغوية ذات بنية إيقاعية رنانة حينًا وهادئة حينًا، حسب الحالة النفسية للشخصيات، والمواقف التي وجدت داخلها، تمنح النثر موسيقى تشبه موسيقى الشعر. وهي تشكيلات مصنوعة بوعي فني، ولغرض فني غير تقريب السرد من الشعر. فالسارد يعتمد عليها لإبراز ردود أفعال الشخصيات وكشف دواخلها، ففي حالة النصح الهادئ ينخفض مستوى الإيقاع الناتج عن توازي الجمل، وفي حالة رد الفعل العنيف يرتفع إيقاعه، ففي بداية نصح الأم لـ هند الراغبة في الطلاق من زوجها منصور تقول الأم ناصحة بإيقاع صوتي هادئ: (إن أنعم الله عليك برجل حنون فنعمة تستحق الحمد، وإن ابتلاك برجل حرون فبلاء يستوجب الصبر)، معتمدة على جملة الشرط المتكررة، ذات العناصر الثلاثة المحتاجة إلى تأن لإبرازها، والصفة الموضحة لجواب الشرط التي زادت الجملة طولًا لا يناسبه الإيقاع الصوتي السريع المرتفع، إضافة إلى صيغتي المبالغة المنتهيتين بحرفي الواو والنون (حنون/ حرون) وهما حرفان لينان يفرضان لينًا صوتيًا على الجملتين، وفي أثناء غضبها منها تقول بإيقاع صوتي سريع ومرتفع:(رجلك قدرك، خيرك، شرك، سعدك، حزنك)، معتمدة على صوت الكاف الرنان والمفردات ذات البنية المكتنزة، وكأنها تصرخ فيها محذرة من عواقب قرارها.

---

1 _ الوارفة: ص6.

2 _السابق: ص 124.

3 _ السابق: ص 8.

4 _ السابق: ص22.

5 _ هند والعسكر: ص 126.

6 _ السابق: ص 132.

7 _ السابق: ص 189.

إن إحساس القارئ بارتفاع درجة مستوى الصوت وانخفاضها، وهدوء الأم وغضبها أمور لم يتعرض لها السارد وقالها النسق اللغوي الشعري الخاص. ولعل هذا هو مكمن جمال شعرية النثر التي تمنح النص القدرة على الإيحاء بما لا تقدر عليه اللغة المعيارية.

هذا الحرص على مستوى الإيقاع نلاحظه . أيضًا . في أثناء حديث السارد عن علاقة أم أبي موسى بمخدومتها الأميرة في رواية (الوارفة) (تمهد دربها، وتبجل حضورها، وتحمل عباءتها، وتؤنسها في مشاوريها)؛ فالمفعول به المنتهي بضمير الغياب (الهاء)، والجمل الفعلية المتتالية، ذات الفاعل المستتر يصنعان إيقاعًا هادئًا يناسب سياق تمجيد أم أبي موسي، ويحدد للمتلقي موقف الجوهرة/ الساردة من الآخر الخادم.

ونلاحظه كذلك في أثناء حديث هند عن إخفاء الربيع لمظاهر حضور الفناء البشري في رواية (هند والعسكر) (آثار أناس مروا من هنا، باعوا واشتروا، أحبوا، تزوجوا، أنجبوا، تقاتلوا، مرحوا، بكوا، لكنهم في نهاية المطاف رحلوا، اندثروا، غابوا، ماتوا، تركوا بقايا سرهم على الأرض). الإيقاع الناتج عن توازي المفردات المشكلة لجمل فعلية حذف مفعولها إيقاع هادئ مناسب لحالة هند المتأملة في الحياة والموت والمتأثرة بجمال الطبيعة.

إن التوازي في النثر عامة والسرد خاصة" أحد مكونات الشاعرية الذي يتم بوساطته التأثر والتأثير والتلاقح بين الدال والمدلول، وهو الرباط الذي يصل الحروف بالكلمات، والصوت بالمعنى، وهذا ما يخلق المناخ الشعري"[1]ذي الطاقات الدلالية القادر على منح المعنى المباشر دلالات ماورائية كاشفة عما في نفس الشخصيات.

بجوار الانزياح والتوازي حضر التناص في (الوارفة، وهند والعسكر) حضورًا ملحوظًا، وتنوع بين التناص الأدبي، والديني، والشعبي، والأسطوري. وهو وسيلة من وسائل الانزياح؛ فهو ينزاح بالنص ككل إلى عوالم أخرى ذات ملامح مختلفة عن عالم الواقع في المتخيل السردي، فيخلصه من "نثرية الواقع، هذه النثرية التي تعني الملل والغثيان"[2]، ويثير دهشة المتلقي الواعي بأثر يشبه أثر الالتفات في البلاغة العربية.

❋❋❋❋❋

ثالثًا_ شعرية لغة الوصف:

1_ جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 86.

2 _ جبرا إبراهيم جبرا: الشعر والفن العربي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد (44، 45)، ص 19

الوصف في الرواية ليس ركيزة أساسية من ركائز بنيتها، لكن السرد الروائي لا يمكن أن يستغني عنه، فلا سرد بلا وصف ينقل للمتلقي الأماكن والأشياء والأشخاص، بملامحها، وألوانها، ورائحتها، ومساحتها، وحجمها. وهو مستوى " من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع المقومات الأخرى للنص ليؤدي معنى ما، أو يعلن عن موقف، أو يعبر عن معاناة"[1]

قد يكون الوصف في النص الروائي بلغة مباشرة مهمتها التحديد كوصف الرجل بالطويل، والمكان بالواسع، والمرأة بالجميلة، وقد يكون بلغة شعرية تبرز فيها عناصر البلاغة الناتجة عن الانزياح الاستبدالي وتراسل الحواس ومعطيات البديع، وقد يكون بلغة معيارية تعتمد اعتمادًا ظاهرًا على معطيات اللون والضوء والحركة والسكون.

وهو في الرواية النسوية ينضح بالشعرية؛ فالكاتبات في وصفهن يعتمدن على الاستعارات والتشبيهات المرتبطة بالمرأة ورؤيتها الرومانسية للعالم من حولها، وبالطبيعة وما فيها من مظاهر جمال، ففَرَح وليد في (هند والعسكر) بتواجد هند معه" فرح وردي أضاء في ابتسامته"[2]، ووجهه في عيني هند" مثل برعم وردة جورية يفتح قلبه للحياة وينظر "[3]، ونظرته لها "طافحة بالحنان والنور وفرح الحياة "[4]، وأخته شذا: " فراشة تعيش في حقـل ملون من حكايات الحب والرفاهية"[5].

هذا الوصف يتجلى بوضوح في أثناء وصف حالات الشخصية. تقول عواطف شقيقة هند واصفة لحظات القبض عليها من رجال هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر:" جاء أحد رجال الهيئة، أقبل نحونا مثل نسر، أجنحة عباءته السوداء الخفيفة تطير خلال تقدمه السريع، كان يحدق في عيني، تعلقت عيناي بعينيه، شلني الخوف، تجمدت رجلاي في مكانهما، لم أستطع أن أفعل شيئًا أو أتفوه بأية كلمة، شعرت بظلام عباءة سوداء تهبط علي، ارتبك ماجد، نظر إليه الرجل النظرة الغامضة السوداء ذاتها، التي ترسل سمًا يشل ضحيتها، يقيدها، يجعلها مستسلمة وراضخة، تنفذ ما يطلب إليها"[6]

1 _ صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، ط1، 2003م، دار الهدى، ص 131.

2- هند والعسكر: ص 187.

3_ السابق: ص 121.

4_ السابق: ص 121.

5- السابق: ص 72.

6 _ السابق: ص 160.

التشبيه (مثل نسر)، والتشخيص والتجسيد الاستعاري (أجنحة عباءته . تعلقت عيني بعينيه . شلني الخوف . تجمدت رجلاي . عباءة سوداء تهبط علي . النظرة الغامضة السوداء التي ترسل سمًا يشل ضحيتها، يقيدها)، وتعمد سيطرة اللون الأسود (عباءته السوداء الخفيفة . عباءة سوداء تهبط . النظرة الغامضة السوداء) صنعت . مجتمعة . صورة معبرة عن حالة الفزع المسيطر على عواطف، ورسمت الصورة التي تريدها الرواية لرجل الدين، وكشفت عن جانب من جوانب شخصيتي عواطف وماجد، هو الضعف وعدم القدرة على المواجهة. وهي صورة جوانية لم يشر إليها السارد إشارة مباشرة، وترك للمتلقي استنباطها من خلال مجموعة الأوصاف التي وصف بها حالتهما لحظة القبض عليهما.

ونجد الأمر ذاته في (الوارفة). تقول الساردة عن عودة الجوهرة من بعثتها التعليمية:" عندما تلفظ كابتن الطائرة الإنجليزي باسم (الرياض)، ارتعدت أطرافها، واكتشفت فجأة تلك السلسلة الحديدية التي كانت تطوق قلبها، سلسلة صارمة قاسية تتأكد بها أن قلبها لن يعبث ويتقافز في دروب المملكة الثلجية، سلسلة اكتشفت وهي فوق الرياض أنها أحدثت نزيفًا وجرحًا غائرًا سيرافقها لسنوات عديدة، أذهلها صبرها على الأنين الصادر عن جرح البعاد والغربة، شعرت بأنها أم ربطت ابنها المجنون في طرف السرير لتنهي مهمة خارج المنزل، ولكن هالها أثار قيدها عندما عادت"[1].

اعتمد السارد على التشخيص والتعبيرات الكنائية لتصوير حالة الجوهرة العائدة إلى وطنها بعد عامين من الغربة والاغتراب. (ارتعدت أطرافها/ السلسلة التي تطوق قلبها/ قلبها لن يعبث ويتقافز/ قلبها يتقافز في دروب المملكة الثلجية/ جرحًا سيرافقها لسنوات/ أذهلها صبرها/ الأنين الصادر عن جرح البعاد/ شعرت بأنها أم ربطت ابنها المجنون في طرف السرير). وهي استعارات وكنايات تضفي . مجتمعة . على السرد شعرية تقرب الرواية من القصيدة.

والأسلوب الشعري نفسه نجده في (ملامح) تقول ثريا مصورة ليلتها الأولى بعد طلاقها:" عند مبيتي أول ليلة في المنزل أخذ الصمت يجثم على أنفاسي ويصعق أطرافي. الهواجس تحاصرني من كل جانب. لماذا أحس بذبابات الخوف تتسرب لأحشائي؟ هل لأني مقبلة على حياة مغايرة بعدما تعودت طوال خمسة عشر عامًا وجود شريك لحياتي؟ أم لأني سأفتقد هذا النوع من الحياة الصاخبة التي عشتها طوال السنوات الماضية؟ هل حياة المجون والمغامرة من الممكن أن تصبح جزءًا لا يتجزأ من حياة الإنسان؟ أم أن الملذات هي عادة مثل تدخين السيكارة وشرب الخمر؟"[2]

1 _ الوارفة: ص 281.

2 _ زينب حفني: ملامح، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006م ص 13.

اعتمد السارد في تصويره لحالة ثريا على التشخيص (الصمت يجثم على أنفاسي/ يصعق أطرافي/ الهواجس تحاصرني/ ذبذبات الخوف تتسرب لأحشائي)، وعلى الأسئلة المتتالية المجسدة لحالة القلق المسيطر على نفسها (هل لأني مقبلة على حياة مغايرة؟ / أم لأني سأفتقد هذا النوع من الحياة؟ / هل حياة المجون والمغامرة من الممكن أن تصبح جزءًا لا يتجزأ من حياة الإنسان؟ / أم أن الملذات هي عادة؟)

إن مجموعة الصور المتتابعة بما فيها من تشخيص وتجسيد شكلت صورة شعرية كبرى متداخلة العناصر كشفت عن جانب من الجوانب النفسية لشخصيات عواطف والجوهرة وثريا، ومنحت السرد جمالًا وعمقًا، وانتقلت باللغة من حيز اللغة التبليغية إلى حيز اللغة التأثيرية المخاطبة للعقل والوجدان في آن.

تتجلى شعرية الوصف ـ أيضًا ـ في أثناء وصف الأماكن (الطوبغرافيا)، فتكثر الصور المجسدة والمشخصة للأماكن، والتشبيهات التوضيحية. يقول السارد في (الوارفة) عن عليشة في فصل الصيف:" في الصيف تتمطى عليشة فاترة خاملة، القصور خالية هجرها أهلها إلى المصايف، ولا يبقى سوى الأسوار الإسمنتية محتفظة بوقارها"[1]، ويقول في (هند والعسكر) عن الصحراء بعد نزول المطر:" فتحت الصحراء قلبها لأبنائها الهاربين من سطوة المدن، تهيأت لاستقبالهم كعروس تزينت بالألوان. سماء زرقاء وغيم أبيض وأساور من ضوء الشمس المحتجبة، رمل أرجواني، وطيف شجرة أخضر يدخل أصابعه في شعر الشجرة الأخرى"[2]

إن الصور المجسدة والمشخصة الأماكن، والتشبيهات التوضيحية تمنح اللغة شعرية لا شك في ذلك، لكن الشعرية الأكبر تكمن في حِرفية استثمارها. فوصف عليشة في الصيف بشخص يتمطى أصابه الخمول، وأسوار قصورها بشخص محتفظ بوقاره، ليس وصفًا عابرًا، ولم يأت صدفة من السارد؛ فهو وصف مرتبط بالحالة النفسية للجوهرة الباحثة عن محرم حتى تستطيع السفر إلى كندا لاستكمال دراستها، وكأن ضيق نفسها انعكس على لوحة المكان، فبدت كئيبة ككآبة روحها. وهذا يدفعنا إلى القول بأن شعرية الوصف لا تكمن في الاستعارتين المكنيتين فقط، بل وفي أمرين آخرين: الأول حالة التناسق بين العناصر المكونة الرواية، فالمكان امتداد للشخصية، واللغة امتداد للاثنين، والثاني التركيز على البعد النفسي للمكان، وتجاوزًا أستطيع أن أقول على (الحالة النفسية للمكان)، وهو تركيز يمكن تسميته بالمثير الإدهاشي المحرك انفعالات المتلقي تجاه الأشياء، والدهشة آلية من آليات الشعرية، ساعد التشخيص الاستعاري على إبرازها.

شعرية التناسق نجدها ـ أيضًا ـ في وصف هند للصحراء بعد نزول المطر؛ فهند المنتشية بلقاء مع وليد داخل الصحراء، انعكست حالتها النفسية على ما حولها كله، فبدت الصحراء أمًا رؤومًا تفتح ذراعيها

1 ـ الوارفة: ص 217.

2 ـ هند والعسكر: ص 187.

لاستقبال أبنائها، وعروسًا تزينت بالألوان لاستقبال زوارها، وبجوار التناسق يؤدي تجيش الألوان دورًا في إبراز شعرية الوصف؛ فقد جمع السارد مجموعة ألوان مبهجة (الأصفر، والأزرق، والأبيض، والذهبي، والأرجواني، والأخضر) في حيز لغوي محدود لصناعة صورة متلألئة تدهش المتلقي؛ فالألوان تحدث " توترًا في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس... والشعر ينبت ويترعرع في أحضان الألوان، سواء أكانت منظورة، أم مستحضرة في الذهن. "[1]

وهناك شعرية أخرى مصدرها التركيز على منمنمات الأشياء المشكلة الأماكن، وكيفية استثمارها لتشكيل لوحة جمالية تبهر العين في أثناء عملية القراءة، وتدهش المتلقي. يقول السارد في (الوارفة) عن مقهى سوق إيتون:"مقهى بأثاث خشبي معتق، ونوافذ شاسعة بإطارات خشبية مشغولة، تكشف النوافذ والشوارع، وتدخل كمًا وافرًا من الشمس، يلطف طغيان لون الخشب، في المقهى مقاعد ذات وسائد صفراء مرحة، مع أغطيـــة طاولات بنفس اللون "[2]

إن التركيز على التفاصيل الدقيقة لصورة المكان، الأثاث الخشبي (معتق)، وإطارات النوافذ (خشبية مشغولة)، وأشعة الشمس تلطف من (طغيان لون الخشب)، ووسائد المقاعد صفراء (مرحة)، وأغطية الطاولات بنفس اللون، يكشف عن رؤية أنثوية للمكان؛ فالمرأة بطبيعتها تهتم بالمنمنمات، وتركز على درجات اللون في أثناء الوصف، ما يخلق حالة شعرية مختلفة سببها الصورة المجسمة المرسومة بالكلمات على الورق.

ويقول السارد في (هند والعسكر) واصفًا الخيمة في بيت شذا:" "التفت جوانبها بقماش من الصوف الأحمر المقلم السميك على مساحة مربعة من الدعائم الحديدية. رائحة الصوف القوية تنبعث في المكان بسبب رش المطر الخفيف. رتبت الخيمة من الداخل بزينة بدوية جميلة والأنوار تتوزع على جوانبها داخل سرج قديمة، وعلى جدار الخيمة خنجر مذهب وبندقية صيد قديمة، وفي الركن موقد للنار صفت أباريق الشاي ودلال القهوة القديمة على رفوفه الخشبية، بينما يتدلى على جدار آخر جلد ماعز مدبوغ، وعلى الأرض أرائك ووسائد ملونة بقماش السدر الأحمر المقلم بالأسود. تحترق في الموقد أخشاب السمر، وتنعكس ألسنة اللهب البرتقالية بصورة ساحرة على وجه إبريق (الستانلس استيل) الفضي المجاور للهب"[3]

التركيز على الألوان (الصوف الأحمر. قماش السدر الأحمر . الستانلس استيل الفضي . ألسنة اللهب البرتقالية)، والوصف الدقيق لتوزيع الأنوار (الأنوار تتوزع على جوانبها داخل سرج قديمة)، والوقوف أمام

1 _ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط (5)، 1994م، ص 111

2 _ الوارفة: ص 249.

3- الوارفة: ص114.

التفاصيل (خنجر مذهب ـ بندقية صيد قديمة ـ جلد ماعز مدبوغ ـ أرائك ووسائد ـ أباريق الشاي ودلال القهوة القديمة) جعل من الخيمة لوحة ذات أبعاد جمالية ليست بلاغية، لكنها تدخل النص الروائي تحت عباءة الشعر بما يكمن فيها من جمال.

إن الأماكن والأشياء "ليست شعرية لأنها جميلة في تفاصيلها وغير شعرية لأنها قبيحة المظهر، كلا إنها تكتسب شعريتها بدخولها عالم النص اللغوي، فوحدها اللغة تفصل جمالياته، وعبر تلك اللغة تصل إلينا الأشياء والأماكن، فنعيش تجربتها من جديد."[1]

❋❋❋❋❋

الخاتمة:

اللغة في النص الروائي ليست وسيلة تنتهي مهمتها عند عتبة نقل حدث ووصف شخصية أو مكان؛ فهي وما تنقله بنية واحدة لا يمكن الفصل بين أجزائها، لذا تتشكل اللغة بما يناسب المنقول، فتارة تأتي خالية من مظاهر الجمال البلاغي مكتفية بدورها التوصيلي التقليدي، وتارة تأتي حافلة به، مقتربة من لغة الشعر ودورها التأثيري، وتارة تقف موقفًا وسطًا لتؤدي الدورين معًا. وهو تحول ـ من حال إلى حال ـ محكوم بطبيعة الفِكر التي يعالجها النص الروائي، وبرغبة المبدع الثائر الطامع في التميز.

وانطلاقًا من هذا تصل الدراسة إلى النتائج الآتية:

أولًا. اللغة الشعرية لغة منزاحة عن اللغة المعيارية، تستخدم فيها المفردة والجملة استخدامًا خاصًا مخالفًا للاستخدام المألوف، يتزاحم فيها الخيالي، وتتراسل فيها الحواس، وتتعدد فيها الرموز، تخاطب حس المتلقي وعقله في آن واحد، وتشركه بالتأويل في عملية إنتاج الدلالة.

ثانيًا ـ الشعرية حالة تتحقق في النثر بالخيال والانزياح والإيقاع والتكثيف والتكرار والمفارقة والتناص، وباللوحة الجمالية التي يستغل الكاتب في صناعتها إمكانات اللون والضوء والصوت والرائحة والحركة والسكون، ويركز على التفاصيل المبرزة الجمال؛ فالشعرية تكمن في الجمال.

ثالثًا ـ شعرية اللغة في الروايات المنتخبة مدونة للدراسة نتيجة طبيعية للأفكار التي تبنتها، ولرغبة المبدعات في التميز بلغة أدبية ذات أبعاد جمالية خاصة، تتناسب مع تميز الشخصيات الرئيسة داخل الروايات.

---

1 _ فتحية كحلوش: بلاغة المكان: قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008م، ص 66.

رابعًا ـ تبرز مظاهر الشعرية بوضوح في الروايات التي يكون السارد فيها مشاركًا، المعتمدة على ضمير (الأنا)؛ بسبب مساحة البوح الكبيرة فيها المحتاجة إلى لغة قادرة على نقل ما يجول داخل نفوس الشخصيات، وتخفت في الروايات التي يكون السارد فيها مشاهدًا ومشاركًا، معتمدًا على (الأنا) و (الهو)، وتكاد تختفي في روايات السارد العليم المشاهد.

خامسًا ـ تتحقق شعرية الوصف بالانزياحات وبالتركيز على منمنمات الأشياء المشكلة الأماكن، وعلى الألوان وكيفية استغلالها لتشكيل لوحة جمالية تبهر العين وتدهش المتلقي في أثناء عملية القراءة.

سادسًا ـ شعرية اللغة في الرواية ليست مجرد جمال لغوي؛ فالكتاب يعتمدون على طاقتها في تقليص حجم المبنى الحكائي وتوسيع نطاق دلالاته، والارتقاء بقوة تأثيره، وكشف دواخل الشخصيات، وإبراز ردود أفعالها.

❋❋❋❋❋

المصادر والمراجع:

١. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م.
٢. أميمة الخميس: الوارفة، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2008م.
٣. أنريك أندرسون: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر مكي، مكتبة الآداب، ط1، 1991م.
٤. بدرية البشر، هند والعسكر، دار الساقي، بيروت، ط5، 2003م.
٥. بشرى موسى صالح: المفكرة النقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2008م.
٦. بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010م.
٧. تزفيتان تودوروف: الشعرية، تحقيق شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990م.
٨. .....: المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992م.
٩. جبرا إبراهيم جبرا: الشعر والفن العربي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد (44، 45).
١٠. جورج مونان: في مفهومات بنية النص، ترجمة وائل بركات، دار معد، دمشق، 1996م.
١١. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، 2014م.
١٢. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م.

١٣. زينب حفني: ملامح، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006م.
١٤. شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2002م.
١٥. صبري مسلم: الحوار في الفن القصصي، مجلة اليرموك، 1999م.
١٦. صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى، ط1، 2003م.
١٧. صالح أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، بين 1948 _1975، دار البركة للتوزيع والنشر، الأردن،2009م.
١٨. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد (164).
١٩. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1995م.
٢٠. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1995م.
٢١. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1985م.
٢٢. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط (5)، 1994م.
٢٣. فتحية كحلوش: بلاغة المكان: قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008م.
٢٤. موسى ربابعة: الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، ط، 1، 2003م.
٢٥. ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.
٢٦. نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1994م

سردية الحوار في شعر أحمد الصالح (مسافر)

د. جزاع بن فرحان بن منور الشمري

أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك، جامعة حائل

الملخص:

يمتلك الحوار حضورا مهما في مجال الكتابة الإبداعية السردية منها والشعرية على حد سواء، من خلال توظيف العديد من الكتّاب والمبدعين له في نصوصهم، إذ يمثل رافد إغناء وتنويع جمالي ودلالي لتلك النصوص، كما أنه يشكل أداة ووسيلة تعبيرية وطاقة تصويرية وحياة متحركة في النصوص عامة، والنص الشعري خاصة؛ بوصف الشعر مجموعة من التعابير والأحاسيس التي تختلج نفوس الشعراء. ومن هؤلاء الشعراء الشاعر السعودي أحمد الصالح (مسافر).

ويهدف البحث إلى استقراء صور حضور خطاب الحوار السردي في نصوص الشاعر أحمد الصالح، وإبراز خصائص هذا الحوار الأدبي؛ بوصفه شكلا من أشكال التعابير المختلفة، التي تعبر عن أحاسيسه الذاتية، أو حواره مع الآخر، فالنفس البشرية عموما لا تستغني عن المحاورة؛ بوصفها صفة بشرية تحتاجها النفس مع ذاتها ومع الآخر، وقد تتمثل أيضا في محاورة الجمادات؛ لتكمل حاجات الإنسان الاتصالية المتعددة والمتنوعة.

إذ إن الحوار يعتمد في أسلوبه الفني على فن القص، إلا أنه ليس مقصورا على النص السردي فحسب، بل يتسلل إلى بقية الفنون الأخرى ومنها الشعر، ما يخلق روحا جمالية في النص الشعري تتمثل في الفن القصصي، وينوع من إيقاعات القصيدة الداخلية وحركتها بين الشخصيات من جهة ومتلقيها من جهة أخرى. كما يكشف أيضاً انفتاح النص الشعري على الفنون السردية وآلياتها مفيدا منها ولها.

وتتوخى هذه الدراسة بالدرس والتحليل سردية الحوار وبنيته من خلال الحوار الذاتي الداخلي(المنولوج) والحوار الخارجي (الديالوج) في شعر الشاعر أحمد الصالح في دواوينه مجموعته الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الشعر- الحوار - السرد- القص- أحمد الصالح.

Abstract

Narrative Dialogue in Ahmad Saleh's Poems (The Traveler)

Jazzaa' Farhan Minwir Alshammari

University of Ha'il،Assistant Professor of Literature and Criticism

Dialogue has an important presence in the fields of both narrative creative writing and poetry through employing dialogue in a lot of writers' texts as it represents a tributary of aesthetic and semantic enrichment and diversification of texts. It also comprises a tool، expressive means، pictorial energy and animated life in all texts، and especially poetic texts since poetry can be described as a group of expressions and emotions that shiver poets' souls، and one of those poets is the Saudi poet Ahmad Al Saleh (The Traveler).

This research aims at inducing images of the presence of the discourse of narrative dialogue in Ahmad Al Saleh's texts. Also، it displays the characteristics of this literary dialogue by means of describing it as a form of different expressions that express his own emotional feelings، or his dialogue with others. This is because the dialogue is indispensable in human soul more generally since humans use dialogue with themselves and with others. Dialogue can also be used with inanimate to complete human's different and various communicative needs.

Dialogue depends in its style on narrative art. This is not an exception to narrative text only، but it sneaks to other forms of art، and poetry is one of them، which creates an aesthetic essence in poetic text which presents in narrative art. It also varies through internal rhythms of the poem and its movement between characters on one hand، and the recipient on the other. Dialogue also reveals the openness of poetry to other narrative arts and their mechanisms، benefiting them and from them.

This study intends to look at and analyze narrative dialogue and its structure through internal self-narration (monologue) and external dialogue in the poems of Ahmad Al Saleh's divans and his poetry group.

Key Words: Poetry; Dialogue; Narrative; Epic; Ahmad Al Saleh

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين وعلى أله وصحبه أجمعين.

يعد النص الشعري مادة خصبة تجذب دارسيه ونقاده؛ لامتلاكه طاقات إبداعية وتعبيرية، ولذة شعورية، إذ يمثل رافدا من روافد الثقافة والمعرفة، كما يمثل قيمة جمالية من خلال انفتاحه على آفاق رحبة أمام المتلقي، ومادة ثرية لاكتشاف الكثير من قضاياه وجمالياته وأساليبه، ومن تلك الأساليب الحوار السردي، الذي يدفعنا للبحث عن جماليات هذا الشعر المتشكلة في محاورة وحكي الشاعر لذاته والآخر؛ بوصف الحوار أسلوبا يلائم التعبير عن أفكار النص الشعري،وما يحمله من دلالات وقيم تتمثل في تعابيره عن أحاسيسه الذاتية، واتصاله مع الأخر.

ويعد الحوار أحد أهم العناصر المكونة في البنية السردية للنص الأدبي، وتقنية من تقنياتها لها مفرداتها وأساليبها وتنوع مستوياتها وتعدد أشكالها ووظائفها الفكرية والدلالية، إلا أنه في النص الشعري يكون حاضرا ومسهما في كشف عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة، كما أنه يعد في النص الشعري ظاهرة تعبيرية مهمة؛ بوصفه تعبيراً عن أحاسيس وأفكار الشاعر سواء أكانت صامته أو مسموعة، الذاتية منها أو الجمعية، يقوم بها على أساليب فنية معبرة، وقد برزت هذه الظاهرة في القصيدة العربية على مر عصورها الأدبية بدء من المعلقات وانتهاء إلى القصيدة الحديثة محور البحث.

ويأتي الاهتمام في شعر الشاعر أحمد الصالح؛ بوصفه من رواد التجديد في الشعر السعودي المعاصر، وما يمتلكه شعره من ثراء وطول نفس، ووفرة في شعر التفعيلة، وطبيعة إبداعية تفجر مكنونات النفس في أسلوب فني رفيع، فجاء البحث في هدفه إلى الإجابة عن تساؤلات في توظيف الشاعر للحوار السردي واستعماله بفاعلية في نصوصه الشعرية، وتعبيره عما يختلج في نفسه من آلام وآمال، وعن تجربته الشخصية، منطلقاً من ذاته إلى الآخر، في حوار يتسم بالسردية والصراع، وبوح تكشفه بنية الحدث في النص الشعري، الذي يتفاعل مع الحوار؛ ليقدم حركة وحيوية وحياة يبثها في النص.

وقد أفادت الدراسة مما أنتجه الشاعر في دواوينه الشعرية المطبوعة، ومن كتب النقد الأدبي التي عالجت مفهوم الحوار السردي والخطاب الشعري، وغيرها من المراجع التي أثرت الدراسة. وفيما يخص الدراسات السابقة فلم أقف على دراسة تناولت بنية السرد بصورة عامة في شعر الشاعر ، ولا بنية الحوار السردي بصورة خاصة، وما وجد من دراسات فإنها دراسات تناولت الصور والأساليب الشعرية في شعر الصالح،

ومن أبرزها: دراسة "المفارقة في شعر أحمد الصالح"حسين علي محمد، ودراسة "التجربة التفعيلية عند أحمد الصالح"، إبراهيم المطوع، ودراسة "الصورة الفنية في شعر أحمد الصالح" ياسر صالح الدوسري، ودراسة "شعر أحمد الصالح: دراسة أسلوبية" عبدالله ماطر المطيري،وغيرها من الدراسات المتفرقة التي تناولت بعض قصائده كجزء من المدونات والاستشهادات الشعرية، دون دراسة البنية السردية أو بنية الحوار السردي.

أما منهج الدراسة فقد اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي مستعينا ببعض آليات المنهج الإنشائي في تحليل جماليات الحوار في النصوص الشعرية المتضمنة للجوانب الذاتية والموضوعية؛ بغية الكشف عن جماليات الحوار السردي في تلك النصوص.

وقد قسمت الدراسة إلى قسمين رئيسين: تناول القسم الأول: مفهوم الحوار في الخطاب الأدبي عالجت فيه مفهومه وتعالقه في النص السردي، ثم في النص الشعري، والقسم الثاني: تناول سردية الحوار في شعر أحمد الصالح، وما فيه من حركة وحيوية في جوانبه الذاتية والموضوعية، وانتهت الدراسة بخاتمة ذكرت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، وذيلت بقائمة الهوامش التي رأيت أن تكون في نهاية الدراسة، وقائمة المراجع.

إن الصورة التي انتهت إليه هذه الدراسة تبقى غير مكتملة؛ لأنها جهد إنساني يقصر عن الكمال، فالكمال لله سبحانه، لذا آمل أن تقدم هذه الدراسة ولو بجزء يسير إضافة علمية في مجال سردية الحوار في النص الشعري. وما توفيقي إلا بالله...

الحوار في الخطاب الأدبي:

كلمة (حوار) مشتقة من مادة (حَ وَ رَ) تناولها علماء اللغة العربية في معاجمهم، ففي لسان العرب: حَوَرَ: الحَوْرُ: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حَوْرا ومحارة وحؤُورا: رجع عنه وإليه[1](1) ويعني الأخذ والرد، "وأحار عليه جوابه: رده، والمحاورة المجاوبة. والتحاور: التجاوب"(2)، "ويقال كلمته فما أحار إليّ جوابا"(3) ويقال أيضاً: "استحاره استنطقه"(4) وقد أجمعت تلك المعاجم بتعريفاتها المتقاربة إلى

---

[1](1) لسان العرب، ابن منظور، مادة (ح و ر).

(2) المرجع السابق، نفسه.

(3) الصحاح، الجوهري، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2008م، ص272. مادة (ح ور)

(4) القاموس المحيط، الفيروزبادي، دار أحياء التراث، بيروت، ط1، 1991م، ص24. مادة (ح و ر).

أن استعمال الحوار هو تجاذب أطراف الحديث أخذاً وردا. كما عرفته المعاجم الحديثة ومنها، المعجم الوسيط في أن الحوار هو: حديث يجري بين شخصين أو أكثر"[1] وهذا التعريف يقودنا إلى مفهوم الحوار في استعماله الاصطلاحي بأنه "نمط تواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"[2] ويعرفه (جبور عبد النور) في المعجم الأدبي بأنه: "حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه، أو من ينزله مقام نفسه كربَّة الشعر أو خيال الحبيبة مثلاً"[3] هذا المفهوم الأدبي الذي اختاره الكاتب يمتزج بخيوط التواصل والتحاور بين الأديب ونفسه وبين الأديب والآخر.

ومن ذلك يمكننا البحث عن مفهوم الحوار في النصوص الأدبية باختلاف أجناسيتها، من قصة ورواية وشعر، فالحوار في القصة هو "الكلام الملفوظ المتبادل بين شخصيات القصة، وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الأحداث من نقطة إلى أخرى"[4] وحين نبحث عن مفهومه في الشعر فنجده بأنه: "حديث شعري، يتناول موضوعات شتى للوصول إلى هدف معين، يدور بين طرفين أو أكثر في النص الواحد، سواء أكان هذا النص قصيدة أو مقطوعة أو بيتاً واحداً"[5] ومن خلال ما سبق في مفاهيم الحوار اللغوية والاصطلاحية نلحظ اتفاقها في مدار مركزية الحوار حول معنى الأخذ والرد وتجاوب أطراف الكلام مع النفس أو بين طرفين أو أكثر.

ويعد الحوار من أساليب الخطاب الفعالة في النص الأدبي، ما يجعله بالغ الأهمية في التعبير عن أفكار الأديب والمبدع باختلاف النصوص وتنوعها بين السردية والشعرية، على الرغم من اختلاف طبيعته في الشعر عن السرد سواء في المسرح أو القصة، إلا أنه يحمل في طياته دلالات تسهم في بناء النص وترابطه، ما جعله مكون مهم من مكونات الخطاب، على تعدد أنواعه وتقاطباته: المباشر، وغير المباشر، الداخلي،

---

(1) المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، دار المعارف، مصر، ط2، م1، 1972م، ص205.

(2) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص78.

(3) المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص100.

(4) معجم المصـــطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1979م، ص86.

(5) الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي، عبد الرحمن الفايز، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام، كلية اللغة العربية، قسم البلاغة، 1425هـ، ص6.

والخارجي. ومن هنا يمكن للباحث كشف طبيعة الحوار في النصوص السردية والشعرية، وصولاً إلى تداخل السرد في الشعر وبيان سرديته في نصوص الشاعر أحمد الصالح(مسافر).

فالحوار في النص السردي يعد عنصراً من عناصر بناء النص السردي ونمطاً من أنماطه الرئيسة، وذلك من خلال تشكله جزء مهما في الخطاب السردي، واشتراكه مع السرد والوصف في بناء النص، كما انه يشكل "جزءاً فنياً من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة، التي تجعل من ذلك الكيان اللفظي أدباً وليس شيئاً آخر"[1] فضلا عن أنه يشغل حيزاً هاماً في الوظيفة الدرامية في السرد، كما أنه يكتسب أهمية كبرى، بوصفه تقنية سردية في بنية النص، يوظفها المبدع في كشف شعور وعواطف الشخصيات وأحاسيسها في النصوص السردية، إذ يمثل بيئة نفسية في باطن الكائن الإنساني، كما يمثل حقيقة حضوره المادي مقابل حقيقة الشخصيات الأخرى، "فالكائن البشري ذاته غير متجانس ولا يمتلك لغة وحيدة، بل هو لا يوجد إلا في حوار؛ لأن في داخله يوجد الآخر، ومن ثم يستحيل أن ندرك الآخر خارج غيريته، أي خارج العلائق التي تربطه بالآخر"[2] ما يعني أن الحوار يكشف أبعاد الشخصيات في النصوص السردية وسماتها النفسية والاجتماعية، من خلال تداخله العميق تجاه الأحداث ونموها في النص، وما تقوم به الشخصيات من أدوار داخل النص.

فالحوار تقنية سردية لها مفرداتها وأساليبها وتنوع مستوياتها وتعدد أشكالها ووظائفها الفكرية والدلالية، إذ يقدم الحوار للقارئ والمتلقي الملامح النفسية للشخصيات؛ بوصفه أداة تواصلية تتداخل في الأصوات، يسهم في تطور مسار الحكاية، حكاية الأقوال كما أسماها "جيرارجينيت" ويقصد به: "إعادة إنتاج خطاب الشخصيات وفكرها في الحكاية الأدبية المكتوبة"[3] فضلاً عن مسؤوليته في نقل حركة الأحداث في النص السردي.

أما في النص الشعري يعتبر الحوار في النص الشعري ظاهرة تعبيرية مهمة؛ بوصفه تعبيراً عن أحاسيس وأفكار الشاعر سواء أكانت صامته أو مسموعة، الذاتية منها أو الجمعية، يقوم بها على أساليب فنية

---

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص166.

(2) ميخائيل باختين (تحليل لرواية تولستوي البعث)، تر: محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 2، سنة3، 1983م، ص5.

(3) عودة إلى خطاب الحكاية، جيرارجينيت، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص63.

معبرة، وقد برزت هذه الظاهرة في القصيدة العربية على مر عصورها الأدبية بدء من المعلقات وانتهاء إلى القصيدة الحديثة محور بحثنا، إلا أن الاهتمام بهذه الظاهرة قليل على الرغم من احتواء القصائد العربية على الحوار منذ وقت مبكر؛ بوصفه موضوعاً شائكاً محفوفا بالصعوبة[1].

إذ يبنى النص الشعري على رؤية معمقة تحمل في طياتها اللغة والأسلوب والصورة، بناءً فنياً بما يواكب تجربة الشاعر بتعدد وتنوع أشكال الشعر الغنائية أو الملحمية أو الدرامية، فالحوار أساس في النص الدرامي الشعري، إذ لا يقوم النص الدرامي دون حوار، ما يجعل الشاعر في بناء قصيدته يعنى بالحركة والحيوية الحوارية إلى الجانب الفني، فتواصل الشخصيات والتعبير عن مكنونها هو الأداة المميزة في النص الشعري؛ بوصف الشعر إيقاعا ولغة يتعلق فيها الحوار من خلال مناجاة الشاعر لذاته أو للآخر.

لذا يوظف الشعراء في نصوصهم ما يمتلكونه من طاقات فنية وتعبيرية، يشكل فيها الحوار جزءا رئيسا، فالحوار في النصوص الشعرية "يجري على منطق الشعر بتسلسل، بنظامه الطبيعي في حياة المعاني النفسية، فهو يقفز قفزات ويعبر عن فجوات ويستعين بالكلمات المضيئة والحكم البليغة والصور اللامعة ليصل في صفحات قليلة إلى أغوار النفس الإنسانية"[2] ما يعني ذلك أن الحوار في النص الشعري يختلف عن مثيله في النص النثري، من حيث تغلغله في الفجوات التي تكشف مواقف الشخصيات وانفعالاتها ، كما أنه يخضع للتصورات المتعددة في تلك الشخصيات من تطورات وتطلعات في موسيقى الكلمات وتأثيرها فـ"الحوار وقدرته على التعبير واكتنازه للصور الدرامية يخضع لا للمعنى المستشف فحسب، بل إلى طبيعة موسيقى الكلمة وحروفها وتأثيرها وقيمتها في خلق الجميل لدى المتلقي"[3]. وهذا ما يؤكد أن النص الشعري لا يعبر عن إحساس الشاعر فقط، بل عن أفكاره ورؤاه وتطلعاته وإحساسه بالحياة.

إذ ما يميز القصيدة الشعرية الحديثة هو تطور بنائها وتجاوزها النظرة التقليدية في الشكل والمضمون، إلى بنية التعبير في النمط الدرامي، أو النزعة الدرامية هذه النزعة تأخذ دائما في اعتبارها أن "كل فكرة

---

(1) الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، بدران عبد الحسين البياتي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1988م، المقدمة (أ).

(2) دراسات في الأدب العربي الحديث، محمد مصطفى هدارة، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، 1990م، ص286.

(3) فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون، منصور نعمان، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 1999م، ص80.

تقابلها فكرة، وأن كل ظاهرة يستخفي وراءها باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها، فإن تبادل الحركة بينها يخلف الشيء الموجب... إنها تعني الحركة من موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابل، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة"[1].

هذه النزعة الدرامية تجعل من النص الشعري في علاقة تداخل وتعالق مع النص المسرحي في شأن الحوار، فالحوار الدرامي هو أداة المسرحية؛ لاعتمادها عليه واتصالها بالآخرين عن طريقه، إذ تكمن أهمية الحوار في المسرح من خلال تركيزه وإيجازه في مكان وزمن محدد، ومن خلال انسجامه مع الموقف وواقعيته؛ لأنه "يسهم في خلق الجو المسرحي أو تقرير المزاج النفسي للشخصية المسرحية، لذا لابد أن يتسم بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح ما يدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتلون بما يتناسب مع طبيعة الموقف والشخصية"[2].

وتظهر فاعلية الحوار في اتصاله الحركي والحيوي في اللغة من خلال نقل الصورة في التأثير على المتلقي وجذبه، وهذا ما يبرز النص الدرامي عن بقية النصوص في غلبة عنصر الحوار على بقية العناصر الأخرى "فالحوار هو المسؤول عن تقديم الشخصيات والتعريف بها، وبيان الصراع الذي يدور بينها، وما يترتب على ذلك من سير الأحداث إلى نهايتها"[3]، كما أن الحوار في الشعر لا يبتعد كثيرا عن تلك الوظيفة في حمله الكثير من الجماليات والدلالات، ما يكشف علاقة السرد بالشعر وتقارب الشعر من السرد القصصي عبر توظيف تقنية الحوار السردي في النص الشعري، وهذا مدار ومركزية بحثنا، إذ يؤدي الحوار وظيفته السردية التي تدفع بالأحداث إلى الأمام، وتمنح الشاعر اختزال الأحداث واختصار القصة وإيجازها بما يتوافق مع طبيعة اللغة الشعرية ذات الإيجاز والتكثيف[4].

إن انفتاح النص الشعري على الفنون السردية ليس بالأمر الجديد، فالسرد الحكائي في النص الشعري حاضر في جوانبه المختلفة من تفاعل مع الأحداث والمواقف وصراع الشخصيات بما فيها من حوار وفضاء

---

(1) الشعر العربي المعاصر..قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ط3، دار العودة، بيروت، 1981م، ص279.

(2) تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، حورية محمد حمو، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص280.

(3) السرد والظاهرة الدرامية، علي بدر تميم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م، ص124.

(4) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، مرجع سابق، ص91.

ومشهد، إذ ينقل السرد الشعر من جانبه الذاتي إلى جانب موضوعي، فيتجاوز بذلك النص الشعري التجربة الذاتية إلى تجربة إنسانية، فقد استثمر التقنيات السردية وخرج من دائرة نقاء الجنس الأدبي إلى دائرة تداخل الأجناس، فلا تخلو قصيدة من إحدى تلك التقنيات، إذ وظف الشعراء تلك التقنيات السردية في نصوصهم ومنها: تقنية الحوار بأنواعه وأشكاله الداخلي والخارجي، فضلا على وجوده في الشعر المسرحي والملحمي.

إذ وظف الشعراء الحوار بوصفه أداة فنية تكشف مضامين القصائد الشعرية وتمنحها الحيوية ولشخصياتها حرية الحركة والتعبيرات والأحاسيس على تعددها واختلاف موضوعاتها، ومن هؤلاء الشعراء الشاعر أحمد الصالح(مسافر) في دواوينه الشعرية مدار البحث، والذي تميز شعره كغيره من الشعراء على معالم الحكاية السردية في نصوصه، تلك المعالم لا تخلو من عناصر بنائية، الحدث والشخصيات والفضاء والزمان والحوار، وغيرها، إلا أن الباحث اختار زاوية واحدة ورأى تناول بنية الحوار وسرديته في نصوص الشاعر.

أولاً: سردية الحوار في شعر الصالح:

أحمد الصالح[1]، شاعر من رواد التجديد في الشعر السعودي، ثري الإنتاج الشعري، إذ يمثل مع عدد من معاصريه الكوكبة الأولى التي واكبت التطور الشعري الحديث بإصرار وامتداد في النفس الشعري، لقب نفسه بالمسافر؛ نتيجة إحساسه بالغربة ونفوره من الحياة والمجتمع الذي يعيش فيه، إذ يطغى على شعره نبرات الحزن، ولا تخلو دواوينه الشعرية من آثار روحه الثائرة ونفسيته القلقة، وحب الخروج عن العادي والمكرور، ويظهر في شعره نزعة متأثرة بالرومانسية[2].

---

(1) أحمد بن صالح بن ناصر الصالح، لقب بـ(مسافر) شاعر سعودي من مواليد مدينة عنيزة في منطقة القصيم، ولد عام 1362هـ، حصل على درجة البكالوريوس في تخصص التاريخ من جامعة الإمام محمد بن سعود عام 1384هـ، عمل في عدة وظائف حكومية منها وزارة العمل والشؤون الاجتماعية، صدر له عدة دواوين شعرية، منها: عندما يسقط العراف، وقصائد في زمن السفر، وانتفضي أيتها المليحة، عيناك يتجلى فيهما الوطن، ولديك يحتفل الجسد، وغيرها من المقالات والمشاركات الصحفية والأمسيات الأدبية في الصحف والمجلات. للاستزادة: انظر، قاموس الأدب = والأدباء في المملكة العربية السعودية، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، ط1، مج2، 1435هـ، ص920، حركة الشعر في منطقة القصيم، إبراهيم المطوع، ج2، ص973.

(2) انظر قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص921.

والشاعر أحمد الصالح من الشعراء الذين أثروا الساحة الأدبية العربية والسعودية في شعرهم؛ إذ عد الكثير من الدراسين[1] بتميز شعره، وتأثره بالكثير من شعراء التفعيلة العربية أمثال: بدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور، وعبدالوهاب البياتي، ومحمد الماغوط، وأمل دنقل، وغيرهم، فاستوعبه واختط فيه خطا جديدا، ونهجا متميزا[2]، كما أنه من الشعراء الذين تعرفوا على أسرار موهبته وخفاياها وكيفية التعامل معها، "فهو شاعر محترف للشعر ومتفرغ له، والشعر في حياته كالغذاء والنفس، ولا يتصور إلا أن يكون شاعراً، حتى الكتابة عن قضايا الشعر فهو يرى أن خير من يكتب عنها هم المتخصصون، ولا يعد نفسه منهم"[3].

ويلاحظ شعر الصالح ثراء تجربته الحديثة في اعتماده على التراث والمعاصرة، واستخدام البحور الشعرية في نتاجه في تفاوت الاستخدام، ما يسم شعره بطول النفس الشعري، وطبيعة الإبداع، وأثر التجربة في تفجير الطاقات الكامنة، وإنتاج وحدة إيقاعية تحل محل وحدة البيت؛ نتيجة الحالة النفسية لدى الشاعر، يمزج بين شعوره الشخصي وما يلتبس به من مشاعر، فهي متغيرة وتحتاج إلى تفعيلات قادرة على امتصاص تلك الشحنات الوجدانية للشاعر؛ لذا جاء شعره وافرا في التفعيلة[4].

تلك الدراسات وغيرها ليست من صميم البحث في سردية الحوار، وإنما وردت في البحث؛ لبيان ثراء التجربة الشعرية للشاعر، ولم تعالج تلك الدراسات كافتها البنية السردية في شعر الشاعر، بل كانت مرتكزة على الجماليات الأسلوبية والفنية في شعره.

---

(1) من الدراسات التي تناولت شعره:

– دراسة "المفارقة في شعر أحمد الصالح"حسين علي محمد، نادي المدينة المنورة الأدبي، الآطام، ع38، مج13، أغسطس 2010م.

– دراسة "التجربة التفعيلية عند أحمد الصالح"، إبراهيم المطوع، نادي المدينة المنورة الأدبي، العقيق، مج39، مايو 2013م.

– دراسة "الصورة الفنية في شعر أحمد الصالح" ياسر صالح الدوسري، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، 2013م.

-- دراسة "شعر أحمد الصالح: دراسة أسلوبية" عبد الله ماطر المطيري، نادي القصيم الأدبي، ط1، 2018م.

– دراسة "فلسطين في شعر القصيبي والصالح" عبد الله رمضان العنزي، نادي الرياض الأدبي، ط1، 2018م.

وغيرها من الدراسات المتفرقة التي تناولت بعض قصائده كجزء من المدونات والاستشهادات الشعرية

(2) التجربة التفعيلية عند أحمد الصالح، مرجع سابق، ص87.

(3) المرجع السابق، ص90.

(4) شعر أحمد الصالح.. دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص 32- 34 بتصرف.

والشاعر أحمد الصالح كغيره من الشعراء في استطاعته استعمال تقنية الحوار في بناء نصه الإبداعي واستعمال اللغة بوعي وإدراك في توظيف تلك التقنية؛ بوصفها أداة شعرية مهمة تسهم بفاعلية في بناء النص وتواصله المباشر وغير المباشر مع المتلقي؛ بوصف الحوار في قصيدة السرد ظاهرة بارزة، ووسيلة لتقديم الحدث الدرامي في بنية قص شعري متكاملة، فالحدث الدرامي لا يتنامى إلا بتفعيل الحوار، فهو يعمق الحركة، ويبث الحياة في النص، ويمنحه دلالات فكرية واجتماعية، وينبئ عن تفكير المؤلف الحقيقي[1].

ويمكن دراسة بنية الحوار السردية في شعر الصالح في مسارين، الأول: حوار الذات (الداخلي) أو ما يصطلح عليه بـ(المونولوج) أو (القص النفسي) وهو الغالب في نصوص الشاعر؛ لأنه يكشف عن الذات المتكلمة وعن وعيها، والتعبير عما يختلج نفسه وما فيها من آلام وآمال، كما أنه يعبر عن تجربة شخصية للشاعر، فينطلق من ذاته التي يحاورها، فهو يتمثل "بينه وبين ذاته، وكأنه حوار حاصل بين اثنين وليس في داخل ذات شخصٍ آخر"[2]. الثاني: حوار خارجي أو ما يصطلح عليه بـ(الديالوج)، وهو أقل حضوراً في شعر الصالح؛ لانفتاحه على دائرة البوح والكشف مع الآخر ومحاورته، والحوار الخارجي هو "الأقوال المتبادلة بين شخصين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكلّ ما يخبر عن ظروف التواصل ترد جميعها في شكل خطاب إسنادي"[3].

وقد جاء الحوار في نصوص الشاعر أحمد الصالح متنوعا مشكلا مساحة كبيرة من خصائص الذاتية، نقل فيه مشاعره الذاتية وأحاسيسه، كما نقل المشاعر المشتركة مع الآخر وحواره معه، فجاء مبثوثا في نتاجه الشعري، وتجليه تجلياً جماليا؛ بوصف الحوار آلية تواصل، تشكل عبر اللغة، وأسلوب من أساليب التعبير، وأداة من أدوات الإبداع الكتابية، استثمره الشاعر ليبث في نصوصه الروح الجمالية التي يشعر فيها المتلقي. في امتداد التيار حتى يصبح العشق مشتعلا، يقول:

إذا ما امتد كالتيار

غصن صباك في صمتي

---

(1) بنية القصيدة العربية المعاصرة، خليل الموسى، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص281.

(2) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، مرجع سابق، ص125.

(3) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس،2010م، ص159.

وفي لغتي...

وتمتدين فاتحةً

مهيمنة على صبري

ومالكةً لناصيتي

هنا تستيقظ الذكرى

يمر العشق مشتعلا

بذراتي وفي نبضي

وتلقيني إليك اليوم

ذكرى بعد هذا العمر

حاكمة كما قد كنت فاتنتي[1]

يعتمد الشاعر على حواره الداخلي، ما يجعله في حالة استرجاع لما علق في ذهنه، يناجي الشاعر ذاته ويحاورها، فيظهر الجانب التعبيري الخاص بمشاعره وأحاسيسه، ويستذكر ماضيه والحلم محبا وعاشقا، يجد فيه الشاعر لذته، في ربط الحدث في نصه منذ الصبا وما ينتابه من شعور، فجاء الحوار أحادي الصوت من طرف واحد هو الشاعر، ومن هنا نستطيع القول إن الشاعر اعتمد الحوار السردي في نقل واقعه ومعاناته، فكان الخطاب الشعري ممثلا للحدث السردي ومسهما في تقدمه وإعطاء مسحة فنية متقدمة عليه؛ وذلك من خلال ربطه مع ذاته، ماخلق جمالية؛ بوصف الشعر عموما "مستودع الذاتية كيفما كان نوعه على أنها ليست مقتصرة على التعبير عن الذات في الانغلاق على النفس، وإنما هي ذاتية معدية موجهة للتأثير في فرد أو في جماعة"[2]، تأثير في الحالة النفسية والاجتماعية، إذ يقول في موضع آخر:

يا سيدي الشعر ما عادت تراودني أحلى القوافي وطفل الأمس قد أبقا

---

(1) ديوان في وحشية المبكيات، أحمد الصالح، ص47-48.

(2) تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص147.

ما عاد لي في عيون الغيد متسعٌ وفي بحورك ربان الهوى غرقا

طويت أشرعتي عنهن من زمن خوفاً عليك وكنت العاشق الترقا[1]

خطاب يهيئ لأحداث نفسية واجتماعية، فهو لم يعد خطاباً يروم ضمن قصدية مسبقة لتسجيل حالات خاصة للشاعر، وإنما أصبح طريقاً سالكة عبر الحوار السردي، فالشاعر يسرد الحدث إلى المتلقي في صورة حوار يضمنه في نصه، ما وجد فيه منفذاً؛ ليعبر من خلاله إلى ذاته منتقلا إلى الآخر المحبوبة في حوار جسدها في صورة الشعر وبحوره، معبراً عن وجوده النفسي وعواطفه وتجاربه الذاتية، التي خلق منها محاورا آخر إذ يقول:

يا نطفة هذا الإنسان

أوقعك الإثم

ومرَّدَك العصيان

قالت –نطفتك البكر–

أي زمان ينفي الإثم

أي زمان رفع التوبة

هذا وجه الأرض

المخبوء بوجه الخوف

المترهل في أفئدة المختانين

المتسربل في وجوه القوم

يُسّرٌ فيه بأن الحب مصابٌ فيه الجسد البض

---

[1] ديوان أصطفيك في كل حين، أحمد الصالح، ص32.

أن الوهن الموغل عبر الذات

استشرى بين الخلق

وأنهل عطشاً شبق الأرض

قال الأول:

حان قطاف.. النطفة

حان الأين الأول

سيفي استعصى

جئت وديعاً.. خِفّاً أعزَل

قال الثاني:

قرّب رأسك

قرّب شفتك...

قال الثالث:

هذا الوطن الخيمة

هذا الخندق وطن

هذا الوطن.. المذبوح على حد الشفتين[1]

ينقل الشاعر لنا هذا الحوار المركب بين شخصيات مفتعلة، اقتضت الضرورية السردية اندراجها، ولعل هذه سمة من سمات الحوار السردي في شعر الصالح، حيث نجده أحيانا يعمد إلى نقل حواره السردي من خلال تجسيده وانخراطه في أكبر مساحة من التخييل، وانغراسه في عمق العاطفة، فيحاور الشاعر في

(1) الأرض تجمع أشلاءها، أحمد الصالح، ص7 – 10

قصيدته رمز الحياة والتكاثر في فضاء رحب تتنامى فيه الحياة من رحمها، فيشرك الشاعر المتلقي في شعوره العاطفي وإحساسه في أطوار الحياة في تسلسل منتظم على لسان المتحاورين، أسلوب حوار مركب، جاء تالياً للحدث، يحاور فيها الذات أولاً، ثم يحاور فيها الآخر.

حوار يكشف عن بنية قصصية تحركها الأفعال (قالت، قال) أفعال تلعب دور الزمن، بنى فيها الشاعر قصيدته من خلال الحوار في تعدد الأصوات، الذي يكشف دلالة الحياة، وبهذا يكون الحوار مسهما في نقل واقع الشاعر المعيش وكاشفاً عن مضامين قصائده المتباينة، كما يكون الحوار مراوحا بين شخصيتين في شعر الصالح، ومنه قوله:

يا شاعري إن هذا الحب غرّبني بكل عين فلا ليلٌ ولا سمرُ

تستل أفراح عمري وهي ضاحكةٌ تلك العيون التي في ليلها حور

ما عدت آوي إلى قلبٍ يظلّلُني فجفَّ نبع بأحلام الهوى نضر[1]

ويقول أيضا:

بأي حبٍ سكنت القلب والعصبا وأي حــسنٍ له داعي القصيد صبا

وأيُّ فـاتنة قـــد كنتــها فــإذا للعـاشــقين حـديث عنـك مانضبا

إليــك يا وطناً في القلب أخزنــه حتى تتدفـق في الشريــان منسكبـا

عنـــيزة أنــت في عيني فاتنـــة وأنت ملـهمتي مهمـا الفتى اغتربا

عنـــيزةٌ فيك لي ذكـــرى تعلّني وبسطة من ربيــع العمر ما غربـا[2]

وهنا نستطيع القول إن الحوار السردي يراوح باستمرار بين شخصيتين هما: الشاعر نفسه ومحبوبته، والشاعر وعنيزة (المكان) الذي ينبض بالحياة، إذ يشكل هذا الحوار تأكيد الحب للشخصية والمكان، غير أنه لا يقدم لنا إلا من طرف واحد هو الشاعر؛ ولئن كان الحوار يندرج ضمن أحادي الصوت، إلاّ أنه لا

(1) تشرقين في سماء القلب، ص35.

(2) تورقين في البأساء، ص19.

ينفك من الحوار المركب الذي يكون بين شخصيتين أو أكثر، اتخذ من ذاته وسيلة في قصيدته يناجي فيها نفسه وما أحدثه الحب من حيوية وحركة، أضفت على النص طاقة تعبيرية تمثلت في عيون المحبوبة وفي موطنه عنيزة، إذ يتجاوز بالحوار إلى الوصف؛ ليظهر جمالهما وموقف الشاعر منهما، فالمحبوبة وعنيزة شخصيتان تجسد فيهما الحب، والشخصية سواء كانت ناطقة أم صامتة، تخلق حواراً سردياً. فالشاعر يوهم أن ثمة شخصيات حاضرة معه ضمن السرد، ولكنه لا يجعلها شخصيات ناطقة، ولكنها في الآن نفسه معبرة عن وضعية الحوار وبعده الإنساني العميق، فيقول في موضع آخر:

حدثيه عن كـــل رعشة شوقٍ إنه في الهــوى الخفيُّ الأثير

أرسلي أعـذب الحروف روياً لغـــة الحب بوحها كم يثير

حـدثيه حـــديث قلبٍ معنّى فيه للقلب سطـوة وحضور

وأفيضي من الحنـــان مـعيناً كـــم إلى ربّه تتوق الصدور[1]

وهنا حوار مركب وصوت خارجي متجه نحو الآخر، نحو المحبوبة لتحدثه عن رعشة الشوق، متجاوزاً القيود، فأخذ الحوار سرديته في وقائع استماعه للحديث وفيضان الحنين وأحياء الأمل، حوار منطلق من الذات في تجربتها الإنسانية العميقة، ورؤية منطلقة من ذات الشاعر، وذلك من خلال سعيه في توظيف الحوار في بنية نصية، يفصح فيها عن الحدث بشكل مختزل، حدث فاعل في قدرته يمنح فيها ذاته للوصول إلى المقصد، فيجد الراحة، إلا أنه في موضوع آخر مع ليلاه يجد الحيرة والصعوبة:

ليلى التي تخضبت بالطين مقلتاها

ظل نخلة تجود بالعطاء

وثغرها... احتار بينه وبين أنجم السماء

رائحة الأرض التي تعبق في أردانها

[1] في وحشة المبكيات، ص72.

تضَّمَّخت بها الأشياء

ياسيدي:

ما أصعب الخيار بين لذتين

ما أصعب الخيار بين فتنتين

ما أصعب الخيار بين ميتتين[1]

يسعى في حواره للخلاص من حيرته الثنائية، فجاء الحوار قائماً على مبدأ التكثيف والتوسع والبناء الداخلي المفتوح للنص، وهو دون شك حوار سردي يقوم على محور دلالي يستقطب الأحداث على تنوعها والملفوظات المكونة للنص الشعري، ومن هنا كان الحوار الذي ينقله أسلوب النداء (ياسيدي) منتشراً أكثر وفاتحاً مجالاً للقراءة والتأويل باعتباره نواة دلالية مولدة للسرد؛ بوصفه أداة تقنية فاعلة في نسيج المحكي[2].

سيدتي...

لولا الحزن

ولولا هول المأساة

لما أورق هذا الهاجس شعراً

ولما أينع صمت الشعراء

سيدتي...

إن البحر أجاجٌ

---

(1) تشرقين في سماء القلب، ص32.

(2) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، مرجع سابق، ص97.

وجنون الموج لديه عظيم

لكن.. مياه بحيرات الشعر(قراح)

وتصد غرور البحر

عذوبة ما في عينيك من الإغراء.

سيدتي...

حزن الشاعر..

يطلب وجهاً... يحمل طعم الأرض

وحسن الريف وري الماء

يطلب قلقا

يشطر دنياه.. إلى نصفين

يمزقه أجزاء أجزاء

سيدتي...

عفوك

شيطان الشعر مريد وعنيد

وأنا والشعر وأنت

الأغراب بدنيا اللاغرباء[1]

[1] تشرقين في سماء القلب، ص19-20

إن الحوار السردي في شعر أحمد الصالح ليس مجرد إعلام وإخبار، وإنما يجاوز ذلك إلى وسيلة تصل بين المتباعدين وتقريب المسافات، جعله حركة تحكم نسيج النص، وبه يتحول إلى واقع معيش يأخذ من الشاعر ويدع، ما جعل الحوار يسهم في تلاحم البناء السردي للنص، ويشكل رابطاً متيناً في تسلسل الأحداث، التي شكلت حكاية بعثت الروح داخلها (سيدتي) ثلاثاً تؤسس لخطاب مكرر يصعد بالحدث ويرفع وتيرته، من الهاجس والصمت إلى عذوبة ما في العينين من الأغراء إلى حسن الريف، ثم يعود مرة إلى ثالثة (أنا والشعر وأنت) في مشهد حواري يجسد فيه تتابع الأحداث وحركتها، ما يثري حركة المتن الحكائي -بحسب- فاتح عبدالسلام.

خذوا شهقة الروح منّي

خذوني.. خذوني

خذوا حذركم

وافعلوا مابدا

ولو رمتكم ظنوني[1]

يسهم الحوار السردي هنا في نقل الحدث وتداعياته، في صورة داخلية قوامها سلوك الشخصية/ أحمد الصالح، بل إنه يؤكد واقعية المكتوب وحضور المتكلم بقوة في نصه الشعري، مناجاة لنفسه وللجماعة، مناجاة على شكل حوار تتماشى مع إنشاده عبر فعل الأمر؛ ليصل في نهاية المطاف إلى تكوين جمالي يرومه الشاعر في تكرار لم يغفله؛ حتى لا تخيب أمله الظنون.

وقد سجل الشاعر حواره السردي للمكان البعيد في حواره مع "بيروت" إذ يقول:

بيروت..

يموت الناس كثيراً

في الحب.. وفيك

(1) لديك يحتفل الجسد، ص36.

وأعمار الناس على قدميك هباء

بيروت الحب..

الوطن الموجوع

بأهل الحل وأهل العقد..؟

مشاع بين السراق وبين اللقطاء

بيروت..

يحاصر مدن الأرض الخوف

وأنت.. يموت الخوف بعينك

ولا من يسمع خفق قلوب الضعفاء

بيروت..

الموت... حياتك

هل بعد الموت رجاء

بيروت الحب...

وبيروت.. الموت..

أميرة هذا العشق قروناً وقرون[1]

يكشف هذا الحوار السردي ارتباط الشاعر بالمكان البعيد/ بيروت، حيث اعتبره بؤرة النص وقيمة لسردية الحوار، فكأن القصيدة أصحبت تؤثث عالمها الحكائي من خلال الحوار، والمكان هو الموعز الذي

(1) الأرض تجمع أشلاءها، ص137-138.

يتحكم في السردية، فجاء النص في سردية بنى فيها الحوار والوصف من خلال حكايات وقصص بيروت، ما جعلت الحوار يقيم مشهدا يبعث الروح في ثنايا القصيدة.

فالحوار في الشعر يستدعي حضور الجمالية في خطابه، فضلا على تعالقه مع السرد؛ لأن "الوظيفة الأساس التي تؤديها هذه العلاقة بين الحوار والسرد، هي نفسها التي يؤديها الحوار السردي. ففي جوهرها يمكن الاختصار وتلخيص الحدث والزمن"[1] في تصويره للمتلقي وحنينه إلى بيروت، المكان والناس، وكيف يتحول الجمال إلى قبح بأفعال السراق والمخربين، وبهذا يستثير الشاعر أحبة بيروت ويسرد مكامن الجمال فيها عبر حوار سردي يخلق فيه التفاعل بين القارئ والنص، فالمتلقي لم يعد سلبي في تناول تلك الصور وإنما منتج لها يقرأها ويتشرب جمالها وتحركها ويشترك في تشكيلها[2]. إنه امتزاج بين الخطاب الشعري والحوار السردي الذي شكل لمسة جمالية في سرد "بيروت" الحب وكيف أضحت "بيروت" الموت، في مخاطبة الضمير الإنساني وما أحدثه من ألم في المكان، فها هو الشاعر يحاور الضمير، يقول:

كيف وجدت الأرض

أيها الضمير الحي

من بعيد من بعيد

كيف قرأت أعين الآفاق

-في رؤوسهم-

وكنت ذا بصيرةٍ

-في الأمر-

ذا تدبر رشيد

كيف تراءى المشهد العجيب

---

(1) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، مرجع سابق، ص245.

(2) أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص120.

هل عيناك خانها الإبصار

هل رأيت البوح

يقلق الأكباد أمره

يخزُّ في الوريد[1]

مقطع يمثل الحوار الداخلي في مناجاة الضمير، يكشف وعي الشاعر بالممارسة الإبداعية، إذ يخدم هذا الحوار الفكر الذي ينوي الشاعر طرحه، فالاتكاء على "المونولوج " يعتبر حجة للإقناع يعمد إليها الشاعر في هذا النص؛ ليكشف بعض الملامح النفسية التي أحدثها الإنسان، فيبدأ بالسؤال عن واقع الحياة ومافيها من انكسار، أسئلة جعلت من هذا الحوار يمثل مكوناً بنائياً ومحركا للنص؛ بوصفه يمثل وعي الشخصية/الذات في البوح والتداعي الحر للأفكار. بوح عمد إليه الشاعر في مناجاته لنفسه، فيقول:

فتضوعت عبير الوردتين

وعلى الصدر من الفلّ رحيق

وعلى الثغر الشذى

ينفذ مدَّ الخافقين[2]

يتخذ الشاعر من نفسه مناجيا ومنفردا بها، يبرز الصوت الداخلي وظاهر الشعور في صورة محسوسة، وهذا مايضطلع به الحوار السردي من حالة استرجاع لما علق في ذهنه من صور في تجربته الذاتية التي ينطلق منها النص؛ ليكشف عن خلجات نفسه ومشاعره، فكأنه يحاور ذات أخرى.

هذه أنت..؟!

تعالي.. أرسل

---

(1) لديك يحتفل الجسد، ص6.

(2) لديك يحتفل الجسد، ص63.

ي كل ما فيك

صباح الشعر أحلى ما ترينْ

إنْ هذا الفرح المنبثَّ في داخلنا

نشر الدفء.. وأوانا أليفينِ

كما يرضى سماءٌ..

مثلما لذت صبابات المحبين لعينْ[1]

يسهم هذا الحوار في إضفاء مسحة فنية على الموقف الشخصي للشاعر، وينقلنا إلى عالمه الخاص، بل إنه يجعلنا متطفلين على ذاته؛ لندرك أدق تفاصيل حياته، إذ يجعل من الحوار وسيلة في إظهار رغباته في النص، فيعود إلى ذاته ليحقق الصلة في علاقته وما يجيش في نفسه، إذ يمثل الحوار السردي للشاعر عالم خاص يجد فيه فسحة من الخيال والحركة؛ لأن "الذات المتكلمة مأخوذة من الداخل، تصبح وبصورة كلية، نتاجا لعلاقات اجتماعية متداخلة"[2] إذ يتخذ الشاعر من الشخصية في ذاته وسيلة للبوح لما يجيش فيها من عواطف الحب، فيناجيها في خلق حوار بصوت خارجي.

كيف.. يا أنت...؟!

تداعى.. حبنا

بعد ما كنا به أرحب صدرا

لن تموتي في خيالي.. أبداً

إنني أشفق أن أطويك ذكرى

كيف أنساك..؟؟

---

(1) لديك يحتفل الجسد، ص63.

(2) ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996م، ص74.

وفي عينيك لي

"قصة" غنىَّ بها الألهام دهرا

كيف أسلوك..؟؟

وفي قلبك لي

"وطن".. كانت به الأسرار أدرى

أنت..!!

يا خفقة قلب.. وآله

وَدعيني..!!

واحفظي ذكرآي ذكرى

فغداً..؟؟

لا حب إلا ينتهي

غير شعر.. نمّ عن عينيك سرا[1]

ينطلق الشاعر من بوحه الذاتي في حوار مع الذات بصوت خارجي يتمثل في النص الشعري، صوت يناجي فيه المحبوبة ويعبر عن أناته من الخارج؛ بوصف الحوار الخارجي يناشد التجلي، ويرفض أن يبقى داخليا وهذا نوع "يرويه الشاعر في قصيدته فيحكي به ما دار بينه وبين محبوبته"[2]، حوار اتخذه الشاعر للتخفيف عن نفسه، وكشف خباياها وماتعانيه، في سؤال يعبر عن التواصل الإنساني، مايشكل للحوار السردي وظيفة التواصلية، التي تتيح إمكانية التعبير عن المشاعر في تساؤله عن تداعي الحب وعن النسيان وعن السلو إذ يخفق القلب بها.

---

(1) قصائد في زمن السفر، ص24-26.

(2) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص298.

الخاتمة:

الحمد لله على فضله وامتنانه، فإن انفتاح النص الشعري على الفنون السردية يخلق فضاءً نصيا يغني التجربة الشعرية، ويفتح لها آفاق دلالية وجمالية، لما تقوم به تقنيات السرد من دور مهم في إثراء تجربة الشاعر، ومن تلك تقنية الحوار، الذي أغنى الشاعر أحمد الصالح نصوصه الشعرية نقلته من الذاتية إلى الموضوعية وأضفت على نصوصه حركة وحيوية، لذا فقد توصلت الدراسة في هذه الصفحات إلى نتائج نلخصها في مايلي:

- مثل الحوار رافداً من روافد النص الشعري في شعر أحمد الصالح من خلال تفاعله الذاتي لا سيما أنه من الشعراء الذين تعرفوا على أسرار موهبته وخفاياها وكيفية التعامل معها؛ ماكشف عن وعيه في خلق حوار سردي مع الآخر يحاورها ويعبر عما يختلج نفسه من آلام وآمال، ونقل واقعه ومعاناته وتسجيل حالاته الخاصة.
- يحتل الحوار الداخلي في شعر الشاعر أحمد الصالح الجزء الأكبر في نصوصه؛ نتيجة نزوعه إلى الذاتية وشعوره بالاغتراب، فهو الذي لقب نفسه بـ(مسافر)؛ لإحساسه بذلك والانكفاء على ذاته ومناجاتها، فجعل من النصوص الشعرية وسيلة للبوح يحاور نفسه فيها، حواراً يمثل وعي الشاعر في التداعي الحر للأفكار، الذي يجسدها الحوار السردي؛ بوصفه مكونا بنائياً للنص.
- أسهم الحوار في نصوص الشاعر بدعم الحدث السردي من خلال استثمار الوظيفة السردية التواصلية للحوار، التي جسدها الشاعر في أبعاد نصوصه الذاتية والموضوعية والاجتماعية وتضمينها؛ ما خلقت له منفذا في التعبير عن عواطفه وتجاربه الذاتية وإحساسه في الحياة عبر حركة الأفعال المتمثلة في القول، ومراوحة الشخصيات في تعدد الأصوات.
- يمثل الحوار السردي في نصوص الشاعر عالم خاص، يجد فيه الشاعر فسحة من الخيال والحركة، ووسيلة في إظهار رغباته وخفقات قلبه والتخفيف عن نفسه، كما يكشف فيه عن ارتباطه بالمكان الذي يؤثث عالمه الحكائي في نصوصه الشعرية، مستثمرا الوظيفة الأساسية في العلاقة بين الحوار والسرد في تلخيص الحدث والزمان، وإبراز القيمة الجمالية للنص.

المصادر والمراجع:

أولاً: **المصادر:**

- ديوان أصطفيك في كل حين، أحمد الصالح،نادي القصيم الأدبي، ط1، 1436هـ.
- ديوان الأرض تجمع أشلاءها، أحمد الصالح،نادي الرياض الأدبي، ط1، 1433هـ.
- ديوان تشرقين في سماء القلب، أحمد الصالح، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط1، 1434هـ.
- ديوان تورقين في البأساء، أحمد الصالح، مركز صالح بن صالح، ط1، 1434هـ.
- ديوان في وحشة المبكيات، أحمد الصالح، مخطوطة تحت الطبع.
- ديوان قصائد في زمن السفر، أحمد صالح الصالح، نادي الرياض الأدبي، ط1، 1981م
- ديوان لديك يحتفل الجسد، أحمد صالح الصالح، نادي القصيم الأدبي، ط1، 1428هـ

ثانياً: المراجع:

- أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.
- بنية الشكل الروائي،حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 1990م.
- بنية القصيدة العربية المعاصرة، خليل الموسى، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
- تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، حورية محمد حمو، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
- التجربة التفعيلية عند أحمد الصالح"، إبراهيم المطوع، نادي المدينة المنورة الأدبي، العقيق، مج39، مايو 2013م.
- تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.
- حركة الشعر في منطقة القصيم من عام 1351–1420هـ: دراسة فنية، إبراهيم المطوع، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط1، 2007م.
- الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، بدران عبد الحسين البياتي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1988م.
- الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي، عبد الرحمن الفايز، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام، كلية اللغة العربية، قسم البلاغة، 1425هـ.
- دراسات في الأدب العربي الحديث، محمد مصطفى هدارة، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، 1990م.

- دراسة "شعر أحمد الصالح: دراسة أسلوبية" عبد الله ماطر المطيري، نادي القصيم الأدبي، ط1، 2018م.
- السرد والظاهرة الدرامية، علي بدر تميم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 2003م.
- الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ط3، دار العودة، بيروت، 1981م.
- الصحاح، الجوهري، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2008م، مادة (ح ور)
- عودة إلى خطاب الحكاية، جيرارجينيت، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
- فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون، منصور نعمان، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 1999م.
- قاموس الأدب والأدباء افي المملكة العربية السعودية، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، ط1، مج2، 1435هـ.
- القاموس المحيط، الفيروزبادي، دار أحياء التراث، بيروت، ط1، 1991م، مادة (ح و ر).
- لسان العرب، ابن منظور، مادة (ح و ر).
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.
- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس،2010م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1979م.
- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، دار المعارف، مصر، ط2، م1، 1972م.
- ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996م.
- ميخائيل باختين، تحليل لرواية تولستوي البعث، ترجمة وتقديم: محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع2، 1983م.

صورة الأنا والآخر في الرواية السعودية: (رواية القندس لمحمد حسن علوان أنموذجًا)

د. تهاني بنت قليل أحمد الجهني

أستاذ الأدب والنقد المساعد بجامعة طيبة فرع ينبع

tahaniar23@gmail.com

الملخص:

يروم هذا البحث الكشف عن تمظهرات صورة الأنا والآخر في رواية (القندس) لمحمد حسن علوان، والتي جاءت من وجهة نظر نفسية اجتماعية تتمركز حول الأنا الفردية، وتصور الآخر من منظورها الذاتي. وقد التقى في تحليل هذه الصورة المنهجان النفسي والاجتماعي. وقُسّم البحث إلى مبحثين يسبقهما مقدمة وتمهيد اشتمل التمهيد على مفهوم الصورة ومفهومي الأنا والآخر، ثم المبحث الأول وهو: صورة الأنا ودلالاتها، والمبحث الثاني، وهو: صورة الآخر ودلالاتها، ثم خاتمة تضمنت أبرز النتائج والتوصيات، التي من أهمها تشابه صور الآخر بالنسبة للأنا، فجميعهم (قنادس) يحكم علاقاتهم القلق المتوارث في التعامل حتى مع أقرب النّاس. كما أوصت الدراسة بأهمية إماطة اللثام عن هذا الجانب من صورة الأنا والآخر في الرواية السعودية بخاصة والعربية بعامة، والذي يختلف ويتعدد بتعدد الروايات.

الكلمات المفتاحية: الأنا –الآخر–الرواية السعودية – القندس –تيار الوعي.

Abstract:

The image of the ego and the other in the Saudi novel

(Alqundus novel by Muhammad Hassan Alwan a model)

This research aims to reveal the manifestations of the image of the ego and the other in the novel (alqundusu) by Muhammad Hassan Alwan، which came from a social psychological point of view centered on the individual ego، and the perception of the other from its subjective perspective. The analysis of this picture met the two approaches،

psychological and social. The research was divided into two sections preceded by a preface that included the concept of the image and the two concepts of the ego and the other، then the first topic: The image of the ego and its connotations and the second topic، which is: the image of the other and its connotations. Then a conclusion that included the most prominent results and recommendations، the most important of which is the similarity of the image of the other from the perspective of oneself. All of them qanadisu anxiety controls their dealings with people. The study also recommended the importance of unveiling this aspect of the image of the ego and the other in the Saudi novel in particular and the Arab novel in general، which varies according to the many narratives.

Keywords: the ego - the other - the Saudi novel - the beaver - the stream of consciousness.

المقدمة:

تعدّ إشكالية الأنا والآخر من أبرز إشكاليات الفكر والشعور الإنساني التي تناولتها الرواية العربية الحديثة من زوايا متعددة، قد تكون ثقافية أو نوعية أو تاريخية، تعود إلى التاريخ الأممي المترسب في الأذهان تجاه الأمم والأعراق والأجناس والبلدان، وتكون الأنا من هذه الزاوية بمعنى الأنا الجماعية، وقد تكون نفسية واجتماعية، وحينئذٍ تركز على الأنا بمعنى الأنا الفردية. وبتعدد وجهات النظر يتعدد الآخر ويصعب حصره. والحقيقة أنّ رصد الآخر من وجهة نظر نفس اجتماعية أمرٌ جدلي، ومحلٌ للقبول والرفض، وبخاصة مع شيوع مفهوم الآخر من منظور الأنا الجماعية، ولكن مما يضيق ساحة الجدال، مفهوم الآخر نفسه الذي لا يمكن حصره للدلالة على جنسٍ أو بلدٍ أو عرق، والمحك في تحديده يرجع للنص نفسه والرواية نفسها، وجهة التبئير التي تسرد من خلالها، التي تتعدد وتختلف من مبدعٍ لآخر، وهذا ما شجع البحث على خوض هذه المغامرة الجدلية، ودراسة هذا الموضوع من هذا الجانب، مدفوعاً لذلك بنصٍ روائي فتح له هذا الباب، و ذلك اقتناعاً منه بأنّ النقد ساحةٌ تتقبل وجهات النظر المختلفة ما دامت مرتبطة بالنص الإبداعي، وما دامت تستند على شيءٍ من العلم والمنطق.

وقد قدمت الرواية السعودية نماذج تناولت الأنا والآخر من زوايا متعددة. منها الزاوية النفس اجتماعية التي تنظر للآخر الذي في محيط المجتمع القريب والمشابه؛ من منظور نفسي يحركه القلق والألم النفس. ومن ذلك على سبيل المثال رواية (القندس) لمحمد حسن علوان، التي صورت الأنا وصورت الآخر من وجهة

نظر مغرقة في الذاتية والفردانية، وغاصت في سبيل ذلك في المشاعر الإنسانية، وركزت على علاقة الأنا بالعائلة، واختزلت صورتهم في صورة واحدة، هي صورة (القندس)، وخلعت عليهم شيئاً من سماته. ولم أجد دراسةً سابقةً –على حد علمي–تعرضت لصورة الأنا والآخر في رواية (القندس) بالتحديد على الرغم من غرابة العنوان اللافت، وقد استوقف الباحثة الجانب المختلف من عرض صورة الأنا والآخر في هذه الرواية، فكان موضوع البحث (صورة الأنا والآخر في الرواية السعودية رواية القندس لمحمد حسن علوان أنموذجاً)، وكان تساؤل البحث عن تمظهرات صورة الأنا والآخر في رواية القندس؟ والذي استدعى معه تساؤلات أخرى، وهي: ما مفهوم الصورة الروائية؟، وما مفهوم الأنا والآخر في الرواية؟، وكيف تشكلت صورة الأنا والآخر فيها؟، وما دلالاتها؟، وعلامَ تقوم العلاقة بين الأنا والآخر في الرواية؟ ومن أهم الأسباب التي دعت إلى هذه الدراسة، الرغبة في الوقوف على هذا الجانب من علاقة الأنا بالآخر كما صورته الرواية، وكذلك الاهتمام بالرواية السعودية بوصفها مدونة سردية تحتل مكاناً مهما في المدونات العربية السردية الحديثة. وتكمن أهمية هذا البحث في أمرين: الأول: هو طرافة تصوير الآخر بـ(القندس)، وعمق دلالات ذلك، والثاني: هو الكشف عن الآخر في الرواية حينما تكون وجهة النظر نفسية اجتماعية، تستعرض لجانبٍ عميقٍ من العلاقات الإنسانية والاجتماعية للأنا يتعلق بعائلة الإنسان، كونها تمثل المركز والنواة التي يدور في محيطها العلاقة بالآخر بصفة عامة. ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن تمظهرات صورة الأنا والآخر في الرواية، واستجلاء العلاقة بينهما، من خلال تحليل الصورة والذي يلتقي فيه المنهجان النفسي بالاجتماعي. وقد قُسّم البحث إلى مبحثين يسبقهما مقدمة، وتمهيد اشتمل على مفهوم الصورة ومفهومي الأنا والآخر، ثم المبحث الأول وهو: صورة الأنا ودلالاتها، والمبحث الثاني، وهو: صورة الآخر ودلالاتها، ثم خاتمة تضمنت أبرز النتائج والتوصيات، والتي من أهمها تشابه صور الآخر بالنسبة للأنا فجميعهم (قنادس) يحكم علاقتهم القلق المتوارث في التعامل مع أقرب النّاس. كما أوصت الدراسة بأهمية إماطة اللثام عن هذا الجانب من صورة الأنا والآخر في الرواية السعودية بخاصة والعربية بعامة، والذي يختلف ويتعدد بتعدد الروايات.

