

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

○УиХИ!○%ИC%V%IIEXX%I%VX%OI%I

X.○V.□XIIIC%И%V.XCИ%CC%QIXX%Ж%Ж%Ж%

X.Ж%ΛΛ.○XII+○%ИX□XIVX%XИ.○XI

UNIVERSITE MOULOU D MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES



جامعة مولود معمري - تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

التخصص: اللغة و الأدب العربي. إعداد الطالبة: سهام حشايشي.

الفرع: أدب عربي حديث.

الموضوع:

التفاعل الأجناسي في الرواية العربية الحديثة

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

لجنة المناقشة:

د. خالد عيقون: أستاذ محاضر (أ)، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... رئيسا

أ.د. راوية يحيياوي: أستاذة التعليم العالي، جامعة تيزي وزو..... مشرفا ومقررا

أ.د. سامية داودي: أستاذة محاضرة (أ)، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... عضوا ممتحنا

د. مصطفى ولد يوسف: أستاذ محاضر (أ)، جامعة البويرة..... عضوا ممتحنا

د. عيسى طايبي: أستاذ محاضر (أ)، جامعة البويرة..... عضوا ممتحنا

أ.د. رابح ملوك: : أستاذ محاضر (أ)، جامعة البويرة..... عضوا ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2020.01.26

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

بعد حمد الله والثناء على رسول الله
أتوجّه بخالص الشكر والامتنان إلى
كلّ من أسهم في إنجاز هذا الطّرح
النّقدي الأكاديمي، وعلى رأسهم
الأستاذة الدكتورّة: راوية يحياوي، التي
لم تذر جهداً في سبيل توجيهي إلى
ما فيه صواب وسداد، فجزاها الله كلّ
خيرٍ على كلّ ما قدّمته لي من آراءٍ
وتوجيهات وتصويبات.

إهداء

قد تغيبُ عني الكلمات، وإن حضرتُ، فإنّ معانيها تعجز عن التعبير عن مدى حبي وتقديري لكم، ومع ذلك:

إليكما: من تحمل مشاق الحياة من أجل تربيتي وتعليمي فكنتما النور الذي أضاء طريقي، والنبع الدافق الذي سقاني كلّ معاني الحبّ والحنان، والديّ الكريمين، **صالح وحليمة**، أطال الله عمركما وأمدكما بالصحة والعافية.

إليك: من كنتَ ولازلتَ سندي ومعيّني وملاذي بعد الله زوجي ورفيق دربي مراد، أدامك الله نبراسا لحياتي.

وإليكما: جوهرتيّ الثمينتين، حبيبتي قلبي، وفُرتا عيني، ابني الغاليين: **فراس ونبراس**.

إليكم: من زرع في قلبي التفاؤل، الأمل والعزيمة، فاقتديتُ بكم وبتضحياتكم في سبيل تحقيق الأمناني والأحلام، أخي العزيز نبيل، وأخواتي الحبيبات: **سعاد، نادية، ياسمينة مريم، رندة**، وإليكم أنتم يا ورود الحياة: **وصال، فادي شهد، وجيه، شاهين وميّادة**.

إليكم جميعا، أهدي ثمرة جهدي، هذا العمل المتواضع الذي أتمنى أن يكون إكليلا يتوّج هامتي بمعاني الفخر والتّجّاح.

مقدّمة

عدّ كثيرٌ من النقاد الرواية نصّاً متفرداً لإمكانية استيعابه شتى الفنون والنصوص التي تتصهر جميعاً في بوتقة الفنّ الروائي، مُكوّنة جنساً أدبياً متعدّداً المشارب والروافد النوعية المختلفة والتي تملك سمة التعايش الفنّي مع بعضها، ممّا يُصعّب عملية التمييز بينها، ولعلّ هذه المرونة التي تختصّ بها الرواية، هي التي جعلت منها نصّاً مشقراً ذو رسالة إبداعية وإيديولوجية يضطلع القارئ المتخصّص وحده بمهمة مساءلتها وخرق مضامينها المتواشجة وفق نسق لغويّ قابل للتأويل وإعادة الإنتاج، ثمّ إنّ الكاتب العربي يسعى دوماً لإيجاد قنوات تعبيرية يُسرّب من خلالها أفكاره وتجاربه الحياتية سواء أكانت ذهنية أم واقعية، وبالتالي فهو يرى في تلك الإنجازات الأدبية والفنية بأنواعها، سياقات تُشاكل أو تُماثل نوعاً ما آراءه ورؤاه للواقع والحياة وربّما هذا ما يُبرّر تلك العلاقة الجدلية التي يُقيمها كاتب الرواية مع سائر الأجناس والفنون الأخرى داخل النصّ الواحد.

وبما أنّ الرواية نصّ قابل للتجديد والتطوير دوماً، فإنّ الروائي الحديث غير مُلزَم بالتقيّد بالقوانين المُتعارف عليها في التدوين السردية، والتي يتشكّل وفقها البناء اللغوي والفنّي للعمل الروائي، فالرواية إذن وفق هذا المنظور، تمثّل عالماً لا حدود له من الإنتاجية والإبداع لاسيما أنّها جنس أدبيّ منفتح على أشكال وأساليب تعبيرية متعدّدة، ممّا منحها خاصيّة المرونة والتجدّد المستمرين.

انطلاقاً من هذا الرأي، حاولنا ضمن هذا المنجز البحثي الأكاديمي، مقارنة العنوان الآتي: **التفاعل الأجناسي في الرواية العربية الحديثة**، حيث ارتأينا الاشتغال على مجموعة من الروايات العربية الحديثة، المشرقية منها والمغربية، بغرض الوقوف على مدى قدرتها على الإفادة من معطيات الأجناس الأدبية والفنية الأخرى وتمكّنها من احتواء واستيعاب كثير من التقنيات المستحدثة كتلك التي نجدها في فنّي السينما والتصوير وغيرهما، والتي تُسهم جميعاً في تطوير المنجز الروائي العربي، والمُضِيّ به نحو ارتقاء فنّي وفكريّ يُواكب العصر، عبر تفاعل بناء وحركة مثاقفة واسعة المدى، دون المساس بهويّة الرواية كجنس أدبيّ له سماته وخصائصه التي تميّزه عن غيره.

وحين قلنا: الرواية الحديثة، لم نقصد بمصطلح (الحداثة) هنا، الفترة الزمنية القريبة من عصرنا فحسب، وإنّما قصدنا بها ذلك الإدراك أو الوعي الجديد بالواقع ومتغيّراته، وتلك الرؤية المغايرة للتجارب الفنية السالفة، إنّها الإبداع الأدبي المتحرّر من قيود النمطيّة التي حكمت الإبداع ردحا من الزمن والخطاب السردية الجديد المتطلّع للمستجدّات الفكرية والحضارية وكلّ ما له علاقة بتجارب المغامرة والتغيير، إنّها الرواية التجريبية الحديثة، التي تروم رسم مسارات وتصورات جديدة للواقع والحياة.

ويمكن **الهدف** من وراء هذا البحث، في محاولة تسليط الضوء على جوانب مهمة من قضية التفاعل الأجناسي، باعتبارها مسألة أسالت كثيرا من حبر النقّاد وأثارت جدلا واسع الأرجاء في أوساط الأدباء والدارسين، ونتوخّى من هذه الدراسة الوقوف عند محطات نقدية عديدة تباينت فيها الآراء وجهات النظر معتمدين في ذلك على توليفة روائية مختلفة في أحجامها ومضامينها.

من جهة أخرى، يُلاحظ أنّ المنجز الروائي من أكثر الأجناس الأدبية راجا في الساحة النقدية المعاصرة حيث حقق انتشارا هائلا في العقود الأخيرة، لاسيما وأنه شكّل حلقة وصل بين الموروث الثقافي بأنواعه وبين المنجزات الفنية والتقنية الحديثة التي تستحضرها تلك النصوص الروائية الأدبية والتي تشكّل معا تعالقا نصيا متعدد الروافد والغايات، ولعلّ الرواية هي الفضاء الأمثل الذي تمتدّ فيه تلك الحمولات المعرفية الدلالية، وبالتالي فإن كثيرا من الأدباء المبدعين اعتمدوا في كتاباتهم على هذا النمط الإبداعي كفضاء سردي مستحدث ومتميز، من أجل استحضار شتى التفاعلات والمحاورات الفنية والثقافية التي تستقطب القارئ والناقد معا، لاسيما أنّ النظرية الأدبية المعاصرة قد تجاوزت مفهوم الجنس أو النوع الواحد، فلم يعد الجنس الروائي بمعزل عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، وقد تمخض عن ذلك التفاعل جدلا واسعا تدور أسئلته حول قضية الرواية الفنية والتفاعل الأجناسي وهل يمكن فعلا أن تتحقق فاعلية التمازج الأجناسي في الرواية العربية الحديثة، خصوصا إذا ما وضعنا في الاعتبار تلك الخلفيات والمرجعيات الإيديولوجية التي ينتمي إليها الأديب أو المبدع، ثم كيف يستطيع الروائي إلغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية والفنية لدرجة التماهي فيما بينها، حيث صار ذلك الإجراء عملا مقصودا ومنظّما له أسسه وقواعده التي ينبغي اعتمادها في ذلك وهو ما أثار خلافاً حاداً بين نقّاد الأدب حول شرعية ذلك الاتجاه الفني من عدمها.

في خضمّ تلك الآراء النقدية المتضاربة والخلافات حول الانفتاح الأجناسي داخل النصّ الواحد عكف بعض الروائيين على استلهاهم بعض العناصر الفنية للأشكال التعبيرية الحديثة والأصيلة، ومن ثمة توظيفها داخل العمل الإبداعي وفق استراتيجية أسلوبية مُحكمة ترسم إطارا واضحا للتداخل والتعلق بين الأنساق التعبيرية المختلفة في البنية النصية الواحدة، ممّا أنتج عددا لا بأس به من الروايات التي يتحقّق على مستوى بنيتها الشكلية والمضمونية، مفهومي التداخل والتفاعل، لكنّ الإشكال الذي يطرح نفسه ضمن هذا المجال هو: كيف تخرج الكتابة الروائية عن انتمائها الأجناسي لتلامس تخوم مكونات نصية أخرى تختلف عنها فتتفاعل معها وتتمازج دون أن تفقد جمالياتها التي تؤثر في القارئ، وتعمل على تحقيق استجابته وتواصله النقدي معها؟.

وهل يجعلها ذلك أكثر استيعاباً وتشخيصاً للواقع أم أنّ الأمر لا يعدو عن كونه تجريباً تمخّص
عن حركة الحداثة الأدبية فانتهجها الروائي بغرض المغامرة والتميّز؟.

وإذا كان الروائي يرومُ توظيف لغة إبداعه توظيفاً جمالياً، يتضمّن قدراً كبيراً من المغامرة والإبداع
فيعمد أحياناً إلى استثمار بعض المكونات الفنية للشعر، واستلهاً قيمته الجمالية بُغية تجديد لغة خطابه
الروائي، وتحديث أساليبه، فإلى أيّ مدى يمكن له التصرّف في اللغة المعيارية وخرق حواجزها؟ وهل
يُوفّق في تحقيق شعريّة السرد، وخلق نموذج روائي مستحدث، مُوغل في أعماق الانزياح والتكثيف
الدلاليين؟.

وإذا أراد الروائي بعث نموذج روائي متفرد، يقوم على التفاعل بين الرواية والقصة القصيرة أم مع
الرواية وفنّ المقامة، فكيف له أن يتصرّف في تحديث البنية السردية التي تقوم على مستويات فنية
متعدّدة، كالحدث والوصف والشخصيات والفضاءات وغيرها، لاسيما أنّ ذاك الجنس الأدبيّين (القصة
القصيرة والمقامة) يتفرّدان في بنيتهما الفنية وفي شكلهما التركيبين وليس من اليسير استثمار مكوناتهما
السردية واللغوية والدلالية ضمن نموذج روائي يتفرد هو الآخر في خصائصه الفنية وبنيتة السردية؟.

وقد يلجأ الروائي إلى تشكيل عمل فنيّ يقوم على ربط الحاضر بالماضي، استناداً إلى عدّة
مسائل فنية لمحطّات فكرية وإنسانية مهمّة كانت تمثّل جوهر الحياة الإنسانية، وتختزل حقبة تاريخية
كانت شاهدة على عدّة تجارب ومواقف ومغامرات تستنطق ماضي الشعوب وتُحاكي أفكارهم ومعتقداتهم
وسلوكياتهم، غير أنّ التساؤل الذي يُطرح ضمن هذا السياق هو: ما هي الآليات والطرائق والأساليب التي
يمكن للروائي انتهازها أثناء تشكيل عمله الإبداعي الذي يستنطق التراث الإنساني بكلّ أشكاله المتنوّعة؟
وهل من الممكن له أن يجعل من ذلك التراث الشعبيّ معادلاً فنياً لبعض القضايا الفكرية والاجتماعية
والإنسانية التي يطرحها الحاضر بكلّ متغيّراته؟.

من جانب آخر، يُلاحظ أنّ بعض الروائيين المُحدثين، يسعون إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين
الفنون، فتتمازج الرؤيا الأدبية القائمة على التخيل والإيهام، مع الرؤية الفنية القائمة على التصوير
البصريّ والعرض المشهديّ، بدعوى تحقيق المتعة والفائدة في آن واحد، وهو الهدف الذي ترومه كلّ
الفنون، وليست الرواية الحديثة بمنأى عن هذا المسعى، وإذا كان المتلقّي يبحث عن مادّة تخيلية مثيرة
وممتعة في الوقت ذاته، لتستجيب لمتطلّبات ذوقه واهتماماته ومرجعياته الفكرية والفنية، فإنّ الرواية
الحديثة، تسعى إلى تحقيق هذا الهدف من خلال استثمارها لبعض التقنيّات الفنية المستوحاة من فنّ
السينما والفنّ التشكيلي وكذا الدراما، ولكن هل تقاطع الفنون داخل النسيج اللغوي ذاته، حيث تلتقي تقنيات

التصوير السينمائي مع الخطاب السردى الروائي، أو تقنيات الفن التشكيلي مع التصوير اللغوي في الرواية، بإمكانه تحقيق نموذج روائي جديد يقوم على آلية إجرائية متميزة تجعل الصورة الفنية تتجاوز حدود توظيفها النمطي؟ وهل سيحقق ذلك التفاعل القائم على تراسل الفنون، ابتداءً جماليًا ودلاليًا للرواية؟ وما هي أبرز التقنيات والوسائل التي يعتمد عليها الروائي لتعميق بنية التفاعل داخل روايته؟

كلّ تلك المساءلات وغيرها حاولنا الإجابة عنها ضمن هذا البحث الذي يروم تقصي الظاهرة وتشخيصها ومن ثمة تحليلها بغرض الكشف عن أبعادها الفنية والدلالية المختلفة، وبالتالي الوصول إلى نتائج قد تُقرّ بإمكانية اشتغال الروائيين على هذا النمط المستحدث من الرواية ومقارنته دونما المساس بسماته التعبيرية والتنوعية الخاصة به، أو ضرورة تفادي الخوض فيه لخطورته على خصوصية الجنس الروائي وجوهره الدلالي الذي يخرج به إلى سياقاته الأصلية.

وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع لجملة من الأسباب، تتصدرها أهمية الموضوع من الجانب النقدي كونه يُعالج ظاهرة متفردة أثارت جدلاً واسعاً حول شرعيتها ألا وهي التفاعل الأجناسي، ثم الرغبة الملحة في ضمّ هذه الدراسة إلى غيرها من الدراسات الشحيحة التي عالجت الموضوع بكثير من الدقة والجديّة، يُضاف إلى ذلك، ثراء الموضوع وخصوبته من الناحية العلمية والفنية والدلالية ممّا يُحقّق الإفادة والاستفادة في آنٍ واحد.

أمّا عن **الخطّة المعتمدة**، فقد استهللنا الحديث في **مدخل البحث** عن المفاهيم المتعدّدة لفنّ الرواية كونها تمثّل خطاباً سردياً متميّزاً في طبيعته وتركيبه ومضمونه وأهدافه، ثمّ عرّجنا بعد ذلك إلى الحديث عن النوع باعتباره مصطلحاً وافداً من ميدان العلوم التجريبية، وتمّت استعارته في مجال الأدب للتعبير عن الخصائص التي تميّز الموجودات وتحدّد مختلف الفروقات فيما بينها ولعلّ النوع يتّسم بصفة المرونة مع كثرة الاحتواء تماماً كالرواية من حيث استيعابها لشتّى الأنواع الأدبية والفنية داخل نصّ واحد، وحينما ينضمّ النوع إلى غيره من الأنواع يتشكّل لنا **الجنس**، فيلتقي كلاهما عند نقاط كثيرة ومتنوّعة لا تهملنا بقدر ما يعنينا ذلك التفاعل وآلياته.

كما لم نغفل التطرّق إلى مفهومي التداخل والتفاعل النسقي، وكيف تتحدّد الأنواع داخل النصّ الأدبي الواحد وفق نمط يصعب فيه تحديد الطرائق التي شكّلت جمالية النصّ الروائي وحقّقت فنيته بقدر عالٍ من الدقّة والإتقان، ذلك أنّ تواسج الأنواع يخلق فضاء شاسعاً من الأحداث والشخصيات التي تُشكّل بنية النصّ، وغير بعيد عن السياق ذاته، أشرنا إلى أنّه ربّما لا توجد نقاط حاسمة و فاصلة بين مفاهيم التفاعل والتّناص والحواريّة لأنّ كلّاً منها يحمل في ذاته معنى التّعالق والتّواصل، غير أنّ التّناص ربّما

يقع بين البنى النصية في حد ذاتها من خلال استعارة مكّون نسقي و توظيفه داخل النص الروائي وفق طرق متعدّدة، في حين أنّ التفاعل يحدث بين الأنواع الأدبية والفنون بمختلف أنماطها، من خلال استعارة صفات المكّون النسقي وليس المكّون في حد ذاته مثل التناص ومن ثمة توصيله بالنص الروائي لدرجة يصعب التمييز فيها بين البنية الروائية والبنى الأدبية والفنية الأخرى.

ثمّ عمدنا إلى استحضار لمحة موجزة عن نظريّات التفاعل الأجناسي وتداخل النصوص في النصّ الواحد، ووضّحنا كيف طُرحت تلك الإشكالية الأجناسية في ظلّ التيارات والمذاهب الأدبية المختلفة والتي أخضعت الجنس الأدبي لمعايير تصنيفية صارمة، قبل أن تأتي الكتابة المعاصرة لتحرّر الأثر الأدبي من قيود النوعية باسم الحداثة والتجريب وتتجاوز به أسئلة الهوية والجنس إلى مسالة النصّ وتأويله ليُفسح المجال أمام القارئ، الذي صارت إليه أحقيّة امتلاك النصّ والتصرّف في معانيه من خلال محاوره ومساءلة واعية.

وفي **الفصل الأوّل**، الموسوم بالتفاعل الأجناسي بين الرواية والأشكال الأدبية الفصيحة، تطرّقنا إلى آليات التفاعل الأجناسي بين الرواية والشعر، كمبحث أوّل معنون بفاعلية الخطاب الشعري في النصّ الروائي حيث وجدنا في كثير من الروايات العربية الحديثة تفاعلا واضحا مع الشعر، ولعلّ الغرض من ذلك يكمن في الرغبة في إضفاء شعريّة تضاهي أو تفوق شعريّة السرد، وخلق فضاءات إيقاعية تُوضّح رؤية المتلقي أكثر، وذلك وفق خطة أسلوبية تعكس انسجام مكّونات النصّ المتداخلة والمتفاعلة، وتتمّ عن وعي الأديب وكفاءته في استثمار أدوات الكتابة القائمة على مبدأي الابتكار والمحاوره، كما تبرز احترافية المبدع في طريقة مزج عمله الروائي بالشعر لدرجة تجعل القارئ يشعر بأنّه يوجد تكامل بين الجنسين وأنّهما متداخلان بشكل لا يُخلّ بمعنى النصّ ولا بشكله، وقد تحدّد ذلك التفاعل عبر ثلاثة مستويات فنية هي كالآتي:

* على مستوى الأسلوب.

* على مستوى الشعر الخاص بالمؤلف.

* على مستوى نصوص شعرية لآخرين.

ثمّ حاولنا في المبحث الثاني من الفصل الأوّل، والذي عُنون بالبنية القصصية في الرواية العربية إدراج نموذج عن تفاعل الرواية مع القصّة القصيرة، على اعتبار أنّ هذا الجنس الأدبي يُعرف بتأثيره الإيجابي على المتلقي، وبالتالي يُسهم استثماره في خلق قيمة فنية للعمل السردى تُطّيح بفكرة انغلاق الجنس الأدبي و تعزّز فكرة انفتاح الرواية على قيم ثقافية متعدّدة.

وفي المبحث الثالث الذي عُنون بعودة المقامة من خلال السرد الروائي، حاولنا الوقوف عند جملة الآليات والتقنيات الأسلوبية والبلاغية التي تتميز بها المقامة العربية، والتي وجدناها حاضرة في الرواية وقد عرفت المقامة، كنمط سردي، اختلافاً حول تصنيفها من لدن النقاد العرب فمنهم من اعتبرها جنساً فنياً يقترب من القصة القصيرة، ومنهم من رأى أنها خبر سردي لا يرقى إلى مستوى الفنية، في حين ذهب آخرون إلى أن المقامة جنس أدبي متفرد اتخذ من لغة السرد قالباً له، لكن ما يهمنا ضمن هذا المقام هو كيفية تفاعل المقامة مع الرواية، ومدى قدرة الأديب على الإفادة من عناصرها وشكلها الفني في رصد الأحداث والمواقف أثناء تصوير الواقع داخل روايته.

وفي الفصل الثاني من البحث، والموسوم بالتفاعل الأجناسي بين الرواية والأشكال الأدبية الشعبية فقد ارتأينا الحديث في المبحث الأول منه عن التظاهرات النصية لبنية السيرة الشعبية في الرواية والبحث عن آليات تلك التظاهرات، من خلال الوقوف عند بعض الخصائص والسمات الجمالية التي تميز فن السيرة الشعبية من غيرها، والتي يعمد كاتب الرواية الحديثة إلى استحضارها داخل خطابه الروائي، حتى تتحقق عملية الانفتاح والتلاحق بين الأجناس الأدبية.

كما حاولنا في المبحث الثاني من الفصل ذاته، والمعنون بالنزوع الأسطوري في الرواية العربية الوقوف عند بعض الخصائص الجمالية والدلالية التي تتفرد بها الأسطورة، والتي تحضر في الرواية، وفي اعتقادنا أن للرواية مرونة تسهم في جعلها أكثر قدرة على تحويل الإرث الثقافي إلى عمل فني مبتكر فحينما تندمج عناصر الرواية مع عناصر الأسطورة، فإن التركيب الدلالي والفني سيكون ذا أبعاد نصانية عميقة مما يحقق خصوصية العمل الروائي ويخلق انسجاماً وتناغماً بين مكوناته النسقية.

وفي معرض حديثنا عن المبحث الثالث من الفصل الثاني، والمعنون بانفتاح النص الروائي على عوالم الحكى الشعبي، تطرقنا إلى محاولة الروائي العربي تقديم قراءات للواقع من خلال استناده إلى مجموعة من الترسبات والمرجعيات السابقة، وكذا من خلال استثماره لعناصر المتخيل الجمعي المستمدة من صميم الواقع المعيش، متطلعين إلى تشييد جسر تربط الموروث الثقافي المختزن في الذاكرة الشعبية بجملة المفاهيم الحديثة التي تشكلت وفقاً للانفتاح على بعض الثقافات الأخرى وما تحويه من رؤى وآفاق، فعُدّت الرواية، وفق هذا المنظور، فضاء شاسعاً ومساحة كافية لتصوير مجريات الواقع وما تكتنفه من متغيرات وأحداث ومواقف، وعليه ربما يكون التفاعل الأجناسي بين الرواية والحكاية الشعبية قد تحقق بصورة ناجحة، مما جعل الرواية فناً لصيقاً بالواقع والحياة.

أما عن **الفصل الثالث والأخير**، الذي وسمناه بالتفاعل الأجناسي واستثمار التقنيات الفنية في الرواية وفي المبحث الأول منه، المعنون بتوظيف الرواية لتقنيات السينما، فقد تطرّقنا إلى إحدى النماذج الروائية الحديثة، التي استفادت من بعض التقنيات السينمائية وفنّ التصوير السينمائي من خلال تواجّج متّسق ومتناغم بين آليات كلّ منهما، وهي نقطة التفاعل التي يرى بعضهم أنّها لوّ من التجريب الحدائي المبدع وأنّ كثيرا من الأعمال الروائية تنجح عند تحويلها إلى أعمال سينمائية درامية نظرا لتماثل الأنساق التعبيرية لكلّ منهما.

وفي المبحث الثاني من الفصل ذاته، والمعنون بدرامية النصّ الروائي، تحدّثنا عن مسألة تفاعل النصّ الروائي مع النصّ المسرحي من خلال تعددية الأصوات والحوارات الداخلية الواردة في النصّ الروائي الواحد، حيث يتماهى الكاتب معها أحيانا، حتّى يبدو للقارئ أنّه بصدد مشاهدة عرض مسرحي لا نصّ روائي ولعلّ هذا التفاعل النوعي غير المخلّ، هو ما يُلقت النظر إلى مرونة الرواية، وحيويّتها من خلال استيعابها لأكثر من تقنية سردية ممّا يُكسبها طابعا فنياً متميّزا.

وفي المبحث الثالث من الفصل ذاته، والمعنون بالرواية وفنّ التصوير، آثرنا الحديث عن التفاعل الأجناسي بين الرواية وفنّ التصوير، حيث عمل النقد الأدبي، عبر تاريخه الطويل، على مقارنة الأعمال السردية، ورصد التطورات والتحوّلات التي تطرأ عليها لغايات وأسباب معيّنة، ولعلّ الغاية من ذلك تكمن في محاولة الوقوف عند المكونات النّسقية للأثر الأدبي ومدى تأثيرها على المشهد السّردى وفضاءاته المتعدّدة، ومن تلك المكونات نذكر الفنّ التشكيلي القائم على تقنيات فنّ التصوير، والذي يُحوّل الكتابة السردية إلى لوحات إبداعية تطبع عالم الحكي بصور مرئية تُحقّق تفاعلا قويا بين النصّ وقارئه.

ولعلّ **المنهج** الذي استثمرناه في هذا البحث المتواضع، ليس بالمنهج الواحد الثابت وإنّما هو عدّة مناهج، تعتمد آليات الوصف والتحليل، فقد استعرنا بعض الإجراءات المنهجية من الأسلوبية والسيمائية والبيئية بالإضافة إلى التحليل السردى وغيره... فكان البحث مستندا إلى توليفة منهجية تتماشى وطبيعة الموضوع الذي خضنا فيه.

وعن أهمّ **المراجع** التي اعتمدنا عليه أثناء تحرير هذا البحث المتواضع، فيتصدّرها كتاب التفاعل في الأجناس الأدبية لبسمة عروس، ونظرية الأجناس الأدبية لعبد العزيز شبيل، وبعض مؤلّفات سعيد يقطين ككتاب السرد العربي، وقال الراوي.. بالإضافة إلى مؤلّفات ودراسات أخرى تناولت الرواية العربية الحديثة بالبحث والتحليل.

وأخيرا نرجو أن يكون بحثنا المتواضع هذا فاتحة لأبحاث أخرى أكثر توسّعا وثراء، من الناحية التحليلية والمعرفية، ولا يفوتني أن أشكر كلّ من ساعد على إتمام هذا المنجز الأكاديمي، وأعان على إخراجِه في هذه الصّورة، والشّكر موصول أيضا للأستاذة المؤطّرة: الدّكتورة راوية يحياوي وللأستاذة الدّكاترة، أعضاء لجنة المناقشة، الذين سيتجشّمون عناء البحث والنّقد والتّمحيص في هذه المذكرة والله وليّ التوفيق.

مدخل:

بحث في المفاهيم والنظريات

1. في مفهوم الرواية ومسألة انفتاح الجنس الأدبي.
2. التّحديد الاصطلاحي لمفهوم الجنس والنوع.
3. قراءة في ماهيّة التّفاعل والتّداخل النصّاني.
4. قراءة في ماهيّة التّناص والحواريّة.
5. المقاربات النّقديّة المُتناولة لمسألة الجنس الأدبي.
6. الموقف النّقدي العربي الحديث من مسألة الأجناس الأدبيّة.

1. في مفهوم الرواية ومسألة انفتاح الجنس الأدبي:

تُعَدّ الرواية من أكثر الفنون الأدبية سرعة في التطوّر وأوسعها في احتواء شتّى الأغراض والأساليب وأشدها مرونة في تنوّع قوالبها ومستوياتها الفنيّة، ممّا يمكنها من استيعاب كثيرٍ من الأشكال الأدبية وغير الأدبية، ولعلّ تلك الخصائص التي تفرّدت بها جعلتنا لا نستطيع الوقوف عند تعريف جامع ودقيق لها، لكنّها عموماً تُعَدّ "نصّاً نثرياً تخيلياً سردياً واقعياً غالباً ما يدور حول شخصيات متورّطة في حدث مهمّ، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة، يشكّل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمّة في الرواية، وهي تتفاعل وتنمو وتحقّق وظائفها من خلال شبكة تسمّى الشخصية الروائية، فالرواية تصوّر الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقاتها فيما بينها، وسعيها إلى غايتها، ونجاحها أو إخفاقها في السعي.

كما تتكبّد دراسة الرواية على جملة من العناصر الأساسية التي تقوم عليها بنية الصنيع الفني ودلالاته وهي: عنصر اللّغة والسرد والكتابة والصوت والشخصية والزمن والفضاء والبنية والتخيّل...¹، ثم إنّ الرواية لا تعرف قواعد ثابتة لأنّها ذات أصول غير واضحة وموضوعاتها تتطوّر مع الزمن كما أنّ عناصرها المكوّنة لها تتداخل وتتفاعل حتّى تتماهى سرديّتها مع سائر القوالب الفنيّة الأخرى، ويتشابه تخيلها مع واقعيتها، وتتعدّد شخوصها وأحداثها في فضاءات زمنية ومكانية رحبة حتّى يُخيّل للقارئ أنّه يخلّق عالماً منتقلاً بين عوالم مختلفة ومتّسعة هي في الحقيقة عوالم فنيّة متفاعلة ومتداخلة فيما بينها.

وعليه أضحيّ جنس الرواية مثار جدل واسع لأنّه "لا حدود لتعدّد وتغيّر طريقتها ونبرتها وعندما يقترح مختصّ، وفي إطار روح موضوعيّة، تعداد السمات الملائمة المكوّنة للنوع الروائي فهذا ما يمكن أن يقرأه هاوي الروايات الذي يردّ، قبل أن يستعرض تعدّد المواقف النظرية، فيعتمد على تعريف بسيط وواضح: الرواية مؤلّف مكتوب نثراً، الرواية نوع أدبي دون شكل محدّد سلفاً الرواية لا تعرض إلّا المحسوس، الرواية تخيّل، الرواية حكاية، الرواية محكي... النقطتان الأولى والثانية قابلتان على الأقلّ للجدل، ودون أن نزعّم أنّ بوسعنا تقديم أحسن من هذا التعريف فينبغي الاعتراف بأنّه لا يشفي غليلنا² انطلاقاً من هذا الرأي، نقف عند حقيقة لا يختلف منظّروا الرواية فيها، ألا وهي صعوبة وضع تعريف جامع وواضح للرواية كنوع أدبي مستحدث.

¹. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر، بيروت، 2002، ص100/99.

². بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دط، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990 ص11/10.

وإن كانت الرواية تتطور بشكل مستمر، فقد تعددت المفاهيم والتعريفات لها بتعدد وجهات نظر النقاد والمنظرين في كل زمان ومكان، وإن كانت صعوبة وضع تعريف محدد ودقيق لها يُعزى لسبب ما، فلعل ذلك راجع إلى كون "العمل الأدبي ككل"، هو فعل خطابي، حقيقة دلالية معقدة ومتعددة الأبعاد ولهذا السبب فإن مسألة هويته لن تعرف جوابا وحيدا لأن الهوية، بالعكس، نسبية دائما للبعد الذي من خلاله ننظر إليها"¹، لكن يكاد يُجمع غالبيتهم على أن الرواية جنس أدبي لا يخضع كثيرا للقواعد والقوانين، ولا لتقاليد الكتابة الأدبية، وإنما تمردها على الأنواع الأخرى هو في حد ذاته سمة بارزة فيها تتحدد وفقا للمعايير النفسية والاجتماعية والفنية التي تصدر عن الأديب فقد نجد في الرواية استلهاما واضحا من غيرها من الأجناس الأدبية وغير الأدبية السابقة والمعاصرة لها ومنها: الملحمة، الحكاية الشعبية، التاريخ السيرة الذاتية، الشعر... وغيرها، ثم تُحوّر تلك الأجناس داخل الرواية وفقا لمقتضياتها الفنية والإبداعية ولعل هذا ما يبرّر مرونة الرواية كونها فضاء شاسعا تتمثل فيه كل الأجناس فتتجاوز بذلك سمة الانطواء والانغلاق على الذات، فهي تتجدد وتتطور باستمرار، و بحرية تامة.

أما عن تاريخ تشكّلها وتطورها، فمن الواضح، وبإجماع كثير من النقاد والدارسين أنها تشكّلت فنياً وجمالياً عن طريق احتكاك العرب بالثقافة الغربية، كما تطوّرت أغراضها ومضامينها في ظلّ التحوّلات الكبرى التي شهدتها المجتمعات العربية، في شتى مجالات الحياة، وعلى مرّ العصور والأجيال.

وإذا تحدّثنا عن هدف وجود الرواية فلعلّه يكمن، أساساً، في كونها تتناول الإنسان وعلاقته بالمجتمعات الإنسانية، أما عن السمات البارزة التي جعلت من الرواية أكثر انتشاراً في العالمين العربي والغربي، فلعلّها تتلخّص في واقعيّتها وقربها الكبير من المجتمع فهي "صورة عن الحياة الواقعية وعادات الناس وعن العصر الذي كُتبت فيه"²، وهي السمة التي أهّلتها لأن تكون فناً أدبياً قادراً على تصوير حياة الناس وسلوكياتهم النفسية والاجتماعية معاً، وكذا تجسيد العلاقات والروابط والقيم التي تربط أفراد المجتمع اجتماعياً وتاريخياً، "وبحكم أن الرواية أكثر واقعية من أيّ فنّ أدبي آخر فإنّها تسعى إلى خلق ذلك العالم الاجتماعي بواسطة اللغة"³، فنسهم بعض الجوانب الفنية فيها، في تشكيل رؤية معينة للعالم من منظور اجتماعي.

¹. جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟ تر: غسان السيد، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دت، ص 61.

². رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981 ص 225.

³. فتحي بوخالفه، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، ط1، عالم الكتب الحديث الأردن 2010، ص 494.

وهناك من النقاد من يدعو إلى تجاوز مقولات نشأة الرواية وتاريخ تطورها بغية الاتجاه، إلى البحث في جنس الرواية، وفي كونها جنسا أم نوعا مع الاتفاق طبعاً على أنها نسيجٌ سرديٌّ تتشابك فيه جملة من العناصر المتلاحمة والمتسقة وعليه "فإننا ولتجاوز الأحاديث الرائجة حول الرواية، نميز بين السرد باعتباره جنساً والرواية بصفاتها نوعاً، فالسرد موجود أبداً وفي تراث كل الأمم لكن أنواع السرد تختلف وتتعدد وتظهر وتختفي والرواية وفق هذا التصور نوع سردي جديد ظهر في الغرب بناء على شروط استدعت بروزه، كما أن تشكله في العالم العربي توافق مع ظروف أدت إلى تبلوره وبزوغه"¹، وهو ما يطرح فكرة تصنيف المقولات الأدبية إلى أجناس وأنواع كما سيأتي لاحقاً.

ثم إنها، أي الرواية، غدت فضاءً واسعاً ومجالاً خصباً لزراعة بذور التّحاور والانفتاح على المنظومة الأجناسية بشقيها الأدبي وغير الأدبي على اعتبار أنها فنٌّ "راقٍ مركّب يستقطب ويقم ويتّملّ عدداً غير قليل من الخطابات المترابطة بدورها والملفوظات المحتفظة بذكرى سياقاتها"² ولعلّ الإرهاسات الأولى التي رافقت تطوّر الرواية تعود إلى المدرسة الرومانسية التي قال روادها بضرورة تخطّي مقولة الجنس الواحد والانفتاح على جميع الأجناس وإن كانت غير أدبية كالموروث الشعبي الذي يجسّد العلاقة بين الفرد وواقعه والفلسفة التي تدرس حياة الإنسان الباطنة وتفاعله مع مجتمعه، وغيرها من الأجناس التي هي أشكال وطرائق متعدّدة للتعبير بغضّ النظر عن كونها أدبية أو غير أدبية، وعليه "فقد تغيّر كلّ شيء مع ولادة الرومانسية، ولم يعد الأمر يتعلّق بتقديم نماذج التقليد وتأسيس القواعد، بل يتعلّق الأمر بشرح تكوّن الأدب وتطوّره، إذا كان يوجد نصوص أدبية وإذا كان لهذه النصوص الخصائص التي لها، وإذا كانت تتتابع تاريخياً كما يجري، فذلك لأنّه يوجد أجناس تشكّل جوهرها وأساسها ومبدأ غايتها الملازم"³ وبالتالي فإنّ هذا الانفتاح الذي نادى به الرومانسيون لقي استحساناً من لدن نقّاد وباحثين كثر، راحوا يعالجون في دراساتهم قضية التفاعل الحاصل بين الرواية وغيرها من الأجناس التعبيرية كضرب من التجديد الحاصل على المستويات جميعها في هذا المجال.

ومن نافلة القول أنّ "انفتاح الأجناس الأدبية يعود إلى ارتباط البدايات البعيدة للرواية بظهور هويّة خاصّة داخل حدود جغرافية معيّنة، فلم تخضع للقواعد المسطرة النابعة من الرؤية التقليدية التي لم تعد

¹. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ط1، المركز الثقافي العربي المغرب 2005، ص197.

². نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصّي، التناصيّة (النظريّة والمنهج)، ط1، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010 ص108.

³. جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟ تر: غسان السيد، ص30.

متماشية مع مستجدات الفكر والحضارة، ممّا أعطى أسلوب الرواية خاصيّة الانفتاح على أساليب الأجناس الأخرى داخل وخارج الأدب، وهو ما تجلّى من خلال مسار الرواية الطويل بكيفيات مختلفة فقد أخذت من الجنس الملحمي ومن بعض النّاتج الشعبي...¹.

كما تعدّدت وجهات النظر حول قضية الرواية وانفتاح الجنس الأدبي وتضاربت الآراء ما بين مؤيّد لهذا الانفتاح ورافض له، كذلك تباينت المفاهيم المتعلّقة بمسألة تمازج الأجناس وتداخلها فهناك من يرى أنّ "المقصود بتمازج الأجناس أو امتزاجها... هو صدور الأجناس الأدبية على اختلاف أنواعها وأنماطها وأشكالها عن أصل واحد أو سلالة واحدة بحيث نستدلّ في الجنس على مظاهر وأمارات دالّة على الجنس الآخر أو دالّة على العرق الأجناسي الذي ينتظم جملة الأجناس برمتها"²، وهناك من يرى أنّ "تداخل الأنواع والأجناس من الأمور الطبيعية ويستدعي ذلك التطور الذي يعرفه الإنتاج الكلامي، والتعقيد الذي يعرفه بتطوّر وتعقّد أنماط الحياة وأشكالها، ولعلّ الرواية الآن من أكثر الأنواع الخيرية قبولاً لتحقيق هذا التداخل والاختلاط باعتبارها النوع الأكثر اتّصالاً بواقع العصر المعقّد والمتغيّر باستمرار"³.

كذلك يرى بعضهم أنّه "لا يمكن لنظرية الأجناس أن تستوي علماً مكتملاً ومنتهياً بانغلاقها دون النص، ودون ما يمكن أن يقدّمه لها من احتمالات للتطوّر والإغناء"⁴ وذلك لأنّ النص إنتاجية "وهو ما يعني أنّه ترحال للنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصي معيّن تتقاطع وتتفاى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"⁵، ومثل تلك الآراء تتقاطع في فكرة واحدة مؤدّاها أنّ النصوص لا تقوم ولا تستقيم منفردة، إذ يجب انفتاحها على نصوص أخرى سابقة أو معاصرة لها من أجل خلق أفق للتحوّل والتفاعل فيما بينها، وهو الأمر الذي يضمن وجودها ويكفل كينونتها على طول الزّمن، وإنّ ضررنا مثلاً لهذا النوع من الانفتاح والتمازج الأجناسي نجد الرّواية أفضل نموذج لذلك كونها نصّاً مرناً وشاسعاً وله القدرة على احتواء كثير من النصوص الأخرى بل والتفاعل معها إلى حدّ كبير.

¹. فريزة مازوني، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، مخبر الممارسات اللغوية، تيزي وزو، 2013 ص42.

². بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ط1، دار الانتشار العربي بيروت، 2010، ص147.

³. سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1997، ص197.

⁴. المرجع نفسه، ص180.

⁵. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997، ص21.

وقد نستشفّ ممّا سبق قوله، فكرة أنّ الرواية "غذت عابرة للأجناس والأنواع الأدبية ومستوعبة إيّاها في تجارب تجمع بين الشعرية والموسيقى والحكاية وغيرها استجابة لذوق المتلقّي"¹، وعليه لا يمكن أن نُنكر أهمية الفنّ الروائي في انفتاحه على الأجناس الأخرى، بغضّ النظر عن كونه جنسا أم نوعا، ولا يسعنا إلّا اعتباره نافذة مفتوحة على شتى الأفكار والثقافات المتشعبة، والتي تتحقّق فاعليّتها في المتنّ الروائي ممّا يحقّق المتلقّي على قراءتها والاطّلاع عليها بشيء من التشوّق والمتعة، وهو الهدف الرئيس الذي يرومه المبدع من خلال جعل عمله الروائي لوحة تتجسّد فيها كثيرا من الألوان الفنيّة والأشكال التعبيرية المنسجمة في تواشجها، والمتناسقة في انتظامها وتدرّج مستوياتها.

2. التّحديد الاصطلاحي لمفهومي الجنس والنّوع:

تُعَدّ مسألة الاصطلاح على مفهوميّ الجنس والنّوع من المسائل النقدية المهمّة التي ظهرت في ساحة النّقد المعاصر، لتُثير جدلا واسعا ونقاشا حادّا بين النّقاد والدّارسين، ففي الوقت الذي اتّفق فيه جمّع منهم على أنّ الجنس الأدبي هو النّوع ولا ضير في تسمية العمل الأدبي المتفرّد بخصائصه ومميّزاته جنسا أو نوعا، يبرز جمّع آخر منهم يضع مساحة فارقة بين المصطلحين لاختلاف مفهوم كلّ منهما وقالوا بضرورة الفصل بينهما لأنّ الجنس الأدبي لا يتوافق مع النوع الأدبي كما أتى كلّ من الفريقين بمبررات ترجّح وتعلّل آراءهما ووجهات نظرهما في المسألة.

غير أنّ العودة إلى المعاجم اللّغوية تضع تحكيما في المسألة لأنّ جلّها يتّفق على أنّ الجنس من الناحية اللّغوية هو "الضّرب من كلّ شيء"²، وفي معنى لغوي آخر نجد أنّ "الجنس والجنس تعني المياه الجامدة، وذلك ما يُوحى بأنّ الجنس يضمّ ما يندرج فيه وفق مبدأ المجانسة أو المشاكلة مثلما تتحوّل المياه المتجمّدة إلى قطعة واحدة"³، في حين أنّ مفهوم النوع لا يختلف عن مفهوم الجنس كثيرا غير أنّ النوع يحمل معنى التذبذب والتمايل أمّا الجنس يحمل معنى الأصل والثّبات لأنّ مفاهيم النوع غالبا ما تنزح نحو الابتعاد عن الأصل والانحراف عنه.

وعليه "ففي شروح لفظة (جنس) إشارة إلى فكرة محوريّة تحوم حولها كلّ الدّلالات، هي فكرة التشابه أو التماثل، ولعلّ هذه الفكرة تُشير ضمّنيا إلى مبدأ الثبات الذي يفرضه الإطلاق والتعميم أمّا شروح لفظة

¹. باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص202.

². ابن منظور (جمال الدين بن محمد بن محمد بن مكرم)، لسان العرب، دط، دار صادر، بيروت، دت، مجلّد 06، ص43.

³. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبيّة في التراث النثري (جدليّة الحضور والغياب)، ط1، دار محمد علي الحامي تونس 2001، ص144.

(نوع) فتدور حول فكرة الانحراف أو الاختلاف أو التنوع وهي فكرة تُوحى بمبدأ التحول والتغير المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص¹، وإذا أمكننا حصر دلالات كلمة (النوع) حسب اشتقاقاتها فنجدها تتجسد "في معنى (التمايل) أو (التذبذب) وهو ما يُوحى بضرب من الانحراف عن الجنس والاختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلي لذلك يُقال: ناع الغصن ينوع، واستنّاع وتنوّع أي: تمايل وتحرك بتأثير الرياح، وناع الشيء نوعاً: ترجّح، والتنوّع: التذبذب"²، كما أنّ مصطلح النوع لم يلج عوالم الخطابات النقدية المتشعبة إلّا في العصور الحديثة، ولذلك أسباب كثيرة تختلف من ناقد لآخر، "فكانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي Kinds أو Species ويستمدّ مصطلح Genre أصله من الكلمة اللاتينية Genus التي تُشير في بعض الأحوال إلى kind أو Sort أو Specie ولكن في بعض الأحوال الأخرى تعتبر Specie فرعاً من Genus جذرها هو Genre و Gigner بمعنى (أن يُنجب) في حالة المبني للمجهول، (أن يُولد) وبهذا المعنى الأخير تشير المصطلحات إلى صنف أو مجموعة وإلى عمل مفرد أيضاً"³.

أمّا من الناحية الاصطلاحية فكلمة النوع تحمل في ذاتها مفهوماً تحدّد وجوده في التاريخ الأدبي من خلال لفظة (النمط) "والنمط أو ما يسمّى (النموذج الأمثل) أو (النص الجامع) هو الجنس المتعالي على كلّ التحقّقات النصية والذي لا يمكن لأيّ نص مهما بلغت درجة عبقريته أن يحققه، إنّه (الجنس في تمام اكتماله)"⁴، نلاحظ من خلال هذا القول أنّ الباحث لا يفصل، من الناحية المفهومية، بين مصطلحي الجنس والنوع، بل ويعتبر النوع الأدبي الذي يشكّل جنساً متفرداً في الخصائص الفنية والدلالية هو ذاك النصّ النموذج الذي لا يضاهيه أيّ نصّ آخر.

لكن ما تتبعني الإشارة إليه هو أنّ "الأنواع متحوّلة لأنّها تخضع في تكوينها واستمرارها إلى عوامل فنية وثقافية واجتماعية ولا يمكن الوقوف على بعض هذه العوامل لنزعم أنّنا نلّم بشروط ظهورها أو تعيين محدّداتها"⁵، وهذا التنوّع والتحوّل الذي يتّسم به (النوع الأدبي) غالباً ما يحقّق تفاعلاً إيجابياً مع غيره من

¹. المرجع السابق، ص 145.

². المرجع نفسه، ص 144.

³. رالف كوهين، التاريخ والنوع، من كتاب: القصة، الرواية، المؤلّف (دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، مجموعة مؤلّفين تر: خيرى دومة، ط1، دار شرقيات، القاهرة، 1997، ص 25.

⁴. صبيحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية انموذجاً)، ط1، دار الفارس، الأردن 2006 ص 20.

⁵. سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006، ص 107.

الأنواع الأخرى التي تشاكله أو تختلف عنه، ولهذا يكون من الصعوبة بمكان حصر مفهومه في تعريف واحد، عام وشامل، يحوط بمعانيه جميعها، وذلك "لما له من خصوصية المرونة والتحول"¹، وهما الخاصيتان اللتان يرومهما كل أديب مبدع في بحثه المستمر عن النص الملائم لاستيعاب واحتواء انشغالاته الإبداعية.

وعن (الجنس الأدبي) فهو "اصطلاح عملي يُستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسّط بين الأدب والآثار الأدبية، وهناك طريقتان للتصنيف، الأولى تنطلق من المبدأ إلى الأثر (الاستنتاج) والثانية تنطلق من الأثر إلى المبدأ (الاستقراء)... ويتضمّن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر وتفسيره، أمّا ضبط الأثر فيستند إلى وجود ما يسمّى شروط الجودة في الكتابة، أمّا التفسير فيستند إلى اعتبار الجنس الأدبي كيانا يسير إلى غاية ويعطي الأثر وحدته العضوية، كما لم يقدّم تاريخ الأدب معايير واضحة للجنس الأدبي، فإذا كانت معايير المأساة (التراجيديا) قد تحدّدت بوضوح منذ زمن أرسطو فإنّ معايير الرواية لم تتحدّد بعدُ بسبب تغيّر أشكالها.

وقد عالج أرسطو الجنس الأدبي كأنّه كائن طبيعي، ونجد هذه النظرة عند النقاد التابعين للمذهب التطوّري **كفردينان برونتيير Ferdinand bruntiere** الذي يرى أنّ الأجناس الأدبية تولد وتنمو وتتضج وتضعف وتموت كالأحياء"²، وعلى ذكر شخصية **فرديناند برونتيير**، يرى بعض الدارسين أنّه "أحق الأذى بعلم الأنواع عن طريق نظريته البيولوجية الزائفة في (التطوّر) فتوصّل إلى نتائج معيّنة كقوله في تاريخ الأدب الفرنسي إنّ خطب الوعّاظ في القرن السابع عشر تحوّلت - بعد فترة انقطاع - إلى الشّعْر الغنائي في القرن التاسع عشر"³، وبغضّ النظر عن فكرته والمفكّر حرّ في اختيار توجّهه، نجد حقيقة مفادها أنّ الجنس الأدبي يتطوّر في بنيته الفنية كما قد تتخلّله بعض التغيرات في الأغراض والموضوعات لكن هذا التطوّر لا يعني بالضرورة الانسلاخ عن قالب الفنّي العام للنصّ الأدبي كما أنّ ذاك التغيّر لا يقتضي الاندماج مع سائر الفنون الأدبية لدرجة التماهي والذوبان، وبالتالي فقدان الخصوصية، لكنّ النصّ الأدبي سواء كان جنسا أم نوعا في تسميته فإنّه يتميّز دوما بطابع المرونة التي تخوّله لأن يكون في حركة دائبة وتطوّر مستمرّ حسب البيئة الفكرية للعصر والجانب الأيديولوجي للكاتب.