التمهيد:

1-مفهوم الصورة:

تعددت مفاهيم الصورة وارتبطت بالشعر وبالبلاغة ارتباطا واضحا ومتداولا، والمقصود في البحث هو الصورة الروائية، والتي تُعرّف بأنّها: "إجراء لغوي، ووسيلة فنية وغاية. ونسق من بلاغة النثر، هي مستند إنشائي يتعاوره كل من مبدع الرواية وناقدها"[1]. وهي وإن كانت لا تلتزم بالمعنى البلاغي والجمالي، الذي يبحث في جماليات الصورة وتناسقها، إلا أنّها تحافظ على المعنى الشمولي للصورة في اللغة حيث إنها تفيد التشابه والتماثل والمقارنة أو الوظائف الاستعارية [2]، ويُصبح المقصود منها دلالتها، وتتضاءل مسألة جماليتها. فهي تكوين مندمج في بنية النص الروائي من حوادث وشخصيات وفضاء ومشاهد ومقطوعات ويمتد هذا الاندماج للانطباعين الذهني والنفسي اللذين يثيرهما كل ذلك في المتلقي [3]. وقد تسهم في رسم الشخوص وتصويرها، وهي مع هذا تُحافظ على خاصيتها الانفعالية، فهي مؤشر وعلامة على وجود انفعال عاطفي قوي [4]. وفي أعمق مستوياتها قد تحمل نوعاً من الدلالة الاجتماعية، أو تنحو منحىً كاريكاتيرياً ساخراً؛ وذلك حين تكون الخصائص المصورة فردية أكثر منها اجتماعية [5].

2-مفهوما الأنا والآخر:

الأنا في المعجم اللغوي هي ضميرٌ للمتكلم [6]، وفي المعجم الفلسفي هي النفس المدركة [7]، وفي علم النفس وبحسب تقسيم فرويد لمكونات النفس بمستوياتها: (الهو والأنا الأعلى)، فإنّ الأنا هي المكون الذي

---

(1) أنقار، محمد، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية)، ط1، (تطوان: مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، 1994م)، 21.

(2) ينظر: أنقار، مرجع سابق، 14.

(3) ينظر: المرجع السابق،21.

(4) أولمان، ستيفن، تر:رضوان العيادي محمد مشبال، الصورة في الرواية، ط1، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع،2016م)، 293

(5) ينظر: المرجع السابق،294، 295.

(6) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، 2004م)،28. (أنب).

(7) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، د.ط، (بيروت، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، 1982م)، 139/1.

"يختص بالتعامل مع حقائق الحياة والعالم الخارجي"[1]، وهي التي تعمل على تحقيق التوافق مع الواقع من خلال الامتثال لما يفرضه عليها، ومهمتها المحافظة على الشخصية وحمايتها، ونشاطها يكون على المستوى الشعوري واللاشعوري [2]. والشيء المشترك بين الثلاثة (اللغة والفلسفة وعلم النفس) هو الإدراك، فبالإدراك يشعر الإنسان بذاته وباستقلاليته، ويشعر بالعالم ويسعى للتوافق معه، ف(الأنا) يقابلها العالم (الآخر).

والمقصود بالأنا في البحث هي الأنا (الفردية) كما حددتها الدراسات الاجتماعية بأنها: "فرد واع لهويته المستمرة ولارتباطه بالمحيط"[3]. وهو نفس المفهوم للأنا في علم النفس فهي التي يدرك الإنسان به ذاته والعالم من حوله، وتتكفل بالدفاع عن الشخصية، وتعمل على التوافق بينها وبين المجتمع، وتنمو من خلال ما تتعرض له من خبرات تربوية من الطفولة إلى الرشد [4].

أمّا الآخر في المعجم اللغوي فهو الـ(غير)، فيقال: رجلٌ آخر وثوبٌ آخر بمعنى غير [5]، والغير هو الموضوع بالنسبة للذات، ولا يمكن أن يكون ذاتاً بالنسبة لها ولو كان فسوف تنظر إليه على أنه ذات أخرى خارجها [6]. والآخر (الغير) هو نقيض الأنا والسمة المميزة له هي تجسيده لكل ما هو غيري بالنسبة لها ولكل ما يهدد وحدتها وصفاءها، وهو بحسب سارتر جوهري في تكوينها وتحديد هويتها [7]. وفي المقابل لا وجود للآخر دون وجود الذات ووعيها بنفسها وبه، وعدم ثباتها يقتضي عدم ثبات الآخر، ولذلك فإنّ مفهوم الآخر متحرك ومتغير، وهو نسبي لا يتحدد وفق معايير ثابتة لا تتغير، فقد يتحدد بناءً

---

[1] الشربيني، لطفي، موسوعة شرح المصطلحات النفسية، ط1، (بيروت: دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، 2001م)، 108.

[2] ينظر: طه، فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ط1، (بيروت: دار النهضة العربية، 63.

[3] مبرك، خديجة، صورة الآخر في مرآة الأنا في رواية "كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد" –لواسيني الأعرج–، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، 2015/2014 نقلا عن ميخائيل إبراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟، 70

[4] ينظر: زهران، حامد عبد السلام، الصحة النفسية والعلاج النفسي، ط4، (القاهرة: عالم الكتب، 2005)، 60-61.

[5] ابن منظور: لسان العرب، مادة (أخر)، الزبيدي، تاج العروس،14/ أخر،

[6] ينظر: فؤاد كامل، الغير في فلسفة سارتر، (مصر، دار المعارف، د.ت)، 35، 38.

[7] الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ط3، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2002م)،23، 24.

على معيار شخصي أو قَبَلِي أو ديني أو عرقي أو غير ذلك [1]، وبذلك فإنّه "لا يشترط في الآخر أن يكون الغير المختلف عنّا إثنياً أو عرقياً، بل يمكن أن تكون الذات –منشطرة على نفسها – آخراً بالنسبة لنا، إذ يستطيع المرء أن يكتشفها ويتعرف عليها شيئاً فشيئاً" [2]، فمفهوم الآخر يبدأ من الأنا نفسها في حال انشطارها، وليس له نهاية أو تحديد بل يتغير بحسب وجهة النظر والرؤية. ويلفت نظرنا تلك العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر ومساهمة الآخر في تشكيل الأنا، وتوقف وجود الآخر على وعي الأنا به. فوجود الشعور الفردي عند الأنا "لا ينطوي على أي انفصال مطلق عن عالم "الغير" الذي هو من مقومات الوجود الإنساني بصفة عامة"[3].

ويمكن القول إنّ مفهوم الآخر غير ثابت وليس له معيار، ويبدأ من الذات نفسها إلى ما لا نهاية، وهو يتحدد في الرواية بحسب جهة التبئير ووجهة النظر التي تُسرد من خلالها، والتي قد تكون نفسية، أو اجتماعية، أو تاريخية، أو عرقية، أو غير ذلك، والمقصود بالآخر في البحث وذلك من وجهة نظر الأنا (الفرد) بطل الرواية، هو العائلة (المجتمع القريب)، وهي وجهة نفس اجتماعية.

3–رواية (القندس) لمحمد علوان:

تُعد هذه الرواية من الروايات التي تغوص في الجانب النفسي، وتفضي بآراء ذاتية تمس الأعماق النفسية وتصل بين الوعي واللاوعي [4]، وهي تقدم ذلك من خلال الإيحاء والصورة التي تستثير الخيال وتوحي بهذه المشاعر. ومن تقنياتها في ذلك أسلوب السرد المعتمد على ما يُسمى بالتداعي الحر، حيث تسرد شخصية البطل (الأنا) سرداً يعتمد على المونولوج الداخلي، وعلى تلمس شعوره بالقلق المستمر، وعلى التنقل بين الماضي والحاضر، وسرد الذكريات والمواقف بدون تسلسل زمني واضح بل هي أحداث وذكريات

---

(1) ينظر: كاظم، نادر، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م)، 313.

(2) محمد، سعد سامي، الأنا والآخر في المعلقات العشر، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، 2012م، 4، نقلا عن صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي)، محمد الخبار،43.

(3) زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، (د.ط)، (القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت)، 153.

(4) للاستزادة في هذا الموضوع يُنظر هلال، غنيمي، النقد الأدبي الحديث، د.ط (مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م)، 48، 489

متشظية الهدف منها تصوير الآخرين والعلاقة بهم والمشاعر تجاههم والنظرة لهم [1]. وتصور الرواية مشاعر الشخصية المحورية وهي شخصية غالب (الأنا) تجاه والده وعائلته (الآخر)، وذلك من خلال سرده لأهم الأحداث التي أثرت فيه منذ طفولته، بدءاً من انفصال والديه وتوتر العلاقة بينهما، وتخلي أمه عنه وعن الاهتمام به منذ أن كان رضيعاً، ثم قسوة كلا والديه عليه، ثم العلاقة المتوترة بينه وبينهما، وبينه وبين أخواته وأخيه في المراهقة والشباب. متطرقاً في ثنايا ذلك إلى علاقته بمحبوبته، التي لم يتمكن من الزواج بها كونها من مكانٍ آخر (جدة)، بينما هو من الرياض، وكونها لا تنتمي إلى قبيلة تُرضي والده، بمعنى أنها في جهة (الآخر) من وجهة نظر اجتماعية خالصة، وفي المقابل كان موقف أهلها مماثل لموقف والد (غالب) بطل الرواية. دون أن يكون في الرواية سلسلة أحداث مترابطة متصاعدة، وإنما هي شظايا نفسية لما هو محفور في ذاكرته.

وقد تجلت صورة الأنا والآخر في رواية (القندس) من زاوية ذاتية نفسية شعورية، تحكم فيها طبيعة العلاقة الاجتماعية (العائلية) تشكلاً وانسجاماً أو توتراً؛ لذلك لا يكون الآخر المختلف لوناً أو عرقاً أو جنساً أو مكاناً بل هو أقرب ما يكون للإنسان، ولكنه مختلف عنه تفكيراً وحساً وشعوراً ونظرةً للحياة، وهو المؤثر الأكبر في تكوينه على المستويين النفسي والاجتماعي بحكم القرب العائلي والاحتكاك الدائم.

المبحث الأول: صورة الأنا في الرواية ودلالاتها:

لعبت شخصية (غالب) دور الشخصية المحورية والراوي، وكانت هي (الأنا) المركزية التي تتمحور حول حياتها ومشاعرها ونظرتها للآخر الرواية، و(غالب) شخص تجاوز الخامسة والأربعين من العمر، ولازال يعاني من أثر علاقته المتوترة بوالديه وإخوته والمشاكل العائلية وقصة الحب الفاشلة التي لازال يعيشها. وكان للعنصرية القبلية أثر في عدم نجاحها وتتويجها بالارتباط الشرعي وهو الزواج. ومع هروبه من هذه العائلة إلى أمريكا إلا أنّه كان يرى أشباههم في كل شيء يحيط به ممّا يدل على سيطرتهم التامة على داخله.

وقد أمسك غالب (الأنا) بزمام السرد من بداية الرواية إلى نهايتها، وكان جهة التبئير فيها، وصور نفسه والآخر من وجهة نظره الخالصة، مما يشي بالذاتية والفردانية، وهي التي حددت (الأنا) في هذه الشخصية.

---

[1] للاستزادة في موضوع تيار الوعي، ينظر: همفري، روبرت، تر: محمد الربيعي، تيار الوعي في الرواية الحديثة، (القاهرة: مكتبة الشباب، 1984م)، 111، العبيكي، منيرة، تيار الوعي في روايات رجاء عالم: 1987-2007م، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، 2011م،14 وما بعدها.

وقد صوّر نفسه (الأنا) من خلال ثلاث صور كان لكلٍ منها دلالتها في الكشف عن الجانب النفسي الذي بدا حبيساً للعلاقات الأسرية المهترئة، وجعله أشبه بمن يعيش في صندوق لا يستطيع الخروج منه مهما حاول، **وقد تمثلت الصور في ثلاثة مستويات** يبينها الشكل التالي:

شكل (1) مستويات صورة شخصية (الأنا) في الرواية

نبدأ في تحليل المستويات من المستوى الخارجي الظاهر وصولاً لأعمق نقطة وأكثرها خفاءً في الأنا، على النحو التالي:

1-مستوى الوجه والجسد:

كان الوجه هو أول ما صوره غالب (الأنا) في شكله حيث يقول: "وجهي خريطة محرّفة فعلاً رقعة من الجلد رسم عليها قائد مجنون البلاد التي فتح والتاريخ الذي صنع، ثم هطل فوقها مطر!"، في المقطع تشبيهٌ للوجه بالخريطة، والوجه هو أهم وأبرز ما يُمثل الأنا، وهو هوية الإنسان، وما يميزه عن غيره من البشر، أمّا الخريطة فهي في أبسط معانيها صورة لمكانٍ محددٍ على الأرض، والمكان بدوره يختزل التاريخ والأحداث الخاصة التي مرّت عليه، والأشخاص الذين كان لهم أثر عليه في الواقع، فدلالتها زمكانية، ولكن وصف (محرّفة) أضفى عليها معنى التزييف، فهي خريطة لا تماثل الحقيقة، فالآثار حرفتها، وأثرت على ملامح الوجه، وكان ذلك بفعل (قائدٍ مجنون) تصرف في هذا المكان (الوجه) بتهور وعشوائية وصنع له تاريخاً وذاكرة. وقد وضعت عبارة (قائد مجنون) علامة استفهامية في التشبيه، نكّرت فاعل الآثار ومُسطِّر التاريخ والذكريات طوال فترة طفولته، حتى ظهر الشعر في وجهه كما دل على ذلك قوله: "ثم هطل فوقها مطر"! ويجيب على هذا الاستفهام قوله: "اختلطت الندوب التي نسخها صبية المربع بإتقان فوق حاجبي الأيسر

بتلك التي نثرها أبي كيفما اتفق على صدغي وجبيني وذقني..."[1]، وقد كشف هذا المقطع عن القائد المقصود، فالأب هو قائد الطفولة في حياة أي طفل وهو الذي يرسم الخطوط العريضة لحياته، وله أبلغ الأثر والبصمة الواضحة في صناعة ذاكرة الإنسان عن هذه المرحلة تحديداً حيث هو الفاعل الأبرز فيها، وهو عند غالب صانعٌ لتاريخ وجهه كما وصفه، ليس شبهاً وإنما أثرٌ لعلاقة كان يتخللها العنف والخلافات، والتي صورها من خلال قوله: "... صار وجهي بقعة من الفوضى وميداناً للخصومات البائسة، وأنفي يتربع في وسطه مثل كرسي قاضٍ هجر المكان منذ قرون"[2]. وقدمت هذه الصورة المحكمية –إن جاز التعبير–رسماً لعلاقته بوالده فهو يعود فيها ويشبه وجهه ببقعة من الفوضى وميدان لخصومات بائسة، غاب القاضي فيها ولا أمل فيها لمن يُصلح أو يفض النزاع. والصورة تدل على توتر علاقته بوالده وكثرة منازعاته دون أن يكون هناك مجال للصلح، فالعلاقة بينهما علاقة فيها تنافر منذ مرحلة الطفولة. وهذا الشعور هو ما جعله يهرب من رؤية وجهه، الذي يذكره بما يؤلمه، حيث يقول: " في شقتي مرآة صغيرة جداً حتى إني أضطر أحياناً لأن ألوّح لها لتراني...بهذا الحجم حتى تكفي لحلاقة عاجلة فقط وعلقتها في مستوى أدنى من قامتي حتى لا يداهمني وجهي بالخطأ "[3]. ويوضح هذا المقطع أنّ البطل يهرب من ذاته وذكرياته، مما يشي بعلاقة تنافر داخلية بين الأنا وذاتها وعدم التصالح معها والمتسبب في ذلك هو الأب.

وعلى النقيض من صورة الوجه المتنافر الآثار بفعل الأحداث الزمنية التي مرت عليه منذ الطفولة وحتى الرشد جاءت صورة الجسد، حيث يقول:

> "...ربما لهذا أنا أتأمل بقية جسدي دون وجهي لئلا أنسى من أكون. أقضي دقائق طويلة أطالع كفي وقدمي وبطني...أنظر في تقاطعاتها وتفاصيلها وكيف أنها تستحق أن تُزرع تحت أي وجه وسيم فلا يُلاحظ أحدهم أي تنافر بدلاً من العيش في مظلمة طويلة تحت هذا الوجه الدميم. إنها أعضاء خدومة وتعمل بصمت ووفاء. أمّا وجهي فثرثار وغاضب دائماً وكثير العتب..."[4].

---

(1) القندس: 9

(2) القندس:9

(3) القندس:9

(4) القندس: 10

ويصور هذا المقطع تناقض شخصية غالب (الأنا) على مستوى الجسد والشعور، ففي الوقت الذي يهرب فيه من الوجه (الهوية والذكريات)، ويتحاشى النظر إليه، يتأمل كثيراً الجسد ويمتن له ويأسى عليه بسبب الوجه الذي يعلوه!، وهما متناقضان، فالجسد صامت خدوم مثني عليه لأنه لا يذكره بشيء، والوجه ثرثار غاضب كثير العتب مذموم؛ لأنه يذكره بالماضي والأحداث والأشخاص. ويدل ذلك على تناقض الشعور، والتشظي ما بين التصالح والتنافر في علاقة الأنا بذاتها، كما يختزل موقفها من ماضيها وذكرياتها وعلاقاتها وآثار هذه العلاقات.

2-مستوى الشعور:

لعل في صورة الوجه والجسد ما يشي بصورة الشعور، والتي ارتبطت بما يحول في الذاكرة عن الأب، حيث يقول: "سكبت لنفسي فنجاناً آخر من قهوتي العربية بتحفظ. صنعتها هذا الصباح بلا قرنفل حتى أتعود طعمها صافياً دون أن يتدخل فيها أبي. كلما رشفت منها رشفة وأحرقني طعمه اللاذع شعرت بأن أبي يتسرب إلى دمي مثل مرض وراثي عنيد بدأت أشعر بأعراضه فعلاً. يخرج أبي من فناجين القهوة أحياناً مثل مارد من البن ويداهمني ليلاً ونهاراً"[1]. بتأمل هذا المقطع يتضح لنا اللاشعور المترسب في أعماق نفسه عن والده، والذي أثارته القهوة وتحول بفعلها إلى شعور [2]، تجلى ذلك من خلال وصف شعوره تجاه طعم القرنفل اللاذع، والذي يذكره بوالده، ويشعر معه بأن أباه يتسرب إلى دمه مثل مرض وراثي عنيد يصعب التوقي منه، كما يصعب علاجه. كما تجلى من خلال تشبيهه لأبيه بالمارد الذي يطارده ولا يستطيع الفرار منه، والتشبيهان يحملان الكثير من الدلالات التي تصور علاقته بأبيه فهي علاقة مؤلمة مرعبة لا يستطيع تجنبها ولا الفكاك من آثارها في داخله.

ويسترسل في تصوير أثر القهوة عليه، متخذاً من ذلك ذريعة لوصف مشاعره، حيث يقول:" كنت أعرف أني تجاوزت القدر الذي يمكن أن أشربه من القهوة دون أن ترتعش يدي مثل إبرة رادار قديم. مذاقها يمطر فمي حنيناً حلواً وتفتح في داخلي أزقة من الأمان البعيد. ولكن الكارثة عندما ترسب بعد ذلك في

---

(1) القندس: 11

(2) للاستزادة في موضوع تحول اللاشعور إلى شعور ينظر: فرويد، سيجموند، إشراف: محمد نجاتي، الأنا والهو،ط4، (بيروت: دار الشروق، 1982م)، 28

جوفي أطنانا من القلق والتوتر وتشعل القرحة والأرق ولست بحاجة إلى مزيد من ذلك..."[1]. ويصور هذا المقطع الآثار المعروفة للإفراط في القهوة على الجهاز العصبي والجهاز الهضمي، فالرعشة التي تجعل يده مثل رادار قديم، والقلق والقرحة والأرق المترتبة على استقرارها في جوفه، من الآثار الضارة للقهوة مع ما فيها من لذة طعمها في الفم الذي تمر من خلاله سريعاً لتستقر على الألم والقلق. وربط القهوة بأبيه في المقطع السابق يدل على أنّ كل هذه المشاعر مرتبطة فعلياً به، فالإفراط في التفكير في والده والأثر القوي له في حياته، هو الذي أحدث له حالة من عدم الاستقرار، وهو إن كان رمزاً للأمان كأب، والحنين للأشياء الجميلة البعيدة التي ربما لم تكن موجودة، إلا أنّ الشعور الذي صنعه في داخله وبات مستقراً فيه هو الألم النفس جسدي، والقلق والأرق من كثرة التفكير والتنبه.

وقد جمع المقطع بين صورتين لشعورين متضادتين فالأمان يقابله القلق، فالقهوة لذيذة المذاق، وتذكره بالأمان في حضور والده واجتماع عائلته، إلا أنّ آثارها مؤذية مقلقة وكأنّه يلمح إلى سرعة وزيف الشعور الجميل مع أبيه وعائلته، وقوة أثر الشعور المؤلم منهم.

3-مستوى اللاوعي:

اللاوعي يعاوض العلاقات الواعية والمعاشة [2]، وهو" يخلق صورة ترد على حالة الوعي كالصدى، وهي صورة تكشف عن مشاعر كما تكشف عن أفكار ليست على الإطلاق أفكاراً عقلانية. إنّ مثل هذه الصور تقترب من رؤيا فنية أكثر من اقترابها من تفكير عقلاني"[3]، ومما يتجلى من خلاله صورة اللاوعي في الروايات هو الأحلام، وللأحلام قيمة نفسية عالية فما يشغل الإنسان في النهار قد يسيطر على أحلامه [4]. ومصدرها كما ذكر يونغ هو التجارب الفردية في الماضي والتي تترسب في اللاوعي [5]. ومن مكوناتها بحسب التحليل النفسي الحديث المقاومة والكبت واللاشعور [6].

---

[1] القندس: 12

[2] ينظر، يونغ، كارل، ترجمة: نبيل محسن: جدلية الأنا واللاوعي، ط1، (سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1997م)، 97

[3] يونغ: مرجع سابق، 102.

[4] ينظر: خزعلي، فاطمة، الحلم في الرواية الأردنية دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، 2004م 17

[5] ينظر: خزعلي، مرجع سابق، 20

[6] ينظر: خزعلي، مرجع سابق، 14

وقد وظفت رواية (القندس) الحلم لتصوير اللاوعي، وذلك حين سرد غالب حلماً ظهر فيه والده، يقول استكمالاً للمقطع السابق:

" يخرج أبي من فناجين القهوة أحياناً مثل مارد من البن ويداهمني ليلاً ونهاراً. رأيته في حلمي قبل أيام يتأمل صفاً طويلاً من الرجال يتقدمون نحو سريري في عرضة صاخبة وهم ينشدون:

من سراة أبها نصف الصفوف

وعند أبو غالب لفينا ضيوف

ما تغيب غايب دون عذره

يطلب العشرة.. ويفزع ألوف

اخترقت دقات طبولهم وصرخاتهم العالية سريري المزدحم بالأحلام الرديئة. تقلبت بإصرار لعلهم يسقطون من حافته، ولكنهم تشبثوا بنومي مثل الأقزام الذين يحاصرون العملاق" [1].

هذه الصورة مكملة لصورة القهوة الدالة على شعوره، وترجح ارتباط القهوة بمعنى القبيلة والجماعة وشيخ القبيلة، وقد اشتمل الحلم على الرموز التي تؤكد ذلك، وهي: الأب وصف الرجال ورقصة العرضة والمكان (سراة أبها)، وهي رموز تحمل دلالات الانتماء للقبيلة بموروثها الشعبي الذي تسيطر فيه الجماعة، ويتضاءل فيه الفرد فيما عدا شيخ القبيلة الذي يمثل المركز وما يحيط به الهامش، و قد صور صف الرجال ورقصة العرضة والنشيد والمكان الجبلي، تضاؤل ذاته أمام والده، كما يدل على أن تعامل والده معه محرك لهذا الموروث الذي تجد فيه شخصية غالب هجوماً مكتسحاً مزعجاً عليها، كما صورت ذلك الطبول والصرخات المزعجة وصف الرجال المتوجه نحو سريره مكان راحته ونومه في إصرار واستمرار منهم، دون قدرة منه على صدهم أو إيقافهم، على الرغم من أن ذلك مجرد حلم إلا أن سيطرتهم على تفكيره ولا وعيه جعلته يشبههم في تشبثهم به بتشبث الأقزام بالعملاق، فهم على صغرهم إلا أنهم مصرون على التشبث به وإزعاجه. وحين البحث في علاقة ذلك بوعيه نجد أن الحلم أتى نتيجةً لحالة الوعي التي ظهرت من خلال مستوى الوجه والجسد ومستوى الشعور وموقفه من والده، فجاء الحلم ليرفع من قدر الأب ويثبته

---

[1] القندس: 11

للأنا، فكل رموزه تشي بوجاهة الأب وشأنه عند قبيلته في الواقع، وفي الوقت الذي تحاول الأنا في وعيها التقليل من شأنه، جاء الحلم لمعاوضة هذا التقليل في اللاوعي [1]. ويمكن القول: إنّ الحلم ذو الطبيعة الجماعية حمل معاوضة لعلاقة الأنا باللاوعي الجمعي والذي يربطها بالآخر من حولها، وتكابر في وعيها على العلاقة به وعلى حقيقته، فالحلم أثبت ما تحاول نفيه في الحقيقة.

والرابط بين الصور الثلاثة للوجه والشعور واللاوعي هو الأب، فهو الآخر المعني والمقصود في الرواية، والعلاقة معه علاقة تنافر قائمة على الخصومة والضرب والشد للقبيلة وعدم تقبل اختلاف الابن، وما التخلص من طعم القرنفل في القهوة إلا محاولة للتمرد على ذائقة والده وارتباطه بالقبيلة والموروث القبلي الذي عبر عنه (صف الرجال ورقصة العرضة) ومع ذلك هو رمز الأمان لشخصية غالب (الأنا)، وشعوره تجاهه شعور متناقض ووصفه لا يحمل حقداً وإنّما يحمل ألم محب.

وعليه فقد كشفت الصور السابقة عن هشاشة علاقة الأنا بالأنا ذاتها، وعدم القدرة على تقبلها، وعن غياب التصالح معها ومع هويتها. كما كشفت صورة الأنا عن (الآخر) الذي ستدور حوله الرواية وسيرتبط به كل ما يندرج تحت الآخر من وجهة نظر الأنا وهم أفراد العائلة، وأظهرت علاقة التنافر معه، ومحاولة تجنبه رغم قربه الشديد وسيطرته على الوعي واللاوعي.

المبحث الثاني: صورة الآخر في الرواية ودلالاتها:

كشفت صورة غالب(الأنا) في الرواية أن الآخر يتمحور حول أبيه، فهو المركز الذي يرتبط به كل ما هو آخر في نظره، وهم العائلة والأم والإخوة والمكان، وهو مرتبطٌ بهم جميعاً، حتى حينما هاجر هارباً إلى بورتلاند لم يستطع نسيانهم، بل على العكس كان يراهم في كل شيء، وكانت رؤيته لحيوان القندس على نهر ويلامت، هي المثير لذكرياته معهم؛ حيث كان يراه في كل مكانٍ في المدينة، على النهر حياً يبني سدوده، وصورةً وتمثالاً في الشوارع والميادين والمراكز التجارية والجامعة، فهو رمز في المدينة الأمريكية، رأى فيه ما يشبه عائلته. والقندس عبارة عن حيوان من أكبر القوارض في العالم يعيش على ضفاف الأنهار والبحيرات الكبيرة حيث تنشأ السدود، وبناء السدود هو من عاداته التي يعمل من أجلها عملاً دؤوباً؛ قلقاً وحمايةً من مخاطر محتملة، وتجهيزاً لمكانٍ آمن يُخزن تحته طعامه. وهو يقطع الأشجار لبناء هذه السدود

[1] للاستزادة في علاقة الحلم بالوعي ومعاوضته ينظر: يونغ: مرجع سابق، 97، 99.

بصفة مستمرة حتى لو لم يكن لديه مكان للبناء أو كان لديه ما يكفي من الطعام. ويشارك كل أفراد عائلة القندس في بناء السد [1]. وهو في الرواية يمثل المشبه به، ولكن ليس في سياقٍ بلاغيٍّ وجماليّ بل في سياق لغوي، وُصف من خلاله الآخر في الرواية.

أمّا العائلة فهي الحاضن الأول، والمؤثر الأكبر على شخصية الإنسان ونفسيته وصورته عن ذاته، ورؤيته للعالم من حوله، فالآخر يبدأ منها وهي من تكونه وترسبه في لا شعور الإنسان. وبلا شك فإنّ الدور الأكبر في ذلك يقوم به الوالدان فهما من يضعان الأساس الذي يُبنى عليه كل شيء، وهما الأهم بالنسبة لأي إنسان. وفي رواية القندس أُسند للعائلة برمتها دور (الآخر) لارتباطها بالأب، وصُوِّر جميع أفرادها بالقنادس شكلاً وأسلوب حياة، وإمعاناً من غالب (الأنا) في ربط العائلة بالقندس ركز على التشابه الشكلي، حيث يقول:"... سنكتشف أننا نشبهه، برؤوسنا الكبيرة وأحناكنا السمينة ورقابنا الغائبة وأبصارنا الضعيفة أرهقنا تغيير هذه الصفات طويلاً بينما لا يبدو القندس آبهاً لذلك وهو يمشي فخوراً بأسنانه وفروة وردفيه..." [2]. ونقطة التشابه الشكلية الواضحة في المقطع لا تصور ناحية جمالية ولا تشويهية وإنّما تحمل دلالة تشي بأن طبيعة هذه العائلة الجسدية مهيأة للقيام بعملٍ يشابه (ضمنياً) عمل القندس، كما تشي بأن أسلوبها في الحياة متوارث كما توارثت الشكل الذي لا يرضيها، وكان سبباً في عدم ثقتها في نفسها وفي شكلها وفي علاقاتها الخارجية، فسعت بكل الوسائل لتغييره صداً لتنمر الآخرين ونقدهم. وتغيير الشكل ما هو إلا طريقة من طرق بناء السدود التي تدفع مخاطر الآخرين.

ونقطة التشابه الثانية مع القندس هي (بناء السدود)، يقول: "فصرنا عائلة قلقة وحذرة، فظة وباردة ونفعل كل ما تفعله القنادس تماما: عندما يقرض القلق عظامنا نقرض بقية الأشياء، وعندما نجمع بعض الحكمة نشرع في بناء السد، وعندما يعطف علينا الغرباء نسرق تمرهم وطعامهم، الشيء الوحيد الذي لا تجيده مثلها هو اهتمامنا ببعضنا رغم أنّا أقمنا في بيت واحد مثلما تعيش هذه الحيوانات القارضة معاً تحت آلاف الجذوع"[3]، وليس المقصود أنهم يبنون السدود فعلياً وإنّما جاء ذلك لتصوير القلق المتوارث في هذه العائلة، والتي تبدأ بقرض بقية الأشياء، وإيذائها وتدميرها، وبأنقاضها يبنون السدود. وهم لا يثقون بأحدٍ

---

(1) ينظر: https://www.marefa.org/ تاريخ الدخول: 6/ 10/1442هـ

(2) القندس: 40

(3) القندس:41

حتى من يعطف عليهم يؤذونه ولا يفون له، وهم مدفعون في ذلك بالقلق كالقندس تماماً، يقرض ويبني ويأخذ من الآخرين خلسة توجساً وقلقاً وليس اعتداءً. والفرق الوحيد بين أفراد العائلة وبين القندس، أنّهم لا يهتمون ببعض، على الرغم من تشابههم وقربهم المكاني، وقلقهم وحذرهم المستمرين، إلا أنّ ذلك لم يكن دافعاً لتقوية علاقاتهم الداخلية كأفراد عائلة القندس، بل على العكس كان كل فردٍ منهم يبني سدوده ضد الآخر، وهو يؤصل لهذا الوضع في العائلة بدءاً من الجد، حيث يقول: " في حياة أخرى، كان جدّنا الأكبر قندساً ولا شك"[1]، مما يشي بأنّ الأمر متوارث ويصعب علاجه أو التخلص منه.

وصورة العائلة لم تخلُ من التناقض كصورة الأنا تماماً، فهم يشبهون القندس شكلاً ولكنهم يختلفون عنه في سعيهم المرهق لتغيير شكلهم بينما هو يفتخر به، وهم مثله يبنون سدهم ويتوجسون قلقاً من الغرباء، ولكنهم يختلفون عنه في عدم اهتمامهم ببعض، -كما ذُكر سابقاً-، وهذا التناقض سلب من الصورة جماليتها على المستوى النفسي، فالتغيير سطحي ولم يصل إلى الأعماق.

والمفارقة اللافتة في تشبيه العائلة بالقندس، تأتي من كونه حيوان مائي يرتبط وجوده بالأنهار والبحيرات والجداول، ويبنى سدوده للحماية من أخطار محتملة عندها، بينما تسكن العائلة في الرياض، وهي مدينة جافة خالية من الأنهار والبحيرات، ولا احتمالية لفيضانات توجب بناء السدود للحماية، ما معناه أن العائلة في علاقتها بمحيطها كانت تأخذ وضعية الدفاع وافتراض العداء في الآخر دون خطرٍ محتمل، وكانت تميل للعزلة والانفصال عن العالم الخارجي بسدودها، وقد ألمح إلى ذلك بقوله: " لو أخذت القندس إلى الرياض لعاش في بيتنا منسجماً مع كل شيء وكأنه وُلد فيه" [2]. والانسجام تولد من فكرة وضعية الدفاع والقلق.

وأهم شخصية في هذه العائلة هي شخصية الأب، فهو الصورة الأساسية التي حاكتها بقية الصور، وكما تبين من صورة الأنا أن الأب هو الآخر، أو ربما اختزال للآخر في الرواية. وليقوي صفات القندس في والده شبهه به، يقول:

> " يبني سده على طريقة أبي يغير مجرى التيار ومسار النهر وشكل الغابة مثلما يُغيّر أبي اسم الشارع ويشكك في اتجاه القبلة...يختار الجذع بنفسه –أي القندس–مثلما يختار أبي الطوب

---

[1] القندس: 38

[2] القندس:39

والقرميده... مستسلمين لغريزتهما التي تقول إنّ الجذع الخاطئ يهدد عائلة القنادس مثلما أن الطوبة الخائنة قد تهدم البيت وتهتك الأسرار. لا يأمن القندس العيش إلا تحت الجذوع التي راكمها بنفسه ولا يسكن أبي في بيت مستأجر..." [1].

وإمعاناً في تصوير الأب بالقندس، جعل القندس هو المشبه في هذا المقطع، فكل ما يفعله القندس من تغيير لمجرى التيار وجمع للجذوع وبناء لسده بنفسه، يشبه ما يفعله والده، من تغيير لاسم الشارع، والتشكيك في القبلة، واختيار أدوات البناء بنفسه، وتفضيل البيت الذي يبنيه بنفسه عن البيت المستأجر، فهما يشتركان في صفة القلق وفقدان الثقة، وحب السيطرة حتى على ما هو ملك للجميع كالنهر والشارع.

وغالب (الأنا) كان ينظر لأبيه على أنّه (الآخر)، وهو الملام والمسؤول عن كل ما يشعر به، فهو بطريقته الحذرة وكم الغضب الذي كان يصبه عليه؛ بسبب اختلافه وغضبه من والدته، ثم بسبب اختلافه عن بقية إخوته، وعدم إدراك الأب لأبعاد هذا الاختلاف هو من جعل شخصية غالب (الأنا) تنظر له ولمن يتبعه على أنه في خانة (الآخر)، وهذا ما كان يدفعها للهروب باستمرار من خلال كثرة السفر حتى قررت الهجرة إلى مكان يمثل النقيض، يقول الراوي: "القندس الذي يسافر كثيراً لا يكتمل سده وهم لا يتحملون رؤية قندس عارياً دون سد. ولكن على أبي أن يتحمل غلطته الأصلية عندما بنى سداً كافياً للجميع حتى نسينا جميعاً، لماذا نحن قنادس وتورط هو في هويتنا الضائعة"[2]. ويدل المقطع على محاولة الأب تطبيع كل أبنائه بطبعه، والسيطرة عليهم تماماً حتى غابت ملامح شخصياتهم الحقيقية، وفقدوا هويتهم، وأصبحوا أشبه بالنسخ المكررة.

الشخصية الثانية التي جعلتها الأنا في خانة (الآخر) والتي كان أثرها النفسي عميقاً هي شخصية (الأم)، يقول عنها: "كانت أمي القندس الوحيد الذي شذّ عن العائلة فملأنا فراغها بالأخشاب والأحزان الميتة. طلقها أبي مرتين لأنها أخطأت في ترتيب السد الذي يريد"[3]. لعبت الأم دور الآخر بالنسبة لغالب (الأنا) بسبب تخليها عنه في الصغر مبكراً [4]، وبسبب قسوتها وأنانيتها ولا مبالاتها، ثم تنمرها على والده وعائلته، ودعائه عليه في الكبر، حتى سؤالها عن الابن كان من باب أداء دور نمطي للأم، وليس من باب

---

[1] القندس: 39.

[2] القندس:135-136

[3] القندس: 91.

[4] ينظر: القندس على سبيل المثال: 82، 92

عطف الأم الحقيقي وحنانها، فالعلاقة بينهما كانت متوترة، بدأت بالغياب، واستمرت بقسوة المعاملة، وقسوة الحديث، وعدم الاهتمام الصادق، مما جعل شعور الأنا بعدم أهميته عند أهم إنسانة في الحياة يتفاقم. وهو يؤكد على اختلافها عن العائلة بقوله: " نحن قنادس بينما أمي صارت حيواناً برياً لا يعبأ ببناء السدود بقدر ما يعبأ باهتبال الأرض وانتهاز السماء"[1]. فالأم تسعى وراء مصالحها ومطامعها المادية كالحيوان البري الذي يتحين فرص الهجوم على فريسته والفوز بغنائمه، وكان ذلك سبباً في انفصالها المبكر عن والده حينما كان فقيراً، وارتباطها بمن هو أغنى منه وقتها رغم كبر سنه. وقد أحدث ذلك الكثير من الألم في شخصية الأنا، وجعلت الأم (آخراً) بعيداً منفصلاً عن شخصية الأنا، وفي نظره شيءٌ بلا فائدة، يقول: " تشبه أمي هذه الأشجار ذات الجذع الطويل التي تورق في أعلاها فقط ولا تسقط ثمرها أبداً"[2]. في هذا المقطع يشبهها بالشجر الطويل الذي يبعدُ منه كل شيء الورق والثمر، فلا ظل قريب ولا ثمر يسقط، فلا مأوى ولا نفع مما يشي بضعف علاقته بأمه وبعدها النفسي عنه.

في الجانب الثالث من خانة الآخر (الإخوة)، وقد وصف كل واحدة من أخواته بالقندس مع اختلاف جهة التشابه، فقال واصفاً أخته الكبرى والشقيقة (بدرية): "... بل الأخت التي استأثرت بأكثر جينات القندس الشكلية..."[3]، يشير هذا الوصف إلى الشكل الموروث لهذه الأخت، وإلى تشابه تكتلات جسدها مع تكتلات جسد القندس، أمّا الأخت الوسطى (نورة) فيصفها بقوله: " قندس خاص جداً جعلتها شدة القلق تبني سدها الخاص داخل السد"[4]، هذه الأخت كانت الأقرب إلى توارث الطبيعة والمزاج القلق، وبناء السد داخل السد يشي بعزلتها عن العائلة وقلقها وحذرها البادي منهم، أمّا الأخت الصغرى (منى) فيصفها بأنها: "قندس غير منضبط ولا يقلق بما فيه الكفاية"[5]، ويدل تصويره لها بالقندس غير المنضبط على تمردها على العائلة ونمط عيشها. وتشترك الأخوات في عدم ثقتهن بشخصية (غالب) وهو الأخ الكبير، فالكبرى تتهمه بالعبث بأموالها وضياعها في أسفاره[6]، والوسطى تتعالى عليه ولا تتفق

---

(1) القندس: 96

(2) القندس:69

(3) القندس: 63

(4) القندس: 122

(5) القندس: 139

(6) ينظر: القندس: 75-77

معه [1]، والصغرى نظرتها له نظرة ارتياب وتحفظ [2]، وقد سرد مواقفه مع كلٍ منهن، وظهر أن ردة فعلهنّ ما هي إلا بسبب جينات القندس المتوارثة، حيث التشكك والقلق من أخطار محتملة وفقدان الثقة حتى في الأخ، وكذلك الأخ الأصغر سلمان كان ينظر له بالنظرة ذاتها وإن اختلفت المواقف [3].

كل هذه التراكمات في المواقف مع العائلة جعلت شخصية غالب (الأنا) تنظر لهم على أنهم (الآخر) الذي يجب ألا يوثق به أبداً، يقول: "الآن أفكر بعد سنوات طويلة وأنا أجس شوارع بورتلاند بسيارة مستأجرة وأتخيل كلاً منهم نائماً في جوف شجرة وأتذكر أنّه كان ينقصني قرار صحيح وعادل ألا أتسلق أحدا منهم يوماً"[4]. فهو يشبههم بأشجار الطريق التي ما كان ينبغي أن يتسلقهم أو يحتمي بهم، فالرد على عدم الثقة والتوجس والحذر كان يجب أن يكون بالمثل. ثم يؤكد ذلك بقوله:" لا يجب أن أثق بعائلة من القنادس في مدينة ليس فيها نهر أصلاً"[5]. فهي عائلة قلقة متوجسة دون داعٍ.

ومن التناقض أن خاله بالرضاعة وهو شخصية (داود) ذو البشرة السوداء، والمختلف لوناً وعرقاً، لم يكن في كِفة الآخر الذي يسيطر على العلاقة معه التنافر وغياب الثقة والتوجس والقلق كالعائلة، بل كان أكثر شخصية بثت الود له، واهتمت به على الرغم من النظرة النمطية الاجتماعية له بسبب لونه [6]. والشخصية الأخرى التي كانت تبثه الود هي زوجة الأب (شيخة)، يقول عنها: "عاقون هؤلاء الإخوة. أمهم الغريبة أرأف بي منهم وأكثر اعترافا بي كأخ أكبر... تستشيرني في أمور عابرة، وتبعث لي إفطاراً شعبياً... وتسأل عني حين أسافر فجأة...وتخفف عني من نقمات أبي ونوبات غضبه قبل أن تنفجر في وجهي"[7]، يبين المقطع الشخصية المختلفة لزوجة الأب، والعلاقة المختلفة معها احتراماً واهتماماً، والتي أخرجتها من دائرة الآخر الذي يسيطر على العلاقة معه القلق والجفاء. ويعزز ذلك أنّ تصنيف الآخر من وجهة نظر الأنا كان نفسياً تحركه العلاقة العاطفية مع الآخرين.

---

(1) ينظر: القندس: 123-126

(2) ينظر: القندس: 139-140

(3) ينظر: القندس: 316-317

(4) القندس:71

(5) القندس: 73

(6) ينظر: القندس: 45، 46، 47.

(7) ينظر: القندس: 143

وممّا يلفت الانتباه تشبيه شخصية (الأنا) لمدينته وهي مدينة الرياض بالقندس، حيث يقول الراوي: "أخبرت غادة أنه يذكرني بالرياض"[1]، يقول أيضاً: "أخبرت كونرادو بذلك فلم يعلق..."[2]، ويقول أيضاً: "أخبرت بضعة أشخاص عابرين...فرفعوا الحواجب وهزوا الرؤوس...كما يفعل الأميركيون عادةً إذا حدّثهم غريب عن بلده"[3]، وهذه الصورة ما هي إلا امتدادٌ لسيطرة صورة الآخر العائلي عليه، ورؤية الأنا للآخر في كل شيءٍ يحيط به على الرغم من اختلاف المكان، فزاوية الرؤية النفسية تلتقط التشابه من أدق الأشياء وأبعدها، وتدل على حجم الأثر النفسي والارتباط بالعائلة والمكان إلى الحد الذي أصبحت الأنا تراهم في كل شيء يحيط بها على الرغم من كل الفوارق.

ونخلص مما سبق أنّ الصورة في رواية (القندس) تمحورت حول صورة حيوان القندس، وهي لم تنتج حدثاً روائياً، ولم تحدث حركة ديناميكية في أحداث الرواية، وإنما أنتجت توتراً انفعالياً داخلياً حرك ذكريات الشخصية المحورية، وجعلها تغيب في مونولوج داخلي على امتداد معظم الرواية. والصورة والمونولوج الداخلي من تقنيات أسلوب تيار الوعي المسيطر على سردها، وبصفة عامة عادةً ما يحتاج كاتب تيار الوعي في الرواية إلى أن يعبر عن تلك المشاعر والانطباعات التي لا يمكن التعبير عنها بالشكل المألوف في استخدام اللغة، فيلجأ كالشاعر إلى التعبير عنها بالتشبيه إمّا على نحو انطباعي أو رمزي[4]. وما يعنينا هو التصوير الانطباعي الذي قُدمت من خلاله رواية (القندس)، فإدراك شخصية غالب (الأنا) اللحظي لحيوان القندس، وتشبيهه بالعائلة وأفرادها، عبّر عن وجهة نظر عاطفية عميقة[5]. ومن جهة أخرى أسهمت صورة القندس على وجه الخصوص في رسم الشخصيات من حيث شكلها وطبيعة حياتها، وعلاقتها بالآخر، وعلى الرغم من وضوح فكرة التصوير في الرواية والتشابه السطحي الذي بيّنه الراوي (الأنا) إلا أنها حملت دلالات نفسية عميقة، وغلب عليها الجانب الكاريكاتيري الساخر من الآخر، الذي اختار له صورة حيوان يقضي عمره في بناء السدود خوفا من مخاطر الأنهار، إلا أنّ الآخر في الرواية يبني سدوده بدافع القلق المستمر من الآخر والمخاطر المحتملة والمستقبل المجهول، ولكن دون أن يكون هناك أنهار أو مسطح مائي أصلاً، ممّا يشي بالمبالغة والتطرف في التوجس من الآخرين دون سبب واضح، أو محتمل.

---

(1) القندس: 28

(2) القندس: 28

(3) القندس: 29.

(4) همفري، مرجع سابق، 101، 102.

(5) للاستزادة في التصوير الانطباعي يُنظر: همفري، مرجع سابق، 102.

-الخاتمة:

تمثلت أبرز النتائج التي توصل إليها البحث فيما يلي:

1-أسهمت صورة الأنا والآخر في رسم صورة شخصيات الرواية ووصف الجوانب النفسية والجسدية والاجتماعية لها.

2-ظهور تناقض شعور الأنا في تصويرها للأنا ذاتها، وللآخر في تأثيره عليها.

3-الإكثار من توظيف التشبيه في سياق تصوير الأنا والآخر كشخصيات مستقلة لها ملامحها، وكشخصيات ذات علاقة ببعضها البعض.

4-حين يسيطر الآخر على تفكير وشعور الشخصية يراها في كل شيء، ويرى ما يشبهها في كل ما يحيط به على الرغم من التناقض والاختلاف.

5-النظرة النفسية للآخر تفتقد للمنطق في تراتبية العلاقات، وهي متناقضة، فالغريب المختلف ودود وقريب، والقريب المشابه خصم بعيد.

6-النظرة للآخر محفوفة بالتوجس والقلق حتى لو كان من المقربين.

7-مع اغتراب الشخصية وسفرها لأمريكا بلد الآخر المألوف في الروايات إلا أنه لم تتجلَ النظرة للآخر من خلاله.

8-تجلي العلاقة النفسية بين صورة الأنا والآخر وبين أسلوب السرد المعتمد على التداعي الحر.

وأبرز التوصيات: هو أهمية إماطة اللثام عن هذا الجانب من صورة الأنا والآخر في الرواية السعودية بخاصة والعربية بعامة، والذي يختلف ويتعدد بتعدد الروايات، والوقوف على أثر جهة التبئير على تحديده.

-المراجع:

- أنقار، محمد، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية)، ط1، (تطوان: مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، 1994م).
- أولمان، ستيفن، تر: رضوان العيادي محمد مشبال، الصورة في الرواية، ط1، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع،2016م)

- زهران، حامد عبد السلام، الصحة النفسية والعلاج النفسي، ط4، (القاهرة: عالم الكتب، 2005).
- خزعلي، فاطمة، الحلم في الرواية الأردنية دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، 2004م.
- الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ط3، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2002م)،23، 24.
- الشربيني، لطفي، موسوعة شرح المصطلحات النفسية، ط1، (بيروت: دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، 2001م)، 108.
- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، د.ط، (بيروت، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، 1982م).
- ابن فارس، أحمد، تحقيق: عبد السلام هارون، معجم مقاييس اللغة، (بيروت: دار الفكر).
- طه، فرج عبد القادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ط1، (بيروت: دار النهضة العربية)
- العبيكي، منيرة، تيار الوعي في روايات رجاء عالم: 1987-2007م، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، 2011م.
- علوان، محمد حسن، القندس، ط1، (بيروت: دار الساقي، 2011م).
- فرويد، سيجموند، إشراف: محمد نجاتي، الأنا والهو، ط4، (بيروت: دار الشروق، 1982م).
- كاظم، نادر، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م).
- كامل، فؤاد، الغير في فلسفة سارتر، (مصر، دار المعارف).
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، 2004م).
- محمد، سعد سامي، الأنا والآخر في المعلقات العشر، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، 2012م، 4، نقلا عن صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي)، محمد الخبار.
- ابن منظور، محمد: لسان العرب، د، ط، (القاهرة: دار المعارف، (د.ت).

- هلال، غنيمي، النقد الأدبي الحديث، د.ط (مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م).
- همفري، روبرت، تر: محمد الربيعي، تيار الوعي في الرواية الحديثة، (القاهرة: مكتبة الشباب، 1984م).
- يونغ، كارل، ترجمة: نبيل محسن: جدلية الأنا واللاوعي، ط1، (سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1997م).
- https://www.marefa.org/

جماليات التحيز في رواية "لاجئ سعودي"

د. منى بنت محمد الغامدي

أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك، جامعة جدة

الملخص:

يعالج البحث إشكالية التحيز التي تتجلَّى في كتابات الكثير من كتاب الرواية السعودية سواء على الصعيد الديني، أو الصعيد الفكري والثقافي والمعرفي، أو الصعيد العرقي، أو الجنوسي، والآثار التي تنعكس على بناء الرواية وشكلها الفني. وقد انتقى البحث رواية "لاجئ سعودي" للكاتب علي الغامدي نموذجًا لمعالجة هذه الظاهرة وتجلياتها في البناء الفني للرواية. ومن خلال هذه المعالجة سيلقي الضوء على الفرق بين الخصوصية الثقافية ومفهوم التحيز السلبي، والفرق بين التحيز بمعنى التعصب والتحيز بمعنى المعارف السابقة المكونة للثقافة والوعي. ومن التساؤلات التي سينطلق منها البحث ويحاول أن يجيب عنها هو: كيف يمكن أن تؤثر هذه المواقف الأيديولوجية على طريقة إخراج العمل الروائي وبنائه الفني؟ أو بمعنى آخر: كيف أسهمت تحيزات الكاتب في بناء عمله الروائي وتشكيل بنيته الفنية؟ وكيف قامت هذه التحيزات بتوجيه بنية التوقعات عند القارئ؟

وقد انطلق البحث من التمييز بين مفهوم التحيز بوصفه مرحلة سابقة للفهم "التحيز المعرفي الإدراكي"، ومفهوم التعصب/ التحيز الأيديولوجي من جهة، والتمييز بينه وبين الخصوصية الثقافية/ التحيز الثقافي من جهة أخرى. وحاول تسليط الضوء على أهمية السلطة التي تمارسها التحيزات على وعي الكتاب وكيفية تخلصهم منها، والتي تنعكس على البنية الفنية للرواية كما يبنيها المؤلف ويتوقعها القارئ. كما سعى إلى تحليل طريقة توظيف الكاتب لتحيزاته وأثرها على البنية الروائية الفنية من حيث بناء الشخصيات، والحوار، والزمكان، والحدث، وتحديد الدور الذي تلعبه التحيزات في صياغة عوالم الحكاية وأفرادها بما يتماشى مع توقعات القارئ أو يتنافى معها.

ويجدر التنبيه إلى أنه لا توجد أي دراسة شُغلت بالبحث عن هذه الإشكالية ودورها في التشكيل الجمالي لبنية الأدب الفنية سواء في الأدب القديم أو الحديث، حتى وإن وجدت دراسة تتناول التحيزات عند الكتاب أنفسهم فإنها لم تتجاوز دراسة المضامين والمواقف الأيديلوجية بعيدا عن وظيفتها الجمالية أو دورها في توجيه القراءة. بالإضافة إلى ذلك، فإن أكثر الدراسات تعاملت مع هذا المفهوم بوصفه نقيصة وعقبة في طريق الموضوعية والحيادية في الحكم، وإذا كان ذلك قد يصدق على بعض جوانب العمل النقدي إلا أنه في الجانب الإبداعي زائف ومضلل إلى حد كبير. فالتحيز يعد نقطة ضرورية لتكوين المعرفة والثقافة والمعتقدات، ولولاه لأصبح الإنسان بلا هوية، فهو نقطة الانطلاق الأساسية لقراءة العالم من حولنا، وأي كاتب يقرأ المجتمع من حوله يقرؤه ويتفاعل معه وفي وعيه فكرة سابقة يستند إليها في هذا التفسير والفهم والتفاعل.

وقد انتهى البحث إلى التأكيد على أن رواية لاجئ سعودي رواية تحيزية بامتياز، ولكنها مع ذلك لم تلغ الآخر، بل عمدت إلى خلق نوع من التوازن، إذ كرست أكثر صفحات الرواية للحديث عن سوريا وكل ما فيها من شقاء وألم ومعاناة بوصفها الصورة المضادة التي تعمل على تكريس حب الانتماء للسعودية والفخر بها. وقد بُنيت تحيزات الكاتب وتشكلت الذات في الرواية بطريقة تدريجية عبر فعل القراءة والتأويل ومن خلال إعادة بناء الأسئلة التي شكلت المدارات والثيمات الأساسية للنص، كما لعبت البنى السردية ابتداء من العتبات ثم بنية الحدث والشخصيات والمكان والزمان دورا حاسما في تشكيل تحيزات الكاتب وإعادة بناء تحيزات القارئ بما يتفق مع أغراض التأليف.

Abstract

The research deals with the problem of prejudice that manifests itself in the writings of many writers of the Saudi novel, whether on the religious, intellectual, cultural, and cognitive levels, or on the ethnic or gender level. It also deals with the effects that are reflected on the construction and aesthetic form of the novel. The research selected the novel "A Saudi Refugee" by the writer Ali Al-Ghamdi as a model to address this phenomenon and its manifestations in the artistic construction of the novel. Through this treatment, the research will shed light on the difference between cultural identity and the concept of negative prejudice, and the difference between prejudice in the sense of intolerance and prejudice in the sense of prior knowledge that constitutes culture and awareness.

Among the questions that the research will start from and try to answer is: How can these ideological attitudes affect the way the novel is produced and its artistic construction? In other words: How did the writer's biases contribute to building his novel and shaping his artistic structure? How did these biases lead the reader to build their expectations?

The research proceeds from the distinction between the concept of bias as a prior stage of understanding "cognitive bias", and the concept of intolerance / ideological bias on one hand, and the distinction between it and cultural identity / cultural bias on the other. It tries to shed light on the importance of the authority of prejudices on the writer's consciousness and how to get rid of them, which is reflected in the artistic structure of the novel as the author constructs it and the reader expects. It also seeks to analyze the way the writer utilizes his biases and analyze their impact on the artistic narrative structure in terms of character building, dialogue, space-time, and event, and to identify the role that biases play in shaping the worlds of tale and its individuals to be in line with or contrary to the expectations of the reader.

It is worth noting that there is no study that has been occupied with searching for this problem and its role in the aesthetic formation of the artistic structure of literature, whether in ancient or modern literature. Even if a study was found dealing with the biases of the writers themselves, it did not go beyond the study of ideological contents and attitudes away from its aesthetic function or its role in guiding reading. In addition, most studies have dealt with this concept as a short-coming and an obstacle in the way of objectivity and judgment's impartiality, and if this may be true of some aspects of critical work, in the creative side that it is false and misleading to a large extent. Bias is a necessary point for the formation of knowledge, culture, and beliefs, and without it, man would be without identity. It is the main starting point for reading the world around us, and any writer who reads the society around him reads it and interacts with it based on a preconceived idea on which he relies on this interpretation, understanding and interaction.

The research concludes by emphasizing that the novel of "a Saudi refugee" is a biased narrative par excellence. Nevertheless, it did not cancel the other, but rather created a kind of balance, as it devoted most of the novel's pages to talking about Syria and all its misery, pain and suffering as the

counter-image that works to perpetuate the love of belonging to Saudi Arabia and having pride in it. The writer's biases were built, and the oneself was formed in the novel in a gradual way through the act of reading and interpretation and by reconstructing the questions that formed the orbits and basic themes of the text, as well as the narrative structures, (i.e., the thresholds and the structure of the events, characters, places, and time) playing a crucial role in shaping the writer's biases and reconstructing the reader's biases in line with the author's purposes.

مقدمة

لقد أصبح مفهوم التحيزات من المفاهيم التي شغلت حيزا عريضا في الدراسات النقدية الفلسفية الحديثة منذ حاول جادامر Hans-Georg Gadamer أن يزيل عنه الضبابية والسلبية التي اكتسبها في عصر التنوير. وقد واجه المفهوم بعض التعقيدات التنظيرية لاسيما في علاقته بوجهة النظر والذات والآخر وإشكاليات الهوية، فدراسة مفهوم التحيزات وتجلياته في الخطاب الروائي يستلزم العودة إلى مفهوم الهوية. وقبل البدء في بحث هذه الإشكالية وتجلياتها في الرواية السعودية سأتوقف أولا عند مفهوم التحيز والمحمولات الدلالية السلبية التي تحضر إلى ذهن القارئ حين يتناهى إلى سمعه هذا اللفظ.

قدم الباحث عبد الوهاب المسيري مشروعا في هذا المجال أطلق عليه "فقه التحيز"، وانتهى منه إلى أن التحيز مشروع قابل للاجتهاد وأن الفهم مسألة تأويلية اجتهادية، طالما أن المعرفة التي ينتجها المؤلف أو يستهلكها القارئ ليست يقينية أو موضوعية أو على درجة عالية من الدقة والنزاهة. حتى المعارف الطبيعية تنتقل إلينا عن طريق تصورات بشرية، وهي عرضة لتدخل العواطف والأهواء، وحين يدور الكلام حول الأدب تتفاقم هذه الأهواء وتتحول إلى ظاهرة لا يمكن غض النظر عنها أو تجاهلها، فيكون الحديث عن تحيزات المؤلف والقارئ وقضايا التأويل أو الفهم مطلبا ملحا وضروريا.

ويشير المسيري إلى أن هذه اللفظة بالرغم من ورودها في القرآن الكريم في قوله تعالى: " أَوْ مُتَحَيِّزًا إِلَى فِئَةٍ" (سورة الأنفال: 16)، وبالرغم من المعنى الذي تشير إليه كترك جماعة والانضمام لرأي جماعة أخرى، إلا أن المعاجم القديمة أهملته، ولم يرد له ذكر إلا في اللسان الذي حصره في دائرة الامتلاك من قولهم "حاز الشيء أي ملكه"، وفي دائرة المكان أو الحيز، بينما ورد في المعاجم الحديثة بمعنى تبني رؤية معينة ورفض الآراء الأخرى المخالفة لها. وينتهي المسيري من خلال قراءاته لفلاسفة التأويل إلى أن التحيز مجموعة

من المعارف والعقائد والأفكار والمسلمات التي تشكل الجذور الأساسية لأي إنسان وتنظم عمليات إدراكه وفهمه للوجود وتزوده ببعده الغائي؛ إذ تجيب عن كل أسئلته حول الوجود، كما أنها المسؤولة عن استبعاد بعض عناصر الواقع أو تهميشها أو منحها المركزية. [يفضل وضع الرقم هنا، وفي الهامش بين قوسين].

وقد انطلق مجموعة من الباحثين العرب من مشروع المسيري متجاهلين التصور الفلسفي الذي ارتكز عليه هذا المفهوم في النقد الغربي الحديث عند جادامر، أو دوره في عملية تأويل النصوص الأدبية، كما في معظم الدراسات التي جُمعت في كتاب إشكالية التحيز وضمت أكثر جهود الباحثين في هذا المجال. وقد تفرع هذا الكتاب إلى جزئين تناول فيهما قضايا التحيز في المنهج والعلوم الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية وعلم النفس وفن العمارة وغيرها من المعارف والعلوم. أما الدراسات التي عنيت بقضية التحيز في الأدب والنقد في هذا الكتاب فلا توجد إلا دراستان؛ دراسة سعد البازعي التي ركز فيها على تحيزات الخطاب النقدي العربي للمناهج الغربية وتبنيه لخطاب نقدي غربي متحيز لنفسه، ودراسة فريال جبوري غزول لأشكال مقاومة التحيز في أدب العالم الثالث بوصفه أدب الأقلية المهمشة. وقد تناولت فيها الباحثة ثلاثة أدباء من القارة الأفريقية التي عانت من التحيز ضدها. وبالرغم من أن فريال ركزت على تقصي التحيزات في الإبداع الأدبي وبخاصة الرواية العربية، إلا أن دراستها بقيت محصورة في دائرة المضامين الفكرية لأشكال مقاومة الأدباء للتحيزات الغربية ضدهم، دون أن تحلل وظيفة تلك التحيزات في البناء الفني للأعمال الروائية. وكذلك الدراسة التي قدمها علي صديقي متقصيا دور هذا المفهوم في التوجه النقدي العربي المعاصر دون النظر إليه بوصفه عملية قبلية وشرطا للفهم والتأويل، ذلك أن التصور الذي انبنى عليه عند جادامر يزيل عنه النواحي السلبية التي ارتبطت به، وينأى به عن مفهوم التعصب كما سنرى. ويجدر التنبيه إلى أن قضية التحيز لم تكرس لها دراسات مستفيضة في الجانب التطبيقي الإبداعي، وإنما كان الاهتمام منصبا على الجانب التنظيري أو جانب نقد النقد. فدُرست أشكال التحيز للمناهج الغربية الحديثة في مناهجنا العربية، أو في المناهج الغربية نفسها كما في دراسة البازعي التي أشرنا إليها سابقا، كما دُرست هذه التحيزات في التناول الإعلامي والنقد الصحفي، وفي النقد العربي القديم، وبقي الجانب الإبداعي مهمشا.

ويبدو الخلط واضحا بين مفهومي التعصب والتحيز بصورة كبيرة عند الدكتور إبراهيم الشتوي في مقالة تتبع فيها المفهوم في الأدب العربي القديم؛ إذ جعل من التحيز تهمة واستخدمه مرادفا للتعصب في

مواطن كثيرة من مقالته. وكذلك في الدراسة التي قدمها مصطفى وينتن في عرضه أنواع التحيز لدى المبرد معددا المواقف التي دافع فيها عن الإمام علي بن أبي طالب أو التي تناقض فيها، دون أن يوضح دور هذه المواقف في بناء النصوص وعملية التأويل. ويبقى السؤال الذي يمكن طرحه هنا: هل لمصطلح التحيز مفهوم مختلف يتميز به عن التعصب؟ وهل في تشكيله لهوية الذات وموقفها من الآخر يبقى كما هو في حالة ثابتة لا تتبدل، أم على العكس من ذلك؟

لقد أضحى موضوع الهوية من المواضيع ذات الأهمية البالغة في الخطاب النقدي الحديث، فقد كثرت الدراسات والأبحاث والمؤتمرات التي تناقش هذا الموضوع من كافة التخصصات، مما يدل على إشكالية هذا المفهوم وثرائه وتعدد مجالاته، خاصة ما يتعلق منها بالأدب والسرد بوجه خاص. وتأتي الحاجة لمثل هذه الدراسات لما تشهده الأمة العربية من تحديات لمكوناتها التراثية والثقافية، وانتماءاتها الدينية، واللغوية، والحضارية. ومن أخصب الدراسات التي تناولت هذا المفهوم دراسة بول ريكور Paul Ricœur التي ناقش فيها الهوية من وجهة علاقتها بالزمان والتاريخ والسرد، كما ناقش أطروحة جادامر حول تحيزات الفهم من خلال رؤيته للعلاقة بين القارئ والنص.

يطرح بول ريكور موضوع الهوية بدءا بتحديد طبيعة الزمان التي تفترض تعددا وتنوعا بين ماض وحاضر ومستقبل وآن ولحظة وغير ذلك، كما تتوحد عبر فعل الشعور به، بمعنى أن زمن الشعور هو زمن واحد. وهو في نهاية المطاف مغلق على ذاته، ولا يمكن النفاذ إليه إلا بواسطة السرد، من خلال الحكايات والأساطير والقصص.

وبهذا فإن ريكور يناقش الهوية بوصفها ثابتا ومتغيرا في آن واحد، فهوية الأشياء تتعين وتتحدد بخصائص موضوعية ثابتة انطلاقا من تمثلات الذات لذاتها، كما تتبدل وتتغير من خلال علاقاتها المتداخلة مع الآخر المقابل لها. "بهذه الخواص الثابتة والمتغيرة في فضاء الزمن تحتفظ الذات بوعيها الخاص وحدة واستمرارا لكليتها كما يدركها الآخر بما هي كائنة لحظة التعرف عليها، رغم التغير الدائم والثبات الحاصل".

تحاول الذات أن تعي تجربتها المعاشـــة، ولا يتم ذلك إلا من خلال اللغة، فكل وعي بالزمن هو فعل لغوي، ولكي تنقل تجربتها لا بدَّ من تحويل تخييلي عبر فعل الســـرد. من هنا يرى ريكور أن الذات تعيد تشكيل هويتها من خلال إنشاء قصص ومرويات تراها مكونا أساسيا لهويتها دون أن تكون فعلا معاشة

على نحو واقعي. بهذه المرويات تقوم بردم الهوة بين المتغير والثابت، فليس ثمة إلا هوية ســـردية لها وجود عيني ثابت في الزمان، ولكنه يتبدل ويتغير باستمرار بواسطة السرد.

استطاع ريكور –إذن من خلال الشكل السردي للخطاب– أن يمنح حلولا للمشكلات المتعلقة بالزمان، فالتأمل الفلسفي ينتهي إلى أفقين لا يلتقيان: الأفق الفينومونولوجي (ذاتية المرئي في تعاطيه مع مسألة الزمن)، والأفق الكسمولوجي (البعد الموضوعي للزمن). ويبين ريكور بعد تحليل عميق لهذين الأفقين أن كلا البعدين يستدعي أحدهما الآخر، وذلك من خلال السرد بوصفه حلا وخروجا من هذه المعضلات.

تتحدد الهوية السردية إذن "بإخراج نصي مقام على ثنائي الذات والآخر، يشرح الذات ويفسرها من طريق يحدها الآخر طرفا في عملية التلقي والفهم فتتكون داخل سياق زمني". فكل ذات هي كتاب مفتوح قابل للقراءة من طرف الذات نفسها ومن طرف الآخرين. فوعيها بزمنها الخاص، وماضيها، وخواص وجودها يتحول إلى ذاكرة ترى من خلالها الحياة تاريخا محكيا وقصة مقروءة.

تصبح الهوية موضوع قراءات متعددة من قراء متنوعين، وموضع سرد يتبدل ويتحول من ذات السارد المؤرخ أو القاص. وتصبح هذه المسرودات قابلة للتأليف أو التناقض، فهي مكونة من تاريخ الوقائع التي يرويها المؤرخون، ومن القصص التخييلية التي يرويها القصاصون. ولتحافظ الذات على هويتها الشخصية تتشبث بالماضي وبما أنجز، ولكنها حين تفعل ذلك تصبح مرادفة للجمود ومنغلقة على نفسها، بيد أن الهوية لا ترتبط بالماضي أكثر من ارتباطها بالمستقبل، "فهي اختلاف في خدمة الحضور، من هنا برزت أهمية البحث في إشكالية الثابت والمتحول في الهوية".

وعلى النقيض من ريكور يرى جادامر في مقالته الحقيقة والمنهج أن الذات في تأويلها لنفسها وللآخرين لا تستطيع أن تتخلص من سلطة الماضي والتشبث بالجذور مهما حاولت أن تنظر بموضوعية ومنهجية، فهي ذات "متجذرة في تقليد معين، في تاريخ حصين، كلما ابتعدت عنه أصبحت غريبة عن نفسها، مستلبة أمام حقيقتها... في نظر جادامر أن المؤول لا يستطيع أن يخرج من وجهة نظره الذاتية والتي تشكل أفق تأويليته، وهذا الأفق قد يضيق وقد يتسع". وقد استعان ريكور بمفهوم "التماسف" distanciation في الرد على مزاعم جادامر، ويعني به "أننا نستطيع في الوقت عينه أن نظل أمينين لانتماءاتنا إلى حضارة معينة، وانغراسنا في تاريخ معين، وأن نضع في الوقت عينه مسافة بيننا وبين هذا الانتماء، من دون أن نصل إلى الاستلاب وإلى تشويه الحقيقة".

وإذا كان جادامر يقر مع ريكور بأن رؤية الذات لذاتها تنبني عبر عمليات تأويلية طويلة ولا يمكن أن تفهم بمعزل عن الآخر، حين يجعل من الفهم عملية تاريخية تعاقبية يتم فيها تعديل الأفق اللاحق بالسابق والعكس وتنصهر فيها آفاق الفهم، إلا أنه مازال يعزو إلى مرجعية الذات (التراث) وما اعتادت أن تؤمن به السلطة والأولوية الكبرى في تشكيل وجهة نظرها لذاتها وللآخرين. وبهذا أعاد الاعتبار إلى الأحكام السابقة بوصفها خطوة مهمة وأولى وأساسية في تشكيل الإدراك الإنساني، ولا يمكن لأي إنسان أن يفهم الوجود دون خلفية معرفية وأحكام سابقة. حتى النقاد الذين حاولوا في عصر التنوير الأوربي أن يتخلصوا من التراث بوصفه سلسلة من الأحكام السابقة (السابقة – القبلية) تحجب الرؤية الموضوعية للحقائق والأشياء كانوا يصدرون في هذه الحركة من أحكام سابقة ومتحيزة ضد التراث. وبهذا لم يعد مفهوم التحيزات مفهوما سلبيا في نظر جادامر، بل على العكس هو اللبنة الأولى والأساس الذي ينطلق منه كل فهم، وكل فهم في نظره "يتضمن حتما حكما مسبقا". وبهذا أيضا، تصبح الهوية أكثر ثباتا وأكثر التصاقا بالماضي، وإن حاولت أن تتخلص منه فإنه يوجهها دون وعي منها، فيرفض كل أشكال العلاقة بين الأنا والآخر التي تسيطر فيها الأنا وتفرض هيمنتها ونفوذها.

ويبرر جادامر أن السبب وراء رفض دعاة المنهج للأحكام السابقة / التحيزات بالرغم من كونها شرطا أساسيا للمعرفة والفهم، هو الشحنة الدلالية التي يوحي بها هذا اللفظ، بغض النظر عن موقف عصر التنوير منها. فلفظ prejudice "يعني بالفعل حكما judgment تم اتخاذه قبل أن ينظر نهائيا في العناصر التي تحدد قضية ما... وعلى نحو موافق لذلك، تعني الكلمة الفرنسية préjugé، والكلمة اللاتينية Praejuicium، "نتيجة عكسية"، و"أذى"، و"ضررا"". ولكنه من جهة أخرى يرى أن هذه الدلالة السلبية ثانوية، فليس بالضرورة كل حكم سابق هو حكم خاطئ، فهذه الدلالة في نظره بعيدة عن الدلالة الأساسية التي تحملها الكلمة والتي تعني التصور السابق أو المعرفة القبلية المنظمة للفهم والإدراك.

تتحدث فلسفة جادامر وريكور إذن عن المثاليات وعن محاولة الخروج بفهم نقي لحقائق الوجود، لكن الواقع شيء مختلف؛ إذ إن هناك من يحاول أن يبتعد عن الحقيقة ويحجبها ويوجد الفجوة بين الآفاق. فلا بد من الاعتراف بوجود مثل هذا التأويل والقبول بوجوده سواء المعلن أو الخفي، ومحاولة استجلاء آثاره في القراءة والفهم.

سينطلق البحث إذن في تجلي ظاهرة التحيز، في رواية لاجئ سعودي للكاتب علي الغامدي، من مسلمة "حتمية التحيز"، وأنها عملية شرعية ومنهجية وأداة ضابطة للفهم كما يصرح جادامر، وأنها مع ذلك قد تتحول إلى عائق يضعه القارئ أو الكاتب عمدا ليشتت الإدراك ويعمي البصيرة النقدية.

كما سينطلق البحث من مسلمة أن الذات تتشكل وتُبنى تحيزاتها بطريقة تدريجية، وفي الأعمال الإبداعية لا يمكن الإمساك بتحيزات الكاتب إلا عبر فعل القراءة والتأويل، ومن خلال إعادة بناء الأسئلة التي شكلت المدارات والثيمات الأساسية للنصوص؛ إذ يطرح الكاتب السؤال الأساسي الذي تنطلق منه أهدافه وأغراض التأليف فيكون تعامل القارئ معها بوصفها السياق الفعلي الذي انبثق منه العمل الأدبي.

وإذا انتقلنا إلى رواية لاجئ سعودي وحاولنا الكشف عن طريقة الكاتب في بناء تحيزاته، سيتوجب علينا أولا الكشف عن مدارات الرواية والأسئلة الأساسية التي انطلق منها الكاتب في تأليف روايته وحاول أن يجيب عنها. وقد طرح الكاتب في مستهل الرواية سؤالا في غاية الأهمية، إذ عليه يتقرر مصير البطل وتبنى أحداث النص؛ سؤالا يظنه القارئ في بداية الأمر بريئا، ولكنه لا يخلو من مكر ودهاء:

هل ما يدور في سوريا من حرب هو خبر حقيقي كما تدعي وسائل الإعلام أم كذب واختلاق؟

يبدأ الكاتب في بناء تحيزاته ومحاولة أدلجة ذهن القارئ وإعادة تشكيل تحيزاته عن طريق الأسئلة التي يطرحها البطل "سعود" على مدير شركة والده السابق "علاء". فيسأله إن كان ما يدور في سوريا حقيقة أم أنها مجرد هرطقات إعلامية لا أساس لها من الصحة. هذا السؤال لم يصدر عن البطل فحسب ولم ينقله السارد على لسانه، بل يمكن أن يستشف منه القارئ إمكانيتين متعارضتين؛ إمكانية أن يكون هذا التشكيك هو الواقع الحقيقي الذي يعيشه كاتب الرواية الفعلي إذ إنه لم يذهب إلى سوريا أثناء الحرب، ولم يقف على الأحداث التي وقعت وتقع هناك، وإمكانية أن يكون قد ذهب وتأكد بنفسه من صدق ما يدور في وسائل الإعلام، وهي إمكانية ضعيفة جدا لا يدعمها النص الفقير بالمعلومات عن الصراع العسكري الدائر هناك والغني بالمعلومات الجغرافية والتاريخية عن سوريا؛ المعلومات التي يحشرها الكاتب حشرا في النص إما لفقر تجربته فليس لديه ما يقوله، أو لتضليل القارئ وإبعاده عن فهم الغرض الحقيقي من وراء السرد فهما مباشرا، وتمريره بطريقة ذكية.

نعود الآن إلى طرح السؤال السياقي الظرفي الذي ولدت منه الرواية والغرض الذي من أجله كتبت: هل هو التشكيك، أم هو الإقناع، أم هو شيء آخر تماما؟ هل هو الكشف عن صورة الرجل السعودي أم السوري؟ كيف يمكن الوصول إلى تحديد الأسئلة التي أنتجت هذا العمل الروائي؟ إن تحليل بنية العمل الروائي والتقنيات السردية التي استخدمها الكاتب قد تجيب عن تلك التساؤلات وتميط اللثام عن سؤال العمل الأساسي والأغراض الأيديولوجية خلف التأليف، فتختفي بعض الأسئلة وتحضر أخرى، حتى يسيطر السؤال الأساسي الذي من أجله كتبت الرواية والذي يحمل تحيزات الكاتب الفعلية. وسيتناول البحث تحليل تلك التحيزات على مستوى العتبات، ثم على مستوى البنية السردية متضمنة في بنية الأحداث وبنية الشخصيات والمكان، ثم على مستوى الثيمات، وأخيرا على مستوى العلاقة بين بنية السرد التخييلي وبنية الواقع.

1- التحيز على مستوى العتبات:

يستوقف القارئ العنوان المستفز "لاجئ سعودي"، وكذلك الغلاف الذي يحمل صورة لرجل لا تظهر ملامحه، يعطي ظهره للمصور، ويرتدي عمامة لا تنتمي في شكلها ولا في طريقة ارتدائها للعصر الحاضر. هنا لا نعثر على ملامح الرجل السعودي، بل هي أقرب ما تكون لصورة رجل عربي دون تحديد لهويته. ولو عاد القارئ إلى أحداث الرواية وأسقطها على الغلاف سينتهي إلى أن هذا الغلاف لم يكن بريئا، بل كان موظفا لخدمة الرواية وأحداثها، فهذا الرجل الذي يرتدي زيا عربيا قديما وباليا هو صورة للرجل العربي المعاصر الذي يعيش في الماضي ولا يولي حاضره أي أهمية، ذلك أنه كما يبدو يدير ظهره لما يجري من أحداث في عالمه وواقعه الذي يحاول ألَّا يراه. ولذلك يذهب البطل سعود إلى سوريا في رحلة الحنين لصديق والده "أبو أيمن" ومربيه ومرشده في حياته المهنية والذي علمه كيف يقف على قدميه منذ طفولته. هذا الحنين للماضي والتشبث به وعدم إدراك الواقع المؤلم الذي يدور في سوريا والتغاضي عنه ينعكس بوضوح في صورة الغلاف الرمزية. لذلك حين يستمع سعود إلى الأحداث التي تدور هناك يلجأ إلى التشكيك فيها، ويؤكد أن وسائل الإعلام مضللة وكاذبة، ولا تعكس الواقع الحقيقي، فيجري اتصالاته للتثبت قبل الذهاب والندم لاحقا، فيؤكد له علاء مدير شركة والده في الرياض -وهو شخص لا يعيش في قلب الأحداث- أن الوضع في سوريا مطمئن جدا وأن وسائل الإعلام كاذبة.

في الصورة أعلاه نلاحظ أن الرجل العربي الذي يحمله الغلاف رجل لا يكترث ولا يعبأ بما يجري في العالم العربي، بينما الرجل السعودي هو الرجل الوحيد الذي يكترث فيسأل ويشكك ويعقد العزم على الذهاب إلى سوريا والوقوف على ما يجري، والدافع الذي يؤكده السارد في كل مرة هو الوفاء لهذا الصديق وتقديم يد العون والمساعدة. إن صورة البطل هذه تعكس الصورة المشرقة للسعودية التي لا تقف مكتوفة اليدين لما يحدث لأي بلد عربي إسلامي يحتاج إلى مساعدة. فبينما العالم العربي كله يدير ظهره فإن السعودية وحدها التي تهتم.

الحنين للماضي الممثل في شخصية أبو أيمن لم يكن دافعا للبقاء في هذا الماضي والتشبث به والبكاء عليه، بل كان دافعا للبطل السعودي أن ينهض من سباته ويبحث في حاضره ويكون رجلا ذا نفع لنفسه وللآخرين. هل يمكن القول بعد هذا إن تحيزات الكاتب لوطنه وهويته ومبادئه وكل الحقائق التي عرفها عن مجتمعه مضللة وعائقة للفهم، أم إنها على العكس من ذلك، خطوة مهمة وإيجابية في تكوين الفهم وبناء عوالم روائية تخييلية مؤسسة على واقع الأسئلة التي يثيرها المجتمع الفعلي للكاتب وما يدور فيه؟ إن هذه التحيزات خطوة أساسية في ربط الصلات بين عالم الرواية وأحداثها وشخوصها بالعالم الواقعي للكاتب والقارئ.

أيضا فإن عنوان الرواية "لاجئ سعودي" يوقع القارئ في متاهات تأويلية متباينة تبتعد وتقترب من الثيمة الأساسية للرواية؛ ذلك أن كلمة "لاجئ" تحمل معها مدلولا سياسيا وآخر اقتصاديا أو اجتماعيا، فلماذا اللجوء؟ هل كان فرارا من حرب أم فرارا من وضع اقتصادي كارثي ومؤلم مرت به بلد اللاجئ؟ أم من وضع اجتماعي؟ تشكل هذه المدلولات لكلمة لاجئ خلفية معرفية للقارئ من خلالها يبني عملية الفهم والقراءة ويستبطن مقاصد المؤلف.

الدهشة الكبيرة التي يحملها العنوان هي أن هذا اللاجئ سعودي، مما يفتح معه عدة سيناريوهات محتملة، تتقوض بمجرد أن ينتقل القارئ إلى داخل الرواية. من هذه السيناريوهات المغلوطة التي يحملها العنوان: هل يرغب الكاتب أن نشاركه الخيال في بناء عالم؛ حيث السعودية تفقد الأمن فتخوض حربا أو تعاني من وضع اقتصادي كارثي تضطر معه أبناءها أن يفروا منها ويبحثوا عن اللجوء الآمن في وطن آخر، أم هي حالة اجتماعية أو سياسية خاصة بفرد واحد يهرب منها ويطلب اللجوء السياسي في وطن ما.

كل هذه السيناريوهات الممكنة التي يمليها العنوان هي توقعات وممكنات تأويلية خاطئة لم تكن لترى النور لولا تلك التحيزات الخفية التي تشكل خلفية مرجعية لكلمة "لاجئ" عبر تاريخها الدلالي الطويل.

حين يدخل القارئ إلى متن الرواية يبدأ في التخلي عن كل تلك السيناريوهات ليكتشف أن هذا اللاجئ لم يفر أبدا من وطنه، بل أوقعته الظروف ضحية عدة خيارات قادته إلى وضع مؤسف اضطره إلى طلب اللجوء والفرار إلى الأردن، ليس من وضع كارثي داخل وطنه، بل من حرب لا علاقة له بها وهي الحرب السورية.

أيضا يحضر الغلاف الخلفي للرواية حاملا الكثير من التحيزات الوهمية التي تحرض القارئ على بناء سلسلة من التساؤلات والشكوك والسيناريوهات الخاطئة، وترغمه على شراء نسخة من العمل ليتحقق من ظنونه واعتقاداته إن كانت صادقة أم زائفة. فيتآزر كل من العنوان وصورة الغلاف وملخص الحكاية الختامي في دفع القارئ أن يبني عالما ممكنا يعمل موجها زائفا للقراءة، ومحفزا لتحيزات وهمية ومضللة. ويتعمد الكاتب أن يكرر عنوان الرواية ويضعه عنونا لهذا النص من جديد بوصفه موجها مضللا وخادعا ومثيرا لغيرة القارئ على وطنه ومبادئه وقيمه وكل ما جبلت عليه نفس أي مواطن سعودي. وقد آثرت أن أنقل النص الذي جاء في ختام الكتاب على غلافه الخلفي كاملا لنقف عند كافة التفاصيل المضللة، فيقول السارد: "مات في رحلة البحث عن الحياة. مات غريبا لا عويل زوجة، ولا دموع ابنة، ولا آهات ابن، وحزن قريب... الموت غريبا هو الموت على مراحل عدة. بدايتها موت الروح غربة، ونهايتها يجتمع الجسد مع الروح في موت نهائي، وبينهما اشتياق للحياة! انسدل الستار عن حياة رجل مات شامخا واقفا كالشجر، وأطفئت الأنوار بداخل جسد عاش حالما بأن يصبح مواطنا حقيقيا في غابة مجتمعه! مات بسفر طويل ينشد الأمان والحرية...والموجع أنه لم يظفر بالأمان ولم يتنفس هواء الحرية. صرخات مدوية تجتاح أرجاء روح سعود لا يسمع منها إلا الصمت القاتل، وحمم القذائف بالشتائم تتوالى على الأنظمة القمعية، ويدعو بالويل والثبور على كل طغاة العالم الذين خنقوا هواء الحرية في أوطانهم وأطبقوا قضبان الظلم على ضعفاء شعبهم، ووضعوا سلاسل الاستعباد على رقاب محكوميهم، وانتهكوا حرمة دماء جماهيرهم، وأطفأوا شمعة مستقبل أجيالهم، ويبكي زمانا انعدمت فيه المبادئ والقيم وهزمت الإنسانية وانتصرت جيوش الحكومات الظالمة!".