¹. باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص200.

². يُنظر، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص84/83.

³. رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص249.

ومن النقاد من يرى أنّ الجنس يحمل في ذاته طابع الشمولية والعموم، باعتباره "طبقة من النصوص تجمع بينها سمات مشتركة، وجماعاً من التشابهات النصية والشكلية وخاصة الموضوعاتية"¹ أمّا النوع فيتفرّع منه، بمعنى آخر: "الجنس يُحدّد لون وطبيعة الوسيلة التعبيرية بالقول أو التصوير القولي وأمّا النوع فيتحدّد في منحى العمل الأدبي الذي يتمظهر في لون بعينه فإذا قلنا مثلاً أنّ الشعر جنس فبقية الأغراض التي تتفرّع منه أنواع"² و هي فكرة تبنّاها بعض النقاد، كما سيأتي، ومؤداها أنّ الجنس الأدبي يتحدّد من خلال مكوناته الجمالية التي تحوّل نسيجه اللغوي والدلالي وبالتالي فهو يتفرد بسمات العموم والشمولية التي تجعله مختلفاً عن غيره من الأجناس الأدبية، في حين أنّ النوع مرتبط بذاك الجنس دون غيره، بمعنى أنّ الجنس الأدبي العام يخرج إلى فروع لصيقة به تمثّل أنواعاً له، وقد مثّل لها الباحث بالشعر (الجنس) وأغراضه (الأنواع).

وانطلاقاً من هذه المفاهيم والشروحات المتباينة والمتعدّدة، يمكن أن نستشفّ ملاحظتين تتعلّقان بدلالاتي الجنس والنوع تتمثّلان في:

- ✓ في شروح لفظة (جنس) إشارة إلى فكرة محورية تدور حولها كلّ الدلالات، هي فكرة التشابه أو التماثل، ولعلّ هذه الفكرة تُشير ضمناً إلى مبدأ الثبات الذي يفرضه الإطلاق والتعميم.
- ✓ أمّا شروح لفظة (نوع) فتدور حول فكرة الانحراف و الاختلاف أو التنوّع، وهي فكرة تُوحي بمبدأ التحوّل والتغيّر المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص³.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ أصول المصطلحين تعود إلى أفكار أفلاطون وأرسطو الكلاسيكية والتي عُدّت تنظيراً كافياً لهما حيث "ميّزاً بين الأنواع الرئيسية الثلاثة بحسب (أسلوب المحاكاة) أو التمثيل: فالشعر الغنائي هو (شخص الشاعر ذاته) وفي الشعر الملحمي (أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئياً بشخصه - كراوية- ويجعل شخصياته تتحدّث جزئياً في حوار مباشر (سرد مختلط)، أمّا في المسرحية فيخفّي الشاعر وراء شخصياته المسرحية"⁴، وهذا التمييز مهّد لفكرة تصنيف الأجناس الأدبية في الدّراسات النقدية المختلفة عبر توالي الزمن.

¹. محمّد الدّاهي، شعريّة السيرة الذهنيّة (محاولة تأصيل)، ط1، دار رؤية، القاهرة، 2008، ص15.

². باديس فوغالي، دراسات في القصّة والرواية، ص199.

³. يُنظر، عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية، ص145.

⁴. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص239.

مما سبق ذكره، نستشف فكرة اختلاف نقّاد الأدب ومنظّريه عبر العصور المختلفة حول مسألة الأجناس الأدبية، فهي إذن ليست بالحدث المستجدّ وإنّما لها جذور تضرب عميقا في قلب التاريخ الأدبي للأجناس، كما أنّ الإشكال، في بعض الأحيان، لم يعد متعلّقا بمصطلح الجنس والنوع، وإنّما المعضلة تخطّت الحدود الفاصلة بينهما لتتجاوزها إلى لبّ المسألة ألا وهي فكرة الأجناس الأدبية في حدّ ذاتها "فمنذ كان نقّاد الأدب اليوناني، وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو، لا يزال النقّاد في الآداب المختلفة على مرّ العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبيّة، أي قوالب عامّة فنيّة تختلف فيما بينها، لا على حسب مؤلّفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب، ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنيّة وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلّق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألاّ تقوم إلّا في ظلّ الوحدة الفنيّة للجنس الأدبي، وهذا واضح كلّ الوضوح في القصّة، المسرحيّة، والشعر الغنائي بوصفها أجناسا أدبية، يتوحّد كلّ جنس منها على حسب خصائصه مهما اختلفت اللغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها"¹، والحقيقة أنّ الجنس الأدبي ليس ثابتا في خصائصه ومميّزاته الفنيّة، ذلك أنّه، ومع كلّ عصر، يفقد بعضا منها كما يستمدّ أخرى.

وبالتالي فإنّ نظرة النقّاد إليه من حيث البنية والمضمون ليست قارّة ولا موحّدة، فهي تختلف وتتعدّد، غير أنّ الجنس الأدبي قد يخضع أحيانا لعملية تهجين حيث يختلط بجنس آخر لينتج لنا جنسا جديدا له خصائصه التي يتفرّد بها من غيره، ثمّ إنّ هذه العملية تُعلّل دوما وتُشرح من لدن النقّاد على اعتبار أنّ قضية تمييز الأجناس الأدبية لا تحدث على مستوى الشكل الفنّي فحسب وإنّما يُراعى فيها الموضوع والأسلوب واللغة وغيرها من الخصائص التي ينظر إليها كلّ ناقد على حسب خلفياته الفكرية والثقافية والاجتماعية.

وعليه "فإنّ هذه الأجناس الأدبية غير ثابتة فهي في حركة دائبة تتغيّر قليلا في اعتباراتها الفنيّة من عصر إلى عصر ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر وفي هذا التغيّر قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يُعدّ جوهريا فيه قبل ذلك"²، وقد تحدّث أغلب الفلاسفة المسلمين عن قضية الأجناس الأدبية من خلال رجوعهم إلى أصول الأشياء ومصادرها، بمعنى عودتهم إلى أصل نشأة اللغة وإلى غاية تحولها إلى وسيلة تواصل وإبلاغ.

¹. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط7، دار نهضة مصر، القاهرة، 2006، ص117.

². المرجع نفسه، ص118.

غير أن التعامل مع مفهوم الجنس اصطلاحاً اختلف ما بين الفلاسفة والأصوليين والفقهاء واللغويين "ففي حين يعتبر الفلاسفة الجنس أعم من النوع نلّفي الأصوليين يتناولون القضية عكسا فيعتبرون، لأسباب خاصّة، الجنس أخص من النوع وفي حين يتفق النحويون والفقهاء في اعتبار الجنس لفظاً عاماً يعمّ شيئين فصاعداً، نجد الكفوي في (كلياته) يجزم بأنّ كلّ جمع جنسا وليس كلّ جنس جمعاً¹، ويرجع هذا الاختلاف في تحديد مفهوم الجنس والنوع بين هؤلاء إلى اختلاف المنطلقات الفكرية والفلسفية لكل واحد منهم، إلى جانب اختلاف وجهات النظر فكل واحد منهم ينظر إلى القضية من وجهة نظر ترتبط بالمجال العلمي الذي يختص به.

كما تحدّث ابن يعيش عن الكلمة بوصفها لفظة في حين ليست كلّ لفظة كلمة فهذه الأخيرة "تمثّل جنسا للمفردات على أساس أنّها تشمل الاسم والفعل والحرف، لكنّها بقدر ما تكون جنسا لما تحتها، فإنّها تمثّل أيضا نوعا لجنس أعلى منها، هو الكلام، ذلك أنّ الكلام جنس للجمل المفيدة التي تمثّل أنواعا له"² كما أقرّ بأنّ (القول) هو مصطلح يُمثّل جنسا أعلى للكلام والكلم معاً.

ومن هذا المنطلق، نلاحظ أنّ "قضية الأجناس الأدبية لدى البلاغيين والإعجازيين تميّزت بقلّة الوضوح وتداخل المصطلحات بسبب تركيزهم على القضية التي كانت تشغلهم، أي قضية الإعجاز القرآني، وهو ما جعل حديثهم عن الأجناس يحضر بشكل عارض أو في مقام حجاجي لا يسمح ببناء تصوّر شامل لها، ولا يُمكن من إبراز معالم المنظومة الأجناسية بما ينبغي من الدقّة والوضوح والشمول ونظنّ أنّ الفلاسفة المسلمين أقدر على ملامسة القضية بفضل ما تميّزت به كتاباتهم من عمق وإحاطة ورغم صبغة التجريد المفرطة التي ارتبطت بها غالبا بسبب طبيعة المواضيع المدروسة"³، إلى جانب ذلك فالفلاسفة يهتمون بتحديد مفاهيم الأشياء والبحث في علاقة العناصر بعضها ببعض، رغم أنّ مصطلحات الفلاسفة تعاني في كثير من الأحيان من الغموض بسبب قصور الترجمة، مع العلم أنّ المصطلحات الفلسفية العربية مترجمة في معظمها عن الفلسفة اليونانية أو الغربية على عكس مصطلحات علماء الكلام والبلاغيين والنحويين والأصوليين والتي كانت تتسم بالأصالة والاستقلالية.

مما سلف قوله نجد أنّ مسألة الأجناس الأدبية عُدّت من المعضلات النظرية المتعلقة بالنقد الأدبي، ومن المسائل الشائكة التي أسالت حبر النقاد على مدى قرون من الزمن، والاهتمام بهذه القضية

¹. عبد العزيز شبيب، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ص 465.

². المرجع نفسه، ص 150.

³. المرجع نفسه، ص 324/325.

لم يكن حكرًا على نقّاد القرن العشرين فحسب، بل هو ضارب بجذوره في أعماق النقد الأدبي القديم والذي تعود أصوله إلى أفلاطون وأرسطو، وفي هذه المساحة الزمنية الواسعة شهدت ساحة النقد الأدبي تضاربًا واسعًا في الآراء، وخلافًا كبيرًا في النظريات والمفاهيم، كلّ ذلك يدور حول ماهيّة الجنس الأدبي، ومدى أهميّته في مجال الأدب والعلاقات الرابطة بين الأجناس الأدبية المتعدّدة.

والحقيقة أنّ كلّ تلك الآراء المتضاربة والرؤى المختلفة ووجهات النظر المتعدّدة حول تلك القضية الشائكة لم تُسفر عن تفسير جليّ وواضح للظاهرة، ولا عن تعريف شامل لها، ولا حتّى عن تقسيم بيّن وجليّ للأجناس الأدبية المختلفة، غير أنّ تلك التصورات المقترحة طرحت عدّة مفاهيم يُمكن لها أن ترسم لنا طريقًا يُعين على تتبّع تاريخ الظاهرة، وخوض غمارها لإرساء بعض من مبادئها الأساسيّة وتقصّي جوانبها المختلفة كما سيأتي لاحقًا.

3. قراءة في ماهيّة التفاعل والتداخل النصّاني:

لعلّ سؤال الأجناس الأدبية، بصيغها ومفاهيمها واتّجاهاتها المتشعّبة، قد انبثق عنه موضوع آخر لا يختلف عنه من حيث الأهميّة ألا وهو موضوع التفاعل بأشكاله وقيمه المتعلّقة بالأجناس الأدبية، وقد يتبادر إلى الذهن تساؤل حول المجال المؤسّس لهذا المفهوم: أهو مجال الدراسات الأدبية أو غيرها من العلوم الإنسانية؟ والحقيقة أنّ بعضهم يعتقد بأنّ مفهوم التفاعل ليس نتاج الأدب ونظريّاته وإنّما هو مُحصّلة أبحاث اجتماعية نهجت مناهج مختلفة في دراساتها على الفرد والمجتمع، وقُدّمت تصوّرًا لبحوثها الاجتماعيّة مؤسّسًا على نظرية التفاعل التي اضطلعت بمهمّة تقصّي سلوك الفرد وتصرفّاته السائدة في حياته اليوميّة، وكذا معاملاته وطرق تفاعله مع أفراد مجتمعه المحيطين به.

ومن ثمة "تنبّين أنّ التفاعل مفهوم اجتماعي صرف، لأنّهُ مفهوم لا يمكن إجراؤه إلّا في الواقع الاجتماعي، ويتمثّل من وجهة نظر مذهب التفاعل الرمزي في العلاقة التي تتّمسّ بين الأفراد ومختلف مظاهر العالم الذي يعيشون داخله بما في ذلك العلاقة بينهم وشئى الأشياء الماديّة التي يتعاملون معها يوميًا كالطاولة والكرسي والطعام والأشجار وغيرها ممّا يمكن أن يمتدّ إلى نظام القيم كذلك"¹ وهذا النمط من التفاعل يتأسّس من خلال احتكاك الفرد بالتجمّعات البشرية الكائنة معه ومن حوله، وبالتالي يتمحور دوره حول تحديد المعاني الناتجة عن ذلك الاحتكاك الاجتماعي مثل الإبداعات التي ينتجها الفرد من خلال تفاعله مع واقعه.

¹. بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ص 25.

فمصطلح التفاعل إذن، من خلال ما سبق طرحه، يركز على علاقة الفرد بمجتمعه، وما تفرزه تلك العلاقات من معانٍ كثيرة تُعين على فهم الفرد ورصد شخصيته أمّا التفاعل الأجناسي في الأدب، أو مصطلح التفاعل في الأجناس الأدبية فهو ينحو منحى مغايراً عن التفاعل في مجال الدراسات الاجتماعية، ذلك أنّ وصف حركات الأفراد وضبط سلوكياتهم في مجتمعاتهم الإنسانية بغرض تحديد القيم الثقافية التي ينتمون إليها هو بالأمر الهين مقارنة بوصف حركة تفاعل الأفراد مع عوالم وسياقات أخرى تتدرج تحت مسمى (محاكاة الواقع) بشقيّيه المادي والمعنوي، حيث يتمّ التواصل والتواشج بين الفرد وواقعه من خلال رؤية مقارنة أو متباعدة تعكس وعي الفرد وتبلور تصوّراته حول الواقع والمجتمع.

وبالتالي تصعب هنا عملية الملاحظة والتأويل، لأنّ التفاعل ليس جلياً كما هو في مجال البحث الاجتماعي وإنّما تلزم مناهج ونظريات مختلفة من أجل الوقوف عند مظاهر التفاعل ثمّ مقاربتها وتفسيرها تفسيراً منطقيّاً يعكس الوعي بالتجربة، وبالتالي يمكن الوصول، من خلال تلك المقاربات، إلى افتراضات نظرية تحدّد مراحل تطوّر الجنس الأدبي من خلال الظواهر المتعلقة بتفاعل مبدعيه، بمعنى آخر: إنّ البحث في كيفية اشتغال التفاعل في المجال الأدبي بمباحثه المختلفة يُفضي إلى مسالك أوضح لتقصّي ظاهرة التفاعل الأجناسي، لأنّ التحوّل بين الأجناس الأدبية وتفاعلها فيما بينها لا يتمّ بشكل آني مباشر مثلما هو التفاعل اللغوي، أو الحوار اللفظي المباشر، وإنّما يتوسّل حضور المبدع بثقافته ووعيه وشخصيته وكذا قيمه ومبادئه التي يتوجّب استحضارها بغرض البحث في علاقة الأجناس الأدبية بمفهوم التفاعل.

وعن التفاعل الأجناسي من وجهة نظر الشكلائية، حيث برز بحثهم الشاسع في هذا المجال، فقد خصّ الشكلاونيون الروس مؤلّفهم الموسوم بنظرية الأدب، لتلخيص آرائهم ووجهات نظرهم حول مفهوم التفاعل الأجناسي من خلال مقالات متعدّدة عكست توجّهاتهم وأفكارهم النظرية حول المصطلح وخلاصة آرائهم أنّ السمات والخصائص الأدبية قد تنتقل من جنس لآخر بما يشكّل ترابطاً وتلاحماً بين الأجناس وبالتالي يتحقّق تطوُّرها وارتقاؤها عبر الزمن حيث "يرتكز مفهوم (التطور الأدبي) على تعيين أشكال التغيّر التي تطرأ على الخصائص الشكلية من آثار العدول والانحراف والتجبرّ والجمود، وقد أفرز عقد الصلة بين مختلف هذه المظاهر اعتبار الخصائص الشكلية والوظائف الأدبية في الجنس الأدبي مشتملة على قيمة تطورية valeur évolutive أو حاملة دلالة تطورية signification évolutive¹.

¹. المرجع السابق، ص48.

ثم إنَّ لفظ (التفاعل) يتجلّى بشكل واضح في مقولاتهم، ويتعدّد توظيفه في أبحاثهم لاسيما ما تعلّق منها بقضية التطوّر الأدبي على اعتبار أنّ تغيّر الجنس الأدبي وتطوّره رهن بتهيئة أجواء الترابط التفاعلي لأنّ "جوهر التطور الأدبي تفاعل الآثار فيما بينها والأنسجة فيما بينها والأنواع والأجناس فيما بينها، فالشكلاونيون الروس عندما خاضوا في مسائل التطور الأدبي صاروا على مشارف قضية التفاعل التي ما فتئت تتردّد أصدائها ضمن تضاعيف مقالاتهم كالمسلّمة البديهية لكنّهم لم يتصدّوا مطلقا لبيان معناها أو حتّى تفصيل القول في خفايا اشتغال مكوّنات هذا الاصطلاح العجيب الذي يكاد يتسلّل إلى كلّ زوايا بحثهم ويثوي في أعماق الخلفية النظرية التي يصدرون عنها"¹، ومن هذا المقال، نلحظ أنّ رواد المذهب الشكلاوني قد أقاموا حدود نظرياتهم حول قضية التطور الأدبي على أسس التفاعل الشكلي والتغيّر الوظيفي للعلاقات المكوّنة للنصوص الأدبية، فعوامل التداخل، وأدوات التفاعل داخل النص الواحد هي ذاتها بين الأجناس الأدبية وبالتالي فإنّ سيرورة الأجناس وتطوّرها تعود إلى ظاهرة التشابك بين السمات والخصائص المتداخلة فيما بينها.

ولعلّ آراء الباحث **تينيانوف** حول قضية التطوّر الأدبي خير دليل على ما سبق ذكره لأنّه ربط مسألة تطوّر الأجناس الأدبية بقضية التفاعل بين أشكالها ووظائفها المتعدّدة، كما أنّ مسألة (الوظيفة الأدبية) كذلك هي مسألة توافّق عليها رواد المدرسة الشكلاونية الروسية على اعتبار أنها السمة البارزة التي تحدّد هويّة الجنس الأدبي وتميّزه عن غيره من الأجناس، وعليه يمكن القول أنّ الشكلاونيون الروس لم ينظروا إلى (التفاعل) على أنّه نظرية قائمة بذاتها، وإنّما خلاصة مقولاتهم تتبني على فكرة الترابط بين الأشكال والوظائف الأدبية وكذا وسائل تجلّد تلك الوظائف ممّا يشكّل مجالا ملائما لدراسة أنماط التفاعل كمنهج قرائي تأويلي يرصد سيرورة الأجناس الأدبية ويحفظ تطوّرها.

مما سبق ذكره، يتّضح لنا أنّ "النص دائما في حالة إنتاج وسيرورة عمل، لا يكفّ عن التفاعل وعن تعهّد مدارج الإنتاج، ولا تظهر الإنتاجية بوضوح، ولا تصبح إعادة توزيع اللغة مكتملة إلّا عندما يبدأ الكاتب والقارئ أو أحدهما في مداعبة الدالّ، أمّا بالنسبة للمؤلف فإنّ مداعبة الدالّ هي نوع من التلاعب بالكلام أو نوع من الجناسات، أمّا بالنسبة للقارئ فهي نوع من ابتكار المعاني الجديدة حتّى وإن كان مؤلّف النص لم يقصدها"².

¹. المرجع نفسه، ص45.

². حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص26.

وهذا ما يؤكّد علاقة المتلقّي بالنّص الإبداعي ورؤيته له كجنس أدبي متطوّر ومتحوّل لأنّ علاقته الإيجابية معه هي التي تحقّق تواصلًا فاعلاً بينهما لاسيما أنّ النّص الأدبي يتميّز بالمرونة وقابليّة التّفاعل مع شتّى أصناف المعرفة الإنسانيّة ممّا يضمن له قدراً من المقروئية التي تحفظ كينونته ووجوده لأنّ "التّجليّ الحقيقيّ أو الحياة الحقيقيّة للأجناس هي في رحاب التّفاعل ... والجنس الأدبي المنخرط في حركة التّفاعل يكون حيّاً فاعلاً يخوض تجربة الخروج والانحراف مثلما يخوض تجربة الوفاء للسّنة والاتباع"¹، كما أنّ طبيعة النّص الأدبي المرنة مكّنّته من التداخل مع بعض الأجناس الأدبية الأخرى والتّفاعل معها وفق نسيج متناسق ومنسجم في اللّغة والموضوع معاً.

ومن هذا المنطلق، "بات من الصّعب التّفرقة بين هذه الأنواع في النّص الواحد، لأنّ النّص الأدبي الجديد صار يغرف وينهل ويتغذّى من مختلف النّصوص الأخرى من أنواع أو أجناس أدبية أخرى فقلّما نعثر في الزّاهن على قصيدة خالصة أو قصّة خالصة أو مسرحيّة خالصة أو رواية خالصة بالمفهوم التّقليدي لهذه الأنواع والأجناس"²، ثمّ إنّ الأنواع الأدبية ليست إلّا قوالب لغوية متنوّعة جاءت استجابة لوجدان المبدع وحاجياته الجمالية والموضوعيّة، حيث تأخذ تلك الأنواع من بعضها البعض داخل النّص الواحد فينتج في النّهاية تفاعلاً داخليّاً للعناصر المكوّنة للنّص، تتكيّف مع حالة المبدع الشعورية وتخضع لمتغيّرات واقعه المعيش، كما أنّ "الأنواع الأدبية أضحت تأخذ من بعضها في معايشة وتناغم كبيرين ولا مجال للتّنافي والتّضاد في تشكّل النّص الأدبي الحديث لأنّ النّص صار يؤثّر ويتأثّر بالمعطيات الجديدة والملابسات المحيطة به فكريّاً وجماليّاً انطلاقاً من امتلاك الواقع المعرفي بمستوياته الدّقيقة وتمفصلاته العميقة، ورؤاه المتغيّرة وفقاً للحالة الوجدانية للمبدع من جهة وطبيعة التكوين الثقافي والجمالي للمتلقّي من جهة ثانية"³.

وقد ظهرت هذه الفكرة تزامناً مع بروز المذهب الرومانسي وانتشاره، حيث إنّهُ عُرِفَ بتمرّده على القوالب والأشكال ومحدوديّة الأجناس، فرفض فكرة انحصار الجنس واكتفائه بنفسه منادياً في الآن ذاته بضرورة الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، والأخذ من مكوّناتها وعناصرها ممّا يُتيح خلق أجناس جديدة في مزيج من سابقاتها.

¹. بسمة عروس، التّفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ص 348.

². باديس فوغالي، دراسات في القصّة والرواية، ص 201.

³. المرجع نفسه، ص 203.

ونظنّ أنّ هذا الرأي له جذور في تراثنا النقدي العربي، حيث أشار بعض النقاد القدماء إلى ظاهرة الخروج عن النص (النموذج) واختلاطه بنصوص أخرى تختلف عنه في المكونات والخصائص، وهو في حدّ ذاته شكل من أشكال التحوّل والتفاعل بين النصوص وهذا ما "يعكس اقتناعهم بأنّ ما يحدث في الأدب من تغيير وتطوّر يُعزى إلى تعامل النصوص فيما بينها، وهكذا يتجلّى لنا أنّ امتزاج الأجناس هو مظهر من مظاهر اختلاط الأجناس الأدبية أو هو مظهر من مظاهر التفاعل الأجناسي وأنّ النقاد القدامى قد أشاروا إلى احتمال التقارب بين الأجناس على اختلافها"¹، لكن تجب الإشارة هنا إلى أنّ الفكر النقدي العربي القديم لم يكن يدرك مقولة التداخل الأجناسي، وإنّما استدللنا على اعتدادهم بالتمازج في المعاني والأساليب النصية، وإقرارهم ببلاغة التأليف القائمة على استحضر نصوص أخرى في النص الواحد كي نستقرأ فكرة مؤدّاها وجود مفهوم بسيط حول قضية التفاعل الأجناسي في النقد العربي القديم.

ومن هؤلاء نذكر **حازم القرطاجني** الذي أتى بمصطلح (الإشرب) ليعبّر به عن مفهوم التمازج ويقصد بالتمازج هنا: تداخل المعاني وإشربها في بعضها البعض، كما جعل للشعر أغراضا والغرض هو مجموعة المعاني ذات السياق نفسه، تتحدّر منها أنواعا مرتبطة ومنسجمة وهو في قوله هذا يصف التفاعل الأجناسي في أبسط مستوياته، ذلك أنّ الغرض، في تصوّره، جامعا لعدد المعاني المستقطبة والمستحضرة، أو بعبارة أخرى، جملة المعاني المتضمنة في النص الواحد والتي تشكّل، كما يرى النقاد مفهومًا بسيطًا يقترب من مفهوم الجنس الأدبي ونستدلّ على كلامنا برأي الباحثة **بسمة عروس** التي تُقرّ بأنّ "ما تحدّث عنه **حازم القرطاجني** من إشرب للأجناس معاني أجناس أخرى، وتركيب بعضها مع بعض وتضمنين بعضها الآخر معاني أجنبية عنها يبدو لنا حتّى الآن أفضل المظاهر الدالة على ما سمّيناه اختلاط الأجناس"²، بمعنى أنّ ظاهرة إشرب النصوص أو تمازجها في النصّ الواحد هي نتيجة بحث عميق قام به بعض النقاد القدماء من خلال اطلاعهم على المنجزات الأدبية المعاصرة أو السابقة لهم، حيث لاحظوا أنّ بعض النصوص الإبداعية تنتشر فحوى نصوص أخرى وتتداخل معها، على عدّة مستويات أسلوبية ودلالية، فكانت نتائج أبحاثهم تقدّم، بطريقة ما، لمفهوم التمازج أو مصطلح التداخل الأجناسي الذي أتت به الدراسات النقدية المعاصرة.

من خلال ما تقدّم قوله، نلاحظ أنّ بعض النقاد العرب القدماء قد تفتّنوا إلى فكرة الخروج عن النص والنزوح عن حدوده بغرض استيعاب نصوص أخرى واقتناص معانيها كضرب من ضروب

¹. بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ص 149.

². المرجع نفسه، ص 162.

البلاغة، وهو في حدّ ذاته وعي بضرورة المزج بين الأنواع الأدبية، وإن كانت تتمحور عندهم حول المنظوم والمنثور، وبالتالي نلمس في فكرهم قناعة وإدراكا واضحين لصورة التمازج الأجناسي وتفاعله، وإن كان يندرج ضمن براعة الأديب وقدرته على التصرّف في المعاني والأساليب، غير أنّه وعي يُلغي محدوديّة الأجناس الأدبية ويكرّس لفكرة الانفتاح والتّحاور بينها.

ولعلّ هذا الطّرح، يؤكّد فكرة أنّ النّقاد القدماء عدّوا انفتاح النّصوص وتجاوزها "ضربا من الصّناعة الموكولة إلى المبدعين والنّقاد على السّواء، في التّعامل مع النّصوص وتذوّقها وتفكيكها، أي قراءتها معياريا"¹، بغية تصنيف جيّد لها من رديئها، وظاهرها من كامنها، وأصلها من منقولها وعليه يمكن القول أنّ هؤلاء النّقاد وقفوا فعلا عند ظاهرة هجرة النّصوص ورحيل الأفكار، فكانت رؤيتهم للمسألة لا تكاد تختلف عن الاصطلاح الحديث لتلك الظّاهرة، حيث يمكن اعتبار منجزاتهم النّقديّة في هذا المجال بمثابة الإرهاص الحقيقيّ لمفهوم التّفاعل الأجناسي الذي يعني في عموميه عمليّة التّحاور والتّبادل بين الأجناس الأدبيّة أو بين عناصرها المكوّنة لها.

وإذا كانت الأفكار المطروحة سابقا تدور حول المفهوم، فإنّ الاصطلاح وأصل التّسمية يختلف من ناقد لآخر، ومن عصر لآخر، فمصطلح التّضمين مثلا، الذي عرفه النّقد العربي القديم، يتمحور حول عمليّات الأخذ والنقل من نصوص إلى أخرى على مستوى المعاني، وهو نوعٌ من التّفاعل الذي يتمّ بين أثرين من الجنس نفسه كالشعر مثلا، كما يتمّ بين جنسين مختلفين كالشعر والنثر، كما ذهب إلى ذلك بعض النّقاد القدماء ومنهم ابن الأثير الذي رأى أنّ العمليّة تقوم على "إخراج معاني الشعر في ثوب نثريّ يختلف جزئيّا عن الإلباس الذي جاءت به في البدء"² ولعلّ هذا التّفاعل أو التّبادل في المعاني النصيّة يشكّل في نظرهم بلاغة رفيعة، وتصرفا حذقا من لدن المبدعين، أمّا نحن فنسمّيه إدراكا ووعيا بأهميّة المعاني ومكانتها في مسألة التّحاور والتّفاعل بين النصوص، فهم لم يضعوا تصوّرا يُقرّ باختصاص المعاني واقتصارها على أحد الجنسين:

إمّا المنظوم أو المنثور وإنّما أقرّوا بشرعية نقل المعاني من جنس أدبي لآخر وفق صياغة تحقّق للعمل الأدبي جودة ورفعة، فتصوّرهم هذا جعل المعنى يبدو كأنّه علامة مستقلّة يجوز التصرّف فيها خارج حدود جنسها، "وهو ما يجعل تسلّل المعاني من خانة للأجناس إلى أخرى أمرا ممكنا بل ممّا يدخل

¹. بشير القمري، شعريّة النص الروائي (قراءة تناسيّة في كتاب التجليات)، دط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة 2015، ص78.

². بسمة عروس، التّفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ص140.

في طبيعة الأمور، وهكذا تُدكّ الحدود أو تكاد بين أجناس النثر وأجناس الشعر حيث تؤول إلى مجرد صور وأشكال مفرغة تتلاشى مضامينها وتضمحلّ أمام مقتضيات المعاني، فلا اعتبار لاختراق الشاعر مقتضيات مقام خطابي مقوماته الارتجال والشفافية أو مقتضيات مقام ترسلي خصائصه التفكير والإعداد المسبق والمكاتبية إذا ما رام تسخير معنى من المعاني، وإنّما الاعتبار الوحيد هو لكيفية تسوره على المعنى ونجاحه في إخراجه مخرجاً طريفاً¹.

فيمكن القول إذن، أنّ مفهوم التفاعل في المدونة النقدية العربية القديمة يتجلى في إخضاع المعاني والتحكّم فيها بغرض ترحيلها من سياق أجناسي لآخر، وبالتالي ليست العبرة في الجنس الأدبي ذاته ولا في معانيه المهيمنة عليه وإنّما العبرة في كيفية استدعاء تلك المعاني إلى نصّ جديد وطريقة صياغتها وانتظامها فيه بما يميّزها عن غيرها.

وغير بعيد عن السياق ذاته، تجدر الإشارة إلى أنّ مدار التفاعل في النقد العربي القديم هو المعنى وليس الجنس الأدبي، كما أنّ إلغاءهم لحاجزي المنظوم والمنثور لا يعني التمرد على العرف أو الخروج عن النظام الأجناسي الأدبي وإنّما الهدف من تلك الممارسة الأدبية هو تحقيق أكبر قدر من البراعة في إثراء النص بمعاني مستحضرة وإغنائه بالصور الجديدة كي يكتمل نسيجه ويرتفع قدره وترتقي صياغته وتتفوق معانيه.

لكن هناك من الدارسين من يرى "بأنّ رصد النقّاد القدماء لتفاعل النصوص فيما بينها وملاحظة طرق توظيف النصوص القديمة في النصوص الجديدة آنذاك كان يعتمد على المعالجة الجزئية والموضعية فقط، كأن يقول الناقد: إنّ الشاعر الفلاني المحدث قد أخذ معنى بيت الشاعر القديم الذي سبقه إليه... إنّ معالجة القدماء لظاهرة السرقات من منظور بلاغي وتجزئي بدت نظرة قاصرة اهتمّت بالتفاعل الخاص الجزئي بين النصوص ولم تهتمّ بالتفاعل العام الكلّي بينها، أي التفاعل النصّي بأنواعه وأشكاله مثل ما نعرفه اليوم من مناص وتناس وميتانص..² ومن وجهة نظرنا، أنّ هذا أمر طبيعيّ إذا وضعنا في الاعتبار البيئة النقدية السائدة آنذاك، لاسيّما أنّ التناس، الذي هو نمط من أنماط التداخل كان يُعرف وقتها بالسرقة أو التضمين، كما أنّ معيار البراعة والاقتدار الأدبي عند المبدع في ذلك الوقت أن يأتي بما لم يأت به غيره، وإذا حدثت عملية استحضار لمعاني نصوص أخرى داخل نصّه فهي دون شكّ، علامة على سعة اطلاع الأديب و معرفته الواسعة بأدب غيره.

¹. المرجع السابق، ص134.

². سعيد سلام، التناس التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجاً)، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص44.

ونحن بصدد الحديث عن التفاعل الأجناسي، لابدّ أن نتطرّق إلى فنّ الرواية التي تمثّل جنسا أدبيّا حديث النشأة، وبرغم حداثة غير أنّه استوعب هذا التفاعل والتمازج بطريقة إيجابية لا تمسّ وظيفة النصّ الإبداعية "فهي خلافا لأغلب الأجناس الأدبية تحظى بطبيعتها السردية القادرة على استيعاب مختلف الأنواع الأدبية السردية الأخرى"¹ ومن هذا المنطلق نتبيّن أنّ الرواية أكثر الأشكال السردية قابليّة للتفاعل مع الأجناس الفنيّة المختلفة، وذلك بالنّظر إلى طبيعة تركيبها وآليات بنائها التي تسمح لها بالإفادة من سائر الأجناس والأنواع الأخرى وفق علاقات نصيّة "تتأسّس بفعل ظاهرة التداخل بين النصّ الأنموذج والنصّ اللاحق، فتكون الرواية بذلك عبارة عن محاكاة نوعية لقصاصات نصيّة متنوّعة وهذا التنوّع النصّي من شأنه تفعيل البنية العامّة للرواية ومنحها آفاق استيعاب نصوص وإقصاء نصوص أخرى"² وعليه فإنّ عملية التفاعل والتداخل بين البنيات النصية في الرواية تُظهر لنا بوضوح عمليّة خلقٍ جديد متفرّد ومتميّز "وذلك من جرّاء تقبّله لعمليّة تجديد لُحمته الزّاهنة بلحمة تقليدية قديمة، فهو شرط نجاح عملية التناص بين جنس أدبي وبين جنس أدبي آخر"³، وعلى ذكر التناص لابدّ لنا من التنويه بأنّه مصطلح مرادف لمصطلح التعالق النصّي وهو مظهر من مظاهر التفاعل النصاني لأنّ هذا الأخير أشمل وأعمّ.

كما أنّه، أي التناص، وبرأي سعيد يقطين: مفهوم منفتح على كلّ العلاقات الكائنة والممكنة فالتناص أو التعالق النصّي في الدراسات الأدبية "قدّم إفادات كثيرة وهامّة عن العلاقات التي يمكن أن تأخذها النصوص أو الأعمال الفنيّة المختلفة بعضها ببعض، كما أنّه كشف لنا عن أنظمة العلامات المتعدّدة وكيفية تفاعلها من خلال إنتاج معيّن في نطاق خاصّ، ويبين لنا هذا أنّ التفاعل يتجاوز النصّ في بعده اللفظي إلى نصوص ذات طبيعة صورية أو صوتية وغيرها وتستفيد من أبعاد مختلفة للنصوص الفنيّة وسواها"⁴، أمّا عن شمولية التفاعل النصاني فهي تُعوّز إلى قدرته على جمع النصّ الأدبي بغيره من النصوص الأخرى سواء كانت أدبية أم غير أدبية وذلك وفق مظاهر تجلّي متعدّدة (كتابية، شفهيّة إلكترونية...)، وقد قدّم الباحث سعيد يقطين مفهومًا للتناص يتمثّل في كونه "تفاعلا نصيّا صريحا مع نصوص بعينها واستحضارها استحضارا واضحا وتضمينها في النصّ عن طريق آليات كثيرة، ظاهرة

¹. باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص203.

². فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، ص327.

³. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص136.

⁴. سعيد يقطين، من النصّ إلى النصّ المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص98.

كالاستشهاد، وأقلّ ظهوراً كالإلماح...¹، ومما سبقت الإشارة إليه نجد أنفسنا في حقل مصطلحات شائك والوقوف عنده من المسائل الصعبة والمستعصية، فمن التفاعل إلى التداخل إلى التناص ثمّ التعلق النصي... وغيرها من المصطلحات النقدية التي تتقارب أحياناً وتتباعد أحياناً أخرى بحسب الوظيفة والمدلول.

وللفصل في المسألة، وضع جيرار جينيث خمسة أنواع متميزة للتفاعل النصي: "التناص الذي يعني حضور نصّ في آخر دون تحويل له أو محاكاة، والمناص paratexte الذي يجمع بين مختلف النصوص والذي يتجلّى من خلال العناوين والعناوين الفرعية والمقدّمات والذيل والصور وكلمات الناشر والميتاتناص métatextualité الذي يعني تضمين النص وحدات نصية سابقة عليه دون تنصيب عليها والنص اللاحق hypertext الذي يعني تحويل نص سابق أو محاكاته، ومعمارية النص التي تحدّد الجنس الأدبي للنصّ: شعر، رواية، قصة"²، وإذا أغفلنا تلك الاختلافات والتقتنا قليلاً إلى أهمية التفاعل النصي بالنسبة للمبدع سنجد أنه يقدّم "في أحد وجوه تعريفه غير مباشر بالمخزون الثقافي للروائي الذي ينتجه.. ويشي بجزء أو بكلّ من النسق الأيديولوجي الذي يصدر عنه، والذي يضبط رؤيته للواقع، بمعنى أنّه يمكن القارئ من التعرف إلى ما هو خارج نصّي إلى الرصيد المعرفي لمُنتج النص وإلى المرجعيات الفكرية لرسالة هذا النص"³.

فمن خلال هذا الرأي، نستشفّ فكرة مؤدّاها أنّ النصوص الأدبية جميعها تقع في رهان العصر الذي يقتضي الدخول في علاقات ثقافية واجتماعية وفكرية مختلفة والتفاعل معها ليصبح بذلك لزاماً على المبدع خوض تلك التجربة وتجسيدها في إبداعه كي لا يصبح نصّه حبيس الرفوف وبالتالي "ينطلق التفاعل النصي من الافتراض التالي: إنّ أيّ نص مهما كان جنسه لا يمكن إلّا أن يدخل في تفاعلات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة أو اللاحقة له ومع النصوص المجاورة أو الموازية أو المتداخلة التي تفرضها عمليات إنتاج النصوص"⁴.

¹. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصّي، التناصيّة (النظرية والمنهج)، ص 265.

². نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 198.

³. المرجع نفسه، ص 206.

⁴. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصّي، التناصيّة (النظرية والمنهج)، ص 250.

ومن نافلة القول، أنّ قضية التفاعل الأجناسي أضحت أكثر من ضرورة في عصر تحكمه المتغيرات، وإذا كان هذا التفاعل النصاني يحقق للأعمال الأدبية بصفة عامة والرواية بصفة خاصة قدرا من الجمالية والرقي الفني، كما يتجاوز التداخلات السطحية بين النصوص ليشكّل تفاعلا عميقا فيما بينها، فإنّه يشير كذلك إلى كفاءة الأديب ومقدرته الإبداعية، ويصبح معيارا تُقاس به قيمة أعماله الأدبية من حيث الرداءة أو الجودة.

4. قراءة في ماهية التناص والحوارية:

تكاد تُجمع الدراسات النقدية على أنّ وضع مصطلح التناص **intertextuality** يعود إلى جوليا كريستيفا **J.kristiva** التي استوحته من باختين **Bakhtine** للتعبير عن أنّ كلّ نصّ ما هو إلّا امتصاص وتحويل لنصّ آخر "وهو فسيفساء تتقاطع فيه شواهد متعدّدة لتولّد نصّا جديدا"¹ وقد عُرِف هذا المصطلح في البلاغة العربية القديمة (بالاقتباس)، بمعنى أنّ النص يُقتبس من نصّي القرآن والحديث، أمّا إذا كان الاقتباس من غير ذاك النصّان فيُسمّى (التضمين)، بمعنى استحضار نصوص من الشعر مثلا أو الحكم والأمثال العربية وغيرها وتضمينها أعمالهم الإبداعية "كما أنّه عُرِف أيضا بمصطلح الأخذ، أي أنّ الأديب إذا اقتبس معنى من المعاني لكاتب غيره أو صورة من الصور ثمّ أدخل عليها تعديلات أو تحسينات بحيث يُخرجها في صورة أحسن من سابقتها، وفي حلّة أجمل من حلّتها الأصلية صارت ملكا له وحقا من حقوقه"² وهو ما يقابل اليوم مصطلح التناص من جهة الدلالة والمفهوم.

أمّا عن الاقتباس **Adaptation** في معناه الحديث، والمرتبط بالرواية فهو يعني "ذلك التعديل الذي يجري على أثر أدبي يتناول اللغة أو الشكل الفني أو المضمون، فعلى مستوى لغة النص يكون الاقتباس بنقل النص من لغته إلى لغة أخرى أو بتحويله من لغته القديمة إلى اللغة المتداولة، أو بتحويل أسلوبه إلى أسلوب بسيط، ومثل هذا التعديل يسمّى ترجمة أو تحديثا أو تبسيطا وقد يجزّيه المؤلّف الأصلي أو أي كاتب آخر، وعلى مستوى الشكل الفني يجري الاقتباس بنقل الأثر من فنّ إلى فنّ آخر فالرواية تُقتبس للمسرح أو للسينما أو تتحوّل إلى عمل موسيقيّ وهذا العمل هو المسمّى بالاقتباس عند الإطلاق والاقتباس يعني أيضا استعارة المضمون أو البناء العام لإقامة عمل فنيّ من النوع نفسه"³، لكن ما يعيننا من تلك التعريفات المتعدّدة هو أنّ التناص بكلّ مسمّياته، يُشكّل في العمل الأدبي "مجالا هاما

¹. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص63/64.

². سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص82.

³. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص24.

للحركة النقدية منذ ظهوره كونه مصطلحا يتعلّق أساسا بالاختصاصات المتنوّعة، ومن ناحية الاشتغال فإنّ الأمر لا يتوقّف عند حدود مدرسة معيّنة أو نظرية نقدية ما، إنّما يتجاوز هذه المدارس والنظريات إلى آفاق التّدخل النوعي حتّى لو تعلّق الموضوع بتداخل التخصصات في حدّ ذاتها¹، ومعنى هذا القول أنّه مهما تعدّدت مجالات الاشتغال على هذا المصطلح ومهما تباينت وجهات النظر حوله فإنّ المنطلق المعرفي الذي يقوم عليه التناص ينهض بمعنى البحث في وجوه التداخل النوعي للنصوص وأنماط تأثيرها في بعضها البعض بغضّ النظر عن التّخصّص أو مجال الاشتغال.

في حين أنّ مفهوم التناص قديما أو التضمين، كان يُعنى بالبحث في الأصول الحقيقية للنص المُستحضر وفي هويّة مبدعه ومدى كفاءته أو غير ذلك دون معرفة وجوه التأثير والتأثر بين النصوص وهو الأمر الذي يؤكّده بعض الدّارسين والباحثين من مثل سعيد سلام الذي يرى أنّ "المنطلقات المعرفية التي تقوم عليها السرقات في المفاهيم النقدية القديمة تقوم على مبدأ البحث عن الأصول وعن المصدر الأوّل للنص الأدبي، إنّها بحث عن المبدع الأوّل والتوقيع الأصلي للنص الأبديّ، صاحب الحقيقة الخالدة وليس على أساس أنّ النص الأدبي مجموعة أو تشكيلة متنوّعة من النصوص تتحاور أو تتداخل فيما بينها.

وهذا هو مفهوم مصطلح (التناص) في النقد الأدبي الحديث، حيث إنّّه لا يكمن في البحث عن الأصول وتأثيرها أو في تحديد النصوص التي تتفاعل فيما بينها، بل إنّّه يقوم بالبحث والتنقيب عن التأثير التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينها²، وفي هذا المجال نستحضر فكرة تقسيم جيرار جينيث للمتعاليات النصية، كوجه عام وشامل للتفاعل النصي، ليصل بعدها إلى نتيجة مفادها أنّ التناص ما هو إلّا نمط من أنماط التفاعل النصي، كما أنّ مصطلحات "المناس والتناص والميتانص تتبادل التفاعل وتأخذ كلّ بنية نصية حرّة صورة معيّنة أخرى مختلفة في نصّ ثانٍ وفي جنس آخر مختلف، وتدخل في علاقة مع بعضها البعض³ وبالتالي فالمسميّات جميعها تتدرج ضمن منظومة كبرى وشاملة تُدعى: التفاعل النصّاني والذي يتضمّن بدوره مفهوم التناص.

من جانب آخر، يرى كثير من الدارسين أنّ البحث في نظرية التناص يأتي كمرحلة أخيرة بعد الخوض في التصنيفات الأجناسية، أي بعد تحديد الأجناس الأدبية ومجالاتها، يأتي البحث في علاقاتها

¹. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، ص 317/318.

². سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص 46/45.

³. المرجع السابق، ص 50.

وتداخلها ببعضها البعض "وبما أنّ الأجناس الأدبية تضطلع بدور تقريب النصّ المفرد من عديد الآثار السابقة فإنّ في الإمكان القول أنّ التناص هو المرحلة الختامية التي يبلغها التفكير في قضية الأجناس الأدبية"¹.

لكنّ الباحثة **بسمّة عروس** ترى أنّ التناص، وإن كان يندرج ضمن مجال الأبحاث النظرية المتعلّقة بالأجناس الأدبية، فلا ينبغي اعتباره بُعداً من أبعاد التفاعل الأجناسي، وترى في الرأي خطورة لأنّ "اعتباره من مجال البحث النظري في الأجناس لا يعني ضرورة كونه معيّراً عن بعد من أبعاد فكرة التفاعل الأجناسي فهو حتّى من خلال بنيته اللغوية ينطوي على معنى التفاعل والتعامل بين النصوص... فهل يمكن أن يُحمل التفاعل بين النصوص على تفاعل بين الأجناس الأدبية"²، ومع ذلك فالتناص يحمل في ذاته بعداً تفاعلياً وهو ما عكف المشتغلين بهذا المجال على دراسته والبحث فيه حيث خاضوا في المجالات التي له آثارا فيها وحرصوا على تحديد أنواعه وأشكال تواجده، ومن ذلك ما قام به **جيرار جينيث**، في كتابه (الطروس palimpsestes) حيث بحث في العلاقة بين التناص والنص الإبداعي وانبرت الدراسة عن استنباط مفهوم جديد يُدعى **التعالّي النصّي** أو النصّ المتعالّي *transtextualité* والذي يجعل النص، بنظره، يسمو من خلال علاقاته مع نصوص أخرى ممّا يُحقّق جماليته وتقوّده، كما تحدّث **ريفاتير Riffaterre** في كتابه (سيمائية الشّعْر) عن جماليات التناص باعتباره ظاهرة تميّز النصوص الشعرية الحديثة.

أمّا **جوليا كريستيفا** فقد ربطت مفهوم التناص بالنص، على أساس أنّ النصوص تتفاعل دوماً فيما بينها لما لها من خاصيّة ديناميّة مرنة تجعل التمازج يبدو متاحاً بين مختلف النصوص وإن كان هناك تقاطع بين عدّة نصوص داخل النص الواحد فهذا ما نسمّيه بالتناص، يُحيلنا هذا الرأي على فكرة مؤدّاها أنّ النص ليس ببنية منغلقة على نفسها وإنّما هو كائن يتحاور دائماً مع نصوص أخرى يستمدّ منها أساليبها وتراكيبها وصورها ودلالاتها... والتناص من هذا المنظور "ضرب من ضروب قراءة نص لآخر لأنّ النصّ إذ يحوّل النصّ يقرّؤه ويعيد كتابته من جديد فهو قاذح التحاور بين النصوص والتفاعل بينها وهو ما يفسّر لنا اعتبار **كريستيفا** النصّ إنشاء لا يمثّل التناص قسماً في النصّ ثاويّاً ينبغي كشفه وتعيينه لأنّه خصيصة فيه وسمّة تجعل منه انسياً وتولّداً، ليس مكوّناً يُهتدى إليه بالبحث في بنية النصّ

¹. بسمّة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ص 94/93.

². المرجع نفسه، ص 94.