من خلال هذا النص الذي جرت العادة أن يوظف كملخص للحكاية؛ يعمل القارئ على تصحيح الأسئلة والسيناريوهات التي سبق أن أثارها العنوان وصورة الغلاف أو تأكيدها، بيد أن النص هنا يعمل على تأكيد تلك السيناريوهات المغلوطة بحشد المزيد من التفاصيل التي يعتقد القارئ أنها تدور حول "لاجئ سعودي". والسبب في نسبة هذه الاعتقادات لبطل الرواية أن نص الملخص يحمل عنوان الرواية، كما أنه يتحدث عن معاناة رجل في رحلة بحث طويلة، وأن له زوجة وأبناء، وهي الصفات نفسها التي وصف الكاتب بها البطل الذي يحمل الاسم نفسه الذي تحمله الشخصية الواردة في النص؛ سعود وزوجته العنود وابنهما خالد ورحلة البحث خارج السعودية. فيبدأ في بناء عالم الرواية الممكن، وهو أن هذا الذي يخبرنا الملخص أنه سيموت في نهاية المطاف في غربة بعيدا عن أهله وأقاربه هو نفسه اللاجئ الذي تتحدث عنه الرواية، وهذا الرجل المغترب ما هو إلا سعود بطل الرواية، بدليل أن النص بعد أن يخبرنا عنه يصرح باسمه في الفقرة الثانية منه دون أن يفصل بين الفقرتين بفاصل يميز هوية الرجل المغترب عن هوية البطل سعود اللاجئ السعودي. ومن هذا النص أيضا يمكن تحديد أسباب اللجوء وهي أسباب سياسية أخيرا تكشف عنها الفقرة الأخيرة في النص، حيث يشير الكاتب إلى غضب البطل سعود من كل الأنظمة القمعية ومن طغاة العالم الذين استعبدوا المواطنين وخنقوا الحرية إلى آخر تلك الصفات التي ينسبها القارئ لبطل الرواية. هنا يعود القارئ إلى طرح أسئلة العنوان وصورة الغلاف والسيناريوهات السابقة وطرح الخاطئ منها أو تصحيحها أو تأكيدها وتحديدها بدقة أكبر، فيبني السيناريو السابق للرواية الذي يدور حول فرار رجل سعودي لوطن ما إما من حرب، أو وضع اقتصادي، أو اجتماعي، أو ظروف أخرى لم يحددها الغلاف أو العنوان، فجاء الملخص واضعا المزيد من التفاصيل والمحددات، فنعلم مع القارئ أن هذا الفرار كان لظروف سياسية؛ إذ أجبرته الأنظمة القمعية الظالمة الخانقة للحريات على طلب اللجوء، فهو مواطن ساخط ولا يشعر بالأمن أو الحرية وباختصار هو في حالة عدم انسجام مع النظام، والمتوقع بداهة أن هذا النظام هو السعودية، وهو توقع خاطئ مبني على قراءة خاطئة لسلسلة من العتبات المضللة.

كل تلك التوقعات الخاطئة والمزيفة يبنيها القارئ بسبب الطريقة المضللة التي كتب بها الملخص، فيظن أن الكاتب يتحدث عن رجل واحد هو سعود، بينما الحديث كان في واقع الأمر يدور عن رجلين. فلو عدنا إلى السياق الأساسي الذي اقتبس منه هذا النص لعلمنا أن الرجل الساخط على الأنظمة القمعية يدعى جمال وليس سعود، وأن سعود لم يفر من وطنه السعودية، وأن جمال/ الرجل الذي حاول الفرار من

هذه الأنظمة الظالمة هو سوري الجنسية، ومن ثم فهذه الأنظمة التي يعلن سخطه عليها كما أوضح لنا الكاتب ليست الأنظمة السعودية، بل السورية.

وكما بنى القارئ عالما ممكنا مختلفا عن عالم الرواية المتحقق وسيناريوهات مغلوطة، كذلك وبالطريقة نفسها كان يبني توقعاته حول تحيزات الكاتب وأهدافه التأليفية، ظنا منه أن الكاتب يهاجم السعودية ونظامها ومواطنيها، وهو ظن خاطئ يزول تدريجيا حين يشرع القارئ في قراءة العمل.

2- التحيز على مستوى البنية السردية:

حين ينتقل القارئ من العتبات إلى نص الرواية تنهار كل تلك السيناريوهات والتوقعات والهويات الممكنة التي ارتسمت سابقا في مخيلته، لتُبنى على أنقاضها سلسلة جديدة من الهويات والأفراد والسيناريوهات التي تخضع لتحولات الحكي وتتعدل في كل مرة، حتى نصل إلى الملامح الثابتة للهوية الأخيرة التي ينشدها الكاتب لبطل حكايته وعالمه التخييلي. وعن طريق هذه التحولات في مجرى الأحداث وما يرافقها من تحولات في الخصائص التي تكتسبها الشخصيات، تتبدل أسئلة السرد في كل مرة، وهو ما يكشف عن الرغبات أو القناعات المتغيرة لدى الكاتب، وكيف تلعب تحيزاته وانتماءاته دورا رئيسا في بلورة الأحداث وبناء الشخصيات.

أولا: بنية الحدث.

تبدأ الحكاية بسفر البطل سعود إلى سوريا، وهناك يقع حادث تفجير في الفندق الذي يقيم فيه فيفقد جواز سفره وهويته وكل متعلقات السفر، ويبدأ الصراع مع السلطات للخروج من هذا المأزق. ينبثق عن هذا الحدث السؤال الذي يوهم القارئ أن الرواية تنطلق منه وإليه وهو: عندما تفقد هويتك الوطنية ما الذي يمكن أن يحدث لك؟ بينما السؤال الأعمق الذي يقف بعيدا عن الأنظار خلف هذا السؤال هو عندما تفقد كونك مواطنا سعوديا ما الذي يمكن أن يحدث لك؟ ذلك أن الأحداث الفرعية والتفاصيل التي تغيب بينها تستنطق كل الخصائص المميزة التي تنعم بها شخصية المواطن السعودي دون غيره، فيلحظ القارئ أن المؤلف يسعى سعيا حثيثا في رسم الصورة النمطية المثالية للسعودية وما ينعم به أبناؤها من نعم لا تعد ولا تحصى، لا يشعر بها المواطن السعودي إلا حين يفقدها. وهكذا نعثر بين السطور على كاتب متحيز وبقوة لمجتمعه وهويته وانتماءاته بكل أشكالها.

لقد كان المنحى الحكائي الذي ابتدأت به الرواية هو المنحى نفسه الذي اختتمت به، وهذا البناء الدائري لم يكن بناء عشوائيا لمجرد إعادة التأكيد على نقطة البداية أو تذكير القارئ بمستهل القص، بل كانت استراتيجية موجهة بطريقة ماكرة وذكية في ربط أسئلة البداية في مقدمة الرواية بأجوبتها في الخاتمة. فقضية الحنين التي أثارت في ذهن البطل فكرة السفر إلى سوريا والتخطيط للقاء صديق الأسرة وإصرار البطل على إنجاز هذا السفر وفاء وردا للدين –بالرغم من كل محاولات زوجته لثنيه عن هذا القرار– يعود في خاتمة الأحداث في شكل حنين من نوع آخر؛ حنين للوطن وإصرار على العودة إليه، وإقرار بكل الفضائل التي ينعم بها هذا الوطن العظيم، وعزم على رد الدين، بالرغم من كل الصعوبات التي واجهته، والعوائق التي وضعت في طريقه من قبل السلطات والميليشيات السورية.

هكذا نجد أن تحيزات الكاتب لعبت دورا مهما في تشكيل البنية السردية للرواية. كما اتسمت الرواية بسمة جمالية فنية تشكلت أبعادها من بنية التأجيل والانتظار التي انبثقت عنها الأحداث، إذ يتفرع عن كل حدث (انتظار) أحداث صغرى تزيد من تعقيد هذه البنية وتداخلها لدرجة يشعر معها القارئ بالحنق والسخط. يبدأ هذا التعقيد منذ وضع سعود قدمه على أرض سوريا وبدأ في البحث عن صديق العائلة أبو أيمن. فالعنوان الذي يحمله غير كامل، وقد كتب على قصاصة مهترئة والخط غير واضح، وكأنها صورة رمزية لما يجري من أحداث في سوريا. يتجاوز سعود كل هذه العقبات ويصل إلى المنزل المطلوب، ذلك أن أبناء سوريا كما يصرح السارد تربطهم أواصر وثيقة، "فبمجرد أن تصل إلى الحي وتسأل عن عنوان أي شخص هناك سيدلونك إليه، وهي من العادات القديمة التي مازالت منتشرة بين أبناء الشام". ولكنه حين يصل إلى هناك يكتشف موت أبي أيمن وأن قدومه كان أكبر خطأ اقترفه. وكذلك حين يعود إلى الفندق ويعقد العزم على تعجيل رحلة العودة يأتيه أيمن وعصام أبناء أبو أيمن ويطلبان منه تغيير الفندق لاحتمال حدوث تفجير فيه، فيتركه وينتقل إلى آخر ويحدث التفجير في الفندق الذي انتقل إليه.

وبعد أن يكتشف سعود ضياع جوازات سفرهم هو وعائلته وهوياتهم وأكثر حقائبهم، يبدأ سيناريو العودة إلى الوطن الذي يتشكل عبر وقفات طويلة يتخللها إحباطات متتالية يشعر معها القارئ باستحالة هذه العودة مع أمل ضعيف ويائس في إمكانية تحقيقها. هذه الجرعات من الأمل هي ما يحرص الكاتب على الحفاظ عليها ليتماسك السرد ويبقى القارئ مشدودا إلى النهاية. فحين يصل إلى السفارة السعودية لحل مشكلة جوازات سفرهم، يجدها قد أغلقت قبل يومين أي حين وصوله إلى سوريا، فيلجأ إلى المطار،

وهناك ترفض كل محاولاته في إثبات جنسيته السعودية، بالإضافة إلى أن جميع الرحلات قد أغلقت بسبب المنازعات والحروب الدائرة بين أطراف الشعب. ولحل هذه الأزمة يقترح عليه عصام أن يسافر إلى الأردن بوصفه لاجئا سوريا، ولكيلا يفتضح أمره يتظاهر هو وزوجته بأنهما أبكمان وأصمان.

يتوقف السارد ليصف الدوامة التي كان البطل يمر بها أثناء محاولته الرحيل إلى الأردن بوصفه لاجئا سوريا، ويتعنت في سرد تفاصيل الضياع ليجبر القارئ على خوض هذه المشاعر حتى آخر قطرة، فيقول: "لفت انتباه الجميع أنهم يذهبون ويروحون في الطريق ذاته، ويرون المعالم أو بالأحرى شبه المعالم التي شكل الدمارُ ملامحها، وبدلها عن سابق عهدها. الجميع يتساءل ويتخافت عن هذا الدوران؛ أهو مقصود من باب التمويه، أم أن القافلة أضاعت بوصلتها؟".

هكذا ينتهي بهم المطاف إلى الدوران في النقطة ذاتها، فيعلن قائد القافلة أنه أضاع الطريق. ولا تنتهي رحلة المعاناة عند ذلك، بل ينتقل السرد إلى ذكر تفاصيل أخرى تزيد من هذه المعاناة: كمحاولات السائق الاتصال بمن يرشده إلى الوجهة الصحيحة، ونفاد طاقة هاتفه المحمول، وتدافع الأصوات داخل القافلة. وبعد أن تحل الأزمة ويصلون إلى وجهتهم الصحيحة يعقبها أزمات متتالية كتفشي الجوع بين أفراد الرحلة، ثم تفشي المرض وأخيرا الموت الذي يبدأ في حصد الأرواح. تنتقل القافلة بعد ذلك إلى آخر محطة بين سوريا والأردن، وهناك تقع كارثة اعتقال سعود وتجنيده ليكون ضحية عملية انتحارية. ولكن هذه العقدة تحل بافتداء سعود من الأسر واستعادته بالمال الذي كان كل ما يملكه أيمن وعصام. وتتوالى الأحداث على الوتيرة نفسها، وكأن الكاتب يرغب بالقول هذا ما يحدث لك حين تبتعد عن وطن آمن مثل السعودية. أو بكلمات أخرى: هذه ويلات الحرب في سوريا وما جرته على أبنائها، وهذا المواطن السعودي يعرف الفرق بين الحياة في السعودية وفي غيرها لأنه ذاق مرارة الحرب.

ثانيا: بنية الشخصيات والمكان:

تنهض التحيزات على مستوى بنية الشخصيات من خلال علاقتها بالمكان الذي يحتويها، فتلعب دورا رئيسا وحاسما في تشكيل هذه البنية. تنتقل رواية لاجئ سعودي بالسرد إلى خارج السعودية. تصف المنطقة الجغرافية لسوريا، وتصف الشخصية السورية والشعب السوري والواقع المعاصر للحرب هناك، لكنها من جهة أخرى تبرز الأمن الذي تتمتع به السعودية على جميع المستويات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، كالثراء والسلام والأسر المتماسكة، وكأنها تجعل سوريا مقابلا مضادا للسعودية. لا يكلف

الكاتب نفسه أي عناء يذكر، فلا يصف أي منطقة من مناطق السعودية أو أحيائها، ولا يحدد انتماءات البطل العرقية؛ إلى أي قبيلة أو فخذ ينتمي، أو ما هي المدينة التي ولد فيها، ولا نعرف عنه إلا أن أسرته تعيش في الرياض، وكان لهم شركة يعمل فيها مع أبو أيمن. والمبرر الوحيد لذكر هذه المعلومة هنا هو التعريف بعلاقة بطل الحكاية بأبي أيمن، وأنها الحافز الأساسي الذي تولدت عنه مشكلة الحكي ولا شيء غير ذلك.

إذن فخاصية ذكر الرياض في تحديد هوية البطل هنا خاصية عرضية، فإذا كان الكاتب تعمد ألا يتحدث عن السعودية وألا ينتقي الشخصيات المتفاعلة مع البطل من داخل السعودية، بل من خارجها، فهل هذا يعني أن الكاتب غيَّب تحيزاته وتجاهلها ليبرز ثقافة سوريا وحضارتها وتاريخها على حساب ثقافة وطنه وحضارته وكل ما يمثله؟

سنجد أن الجواب عن هذه التساؤلات أكثر وضوحا مما نعتقد، فالحديث عن سوريا وليس السعودية وعن الحرب الدائرة هناك والأوضاع المتردية، وعما لحق بالتكوين النفسي والاجتماعي للشخصية السورية، وعن اعتناق سعود لهوية ليست هويته لفترة وجيزة من حياته جعلته يوشك أن يفقد صوابه، كل هذا هو عَكس ما تتمتع به السعودية من رخاء وأمن وغنى. وفي مقابل الأضرار النفسية والاجتماعية التي لحقت بالشخصية السورية تبرز الشخصية السعودية في نمطية مثالية قلما توجد عند أي شخصية أخرى، وهي تمثل المجتمع السعودي من حيث الكرم والنبل والشهامة والوفاء والأخلاق السمحة. يتمسك الكاتب بهذه النمطية المثالية ويحاول تجسيدها في كل حادثة من حوادث الرواية. تتمظهر بنية التحيزات إذن من خلال تمييز كل ما يجسد الهوية السعودية عن غيرها من خلال إبراز النقيض، وهي طريقة ماكرة في تمرير وعي الكاتب وأيديولوجياته وكل ما يؤمن به دون أن يذكره صراحة.

ومع ذلك يتحرز الكاتب حتى لا يتهم بالتحيز أو العنصرية ضد أي شخص لا يمثل السعودية فلا ينسى أن يشير إلى الأخلاق الفاضلة التي يتمتَّع بها أبناء الوطن السوري، والعادات الحميمة القديمة لبعض الأحياء هناك التي لم تندثر بفعل الحرب وغيرها، وكأنه بذلك يحاول أن يبدو منصفا. ولكنه حين يتناول الأخلاق الفاضلة للمجتمع السوري ينقلها على لسان السارد العليم على هيئة مسرودات ببليوغرافية أو حقائق منقولة من كتب علمية، كوصفه لعادات أهل الشام، إذ يقول: "لأن من العادات الصامدة والتي تصارع بقاءها عبر الزمن، ولا تزال الشام تقاوم رغبة في عدم اندثارها هي الروح الحميمية، والعلاقة الوطيدة بين أبناء الحي"، أو وصفه لأخلاق عصام الفاضلة، لأنه كما يقول السارد "من "دير الزور" التي يحتفظ

سكانها بشمائل العرب الحميدة، والخصال النبيلة، وتتعمق جذورهم في معالم البداوة، وما يحمل البدوي في مساعدة الغير، ووقوفه معهم، وعدم قبوله لضيم يقع على غيره، وأن مساعدة المحتاج هو ديدنهم، والغالب على طباعهم، وأن عاداتهم الأصيلة ليس لها قوانين؛ ولكن لها قوة أكبر من القانون في احترامها والعمل بها". بينما يضمن وصف الأخلاق السيئة لبعض الشخصيات السورية في الحوارات الجانبية على لسان الشخصيات نفسها، أو تبرز هي من خلال الأحداث كما في الفصلين المعنونين باختطاف أسير وإعدام ميت.

والآلية السردية الثانية التي يتوسل بها الكاتب في تحديد خصائص الشخصيات تكشف عن تحيزاته بوضوح؛ إذ يتعامل مع صفات شخصية سعود وزوجته العنود وكأنها حقائق جوهرية لا تتبدل طوال السرد منذ بدايته حتى النهاية، فلا تتبدل مواقفهم أو تتحول خصائصهم حتى بالرغم من كل الظروف التي تعرضوا لها. فعلى سبيل المثال، حين يطلب سعود من بعض الأشخاص في المطار مساعدته في الوصول إلى منطقة الوضوء للحاق بصلاة الجماعة، لا يقدم له أي أحد المساعدة المرجوة، ومع ذلك لا يشتم ولا يغضب. كذلك وبالرغم من الزحام الشديد والتدافع أثناء السير في ممرات المطار لا تصدر منه إلا كلمة "آسف.. عفوا". فيقول السارد: "أخذ يتخطى الحواجز البشرية، ويراوغ الأجساد المتلاصقة، وفي رحلة الاستمرار والعزيمة للوصول كانت كلمات (آسف.. عفوا) هي الرفيق مع كل خطوة يخطوها".

وفي السياق نفسه ينتقي الكاتب السيناريوهات التي تعزز من صورة الرجل السعودي الصابر والمحتسب واللاجئ إلى الله، فحين مني سعود بالفشل الذريع وباءت كل محاولات إثبات هويته لرجل الأمن بالفشل، وانتهت نهاية مؤلمة بأن أغلق رجل الأمن الباب في وجهه؛ لم يلجأ إلى العنف، ولم يحاول التلفظ على رجل الأمن بأي كلمة نابية، بل لجأ إلى الصلاة والدعاء والتصبر. لجوء سعود إلى رجل الأمن في محاولة لإثبات هويته دون دليل مادي يعد فاصلة سردية تنشأ عنها عدة سيناريوهات محتملة؛ اللجوء إلى العنف، أو الاعتقال، أو تفكك أسرته، أو احتمالية عدم العثور عليهم بعد الخروج من السجن، أو البقاء في السجن إلى الأبد. لم يلجأ الكاتب إلى كل تلك السيناريوهات المحتملة، بل عمد إلى انتقاء السيناريوهات التي تبني الصورة النمطية المثالية للرجل السعودي المؤمن والمسالم والصابر والمحتسب، وزوجته المخلصة التي تدعمه في كل مواقفه وتوافق على كل تصرفاته، فيرتفع الأذان ويجعل الكاتب في ارتفاعه حلا روحيا يطمئنُّ إليه سعود ويشعر معه بالأمن والسكينة المفقودة. فتنطلق في صالة المطار عبارة "الله أكبر"، وتحمل في

طياتها شحنة كبيرة من المضامين الدينية ومعاني الطمأنينة والسكينة التي كان سعود بأمس الحاجة إليها في سياق تزعزع الأمن، والشعور بالضياع والتخبط.

وإذا كانت الخصائص التي تتمتع بها الشخصية السعودية ثابته لا تتبدل، نجد أن الخصائص التي تتمتع بها الشخصية السورية تتنوع وتتغير حسب الموقف والسياق؛ فإلى جانب شخصية أبي أيمن وأبنائه وعائلته، وهم مثال الشخصية الوفية والصادقة، وشخصية الحاج جمال، وهي رمز للطبقة الكادحة الفقيرة التي عانت طوال حياتها وتبخرت أحلامها وانتهت إلى الموت دون أن تخرج بشيء من الحياة؛ هناك شخصية الدكتور علاء، وهي شخصية متقلبة بحسب الظروف، فتارة تكون مخلصة، وتارة مخادعة ومضللة. وهناك أيضا شخصية السائق، ورجال الأمن والشرطة وهم غاضبون وحانقون يكيلون الشتائم طوال الوقت. فعلى سبيل المثال لا الحصر، يقول السارد: "أوقف السيارة وترجل منها، وأخذ يسير بخطوات قصيرة في كل الاتجاهات، التي صاحبتها حمم الشتائم إلى كل شيء حوله، إلى أن وصل به الأمر لشتم نفسه! عندما أجهز على قائمة الشتائم، وكل ما حوله، وكأن غضبه غدا نارا مشتعلة تأتي على كل شيء ولا تبقي شيئا! قد تكون نوبات الفشل تغلغلت بين أضلعه، واستشعر عظم جرمه أمام جموع القافلة، وهذا مما زاد حدة غضبه".

هكذا في كل حادثة صغيرة أو كبيرة يفاجئنا السائق بكمية من الغضب وفقدان السيطرة، وكيل الشتائم للركاب، فيفرط السارد في حشد كل العبارات التي تصور الرجل السوري على أنه رجل غير مستقر البتة، ويبرر لذلك بأن الحرب في سوريا انعكست على أبنائها، فلذلك حين ينتقل السرد إلى الرجل السوري لا يقابلنا إلا سيل الشتائم المتتالية، والانفعال والغضب السريع، والكذب وانتشار الرشاوي بين الجنود وداخل الوزارات، والادعاءات المزيفة، والخيانات. فإذا كان هدف سعود من سفره إلى سوريا وفاء وردا للدين، فإن علاء وهو مواطن سوري يقذف به في جحيم الحرب خيانة منه وغدرا ولا يراعي حتى حق العشرة الذي كان بينهما. وبهذا تبرز الصورة المضادة للسعودية وأبنائها، حيث الأمن فيها ينعكس على أبنائها فنلاحظ الهدوء، وتمالك الأعصاب، والتحكم في الانفعالات والتصرفات، والتعقل، وعدم الغضب، وأخيرا الصبر.

أما موقف الكاتب من شخصية المرأة فهو يضطرب في بعض جوانبه، وأسباب هذا الاضطراب تعود في بعضها إلى محاولة الكاتب التخلص من التحيز ضد المرأة؛ إذ يمنحها من الصفات ما يحسن صورتها في نظر القارئ، ولكنه لا يمنحها الدور الفاعل في تحريك الأحداث، أو يجعلها مشاركة للرجل في اتخاذ

القرارات. فشخصية المرأة السعودية التي جسدتها العنود شخصية محبة ومخلصة لزوجها، وعلاقتها بزوجها علاقة يملؤها الحب والتضحية، ولكن صوتها يضعف ويتلاشى حين تواجه بقرارات مصيرية بالرغم من معرفتها خطأ القرار الذي يتخذه زوجها، فلا يصدر من جانبها أي موقف يؤثر على أحداث القصة التي تسير فقط وفق القرار الذي يتخذه الزوج. فحين يلح سعود على السفر إلى سوريا بالرغم من الأوضاع القائمة هناك تستخدم الزوجة كل المحاولات لثنيه عن رأيه، ولكن كعادة المجتمع السعودي ينتصر رأي الرجل في النهاية ويبقى هو سيد الموقف.

ويستخدم الكاتب بعض العبارات التي تكشف عن تحيزاته المجهزة عن المرأة والتي تصدر عن وعي مغروس في الذاكرة الجمعية، وذلك باستعادة السيناريو الشهير الذي تلجأ إليه المرأة حين تعجزها وسائل الإقناع، وهو سيناريو الخداع، إذ تلجأ إلى الحلول المؤقتة المخدرة للرجل كالوعد بالإنجاز مع تبييت نية الخداع، فحين يصف السارد محاولات إقناعها زوجها يستخدم عبارة "خداع وسرد"، وهي عبارات تستدعي معها كل السيناريوهات التناصية عن المرأة والرجل والسلطة واللجوء إلى الخداع والكيد والسرد الذي يجسدها جميعا سيناريو شهرزاد وحكايات ألف ليلة وليلة، فيقول: "وأخذت تعرض عليه الفكرة تلو أختها.. وتعده بأنها هي من يقوم بترتيب كل شيء.. وغيرها الكثير من الأفكار الممزوجة بالخداع في بعض سردها، وتغرس بين كل فكرة والتي تليها كلمات الحب والشوق". فليس للمرأة أي سلطة سردية، فهي لا تختلف مع زوجها، ولا ترحل من دونه وتتركه في صراع مع الأحداث، ولا تغير من الواقع شيئا. فيصفها السارد بأنها امرأة مخلصة محبة وخاضعة (خضوع المحب). وهي عبارة دائما يكررها ليستدرك أي احتمال قد يرد إلى ذهن القارئ بأنها امرأة خاضعة خضوع الخادم للسيد.

حتى حينما تتعقد الأوضاع بسبب عصيان زوجها لنصائحها، نجدها إما أنها تغط في سبات عميق على مقعد السيارة الخلفي، أو تكتفي بلوم زوجها على عدم الاستماع إلى رأيها دون أن تفتعل مشكلة تحرك السرد أو توجهه وجهات مختلفة غير متوقعة. هذا بالإضافة إلى إلغاء دور المرأة وموقفها من الحرب في سوريا، فلا نجد لها أي أثر يذكر في مشاركتها الرجل، سواء على الصعيد السياسي أو العسكري أو غير ذلك من أدوار يقصرها السارد على الرجل.

3- التحيز على مستوى الثيمة السردية:

وتُغيب التحيزات حين تتعارض مع الثيمة السردية المهيمنة، ففي إحدى السياقات التي تستدعي من السارد أن يضمن حديثه الإشارة إلى عادات المجتمع السعودي في ثيمة المرأة، كارتداء الحجاب وعدم

الاختلاط بالرجال غير المحارم؛ نجد السارد على العكس من ذلك يصف حادثة اجتماع سعود بعائلة أبي أيمن وصفا خاليا من أي إشارة أو تلميح يدل على عادات المجتمع السعودي المحافظ، فيقول: "وبعد أن اجتمع الضيوف (سعود وزوجته وابنهما) ومضيفوهم بصالة الجلوس والتي ضمت إلى أيمن ووالدته، ابنتيها تماضر ورضية، ولحق بهم عصام زوج تماضر البنت الكبرى لأبي أيمن". هكذا يجلس الجميع معا ولا نعثر على أي إشارة لارتداء العنود الحجاب، بل يجتمع الثلاثة العنود وعصام وأم أيمن ويجلسون بالقرب من أيمن للتخفيف من وقع صدمة خبر موت أبيه الروحي. فلا يجد السارد الوقت لإقحام حمولات دلالية تحدد انتماءاته الثقافية والدينية، كالحجاب أو الفصل بين مجتمع الذكور والإناث. فيتخلى عن تحيزاته للثقافة الدينية المحافظة مركزا الحديث حول وصف موقف البطل من فقدان أعز أصدقاء والده، ملغيا كل الاعتبارات الأخرى.

وربما كان الموقف السردي قد اضطر الكاتب إلى عدم الإشارة إلى هذه الانتماءات، وذلك لأن الحديث ينصب على وصف حاجة البطل إلى مساندة جميع من حوله له في أزمته. فالبراعة في وصف هذه الحاجة الملحة سوف تضمحل إن تدخلت تحيزات الكاتب هنا، لذلك تغيب تحيزاته هنا في خدمة السرد، لكنه يعود إلى تبنيها في موقف آخر فيصف طريقة صلاة كل من الرجال والنساء في المطار، حيث يتزاحم الرجال لإدراك الجماعة في صالة المطار المكشوفة، بينما "النساء كن يصلين في أركان الصالة، أو أماكن مستترة، بعضهن جماعات من ثلاث أو اثنتين، والكثير منهن يصلين بمفردهن". كما يصف الزي التقليدي الذي ارتداه سعود هو وزوجته وهو "زي شعبي سوري أحضره أيمن لهما من أجل التخفي والسير بأمان بين مخالب نقاط التفتيش"، فهو لا يعبر عن هويتهما الحقيقية، بل يضطرون إليه للتمويه. فتستمر معاناتهم في التخلي عن خصوصيتهم حتى يصلوا إلى بر الأمان. وقد كان الثوب الذي ارتدته العنود يطلق عليه الإزار وهو أشبه بالحجاب السعودي، ولكنه من الأزياء السورية الشعبية، وعلى هذا الأساس يستغرق الكاتب في وصف ملابسهم والتركيز على الحجاب هنا لحاجة الموقف السردي إلى ذلك. فلولا أن الثيمة السردية هنا تدور حول الحرص على التمويه على رجال الأمن لما برزت تحيزات الكاتب في تبرير تخلي أبطاله عن هويتهم الوطنية السعودية.

4- التحيز على مستوى بنية الواقع:

حين يبدأ السرد بالتنقل بين عالم الرواية التخييلي والعالم الفعلي للكاتب والقارئ، عند هذا المستوى فقط تبدأ تحيزات الكاتب بالظهور والتجلي والانكشاف الواضح للقارئ. فحين يمضي السارد في سرد

معلومات أو تقديم تعريفات وشروحات، كما في التعريف بالقرى والمدن والأحياء السورية الشعبية فهو يخرج خارج خطاب السرد، ويصنع حوارا أشبه ما يكون بين الكاتب نفسه والقارئ، فيغيب السارد ويحل الكاتب محله. يبدو هذا واضحا حين يقوم الكاتب بحشد المعلومات حول تاريخ سوريا أو جغرافيتها أو عادات شعبها دون أن تكون هناك أي صلة تذكر بمجرى أحداث الرواية، فقط لتمكين الموقف الإيجابي من الشعب السوري الشقيق بعيدا عن السياسة. فيأتي السرد التخييلي هنا بوصفه غلافا خارجيا لاستبقاء القارئ داخل لعبة السرد، بينما ما يحدث في الحقيقة هو أن القارئ يخرج دون وعي منه من عالم السرد الروائي للأحداث المتخيلة إلى عالم السرد التاريخي للواقع.

ومن أبرز الأمثلة على ذلك تلك التنقلات غير المبررة بين المدن؛ إذ يتوقف السارد عند كل مدينة ليصف تاريخها ونمط المعيشة فيها وطبيعتها الجغرافية وما آلت إليه من دمار وخراب بعد الحرب، حتى يشعر القارئ بأن المؤلف إنما يحاول أن يظهر أمامه وكأنه على علم ومعرفة سابقة بطبيعة الحرب وما خلفته من دمار وهلاك، وهي فاصلة سردية تنتقل بالقارئ من عالم السرد إلى عالم الواقع الفعلي. بالإضافة إلى كثرة المعلومات والتفاصيل المسرودة لكل مدينة مر بها البطل، والتي تجبر القارئ على الاعتراف للمؤلف بنزاهته التي يحاول مستميتا أن يسلط الضوء عليها حتى لا يتهم بالتحيز ضد الآخر. فعلى سبيل المثال يقول السارد واصفا إحدى المدن التي مر بها البطل: "تقع بلدة غباغب على الطريق القديم الواصل بين دمشق ودرعة، وقد اكتسب موقعها عبر الزمن أهمية تاريخية ودينية، حيث كانت ممرا للقوافل التجارية القادمة من جزيرة العرب إلى بلاد الشام قبل الإسلام، هذه البلدة العريقة بأمجادها، جمعت كل أطراف الماضي.. ".

خاتمة:

ومن كل ما سبق نخلص إلى أن تحيزات الكاتب ظهرت بصورة واضحة وجلية في موقفه من الدين، والمرأة، والعادات، والوطن وما يتمتع به من الأمن الاقتصادي والسياسي والمعيشي، والشخصية السعودية وما تتمتع به من أخلاق عالية؛ من خلال العمل على تجريد شخصيات الرواية ذات الانتماء السعودي من كل ما يميزها عن غيرها، بدءا بجوازات السفر والزي الشعبي والبيئة والعادات والتقاليد، وانتهاء باللغة واللهجة المحلية. وبهذا يحرض الكاتب قارئه على العموم سواء أكان هذا القارئ سعودي الجنسية أو غير ذلك على الإحساس بعظمة هذا الوطن وكل ما فيه من خيرات، ويحرض بالأخص القارئ السعودي ليتذوق الإحساس بالألم والحزن الناتج عن فقد كل ما يميزه عن غيره.

وقد انتهى البحث إلى النتائج التالية:

– إن رواية لاجئ سعودي رواية تحيزية بامتياز، ولكنها مع ذلك لم تلغ الآخر، بل عمدت إلى خلق نوع من التوازن، إذ كرست أكثر صفحات الرواية للحديث عن سوريا وكل ما فيها من شقاء وألم ومعاناة بوصفها الصورة المضادة التي تعمل على تكريس حب الانتماء للسعودية والفخر بها.

– إن أكثر الدراسات تعاملت مع مفهوم التحيزات بوصفه نقيصة وعقبة في طريق الموضوعية والحيادية في الحكم. وإذا كان ذلك قد يصدق على بعض جوانب العمل النقدي إلا أنه في الجانب الإبداعي زائف ومضلل إلى حد كبير كما رأينا، فالتحيزات خطوة ضرورية وأساسية لبناء الفهم وتكوين الهوية والخصوصية الثقافية، وهي مسؤولة إلى حد ما عن أحادية الصوت الروائي أو تعدده، فقد تتضخم فتحجب ما عداها، فتكف الرواية عن الحوار ليهيمن صوت المؤلف وحده، وقد تتراجع إلى الخلف وتتلاشى حتى نكاد ألا نجد للمؤلف أثرا، أو نجد أكثر من مؤلف وأكثر من صوت داخل العمل الروائي الواحد. وفي رواية لاجئ سعودي رأينا كيف ظهرت الخصوصية الثقافية وطغت تحيزات الكاتب لوطنه ودينه وانتماءاته من خلال فتح الحوار مع الآخر المضاد.

– تشكلت الذات في رواية لاجئ سعودي وبُنيت تحيزات الكاتب بطريقة تدريجية عبر فعل القراءة والتأويل، ومن خلال إعادة بناء الأسئلة التي شكلت المدارات والثيمات الأساسية للنص.

– لعبت البنى السردية ابتداء من العتبات، ثم بنية الحدث والشخصيات والمكان والزمان، دورا حاسما في تشكيل تحيزات الكاتب وإعادة بناء تحيزات القارئ بما يتفق مع أغراض التأليف.

– يختلف توظيف التحيزات داخل البنية السردية من كاتب إلى آخر، فقد يغيبها الكاتب عمدا لصالح الثيمات الأساسية في النص، وقد تبرز وتطغى على بنية السرد فتنكشف للقارئ بوضوح. وكلتا الطريقتين ظهرت بجلاء في رواية لاجئ سعودي.

– توصيات البحث:

من أهم التوصيات توسيع مجال البحث ليشمل دراسة التحيزات عند مجموعة من كتاب الرواية السعودية للكشف عن أنماط التحيزات، ودور كل نمط في تشكيل البنية السردية للرواية وعوالمها الممكنة،

فموقف الكتّاب من التعددية الثقافية التي يمر بها العالم اليوم وتداخل الثقافات بفعل وسائل التواصل الاجتماعي وقوة تأثيرها يمكن أن يتباين؛ لنجد أن هناك من الكتاب من يقاوم هذا التداخل من خلال العمل على تكريس الثقافة المحلية وبناء الهوية الوطنية، بينما نجد بعضهم ينطلق في إبراز هذه الخصوصية بطريقة مشوهة بعيدة كل البعد عن الحيادية ومنطلقة من تحيز سلبي غير واع وتعصب أعمى. إلى جانب ذلك أيضا، نجد بعض الكتاب يتغلب على تحيزاته الفكرية أو الثقافية ومعتقداته السابقة ليفسح المجال أمام عمل روائي يتسم بالحوارية والنضج، كما رأينا في رواية لاجئ سعودي، أو يتبنى توجهات ثقافة مختلفة ويدافع عنها ضد توجهاته وانتماءاته وأحكامه السابقة. والمهم في كل ذلك هو البحث في مدى اختلاف البنى السردية وعوالمها الممكنة انطلاقا من اختلاف تحيزات الكتاب.

مراجع البحث:

- الشتوي، إبراهيم: التحيز في الأدب، مجلة فكر، ع 19، مركز العبيكان للأبحاث والنشر، يوليو، 2017.

- الشجيري، سهام: التحيز في التناول الإعلامي، بناء نموذج تفسيري لتحيزات وسائل الإعلام، القاهرة، دار حميثرا للنشر والترجمة، ط1، 2018.

- الصديان، هيثم: المنهاجية الشمولية وتحيزاتها الإشكالية في نقد النقد عند محمد مفتاح، رسالة ماجستير، اللاذقية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة تشرين، 2016.

- الغامدي، عادل: لاجئ سعودي، دبي، دار ملهمون للنشر والتوزيع، ط2، 2019

- المسيري، عبد الوهاب (محرر)، إشكالية التحيز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، القاهرة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط2، 1996.

- المسيري، عبد الوهاب: العالم من منظور غربي، كتاب الهلال، ع 602، القاهرة: دار الهلال، 2001.

- الورفلي، حاتم: بول ريكور- الهوية والسرد، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009.

- جادامر، هانز جورج: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لفلسفة تأويلية، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية جورج كتورة، طرابلس: دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، ط1، 2007.

- ريكور، بول: الذات عينها كآخر، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2005.

: الزمان والسرد، الزمان المروي، ترجمة سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية: جورج زيناتي، بيروت، دار الكتاب الجديد، ج3، ط 1، 2006.

- صديقي، علي: إشكالية التحيز في النقد العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، الأردن، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

- الغامدي، منى: تلقي شـــعر أبي تمام في التراث النقدي عند العرب، الآمدي نموذجا، الباحة، نادي الباحة الأدبي، ط1، 2008.

- وينتن، مصطفى: التحيز وأنواعه لدى المبرد أبي العباس من خلال آثاره، أعمال المؤتمر الدولي العاشر: المبرد الأزدي- جهوده العلمية وآثاره اللغوية والأدبية، جامعة آل البيت، وحدة الدراســـات العمانية وجامعة السلطان قابوس- مركز الدراسات العمانية، مج 1، 2014.

مراجع الإنترنت:

موقع صحيفة عكاظ الإلكتروني: https://www.okaz.com.sa/culture/na/1714425

إشكالية الذات والآخر في رواية "مملكة الجواري" لمحمد الغربي عمران

د. إبراهيم بن محمد أبو طالب

أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك، جامعة الملك خالد

imohammad@kku.edu.sa

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة إشكالية الذات والآخر في رواية "مملكة الجواري" لمحمد الغربي عمران، في تمثِّل علاقة الذات السَّاردة بالشخصيات من ناحية، وعلاقة الأنثى (الجارية) أو الملكة بالذوات الأخرى المتعدِّدة من ناحية أخرى في نصٍّ روائيٍّ يتخذ من تاريخ الملكة أروى بنت أحمد الصليحي ملكة اليمن في القرن الخامس الهجري ميدانًا للتخيّل التاريخي في ظلّ صراعات ومذاهب مختلفة ومتحاربة في اليمن، وبيئة ذكوريّة قاسية، حيث حكمت امرأةٌ اليمنَ، وامتدَّ سلطانُها لأكثر من 50 عامًا.

ويهدف البحث إلى معرفة إشكالية الذات والآخر في الإطار الأيديولوجي والاجتماعي والتاريخي الذي عبَّرت عنه الرواية، وينشد الوقوف على أبرز تلك الإشكالات المختلفة في مجتمع يبدو متجانسًا، ولكنَّه يحمل الكثير من الاختلافات، والصِّراعات بين الذوات المتعددة في بنية الخطاب الروائي.

ومن خلال التحليل الوصفي والاستعانة بالمنهج البنيوي التكويني، أحيانًا، والإفادة من تقنيات تحليل الخطاب السردي الروائي فقد توصَّل البحث إلى عدد من النتائج من أبرزها: أنَّ الرواية كَشفت عن صراع المذاهب والأيديولوجيات القديمة من خلال المذهب الإسماعيلي، وبقية المذاهب كالزيدية، والسُّنية والفاطمية، وأشارت إلى الأديان ممثلةً بالأقلية اليهودية وطقوسها التعبدية في اليمن، وبيَّنت الكثير من أسباب الصراع المتمثِّل بفرض الإرادة الواحدة والفكر المستبد، وقد تجلَّى ذلك الصراع في حياة شخصيات الرواية وفي الأحداث المحيطة بها.

الكلمات المفتاحية: الذات– الآخر– إشكالية– الرواية– مملكة الجواري– الغربي عمران.

Abstract:

The problem of the self and the other in the novel "The Kingdom of the Slave–Women" by Mohammed Al–Gharbi Imran

This research seeks to study the problem of the self and the other in the novel "The Kingdom of the Slave-Women" by Mohammed Al-Gharbi Imran، in representing the narrating self's relationship with the characters on one hand، and the relationship of the female (the slave-woman) or the queen with multiple other selves on the other hand، in a narrative text that takes the history of Queen Arwa bint Ahmed Al-Sulayhi، the Queen of Yemen in the fifth century AH، as a field for the historical imagination in light struggles and different and warring doctrine in Yemen، and a harsh masculine environment، where a woman ruled Yemen، and her power extended for more than 50 years.

The research aims to understand the problem of the self and the other in the ideological، social and historical framework expressed by the novel، and seeks to focus on the most prominent of these various problems in a society that appears homogeneous، but have many differences and conflicts between the multiple selves in the structure of the narrative discourse.

Through descriptive analysis and using the formative structural approach. In addition to، benefiting from the techniques of analyzing narrative discourse، the research found several outcomes، the most important of which are: The novel revealed the conflict of ancient doctrines and ideologies through the Ismaili doctrine، and the rest of the doctrines such as Zaydism، Sunnism and Fatimid. Furthermore، the novel indicated that the religions represented by the Jewish minority and its devotional rituals in Yemen. Moreover، it indicated many of the causes of the conflict represented in the imposition of a single will and tyrannical thought، and this conflict was found in the lives of the characters of the novel and in the events surrounding it.

Keywords: the self - the other - problematic - the novel - the kingdom of the women-slave - Al-Gharbi Imran.

مقدمة:

تشتغلُ هذه القراءة على نصٍّ روائي يحمل مرجعية تاريخية من حيث الموضوع، وطريقة سردية تقوم على أكثر من تنويع في أسلوب الراوي من حيث الخطاب، وذلك؛ بتعدُّد الرواة، (أربعة رواة –على الأقل– بضمير المتكلم) لأربع شخصيات رئيسة تنبني عليها أحداث الرواية وعوالمها، كما تتعدَّد أساليب السرد بين أسلوب الرسائل من لفافات يتم تبادلها بين الشخصيات الرئيسة (صعفان، وفارعة)، وأسلوب القراءة من كُتيِّب صغير تتركه الشخصية الرئيسة (فارعة) للراوي، وأسلوب الاسترجاع (الفلاش باك)، وكذلك أسلوب المخطوطات التي تدوِّن فيها شخصية (الملكة أروى) سيرتها والكثير من التفاصيل عن حياتها، ويرتبط بذلك أسلوب الخبر التاريخي على شكل أحداث ينقلها الراوي أو تُنقل إليه من راوٍ آخر؛ يتبادلُ معه الأدوار في الرواية، وذلك في نصِّ (المتن)، ويقترنُ بها –أيضًا– الأسلوب الوثائقي من خلال السَّرد الواقعي للأحداث المعاصرة في نصِّ (الهامش)، حيثُ تتكوَّن الرواية من نصَّين سرديين متوازيين –كما سيأتي بيانُه–

ومن هنا تتضح بعض ملامح الثراء السَّردي في هذا النص الروائي الذي سنقف لديه بالتحليل لمعرفة أبرز إشكالياته، ومن أوضحها إشكالية الذات والآخر.

ونقصد بالذات أو الأنا –لا فرق لدينا على الأقل هنا– تلك الذوات السَّردية داخل النص الروائي وعلاقتها ببعضها بما يترتب على إحساس الذات/الأنا –كما يقول بول ريكور– "بالانتماء سواء كانت هذه الأنا فردية أو جماعية، فإنَّه لا يتحدَّد الأنا إلا بالآخر"(1). في علاقة جدلية دينامية حيث "يستحيل وجود الواحد منهما من دون وجود الآخر، أو معرفة الواحد منهما من دون معرفة الآخر"(2).

وتأتي هذه الإشكالية نتيجة تضافر مجموعة من الوشائج التي تُبرِز تلك الإشكالية في إطارها التاريخي والاجتماعي والأيديولوجي، وتُظهر بُعدًا يمثِّلُ علاقة الذات بذاتها، وعلاقة الذات بالموضوع المرتبط بالعالم الطبيعي والاجتماعي المحسوس سواء كان تاريخيًا أو معاصرًا –الذي مزجته الرواية كما سنرى– وعلاقة الذات بالآخر.

(1) بول ريكور: الهوية والسرد، تر: حاتم الأورفلي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2009، ص26

(2) حسين العودات: الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، دار الساقي، بيروت، ط1، 2010م، ص19.

وحين نرصد هذه الإشكالية بين الذات والآخر لا نقصد بمفهوم (الآخر) حصره على ما جرت عليه عادة الدراسات حين يُطلق مفهوم (الآخر) فيقصد به الغربي تحديدًا أو اليهودي ونحوه، ولكنَّا نوسِّع مفهومنا للآخر بأنَّه ما دون (الذات) التي يتحدَّد وجودها بالفعل الإنساني في انحصارها بين الزمن (الماضي والحاضر) وبين ما يسوّغ له الثبات والتحوَّل في آن معًا، وبما يحدِّد للذات حضورها من خلال الآخر، وتمايزها عنه، ويقتضي الحديث عن الذات بالضرورة الحديث عن الآخر؛ لأنها مسألة جدلية وتكاملية، فلا تتحقَّق للذات كينونتها، ولا يكتمل إحساسها بوجودها من دون الطرف الثاني المتمثِّل بالآخر، فمن "الشروط الأوَّلية لبناء وحدة سيكولوجية اجتماعية هو إنشاء (صورة الآخر) فبفضلها تتحقَّق نزعة الفرد إلى خلق انشطار بين (النَّحن) و(الهُم) وإلى تثمين الفروق القائمة بين هؤلاءِ وأولئك"(1). ولهذا فنحن نقصد بالذات والآخر هذا المعنى الذي يجلِّيه "حجم الصِّراع بين الإنسان والإنسان"(2).

كما يجب توضيح مفهومنا (للإشكالية) بأنَّا نقصد بها أيَّ قضية عامة تتَّصف بالتعقيد غالبًا، ويندرج تحتها العديد من التساؤلات، كما أنَّه قد يتمُّ التوصُّل إلى إجابات تخصُّ تلك التساؤلات أو بعضها، وقد لا يتم التوصل إلى إجابات بحيث تبقى القضيةُ مفتوحةً، وفي الغالب تُسبِّب الإشكالية جدلًا واسعًا حين يقبلها البعض، ويرفضُها الآخرون.

وتتحدَّد الرؤية وتتجسَّد من خلال منظور الكاتب لمادة حكايته، حيث تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وإن حاول أن يستند على مرجعيات تاريخية أو وثائقية في سرده، ولكنَّها تُبيِّن موقفًا فكريًّا وثقافيًّا يحمل الكثير من وجهات النظر والتأملات التي تترك أثرها على القارئ المثقف، وتأثيرها الضمني الكبير.

وتنجمُ مشكلة هذا البحث من طبيعة البناء الأيديولوجي والاجتماعي والتاريخي المتشابك لموضوع الرواية التي تعالج قضيةً إشكاليةً مُعتَّقةً ومعقَّدةً تتمثل في صراع الأيديولوجيات المذهبية في اليمن قديمًا وحديثًا، وفي علاقة ذلك النسيج الاجتماعي –الذي من المفترض أنه نسيج منسجم– كونه من أصل أبوي وقبلي وديني واحد في ظاهره؛ إذ لا حضور للآخر بمفهومه المغاير للهُويَّة كأن يكون غربيًا أو شرقيًّا أو

(1) مجموعة مؤلفين: صورة الآخر؛ العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، تحرير: الطالب لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999م، ص157

(2) صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية) المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 2003م، ص8.

مستعمرًا أو يهوديًّا أو مسيحيًّا، ولكنَّه في مجتمع يمني واحد سبَّب له تلك الإشكالية الصراعُ الأيديولوجي في الديانة الواحدة -بالدرجة الأولى- وتمايزت الذوات، واختلفت نتيجة تلك الصراعات بين الإنسان والإنسان من ناحية، وبينه وبين معتقداته وأفكاره الأيديولوجية من ناحية أخرى.

ولهذا يسعى البحثُ لبيان طبيعة تلك الإشكالية وتجليها في (الذات) و(الآخر) اليمني من خلال هذا النص الروائي المحكم في بنائه السردي وطريقة تناوله، وتعدُّد شخصياته، وصراعاتها مع ذواتها ومع الآخرين باختلاف مذهب الآخر أو نوعه، وبين ذوات ذكورية وأخرى نسائية، وكذلك بين نصين سرديين متوازيين: نصٌّ يمثل الحكاية (المتن)، ونصٌّ يمثل الحكاية الموازية أو الحكاية (الهامش).

وتكمن أهمية البحث في دراسة موضوع حيوي، يأتي في سياقِ تخيّلٍ تاريخيٍّ، ولكنَّه متجدِّد ومستمر في تصوير صراعات اليوم التي ليست إلا امتدادًا وتجديدًا لصراعات الأمس وإشكالاته وترسباته، ومن هنا قد ينجم سؤال القيمة والغاية: هل أدّى السرد في (رواية مملكة الجواري) دوره الوطني؟، وكيف حقَّق رسالته المعرفية والتوعوية غير المباشرة في فهم الإنسان؟ وهل يقصد إعادة تأثيث علاقته بأخيه الإنسان، وبالحياة عمومًا ليدفعه ذلك لإعادة حساباته في فهمها وفهم ذاته قبل فهم الآخر أو تجاهله أو إدانته حتى يحقِّق قدرًا من التعايش الإنساني النبيل والتفاعل السلمي الجميل؟ هذا التساؤل وغيره ربما كان حاضرًا في وعي الرواية ولا وعيها في آن واحد؛ كونها تقدِّم نصًّا له غاية جمالية بالدرجة الأولى.

ويهدف البحث إلى عدد من الأهداف من أبرزها:

- معرفة إشكالية الذات والآخر في الإطار الأيديولوجي للرواية.

- بيان طبيعة هذه الإشكالية في المجتمع الذي عالجت الروايةُ حدودَه.

- توضيح إشكالية الذات الحاضرة (المعاصرة) مع أبناء جلدتها وثقافتها وهم الآخر (التاريخي) وما ورثوه عنهم.

- دراسة نصٍّ روائيٍّ حديث لأحد الأصوات السردية العربية اليمنية المتمكِّنة.

ومن خلال التحليل الوصفي والاستعانة بالمنهج البنيوي التكويني في رصد النَّص الروائي وعلاقته بالمرجع -كلَّما اقتضت الحاجة إلى ذلك- مع الإفادة من تقنيات تحليل الخطاب السردي من خلال عناصره الرئيسة من شخصيات، وفضاءٍ زمكاني، ورؤية سردية بما يكفل للقراءة أن تؤتي ثمارها وتحقِّق أهدافها. وبذلك تشكَّلت القراءة في ثلاثة مباحث رئيسة، تعقبها خاتمة، وذلك على النحو الآتي:

المبحث الأول: إشكالية الذات والآخر في الإطار الأيديولوجي للرواية.

اهتمَّت روايةُ "مملكة الجواري"(1) لمحمد الغربي عمران(2) في الجانب الأيديولوجي(3) بأمرين جوهريين، يمثِّلان الفكرة الرئيسة التي تدور عليها الرواية، وهما: المذهب الإسماعيلي، والدين اليهودي، أمَّا المذهب الإسماعيلي فهو الذي قامت عليه الدولة الصُّليحيّة(4)، وصراعه مع المذاهب الإسلامية الأخرى

(1) محمد الغربي عمران: "مملكة الجواري"، نوفل، (دمغة الناشر هاشيت أنطوان) بيروت، ط1، 2017م. [صدرت الرواية من قبلُ بعنوان "مسامرة الموتى" العدد 810 من سلسلة روايات الهلال، القاهرة، 15أغسطس 2016م].

(2) كاتب يمني، مواليد ذمار، 1958م، ماجستير تاريخ، عضو في الأمانة العامة لاتحاد الأدباء والكتَّاب اليمنيين، يرأس نادي القصة اليمنية (ال مقه)، ومركز الحوار لثقافة حقوق الإنسان. في رصيده الكثير من القصص والروايات، منها: مجموعة الشراشف،1997م، ومجموعة الظل العاري، 1998م، ومجموعة حريم أعزكم الله، 2000م، ومجموعة ختان بلقيس، 2002م، ومجموعة منارة سوداء، 2004م، وله من الروايات: "مصحف أحمر" (2010)، و"ظلمة يائيل" (2012) التي فازت بجائزة الطيب صالح في دورتها الثانية عام 2012م. وصدرت بأكثر من عنوان: منها: يائيل، والطريق إلى مكة، 2013م، ورواية "الثائر" 2014م، ورواية "مملكة الجواري" 2017م، ورواية "حصن الزيدي" 2019م. (المصدر: غلاف الرواية) وراجع: مجلة التواصل، جامعة عدن، العدد19، يناير2008م، ص241، (ملف خاص عن الكاتب)، وكذا ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

(3) الأيديولوجية: "مصطلح تطوَّر معناه منذ ظهوره عام 1796، وهو مفهوم يعكس توجهًا مبنيًّا على آراء تمثِّل فلسفة تتجاوز مفهوم المبدأ (Principle) وهي عملية ذهنية في النظر إلى الأشياء، وتكون مع الأفراد أو الجماعات أو المجتمعات، والمصطلح يعكس فكرة إيمان ثقافي واجتماعي وسياسي، وهي مضمون قيمة تعكس طريقة التفكير" انظر حول المصطلح وتطوره: ريموند وليامز Raymond Williams كتاب (Vocabulary of culture and society) نقلًا عن: د. عبد الرحمن بن محمد الوهابي: الآراء والرؤية الأيديولوجية في خطاب السرد الروائي عند سمير نقاش، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب جامعة البحرين، العدد11، 2011م،ص52.

(4) هي "دولة موالية للفاطميين قامت على يد الداعي علي بن محمد الصليحي (ت459هـ) الذي استولى على صنعاء، وقضى على دولة العبيد من آل نجاح فيها، واتخذها حاضرة مُلكِه، كما احتلَّ زبيدَ ومدنًا أخرى، فدانت له قبائل اليمن، وأقام الخطبةَ في مساجدها للإمام المستنصر سنة 455هـ، وتوالى على الحكم بعده عددٌ من أفراد أسرته أشهرهم الملك أحمد المكرم بن علي، وزوجته الملكة الحرة السيدة أروى بنت أحمد الصليحي (440-532هـ)، وظل الصليحيون موالين للأئمة الفاطميين في مصر وعلى اتصال بهم، وانتصروا لحزب المستعلية بعد وفاة المستنصر بالله، واستمروا على هذه الحال حتى الإمام الطيِّب الذي اختار الستر في اعتقادهم، وقامت السيدة أروى برئاسة الدعوة نائبة عنه حتى وفاتها". راجع كتاب سعد رستم: الفرق والمذاهب الإسلامية منذ البدايات، النشأة. التاريخ. العقيدة. التوزع الجغرافي، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط3، 2005م، ص293- 294. وراجع كتاب حسين بن فيض الله الهمداني اليعبري الحرازي: الصليحيون والحركة الفاطمية في اليمن (من سنة268- إلى سنة 626هـ) صادر عن مؤسسة الهمداني الثقافية، الدار المحمدية الهمدانية للدراسات والأبحاث،

في اليمن. ويظهر أن الحديث عن المذهب الإسماعيلي هو الأساس في البناء التخيّلي التاريخي للرواية ومدارها، ويجسِّد حياة شخصياتها وصراعها مع ذواتها ومع الآخرين، حيثُ "يُنشئها صاحبها انطلاقًا من شخوص ذات وجود فعليٍّ في التاريخ"(1). ولهذا سنبدأ بهذا المحور لأهميته في بناء الرواية وحكايتها الرئيسة، ونعرض بعده للجانب الآخر من الأيديولوجيا، وهو الجانب الديني لوجود إشارات مهمة في الرواية إلى الأقلية اليهودية، وحياتها في اليمن من خلال علاقة الراوي/ الناسخ "جوذر" باليهود، وفهمه للأديان، وعلاقة السلطان بالدين. وفيما يأتي بيان هذه الإشكالية بين الذات والآخر في الجانب الأيديولوجي المذهبي في رواية "مملكة الجواري".

أ) **المذهب الإسماعيلي**(2):

تجسِّد الرواية الصراع الدائر بين (الذات) –وهي هنا ذاتٌ جمعيَّة– متحقِّقة في دولة الصُّليحيين، و(الآخر)، وهم غيرهم من الأئمة وأصحاب المذاهب في اليمن، بما حملته هذه الذات وتبنَّته تلك الدولة من أفكار المذهب الإسماعيلي الباطني ابتداءً من داعيهم الأول علي بن محمد الصُّليحي وزوجه أسماء بنت شهاب، ثم ابنهما الملك أحمد المكرَّم بن علي الصليحي الذي بدأ حكمه في صنعاء، ثم نقله إلى (ذي جبلة) –التي تقع اليوم في محافظة إب– وكانت زوجته الحرة سيدة قد أشارت عليه بذلك الانتقال؛ لخصب الأرض وكرم السُّكان وطبيعتهم المسالمة، وقد شاركته الحكم عشرين عامًا، ثم امتدَّ حكمها بوصفها وصيةً على ولديها (محمد وعلي) بعد وفاته، وتصوِّر الرواية أنها سحبت السلطة من زوجها وعزلته، ثم تخلَّصت

(د.ط)، (د.ت)، ص142وما بعدها.

(1) د. الصادق بن الناعس قسومة: علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة) سلسلة الرسائل الجامعية (107) جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط1، 2009م، ص191.

(2) "الإسماعيلية فرقة شـــيعية إمامية علوية فاطمية باطنية، تمكَّنت أن تقيم دولة كانت في وقت ما أكبر الدويلات التي نشأت في العصر العباسي الثاني، وهي الدولة الفاطمية" راجع: سعد رستم، مرجع سابق، ص281.

منه، ومن ولديها الاثنين تباعًا، وتفرَّدت بالحكم(1)، وقد امتدَّ حكمُها زمنًا غير محدَّد في الرواية(2)- وحكمت جاريتُها من بعدها فترة طويلة حينَ أجمعت جواريها على استمرارها في الحكم باسم الملكة المتوفاة دون الإعلان عن وفاتها، ومن هنا حكمت "شوذب" التي تعدَّدت مسمياتها منذ أن أصبحت حاملةً لمهمَّة الدعوة بعد عودتها من جبال حراز، ثم صار من أسمائها: فندة، وشوشانا، وبيلسان، وأخيرًا "أروى" وهو أحبُّ الأسماء إليها، وأكثرها تمثيلًا لذاتها المالكة التي اشتهرت به تاريخيًّا.

١- هُويَّة الدعوة الإسماعيلية:

هنا يظهر إشكال الذات والآخر على أكثر من مستوى ابتداءً بذات الدعوة (وهُويَّتها) الدينية الشيعية الغامضة بالنسبة للآخر، وهم بقية المذاهب من الزيدية الشيعيَّة أو السُّنيَّة التي لها حضورها ووضوحها المعلن على الأقل من خلال كتبها المطبوعة وتعليمها المنتشر، ومن هنا تتضح ذاتها المغايرة للآخر والمختلفة عنه، وهي دعوة انطلقت من جبال "حراز" وكان الصليحي الأول (علي بن محمد) قد انطلق بها من جبل "مَسَار" الشَّاهق في حراز لتعمَّ الدعوةُ أرجاء اليمن، ويقودها في ظروف مضطربة وكثيرة الصراعات، يبدأ ذلك في الخطاب الروائي بسرد الأحداث منذ تولي المكرَّم الصليحي وزوجته الحرة "سيدة" الحكمَ، وتحديدًا منذ العام (470هـ)؛ ويظهر في الخطاب الروائي القليل من ملامح هذا المذهب الباطني في أصله وهُويَّته، واعتماده على الكتب السرِّية الممثِّلة لمرجعيَّته الفكرية. وهي كتب المذهب الإسماعيلي التي يُعدُّ الراوي (جوذر) أحد سدنتها ونسَّاخها المهمين والمحافظين على خصوصيتها وإخفائها عن العامَّة وإظهارها فقط للدعاة وللخاصَّة، وهو ليس مجرد ناسخ، بل يسمونه "داعي القلم" ليقوم بهذه الدعوة العظيمة، ويقول السَّارد عنه على لسان أروى: "في لحظة صفاء استعاد ذهني "صعفان" المترهبن في أحد أبراج السطح منذ

(1) هذا ما في الرواية، أمَّا ما في كتب التاريخ فإنَّها شاركت الملك، وآزرته في حكمه لذكائها وحصافتها، وأنَّ ولدها "عليًّا" قد توفي وفاة طبيعية ومن بعده أخوه محمد بن أحمد المكرَّم الصليحي، وأنَّ الحرة سيدة هي أروى ذاتها، فهما شخصية واحدة، وليس كما صوَّرتها الرواية "بأن الحرة سيدة شخصية والجارية "بيلسان" التي صارت أروى شخصية أخرى، ولهذا فهناك الكثير من الاختلاف بين الجانب التاريخي والجانب الروائي التخيلي، وذلك أمر طبيعي؛ لأن الغربي عمران لا يكتب رواية تاريخية، بل يتخذ من التاريخ مرجعًا تخيّليًّا لسرده شأن كتَّاب السرد الحديث، وحين عُوتب على تشويه تاريخ الملكة أروى قال: تلك أرواكم ولي أروايَ" مشيرًا بذلك إلى حريَّة كاتب الرواية الحديثة في رسم عالمه التخيلي الخاص. راجع في الجانب التاريخي: كتاب الصليحيون والحركة الفاطمية، مرجع سابق، ص147 وما بعدها. وراجع مقابلة تليفزيونية للكاتب على قناة النيل الثقافية: بتاريخ: 2018/12/12م، على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=FUKz8pabctc

(2) في كتب التاريخ أن حكم الملكة أروى امتد لخمس وخمسين سنة من (477-532هـ)، المرجع السابق، ص142.

سنين.. فلا أحد يجاريه في التلاعب بالأفكار وسعة المعرفة.. تعرفتُ إلى أفكاره منذ سنوات.. حين حدثني عن التجرُّد الإلهي وعظمة الإنسان.. مبتكرًا جميعَ الأفكار والعقائد وجميع الأخلاق والقيم"(ص288) [1].

هذه الأفكار والعقائد هي مصدر الغموض للذات الإسماعيلية -إن جاز هذا الوصف- وهي بالنسبة للآخر غير معروفة، وليس بالإمكان الاطلاع عليها أو قراءتها لغير أصحاب المذهب، وهذا ما يمثِّل الإشكال على المستوى الفكري والمعرفي الأيديولوجي لهذا المذهب بالنسبة للآخرين ممن هم خارجه، ولهذا يغلِّفه الغموض والسرِّية الكاملة ضمن مبدأ "التقيَّة"، وتبدو شخصية الراوي في هذا الجانب كأنها امتداد لأستاذه المعلم "صَعْصَعَة" والد "شَوْذَب" فعنه نسخ تلك الكتب التي ظلَّت محور البحث والمطاردة من قبل السلطة الدينية الزيدية في صنعاء، وسعى المعلِّم وتلميذه وابنته إلى إخفائها والمحافظة عليها، حتى استطاعوا -بالحيلة من قِبل "شوذب"- نقلها إلى ذي جبلة بالتعاون مع الملكة نفسها. ومن تلك الكتب استُخلِصت (الوصايا السِّرية) التي تمثِّل روح تلك الكتب وفلسفتها وطبيعة المذهب وعقيدته، وقد ظهر أثر تلك الوصايا في الحكم حين طبَّقتها كلٌّ من الملكة "الحرة سيدة"، ثم جاريتها الأثيرة الوزيرة "بيلسان" التي غدت الملكة "أروى". وهذه الوصايا فيها الكثير من الخلاصات المركَّزة لإدارة الحكم[2]، وهي مقدَّسة لدى الملكة، بل وصلت في تقديسها حدَّ الإيمان المطلق بما فيها كما صورتها الرواية.

ولهذا تستمدُّ الذات الإسماعيلية حضورها وهُويّتها الغامضة من خلال تلك الكتب الأكثر غموضًا، وفي المقابل لهذه الذات العامَّة والهويَّة الجامعة -سواء كانت ذات الملكة ومن يسير في فلكها من الجواري على وجه الخصوص، أو الذين توظِّفهم لخدمتها- يتحدَّد الآخر، وهم جميعًا بالنسبة لها من ليس مع الدعوة أو لا يؤمن بها، ولهذا يشكِّلون العِداء لها، وتقوم هي بسياستهم بالحيلة -غالبًا- وبالوصايا السرية، وبما في كتبهم من معلومات وخلاصات فيها الكثير من الأيديولوجيا الخاصة بالمذهب.

---

(1) سنحيل إلى أرقام الصفحات من الرواية في المتن تقليلًا للهوامش.

(2) من تلك الوصايا: 1- وصية الوصايا: "أن تضعي غاية تعيشين من أجلها. أن تخطّي طريقًا لتحقيقها.. خطوة بعد أخرى.. حتى تصلي، فالسلطان أجلّ الغايات" الرواية(ص88)، 2- "من أمضى الأسلحة الشائعات.. قبل أن تقدمي على أي عمل، عليك تمهيد طريق تنفيذه ببثّ الشائعات بين الخواصِّ والعوام"(ص88)، 3-"اجعلي من ضعفكِ قوّة.. فالأنثى أمضى سلاح على الرجل.. والعيون تُبصِّرُكِ كلَّ ما يدور"(ص88)، 4- "لا تكثري من الظهور لعوام القوم فاحتجابك أفضل حتّى تسكني عقولهم فالرؤية تقلِّل المكانة"(ص126). وغيرها من هذه الوصايا المركَّزة والمنشورة على امتداد الرواية: كما في ص191، 192، 223. وأخيرًا وصايا الملكة السبع بعد موتها (ص249- 250).

٢- موقف الإسماعيلية من الآخر:

الآخر يشكِّل خطرًا يتربَّص بهم، ويظهر في النصِّ السردي على المستوى السياسي والأيديولوجي، وتنبني حبكة الرواية على الميل "إلى تغليب حدود تقلبات التاريخ على الدلالات المباينة للأحداث المروية"[1]، ومن تلك الأحداث التاريخية ما يقوم به (الآخر) من الأئمة الزيديين وأتباع مذهبهم، ويطلق عليهم -في الرواية- (أصحاب الجبال العالية) بحسب امتداد نفوذهم الجغرافي، ويمتد حضورهم من صنعاء إلى صعدة، وكذا الدعوة النزاريّة[2] بين أمراء عدن وأبين وحضرموت، وأمراء المخلاف الممتدة إلى تعز والجَنَد، والنَّجاحي في زبيد، وهكذا نجد اختلاف المذاهب وتعدُّدها بين زيدية وسنِّيَّة ونزارية وغيرها. وهذه جميعًا تمثِّل (الآخر) بالنسبة للمذهب الإسماعيلي الذي كان قائمًا بذاته في (جزيرة اليمن) -كما تسميها الرواية- وكان لهذا المذهب ارتباط بالفاطميين في مصر، ابتداءً بعهد المستنصر بالله، ولكن هذا الارتباط لم تكن فيه اليمن مستلبة أو تابعة ضعيفة لها، بل غدت اليمن و(ذي جبلة) تحديدًا ملاذًا لمولود أمير المؤمنين الآمر الفاطمي الذي قُتِل بأيدي "النزاريّين" قبل معرفته بجنس الوليد القادم، وقد أوصى بإرساله إلى الملكة أروى، وكان مولد الإمام "الطيب" بتاريخ "الأحد الرابع من شهر ربيع الآخر سنة أربع وعشرين وخمسمائة"(ص287).

ولكن هذا الطيِّب يظهر حين يصلُ إلى اليمن بأنه (أنثى) وليس ولدًا ذكرًا، وهنا تحتالُ الملكة أروى، حين ألحَّت عليها القبائلُ وأُشيع سرّ جنس هذا المولود، وأرادوا التأكد منه ورؤيته، ولكي تحافظ على الأمانة أخفتها، وأشاعت فكرةً خطيرةً وجديدةً -لا تختلف عن غموضهم الدائم- بأنَّه أصبح الإمام المستور؛ وخوفًا عليه من الملاحقة نُقِلَ إلى إحدى جزر الهند، "وسارعت بإعلان الدعوة للإمام الطيِّب في جزيرة اليمن"(ص287).

---

(1) بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009، ص379.

(2) النزارية والمستعلية: نسبة إلى ابني الخليفة المستنصر بالله الفاطمي، نزار وأحمد الذي تلقَّب بالمستعلي، ونازع أخاه نزارًا الخلافة حين كان وليًّا للعهد بأمر أبيه، ولكنَّه نازعه حتى هرب إلى الإسكندرية، واعتصم بها، بيد أنه هُزم وقُتل، وتفرَّق أصحابه، لكنه ظلَّ رمزًا، وله أتباعه... وهكذا انقسمت الإسماعيلية إلى نزارية، ومستعلية. راجع سعد رستم، مرجع سابق ص294.

ويتحقَّق الحكم لدولة الصُّليحيين بمذهبهم الإسماعيلي قرابة قرن من الزمان وسط الكثير من الصراعات والمخاطر التي واجهتهم من "خطر تحرّك النجاحيين من زبيد لاستغلال الخلاف والصعود لضم الجبال العالية إلى إمارتهم.. ولم تستبعد أن يستغل دعاة المذهب الزيدي في صعدة الوضع لينشروا دعوتهم ضدَّ وجود مملكة نساء في جزيرة اليمن"(ص164).

وقد صوَّرت الرواية غلبة (الذات/الأنثى) في الإطار المذهبي الإسماعيلي، وسيطرتها في عموم الرواية وأحداثها؛ حيث حقَّقت الحضور الواسع بالقوَّة والحيلة والإخلاص في تنفيذ الوصايا السرية والحكم بها، وفي الخطاب السردي تبدو مملكة الجواري اسمًا صالحًا لهذه الرواية التي غدت فيها الذات الأنثويَّة هي الأكثر حضورًا وسيطرة وإدارة للدعوة وللمملكة في اليمن في مقابل (الآخر) الرجل الذي يبدو على النقيض ضعيفًا مستلبًا حتى وإن كان الملك نفسه أو أبناؤه، فهم ليسوا سوى صورة خارجية باسمهم يتمُّ إقناع العامّة بالحكم إلى حين.

ويستمر الصراع بين (الذات) الإسماعيلية، و(الآخر) بقية الأئمة والمذاهب المتصارعة التي يمثلهم بحسب منطوق الرواية: "دعاة المذهب الزيدي، فالداعي القاسم العياني يحارب كإمام زيدي على شهارة.. وبنو الهادي يقاتلون من أجل صعدة إمامةً زيديةً.. وفي ثِلا ظهرت إمامةٌ زيديةٌ أخرى.. والأشراف من بني سليمان في شام تهامة وحتى الحجاز يصارعون لمدِّ نفوذ إمامتهم.. وتهامة الجنوب استمرت إمارة سُنيَّة لبني نجاح، وهكذا المخلاف وعدن وحضرموت سيطر عليها متغلبون جُدد، وصنعاء ظلَّت بيد المتغلِّب الهمداني، لتنكفئ ذي جبلة على نفسها كمركز للدعوة للإمام المستور"(ص303).

في هذا توصيف للحال السياسية والأيديولوجية في زمن الملكة أروى التي انتهى ملكها سنة532هـ، وتصف الرواية لحظة النهاية بقولها: "عجزتْ ساقاي عن حملي.. وفقدتُ القدرة على النهوض من فراشي.. وإن ظلَّ عقلي آخر حصوني يقظًا، فكثيرًا ما يسترد كل ما عشته.. لكني خفت من أن يخذلني يومًا.. أو من أن أصاب بالخرف.. لذلك سارعتُ إلى خطِّ وصيتي.. أستسقي من أمسي ما يؤنسني منتظرة ذلك الزائر الرهيب"(ص304).

٣- دور الذات في خدمة المذهب:

تغدو (الذات) لدى الملكة أروى خادمةً ومدافعةً عن الدعوة، وهي فيما يبدو ذاتٌ مسيَّرةٌ وليست مخيَّرة؛ وقد اتسم أغلب شخوص الرواية بالقدرية "يتَّجهون صوب مصائر لم يختاروها، ولا يملكون لها دفعًا،

ولا تجدي معها مقاومة"[1]؛ وتخبر الملكة "أروى" الناسخَ "صعفان" بذلك في أوراقها الذي تركتها وصيَّةً له على شكل اعتراف، فتقول: "قد تتساءل كيف اخترتُ طريقي؟ وأقول لك لستُ أنا، بل هي مولاتي أسماء من اختارت، بتواطؤ مع المعلم، طريقي لخدمة الدعوة الإسماعيلية.. وقد طلب والدي حين كان داعيهم في صنعاء أن أكون ضمن ربيباتها.. وهو من زوَّدها بنسخة من كتبه التي كنتَ أنتَ المؤتمن عليها.. وتلك هي الكتب التي اشتقَّت الملكةُ أسماءُ منها الوصايا السِّرية.. ليتحدَّد طريق حياتي.. وهكذا افترقتْ طرقنا.. فما حاجتك من الكتب الآن؟"(ص311).

بتلك الوصايا وبما في الكتب تظهر بعض ملامح المذهب الإسماعيلي أو كما يعرف في اليمن بالباطنية أو المكَارِمَة وواحدها مُكْرَميّ – ربما نسبةً إلى الملك المكرّم بن علي- ولكنَّها في إطار التخيّل التاريخي الذي "لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقرّرها، ولا يروّج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسِّرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزَّز بالخيال، والتاريخ المدعَّم بالوقائع"[2]. ومن ذلك ما تقوله الملكة "أروى": "وبعودتي من حراز كنتُ أجيد كتمان ما يجول بداخلي حسب ما أوصتني به مولاتي أسماء بنت شهاب: "دومًا الصمتُ المغروسُ بابتسامةٍ عذبةٍ أنجع الطرق للحفاظ على باطنك.. فلكلِّ ظاهر باطن.. ولكل باطن عوالمه التي لا يفقهها إلا أولو الألباب"(ص310).

٤- الدعوة والرمز والشعار:

صوَّرت الروايةُ -بأسلوب المراسلات ومن خلال "الرؤية المصاحبة"- حياة الملكة أروى ودعوتها وسلطانها في آخر فصول الرواية قائلةً: "هذا ما دوَّنتُه.. وقد اجتهدتُ أن أخطَّ ما عشتُه في سلطان الملكة سيدة ومن سَبَقها.. وفيما كان لي من سلطان ابتغاء مرضاة الله.. وخدمة لدينه"(ص313). ثم تُبيِّن استمرارية الدعوة الإسماعيلية والانتظار لعودتها كأيِّ دعوة أيديولوجية تؤمن بدورة الحياة، وتجدُّد الدعوة، ولهذا تقول: "وأنَّنا نشهدُ الله بأنَّا عائدات وأنَّ إمَامتَنا طيِّبة باقية إلى يوم الدين"... وتقول الرواية -على لسان الطفلة الإمامة طيِّبة في سرد فانتاستيكي عاشه (صعفان) مع التوابيت في السرداب المظلم: "ارتفع

(1) سعد القرش: متاهة ناسخ رسائل الملكة في قصر الجواري، الروائي اليمني محمد الغربي عمران يكتب "مسامرة الموتى" مجلة العرب، لندن، العدد (10379) السنة 39، 2016/8/28م، ص12.

(2) عبد الله إبراهيم: التخيّل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011م، ص5.

صوت الطفلة طيبة آمرًا: "لن نعود إلى توابيتنا.. ولن ننتظر.. سنخرج ندعو الناس لنملأ الأرض عدلًا بعد أن امتلأتْ بؤسًا وجورًا.. لن يكون بعد هذا اليوم لسلطان الرجل بقاء..."(ص313). ولهذا تظهر الذات الأنثوية المتغلِّبة المسيطرة مقابل الآخر الرجل في هذه النهاية.

كما أنَّ ثمة أمرًا مهمًّا مرتبطًا بالذات الأيديولوجية ومكملًا لها، وهو الإيمان بـ(الشِّعار) وقد اهتمت الرواية بالحديث عنه، والشعارات من الأمور التي تبدو غاية في الأهمية في مسيرة الأيديولوجيات سواء كانت قديمًا أو حديثًا؛ حيث ظهر الشعار في البداية رمزًا، وُشِمَ به "جوذر" لتوظيفه وتجنيده لخدمة الدعوة، وبحسب قول "شوشانا" له بعد أن وشمته بالشِّعار على كفِّه: "ستجد سرَّ ذلك في القادم من عمرك.. وستدرك أنَّ جحودك لخالقك باطل.. وأنَّ هناك روحًا ترعاك برغم تكذيبك"(ص67). ثم تبيِّن دلالة ذلك النقش بالنسبة لحاملي الشعارات الأيديولوجية، فتقول:" أتمنَّى ألا تعرِّضه لدنس.. رمز عظمة الوجود يحمل أسرارًا كثيرة.. يحمل رسائل إلى كائنات نورانية تراك ولا تراها.. يصنع صلتك بها.. من يحمله يطهِّره من الكراهية والخوف.. دائما يحمل شجاعة الإحساس بالحبِّ لكلِّ ما حوله.. حبٌّ قيمته أنت"(ص67).

ثم يرسم الراوي ذلك الرمز وشمًا على جسد الملكة "أروى" بعد موتها، وهو أول وصاياها لشوذب: "أولاها أن يَنقش صعفان الرمز الأعظمَ في ثلاثة مواطن من بدني: الظهر.. والصدر.. والوجه..."(ص249). ولا يحقُّ لأحدٍ أن يمتلك ذلك الشعار أو يحتفظ به، ولهذا عُوقب الحارس (ذو الساق)؛ لأنَّه احتفظ بكأس نُقِشَ عليه ذلك الشعار؛ لأنَّه شعار مقدَّس لا يمتلكه سوى من هم من أهل المذهب أو من دعاته، ومن هنا تتحدَّد علاقة الذات -أيضًا من خلال الشعار والرمز بين (أصحاب المذهب ودعاته والمدافعين عنه)-بالآخر: وهم مَن دون ذلك من الناس في أي مكان، وفي أيِّ زمان.

ومما سبق فإن الروائي وإن قدَّم مادته السردية معتمدًا على مادة تاريخية؛ لأنه يحتاج إلى مادة حكائية، لكنَّه لم ينحصر بتلك المرجعية، ولم يَبنِ روايته على مادة تاريخية جاهزة، فلم يكن يعنيه ذلك "ولكن يعنيه تقديم رؤية خاصَّة عن الإنسان بغض النظر عن الزمان"[1] وهذا ما تحقَّق إلى حدٍّ كبير في هذه الرواية.

ب)الدين اليهودي.

الجانب الآخر المتعلق بالأيديولوجيا في الرواية هو تصوير علاقة الذات بالآخر اليهودي، وليس بالضرورة أن يكون هناك رابطٌ بينها وبين الإسماعيلية لاختلاف الدين، ولكن لعلَّ السارد ربما أراد أن يوحي

(1) د. سعيد يقطين: السرد التاريخي والرواية التاريخية، مجلة الجديد، لندن، العدد (60) يناير2020م، ص20.

ببعض التشابه بينهما مثل: الغموض، وعدم الحرص على تكثير الأتباع أو الأغيار، والإيمان بالسيطرة، والاعتزاز بالذات، ونحوها. وتظهر تلك العلاقة من خلال شخصيةٍ إشكاليةٍ هي شخصية "جوذر" الراوي وبطل الرواية، فهو مُسلم في الأصل، ولكن أمّه يهودية، وقد تلقَّى تعليمه ورعايته من قبل المعلم "صعصعة" داعي المذهب الإسماعيلي في صنعاء، وهو بعد ذلك لا يؤمن بأي دين، ولكنه أحب "شوذب" ونتيجة لذلك الحب ولتعلقه بها سلَّم نفسه إليها لتقوده إلى كنيس اليهود، وقبل ذلك نقشت على كفِّه وشم الرمز الأعظم للدعوة الإسماعيلية حينَ ظهرت عليه بمسمى "شوشانا" مخفيةً ذاتها الحقيقية، وذهبت به إلى (العَيْلُوم) [1] الذي تبدو علاقته به عابرة، وإن كان ذلك (العيلوم) يتابع حياته ويعرفه منذ طفولته –كما نصَّ على ذلك في حواره معه– بقوله: "نعرفك أنت منَّا"(ص63)، وقد دخل إلى الكنيس بدافع الحب لمحبوبته "شوذب" –وليس بدافع التديُّن أو الإيمان باليهودية– وشوذب أو "شوشانا" كما في حكايتها تقول له إنها تشبهه، فأمُّها أيضًا ليست مسلمة (ص67). ولم يتضح سرَّ تلك الزيارة للعيلوم، ولا سببها في السرد.

ثم تظهر في الرواية بعض القضايا العامَّة لمعرفة اليهودية بوصفها (آخر)، ويسأله العيلوم: "عن إيمانه بوجود الله؟ وبأن الله فريد من نوعه؟ ليس له جسم.. وهو أزليّ؟ كنت أهزُّ رأسي ناظرًا في عينيه.. مواصلًا: إذًا عليك أن توجِّه صلاتك له لا لأحد غيره.. كما عليك أن تؤمن بما قاله الأنبياء من بني إسرائيل.. وأن تؤمن بنبوة موسى أعظم الأنبياء...الخ"(ص63). ولكن صورة الآخر اليهودي في الرواية صورة مسالمةً، مؤدِّية لطقوسها في يوم عيد من أعيادها يتبادلون الهدايا والأكل والشرب في الكنيس، كما ظهرت صورة المرأة اليهودية وشخصيتها التي تأتي ثانوية ومسطَّحة سواء أم جوذر أو أم شوشانا اللتان تزوَّجتا بمسلمينِ، والرواية بذلك لا تختلف في تصوير المرأة اليهودية عن عددٍ من الأعمال الروائية العربية "فهي امرأة مليئة بالحب تضحِّي بنفسها من أجل الآخرين، امرأة تعشق، وتتبع في عشقها صوت قلبها، وهي تتخلَّى عن المعتقدات القديمة وعن شعبها..." [2].

(1) يُعرف (العيلوم) في ثقافة اليمنيين ومعايشتهم لليهود بأنَّه رجل الدين اليهودي الذي يقوم بمباركتهم وقبول هداياهم ونذورهم، ويعلِّم أبناءهم، ويستقبلهم في الكنيس ويعلمهم صلواتهم، وغيرها، بل هو الذي يذبح لهم ذبائحهم بطريقتهم الخاصة.

(2) د. عادل الأسطة: اليهود في الرواية العربية "جدل الذات والآخر" الرقمية، رام الله، ط1، 2012م، ص11.

١- الدين والراوي:

علاقة الراوي "جوذر" بالدِّين علاقة إشكالية، سواء بسبب دين أمه اليهودية أو دين أبيه المسلم أو دين معلِّمه "صعصعة" الشيعي، ونتيجة هذا التداخل فهو لا يؤمن بشيء من تلك الأديان -بحسب الرواية- ويُظهِر ذلك في حواره مع "شوذب" بعد الخروج من الكنيس، ذلك الحوار الذي يقود للتيه أكثر من الوضوح، ولعله يعبر عن رأي الراوي نفسه ورؤيته للدين؛ من خلال موقعه، فهو راوٍ داخل الحكاية وينتمي إليها (جوَّاني الحكي)[1]، وفي هذا الحوار يتبنَّى الراوي موقفًا رافضًا للأيديولوجيا حين يبيّن حقيقة من ينبري أو يدَّعي الدفاع عن الله معلقًا على اليهود؛ حيث يقول: "ألم تتساءلي عمَّن يعبدون؟ وأين هو؟ ولمَ هم يقولون إنه دين يخصُّهم دون الأغيار؟ ولمَ علينا التصرف باسمه بينما يتشرنق في غيابه؟ وهل هو عاجز حتى ينبروا هم للدفاع عنه؟ وما حقيقة أنه أوكل بمهامه إلى بعضنا.. ولماذا؟ وكيف نعرفه بعيدًا عن تعاريفهم؟"(ص66).

هذه الأسئلة المركزة حول عقيدة اليهود تطرحها الرواية للتأمُّل، ليصل الراوي في حواره مع "شوشانا" إلى سؤالها هي له: عمَّن يَعبد؟ فيجيب، ويبين ذلك بقوله: "لا أظنني أعبدُ أحدًا!

- ومن ترى الناس يعبدون؟

- لا شيء.. يعبدون أوهامًا يبتكرونها لأنفسهم.. مَن ترينهم في الكنيس يعبدون أنفسهم.. وما يتلونه من التوراة وأساطير التلمود إنما هو عبادة لوهمٍ بعد أن اختلقوا ربًّا لا يُرى ولا يُمسُّ.. وادَّعوا أنه ربٌّ يخصُّهم دون الأغيار.. وكهنتُهم يعون ما يصنعون مِن وهمٍ.. لكنها مصلحتهم في الاستمرار.. وكل تلك الأسفار والمزامير عبادة وتقديس لسلالتهم وتمجيد لنبوغٍ وتميُّز يدَّعونهما.."(ص66).

لم يكتف الراوي بالحديث عن (الآخر) اليهودي، ويبين وجهة نظره حول ديانته، ولكن هذه الذات ستتحوَّل إلى ذات تائهة تصل إلى نقطة الشك بجميع الأديان. ولهذا يستمر بالقول: "وجلُّ المسلمين يعبدون محمدًا ومراقد فقهائهم، وإن أنكروا.. ولم يستوعبوا الربَّ المجرد الذي جاء به اليهود وإن ادعوا ذلك. والنصارى جاهروا بعبادتهم ليسوع.. كائن منا غير مجرد.. وإن ادعوا أنه الله.. أو ابنه المخلِّص.. فيما الله الحق يقبع في أعماقنا، ولا يحتاج إلى أي طقوس ولا أيِّ أنبياء.. ولا أي تعريف.. ولا إلى من يمثِّله، أو يدعي فهمه دون غيره.. علينا فقط أن نتجنَّب أذية أنفسنا كبشر وأذية مَن حولنا..."(ص66).

(1) د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م ص96.

هذه وجهة نظر الراوي يضعها بوضوح في هذا الموطن من الرواية، لكي يصل إلى رأي رافض للأيديولوجيا وللتعصُّب وادِّعاء الفهم والأفضلية في أيِّ ديانة أو مذهب بما يخرج عن الطريق المستقيم، ويؤذي الآخرين. ولكنَّه من ناحية أخرى هو نفسه أداةٌ لأيديولوجيا المذهب، وإن حاول إبداء موقفه من الأديان بهذه الطريقة، ولهذا يربط الراوي –في تلك المتاهة التي هو واقع فيها– ما وصلت إليه الملكة في سلطانها من خلال وصاياها السرية ودينها الحقيقي بعد حيرته من ديانة أمِّه ومعلِّمه، فيقول: "كثيرًا ما شغلتني ديانة أمي ودين معلمي سنين وما زلتُ.. لكن عقلي لم يته مثلما هو تائه معكِ.. وأسألكِ حول ما تدينه الملكة الحرَّة.. أفكر في إيمانها وإن تجلت عقيدةُ الفرد من خلال أعمالها وتعاملها لكنها من الغرابة بمكان"(ص115).

ولعلَّ الراوي أراد تصوير تشظِّي (الذات) بسبب عدم توحُّد الديانة في تكوينه، وكذلك بتجنيده للدعوة، وقيادته قسرًا إلى (ذي جبلة) وحبسه الطويل في دار النسخ، وبمعرفة جوهر الملكة أثناء خدمته لها، وبالتالي جوهر الإسماعيلية بوصفها مذهبًا أو دينًا مختلفًا غامضًا، يقوم على تأويلات الباطن، فيقول: "الجميع لا يشكُّ في جوهر الملكة إلا أنا.. وما تذكرينه في رسائلك يدفعني إلى ما وراء تلك الأحداث وما يُسيّرها من معتقد.. أعرف أنَّ لكلِّ ظاهر باطنًا.. ولكل باطن تأويله"(ص115).

وبذلك تصل الذات إلى الشك وعدم الثبات أو اليقين. بل ويظهر ذلك صراحة بحديثه عن العدم وأنَّه هو الحقُّ بالنسبة له، فيقول: "ولذلك كثيرًا ما فكرتُ أنَّ العدم هو الكائن الحق.. إن كان هناك مِن حقٍّ"(ص73).

وتصل (الذات) المتلبِّسة بالأيديولوجيا وبالسلطة في الرواية إلى نقطة أبعد في الإشكالية والصراع، حين تحاول الفهم؛ لأن "فهم الذات هو عملية تأويل، وتأويل الذات بدوره يجد في السرد واسطة بامتياز مفضلًا إياها على بقية الإشارات والعلامات والرموز، والسرد يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخيالية"[1]. ولهذا يتم البحث والتأويل والاقتباس عن علاقة المعبود بالسلطة في إشكالية دمج الدعوة بالسلطة أو فصلها عنها، وهذا يؤكد ارتباط الدين بالسلطة في الفهم الأيديولوجي، كما أرادت الرواية تجسيدها في أكثر من موطن، فمن خلال كُتب المعلم (صعصعة)، تقول الرواية على لسان الملكة أروى: "لكني وجدتُ في كتب المعلم صعصعة بصيص أمل.. حيث واجه المعلم محنةً وصراعًا يشابه ما أنا

(1) بول ريكور: الذات عينها كآخر: تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005م، ص251.

فيه.. حين كتبَ كلَّ تلك الصفحات.. بدأها بالطريق إلى السلطة.. حتى وصوله إلى دمج المعبود بالسلطة.. وطريق آخر في فصل الدعوة عن السلطة.. هذا ما كنت أبحث عنه وما كانت الملكة سيدة قد مالت في آخر سنواتها إليه"(ص287).

وهكذا تظهر هذه (الذات) بكلِّ جلاء بعد صراعها وتعدُّد وجوهها متناقضةً مخادعةً عابثةً هكذا: "كنتُ ألعن نفسي بعدة أقنعة.. فأنا في خلوتي كائنٌ عارٍ من كلِّ شيء.. وأمامهم كاهنٌ مدَّعٍ أتلبَّسُ حكمةً لا أملكها.. لأعيش بعد كلِّ لقاءٍ صراعًا مع نفسي.. إذ الإيمان بربٍّ لا نستطيع إظهاره كان يسحقني.. يحيلني إلى كائن مخادع يبالغ في تعذيب نفسه.. فما بالي وأنا أروِّج لإمامٍ أرادته مولاتي ذكرًا؟! وإن كانت تستهويني بعض الوقت تلك المتاهات.. ليكتمل العبث بأقصى مداه"(ص293).

إذًا هذه هي بعض ملامح الأيديولوجيا سواء كانت من خلال الفهم الخاطئ للدين -بحسب فهم القائمين عليه وليس بحسب صفائه وجوهره المنزَّل- أو للمذهبية، كما ظهرت بعض ملامحها الإسماعيلية في هذه الرواية؛ لأنها كاسمها المتداول (باطنيَّة) ملبِسة لا تظهر عقيدتها، ولا ربها الحقيقي -كما وصفَها الراوي- وتدَّعي أخيرًا دعوتها لإمام مستور تنتظر ظهوره، وعودته ليملأ الدنيا عدلًا.

٢- الدين والسلطان:

ركَّزت الرواية في جدلية (الذات) و(الآخر) على فكرة جوهرية خطيرة، وهي علاقة السلطان بالدين وتوظيفه له، واتخاذه وسيلة لمصالحه، بما قد يوقعه في ادِّعاء الربوبية كما فعل فرعون "أنا ربكم الأعلى"، وذلك شأن التسلُّط المتلبِّس برداء الدين، يقول الراوي: "أخافني ما سمعته يومها.. ليدفعني السؤال عن السلطان.. فقال: السلطان لا يؤمن إلا بنفسه.. يستخدم كل شيء -بما فيها الأديانُ- وسائلَ لتكريس ربوبيَّته دون أن يصرّح بذلك.. وإخضاع رعيَّته واستغلالهم.. وبالدين يمنح لنفسه حق القتل والاستغلال..."(ص288). و"لتثبت لي دون أن تقصد أن السلطان يستخدم كل شيء لخدمته"(ص292).

والرواية تسعى إلى بيان علاقة المذهب والأديان بالسلطة متخذةً من التاريخ شاهدًا، ولبيان وجهة نظر روائية وليست تاريخية؛ لأنَّ التَّاريخ -كما يذكر محمد القاضي- يندرج في "منظومة الأجناس ذات الغاية النفعية" وتندرج الرواية في "منظومة الأجناس ذات الغاية الجمالية"[1]، فتصور الرواية علاقة السلطان

(1) د. محمد القاضي: الرواية والتاريخ: دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008م،

بالناس بالقول: "وما تؤكّده أحداث التاريخ هو أن العوامَّ وقود الربِّ الحاكم.. حَطبٌ تلتهمهم نيران الدعوات، منبهًا إلى ضرورة قراءة كل ما خُطَّ في علم المذهب حتى أعرف مقامي على رأس السلطان.. وليظل جميع الرعية صاغرين. وقال: الربُّ الذي يعبدونَ هو أنتِ"(ص289).

ثم يخلص الراوي إلى تأكيد الفكرة التي تعبِّر عن فلسفة الرواية ونظرتها للأديان وإشكالياتها؛ حيثُ يقول: "كلُّ كتب المذاهب تتصارع.. بل كتب جميع الأديان وغايتها واحدة.. السيطرة والتسلُّط تحت إرادة ربوبيّة.. وما هو أكثر وضوحًا تقسيم الناس إلى مَن يفهم ومَن لا يفهم. فالباطن له رجاله وهم من يدورون في فلك الحاكم.. المستفيدون من تجهيل البقية.. ومن لهم الظاهر هم عوامُّ الناس.. وهم من يراد منهم ألا يفهموا.. وعليهم بظاهر الأشياء"(ص289).

هكذا تتَّضح إشكالية الذات والآخر في الإطار الأيديولوجي كما يرى ريكور "بأن الأيديولوجيا تحاول تقديم عالم مزيَّف ومغشوش، وتعرض وجهة نظر للطبقة المهيمنة على الطبقة الأضعف"[1]، وهو ما صورته الرواية، وسعت إليه في جدلية لا تنتهي، وعلى مستويات مختلفة سواء كان منها ما صورته داخل دين واحد بوجود المذاهب المتعددة فيه حين تفرض سيطرتها وأيديولوجيتها، ومنها المذهب الإسماعيلي، أو من خلال الأديان المختلفة، وهي وجهة نظر سردية، ولكنها في إطار الإشكالية بين الذات والآخر توصيفٌ لحالة إنسانية تتجدَّد، ولم يصل فيها البشر إلى رأيٍ فصلٍ، أو كلمة سواء أو نهاية واحدة. ومن هنا تكمنُ إشكاليتها وتتجدَّد في استمراريتها.

المبحث الثاني: إشكالية الذات والآخر في الإطار الاجتماعي للرواية.

ناقشتْ الروايةُ في هذه الإشكالية من المواضيع الاجتماعية أكثر من موضوع، ولكنَّا سنقفُ عند أبرزها، وهما موضوعان اثنان جوهريان في بنية الرواية: موضوع الحب، وموضوع الجواري. وفيما يأتي بيان ذلك:

أ) الحب.

ص23- 24.

(1) مارثيلوفيليكس تورا: مصادر وآثار مفهوم الأيديولوجيا عند ريكور، ترجمة: هشام الميلوي، مجلة الكلمة، الصادرة عن منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، العدد 47، السنة 12، ربيع 2005م، ص89.

تظهر هذه العلاقة بأكثر من وجه، وتبدو فيها إشكالية الذات والآخر متعددة ومراوغة وعميقة في آن واحد، فمنها علاقة الحب التي استغرقت عُمرًا كاملًا وبحثًا متواصلًا منذُ الشَّباب حتى الشيخوخة والنهاية، وهي علاقة الراوي "جوذر"/"صعفان" بـ"شوذب" على اختلاف أسمائها وتحولات ذاتها من مسماها الأول "شوذب" الطفلة التي أُعجبَ بها وأحبَّها "جوذر" وهي أحبَّت كتاباته ورسومه ونقوشه، ثم الشابة "فندة"[1] أو "شوشانا" التي قيدته بالوشم ورسمته خالتُها على كفِّه، ثم الوزيرة "بيلسان" مستشارة الملكة الحرة سيدة، حتى أصبحت الملكة "أروى"، وهي التي رعته، وجعلته قريبًا منها لسنواتٍ في قبو قصر (ذي جبلة)، ولكن دون أن تلقاه.

هذا الحب وتلك العلاقة أخذت أطوارًا كثيرة ابتداءً من الإعجاب بها طفلةً إلى الحب لها شابَّةً، إلى الهيام بها روحًا يبحث عنها، ويتلمَّسها في كلِّ أنثى، وبسبب الحرمان منها ظلَّ حبُّه مشتعلًا يبحث عنها ويتلمَّس روحَها، ويعيش قريبًا منها عمرًا طويلًا حتى يكتشف حضورها من خلال حُبٍّ آخر، لكنَّ يقينه بها وحبَّه المتجذِّر يجعله يرفض كل امرأة سواها، بمن في ذلك "فارعة" التي أحبَّته بصدق، ودبَّرت الاتصال به مرارًا، ولكنَّها ماتت بخيبتها وبمعرفتها للحقيقة حين رأتْ صُورَ سيدتها "بيلسان/ أروى" (شوذبهُ) مرسومةً في كلِّ جدران محبسهِ ومكان جلوسه، وقد نقش وجهها الذي لم يغادره، فأدركت مقدار حبِّه لها، فقررت الموت اعتزالًا، وبهذه النهاية المأساوية الرومانسية يتحقَّق لهذه الذات المحبة (فارعة) حضورها الخالد في حياة (صعفان)، ويندم لأنَّه لم يتعرَّف عليها، ولم يتح لها الفرصة لتقرأ ما كتبتْهُ معه وبين يديه، وتعترف له بحبِّها الذي كان يحسُّه، ولكن أنانيته، ومحبَّته لغيرها قد أغلقت عينيه وقلبه عن حبِّها.

ويظهر (الآخر) المحبوب (الرجل)، بمظهر الأناني المتسلِّط غير المهتم، ولكنه في الوقت ذاته وأمام ذاته، هو المحب المخلص لمن أحبَّها (شوذب)، وتحوَّلت في حياته إلى يقين خالد، في نوع من الجنون ظلَّ يناجيه في خيالاته، ويعيش معه في محبسه (دار النسخ) في (ذي جبلة) سنوات عمره الطويلة على أمل اللقاء، وهو يحسُّ بها ويعتقد أنَّها قريبة منه، ولكن دون أن ينال منها أو يلتقي بها إلا حين غدت جثةً هامدةً، سلَّمت إليه جسدَها لينقش عليه الرمز الأعظم.

(1) ظهر اسم "فندة" هنا ظهورا عابرًا، وهو يحيل إلى حكايتها في روايته السَّابقة "ظلمة يائيل"، وستأتي الإشارة إلى الرواية في تحليلنا لاحقًا.

ولكن حبَّها له كان حبًّا مختلفًا حيثُ جنَّدته لخدمة المذهب ولكتمان السرِّ، وظلَّت تحافظ عليه وتجعله قريبًا منها، فهي التي سعت لجلبه إلى ذي جبلة؛ لأنها تعرف أنَّه صاحب فكر وفن، ويجيد بخطه الساحر وعباراته الجميلة ونقوشه المدهشة في كتابة الرسائل؛ لهذا أشارت على سيدتها الحرَّة سيدة أن تستدعيه إلى (ذي جبلة) ليكون بالقرب منها، ولكن دون لقاء، وسعت أيضًا بعد أن أصبحت هي الملكة إلى إخراجه من دار النسخ في الأسفل إلى برج الشموس والسطح في الأعلى، ولكنَّها في كل الأحوال لم تلتقِ به، لأنها نذرتْ حياتها للدعوة، وسخَّرتها للمذهب، ولهذا كانت تعمل بوصيَّة مولاتها أسماء بأن "المرأة التي للفراش ليست للسُّلطان"(ص97).

هنا تظهر إشكالية الذات والآخر في علاقة ذلك الحب المعقَّد الذي ظلَّ الراوي (البطل) يلاحقه عمرًا مديدًا دون أن ينال منه شيئًا، ولكنه يغدو حبًّا من نوعٍ آخر إنه الحبُّ للدعوة التي تستهلك الأشخاص، وتضحي بكلِّ شيءٍ في سبيلها.

ولهذا تندمج في هذه الذوات المتعلِّقة بالحبِّ –وبخاصَّة ذات الأنثى– مستويات متعددة، نرصد منها أربعة مستويات –على الأقل– هي: مستوى السَّيطرة، ومستوى الشَّوق، ومستوى التعلُّق، ومستوى الرفض:

1– ذات (الأنثى) المسيطرة على (الآخر) الذكر:

في هذا المستوى يظهر عددٌ من الذوات منها: ذات الملكة الحرة سيدة في مقابل زوجها المكرَّم، وذات "بيلسان" في مقابل الآخر "زوجها" السلطان أبو حمير سبأ بن أحمد بن مظفر الصليحي سلطان حصن أشيح الذي تقتله في الحمام وتغادر صنعاء في آخر علاقتها به تنفيذًا لأمر مولاتها الملكة التي أمرتها بالزواج منه بدلًا عنها، واحتيالًا عليه حين يأتي أمر أمير المؤمنين الفاطمي مباركًا ذلك الزواج وآمرًا به، ولكنَّ السلطان "سبأ" يكتشف الخدعة من أول يوم ولا يخبرها، ويجاريها في اللعبة، وحين يكاشفها، ويطلب منها أن تقتل الملكة، وتكون زوجة ملك بدلًا من بقائها جاريةً، تخبر سيدتها بذلك، فتأمرها بالقضاء عليه.(ص173)، وذلك ضمن حيل الملكة في السيطرة على الحكم والسلطان، وهنا تظهر الذات/ الأنثى قاسية، على الرغم من إشفاقها عليه، وبكائها بسبب قتله، ويظهر الآخر (الرجل) ضحية مستلبة.

وتكون ذات الأنثى مصدر القوة والسيطرة على الرجل، ويظهر هذا في ذات الملكة "الحرة سيدة"؛ حيث تبدو مقابل الآخر "الملك" هي المسيطرة، التي تتولّى الحكم في حياته وتسيطر على القرار، ولا يستطيع الفكاك من تلك السيطرة، وتدبِّر له مصرعه من خلال جواريها، ومن بعده تدبِّر مصرع ولديه محمد وعلي

حين تحسُّ بتمردهما على سياستها ومحاولة الحجر عليها، وتحريض السلطان "سبأ" لهما كونه الوصي عليهما في الأصل، وليست هي؛ عندئذ تنهيهما بالموت تباعًا.

وكذلك تفعل بكلِّ من يسعى لأخذ الحكم منها أو فرض السيطرة على (ذي جبلة)، ومن هنا يكون مصير (الآخر) الرجل هو الموت؛ إن سعى للحكم أو نافس على أخذه منها. وهكذا انتهى عدد من القواد منهم: السلطان سبأ وابنه من بعده، وغيرهما من الأمراء وأصحاب القلاع المحيطة بذي جبلة وما حولها.

وامتدادًا لهذه الذات تأتي تلميذتها ووزيرتها "بيلسان" التي غدت الملكة "أروى" وتلبَّست فيها روح الملكة سيدة منذ حياتها وبعد مماتها، وسارت على نهجها، وأخفت موتها لتحافظ على مملكة (ذي جبلة) واستقرارها السياسي لحين من الدهر، وقد بلغ بها الحرص على الدعوة أن تضحِّي بمشاعرها وأحاسيسها الأنثوية في مقابل الدعوة، وكأنها لإخلاصها وحرصها عليها قد غدت بلا مشاعر ولا أحاسيس لأن الغاية السلطان، والهدف الحكم والمُلْك وخدمة الدعوة الإسماعيلية بمراحلها التي عاصرتها من خدمة الدعوة المستعلية، ومن بعدها الدعوة للإمامة الطيبة المستورة. وهكذا يُستغلُّ الحب بوصفه نقطة ضعف للرجل نحو الأنثى حين يسلمها مقاليد قلبه لتخلعه أو تقتله أو تسجنه في سبيل استلام مقاليد الحكم.

٢- ذات (الأنثى) المشتاقة للآخر (الذكر):

إذا كانت الذات (الأنثى) -فيما سبق- هي ذاتٌ مسيطرة قوية متحكِّمة بالآخر (الذكر) في كل أعماله وحياته، وتظهر في مواجهته ذاتًا قويةً، بل طاغيةً أحيانًا، فإنها في المقابل تكون ذاتًا مستسلمةً مشتاقةً محبةً ودودةً عاشقةً تمثِّلها ذات (فارعة) التي أحبَّتْ بإخلاص، وبنت عالمًا جميلًا من خلال حبِّها للخطِّ واندهاشها بجماله بدايةً، حيث تُخاطب "صعفان" في إحدى رسائلها متسائلةً: "أيعقل أن تكون تلك الروح التي تسكنه نقيض جمال ما يصنعه يراعه؟ من يمتلك تلك القدرة المدهشة حدَّ السِّحر لا يمكن أن يسكنه القبح.. أُمنِّي نفسي بتأمُّل عينيك الغائرتين.. أمدُّ يدي لأزيل كُتلَ الشَّعر حتى أكتشف وجهك.. ولأتأكد من أنك لستَ وهمًا..."(ص112)، ثم يتحوَّل حبُّها له إلى هُيامٍ حَذِرٍ، وينمو باستمرار تراسلهما، وتبادل حكاياتهما عبر (اللفافة السحرية)، ومن خلال الوصف رسمتْ ذاتها المحبة صورةً متخيلةً للآخر الجميل، هي صورةٌ لجمال الروح من خلال جمال الخطِّ، وأيقنت أنها أحبَّته، وإن كان شخصًا لا يحبُّها، ويبحث عن غيرها، لكنَّها راهنت على محبتها وعلى الزمن، وأنها قادرة على معالجته من وهمه بالبحث عن "شَوْذَبِهِ" -كما تطلق عليها- ولكنَّها فشلت، وقوبلت بالجفاء، فاختارت طريق الموت في نهاية المطاف.

٣- ذات (الأنثى) المتعلقة بالآخر (الذكر):

في إشكالية ذلك الحب -أيضًا- والتعلُّق بين ذات (فارعة) المحبة وبين الآخر (صعفان) الذي لم يحبها، تظهر محاولات كثيرة للتقرُّب، ومنها مراسلاتها المستمرة إليه، وكتابة قصَّتها وحكاياتها في كتيِّب صغير، ومن قبل ذلك بإخباره بما خفي عنه من أمور القصر على الرغم من خطورة ذلك، ومن تهمة الوشاية التي عقوبتها الموت فتتعامل بحذر مخفيةً علاقتها به، حتى عن أقرب الأشخاص إليها، وكذا قامت بخدمته في مرضه الطويل والمقرف الذي لم تتأفَّف منه، وظلَّت تمرِّضه راضيةً ومختارةً، ومحبَّةً، ولكنَّها في نهاية ذلك الحبِّ كلِّه تموت كمدًا لمعرفة خيبة أملها، وأنه كان يحبُّ سيدتها، وبهذا يظهر صراع الذوات والقَدَر، فهي تحبُّه، وهو يحب "شوذب" التي تحب المذهب والملك، وبذلت نفسها للدعوة ولتطبيق الوصايا وتنفيذها.

هكذا يتصاعد التوتُّر في علاقة الذات بالآخر حتى تبدو في لحظة المواجهة ومعرفة الحقيقة بعد موتهما معًا (فارعة، وأروى) من خلال ما كتبتْه كلٌّ منهما: فارعة في كُتيِّبها ذي الشريط الأحمر، وأروى (شوذب) في أوراقها التي خطَّتها، وأوصت بها إليه ليقرأ حكايتهما، وتتجلَّى تلك الإشكالية، ولكن لذاتين فقدتا الحياة، وفاتَ الأوانُ؛ وهي إشكاليةُ ذاتٍ أحبَّته ولم يحبّها، وأخرى أحبَّها ولم تحبه.

وتبدو جدليَّة الذات والآخر أعمّ من مجرد ذاتين فرديتين في الرواية، ولكنها تسعى لتصوير هذه الجدلية على مستوى جنس الرجال وجنس النساء، وتجلّي كلٍّ منهما في نظر الآخر؛ حيث تظهر في خلاصات تقتربُ من التَّعميم في الحكم، فتقول فارعة: "وبدأتْ قناعةٌ تحتلُّني بأنَّ الرجل كائنٌ يلهثُ وراء غرائزه.. وأشكُّ في أن له أكثر من قلب كاذب..."(ص163). وتظهر كذلك هذه الرؤية بشكل عام في الوصايا السِّرية التي تحكم بها الحرة سيدة موجِّهة كلامها لبيلسان ناصحةً لها: "اجعلي من ضعفك قوة.. فالأنثى أمضى سلاح على الرجال.."(ص88). "الرجال شر وعلينا قتلهم في أنفسنا وألا نترك لهم مجالا لإذلالنا إن أردنا أن نمتلك أنفسنا.." وتقول أيضًا: "لا يمكن أن نمتلك كرامتنا إن قبلنا بالخضوع لأزواج يروننا مجرد إماءٍ لفحولتهم.."(ص283).

وفي نظرة الآخر (الذكر) للأنثى وبنات جنسها يقول الراوي/صعفان: "النساءُ كائنات غريبة الأطوار"(ص152). ويتساءل في مواطن أخرى "لماذا دومًا تُشقيني امرأة"(ص18).

وهنا محاولة اكتشاف للآخر وحكمٌ عليه، ولكنَّه يَنبني على التجربة الخاصَّة بتلك الذوات نحو الآخرين من خلال المعرفة، ومن وجهة نظر روائية.

٤– ذات (الأنثى) الرافضة للآخر (الذكر):

يأتي الرفض على الرغم من الإعجاب كما حدث في شأن إعجاب الملكة "أروى" بابن نجيب الدولة ذلك القائد المصري الذي سحرها بصوته الجهوري، ولغته الجزلة، فتقول: "انشغلتُ متخيلة هيئته.. صوته مختلف عن كلِّ مَن سمعت.. ولذلك أمرتُ بتجهيز مكانٍ أراه منه حين قدومه.. ولا أنكر أن عيني أنِستْ له.. وقد رأيته ذا طلعة بهيَّة"(ص273). هذا الفارس القائد وقعت الملكةُ في الإعجاب به عند وصوله مساندًا لها وبأمر أمير المؤمنين الفاطمي، ولكن حين تحسُّ منه الخطر والتسلُّط يشغله بالحروب مع النَّجاحي وغيره من أمراء القلاع، وحين عاد منتصرًا أخرجته وجيشه المنتصر إلى الجَنَد في (تَعِز) ليظل على مقربةٍ منها ودون أن يشكِّل خطرًا على سلطانها وعلى (ذي جبلة)، وهنا ترفض الحب أو التفكير فيه امتثالًا لرسالتها؛ حيث تقول بعد الاعتراف بالإعجاب به: "لكنَّها الوصايا تأتي زاجرة.. لأعود إلى ما عليَّ أن أكون. وهكذا كلَّما خفق القلبُ تروِّضه الوصايا"(ص273). وهنا يبدو الرفض للآخر متعلقًا بالمذهب وبالوصايا وخارجًا عن إرادة الذات واختيارها، حتى لا تبتعد عن تنفيذ رسالتها في الدعوة للمذهب والحكم باسمه.

ب)الجواري.

من الموضوعات الاجتماعية التي ظهرت في الرواية موضوع الجواري، وهنَّ في المجتمع العربي القديم ظاهرة تاريخية وحالة اجتماعية كانت سائدة في العصر العباسي، وكان لهنَّ سُلطة في القصور الحاكمة[1]، وهذه الظاهرة لا تختلف في القرن الخامس الهجري في اليمن عن غيرها من الأقطار العربية في ذلك العصر، وما يهمنا في هذه النقطة هو الحديث عن إشكالية الذات والآخر في هذا الجانب والتركيز عليه.

في مقابل ذات الجارية/الجواري يبرز الآخر (الرجل) وجميع الشَّخصيات في الرواية هم من الأحرار ابتداءً بالملك المكرم وابنيه، والسلطان سبأ الصليحي وابنه، وشاعرهم اليامي (القزم)، وذي الساق، وأمراء القلاع والحصون والقادة، وابن نجيب الدولة، وجوذر الناسخ وغيرهم. ويأتي مصطلح (الحرَّة) –وهي وإن كانت من النساء– للدلالة على ذات مالكة ومسيطرة وقويَّة، وبها تنشأ مملكة الجواري –كما تسميها

(1) راجع: د. ناهضة مطر حسن: سلطة الجواري في العصر العباسي (158- 334هـ) مجلة كلية التربية، جامعة واسط، المجلد1، العدد2، 2007م(ص112-122).

الرواية- في (ذي جبلة) في القرن الخامس الهجري، وتمضي الرواية في بيان ذلك، فبعد حجز الملك المكرم في حصن التعكر أصبح يطلق على زوجته "صفة ملكة قبل اسمها: الملكة الحرة سيدة"(ص98). ويبدأ عهدٌ جديدٌ في (ذي جبلة)، وذلك بإخراج "بقايا حرَّاس المكرَّم وغلمانه من القصر وأسكنتهم دُورًا طَرفيَّة.. ووزَّعت جواريها على أبراج الحراسة.. ولم يعد منذ ذلك اليوم رجلٌ داخل القصر.. ليصبح قصرُ العزِّ بذي جبلة قصرًا للجواري"(ص99).

وتوضِّح الرواية أنَّ حكمَ (الجواري) قد استمرَّ لفترة طويلة، كما تسردها الملكة الحرة سيدة نفسها بقولها: "بداية بمولاتي الملكة أسماء أجلَّ الله منزلتها مع الصالحات.. التي كان سلطانها مستترًا تحت ولاية سيدي الملك علي الصليحي.. ثم سرتُ أنا على نهجها تحت ولاية المكرَّم.. بعد ذلك كوصيَّةٍ على ابني علي.. خلال تلك السنين كنَّا نسافر لهذا اليوم.. وها نحن نصل إليه.. أن تحكمنَ دون شَريك"(ص165). ثم تستمر لسنوات وتَعقبها بعد موتها جاريتها "بيلسان" التي سينعتها "من فرَّ من الخولانيين بـ"أروى" تشبيهًا لها بالحيَّة الملساء"(ص268) وبهذا يستمر حكم الجواري أكثر من ستين عامًا ما بين عام 470هـ حتى عام 531هـ تاريخ وفاة الملكة أروى. كما جاء في الرواية(ص304).

١- نظام الجواري:

يقوم نظام الجواري على طريقة خاصَّة تبدأ منذ أن يَقصد الآباءُ بابَ الحرة سيدة، وهم "يصطحبون صغيراتهم يرجون الله قبول هداياهم.. وآخرين يحملون زكائب البن، والحنطة، وجرار السمن، والعسل.. ينتظرون أمام باب القصر.. ينتهي المشهد بقبول هداياهم.. ليُسمع بكاء فراق الصغيرات.. يرفع بعض الآباء نظراتهم إلى السماء مبتهجين ماسحين دموعًا تسرَّبت من مآقيهم، ثم يمضون فُرادى.."(ص132). ويفعل الآباء ذلك؛ لأنهم "يتمنون لبناتهم حياةً رغيدةً في القصر.. حياة النعيم والتربية الصالحة"(ص59).

هذه الهبات من (الصغيرات الحرائر) يتحوَّلن إلى جواري، يتمُّ تعليمهنَّ وتدريبهنَّ على فنون الإغراء والإغواء "طوَّرت تدريبهنَّ وتعليمهنَّ بما يخدم أغراضَها. مبتدعةً نظامًا جديدًا لتربيتهنَّ على فنون الإغواء ورقَّة الطبع.. وتعلُّم فنون الأدب. كما اهتمت بمعارف ما يُعجبُ الرجال في الفراش، محيطة ذلك النظام بسريَّة تامَّة"(ص89). كل ذلك ليصبحنَ في خدمة الملكة وتنفيذ مشيئتها، وما تأمرهنَّ به، وليس لإحداهنَّ أن تخالف أمرها أو تتمرَّد عن إرادتها، ومن ترتكب أدنى خطأ فعقوبتها الموت.

وقد اتخذت الملكة من الجواري المدرَّبات عونًا لها، واجتمعت بهنَّ "في ليلة مقمرة.. صلَّت بهنَّ طوال اليوم.. حدثتهنَّ بأن مملكة جزيرة اليمن لهنَّ، وهنَّ من يحكمنها منذ تلك الليلة دون شُركاء أو أوصياء.. وأنها الملكة الحرة التي لا تعتمد على جيش يتبعها من الرجال.. وأن النساء الجواري شريكاتها (...) جميعكن شريكاتي في مملكة تخصُّنا"(ص164).

وبهذه السياسة والشراكة قادتهن الملكة الحرة سيدة، ونلاحظ أن لقب (الحرَّة) لم يأت عفوًا؛ بل له دلالة المقابلة مع (الجارية) فيتضح أنَّ ذات (الجارية) تقابلها ذات الآخر (الحرة) وهي الذات المالكة الحاكمة.

وفي إطار بيان نظام الجواري تنفتح الحكايات، وتتعدَّد بما يثري السرد، ومنها حكاية جواري حمام آنس ومقتلهنَّ، وحكاية الجارية التي ماتت فجأة(ص87)، وغيرها من الحكايات الأخرى، ويكون كلّ مقطع سردي قادرًا على أن "يكون لوحده حكاية مستقلَّة، وأن تكون له غايته الخاصَّة به غير أنه يكون قادرًا أيضًا على الاندماج داخل حكاية أكبر مؤدِّيًا وظيفة خاصَّة به داخلها"[1]. وهذا ما تبدو عليه الرواية من تداخل الحكايات أو ما يُطلِق عليه النقادُ "التضمين السردي: إقحام حكاية داخل حكاية أخرى"[2] وتتداعي تلك الحكايات ومنها حكاية الرواية نفسها بشكل عام، وكأنها حكاية إطارية، وما يتوالد فيها من حكايات أخرى على ألسنة شخصياتها.

فالرواية بعمومها حكاية عن (مملكة الجواري)، وكيف أنه لا تنجو من العبودية إلا من استطاعت أن تنتقل من جارية إلى ملكة، ولم تستطع ذلك سوى "أروى" وحدها، وليست لأنها في الأصل جارية كما هو حال الأخريات من الجواري، ولكن لأنها مُعدَّة من البداية؛ ومنذ أن خرجتْ من جبال حراز لتكون في خدمة المذهب الإسماعيلي، وأنها هي والحرة سيدة ربيبتا الملكة "أسماء بنت شهاب" وفي أثناء خدمتها وانتقالها من صنعاء إلى (ذي جبلة) ظلَّت في خدمة الدعوة الإسماعيلية والدولة الصليحية، ومثَّلت امتدادًا للحرة سيدة ووزيرةً لها حين تقول لها: "لم أعد أرى فيك الجارية التي أعرفها من قبل.. بل أراكِ وزيرتي المخلصة"(ص187)، وتقول في مكان آخر "أنت مني بمكانة هارون من أخيه موسى"(ص229). ثم بأمرها تكون نافذة الكلمة في الجواري، ولها مُطلق التصرف بعد أن أثبتت نجاحها في أكثر من موطن،

(1) عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي؛ البنيات الخطابية-التركيب -الدلالة، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء، ط1، 2002، ص13.

(2) د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق،ص57.

وعلى الرغم من هذه الثقة ظلَّت "بيلسان" خائفة تتذكر قول الملكة: "فلا تخيبي ظني يومًا"(ص188). وتقول: "تلك الكلمات استقرت في أعماقي ترعبني.. تذكرني بمن اختفين بعد أن رأتْ أنهنَّ خيبن ظنها.. أخاف أن تصدق يومًا همسةً مسمومةً.. أو وشايةً سوداء"(ص189)، وهذا يصور جانبًا من الخوف في حياة الجواري ومخاطر العيش والحذر في التعامل مع السلطة ومع الملكة، ولكن الملكة الحرة سيدة تشيخ، وحين تحاول إظهار السيطرة من جديد يتخلصنَ منها، بما يذكِّرنا بحياة الملكات في عالم النحل والخلية؛ حيث تسيطر الجواري على الوضع، ويفرضنَ على "بيلسان" أن تغدو هي الملكة، وتقود ذي جبلة ملكةً متمكِّنةً لسنوات طويلة.

٢- وظيفة الجواري:

دور الجواري في القصر وخارجه خطيرٌ، فهنَّ من يقدنَ تحريك العصيان، كما حدث في محاولة عصيان أحد أبناء الملكة، حين خرج من جناحه ليلاحق أمَّهُ ويهدِّدها، واكتشفت أن وراءه السلطان سبأ "وأن تلك المصائب تحرِّكها مجموعة جوارٍ أهداهنَّ إليه سبأ.. وأن أخبثهنَّ استمرَّت في تحريض الملك على فرض سلطانه"(ص161). وتكون النهاية بإعدام ابن الملك مع جواريه المتواطئات "وما إن هبطنا السَّلالم حتى انهار.. ليُحملَ على سواعدنا، حتى قاعة داخليَّة حيثُ جمعت جواريه المتواطئات. وما هي إلا لحظات حتى صعدت أرواحهن مرافقات لروحه سماوات العدم"(163).

ومن أدوارهنَّ القيام بإنهاء حياة بعض الأمراء الذين يشكِّلون خطرًا على مملكة ذي جبلة كما حدث مع الأمير علي بن سبأ حين وصلن إلى إحدى جواريه وهو جريح، فدسَّت له السم ليموت.(ص194).

كما أنهنَّ جيشٌ من الجواسيس كما يصف الراوي ذلك بقوله: "وأصبح لديَّ اقتناع بأنَّ كل من في قصر ذي جبلة جيش من الجواسيس.."(ص199).

ويقمنَ أيضًا بإخماد العصيان أو التَّمرد بأمر الملكة، وينقلن إليها ما يدور في كل حصن وقلعة، كما في وصاياها السرية "خير وسيلة لإدارة البلاد.. معرفة ما يدور داخل كل حصن وقلعة.. وكذا معرفة قدرات كل أمير وما يفكر فيه من تفاصيل مهما كانت صغيرة"(ص191).

وينفِّذنَ أوامر الملكة بكل إتقانٍ وتفانٍ، والخطأ منهن معناه الموت، لهذا لا يتحدَّثن فيما لا يعنيهن، ولا يفعلن ما يرغبنَ فيه، بل ما ترغب فيه سيدتهن وما تأمر به حتى في أمورهن اليومية الخاصة.

يمتدُّ نفوذ الملكة الحرة على كل من يتبعها، ولهذا فإنها تفرض عليهم نوعًا من العبودية وعدم المناقشة، "تبدو الملكة في مقام الربِّ لتلك الكائنات.. والجميع يتقرَّب منها لإرضائها بأيِّ ثمن"(ص201)، بل ويصل الأمر إلى طمس ذوات تلك الكائنات، وإعادة تشكيلها. حتى وإن كانت من الرجال، كما حدث لصعفان، وتصف الرواية ذلك على لسان فارعة بقولها: "وأسمعُ صوت الملكة يؤنبك.. يريك ما عليك صُنعه.. يملي عليك أن تنسى ماضيك.. يختار لك اسمًا جديدًا "صعفان".. ويطلب منك طمس ذاتك"(ص155).

٣- السجن والقيود:

ولارتباط الجواري بالقصر وبالقلعة فقد غدت تلك القلاع سجونًا لهنَّ، كما تقول فارعة: "ومن لحظة دخولي القلعة مُنع عليَّ الخروج كجميع جواريها.. ولم يعد لي صلة بأبي ولا أعرف عنه شيئًا"(ص60)، ولهذا يحضر السجن بمعناه الواسع، وهو في الرواية قَدَرٌ على بعض شخصياتها واختيارٌ للبعض الآخر، هو قدر لجوذر، واختيار للجواري؛ لأنه بإرادة آبائهنَّ وبسيطرة الأيديولوجيا عليهم أن يتشرفوا بخدمة الملكة، ولو بحرية بناتهم، ولكن كلُّ مَن في القصر يعاني من قيدٍ مفروضٍ عليه، فالجواري سجينات القصر لا يغادرنه إلا في مَهمَّة، أو إلى الموت، والنَّاسخُ سجينٌ في القصر لسنوات رهنَ خدمة الملكة وكتابة رسائلها والمحافظة على أسرارها، وهو وسجَّانه (ذو السَّاق) كلاهما سَجينٌ، وإن اختلفت أماكنهما بين داخل وخارج، وكلاهما يخدم الملكة بوظيفته، وإن كانت الحكاياتُ قد جمعتهما وقرَّبت بينهما.

والراوي (الناسخ) صعفان ظلَّ يتنقَّل من سجن إلى سجنٍ ومن ظُلمةٍ إلى قَبوٍ ينتظر الرسائل، ويعيش على الأمل بلقاء "شوذب"، وهو بذلك قد ألفَ السجن، وأصبح هو الأصل في حياته، ثم يتطوَّر ذلك السجن، فيحبس نفسه بين الكتب ومع الأرواح والذكريات، ويسامر الموتى، ويخاطب أشباح خيالاتهم، ويناجي خيال "شوذب"، ويحاور نقشها الذي رسمه على جدران القبو وسقوفه، ويتخيَّل رقصتها وجسدها، ويقرأ حكاياته القديمة معها أو يتذكّرها، فهو سجين الروح والجسد معًا، وسجينُ الصراع مع ذاته ومتاهاتها ومع حبِّه الجنوني.

وأخيرًا، وهو الأهم أن الرواية بعمومها تعبِّر عن سجن كبير، وهو سجن الأيديولوجيا والدعوة المذهبية، فما خارجها هو الآخر، وذلك الآخر هو الموت أو الصراع المستمر.

المبحث الثالث: إشكالية الذات والآخر في الإطار التاريخي للرواية.

١- بناء الرواية:

تبدو لعبة السَّرد المحكمة التي أظهرتها رواية "مملكة الجواري" مرتبطة بما يسميه عبد الله إبراهيم "التخيل التاريخي" الذي "يفكِّك ثنائية الرواية والتاريخ ويعيد دمجهما في هُويَّة سردية جديدة، فلا يرهن نفسه لأيٍّ منهما"[1]، وظهر ذلك في بناء نصَّين سرديين متعالقين ومتوازيين بإحكام، حيث وضع الكاتبُ نصَّ روايته (المتن) مستندًا على مرجعية تاريخية في عهد الملكة أروى، ولكنَّه اعتمد على تنزُّل "التخيّل التاريخي" في تفاصيلها، وعلاقات شخصياتها وأماكنها وأحداثها، فهذا "التنزُّل يقع في منطقة التخوم الفاصلة/الواصلة بين التاريخي والخيالي، فينشأ في منطقة حرة ذابت مكوناتها بعضها في بعض، وكوَّنت تشكيلًا جديدًا متنوّع العناصر"[2].

وهذا التخيُّل التاريخي يمثِّل (المتن) الرئيس في الرواية، والجانب الأكبر منها، وثمة حكاية أخرى تمثِّل (الهامش) -إن جاز التوصيف- أو النص السَّردي الموازي، وكأنَّ الكاتب قد اعتمد هذه التقنية السردية وبناها على طريقة النصوص التراثية وتحقيقها، حين يغدو للمتن المحقَّق هامشًا من ضمن أعماله التوضيح أو الشرح، ولكن الكاتب في هذا الهامش المتداخل مع نصِّ الرواية الأمِّ، وصفحاتها لم يقصد به التوضيح أو التفسير أو الشَّرح بشكل مباشر، ولكنَّه جعله نصًّا روائيًّا رديفًا، وبرَّرَ له بشكل يوقعنا في إيهام الواقعية بأنَّ ما نقرأ هو من مخطوط حصل عليه راوي حكاية (الهامش) قبل أن يُسجن عام 2010م، حين كان أحد الموظفين في دار المخطوطات التابع لوزارة الثقافة، وبعد خروجه من السجن بعد أشهر بدأ في البحث عن عمل، وكان حين يعود إلى مسكنه منهكًا يقول: "أخرج نسختي من مخطوط "جوذر" من تحت فراشي.. أواصل قراءة أوراقها من حيث انتهيت قبل سجني.. أقرأ بداية بعام 470هـ"(ص10). وهذا التاريخ هو بداية تاريخ الرواية (المتن)، وأول فصولها بعنوان (صنعاء 470هـ)[3].

هكذا يمضي الكاتب في المزج بين النَّصين، ويداخلهما بوعي شديد وفي أماكن محدَّدة من فصول الرواية، وكأنَّنا بإزاء عملين منفصلين (الأول) تاريخي، و(الآخر) معاصر، ولكنَّهما متداخلان بعلاقة السبب

(1) عبد الله إبراهيم: مرجع سابق، ص5.

(2) المرجع السابق، ص6.

(3) الرواية مقسمة على ثلاثة عناوين: (صنعاء 470هـ) وتتكون من فصول مرقمة من (1- 22). (ذي جبلة 510هـ) من (1- 17)، (إمام السراديب 532هـ) وتتكون من عناوين: الأيام الأخيرة، مسلسلة من اليوم الأول حتى اليوم السابع وأخيرًا "اليوم ما بعد الأخير".

والمسبَّب أو بحيلة الامتداد بين نصٍّ يُقرأ من مخطوط تاريخي، ونص يُعاش في واقع معاصر، وهنا يكمن التجديد في بنية السرد وطريقته بهذا التجريب، وقد جعل الكاتبُ نصَّ الهامش مكتوبًا ببنطٍ عريضٍ ليتميَّز على امتداد الرواية، ويداخل بينه وبين نص (المتن) بما يشبه تقنية السينما وتداخل المشاهد واللقطات بين الماضي والحاضر.

وهذه الرواية هي امتدادٌ للرواية السابقة "ظلمة يائل"[1]، وتأتي "كحلقة في سلسلة نهج الكتابة عن مخطوطة، وربما هي طريقة يتخفَّى فيها الكاتب بفكره أو أنه ينشره كصدى لموروث طالما يعذبنا ولا نملك له فكاكًا، وربما نكرِّره"[2] وليست الكتابة عن المخطوطة وحدها هي الرابط بين النصَّين، بل إنَّ الشخصيتين الرئيستين "جوذر، وشوذب" هي امتداد لثنائية روائية يقدِّمها الكاتب عن زمن تزايدت فيه الصراعات المذهبية، ومحاربة الفنون، وإن كانت تقدِّم مع سابقتها تخيُّلًا تاريخيًّا وربطًا للجمال بالحب من خلال ما يحوط تلك الكتابات المخطوطة "من هالات الفن ورسم الأشكال والتلوين لحواشي المخطوطات التي تطوَّرت إلى رسم الشخوص بغرض الزينة، وهو ما ترفضه تلك المجتمعات مما جعلها دائمًا مطاردة ممن يخشون العقل"[3]. وتبدو قضيَّة استثارة العقل للتأمل والتفكير والإبداع إشكالية جوهرية -أيضًا- في هذه الرواية.

٢- فكرةُ نصِّ الرواية (الهامش):

تقوم على أنَّه نصٌّ معاصرٌ يسرد أحداثًا تاريخية قريبة تمتدُّ زمنيًّا من قبل ما سُمِّي "ثورة الربيع العربي" يعني منذ العام 2010م، وحتى دخول الحوثي إلى العاصمة صنعاء، 2014م تقريبًا. ملخصًا تلك الأحداث بإيجاز وتسارع، بمثل قوله: "تواردت الأخبار عن انتشار جماعة الحوثي المسلحة في محافظة صعدة.. ولم تمض أشهر حتى حاصروا بلدة دماج، ونسفوا مساجدها.. وطردوا سكانها السلفيين.. ثم تزايدت الأخبار عن زحف الجماعة على معاقل مشايخ حاشد، ونسفت دورهم.. وملاحقتهم.. وفي

(1) راجع محمد الغربي عمران: ظلمة يائيل، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م، حازت على جائزة الطيب صالح عام 2012م.

(2) أسـامة ريان: ظلمتنا، هل هي "ظلمة يائيل"؟ قراءة في رواية ظلمة يائيل لمحمد الغربي عمران، مجلة فصـول، العدد 91، 92، شتاء 2015م، ص394.

(3) المرجع السابق، ص394.

غضون أشهر دخلت الجماعة مدينة عمران، وحاصرتْ معسكراتها حتى سيطرت عليها وعلى إدارات الدولة فيها.. ليجتاحوا بعد أسابيع صنعاء ويسيطروا على مقارِّ السلطة.. ليكتشف الجميع أن الرئيس صالح أمسى حليفهم...الخ"(ص314).

وهكذا جاء السَّردُ في هذا النص الموازي بالأسماء الحقيقية (الزعيم- علي محسن- الحوثي، وغيرها)، وكذلك سَردَ الأحداث، وكأنَّه يدوِّن أحداثًا وثائقية واقعية دون تخييل، ما عدا ما يتعلَّق ببعض الشخصيات وبالتحديد شخصية الراوي التي لا يتضح أنها ذات صفات وملامح خاصة أو تنصُّ على شخصٍ بعينه فهي عامّة لتمثِّل (شخصية المثقف) الذي كان يعمل في دار المخطوطات، وفُصِلَ منها، وسُجن ظلمًا لاكتشافه بعض مظاهر الفساد، ولكنَّه يحبُّ الكتب المخطوطة، ويبحث عن عمل يتناسب مع هوايته، وهي الكتب(ص17).

وتشرح الروايةُ طرفًا من الفساد في ذلك العهد، ومنه بيع الكتب المدرسيَّة عند أصحاب البَسَطات في الشوارع العامة، ويعرف الراوي من خلال تجنيدهم له أنَّ من يبيع تلك الكتب، ومن يملكها ليسوا أولئك البُسطاء، ولكنَّها عصابات منظَّمة تتبع النظام أصلًا، "والمسؤول عن الجميع مدير مكتب الرجل الأول بالتوجيه المعنوي"(ص30)، ومن الفساد تهريب المخطوطات وبيعها، يكتشف ذلك حين يُختطف "من مقهى وزارة الثقافة بميدان التحرير"(ص45)؛ ليكتشف أن الخاطفين هم من المتاجرين بالمخطوطات، ويريدون منه التعاون معهم، "وأنهم بحاجة إليَّ لأصلهم بمن أخرجوا صناديق مخطوطات قبل الحريق الكبير لدار المخطوطات...ووعدوني بمكافأة بالعملة الأجنبية"(ص45).

ثم يُقتاد إلى الضابط الكبير ليسأله ويهينه ويأمر بالتحقيق معه بتهمة "ما أخرجه من دار المخطوطات؟ فيخبره أنها ليست سوى مخطوطة واحدة، وقد أعادها ويسأل عن عنوانها؟ "لم يكن لها عنوان.. لكني سميتها ظلمة الله! لماذا ظلمة الله؟ – لأنَّ الجزء الذي قرأته منها يوحي بذلك" (ص73).

وهكذا تبدو علاقة ذلك الموظف بالمخطوطة علاقة مصير وقَدَر، وكأنها تلاحقه؛ فقد بدأت بالقراءة والتعلُّق بأحداثها لتقوده إلى المتاعب والتحقيق والخطف، بينما هو لم يكن سوى موظف شريف أراد "فضح المصادقة على بياناتٍ وهميةٍ لصناديق فارغة أثناء جردنا لدار المخطوطات"(ص80).

وتسرد الرواية بالتوازي مع أحداث ثورة 2011 تحوُّل الوضع لدى الراوي من سجين إلى ثائر في ساحة التغيير، وفيها تعود له نسخته من حكايات "شوذب وجوذر"، ويبدأ في قراءتها بصوته في ليالي السَّمر في خيمة الاعتصامات؛ لأنها "حكايات مشوقة من تاريخنا العظيم"(ص120).

٣- شخصيات الرواية (الهامش):

أبرزها الراوي الذي ليس له اسم -كما هي بقية شخصيات الرواية- فجميعها بلا أسماء غالبًا، فهم مجرد شخصيات ذات وظائف، وكأنها تقترب من مفهوم العامل لدي غريماس؛ حيث تتخذ فيه الشخصية مفهومًا شموليًّا مجردًا يهتمُّ بالأدوار ولا يهتمُّ بالذوات المميزة لها[1]. ومن تلك الأدوار دور الضابط الكبير في التوجيه المعنوي، وجنوده الذين حقَّقوا مع الراوي، والأستاذة المثقفة، والرجل ذو الشعر المصبوغ بعناية.. القيادي المهم (ص203)، والمحقق وجموع المعتصمين، وغيرهم، ولا تظهر الأسماء سوى اسم "زهرة" تلك التي تنتمي إلى المهمَّشين، وتعلِّم الراوي الرقص في سن 14 سنة.(ص123)، ويقول عنها: "كانت زهرة أحلى الخوادم، هي من كان شباب القرية يتنافسون على مراقصتها كما يتسابق أصحاب الأعراس لحجزها"(ص127).

وتبدو الشخصية ذات الدور الرئيس بعد الراوي هي الأستاذة التي تحضر الأماسي في ساحة التغيير حين كان يقرأ فيها ويرقص، وبدأت ترسل إليه نظرات الإعجاب(ص131) وهي التي "تحرص على وضع وردة قرنفل حمراء على جانب طرحة رأسها" وهي "ناشطة حقوقية.. متزوجة.. اشتهرت بمواقفها المناهضة للسلطة"(ص138). تتصدر المسيرات وتقود المظاهرات وتشحذ همم النساء في ساحة الثورة مع غيرها من المنظمات والشباب. وتعمل على إنشاء حزب جديد، وتقود الندوات وتدعو لها، وتجمع في منزلها بعض الناشطين والناشطات لمضغ القات (التخزين) في مجلس كبير يقومون فيه بمناقشة القضايا. ويظهر دور المرأة هنا ومشاركتها في ثورة الشباب، وتبنِّي بعض التيارات المرتبطة بالخارج لذلك الدور ممَّا أسهم مع غيره في إفشال تلك الثورة.

٤- علاقةُ النصِّ الموازي (الهامش) بالنصِّ التاريخي (المتن):

(1) انظر: د. عبد الهادي الفرطوسي: تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي، بيت الحكمة العراقي، بغداد، ط1، 2009م، ص71.

تظهر تلك العلاقة في أنَّ هذه الحكاية الرديفة تمثِّل امتدادًا له مبرِّره السَّردي وخاصيّته التجريبية في بناء الرواية –كما سبقت الإشارة– فالشخصية المثقفة (الراوي) هي من استطاع الحصول على نسخة من مخطوطة "جوذر" قبل سجنه عام 2010م. لتكون حاضرة ومشاركة بأيديولوجيتها التاريخية ومحمولاتها الثقافية ورمزها المقصود في ساحة التغيير (ساحة الجامعة)، بعد أن فُقِدت تلك المخطوطة فترة سجنه واعتقاله والتحقيق معه من قِبل النافذ في النظام السابق، وقد أعادتها إليه الثورةُ، حين قدَّمها له الضابط والمحقِّق نفسه؛ حيث يفاجأ به في الساحة ملتحقًا بالثورة، وعلى الرغم من شِدَّته عندما كان يُحقق معه، لكنه يُظهر له اللين حين تغيرت الأحوال وسقط النظام السابق، ويطلب منه أن يخبرهم بحكايته ويشرحها من على منصَّة الساحة بالجامعة، ويقدِّمه إليهم بوصفه وطنيًّا غيورًا ومحبًّا لتراث بلده، ثم يعيد إليه نسخته.

٥– الذات والآخر بين نصَّي (الهامش) و(المتن):

حكاية (الهامش) تمثِّل إشكالية (**الذات**) المعاصرة في مقابل (**الآخر**) التاريخي، فهي تصف حكاية اليمن في العصر الحاضر بصراعاتها الأيديولوجية وتياراتها الحزبية، حيث تظهر فيها أطراف ذلك الصراع ابتداءً بحديثها عن سيطرة التيار الديني في ساحة التغيير "والثورة يحسبونها ثورتهم، وهم المتحكِّمون بتمويل الساحات والمسيرات"(ص168) ويفرضون سيطرتهم على الثورة، وعلى بقية التيارات المشاركة كالتيار اليساري، وتيار الشَّباب، وبقية الأحزاب الأخرى، وهذا الاستئثار بالثورة أدَّى إلى تحجيمها والسيطرة عليها ومصادرتها، ثم تُبيَّن الحكاية بعد ذلك تسارع خطوات إسقاط النظام، مُستعرضةً الأحداث الرئيسة مثل: محاولة اقتحام بيت الرئيس، واختراق أسوار دار الرئاسة (ص213) وأحداث جمعة الكرامة ومقتل المتظاهرين، وتفجير المسجد داخل دار الرئاسة، وإصابة الرئيس السابق وكبار أركان سلطته.(ص239)، وغيرها، ثم تداعيات ما بعد ذلك، وصولًا إلى المبادرة الخليجية، ثم سيطرة الحوثي على صنعاء.

هذا الخط السردي الزمني المعاصر يمثل الذات (الحاضر) أو الواقع في مقابل الآخر (الماضي) أو التاريخ –إن جاز لنا هذا الفرض، على سبيل القراءة والمقارنة – فالآخرُ في هذه الإشكالية هو تاريخ الصراع اليمني القديم بين أطرافٍ أيديولوجية متنازعة قديمًا، ومنها: التيار الديني المتمثِّل في الرواية بالإسماعيلية والتيارات الأخرى المعاصرة لها والمتزامنة معها من زيود، وشيعة، وسنة، ونزاريّة، ومستعلية، وفاطمية وغيرها– كما وقفنا لديها– وبين الحاضر الذي لا يختلف عن ذلك الماضي، بل ربما يجدِّد إشكالياته، ويعمِّق الشَّرخ الوطني باستمرار ذلك الصراع وتمادي الحروب، وكثرة القتل والدماء، وعدم الاستقرار السياسي، وقد لا

يختلف عنه سوى بتغيير المسمَّيات، فيما هو من لغة العصر ومصطلحاته ومستجداته، مع بقاء تلك التيارات الدينية والأيديولوجيات المتناحرة في صراعاتها الدائرة والمستمرة.

ولعل هذه الإشكالية هي الغاية المهمَّة، وهي بيت السرد أو البنية العميقة في هذا النص الروائي المحكَم الذي صوَّر ذلك الصراع وجسَّده روائيًّا، وجعل الزمن ينعكس في مرآة السرد التاريخي زمنًا يكاد يتطابق من حيثُ الغاية للوصول إلى السُّلطة، ومن حيث الوسيلة للسعي إليها، وتبرير كل شيءٍ من أجلها، ومن أجل السلطان المبجَّد الذي يتخذ من العوام (الشَّعب) وقودًا وحطبًا لأهوائه وإرادته، فكما كانت القبائل المتناحرة قديمًا ضحيةَ تلك الحروب التي يوظِّفها السياسي (الملك أو السلطان) باسم الدين أو المذهب وبحجَّة الحفاظ على الدعوة للمذهبية أو الإسماعيلية في زمن الدولة الصليحية التي فرضت سلطانها بالقوة والحيلة، وغيرها من الدول المتتابعة والمتناحرة في اليمن، فإنَّ الحاضر يُعيد نسج الصراع، وتظهر الأحزاب السياسية بأيديولوجياتها المتعددة والمكرَّرة، فكما كان للصليحيّين ارتباط بالخارج (الفاطميين) فإن الأحزاب السياسية لها ارتباط بأكثر من طرف خارجي، وكما كان وقود تلك الصراعات قديمًا هم العوام والبسطاء التي تحركهم العقيدة والمذاهب، فإن وقودها وحطبها وضحاياها اليوم هم الشباب والجنود، تحركهم الأحزاب المؤدلجة في مظاهرات خرجت بمطالب سلميَّة لتُقتل في كلِّ شارع، وعلى قارعة الطريق، مما أدَّى إلى مصادرة كل فكرة نقيَّة إنسانية وطموح حقيقي للتغيير، بل تمَّ تجييرها وتوظيفها لصالح تلك الأحزاب وأيديولوجياتها المتسلِّطة.

حاولت الرواية أن تتَّخذ من السرد عالما مصادمًا ومراوغًا، وكاشفًا في آن واحد؛ ولكنَّه عالم الرواية الحديثة المسؤولة التي تقدِّم موقفَ المثقف الشريف والتزامه إزاء قضايا وطنه. وللرواية مهمة كبيرة في توجيه المجتمع... وإظهار حسٍّ قوميٍّ ووطنيٍّ تطلبه أحوال البلاد[1]. ولكي تربط الرواية بين الشخصيات من خلال ثنائية الذات والآخر (الذكر والأنثى) بالدرجة الأولى، ولكون كل منهما يمثِّل إشكالًا بالنسبة للآخر، ظهر المثقَّف (وهو الراوي أيضًا) محبًّا للكتب وللتاريخ وللمخطوطات، ومولعًا بفنِّ الرقص ومجيدًا له، وبسبب ذلك ظهرت الأستاذة معجبة به، ومحبة له، وظلَّت علاقتها به علاقة مراوغة بين الخفاء والوضوح، كما ظلَّ هو متردِّدًا ومستغربًا من اهتمامها به. وهذا ما قاد إلى تطوِّر المتن الحكائي للرواية الذي يوصف

(1) انظر: نادر عبد الخالق: الرواية الجديدة/ بحوث ودراســـات تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشـــر والتوزيع، ط1، 2009م، ص26.

بأنه "أشبه بمرور من وضعية إلى أخرى نظرًا لاتصاف كل وضعية بصراع المصالح، أو بالصراع بين الشخصيات"[1].

وبذلك لا تختلف طبيعة شخصيات الرواية الرديفة (الهامش) وصراعاتها عن شخصيات النص (المتن) في كونها شخصيات إشكالية في بنيتها، ومراوغة في مشاعرها، وباحثة عن شيءٍ مفقود لا تصل إليه، وليس لها غاية واضحة أو محددَّة.

٦- الفن في نصَّي (المتن) و(الهامش):

إنَّ الجامعَ بين النَّصينِ -إضافة إلى ما سبق بيانه من الأيديولوجيا، وقضايا المجتمع من خلال علاقة الذكر بالأنثى- رابطٌ مشترك وهو **(الفن)** الحاضر في كلا النصَّين بوصفه علامةً من علامات الحضارة، ومطلبًا من مطالب الحياة بشكل عام.

فالفنُّ في (المتن) هو سحرُ الخط وجماله وإبداع النقش والرسم على الجدران، وإتقان الراوي/البطل لذلك، وهو -فيما يبدو-يعبِّر عن عصره في القرن الخامس والسادس الهجريين، وكيف كانت تُصادر مثل تلك الفنون وتُرفض؛ لأنها ربما تخالف السلطة التي تعدُّه بدعة، فلا تقبل بالانطلاق، والإبداع، والعقل، والفن.

والفن في (الهامش) هو الرقصُ بسحره وفتنة الجسد، وإتقان الراوي/ البطل له أيضًا، وإن كان يحمل في ظاهر المعنى القريب رقص الراوي في ساحة التغيير، ثم الرقص مع الأستاذة في منزلها وما ارتبط به من لذة الجسد (ص281)، فإنَّ المعنى البعيد صار علامةً سياسيةً هي (الرقص على رؤوس الثعابين)، المقولة الأشهر للرئيس اليمني السابق صالح، والبطل هنا يجيده بطريقة متميّزة تعلَّمها من "زهرة" (الخادمة/أو المهمَّشة) التي علَّمته الرقص مع زوجها الزمَّار وأخيها الطبَّال، وهو في الرابعة عشرة من عمره ولم ينسَ وصاياها له: "لا تتقيَّد بما يتقيَّد به من حولك.. دع الطبل يقود حركاتك"(ص123).

هنا نختم بالربط في هذه الإشكالية بين الذات (الحاضر) والآخر (الماضي) كما أرادت الرواية تصويره بأنهما من نسيج واحد لا يختلف يوم اليمن عن أمسِها سوى في المسميات، "إنها قصة الأمس..

(1) مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشَّكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م، ص185.

إنها قصة اليوم". ولعلَّ الرسالة التي تحملها الرواية هي توظيف التاريخ توظيفًا معاصرًا لفهم قضايا اليوم، وأنها تتَّخذ من المرجعية التاريخية سبيلًا لقراءة اللحظة الراهنة، وطريقًا لفهم الإنسان ذاته وفهم الآخر من حوله سواء كان ذلك الآخر من يعايشه أو من يقرأ عنه في بطون الكتب وصفحات التاريخ من أبناء جلدته بأفكارهم التي لا تموت، وأيديولوجياتهم التي لا تنتهي، ولكنَّها تتجدَّد في كل زمان، وتعيد تشكيل نفسها بطرقٍ مختلفة.

خاتمة:

توصَّل البحثُ إلى عددٍ من النتائج من أبرزها:

– أنَّ رواية "مملكة الجواري" أظهرت إشكالية الذات والآخر على المستوى الأيديولوجي، والاجتماعي، والتاريخي، وقدَّمت تلك الإشكالية بتنويعات مختلفة داخل نسيجين روائيين متعالقين ومتوازيين، هما نص (المتن) الذي قدَّم رؤيةً سرديةً ذات مرجعية تاريخية في زمن الملكة أروى، ونص (الهامش) الذي رصد الأحداث المعاصرة في اليمن ابتداء بالعام 2010 وحتى دخول الحوثي إلى صنعاء ومغادرة كبار رجال الدولة للبلاد بطريقة سردية أشبه بالوثائقية.

– أنَّ الرواية كشفت عن صراع المذاهب والأيديولوجيات القديمة من خلال المذهب الإسماعيلي الشيعي، وبقية المذاهب الزيدية والسُّنية، وأشارت إلى الأديان ممثلةً بالأقلية اليهودية وطقوسها التعبُّدية في اليمن، وبيَّنت الكثيرَ من أسباب الصراع المتمثِّل بفرض الإرادة الواحدة والفكر الأوحد. وتوظيف الدين لخدمة السلطة والسلطان. وقد تجلَّى ذلك الصراع في حياة شخصيات الرواية وفي الأحداث المحيطة بها.

– أنَّ الرواية صوّرت إشكالية الذات والآخر على مستوى الحبِّ الذي لم يكتمل في جميع أطواره، وكانت نهاياته إمَّا نهاية رومانسية مأساوية بالموت أو نهاية ضائعة تائهة بالبحث المستمر والانتظار، أو نهاية مقموعة بالوصايا السريّة، وقد تعدَّدت ذات الأنثى أمام الآخر الذكر على مستويات أربعه هي: مستوى السيطرة، ومستوى الشَّوق، ومستوى التعلّق، ومستوى الرفض.

– أنَّ الرواية انتصرت للمرأة وعالمها وصوّرتها في ذوات متعددة منها: (الذات المالكة) بقوتها النادرة وذكائها الفريد في إدارة الصراع بين أمراء القلاع والسيطرة على اليمن باسم المذهب الإسماعيلي والدعوة إليه، والمحافظة على أسراره وكتبه ووصاياه، وإقامة دولة صليحيَّة قوية تحكمها هي وجواريها في (ذي جبلة) لأكثر من نصف قرن بنظام صارم دقيق، و(الذات العاشقة) التي آثرت الموت احتفاظًا بحبِّها، وأثَّر موتها فيمن اهتمت بهم: "جوذر"، و"أروى"، وغيرها من الذوات النسائية القوية منها أو المستلبة أو الهامشيَّة.

– أنَّ الرواية جسَّدت صراع الأيديولوجيات بوصفها محرِّكًا مهيمنًا وعنصرًا رئسًا في تاريخ اليمن وفي حاضره، كما أنها جسَّدت العلاقات الاجتماعية من الحب بين ذات (الأنثى) والأخر (الرجل)، من خلال وجود المرأة (الأستاذة المثقفة) أو (المهمَّشة/زهرة) في رواية (الهامش) وإن كان حضورًا عابرًا في مقابل حضور (الجارية/الجواري) ذلك الحضور الجوهري والمركزي في بنية الرواية (المتن)،

– أنَّ إشكالية السَّرد الكبرى في الرواية هي محاولة القيام بمعالجة درامية تخيّلية تاريخية وواقعية معًا في حياة اليمن بآفاقه وأحداثه ما بين ماضٍ قديم تحرّكه الصراعات وتكتنفه الأيديولوجيات المذهبية وبين واقع معاصر تتجدَّد فيه تلك الصراعات والأيديولوجيات الحزبية، وتتكرَّر فيه القضايا والإشكاليات ذاتها، وإن اختلفت مسمياتها بلغة العصر وأفكاره وأحداثه.

قائمة المصادر والمراجع:

١) أسامة ريان: ظلمتنا، هل هي "ظلمة يائيل"؟ قراءة في رواية ظلمة يائيل لمحمد الغربي عمران، مجلة فصول، العدد 91، 92، شتاء 2015م.

٢) بول ريكور: الذات عينها كآخر: ترجمة: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005م.

٣) بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة: جورج زيناني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009م.

٤) بول ريكور: الهوية والسرد، ترجمة: حاتم الأورفلي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2009م.

٥) د.حسين بن فيض الله الهمداني اليعبري الحرازي: الصليحيون والحركة الفاطمية في اليمن (من سنة268- إلى سنة 626هـ) صادر عن مؤسسة الهمداني الثقافية، الدار المحمدية الهمدانية للدراسات والأبحاث، (د.ط)، (د.ت).

٦) حسين العودات: الآخر في الثقافة العربية من القرن السادس حتى مطلع القرن العشرين، دار الساقي، بيروت، ط1، 2010م.

٧) سعد رستم: الفِرق والمذاهب الإسلامية منذ البدايات: النشأة. التاريخ. العقيدة. التوزع الجغرافي، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط3، 2005م.

٨) سعد القرش: متاهة ناسخ رسائل الملكة في قصر الجواري، الروائي اليمني محمد الغربي عمران يكتب "مسامرة الموتى" مجلة العرب، لندن، العدد(10379) السنة 39، 2016/8/28م.

٩) د. سعيد يقطين: السرد التاريخي والرواية التاريخية، مجلة الجديد، لندن، العدد(60) يناير2020م.

١٠) د. الصادق بن الناعس قسومة: علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، سلسلة الرسائل الجامعية (107) جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط1، 2009م.

١١) د. صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية) المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 2003م.

١٢) د. عادل الأسطة: اليهود في الرواية العربية "جدل الذات والآخر" الرقمية@Alragami، رام الله –فلسطين، ط1، 2012م.

١٣) د. عبد الرحمن بن محمد الوهابي: الآراء والرؤية الأيديولوجية في خطاب السرد الروائي عند سمير نقاش، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب جامعة البحرين، العدد11، 2011م.

١٤) د. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي؛ البنيات الخطابية–التركيب–الدلالة، شركة النشر والتوزيع– المدارس– الدار البيضاء، ط1، 2002م.

١٥) د. عبد الله إبراهيم: التخيّل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011م.

١٦) د. عبد الهادي الفرطوسي: تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي، بيت الحكمة العراقي، بغداد، ط1، 2009م.

١٧) قناة النيل الثقافية لقاء بتاريخ: 2018/12/12م، على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=FUKz8pabctc

١٨) د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م.

١٩) مارثيلوفيليكس تورا: مصادر وآثار مفهوم الأيديولوجيا عند ريكور، ترجمة: هشام الميلوي، مجلة الكلمة، الصادرة عن منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، العدد 47، السنة 12، ربيع 2005م.

٢٠) د. محمد القاضي: الرواية والتاريخ: دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008م.

٢١) مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشَّكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م.

٢٢) مجموعة مؤلفين: صورة الآخر؛ العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، تحرير: الطالب لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999م.

٢٣) محمد الغربي عمران: "ظلمة يائيل" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م.

٢٤) محمد الغربي عمران: مملكة الجواري، نوفل، (دمغة الناشر هاشيت أنطوان) بيروت، ط1، 2017م.

٢٥) نادر عبد الخالق: الرواية الجديدة/ بحوث ودراسات تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009م.

٢٦) د. ناهضة مطر حسن: سلطة الجواري في العصر العباسي (158– 334هـ) مجلة كلية التربية، جامعة واسط، المجلد1، العدد2، 2007م.

صورة المرأة والرّجل في مجموعة نصوص (نَكْز): مقاربة نقدية

د. حنان بنت أحمد الغامدي

أستاذ الأدب المساعد كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الباحة

الملخص:

من أهم مشـــكلات الخطاب الســـردي الحديث: هي تلك التي تقوم على معالجة الجدلية المتداولة حول الصورة القائمة بين المرأة والرجل ضمن تقنيات السرد السعودي الحديث.

ويسـعى هذا البحث لدراسـة مجموعة قصـصـية لكاتب سـعودي عُرف في الوسـط الثقافي بكتاباته حول بعض القضـــايا الاجتماعية بطرفيها: المرأة والرجل، وتناولها بطريقة فكاهية ســـاخرة، تعطي صـــورة انطباعية لما يدور في كواليس المجتمع المحلي، وبعض الأفكار المتجذرة عند فئةٍ منهم وكيفية تناول الكاتب لتلك الأفكار.

ويقوم هذا البحث على محاور أربعة تأتي بعد استهلال وتعريف بالكاتب، وهذه المحاور كما يلي:

المبحث الأول: العتبات.

١- الإهداء.
٢- العناوين الرئيسة والفرعية.
٣- تقديم الغدامي: في وصف متعة النص.

المبحث الثاني: المعجم اللفظي والدلالة.

١- اللغة الساخرة.
٢- الفصحى والعامية.

المبحث الثالث: الشخصيات.

المبحث الرابع: الصورة.

١- معالجة الأفكار المتجذرة.
٢- الواقعية والخيال.

ثم خاتمة البحث متبوعا بنتائج البحث وثبت بالمراجع.

الكلمات المفتاحية: نكز – النصوص الساخرة – الواقعية – الخيال – الشخصيات – السرد.

ABSTRACT

From amongst the most substantial problems of modern narrative discourse: are those based on addressing the controversy surrounding the existing image between woman and man within the techniques of modern Saudi narration.

This research aims to study a short story collection of a Saudi writer known in the cultural milieu for his writings on some social issues on both sides: woman and man، and dealing with them in a humorous and ironic way، giving an impressionistic picture of what is going on behind the scenes of the local community، and some of the ideas rooted in a group of them and how the writer deals with those ideas.

This research is based on four pivots that come after the preamble and biography of the author، and these pivots are as follows:

The first topic: thresholds.

1- The dedication.

2- Heading and sub-headings.

3- Presentation of Al-Ghadami: In describing the gratification of the text.

The second topic: the verbal lexicon and semantics.

1- Sarcastic language.

2- Standard and colloquial.

The third topic: the characters.

Fourth topic: the image.

1- Addressing deep-rooted ideas.

2- Realism and Fiction.

The conclusion of the research، followed by the results of the research with references.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على النبي الأمين، سيدنا محمد وعلى أصحابه الميامين، أما بعد:

مع تطور التفاعلات السردية في النص الأدبي، وتبلور أدوات الكتابة الإبداعية وتأثيرها في إبراز العلائق المتشابكة لاستبطان دلالات النصوص، وانعكاسات ذلك على المتلقي؛ فقد أصبح من الضروري أن تسهم الرؤية النقدية بدور يثمر في تطور الخطاب السردي المعاصر.

لذا ارتأيت أن تعمل هذه الدراسة على استجلاء صورة المرأة و الرجل في التجربة القصصية، عبر النصوص الساخرة (نكز) للكاتب السعودي محمد الراشدي[1]، وآليات الكتابة السردية لديه، وبواعثها التي تعكس ظلالها على العمل الإبداعي، لرصد الرؤية النقدية نحو مقاربة لتلك الصورة متخذة نصوص هذه المجموعة نموذجا للتطبيق.

وتكمن أهمية الدراسة كونها تسبر أغوار إسقاطات التفاعلات السردية، وتبَلوُر أدوات الكاتب في تشكيل الصورة الساخرة، واستبطان ما تخفيه هذه الأدوات، وتأثيرها في تعميق الدلالة المعنوية للعمل القصصي، وخلفياتها لدى المتلقين.

لذا فإن هذه الدراسة تهدف إلى بيان: رؤية الكاتب من خلال النص الفكاهي، وانطباعاته المباشرة وغير المباشرة، وما قد يلجأ إليه من الترميز أو السخرية المبطنة، ومقصدية هذه الرؤية في رسم الصورة الذاتية والمجتمعية، للخروج برؤية انطباعية شاملة.

([1]) قاص وناقد ســـعودي، يعمل في قطاع التعليم بالهيئة الملكية بينبع. وإعلاميا بإدارة العلاقات العامة والإعلام بالهيئة نفسها. • **صدر له من المؤلفات:**

1- احتضاري، مجموعة قصصية، صادرة عن نادي الرياض الأدبي، عام 1433 هـ.

2- شهد على حد موس، رؤى ومقاربات في الثقافة والأدب، عن دار جودي للثقافة والنشر، 1434هـ.

3- أيقونة الرمل: التلقي النقدي لتجربة الشاعر محمد الثبيتي، ومقاربات في منجزه الشعري، عن نادي أبها الأدبي ومؤسسة الانتشار، عام 1435هـ.

4- نكز، نصوص ساخرة، عن نادي الباحة الأدبي ومؤسسة الانتشار، 1436هـ.

5- العقرب، نصوص قصصية، 1438هـ.

ووفقا لذلك وضعتُ تساؤلا مركبا يتعلق به مجموعة من الأسئلة من شأن هذه الدراسة أن تجيب عنها:

1)كيف استطاع الكاتب توظيف (تجربة القص) في تقديم الرؤى والمواقف التي تصوّر القضايا الجدلية بين المرأة والرجل؟ وكيف تشكّلت صورة المرأة وصورة الرجل داخل العمل القصصي السعودي؟ وما مدى واقعية كلتا الصورتين؟

2)ما الموقف المعوّل عليه في اختيار الكاتب لغتَه الساخرة التي يعالج بها موضوعه، ويرسم بها شخصياته؟ وما هي أدواته الفنية التي طوعها للوصول إلى ما يرومه من خلال إبداعه القصصي؟

3)هل كثرة ورود التعالق النصي في نصوص الكاتب: مؤشر دالٌ على مدى ثقافة الكاتب واتساعها؟ أم يؤدلجها ويوجهها وجهة غير ما تبدو عليه؟

4)هل أثّر السجع في رفع قيمة النص الفنية أم كانت نتيجته عكسية؟

وقد ارتأيت أن يكون منهج البحث منهجا وصفيا تحليليا، يرصد تشكلات صورة المرأة والرجل داخل العمل الإبداعي الساخر، عبر محاور البحث الموضوعة، ففي المبحث الأول: تناولت الدراسة العتبات من حيث (الإهداء ووظيفته في نصوص الكاتب، والعناوين الرئيسة والفرعية وطريقته في تقسيمها واختيارها، وكذلك

تقديم الدكتور عبدالله الغذامي في وصف حال متعة النص، وفي المبحث الثاني كان التركيز على المعجم اللفظي والدلالة؛ فتطرقت الدراسة للغة الساخرة وكذلك الألفاظ الفصيحة وغير الفصيحة (العامية والأعجمية) ثم تناول المبحث الثالث: الشخصيات التي تعد من أهم تقنيات القصة القصيرة وقد جاءت داخل العمل الإبداعي بنمطين مختلفين: الأول حقيقي والثاني متخيل، ثم أتى المبحث الرابع عن الصورة من حيث: معالجة الأفكار المتجذرة، والواقعية والخيال،ثم عرضت لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

المبحث الأول: العتبات:

التفت النقاد إلى العتبات باعتبارها ملمحا من ملامح النص، فهي مطلع الكتابة النصـــية ومفتاح أساسي لفهم النص والتعمق في مكنوناته، و" يلعب المطلع دورا مهما في الولوج إلى آفاق العالم الحكائي، وهو بمثابة العتبة التي يتخطاها القارئ إلى قلب النص، لذلك لا يمكن عزل المطلع عن نسيج السرد؛ لأنه

الجزء المشَكِّل للمدخل والذي تتجسد عبره القصة بكاملها؛ ففي أكثر من نص قصصي يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها "[1].

وقد أولى الراشدي جلّ عنايته بالعتبات في هذه المجموعة القصصية، بدءاً بإهدائه، ومرورا بالعناوين التي قسمها إلى قسمين: رئيسة وفرعية، كما عني بالتقديم لهذه النصوص بقلم ناقد كبير له قيمته في الجانب النقدي اليوم، وهو: الدكتور عبد الله الغذامي، وهذا التقديم لا شك له وزنه الأدبي في إضفاء مزيدٍ من النور والتميّز على هذه النصوص.

1-الإهداء:

يوجه الكاتب في مستهل مجموعته إهداءً تتفرد به المرأة، يخصها به دوناً عن الرجل، واختار أن يكون موجها لامرأتين لهما مكانةٌ في حياته وخصوصيته؛ المرأة الأولى: أمه، والأخرى زوجه.

ولعلها دلالة صريحة تنم عن إجلال الراشدي للمرأة في أسمى صور العطاء والسخاء، والذي يرتبط معناه غالبا بالأم الرؤوم والزوجة الوفية. ومما يؤكد ذلك: وصفه لهما بصفة الحماية لوجدانه من أن يمسّه ما يشقيه، بقوله: (إلى امرأتين تذودان عن القلب الشقاء)[2]، ومما يزيد من فخامة الإهداء؛ التعالق النصي مع الآية القرآنية الكريمة الواردة في سورة القصص؛ والتي جاءت في سياق الحديث عن امرأتين من حيث هما القائمتان بما أنيط بهما من جانب المسؤولية على أكمل وجه وأرقى أداء: ﴿**ووجد من دونهم امرأتين تذودان**﴾[3]، هذه الآية جاءت في معرض وصف ابنتي شعيب عليه السلام اللتان "تحبسان أغنامهما عن الناس حتى يفرغوا، وتخلو لهما البئر "[4] حماية لرعيتهما من الولوج في مغبة الزحام وما قد يؤول إليه الحال وقتئذ. وهكذا كان قلبُ الكاتب ووجدانه، محاطا بحماية قلبِ المرأتين اللتين انتخبهما ليسدي لهما تعبيره بالامتنان والعرفان، مصرحا باسميهما: "الـــــــ (آمنة) أمي،

([1]) تجليات الإبداع السردي، د. زكريا كوينه، إصدارات نادي الباحة الأدبي، دار الانتشار، بيروت، ط1، 2017م، ص142

([2]) نكز نصوص ساخرة، محمد الراشدي، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، بيروت، ط1، 2015م، ص9

([3]) سورة القصص، آية23

([4]) تفسير الطبري، آيات القرآن، مشروع المصحف الإلكتروني بجامعة الملك سعود، ص388

و (هيفاء) رفيقة عمري "[1]، وإنما يعمد إلى إضافة (أل) التعريف لاسم (والدته): بجعلها مصدرا للأمان، كنوع من التباهي الممزوج بالإجلال والإكبار لها ولزوجه؛ وما يحمله ذلك التصريح بالاسم: من دلالات واضحة – خاصة في مجتمعاتٍ درج بعض ذكورها على إخفاء اسم المرأة – أيا كانت مكانتها منهم – استحياءً أو تعايبا منها، أو خوفا من الوقوع في سـخرية بعض الجهلة من ذكور المجتمع المتحاملين على المرأة أو المنكرين لمكانتها وفضلها وحقوقها وإنسانيتها. وكأن الراشدي – من خلال هذا الإهداء – يصرّ على إثبات نقيض الفكرة العقيمة لدى هؤلاء الفئة الضـالة، ويعمد للإشـادة بالمرأة، متجاهلا ذكوريتهم اللاواعية. أو قد يكون بمثابة توضـيح عما قد يتبادر إلى ذهن المتلقي – من خلال قراءته لنصـوص المجموعة– من أن تقديم القصـة السـاخرة: يحمل معنىً مبطنا ضـد المرأة؛ فأراد الكاتب طرد الفكرة قبل وقوعها في روع القارئ، وإحلال حسن الظن بديلا عنها.