ومكوّناته وإنّما هو سمة دينامية وخاصيّة تفاعلية تحكم أركانه¹، فنلاحظ مما سبق ذكره، أنّ البحث في النصوص يقتضي بالضرورة، إعمال الفكر للبحث في علاقاتها غيرها من النصوص تحت ما يُسمّى التناص، وبما أنّ النصّ يبني على توليفة منسجمة من العناصر المكوّنة له فهي في ارتباطها تُحقّق تفاعلا فيما بينها، أي بين الأساليب واللغة والصور والتراكيب... لكنّ السؤال الذي يطرح نفسه ضمن هذا المجال: هل إذا انتقل نصّ إلى نصّ آخر يحدث التفاعل بين بنية النصّين اللّذين يختصّان بعناصرهما المتفاعلة فيما بينها؟

كي نجيب عن هذا التساؤل علينا أولاً البحث في العلاقة بين التناص والتفاعل الأجناسي ومن خلال اطلاعنا على آراء **جيرار جينيث** لاحظنا أنّ النصوص التي تُحاكي نصوصاً أخرى تقترب كثيراً من مفهوم التفاعل الأجناسي، لأنّ عملية النقل أو التحويل تتضمن تغييراً في عدّة سمات نصّانية ممّا يُفضي إلى إنتاج نصّ آخر له خصائصه ومقوماته... "فتولّد نصّ من خلال قلب مكوّنات نصّ آخر وتحويلها يجرّنا إلى القول بأنّ التناص أصبح عاملاً من العوامل المتخلّلة في نشأة عديد الأجناس بعد أن كانت هذه العملية موكولة إلى الصدفة أو إلى مواهب الأفراد المبدعين ممّا يجعلنا نتصوّر إمكانية قيام نوع من أنواع التفاعل يكون ضرباً من التحوّل بين النصّ الموافق تمام الموافقة لمقومات الجنس أي النصّ النموذج والنصّ المبدع، الذي يتحوّل إلى شبيه بالجنس الفرعي الذي يوضع تحت الجنس الأدبي² وإضافة إلى هذا القول، نجد أنّ المبدع الذي ينقل نصّاً شعريّاً إلى نصّ نثريّ أو العكس هو ينتقل بين نظامين لغويين أو شكلين تعبيريين يختلفان في السمات والمضامين وبالتالي يُعدّ هذا الانتقال ضرباً من التفاعل الأجناسي، فالتناص هنا لم يعد مجرد ظاهرة أسلوبية جمالية تتمّ عن براعة صاحبها ومقدرته اللغوية والفكرية، وإنّما أضحت سمة بارزة تدرج في صميم التفاعل الأجناسي.

وفي سياق آخر، هناك من الدّارسين من يرى أنّ الأسلوب في العمل الأدبي، وتحديدًا في الرواية هو ما يجعل هذه الأخيرة تتمايز عن غيرها من الأعمال الأدبية الأخرى، لأنّه النقطة الأخيرة التي يتمّ من خلالها الانتقال من جنس أدبي إلى آخر، وعليه فالتناص يحضر، بشكل لافت ومكثّف، على مستوى الأسلوب دون غيره، وهو ما أسموه بالتناص الأسلوبي، وحجّتهم في ذلك "أنّ المادّة الحكائيّة تتجسّد في النصّ الروائي أو الأدبي من خلال الشكل أو ما يُعرف بالأسلوب أيضاً، وهو وسيلة تعبيرية لا تقلّ أهميّة عن وسائل التعبير الأخرى والتعامل مع هذه المادّة الأدبية يختلف من فنّ إلى آخر فلعنة الرواية تختلف

¹. المرجع السّابق، ص 96.

². المرجع نفسه، ص 103.

عن لغة المقال التاريخي أو العلمي أو التقرير الطبي أو غيرها من المعارف والعلوم، كما أنّ هذا التعامل يختلف أيضا من أديب إلى آخر وذلك تبعا لاختلاف التكوين العلمي والاتجاه الفكري والأدبي لكل واحد. وبما أنّ الحكاية تتبني على عناصر معينة مثل الأحداث والشخصيات والزمان والمكان والسرد والحوار... فاللغة أو الأسلوب يأتي كآخر خطوة من خطوات تحوّل الحكاية إلى رواية وبعبارة أخرى أنّ الرواية لا تكون رواية مُنجزة إلّا إذا كانت متكوّنة من أحداث معينة وموزّعة على فترات زمنية محدّدة وينسب مختلفة بين فترة وأخرى، وأن تكون لشخصياتها سمات محدّدة وخصائص مميزة، فتقوم بالدور الذي يناسب طبيعتها وطبيعة البيئة التي تقع فيها الأحداث وتتّضح رؤية الكاتب ومواقفه من خلال العلاقات التي تنشأ بين الشخصيات وعن طريق تحاورها فيما بينها، فيعتمد إلى اصطناع الأسلوب أو البناء اللغوي للحكاية التي يريد نقلها إلى الآخرين، ومن ثمّ فمادّة الرواية أو متنها يُصاغ صوغا سرديّا عن طريق الوسائل السردية التي تنهض بمهمّة نسجها وصياغتها¹، ومن خلال هذا الرأي نستطيع أن نستشفّ فكرة (الحوارية) التي قال بها **ميخائيل باختين M.backtine** والتي تُنسب إليه، كمصطلح، لأنّ العمل الروائي يقوم على اللغة والأسلوب، واللغة بدورها تتميز بالحيوية والمرونة التي تمكّنها من التمثّل في شتى الخطابات وفي كلّ زمان ومكان، "فحين نتكلّم نتأثّر بما قاله الناس قبلنا فتظهر في خطابنا رواسب من ألفاظهم وعباراتهم، ونتأثّر أيضا بما يمكن أن يقوله ردّا علينا، لأنّ لكلّ خطاب جوابا يتوقّعه المتكلّم فنعدّل خطابنا تبعا للردود التي نتوقّعها منه.

وبالتالي تتعدّد الأصوات في النص فتتكامل وتتداخل في علاقات حوارية وتتعايش في وعي الأفراد وخصوصا في الوعي الخلاق للروائي الفنّان، وهي كلّها قادرة على أن تحتلّ مكانا في الرواية، ففي الرواية متّسع لكلّ أنواع الكتابة وأساليبها ولكلام أصحاب المهن والأجيال ولهجات الاجتماعية، لهذا تتعدّد دراسة الخطاب منفصلا عن أغراضه ومقاصده الخارجية ومن ثمّة يستخدم الروائي تعدّد الأصوات في روايته من دون أن يجرّدها من السمات التي حملها إيّاها الآخرون.

كما تتنوّع أشكال الحوارية ووجوه العلاقات التي تنسجها داخل الخطاب الروائي... فهناك شكل حوارى تستخدمه كلّ الأنواع الروائية هو كلام الشخصيات، فالشخصيات في الرواية تملك منظورها الخاص ودرجات من الاستقلال الأدبي والدلالي، فالنصّ الحوارى يختلف عن النصّ الوحيد الصوت Monologique بأنّ كلام الراوى وأحكامه ومعلوماته ليست المرجع الوحيد فالمراجع تتعدّد بتعدّد الشخصيات وكلام الشخصيات هو كلام الآخرين بالنسبة إلى الراوى وهو يؤثّر في خطاب الراوى عنها

¹. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص 390/389.

ويزرعه بالألفاظ الغربية ويعدّد طبقاته وبالتالي يُدخل إليه التعدّد اللغوي¹، ومن خلال ما سبق قوله، نلاحظ أنّ باختين ربط عناصر الحوارية اللغوية بالعناصر الداخلية المكوّنة للنص وبتعدّد الشخصيات داخله، وهو الأمر الذي دفع ببعض الباحثين إلى وسم باختين بأنّه من رواد المنهج البينيوي، لكنّه نفى عن نفسه انتماءه للمنهج البينيوي، فهو يرى أنّ البينيويون جعلوا النص منغلقاً على نفسه، وربطوا العلاقات الموجودة داخله ربطاً منطقياً صارماً.

في حين أنّ باختين اعترف بأنّه يسمع أصواتاً يتردّد صداها من داخل النص، وهو بهذا يكرّس لمفهوم الحوارية وتعدّد الأصوات التي صقل مفاهيمها على ضوء أبحاثه ودراساته المتعلّقة بالمجال اللساني اللغوي، لينتقل بها، بعد ذلك، إلى مجال الرواية كأثر أدبيّ متفرّد في الخصائص والأساليب، ولعلّ سبب هذا الانتقال يعود إلى تصوّر باختين المنبني على كون اللسانيات علم شامل يدرس شتّى العلامات اللغوية، كما يدرس كلّ أنواع الخطاب بما فيه الرواية التي "تتجلّى بهذه الصورة فضاء للحوارية، إذ هي التي تحتضن تلك الحركة التفاعلية التي ما تفقأ تتعمّق وتتعمّد أركانها وتستشري فروعها في كلّ خيط من خيوط نسيجها، فاللغة داخل الرواية هي التي تتعهدّ الحوارية وتدعمها وهي التي تبسط إمكانات التبادل وتخلق أفقا من التحوّل والتجاذب، فبفضل الرواية وحدها أمكن للغات أن يستضيء بعضها ببعض وأمكن للغة الأدبية أن تصبح حواراً لجملة من اللغات تتعارف داخلها ويفهم بعضها بعضاً"²، ومن هذا المنطلق تُلغى كلّ الفروق، بنظر باختين، بين حوارية اللغة أو الحوارية اللسانية وبين الحوارية الروائية، حيث إنّ التفاعل داخل المكوّن الروائي يجري بين كلّ العناصر المحرّكة لأحداثه.

فكما تتفاعل أصوات الشخصيات ذات الرؤى والاتجاهات والإيديولوجيات المختلفة داخل الرواية كذلك يتمّ التفاعل أثناء استحضار المبدع لأقوال الآخر في عمله الروائي حيث يتمثّل ثمّ يضمّنه إيّاه ليحاوّر بعد ذلك، وفق سياقات لا تخلو من المشاعر والأفكار المتباينة والتي تعكس بدورها عالم الرواية الديناميكي المشبع بالممارسات التفاعلية والأنماط الحوارية القائمة بين الجنس وغيره من الأجناس الأدبية وغير الأدبية.

ثمّ إنّ أهمّ نتيجة يصل إليها باختين، الذي شكّلت الأجناس الأدبية اهتماماً ثابتاً في فكره هي التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي وانفتاحه على مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تتشكّل وتنمو مستقلة عنه أحياناً، لكنّه يدخل في حوار معنٍ أو خفيّ معها، سواء على مستوى الشكل أم على

¹. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 25.

². بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ص 83.

مستوى المضمون"¹، لكن هناك فكرة أخرى مؤداها أنّ اتساع الرواية ليس في استيعاب عديد الأجناس مقتصرًا على الأجناس الحوارية دون سواها بل إنّ سمة التعدّد هذه تنسحب على الرواية برمّتها ممّا يمهد للقول بأنّ الرواية متعدّدة الأصوات تكاد تختصّ ببنية تميّزها عن الروايات الأخرى ويفسّر باختين مفهوم تعدّد الأصوات بالاستناد إلى دلالة المصطلح فهو الوضعيّة المتّسمة بتشابك مسموعات عدّة في آن واحد والناجمة عن تفاعل أصداء هذه الأصوات المتفاعلة² فيتّضح لنا من خلال هذا القول أنّ التشاكل بين مفهومي الحوارية وتعدّد الأصوات داخل الرواية الواحدة يخلق حيّزًا ضيقًا لمفهوم التفاعل الأجناسي وهذا ما يفتّده باختين من خلال ضرورة التفريق بين المصطلحين لا على أساس أنّ الحوارية تستند إلى ثنائية الأصوات وتعدّد الأصوات يستند إلى كثرتها داخل الرواية، بل يتعدّى الأمر هذا الحصر المجحف في حقّ مبدأ التفاعل كحركة واسعة تُسهم في تحقيق الانسجام والتناسق بين عناصر الرواية.

ولعلّ باختين يرمي من خلال ما سبق طرحه إلى إكساب التفاعلات الأجناسية بُعدًا أرقى وأسمى من خلال توضيح مقولتي: الحوارية التي عنى بها تمثيل أقوال الآخر وأفكاره وخطاباته داخل الرواية وتعدّدية الأصوات التي قصد بها تداخل الأجناس وتفاعلها فيما بينها، وخلاصة القول أنّ آراء ميخائيل باختين حول الأثر الأدبي وجماليته يختلف تماما عن الرؤية الشكلية الماديّة التي أتت بها المدرسة الشكلانية الروسية من خلال تصوّر المطروح حول قضيّة الأجناس الأدبية وأنماط تفاعلها.

فإذا كانت المدرسة الشكلانية قد اتّكأت على سمة التفاعل بغرض الإقرار بوظيفة الأثر الأدبي وتحديد جنسه وهويّته وكذا مراحل تطوّره في صيغة شكلية بارزة، أتى باختين ليقدم وصفا أعمق للأثر الأدبي وإن كان قد أهمل بعض الأبعاد المتعلّقة بالجنس الأدبي كالبعد التطوّري التاريخي الذي يكفل التجدد الدائم والتطوّر المستمرّ له، غير أنّه اكتشف مفاهيم جديدة كالحوارية وتعدّد الأصوات التي أسهمت بشكل واسع في مقارنة الآثار الأدبية واستكناه مواطن الجمالية فيها كما منح النقاد من بعده أدوات البحث عن سمات التداخل والتفاعل الأجناسي في الرواية³، وعليه لا يمكننا سوى القول بأنّ التناص يعلو في مفهومه عن معنى الاقتباس وذلك من خلال تأثيره التفاعلي داخل العمل الأدبي، في حين أنّ الحوارية هي وجه آخر من وجوه التفاعل النصي من خلال وظيفتها الاسترجاعية لأقوال وأفعال الآخر وتمثّلها داخل النص الأدبي وفق حوارات داخلية تُكسب النص بُعدًا تفاعليًا من جهة وجماليًا من جهة أخرى.

¹. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصّي، التناصيّة (النظرية والمنهج)، ص 108.

². بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ص 87.

³. يُنظر، المرجع السابق، ص 88.

5. المقاربات النقدية المتناولة لمسألة الجنس الأدبي:

استنادا إلى الدراسة التي أنجزها الباحث الدكتور **عبد العزيز شبيل** حول نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، سنقف عند ستّ مقاربات تختلف من حيث المبدأ والمنطلق لكنها تصبّ جميعاً في قالب إشكاليّ مُوحّد ألا وهو: ما الجنس الأدبي؟ وما مدى شرعيّته في النقد الأدبي؟.

أ. المقاربة النمطية للجنس الأدبي:

سنقف عند تصوّر الناقد الألماني **كارل فيتور karl vietor** الذي وسّع نظرياته في القضية وكثّف البحث فيها، فخلاصة أبحاثه ودراساته تتلخّص في كون الجنس الأدبي هو مجالٌ صعب وغامض نظراً لتعدّد ميادينه واختلاف مصطلحاته ومضامينه "وبقدر اعتراف **كارل فيتور** بأنّ الأجناس الأدبية نتاج فتّي من أشدّ الأصول غموضاً، فإنّه يُقرّ بأنّ الجنس مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين محدّدة وعناصر شكلية مخصوصة، اكتسب بمُضيّ الزمن قوّة السنّة وثباتها، رغم خضوع هذا الارتباط إلى التغيّر والتجاوز والتحوير بصورة دائمة وإلى الشروط التاريخية للإنتاج"¹.

ثم إنّ **كارل فيتور** يرى أنّ الأجناس الأدبية تتمحور حول ثلاثة آثار فنية كبرى ألا وهي: الملحمة والمأساة، والشعر الغنائي، أو أنّها الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي وبالتالي يجب قصر التسمية على إحدى المجموعتين لأنّ كلاهما يُمثّل مواقف جوهرية للكائن البشري تجاه الواقع بغية السيطرة عليه²، ومن هذا المنطلق، نلاحظ أنّ **كارل فيتور** يُرجع مسألة الجنس الأدبي إلى أصولها الفلسفية ليُقرّ بعدها أنّ الجنس الأدبي لا يستند إلى أصل واحد ولا يتكوّن من عنصر واحد بل إنّهُ مُشكّل من عدّة عناصر مؤسّسة تتلخّص في المحتوى النوعي والشكلين الداخلي والخارجي ويضرب مثالا على ذلك بالمأساة، فهي ليست مجرد نظم شعريّ مصفوف فحسب بل إنّها تتفرد بخصوصيّة شعريّة تميّزها عن باقي التمثيليات، كما أنّها تستند إلى قيمة روحية لا يمكن التعبير عنها إلّا باستحضار الأدوات اللغوية الملائمة لها كي يتشكّل لنا كلّ منسجم ومتناغم يؤدّي إلى استقبال وتلقّ مقبولين.

وعليه فإنّ مسألة الأجناس الأدبية من وجهة نظر **كارل فيتور** ليست واضحة المعالم ولا مكتملة الشروط ولا تتحقّق فيها النمطية إلّا إذا تعاملنا مع الآثار الأدبية بشكلٍ مخصوص على أنّها أحسن ما يُمثّل الأجناس الأدبية، ثم إنّ الجنس لا يُخترع، ولا يمكن أن يوجد بشكل قبليّ ومع ذلك فبالإمكان أن

¹. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ص20..

². يُنظر، المرجع نفسه، ص19.

نحدّد أثرًا أدبيًا مخصوصًا نعتبره أحسن ما يُجسّد الجنس ثمّ نستقي منه ما يُمثّل شروطه، لكن ذلك يفترض، ضمنيًا، أننا تعاملنا مع ذلك الأثر بفكرة مُسبقة هي التي سمحت لنا باعتباره أحسن ما يُمثّل الجنس المقصود، وفي هذا الصّدّد يجزم فيكتور بأننا لن نجد في أيّة لحظة أثرًا يمكن أن نقول عنه إنّ النمط يتحقّق فيه وأنّه الجنس في تمام اكتماله¹، وهذه الرؤية التي اقترحها كارل فيكتور تُعلّل صعوبة التعامل مع الجنس الأدبي كأثر فريد مكتمل الخصائص والعناصر، كونه، أي الجنس الأدبي، "يتلخّص في جملة من الإمكانيات ensemble de virtualités أو مجموعة من البنى والأساليب وأشكال التلفّظ والمعاني التي تتحقّق في النصوص وفق أشكال وصور مختلفة وهو ليس تحقّقًا نهائيًا وكيانا مكتملا"² وعليه فإنّ المعضلة لا تكمن في البناء اللغوي والمضمون الدلالي له فحسب، بل هي إشكال يمتدّ إلى منطلقات فلسفية قديمة تعتبر الآثار الأدبية فنون رويّة تُؤدّي رسالة للبشر، وتُعبّر عن رؤى ومواقف معيّنة تجاه الواقع والمجتمع.

ب. المقاربة التاريخية للجنس الأدبي:

يتبنّى هذه الرؤية الباحث هانس روبرت ياوس H.R.jaus الذي قام بدراسات عديدة حول آداب العصور الوسطى، ورأى أنّ الأجناس الأدبية تنفرد بسمات التطوّر والتوسّع والتحوّل عبر الأزمنة المختلفة، ودراستها تقتضي حضور عنصر الملاحظة والوصف، ذلك أنّ الأجناس الأدبية لا يمكن تقسيمها لأنّها تمثّل سلسلة متّصلة ومجموعة ببعضها ضمن مجموعات تاريخية تُكمل بعضها بعضا وبالتالي لا يمكن لنا أن نتعامل مع جنس أدبي معيّن بمعزل عن تاريخه.

كما أنّ دراسة أي أثر أدبي تقتضي ربطه بسلسلة الآثار الأدبية السابقة له، وتلك الآثار هي التي تُشكّل ما يسمّى بالجنس الأدبي "وبلاحظ ياوس قلّة وجود الجنس لذاته تماما كقلّة وجود الأثر الفردي فمجمال تواريخ الأدب تعرض الأجناس وكأنّها رصف لأشكال مغلقة تطوّرت بصورة فردية بحيث لا يستند انسجامها غالبا إلّا في الإطار الخارجي المتمثّل في السمات المميّزة للعصر الذي ظهرت فيه، ولذلك يدعو إلى ضرورة التخلّص من هذه الفكرة التي تبدو فيها الأجناس الأدبية منغلقة على ذاتها، مبرّرا ميله إلى المناهج التي يقترحها الشكلاونيون الروس المعاصرون له وخصوصا مبدأ التعلّق الزمني والآني القائم بين الأجناس المتعاصرة"³، والفكرة التي تبناها ياوس هي نفسها المبدأ الذي اعتمده الشكلاونيون الروس في

¹. المرجع السابق، ص 22/21.

². يُنظر، بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة) ص 145/144.

³. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ص 30/29.

نقد السيرورة الأدبية المتواصلة، حيث إنّ الأجناس الأدبية لا تُفسّر وفق معايير عصرها السائدة فحسب بل ينبغي أن تُتناول وفق تتابع وتناوب تاريخيين حيث يُربط الجنس الأدبي بسابقه كي يُؤدّي وظائفه الاجتماعية والأدبية في آنٍ واحد.

ج. المقاربة الحركية أو التفاعلية:

صاحب هذا الاتجاه هو روبرت شولس **R.Scholes** الذي يرى أنّ الأثر الأدبي هو إبداع فرديّ ينتج عن ثقافة ووعي مخصوصين، والمبدع المقتدر هو الذي يُحقّق نوعاً من الانسجام والملاءمة بين إبداعه وإبداعات غيره السابقة أو المعاصرة له، وعلى القارئ أن يُنشئ تخيلاً معيّناً للأثر الأدبي لأنّ قراءة الآثار الأدبية هي في حدّ ذاتها تمثّل أجناساً تمهيدية لأنّ "السياق الذي تتمّ ضمنه قراءة الأثر الأدبي هو ذاته أجناسيّ، لأنّنا بمجرد شروعه في القراءة نصوغ فرضية تتعلّق بالجنس وتتأكّد بقدر تقدّمنا في القراءة كما أنّنا نكتشف تدريجيّاً الطبيعة المتفرّدة للأثر الأدبي المقروء بواسطة معاينة الصلات التي تربطه بآثار أخرى مماثلة له"¹، والمبدأ الذي انطلق منه شولس في تأسيس نظريته التي أسماها (نظرية الصيغ) بدلاً من نظرية الأجناس هو أنّ قراءة الآثار الأدبية، ومن ثمة إنشاء عالم خاصّ هو عالم التخيل، قد يكون هو في حدّ ذاته قاعدة تمهيدية لبناء جنس أدبيّ متفرّد، وبرأيه يكون التخيل أفضل من التجربة الإبداعية أحياناً، لهذا أسّس شولس مقاربة تفاعلية بين المبدع والقارئ لأنّهما يُشكّلان معاً جنساً أدبيّاً متميّزاً.

د. المقاربة النقدية من وجهة نظر الإبداع:

تتطّلق هذه المقاربة من الأبحاث التي أنجزها جيرار جينيث **G.Genette** وجوهر هذه الأبحاث هو تفنيد الرأي القائل بأنّ الثلاثية الشهيرة: الشكل الغنائي، الشكل الملحمي الشكل الدرامي، تعود إلى **أرسطو وأفلاطون**، وهو ما تأصّل في فكر النقاد الغربيين، وفي المقابل، يرى جيرار جينيث أنّ هذا التقسيم الأجناسي يعود إلى المدرسة الرومانسية، لأنّ اعتبار **أرسطو** وكذا **أفلاطون** الفنون الشعرية هي أجناس تصويرية فحسب يُعطي طابعاً ثابتاً، بل وتجميدياً، إذا صحّ التعبير، لنظرية الأجناس الأدبية عبر الزمن **فجيرار جينيث** يؤكّد على وجود "مفاهيم خاطئة تعود لتعريف الأنواع الثلاثة الرئيسية: الشعر الملحمي والغنائي والدرامي عند **أفلاطون**، وبخاصّة في كتاب فنّ الشعر **لأرسطو**.. كما أنّه يشير أيضاً إلى وجود خلط عامّ بين الشكل والنوع الأدبي، فهذا الأخير هو فئة أدبية أساساً، بينما الشكل هو شكل طبيعيّ أو

¹. المرجع نفسه، ص33.

على الأقلّ جانب من اللّغة نفسها ويمكن تقسيمه إلى السرد والخطاب"¹، وبالتالي على الباحث أن يعترف بالأشكال غير التصويرية ويربطها بالأشكال التصويرية التي قال بها أرسطو لتنتج لنا أجناساً أدبية منسجمة.

كما أنّ جيرار جينيث "لا يرى أيّ امتياز للمحميّ، مثلاً، على الملحمة والرواية والأقصوصة والحكاية إلّا إذا أدركناه بوصفه - صيغة سردية - وفيما عدا ذلك فهو يُوجد في نفس مستواها... فليس طول عمر بعض الأشكال القديمة مؤشراً أمياً على اختراقها للزمن، بل للظاهرة أسباب أخرى خارجة عن الدراسة النقدية، معنى ذلك أنّ سوء فهم بسيطاً وتلاعبا خفياً بجدولي التعريف الصيغي والتعريف الأجناسي قد سيّبا، في واقع الأمر، رفع أجناس معيّنة إلى مصاف أنماط مثالية أو طبيعية بينما هي في الحقيقة ليست كذلك"²، فالأجناس الأدبية، برأي جيرار جينيث، لا تقتصر على الأنواع الثلاثة التي قال بها شولس وأقرّ بها نقاد الغرب، ثمّ نسبوها إلى أفلاطون وأرسطو، فهذا الخلط بنظره، وسوء الفهم أخلّ بالتقسيم الصحيح للأجناس الأدبية لأنّ كلّ نوع من الأنواع المذكورة سابقاً قد تتفرّع منه أجناس أخرى غير قابلة للحصر.