2–العناوين الرئيسة والفرعية

هذه المجموعة القصـصـية قد أثارت فضـول البحث لديّ نظرا لغرائبية بنية عناوينها ومسـتوى لغتها وبنائها السـردي ورؤيتها للصـورة الجدلية بين قطبي الحياة المجتمعية: (المرأة) و(الرجل)، ورؤية كل منهما لما حوله ونتيجة تلك الرؤية فكريا وسلوكيا، وقد حرص الكاتب على وضع عناوين رئيسة تنضوي تحت كل منها عناوين فرعية، ولعل اسـتهداف كاتبها للعناوين اللافتة هي خطته في جذب أنظار المتلقين، خاصـة أن كاتبها ممن له باع في الكتابة الصـحفية التي تخاطب فئات المجتمع كافة، فالعنوان هو الإلماحة الأولى للنص والأيقونة الدالة عليه.

وحين تتبعت تلك العناوين في عمومها وجدتها خمسـة أجزاء رئيسـة تنبثق منها عناوين فرعية متفاوتة العدد، هي بمثابة مفاتيح لتلك النصوص، وهذه العناوين الرئيسة كالتالي:

الجزء الأول: (رسائل) وهو عنوان من مفردة واحدة.

الجزء الثاني: (مقامات – منامات) وجاء العنوان فيها عبارة من كلمتين.

الجزء الثالث: (الوصايا في عشق الصبايا) وجاء عنوانها: جملة تامة المعنى.

([1]) نكز، المرجع السابق، ص9

الجزء الرابع: (قالت العرب) وعنوانها: جملة ناقصة المعنى.

الجزء الخامس: (حديث ركب..أشتات وذكريات) وعنوانها: عبارة ناقصة المعنى[1].

وقد توحي هذه العنوانات الخمسة للقارئ بقدر كبير من الجدية في طرح قضاياها، وتُلبسها لَبوس النصيحة والموعظة الصادقة، ولا يلبث القارئ أن يكتشف مخاتلتها الهزلية بمجرد الوقوع بين يدي النصوص، وتبدو له الاحتمالات ونقائضها.

-فالجزء الأول يحمل عنوان (رسائل) ويحوي سبعة من العناوين الفرعية، والأمر الجامع بين خمس منها هو: توسعها في رسم صورة المرأة في أوضاع متعددة، ويبدؤها بحكايته عن النكز، والتي منها اكتسبت هذه المجموعة القصصية تسميتها؛

فيذكر المقصود منه: (والنكز أن يجد الرجل أو المرأة صورة على هيئة الكف، قد ضمت أصابعها غير السبابة، يعالجها بإصبعه فتذهب نكزا لمن يريد) [2]، وهو ما يعبر عنه بلغة العصر (الإعجاب) بمقال أو نص مكتوب أو صورة تعبر عن مغزى معين أو وسيط صوتي أو مرئي أو أفكار معروضة على الملأ من خلال العالم الرقمي الواسع، كما أنها إشارة لما يدور في العالم الافتراضي اليوم من تواصل بين البشر، وكثرته فيما أسماه الكاتب على سبيل الفكاهة (بادية الفيس بوك) كنوع من أنواع كثيرة وجدت اليوم على الفضاء الافتراضي، وكيفية هذا التوافق والتواصل عند المرأة وعند الرجل، وهو كما يرصده الكاتب: أشد وقعا في حق المرأة، وأعظم جرما عند من يقلل من شأن مشاركة المرأة وورودها هذا العالم الشائك، والبعد عنه أكمل للخلق وأوفر للوقار وآمن من العثار على حد الوصف التهكمي للكاتب. وهو إنما يقرر ذلك على سبيل الفكاهة والسخرية، وربما يدفعه إلى ذلك: ما يراه من انغماس الناس رجالا ونساء، وانهماكهم في متابعة تلك الحسابات الافتراضية التي يبثون من خلالها مكنون معتقداتهم وتراشقاتهم الفكرية وأصواتهم الداخلية حول أمر من أمور الحياة آناء الليل وأطراف النهار: على اختلاف مشاربهم الثقافية والأدبية والاجتماعية والدينية، وتأثر خلق كثير منهم بآراء التوافق تلك من عدمها وأعداد تلك الإعجابات أو ما يعبر عنه الكاتب بـ(النكْز)، وربما تشير لمعنًى آخر مبطن يومئ إلى معانٍ منها: استفزاز المتلقي بلغة إشارية بين المرأة

([1]) ينظر: هوية العنونة في الشعر السعودي المعاصر، عماد علي الخطيب، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، بيروت، ط1، 2014م، ص49

([2]) نكز، ص18

والرجل بما يشبه الإثارة الحركية بين الطرفين، وربما تعمدها الكاتب ليبث من خلالها حركية العملية التواصلية بينهما بمعانٍ خفية ومشفرة تعبر عنها مقصودية مصطلح النكز الذي استلهمه الكاتب ووظفه.

والخلاصة من ذلك: أن الكاتب يصور بشكل ساخر: اهتمام الكثيرين المبالغ فيه تجاه هذا العالم الافتراضي، وخوضهم حمى العراك الثقافي على دائرة لافتة لا تعدو في مجملها: وجهات نظر، قد تصيب وقد تخطئ، وهم لا يتجاوزون في الحالين كونهما: (الناكز و المنكوز)، ولا يقل اهتمام المرأة بهذا العالم وتراشقاته عن الرجل؛ فهما يدوران في ذات الفلك، ولهذا العالم أخلاقياته ومقاصده وطرائقه المتعارف عليها، والتي يمعن الكاتب في وضع قواعده التهكمية الكوميدية عليها بلغة تحمل في مضامينها كثيرا من الجماليات اللغوية بما يمتلكه من موهبة فذة تجعله قادرا على إبراز المتناقضات وتفاعلاتها السياقية، وخوض غمار المعنى بأجود انتقاء تعبيري يمتلئ غرائبية، يُتوّجُه عنوانٌ يثير فضول القارئ منذ الوهلة الأولى (حلية العجوز في أدب الناكز والمنكوز) ويزيده السجع بهاءً (العجوز –المنكوز) و"يختزل العنوان الصغير نصه الكبير "[1] كما نلاحظ.

ويلهب الموضوع المطروق بأنواع الأساليب الفكاهية التي تخلق البسمة على شفاه القارئ وتملأ جوفه انشراحا وتقبلا لأعمق الملفوظات وأدقها، وأكثرها هزلية من خلال سرد الكاتب الوصفي وتقسيماته لموضوعاته، فينعكس أثر العنوان على محتوى القص، وتظهر تفاصيل السخرية من خلال عبارات النص.

وهكذا تمضي بقية النصوص الأربعة الحكائية التالية: فيتطرق الكاتب لموضوع آخر يَسِمُه (الحرفنة في تبيان مصائد النساء والخرفنة) وهو أيضا عنوان مسجوعٌ لافت معنى ولفظا (الحرفنة –الخرفنة)، ويجيد الكاتب تناوله بقدر عال من الحرفية في وصف: ما آل إليه حال بعض النساء من استمالة الخفيف من الرجال ممن لا يتسم بالرزانة والعقلانية وأصالة الطبع، وضعفه الشديد أمام الأنثى؛ فيشبههم الكاتب بالخراف فيقول: "لما رأيت أن الرجال من أهل هذا الزمان قد عادوا خرافا إلا أقلهم، ونظرت فراعني ما تفننت به عامة النساء من عظيم كيدهن وبديع مصائدهن مما جماعه ما اتفق على تسميته بالخرفنة "[2]، ويذهب في حديثه واصفا وجه المشابهة بين الخروف (الحيوان) وبين الخروف (الرجل) وجملة الصفات التي تجمع بينهما،"والمشابهة هنا من وجوه: أولها أن الخروف في جملة الحيوان وهو مسلوب العقل كسائر ما أنشأ

(1) هوية العنونة في الشعر السعودي المعاصر، ص18.
(2) نكز، ص21 وص22.

الله من الأنعام، فكأن المخرفن من الرجال يصاب أول ما يصاب في عقله، فإذا ذهب العقل سهل انقياده، ولانت قناته، وتيسر خداعه وهذا هو أظهر الوجوه في المشابهة "[1]، كما يصف طرائق النساء في تَصيُّد هذه الفئة من الرجال (الخرفنة)، والعلامات التي يعرفن بها: كلحن القول والتميع في الحديث مع الرجل الغريب، وغلبة المرأة في استلاب لبه، وتمكنها منه للوصول لمراميها، وقد تقع تلك (الخرفنة) داخل إطار الزواج على اختلاف بين أهل العلم!! ولكن الغالب وقوعها خارج تلك العلاقة الزوجية وهو الأصل! كل ذلك يتناوله الكاتب بقالب حكائي ساخر يصور أن ضعف الرجل أدى إلى رجوح كفة المرأة في هذا المجال؛ يضفي عليه قدرا كبيرا من المتعة للقارئ يجعله يسترسل في قراءة النص كاملا بدون كلل أو ملل بعد أن أتاح له العنوان تشويقا كافيا وتوقعات لما سيواجهه داخل النص، الذي لا ينفك يفاجئ المتلقي بنقيض ما يتوقعه.

ثم يدلف في القصة التالية بعنوانٍ مكثفٍ مسجوعٍ: (الشفاء في صفة رقص النساء) [2] ولا يبرح يستقصي تفاصيل جمال المرأة وغنجها، عند تمايلها في الرقص، وتصوير أحوال النساء – على كثرتها واختلافها – تصويرا فكاهيا ساخرا على غرار ما سلف. وكذلك بقية عنوانات (رسائل) المسجوعة، ومنها: (اللباب في آداب ركوب النساء للدواب) [3] مما قد يوحي بحرص الكاتب على إيصال توعية جادة فيما يخص قيادة المرأة للمركبة، ثم يبدد النص ما تبادر إلى ذهن القارئ سلفا، في حين تعطينا القصة الإشباع في تصوير حال المرأة من وجهة نظر الرجل: لكل ما يخص شأن قيادة المركبة، وإصلاحها وتفاصيل تعاملها معها، كل ذلك يعالجه الكاتب في قالب فكاهي يحمل في طياته: النظرة تجاه المرأة و قيادتها للمركبة، وما قد يطرأ لها فيها من أحوال تضطر معها للاستعانة بالرجل الغريب عنها من (عمال المحطات، الميكانيكي، البنشري، عابر الطريق، السمكري، السائق). ويمضي الكاتب على ذات المنهجية في النص التالي: (الياسمينة في مديح السمينة) ويضع القارئ في بؤرة التركيز لاكتشاف اختلاجات ما يراه الرجل والمرأة حول (السمينة) وما عساه يدور حولها من حديثٍ له حمولاتٌ اجتماعية، والخروج منها برؤية فكاهية غاية في الطرافة مفادها: " ولعل فيما تقدم من القول والمنقول، أبلغ الرد على من زاغت بهم العقول، فذموا البدينات وسخروا بالسمينات الياسمينات، ملح النساء، وزينة الكساء، ترجح بهن الموازين، ويفرح بطلعتهن الحزين، لا تعيبهن الضخامة، ولهن في الأنظار فخامة، فرش وثيرة، ونقاء سريرة، خرس الأساور، وعبق العود في

([1]) نفسه، ص27

([2]) نفسه، ص33

([3]) نفسه، ص89

المجامر، مشيهن الدلال، ونطقهن سحر حلال، ما عابهن قول جائر، ولا سوقهن في النساء بائر، ما ينكر ذلك إلا مكابر، كثر الله به وبأمثاله المقابر!! "[1]، ولا شك أن هذه الصورة خلاف ما ينطق به الواقع المعاصر.

بينما تصور القصتان الأخيرتان من (رسائل) صورة الرجل الذي ينشغل بما لا طائل من ورائه من تفاهات الأمور، كحاله حين يتعلق بجهاز (الأيباد) في نص عنونه بـ (اتحاف الوزراء بما في الآيباد من الشفاء) [2]، وتصوير طريقة بعض الذكور أثناء تعاملهم مع (آلة الصرافة) وتفاوتهم في درجاتها في نص عنوانه (تحفة الظراف في صفة الصرّاف) [3]، وفيهما قدر كبير من المعاني التي تتكشف للقارئ بضدها بعد قراءة النص الممتلئ ظرفا ومخاتلا لما درج الناس على تداوله.

ونظرا لأن بغية الكاتب الأولى من كتاباته السردية هي: إمتاع القارئ، فقد تعمّد رصد مثالب المجتمع بطرفيه (المرأة والرجل) وجاء العنوان الساخر مغايرا في مضمونه مضمون الحكاية، فربما أراد الكاتب إيصال فكرة مناقضة لما يبدو عليه العنوان، ولذلك نراه يبالغ في لغته الساخرة إمعانا في إظهار المفارقة بين ما ينبغي أن يكون وما هو كائن.

وعلى مدى نصوص المجموعة كاملة لا يخفى همّ الكاتب في إبراز مقدرته الفنية واللغوية وتوظيف مخزونه الثقافي وتأثره بالتراث في جملة النصوص القصصية التي يعالج من خلالها فكرته لتصوير المرأة والرجل تجاه قضايا بعينها، لكنها في مجملها تفضي إلى صورة كلية يوصل الكاتب لقارئه جزءا منها على شكل (رسائل) ساخرة. كما أن التعالق النصي الذي قصده الكاتب من خلال استخدامه لعناوين تشابه طريقة الأقدمين في صياغة عناوينهم، يعد ملمحا ظاهرا يمتد مع العناوين الرئيسة والفرعية، ويضفي عليها نكهة أدبية خاصة. تشبه إلى حد كبير ما يصادفنا من عناوين كتب اللغة والحديث والبلاغة، وما يتخذه الرواة والمحدثون من طرق الرواية والشرح في كتبهم.

و منه على سبيل المثال، قول الراشدي: (جاء في كتاب...- أما بعد فإنه لما...- اعلم كفيت نكز الشيطان ووكزه- قال ابن النكزاء..-قال ابن الجزار الطبيب- عن أبي النعاج الضأني-اعلم أرشدك الله إلى

([1]) نكز، ص43

([2]) نفسه، ص45

([3]) نفسه، ص49

طاعته أن الخرفنة – فإن قيل إن...–قال ابن مخدع –ومن اللطائف في هذا الباب– كان الفراغ من كتابته مغرب السبت لثلاث ليال مضين من جمادى الأخرة سنة أريام – ويروى أن أم غمارة الكنداسية – يا معشر الدبدوبات – سئل أبو الكلام الناقد...) وغيرها كثير يسري في نصوص الكاتب جلّها مما قد يشعرك بأنك تقلب صفحات كتاب من أمهات الكتب في التراث العربي، ولهذا دلالة ظاهرة على تأثر الكاتب بهذا التراث وتمثله خير تمثل.

–تحمل الحزمة القصصية الثانية عنوانا رئيسا هو: (مقامات – منامات)[1]: وقد نالت لدى الكاتب حظوة عن غيرها من العناوين الأخرى للمجموعة، حيث شملت رقعتها أوسع مساحة من عناوين المجموعة وصفحاتها، ولعل الأسلوب الذي كتبت به على غرار فن المقامة المعروف منذ زمن العباسيين والأندلسيين، قد جعل الكاتب يمنحها هذا العنوان المسجوع الذي يتضمن حكمة مكثفة وإيقاعا خاصا؛ فالمقامات هي: " القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية، أو خطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون "[2]، والمنامات: ما يراه النائم خلال نومه من تخيلات وتهيؤات.

وممارسة هذا الفن الأدبي (المقامة) يقتضي من الأديب ثقافة واسعة ومهارة في انتقاء العبارة ذات الدلالة، وقدرة على اختزال المعاني وجودة الصياغة، والتمكن من فنون السجع والتزيين اللفظي والبديعيات وقوة الإقناع، وثقافة الاستدلال بالمأثور والشعر والسائر من الأمثال مما يمنح النص رونق اللفظ وطرافة المعنى،و القبول لدى المتلقي.

ولا شك أن قص الرؤى والمنامات فن يتطلب من صاحبه القدرة على الوصف والسرد المتتابع، وهو ما أتقنه الكاتب اعتمادا على وعيه الثقافي وذخيرته اللغوية.

وقد يتبادر للذهن ولو لوهلة قبل الولوج للعناوين الفرعية: أن الكاتب إنما يكتب تلك المقامات والمنامات: بطريقة تجعل المتلقي يُقبل بخشوعٍ إلى استقبالها وهو في غاية الانجذاب والاستيعاب والاستعداد لما تحويه من قيمة، تجعل منها أشبه بمسلّمات ينبغي الحرص على تقبلها والتعمق بمكامنها، وما إن يبدأ القارئ بتفحص العنوان الأول ويلج لبداية الحكاية وقراءة أسطرها الافتتاحية حتى يفاجأ بوقوع حالٍ مغايرة لما رسمه خياله وفكره،

([1]) نفسه، ص51

([2]) النثر الفني في القرن الرابع، زكي مبارك، ج1، بيروت، المكتبة العصرية، 1987م، ص242.

وربما يقع فريسة الضحك على ما كان منه أولا بسبب حماسه المبدئي الذي آل إلى ضده. ذلك أن الراشدي يملك أدواتٍ تجعله قادرا على عكس الصورة فجأة، وخلق مشاعر مغايرة لما يتوهمه المتلقي. ولعل ما وقع به الغذامي عند قراءته لهذه المجموعة الفكاهية هو نوع من تلك المفاجأة. فالعنوان المسجوع الذي يحمل صبغة الكتابة الجادة والطابع التراثي الرصين، هو ذاته الذي يقود ملامح قارئه للتبسم وربما القهقهة لما يجمعه من تناقضات هزلية طريفة.

-ومما توافق فيه العنوان الرئيس مع العناوين الفرعية: الحزمة التي انطوت تحت الجزء الثالث من المجموعة، وهو: (الوصايا في عشق الصبايا) والذي اندرج تحته ست وصايا حملت عنواناتٍ متوالية بدءاً بالوصية الأولى فالوصية الثانية وهكذا دواليك حتى الوصية السادسة الأخيرة، فكل وصية تقودك لما بعدها، مع حرص الكاتب على أن تُختم كل وصية بما ينبئ به الكاتبُ قارئَه بوجود وصية تالية: "...حتى إذا اطمأننت أن النصح بلغ المحل، وسارت بأنبائه المطايا وافيتكم بالثانية من الوصايا!"[1] فمنذ أن بدأ الكاتب وصيته الأولى ووصولا إلى الوصية السادسة، نجد أن الوصايا الست هي مجمل ما يحمله العنوان الرئيس: (الوصايا في عشق الصبايا) وهي إنما تدل دلالة افتتاحية تفضي إلى الدلالة الحقيقية التي ينشد الكاتب كشفها للعيان؛ فربما يطمع أن تعلق بذهن القارئ (الرجل) كطرفٍ أول حول جدلية العلاقة التي تصور وجوده مع الطرف الثاني (المرأة)، والذي دائما ما كان (الرجل) يتوسل السُّبل إلى الفوز بغمارها، ويروم نوال إعجابها وقبولها، فكانت هذه الوصايا –كما شاء لها الراشدي – الطريق الأمثل الذي يرسمه لمن أراد إلى (عشق الصبايا) سبيلا، غير أن المتلقي لن ينجو بحال من مفاجآت الكاتب الفكاهية الساخرة، والدهشة من تخالف العنوان مع مضمون القصة.

-العناوين الفرعية التي وردت تحت العنوان الرابع (قالت العرب)[2] جاءت على غرار ما عهده المتلقي من الطريقة التي يصاغ بها المثل العربي: (أكذب من نسوة عطرات)، (أشقى من البنشري)، (وقالت العرب: أجوع من عاشق)!!، والعِبرة بالمحتوى الذي ينطوي عليه هذا المثل (الراشدي). ويبدو التناص فيها شديد الوضوح: فالأول معادل دلالي لما جاء في المثل الشهير (أكذب من جحينة)[3].

([1]) نكز، ص149

([2]) نفسه، ص161

([3]) المكتبة الشاملة الحديثة، موقع شبكي al-maktaba.org، كتاب مجمع الأمثال، أبو الفضل الميداني، ج2، ص168

والثاني يتناص مع بيت نصيب بن رباح:

وما في الأرض أشقى من محب وإن وُجد الهوى حلو المذاق[1]

والثالث يتعالق نصيا مع المثل (أجوع من ذئب) [2].

والرابع: يتناص ومنهج البلاغيين والنحويين في تصنيف أبواب كتبهم (باب في التعجب بـ واو)!

والخامس كذلك (باب في التسليك ومعانيه)، وهذه العناوين تشكل أقل نسبة عناوين فرعية في المجموعة.

ولكنها جميعا على نفس منهاج الكاتب في المحورية الفكاهية الساخرة، حتى تأخذ بيد قارئها إلى الهدف الذي كان واضحا من طريقة الكاتب في خلق الابتسامة على شفتي القارئ حول المعنى المطروق والفكرة التي يطرحها للمتلقي ويتم من خلالها معالجة تلك الأفكار التي تتخفى خلفها. وقد خلت هذه العناوين من السجع، بينما ظل مرافقا للنص القصصي.

أما المجموعة الخامسة والأخيرة فتحمل عنوانا يوحي بشيء من الحميمية للقارئ وكأن الراشدي سيجاذبه بعضا من قصص ذكرياته: (حديث ركب..أشتات وذكريات) [3]. وبعض عناوينها جاء مكثفا من مفردة واحدة وهي: (حظ – أبنوس – الخسوف – الريموت – عزف – سجنجل– صلاة).

وهذه العناوين لها معادلات دلالية: فالعنوان الأول (حظ) معادل دلالي: لذاتية (الراوي) بحيث تبدو رسما لحاله التي قدّرت له في الحياة ومن أجلها كتب النص، ونصيبه منها فهي أشبه بسيرة ذاتية يسرد فيها ما واجهه في الحياة، والثاني:

للمرأة السمراء؛ تشابه صفاتها صفات نبات زكي الرائحة، رفيع الساق، أسمر اللون، شديد الصلابة.

والثالث: لظاهرة فلكية معروفة نادرا ما تحدث للقمر في منتصف الشهر.

([1]) ديوان نصيب بن رباح، جمعه داود سلوم، بغداد، ط1، 1966م، ص111

([2]) المكتبة الشاملة الحديثة، موقع شبكي al-maktaba.org، كتاب مجمع الأمثال، أبو الفضل الميداني، ج1، ص186

([3]) نكز، ص73

والرابع: تناص مع ما أفرزته التكنولوجيا الحديثة من تقنيات.

والخامس: مع آلات الموسيقى والطرب.

والسادس: تعالق نصي مع بيت امرئ القيس:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل[1]

والسابع: مع عمود الدين.

وبقية العناوين مكونة من مفردتين أو جملة، وتتناص في بعضها مع الفلكلور الشعبي كما في العنوان:(حسبي على سايق الوايت)، والسير على خطى الأقدمين في صياغاتهم للعناوين، كما في العنوان:(المتدارك من أخبار الرجل المبارك)، و(من حديث الرومانسية)، ومثله (من أخبار مفتي الديار)، (اللواء المرفرف في مديح الوقوف على الرفرف)، (التليد والطارف من ذكريات التعارف)، و(يا معشر النساء). وبعضها تناص مع كتب السيرة الذاتية (يوم الشوفة: صفحة من مذكرات عريس)، والأخير (معلمة اللغة) معادل موضوعي للأخطاء اللغوية التي لا يجد الكاتب مفرا من معالجتها عن طريق أبيات شعرية لها دلالات تزلّفية للمرأة.

وبالرغم من التفاوت بين هذه العناوين إلا أنها مطلع للنص الذي يعالج فيه الكاتب قصصا مختلفة عن المرأة والرجل، ولكن الرجل هنا ربما يكون الكاتب نفسه، وربما شخصية راوٍ ابتكرها الكاتب! ولكنها شخصية تواجه مواقف حياتية، في فترات مختلفة من الحياة، مع منظومة الأفكار المجتمعية، التي غالبا ما تكون المرأة جزءا من نسيج تلك المنظومة.

وقد جعل الكاتب مجموعته موسومة بالقضية المركزية التي تطرحها القصة الأولى، فوضع لها عنوانا لافتا (نَكْز) استوحاه من الفكرة التي أوردها في النص الأول من نصوصه القصصية فجعل لب القضية (النكز) اسما لكامل مجموعته القصصية. وأجده قد وفّق كثيرا في جذب المتلقي لمطالعة المجموعة وملاحقة بقية النصوص.

([1]) نفسه، ص209

وقد وجدت أن العنوان الساخر الذي يكتبه الراشدي يتميز بمجموعة من الصفات منها:

١- الهدف الأول من اختيار العنوان كان التشويق وإمتاع القارئ، مع الحس الفكاهي الساخر الذي تبدى في العناوين الفرعية، أكثر منه في العنوان الرئيس، وغالبا ما كان العنوان مناقضا لمضمون النص، وربما أراد الكاتب إيصال فكرة مناقضة لما يبدو عليه العنوان، وهنا يظهر لنا أن وراء كل نص قصصي هدف ما يعنيه الكاتب إضافة إلى المتعة.

٢- استطاع الكاتب بمهارة أن يُسخِّر العنوان لرسم صورة المرأة والرجل من خلال العنوان الرئيس والفرعي، وأن يكون مفتاحا جيدا للنصوص التي يكتبها.

٣- تقفي طريقة الأقدمين في صياغته اللغوية، على طريقة علماء اللغة والحديث والأدب في كتبهم التراثية، وعلى نحو ما عهده القارئ العربي في فن المقامة غالبا، وربما أراد الكاتب منها: استعراض ثقافته وقدرته اللغوية.

٤- هناك ظواهر عامة في صياغة العنوان لدى الراشدي منها: ظاهرة السجع التي لا تكاد تفارق العنوان المكون من جملة تامة المعنى، وكذلك ظاهرة التناص الديني من الحديث وكذلك من الحكم والأمثال وتقفي صياغة الأقدمين لعناوينهم.

٥- التعالق النصي يبدأ من العنوان ممتدا إلى النص الحكائي، فتتعدد أشكال وهيئات التناص لدى الكاتب لتشمل أنواعا مختلفة من: تناص ديني أو تاريخي أو أدبي أو فلكلوري، فهو لا يقتصر على نوع محدد.

٦- تنم كثرة ورود التعالق النصي في كتابات الراشدي على ثقافة ثرّة وإلمام بالمعجم اللفظي العربي وحسن توظيفٍ له حيثما يقتضيه الموقف السردي الساخر.

١- تقديم الغذامي: في وصف حال متعة النص:

حين كتب الغذامي بقلمه: (مقدمة في وصف حال متعة النص) لمجموعة الراشدي (نكز): أكّد على أنه كتب رؤيته بعين القارئ المستمتع والمستلذّ بالنص، لا بعين الناقد المختص؛ فاستبعد شخصيته الناقدة، واقترب من ذاته الباحثة عن المتعة والفكاهة كفتى استعمرته الغربة والحنين إلى وطنه؛ فانكب يبحث عما يخرجه من ضيق ذلك الشعور إلى فسحة الضحك والتسلية؛ فكان أن وجدت تلك النصوص قلبا خاليا فتمكنت منه، يقول عن حاله حينما أسلم نفسه لقراءتها والتمعن بتفاصيلها الفكاهية الساخرة:" أما وقد

مضيت فقد وقعت في مخاتلة نصوصية في مداهمات متصلة بين ضحك لم أسيطر على نفسي معه، وبجانبه غضب من بعض العبارات، واختلطت عليّ المتعة الوجدانية التلقائية مع الغضب المعقلن ضدّ بعض الترميزات والإحالات التي سيقول الناقد من داخلي إنها نسقيّة تحتال لنفسها عبر قناع النكتة واللفظة المجازية، وكنت في خيار (امتحان...!!!) بأن أمضي مع الكائن الناقد في داخلي أو أمضي مع الفتى المرح الضاحك دون أن يسأل نفسه لماذا ضحكت، ومن توافق المصادفات أني قرأت الكتاب وأنا في غربة بعيدا عن الدار والناس، وكان في نفسي بعض حاجة لتسلية أمتّع بها نفسي وأتخلص من جهامة الناقد الفظ الغليظ الذي تنفضّ الناس من حوله "[1].

ويبدو أن هذه المتعة التي داهمت الغذامي قد أوقدت في ذهنه مقولة (رولان بارت) عن لذة النص؛ فيقرّ بذلك حين يقول:" وجدتُ أني أمام متعة نصوصية تعيدنا خطفا دون استئذان ولا هوادة لمقولة رولان بارت عن (لذّة النص) "[2].

وهذا يؤكد حالة الغذامي الذي سعى جاهدا الهروب من شخصية الناقد لكنها لا تفتأ تلتصق به، وإن لم يترك لها ذاته كثيرا؛ حيث استطاع لا حقا أن يتابع قراءته بمتعة وانقاد لذاته الباحثة للمتعة القرائية. ولعل الغذامي يشير إلى مقولة رولان بارت: " أن ألتذ بقراءة هذه الجملة أو هذه الكلمة أو هذه الحكاية فلأنها كانت كتبت بلذّة (هذه اللذة لا تتعارض مع شكاوى الكاتب). لكن أيصح العكس؟ هل يضمن لي الالتذاذ بالكتابة، أنا الكاتب، لذّة قارئي؟ قطعا. هذا القارئ عليّ أن أبحث عنه (أن أراوده عن نفسه) دون أن أعرف أين هو. حينئذٍ يكون فضاء المتعة قد تمّ خلقه؛ فليس شخص الآخر هو ما احتاج إليه، بل ما احتاج إليه هو فضاء، أي إمكانية جدل للرغبة وإمكانية فجائية المتعة. ينبغي ألا يكون الأمر قد قضي وأن يبقى ثمّة مجال للعب)[3].

فالغذامي هنا هو (القارئ) فمتعته بالنص المقروء ما هي إلا امتداد لمتعة الكاتب عند كتابته النص، بغض النظر عن حال الكاتب، كما أن هذا النص قد وجد فضاءً يسمح له بالجدل والمتعة، ليتحقق للكاتب أيضا نصيبه من اللذة.

وبالرغم من حرص الغذامي على خلع عباءة الناقد، وتوشح عباءة القارئ إلا أن الذات الناقدة

([1]) نكز ص11و12

([2]) نفسه، ص12

([3]) لذة النص، رولان بارت، ترجمة فؤاد صفا، منشورات الجمل،لبنان، بيروت، ط1، 2017م، ص8و9.

ظلت تباغته برهة من الزمن، وتعليقه السابق دليل على ذلك، فلعل الغذامي يستوعب:" النص بمفهومٍ أوسع، على أنه نسق ثقافي تتكشف فيه ومن خلاله أنظمة ثقافية يتلاشى فيها الاهتمام بما هو جمالي وغير جمالي "[1].

لكنه ينجح سريعا في تلبّس لَبوس القارئ المتلذذ بما يقرأ، ويمضي في متعته. فيتسنى له إطلاق الفتى الضاحك في داخله، ويتناغم مع ظرف الكاتب ونصوصه.

المبحث الثاني: المعجم اللفظي والدلالة:

اللغة هي القالب المحوري الذي يعتمد عليه الكاتب في تشكيل عمله الإبداعي وتقديمه للمتلقي، وينحو الراشدي إلى تمثل القالب التراثي على امتداد نصوصه، ويمتاح من الذخيرة القرآنية والدينية عموما، وهذا ما منح النص لديه كمية كبيرة من الفصاحة والفخامة. ونتيجة لطبيعة الموضوعات التي يعالجها فقد اقتضى الحال منه تنوعا حسبما يفرضه الموقف الذي يتعامل معه سياق النص، فيعتمد غالبا على الألفاظ الفصحى قليلة اللفظ عميقة المعنى، وقد يحيد عنها أحيانا إلى العامية أو حتى الأعجمية، لزخرفة النص وتوشيته بلمسات تناسب طبيعة النص الساخر المعاصر من حيث التبسط، أو المبالغة وفقا للموقف. فكيف أسهمت استعمالات اللغة وتشكلاتها الدلالية في صياغة المعنى الفكاهي وتجسيره بالفكرة المقصودة لدى الكاتب؟

١- اللغة الساخرة

يدل أسلوب الراشدي في معالجته الفكاهية للمشكلات والعلل المجتمعية عبر وسيط القص: على اكتمال أدوات الكاتب اللغوية والثقافية، فيحكي قصصه بلغة فصيحة تغلب عليها روح السخرية والتندّر. كما يظهر الأسلوب الأدبي الراقي على معظم عباراته ونصوصه، وقد وظف الكاتب لغته توظيفا جيّدا يراعي فيها تفاوت المواقف التي يعالجها، وقد يلجأ للملفوظ العاميّ أحيانا رغبة منه في إضفاء المتعة على النص، أو تكثيف المعنى التهكميّ والمبالغة في إظهاره للقارئ في صوغ سردي طريف، عدا ما يفهم ضمنا من أن الكاتب لا يتبنى مثل تلك الأفكار التي يهاجمها بسخريته.

([1]) البنية النصية وتبدلات الرؤية، مقاربة أسلوبية بنيوية شعراء الباحة أنموذجا، محمد بن علي الحضرين الزهراني، نادي الباحة الأدبي، دار الانتشار، ط1، 2012م، ص19

ارتأى الكاتب أن يوظف الأسلوب المعتاد في الكتب التراثية لكبار الأدباء كالجاحظ وأبي فرج الأصفهاني والمبرّد وغيرهم من القامات الأدبية التي أسست طريقة معيّنة في الكتابة الأدبية العربية التراثية وتقنياتها، على امتداد النصوص؛ فأخرج لنا نموذجا أدبيا باذخا في العراقة والأصالة والغزارة المعجمية والدلالية، وهذا لاشك له خلفيات واضحة في تجلية ثقافة الكاتب، وتأثره الملحوظ بالأسلوب الأدبي الأنيق، ومع كل تلك الذخائر اللغوية النفسية: نجد أن الكاتب سلّط لغته على الجانب الفكاهي الساخر، لكشف مثالب الصورة النمطية لكل من المرأة والرجل في محاولة منه لـ:" تعميق الحالة الشعورية عند أبطاله، وإيصال هذه الحمولة العاطفية إلى المتلقي عبر وسيط واحد ووحيد ألا وهو اللغة "[1].

يظهر جليا تأثر الكاتب كذلك بمؤثرات غاية في الجمال والدقة الوصفية، والفخامة اللفظية؛ ومن ذلك تأثره بالمعجم القرآني، واستثماره للتناص مع النص الديني من القرآن الكريم والحديث الشريف بصورة أقرب للعفوية المقنعة للقارئ، مع موافقة مواطنها لما يتطلبه السرد الحكائي عند الكاتب، ولابد من الإشارة هنا بأن استخدام القاموس الديني في نصوص الكاتب كان يعبر عن استيعاب كبير للأسلوب ويزيد جزالته، بيد أن الكاتب قد فاجأنا بنجاحه كثيرا في توظيفه في النص الساخر بما لا يمس النص الأصلي بسوء، وإنما هو استرفاد قد منح النص الأدبي قدرا جمّا من الدقة في الأنساق التعبيرية المستوحاة من زخم الآي الكريم والحديث الشريف.

ومما يظهر حسن توظيف الكاتب لهذه النصوص الدينية في قصصه، ما جاء في نص (لمع البروق في أخبار الغارق بن محروق) [2] قوله على سبيل المثال: "قال فوجدته بأحد المقاهي، عاكفا على شيشته مستلقيا وقد رفع إحدى رجليه فانكشفت بعض عورته، فكرهت أن آتيه على تلك الحال، فما زلت أنتظره حتى اعتدل في جلسته فسرت إليه، وسلمت عليه، فما زاد أن قال: (أهلا بالسلتوح)... فضربني بلي الشيشة على صدري حتى كادت تزهق روحي...قال: فاقصص القصص"[3]، وفيه تناص واضح مع النص القرآني:﴿ **وتزهق أنفسهم وهم كافرون**﴾[4]، ومع الآية الكريمة: ﴿**فاقصص القصص لعلهم**

([1]) مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مستويات اللغة في روايات الأعرج واسيني، الأستاذة طبيش حنينة، كلية الآداب واللغات جامعة خنشلة، ع9 شهر ماي 2016م، ص11.

([2]) نكز، ص75

([3]) نكز، 77

([4]) سورة التوبة آية 55.

يتفكرون﴾[1]، بيد أن الكاتب استطاع بمهارة توظيف التناص داخل نص ساخر بما لا يؤثر على النص الأصلي، بل يمنح النص الجديد رونقا ويركز المعنى المروم بلغة عالية. وفي نصه المعنون (يوم الشوفة: صفحة من ذكريات عريس) نجده يوظف هذا التناص في قوله: "اذكرني عند أختك "[2]، وهذا يتناص مع قوله تعالى:﴿**اذكرني عند ربك**﴾[3] في سورة يوسف، وقس على ذلك الكثير متناثرا في نصوصه من مثل:" بلغ الصبي السعي — وفي الحوض قوم قد اهمّتهم أنفسهم – فإذا استيأس منها – لا أكلم الناس إلا رمزا " [4].

مع ما تضمّنه النص من عبارات التهكم والتندر، في رسم صورة التعارف الأول بين المرأة والرجل الراغبان في الارتباط برباط الزواج، وفق ما يسمى في العرف المحلي (يوم الشوفة)، والذي غالبا ما يحيك الناس حوله الحكايات الطريفة، ولكنها هنا من رواية الكاتب، أو هكذا أراد أن يشعر قارؤه، ولذا نجده يوغل في السخرية والظرف، فيدفع القارئ لا شعوريا لمعايشة اللحظة كأنها ماثلة في وجدانه، وهذا دليل كبير على أن اقتحام الكاتب مجال الكتابة الساخرة لم يأت اعتباطا، إنما كانت له أدواته ومقدرته لدى المبدع.

وفي نص (حسبي على سايق الوايت) [5] يحكي الكاتب قصة حبه البريء في زمن الطفولة للطفلة (غادة)، والذي ظن أن سايق الوايت (جبرين) قد تسبب في إبعادها عنه، مما أدى إلى حنقه ومعاناته وغيرته وحسراته إثر التجربة الفاشلة، فيدعو على هذا السائق متحسبا! ولذا يكثف لغته التهكمية في تضخيم مشاعره فيورد جملا تتناص مع بعض الآيات القرآنية، من مثل قوله: "وكم ذهبت نفسي حسرات" تنبيء عن ألمه النفسي، وقوله: "طاف بي طائف" وتناصه مع الحديث الشريف في قوله — في القصة عينها — "يبدو أنها ظنت بي خيرا " مع قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: (أنا عند ظن عبدي بي إن ظن خيرا فله، وإن ظن شرا فله) [6].

وفي نص (المتدارك من أخبار الرجل المبارك) يصادفنا كذلك التكثيف للتناص القرآني في قول الكاتب:

([1]) سورة الأعراف آية 176

([2]) نكز ص191

([3]) سورة يوسف آية 42

([4]) نكز ص 193-199-200-207

([5]) نفسه، ص175

([6]) الموسوعة الحديثية، dorar.net، شروح الأحاديث، صحيح الجامع، ص4315.

"ثم كادت جدتي لفرط الهلع تلحق بي لولا أن تداركها نسوة في القرية...أن الله افتدى هذا الغلام بتلك الأغنام، واطمأنوا بذلك وقروا عينا، ثم تعطلت سيارة كانت لوالدي، وطاف بها على الورش حتى استيأس منها وباعها بثمن بخس...فلما بلغت السعي...ولا يغرنكم ما قد يلقى في روعكم "[1].

وفي نص (من حديث الرومانسية) نجد التناص القرآني في قول الكاتب: "حتى خالطنا أهل المدن وبصرنا بالفيديو عن جنب "[2] مع قول الله في سورة القصص: (وقالت لأخته قصيه فبصرت به عن جنب وهم لا يشعرون) [3]، في معرض حكاية ساخرة عن ممارسات الشباب وادعاء الرومانسية الخارجة عن رضا المجتمع، ومنها قوله: " وتواجدت ولم يكن بي فرط وجد، ولكن كرهت ألا أكون في هذا المقام من جملة الرومانسيين، وقمت أتمتم بالشعر، وأغني (لا أسمعكم الله مكروها)، ثم استطبت الغناء من بعد الوجد وتمادى بي الطرب حتى تشبثت من الشجرة بغصنٍ دانٍ، وقمت أحركه، وأستخير الوقار في الرقص، وما علمت أن قدرا يترصدني بين الأفنان، وقطعة حديد توارت بين الأغصان، قذفها شقي من أبناء الجيران، فعلقت هناك، حتى إذا أمعنت في هز الغصن تحركت، ثم هوت فوق رأسي مباشرة فتبدل الحال، وانقطع الإرسال، وساء المآل"[4]، ولعل مما زاد النص التهكمي رونقا وجمالا: هو السجع الملازم لمعظم العبارات، فالنص قطعة أدبية موشاة بالسجع والتعالق النصي المكثف، ومنه يلج الكاتب لسرد بعض من تلك الممارسات المرفوضة، يقول: "ولما عاد الإرسال كانت الصورة غائمة مشوشة أشبه ما تكون بشاشة تلفزيون صديق لنا في زمن اليفاع اسمه (موسى نعنع)...نتحلق حولها خاشعين كالرهبان، نتحين مشهد (حضن)أو (قبلة)أو (فستان يرتفع عن الركبتين)، فإذا رأينا شيئا من ذلك تناهبت قلوبنا الحسرات...حتى خالطنا أهل المدن وبصرنا بالفديو عن جنب "[5]، فيركز على بؤرة الحدث ويعتمد على توضيحه بطريقة ساخرة، تثير ضحك القارئ، وتأسره بمتابعتها، وقبول واقعيتها. وهذا يدل دلالة كبيرة على حذق الكاتب وتحكمه في حدود السخرية، وتوظيفها.

([1]) نكز ص181و182.

([2]) نفسه، ص184

([3]) سورة القصص آية11

([4]) نكز، ص183

([5]) نفسه، ص183و184

ويظهر التناص مع الحديث الشريف في نص: " يا معشر النساء..." [1] وهو عنوان لإحدى القصص، ويتناص مع قول الرسول صلى الله عليه وسلم: (يا معشر النساء لو تعلمن بحق أزواجكن عليكن..) [2]، ولكن الكاتب استخدمه مدخلا لنص يعالج ذات القضية: حق الرجل "الزوج" ولكن بطريقة الراشدي الفكاهية في طرح المشكلات وطرق حلها، مما يجعل النص يجد القبول اللازم لدى القارئ بشهية أكبر، ويستمر في ملاحقة خيوطه حتى نهايتها، ليخرج بعد قراءة النص: برؤية من فلسفة الكاتب، مضمونها: التهوين من أمر بعض الأفكار الاجتماعية السائدة، والتي قد تشكل استفزازا لدى بعض الجهلة ممن يتعمدون تضخيمها، أو التندر بها، ويكون الكاتب بذلك قد أدى دورا كبيرا باستعمالاته اللغوية المؤثرة، ودلالاتها المعنوية.

كما تكمن قوة الكاتب اللغوية في تسخيره التناص مع الخطب: من مثل خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي الشهيرة، يهدد أهل العراق، وهو أسلوب رصين سلكه الكاتب ليوصل فكرة مفادها: تهديد النساء وردعهن عن الاستهزاء بالرجل (أبو سروال وفانيلة): (البلاء موكل بالمنطق) [3]، فاستخدم التناص بنقيض ما وضع له أساسا، فالحجاج يهدد ترهيبا، والكاتب يهدد ساخرا!

وقد سايرت هذه الفكاهة: الصورة النمطية المرسومة للمرأة في ذهن الرجل، والمرسومة للرجل في ذهن المرأة، مما أبرز المفارقة، وعكس خفاياها على النص ظاهرا وباطنا.

وإلى جانب القدرات اللغوية التي وظفها الكاتب في زوايا النص، يظهر تأثره بالموروث الأدبي العربي في لغته السردية، وذلك في توظيفه التعالق النصي بالهوية التراثية واستدعاء شخصيات تراثية، وأماكن وأحداث تاريخية، لا تكاد تخلو منها نصوص المجموعة تظهر هذا التأثر الواضح، يجمع مع ذلك براعة التوظيف لهذا التناص بما يخدم القصة القصيرة ويمنحها فضاءً كوميديا واسعا.

2-الألفاظ الفصيحة وغير الفصيحة

تمتد الدلالة من خلال الإلحاح على ثنائية التكوين المجتمعي الإنساني (المرأة والرجل) وهذا التوزيع

([1]) نفسه، ص213

([2]) المكتبة الشاملة الحديثة، al-maktaba.org، ملتقى أهل الحديث، ج37، ص429

([3]) أثر هذا القول عن ابن عباس، ملتقى أهل الحديث، ج64، ص483

يمارس دوره الفاعل في النص، وأداته الوسيطة هي اللغة، وتظل المزاوجة بين الفصحى والعامية في إطار النقد الفكاهي الساخر:

أ- الألفاظ الفصيحة: جاءت لتجعل النصوص على مستوى عالٍ من حيث اللغة، فالكاتب يبحث في مفردات اللغة عن أكثرها تعبيرية مما يعكس مخزونه الثقافي والمعرفي، فيظهر دور الإيهام والإقناع بالنص الإبداعي، ولا شك أن المبدع هنا يحاول جاهدا شحذ عمله الأدبي بالعبارات والمفردات الزاخرة بالمعاني في أقل لفظ، ولعل اهتمامه يبدأ من عتبات النص حتى متنه، كما اتضح ذلك في مبحث العتبات.

وإن كان الكاتب قد ركّز جهده في الفصـــيح وغيره، إلا أن قدرته المبهرة في تحوير وتقديم قضـــاياه وزرع قبولها لدى المتلقي كان هو الأوجه في ظني، ولعل من أكبر الأسباب التي ساعدت الكاتب وأمدّته بتلك الذخيرة هو: تأثره بالأسـلوب القرآني والتراثي معا، إضـافةً لمقدرته الفائقة على السـجع، وهذا بدون ريب شاهد على: أصالة المنبع الذي استند عليه الكاتب، واسترفد منه كلما سنحت لذلك فرصة موائمة.

وربما أن الهدف الأسمى للكتابة لدى المبدع كان: الإمتاع قبل أي هدفٍ آخر لتمتعه بصفات المرح والدعابة؛ مما عكس ظلال ثقافته العريضة على التجربة الفنية، فجاءت القصة القصيرة على هيئة نقد أو سخرية، للتسلية والمتعة، عدا ما سمح به الأسلوب الساخر من انتقاص المنافحين عن مثالب المجتمع، والتندر بما يذهبون إليه من آراء لم تَرُقْ للكاتب في معظم الأحايين، أو لم تجد قبولا من مجتمعه في أحايين أخرى، فحملته على التعبير بدلا عن هذا المجتمع، أو كأن الكاتب نصّب نفسه متحدثا عن غيره من فئة الصامتين عن الرأي.

والنصوص جميعها لم تخلُ من براعة الصياغة اللغوية، وقد تلفتنا كثيرا في مواطن متعددة، سأقف عند بعضها على سبيل المثال، ومنها نص: (صلاة) قصة قصيرة جدا، ترسم صورة رجل: يمثّل دور الخاشع في صلاته، لكنه في واقع الأمر لا يفقه كثيرا مما يفعل، وهو معادل دلالي لصورة تبدو على عكس الظاهر من عنوانها، وهو ما قد يُلمَحُ منه: تقوى الرجل؛ فيما يتضح بُعده عن هذه السمة، وإنما غرض الكاتب: تصوير حالٍ عكس ماهي في حقيقتها بلغة ساخرة، وهذا لاشك ملحوظ من خلال معايشة بعض من همهم كسب رضا الناس مهما كلفهم ذلك من التظاهر والتزييف. وإليكم النص: "وصلّى – رحمه الله – العصر، فجهر بالقراءة، وتغنى، ورتّل، وتناشج يبغي الخشوع، فلما انصرف من صلاته أنكر عليه من حوله

ما كان من الجهر، فاستغفر، وأظهر التأثر، وأقسم ما كان يظنها إلا صلاة الظهر!" [1]، فنرى الكاتب يتكئ على اللغة السردية الفصيحة في طرح رؤيته، وتضمينها معنى تهكميا مفاده: الإنكار على الفئام المراوغين، وبيان بعض طرائقهم الملتوية، حيث أضاف الأسلوب الساخر تكثيفا لمضمون النص، بواسطة الإيجاز المدهش لمفرداتها.

كما نلحظ حشدا تعبيريا في نصه: (يا معشر النساء)، مع التركيز على المعنى التهكمي، ومنه قوله: "يا معشر النساء..وما زالت سخريتكن ومكركن وشماتتكن بأبي سروال وفانيلة قائمة آناء الليل وأطراف النهار حتى نزل بكن البلاء وأخرج الله لعقابكن من يستتر بالسروال وحده زاهدا في الفانيلة، وإني لأخشى أن يشتد بكن البلاء فيقيّض الله لكن من لا يؤمن بسروال ولا فانيلة، ويكفر بقانون الملابس الداخلية كله، ولا مخرج إلا بالتوبة من قبيح سخريتكن والرضى بما قسم الله لكنّ قبل أن تنظرن فلا ترى إحداكن إلا طرزانا أو شبه طرزان فتألم وتندم ولات حين مندم، ولا حول ولا قوة إلا بالله!" [2].

ومما يلفت الانتباه: ما أضفاه التناص، والسجع، والعمق الرمزي، إضافة إلى الصياغة الحكائية على منوال الأقدمين: من رصانة الأسلوب، وظرف المعنى، في رسم صورة مترابطة الأجزاء لإبراز تذمر المرأة من هيئة الرجل الرث، وإسقاطات هذا التذمر وقصديته داخل النص.

ب- الألفاظ غير الفصيحة (العامية – الأعجمية): هناك بعض الألفاظ الدارجة في البيئة المحلية تأتي صحيحة من حيث التركيب اللغوي، ولكن استخدامها الواقعي ربما يجيء مخالفا لما عرفت به في المعجم الفصيح، ويختلف استعمالها من منطقة لأخرى، وأجد أن الكاتب قد تعمّد إيجاد بعض الألفاظ العامية والأعجمية، والعلة في ذلك رغبته في صبغ النص بصبغة سعودية بحتة، لما تمثله هذه الألفاظ من إيحاءات دلالية في البيئة السعودية، وإعطائها بصمة خاصة للطابع المحلي، فطبيعة النص الفكاهي يسمح له بمساحة من التفاصيل والأخيلة الاجتماعية التي تميز مجتمعا عن غيره، وهذا ما قد يبدو ظاهرا عند قراءة هذه النصوص، ولذا نجد بعض المفردات لا يمكن فهمها على وجهها المألوف إلا ممن هو من أبناء المجتمع المحلي، كما يأتي بعضها عفويا يساير طبيعة النص الساخر المعاصر، حتى إن بعض المفردات العامية اختلف معناه السابق عن المعنى اللاحق في البيئة المحلية الواحدة! فعوامل تطور اللغة قد تقوم بدورها في بلورة بعض

([1]) نكز، ص215

([2]) نفسه، ص213

المفاهيم والمعارف والأعراف المجتمعية.

ويختلف إدراج الكاتب للألفاظ العامية كما وكيفا في نصوصه، فمنها ما يعج بتلك المفردات، ومنها ما قد يخلو منها تماما وهو قليل، والغالب على معظم النصوص الاعتدال في استخدام العامي والأعجمي، والتركيز على الفصيح، وبالأمثلة يتبين لنا المقصود:

من نص (حسبي على سايق الوايت) بدءا بالعنوان وامتد لجُمل النص: "وايت – اللي بتتوحم – شاطر "[1].

وكذا نص: (القول المبرم في تأويل رؤيا الكيرم) شكلت العامية والأعجمية جزءا من ملامح النص، من مثل قوله:

"ددسن – تنده – الشكمانات – الكيرم – بودرة الكيرم – أفدغ بن فاغرة "[2].

وكذا في نص: (باب التعجب بـ(واو)):" واو – سمبل "[3].

وفي نص: (لمع البروق في أخبار الغارق بن محروق) تصادفنا بعض الألفاظ:" صياعة – لي الشيشة – سلتوح – طيحني – المندي- خبيتية "[4]. وفي نص (الوصية في تأويل رؤيا التيوس المخصية):" بلّط البحر – جلكسويه – طني ورور "[5] الألفاظ الأعجمية في نص: (سلوة الحزين في أخبار الصالحين) مثل:" السيريلاك – الجمس "[6]، والعديد من المفردات العامية والأعجمية ممتدة في النصوص من مثل: (الاستشوار – بزران – بزرانين – بزورة – بزرة – بزرات – عرب آيدول – الكنتاكي – البواري – انثبروا – الطقاقة – الوانيت – بِشت – يابعد طوايفي – أحووووبك – ياقلبو – الريوس – القير – الرديتر – علبة نيدو – شماغ – روج)

جاءت هذه المفردات العامية والأعجمية وكأنها استجابة مباشرة للظروف والمواقف الحياتية التي يعايشها الكاتب في واقعه الحقيقي أو ما يلامسه من خلال العالم الافتراضي الذي ربما أصبح يحاصر المرء

([1]) نكز، ص175

([2]) نفسه، ص81-ص83

([3]) نفسه، ص169

([4]) نفسه، ص75-97

([5]) نفسه، ص 135و136

([6]) نفسه، ص85-86

ويؤثر في نظرته للأمور وحكمه عليها، ويتأثر بها. فربما كان انتخاب بعض المفردات ينم عن انفعالات نفسية، لها مدلولات رمزية تعبر عن ارتباط صورة المرأة والرجل بهذا التكوين اللفظي، بحيث تستشرف رؤية معينة تجاه القضايا التي تطرحها النصوص.

وفي قضية اجتماعية يعمد الكاتب طرحها وبيان تفاصيلها داخل القصة القصيرة منها نص (القول النافع من أخبار الحسناء بنت مجاشع) [1] وهو نص يعالج مشكلة مجتمعية (داخل إطار العلاقة الزوجية) متفشية في معظم الأوساط المحلية، تتضح في صورة الرجل الفض الجلف مع زوجته فيما يتعلق بالوشائج الحميمة بينهما وبالمقابل: ما ترنو إليه المرأة من التلطف واللين ومراعاة الجانب الفطري لديها الذي يميل غالبا للرفق والحنان والتقرب من وجدان الزوج، فهذه الثنائية الضدية بين الزوجين ينتج عنها آثار سلبية في العلاقة يرسم الكاتب ملامحها بطريقة غاية في الظرف والسخرية، لإبراز الخلل الموجود بين طرفيها، وقد وردت أكثر من قصة تعالج قضايا اجتماعية يبرز الكاتب فيها مشكلتها بالأسلوب الفكاهي ويبين جوانبها لدى المرأة والرجل.

أما نص (البدر المنير من حديث الولهان بن مسير) [2] فيعالج قضية أخلاقية هي: عدم ترفّع بعض الرجال عن التلصص على مجالس النساء، وولعه باختلاس النظر إليهن، متذرّعا بالصدفة والخطأ ليصل إلى ما يصبو، ودافعه وراء فعلته: كثرة فضوله حول المرأة وولعه بمداهمتها دون حياء، وهذا ما جعل الكاتب يطلق عليه اسم (الولهان)، ويسرد مفردات ساخرة توصل المراد من مثل قوله: (اخرج خرجت عينك من حُقّها) [3] وهذه العبارة الحجازية (من أم فتو المكّية): هي دعوة على مرتكب تلك الأفعال المشينة بفقد بصره، وخروج عينه من محجرها!

وقد ترتسم صورة المرأة والرجل من خلال قضية وطنية مثل نص (من حديث أبي العنبس الجدّي) الذي يتناول كارثة فيضانات جدة وما تسببت به من أضرار نتيجة التفريط، وخلود تلك الكارثة في أذهان سكان جدة والمجتمع المحلي بأسره، وغيرها من النصوص التي تعالج القضايا الاجتماعية المعاصرة للمجتمع السعودي.

من الملاحظات في أسلوب الراشدي: كثرة التعالق النصي بالفن الغنائي العامي، فلا تكاد تخلو منه

([1]) نكز، ص143

([2]) المرجع نفسه، ص 137

([3]) نفسه، ص 138

معظم النصوص كما مرّ معنا سابقا، ومنها على سبيل المثال عبارة: "راكز النهدين سبب لي بلاوي "[1] وعبارة "حسبي على سايق الوايت"[2].

وأيضا: "عشقتك قبل ما أشوفك

وشفتك صرت كلي حلم"[3]

وكذا:" حتى البحر عايش مع الناس تسليك

تشكي عليه الهم ويجاوبك تششش!"

ومثله: "حبك قتلني محمد.. ياعيوني ياحمودي "

ومنه: "أنا مقدر على الفرقا "

وكذا:" حبيبي دقني بالدبوس!"

من قصة (عزف):" ربوع بلادي – طير مالك خلّ البكا لي – يابنات المدارس "[4]

وغيرها مما تضمنته النصوص، وكثيرا ما يصطفيها الكاتب ختاما لمقطع، أو قفلة للنص.

وهذه اللغة توحي بقريحة لغوية تتسامى لإذكاء النص، وصبغه بصبغة المحلية، وتوصله لمكانه المطلوب، وأدت دورها داخل السياق التهكمي، و"لا تكتفي القصة بالسجع على الرغم من جماله وشعريته المتقنة، بل يحضر التناص "[5].

المبحث الثالث: الشخصيات:

لا شك في أن الشخصية من أهم تقنيات القصة القصيرة التي بوساطتها يصل المتلقي إلى مضمون القصة وتفاعلاتها، والشخصية تعني: "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة"[6].

([1]) نفسه، ص138

([2]) نفسه، ص179

([3]) نفسه، ص154

([4]) نفسه، ص171و188و192و194و208

([5]) غيوم السرد، إبراهيم أبو طالب، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2019م، ص7

([6])معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، بيروت، مكتبة لبنان، 1974، ص65.

ولذلك: "فالشخصية تمثل المبدأ الأول في ائتلاف عناصر القصة وانسجامها، وهي الخصوصية التي تتميز بها الأعمال السردية عن الأجناس الأخرى للأدب "[1].

وتركز نصوص (نكز) على تصوير مواقف متباينة لشخصية المرأة والرجل مسيّجة بالإطار الذي يفرضه عليها الكاتب أو المجتمع المحيط، ويختلف مدى التباعد والتقارب عن الواقع، وخروجها إلى حيز الخيال، وتبين تمثلاتها الإيحائية حسب أدوار الشخصية في العمل السردي، ومواطن التلاقي بين هذه الشخصيات فكريا وثقافيا ونفسيا، إضافة إلى القضايا التي تعالجها هذه النصوص، وتحقيق الإشباع الفني من خلال الإيحاء والمباشرة، وقضايا النص المتولدة من قضايا العصر.

وقد تنوعت الشخصيات التي يقدمها الراشدي في نصوصه؛ فأتت على نمطين:

النمط الأول: شخصيات حقيقية مستمدة من الواقع المعاصر أو التراث، لكن لها وجودا رمزيا ساخرا داخل العمل الإبداعي.

النمط الثاني: شخصيات خيالية، من ابتكار الكاتب لما يقتضيه موضوع القص، أو خيالية مستدعاة من شخصية ذات أصل واقعي، والهدف من ابتكارها السياقات الدلالية التي يوظفها الكاتب في رسم سلوك الشخصية بهدف التركيز على الفكرة المحورية التي يعالجها النص. وهي النمط الغالب على نصوص الكاتب.

كما أن أدوار النمطين في التكوين الفني جاءت من أجل متعة المتلقي وليتسنّ للكاتب تكثيف المشهد الفكاهي، ويحقق رؤيته النقدية من خلالها.

ويبدو أن العناية الفائقة برسم الشخصية أو بنائها في العمل..—القصصي- كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الأيدلوجيا السياسية من وجهة أخرى[2].

([1])سيميائية الشخصية في رواية إصرار لبوشعيب الساوري، سعيدة بو داب، العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، 2015م،ص أ

([2])في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع/240، شعبان 1419هـ، ديسمبر 1998م، ص86.

النمط الأول: الشخصيات الواقعية:

– استعار الكاتب شخصياته الواقعية من داخل بيئته المحلية المعاصرة أو من خارجها، إضافة لاستدعاء الشخصيات التراثية والتاريخية والأدبية المعروفة، وهي من الظواهر العامة المتناولة للسياقات النصية لديه، وربما كان دافعه إقناع المتلقي بواقعية الشخصية وتداعياتها، ولهذا فإنه " لابد للكاتب من أن ينقل مضمون العمل الفني للقارئ، ضمن تحركات الشخصية والأحداث القصصية عن طريق الإيحاء. وأن تبدو القصة حلقة وصل بالواقع، بحيث لا تبدو شخصية الكاتب معها، بل يختفي الكاتب كليّة، وتبقى اللغة أحد العوامل المؤثرة والمعبرة عن المضمون بشكل واضح "[1].

والملاحظ أن الكاتب استطاع صياغة شخصياته السردية بشكل يسمح لها بتأدية دور فاعل تترجمه النصوص، ويرسم ملامحها، ويبين أدوارها المختلفة، و"لاشك أن الصياغة الفنية لخيوط الشخصية..هي التي تنفخ فيها من روحها، وتبث الحياة والصدق فيها، ونقصد بالصياغة الفنية هنا الإطار الفني الذي يتحكم اليوم في القيمة الجمالية لهيكل الشخصية "[2].

وقد تمثلت ظاهرة التعالق النصي بوضوح في رسم الشخصية عند الكاتب، وحرصه عليها ظاهر بحسب المشكلة التي تراوده معالجتها، وقد تمثل هذا التناص مع الشخصيات الواقعية في مجالات مختلفة منها:

(تناص في مجال الشعر والأدب واللغة والنقد) من خلال شخصيات متعددة مثل:

–(المتنبي) الشاعر المعروف، وقد ورد ذكره في سياق بيان المفارقة في حال النساء اللواتي يتغنين بما يغيظ الرجال، إضافة لشخصيات أخرى منها:

–الملك الضليل (امرؤ القيس) و (الحطيئة) و(البحتري) و (النابغة المعروف) و (المتجردة زوج النعمان بن المنذر).

([1])الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، نصر محمد عباس، مكتبات عكاظ، ط1، 1404هـ/1984م، ص261.

([2])تجليات الإبداع السردي، ص79.

-(رولان بارت – جاك دريدا – أدونيس)

-(سيبويه – ابن جنيّ –)

(تناص في مجال الغناء والشهرة العلمية والفنية)

-(سلفادور دالي – أديسون –إبراهيم الفريان)

-(أريام – الوهبية هيفاء – نبيل شعيل – راغب علامة – نجوى بنت كرم – الأحلام – سعاد عبدالله – الموسيقار عبد الوهاب – آشوريا – عيسى الأحسائي)

– (زوج صاحبة الكنتاكي (المبارك –الهاجر) زوج مغنية معروفة.

-(نعمان بطل افتح ياسمسم – بينك بانثر)

(تناص الشخصيات الاجتماعية والسياسية)

-(أهل جدة – الموريتانيين – رجل المرور – الزنوج – رونالد ريجان – ضاحي بن خلفان – قارون – الملاّ محمد عمر – وطالبان).

(تناص الشخصيات الدينية)

-(مريم بنت عمران – المحتسب).

(تناص البيئة الحيوانية)

(حمار – وزغ – نعاج – ثعبان – الناقة – الغنم – الفرس – الخروف)

فالكاتب يرصد الواقع بكل جزئياته وتفاصيله، ولذلك يمارس توظيف شخصياته "لتنطلق في دائرة عصره بما في ذلك من إسقاطات مختلفة أو تظل منبعا للمتلقي الباحث عن أصداء تجربته الإنسانية في مرآة الفن "[1].

(1) تجليات الإبداع السردي، ص78.

النمط الثاني: الشخصيات المتخيلة:

عمل الكاتب على إنشاء مجموعة كبيرة من الشخصيات المتخيلة، تُشتَق من بنية النص وتخدم موضوعه، حتى تغدو ضمن النسيج القصصي متوائمة متجانسة لاتشذ ولا تندّ، فالشخصية المتخيلة: "كائن ورقي يُنشأُ إنشاءً، وهو كائن حيٌّ بالمعنى الفنيّ لكنه بلا أحشاء "[1]. وهي من الكثرة التي يلاحظها القارئ فلا تكاد تخلو منها النصوص إلا قليلا، وعلة ابتكارها: حاجة النص وموضوعه: فمثلا قضية ثقافية يطرح الكاتب أبعادها بوساطة القص في نصه الموسوم (بلوغ اليقين في أخبار المثقفين) يعالج فيها كثرة المصطلحات النقدية المعاصرة، وشيوعها، والجدلية القائمة حولها من مثل: (السيميائية – البنيوية – المثاقفة) وتبعا لها ابتكر الكاتب شخصيات من وحي محيطها الثقافي من مثل:(الورّاق بن أبي مثاقفة – الدندون بن فاتخة – ابن فقمة – ابن طماطم الناقد – العجزاء بنت أبي روج الشاعرة – ابن قطمة – ذو العثنون المحتسب – أبو الكلام الهندي) [2]، ومقصده فيها إثارة الانتباه لما يدور في كواليس بعض الأوساط الثقافية بين طرفيها (المرأة والرجل) مما يتخفى تحت غطاء الثقافة من مواقف فردية لا تعمم، مما لا يليق بأحدهما من التزلف المقيت والتجاذب اللاواعي مما قد تعج به الساحة الثقافية المعاصرة، وانصراف بعض منتميها لغير ما وجدت لأجله تلك المحافل، وكانت أدوات الكاتب تخدمه كثيرا في تجلية الصورة المقصودة متمثلة في (الشخصيات المبتكرة، وسردية الأحداث، والمعجم اللفظي الثرّ، والتصوير، والأسلوب الحكائي المسترسل) مما يقنع المتلقي بالصورة العامة ومضمونها، ويسمح له بالمشاركة الذهنية لتتبع خيوطها القصصية، والانتهاء إلى فكرة شاملة. ربما أراد الكاتب إشهارها وتضخيمها عن طريق الفكاهة والتندّر، فيختمها بعبارة تناصية من أغنية شعبية قديمة: " يامركب الهند ياأبو دقلين!".

ويمضي المبدع في رسم شخصياته السردية حسبما تقتضيها التجربة القصصية، ومن أمثلتها:

- – شخصية (موسى نعنع) [3]: وفي ظني أنها تعكس ذاتية الكاتب في تلقّف المواقف المواتية في المشهد الحياتي، وتقييمها من وجهة نظره، للإيهام بواقعيتها.

([1]) طرائق تحليل القصة، الصادق بن الناعس قسومة، ط1، دار الجنوب للنشر "سلسلة مفاتيح"، تونس، 2000م، ص98.

([2]) نكز، ص129

([3]) نكز، ص 206.

- (السليك بن السلكة) [1] تناص مع الشاعر المعروف السليك بن السلكة، ولكن ذكر الأول جاء من باب مجاراة عنوان القصة (باب في التسليك ومعانيه) والذي يقصد به الكاتب: تظاهر بالإصغاء والاهتمام مجاملة للمتكلم!
- الشخصيات في قصة (حلية العجوز في أدب الناكز والمنكوز): (ذو الإصبع بن أبي غافلة – ابن النكزاء – معيط – ابن غيور – ابن مطفوق – ابن الجزار الطبيب) [2].
- الشخصيات المتخيلة في قصة (الحرفنة في تبيان مصائد الخرفنة): شخصية الراوي (أبو النعاج الضأني)، وشخصية (ابن خروف) صاحب كتاب (الحرفنة) التي وضعت عنوانا للقصة. كما نجد شخصياتٍ أخرى تدير الحوار في النص: مثل (أبو رنّة) و (ابن مجدوع) و(ابن مجروح) و(ابن جاعد) و(ابن مخدع).
- (الفرحان بوجهه – العاطل بن أبي صياعة – الغارق بن محروق – السلتوح – ابن اللخناء – أهل الدفاع المندي) وقد وردت في سياق نص يعالج قضية البطالة وقضايا اجتماعية جانبية أخرى، ودلالاتها واضحة جلية.
- (أفدغ بن فاغرة – ابن صالون – الصامت بن مقهور) وهي شخصيات تدور في فلك معالجة الكاتب لقضية معاناة المعلمات ونقلهن والمفاضلة وما يعانينه مع سائقيهم خلال تلك الرحلة.
- (طفل سعودي – المؤدب – طفل في أقصى المجلس) تناقش القصة قضية سوء أدب بعض الأطفال وأعمالهم التي يزعجون بها من حولهم: كل ذلك بشكل ساخر، و(المؤدب) لايعدو كونه طفلا نادما أن لم يكن كغيره من المزعجين!!
- (ابن شوفان – المهموم بن قلق) في أحوالهم مع المفطرات في الصيام.
- (ابن المتصل – أبي الهواتف – الموسوس بن قلق – الأحدب بن هراوة) شخصيات تدور في فلك بعض المتصلين لطلب الفتيا من بعض المشائخ حول بعض الممارسات النسائية مثل: النمص ولبس البنطال.
- (ملحم بن أبي تذكرة – مضيفة حسناء) حول أمور تتعلق بخدمات الطيران الجوي ونقد مثالبها.
- (الدرداش بن شات – أبو غزل – الضحاك بن ضروس) حول ما يدور من محادثات (الشات)

([1]) المرجع نفسه، ص171.

([2]) نفسه، ص17-19

والتعارف بين المرأة والرجل.

- (المحصور بن سفر) يتحدث عما يلاقيه المسافر من مشاق في نزل المسافرين التي على أطراف الطرقات النائية.
- (العاطل بن المنتظر – ابن مقهور – المنسدح بن طراحة – ابن السلتوح – البلاك بن البيبي – دبدوبة) في معاناة العاطلين عن العمل.
- (أبو المناديل المكّي – زوج الطقاقة – ابن وناسة) تتحدث القصة عن الفنانين ومن حولهم
- (المزيون بن بعير – ابن نخالة – ابن عراوي) والقصة حول مزاد (مزايين الإبل) المعروف[1].

من هنا يظهر أن الكاتب اختط لنفسه نهجا واضحا في رسم الشخصية الواقعية والمتخيلة، فهما تحكمان سير الأحداث وترسمان الملامح العامة وفقا للمنحى الذي يخطه الحوار الثنائي بين الشخصيتين في القصة بكاملها، من خلال الإلحاح على ثنائية التكوين البشري (المرأة والرجل)، وثيق الصلة بالمنحى السابق، مما يمنح الشخصية السردية للكاتب تفردا، وخلق المواقف الحوارية التفاعلية بين شخصيات حقيقية أو متخيلة تعتنق تلك الأفكار.

وقد أبدع الكاتب في تنوع الشخصية سواء المحورية أم الثانوية، وبرع في التنقلات الفجائية في رسم الشخصية، محاولا الولوج إلى أعماق شخصياته ورصد سلوكاتها وانفعالاتها المتباينة في المواقف الحياتية التي غالبا ما تكون على نسقٍ يبتكره ليوهم المتلقي بحقيقة وجوده وواقعيته " وكان في كل هذا يعرض الأحداث عرضا جذّابا شائقا، ووسيلته إلى ذلك أسلوبه الفكاهي الساخر "[2] إزاء المواقف المختلفة.

" ووردت بعض الوقفات التأريخية التي أوقفت مسيرة السرد تماما، لتلقي الضوء على تاريخ الشخصيات والأحداث التي عاصرها "[3]، وانعكاس صورة المرأة والرجل في المجتمع السعودي وشيوع تناولها والتندّر بها خاصة من خلال الصورة المتحوّرة للطرفين، والدارجة التي كثيرا ما تروّج لمثل تلك الأفكار عند السواد الأعظم من العامة.

وإبراز إيجابية وسلبية الصورة المقدمة لكل منهما وفق رؤية الآخر!!

([1]) نكز، ص21-25و103-104و95و99و101و103و107و109

([2]) الاتجاهات الموضوعية والفنية للقصة القصيرة في مجلة شهرزاد، كوثر محمد قاضي، نادي مكة الثقافي الأدبي، دار الانتشار العربي، 1436هـ، ص348.

([3]) مقارنات في السرد العربي، ص81

كما لا يخفى تركيز الكاتب على الشخصية الخيالية المستمدة من الشخصية الحقيقية التراثية:

كما في قصة: (من حديث أبي العنبس الجدي)[1]: وهي شخصية تتناص مع شخصية تراثية حقيقية، وردت في كتب التراث، وجاء ذكر رواياته في كتاب (أخبار الحمقى والمغفلين)، وفي شعر الأيبوردي يتحدث عن (أبي العنبس)، حين قال:

فَجَدّي وهْوَ عَنْبَسةُ بنُ صَخْرٍ بَرِيءٌ مِنْ يَزِيدَ ومِنْ زِيَادِ[2]

ولعل الكاتب أراد أن يوهم المتلقي بحقيقة وجود هذه الشخصية لفرض مزيد من الإقناع بسلوكياتها، بغية توظيفها لخدمة النص، يقول الدكتور الشنطي:" ويشترط في الشخصية أن تكون ذات وجود فنّي يتشكل داخل القصة بما يوهم بواقعيتها لتكون قادرة على الإقناع "[3].

وفي هذا المقام يظهر لنا أن تشكيل الشخصية داخل العمل الأدبي له مراميه المختلفة: "فالشخصية القصصية لها أبعاد متعددة: جسدية ونفسية واجتماعية، وكلما استطاع الكاتب تشكيلها بأبعادها هذه كلما كان ذلك دليلا على براعته وموهبته "[4].

ولعل البعد التاريخي والمكاني الاجتماعي كان الأوضح في تشكيل شخصية (أبو العنبس الجدّي)، وكذلك بقية شخصيات هذه القصة: (أهل جدة، الأبرق ابن رغامة) وهو استدعاء لـ(أبرق الرغامة) المكان المعروف في شرق مدينة جدة السعودية، وذلك إشارة لما انتاب هذه المنطقة من كارثة سيول جدة في عام 2010م، الخالدة في الأذهان، ولكنها من وجهة نظر الكاتب الساخر.

يتضح مما سبق أن الراشدي يتوخى في رسم الشخصيات أن تتسم بسمات منها:

١) تأثر الراشدي في اختيار شخصياته باستدعاء الشخصيات التاريخية والسياسية والأدبية لخدمة النص

([1]) نكز، ص53

([2]) موقع المعاني لكل رسم معنى للمعاجم العربية، www.almaany.com.

([3]) الأدب العربي الحديث (مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه)، محمد صالح الشنطي، حائل، دار الأندلس، 1992/1413م، ص330

([4]) المرجع السابق، ص331

٢) تنوعت مصادر الاستدعاء للشخصية عند الراشدي.

٣) تذويت شخصية المرأة والرجل وجعلها ذاتا واصفة، ولها حيلة واسعة في رسم خيوط النص القصصي.

٤) سبيل الكاتب في تفعيل الشخصية هو: اللغة الساخرة.

المبحث الرابع: الصورة:

تتعدد صور شخصية المرأة والرجل في القصة القصيرة حسب طريقة السرد، ولذلك يمكننا القول: "إن نجاح أي عمل قصصي يقوم على الصورة التي يرسمها القاص لشخصياته "[1]. كما أن تنوع مدلولاتها ورموزها يدل على ثراء التجربة القصصية لدى الكاتب، وتطور أدواته اللغوية والثقافية. و"اللغة التصويرية وما تتمتع به من صور فيها كثير من الحيوية، وفيها كثير من الإثارة والتهيئة النفسية ورسم الأجواء المختلفة لبعض المواقف"[2].

وبناء على ذلك فإن على الكاتب أن يجعل أولويته: إقناع المتلقي بصدق الحياة المتخيلة في النص، ويبتعد عن ممارسة التجريد لقضاياه المطروحة، لأن " التجريد بحد ذاته، وبخاصة في قضايا العلاقات الإنسانية، ليس له قوة برهانية مثلما أنه في الفن لا يصنع قصة جيدة "[3].

ومن خلال متابعة نصوص الراشدي أجده قد ركز بؤرة الضوء على الأفكار الجمعية السائدة التي ترسم تلك الصورة، من باب لفت الانتباه إليها، ثم من باب بيان رؤيته الذاتية والغيرية لها، ولذا تطرق إلى محورين مهمين في هذا المنحى هما: معالجة الأفكار المتجذرة في الذاكرة، من خلال الأسلوب الساخر، وكذا: تفعيل عنصري الواقعية والخيال في معالجة تلك الصورة من خلال فن القص.

1-معالجة الأفكار المتجذرة

قد تسود المجتمع بعض المشكلات، والرؤى المحلية، والأفكار التي يعتنقها البعض في وقت ما، مما

([1]) صورة الرجل في الأعمال القصصية لنوال السعداوي، صلاح منصور خاطر، رابطة الأدب الحديث، ج50، 2009م، ص119.

([2]) الأدب وفنونه دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة،2007م، ص129.

([3]) أنثى ضد أنثى، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1995م، ص16.

ينعكس على الممارسات والسلوكيات ويجعل منها ظاهرة اجتماعية مؤثرة، ولكن الطريقة الساخرة التي يتناول بها الراشدي تلك الملاحظات: قد يصورها بشكل مبالغ فيه على سبيل الفكاهة والكوميديا، فيكون في جانب النقد البناء أحيانا، لأن الصياغة اللغوية والبناء التصويري تجعل المتلقي أكثر تقبلا له مما لو باشره الكاتب بطريقة تقريرية مصادمة. ولعل الفكاهة جزء من العلاج النفسي الذي يحتاجه المجتمع لتقبل مساوئه، ومثالبه، التي ربما لا يقوى على تغييرها ومصادمة مرتكبيها.

ولكل مجتمع أعرافه ونواميسه التي تسيطر على التفكير الجمعي فتشكل موروثه وعاداته وممارساته، بل إن ما يترسب في الذاكرة الجمعية قد يُرسخ النّسق الاجتماعي الذي يكون حجر عثرة في التخلي عن هذا الموروث.

ومع ما في وجود البصمة من حسنات التي تميز فكر مجتمع ما وتفردها، فإن التمسك المقيت بالأفكار المتجذّرة قد يحول دون نمو الوعي وتبدد الركود الفكري، مما يعوق تقدم المجتمع وانفتاحه على التغيير البنّاء.

وفي مجموعة نكز نجد الكاتب يدخل إلى العمق الاجتماعي والثقافي السائد، وينبش بعض القضايا التي ربما لا يتمكن المرء من ملامسة جوانبها دون ذريعة القصّ والحكاية، فنص: (التليد والطارف من ذكريات التعارف) نرى أن المبدع دلف إلى قضية كانت من القضايا السائدة في حقبة سبقت زمن الإنترنت الذي بدل كثيرا من مفاهيم الحياة، حدده الكاتب بقوله: "في زمن المجلات الملونة، وركن التعارف، وهواة المراسلة..." [1].

حيث كانت المراسلة من أهم وسائل التعارف بين شباب المجتمعات العربية بطرفيها، بيد أن المجتمع المحلي للراوي يستنكرها، يقول عنها: "في تلك الأيام الخالية أتذكر أنني راسلت ثلاث فتيات، بهية من المغرب، وسعاد من مصر، والسالكة من موريتانيا!" [2].

ثم يبين ما آلت إليه الحال بعد انكشاف أمره ورسائله لبهيّة من قبل والدته، ونيله العقاب، وتوقفه عن مراسلة سعاد، وانقطاع رجائه من السالكة، وتصوير الكاتب لرفض المجتمع المحلي لمثل هذه المراسلات بين الرجل والمرأة، والقيود التي يفرضها عليها (خارج نطاق علاقة الزواج) وذلك يفسر انقطاعها، واستمرار

([1]) نكز، ص205

([2]) المرجع نفسه، ص205

مراسلة صديق وحيد هو (صحفان)، وسواء كانت هذه الرواية حقيقية أو من نسج خيال الكاتب فإن لها أثرا في تحويل الفكرة المجردة إلى رؤية فنية متكاملة ومتوازنة للواقع. ثم نجد قدرته على رسم العلاقة التسلّطية للمجتمع ورفضه الاعتراف بالصورة الجديدة للذات. وإبقاء خيوط التحكّم في يد السلطة المجتمعية تقرر طرائق التواصل بين أفرادها لانتزاع الاستقلال من يد المرأة والرجل في هذا الجانب، وهي صورة المجتمع في زمن معين، بل ربما لايزال كثير من ملامح تلك الصورة مهيمنا على الوجه الاجتماعي العام في بيئتنا المحليّة. ويشحذ المبدع نصه بمؤهلات انعكست على المستوى الفني فنجد نسيجا قصصيا متماسكا، يمنح النص بعدا واقعيا، ويشكل صورة تامة لهوية موائمة لهوية المجتمع آنذاك، كما أن تناوُل النص بطريقة ساخرة: أتاح للكاتب التوسع في مدارج المشكلة وكشف تفاصيل كثيرة حولها، وسمحت اللغة المتمكنة من استرسال المبدع في سرد الحوادث وتفاقمها، إضافة لعناصر القص الأخرى الزمكانية والشخصيات، وأضافت عناصر أخرى كالتعالق النصي واستدعاء الشخصيات في مثل قوله: "مجلة (هنا لندن) و(تشبه نظارة الراحل طلال مداح في كليب (الموعد الثاني) و(توت عنخ أمون) و(الفنانة سعاد عبد الله) و (شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك) و(حاشية الأشموني على الصبان)" [1]، و ألهبت المفارقات التي يخلقها الكاتب في مواقف الثنائي (المرأة والرجل) روح الإمتاع والتأثير في نفوس المتلقين.

" ولمّا كانت القصة تعكس الحياة، فلتعكس المرح فيما تعكس، فالفكاهة من العوامل التي تساعد على بعث الحياة في القصة، وتجعلها تنطلق في يسرٍ وجوٍّ بهيج. ولكن ليس معنى ذلك أن القصة الخالية من الفكاهة ليست قصة حيّة؛ لأن الفكاهة ليست من مقومات القصة، بل إن ذلك يعتمد على طبيعة الكاتب نفسه "[2].

وهذا ينبيء بأننا نقف أمام كاتب ساخر يتسم بروحٍ تخالطها الفكاهة والمرح، مما انعكس على النص المكتوب الذي تشرّب روح مبدعه الجميلة. من هنا نصل إلى أن الكاتب: استخدم مهاراته اللغوية المكينة في طرح القضايا التي تتناولها نصوصه الإبداعية ودلالاتها ليسهل للمتلقي كشف أهداف القصة، متكئا على مقدرته الفذة في تشكيل اللغة. وإن النص الإبداعي عند الراشدي: قد حمل بين أكنافه كنوزا من الذخائر اللغوية، ونفائس من الدرر الأسلوبية، تفيد في معالجة القضايا التي يتناولها، بأسلوب يجمع بين العمق في التناول والطرح، وبين التندر بالمواقف الحياتية اليومية والممارسات المجتمعية، والعادات والتقاليد

([1]) نكز، ص206

([2]) القصة من خلال تجاربي الذاتية، عبد الحميد جودة السحّار، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د.ت)، ص131.