هـ. مقارنة المسألة من وجهة نظر التلقي:

يتبنّى هذا الاتجاه الناقد: وولف ديتر ستمبل Wolf Dieter Stempel حيث انصبت جلّ دراساته حول مسألة التلقي الأجناسي ومظاهره المختلفة، وجوهر الدراسة هو إجراء مقارنة بين اللسانيات البينية والتحليل الأدبي في مجال مقارنة النصوص والآثار الأدبية، فالباحث "يلحظ أنّ فكرة البنية تتطابق بالخصوص مع مقام الجنس وهو ما يُفسّر استخدام الكتاب لاحقاً لثنائية سوسير: لغة / كلام لتوضيح العلاقة بين النص والجنس المناسب، فإذا كانت اللغة، في المستوى اللساني الصّرف، هي التي تجعل الكلام، نظرياً، مفهوماً، فإنّ النص يتأسّس انطلاقاً من الجنس وشروطه بما يُكوّن وحدة اصطلاحية تُستغلّ في الممارسة الأدبية الاجتماعية وبما يسمح لهذه الشروط والقواعد بالاندماج في مجموعات أوسع مثل النظام الأدبي لعصر من العصور أو نظام إنشائية عام"³، ومن هذا المنطلق، تتّضح رؤية الباحث وهي أنّ دراسة الجنس الأدبي لا ينبغي أن تستند إلى ثنائية لغة / كلام كما جرت به العادة على اعتبار النص هو نتاج فرديّ ماديّ ملموس لأنّه معيار له مغالطاته لاسيما إذا ألغي حضور القارئ في تلك

¹. يُنظر، جراهام ألين، التناس، تر: محمد الجندي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص108/109.

². عبد العزيز شبل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ص42/43.

³. المرجع السابق، ص44.

الدراسة أو بالأحرى، تمّ تجاهل مقامه، لأنّ التعامل مع النصوص، برأي ستمبل، يجب أن يُراعى فيه خصوصيتها المتضمنة شقين متلازمين: الشقّ المادّي، وهو الشكل المكتوب أو المدوّن للنصّ، والشقّ الجمالي الذي يتجسّد وفقا لقراءة المتلقّي له من خلال منحه معنّى خاصّا به.

و. تناول المسألة من وجهة نظر التفسير:

صاحب هذه المقاربة هو جون ماري شيفر J.M.Schaeffer الذي درس مسألة الأجناس الأدبية وقاربها من وجهة نظر التفسير على اعتبار أنّ مشكلة الأجناس الأدبية أكثر غموضا والتباسا ممّا تبدو عليه، فيقول، "إنّ نظريّة الأجناس الأدبيّة، من أرسطو إلى برونيتير مرورا بهيغل، لم تقترب، عبر القرون، من مناقشة عقلية لمشكلات التصنيف الأدبي، بل بالعكس نزعت إلى الابتعاد عن الدلالات المفيدة التي قدّمها مؤلّف فنّ الشعر لأرسطو، من أجل عدم الوقوف إلّا عند مشاكلها والغوص فيها"¹ فكان منطلق دراسته هو البحث في ماهيّة الجنس الأدبي، وفي العلاقة بينه وبين النصّ، لينتهي إلى نتائج عديدة منها استكشاف علاقة الانتماء التي تربط النصوص بالأجناس، فيقول: "لا يمكن تفكيك الأدب إلى أصناف من النصوص الخاصّة بصورة متبادلة، فكلّ صنف من هذه الأصناف سيمتلك ماهيّة، أي طبيعته الدّاخلية الخاصّة، والتي بموجبها تتطوّر وفق برنامج داخلي ووفق علاقات حسابيّة مع مجموع يسمّى أدبا، أو شعرا وهذا المجموع نفسه سيكون فرعاً من كلّ أشمل، تكون الأجناس أعضاء فيه"² فالأجناس، حسبه تمثّل معايير للقراءة من خلال إعادة تشكيل وهيكله النصوص السابقة، وفي هذا المجال تحديداً "توجد المشكلة الجوهرية لنظرية نصيّة للأجناسيّة: فبينما يمكن في حالة النصيّة اللاحقة اكتشاف إستراتيجية خطابية صريحة تشدّ نصّاً لاحقاً إلى نصّ سابق، لا يصحّ الأمر بالنسبة إلى أغلب العلاقات الأجناسية بين النصوص"³.

معنى ذلك أنّ النصوص التي تشكّل نماذج أجناسية قد تحضر بشكل أو بآخر في النصوص الجديدة فيكون حضورها سرديّاً أو شكليّاً أو مضمونيّاً أو حتّى فكريّاً، وليس بالضرورة أن تتنجم تلك الصفات والمستويات من أجل تأسيس نصّ مثاليّ لأنّ التغيّر الأجناسي للنصوص يكون "موازيا لقلّة

¹. جون ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، ص14.

². المرجع نفسه، ص49.

³. عبد العزيز شبيب، نظرية الأجناس الأدبيّة في التراث النثري (جدليّة الحضور والغياب)، ص56.

اندماج تلك السمات معلنا عن بداية جنس جديد أو ميلاد نصّ (لا أجناسي) ذلك ما يبرّر النظرية القائلة بأنّ النصوص العظيمة لا تكون أجناسية أبداً¹.

وعليه فإنّ هذا التباين في الآراء والمواقف، والتشابه في المقاربات والتفسيرات والتضارب في وجهات النظر، يعكس مدى صعوبة المسألة وغموضها العميق، ممّا يبرّر كون قضية الأجناس الأدبية من أكثر القضايا الفلسفية والنقدية التي حظيت بعناية النقاد الغرب واستأثرت باهتمامهم البالغ بها، لاسيما في العصر الحديث.

6. الموقف النقدي العربي الحديث من مسألة الأجناس الأدبية:

لاحظنا من قبل كيف استأثرت قضية الأجناس الأدبية باهتمام النقاد الغرب وعنايتهم بمشكلاتها النقدية والفلسفية المختلفة على صعوبتها وتعقيدها، في حين لا نكاد نجد في تراثنا النقدي العربي ما يُلفت الانتباه إلى هذا المجال، ولعلّ الأمر راجع إلى أسباب عدّة يطول شرحها.

ولعلّ الاهتمام الفعلي بتلك القضية لم يتحقّق إلّا في بداية الثمانينات من القرن العشرين "ويمكن اعتبار مقال **خلدون الشمعة** من أوّل الأبحاث التي أثارت قضية الأجناس الأدبية في التراث العربي وحاولت إلقاء الضوء عليها والتنبيه إلى أهمّيتها واقتراح مشروع أولي لدراستها ويستند الباحث في محاولته تلك إلى مقدّمة نظريّة تعتبر أنّ مفهوم النقد الأدبي الحديث ينطوي على ثلاثة محاور أساسية وهي التمييز، التقويم، التأريخ"²، ولعلّ الباحث هنا يقصد بالتمييز عمليّة نقدية أولى يتسنى من خلالها تمييز الجنس الأدبي عن غيره من خلال مضمونه، أمّا عمليّة التقويم فيقصد بها استكشاف القيم الفنيّة والفكرية للجنس الأدبي ومن ثمة إصدار الأحكام عليه وفق تلك المعايير وعن عمليّة التأريخ، فهي آخر عمليّة نقدية يتمّ من خلالها وضع الجنس الأدبي في سياقه التاريخي الذي ينتمي إليه.

ولعلّ أوّل جنس أدبي تمّ الجدل حول ماهيته وانتمائه هو (المقامة) نظرا للتذبذب السائد في تحديد المفاهيم، والقصور الواضح في مسألة البحث في الأجناس الأدبية لاسيما النثرية منها ولكونه كذلك جنسا أدبيا غير واضح المعالم، "فمنهم من يعتبره قصّة فنيّة مستدلّا بذلك على أسبقية العرب إلى معرفة فنّ القصّة، ومنهم من يعتقد بأنّه لا يرقى إلى مستوى القصّة الفنيّة على اعتبار أنّه حديث أدبيّ بليغ، ويذهب آخرون إلى اعتباره جنسا أدبيا يتّخذ الشكل السردى نسيجا له، ومن الشخصيّات المُكرّرة الوجوه والمختلفة

¹. المرجع السابق، ص 57.

². المرجع نفسه، ص 62.

الأدوار، والطريقة الطّباع أساساً له¹ وهو ما دفع بالنقاد العرب إلى الاعتراف بعدم استقراره وصعوبة تحديد ماهيته.

وبعد الجهود التي بذلها **خلدون الشمعة** برز لنا في ساحة النقد العربي الباحث: **محمد الهادي الطرابلسي** الذي بحث في تفكير العرب القدامى حول مسألة التمييز الأجناسي وقام بعدة دراسات في هذا المجال منها كتاب (بحوث في النص الأدبي) والذي خلّص في نهايته إلى نتيجة مفادها أنّ "مظاهر تفكير العرب القدامى في الأجناس الأدبية لا تُستخلص من كتب نقد الشعر والنثر وكتب الأدب بمفردها بل تُطلب كذلك في كتب البلاغة واللغة"²، وخلاصة أبحاثه أنّ الأساليب التعبيرية التي عرفها العرب هي مرتبطة أشدّ الارتباط بأجناس الكتابة الأدبية، على اعتبار أنّها مقاييس قارّة تضمن التطوّر والتوسّع للأجناس الأدبية المختلفة، بمعنى أنّ كلّ جنس أدبي يقوم، بالضرورة، على جملة من الأساليب البلاغية. كما أنّ الأمثال، بمواردها ومضاربيها، يمكن اعتبارها من الأشكال التعبيرية التي تُسهم في تصنيف الآثار الأدبية ضمن ما يُسمّى (الجنس) وكذلك التورية واللغز وغيرهما، فهي أساليب تتولّد منها الأجناس الأدبية المتعدّدة.

ثمّ يبادرنا الأستاذ **عبد السلام المسدي** بأبحاثه في هذا المجال، والذي أقرّ بصعوبة الخوض في المسألة التي من شأنها جرّ كثير من النقاد العرب إلى إسقاط مفاهيم غريبة على تراثنا العربي ممّا يُوقع بهم في شرك المغالطات والتضارب الكبير في الآراء ووجهات النظر، ثمّ إنّّه يُشير إلى ظاهرة أدبية فكرية أضفت على القضية قيمة تاريخية بالغة الأهمية

ومدار هذه الظاهرة "أنّ الآداب الإنسانية تختلف من حيث نمط الأجناس السائدة ومعايير تصنيفها، وذلك بحسب الحضارات وما لكلّ واحدة منها من مميّزات خصوصية حتّى أصبح البحث في الأجناس الإبداعية مطيّة الدارسين إلى استكشاف القيم الحضارية والفكرية عامّة من خلال القيم الجمالية والفنيّة"³ ولعلّ الباحث يُشير هنا إلى تعسّف المستشرقين الغرب ومحاولة الانتقاص من شأن الفكر العربي الذي لم يتطرّق إلى مسألة الأجناس الأدبية، فحكموا بذلك، لا على فكرهم فحسب، بل على حضارتهم ككلّ بالتخلّف والتبعية للحضارة الغربية، وغاب عن ظنّهم أنّ الأدب العربي لم يتطرّق إلى مسألة

¹. يُنظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دط، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2002، ص182.

². عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدليّة الحضور والغياب)، ص71.

³. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص107.

التصنيف الأجناسي للأدب، ولكن أدبهم قام على تصنيف فني آخر مرتبط بنوعية الأثر الأدبي لا بطبيعة الجنس الإبداع، وهو الأدب المنظوم والأدب المنثور.

كما دعا الأستاذ عبد السلام المسدي إلى ضرورة تحديد مقومات الجنس الأدبي والتي بنظره، لا تخرج عن معايير ثلاثة وهي: معيار الصياغة، المضمون، والتركيب، فالأول تجسده لغة الإبداع والثاني يتجلى في دلالة الإبداع، والثالث يتصل بطرق الإبداع التي يروم الأديب من خلالها بلوغ الأرب المقصود من حيث جمالية النص الأدبي ودلالاته، ومن خلال مزج هذه المعايير جميعها يمكن للناقد أن يضبط مفهوم الجنس الأدبي، ويقف عند عناصره المكونة له، ويستثني المسدي جنس الشعر عن باقي الأجناس الأدبية والذي لا تطاله تلك المعايير، برأيه، لأنها ربما تتصل بالأجناس النثرية دون الشعرية.

أما الباحث عبد الفتاح كيليطو فقد أقام دراسة فرّق فيها بين مفهوم الأنواع ومفهوم الصور البلاغية من حيث التقسيم، وبرأيه، أنه إذا كانت الصور البلاغية قد تعرّضت إلى تصنيفات وتقسيمات كثيرة، فإنّ الأنواع الأدبية قد سلمت من ذاك التقسيم، لأنّ العرب القدماء حرصوا على التمييز بين فنون الأدب الجيدة والنثرية وبين الأنواع المبتذلة والسوقية كما أنّهم أولوا عناية بالجنس الشعري، ورفضوا النثر إلا إذا كان يتضمّن حكمة ما، أو يحوي عبرة للمستمع، أو ينبني على صور بلاغية تزيد رفعة من الناحية الفنية والدلالية.

وإذا كان الباحث قد غيّب مصطلح (الجنس) في دراسته المتعلقة بالأنواع الأدبية غير أنّه أكّد على مصطلح آخر ألا وهو (النمط الخطابي) والذي قسمه إلى أربعة فروع:

✓ المتكلّم يتحدّث باسمه (كما في الرسائل والخطب).

✓ المتكلّم يروي لغيره (كما في الحديث وكتب الأخبار).

✓ المتكلّم ينسب لنفسه خطابا لغيره.

✓ المتكلّم ينسب إلى غيره خطابا يكون هو منشئه.¹

ومن هذا المنطلق، يتّضح لنا قصد الباحث عبد الفتاح كيليطو من هذا التقسيم، وهو أنّ النمط قد يحوي عدّة أنواع، لكن الخطاب يعود إلى نمطين اثنين هما: الخطاب الشخصي والخطاب المروي، وهذا يوحي لنا أنّ مصطلح الخطاب أعمّ وأوسع من مصطلح النمط كونه ينطوي على عدّة أنماط مختلفة.

أما دراسة الباحث سعيد يقطين فيمكن اعتبارها من أهمّ الدراسات الحديثة في مجال الأجناس الأدبية، كونه بحث كثيرا في مجال السرديات العربية، وأعماله النقدية تثبت جهوده في هذا المجال، وأول

¹. يُنظر، عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ص 80.

ما تطرّق إليه الباحث في مسألة الأجناس الأدبية: أنّ العرب قديماً اهتمّت بالشعر أكثر من اهتمامها بالنثر، ولعلّ هذا ما يُبرّر تغاضيها عن دراسة الأجناس النثرية التي كانت سائدة آنذاك، فتطرّق الباحث تبعاً لذلك، إلى فنّ (السيرة الشعبية) وما لقيه هذا الجنس الأدبي من اضطراب في تحديد مفهومه.

كما اقترح سعيد يقطين مصطلح (السرد) ليشمل كلّ الأنواع الأدبية القديمة والحديثة حتّى نتجاوز إشكالية التصنيف النوعي أو الأجناسي لبعض الأشكال النثرية السائدة، كما اشتغل الباحث على الكلام وأنواعه وأقسامه وكذا أصنافه المتعدّدة، فانطلق منه "باعتباره جنساً يتّسع لمختلف الأنواع وحرص على إيلاء كلّ الكلام العربي الأهمية التي يستحقّ بصرف النظر عن النوع، أي بعدم تفضيل نوع على آخر وبصرف النظر كذلك عن صاحب الكلام، أي خاصّة أو عامّة وبدون اعتبار محتوى الكلام أخيراً، أي كونه صادقاً أو كاذباً، واقعياً أو خيالياً، إنّ المعيار الأساسي الذي يعتبره يقطين هو توفّر الكلام على حدّ معقول من درجات القبول لدى المتلقّي سواء كان فرداً أو مجموعة"¹ وتبعاً لهذا الرأى، نستخلص اهتمام الباحث بالكلام العربي كجنس عامّ وأشمل تتفرّع عنه سائر الأجناس والأنواع على اختلافها، وتتعدّد درجات قبولها لدى المتلقّي، وبالتالي فإنّ الباحث هنا يدعو إلى ضرورة العودة إلى النصوص العربية القديمة وإعادة تصنيفها وتقسيمها من أجل بناء نظريّة شاملة للكلام العربي ومن ثمة تحديد أجناسه المختلفة، على اعتبار أنّ الكلام هو الجنس الأكبر والأوسع.

ثمّ إنّّه يصل، أي الباحث، إلى نتيجة أخرى تتعلّق بتصنيف الأجناس الأدبية وهي: القول (الحديث)، والشعر والإخبار (الخبر) "هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كلّ كلام العرب وتبعاً لذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان ولا يكاد يخلو أي كلام من اندراجه ضمن إحداها، قد يحتلّ أحدها مكانة متميّزة ويفضّل عن غيره، وقد يفرض بعضها بعض سماته البينية على غيره من الأجناس (الوزن والسجع) وقد يغيب بعضها أو يهّمّش من دائرة الاهتمام، لكنّها مجتمعة تظلّ موجودة وتمارس بهذا الشكل أو ذاك، وأنّ الألوان لإعادة النظر في كلّ منها على حدة والبحث في طبيعتها وتطورها التاريخي وعلاقاتها بعضها ببعض"² وعليه لابدّ لأيّ كلام أن ينتمي إلى تلك الأجناس المذكورة آنفاً، على اعتبار أنّ الكلام ينبني على صيغتين هما القول و الإخبار وكذا الشعر.

ومن خلال ما سبقت الإشارة إليه نلاحظ أنّ سعيد يقطين ميّز بين الأنواع الثابتة (الأصول) والتي تقترب كثيراً من الأجناس من حيث ثباتها وتنقسم إلى: الخبر، الحكاية، القصة، السيرة، وقد تتحقّق

¹. المرجع السابق، ص123.

². سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ص194.

وتتجسّد هذه الأنواع وفق صيغة شفوية وأحيانا أخرى وفق صيغة كتابية، أي أنّها مرتبطة بالسياقات الاجتماعية والتاريخية المحددة لها، وهناك الأنواع المتحوّلة وهي تتفرّع عنها، مثلا: إذا قلنا إنّ الحكاية أصل، فحكايات الصالحين المرتبطة بالوليّ الصالح هي فرع عنها، كذلك الشأن بالنسبة للخبر (نوع ثابت) وأخبار البخلاء أو الطفيليين هي فروع عنه.

ثمّ هناك الأنواع المتغيّرة وهي ما جمع بين مقوّمات جنسين ومن أمثلة هذا النوع المتغيّر نجد: قصص الحيوان، كما في كليلة ودمنة التي تضمّ نوعين مختلفين هما (المثل) باعتباره (قول) يندرج ضمن الحديث، وقصة الحيوان التي تأتي لتُمثّل (المثل)، ومن الأمثلة كذلك للنوع المتغيّر نجد (الرحلة) التي تختلف النظرة إليها، فمنهم من يراها سيرة ذاتية، وهناك من يعدّها قصّة أو تاريخا ومنهم من يعتبرها جغرافيا.. وسرّ هذا الاختلاف هو كون (الرحلة) تجمع بين مقوّمات جنسين مختلفين هما: الحديث والخبر..¹، ليخلُص في الأخير إلى نتيجة مفادها أنّ "الأجناس ثابتة والأنواع متحوّلة، وبناء على قاعدة علاقة الثبات بالتحوّل نجد كلّ جنس من الأجناس قابلا لأن يتضمّن مجموعة من الأنواع تختلف صفاتها البينوية عن بعضها البعض، وإن اشتركت في البعد الجنسي الذي يجمعها"²، ومهما كان رأي الباحث سعيد يقطين، فإنّه قدّم تصوّرا مغايرا لمفهوم الجنس أو النوع وحرص في مقارنته على ضرورة العودة إلى التراث النقدي واللّغوي للعرب بغرض اقتباس المحاولات الأولى في هذا الميدان، أو على الأقلّ، توضيح المغالطات التي وقع فيها بعض النقاد من العرب الذين أسقطوا مفاهيم غربيّة على تراثنا العربي والذي يختلف عن الغربي من حيث المنطلقات والمبادئ وكذا المفاهيم.

وعليه يمكننا اعتبار أنّ الأجناس الأدبية لها طابع عام وأسس فنيّة بها يتوحّد كلّ جنس أدبي في ذاته، ويتميّز عمّا سواه بحيث يفرض كلّ جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كلّ كاتب يعالج فيه موضوعه مهما كانت أصلاته ومهما بلغت مكانته من التجديد، ولا يستغني عن الإحاطة بهذه الخصائص الفنيّة كاتب ولا ناقد من النقاد ففكرة الجنس الأدبي فكرة تنظيم منهجيّ لا يمكن أن تتفصل عن النّقد³ ومن خلال هذه النظرة النقدية للأجناس الأدبية، يمكن لنا أن نستخلص فكرة مؤدّاها أنّ الجنس الأدبي هو كلّ متكامل يقوم على موضوعٍ يحدّده الأديب ويخوض فيه وعلى سمات جمالية تحقّق قيمته الفنيّة وتخلق

¹. يُنظر، المرجع نفسه، ص196/197.

². المرجع نفسه، ص182/183.

³. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص118.

له مكانة في عالم الأدب والنقد معا، وبالتالي فالجنس الأدبي يكون تنظيمًا منهجيًا يخضعه النقاد للنقد والتمحيص في بنيته الفنية والدلالية بغض النظر عن تصنيفه.

الفصل الأول:

التفاعل الأجناسي

بين الرواية والأشكال الأدبية الفصيحة.

المبحث الأول:

فاعلية الخطاب الشعري في النص الروائي.

المبحث الثاني:

البنية القصصية في الرواية العربية

المبحث الثالث:

عودة المقامة من خلال السرد الروائي

المبحث الأول: فاعلية الخطاب الشعري في النص الروائي.

1. طرح قضية الخطاب الشعري وفاعليته في الرواية:

برزت في كثير من الروايات العربية الحديثة ظاهرة تداخل الشعر والنثر وفق بنية سردية فنية متفاعلة ومتواشجة في أنساقها التكوينية، ولعل المقصود من وجود هذا التفاعل، هو إضفاء شعرية أو جمالية تقترب من جمالية الشعر، وتشكيل مساحات واسعة من الإيقاعات التي تجلي رؤية المؤلف، وتشد انتباه المتلقي وتستثير حاسة التدقيق الفني لديه، على اعتبار أن الإيقاع ببعديه الشكلي والدلالي هو الخط الرفيع الذي يرسم الحدود بين عالمي الشعر والنثر، "فالإيقاع جزء من الشعرية وأحد عناصرها الفاعلة ذلك أن الشعرية في بعدها المعرفي لا تُفسر ولا تُحدد في عنصر محدد من العناصر المكونة للنص"¹ وإنما هي كل متكامل من الأجزاء والروابط الأسلوبية التي تتضوي جميعا تحت لوائها.

وتؤدي احترافية المبدع في طريقة تشكيل عمله الإبداعي دورا مهما في جعل القارئ يشعر بوجود تكامل بين شتى الأنساق التعبيرية المكونة لذلك العمل، وأنها متداخلة بصفة لا تُخل بفنية النص، لاسيما إذا كانت عناصر ذلك العمل الإبداعي تتشابه وتتربط وفق أصوات إيقاعية منتظمة لها قدر من الجاذبية وهي التي تحدد نمطها الفني والأسلوبي وتشكل فيما بينها تداخلا قد يسهل أو يصعب الوقوف عند تفاصيله، ففي النهاية "كل عمل أدبي فني هو سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى... ففي العديد من الأعمال الفنية، بما فيها النثر طبعا تلفت طبقة الصوت الانتباه وتؤلف بذلك جزء لا يتجزأ من التأثير الجمالي"²، ونحن بصدد دراسة التفاعل الأجناسي بين الرواية والشعر سنحاول الوقوف على بعض أنماط التفاعل، من خلال ثلاث مستويات:

✓ على مستوى الأسلوب.

✓ على مستوى الشعر الخاص بالمؤلف.

✓ على مستوى نصوص شعرية لآخرين.

¹ عبد القادر عيش، شعرية الخطاب السردية (سردية الخبر)، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص110.

² رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص165.

ولعلّ أدباء العصر أدركوا مفهوم الشعرية التي تسمو بالعمل الفني وتشارك في تحويل المعطى الجاهز إلى مقولات فنية تستدعي التأويل "فالموضوع، الفكرة، المحتوى، المضمون، كلّ هذه لا قيمة لها وينبغي ألا نهتمّ بها والذي يهّمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحوّل من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني"¹، وهو الأمر الذي يؤكّد فكرة أنّ شعريّة الشعر هي نشاط لغوي يعدّل باللّغة عن معياريتها ويتجاوزها إلى صياغة جديدة تصنع فضاءات شاسعة من المدلولات التي تحتل عدّة تأويلات، وهو الأمر الذي قد لا نجده بالقيمة نفسها في لغة النثر، التي غالبا ما تتطابق فيها الدوال مع مدلولاتها.

لكنّه رأي لا يُعلي من شأن اللّغة الشعرية وينتقص من شأن اللّغة النثرية وإنّما يروم توضيح الفرق بين اللّغتين داخل العمل الفني الواحد حيث "إنّ الشعر يمتاز بالعبارات الموسيقية التي تمتاز بالوزن والقافية ورقّة الكلمات أو جزالتها كما يمكن أن يحصل ذلك في النثر إذا صيغ في إطار النثر الفني... وإنّ النثر نحسّ فيه وزنا أيضا وإن كان أقلّ من الشعر... كما أنّ الصور الخيالية فهي في الشعر أقوى وأروع جمالا وأشدّ تأثيرا أمّا في النثر فهي أقلّ، لأنّ النثر أميل إلى الإيضاح... وتراكيب الشعر أكثر حرية في تغيير مواقعها عكس النثر الذي لا يخرج نظم الكلام عن الأصل إلّا لغرض بلاغي"²، وإذا سلّمنا بمقولة الرّواية الحديثة هي تمرّد على القوالب الجاهزة من خلال تحليقها في عوالم إبداعية أخرى قد تمتّ أو لا تمتّ إلى حدودها الشكلية بصلة، فسيكون من الأفضل التنويه بأعمال الرّمزيين من الأدباء حيث رفضوا كلاسيكيّة اللّغة وصنّفوها في درجة الصفر في الكتابة النثرية، ورأوا أنّ اللّغة الإبداعية لا بدّ لها من شحنة دلالية جديدة ترتقي بها وتفتح بوساطتها آفاق التأويل أمام جمهور المتلقّين، ولن يتأتّى ذلك إلّا إذا ألغيت الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وتمازجت الأساليب اللغوية فيما بينها.