السائدة في مجتمع دون آخر والأحداث اليومية وأبطالها من الظرفاء على سبيل نقد الفعل وليس الفاعل، بهدف الوصول إلى رؤية راشدية تتمثل في رسم الابتسامة على شفاه القارئ، مع نقدٍ خالٍ من المباشرة، تأتّى في صورة حكائية طريفة تسمح بقبولها سبيله إلى ذلك كله: اللغة ومدلولاتها مزاوجاً بين لغة التراث الرصينة والمعجم المعاصر ليشحذ النص بكل الطرق الممكنة في مجال التهكم.

وقد استعان المبدع كذلك (بالسجع) و(التناص) في نصوصه مما أفاض عليها مزيدا من محاكاة الأسلوب التراثي الرصين وصوغ المقامات المعروف، ليضفي على النص الإبداعي بعدا جماليا إضافة إلى المعنى العميق الذي تؤمّنه الاستعمالات المختلفة للغة، وتدعيما للمعنى العام للنص السردي، فيأتي المعجم اللغوي مناسبا ومعمقا لفكرة الكاتب.

فعلى سبيل المثال: يضعنا الكاتب إزاء (قضية أمنية) أثار بعض معطياتها في نص (ملء الطاسة من أخبار ابن كنداسة): تعالج قضية النظام المروري (ساهر) ورجال أمن الطرق ممن يصفهم بـ(الوزغ) يسرد تلك الأحداث في منامة من منامات الكاتب القصصية: " روى الأصفر بن أبي قسيمة قال: رأيت فيما يرى النائم أني أركب حصانا فارها، يركض بي في طريق غير معبدة...فما كدت أجتاز فرسخا حتى خرج لي وزغ آخر هو أعظم منه خلقة وأقبح منه شكلا....قلت: وماذا عن الوزغ؟!

قال: قوم يظهرون بين يدي الساعة، يوكل إليهم أمر الطرق وأمنها...

قلت: يا ابن كنداسة فكيف النجاة، أترانا نطير في السماء لننجو من بروق ساهر وفجاءة الوزغ؟!

قال: كلا، فوالذي نفس ابن كنداســة بيده لمراوغة الوزغ على الأرض خير من أكل لحوم الحمير في السماء على متون الطائرات!!

قال الأصفر: فلم يبق في المجلس أحد إلا وقع يفحص برجليه من شدة الضحك! "[1].

فالكاتب يجمع خيوط القضية بشكل يوازي بين تضخمها في عيون معتقديها، وبين التندّر بها، بلغة أدبية أنيقة، استخدم فيها الطريقة الحوارية لإيصال المعنى المطروق، وتوضيح معاناة بعض السائقين المتهورين مع النظام الأمني الجديد (ساهر) الذي يعتبره المتذمرون قيودا، بينما هو تنظيم في حقيقة الأمر. وهذه

(1) نكز، ص67 -69

إحدى الصور الموجودة في الحياة المعيشة التي يختلف حولها الرأي بين مؤيد ومعارض، ولكن تصوير الكاتب لها يجعلها صورة ساخرة غريبة عما هو ماثل في الواقع عندما يسردها بشكل أشبه بالحكايات التراثية كمنامة مرت على راءٍ في منامه بينما معادلها الموضوعي موجود معيش.

ثم يتوالى تصوير النصوص للمشاهد المختلفة: الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والتاريخية والسياسية والثقافية المخزنة في زوايا البنية المجتمعية، والسجال التاريخي بين المرأة والرجل في التعاطي مع تلك القضايا، ليستشف القارئ آفاقا أخرى أرحب في معالجتها، في ثوب كوميدي ساخر، من غير أن يمس أدبية النص بسوء.

2-الواقعية والخيال

للقصص القصيرة جذر واقعي وإن كانت الصورة الإخراجية لها خيالية؛ فنجد المبدع يعمد لتخليد بعض الحوادث الوطنية عن طريق خلق تساؤلات في ذهن المتلقي تدفعه للعودة لأصل الحادثة المذكورة والتعرف على أصل الخبر، ووضع أطر معينة لتعامل المرأة أو الرجل داخلها، وإن كانت الصياغة المختارة تعتمد على غير المألوف في صبغ بعض النصوص بصبغة خيالية بعدة طرق منها: اللغة الفكاهية التي يركز عليها، والشخصيات المبتكرة، وتسيير الأحداث نحو معادلاتها الموضوعية داخل العمل الإبداعي. ونقف عند نص: (المختار من أخبار الحمار) يحكي قصة: حول أحداث (سنة ألف وأربع مئة واثنين وثلاثين للهجرة) حيث شح الشعير الذي تتغذى عليه البهائم، وغلا ثمنه، وعز طلبه، أشرفت إثرها على الهلاك، ولكن معالجة الكاتب لهذه القضية يتخذ أسلوبا غاية في الفكاهة والسخرية تجعل من النص مثارا للضحك، وإن امتلأت جوانبه بالوقفات المؤثرة، واللفتات التي تشير إلى بعض أسباب المشكلة كما في الحوار بين شخصية الراوي (ابن مسروق) وشخصية البطل (الحمار) الذي مسخ عن بشريته نتيجة سوء عمله وتضييعه الأمانة، ولكن معالجة الكاتب جاءت غاية في الطرافة، منها هذا النص: "قلت متعجبا: أي موبقة أحلتك هذه المنزلة؟

قال الحمار وقد نكّس رأسه: اعلم رحمك الله أني كنت مسؤولا عن التجارة في هذه القرية التي قدمت منها بغنمك، فما زلت أحابي أهل المال، وأجامل التجار، وأغض الطرف عن فاحش الأسعار، وأخادع الناس بمعسول الكلام، وأمنّيهم الكذب، والناس يلهجون بالدعاء علي آناء الليل وأطراف النهار، حتى أفقت ذات يوم وقد مسخت حماراً فخرجت أهيم على وجهي حتى بلغت هذه البرية فأقمت ها هنا أمضغ

العشب، وألحف بالدعاء لعل الله أن يفرج كربي!" [1].

فالقصة قطعة أدبية فائقة الجمال، إضافة لتوثيقه لأصل الحادثة، كما لامست جزءا من أسباب المشكلة وعواقبها، كل ذلك واقعي في أصله، خيالي في معالجته: فالشخصيات الخيالية التي ابتكرها الكاتب (ابن شوية – ابن مسروق – الحمار) تكاتفت لبيان الحدث، وألهبت سير المشكلة وزادت من تشويق المتلقي لتقصي أصل الخبر ومعرفة كنهه وتداعياته الباعثة. كما نجحت القصة في رسم صورة الرجل (المسؤول (الراعي) – والمواطن) ووضع استراتيجية التعامل والتعاون بينهما للوصول إلى ما فيه الصالح العام فيما قد يكون من أولويات المواطن وضمان حقه.

وقد يقتطع النص مشهدا واقعيا من يوميات أحد الأفراد – وهو لا شك ما قد يمثل جزءا من معاناة مجتمعية ممتدة، اختار عنوانه: (مرشد الأخيار في أنواع قطع الغيار) [2]: نجد الكاتب يستلهم قصته من واقع ملموس في الوسط المحلي للتعامل مع الغش التجاري في جانب قطع غيار السيارة، وما تعرض له الراوي من ضرر نتيجة ذلك الغش! وهو مما قد فشا وانتشر بين بعض أهل الصنائع، وهذا مقطع من حوار دار بينه وبين (صاحب الورشة):

" قال لي: ثمة الداء!

قلت: كيف؟

قال وقد رفع صوته، وتحدث بنبرة حكيم: اعلم أن من قطع الغيار أصيلا وبديلا، وأن البديل لا يكون كالأصيل، مثلما أن الوضيع لا يكون كالنبيل، واعلم أنك استبدلت الذي هو أدنى بالذي هو خير، فأنكر ذلك من دابتك المحرك والقير، فكان ما سمعت من منكر الأصوات، وعظيم الزفرات، فالبدار البدار إلى دكاكين الغيار، فإذا عثرت على أصيل فاجلبه...فانصرفت وقد أدهشني صنيعه، وجميل بديعه "[3]، ورغم بساطة الفكرة التي بُنيت عليها هذه القصة، وواقعيتها في معالجته المشكلة إلا أن اللغة التي نسج بها النص تدل على مهارة الكاتب، ومقدرته على الخروج من مأزق الواقعية، وإخراجها من حيز الرتابة إلى

(1) المرجع نفسه، ص118

(2) السابق، ص121

(3) نفسه، ص122

جمال المعالجة الفنية. كما يدلنا على مقدرة الكاتب في صياغة النص الواقعي والخيالي، وأنه يستمد وقود نصوصه من امتداد واقعي، وإن كان إخراجه يتطلب الخيال، وبهذا يتضح أن النص الساخر لا يشترط له الخروج عن الواقعية، بل قد تكون هي مادته التي يمتاح منها، ومن ثم يطلق طاقاتها الإبداعية عبر وسائل فنية متعددة وجدناها لدى الراشدي، ومنها: اللغة وابتكار الشخصيات، والسجع والصورة، مما يسّر له اعتلاء راحلة الكتابة باقتدار، وتوجيهها حسبما توجهه رؤيته الثقافية.

الخاتمة ونتائج البحث:

مثلت صورة المرأة والرجل محورا مهما في الخطاب السردي المعاصر، وتوجهت هذه الدراسة نحو كاتب سعودي يعنى بالكتابة الساخرة،

وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، أهمها:

١- الإمتاع الكتابي كان المقصد الأول للراشدي، عبّر عنه بوساطة النصوص القصصية، وهذا مؤشر لفاعلية هذا النوع من الإبداع في الأدب السعودي المعاصر.

٢- ظهرت صورة المرأة وصورة الرجل جزءا لا يتجزأ من استراتيجية النص ومركزيته عند الكاتب، وتمثلات تلك الصورة الساخرة في شكلين: الأول: داخل إطار العلاقة الزوجية وأنماط انعكاساتها الحياتية في الثقافة المجتمعية، والثاني: خارج إطار تلك العلاقة.

٣- عالجت القصة القصيرة سلطة الثقافة المجتمعية وقوانينها المسيطرة على التفكير العام، ودورها في السلوكيات الفردية والجمعية.

٤- اعتمد الكاتب في استقاء موضوعاته على خلفية ثقافية مستقرة في الوعي الذاتي والمجتمع المحلي، والتي شكلت رافدا مهما اتكأ عليه في البنية النصية.

٥- جاء العنوان في مجمله تناصا أدبيا، له قيمة إيحائية ودلالية مقصودة بالسياق النصّي. يشفّ عن النص أو نقيضه.

٦- أجاد الكاتب في انتقاء أدواته الكتابية لإيصال أفكاره عبر السرد القصصي، باستعمال أدوات البناء الفني المتمثلة في الشخصيات واللغة، وتكاملهما مع بقية البنى القصصية لرسم صورة المرأة والرجل داخل النص الإبداعي.

٧- تمخضت الصورة الناتجة عن معالجة صورة المرأة والرجل داخل العلائق المجتمعية بالإقرار بذكورية

المجتمع تجاه المرأة، سواء بمحاولة امتهانها، أو تصوير الرغبة في الوصول إليها عبر مسوغات الهيمنة الذكورية، ووفقا للفكرة المجتمعية السائدة. ومن الممكن: هيمنة كفة المرأة في بعض أحايين وفقا للموقف الساخر الذي يصوره الكاتب على سبيل المبالغة والفكاهة.

٨- التباين في تقبل المرأة للعلاقة مع الرجل داخل المجتمع المحلي، ما بين إطار الزواج المقدس، وخارجه.

٩- كثرة ورود التعالق النصيّ في هذه المجموعة، وله دلالتان: أولاهما: سعة ثقافة الكاتب، وثانيا: رغبته في إصباغ الصدقية على الأخبار والقصص المحكية، والإمعان في صبغها بما يشبه الواقعية لإقناع المتلقي بذلك عبر أسلوب الفكاهة الساخرة. إضافة لكثرة ورود التعالق النصّي مع الفلكلور الشعبي في غالب النصوص.

١٠- استطاع الكاتب أن يصور بعضا مما يدور في الواقع الاجتماعي المحلي عبر نقد الصورة الدارجة للمرأة والرجل، وكشف بعض المسكوت عنه في دهاليز المجتمع المحلي ومثالبه، ووسيلة الكاتب في ذلك: روح الفكاهة والسخرية.

١١- أسهمت الثنائية التصويرية للواقعية والخيالية في إيصال رؤية الكاتب للتحولات المجتمعية الطارئة على البيئة السعودية.

١٢- تبدت ظاهرة السجع، والكتابة على طريقة الأقدمين من علماء اللغة والحديث والكلام على درجة كبيرة من الوضوح، حتى أضحت نسقا لا يفترق عنها إلا فيما ندر.

١٣- تباينت اللغة عند الكاتب بين فصيح وغير فصيح من الملفوظات: الأعجمية والعامية، ولعل غرض الكاتب من هذا المسلك: يتضح في استعراض قوته اللغوية، والسابقة الثقافية الراسخة في ذهنه من تمثل طرائق التنميط السردي في التراث العربي القديم، إضافة لمواءمتها للأسلوب الساخر الذي يتخذه الكاتب في عرض نصوصه، كما أن هذا الأسلوب يوحي بالأصالة ويصبغ الصدقية على العمل الإبداعي، نظرا لما عهده المتلقي العربي غالبا من تقديس الموروث الأدبي وتقبله في أدبنا العربي.

١٤- تأثر الكاتب بفن (المقامات) القديمة في سرد حكاياته القصصية، مما جمع له بين طرافة الحكاية، والأسلوب اللغوي والفني الرصين.

ثبت المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- نكز: نصوص ساخرة، محمد الراشدي، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، بيروت، ط1، 2015م.
- الاتجاهات الموضوعية والفنية للقصة القصيرة في مجلة شهرزاد، كوثر محمد قاضي، نادي مكة الثقافي الأدبي، دار الانتشار، 1436هـ.
- الأدب العربي الحديث (مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه)، محمد صالح الشنطي، حائل، دار الأندلس، 1992/1413م.
- الأدب وفنونه دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة،2007م.
- أنثى ضد أنثى، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1995م.
- البنية النصية وتبدلات الرؤية، مقاربة أسلوبية بنيوية شعراء الباحة أنموذجا، محمد بن علي الحضرين الزهراني، نادي الباحة الأدبي، دار الانتشار، ط1، 2012م.
- تجليات الإبداع السردي، زكريا كوينه، إصدارات نادي الباحة الأدبي، دار الانتشار، بيروت، ط1، 2017م.
- تفسير الطبري، آيات القرآن، مشروع المصحف الإلكتروني بجامعة الملك سعود.
- ديوان نصيب بن رباح، جمعه داود سلوم، بغداد، ط1، 1966م.
- سيميائية الشخصية في رواية إصرار لبوشعيب الساوري، سعيدة بو داب، العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، 2015م.
- الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، نصر محمد عباس، مكتبات عكاظ، ط1، 1404هـ/1984م.
- صورة الرجل في الأعمال القصصية لنوال السعداوي، صلاح منصور خاطر، رابطة الأدب الحديث، ج50، 2009م.
- طرائق تحليل القصة، الصادق بن الناعس قسومة، ط1، دار الجنوب للنشر "سلسلة مفاتيح"، تونس، 2000م.
- غيوم السرد، إبراهيم أبو طالب، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2019م.

- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع/240، شعبان 1419هـ، ديسمبر 1998م.
- القصة من خلال تجاربي الذاتية، عبد الحميد جودة السحّار، مكتبة مصر.
- المكتبة الشاملة الحديثة، موقع شبكي al-maktaba.org، كتاب مجمع الأمثال، أبو الفضل الميداني، ج1، ج2.
- لذة النص، رولان بارت، ترجمة فؤاد صفا، منشورات الجمل، لبنان، بيروت، ط1، 2017م.
- مستويات اللغة في روايات الأعرج واسيني، الأستاذة طبيش حنينة، كلية الآداب واللغات جامعة خنشلة.
- معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، بيروت، مكتبة لبنان، 1974.
- مقارنات في السرد العربي، أسامة محمد البحيري، الانتشار العربي، ط1، 2012م.
- المكتبة الشاملة الحديثة، al-maktaba.org، ملتقى أهل الحديث، ج64.
- الموسوعة الحديثية، dorar.net، شروح الأحاديث، صحيح الجامع.
- موقع المعاني لكل رسم معنى للمعاجم العربية، www.almaany.com.
- النثر الفني في القرن الرابع، زكي مبارك، ج1، بيروت، المكتبة العصرية، 1987م.

الحاشية خطابًا تخييليًّا في رواية (الديستوبيا)

أ.د. عبد الحميد الحسامي

أستاذ الأدب والنقد الحديث، جامعة الملك خالد

الملخص:

يشتغل هذا البحث على الحاشية في الرواية بوصفها خطابًا تخييليًا، وليس بوصفها نصًا شارحًا؛ وقد حاول البحث تقديم اختبارٍ قرائي لهذه الزاوية؛ حيث يتجه لقراءة عينة من الروايات تضمنت تلك الظاهرة، وسيقتصر البحث على نمط من الرواية هو (الرواية الديستوبية) التي تُعنى بتخييل (المدينة الراذلة) أو (المدينة السوداء)، حيث تناول البحث عددًا من نماذجها لتكون مشغلة له – وهي: رواية (العقب الحديدية) لـ(جاك لندن)، ورواية (2084 حكاية العربي الأخير) لواسيني الأعرج، ورواية (حرب الكلب الثانية) لإبراهيم نصر الله–؛ لأن تلك الروايات تمثل –عينة دالة– في توظيف هذا الملمح التجريبي.

الكلمات المفتاحية: الحاشية– متخيل– خطاب– الديستوبيا.

The Gloss as A Fictional Discourse in The Dystopian Novel

Abstract

This research revolves around the gloss in the novel as a fictional discourse, rather than explanatory metatext. The research presents an interpretive test for such discourse in some selected novels included that phenomenon. And this research is limited to a genre of novel -the dystopian novel- that involves the imagination of (the vulgar) or (the black city). The novels chosen for this study are: *The Iron Heel* by Jack London, *2084 The Last Arab Tale* by Wasini al-A'radj, and *The Second War of the Dog* by Ibrahim Nasrallah; as these novels represent a significant symbolic collection in employing the experimental imaginary dystopian discourse.

Keywords: gloss - fictional - discourse – dystopia, imagination

مقدمة:

إذا كان من المعهود في الدرس النقدي أن تنشغل القراءات النقدية بقراءة المتن النصي، فإن هذا البحث يسعى إلى استجلاء **(متخيل الحاشية الروائية)** الذي يوظفه بعض الروائيين في حواشي رواياتهم، مع أن المألوف في الحاشية أن تكون توضيحًا لما التبس على القارئ من لغة، أو مصطلح، أو مفهوم، أو توضيحًا تقتضيه مادة المتن، فتقوم الحاشية، أو الهامش بوظيفة التفسير، أو الإخبار في سياق العلاقة التداولية حيث تتجه الحاشية بخطابها إلى القارئ بمادة ذات وظيفة تفسيرية شارحة.

بيد أن عددًا من الكتاب يسعى لتوظيف الحاشية لإثراء المتخيل، فيحقق الإيهام المركب، حيث يقوم المتن- أولًا- بالإيهام، وتأتي الحاشية لتعضيد الإيهام -ثانيًا- من خلال ما يمكن أن نسميه بـ (الخطاب التخييلي الموازي) أو (الخطاب التخييلي المعضِّد) فتصنع تلك الحاشية متخيلًا رديفًا تُقدَّمُ فيه تفاصيل مُتَخَيَّلٍ يتداخل، ويتخارج مع تخييل المتن، ويساهم في تحيق غواية السرد.

ويحاول هذا البحث تقديم اختبارٍ قرائي لهذه الزاوية؛ حيث يتجه لقراءة عينة من الروايات تضمنت تلك الظاهرة، وسيقتصر البحث على نمط من الرواية هو (الرواية الديستوبية) التي تُعنى بتخييل (المدينة الراذلة) أو (المدينة السوداء) وقد ورد في (قاموس ميريام) بأن " الديستوبيا (Dys-topia) هي عكس اليوتوبيا (Utopia): وهي أي الديستوبيا: مكان تكون فيه الأشياء سيئة بقدر ما يمكن أن تكون."

وقد تناول البحث عددًا من نماذجها لتكون هذه الروايات مشغلة لهذا البحث – وهي: رواية (العقب الحديدية) لـ(جاك لندن)- وقد اخترتها لأنها تمثل سبقًا -كما يبدو لي- في توظيف هذا الملمح التجريبي، حيث نشرت سنة 1907م- ورواية (2084 حكاية العربي الأخير) لواسيني الأعرج، ورواية (حرب الكلب الثانية) لإبراهيم نصر الله-؛ وتلك الروايات تمكنت من إنجاز عتبة روائية متمثلة بالحاشية – مع تفاوت في المقدار الكمي لتلك الحواشي- وزاوية التوظيف؛ لتقدم مادة تتعالق ومتخيل الرواية؛ وتساهم في إثراء هذا المتخيل الروائي، فالأولى اشتغلت على الزمن الروائي، والثانية على المكان الروائي، والثالثة على الشخصيات الروائية.

وهذا يقتضي أن نتأمل بنية هذا الخطاب المتمثل بالحاشية، ومدى التداخل والتخارج الذي يحققه مع خطاب المتن، وطبيعة الوظيفة التي يحققها في المتخيل الروائي جملةً.

وهذه القراءة تعد الأولى في قراءة الحاشية في هذه الروايات بحسب علم الباحث؛ وفي الروايات الأخرى باستثناء دراسات قليلة، لعل من أهمها:

1. عتبة الهامش وفاعلية الخطاب السردي في رواية (برقوق نيسان)، للكاتب غسان كنفاني.
2. دلالة العتبات وشعرية الحواشي في (الرماد الذي غسل الماء) لعز الدين جلاوجي.

وتضاف هذه القراءة إلى تلك القراءات السابقة، ونرجو أن تقدم إضافة في استجلاء مظهر تجريبي ضمن حركة التجريب، ورهانات الخطاب الروائي غربيًا وعربيًا.

المبحث الأول:

الحاشية وتخييل الزمن الروائي في رواية (العقب الحديدية)

لقد أخذت راوية العقب الحديدية لـ(جاك لندن) على عاتقها الكشف عن موقف المؤسسة الرأسمالية من الشعب، ومدى تغول السلطة السياسية المرموز لها بـ(العقب الحديدية) في القمع؛ إذ تسعى إلى دَهْس كلِّ من يعارضها.

وتستعرض الرواية الوقائع وفقًا لنظام سردي معين، بيد أن التعليقات التي تصادفنا في الهامش ليست التعليقات المعهودة التي نجدها في عموم الكتب، حين يقوم المؤلف بوضع تعليقات شارحة من شأنها إضاءة النص، أو يقوم بها المحقق الذي ينهض بمهمة تحقيق كتاب قديم، أو من يقوم بالترجمة والتقديم، كلا فهي ليست كذلك، بل هي خطاب روائي موازٍ يجعلنا نشعر –نحن معشرَ القراء– أننا أمام خطابين متوازيين، يلتقيان، ويفترقان: خطابٍ على خطاب، خطاب هامش على خطاب متن؛ هذان الخطابان ينتميان لراويين مختلفين: فالأول: –خطاب المتن– ينتمي للراوية (أيفيس) التي هي زوج البطل، والثاني: ينتمي لراوٍ يتماهى مع المؤلف، ويتجلى بضمير المتكلم، منذ ص 8، وهي الصفحة الثانية في الرواية، إذ يقول: "مع احترامي كله لـ(أيفيس)..." " يتعين عليَّ أن أشير..." ونحن اليوم إذ نرجع البصر..." وما يزال هذا الراوي بضمير المتكلم يتكرر حضوره بعد ذلك في تعقيباته، وملحوظاته التي تستمر حتى نهاية الرواية.

الراوي الأول ينتمي لحقبة تؤثثها الراوية بإشاراتها الزمنية، وإحالاتها المختلفة التي يضبط إيقاعها (الزمن الداخلي للرواية)؛ والثاني ينتمي لحقبة تعيُّنها إحالات زمنية من قبل الراوي (راوي خطاب الحاشية) كما سنرى، فالخطاب الأول خطاب المتن ينتمي لسنة 1912م وما تلاها، وهو الزمن الذي تشتغل فيه الرواية، حيث كان أول لقاء بين الراوية (أيفيس) وزوجها –بطل الرواية– (أرنست ايفر هارد)، ومن العبارات التي تحيل على الزمن الروائي:

"وإنما كان أول اجتماعي به في شـــباط (فبراير) 1912م عندما وفد إلى بيتنا في (بيركلي) لتناول طعام العشاء بدعوة من أبي." ص9

ومن خلال القراءة نجد أن الرواية تتأسس على متخيل المذكرات، فأيفيس تقوم باستعادة زمن تَقَضَّى، وتشرع في استعادته عبر سيرورة زمنية يغلب عليها الزمن الصاعد الذي لا يخلو من تكسرات زمنية متعددة.

ونلحظ "أن حكاية أيفيس ذاتها تبدو على هيئة دائرة غير مكتملة. حيث بدأت هذه الشخصية (أيفيس) من النهاية بوصف حالتها أثناء كتابة مذكراتها، ولكنها غير قادرة أن تصل بالحكاية الى الزمن الحاضر. فلا يوجد توافق بين زمن القصة وزمن سرد للأحداث ويشكل هذا الفاصل –الذي لم يتم وصفه– حدثًا صادمًا." أو –لِنَقُل–فجوة روائية تثير الدهشة، وتعمل على استدعاء اهتمام القارئ؛ كي يقوم بملء الفراغ السردي الذي تحدثه تلك الانتقالات السردية.

أما زمن الهامش/ الحاشية– في الرواية– فنجده في قول المؤلف، الذي يخيل إلينا بأنه (المحقق للمخطوط): "كان ينبغي لأيفيس ايفرهارد أن تعيش أجيالًا عديدة قبل أن ترى هذا اللغز يحل ويجلى، فمنذ أقل من مائة عام، وبعد أكثر من ستمائة سنة على وفاتها اكتُشف اعتراف برفاير في محفوظات الفاتيكان السرية." ص210

إن هذه الإحالة تجعلنا نذهب بمجريات الرواية إلى ستة قرون بعد وفاة أيفيس –إذ كانت وفاتها حوالي 1932م– بدليل إشارتها إلى أنها تعرفت على (أرنست) في 1912م، وأنها رافقته عشرين عامًا.

ونجد إشارة أخرى في الهامش تقول: "وقد كان اعتقال ايفرهارد، وإعدامه السري الحدث الأكبر في ربيع 1932م." أي أن الرواية تشتغل على زمن ديستوبي هو بالنسبة للمؤلف– الواقعي– زمن في رحم المستقبل، أما بالنسبة للمؤلف الضمني– الذي يشتغل على تحكيك المخطوط بعد قرون– فإن الرواية تغدو ماضيًا، تجاوزه الزمن — بحسب متخيل الهامش– بعدة قرون.

وتعد الإشارة في نهاية الرواية أعمق دلالة؛ حيث يقول المؤلف تعليقًا على نهاية الرواية، يحكي عن الراوية (إيفيس): "ومن أسف أنها لم تعش لتكمل قصتها، ولو أنها فعلت إذن لتبدد الغموض، الذي أحاط طيلة سبعة قرون بمصرع (أرنست أيفرهارد)."ص286

هذه الإشارة الماكرة تجعل من الرواية التي كتبت في بداية القرن العشرين، وتحيل فيها الراوية إلى محطات زمنية محددة؛ تجعلها ذات تزمين ماضوي، الفرق بين لحظة كتابة أيفيس لها– بحسب المتخيل الروائي

في متن الخطاب، وبين لحظة اكتشاف مخطوطتها- من قبل المؤلف الذي يضع عليها حواشيه- مُقاسٌ بالقرون؛ سبعة قرون ممتدة في مستقبل قد أتى في المتخيل الروائي الذي يخيله الهامش، ولما يأتِ بالنسبة للمؤلف الواقعي، ولا بالنسبة لنا نحن القراء؛ إنها إشارة تجعلنا نعيش نوعًا من الإرباك، بيد أن المؤلف- الضمني- قد مهد لها في الهامش منذ مفتتح الرواية، حيث قال في هامش الصفحة رقم 8؛ تعقيبًا على امتداح أيفيس بطلها حين وصفته بأنه صانع الثورة، وأنه دفع حياته ثمنًا لها، يقول: "مع احترامي كله لـ(إيفيس ايفرهارد) يتعين عليَّ أن أشير أن (أرنست ايفرهارد) لم يكن غير واحدٍ من زعماء كثيرين بارعين وضعوا خطة الثورة الثانية، ونحن اليوم إذ نرجع البصر عبر القرون، نستطيع أن نقول باطمئنان: إنه حتى لو عاش (أرنست ايفرهارد) فإن حصيلة الثورة الثانية ما كان لها أن تكون أقل أرزاء وفواجع مما كانت. فحين يصرح بقوله: "نرجع البصر عبر قرون" يجعلنا أمام زمنين داخليين متداخلين: زمن كتابة الرواية من قبل الراوية أيفيس، وهو زمن ينتمي لمطلع القرن العشرين- وهو زمن مستقبلي بالنسبة لزمن التأليف من قبل المؤلف الحقيقي جاك (لندن) - وزمن مستقبلي آخر يأخذنا سبعة قرون إلى الأمام، وهو زمن تحقيق المخطوط من قبل المؤلف الضمني الذي يشتغل على الحاشية بتعليقات تعين هذا الزمن من ناحية، وتعمل على توهيم المتلقي- الذي يفك هذه الإحالات الزمنية، ويسترمز شفراتها- بأن الرواية ليست سوى مخطوط عتيق عثر عليه المؤلف – المتخيل- وأخذ يكمل فجواته، ويعلق على فحواه من منظور معين ينطلق فيه من موقف إدانة مركبة للرأسمالية؛ ولحقبة – سوداء كانت قبل سبعة قرون- تغولت فيها الرأسمالية على حساب البسطاء؛ ويعمل على تأويل الخطاب الروائي بخطاب روائي مستقبلي رديف. هو خطاب الحاشية أو الهامش؛ بيد أن خطاب المتن، وخطاب الهامش يأتلفان في تصوير فداحة الخَطْب، ويجمعان على رعب الرأسمالية، ويتجادلان في صناعة المتخيل الروائي، وتشييد المعنى في ذهن المتلقي على شاكلة ما.

المبحث الثاني:

الحاشية وتخييل المكان الروائي في (2084 حكاية العربي الأخير)

يحاول متخيل الحاشية في رواية (2084 حكاية العربي الأخير) لواسيني الأعرج أن يدون ذاكرة (القلعة) (قلعة أميروبا) المهيمنة في عالم ديستوبي مستقبلي يقوم فيه المتخيل الروائي على تصور عالم موزع بين قوى مختلفة وأحلاف دولية: حلف (أميروبا) ويشمل أوروبا، وأمريكا، وإسرائيل، وحلف (أيروشينا) ويضم إيران، وروسيا، والصين، وهناك في الربع الخالي قلعة (اميروبا) التي تتحكم بمصاير (آرابيا) (العرب) الذين تطحنهم الحروب، والإرهاب، وسلطة القلعة الجاثمة على صدور العرب، في الربع الخالي، بعد نفاد النفط، وانتشار التنظيم، وتمزق الدويلات، والكيانات السياسية، هكذا تصور رواية العربي الأخير (آدم)

الذي كان يعمل في أحد معامل جامعة بنسلفانيا، ثم حادثة اختطافه، وهو في رحلة لزيارة والده في فرنسا، الذي كان مريضًا في أحد مشافي فرنسا، وقبل أن يصعد (آدم) الطائرة، اختُطف، وتم اقتياده إلى القلعة، لينجز مشروع القنبلة النووية المصغرة، التي استخدمتها قيادة القلعة بعد ذلك في تدمير ما تبقى من العرب، وكان آدم هو العربي الأخير، الذي انتهت الرواية بإصابته بطلقات من مجهولين، وظل بين الحياة والموت، ولم تفصح الرواية في ختامها إلا بمشهد موارب، منه ندرك أن آدم في طيات الغياب بين حياة هي الموت، وموتٍ لا ترتجى معه حياة، وهو ما يحيل إلى علاقة الآخر الغربي بالعربي، ليتل بروذر بآدم غريب- في مسار متخيل الرواية.

وهنا تتجلى القلعة وهي المعنية بالتخييل في متن الرواية، وفي الحاشية، وقد أخذ المتخيل الروائي في الحاشية يؤسس لذاكرة القلعة في التاريخ، وهي ذاكرة مفعمة بتحولات كثيرة حظيت فيها القلعة بالبناء والإصلاح آنًا، وتعرضت للدمار والهدم، وهي تنتقل في رحلتها الزمنية بين كيان إلى آخر، منذ الكنعانيين، حيث كانت آهلة بالسكان، عامرة بالحياة، والمخطوطات العلمية، ثم أحرقت، بعد أن هاجمتها فرقة الراية السوداء، كما أطلق عليها لاحقًا، وهي الجذر الأول للتنظيم، ثم بناها اللاحقون، مرورًا بالبيزنطيين، وأثناء الفتح الإسلامي للقلعة، حين حررها خالد بن الوليد من البيزنطيين، أصبحت مقر سكن صلاح الدين الأيوبي، وأصبح الظاهر غازي بن صلاح الدين ملكًا عليها، حاصرها هولاكو عام 1260م، لمدة شهرين، فخرب أسوارها، ودمر أبنيتها، وأحرق مآذنها وكنائسها، ومعابدها اليهودية، قبل أن يتركها، ورممت في عهد الأشرف خليل قلاوون، ثم دمرت ثانية على يد تيمور لنك، عام 1400م، وشيد الملك الناصر برقوق سورها وبنى قصرًا فيها،...في الحرب العالمية الثانية استخدمها الحلفاء نقطة دفاع متأخرة ضد جيوش هتلر، وحين اندلعت حروب آرابيا احتلها ذوو الرايات السوداء، مياهها تأتي من السد الذي يعتز الماريشال ليتل بروذر أنه منشئه.

إن القلعة ذاكرة تَحَوُّلِ موقع الحضارة العربية من مركز المنتصر إلى مركز المهزوم، فقد كان هناك على باب القلعة كتابة تعلن انتصار الجيوش العربية على الأرمن، والتتار، والصليبيين، لكنها محيت نهائيًا، وكتبت في مكانها جملة تبين الحال عسكريًا: "في عقر دارك يا صلاح الدين." وهي جملة ثقافية تكتنز صراع الحضارات، وموقف الآخر الغربي من العرب، ونشوته بإهانة التاريخ الإسلامي من خلال توجيه الخطاب لهذا الرمز (صلاح الدين الأيوبي) رمز الانتصار على الصليبيين.

إن القلعة في هذا المتخيل، تتداخل هويتها بهوية قلعة حلب، فهي هي، لكنها ليست هي، كما تتداخل هويتها بقلاع أخرى عرفها التاريخ العربي، فهي قلعة صلاح الدين في مصر، وليست هي بالتأكيد،

وهي قلعة في بغداد، وهي القلعة التي يصنعها المتخيل في وضعها المستقبلي حيث عاش فيها (العربي الأخير) الآفل في 2084م، الذي ظل تحت وصاية (ليتل بروز) – أو ليتل بروذر- في هذه القلعة التي أدخلت عليها تحسينات كثيرة، خصوصًا في قسمها الداخلي؛ ليستوعب الأجهزة التي تم جلبها، وجعل السجين أو المقيم في ظروف أفضل يستطيع فيها الكلام، وباختصار شديد " أميروبا شكل آخر للحياة الجديدة العادلة".

وإذا كان الهامش قد أفاض في تشكيل ملامح المكان المهيمن (القلعة) وذاكرة الانبناء والهدم، المجسدة لرحلة الأمة العربية في التاريخ بين الحضور والغياب، والانتصار والانحسار، فإن شخصية القلعة تتشكل من الأحداث – التي تترآى لنا من خلال متخيل الرواية- في زمن (ليتل بروز) وهي أحداث تتمثل في: "الحروب الطاحنة، والتمزقات الإثنية، والقبلية، والعرقية..." ص141، كما أن "العنف وسيلة حل المعضلات" ص141، "يتقاتلون على لا شيء" ص68، حتى إن "الجسد الآرابي كله أصبح حطبًا لحروبٍ لا علاقة له بها، لكنه يدفع ثمنها بمزيد من الغرق والتخلف" ص259. فالعنف هو سيد المشهد "يدخل البشر من كل الأجناس، وفي كل مكان في حلبة العنف، بل يتحولون إلى حلبات عنف، شاءوا ذلك، أم أبوا، لا اختيار هنا، فالعنف أصبح سيد الأحكام على صعدٍ شتى...يتوحد العالم عبر العنف...إذ يوحد العنف بين الشكل والمضمون..."

وهكذا تغدو الحاشية الروائية جزءًا من المتخيل الروائي الرديف الذي يعزز موقع التخييل، ويستقطب اهتمام القارئ، من خلال التآلف أو التخالف مع المتن، في رسم ملامح المتخيل الروائي لقلعة (أميروبا).

المبحث الثالث:

الحاشية وتخييل الشخصيات الروائية في رواية (حرب الكلب الثانية)

تشتغل هذه الرواية على مستقبل ديستوبي يسوده العنف، وتستولي فيه القلعة على كل شيء، بعد غياب الحكومات، وتتسم الرواية باشتغالها على السرد البصري، التي كان للسينما أثرٌ جليٌ في تشكيل فضائها الروائي (الديستوبي)، بل نزعم أن المتلقيَ البصريَ كان له حضورٌ عميقٌ في هذا المنجز الروائي.

وتأتي الرواية في سياق رؤيوي يؤطر عالم المكتوب، فيختار مدخلًا معينًا للكتابة يجسد انتماءه لواقعه العربي المتشظي، ويعزز دور الفن في توجيه بوصلة الحياة، واستشراف احتمالات ذات طبيعة سوداوية، إن الكتابة تأتي هنا في مواجهة السلطات المهيمنة، من ناحية، وتفهُّم تجارب الماضي وتجاوزها، من ناحية أخرى، يقول إبراهيم السعافين: "إن رواية (حرب الكلب الثانية)... تتناول تحوّلات المجتمع والواقع بأسلوب

من العجائبية والغرائبية، مع التركيز على تشوهات المجتمع، وبروز النزعة التوحشية التي تفضي إلى المتاجرة بأرواح الناس في غياب القيم الخُلُقية والإنسانية."

فلجوء الكاتب للغرائبية، وتكثيف صورة توحش الإنسان؛ كل ذلك يأتي في سياق تحذيري، طلائعي، يحذر مما يمكن أن يقع، وكأنه قد وقع بالفعل، فيلقي الفنان بقارئه في دوامة من القلق، والخوف من المستقبل المجهول؛ ولذا يقول الكاتب نفسه عن الرواية: إنها "روايةٌ كُتبت لتحزّ القارئ، لتقلق القارئ، لتجعله أحيانًا غير قادر على التنفس، (حرب الكلب الثانية) هي رسالة تحذير، في اعتقادي، مما يمكن أن نصل إليه في المستقبل في ضوء ما عشناه، ونعيشه في السنوات الأخيرة...هذه الرواية تنطلق، من لحظة ضياع اليقين بمن تساكنُه أو يساكنُك، هو ذلك الجار، أو ذلك الأخ، أو ذلك الأب، أو أي كان؛ لذلك تذهب الرواية وتقول: إذا ما واصلنا في هذا الطريق، سنصل إلى ذلك المستقبل الذي سنصبح فيه إباديين."

إن اللغة البصرية في هذا المقطع الاستفتاحي من الرواية تحضر بكل طاقاتها السيميائية، وتستقطب ظلالًا لها يجعل المتلقي يعيش في كنف هذه الظلال، ويتلقى في أفق هذه الظلال، لقد كانت المشاهدة محفوفة بسرية تامة، فقد انحدر رفيق راشد الذي نصحه بمشاهدة الفيلم نحو ظلام قاع بئر الدرج بسرعة ص12، لكن ذلك لم يبعث القلق في قلب راشد فهو يعرف أن الناس قد طوروا حواسهم بحيث باتوا أكثر قدرة على الاستشعار والرؤية، وإن لم يكونوا بعد، باستثناء فئة قليلة، قد وصلوا إلى قدرة طائر البوم على الإبصار ليلًا، والخفاش على الطيران في أكثر الكهوف والسماوات حلكة." ص11و12

هكذا تستدعي اللغة البصرية فضاء بصريًا، حيث حل عصر الظلام، "وما إن حل عصر الظلام، حتى تضاعفت قوة الاسم وغموضه." ص21

فالناس في عالم القلعة، في ظلام، ولذلك طوروا حواسهم بدرجات تقاس بـ(البوم) وهو مقياس منتزع من (طائر البوم)، وهذا ما تحققه الحاشية الروائية التي تقوم بصناعة المتخيل والإسهام فيه، ص24، إذ يعلق في الهامش بقوله: "بسبب اضطرار الأجهزة الأمنية للعمل في فترات ظلام أطول، تم تطوير قوة إبصار العاملين في الجيوش، والاستخبارات، والشرطة؛ لتمكينهم من السيطرة على الأوضاع الجديدة، بعد أن اكتشف العلماء فك الشيفرة الوراثية لعين طائر البوم، وقدرتها على الإبصار ليلًا، وكان تعديل قدرة العين على الإبصار يتلاءم صعودًا مع الرتبة التي يصل إليها الجندي أو رجل الأمن، في وقت تُركَ للناس أن يطوروا قوة إبصارهم بشكل طبيعي، إن استطاعوا."

فالهامش يحيل على الشخصيات الروائية، وكيف أصبحت الشخصيات في هذا العالم الجديد، تدرك بصورة مختلفة، ووفق إمكانات مختلفة، وقد جاء هنا التعقيب ليصف قوة إبصار (الضابط الأكبر) الذي أخذ يناقش مع الضباط، ومع الأخ الشقيق لـ(سلام)، التي تقدم راشد لخطبتها، حيث إن (راشدً) هو بطل الرواية، وبعد تعرضه للسجن والتعذيب بوصفه شخصية قومية معارضة- تقدم فجأة بطلب الزواج من أخت الضابط، فتحاور الضابط الأكبر معهم جميعًا، وناقشوا المخاوف والتطمينات التي يثيرها طلب مثل هذا، لأن الأمر متعلق بأمن (القلعة).

إن العصر كما تصفه الرواية عصر الظلام، فالفضاء الكلي للرواية يتشكل بين لحظتين زمنيتين هما؛ لحظة الظلام، ولحظة النور، ولا شك أن العصر الذي تحكم فيه القلعة هو عصر الظلام، والنور لا يطل إلا بدرجات محدودة.

كما أن اسم القلعة، وغموض دورها، وأعمالها الخفية، وهيمنة الظلام، مع ندرة الضوء، كل ذلك يجعل المشهد متسمًا بتضاد في الكثافة الضوئية، فتتشكل صورة متضادة. وتأتي الحاشية لتقوم بوصف الشخصيات، وطبيعة التحول الذي طرأ عليها، فالأجهزة الأمنية تعمل في الظلام، فالعصر عصر الظلام، وهي تحتاج لقدرات أكبر، ولذلك يأتي الربط بين الإنسان، والطيور المتمثلة هنا بالبومة ذات الإبصار القوي، فتمت السيطرة على الشفرة الجينية لها، واستغلال الجينات في تطوير إبصار الأجهزة الأمنية. ومن اللافت للنظر أن هذه القوة لا تمنح من القلعة إلا بموجب الرتبة، وقد كان الجنود ينظرون للضابط الأكبر -الذي يوازي (الأخ الأكبر) في رواية جورج أورويل) وإلى قوة إبصاره، التي تصل إلى (8 بوم) فيغبطونه عليها، إذ يحلم بتلك القوة كل فرد منهم. (ص24)

وهنا نلحظ كيف أن الحاشية أسهمت بتعزيز المتخيل الروائي، وساندت مساره الدلالي.

الخاتمة:

- كشفت هذه الدراسة عن ملمح تجريبي في الرواية على المستويين العالمي والعربي، وهو ملمح يتمثل في توظيف الحاشية لتعزيز المتخيل الروائي، وليس لتقديم تفصيل من شأنه أن يفسر مبهمًا، أو يوضح ملمحًا في المتن يقتضي ذلك.

- أسهمت الحاشية في رواية (العقب الحديدية) في تكثيف متخيل الزمن الروائي، وتحقيق الإيهام المركب في الرواية، وذلك ساهم في صناعة متخيل رديف من شأنه التأثير في عملية التلقي، وإنتاج الدلالة.

- وُظفت الحاشية في رواية (2084 حكاية العربي الأخير) في إثراء المتخيل المكاني لقلعة (أميروبا) التي تهيمن على (آرابيا) ورصدت تحولاتها المتخيلة عبر حقب تاريخية، كما عملت على تفكيك المعطيات التاريخية لها، وتأسيس مرجعية ملتبسة لها، يطغى عليها التخييل أكثر من إحالتها إلى مرجع.

- أخذت الحاشية في رواية (حرب الكلب الثانية) في تشكيل متخيل الشخصية الروائية في عصر مستقبلي ديستوبي، وكانت الحاشية متناغمة مع معطيات المتن في تجسيد التحولات التي طرأت على القلعة، وعلى الحياة العربية عمومًا، وإن كان حضورها الكمي أقل بكثير مما ورد في الروايات السابقة.

المصادر والمراجع:

1- الأعرج، واسيني، 2084 حكاية العربي الأخير، دار الآداب، بيروت، ط1، 2016م.

2- أورويل، جورج، رواية (1984)، ترجمة: حارث النبهان، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2016م.

3- جورنو، ماري تيريز معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فايز بشور، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، سوريا.

4- جون بودريارد، وإدغار موران، عنف العالم، ترجمة: عزيز توما، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2005م.

5- عاطف، محمد، أسباب فوز رواية حرب الكلب الثانية بالبوكر، http://www.masrawy.com/news/news_egypt/details2018/

6- قطناني، خليل: عتبة الهامش وفاعلية الخطاب السردي في رواية (برقوق نيسان)، للكاتب غسان كنفاني، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، فلسطين، مج 33(1)، سنة 2019م.

7- لندن، جاك، العقب الحديدية، تعريب: منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979م.

8- نصر الله، إبراهيم، حرب الكلب الثانية، الدار العربية ناشرون، بيروت، ط1، 2016م= 1438هـ.

9- لوكام، سـليمة، دلالة العتبات وشـعرية الحواشـي في (الرماد الذي غسـل الماء) لعز الدين جلاوجي، مسارب، 1/28/ 2017 http://massareb.com

10- Portelli، Alessandro، Jack London's Missing Revolution: Notes on The Iron Heel Science Fiction Studies، (27)، Vol 9، July 1982.

11- Merriam-Webster's dictionary of allusions / by Elizabeth Webber & Mike Feinsilber.1999

القصة القصيرة على الفيس بوك: دراسة في نماذج مختارة

د. ناصر بن راشد بن شيحان

أستاذ الأدب والنقد المشارك، كلية التربية بالخرج جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز

الملخص:

أصبحت شبكة الإنترنت في أيامنا منبرًا للسرد الأدبي، ومتنفسًا للحديث، مع تفاوت الأسلوب واللغة، والبناء السردي، وساعدت عوامل كثيرة على ازدهاره منها: سرعة النشر، ومرونته، وكثرة القرّاء، والتفاعل المباشر الحي، وربما الاتِّكاء على الشهرة، أو السعي لها، أو التخفي وراء معرفات وهمية، لاتساع مساحة الحرية، وذلك من الجنسين، وتختلف على إثر ذلك الأهداف والغايات، والإيجابيات والسلبيات، لكن تلك الممارسات في النهاية تمثِّل شكلًا من أشكال السرد الرقمي المتطور والمؤثر الذي لا ينبغي تجاهله من الدراسات الأدبية واللغوية وغيرها من العلوم الإنسانية، حيث تشكّل بُعدًا أدبيًا وإنسانيًا وبيئيًا وتفاعليًا..

ويحاول هذا البحث رصد نماذج سردية في فضاء (الفيس بوك) لكتَّاب وكاتبات سعوديين ودراسة محتواها وبنائها السردي، ومحاولة الموازنة بينها، والحكم عليها.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة، فيس بوك، الصاعدي، حسن، الشحرة، النعمي، الزهير، موسى، الزهراني، عليا، التميمية.

Abstract:

Facebook Short Stories: A Study of Selected Models

The world of internet has become a rich field of literary narration in a varied language، style، and structure. This literary trend has flourished due to several reasons: fast publication process، flexibility، large number of readers، and quick and direct interaction. Other reasons that enforced such flourishing are represented in seeking for fame and hiding behind fictitious identities; due to the increasing of the range of freedom for both genders. The result is that the goals، objectives and the pros and cons of literary

narration become different. Hence، the aforementioned practices، in the end، represent a form of advanced and influential digital narration that should not be ignored by literary and linguistic studies and other human fields and disciplines because it finds a literary، human، environmental and interactive dimensions. Accordingly، this paper attempts to shed light on some Facebook narrative models by Saudi male and female writers and analyze their content and structure to compare and judge them.

Keywords: Short Story، Facebook، Al-Saadi، Hassan، Al-Shahrrah، Al-Naimi، Al-Zuhair، Musa، Alzahrani، Allia، and Altamimiah

المقدمة:

يُعدّ السرد الرقمي جزءًا من الأدب الرقمي الذي بدأ يلوح أفقه تزامنًا مع تقنيات الإنترنت الحديثة، فهو قالب جديد من قوالب الإبداع الأدبي، وتجربته "كغيره من التجارب الإنسانية التي حاولت أن تعبر عن روح العصر، وتفيد من جديد معطياته"[1]، وأتساءل ماذا لو أُهملتْ تلك النصوص، وذهبتْ في طيِّ النسيات ولم تحسَّسها أيدي النقد؟

فبعد أن كان النشر صعبًا "جاءت حقبة (الإنترنت) التي جعلت لكل حي فرصته في التعبير فتدافع كتاب القصة مع غيرهم من المتدافعين إلى رحاب (الإنترنت) الواسعة، واستطاعت الشبكة العنكبوتية أن تسد خلل الأندية وتحتضن كل الذين تكسرت رماحهم على أسوار الأندية الأدبية، فأخرجت كُتابًا فاقوا جيل الأندية، والأجيال السابقة له بما قرؤوا من قصص مختلفة المشارب، وما كتبوا من قصص على الخطاطة نفسها، ولكن بوعي مختلف وبمسؤوليات كونية أشمل"[2].

إن أهم ما يميز الأدب الرقمي هو:" التواصل والتفاعل مع الأديب، فهذه الخاصية جعلت الأدب في وسائل التواصل الاجتماعية (فيس بوك، تويتر) تفاعليًا، ولكنه بسماته النصية الكتابية، وفي هذا النوع من

(1) الأدب الرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي: رؤية استشراقية، حافظ محمد الشمري، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان-الأردن، ط1، 2020م، ص5.

(2) محمد هليل الرويلي، معالجات الرواية السعودية، 15، مايو، 2020م، الجزيرة الثقافية: رابط الصفحة: https://www.al-jazirah.com/2020/20200515/cm1.htm

الأدب نماذج كثيرة جعلت كثيرًا من الأدباء يوجدون بفعالية في الوسائط الحديثة وينشرون أعمالهم الأدبية ويعلقون على الأحداث والقضايا الثقافية والاجتماعية المطروحة للنقاش"[1].

وكانت القصة القصيرة لدى الكُتّاب السعوديين والكاتبات من أبرز أشكال الإبداع الرقمي الذي أسهم في بلورتها وتجريبها "فقد شبّت القصة السعودية عن الطوق وهي الآن أمتن لغةً، وأعمق رهانًا وأكثر تكثيفًا، ولربما عانت قليلاً من مستوى قضاياها لكن هذه المعاناة لن تدوم خاصة وقد تيسرت النوافذ التي نطل منها على الكون وعلى الإنسان وعلى قضاياه الكبرى". [2]

وتدرّج النشر من المنتديات التي كانت تتحلى ببعض القيود حتى وصل الانفتاح إلى المدونات الذاتية ثم على مواقع التواصل الاجتماعي وأشهرها: (الفيس بوك وتويتر) ويرى سعود الصاعدي-أحد الناشرين-: " أن فضاء الفيس بوك يمثّل عنده المسار الثقافي الأدبي في تاريخنا العربي، نموذج الحياة بكل تفاصيله ووجوهه المتنوعة. في الطريق تصادفك وجوه متنوعة ومشارب شتى"[3].

وفي هذا الصدد سأدرس نماذج من القصاص السعوديين الذين ينشرون على صفحاتهم في (الفيس بوك) بعضًا من نتاجهم السردي، وهم:(حسن الشحرة، وحسن النعمي، وسعود الصاعدي، وعليا التميمية، وموسى الزهراني، وهيا الزهير) معتمدًا على المنهج الوصفي التحليلي ومستفيدًا من المنهج السيميائي المفسر للإشارات والرموز التقنية، وقد حددتُ تلك النماذج في نوعين: القصة الواقعية، والقصة الخيالية.

المبحث الأول: القصة الواقعية:

لقد سجَّل بعض الكتاب مواقفهم اليومية التي أثَّرَتْ فيهم، هادفين إلى مشاركة القراء معاناتهم، أو لجسِّ آرائهم وانطباعاتهم، أو للتنفيس عن نفوسهم، أو لمعالجة مشكلة اجتماعية أو غيرها، عبر سرد تلك المواقف التي تعتمل في صدر صاحبها ولا تحتمل التأخير فهي وليدة اللحظة أو على الأقل لم تنضج بعد، وهذا ما مكَّنته وسائل التواصل الرقمية التي تتيح النشر دون قيود مما يسهم في اطلاع عدد كبير من القراء

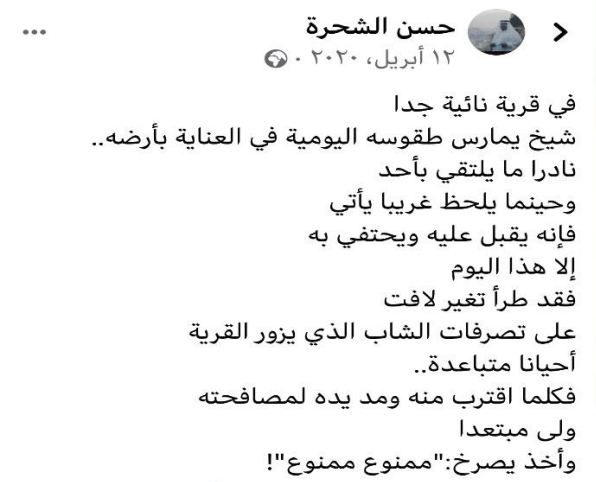
(1) مجلة قوافل، تصدر عن النادي الأدبي بالرياض، العدد31-شعبان1436هـ-مايو2015م، ص143.

(2) محمد هليل الرويلي، معالجات الرواية السعودية، 15، مايو، 2020م، الجزيرة الثقافية: رابط الصفحة: https://www.al-jazirah.com/2020/20200515/cm1.htm

(3) سعود الصاعدي، 14، ديسمبر، 2020م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة: https://www.facebook.com/saud.bin.hamid/posts/3571767392915069

على المنشورات ساعة نشرها، وربما كانت وليدة اللحظة فكانت خالية من التمحيص والتنميق، قريبةً من الطبيعة، بعيدةً عن التكلف، لم تَطَلْها يد التعديل والحذف، وحين لا يجنح السارد بتلك الأحداث إلى الخيال أو الرمز.. فإنه يظلُّ سردًا واقعيًا يُجسِّد الحقيقة كما هي.

وفي هذا الاتجاه يُطالعنا **حسن الشحرة**[1] بكثيرٍ من قصصه اليومية القصيرة الهادفة المختومة بالمفاجأة، والمغزى، تأمل هذه الأقصوصة التي يرويها بدور الغائب، وبهذا التسلسل: [2]


حسن الشحرة
١٢ أبريل، ٢٠٢٠ ·

في قرية نائية جدا
شيخ يمارس طقوسه اليومية في العناية بأرضه..
نادرا ما يلتقي بأحد
وحينما يلحظ غريبا يأتي
فإنه يقبل عليه ويحتفي به
إلا هذا اليوم
فقد طرأ تغير لافت
على تصرفات الشاب الذي يزور القرية
أحيانا متباعدة..
فكلما اقترب منه ومد يده لمصافحته
ولى مبتعدا
وأخذ يصرخ:"ممنوع ممنوع"!

فهو ينتقد قطيعة ذلك الشاب مع أهل القرية الذي لم تسنح له الفرصة لزيارة ذلك الشيخ إلا في ظروف مرض(كورونا) التي تقتضي التباعد الجسدي، والاكتفاء بالإشارة حتى صاح في وجهه: (ممنوع ممنوع) هكذا حسن الشحرة فهو لا يسرد كثيرًا ولا يشرح الحدث مُسهِبًا ولا يُكثر في وصف الشخصية لكنَّه يُكثِّف في حبكته ما يخدم موضوعه كقوله عن الشاب: (الذي لا يزور القرية إلا أحيانًا متباعدة).

لقد رتَّب حسن قصته من الأعلى للأسفل ليتوقف القارئ عند كل فكرة زيادةً في التأمل والتأني في استقبال الحدث، ولو سطرها تسطيرًا عاديًّا لما كان لها هذا التأثير.

---

(1) ولد حسن الشحرة في فيفا جنوب السعودية عام1393هـ، له منشورات قصصية عديدة في الصحف والمجلات الأدبية، كصحيفة الجزيرة السعودية، والمدينة، والبلاد، وعكاظ، شارك في ملتقى حلب/سوريا الثامن والتاسع للقصة القصيرة جدًا، وفي الملتقى العربي للقصة القصيرة جدًا (الفقيه بن صالح) كتب عنه أ.د.ماهر الرحيلي دراسة بعنوان:(البعد الإنساني في القصة السعودية القصيرة جدًا: مجموعة(حلم)لحسن الشحرة نموذجًا/ الذات والقلم دراسة نقدية في الأدب السعودي، أ.د.ماهر بن مهل الحيلي، منشورات ضفاف-بيروت، ط1، 1439-2018م، ص 47.

(2) حسن الشحرة، 12، أبريل، 2020م، الساعة 1: 5م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:
https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=3533386243344177&id=100000185087667

ومن سرده القصير جدًا، المكثّف الساخر: [1]

ببساطة لاذعة ينتقد رؤساء العمل الذين يُحابون بعض الموظفين لأسباب مختلفة..، لدرجة أن ذلك الموظف–الذي لا يستحق المحاباة–يتطاول على زملائه مستندًا على ظهر رئيسه..، ويختم بجملةٍ كنائية دارجة في المجتمع: "رئيسهم في جيبه".

هكذا تميزت قصص حسن الشحرة "في مضامينها بتصوير الذات، والتقاط المجتمع بكل آفاته، ورصد الأبعاد الإنسانية"[2]والاهتمام بها، أما أبرز ما لوحظ في سرده فهو عنصر التشويق في المقدمة والمفاجأة في الخاتمة، والإيجاز والتكثيف [3].

ومن الكاتبات اللاتي استهواها السرد اليومي **هيا الزهير** [4] وتتميز كتابتها بالذاتية والتشاؤم نوعًا ما، وشرح المعاناة النفسية، والحنين إلى الماضي والذكريات، وقد لا تتخذ أساليب تشويقية أو مفاجآت، بل

(1)حسن الشحرة، 27، يناير، 2020م، الساعة: 55: 9م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:
https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=3346648962017907&id=100000185087667

(2) الذات والقلم دراسات نقدية في الأدب السعودي، أ.د.ماهر الرحيلي، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 1439هـ-2016م، ص48

(3) انظر السابق، ص75.

(4) هيا بنت راشد بن عبد الله الزهير، أكاديمية، سعودية من الرياض، صدر لها: الحكم العطائية دراسة تداولية، ودرب جدتي: حكايات شعبية، حصلتْ على الدكتوراه في الأدب والنقد في جامعة الملك سعود عن رسالتها: التشكيل المجازي في لغة الرواية، دراسة في روايات محمد حسن علوان، 1442هـ، انظر:

-هيا الزهير، ملف التعريف، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:
https://m.facebook.com/profile.php?id=100001320028827&tsid=0.57168005567433356

-هيا الزهير، 1، مارس، 2021، تغريدة، موقع: تويتر، رابط الصفحة:
https://twitter.com/alzehair/status/1367673808551809024

تكشف عن هدفها وغرضها مباشرة، وتستهويها العتبات المؤطِّرة والممهدة لحكاياتها، وهي طويلة النفس لا تميل إلى التكثيف، ومن قصصها:[1]

هيا الزهير
٢٣ مارس ·

وما في الموت شك لواقف ..!!
روائح الموت تملأ كل مكان،وتحيط بنا من كل جانب،تلك الروائح تعيدني إلى ليالي الموت وأيام الغربة،ولحظات رحيلك ،وغرف المستشفيات التي تعج بروائح الموتى،وأصوات النحيب ورطوبة الدموع ..
الموت يملأ الأماكن والبيوت ..يتسع فيلتهم كل شيء،يلتهم لحظات السعادة ويكدر صفو الأيام،مكان العمل أصبح سرادق عزاء يفيض بالحزن،بعد أن كان يعج بصخبنا ومرحنا !
هدى مات أخوها بعد صراع طويل مع الكورونا،كنت أطل عليها كل صباح في مكتبها فأراها مكبة على جهازها،ترفع عينيها لي في يأس،وتبحث عن بارقة أمل في كلماتي المواسية،دعواتها وأمنياتي لم توقف طوفان الموت الذي جرف أخاها كما جرف كثيرين !!
صديقتي سهام ودعت والدها منذ أشهر،نجاح كانت تبكي وهي تخبرني بمرض والدها الذي توجه إلى المستشفى باكيا بعد إصابته بالكورونا...
تخنقني روائح الموت،أدخل الفيس أبحث عن هواء نقي،تحاصرني أخبار الموت وعبارات العزاء،ودموع الحزانى والمواسين ..
أحاول أن أقاوم هذا المد القاتل وأتشبث بالحياة،يقتلني ذلك الصقيع،وموت الصداقة،ونكران القلوب،يؤلمني موت الأحياء مثل موت الأموات !!
أوقن بأن الموت هو الآخر يتشكل حقيقة ومجازا ...ويمتحن صبرنا حتى في موت الأحياء في قلوبنا ..!!

فقد استفتحت هيا قصتها بشطر من بيت المتنبي الشهير:

وَقَفْتَ وَما في المَوْتِ شـــكٌّ لوَاقِفٍ كـأنّـكَ في جَفـنِ الـرّدَى وهْـوَ نائِـمُ [2]

وفي بضع سطور استرجعت هيا ذاكرتها مع الموت لتُمهِّد لمواقفها مع صاحباتها اللاتي تجرعن غصصه بموت أقاربهنّ بالكورونا، وتوجز أكثر من حدث، وتراوح بين ضمائر الغائب والمتكلم بما يناسب السرد، وتختم قصتها بالحديث عن الموت مرةً أخرى...ولكنَّها تتخذ ذلك للسخرية من موت الأحياء الذي يبدو

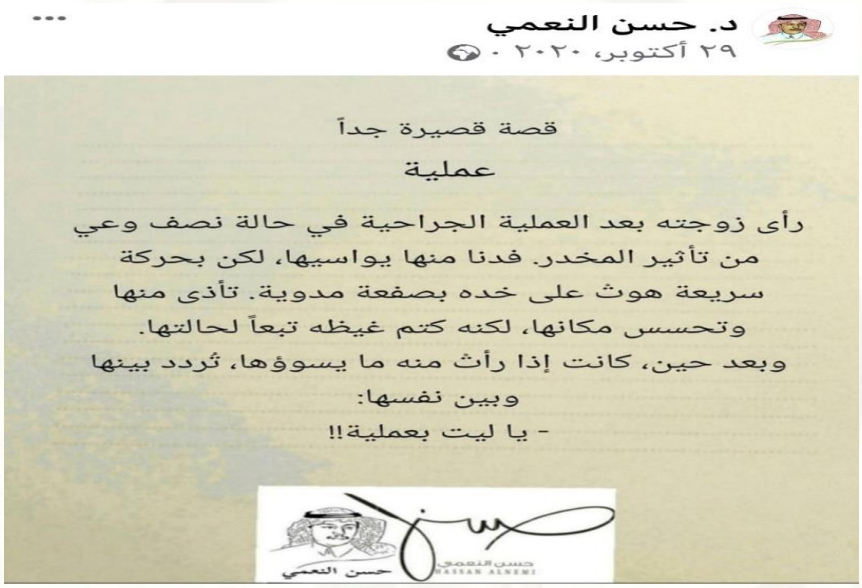
(1)هيا الزهير، 23، مارس، 2021م، الساعة، 47، 11، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:
https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=3714263648627599&id=100001320028827

(2)ديوان أبي الطيب المتنبي بشـــرح أبي البقاء العكبري المســـمى بالتبيان في شـــرح الديوان، دار المعرفة، بيروت–لبنان، (د.ت)، 386/3

أنَّه أرقها كثيرًا، وتبدو هيا حريصة على المضمون أكثر من البناء الفني الذي تفتقر إليه القصة القصيرة وأهمّه التكثيف، والشحن اللغوي.

ويمكن القول إن اللغة الشعرية حاضرة بكثافة في سرد هيا، حتى تكاد أن تشعر في أثناء سردها أنك أمام خاطرة نثرية مشحونة بالزفرات والتأوهات.

وعلى صعيد الإخراج فإن هيا تعتمد على المسكوت عنه المعبر عنه بالنقط، وعلى تكرار علامات التعجب الدالة على النقد اللاذع والسخرية. وينشر **حسن النعمي** [1] على حسابه في الفيس بوك وتويتر قصصًا قصيرة جدًا كما يُسميها، يمكننا نسبة بعضها إلى السرد الواقعي، لكنَّه يترك للمتلقي النهايات على مصراعيها ليؤولها كما يرى، ومنها:[2]



(1)حسن محمد النعمي، ولد في تهامة عسير عام ١٣٨٠ هـ، حاصل على الدكتوراه في الأدب الحديث عن علاقة الرواية بالسينما – جامعة إنديانا بأمريكا، من هيئة التدريس بجامعة الملك عبدالعزيز – كلية الآداب والعلوم الإنسانية، من أعماله السردية: زمن العشق الصاخب، آخر ما جاء في التأويل القروي، حدَّث كثيب قال، الأعمال القصصية الكاملة، ومن مؤلفاته النقدية: رجع البصر: قراءات في الرواية السعودية، الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، الأدب العربي الحديث نشأته وتطوره، محاضرات في الأدب السعودي، بعض التأويل: مقاربات في خطابات السرد، قارئ السرد، انظر: –موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث :نصوص مختارة ودراسات، اللجنة العلمية، دار المفردات للنشر والتوزيع، السعودية–الرياض، ط1، 2001م، 44/9

–(ويكيبيديا/حسن النعمي) رابط الصفحة:

https://ar.wikipedia.org/wiki

(2)حسن النعمي، 29، أكتوبر، 2020م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=4001829079832928&id=100000176272878

يصوِّر حسن معاناة المرأة مع العمليات الجراحية التي تتعرض لها كثيرًا خاصة مع الإنجاب، وما تؤول إليه حالتها النفسية من تكدر وغضب يحتاج إلى رباطة جاش الزوج وامتصاصه ردود أفعال زوجته في تلك الحالة، بل وفي كل الحالات إذ يُمثِّل هذا المشهد نموذجًا للتعامل الإيجابي من الزوج، ويُلمِح إلى حساسية مشاعر المرأة تجاه زوجها، وحاجتها إلى أقصى درجات الحنان والاطمئنان، ومن الناحية الفنية فإن القاص بدأ مباشرة دون تمهيد، أو تشويق، واستخدم ضمير الغائب لحساسية الموقف..، ولم يستطرد في الوصف خلا (وتحسس مكانها..) ولجأ إلى الخاتمة المفاجأة المحتملة للتأويلات في الوقت نفسه.

ويحرص حسن على تصدير قصصه بعناوين مُعبرة عن محتواها، ليست سوى تسميات خالية من الطرافة الفنية أو التشويق إلا أن فيها اختزالًا للحدث، واهتمامًا به، وبيان أثره في نفسه، ففي القصة السابقة نجد العنوان: "عملية" بهذا الإفراد والتنكير يوحي بصدى هذه الكلمة في النفوس وما ينبعث منها من خوفٍ وترقُّب وعواقب لذلك تصدرت المشهد.

ويبدو أنّ حسن أيضًا من أكثر المهتمين بتوظيف التقنية في قصصه حيث يكتبها على خلفية ورقية مسطرة ذات لونٍ باهت حزين، يُشعر بالميل إلى الذكريات، والحنين إلى الماضي.

وربما حوَّل **سعود الصاعدي** [1] مواقفه اليومية إلى الرمزية أو اللغة المجازية -إن صح التعبير- كقوله حاكيًا [2]:

---

(1)سعود بن حامد الصاعدي ولد سنة1970م، أديب وروائي وأكاديمي سعودي، حصل على درجة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة أم القرى بالسعودية، وعلى الماجستير في الأدب والنقد من نفس الجامعة، وعلى شهادة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها. يشغل منصب أستاذ مشارك بقسم البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية وآدابها في جامعة أم القرى، من رواياته: خارج العالم، وساعة الرمل، ومن مؤلفاته:" البلاغة الكونيّة من الإعجاز إلى الإنجاز: دراسة تأويليّة في فلسفة النّموذج البلاغيّ"، انظر:

-كتارا، (شوهدت الصفحة:29/يوليو/2021م، رابط الصفحة:

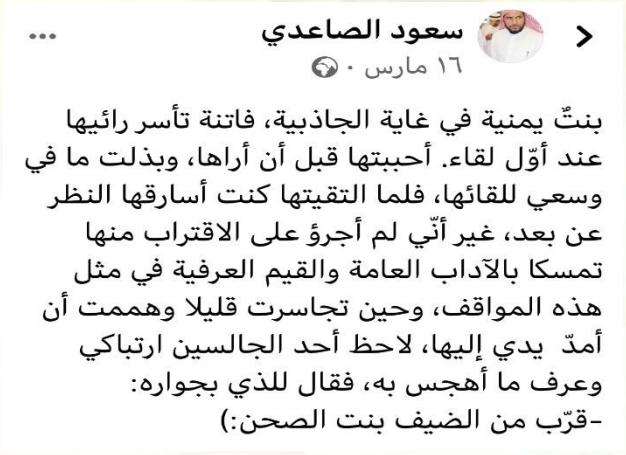
https://www.kataranovels.com/novelist/سعود-الصاعدي/

-سعود الصاعدي، (شوهدت الصفحة:29/يوليو/2021م) الملف التعريفي، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:

https://m.facebook.com/saud.bin.hamid

(2) سعود الصاعدي، 16/ مارس، 2021م، الساعة: 45: 8م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:

https://www.facebook.com/saud.bin.hamid/posts/3813134888778317


سعود الصاعدي
١٦ مارس ·
بنتٌ يمنية في غاية الجاذبية، فاتنة تأسر رائيها عند أوّل لقاء. أحببتها قبل أن أراها، وبذلت ما في وسعي للقائها، فلما التقيتها كنت أسارقها النظر عن بعد، غير أنّي لم أجرؤ على الاقتراب منها تمسكا بالآداب العامة والقيم العرفية في مثل هذه المواقف، وحين تجاسرت قليلا وهممت أن أمدّ يدي إليها، لاحظ أحد الجالسين ارتباكي وعرف ما أهجس به، فقال للذي بجواره:
-قرّب من الضيف بنت الصحن:)

فقد صيَّر مائدته تلك حدثًا رمزيًا-كعادته في إحداث عنصر المفاجأة في سردياته القصيرة-ورواه بضمير المتكلم (أحببتُها، وبذلتُ...) ليشدّ المتلقي المتفاعل؛ فهو صاحب الحدث والموقف، وتوحي عتباته أنه يصف فتاةً يمنيةً جميلةً هامَ بها، لكنَّه يكشف في الختام أنها كانتْ(أكلةً) من الأكلات اليمنية التي تدل على التمازج السعودي اليمني، والتجاذب في أساليب الحياة الدقيقة، كما نلحظ أنَّه يستخدم أحيانًا الرموز التعبيرية، والأيقونات التصويرية، إدراكًا منه بأهميتها في التأثير الرقمي، حيث تمثل شكلًا جديدًا من أشكال التعبير.

وينشر **موسى الزهراني** [1] قصصًا قصيرة جدًا، يتناول فيها موقفًا يوميًا، يميل معه إلى الطرافة، والنقد الساخر، والتكثيف، ويروي بضمير الغائب، ويهتمّ بالوصف، ويُقلِّل من الروابط بين الجمل، وتحمل خواتيمه مفاجآت مؤثرة، ويمكن تشبيه كتابته بحسن الشحرة، ومن قصصه:[2]

(1)موسى سعيد الزهراني ولد بالباحة بالسعودية عام1965م، معلم لغة إنجليزية، شاعر وقاص وكاتب، صدر له: (أسرار)مجموعة قصصية عن النادي الأدبي بالباحة، انظر:

-موسى سعيد الزهراني، ملف التعريف، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:
https://m.facebook.com/profile.php?id=100000702422050

-موسى سعيد الزهراني، موقع: تويتر، رابط الصفحة:
https://twitter.com/MusaZahran

-الجزيرة الثقافية، موسى الزهراني يصدر(أسرار) الجمعة، 29، شوال، 1431هـ، العدد/ 13889، رابط الصفحة:
https://www.al-jazirah.com/2010/20101008/cu6.htm

(2)موسى سعيد الزهراني، نص قصصي، 17، أكتوبر، 2020م، الساعة: 30: 9م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:

موسى سعيد الزهراني
١٧ أكتوبر، ٢٠٢٠ ·

#نص_قصصي

وضّاح

كان الطير مرتبكا، قد غُمّت عيناه في سيارة فلا يدري أين وجهته، يفتح جناحيه بين الفينة والأخرى لكنه لايستطيع الطيران، يتمسك ببراثنه بقوة ، بعد نصف ساعة شعر أنه نزل إلى مكان فيه جلبة، أماطوا البرقع عن عينيه، أناس وقوف بعضهم مُلثّم في أيديهم مسابح يديرونها بسرعة كالمروحة، الناس ينظرون إليه، احتدمت جدلية المماكسة عنده، قبل نهاية المزاد، تقدم (شليويح) ودفع ثلاثين ألف ريال ثم غادر يحمله بفخر.
وضعه في المقعد الخلفي، غادر سيارته في صيف حارق ليشتري حاجة له، عاد إلى سيارته، وجد (وضّاح) بهيئة أخرى .

موسى الزهراني

فموسى هنا يصف معاناة الطير الخائف الذي يُعرض للبيع وتتلقفه الأيدي، وينتقل من مكان لمكان وسط جلبة المتفرّجين والمشترين، وفي النهاية تكون خاتمته الموت مختنقًا من الشمس، فخسر روحه، وخسر البائع أيضا الذي يدفع ثمنًا باهضًا في نهايةٍ كتلك.

ونلحظ اهتمام موسى بالتصوير الدقيق:(كان الطير مرتبكًا، يفتح جناحيه، يتمسك ببراثنه، مكان فيه جلبة، في أيديهم مسابح يديرونها بسرعة كالمروحة).

ومن قصصه القصيرة جدًا: [1]

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=379691256411644&id=100031123186224

(1)موسى سعيد الزهراني، نص قصصي، 31، مايو، 2021م، 48: 3م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=514805889566846&id=100031123186224

حيث نجد التكثيف وعنصر المفاجأة المتنامي.

ويستهوي **علياء التميمية** [1] الرمز كثيرًا في قصصها القصيرة جدًا التي تدور غالبًا حول علاقة زوجين وما يشوبها من توتر واضطراب، تأمل سردها: [2]

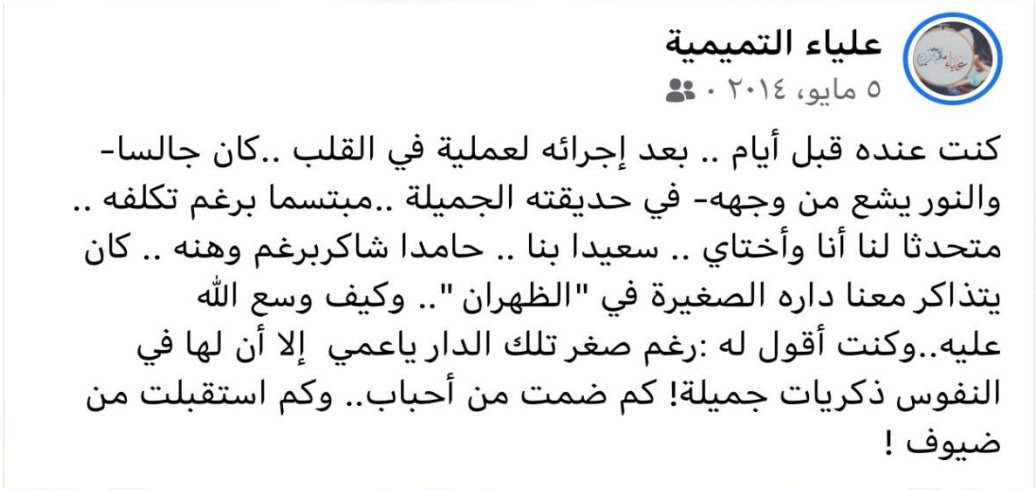
(1)علياء التميمية، من الهفوف بالسعودية، مولودة عام1966م، ماجستير في الأدب والنقد من جامعة الملك فيصل، معلمة لغة عربية، كاتبة للقصة القصيرة جدا، انظر:

-عليا التميمية، الملف التعريفي، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:
https://m.facebook.com/profile.php?id=100005131560348

(2)عليا التميمية، حكاية قطة، 14، مايو، 2020م، الساعة: 39: 1م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:
https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1797137600467275&id=100005131560348

فهي ترمز بالقطة هنا للمرأة التي أهملها زوجها، وهجرها، وكأنه منع عنها الأكل والشرب، وقيّد حريتها، وعندما أراد أن يطلق سراحها هجمتْ عليه، ونجد أن القصة فيها تناص مع الحديث الشريف المذكور في قصة الهرة، وقد ختمتْ قصتها بالمفاجأة، كما استعانتْ بصورة معبِّرة لقطة حقيقية في حالة هجوم.

وقد تكتفي علياء بالسرد الخالي من الرمز أو عناصر المفاجأة والتكثيف: [1]



وعلى الرغم من ذلك يبقى ذلك السرد من الأنواع التي وجدتْ في الشبكة مكانًا لها وللتفاعل معها، كما وجدنا ذلك في تعليقات القراء.

المبحث الثاني: القصة الخيالية:

حين لا يكتفي السارد بالواقع وينسج من الخيال قصصه لحاجةٍ أدبية أو نقدية لا تخلو من الهمز، واللمز، والسخرية، والطرافة، أو البعد عن المباشرة والمصادمة، واقتراف حرية التعبير، والسلامة من تداعيات المصارحة والمكاشفة، وفي أدبنا العربي أسوة في ذلك بدْءًا بأساطير العرب وانتهاءً بمقاماتهم وسردياتهم الخيالية.

(1)عليا التميمية، 5، مايو، 2014م، الساعة: 54: 3م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:
https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1790559411125094&id=100005131560348

ويسلك هذا السبيل مِرارًا **سعود الصاعدي** الذي يعشق هذا النوع من السرد، تأمّل هذه القصة الخيالية التي نشرها على حسابه في (الفيس بوك): [1]

لقيت زرارة بن المؤشّر، من بني فيس بن واصل، وكانت قبيلته قد نزحت في زمن قحط اللايكات إلى تويتر، ثم عادت زمن كورونا،
فسألته: ما مذهبك في اللايك الأزرق؟
قال: أبذله لمن عرفت ومن لم أعرف.
قلت: فما أنت فاعل في اللايك الأحمر؟، فابتسم ابتسامة عريضة
وقال: لا أبذل قلبي كل البذل فيكسد، ولا أضنّ به كلّ الضن فيفسد.
قلت: فمتى تبذله؟
قال: في الحالة القصوى.
قلت: وما قصواه؟
فقال: إذا بلغت بي الدهشة مبلغا يعدل مزاجي، أو تقفز عيناي من رأسي إلى جهازي 👀
قلت: قد أنصفت، فما قولك في الفيس الفاغر؟
قال: قاتله الله، لو لقيته لحشوت فمه ترابا!
قلت: لمه؟ ألست تراه فاغرا مدهوشا؟
فقال: ليست هذه دهشة العرب، إنما هي ولولة أعجمية ليست من طباعنا، لا في مكيالنا ولا في صاعنا.
قلت: فما شأنك مع الوجه الضاحك؟
قال: أما الضاحك بدمعتين فلمنادمة الصحاب والأحباب، وأما الضاحك ملء شدقيه فللأحماض والمفاكهة.
قلت: مثل ماذا؟
قال: مثل هذا
قلت: والفيس أبو دمعة؟
فقال: إنما وُضع لأهل المدن، ممّن رقّت طباعهم وفقدوا ضياعهم.
فلمّا همّ بالرحيل قلت: أوصني يا زرارة..
فجذبني إليه جذبة أعرابية، ثم وضع يده على موضع اللايكات من كتفي، وقال:
إيّاك والطمع في القلوب الحمراء فإنّها تفسد على الرجل طعم اللايك الأزرق:)
ثم ركب أيقونته وغادر، وكان يحمل في مزودته لايكات يرشّها على المنشورات رشًّا كما يرشّ أحدكم حبوب الذرة على حمام الحرم.
وفيه قال الشاعر:
رأيت "زرارة الفيسيّ" يحثو
من اللايكات منقطع القرين
..
إذا ما "ضغطةٌ" رفعت لمجدٍ
تلقّاها "زرارة" باليمين*😀

(1)سعود الصاعدي، 28، يوليو، 2020م، الساعة: 8:22م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:
https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=3170678356357310&id=100002455301386&_rd

يلجأ الصاعدي إلى هذا النوع من السرد ليُبيّن موقفه وموقف الناس معه من التعامل مع الطرح في التقنيات الحديثة ويخصّ (الفيس بوك) ويروي أحداثه المتخيلة بضمير المتكلم:(لقيتُ، قلتُ..) ويتحاور مع التراث القَبَلي فالآخر هو:(زرارة بن المؤشر) وفحوى الحوار عن أيقونات التفاعل أو الرموز التي يستخدمها الناس في الحكم على المنشورات وانطباعاتهم عنها، وفي هذا السرد نقدٌ لاذع وسخرية لمجاملة الناس أحيانًا لبعض المنشورات، أو لضعف تفاعلهم، واكتفائهم بالرموز عن التعبير الكتابي، ونلاحظ الاعتماد على الخيال في رسم الحدث كقوله: "ثم ركب أيقونته وغادر..."مع استفادته من الرموز التعبيرية، التي تميل غالبًا إلى الاستغراب والطرافة حيث شخصيته الظريفة، ونراه يختم قصته الخيالية ببيتين مشهورين مع التصرف فيهما [1].

وغيرُ خافٍ أنَّ التاريخ والتراث بوابةً حضارية لربط الحاضر بالماضي عن طريق محاورته واستنطاقه واستدعاء شخصياته، والتناص معه، والتسلّي بمقارناته، لذا يسعى إليه بعض الكتاب لنسج مواقفهم من التقنيات الحديثة، ومساءلتها بطريقة غير مباشرة، كما فعل الصاعدي.

إن حضور التراث في السرد "يُمثّل سلسلةً من الانقطاعات والاتصالات والهزائم والأزمات وكل ما احتفظت به الذاكرة الجماعية، آخذين مسافةً تأويلية لا تجعلنا ننصهر انصهارًا كليًا في هذا التراث كما لا تضعنا موضعًا بعيدًا عنه، بل تموقعنا وسط القرب والبعد، بحيث يمكن تنشيطه بالعودة إلى أكثر اللحظات ابتكارًا"[2].

تأمل فلسفة سعود أيضًا:[3]

([1])البيتان هما:

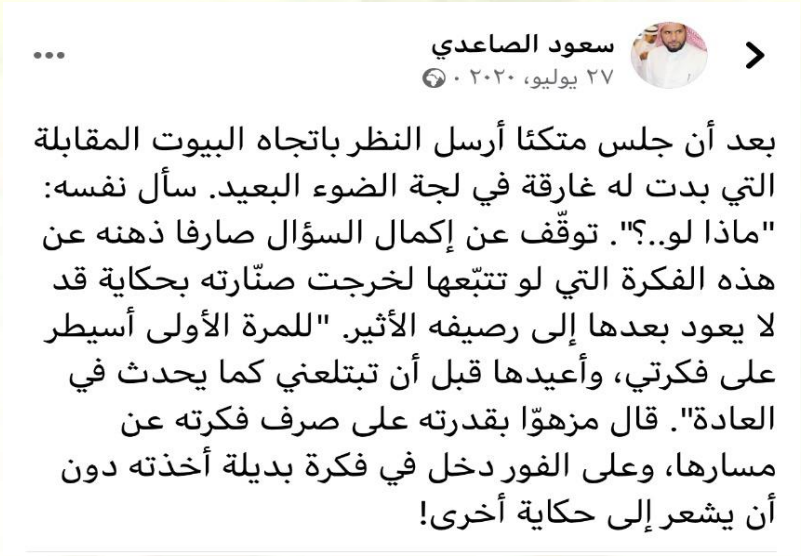
رأيتُ عرابة الأوسيّ يسمو إلى الخيراتِ منقطع القرينِ

إذا ما رايةٌ رُفِعت لمجدٍ تلقّاها عرابةُ باليمينِ

الكامل في اللغة والأدب، لمحمد المبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر-القاهرة، ط3، 1417هـ-1997م، 108/1

(2)السرد التاريخي عند بول ريكور، جنان بلخن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1435-2014م، ص92. (بتصرف).

(3)سعود الصاعدي، 27، يوليو، 2020م، الساعة: 8:3 م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة:



إنه يسرد لحظة من لحظاته الخيالية مع نفسه حين تتخطفه الأفكار ولا يدري أين تتجه به، يجرِّد من شخصيته شخصًا آخر ليرسم نفسه التي بدتْ تسبح في عالم الخيال والتأويلات.

ولعل نوعًا آخر من السرد عند **حسن النعمي** يتصل بالخيال وذلك حين يعنون لبعض قصصه بالمنامات، ولا ندري أهي مناماتٌ حقيقية؟ أم خيالية ينفذ منها القاص لما يُريد؟ أو لعله يُضفي عليها لمسةً عجائبية بنسبتها إلى الأحلام أو ما وراء الوعي! المهم أنّه صنَّفها كذلك، يقول عنها: "نرى سرودًا غرائبية تتبعثر بمجرد يقظتنا، لذا قررتُ أن أدونها قصصًا قصيرةً جدًا، فيها روح الحلم واعتباطية الواقع!" وقد كرر هذا التوضيح أمام كل منامة [1].

ومن تلك المنامات قوله:[2]

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=3167860339972445&id=100002455301386

(1)حسن النعمي، منامات سردية، 9، مارس، 2021م، الساعة: 38: 11م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=4374901949192304&id=100000176272878

(2)السابق، 16، فبراير، 2021م، الساعة:9: 11م، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=4310699122279254&id=100000176272878

هذا السرد يُمثِّل حنينًا من القاص إلى ماضيه الذي أهمله كثيرًا، فلما جاء يتذكره لمزه بتفتت الباب، ثم يؤجج الخاتمة بصورةٍ مجازية تطفح بجلد الذات(سوأة عقوقي)...وبتتبُّع منامات القاص حسن يتضح أنها عبارة عن خواطر تعتمل في صدره ومواقف ذاتية صبَّها في قوالب سردية لتكون أكثر تأثيرًا، ولفتًا للأنظار، وقد شفع تلك المنامات بمقاطع فيديو قرأ فيها أحد الأشخاص تلك المنامات متبوعة بمقاطع موسيقية حزينة، وبصور فتوغرافية معبرة عن تلك القصة وصفها "بمنامة سردية برؤية إخراجية"[1]، ويُعدُّ ذلك شكلًا من أشكال التجديد في السرد الرقمي.

الخاتمة:

إن النماذج السابقة التي عرضنا لها بإيجاز لتدل على أنّ فضاء الإنترنتْ أصبح رافدًا من روافد الأدب، وساحةً من ساحاته، وأن الفئات التي تسللتْ إليه مختلفة ومتنوعة، ويحملُ بعضها درجات عليا أكاديمية، وفي الأصل لهم تجارب في النشر والإصدار والتأليف النقدي، وهذا يدل على أنهم أدركوا أن الاقتصار على النشر الورقي أو الإحجام عن عالم الإنترنت ليس من صالحهم، وأن ولوج هذا الباب خيرٌ لهم من البقاء

(1)حسن النعمي، منامات سردية، 27، فبراير، 2021م، الساعة: 37: 12ص، موقع: فيس بوك، رابط الصفحة: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=4344118735603959&id=100000176272878

خلفه، ويدل هذا أيضًا أن على الباحثين والنقاد والمهتمين أن يلتفتوا إلى ذلك الإبداع بكل صوره وأن يتلقفوه بالنقد والتقويم والجمع والتنظيم، وأن يعدوه مدونةً من المدونات الحديثة، يتصل بإبداع صاحبه فتوجه نحوه بحوث الطلاب والأساتذة وتُقبل فيه عناوين الرسائل العلمية لأنه يمثل تاريخًا أدبيًا وإهماله يعني فقدان صفحة من صفحات ذلك التاريخ.

وعودةً إلى تلك النماذج فنلحظ أنها تناولتْ موضوعاتٍ إنسانية واجتماعية، وصوَّرتْ مشاهد ومواقف يومية بعينٍ بصيرةٍ نافذة، كانت تسعى خلالها لمعالجتها ومناقشتها بأسلوبٍ قصصي قصير قائم على التكثيف والمفاجأة، أو التمهيد والتشويق، أو السخرية والطرافة، وكانت اللغة واضحة للأفهام لا تقعُّر فيها ولا إيهام وإبهام، متناسبة مع القراء مختلفي المشارب، ومتفاوتي المستويات، كما أن ذلك الأسلوب لم يخلُ من استيراد تعبيرات سوقية أو عامية رائجة ليضفي على السرد نكهته الشعبية، ونفَسَه اليومي، وواقعيته المفطور عليها، وفي الوقت نفسه لم يكتفِ البعض بتلك البساطة السردية بل تجاوزها إلى الألفاظ الحمَّالة أو التعبيرات المتأولة، أو الرمز أو الخيال الذي تُستدعى به الشخصيات، أو يُستنطق به الماضي، أو يُعبَّر به عن المراد بصورةٍ غير مباشرة.

كذلك وجدنا أن بعضهم أبى إلا أن تظهر شخصيته الدفينة بما فيها من آلام وآمال، وتجارب وشكاوى، وخواطر وانفعالات، يطفح بها السرد وكأنه أصبح مجالًا للتنفيس والبوح وليس روايةً عن الآخر، وقصِّ أثره.

المصادر والمراجع:

أولًا: الكتب:

1- الأدب الرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي: رؤية استشراقية، حافظ محمد الشمري، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان-الأردن، ط1، 2020م.

2- الذات والقلم دراسة نقدية في الأدب السعودي، أ.د.ماهر بن مهل الحيلي، منشورات ضفاف-بيروت، ط1، 1439-2018م.

3- السرد التاريخي عند بول ريكور، جنان بلخن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1435-2014م

4- الكامل في اللغة والأدب، لمحمد المبرد، تحقيق: محمد أبو الفضـــل إبراهيم، دار الفكر-القاهرة، ط3، 1417هـ-1997م، ج1.

5- ديوان أبي الطيب المتنبي بشـــرح أبي البقاء العكبري المســـمى بالتبيان في شـــرح الديوان، دار المعرفة، بيروت-لبنان، (د.ت)، 386/3.

6- مجلة قوافل، تصدر عن النادي الأدبي بالرياض، العدد31-شعبان1436هـ-مايو2015م.

7- موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث :نصوص مختارة ودراسات، اللجنة العلمية، دار المفردات للنشر والتوزيع، السعودية-الرياض، ط1، 2001م، 44/9.

ثانيًا: مواقع الشبكة:

1- https://www.al-jazirah.com/2020/20200515/cm1.htm

2-https://twitter.com

3-https://www.kataranovels.com

4-https://www.facebook.com

5-https://ar.wikipedia.org

السيناريو في السرد الروائي من منظور السيميائيات الحديثة مفهومًا وتطبيقًا

د. علوي أحمد الملجمي

جامعة البيضاء، اليمن، مقيم حاليًا في مصر

a.almalgami@yahoo.com

الملخص:

تناقش الدراسة مفهوم السيناريو في السيميائيات النصية، وتركز على ما قدمه أمبرتو إيكو بهذا الخصوص، وتتعرض لأنماط السيناريو، وإشكالية نقله إلى السيميائيات، وعلاقته بالموسوعة بوصفها أحد مفاهيم السيميائيات الحديثة الأساسية، وبيَّنتْ الدراسة أهمية السيناريو في إنتاج النص السردي وتلقيه. وتطرقتْ الدراسة إلى التلقي الآلي وعلاقته بالسيناريو، ودور السيناريو فيه، وإشكالية وجود تلقٍّ آلي لكل أنماط السيناريو ولكل أنواع النصوص الأدبية.

طبقت الدراسة مفهوم السيناريو على عدد من الروايات، ولاحظت وجود كل أنماط السيناريو في الروايات، وإن بنسب متفاوتة، وبينت دور السيناريوهات في الإنتاج والتلقي، ولاحظت أن هناك سيناريوهات (مشتركة وتناصية) تشترك فيها كل (أو أغلب) الروايات محل الدراسة، وأن النص يأتي أحيانًا منفتحًا على أكثر من سيناريو بالدرجة نفسها، وهنا نكون أمام ظاهرة تعدد السيناريوهات، التي تؤدي إلى إشكالية في تلقي النص وتأويله. وقدَّمتْ نماذج من الروايات على انتهاك السيناريو، الذي يُعدُّ إحدى استراتيجيات السرد في إحداث المفاجأة لدى القارئ وكسر أفق تلقيه.

Abstract:

The study discusses the concept of scenario in textual semiotics, and focuses on what Umberto Eco presented in this regard, and it deals with scenario patterns, the difficulty of transferring it to semiotics, and its relationship to the encyclopedia as one of the basic concepts of modern semiotics. The study displayed the importance of the scenario in producing and receiving narrative text. The study dealt with automatic reception and its relationship to the scenario, the role of the scenario in it, and the

difficulty of having automatic reception for all patterns of scenarios and all types of literary texts.

The study applied the concept of scenario on several novels, and noted presence all types of scenario in novels, in varying proportions, and displayed the role of scenarios in production and reception, and noted that there are scenarios (common and intertextual) in which all (or most) of the novels under study participate, and that the text sometimes comes open to more than one scenario to the same degree, and here we have the phenomenon of multiple scenarios, which leads to difficulties in receiving and interpreting the text. Examples of novels were presented on violation of the script, which is one of the narrative strategies in surprising the reader and breaking the rang of receiving it.

مقدمة:

استعارت السيميائيات الحديثة بعض المفاهيم من حقول أخرى، وأجرت عليها تعديلات، لكي تتناسب مع طبيعتها، كمفهوم الفضاء السيميائي Semiosphere الذي صاغه يوري لوتمان قياسًا على مفهوم (الكون الحيوي) عند عالم الفيزياء الروسي فيرناديسكي، ومفهوم العالم الممكن possible world الذي استعاره أمبرتو إيكو من الحقل المنطقي والفلسفي. ومن هذه المفاهيم مفهوم السيناريو، الذي دخل حديثًا بعض اتجاهات السيميائيات الحديثة، وخاصة منها السيميائيات النصية، إذ يُعَدُّ أحد المفاهيم والأدوات الإجرائية الرئيسية في سيميائيات أمبرتو إيكو النصية، واتخذتْ منه أداةً لقراءة السرد الروائي.

يلعب السيناريو دورًا بارزًا في عملية إنتاج العمل الأدبي وتلقيه، والسرد الروائي من أكثر الأجناس الأدبية صلةً بالسيناريو. فالحكاية – وهي مادة السرد – عبارة عن مجموعة من المواقف والأحداث والأشياء المعروفة لدينا؛ لأنها تشكل جزءًا من موسوعتنا العامة والمشتركة، وتضم عددًا من الترسيمات الأليفة لا يعرفها إلا بعضنا (المثقفون مثلًا)؛ لأنها تنتمي إلى موسوعة خاصة. لذلك فإن هذه الأمور المألوفة لدينا تُمَثِّلُ سيناريوهات تساعد المبدع في بناء عمله؛ فهي توفر له القوالب التي تنمو منها وفي ضوئها الأحداث. وبما أن السيناريو جزء من الموسوعة فإنه يكون جزءًا من موسوعة القارئ، سواءً كانت موسوعة عامة أو خاصة، وهو ما يعني أنها مفتاح مهم وأساسي في عملية التلقي.

ولا توجد – حد علمي – دراسة تعرضت لمفهوم السيناريو في السيميائيات أو طبقته على السرد.

يهدف البحث إلى مناقشة مفهوم السيناريو كما تقدمه السيميائيات، وإبراز الإشكالات التي تواجه دمج هذا المفهوم في السيميائيات، وجعله بابًا للممارسة السيميائية على النصوص المختلفة، وتقديم تأطير شامل لهذا المفهوم، وبيان ارتباطه بالموسوعة، وإبراز جدية البحث في التلقي الآلي للسرد باستخدام السيناريو. وتسعى الدراسة كذلك إلى بيان كيفية عمل السيناريو في السرد الروائي من خلال نماذج تطبيقية، توضح دوره في عمليتي الإنتاج والتلقي لأي عمل سردي، وبيان إشكالية التلقي التي يؤديها تعدد السيناريوهات وانتهاك السرد للسيناريو.

ارتكزت الدراسة بشكل أساسي على إسهامات السيميائي الإيطالي أمبرتو إيكو في السيميائيات النصية، فهو الذي استعار هذا المفهوم وطوره وجعله إحدى أدواته في الممارسة السيميائية.

وتتكون مادة الدراسة التطبيقية من ست روايات، هي:

- موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح.
- عابر سرير، أحلام مستغانمي.
- أولاد حارتنا، نجيب محفوظ.
- طعم أسود.. رائحة سوداء، عليّ المقري.
- طوق الحمام، رجاء عالم.
- قناديل ملك الجليل، إبراهيم نصر الله.

وراعتْ الدراسة في المادة التطبيقية الجمع بين أجيال وبلدان مختلفة، وبين الروايات الواقعية والتاريخية، حتى تغطي الدراسةُ – على صغرها – مساحةً أكبر من الرواية العربية، وحتى تكون النتائج أكثر موضوعية.

المبحث الأول: السيناريو: المفهوم وإشكالاته وأهميته وأنماطه

١. تعريف السيناريو:

١,١. المعنى العام للسيناريو:

السيناريو مصطلح شائع في الآونة الأخيرة، ويستخدم في أكثر من مجال، فهو متعدد المعاني، فهو في معناه العام مصطلح سينمائي ومسرحي، واستخدم في السياسة والاقتصاد والدراسات الاستراتيجية والمستقبلية، ويستخدم في النظريات النصية، ونظريات المعنى، ونظريات الذكاء الاصطناعي.

كلمة "سيناريو Scenario" مأخوذة من اللغة الإيطالية، فهي اشتقاق من كلمة "Scena" التي تعني "المنظر"، وشاع استخدامها في اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر؛ لتعني النص المسرحي بما فيه من مواصفات فنية.[1]

(1) لعرابي كمال، تعريف السيناريو، موقع رقيم، 2020/4/29، https://shortest.link/gJe

وهو من المفاهيم الأساسية في الحقل المسرحي والدرامي والقصصي، فهو يستخدم كثيرًا في كتابة المسلسلات والمسرحيات، والأفلام. ويُعرَّف السيناريو عمومًا في هذا المجال بأنه «مخطط أو موجز لحبكة عمل درامي أو أدبي».[1]

ومن تعريفاته:

- ورد في قاموس "لونغ مان" Longman تعريف السيناريو على أنه «وصف أحداث محتملة لأي عمل أو أحداث قصة فيلم أو مسرحية».
- عرفه قاموس (ويبستر" Webster) على أنه «الخطوط العريضة لأي مسلسل أحداث مخططة سواء كانت حقيقية أو خيالية».[2]

فهو وصف تفصيلي أو مخطط لعمل أو قصة، يهتم بوصف المكان والزمان والشخصيات، والحوار، وله تعريفات أخرى مقاربة لهذه في مجالات السياسة والاقتصاد والذكاء الاصطناعي.

١,٢. تعريف السيناريو في السيميائيات الحديثة:

السيناريو في السيميائيات النصية هو أنظمة سيميائية أليفة توفرها الكفاية الموسوعية لحكاية أو نص ما. ويعرفه نعمان بوقرة بأنه «ما تواضع عليه المجتمع لرواية حادثة ما».[3] وهذا التعريف لا يحدد سوى نمط من أنماط السيناريوهات – وهو السيناريوهات المشتركة، كما سنرى – إلا أنه يضع إطارًا عامًا لمفهوم السيناريو الذي نحن بصدده، فهو قالب مشترك (تواضع عليه المجتمع) أو مألوف (مشابه لحالات موجودة في الكفاية الموسوعية الخاصة = سيناريو تناصي).

وقبل إيراد التعريفات الممكنة للسيناريو، أقدم بعض الأمثلة التي تقرب المفهوم للذهن. فلنفترض أن حكاية/حكايات تتضمن المقاطع النصية الآتية:

١) "من بين حشد الطلبة في القاعة رفع أحدهم يده..."

٢) "دخل المطعم، وقعد على الطاولة، ونادى النادل، ورفع يده..."

---

(1) Danesi (Marcel), Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications, University of Toronto Press – Canada, 2000, p: 198.

(2) التعريفات الثلاثة منقولة من: شاهين (عبدالرحمن بن يوسف)، استخدام أسلوب السيناريو وتطبيقاته في التخطيط التربوي، رسالة ماجستير منشورة على الإنترنت، 2003، https://t.me/ktbktb/126598، ص17.

(3) بوقرة (نعمان)، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص121.

٣) "وقف، ويده مرفوعة، وعيناه تذرفان، مغادرًا ذلك المكان، تاركًا قلبه فيه..."

٤) "في تلك الجلسة التي رفع فيها النائب يده..."

٥) المثال الذي أورده إيكو: «في الفصل الثاني، من قصة مأساة باريسية حقا، يتبدَّى راوول ومرغريت، في عِزِّ أزمة الغيرة المتبادلة، ويروحان يتخاصمان، وفي لحظة معينة، يلاحق راوول مرغريت، فيصفه النص قائلا: "يده مرفوعة، وعيناه جاحظتان، وشارباه شأن شاربي القطط المسعورة، سارَ راوول باتجاه مرغريت"».[1]

القارئ – وهو يفعل الجملة (رفع يده/يده مرفوعة) – يجب عليه بداية أن يختار السيناريو المناسب؛ لأنه إن لم يفعل توصل إلى قراءة مغلوطة؛ وذلك لأننا أمام خمسة سيناريوهات مختلفة. فبالرغم من أن الجملة ذاتها في الأمثلة الخمسة (رفع يده/يده مرفوعة) تشير إلى حالة واحدة إلا أن دلالتها (أو الغرض من رفع اليد) مختلفة، وهذا ما يجب على القارئ أن يدركه بناء على السيناريو، حتى وإن لم يشر التجلي الخطي إلى ذلك، أي حتى وإن لم يذكر النص ذلك صراحة.

وباختيار السيناريو المناسب نجد اختلافًا في الغرض من رفع اليد في كل مثال من الأمثلة السابقة، ففي النص الأول يكون سيناريو "التدريس" (أحدهم يلقي محاضرة في قاعة أمام طلبة يستمعون له) هو السيناريو الممكن والأصلح، ولذلك فإن القارئ يدرك أن رفع اليد هنا الغرض منه الاستئذان، سواء للإجابة، أو للسؤال، أو للخروج، أو غيره. وفي المثال الثاني نحن أمام سيناريو يعود كذلك إلى الموسوعة المشتركة للمجتمع، فرفع الزبون يده، وهو جالس على طاولة في مطعم مع نداء النادل لا يشير إلا إلى إثارة انتباه النادل إلى مصدر الصوت، فتطبيق هذا السيناريو هو ما جعل القارئ يدرك هذا الغرض، على الرغم من عدم إشارة النص إليه بشكل صريح، وهو ما يجعل القارئ كذلك يتوقع نموًا للحدث في اتجاه معين، كأن يأتي النادل، ويرحب بالزبون، ويسأله عن طلباته...الخ. بعكس توقع نمو الحدث في المثال الأول، الذي يتوقع نموه بشكل مختلف بناء على سيناريو مختلف، فالمحاضر يأذن لذلك الذي رفع يده بالحديث...الخ. وفي المثال الثالث يكون تفعيل "يده مرفوعة" بناء على سيناريو ممكن ووحيد، وهو سيناريو "الوداع"، فالغرض من رفع اليد هنا هو التلويح بالوداع. ورفع النائب يده أثناء جلسة البرلمان يعطي دلالة مختلفة في المثال الرابع بناء على سيناريو توفره الموسوعة المشتركة، فرفع اليد في هذه الحالة يشير إلى التصويت على قرار ما (التصويت بالطريقة التقليدية) أو الاعتراض.

([1]) إيكو (أمبرتو)، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996م، ص100.

أما في المثال الخامس – وهو مثال إيكو – فيعلق عليه بقوله: «فيدرك القارئ أن راوول إنما يرفع يده ليهم بضرب مرغريت، حتى لو لم يشر التجلي الخطي إلى الواقعة ولا إلى المقصد من ذلك). ولو كان راوول نائبًا أثناء الانتخابات لكانت يده المرفوعة اتخذت دلالة مختلفة تماما. ولكن، طالما أنه كان لا يزال في وضع من مخاصمة امرأته، فقد انعدم أي استدلال آخر ممكن. بل إن الأمر بات يستدعي، ههنا، استدلالًا مسوَّغًا من "سيناريو" مسبق ندعوه "مخاصمة عنيفة".»[1]

ففي هذه الأمثلة أُوِّلت العلامات بناء على سيناريو مختار بعناية، وهو سيناريو يعود إلى موسوعتنا المشتركة والعادية، التي يعرفها معظم أفراد المجتمع. فالسيناريو بحسب موسوعتنا العامة لحفلة عيد ميلاد تختلف عن سيناريو حفلة رومنسية، وهما يختلفان عن سيناريو قضاء ليلة في قرية فقيرة أو ضاحية مهملة لا تتوفر فيها الكهرباء، ولذلك فإن دلالة الشمع في كلٍ من هذه الحالات تختلف عن الأخرى، ويختلف معها تنامي الحدث، وكل ذلك عائد إلى السيناريو.

هناك سيناريوهات –كما سنرى – لا تعود إلى الموسوعة المشتركة العادية، بل يعود إلى الموسوعة الخاصة النخبوية. وحتى يتضح مفهوم السيناريو بكل أنماطه نقف أمام هذه الأمثلة:

١) "خرج فارس من معسكر (كذا) رافعًا رايةً بيضاء".
٢) "بينما كان القتال على أشده، رُفِعتْ من جيش (كذا) رايات بيضاء".
٣) "حيث طاف حوالي مائة ألف عامل شوارع لشبونه، رافعين الرايات الحمراء".
٤) "وكان زيرًا معتادًا على زيارة ذلك المكان الذي ترفع فيه الرايات الحمراء".

تأويل رفع الراية في الأمثلة السابقة يختلف بحسب اختيار السيناريو المناسب لكل مثال، «فالقارئ يضطر، وهو يباشر نصًا قصصيًا ما، إلى الاستنجاد بمعارفه الموسوعية. فيتذكر سيناريوهات، هي مواقف أو وضعيات متكررة توجه قراءته، فتمكنه من التفطن إلى المضمر، وتساعده على التأويل، وتفتح له آفاق انتظار غالبًا ما تتحقق، ولكنها قد تخيب إذا ما تعمد المؤلف مخالفة السيناريوهات الشائعة».[2] وإذا كان السيناريو في الأمثلة التي حللتها سابقًا يعود إلى موسوعة عامة يعرفها معظم الناس، فإن السيناريو هنا يعود إلى موسوعة خاصة، أي أنه لا يعرفها كل أعضاء الجماعة الثقافية؛ لأن التأويل هنا يستند إلى أنظمة أليفة

([1]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([2]) القاضي (محمد) وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (دار محمد علي للنشر، تونس)، ط1، 2010، ص269.

أو حالات مشابهة توفرها موسوعة القارئ. ولو أن قارئًا تتوفر في موسوعته أنظمة أليفة أو سيناريوهات لهذه الأربعة الأمثلة، وأحسن اختيار السيناريو المناسب، فإنه يجب أن يُفَعِّل رفع الراية ولونَها بشكلٍ مختلف؛ لتعطي دلالة مختلفة في كل مثال.

في المثال الأول نحن أمام سيناريو لحكاية تاريخية، وخروج فارس واحد رافعًا راية بيضاء من معسكر باتجاه المعسكر الآخر يعني أنه رسول، وغالبًا ما تتضمن الرسالة التي يحملها دعوة إلى عقد مفاوضات أو إلى هدنة. فبحسب هذا السيناريو يعطي "رفع الراية البيضاء" دلالة على أن رافعها يحمل رسالة. وهو ما لا ينطبق على المثال الثاني، فتطبيق سيناريو "الاستسلام" هو الأنسب، وتكون دلالة "رفع الراية البيضاء" هو إعلان الاستسلام والهزيمة.

لون الراية في المثالين الثالث والرابع أحمر، ورفعها يعطي دلالات مختلفة بحسب السيناريو المستخدم، ومن هذه الحالات التي ترفع فيها الراية/الرايات الحمراء هذان المثالان، ودلالة رفعها مختلفة فيهما كذلك. ففي المثال الأول يكون علينا تطبيق سيناريو "الحركة العمالية الشيوعية"، وعندئذٍ تكون "الرايات الحمراء" دلالة على هذه الحركة. وبتطبيق هذا السيناريو لا نستطيع الاستنتاج أن الرايات الحمراء تدل على "البغاء"، وهي الدلالة التي تعطيها في المثال الرابع، ويستدعيها سيناريو "صاحبات الرايات الحمراء في الجاهلية".

إذًا كل مثال قُرِئَ وفقًا للسيناريو المناسب له، والذي يقود تطبيقه إلى تفعيل العلامات بطريقة صحيحة، ومعرفة دلالاتها والغرض منها، حتى وإن لم يشر النص إليها صراحة؛ لأن السيناريو المختار هو الذي يفعلها باتجاه معين، وهو كذلك الذي يحكم تنامي الحدث.

وبعد عرض هذه الأمثلة وتحليلها لعل هذا المفهوم أضحى واضحًا، مما يسهل فهم التعريفات التي صيغت له، فمن التعريفات التي ساقها أمبرتو إيكو لهذا المفهوم «أنه شيء ما يتوسط بين تمثيل سميمي واسع الموسوعية، معبرًا عنه في قواعد الحالات، وبين مثل من الترمز العالي».[1]

([1]) المرجع السابق، صـ100. وسيمي نسبة إلى سيم Seme: وهو الوحدة المعنوية الصغرى التي لا يمكن أن تتحقق إلا خارج إطار وحدة أشمل منها السيميم الذي يستعمل لتحليل المدلول. والسميمة هي الكلمة – بحسب السيميائيات البورسية – التي تعني مجموع السيمات التي تنطوي عليها العلامة الدنيا.

والترمز العالي High Encoding: هو حالة من التشـــفير المعقد يكون فيها الكلام على درجة علية من الترميز، وتستدعي من القارئ بذل جهدٍ لإدراك عناصر التشفير، وفكه، وتأويله.

ومن التعريفات التي أوردها إيكو، وهي تعريفات للقالب Frame الذي يترجمه إيكو بالسيناريو Scenario، التعريفات الآتية:[1]

- تعريف مينسكي: «بنية من المعطيات، تفيد في تمثيل حالة نموذجية معممة، كأن يكون المرء في نوع من القاعات، أو أن يحضر عيد مولد أحد من الأولاد، ثم إن كل قالب يتضمن عددًا من المعلومات. بعضها يتعلق بما يمكن للمرء أن يتوقع حدوثه لاحقًا. أما الأخرى فتختص بما ينبغي عمله في حال لم يصدر توكيد على هذا الانتظار».
- تعريف فاندايك: «عناصر معرفية، بل إنها تمثيلات عن العالم، الذي يسمح لنا بإنجاز أفعال معرفية أساسية من مثل التبصرات، والإدراك اللساني، والأفعال».
- تعريف بيتوفي: «متجر كبير من شأنه أن يحدد وحدات أو مجموعات من المفاهيم التي تدل على بعض مجريات الأحداث أو مجريات الأفعال التي تنطوي على مختلف الأشياء والأشخاص، والأملاك والعلاقات أو الوقائع».

فالسيناريو على ذلك موسوعة مشتركة "متجر كبير"، وبنية معطاة، وحالات وأنظمة سيميائية أليفة، وعلى ذلك فقد يتضمن السيناريو «مفهوم المكان حيث يدخل الناس لكي يشتروا مختلف السلع التجارية، فيتخذوها مباشرة دون توسيط الباعة (بالمفرق) ويدفعوا من ثم إلى صندوق المحاسبة، على أن سيناريو من هذا النمط قد يأخذ في اعتباره السلع المبيعة في متجر كبير أيضا على سبيل المثال: فراشي أسنان: نعم، أما السيارات، فلا)».[2]

ويمكن تعريف السيناريو بأنه "الكفاية الموسوعية التي يمتلكها القارئ لكل الترسيمات والأنماط المشابهة للنص التي تمكنه من إنجاز قراءة ما للنص".

والسيناريو يشمل إلى جانب الموسوعة المشتركة العامة – و«التي تُعدُّ نصًا كائنًا بالقوة أو حكاية مكثفة»[3] – الكفاية التناصية، وهي تخوم الموسوعة القصوى التي تتحصل لدى القارئ التي تشمل «كل الأنساق السيميائية الأليفة لديه».[4]

([1]) إيكو، القارئ في الحكاية، ص101.

([2]) المرجع السابق، ص101.

([3]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([4]) المرجع السابق، ص103.

١,٣ . قالب frame أم سيناريو scenario؟

المفهوم الذي نتحدث عنه هنا – والذي أخذناه بلفظه (سيناريو Scenario) من إيكو – هو Frame في الدراسات النصية الأخرى ودراسات الذكاء الاصطناعي، والذي يُترجم إلى العربية بالقالب أو الإطار أو الهيكل أو المخطط. وإيكو هو الذي ارتأ استبدال frame بالسيناريو Scenario.

وعند البحث في الدراسات النصية السابقة لإيكو، أو في نظريات الذكاء الاصطناعي لا نرى وجودًا للفظ Scenario؛ لأنهم يضعون مكانه Frame.

ومحمد مفتاح يجعلهما نظريتين مختلفتين، فهو يتحدث عن عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والتلقي، منها نظرية الإطار Frame، ونظرية الحوار Scenarios، ونظرية أخرى (نظرية المدونات Scripts).[1] فهو يرى أنهما نظريتان مختلفتان. والحقيقة أن هذه التسميات الثلاث لمفهوم واحد، وتشكل نظرية واحدة.

وقد ذكرتُ هذا استباقًا لملاحظة قارئ لا يجد كلمة سيناريو في هذه الدراسات، فيظن أن المفهوم غير موجود، وهو ما ليس صحيحًا؛ لأن المفهوم موجود ومتداول، وإن اختلف اللفظ الدال عليه.

٢. أنماط السيناريو:

هناك نمطان من السيناريو، نمط يعود إلى الموسوعة المشتركة العادية لأفراد المجتمع، ونمط آخر يعود إلى الموسوعة الخاصة لبعض أفراد المجتمع، الأول يُطلقُ عليه "السيناريوهات المشتركة"، والآخر يُطلقُ عليه "السيناريوهات التناصية". والفرق بين السيناريوهات المشتركة والسيناريوهات التناصية أن الأولى تعود إلى كفاية القارئ الموسوعية العادية، والتي يشترك فيها الغالبية العظمى من أعضاء الجماعة الثقافية التي يعود إليها النص موضع القراءة. والسيناريوهات التناصية على العكس من ذلك؛ فهي ترسيمات بلاغية وسردية، وكفاية موسوعية لا يمتلكها إلا نخبة القراء؛ إذ لا يقوى كل أعضاء الثقافة على امتلاكها؛ فهي جزء منتخب ومحدود من المعارف.[2]

([1]) ينظر: مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص123-124.

([2]) ينظر: القارئ في الحكاية، ص105-106.

- **السيناريوهات المشتركة:**

حالات عامة، وقوالب جاهزة يشترك في معرفتها أغلب أفراد الجماعة الثقافية، فالجميع يشترك في معرفة سيناريو زبون أمام موظف في مكتب طيران، لذلك لا يمكن لقارئ أن يتوقع أن هذا الزبون قَعَدَ أمام الموظف ليطلب مأكولًا أو مشروبًا، ولا أن يفتحَ حسابًا بنكيًا؛ لأن عليه ليتوقع ذلك أن يطبق سيناريوهات أخرى غير ملائمة هنا. فلكي يتوقع أن الزبون جاء ليأكل أو يشرب يجب عليه أن يبني سيناريو قائمًا على أن يكون المكان الذي يقعد فيه الزبون مطعمًا أو كوفي شوب، ولكي يتوقع أن الزبون جاء ليفتح حسابًا بنكيًا أن يكون في بنك، ويقعد أمام موظف خدمة العملاء، أما في حالة دخوله مكتب طيران، وجلوسه أمام موظف في ذلك المكان، فإن السيناريو الممكن هو "السفر"، أي أن ذلك الشخص يريد أن يحجز (أو يستفسر عن) رحلة طيران. وعلى القارئ أن يدرك ذلك، وإن لم يصرح النص به، وأن يتوقع نموًا للأحداث على هذا الأساس.

تعود هذه السيناريوهات – بحسب إيكو – إلى الترمز العالي، وهي نص كائن بالقوة، وحكاية مكثفة.[1] وقوتها وتكثيفها في أنها تفرض قراءة معينة ونموًا محددًا للأحداث.

فالسيناريوهات المشتركة معطى سابق توفره موسوعتنا المشتركة لحالات نموذجية معممة، فهي «متجر كبير»[2] يحتوي على عدد من المعلومات الجاهزة المتعارف عليها، والتي تتعلق بتوقع القارئ لكيفية نمو حدث ما، وتفعيل العلامات بناء على ذلك. قد تتضمن هذه المعلومات المكان، ووظائفه، ووظائف الأشخاص فيه، وأشكالهم (ملابسهم وهندامهم)، إلى آخره.

- **السيناريوهات التناصية:**

هي حالات أو قوالب مشابهة أو أليفة، توفرها موسوعة لا يمتلكها كل أفراد الجماعة الثقافية، لذلك فهي ليست عادية ولا معممة، ولكنها خاصة وانتقائية ونخبوية. فليس كل القراء يعرفون الصراع الكنسي الذي دار في القرن الخامس الميلادي؛ ليستطيع اقتراح سيناريو معينًا للأحداث في رواية "عزازيل" ليوسف زيدان، ولا كل القراء يعرفون أحداث السبعينات التي أعقبت التحرير في الجزائر، ولا النظرية الاشتراكية

(1) المرجع السابق، ص100-101.

(2) المرجع السابق، ص101.

وأعلامها، وباريس وشوارعها، والأحداث السياسية في تلك الحقبة؛ لكي يمكنه اقتراح سيناريو للأحداث في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي.

السيناريوهات التناصية ترتبط بمفهوم التناص كما حددته (كريستيفا)؛ إلا أنها ليستْ تناصًا؛ لأن التناص هو البحث في امتصاصات النص المقروء للنصوص السابقة عليه، والسيناريو التناصي هو البحث في متشابهات النص المقروء. فالاختلاف إذًا هو في طريقة المعالجة والتوظيف؛ فالسيناريو التناصي يوظف بوصفه جزءًا من موسوعة القارئ، له تعلق بالنص المقروء، يكون مدخلا لقراءة هذا النص. أي أنه يشير إلى الموسوعة التي أنتج النص القارئ في ضوئها، في حين إن التناص يشير إلى الموسوعة التي أنتج النص المقروء في ضوئها.

والسيناريوهات التناصية عند (إيكو) «تشمل الكفاية التناصية (تخوم الموسوعة القصوى) التي تتحصل لدى القارئ، كل الأنساق السيميائية الأليفة لديه».[1] فهي قريبة من مفهوم الهيئات أو الحوافز كما في البلاغة التقليدية؛ لكن (إيكو) يرى أن السيناريو التناصي أعم وأشمل من مفهوم الحافز؛ ولذلك يضع السيناريوهات التناصية في مراتب لا تشكل الحوافز إلا مرتبة واحدة، على النحو الآتي:[2]

أ. السيناريوهات القصوى: وهي الحكايات المصنوعة سلفًا، وقواعد الأجناس، والحكايات المكررة. وقد يمثل لها بهيكل القصيدة العربية القديمة، ورحلة الشاعر فيها من المقدمة الطللية إلى التشبيب، ومنه إلى الغرض، فهو قالب جاهز لكل القصائد، ومثل ذلك «التراسيم الثابتة في الرواية البوليسية ذات السلسلة، أو في مجموعات من الحكايات حيث تتواتر الوظائف عينها (بحسب معنى بروب) ضمن التابع ذاته؛ والحق أن هذه السيناريوات قد تكون قواعد تنتظم النوع، شأن تلك التي ترتئي "أصح" تنظيم لمشهد من المنوعات التلفزيونية، إلى حيث ينبغي أن تدخل بعض المقومات في تتابع متناه (مثالًا على ذلك يُدخل مقدم البرنامج مغنية، بعد أن يجري معها حديثًا موجزًا وفَكِهًا، تقوم خلالها بالدعاية لأسطوانتها الجديدة ذات الثلاث والثلاثين دورة، ثم تشرع في أداء أغنيتها، إلخ)»[3]

ب. السيناريوهات الحوافز: وتشمل تحديد بعض البنى الفاعلة. «وهي ترسيمات مرنة بما يكفي، على نمط "الفتاة المضطهدة" حيث يقوي المحلل على تحديد بعض العاملين (الغاوي، الفتاة)، وبعض تواليات الأفعال (غواية، وقوع في الفخ، تعذيب)، وبعض الديكورات (قلعة الظلمات)، إلخ... وذلك دون أن

([1]) المرجع السابق، ص103.

([2]) ينظر: المرجع السابق، ص103-104.

([3]) المرجع السابق، ص103-104.

تفرض ضوابط محددة فيما يخص توالي الأحداث؛ لذا قد يتحصل لدينا وجود اضطهادات، متفاوتة النوع (...) وحلول متباينة (الموت، الخلاص)».[1]

ج. السيناريوهات الظرفية: وهي الضوابط التي تحكم تنامي الحدث، أي تنامي الحدث داخل الرواية، ومدى اتساق قطعة نصية منها مع هذا التنامي أو الانزياح عنه. مثل «الصراع بين الشريف والعصابية في أفلام الوسترن، التي من شأنها أن تفرض ضوابط على تنامي قطعة من التاريخ، على أن هذه الضوابط تكون قمينة بأن تتراكب بصورة مغايرة بحيث تنتج حكايات مختلفة».[2]

د. السيناريوهات البلاغية: وهي التشكيلات الواصفة، أو هي «مستودع من المسبقات ومن الموضوعات الشائعة ومن الأجزاء الممتلئة التي نضعها بطريقة شبه إجبارية في معالجتنا لكل موضوع».[3]

٣. إشكالات مفهوم السيناريو في السيميائيات:

السيميائيات هي علم صناعة المعنى، لذلك فإن كل ما له علاقة بالمعنى إنتاجًا وتلقيًا يدخل ضمن اهتمامات السيميائيات. والسيناريو يصنع المعنى أو يساعد على صناعته، فهو يتحول في لحظة من لحظات الإنتاج والتلقي إلى علامة تحيل على معنى؛ لأنه يحيل على حالة، أو قالب جاهز، أو ترسيمة أليفة، أو نص مشابه، وهذه الأمور كل منها يشكل علامة، تحيل على معنى.

ترتبط السيميائيات بمفهوم السميوزيس، الذي يرتبط بمفهوم العلامة، فهو الحركية التي تحيل ممثل العلامة على موضوعها بواسطة مؤول. وجوهر هذين المفهومين (السميوزيس والعلامة) أن شيئًا يقوم مقام شيء آخر، أي: أن تتوفر في هذا الشيء – ما يمكن أن نسميه – الإحالة، فالعلامة شيء يحيل على شيء آخر بفعل حركية السميوزيس.

والسيناريو يتوفر على الإحالة، فهو يحيل على شيء آخر؛ لذلك تتوفر فيه أركان العلامة، فهو ممثل يحيل على موضوع (قد يكون الموضوع النهائي، وقد يكون بداية لسلسلة من العلامات والإحالات المتكررة) بواسطة مؤول، هو العلاقة الجامعة بين النص والسيناريو.

السيناريو يرتبط –كما سيأتي – بالموسوعة، وهي من المفاهيم الأساسية في السيميائيات الحديثة، ويرتبط بمفهوم الذاكرة، التي تنظر لها السيميائيات على أنها نظام سيميائي مقعد قائم على السميوزيس.

([1]) المرجع السابق، ص104.

([2]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([3]) الإدريسي (رشيد)، سيمياء التأويل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2010، ص79.

وبالرغم من ذلك فإن مفهوم السيناريو مفهوم جديد على حقل الدراسات السيميائية، وما زال يواجه كثيرًا من الإشكالات، من أهمها:

- الاعتراف به بوصفه أداة سيميائية لمقاربة النص الأدبي، فالدراسات اللاحقة لإيكو (وهو صاحب الفضل في إدخال هذا المفهوم إلى حقل السيميائيات) لم توله اهتمامًا على المستويين: النظري، والتطبيقي.
- السيناريو علامة أيقونية، ولكن صعوبة إدراكه على أنه علامة يعود إلى أنه علامة مركبة، فهو قالب أو حالة أو ترسيمة ينظر إليها بكل تفاصيلها على أنها علامة واحدة كبرى.
- ارتباط مفهوم السيناريو في أذهان الكثيرين بمعناه العام المرتبط بالمسرح والكتابة الدرامية والتلفزيونية بشكل عام، جعلهم يستبعدون طرحه بوصفه مفهومًا سيميائيًا.
- من أهم الإشكالات أن هذا المفهوم – من وجهة نظر (إيكو) – غير مكتمل، ويستلزم التعمق فيه من خلال تصنيفات أكثر وضوحًا. إلا أنه يظل مفيدًا للبحث، وخاصة فيما يتعلق بتعيين ما يسميه (ويتغنشتاين) بـ"عائلة المتشابهات".[1] فهو يرى أن هذا المفهوم بحاجة إلى مزيد من البحث، فهو في رأيه «لا يزال تجريبيًا مما يعصى على الضبط».[2] فهذا المفهوم دخل السيميائيات حديثًا، ويحتاج إلى كثير من الدراسات لإثرائه.

٤. السيناريو والموسوعة:

الموسوعة من المفاهيم الأساسية في السيميائيات الحديثة، واعتمد عليها منظروها (إلى جانب أمور أخرى) للتفريق بينها وبين السيميائيات التقليدية، فالتحليل في هذه الأخيرة يعتمد على القاموس، بينما هو في السيميائيات الحديثة يعتمد على الموسوعة. و«تعتبر الموسوعة مسلمة سيميائية، لا بمعنى أنها ليست أيضًا واقعًا دلاليًا: إنها المجموعة المسجلة لجميع التأويلات، ويمكن تصورها موضوعًا على أنها مكتبة المكتبات».[3] فهي مسلمة سيميائية، وفرضية أبستمولوجية، تستند إليها أهليتنا الدلالية.[4] فالسيرورات

([1]) ينظر: إيكو، القارئ في الحكاية، ص105.

([2]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([3]) إيكو (أمبرتو)، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصَّمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2005، ص188.

([4]) ينظر: إيكو (أمبرتو)، العلامة "تحليل المفهوم وتاريخه"، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2007م، ص190.

الدلالية التي تقوم عليها العملية التأويلية تتشكل في ضوء الموسوعة. وعلى ذلك، فإن الموسوعة هي كم هائل من المعلومات، توفر عددًا من الاحتمالات الدلالية، ولتحديد المعنى النهائي للنص من بين الكم الهائل من التأويلات التي تقدمها الموسوعة؛ فإنَّ عليها – بوصفها أداة للتأويل – أن تقدم تعيينًا أو فرضية ضابطة للمعنى داخل العملية التأويلية. لذلك «فإن الموسوعة فرضية ضابطة».[1] فلها وظيفتان، الأولى: توفير الاحتمالات التأويلية للنص، والثانية: تحديد المعنى المناسب والصحيح للنص. فالموسوعة هي المسؤولة عن توفير الفرضية الضابطة للمعنى داخل النص. وعليه، فإنها المسؤولة عن فتح العملية التأويلية وتحريكها، وإيقافها.

والسيناريو هو أحد مكونات الموسوعة؛ لأنه في سبيل تفعيل البنى الخطابية والنصية يعمد القارئ إلى أدوات موسوعية، فهو يضع التجلي الخطي للخطاب بإزاء ما توفره كفايته الموسوعية، ومما توفره هذه الكفاية "السيناريو" (قوالب جاهزة، وحالات وأنظمة مشابهة). والموسوعة توفر عددًا من السيناريوهات، وهي بعملياتها المعقدة (الذاكرة بوصفها نظامًا معقدًا) تقوم بانتخاب السيناريو المناسب، بالإضافة إلى انتخابات أخرى تساعده في تأويل النص، كالقواعد الإشارية والتكرارية، والانتخابات التناصية والظرفية، والتراكيب الجاهزة، والتعبيرات الشائعة، والتبعية.

فالموسوعة توفر السيناريو، والسيناريو لا يعمل إلا في إطار كفاية موسوعية، فـ"فلاح" من قرية بدائية، لم يخرج منها منذ أن رأى الدنيا، يدخل المدينة، التي لم يخبره أحدٌ عنها شيئًا، ولم يقرأ شيئًا عن ذلك، سيكون من الصعب عليه التعرف على الأشياء فيها ووظائف هذه الأشياء؛ لانعدام السيناريوهات التي توفرها الموسوعة، وهو لا يملك الموسوعة التي تخص المدينة، لذلك فهو أعمى، ولا يستطيع الوصول إلى هدفه إلا بالسؤال، أي بموسوعة يزوده بها كل من يسأله. ولو أننا زودناه بتعريف موسوعي للمدينة أو بعض معالمها كالمطعم والبنك وموقف الباصات، لاختلف الوضع عند رؤيته (أو تعامله مع) هذه الأشياء، ويمكن أن نقارن هذا بـ«المثل الذي كان طرحه بورس، والمتعلق بتعريف الليثيوم، أدركنا أن لهذا التعريف الموسوعي مظهر سيناريو عالي الترميز حول كيفية إنتاج الليثيوم».[2]

([1]) إيكو، (أمبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2004،.ص191.

([2]) القارئ في الحكاية، ص102.

السيناريوهات التناصية ترتبط كذلك بالموسوعة، وإن كانت هذه الموسوعة خاصة، يمتلكها قليل من كثير، وهذه السيناريوهات «تتداول في الموسوعة باعتبارها ملائمة لمختلف التراكبات، ويتاح للمؤلف أن يغض الانتباه عنها متى قصد إلى ذلك عن علم، لإحداث المفاجأة بالضبط، ولخداع القارئ أو تسليته. نذكر في هذا السياق مجلة (Mad) "المجنون" التي كانت خصت نفسها، في الخمسينيات بسلسلة من القصص المصورة الصماء، والتي اتخذت لنفسها عنوانًا تقريبيًا، وهو "الأفلام التي ترغب في رؤيتها"؛ وكان كتاب القصص المصورة هذه يطرحون في رسومهم المقدمات المنطقية المدارية لمشهد ذي حل محتوم، فيعمدون من ثم إلى إخراج الحكاية وسوقها بطريقة تعاكس كل احتمال تناصي، مثلا: كان أفراد العصابة قد ربطوا الفتاة إلى خطوط السكة الحديد، ويُظْهِر الرسَّامون، في مونتاج على الطريقة الغرافيتية، مطاردةً تجري فصولها بين المنقذين الذين يسارعون، تعدو بهم أفراسهم، إلى بلوغ المكان، وبين القطار الذي يروح يدنو بأقصى سرعته. وبعد؟ إذًا، يكوث القطار هو الرابح في هذا السياق، فيمزِّق الفتاةَ إربًا».[1]

وعلى ذلك فإن كلا نمطي السيناريو يرتبطان بالموسوعة، ولكنهما يختلفان في أن السيناريو المشترك يعود إلى موسوعة مشتركة معممة، والسيناريو التناصي يعود إلى موسوعة خاصة ومنتخبة، لا يمتلكها كل أفراد الجماعة الثقافية.

٥. أهمية السيناريو:

للسيناريو أهمية كبيرة في بناء النصوص وتلقيها، ففيما يخص إنتاج النصوص يساعد السيناريو المؤلفَ في بناء نصه، فالمؤلف يقوم ببناء المواقف، وسرد الأحداث وفقًا لحالات وقوالب جاهزة وترسيمات أليفة في موسوعته، سواءً مضى وفق السيناريو أو عمد إلى انتهاكه لإحداث المفاجأة والتشويق، وتكوين العقد السردية. فالمؤلف يوظف كفايته الموسوعية، وينتخب منها سيناريوهات مناسبة لكل حالة.

وعلى مستوى التلقي يُعدُّ السيناريو من الأدوات المهمة في إدراك القارئ للنص، إذ لا يكون قادرًا على التأويل والتوقع ما لم توفر كفايته الموسوعية سيناريوهات، فكيف له أن يدرك أشياء – ينظر مثال الفلاح السابق – لا توفر موسوعته لها قوالب جاهزة أو ترسيمات وأنظمة أليفة. ومن هنا تأتي فائدة هذا

([1]) المرجع السابق، ص105.

المفهوم الإجرائي؛ إذ «يتبدى لنا هذا المفهوم جليل الفائدة والإثمار؛ لكونه صيغ في أن يحل تطبيقيًا مسائل التأويل النصي الصعب».[1] ففي كثير من المواضع يحتاج التأويل إلى السيناريو للوصول إلى المراد.

هذا يعني أن أي تأويل معتدل للنص – أي: إدراك النص إدراكًا صحيحًا كاملًا – يكون من خلال انتخاب السيناريوهات المناسبة، و«على هذا، نعتقد أن الفهم النصي الكامل إنما يخضع بصورة كاملة إلى تطبيق السناريوهات الملائمة، أبدًا شأن الفرضيات النصية الآيلة إلى الفشل، إذ ترتهن بتطبيق سيناريوات مغلوطة وبائسة».[2]

وبناءً على ذلك، فإن التفريق بين تأويل معتدلٍ، وآخر سلبي، وبين قارئٍ واعٍ قادرٍ على التوقع والإدراك، وقارئٍ عادي؛ عائد إلى توفر السيناريوهات وحسن انتخاب السيناريو المناسب. «ذلك هو السبب الذي من أجله يكون بعض الأفراد قادرًا على التعرف إلى انتهاك قواعد النوع دون غيرهم، في حين يقصر آخرون معرفتهم على توقع نهاية الحكاية، بينما يكتفي الآخرون، ممن لا يملكون سيناريوات كافية البتة، بالتمتع أو التألم من المفاجآت، وانقلابات المواقف، أو من الحلول التي قد يحكم عليها القارئ المتصنّع الثقافة بأنها مبتذلة».[3] فالقراء يختلفون وتختلف قراءاتهم باختلاف كفايتهم الموسوعية، وتطبيقهم للسيناريوهات المناسبة من عدمه.

والقراء لا يختلفون في ذلك فقط، بل يتفاضلون أيضًا، فإنه «لا يندر أن يعمد القارئ إلى انتزاع السيناريو الملائم مباشرة من مخزون كفايته التناصية، فيكون (السيناريو) أوجز وأشد كثافة من الأول، وبالتالي يكون أيسر انطباقًا على عالم من الخطاب أكثر تحديدًا. وعلى سبيل المثال، فإن السيناريو التناصي "السطو المسلح على مصرف" الذي عملت العديد من الأفلام على تعميمه؛ لينطوي على عدد أقل من الأفعال، والأفراد، والعلاقات الأخرى، مما ينطوي عليه سيناريو "كيف يقوم المرء بالسطو المسلح على مصرف" المشترك والمعمم، والذي يحيل إليه المتسكعون الحرفيون (وغالبا ما يفشل الهواة إذ يستعملون سيناريو تناصيًا في فعل تطبيقي، ويغفلون سيناريو عامًا، صلبًا ومتكررًا)».[4]

([1]) المرجع السابق، ص101.

([2]) المرجع السابق، ص102.

([3]) المرجع السابق، ص106.

([4]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

فالقارئ أمام النص مثل مسافر على طريق كثيرة التشعبات، فإن كان لديه سيناريوهات (مشتركة أو تناصية) وصل إلى وجهته ومراده بسهوله، وكل ما كانت سناريوهاته أنسب كان الوصول أسرع وأسهل، ويتيه أو يقف حائرًا إن لم يملك سيناريوهات، أو طبق سيناريوهات غير مناسبة.

٦. السيناريو والذكاء الاصطناعي والتلقي الآلي:

٦,١. تعريف الذكاء الاصطناعي والتلقي الآلي:

الذكاء الاصطناعي (AI) Artificial Intelligence هو فرع من علوم الحاسوب يهتم بتطوير الأجهزة والبرامج أو البرمجيات القادرة على تقليد أو تنفيذ الأنشطة العقلية البشرية فعليًا (حل المشكلات والاستدلال والمحادثة وما إلى ذلك). أو هو محاكاة عمليات الذكاء البشري بواسطة الآلات، وخاصة أنظمة الكمبيوتر. وتشكل أبحاث ونظريات الذكاء الاصطناعي محاولات لتفسير كيفية عمل الدماغ البشري. وقد أدى ذلك إلى بعض الأفكار المثيرة للاهتمام، ولكن إلى حد كبير لم تسفر أبحاث الذكاء الاصطناعي عن أي نتائج حقيقية حول طبيعة عمل الدماغ البشري.[1]

والتلقي الآلي هو تأويل الآلة (العقل الإلكتروني) للنص، أي إعطاء العلامات معنى. مثل ذلك أن أبني برنامجًا يكون قادرًا على تفسير النص من غير تدخل من البشر سوى بتزويده بالمدخلات، فلو أنني مثلا أدخلتُ فيه عددًا من العناصر، ثم أدخل تعريفات موسوعية لهذه العناصر، وزودته بعدد من السيناريوهات لكل عنصر، وبمحددات كل سيناريو، بحيث عندما أدخل نصًا ما، يتضمن عنصرًا من هذه العناصر، فإنه يقوم بتأويله، من خلال الموسوعة المدخلة، وبناء على السيناريو المناسب الذي يختاره البرنامج من بين عدد من السيناريوهات، من خلال ملاحظته للمحددات.

فالآلة الذكية يمكن أن تؤول علامة بناء على سيناريو تختاره، أو أن تختار السيناريو بناءً على تعاضد العلامات. ولنضرب على ذلك بمثال بسيط، يتمثل في برنامج الترجمة الآلي من جوجل، فبمقدور هذا البرنامج أن ينتخب السيناريو المناسب، وتفعيل علامة ما وفقًا لهذا الانتخاب، كما هو الحال في تفعيل كلمة "فَصْل" التي تحيل على عدد من الدلالات في العربية، يقابل كل دلالة لفظ مختلف في الإنجليزية، لذلك فهو يفعلها "يختار الترجمة المناسبة" وفقًا للسيناريو المناسب الذي يقوم بانتخابه بشكل آلي، كما في الأمثلة الآتية:[2]

([1]) Ryan، The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory، p: 27.

([2]) الأمثلة الثلاثة مأخوذة من برنامج الترجمة الآلية التابع لشركة قوقل، وقد نقلت الترجمة كما هي بدون أي تدخل.

- في الفصل وقف معلم يشرح الدرس لطلابه.

In the classroom، a teacher stood explaining the lesson to his students.

- في الفصل هطلت الأمطار، وكان الجو جميل جدًا

In the season it rained، and it was very nice.

- في الفصل الثالث من الكتاب، قدم الباحث بعض النتائج.

In the third chapter of the book، the researcher presented some results.

فكل مثال من الأمثلة السابقة يحتوي على العلامة "فصل"، ولكنها وإن اتحدت لفظًا فإنها تختلف دلالة، وتفعيل الدلالة الصحيحة يوجب تطبيق السيناريو الصحيح. فعند إدخال هذه الجمل في البرنامج نجده يفعلها تفعيًلا سليمًا، ويبني في كل مثال سيناريو مختلفًا، فسيناريو الفصل الدراسي classroom يتخلف عن سيناريو الفصل season بمعنى أحد مواسم السنة الأربعة، ويختلف هذان عن سيناريو الفصل من كتاب أو رسالة علمية أو بحث علمي chapter.

ولمعرفة كيفية اشتغال العقل الآلي للوصول إلى هذا، فإنه من المؤكد أن البرنامج قد زُوِّدَ بالعنصر "فصل"، ومعه كل معانيه (موسوعته) في العربية، وزوِّدَ كذلك بمقابلات كل معنى بالإنجليزية، والسيناريوهات التي يرد فيها كل معنى، وربطها بالسيناريوهات التي تأتي فيها مقابلاته في الإنجليزية.

٢,٦. السيناريو والتلقي الآلي للسرد:

لماذا لا تقرأ الآلة، وقد فعلت ما هو أهم، وهو الإنتاج (الكتابة)؟ وإذا كان هناك نص إلكتروني أنتجته الآلة، فلماذا لا يكون هناك نص قارئ إلكتروني تنتجه الآلة؟ في الحقيقة إن هذا لم يَعُدْ غريبًا في البحث العلمي، فأبحاث الذكاء الاصطناعي تشتغل على هذا من فترة، وقدمتْ أبحاثًا مهمة، وما زالت تُقدِّم. ولأن التلقي الآلي (دور الذكاء الآلي في قراءة النصوص) ليس موضوع بحثي هذا؛ أتجاوزه غير مسهبٍ فيه، تاركًا المجال لبحث آخر أو باحثين آخرين، محاولًا التركيز على النقطة التي نحن بصددها، وهي استخدام السيناريو في التلقي الآلي للنصوص. فقد أصبح هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية في أبحاث الذكاء الاصطناعي وبالخصوص المهتمة بالتلقي الآلي، وهو ما لفت انتباه أمبرتو إيكو ليقول: «وفي هذا السياق، فقد ذهبت الأبحاثُ في "الذكاء الاصطناعي" ومعها العديد من النظريات النصية المختلفة، إلى حد صياغة

مفهوم القالب، الذي نترجمه ههنا بكلمة "سيناريو"».[1] فهذا المفهوم وليد هذه النظريات، وكما أنه مناط به في النظريات النصية حل مسألة تأويلية معقدة، والمساعدة في تقديم قراءة صحيحة، فإنه في نظريات الذكاء الاصطناعي يأخذ هذه الوظيفة، فوظيفته فيها تتمثل في جعل الآلة تنجز قراءة سليمة.

فعلى سبيل المثال، السيناريوهات المشتركة نصوص بالقوة، سواءً كان المتلقي عقلًا بشريًا، أم عقلًا إلكترونيًا، «ولنهب أن أحدًا وضع إزاء عقل إلكتروني هذه الجملة سعيًا منه إلى أن يرفع عنها التباسها: "كان على جان أن ينظم كوكتيلا وقد مضى إلى المتجر الكبير". وإذ نُسلِّم بأنَّ للآلة معلومات مبسطة على صعيد القاموس الأساس، فهي تعتبر قادرة على إدراك ما يريد "جان" أن يفعله والجهة التي يقصدها، غير أنها تظل عاجزة عن الإقرار بالعلة التي تدفعه إلى تنظيم الكوكتيل، أو الذهاب إلى المتجر الكبير. وبالمقابل، فإذا كانت الآلة قد زُوِّدتْ بالسيناريو "كوكتيل"، وخَصَّ الكلامُ المرافق له الإشارة إلى الظروف الاجتماعية الداعية له والمقيمة إياه، فأوردتْ من الظروف توزيع المشروبات الروحية، والكحول والمقبلات، وفي حال كانت الآلة هذه مزودة، بالتلازم مع عبارة سيناريو "المتجر الكبير" وبالتزامن معها، ببعض المعلومات حول ما إذا كانت تباع فيه إلى جانب بعض السلع، المشروبات الروحية وأنواع الكحول والمقبلات، فإن تحقق ذلك بات اندغام عناصر السيناريوين المشتركة أيسر مما يظن. بل إن ذلك ليكون حتميًا. فقد يمضي "جان" إلى المتجر الكبير في طلب المنتجات الموصوفة أعلاه، مهملًا لحم البيفتيك، وفراشي الأسنان والمطهرات، تمامًا كما تفعل الآلة الذكية، على أي حال. وبعامة، فإن البشري (المرسل إليه) المتلقي لا يأتي عملا بخلاف هذا».[2]

بالنسبة إلى السيناريوهات المشتركة فإنه عند تزويد الآلة بالموسوعة متضمنة السيناريوهات ومحدداتها فإن العقل البشري لا يأتي بأكثر مما يأتي به العقل الآلي. وهذا ليس على إطلاقه، فالآلة الذكية تكون قاصرة أمام النصوص العميقة والمنفتحة، حتى في السيناريوهات المشتركة، وهي أكثر قصورًا في السيناريوهات التناصية.

([1]) القارئ في الحكاية، ص100.

([2]) المرجع السابق، ص101-102.

٦,٣. إشكالية التلقي الآلي:

مثلما قلت سابقًا هناك إشكالات قائمة ومعقدة لتلقي الآلة للنصوص الأدبية، فبالنسبة للسيناريوهات المشتركة هناك نمط من النصوص العميقة والمنفتحة يكون العقل الآلي عاجزًا عن انتخاب السيناريو المناسب، بالرغم من وجود هذه السيناريوهات في قاعدة البيانات، بالإضافة إلى إشكالية أخرى، تتمثل في توظيف السيناريوهات التناصية. والآلة هنا تتساوى في قصورها مع العقل البشري العادي ذي القدرات المحدودة، لكنها تقصر كثيرًا عن مطاولة العقول البشرية الواعية.

ويمكن تلخيص أهم الإشكاليات التي تواجه التلقي الآلي للنصوص في الآتي:

أ- طبيعة النصوص: فبعض النصوص تتمنع حتى على القارئ البشري العادي، ولا تعطي مفاتيحها إلا لقارئ واعٍ، وربما لا تعطيه مفاتيحها إلا بعد قراءات عديدة.

ب- طبيعة التلقي الآلي: مهما بلغ ذكاء الآلة إلا أنه يبقى ذكاء محدودًا ومصنوعًا، فهي لا تشتغل في هذا الباب إلا وفقًا للسيناريوهات المدخلة، ولذلك فإن 1- الآلة تنتج قراءة واحدة، حتى وإن تكررت مرات قراءتها لهذا النص، أي أن التلقي الآلي لا ينتج إلا قراءة واحدة مع تكرر القراءات، وهو ما لا يحدث مع العقل البشري غالبًا مع النصوص الأدبية، فكل قراءة تضيف جديدًا. 2- الآلة غير قادرة على التفاعل العاطفي والفكري، فهي تهمل السيناريوهات التي يكون الدور الكبير فيها للانفعالين العاطفي والفكري، فربما انتخبت سيناريو يؤدي إلى تأويل النص تأويلًا سطحيًا، مهملة المعاني الإيحائية التي تولدها الإحالات البعيدة، والتي لا تتأتى إلا من خلال انفعال عقلي، وكثير تأمل، ودقة نظر. 3- الإنسان يتميز عن الآلة أنه ذكي من غير سيناريو، فبعض القراء "الأذكياء" قادرون على التوقع الصحيح والتأويل السليم حتى في غياب السيناريو.

ج- طبيعة السيناريوهات: تختلف قدرة الآلة الذكية على انتخاب السيناريوهات بحسب نوعها، فهي أكثر قدرة على ذلك في السيناريوهات المشتركة من السيناريوهات التناصية. فالسيناريوهات التناصية هي أنظمة أليفة في الذاكرة، والتأويل على أساسها يعني بدايةً توفرها (وهي عدد من الأنظمة اللانهائية)، مما يعني وجود افتراض كبير لعدم وجود هذه الأنظمة عند الآلة، وهذه الأنظمة (سواء كانت نصوصًا، أو حالات، أو شخصيات، أو رموز) توظف بطرق معقدة، تعجز الآلة (كما يعجز كثير من البشر محدودي الثقافة) عن إدراكها، مما يعني عجزها عن انتخاب السيناريو المناسب.

وخلاصة القول: تبقى الآلة قاصرة عن أن تعمل عمل العقل البشري، خاصة فيما يتعلق بما وراء النصوص (النصوص الإبداعية العميقة)؛ فالنص كائن مرن، ينفتح على تأويلات مختلفة، والنصوص الجيدة تختلف قراءتها حتى مع القارئ الواحد، فهي عند كل قراءة تكشف له عن بعض أسرارها، وتعطيه جديدًا.

المبحث الثاني: السيناريو والسرد الروائي: مقاربة تطبيقية

١. السيناريوهات: الإنتاج والتلقي:

١,١. السيناريوهات المشتركة:

يحاول السرد الجيد أن يتخلص من السيناريوهات المشتركة أو يقلل منها؛ لأنها تساعد على فضح السرد وكشف ما يُخبئه بسهولة. وفي الروايات محل الدراسة نجد هذا، بالإضافة إلى أمرين آخرين: الأول: بالرغم من قلة هذا النوع من السيناريوهات إلا أن الروايات التي بين أيدينا أحيانا عندما تأتي بالسيناريو المشترك تَذْكُرُ كُلَّ تفاصيله، بحيث تكون كل العلامات مفعلة في المستوى الخطي، ولا يبقى للقارئ ما يتوقعه أو يفعله بناء على السيناريو. الآخر: انتهاك السيناريو، وهذا ما سأطرقه في نقطة قادمة.

الروايات التي بين أيدينا منها خمس روايات واقعية، ورواية تاريخية، في الروايات الواقعية يمكن أن نحدد بعض السيناريوهات المشتركة، ومنها: سيناريو "القهوة"، الذي يتكرر في الروايات الآتية: أولاد حارتنا، طوق الحمامة، عابر سرير. ويتعلق الأمر بوظيفة هذا المكان (القهوة)، وهوية من فيه، ووظائفهم (عمال – زبائن).

ففي رواية "طوق الحمام" يتكرر سيناريو القوة، يرتاد ناصر القهوة، فلا يكون أمام السرد إلا سيناريو يتفق مع ما تبنيه موسوعة المتلقي؛ لأنه موسوعة مشتركة. ومثلما يدفع هذا السيناريو المبدع لبناء الأحداث بطريقة معينة، فإنه كذلك يكون في ذهن المتلقي، فالأحداث تنمو من هذا السيناريو بشكل متقارب. سيجلس ناصر على كرسي/طاولة، ويطلب مشروبًا ما، ويكون هناك عمال، وزبائن آخرين...الخ.

فالأحداث تنمو انطلاقًا من السيناريو، وسيكون على المتلقي إكمال بعض الأشياء الناقصة، التي يفرضها السيناريو في المشهد ذاته، حتى وإن لم يشر إليها التجلي الخطي للسرد بشكل صريح. فعلى سبيل المثال يأتي سيناريو القهوة في رواية "طوق الحمام" على النحو الآتي:

«يجلس ناصر في المقهى بأبوالروس، تأخذه مشاهد المسلسل التلفزيوني (صاحب السعادة) المفضل لربات البيوت يصيبهن باكتئاب مزمن. أخذ نفسًا عميقًا من شيشته، وتلذذ بمذاق التفاح المحروق،

أصبع مدمنًا لهذا المعسَّل بينما يدير حوارًا مع هذا وذاك، يتأمل في معاذ الذي يظهر كلما لمحه جالسًا هناك، يقترب ويجلس إلى جواره صامتًا يشاركه المراقبة».[1] وبعد حوار طويل مع معاذ «**فجاة لم يعد معاذ يسمعه، استدار فجأة متابعًا الشيخ النحيل في ثوب الصوف الأزرق والشماغ المرقط بالأحمر الذي ظهر بآخر الزقاق، تابع ناصر مرمى نظرة معاذ متسائلا: "من هذا؟!"**

"الشيخ مفلح الغطفاني، صديق مشبب." رمى ناصر بورقة الخمسين ريالًا، نهض، وترك معاذ مذهولًا، وأسرع وراء الشيخ».[2]

في مواجهة هذا النص يجب على القارئ أن يقوم بأمرين: الأول: إكمال المشهد بناءً على السيناريو المشترك، فهو يعود إلى موسوعة مشتركة عادية، فمشهد القهوة يضم أيضًا بالإضافة إلى ما ذكر – مما يقدم – الشاي والقهوة، ويضم – بالإضافة إلى ناصر ومعاذ – عمالًا وزبائن آخرين. والآخر: التفعيل، فعلى سبيل المثال لم يذكر السرد لماذا رمى ناصر "ورقة الخمسين ريالا"، ولكن على القارئ أن يفعِّل هذه العلامات، ويكتشف المقصود بناء على السيناريو، فناصر ليس في صالة قمار حتى يكون رميه للخمسين ريالًا من أجل المقامرة، ولكنه في القهوة، وقد تمتع ببعض خدماتها؛ لذلك فالخميس الريال التي رمى بها هي ثمن هذه الخدمات (الحساب).

في رواية "أولاد حارتنا" يتكرر سيناريو (القهوة) بشكل لافت، والقهوة/القهاوي في الرواية هي المكان الثابت، وهي على نمط قهاوي مطلع القرن العشرين، فإلى جانب تقديمها للمشاريب والشيشة، فهي مكان لاجتماع الحي، وسماع الحكايات. فهناك قهوة حي رفاعة، وقهوة حي جبل، وقهوة حي قاسم.

في رواية "عابر سرير" نجد سيناريو المقهى، ولكنه هذه المرة بنمط حداثي فرنسي، فخالد بن طوبال ارتاد المقهى أكثر من مرة، وهذا يعني أن السرد يستعين بالسيناريو المشترك لبناء الأحداث، والسرد إذ يستخدم السيناريو فإنه لا يأتي بكل تفاصيل المشهد، وإنما يعهد إلى كفاءة القارئ الموسوعية في إكمال ما نقص، وتفعيل ما التبس على أساس السيناريو. ومن أمثلة ذلك في الرواية:

([1]) عالم (رجاء)، طوق الحمام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2011، ص142.

([2]) المرجع السابق، ص146-147.

«قررت أن أقصـــد المقهى على الرصـــيف المقابل لأحتســـي قهوة. اخترت طاولة بمحاذاة واجهة زجاجية (...) بلعت على عجلٍ كوب الماء الذي أحضره لي النادل مجانًا مع القهوة.. كما ليساعدني على ابتلاع غصَّة. غادرت المقهى بعد ذلك بدون أن أعود إلى الرواق كما كنت أنوي».[1]

فالقهوة مكان موجود في الموسوعة المشتركة؛ لذلك فهي نص بالقوة، فالسرد يغفل بعض التفاصيل؛ لأنه يعرف أن القارئ على دراية بها، فهو يعرف نظام المقهى/القهوة، ووظيفته (الخدمات التي يقدمها)، ورواده من عمال وزبائن، وهو يعهد إلى القارئ بتفعيل النص بناء على السيناريو الذي يقدمه، فإذا كان الماء يقدم مجانًا، فإن القهوة ليست كذلك، حتى وإن لم يذكر النص ذلك صراحة، وإذا كان النص يذكر أن خالدًا غادر المقهى، ولم يذكر أنه دفع الحساب، لكن القارئ يدرك ذلك بداهة من السيناريو.

ومن السيناريوهات المشتركة في الروايات الواقعية سيناريو "المدينة"، وسيناريو "المحوى" في رواية "طعم أسود.. رائحة سوداء". ومنها كذلك سيناريو "الاستجواب/التحقيق" في رواية "طوق الحمام"، وسيناريو "القرية" في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، وسيناريو "المستبد والمصلحين في رواية "أولاد حارتنا".

ومن السيناريوهات المشتركة في الروايات التاريخية "تكوين الجيوش/ والقوافل، وقصور الملوك والأمراء، والحروب...الخ". وفي رواية "قناديل ملك الجليل" يتكرر سيناريو "القافلة" وسيناريو "الحرب". فسيناريو القافلة مثلًا يُبنى وفق موسوعة مشتركة، من حيث تكوينها (رئيس القافلة، بقية المسافرين، النساء والهوادج، الحرس...الخ)، ومن حيث مسيرها (تستمر الرحلة لأيام أو أسابيع أو شهور، يستريحون في الطريق ويباتون، إمكانية تعرضها لهجمات اللصوص...الخ).

ومن ذلك في الرواية:

1- القافلة التي سار معها طاهر العمر إلى عرابة مع زوجته نفيسة، وهجوم اللصوص عليهم.[2]

2- قافلة الحج الشامي التي قادها حسن باشا، وامتنع عن أداء المال لقطاع الطرق من البدو، فهجموا على القافلة في طريق العودة.[3]

([1]) مستغانمي (أحلام)، عابر سرير، دار نوفل، بيروت، ط1، 2013، ص131.

([2]) نصر الله (إبراهيم)، قناديل ملك الجليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط2، 2012، ص128.

([3]) المرجع السابق، ص362-363-364-365.

١,٢ . السيناريوهات التناصية:

قَسَّمَ إيكو هذه السيناريوهات أربعة أقسام، القصوى، والحوافز، والظرفية، والبلاغية. وسأعرض أمثلة تطبيقية من الروايات محل الدراسة لكل قسم مراعيًا الإيجاز.

أ- السيناريوهات القصوى:

هناك سيناريوهات قصوى للرواية بشكلٍ عام، وهناك سيناريوهات قصوى لأجزاء الرواية، أو لكل جزء يشكل حكاية شبه مستقلة. ولأن مساحة هذه الدراسة لا تسمح بالإطالة فسأكتفي بالسيناريوهات القصوى العامة لكل رواية.

رواية "أولاد حارتنا" ذات سيناريو واقعي فلسفي، وتُبنى بشكل معقد من خلال الجمع بين سيناريوهين: الأول: السيناريو واقعي، بحيث تكون الرواية حكاية أحد حارات القاهرة القديمة، يتفشى فيها ظلم الناظر وفتواته، وفي كل فترة يخرج فيها مصلحون، يحاربون الظلم والاستبداد. الآخر: السيناريو التاريخي الديني، فالرواية تتخذ من قصص بعض الأنبياء – عليهم السلام – سيناريوهات وقوالب جاهزة لأبطالها المصلحين. والجمع بين هذين السيناريوهين في إطار فلسفي هو ما أدى إلى إشكالية تلقي الرواية، وهذا ما سأوضحه لاحقًا.

من روايات الواقعية الفلسفية كذلك رواية "عابر سرير"، فالبطل "الراوي" لا يكتفي بسرد الأحداث، ولكنه يفلسفها. وفي هذا النوع من الروايات نكون أمام أحداث واقعية، ولكنها تقدم في إطار فلسفي. والقارئ إذ يعطي هذه الروايات هذا النمط من السيناريوهات القصوى فإنه يدرك أنه لن يقرأ مجموعة من الأحداث المترابطة داخل عمل سردي، ولكنه يقرأ فلسفة؛ لذلك عليه أن يقف عند كل عبارة، وأمام كل حدث، وهو مزود بموسوعة ورؤى فلسفية.

من الصفحات الأولى في رواية "طوق الحمام" يكتشف القارئ أنه أمام سيناريو أقرب إلى سيناريو الحكايات البوليسية، فهناك جثة (جريمة)، وصاحبة الجثة مجهولة، والفاعل مجهول، وتتدخل الشرطة، ويبدأ التحقيق، والمشتبهون كُثُر. وهكذا تستمر الرواية في تتبع مسار التحقيق، ومنه تلج إلى شخصيات المشتبهين ومن يتصل بهم، وتتعمق في تفاصيل حياتهم.

من السيناريوهات القصوى المعروفة "سيناريو السرد التاريخي"، وهو من السيناريوهات التي لا يحتاج القارئ كثير جهدك لتمييزها، ولكنها تبقى مهمة لتحديد نوع السرد وزمانه، وتوقع نمو الأحداث، وبعض عناصر الحكاية وأشيائها، والتفعيل بناء على ذلك. وهذا السيناريو موجود في رواية "قناديل ملك الجليل".

في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" ورواية "طعم أسود.. رائحة سوداء" يكون السيناريو المناسب هو "الواقعية الاجتماعية" فالروايتان تحكيان أحداثًا تتعلق بالحياة الاجتماعية. فرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" تنفتح على أجواء القرية وعلاقتها الاجتماعية، وحتى عندما يبرز لغز (مصطفى سعيد) فإنها لا تحيد عن هذا الخيط، وتظل في تجليها الخطي تتبع علاقاته الاجتماعية بداية من طفولته في القرية إلى علاقاته في القاهرة وصولًا إل علاقاته الاجتماعية المثيرة في لندن. ورواية "طعم أسود.. رائحة سوداء" هي حكاية مجتمع المهمشين (المزاينة والخدم) في القرية والمدينة، وتتبع حياتهم اليومية، وعلاقتهم بطبقات المجتمع.

ب- السيناريوهات الحوافز:

هذا النمط من السيناريوهات التناصية موجود بكثرة في الروايات محل الدراسة، وسأقتصر على سيناريو واحد موجود في أغلب هذه الروايات، وهو سيناريو "المرأة/الفتاة المضطهدة". ويتكون هذا السيناريو من 1- بنى فاعلة: تتمثل في المرأة المضطهدَة، والمضطهِد، والمنقذ أو من كان يتوجب عليه الإنقاذ. 2- توالي الأفعال: وتتمثل بشكل عام في اضطهاد من نوع ما تتعرض له المرأة (الضرب، الاغتصاب، الإكراه على ما لا تحبه، القتل)، ومقاومتها هذا الاضطهاد، والاستغاثة، وردة الفعل من قبل المنقذ. 3- ديكورات: وتشمل مثلًا الظلام، والملابس المقطعة، والدم، والمكان الخالي (الغابة، المزرعة، بيت مهجور). 4- حلول: وتتمثل في واحدٍ من اثنين: الخلاص والنجاة، أو الهلاك والموت.

ومن الروايات التي نجد فيها هذا السيناريو: "قناديل ملك الجليل"[1] و"موسم الهجرة إلى الشمال"[2] و"أولاد حارتنا"[3] و"طعم أسود.. رائحة سوداء".[4]

وسأختصر كلامًا كثيرًا يمكن أن يقال هنا في الجدول الآتي:

	البنى الفاعلة			توالي الأفعال	الديكورات	الحلول
	المضطهَدَة	المضطهِد	المنقذ			
موسم الهجرة إلى الشمال	حسنة	ود الريس والمجتمع	الراوي (شخصية لم يذكر اسمها)	طلب الزواج، رفض، الزواج بالإكراه،	الليل، الملابس الممزقة، الدماء	الهلاك (القتل)

(1) قناديل ملك الجليل، ص99-100.

(2) صالح (الطيب)، موسم الهجرة إلى الشمال، دار عودة، بيروت، ط13، 1981، ص124 وما بعدها.

(3) محفوظ (نجيب)، أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت، ط6، 1986، ص474 ما بعدها.

(4) المقري (علي)، طعم أسود.. رائحة سوداء، دار الساقي، بيروت، ط2، 2011، ص18 وما بعدها.

	البنى الفاعلة			توالي الأفعال	الديكورات	الحلول
	المضطهَدَة	المضطهِد	المنقذ			
				اغتصاب، الدفاع عن النفس		
أولاد حارتنا	عواطف	السنطوري	عرفة	قتل أباها، محاولة الزواج منها بالإكراه، الزواج بعرفة، قتل السنطوري	الليل، الخنجر، الدم	النجاة
قناديل ملك الجليل	فتاة مجهولة	رجل مجهول	طاهر العمر	استغاثة، رجل يحاول اغتصاب فتاة، دفاع، ردة فعل المنقذ	الظلام، المزرعة، ملابس ممزقة، دماء	النجاة
طعم أسود.. رائحة سوداء	جمالة	المجتمع	عبد الرحمن	حمل الفتاة، الحكم عليها بالرجم، كانت تنوي الهرب	الحجارة، الدماء	الهلاك

نلاحظ مما سبق أن السيناريو في الروايات الأربع متقارب، وخطوطه العريضة واحدة، ونمو الأحداث متقارب كذلك، إذ تبدأ باضطهاد امرأة/فتاة، التي تقوم بالرفض والدفاع عن نفسها، وتعلق آمالها بمنقذ، وتستغيث، وقد يدافع عنها المنقذ، وينجح في تخليصها من الظلم، كما في "أولاد حارتنا"، و"قناديل ملك الجليل"، وقد يعجز، وتكون نتيجة ذلك هلاك المرأة، كما في "موسم الهجرة إلى الشمال"، فـ"حسنة" علقت آمالها على البطل لينقذها، ويتزوجها – ولو صوريًا – لتسلم من أذى ود الريس وبقية الخطاب: «**قولوا له يتزوجني**».[1]

(1) موسم الهجرة إلى الشمال، ص124.

«وقال محجوب: "ماذا نفعل؟ لماذا لم تفعل أنت؟ لماذا لم تتزوجها؟ فقط تفلح في الكلام. المرأة هي التي تجرأت وقالت. عشنا ورأينا النساء تخطب الرجال،

قلت له: ماذا قالت؟

قال: "الذي كان قد كان. ما فائدة الكلام؟ احمد الله أنك لم تتزوجها. الفعل الذي فعلته ليس فعل بني آدم. فعل شياطين.

قلت له وأنا أضغط على أسناني: "ماذا قالت؟"

نظر إليَّ دون عطف وقال: "حين راح لها أبوها وشتمها جاءتني في البيت مع شروق الشمس، قالت تخلصـــها من ود الريس وزحمة الخطاب. فقط تعقد عليها. لا تريد منك شـــيئًا. قالت "يتركني مع ولدي، لا أريد منه قليلًا ولا كثيرًا"».[1]

ولكنه لم يفعل، لذلك أجبروها على الزواج من "ود الريس"، فلم تُسَلِّم لهُ نفسَها، فحاول اغتصابها، فقتلتَه، وقتلتْ نفسَها.

وكما في رواية "طعم أسود.. رائحة سوداء"، فالفتاة المضطهَدَة أمَّلت أن يتدخل عبد الرحمن، ويهرب بها من القرية، لكنه لم يفعل، فقُتِلَتْ:

«تمتمتْ بكلمات لم أسمع منها إلا بعض أطراف حروفها ومعانيها: "جماله قالت إشـتهرب معك. هم جاءوا بسـرعة. أنت تأخرت". هكذا، كشـفت عن الحل الذي كان ممكنا. لقد تأخرتُ إذًا. عجزتُ عن المبادرة، عن أن أفعل شيئا».[2]

فالسيناريو هنا يفيد المبدع والقارئ في تحديد عناصر الحكي، وخطوطه العريضة.

ج- السيناريوهات الظرفية:

هذا النمط موجود بشكلٍ لافت في الروايات محل الدراسة، وسأقتصر كذلك على سيناريو واحد، تكرر في كل الروايات، وهو سيناريو "الصراع"، ومن هذا السيناريو يتفرع سيناريوهان: الأول: الصراع بين القديم والحديث، وهذا نجده في رواية "موسوم الهجرة إلى الشمال"، فأبواب الحديد تزيح الأبواب الخشبية

([1]) المرجع السابق، ص133.

([2]) طعم أسود.. رائحة سوداء، ص25.