وعليه فقد ميّز الرّمزيون "لغة الشعر من لغة التفكير ودعوا إلى أن تستعمل الكلمة بمعان جديدة بعد أن تآكلت واستهلكت من فرط الاستعمال وحاولوا إيجاد حلّ لمشكلاتها، فاهتمّ بودلير بجمالية القبح وشغل رامبو بلون الكلمة وإيقاعاتها الدّاخلية وروائح الإحساسات المنبعثة من صوائتها، فاهتدى إلى ما

¹. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت، 1993، ص70.

². صالح بلعيد، أساليب التعبير، دط، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو دت ص66.

سمّاه (كيمياء الكلمة) وأخذ يرى، على حدّ قوله، في إيقاع الألفاظ ألوانا وروائح مختلفة...¹، وبعد بروز تلك الإحساسات الجديدة في عوالم الشعر تجلّت في أعمال أدبيّة أخرى على غرار الرواية.

وضمن السياق نفسه لابدّ أن نشير إلى نقطة مهمّة تخصّ هذه الدراسة، وهي أنّ الوقوف عند مناطق تفاعل الشعر بالنثر في الرواية لا تستلزم توظيف مصطلحي الشعر والسرد، على اعتبار أنّ هناك من الدّارسين من يؤسّس دراسته على أساس أنّ الشعر جنس والسرد جنس آخر يختلف عنه في المفاهيم والمقوّمات، في حين هناك من يرى أنّ الشعر هو جنس أدبي ينتمي إلى جنس أشمل وأعمّ هو السرد وتجمعهما خاصيّة الحكّي، ولكي ننأى بدراستنا عن الوقوع في مثل تلك الإشكالات المعرفيّة لابدّ لنا من الالتزام بلفظتين اثنتين هما: الشعر والنثر، وإذا قلنا في إحدى المواضع، إنّ هذا سرد أو سرديّة أو سرديّات فنحن نقصد بها الكتابة الإبداعيّة عموماً.

أمّا عن مقولة السرد علم شامل يضمّ كلّ ما هو محكي، أدبيّاً كان أم لا، نثرًا كان أم شعراً فلعلّها تعود إلى الدراسات التي قام بها الباحث سعيد يقطين والتي يقول في إحداها: "وإذا عرفنا السرد بأنّه نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلاً للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعياً أو تخييلياً وسواء تمّ التداول شفاهاً أو كتابة، ونظرنا في تاريخ الإنسان العربي وموقعه الجغرافي منذ القدم بين حضارات مختلفة، لظهر لنا فعلاً أنّ الحضارة العربيّة لا يمكنها أن تقوم فقط على الشعر، ولكن على السرد أيضاً، ونريد أن نغامر لنقول إنّها قامت وبصورة أعمّ على السرد، إنّ السرد ديوان آخر للعرب ولنتذكّر الأسمار والمجالس، بل وهنا يمكن أن أجلي مبالغتي وأقول إنّّه أهمّ وأضخم ديوان، ولاسيما عندما نتبيّن أنّ جزءاً أساسياً من الشعر العربي ينهض على دعائم سرديّة"².

وهو ما يبرّر مقولة أنّ السرد مفهوم عام وشامل حيث يشمل كلّ الخطابات الأدبية وغير الأدبية على اعتبار أنّ "اللوحة الزيتيّة تسرد صمت ألوانها، والشريط السينمائي يسرد أحداثه والهاتف النقال يسرد مخزون ذاكرته الإلكترونيّة، أي أنّه يعيد إنتاج خطاب الآخر، فالسرد ظاهرة حكاية ماثلة في كلّ شيء"³ فإذا كان السرد بهذا المعنى الواسع من الشموليّة والاحتواء فسيكون سهلاً علينا تتبّع ظاهرة التفاعل الأجناسي في الرواية باعتبارها نصّاً حكاياً يحمل في ذاته عدّة نصوص أخرى، لكن وفي المقابل لن

¹. خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط1، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991، ص98.

². سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليّات، ص72.

³. عبد القادر عميش، شعريّة الخطاب السردية (سردية الخبر)، ص14.

نتكئ على مقولة التفاعل بين الشعر والسرد وإنما سنلتزم بمقولة التفاعل بين الشعر والنثر للاعتبارات السابقة.

ثم إنَّ التفاعل الأجناسي داخل الرواية يشمل جملة من الأنساق التعبيرية المتميزة في خصائصها والمختلفة، أحيانا، في طبيعة تشكّلها وتاريخ تطوّرها، غير أنّ براعة الأديب ومرونة الفنّ الروائي تسمح لتلك الأصناف بالتواصل والتواشج داخل البنية النصية الواحدة، فيكون هناك نوع من الترابط اللغوي والدلالي بينها ممّا يحقق للرواية الحديثة أكبر قدر من التلقي والمقروئية نظرا لانفتاحها على آفاق التأويل لدى القارئ، وعليه "فإنّ لكلّ فنّ من الفنون المختلفة، الفنون التشكيلية، الأدب، الموسيقى، تطوّره الفردي وهي تختلف بتوقيتها وبالعناصر المختلفة الداخلة في تركيبها، ولا ريب في أنّ هذه الفنون على صلة دائمة بعضها ببعض آخر"¹، وهو الأمر الذي يُحتسب للنظرية الأجناسية المعاصرة والتي تُلغي كلّ الفروق القائمة بين الأنواع الفنيّة، الأدبية منها وغير الأدبية، لاسيما إذا كان النثر يتشكّل، كما الشعر، من توليفة صوتية منسجمة ومنظمة "فلاشك أنّ كلّ عمل أدبي هو قبل كلّ شيء سلسلة من الأصوات، وهذه الطبقة من الأصوات قد يقلّ حضورها من نص إلى آخر، كما أنّ لهذه الطرز الصوتية دلالة أكيدة على أدبيّة النص أو شعريّته، ذلك لأنّها تساعد القارئ على خرق النص وتجاوزه إلى مخبئه المعرفي وما يريد أن يقوله النص ولا يقوله"².

وإذا كان الخطاب الشعري يُسهم، بشكل أو بآخر، في التعبير عن التجربة الوجدانية للمبدع ويصف نظريته للواقع والمجتمع ضمن قالب إيقاعيّ تصويريّ، فإنّ ذاك النوع أو تلك اللحظة الشعرية هي في الحقيقة، إرهاسا أو بداية فعلية ينطلق منها السارد أثناء التعبير لاسيما أنّ النثر الفنّي لا يخلو من الشعرية التي تحقّق جماليته، ولعلّ "اللحظات الأولى لتشكّل الرواية تتداخل باللحظات الأولى لتشكّل الشعر"³، ومن هذا المنطلق يصعب التمييز بين الفنيين بل و يتعدّر أحيانا الفصل بينهما على اعتبار أنّ أسلوب الرواية يتراوح بين خصائص الجنسين ويستمدّ من كليهما ما يغذي نسيجه البلاغي والدلالي. وظاهرة استثمار جماليات الشعر في الرواية هي "ظاهرة معروفة، فقد يكون التوظيف من باب الزينة أو المتعة التي كان يعتمد إليها الكتّاب التقليديون، أمّا الكتّاب النقدّميون فقد رسموا للشعر دورا معيّنا

¹. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص 141.

². عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردى (سردية الخبر)، ص 97.

³. إبراهيم أحمد ملحم، في تشكّل الخطاب الروائي (سميحة خريس: الرؤية والفنّ)، ط 1، عالم الكتب الحديث، الأردن 2010، ص 43.

يؤدّيه في الهندسة المعمارية العامّة للرواية وقد يكون التوظيف بمثابة حكمة تلخّص بعض المواقف والمعاني الأساسية للرواية"¹، وهو الأمر الذي تشير إليه بل وتؤكدّه الروائية **سميحة خريس** في حوار أجراه معها **كمال الرياحي**، (مجلة جهات، عدد 01، القاهرة، تشرين الثاني، 2005) إذ تقول: "الشعرية ليست نقيصة في النص إذا حضرت في موضعها، كما أنّ الرواية وعاء مرعب، غول جائع لكلّ صنوف الإبداع، أحياناً أرسّم داخل النص وأحياناً أعزف بين الكلمات وتتجمّع المعارف والتجارب والأحلام كلّها لتصوغ الرواية، فلماذا نستبعد الشعر سيّد الكلام العربي منذ عرفنا الإبداع؟ يمكن للرواية أن تستعين بكلّ ضروب المعرفة وهنا يأتي دور الحرفيّ الماهر، الصانع الفنّان الذي يعي المقادير اللّازمة لجعل عمله عملاً متوازناً عندما يغرقنا الروائيّ بالشعر دون وعي للقدر الذي تتقدّم فيه الحكاية ويتراجع الشعر فإنّ الأمر يخرج من بين يديه ولكن لا أجد روائياً حقيقياً قادراً على الاستغناء عن الشعرية... ولابدّ للرواية أن تحبل بالشعر وسواه من الفنون لأنّها الكلّ في واحد"².

وعليه، يُلاحظ ممّا سلف قوله أنّ الخطاب الروائيّ الحديث قد حظي بعناية واهتمام بالغين من طرف النقاد والدّارسين، وذلك لتميّزه على كافّة المستويات الفكرية والإبداعية والثقافية والاجتماعية وغيرها ومن مظاهر تميّزه، احتفائه بعنصر التجريب الحداثي وانشغاله بالبحث عن منافذ جديدة يخلق بها خصوصيته، فوجد في لغة الشعر وسيلة يدعم بها بنيته السردية من جهة التراكيب والأساليب والصور التخيلية المكثّفة، كما يزيد بها جمالية نصوصه الفنية من جهة التعابير الموحية والانزياحات الدلالية المتميّزة، ولهذا برزت في الساحة النقدية الحديثة مصطلحات جديدة من مثل: شعرية السرد، شعرية الرواية، الرواية الشعرية وغيرها فانفتاح الرواية الحديثة على فنّ الشعر، أصبح شائعاً لدى كثير من الروائيين والمبدعين، ومن هؤلاء نجد: رواية (سوناتا لأشباح القدس) **لواسيني الأعرج**، حيث استثمر في ثناياها جماليات الشعر وقوّته التخيلية، من خلال توظيف بعض المنظومات الشعرية بما يتلاءم وسياقات حضورها، وكذلك نجد رواية (السّاحر والإكسبير) للروائيّ اليمنيّ **عبد الرحمن محمد علي المولد** التي أفادت من تقنيات الشّعر من ناحية اللغة المفعمة بالدلالات الموحية، والصّور الرمزية المنفتحة على آفاق تأويلية وتفسيرية متعدّدة، ومن ناحية التخييل الشعريّ القائم على عنصرَي التغريب والإيهام، فكانت روايته

¹. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجاً)، ص113.

². إبراهيم أحمد ملحم، في تشكّل الخطاب الروائي (سميحة خريس: الرؤية والفنّ)، ص109.

تجمع بين جمالية التعبير السردى بصياغته الفنية المألوفة، وبين جمالية التعبير الشعري برمزيتته الموحية وتكثيفه الدلالي العميق.

ونجد الأمر نفسه مع رواية (مدن الملح) للروائي عبد الرحمن منيف، حيث انكأ نصّها على عنصر التخيل، من خلال فصل العالم الواقعي الذي يريد المبدع التعبير عنه عن العالم الخيالي الذي تدور فيه أحداث الرواية، كما اعتمد على توظيف الصور الفنية المكثفة دلاليًا، وعلى الإيحاء في تصوير معطيات الواقع المعيش، فكان التشكيل السردى فيها قائما على الخصائص الجوهرية لفنّ الشعر، حيث وجد فيه المؤلف وسيلة لملامسة حيثيات الواقع والغوص فيه أحيانا بطريقة ترميزية إيحائية.

وعليه يمكننا القول أنّ الرواية فضاء شاسع تدور في رحابه توليفة متسقة من الفنون النثرية والشعرية على حدّ سواء، وذلك وفق نظام أسلوبى متناهي الدقة تحكمه جملة من القواعد والقوانين النسقية الصارمة والتي يطبقها المبدع/ الراوي تبعا لمقدرته اللغوية وبراعته الأدبية وحسّه الفنّي الذي يتحكّم في الكلّ المتكامل دونما إخلال بالوظيفة التخيلية الرمزية.

فالأمر إذن يتعلّق بطبيعة الرواية التي كرّست لظاهرة الانفتاح الأجناسي "وجعلت وجود الشعر فيها أمرا طبيعياً ونوعا من تحصيل الحاصل الذي تقتضيه الطبيعة المركّبة لفنّ الرواية، بوصف الشعر واحدا من مظاهر التعدّد، ونوعا من الاستجابة التلقائية لمرونة الجنس الروائي"¹ وعليه فأسلوب الرواية لا يعدم وسيلة للنهل من أساليب الشعرية المعاصرة، كما أنّ الشعر بمميّزاته ومقوماته الفنية يتداخل بطريقة ما مع النثر الفنّي وبالتالي فالشعرية هي الخيط الرفيع الذي يصل أحدهما بالآخر، أي بين الكتابة النثرية والشعر.

مما سبق قوله، نلاحظ أنّ كاتب الرواية يجد نفسه، وبغفوية واضحة، يعزف كلماته ويعبّر بالموسيقى عن مواقفه وتجاربه الذاتية والعامة، فيكون "من السهل إظهار أنّ في كلّ النثر نوعا من أنواع الإيقاع، وأنّ أشدّ الجمل نثرية يمكن إمعان النظر في إيقاعها"²، ولن يتسنّى إذن لدارس الرواية أن يفصل بين دراسة اللغة النثرية عن دراسة اللغة الشعرية التي هي جوهر الأدب عامّة أي منظومه ومنثوره، لأنّ الشعرية، وكما هو متعارف عليه، لا تتحقّق في الشعر دون النثر وإنّما هي مرتبطة بكليهما والغرض منها إظهار أدبية الأدب وإبراز مواطن الجمال فيه بغضّ النظر عن طبيعته الشكلية.

¹. صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، دط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص224.

². رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص170.

ولعلّ ذلك الرأي يفنّد مقولة صفاء النّوع كما يرفض النظرية القائلة بشعرية الشعر ونثرية النثر وهنا نستحضر رؤية رينيه ويليك الذي يقول بأنّه "ما تزال القيمة الفنيّة للنثر الإيقاعي ماثراً الجدول... فلو راعينا النظرة الحديثة في تفضيل صفاء الفنون والأنواع فإنّ معظم القُرّاء المحدثين يفضلون شعرهم الشعري ونثرهم النثري وهم يشعرون بأنّ النثر الإيقاعي شكل مختلط، لا هو بالنثر ولا هو بالشعر"¹، وهو يطلق تسمية الإيقاع الفنّي على الموسيقى المصاحبة للنسق النثري في الرواية الحديثة، ثمّ إنّّه يرى بضرورة تمييزه، أي الإيقاع الفنّي للنثر، عن الإيقاع العامّ لكلّ من النثر والشعر فيقول: "... من الأفضل معالجة الإيقاع الفنّي للنثر بأن يبقى واضحاً في ذهننا أنّ من الواجب تمييزه عن كلّ من الإيقاع العام للنثر والشعر ويمكن وصف الإيقاع الفنّي للنثر بأنّه تنظيم لإيقاعات الحديث العادي وهو يختلف عن النثر العادي بانتظام أكبر في توزيع شدّة الحديث"²، ولعلّ من واجب المبدع، من خلال رأي رينيه ويليك، إعادة النظر في مسألة الإيقاع الفنّي ومحاولة وضع شروط تحكمها وضوابط تسيّرها كي لا يقع الخلط بين إيقاع النثر الفنّي والإيقاع العام الذي قد يبدو حتّى في الحديث العادي.

أمّا إذا عدنا إلى قضية التفاعل الأجناسي بين الرواية والشعر، لوجدنا الظاهرة جليّة في أغلب الروايات الحديثة، فإذا كان الشاعر المعاصر يلجأ في بعض الأحيان إلى نثر قصيدته لاعتبارات تجريبية أو لأسباب فنيّة أخرى، فإنّ كاتب الرواية كذلك يحاول الإفادة من الخطاب الشعري سواء على مستوى الأسلوب كأن يتشارك كلّ من الشعر والنثر في بعض الخصائص والمميّزات الأسلوبية داخل البنية النصيّة/ الروائية الواحدة، أم على مستوى التآليف الشعري، وهنا يمكن للروائي أن يكون شاعراً فتطغى شعريّته على النمط العام للكتابة النثرية، وأخيراً على مستوى التناص الشعري كأن يستحضر الروائي مقاطع شعرية لغيره وهو أبسط أنواع التفاعل الأجناسي وأوضحه في الرواية.

وقد وجدنا عدداً، لا بأس به، من الروايات العربية الحديثة التي تجسّد هذا النمط من التفاعل (بين الشعر والنثر)، فأحياناً يكون كاتب الرواية شاعراً في الأصل ويمتلك مساحة واسعة من التخيل الذي يمكنه من ابتداء الرواية، كما قد يكون أديباً مفعماً بالعواطف والأحاسيس الوجدانية التي تجود عليه بمنابع شعرية يضمّنّها نصّه الروائي وهو ليس بالضرورة شاعراً في الأصل، ولكن تظهر ملامح الشعرية في رواياته انطلاقاً من رهافة حسّه وصدق شعوره، وهو ما يبرّر مقولة "النثر الأدبي ليس إلّا شعراً

¹. المرجع نفسه، ص172.

². المرجع السابق، ص171.

معتدلاً¹، أمّا الكاتبة أحلام مستغانمي فتجمع بين المقدرة اللغوية والموهبة الشعرية و السلامة الذوقية التي جعلت منها روائية وشاعرة في الآن ذاته، باقتدارٍ شهده لها أغلب النقاد والمبدعين، ولعلّ هذا هو السبب الذي يكمن وراء اختياري لها ولعملها الفني (ذاكرة الجسد) كنموذج تتجلى فيه عناصر التفاعل الأجناسي بين الرواية والشعر.

2. تمثّلات شعريّة السرد في الرواية:

إذا أردنا بعض المقاطع التي توضّح ذاك التفاعل فينبغي لنا الفصل في مستويات الدراسة والتحليل وعليه سننطلق من نموذج التفاعل على مستوى الأسلوب، وتحديدًا، على مستوى كلّ من التكرار والانزياح والسّجع، على اعتبار أنّ هذه العناصر الثلاثة يشخّ وجودها في الرواية مقارنة بالشّعر، الذي غالبا ما تكون سماته الأسلوبية تتراوح بين تلك العناصر الثلاثة بالإضافة إلى عناصر أخرى قد ترد في الشّعر والرواية معا، لكن بدرجات حضور متفاوتة:

1.2. على مستوى الأسلوب:

إذا عدنا الأسلوب "نظاما لغويًا يهتمّ بجماليات الأصوات ودلالاتها ومدى تأثيرها في المتلقي لإبراز مجال التفاعل بين الدّوال والمدلولات، والعلاقات الطبيعية بينهما، لأنّ في تطابق الأصوات ومعانيها تبرز قيمة الصّناعة الأدبية وروعة النصّ، كما يُعنى بنسيج الوحدات المورفولوجية والاسميّة والفعلية والتراكيب والدلالات، فإنّ الخصائص الأسلوبية كذلك تقف عند كلّ طريف متميّز، سوء أتعلق ذلك بحسن التصرف في الاستعمال كالاختيار والدّلالة، أم تعلق بانتهاك النّظام كالعدول ومخالفة المألوف وخرق القوانين"² ثمّ إنّ لغة الشّعر تقوم، في غالب الأحيان، على تقنية خرق قوانين اللغة وتجاوز قواعدها، عبر عدّة أساليب وتقنيات كالتكرار والسّجع والانزياح بما يتضمّنه هذا الأخير من جماليات التصوير والإبداع اللغوي، وذلك من أجل إعادة بنائها بناء جديدا يحقق للشّعر قيمة جمالية في صياغته وفي محتواه، وينتقل به من مستوى العادي والمنطقي إلى مستويات تجريبية لا منطقية، وأحيانا، مسرفة في التغريب، على خلاف لغة النثر التي تسعى غالبا، إلى تحقيق التّطابق المنطقي والمعقول بين الكلمة ومعناها الفعلي.

ومن هذا المنطلق، تكون لغة الشّعر أكثر انزياحا عن المألوف والمعتاد، وبالتالي تكون أكثر جاذبية وجمالا، ولعلّ استثمار لغة الشّعر في النثر، يعدّ ضربا من ضروب التمرد على قوانين اللغة، غير أنّ ذلك التمرد هو ما يشكّل ميزة النثر المتعلّقة بلفت الانتباه وكسر أفق انتظار القارئ.

¹. جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دط، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، مصر، 1990، ص151.

². رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، دط، منشورات جامعة باجي مختار، غنابة، 2006، ص03.

ومن خلال رواية (ذاكرة الجسد) حاولنا الوقوف عند تلك التجاوزات اللغوية، ورصد فعاليتها في خلق شعريّة النص، بغية الوصول إلى فكرة التفاعل بين لغة الشّعر ولغة النثر، داخل النصّ الواحد، وما ينتج عن ذلك من ميزات أسلوبية جديدة، تعمل على منح الرّواية صفات الانفتاح والتحرّر والمغامرة والتجريب:

أ. التكرار:

من خلال قراءتنا لرواية (ذاكرة الجسد)، لاحظنا أنّ الكاتبة استثمرت إحدى التقنيات الفنية التي تركز عليها القصيدة، وهي التكرار، بمستوياته الصوتية والدلالية، حيث إنّ تلك التقنيّة تعمل على كسر الرّتابة السردية، وتشدّ انتباه القارئ، لتحفّزه على سبر أغوار الكتابة، واستكناه معانيها والتّواصل مع أحداثها، وإذا كانت اللغة النثرية لا تحبّذ، في العادة، توظيف التكرار لاعتبارات فنية وأخرى دلالية، غير أنّ الشّعر يتكئ عليه، كونه يُسهّم في تعميق دلالة الكلمة، ومنحها بعدا جمالياً يخلق له مظهرا من مظاهر التميّز والتفرد، لاحظ قولها:

"كيف أنتِ أيتها الزّائرة الغريبة التي لم تعد تعرفني، يا طفلة تلبس ذاكرتي، وتحمل في معصمها سوارا كان لأمي، دعيني أضمّ كلّ من أحببتهم فيك، أتأمّلك، وأستعيد ملامح سي الطّاهر في ابتسامتك ولون عينيك، فما أجمل أن يعود الشهداء هكذا في طلّتك، ما أجمل أن تعود أُمّي في سوارٍ بمعصمك ويعود الوطن اليوم في مقدّمك، وما أجمل أن تكوني أنتِ... هي أنتِ، أتردين... إذا صادف الإنسان شيء جميل مفترط في الجمال... رغب في البكاء... ومصادفتكِ أجمل ما حلّ بي منذ عمر، كيف أشرح لك كلّ هذا مرّة وحدة، ونحن وقوف تتقاسمنا الأعين والأسماع... كيف أشرح لك أنّني كنت مشتاقا إليك دون أن أدري... أنّني كنت أنتظرك دون أن أصدّق ذلك... وأنّه لابدّ أن نلتقي"¹.

ستجد في هذه المقطوعة نبضا من الحسّ الشعري المتماهي مع تلك الجمل النثرية، التي تفصل بينها نقاط انقطاع كما في القصيدة، وكذا نلاحظ تلاحقا في الأصوات الموسيقية التي تتجسّد في كلمات: طلّتك، معصمك، مقدّمك، مصادفتك، وكذا تكرار عبارتي: (ما أجمل أن، وكيف أشرح لك)، ممّا يشي بوجود نوعا من الاستمرارية الشعورية، تتجلّى في تلاحق الأصوات والكلمات، وكأنّ الرّوائية هنا تبدي خضوعا لإراديا للتدفّق الشعوري، ولا تكاد تتحكّم فيه، فالحسّ الشعري هنا وُظّف من خلال التكرار الصوتي، المُشكّل وفق أسلوب منتظم، متناغم ومنسجم، يعكس تفاعلا عميقا بين لغة الشّعر المرفهة ولغة النثر المألوفة.

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط1، موفم للنشر، الجزائر، 1993، ص77.

أما في المقطع الآتي:

"صامتا يأتي سي الطاهر الليلة..

صامتا كما يأتي الشهداء..

صامتا.. كعادته..