التقليدية، التي يصنعها ود البصير، «**والسواقي أيضًا بار سوقها حين جاءت مكنات الماء**».[1] وفي رواية "طوق الحمام" هناك صراع بين الأبراج الزجاجية من جهة، والمباني العتيقة والجبال في مكة من جهة أخرى.[2]

الآخر: الصراع بين البطل والمستبد سواء كان هذا المستبد شخصًا أو دولة أو مجتمعًا. كما في رواية "أولاد حارتنا"، والصراع يسيطر عليها من أولها إلى آخرها، ففي كل فصول الرواية هناك ظالم/مستبد، هو ناظر الوقف والفتوات، وهناك مظلومون، ينتصر لهم مصلحون، يتغير الممثلون، ولكن تظل الأدوار هي ذاتها، وهي أدوار تمثل الصراع، صراع (إدريس والجبلاوي)، وصراع (إدريس وأدهم)، وصراع (رفاعة وجبل وقاسم وعرفة مع الناظر والفتوات). ورواية "قناديل ملك الجليل" تبنى على فكرة الصراع، ومنها تنمو الأحداث، فظاهر العمر يعيش حياته منذ طفولته في صراع مع وزراء الدولة العثمانية وأعوانهم. وكل أحداث رواية "طعم أسود.. رائحة سوداء" تنطلق من سيناريو الصراع بين المهمشين والمجتمع.

د- السيناريوهات البلاغية:

هذا النمط موجود بكثرة في الروايات، وتدخل فيه النصوص المقتبسة، كتلك المأخوذة من فلاسفة وأدباء الماركسية في رواية "عابر سرير"، والحكايات والأغاني والأمثال المأخوذة من الثقافة الشعبية في "طعم أسود.. رائحة سوداء"،[3] و"قناديل ملك الجليل"[4]. ويدخل فيها كذلك التعبيرات الجاهزة، مثل «**كان يا ما كان... وطار الطير والله يمسيكم بالخير**»،[5] و«**تموت من الحرب حيتانها**».[6]

ومنها كذلك رفع الرايات في الحرب، وهو سيناريو بلاغي يرد كثيرًا في الروايات التاريخية، ويتكرر كثيرًا في رواية "قناديل ملك الجليل"، كما في المثال الآتي:

«**في اليوم الخامس والثلاثين، توقف القصـــف، تقدم جندي فوق حصـــانه، يحمل راية بيضـــاء نحو البوابة. ظل يسير إلى أن أصبح على مسافة قريبة، وعندها أمسك بالقوس، ورفعه إلى الأعلى وشد**

([1]) موسم الهجرة إلى الشمال، ص74.

([2]) طوق الحمام، ص152 و154 و155 وغيرها.

([3]) ينظر: طعم أسود.. رائحة سوداء، ص10 و13-14 و34 و81 و88 وغيرها.

([4]) ينظر: قناديل ملك الجليل، ص31 و52 و55 و70 و78 و108 و162 و146 وغيرها.

([5]) المرجع السابق، ص88 و82.

([6]) موسم الهجرة إلى الشمال، ص5.

الوتر. أدرك الذين فوق السور أن سهمًا كهذا لا بد أن يحمل رسالة (...) لوح أحد الرجال، وكان الشيخ حسين إلى جانبه، براية حمراء، رآها الجنود المحاصِرون، وما هي إلا لحظات حتى كان أحدهم يتقدم نحو السور. لقد عرفوا المكتوب من لون الراية.»[1]

فالراية ولونها سيناريو بلاغي، تنمو الأحداث اتكاءً عليه، وتفعَّل العلامات، فالراية البيضاء تعني أن هناك طلبًا للمفاوضة أو الاستسلام، أم الراية الحمراء فهي راية الحرب. فالنص لم يذكر ذلك بشكل صريح، ولكن من واجبات القارئ أن يدرك ذلك بناءً على موسوعته الخاصة. والروايات غنية بالسيناريوهات البلاغية، واقتصرت على هذا لضيق المساحة.

٢. السيناريو وإشكالية التلقي:

٢,١. تعدد السيناريوهات وإشكالية التلقي:

بعض النصوص تكون قابلة لأكثر من سيناريو، كلها مناسبة على حد سواء بالنسبة لبنى الخطاب والبنى الفاعلة في النص، وهو ما يؤدي إلى إشكالية في التلقي، وينتج عن ذلك تعدد التأويلات. فتطبيق أو تبني سيناريوهات معينة يؤدي حتمًا إلى تأويلات بعينها، واختلاف السيناريوهات يؤدي إلى اختلاف التأويل.

ومن أفضل الأمثلة على ذلك تلقي رواية "أولاد حارتنا"، فهذه الرواية سال فيها مداد كثير، وتعددت تأويلات قرائها، ولعل مرد ذلك إلى تضارب السيناريوهات المشتركة مع السيناريوهات التناصية، فالسيناريو المشترك في الرواية هو واقعيتها (الأماكن، اللغة، الأشعار والأغاني والأمثال الشعبية، الأشياء، والأدوار المجتمعية...الخ)، ويتمثل السيناريو التناصي في استدعاء بعض قصص الأنبياء، فالذين غلبوا السيناريو التناصي على السيناريو المشترك جاءت تأويلاتهم أكثر تركيزًا على الحضور الديني، ورأوا فيها تشخيصًا لله وأنبيائه. والذين غلبوا السيناريو المشترك خفت عندهم الجانب الديني، فالرواية عندهم واقعية، تمثل المجتمع، وتُعلي من شأن المصلحين في مواجهة الظلم.

الأمثلة التفصيلية على إشكالية التلقي التي يسببها تعدد السيناريوهات كثيرة، وسأكتفي بمثال واحد من رواية "موسم الهجرة إلى الشمال":

([1]) قناديل ملك الجليل، ص32.

«تموت من البرد حيتانها».[1]

يقوم أمام القارئ لهذا النص انتخابان تأويليان بناءً على سيناريوهين مختلفين، الأول: "الطقس"، والآخر: "دفء الأسرة والعشيرة". والأول يدعمه التجلي الخطي للنص، ويدعمه واقع الطقس في أوروبا، فهي معروفة بطقسها البارد، في مقابل حرارة طقس السودان. والآخر يدعمه تعاضد هذا النص مع ما قبله، فسياق الكلام قبله عن الأسرة والأقارب والأصحاب، ويدعمه كذلك الواقع الأسري والمجتمعي المفكك في أوروبا.

٢,٢. انتهاك السيناريو:

لا تسير الأحداث أحيانًا بحسب ما توقع القارئ بناءً على السيناريو الذي انتخبه، وهذا لا يعني أنه أخطأ في تطبيق السيناريو المناسب، بل يعني أن هناك انتهاكًا للسيناريو المطبق. ففي رواية "طوق الحمام" مثلًا ينتهك السرد السيناريو المشترك "القهوة"[2] بتحويلها إلى مكان للاستجواب، فالقهوة مكان للجلسات الأخوية، وهي في الأصل ليست مكانًا للاستجواب، لأن مكانه هو قسم الشرطة؛ لذلك فإن هذا التحول يُعد انتهاكًا للسيناريو المشترك.

قد يتعرض السيناريو التناصّي كذلك للانتهاك، فسحب السلاح من خرج الحصان يُعدُّ سيناريوهًا تناصيًا ظرفيًا:

«أخذ الفارس نفسًا عميقًا، ثم لوى عنق حصانه. راقبه بشر يبتعد، وفجأة رآه يتوقف ويعود. وصل، فترجل عن الحصان. امتدتْ يدُه إلى بندقيته، وسحبها من الخرج بمهارة فارس ماهر، ونظر إلى عيني بشر اللتين تجمدتا فجأة.»[3]

ينتقل السرد بعد هذا النص إلى أحداث أخرى، تاركًا ذهن القارئ يضع السيناريوهات التي يراها مناسبة، والذي يتبادر إلى الذهن في أول الأمر أنه أخرج سلاحه ليقتله، فكل الأحداث السابقة تدل على

([1]) موسم الهجرة إلى الشمال، ص5.

([2]) طوق الحمام، ص232.

([3]) قناديل ملك الجليل، ص68.

ذلك؛ لذلك ينتخب القارئ هذا السيناريو (طلب + رفض الطلب + غضب = قتل). لكن السرد يعود بعد ذلك ليؤكد عكس هذا السيناريو:

«**أدرك بشر أنه ميت لا محالة، التقط أنفاسه بصعوبة، وسأل الفارس: عدتَ للخير إن شاء الله؟!**

– لا يعيدني سوى الخير، هذا ما علمني إياه ربعي.

وامتدتْ يدُه برسن الحصان نحو بشر: هذه هدية عرسك يا بشر، فأرجو أن تقبلها!».[1]

وهو ما يعني انتهاكًا للسيناريو، وهو انتهاك منضبط ومتقن، فالسرد بعد أن جعل القارئ يُطبِّق سيناريو "القتل"، يفاجِئُ القارئَ بأن الشخص إنما أخرج سلاحه ليهدي الفرس إلى بشر.

الخاتمة:

قبل الولوج إلى النتائج أضع بعض الإشكالات التي أراها ما زالت مطروحة للباحثين:

الأولى: تتعلق بالتسمية أو بالمصطلح: قد يكون من المناسب النظر في مصطلح إيكو "السيناريو Scenario"؛ لما يسببه من إشكال في الحقل الإبداعي، وتقديم مقابل أفضل، أو العودة إلى مصطلح "الإطار أو القالب frame" الموجود في الدراسات النصية والحاسوبية ودراسات الذكاء الاصطناعي.

الثانية: تتعلق بتعميق الدراسة في مجال التلقي الآلي، وتطبيقها من خلال بحوث بينية يشترك فيها نقاد وحاسوبيون أو متخصصون في البرمجيات والذكاء الاصطناعي.

الثالثة: تتعلق بتقسيمات السيناريو التناصي، فهذا التقسيم غير مرضي بالنسبة لي، ويحتاج إلى إعادة صياغة، ولأن هذه الدراسة هي أول دراسة في هذا الموضوع فقد ارتأيت أن أسير وفق التقسيم الذي اقترحه إيكو.

وبخصوص النتائج التي توصلت إليها الدراسة فإنه يمكن إجمالها في الآتي:

– قدمتْ الدراسة تأطيرًا لمفهوم السيناريو في السيميائيات الحديثة، وأنماطه، وأهميته، وعلاقته بالموسوعة.

([1]) المرجع السابق، ص72.

- مفهوم السيناريو هو أحد المفاهيم الأساسية التي يحاول الذكاء الاصطناعي استخدامها في التلقي الآلي، لكن هذا الأمر يواجه صعوبة مع النصوص الأدبية، وخصوصًا عندما يتعلق الأمر بالسيناريو التناصي.
- للسيناريو المشترك حضور جيد في الروايات محل الدراسة، ولكنه في كثير من المواضع يخضع للحكي التفصيلي؛ بحيث يجد القارئ المشهد كاملًا، لا يحتاج إلى إكمال أو تفعيل. ويخضع هذا السيناريو للانتهاك أحيانًا.
- السيناريو التناصي موجود بشكل كبير بأقسامه الأربعة.
- يأتي النص أحيانًا منفتحًا على أكثر من سيناريو بالدرجة نفسها، وهنا نكون أمام ظاهرة تعدد السيناريوهات، التي تؤدي إلى إشكالية في تلقي النص وتأويله.
- انتهاك السيناريو إحدى استراتيجيات السرد في إحداث المفاجأة لدى القارئ وكسر أفق تلقيه.

المصادر والمراجع:

- الإدريسي (رشيد)، سيمياء التأويل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.
- إيكو (أمبرتو)، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.
- إيكو (أمبرتو)، العلامة "تحليل المفهوم وتاريخه"، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2007م.
- إيكو (أمبرتو)، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996م.
- إيكو، (أمبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004.
- بوقرة (نعمان)، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.
- شاهين (عبد الرحمن بن يوسف)، استخدام أسلوب السيناريو وتطبيقاته في التخطيط التربوي، رسالة ماجستير منشورة على الانترنت، 2003، https://t.me/ktbktb/126598.
- صالح (الطيب)، موسم الهجرة إلى الشمال، دار عودة، بيروت، ط13، 1981.
- عالم (رجاء)، طوق الحمام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2011.

- القاضي (محمد) وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (دار محمد علي للنشر، تونس)، ط1، 2010.
- كمال (لعرابي)، تعريف السيناريو، موقع رقيم، 2020/4/29، https://shortest.link/gJe
- محفوظ (نجيب)، أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت، ط6، 1986.
- مستغانمي (أحلام)، عابر سرير، دار نوفل، بيروت، ط1، 2013.
- مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشـــعري "اســـتراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1986.
- المقري (علي)، طعم أسود.. رائحة سوداء، دار الساقي، بيروت، ط2، 2011.
- نصر الله (إبراهيم)، قناديل ملك الجليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط2، 2012.
- Danesi (Marcel)، Encyclopedic Dictionary of Semiotics، Media، and Communications، University of Toronto Press، Canada، 2000، p: 198

"تِقنِيةُ الوصف في الرِّوايةِ التَّفَاعُلِية.. رواية دُوشيش أنموذجًا"

The Technique of Description in Doshish's Interactive "Novel"

الباحثة: عائشة فهد سعيد القحطاني

ماجستير- جامعة الملك خالد- كلية العلوم الإنسانية

Aa1424aa@hotmail.com

ملخَّص البحث:

يُسلِّط عنوانُ هذا البحث "تِقنِيةُ الوصف في رِوايةِ دُوشيش التَّفَاعُلِية" الضوءَ على زوايا قد تكون بعيدة أو مُعتِمة عن الدَّرس البحثي؛ حيث يتعرَّض لدراسة تقنية الوصف في الرواية التفاعلية بعد التعريف بها، وعَرْضِ الآراء حولها، ويعقد مقارنةً بين تقنية الوصف في كل من الرواية الرقمية والرواية الورقية، ويسلِّط الضوءَ على زوايا الاختلاف بينهما، في محاولة للإجابة عن بعض التساؤلات التي تُطرَح حول تأثير التفاعلية في آليات السرد، تحديدًا (تقنية الوصف) في الرواية، وفي هذا السياق يتناول البحث تعريف الرواية التفاعلية وتقنية الوصف بها، وتَقَصِّي مَواطن الاختلاف أو الاتفاق في تقنية الوصف في الرواية التفاعلية، في محاولة للتقريب بين الرواية التفاعلية والرواية الورقية.

وتكمن أهمية البحث في الاستناد إلى التطوُّر التقني وما واكَبَه من ثورة تكنولوجية مَهُولة، ألقت بظلالها على الأدب، تحديدًا الرواية التفاعلية، ومحاولة تقديم تجارب إبداعية من الأدب السعودي، وتسليط الضوء على تقنية الوصف بها، في محاولة منه لتَقَصِّي جوانب الاختلاف والاتفاق، ورَصْد التفاعلية عند المتلقِّي والناقد.

Aysha Al-Qahtani

This study entitles " The Technique of Description in Doshish's Interactive Novel" sheds light on angles that could be far or dark from the research study. It aims to address many questions that have been raised on the impact of interactivity on narration mechanisms, specifically the technique of description in novel. To do so, this study first identifies the techniques of description in the interactive novel, exposes it, presents views about it, compares between the digital novel and print novel in terms of the technique of description, and differentiates between them. In this context, this study defines the interactive novel, its technique of description, and explores its areas of agreements and disagreements, attempting to bring the interactive novel and print novel together.

This study is significant as it is based on technological advancement and the accompanying tremendous technological revolution which affects literature, specifically the interactive novel. The significance of the studies also lies in presenting creative experiences of Saudi literature as well as shedding lights on the technique of description, attempting to investigate areas of agreements and disagreements and monitoring the interactivity with recipient and critic.

❖ توطئة:

إنَّ تطوُّر التقنية في هذا العصر، وسرعة استحداث المواقع؛ فتح باب التواصل بين الجميع، وسهَّل للمبدِع نَشْر إبداعه، ومَكَّنهُ من التواصل مع جمهوره ومُحِبّيه، وزاد مِن مَنْح الفُرَص لبعض المبدِعين الذين قد تضاءَلَتْ أمامهم الفرص سابقًا، فغَدَا الفضاء الأدبي زاخرًا بالنتاج الأدبي، وهذه التقنية قد غَيَّرَت العديد من ملامح الأجناس الأدبية، ومنها: الرواية التفاعلية التي يُعنَى بها هذا البحث، حيث يُسلِّط الضوء على تقنية الوصف في الرواية التفاعلية، وقد اختار البحث رواية دُوشيش أنموذجًا له، وميدانًا تطبيقيًّا أيضًا،

وتنتمي هذه الرواية إلى الأدب السعودي، وقد تم نَشْرها من قِبَل الروائي طارق الدغيم[1] على منصة تويتر[2]، وعلى قناته الخاصة على منصة التليجرام[3]، وأيضًا على موقعه الشخصي[4]، هذا يعني أن هذه الرواية ليست ورقية، بل هي رواية رقمية تفاعلية نُشِرَت عبر مواقع التواصل المختلفة، والرواية التفاعلية "يشترك في إبداعها أكثر من مؤلِّف، وهي لا تُقرَأ بأسلوب خطي، وهي تمنح القُرَّاء اختيارات التوجُّه لنقاط مختلفة في النص، وتشكيله عمليًّا بالاشتباك معه، سواء بالتعليق أو الإضافة"[5]، فجوانب التفاعلية فيها تتمثَّل في كون أن لها أكثر من مؤلِّف، وتُتِيح للقارئ مساحة للإدلاء برؤيته في الرواية ومسارها.

❖ أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في استناده إلى التطوُّر التقني، وما واكَبَه من ثورة تكنولوجية مَهُولة ألقت بظلالها على الأدب، وقد أسهم هذا التطور في ظهور الأجناس الأدبية الرقمية المختلفة، وكان أبرزها الرواية التفاعلية، وتسعى هذه الدراسة لتقديم تجارب إبداعية من الأدب السعودي، وتسليط الضوء على تقنية الوصف بها، في محاولة منها لتَقَصِّي جوانب الاختلاف والاتفاق، ورَصْد التفاعلية عند المتلقِّي أيضًا.

❖ أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى التعريف بالرواية الرقمية التفاعلية، والوقوف على تقنية الوصف في الرواية، والتي تُعَدُّ من آليات السرد المهمة في أي عمل أدبي، ويهدف البحث -بشكل خاص- إلى الكشف عن أوجه الاختلاف والاتفاق بين الرواية الرقمية التفاعلية والرواية الورقية من خلال هذه الآلية؛ تقنية الوصف، ومن خلال عرض الآراء والدراسات المهمة في هذا الجانب.

---

[1] طارق إبراهيم الدغيم، مخرج وكاتب سيناريو سعودي، قدَّم العديد من الأعمال الاجتماعية الهادفة والوطنية، بلغت مشاهدة مجموع أعماله قُرابة 50 مليون مشاهدة على اليوتيوب، عمل مع العديد من المشاهير والمؤثرين في المملكة العربية السعودية.

[2] طارق الدغيم، موقع تويتر، الحساب الشخصي: https://twitter.com/tariq2121?s=21، تم الدخول: 2 شعبان 1442هـ.

[3] طارق الدغيم، موقع التليجرام، القناة الخاصة به: https://t.me/tariq21213 ، تم الدخول: 2 شعبان 1442هـ.

[4] طارق الدغيم، مدونة شخصية، على الرابط: https://www.tariq2121.com/?m=1 ، تم الدخول 2 شعبان 1442هـ.

[5] جمال قاسم، النص الأدبي من الورقية إلى الرقمية.. آليات التشكيل والتلقي، رسالة ماجستير، الجزائر، معهد اللغات والأدب العربي، 2008-2009، ص: 77.

❖ **أسئلة البحث:**

تدور أسئلة البحث حول المحاور الآتية:

- هل أثَّرَت التقنية الحديثة في الرواية؟
- هل تختلف الرواية التفاعلية الرقمية عن الورقية؟
- هل اختلفت تقنية الوصف في الرواية الرقمية التفاعلية عنها في الرواية الورقية؟

❖ **منهجية البحث:**

اتخذت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي بغية الإلمام بملامح تقنيةِ الوصف في الرواية التفاعلية، ورَصْد أوجه الاتفاق والاختلاف بين الرواية الرقمية والورقية، وقد استعانت الدراسة ببعض إجراءات المنهج السيميائي عند تحليل عينة الدراسة المقدَّمة، وتأثير المتلقِّي فيها.

❖ **خطة البحث:**

يتعرَّض هذا البحث لدراسة تقنية الوصف في الرواية التفاعلية بعد التعريف بها، وعَرْض الآراء حولها، ويعقد مقارنةً بين تقنية الوصف في كل مِن الرواية الرقمية والرواية الورقية، ويسلِّط الضوءَ على زوايا الاختلاف بينهما، في محاولة للإجابة عن بعض التساؤلات التي تُطرَح حول تأثير التفاعلية على آليات السرد؛ تحديدًا (تقنية الوصف) في الرواية، وفي هذا السياق يتناول البحث تعريف الرواية التفاعلية، وتقنية الوصف بها، وتَقَصِّي مَواطن الاختلاف أو الاتفاق لتقنية الوصف في الرواية التفاعلية، في محاولة للتقريب بين الرواية التفاعلية والرواية الورقية، والوقوف على أبرز الآراء حولها.

✓ **المبحث الأول: ماهية الرواية التفاعلية، وتقنية الوصف، وأبرز الآراء والدراسات التي تناولت هذا**

المفهوم:

تُعَدُّ الرواية التفاعلية أحد الأجناس الأدبية الرقمية التي برزت في الآونة الأخيرة على الساحة الأدبية، ويُطلَق مصطلح «الرواية التفاعلية» على نمط من المحكي التخيُّلي الذي لا يمكن أن يتجلَّى للقارئ إلا على شاشة الحاسب الآلي، أو شاشات الأجهزة الذكية، ويبرز من خلال المنصات الإعلامية الحديثة المتعدِّدة،

وهي بذلك تفقد خصائصها التفاعلية عند محاولة نقلها على الورق بواسطة الطباعة[1]، ولعل الرواية التفاعلية تتجاوز هذا المفهوم أيضًا إلى ما هو أبعد من ذلك، وهو تفاعُل المتلقي في كتابة الرواية بطريقة ما.

لقد سعى الكثير من الباحثين والكُتَّاب للتعريف بمفهوم الرواية التفاعلية، ومنهم: فاطمة البريكي؛ التي عرَّفَت الرواية التفاعلية بأنها "جنس أدبي تولَّد في رَحِم التكنولوجيا المعاصرة، وتغذَّى بأفكارها ورُؤَاها، مُحقِّقًا مقولة: "إن الأدب مرآة العصر"[2].

ويتَّفق عادل نذير مع البريكي في المفهوم الاصطلاحي للرِّواية في استثمارها لمعطيات التكنولوجيا الرقمية، في حين تُعرِّف عبير سلامة الرواية التفاعلية بأنها: "النص الذي يُستخدَم في الإنترنت لجمع المعلومات النصية المترابطة، كجَمْع النص الكتابي بالرسوم التوضيحية؛ كالجداول، الخرائط، الصور الفوتوغرافية، الصوت، نصوص كتابية أخرى، وأشكال جرافيكية متحركة، وذلك باستخدام وصلات/ روابط دائمًا باللون الأزرق، وتعود إلى اعتباره هوامش على متن"[3]، وهذا التعريف يكاد يُجمِع عليه النُّقَّاد؛ لما حوى من تصوُّر واضح لآلية الرواية التفاعلية في الأدب الرقمي، وهذا لا يُلغي عناصر بناء الرواية التقليدية، إنما بَيَّن التطوُّرَ الحاصل للرواية التفاعلية.

وتُركِّز الدراسة هنا على اعتماد الرواية على التقنية الحديثة خلال النشر، وأيضًا الاعتماد على تضمين الرواية أدوات التقنية المختلفة المتاحة بحسب المنصة المنشورة من خلالها.

كما عرَّفَت **لبيبة خمار** الرواية التفاعلية بأنها: "كتابة مُوجَزة تعمل على مضاعفة طرق تقطيع الخطاب، وابتكار طرق جديدة لكسره، كتابةً يَنْكَبُّ فيها الروائي على لحظة معينة يقوم بتقديمها بشكل مفصَّل دون اللجوء إلى الإطناب"[4]، ويتَّضح أن الرواية التفاعلية أصبحت تُقدَّم من خلال التقنية الحديثة -أجهزة الحاسوب، والأجهزة الحديثة-، وتقوم على التفاعلية المباشرة مع المتلقِّي؛ لتنقله من التفاعل المحدود باللغة فقط إلى تفاعُل حِسِّي يكشف عن البنية العميقة للرواية، وهذا يساعده في مشاركة المؤلِّف في كتابة تفاصيل الرواية، وتحديد مسارها، وتجسيد وقائعها، وهي تعتمد منصات الإعلام الجديد في النشر والوصول للقارئ.

---

[1] ينظر: ليلى عبده شبيلي، فاعلية الأدب العربي في المجتمع الشبكي، جامعة جازان، المملكة العربية السعودية، ص: 387.

[2] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، ص: 111.

[3] عبير سلامة، النص المتشعِّب ومستقبل الرواية، موقع جهة الشعر.

[4] لبيبة خمار، الرواية التفاعلية.. التقنيات النصية والأبعاد الجمالية، على الرابط:
http://labiba-khemmar-narration.over-blog.com/2014/12/5483221e-b1f4.html ، الدخول بتاريخ: 4 رمضان 1442هـ.

وتعتمد الرواية بشكل عام على تقنية الوصف، حيث تقوم الرواية على أفعال وأحداث وشخصيات، فلا بُدَّ من وجود لغة وصفية تكشف عن الأماكن الطبيعية، وتَصِف طِبَاع الشخصية وأخلاقها ومظاهرها، كما تكشف مشاهد ساكنة، وأخرى متحركة، وربما تُجَسِّد مشاهد خيالية[1].

ومن خلال الوصف يستطيع المتلقِّي إدراك واستيعاب ما يكتبه الراوي، فهو يُخبِر عن وَضْعِ شيءٍ ما وحالته في زمن معين ومكان معين، وبالوصف يُجَسِّد السارد للمتلقي ما يشعر به؛ شكلًا، وطعمًا، وعُرْفًا، ووَقْعًا، وسلوكًا، وإحساسًا أيضًا.

ويحظى الوصف بالاهتمام منذ القِدَم، فقد عرَّفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "وأحسنُ الوصف ما نُعِتَ به الشيء حتى يكاد يمثِّله عيانًا للسامع"[2]، وهذا يعني أن تقنية الوصف في أعلى درجاتها، ما يُمَكِّن المتلقِّي من الوصول للمعنى من خلاله وكأنه ماثِلٌ أمامه.

يقول أبو هلال العسكري: "إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصوِّر الموصوف لك، فتراه نُصْبَ عينيك"[3]، وهذا يُعَزِّز ما تقدَّم به القيرواني، بل يشير للوصف الاستقصائي وليس لمجرد الوصف؛ لأن الوصف وحده لا يستوعب معاني الموصوف، أما عبد القاهر الجرجاني فيقول: "اعلم أن مما اتَّفَق العقلاء عليه أن (التمثيل) إذا جاء في أعقاب المعاني، أو أُبْرِزَت هي باختصار في معرضه، ونُقِلَت عن صُوَرِها الأصلية إلى صورتِه؛ كساها أُبَّهَةً، وكَسَبَها مَنْقَبَةً، ورفع من أقدارها، وشَبَّ من نارها، وضاعَف قُواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار من أقاصي الأفئدة صبابة وكَلَفًا، وقَسَرَ الطباعَ على أن تعطيها محبة وشغفًا"[4]، وبالنظر إلى تعريف الجرجاني نجد أنه تناول أمرًا جديدًا، ألَا وهو (التمثيل التخيُّلي)، وقد تحدَّث عن تأثير التمثيل في نفس المتلقِّي.

وبهذا نجد أن كتب التراث ما زالت قاصرةً دون دلالة الوصف ووظائفه في السرد الحديث، وقد تنبَّه لهذا عبد الملك مرتاض، حيث يقول: "يبدو أنه فات البلاغيين العربَ –ومنهم الشيخ عبد القاهر الجرجاني– أن يميِّزوا بين الوصف من حيث هو مكمِّل لمتبوعه، ومن حيث ما يَرِد عبر الكلام في جُمَله من أجل

[1] انظر: صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، 2000م، ص: 163.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ج2، د.ط، د.ت، ص294.

[3] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1986، ص: 245.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط1، 1991، ص: 115.

النهوض بوظيفة دلالية معينة، ومن حيث هو مظهر أسلوبي يتسلَّط على حالة ما، أو موضوع ما؛ للنهوض بوظيفة الوصف ضمن جمالية الخطاب، وأسلوبية اللغة"[1].

وبحسب الناقدة سيزا قاسم فإن الوصف "أسلوب إنشائي، يتناول ذِكْر الأشياء في مظهرها الحسي، ويُقَدِّمها للعين، فهو نوع من أنواع التصوير، ولكنه يتجاوزه بكونه لا يخاطب العين وحدها التي تُعنَى بالأشكال والألوان والظلال فقط، بل إن لغة الوصف تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات؛ من أصوات، وروائح، وألوان، وأشكال، وظِلال وملموسات.. إلخ"[2]، بل يتجاوز ذلك إلى الإيحاء، والإيهام، والتخييل، والتأثير على المتلقِّي بشكل يشغل جميع حواسِّه؛ ليشعر وكأنه حاضر في زمان ومكان الرواية.

أما عبد اللطيف محفوظ فيرى أن الوصف "هو الخطاب الذي يَسِمُ كلَّ ما هو موجود، فيعطيه تميُّزه الخاص نسق الموجودات المشابهة له، أو المختلفة عنه"[3]، وهو بهذا المفهوم يقوم بدور المميِّز للموصوف؛ ليُعرَف بملامحه وميزاته الخاصة التي تفرَّد بها عن أشباهه في الوجود؛ لتعطيه ميزة الاختلاف.

في حين أن جيرالد برنس يوسِّع من دوائر الوصف في تعريفه له بأنه "عَرْض وتقديم الأشياء، والكائنات، والوقائع، والحوادث المجرَّدة من الغاية والقصد في وجودها المكاني عِوَضًا عن الزمني، وأرضياتها بدلًا من وظيفتها الزمنية"[4]، فالوصف تبئير على جزء من أجزاء السرد، بما يمنح تفصيلات هذا الجزء أهميةً كبرى عن غيره.

أما الوصف في الأجناس الأدبية الحديثة فقد أصبح من أهم تقنيات السرد التي يُبنَى عليها، ولا يمكن الاستغناء عنه، وهذا تأكيد لما قاله **هامون**: "لا يمكن أن تستغني القصة عن الوصف؛ لأنها تستمد منه قدرتها على الإيهام بالواقعية، فالوصف في النهاية أداة تمثيل، وطريقة تأثير خاصٍّ في المستقبل، وهو إلى هذا وذاك وسيلة لخدمة المعنى"[5].

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية.. بحث في تقنيات السرد، الكويت، 1998، ص: 243-244.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية.. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص: 79.

[3] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ط1، الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص: 13.

[4] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خازندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، رقم 368، القاهرة، 2003 م، مادة description ص: 58.

[5] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص: 168.

وهذا يكشف الأهمية التي يحظى بها الوصف من خلال تأثيره في المتلقي؛ إذ يجعله يتخيَّل ويتوهَّم حالة الحدث في المكان والزمان والشخوص، وكأنه واقع يتشكَّل بين يديه، فبدلَ أن يذكر السارد شيئًا ما مجرَّدَ ذِكْرٍ فإنه يجعله مرئيًّا من خلال الوصف الذي يعطيه القدرة على عَرْضه حيًّا في ذهن المتلقي، وكأنه يرى الحدث مباشرةً بأدقِّ تفاصيله.

وتقف الدراسة وقفةً موجزة عند أبرز الدراسات التي تناولت الرواية التفاعلية، وأبرز الآراء حولها، ومنها:

١) دراسة لصفية علية بعنوان: (الرواية التفاعلية ونمطية التلاعب الافتراضي)، جامعة محمد خيضر– بسكرة، الجزائر، وقد أشارت إلى أن لاتساع البؤرة الحاسوبية أجناسًا إبداعية متنوعة، ذات طبيعة مغايِرة، وخصائص متميزة، ومتمايزة عنها في القديم، من بينها أن الرواية التفاعلية تأسَّسَت متحوِّرةً إلى أنماط تكتسي كساءَ البرامج الإلكترونية متطوِّرة بتطوُّر أشكالها، وقد عرضتْ في هذه الدراسة مفهوم الرواية التفاعلية عند العديد من النقاد الغربيين والعرب، ومن ثم تطرَّقَتْ للفرق بين الرواية التفاعلية والرواية الواقعية الرقمية، ذاكرةً خصائصها.

٢) مقال محمد أسليم (2020) بعنوان: (الرواية العربية الرقمية وقضية المصطلح)، تناوَل فيه تأثير التقنية على العالم أجمع، ومنها الأدب الذي يجسِّد ويصوِّر –بشكل ما– الحياةَ التي يُعاصرها، وقد تطرَّق هذا المقال إلى العديد من الأسئلة، ومن أبرزها أصل الرواية، ثم تطرَّق للفوائد التي جَنَتْها الرواية الرقمية من الفضاء الرقمي، والذي تميَّز بسهولة النشر، وسعة الرَّوَاج، والتخلُّص من الانتظار، والقبول في دُور النشر، وقد قدَّم الفضاء الرقمي للمتلقِّي مساحةً أكبر مما هو عليها؛ حيث أصبح أكثر تفاعلًا ومشاركةً لتحديد مسار الرواية، وتجاوز الخطية التي ألزمت القارئ فترةً من الزمن على السير وَفْقَهَا دون تخطِّيها، وقد تطرَّق إلى أنواع الرواية الرقمية العربية، والتي تتمتَّع بعدة مميزات وفق أيِّ منصة تُنشَر عليها، وأشار إلى بدايات الرواية الرقمية، والجوائز التي حازتها، وقد سايَرَ النقد هذا المنجَز الأدبي، ولم يخرج من محورَيْن، فجاءت النظريات في القرن العشرين في حقلَيِ النقد الأدبي والفلسفة؛ إما مبشِّرةً بظهور هذا النص باعتباره العمودَ الفقري لهذه الكتابة، أو ممهِّدًا لها، وقد استخلص مسألتَيْنِ من رواية (ظلال)، وهي:

- الحاجة لكتابة نصوص أدبية غير تقليدية يمكن أن تتولَّد تلقائيًّا لدى المبدِع جرَّاءَ احتكاكه بالحاسوب.

- تمَّت ولادة هذا الأدب في اللغة العربية داخليًّا، ويتأكَّد هذا عبر مئات الأعمال الفلاشية الإسلامية المنشورة[1].

٣) مقال لطارق الطبيب، منشور في مجلة العربية، العدد 536 –2019م، بعنوان: (الرواية التفاعلية والقاعدة المعرفية)، وقد أشار في هذا المقال إلى أن الرواية التفاعلية على اختلاف مسمياتها موجودة في الغرب منذ أكثر من ثلاثة عقود، ورسخ مكانها بلا ضجيج عالٍ، وبلا خشية أو عداوة، وتطرَّق إلى بناء الرواية التفاعلية، وما يجب على المبدع في أثناء كتابتها من الالتزام بالجمالية والأدبية بعيدًا عن الحشو الذي يُثْقِل النص، ويشتِّت انتباه القارئ، وأن الرواية التفاعلية ليست باليُسْر الذي يظنه البعض، فهي بالإضافة للمُخَيِّلة والموهبة تحتاج إلى المعرفة بالتقنيات والوسائط، ومهارة الدمج والربط، والتوصيل، والقدرة على المتابعة، والتواصُل الفعَّال مع القارئ الافتراضي، أو التفاعل؛ افتراضيًّا أو رقميًّا، وتحتاج الرواية أيضًا إلى ناقد مؤهَّل قادِر على التعامل السهل مع التكنولوجيا الحديثة والتفاعل معها، دون نُكوص إلى العالم الورقي التقليدي الذي قد لا يناسب اتساع هذا المجال.

٤) مقال لنجلاء المطيري، منشور بجريدة الرياض، 1441هـ، تحت عنوان (الرواية التفاعلية.. في نهضة الأدب السعودي)، حيث تقول: عندما نقرأ واقع الثقافة والأدب نجد أن السرد التفاعلي في عالمنا العربي استخدم هذا النوع من السرد على يد الروائي الأردني محمد سناجلة، وأعتقد أن الأديب السعودي استطاع خلال هذه الفترة الوجيزة من التطوُّر المذهل في الجانب الثقافي والأدبي الذي مرَّت به المملكة أن يتجاوز حاجز الخوف من كل جديد، وبات بإمكانه أن يخوض تجربة السرد التفاعلي؛ إذ إنه ليس كل ما يُنشَر على مواقع التواصل الاجتماعي يمكن تصنيفه في خانة الأدب الرقمي، فنجد أغلب كُتَّاب القصة ينشرون أعمالهم من خلالها، وإن كانت على استحياء وعدم وَعْيٍ بالأدب الرقمي، فللأدب الرقمي آليات تختلف عن الكتابة السردية بمواقع التواصل، حيث إن هذا السارد التقليدي لم يُفَعِّل التقنية الجديدة كالإنفوجرافيك، ولم يُقَدِّم تطبيقات وبرامج عبر الهواتف الذكية، ولكن مع الرؤية التنبؤية واستشراف المستقبل 2030[2].

[1] محمد أسليم، الرواية العربية الرقمية وقضية المصطلح – موقع محمد أسليم، على الرابط: http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=108 تم الدخول بتاريخ: 2 شوال 1442هـ.

[2] [2] الرواية التفاعلية.. في نهضة الأدب السعودي، جريدة الرياض، الثلاثاء 30 ذو القعدة 1441هـ، على الرابط: https://www.alriyadh.com/1832636 تم الدخول بتاريخ: 2 شوال 1442.

٥) مقال منشور لعبد الرحمن المحسني، بجريدة الرياض، 1441هـ، تحت عنوان (الرواية التفاعلية.. في نهضة الأدب السعودي) يقول فيه: إن الرواية التفاعلية الرقمية ما زالت في بداياتها، وهي تشكِّل مستقبلًا فنيًّا وإعلاميًّا يمكن استثماره، ولا تُذكَر الرواية التفاعلية إلا ويُذْكَر الروائي الأردني محمد سناجلة، الذي كتب عدة روايات، ومنها رواية مهمة، وتهمنا هنا، وهي رواية عنوانها (رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة)، وظَّف فيها التطوُّر الكبير لدبي كرمزية للبيئة العربية التي تقابست مع التقنية، وأشار إلى تأخُّر المنطقة العربية في استثمار التقنية في خدمة العمل الروائي على المستوى العربي، حيث يمكن به أن تخلق المؤسَّسات الإعلامية جسورَ تواصُلٍ مع الساردين المعاصرين لإنتاج قصص وروايات ذات طابع إعلامي، وتوظِّف عناصر الميديا في مقارباتها، كما يمكن أن توظف التقنية في بناء مناهج مدرسية جديدة تقوم على التقاطع بين العمل السردي والتقنية في بناء وسائط معرفية جديدة[1].

ومن الآراء المطروحة مسبقًا نستنتج أن الرواية التفاعلية لها العديد من المفاهيم والمصطلحات التي تُطلَق عليها، وتتعدَّد بحسب نوع الرواية المنشورة وفق المنصة الرقمية التي تُنشَر عليها، وقد يعود السبب وراء ذلك إلى أن كل منصة رقمية تمتاز بالعديد من الخصائص التي تتمتَّع بها الرواية لاحقًا، والشرط الأساسي في الرواية في أثناء بنائها بناءً رقميًّا وأدبيًّا أن تتمتَّع بالجمالية، وتُحقِّق سقفًا عاليًا من الأدبية، وتبتعد عن الحشو بالروابط أو الصور أو الفيديوهات والمشاهد التي تُشَتِّت انتباه القارئ، والذي قد يهبط بمستوى الرواية، وبالنظر إلى تاريخ الرواية الرقمية نجد أنها موجودة منذ زمن لدى الغرب، وقد بدأت تبرز لدى العرب – ولكن على استحياء– مع مسايرة الأدب لرقمنة وعصر التحوُّل التكنولوجي، مما يستدعي دراسات جادة تتناول هذا الموضوع من عدة زوايا، ومما يستدعي إنتاج أعمال أدبية رقمية تتوافَق مع خصائص الرواية التفاعلية الرقمية.

[1] الرواية التفاعلية.. في نهضة الأدب السعودي، جريدة الرياض، الثلاثاء 30 ذو القعدة 1441هـ، على الرابط: https://www.alriyadh.com/1832636 تم الدخول بتاريخ: 2 شوال 1442.

✓ المبحث الثاني: الوصف التفاعلي في رواية دوشيش:

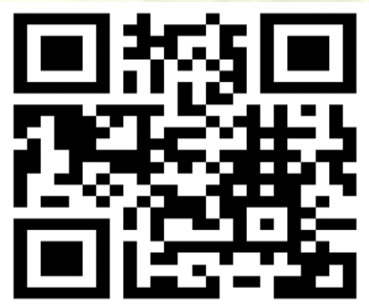
الرواية التفاعلية الرقمية هي تلك الرواية التي تعتمد في بنائها على عناصر غير لغوية، فلا صَبْرَ لكاتبها ولا قارئها على الإسهاب، فالكلمة فيها تُغني عن الجملة، واللمحة تُغني عن الحكاية، والجزء يحمل خصائص الكل، ولا عجب أن تكون هذه هي النفثة التي تعبِّر عن أزمة المصدور وآلامه التي تُطلَق في فم الجريح، والدمعة التي تقطر من عينَيِ الحزين، وتستخدم الروايةُ الأشكالَ الجديدة التي أنتجها العصر الرقمي[1]، وهذا يعني أن الرواية التفاعلية تعتمد في بنائها على البناء اللغوي وغير اللغوي، وهذا ينعكس بدوره على تقنية الوصف؛ إذ لم يَعُد يتشكَّل الوصف في الرواية على بناءٍ لغوي فقط، بل تحوَّل لبناء غير لغوي يشير لبعض الأحداث؛ إما بالصور الساكنة، أو الصور المتحركة GIF، أو الفيديو (المشهد)، أو الروابط التشعُّبية، بحسب المنصة المنشورة بها.

وبالوقوف على رواية (دُوشيش) المنشورة في عدة منصات نجد أن تقنية الوصف قد اعتمدت على الأبنية غير اللغوية إلى جانب البناء اللغوي، ففي العتبة الأولى للرواية المتمثِّلة في العنوان (**دُوشيش**) المنشورة على مدوَّنة الراوي (طارق الدغيم) الشكل (1):

الشكل (1)، مدونة الراوي، الجزء الأول للرواية 2020.

ويمكن الوصول لها من خلال الباركود، الشكل (2):

[1] ينظر: عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م، ص: 7.



الشكل (2)، مدونة طارق الدغيم، رواية دوشيش، 2020.

والتي ظهر فيها حجر الدومينو[1] بشكل مرتَّب، ونُقَط من الدماء الحمراء على خلفية بيضاء، هذه الصورة تحمل دلالات سيميائية لرواية (دلالات العتبة الأولى للنص)، والتي حاوَل فيها الروائي استجلاء مكونات الصورة؛ من رسومات، وأشكال مصوَّرة، وألوان متمازجة، عبَّرَت عن قصدية الوضع، وهي تمثِّل الحادي الذي يقود القارئ إلى متن ما ينوي الكاتبُ تبليغَه للقُرَّاء، وينم اختيار العتبة الأولى عن خلفيته الأدبية والذائقة البصرية (الصور والبيئة المحيطة) المكوِّنة لذهنية الكاتب وإرثه الثقافي، والملاحَظ في رواية (دوشيش) أن العتبة الأولى للنص الأدبي قد تكرَّرَتْ في كل جزء من أجزاء الرواية، والتكرار يفيد التأكيد، وتعزيز المعنى في ذهن القارئ، الذي يقرأ كل جزء يُنشَر في وقت مختلف عن الآخر، مما يعطي سهولةً في ربط الأحداث في ذهن القارئ في كل مرة.

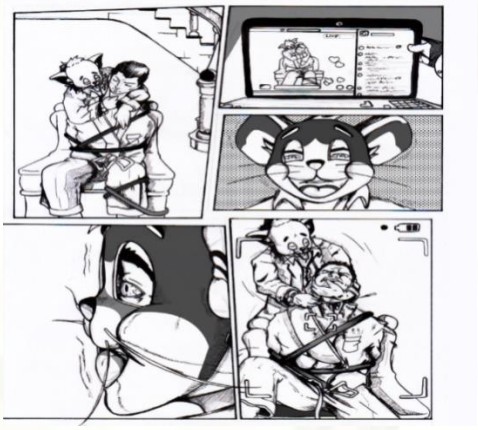
وتحظى صورة الغلاف الأولى للنص باهتمام كبير من قِبَل النقاد والروائيين والقُرَّاء؛ حيث إن البعض يحاول قراءتها قراءةً سيميائية تحليلية، ومقارنة دلالاتها بدلالات المتن الحكائي، ويلعب اختيار الألوان دورًا مهمًّا في تجسيد المعاني، وفَتْح الآفاق للمتلقي، وتُعطِي انطباعًا أوَّليًّا عن النص؛ لأن الألوان لعبة سيميائية فنية تصل من خلالها الأفكار، وهي رموز يصل من خلالها المعنى، وصورة الغلاف تُسهِم بشكل أو بآخر في تقنية الوصف من خلال الألوان والأشياء التي تحملها الصورة من رموز خاصة تصف حال الرواية وفكرها، وتُسهِم بشكل أو بآخَر في تجسيد الوصف بأدق تفاصيله، وتجسيد دلالاته ورموزه، هذا الجانب هو الجانب الذي تتَّفِق فيه كلٌّ من الرواية الورقية والرواية الرقمية[2].

[1] ظهرت الدومينو في إيطاليا في مطلع القرن الثامن عشر، وانتشرت منها إلى أوروبا، لتصبح واحدةً من أكثر الألعاب شعبيةً في كلِّ المنازل والحانات على حدٍّ سواء، يُعتقَد أن كلمة "دومينو" جاءت من الفرنسية؛ حيث ترمز إلى غطاء أبيض وأسود كان يرتديه الكهنة في فصل الشتاء.

[2] ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، 1991، ص: 60.

أما الجانب الآخر فهو جانب النشر، فالفضاء الرقمي سمح للراوي أن يتمكَّن من تقليل البناء اللغوي، وتسطير المزيد من الكلمات بمشهد واحد قد يقتصر فيه الراوي على وصف المكان والزمان والشخصيات، وربما الشعور الذي ينعكس أو يُقرَأ من خلال تعابير الوجه، أو إيحاءات الجسد التي تبرز في صورة، أو فيديو، أو رابط تشعُّبي يحمل بناءً صوتيًّا صوريًّا لونيًّا حركيًّا ... إلخ، يجسِّد المشهد الذي يدور في مخيِّلة الروائي، ويجعل المتلقِّي يعيش الوصف للحدث كاملًا، وهذا لا يُتيحه الورق للروائي، ربما يستطيع إضافة صور فقط، وهذا ما تختلف به الرواية الرقمية عن الورقية.

وبالنظر للرواية (دوشيش) نجد أن الروائي أضاف صورًا متعدِّدة في الجزء السادس الذي وصف فيه حال الشخصيات، وقد سبقها عدة صور تصف المشهد في الشكل (3):



الشكل (3) صور للجزء السادس، مدونة الراوي، 2020.

حَزَّ دوشيش رقبة جمعة، وتناثَر الدم حتى مال رأس جمعة إلى الأمام، ثم اتجه دوشيش بكل ثقة إلى الكاميرا وأطفأها.

ذهبتُ إلى أقرب وعاء شاهدتُه أمامي، وأفرغت ما في بطني، وبدأتْ أطرافي ترتعش، لم أشاهد وحشية كهذه أمام عيني، وأنا الذي أتقرَّب من حضور عيد الأضحى بسبب الدم، وكذلك الخجل، مسحت فمي بطرف كُمِّي، واتجهتُ إلى دوشيش، ولا أدري ماذا أقول، وكنت أراجع بعض أفلام الجريمة في رأسي لأختار منها طريقة مناسبة لإخفاء الجثة، لكني وقفت جامدًا أمام دوشيش وهو واقف وبجواره جمعة، وهما يتحدَّثان ويبتسمان، قال دوشيش عندما شاهدني وهو يخاطب جمعة:

- عذرًا، نسيت أن أعرِّفك بصديقي عمار[1].

أشارت تقنية الوصف في هذا الجزء لحال (الروائي) في أثناء رؤية المشهد الإجرامي، وقد وصف للقارئ تفاصيل المشهد، وقبل ذلك أرفق صورة للمشهد، وقد تفوَّقت الرواية الرقمية على الورقية في هذا الجانب؛ إذ أصبح المستوى الصوري المرفَق معبِّرًا وواصفًا للأحداث وملامح الشخصيات، ففي المشهد أعلاه تجلَّت للقارئ ملامح القناع، وإيحاءات الوجوه، وحركة الجسد على الكرسي، وهذا يُعزِّز البناء اللغوي، لم يظهر وصف المكان في سرد الروائي، وأيضًا الأيقونات التي برزت في الصور، وهذا يفيد في تعزيز الصورة في ذهن القارئ.

وربما المشهد الذي أسهمت الصورة المرفقة أعلاه في وصفه وتجسيده للعين يرتبط ببقعة الدماء التي بدأت هذه الرواية به، وهذا يجسِّد وحدة تقنية الوصف بالصورة في الرواية، وهذا ما تفتقد له الرواية الورقية، وتتميَّز به الرواية الرقمية.

كذلك في الجزء الخامس أرفق الروائي بناءً صوريًّا يعتمد على وَصْف المكان والشخصيات والقناع والأدوات المستخدَمة، بالإضافة لوقوف الشخصيات والإيحاءات التي تعزِّز البناء اللغوي للنص، في الشكل (4):

الشكل (4) صور للجزء الخامس من الرواية، مدونة الراوي، 2020.

[1] يجدر بالدراسة أن تنوِّه إلى أن هناك أخطاءً لغوية وإملائية وردت في النص المقتبس: *[الى-الامام-اتجه-الى-اطفئها-الى- اقرب-امامي- افرغت-..]* إلى جانب علامات الترقيم التي أهملها الروائي.

والذي سبقها بناء لغوي يصف فيه الروائي المكان والأشخاص والأحداث والأدوات المستخدمة في الواقعة، يقول:

لم يكن يعنيني ما يَهْذِي به دوشيش، وكنت أفكِّر في طريقة أنقذ بها الشاب جمعة.

ولكن دوشيش أخرج من حقيبته السحرية قناعَيْنِ من البلاستيك، والتي يلبسها الأطفال في الحفلات؛ قناعًا للقط توم، وآخر للفأر جيري، لبس قناع توم، وأعطاني جيري، ولبسته مباشرة وسط ذهول من جمعة الذي كان يشاهدنا وهو لا يصدِّق ما يراه، ولكنه ضحك بهستيريا، وقال: لقد عرفت أنكم تمارسون معي مقلبًا طريفًا، الحق أنكما بارعان، لقد صدَّقْتُ كل ما قمتما به.

القناع الطفولي والضحك والثقة التي تمتَّع بها دوشيش تعطي القارئ انطباعًا بعدم جدية الموقف التي أشار لها الروائي، والتي جسَّدت خوف الشخصية، وتفكيرها في محاولة إنقاذ شخصية (جمعة)، هذا الانطباع المبدئي استُنْتِج من خلال إيحاءات الصورة التي تُفصِح عنها، وتعطي دلالات واضحة لوصف عدم جدية الموقف، والتي بدأت بالقناع الطفولي الظاهر ملامحه في الصورة، كذلك الحقيبة التي تشبه حقيبة الصِّغار.

كذلك الجزء الثاني في وصف الروائي لموقفٍ وقع فيه، وملامح الفتيات الصغيرات، والحفل الذي حضر له، والورد، كلها جاءت في عدة صور تعزِّز البناء اللغوي، كما في الشكل (5):

ابتسم الشاب، وأعطاني ورقتين أوقِّع عليهما باستلام هذه التحفة النادرة، استدَرْتُ ورائي لكي أجد مخرجًا أخرج معه، لقد نسيت أين يقع الباب الخارجي، ولكن عندما قطعت المحل الكبير بالطول وصلت إلى الباب وأنا أسمع هتافات المتجمهِرين، حيث لم أستطع أن أدخل، حاولت أن أُزِيح الشريط الأحمر الممتد بين طرفَيِ الباب، لكن لم يُسعفني الوقت، يبدو أن الضيف وصل، وقفت قُبالةَ الضيف مباشرة وأنا من الداخل، والكل ينظر إليَّ، وعن سبب وقوفي كالأبله أمام الناس، لم أنتبه إلا وفتاة صغيرة تَجُرُّ قميصي ومعها باقة من الزهور، وأخرى بجوارها تحمل وعاءً مربعَ الشكل، بداخله مقص ذهبي، وتمد لي الفتاة الصغيرة الوعاء مشيرةً إليَّ بأن آخذ المقص، هممتُ أن آخذه، لكن انتهرني أحد الواقفين وقد لبس عباءة سوداء مزخرفة الأطراف، يبدو لي أنه مالك هذه الصُّرُح من زهور العالم.

الشكل (5) الجزء الثاني من رواية دوشيش، مدونة الروائي، 2020.

ومكان الصورة يشرح الوصف المراد، وقد لاحظنا هنا أن الروائي تارةً يقدِّم الصور، وتارة أخرى يؤخِّرها، فتارةً يختصر الوصف في صور متعددة يعود لها القارئ بعد قراءة البناء اللغوي، وتارة العكس تمامًا، فيقف القارئ للحظات يركِّز في تفاصيل الصور المرفقة ليفهم حدودها ومكوناتها ودلالاتها، والصور هنا تُظهِر وصفًا واضحًا للشخصيات وملامحها، وإيحاءات الأجساد، مع أن الصور في رواية دوشيش تميَّزت باللونين الأسود والأبيض، لتقدِّم وصفًا أكبر للرواية في عمومها، حيث تتقاطع الرواية مع الصور في البراءة وحب العبث بالأشياء، والتسرُّع، ودافعية الشخصيات، واختلاق الأجواء التي تتميَّز باللامسؤولية التي اتَّصَف بها الأطفال، وهذا ما تعكسه تقنية الوصف في الرواية التفاعلية الرقمية، والتي تعطي أبعادًا أوسع، وآفاقًا أرحب للمتلقي، وهذه نقطة اختلاف أخرى بين الرواية التفاعلية الرقمية والرواية الورقية.

ومما سبق يتَّضح أن الرواية التفاعلية الرقمية أرحبُ فضاءً، وأكثرُ اتساعًا لأفق القارئ، وتُسهم بشكل أكبر في منح تقنية الوصف أبعادًا أكبر من الرواية الورقية، بفضل ما تمنحه التقنية لها، وبسبب الدلالات السيميائية التي يستطيع القارئ أن يقف عندها في أثناء القراءة، كذلك ما تمنحها الرقمية لتقنية الوصف؛ من تعزيز لمعنى البناء اللغوي، بالإضافة لفتح الأفق أمام القارئ بتعزيز الوصف العام للرواية بما تحمله تلك الوسائط المتعدِّدة، وتكشف عن تفاصيل قد يعجز أمامها البناء اللغوي.

✓ المبحث الثالث: التلقِّي في رواية دوشيش التفاعلية.. نموذج تطبيقي

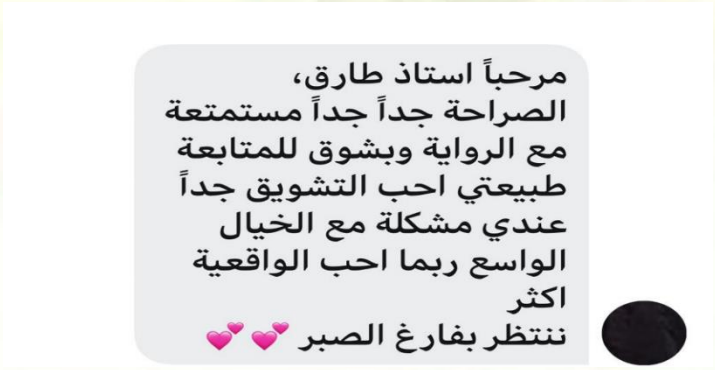
"لم يَعُد التنظير السردي يشكِّل مرجعية وحيدة للمتلقِّي، ويكاد يختلف المعمار الفني من ذهن المتلقِّي بعد التطوُّر اللافت في بناء الرواية التفاعلية الرقمية، ولا ينبغي أن يُفهَم من هذا الاستهلال نفي الأصول النقدية في تَلقِّي الرواية، أو دعوة إلى هدم النظريات النقدية أو تجاوُزها، بل ينبغي التنبيه على التطور الذي طرأ على الثوابت النقدية السردية التي تحوَّلت في فضاء الرواية التفاعلية من سياق تنظيري إلى سياق تطبيقي تقني"[1].

ولأجل توضيح التطوُّر الحاصل ينبغي تأمُّل تعريف الرواية التفاعلية الذي يكاد يُجمِع عليه النقاد، والذي يُشير إلى أن المؤلف يستطيع توظيف خصائص التقنية، ومنح النص تفرُّعات عدة من خلالها يمكن له ربط النصوص، سواء كانت نصًّا كتابيًّا، أو صورًا ثابتة أو متحركة، أم أصواتًا حية أو موسيقية، أم أشكالًا جرافيكية متحركة أو خرائط... إلخ، أو غير ذلك، باستخدام وصلات ذات لون أزرق تقود إلى هوامش أو مسارات مختلفة في النص، مما يسمح ويقدِّم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات[2].

هذا يعني أن الرواية التفاعلية الرقمية تمنح المتلقِّي إجراءات إلكترونية تُضاعف من وعي المتلقي لعناصر الرواية، وتنقل المتلقي من تفاعل محكوم بإيحاءات لغة الرواية وتقنية بنائها إلى تفاعل حِسِّي يكشف عن البنية العميقة للرواية، ويُتِيح للمتلقي مجال المشاركة في التأليف مع المؤلف، ويتيح للمؤلف تلمُّس ردود الأفعال مباشرةً للمتلقين، والاستماع لآرائهم، ومشاركة توجيهاتهم وانتقاداتهم، وهذا يعني أن المتلقِّي أصبح أكثر حريةً من ذي قبل، وفي رواية دوشيش كان للمتلقي حضور جيد يعكس هذا الفضاء الرحب أمام المتلقي، في الشكل (6):

[1] عمر عتيق، آفاق التلقِّي في الرواية التفاعلية، مجلة أفكار، عدد 324، آذار، 2016، ص: 1.

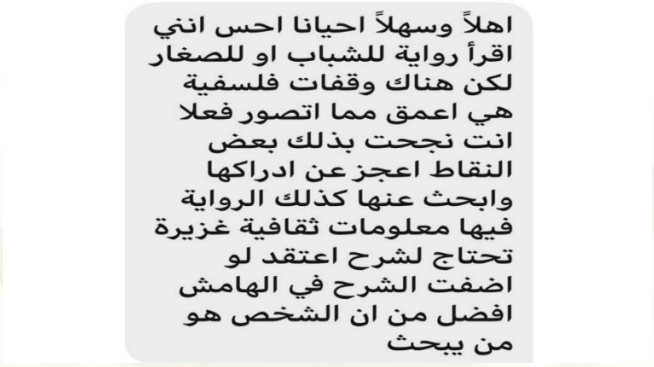
[2] ينظر: فاطمة البريكي، الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006، ص: 112.



الشكل (6) رد أحد المتابعين على الروائي، منصة تويتر، عبر الخاص، 2020.

وقد جاء هذا التفاعل في تويتر بعد نشر الروائي لروايته في منصة تويتر، فكان التفاعل عبر الخاص، والذي قدَّمه أحد المتابعين، موضِّحًا انتظاره للجزء القادم، مطالبًا الروائي بجعل الرواية تعتمد على الواقعية، وهذا يعطي انطباعًا عن ميول القارئ، ويشرح بعض الصعوبات التي يواجهها[1].

كذلك في الشكل (7)[2]:



الشكل (7) رد تفاعلي عبر الخاص، موقع تويتر، 2020.

[1] تحتوي هذه المحادثة على الكثير من الأخطاء الإملائية، وهي: *[مرحباً= مرحبًا، استاذ= أستاذ، جداً جداً= جدًّا جدًّا، احب= أحب، جداً= جدًّا، احب= أحب، اكثر= أكثر]*

[2] هناك أخطاء واردة في الرد عبر الخاص لمنصة تويتر: *[أحيانًا أشعر أنني اقرأ رواية موجهة للشباب والصغار معًا؛ لكن.. أعمق مما أتصور فعلًا، أنت نجحت بذلك في بعض..، وهناك بعض النقاط التي أعجز عن إدراكها، وأبحث.. أضفت.. أفضل من أن يبحث عنها الشخص].*

وقد جاء هذا الرد معبِّرًا عن شتات القارئ، وصعوبة تحديد الفئة المقصودة من هذه الرواية، وأشار للوقفات الفلسفية التي حَوَتْها الرواية التفاعلية الرقمية دون أن يشير لموضع معين، أو يتحدَّث عن ما يقصد، إلا أنه أشار لنجاح الكاتب في هذا الجانب، وأثناء على المعلومات الثقافية الغزيرة في النص، مشيرًا باقتراح أن يضع بعض الهوامش التوضيحية لبعض المصطلحات[1]، وقد اعتمد الروائي تلك التوضيحات بطريقة مبتكرة عبر قناة التليجرام، والتي أسند إليها شرح بعض المصطلحات بالصور، وكذلك كتابية، كالشكل (8):

الشكل (8)، قناة الروائي طارق الدغيم، التليجرام، 2020.

وبالنظر لعدد مرات المشاهدات للصور المرفقة في القناة نجد أن العدد تجاوز ما بين (2300-2500) مُطَّلِع، وهذا الرقم عالٍ جدًّا، ويعكس مدى اهتمام القارئ بالتفاصيل الصغيرة التي يتناولها الروائي في ثنايا حديثه، وقد أتاح مشاركة الملاحظات عبر الخاص للقناة[2].

[1] تحتوي هذه المحادثة على العديد من الأخطاء الإملائية عُرضت هنا مع التصحيح الإملائي لها: *[اهلاً وسهلاً= أهلًا وسهلًا، احيانا احس انني اقرأ= أحيانًا أحس أنني أقرأ، او= أو، اعمق مما اتصور فعلا= أعمق مما أتصور فعلًا، انت= أنت، اعجز عن ادراكها= أعجز عن إدراكها]*.

[2] اشتملت أيضًا قناة التليجرام على العديد من الأخطاء إملائية، وقد أشير إلى إليها هنا مع تصحيحها: *[للإطلا ع= للاطلا ع، انتظركم= أنتظركم، الاسماء= الأسماء، ايضا= أيضًا، الامريكي= الأمريكي، جدا في الافلام= جدًّا في الأفلام]*.

وقد وصلت الروائي بعضُ الردود على الخاص نعرض بعضها، الشكل(9)[1]:

الشكل (9)، رد عبر الخاص على منصة التليجرام، 2020.

وأورد في هذا الجانب الأخطاء الإملائية التي تنعكس على الرواية بشكل أو بآخر، مما يعكس أهميتها، حيث ورد كثير من الأخطاء في الرواية التفاعلية من تلك الأخطاء *[أنا-إنها-أصبح-تمامًا-لأن...]*[2]، ومدى جودة الرواية كلما التزمت بها، وقد أبدى الروائي قبول الفكرة، وأخذ هذا الرد بعين الاعتبار، كما جاءه رد آخر، في الشكل (10)[3]:

الشكل (10)، رد تفاعلي عبر التليجرام، 2020.

---

[1] اشتملت هذه المحادثة على العديد من الأخطاء الإملائية، عُرضت هنا مع تصحيح: *[جدا= جدًّا، وبإنتظار= وبانتظار، اغلبها= أغلبها، اما= أما، او= أو، وشكرا= وشكرًا، اعرف= أعرف، ان شاءالله= إن شاء الله، فعلا الاخطاء= فعلًا الأخطاء، لاني ما احد= لأني ما أحد، اما اذا= أما إذا، انهبتها= أنهيتها، باذن= بإذن، يرجعها= يراجعها، مافيها= ما فيها].*

[2] طارق الدغيم: رواية دوشيش التفاعلية، الجزء الأول، منشور على منصة التليجرام، القناة الخاصة بالراوي.

[3] اشتملت هذه المحادثة على العديد من الأخطاء الإملائية، عُرضت هنا مع التصحيح: *[القصه= القصة، للاجزاء التاليه= للأجزاء التالية، شكرا= شكرًا، باذن= بإذن، احس= أحس، مرتبط بشي= مرتبطًا بشيء، ابياته= أبياته، المدرسه= المدرسة، للاسف= للأسف، جدا= جدًّا، الاعلام= الإعلام، وللاسف ماعرفه= وللأسف ما عرفه، الا= إلا، اذكر له احد= أذكر له أحد].*

أشار هذا الرد إلى وجود الغموض الذي يلف الرواية، وهذا هدف مهم يهدف إليه المؤلف، والتشويق الذي حقَّقه الجزء السابق، مما جعله يشير إلى انتظاره الجزءَ القادم بفارغ الصبر، وهذا يعكس النجاح الذي حققته الرواية، ويمكن استنتاج ذلك من ردود المتلقي المباشِرة التي يتلقَّاها المبدع بشكل يومي على كافة قنوات التواصل المتاحة.

وأيضًا التفاعل المتاح عبر خانات التفاعل المتاحة عبر تويتر، والتي تأتي أسفل التغريدة، وتتمثَّل في الردود المباشرة، وفي إعادة التغريدة (الرتويت)، وكذلك خانة التفضيل (الإعجاب)، وتعرض الدراسة بعض الأمثلة على ذلك:

رواية دوشيش "رواية تفاعلية" أكتبها وأنتم تشاركونني في كل حرف وكلمة وسطر وفصل 🌹	
حققت هذه التغريدة 20 إعادة تغريد، 1 تغريدة اقتباس، 96 من الإعجابات حتى تاريخه.	

جاءت الردود على نحو مختلف كالآتي[1]:

الشكل (11)، رد مباشر تفاعلي مع نص الرواية، موقع تويتر، 2020.

[1] اشتمل هذا الرد على العديد من الأخطاء الإملائية، وقد عُرضت هنا مع التصحيح: *[وقودا= وقودًا، عباره= عبارة، أستوقفتني= استوقفتني، كثيرا= كثيرًا، والحياه= والحياة].*

كذلك[1]:

الشكل (12)، رد مباشر تفاعلي على نص الرواية، موقع تويتر، 2020.

كذلك:

الشكل (13)، رد مباشر تفاعلي على نص الرواية، موقع تويتر،2020.

وكذلك:

الشكل (14)، رد مباشر تفاعلي على نص الرواية، موقع تويتر، 2020.

تبايُن موقف المتلقي من التغريدة التي تحمل الرواية يعكس لنا اهتمامات المتلقِّين، واختلاف ثقافاتهم ومستوياتهم أيضًا، فالبعض جاء رَدُّه بسيطًا سطحيًّا يعكس سطحية ثقافته،

[1] اشتمل هذا الرد على العديد من الأخطاء الإملائية، وقد عُرضت هنا مع التصحيح: *[جدا رائعه= جدًّا رائعة، وآرغب= وأرغب، بالأكمال= بالإكمال]*.

كالشكل (12) الذي اكتفى بالإشارة إلى مدى استمتاعه بالرواية، وانتظاره الأجزاء الأخرى، وهذا ما يسعى له الروائي من خلال الوقوف على عنصر التشويق في نهاية كل جزء، حتى يبقى القارئ على أتم استعداد لقراءة الجزء القادم، وهذا ما جَسَّدَه هذا الرد[1].

في حين أن هناك أسئلة تدور في أذهان القُرَّاء تتمثَّل في الشكلين (11-13)، وهذه الأسئلة تعكس ثقافة القارئ، والجانب المهم في الرواية الذي يثير اهتمامهم، ويحتاجون بعض الأجوبة حوله، فيتوجَّهون بالسؤال المباشر للروائي الذي قد يُفصِح عن بعض الغموض الذي يكتنف الرواية، وهذا ما يميِّز الرواية التفاعلية الرقمية عن الورقية، فقد أصبح التواصل بينه وبين الروائي متاحًا، وبكل سهولة، وعبر العديد من منصات الإعلام الجديد (مواقع التواصل الاجتماعي)، في حين أن الرد في الشكل (14) يهتم بالقواعد الإملائية والكتابية، ويشير إلى الصعوبة التي قد تواجه القارئ في أثناء القراءة من تشويش للأفكار.

ويجدر بالدراسة هنا أن تشير إلى قبول السارد وتفكيره التفكيرَ الجادَّ في الأخذ بتلك الإسهامات التي تلقَّاها من المتلقي والمتفاعل مع الرواية، وتنفيذها في أجزاء الرواية القادمة، وبهذا يتَّضح تأثير أو دور المتلقِّي في صناعة رواية السارد، وهذا ما أشار إليه في الشكل(15)[2]:

[1] رد مباشر على الرواية التفاعلية، يتجسَّد فيه الرد البسيط والظاهر في الأخطاء الإملائية *[قرأتُ هذا الجزء وقد كان رائعًا جدًا، وأرغب أن أكمل الأجزاء الباقية]*، على الرابط: https://twitter.com/iupstarti/status/1265387943843282944?s=20 .

[2] تعليق طارق الدغيم، على بعض الردود المباشرة من المتلقي على منصة السناب، فيه إيضاح أنه يفكر تفكيرًا جديًّا بالأخذ بها، (اتصال شخصي، 4 ذو الحجة 1442).

وهنا نستنتج مما سبق أن الرواية التفاعلية قد أتاحت مساحة كبيرة بين الأديب والقارئ، وفتحت أفق التواصل المباشر للتساؤلات والرغبات والانتقادات والتوجُّهات للمبدع، مما يسمح بالتحكُّم أكثر لتحوير مسار الرواية بحسب ما يراه المبدع، في ضوء ما يصله من ملاحظات وتوجيهات وانتقادات، وهذا ما أبداه المبدع[1].

✓ **الخاتمة، وأهم النتائج، والتوصيات:**

أولًا: أهم النتائج:

١) رصدت الدراسة بإيجاز أبرز أوجه الاختلاف والاتفاق في تقنية الوصف بين الرواية الرقمية التفاعلية؛ والمتمثلة في رواية (دُوشيش)، والرواية الورقية.

٢) ألقت التقنية بظلالها على السرد، وتجاوزت ذلك لآلياته التي يقوم عليها، وقد أظهرت الدراسة في ثناياها بعض التغيرات التي طرأت على تقنية الوصف أحد آليات السرد.

٣) عرَّفت الدراسة ماهية الرواية التفاعلية عند الغرب والعرب بشكل موجَز يسمح بطرح المفهوم بشكل أوضح.

٤) وقفت الدراسة على مظاهر التفاعل التي حققتها الرواية عبر المنصات الرقمية المختلفة، وردود الأفعال للمتلقي التي تعكس مستوياتهم، واختلاف ثقافاتهم واهتماماتهم.

ثانيًا: أهم التوصيات:

١) الإكثار من الدراسات التي تتناول آليات السرد للرواية التفاعلية الرقمية؛ للكشف عن التغيُّرات التي طرأت على الرواية التفاعلية الرقمية.

[1] طارق الدغيم، (اتصال شخصي، 20 فبراير، 2021).

٢) الاهتمام بالأدب التفاعلي الرقمي، والكشف عن الأعمال الجديدة في هذا الجانب؛ حيث تُعَدُّ رواية دوشيش هي الرواية التفاعلية الرقمية الأولى في الأدب السعودي.

٣) تدريس أنواع السرد الرقمي في المناهج الدراسية الجامعية أدبيًّا ونقديًّا، ولغويًّا.

٤) عقد المقارنات بين آليات السرد للرواية التفاعلية الرقمية والورقية؛ لتوضيح الاختلاف والاتفاق بينهما، وماهية التطوُّر الحاصل في الرقمية.

✓ المصادر والمراجع:

أولًا: المصادر:

- طارق الدغيم، موقع تويتر، الحساب الشخصي: https://twitter.com/tariq2121?s=21 .
- طارق الدغيم، موقع التليجرام، القناة الخاصة به: https://t.me/tariq21213
- طارق الدغيم، مدونة شخصية، على الرابط: https://www.tariq2121.com/?m=1 .

ثانيًا: المراجع:

١) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ج2، د.ط، د.ت.

٢) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1986.

٣) جمال قالم، النص الأدبي من الورقية إلى الرقمية، آليات التشكيل والتلقي، المركز الجامعي العقيد أكلي محند أولحاج بالبويرة، الجزائر، 2008.

٤) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خازندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، رقم 368، القاهرة 2003 م، مادة description.

٥) حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، 1991.

٦) الرواية التفاعلية.. في نهضة الأدب السعودي، جريدة الرياض، الثلاثاء، 30 ذي القعدة 1441هـ، على الرابط: https://www.alriyadh.com/1832636 .

٧) سيزا قاسم، بناء الرواية.. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.

٨) صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، 2000م.

٩) عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م.

١٠) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط1، 1991.

١١) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

١٢) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية.. بحث في تقنيات السرد، الكويت، 1998.

١٣) عبير سلامة، النص المتشعِّب ومستقبل الرواية، موقع جهة الشعر.

١٤) عمر عتيق، آفاق التلقِّي في الرواية التفاعلية، مجلة أفكار، عدد 324، آذار، 2016.

١٥) فاطمة البريكي، الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006.

١٦) لبيبة خمار، الرواية التفاعلية التقنيات النصية والأبعاد الجمالية، على الرابط:

http://labiba-khemmar-narration.over-

blog.com/2014/12/5483221e-b1f4.html. ١٧)

١٨) ليلى عبده شبيلي، فاعلية الأدب العربي في المجتمع الشبكي، جامعة جازان، المملكة العربية السعودية.

١٩) محمد أسليم، الرواية العربية الرقمية وقضية المصطلح، موقع محمد أسليم، على الرابط:

http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=10

.8

٢٠) محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

البيان الختامي للمؤتمر الدولي (الخطاب السردي ورهانات العصر)

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده، نبينا محمد وعلى آله وصحبه، وبعد؛

فبرعاية معالي رئيس الجامعة الأستاذ الدكتور فالح بن رجاء الله السلمي عُقِد (عن بُعد) المؤتمر الدولي الثاني لقسم اللغة العربية وآدابها تحت عنوان (الخطاب السردي ورهانات العصر) خلال يومَي الثلاثاء والأربعاء الثاني والعشرين والثالث والعشرين من شهر جمادى الآخرة من عام ثلاثة وأربعين وأربعمائة وألف للهجرة، الموافق الخامس والعشرين والسادس والعشرين من شهر يناير من عام اثنين وعشرين وألفين للميلاد، وقد افتُتِح المؤتمر باحتفال شرّفه معالي رئيس الجامعة، وتضمن الحفل كلمة لمعاليه، وكلمات لكل من أصحاب السعادة عميد كلية العلوم الإنسانية، ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها، ورئيس اللجنة العلمية للمؤتمر.

وقد شارك في المؤتمر خمسة وثلاثون باحثًا وباحثة من عدة دول، وأثرَوا المؤتمر بأوراقهم العلمية التي أُقِرّت بعد تحكيمها تحكيمًا علميًّا، وقد توزعت تلك الأوراق على ثماني جلسات، ومحاضرتين رئيستين.

وقد شهد المؤتمر تفاعلًا واسعًا، وحضورًا كثيفًا زاد على 3200 من المهتمين والمتخصصين الذين أثرَوا جلسات المؤتمر بمداخلاتهم ومناقشاتهم.

وإذ يختتم المؤتمر أعماله فإنه يرفع باسم جميع المشاركين شكره إلى معالي رئيس الجامعة، وسعادة وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي، وسعادة عميد كلية العلوم الإنسانية، وسعادة رئيس قسم اللغة العربية وآدابها، وإلى جميع من كان له إسهام في نجاح المؤتمر.

وقد خلص المؤتمر إلى التوصيات الآتية:

- رفع برقية شكر إلى جامعة الملك خالد ممثلة في معالي الرئيس، وسعادة وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي، وكلية العلوم الإنسانية، وقسم اللغة العربية وآدابها واللجان القائمة على نجاح المؤتمر.
- اعتماد المؤتمر الدولي كل عامين لمناقشة قضية علمية في اللغة العربية وآدابها حضوريًّا أو عن بعد أو بالتزامن بينهما.
- أن تكون النسخة القادمة للمؤتمر عن السرد العربي القديم، ومقاربته من خلال مداخل قرائية مختلفة لذلك الإرث السردي، وأن يُدعَى إليه — بالإضافة إلى الباحثين العرب- بعض المستشرقين المعنيّين بدراسة ذلك السرد.
- إنشاء هيئة على مستوى الوطن العربي تعنى بالسرديات، وتكون حلقة وصل بين الجامعات والمؤسسات الأكاديمية والمراكز البحثية والأدبية المعنيّة بالسرديات إبداعًا ونقدًا.

– تعزيز الدراسات المعنيّة بالتفاعل بين الذات والآخر، وبخاصة في الأعمال السردية، والدراسات المعنية بالأدب التفاعلي الرقمي وبخاصة في مجال السرديات، وكذلك الدراسات التي تتناول تلقي الخطاب السردي.

– توجيه الدارسين إلى العناية بالدراسات البينيّة بين علم السرديات والعلوم الأخرى كاللسانيات، والكشف عن الأعمال الجديدة في هذا الجانب.

– نشر البحوث العلمية المحكّمة في صيغتها النهائية في كتاب محكّم وإتاحته إلكترونيًّا، وتداوله بين الجامعات والمؤسسات الأكاديمية والمراكز البحثية.

– تنظيم دورات تدريبية وورش ومحاضرات موازية على هامش المؤتمرات القادمة لطلاب الدراسات العليا تستضيف متخصصين في موضوع المؤتمر.

– إنشاء مؤسسة علمية متخصصة على مستوى العالم العربي تعنى بما يخص المصطلح وإشكالياته.

– إنشاء وحدة متخصصة في السرديات في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك خالد.

– العناية بالسرديات وتطوراتها المتجدّدة في برامج الدراسات العليا، وتخصيص مقررات تُعنَى بذلك.

– رفع مقترح إلى المعنيّين في جامعة الملك خالد لتبنّي جائزة تمنح للدراسات النوعية في مجال الدراسات البينية بين الدراسات السردية واللسانيات الحديثة وتطبيقات الذكاء الاصطناعي.

وصلى الله وسلم وبارك على نبينا محمد، والله تعالى ولي التوفيق.

اللجنة العلمية للمؤتمر

جامعة الملك خالد

الأربعاء 23 جمادى الآخرة 1443هـ / الموافق 26 يناير 2022م

المحتويات:

كلمة اللجنة العلمية		أ.د. محمد بن يحيى أبو ملحة	ص4
كلمة رئيس قسم اللغة العربية وآدابها		د. علي بن محمد آل نومة القحطاني	ص6
م	البحث	الباحث	الصفحة
1	المصطلحية السردية في السرديات ما بعد الكلاسيكية	أ. د. سعيد يقطين	9
2	منزلة الشعر قراءة سياقية	أ. د. حسن محمد النعمي	25
3	السرديّات الحديثة: من النصّي إلى عبر الوسائطي (الترانسميدي)	أ. د. محمّد القاضي	34
4	الخطاب السردي: مقارباتٌ في المصطلح والمفهوم	أ. د. عمر بن عبد العزيز المحمود	50
5	الخِطَابُ السَّرْدِيُّ: نحو تَأْصِيْلِ المصْطَلَح	د. مريم بنت عبد الهادي بن محمد القحطاني	68
6	السرديات العربية بين التأسيس والتّمثُّل	د. عبد العليم محمد إسماعيل علي	97
7	الخطاب السردي الروائي وآليات التحليل السيميائي	د. خديجة مرات	141
8	الخطاب السردي وإشكالية الروائيّ والتاريخيّ في رواية (عواصف جزيرة الطيور: المطر والجراد) لجيلالي خلاص	د. سميحة البوزايدي	155
9	التمثيل السردي للتاريخ في روايتي "فتنة جدة" و"سفر برلك" لمقبول العلوي	د. سعيدة حمداوي	187

10	بنية الـ(أنا) السّرديّة مدخلاً لتحليل بنية الخطاب السّرديّ	أ. د. عبد الواسع الحميريّ	208
11	المستويات اللغوية في رواية "بارود" لمعدي آل مذهب	أ. د. عبد الله بن إبراهيم الزهراني	266
12	ازدواجية اللغة في رواية "نار المرخ" لعواض شاهر العصيمي	أ. مريم بنت علي آل فردان	279
13	فَنُّ التراجم عند محمود الطناحي، قراءة نصية في ترجمته لرشاد عبد المطلب	د. أيمن محمود محمد إبراهيم	302
14	خطاب الاستشراف في السرد الحديث: من النسق الأيديولوجي إلى النسق الثقافي	د. حامد أحمد محمد حامد الشيمي	319
15	تسريد الأيديولوجيا في الرواية الجزائرية المعاصرة	د. نعيمة بولكعيبات	367
16	إيديولوجيا المكان الروائي: رواية "الرياض نوفمبر 90" أنموذجًا	د. سلطان الخزعان	398
17	تجليات الإيديولوجيا قناع المصلحة في الرواية العربية: (دراسة وصفية)	د. سعدية موسى عمر البشير	418
18	السرد في كتاب (من ذكريات مسافر) لمحمد عمر توفيق	د. علي بن ناصر السهلي	456
19	بنية الغموض في الأدب الحديث: مجموعة (مخطوطته الأخيرة) القصصية لصالح السهيمي نموذجا	د. هاجر سليمان طه	483
20	واقعية الخطاب السردي عند الأصفهاني: خبر نصيب بن رباح أنموذجًا	أ. د. زكريا علي أحمد كوينة	515
21	الخطاب السردي وتفكيك الخطاب العنصري: المعنى والتشكيل في روايات يوسف المحيميد	د. دلال بنت بندر المالكي	542
22	أشكال الحضور السردي في ديوان شاعرات أمير الشعراء	د. عبير إسحق محمد حسين	575

23	الخطاب الشعري وسردية الموروث المقنّع:استدعاء الأصل النسقي للمحكي	أ. د. سطمبول ناصر	612
24	شعرية اللغة في الرواية النسوية السعودية: دراسة في نماذج مختارة	أ. د. أبو المعاطي الرمادي	652
25	سردية الحوار في شعر أحمد الصالح (مسافر)	د.جزاع بن فرحان بن منور الشمري	675
26	صورة الأنا والآخر في الرواية السعودية: (رواية القندس لمحمد حسن علوان أنموذجًا)	د. تهاني بنت قليل أحمد الجهني	702
27	جماليات التحيز في رواية "لاجئ سعودي"	د. منى بنت محمد الغامدي	724
28	إشكالية الذات والآخر في رواية "مملكة الجواري" لمحمد الغربي عمران	د. إبراهيم بن محمد أبو طالب	749
29	صورة المرأة والرّجل في مجموعة نصوص (نَكْز): مقاربة نقدية	د. حنان بنت أحمد الغامدي	786
30	الحاشية خطابًا تخييليًّا في رواية (الديستوبيا)	أ. د. عبد الحميد الحسامي	829
31	القصة القصيرة على الفيس بوك: دراسة في نماذج مختارة	د. ناصر بن راشد بن شيحان	840
32	السيناريو في السرد الروائي من منظور السيميائيات الحديثة مفهومًا وتطبيقًا	د. علوي أحمد الملجمي	858
33	"تِقنِيةُ الوصف في الرِّوايةِ التَّفَاعُلِية.. رواية دُوشيش أنموذجًا"	أ. عائشة فهد سعيد القحطاني	891
البيان الختامي للمؤتمر الدولي (الخطاب السردي ورهانات العصر)		اللجنة العلمية للمؤتمر	918

بحمد الله

الخطاب
السردي
ورهانات
العصر