وها أنت ذا مُرتبك أمامه كعادتك"¹

نجد مجانسة صوتية بين كلمات (صامتا، أنت، مرتبكا، يأتي، كعادته) كما نلاحظ تكرار لفظة (صامتا)، هذا التكرار الذي عمل على تأكيد وترسيخ صفة الصمت التي تتحلّى بها شخصية سي الطاهر وهنا تبرز وظيفة أخرى للتكرار أو التّرديد الصوتي، إلى جانب وظيفته الجمالية، ألا وهي التأكيد على المعنى، والتّركيز على تقريبه من ذهن القارئ، فالصمت هنا، يوحي بثبات صفة الهيبة التي تسم شخصية سي الطاهر، وعبرة (مرتبك أمامه) دليل على ذلك، فالترديد اللفظي "يحدث إيقاعا يثير القارئ ويصدم ذائقته القديمة القائمة على التمييز بين النثر والشعر على أساس الاختلاف بينهما في الإيقاع، فقد استقرّ في ذاكرة القارئ أنّ الإيقاع خاصيّة من خصائص الشعر بها يتفرّد المنظوم عن المنثور ويختلف"²، غير أنّ القارئ عند اطلاعه على رواية (ذاكرة الجسد) يجد أنّ الأدبية استحضرت أدوات اللغة الشعرية واستثمرتها في نصّها الروائي النثري، لتنسج لنا نصّا مشبعا بالتناغمات الصوتية والترديدات اللفظية، دون إخلال بدلالات النصّ، على اعتبار أنّ "الجانب الإيقاعي والجانب الدلالي يتضافران لإنتاج نصوصيّة النصّ"³، فتكون بذلك قد محت الحدود الفاصلة بين جنسي الشعر والنثر، يُضاف إلى هذا الأمر، أنّ تلك الأسطر القصيرة تماثل الأسطر الشعرية في قصيدة التفعيلة، ولما نعثر على مثل هذا الرّسم بالكلمات في الرواية، فهناك نماذج كثيرة من الرواية كُتبت على شاكلة الشعر وأغلبها تضمّنت أسلوب التكرار على مستوييه الدلالي والصوتي، وللتدليل على ذلك نورد النموذج الآتي:

وأدري...

أدري أنّك تكرهين الأشياء المهدّبة جدّا...

وأنتك أنانيّة جدّا... وأنّ لا شيء يعنّيك في النّهاية..

¹. المصدر نفسه، ص34.

². الميلود حاجي، شعرية التعالق بين السردية والشعرية، مجلة فصول، العدد 98، مج (2/25)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2017، ص390.

³. رواية يحيوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، (الكتاب 1، 2، 3 نماذج)، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2010، ص236.

خارج حدودك أنت... وجسدك أنت..¹.

نلاحظ هنا تكرارا لكلمات وحروف متجاورة تجاوزا لم يخلّ بالهندسة اللغوية ولا بالبنية الدلالية لذلك المقطع، فكلمات (أدري، أدري)، (أنتك، أنتك)، (جدا، جدا)، (أنت، أنت)، كانت قريبة من بعضها واستطاعت تأدية وظيفة شعرية جمالية، داخل نصّ نثريّ، وإذا كان التكرار "يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع عليها"²، فإنّ له الوظيفة ذاتها في السياق الكلامي السابق، حيث حقّق تكرار الأصوات والكلمات إحدى وظائف الشعر، وهي تسليط الضوء على أفكار المبدع، وإنارتها بحيث تسهل قراءتها، وعليه كان استثمار الكاتبة لتقنية التكرار وتوظيفها في النصّ الروائي، عاملا مساعدا على تحقيق سمات شعرية النثر.

وفي نموذج آخر نجد تكرارا لعبارة (ها أنا ذا): "ها أنا ذا اليوم، في غربة أخرى وبحزن وقهر آخر... ولكن برقع قرن إضافي، كان لي فيه كثير من الخيبات والهزائم الذاتية... وقليل من الانتصارات الاستثنائية.

هاأنا اليوم أحد كبار الرسّامين الجزائريين...

ها أنا اليوم... نبيّ صغير نزل عليه الوحي...

ها أنا نبيّ خارج وطنه كالعادة... وكيف لا ولا كرامة لنبيّ في وطنه.

ها أنا ظاهرة فنية، كيف لا وقدّر ذي العاهة أن يكون ظاهرة وأن يكون جبّارا ولو بفنّه

ها أنا ذا...³.

والذي ربّما أرادت به الكاتبة توسيع دائرة الدلالات في نصّها، من خلال إثبات الوجود الفعلي والحضور الذاتي للمتكلم، فكان صدى عبارة (ها أنا ذا) يتردّد بشكل متواصل، محدثا صوتا فرديا يؤكّد كينونته المستمرة داخل المنظومة الدلالية التي تشكّل ذلك النموذج.

وفي قولها: "التقت الجبال إذن... والتقينا.

ربع قرن من الصفحات الفارغة البيضاء التي لم تمتلئ بك.

ربع قرن من الأيام المتشابهة التي أنفقتها في انتظارك.

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص47.

². نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط13، دار العلم للملايين، بيروت، 2004، ص277.

³. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص72.

ربع قرن على أول لقاء بين رجل كان أنا، وطفلة تلعب على ركبتك كانت أنت.

ربع قرن على قبلة وضعتها على خذك الطفولي، نيابة عن والد لم يرك...¹، تكرار لعبارة (ربع قرن) أربع مرّات، وكأنّ الكاتبة هنا تحاول إضفاء صبغة إيحائية ذات مدلول رمزي على عباراتها، ممّا يشي بطول المدّة الزمنية التي أنهكت الطّرف المتحدّث، وجعلته يعيش فراغا رهيبا لا يملؤه إلّا حضور من يتوق لرؤيته بعد كلّ ذلك الزمن، وهذا النمط من التّكرار، يشحّ حضوره في النّصوص الروائية، إلّا إذا كانت تلك النّصوص تنهل من فيض الشّعور، النّابع من أساليبه الجمالية المتعدّدة مثل نصّ (ذاكرة الجسد) المفعم بالنّوتات الموسيقية، وتحديدًا، موسيقى التّكرار.

وفي قولها: "هنالك مدن كالنساء، تهزمك أسماؤها مسبقا، تغريك وتريكك، تملأك وتفرغك وتجردك ذاكرتها من كلّ مشاريعك، ليصبح الحبّ كلّ برنامجك.

هنالك مدن... لم تخلق لتزورها بمفردك، لتتجوّل وتنام وتقوم فيها... وتتناول فطور الصباح وحيدا. هنالك مدن جميلة كذكرى، قريبة كدمعة، موجعة كحسرة... هنالك مدن... كم تشبهك²، نجد تكرارا لعبارة (هنالك مدن) مصحوبا بتكرار ضمير المخاطب الذي يجسّده حرف (الكاف)، والمعلوم أنّ حضور الضّمائر في النّصوص الإبداعية بشكل متتالي، له وظائفه الجمالية الأسلوبية ووظائف أخرى إقناعية تداولية، ونلاحظ في هذا السياق، أنّ تكرار ضمير المخاطب (أنت/الكاف) يشي برغبة الكاتبة في إشراك القارئ لشخصيات الرواية عواطفهم وانفعالاتهم، وأفكارهم ورؤاهم، فيكون التكرار ضمن هذا المقام قد أدّى وظيفته في النصّ النثري كما في النصّ الشعري، ووظيفته التداولية تلك، كانت تهدف إلى توسيع دائرة الخطاب ليشمل القارئ أيضا، على أساس أنّ "التداولية وحدها تُبيح إشراك البشر في عملية التحليل.. وتمكّنا من التحدّث عن المعاني التي يقصدها النّاس، وعن افتراضاتهم وأهدافهم، وما يصبون إليه"³ فعملية التواصل التي خلقها ذلك التكرار أدّت إلى محو الخطوط الفاصلة بين نمطي الشّعور والنثر فحدث التفاعل بينهما على مستوى الأساليب والوظائف.

ثمّ تقول:

"مريكة صور الموتى..

ومريكة أكثر صور الشهداء، موجعة دائما، فجأة يصبجون أكثر حزنا وأكثر غموضا من صورتهم.

¹. المصدر نفسه، ص116.

². المصدر السابق، ص247.

³. جورج يول، التداولية، تر: قصي العتابي، ط1، الدّار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2010، ص20.

فجأة... يصبحون أجمل بلغزهم، ونصبح أبشع منهم.

فجأة... نخاف أن نطيل النظر إليهم.

فجأة... نخاف من صورنا القادمة ونحن نتأملهم¹.

يُلاحظ وجود تكرار للمفردات التالية: (مريكة، صور، أكثر، فجأة، نصبح، نخاف) وكلّها توحى بمعاني التحوّل والفجائية والخوف والرّهبة التي تبدو ملامحها على وجه الإنسان، وإذا كان الوجه "صورة الذات العلنيّة للشّخص، وهو يُشير إلى معنى الذات العاطفي والاجتماعي الذي يمتلكه كلّ شخص والذي بدوره يفترض من الجميع معرفته"²، فإنّ تكرار دلالات تلك الملامح ومواقفها العاطفيّة تجاه الموضوع المُثير، قد أحدث هزّة انفعاليّة عنيفة لدى المتكلّم، فحاول الإفصاح عنها من خلال ترديد بعض الصّفات والتّعابير، حتّى يلقى استجابة مماثلة من لدن القارئ، فيدخل هذا الأخير في علاقة تواصل انفعاليّة معه وبالتالي تتحقّق وظيفة التّكرار التّواصلية، وعليه كان توظيف أسلوب التّكرار، الذي هو سمة أساسيّة من سمات الكتابة الشعريّة ضمن هذا النّص النّثري، قد حقّق أبعاده الجماليّة والتّواصلية بشكل فنيّ ينمّ عن قيمة التّفاعل الأجناسي بين الشّعر والنّثر.

ثمّ تقول:

"علّمني اللّيلة كيف أتعدّب دون أن أنزف.

علّمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني.

علّمني كيف أشفى منها"³.

نلمح أيضا تكرارا لعبارة (علّمني كيف) ثلاث مرّات للتّأكيد على وجود رغبة فعلية في التخلّص من وطأة ذلك الزخم الشعوري الذي يستتبّ في قلب الشّخصيّة المتحدّثة، فكانت وظيفة التّكرار، ضمن هذا السياق، فنيّة وتعبيريّة في الآن ذاته، لأنّ ذلك التّكرار، إلى جانب وظيفته الفنيّة والجماليّة، استطاع أن يعبر عن الرّغبة الملحة في تجاوز بعض الانفعالات السلبية التي تهيمن على نفسيّة تلك الشّخصيّة. وفي قولها:

"ستعذرني أنت الذي أخذت ذراعي الأخرى.

ستعذرني أنت الذي أخذتهم جميعا.

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص300.

². جورج يول، النّداوليّة، تر: قصي العتّابي، ص98.

³. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 431.

ستعذرني... لأنك ستأخذني أيضا"¹.

يرد كذلك تكرارا لعبارة (ستعذرني أنت الذي) ثلاث مرّات، مع تغيير في صياغة المدلولات التالية لتلك العبارات، وذلك من خلال جملة من الاشتقاقات المنبثقة عن الجذر اللغوي (أخذ)، وقد تمّ الاشتقاق اللغوي استجابة للحظة تؤثر مرّت بها الشخصية في هذا المقام الشعري العاطفي، وإذا كانت البنية اللغوية لتلك العبارات الثلاثة قد صيغت مثلما تُصاغ الأسطر الشعرية في القصيدة فإنّ التشكيل الدلالي المرتبط بها، يماثل هو الآخر، ذلك الذي توحى به القصيدة، من ناحية الحصر والإيجاز والتكثيف، فاختزال المعاني وحصر التفاصيل وتكثيف الدلالات، كلّها سمات تختصّ بها القصيدة الشعرية، دون الرواية، وقد أسهم التكرار في هذا النموذج من الرواية، في تصوير لحظة انفعالية تتضافر فيها شتى الأساليب اللغوية والجمالية والدلالية ممّا يحقّق القيمة الفعلية لعملية التفاعل الأجاسي بين الشعر والنثر.

ب. الانزياح:

تُعدّ (ذاكرة الجسد) عملا إبداعيا ينتمي إلى عالم الكتابة النثرية، ويُلاحظ أنّ مبدعته اتكأت على تقنية تعدّد الخطابات داخل النصّ الواحد، حيث، وأثناء تتبّعنا لأحداث الرواية، لاحظنا حضورا كثيفا لخطابات أدبية أخرى تخلّلت صفحات الرواية، وأبرزها الخطاب الشعري، ولعلّ تلك التعددية الخطابية تهدف إلى خلق نوع من التواصل مع القارئ الذي يرغب في تلقّي النصّ من خلال طريقة إنتاجه اللافئة والمُثيرة وعليه، أدركت المبدعة تلك الرغبة لدى القارئ، وراحت تؤثّر خطابها الروائي بأساليب شعرية مشكّلة تشكيلا فنيا دقيقا، حيث عمدت إلى توزيع أصوات شخصياتها وفق أساليب مُصاغة بطرق تستهوي القارئ وتحثّه على مواصلة القراءة، فأحيانا تستحضر خطابات شعرية بكلّ تفاصيلها اللغوية ودون تحوير فيها لشخصيات معروفة كالسيّاب وابن باديس وغيرهما، وأحيانا أخرى تعتمد إلى إدراج خطابات شعرية خاضعة لعمليات تحوير كبرى على مستوى الصياغة والأسلوب وحتى الدلالة، وذلك بما يتماشى ورؤيتها الفنية وموقفها الفكري وتجربتها الشعرية في آن واحد.

وعليه، فإنّ الكاتبة اعتمدت كثيرا على بنية اللغة الشعرية، بما تتضمنه من أساليب وانزياحات دلالية وأخرى تركيبية، على أساس أنّ المكونات الجمالية للغة الشعرية يمكن استثمارها في النصّ النثري باعتبارها، أي تلك المكونات، ملمحا من ملامح الشعرية التي يمكن للشعر والنثر معا أن يتشاركا في خصائصها، وهو ما يؤكّده الرأي القائل بأنّه "في الشعر ظلّ من النثر، وفي النثر ظلّ من الشعر وباختصار، لم يعد مجال عمل الشعرية هو الشعر وحده، حسب مفهومه التقليدي المتوارث، بل الأدب كلّ

¹. المصدر نفسه، ص469.

منظوماً أو غير منظوم¹، وبالتالي يُلاحظ تردد صدى شعريّة الشّعر، إن صحّ التعبير، عبر كامل أرجاء الرّواية، أي منذ بدايتها إلى نهايتها، فكانت حافلة بالإيحاءات وبالصور الفنيّة، والإيقاعات الموسيقيّة والتي سُخّرت جميعاً لتلبية حاجات القراء الملحة ولخلق تواصل وطيد معهم، من خلال عمليّتي التأثير والتأثّر.

ب1. الانزياح الدّلالي:

تُعَدّ الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز وغيرها، صوراً بيانيّة تتضوي جميعها تحت منظومة الانزياح الدّلالي، ووظيفتها تكمن في منح لغة التعبير طاقات إشاريّة تعمل على إخراج المعاني من دائرة الألفة والتداول، ثمّ الانتقال بها إلى معانٍ أخرى أكثر إيحاء، وأعمق دلالة، كما تسعى إلى خلخلة البناء اللغوي والدّلالي للنّص، وإعادة تشكيله في أبهى حلّة وأجمل صورة، فوسيلة الشّاعر تتضمّن مزج العبارات المألوفة بغيرها من التركيبات غير المألوفة، حتّى يحدث السّحر والاختلاف إلى جانب الوضوح، فالوضوح يأتي من الكلمات اليوميّة المعتادة، ومن الأسلوب الحقيقيّ أو المنتظم للعبارات التي يستخدمها كلّ فرد في حوارهِ، أمّا السّحر فينبع من اللّذة العقليّة التي تتلقّى الصّور الجديدة المنطوية في الاستعارة²، كما أنّ مفردات اللغة تفقد قيمتها الدّلاليّة مع كثرة الاستعمال والتداول، أمّا إذا وُظّفت لغير ما وُضعت له، فإنّها ستصبح أكثر قابليّة للتأويل وإعمال الفكر، ومن ثمّة تتحقّق جماليّتها في مدى انزياحها عن التداول العادي ودرجة خروجها عن المعيار، ممّا يشدّ انتباه متلقّيها ويشدّد ذهنه عبر تمظهراتها الدّلاليّة الواسعة. وقد تميّزت لغة الشّعر باحتفائها الكبير بتلك الانزياحات الدّلاليّة، "وبتجاوزها تقريريّة اللغة العادية إلى المجاز والإيحاء، فهي لغة تقوم على الانزياح اللغوي والدّلالي"³ الذي من شأنه تيسير السبيل للشّاعر حتّى يصف تجربته الشعوريّة، ويُعبّر عن مواقفه ورؤاه تجاه الواقع بمجرياته البسيطة والمعقّدة، دونما خوف أو وجل، لأنّ الانزياح الدّلالي في الشّعر يُتيح للقارئ تقديم قراءات وتأويلات متعدّدة، قد تدنو أو تتأبى عن المقصديّة الحقيقيّة للمبدع.

¹. طراد الكبيسي، الموت الجميل، مصارع العشاق في غربة الآفاق، (أفق التحوّلات في الرّواية العربيّة)، ط1، دار الفنون عمان، 1999، ص44.

². ينظر، تيرنس هوكس، الاستعارة، تر: عمرو زكريّا عبد الله، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص20.

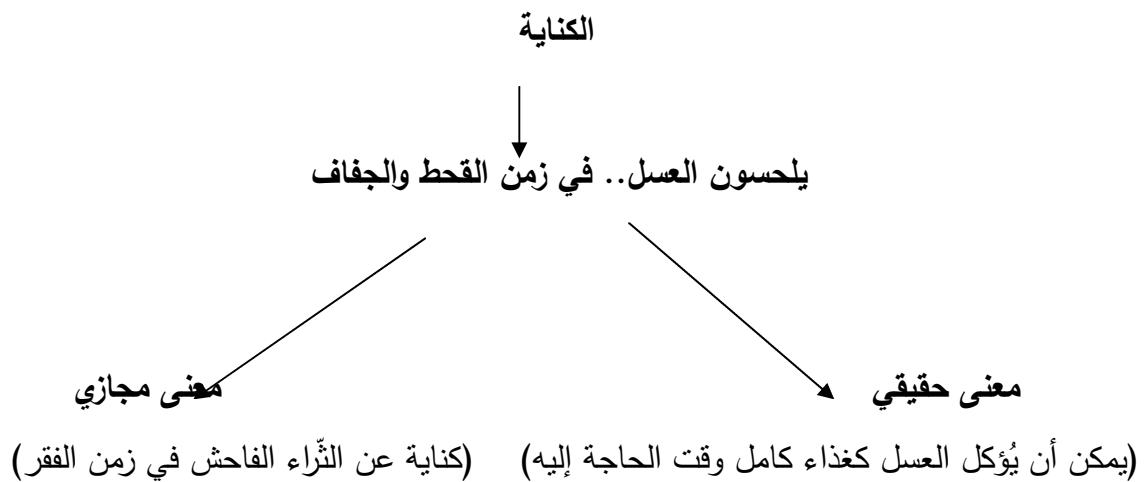
³. وداد بن عافية، شعريّة الانزياح في قصيدة (بكى النّاي)، مجلّة فصول، العدد 95، مج (2/25)، مصر، 2017، ص462.

أما إذا حضرت تلك الانزياحات الدلالية في النَّثر، وبدرجة تكثيف إيحائي تماثل تلك التي تحضر في الشعر، فإنَّ الأمر لافت، ويجوز الوقوف عنده، وهو ما وجدناه في رواية (ذاكرة الجسد) التي اعتمدت كثيرا على توظيف ذلك النمط الانزياحي، "قاللغة لدى أحلام مستغانمي لغة انزياحية"¹، وسندلل لذلك ببعض النماذج المقتبسة منها، والتي تقترب جدًا من لغة الشعر القائمة على الانزياح الدلالي:

لاحظ مثلا قولها:

"كان الجميع يتملقونه وبجاملونه عساهم يلحسون شيئا من ذلك العسل، الذي كان يتدفق بين يديه نهرا من العملة الصعبة، في زمن القحط والجفاف..."².

فالتراكيب الدلالي لهذه العبارة يُخضع دلالات المعجم الحقيقيّة إلى قانون الانزياح عن الأصل حيث وُظِّفت كلمات (يلحسون، عسل، القحط والجفاف)، لغير ما وُضعت له، فالصورة البيانية المبنوثة في ثنايا هذه العبارة، تأخذ شيئا من التشبيه، حيث شُبِّهت الأموال (العملة الصعبة) بالنهر المتدفق، مع حذف أداة التشبيه، أما وجه الشبه فيتمثل في الكثرة وسرعة الجريان (سرعة الكسب)، كما تأخذ تلك الصورة ملامح الكناية عن الثروة والثراء، والترسيمة الآتية تُوضّح ذلك:



¹. عجنالك بشي يمينه، شعرية الرواية النسائية في الجزائر (تجربة نسيان كوم لأحلام مستغانمي أنموذجا)، مجلة التبيين

الجمعية الثقافية الجاحظية، العدد 39، الجزائر، 2015، ص76.

². أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص272.

وعليه ربّما يكون اعتماد الأدبية لغة الشعر وأسلوبه، خاصيّة بارزة من خصائص كتابتها الروائيّة ولا يفوتنا، في هذا المقام، التذكير بكون الأدبية أحلام مستغانمي تنظم الشّعر كما تكتب الرّواية، وأحيانا تطغى لغتها الشعريّة على لغتها السردية، فيُصبح الحكّي ذا شكل أسلوبيّ مغاير عن الذي عهدناه في الفنون النثرية، وتصبح اللغة وكأنّها خلّقت من جديد، من ناحية الاستعمال المغاير لما هو معهود، فحينما توظّف الأدبية مثل تلك الكلمات والعبارات المتناغمة (في النماذج السابقة) تكون قد ولجت عوالم الشعريّة الساحرة "حيث تُستخدم الكلمات كما لو أنّها تُقال لأوّل مرّة في هذا المكان وهذه اللحظة، وفي هذا السياق المحدّد بهذا المعنى المحدّد، كما لو كانت قادمة من النبع مباشرة، لم تتأثّر بكثرة التّداول والألفة"¹، إنّها لغة التعبير عن عمق التجربة، والانفعال الذاتيّ المشوب بالعواطف والتصورات والتأمّلات.

من جهة أخرى، يُلاحظ على رواية (ذاكرة الجسد) أنّها تضمّنت كمّا كبيرا من العبارات التي تقوم على مبدأ عدم الملاءمة الإسناديّة والدلاليّة، وهي خاصيّة شعريّة تقوم إمّا على التّناظر في دلالات الكلمات، حيث تخرج الكلمة عن الاصطلاح لتأخذ معان أخرى غريبة عنها، وفق نسق دلاليّ منتظم، أو أنّها تقوم على التّباعد في العلاقة التي تجمع المسند والمسند إليه، حيث يُسند فعل ما إلى غير سياقه الدلالي، والجدول الآتي يوضّح ذلك:

نوعها	موطن عدم الملاءمة	العبارة
دلاليّة	أُسند اللّون الرّماديّ (شيء محسوس بالبصر) إلى الأفكار التي هي غير محسوسة.	كانت الأفكار الرّماديّة تتوالد في ذهني ²
إسناديّة	لا تكون (الشّهادة/ يشهد) إلّا للأحياء وليس لجثث الموتى، كما لا يمكن للبركان أن يقوم بفعل (التّناوب/ يتناوب) المقتصر على الكائن الحيّ دون الجامد.	تشهد جثث السّواح التي تحوّلت إلى تراب أسود أنّه لا أجمل من بركان يتناوب ³
إسناديّة	أُسند فعل (اللبس) الذي لا يقوم به إلّا المحسوس (للذاكرة) التي هي شيء غير محسوس، كذلك أُسند فعل (الرّكض) الذي يقوم به الكائن الحيّ أو الشيء الماديّ إلى (الذاكرة) التي هي شيء معنوي.	نحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها إلّا في المناسبات ⁴ ومثله: ركضت الذاكرة إلى وراء ⁵

¹. رمضان الصبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جماليّة)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية الإسكندرية 2002، ص135.

². أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص401.

³. المصدر نفسه، ص115.

⁴. المصدر نفسه، ص136.

⁵. المصدر نفسه، ص127.

على أصابع الجرح أعود إلى الوطن ¹	تستعير لفظة (الجرح) إحدى الصفات المادية المحسوسة للكائن الحي وهي (الأصابع)، وذلك لوجود علاقة دلالية تتشارك فيها، بالرغم من التباعد الحاصل بين اللفظتين، مما يجعل من مبدأ عدم الملاءمة يتحقق على المستوى الدلالي.	دلالية
لا أجمل من حرائقك ²	في هذا الموضع، لا يمكن أن تحدث الملاءمة بين صفتي الجمال والحرق، لأن الحرائق دوما منظرا مخيفا تهابه النفوس وتستقبحه، وإنما وقع الانزياح في هذه العبارة لتلبية شعور معين، أو استحضار رؤيا ما، أو لتحقيق غاية فنية جمالية.	دلالية
نرى شهوة السقوط والتحطم هي التي أشعرتني عندئذ بالتوتر؟ ³	تتعارض دلالة الشهوة مع دلالة السقوط والتحطم، فعدم الانسجام بين اللفظتين، في هذا المقام التعبيري، يحقق مبدأ عدم الملاءمة التي تقتضي الانحراف عن الأصل والمعتاد.	دلالية
هذا الوطن الكاذب؟ ⁴	لا يمكن للوطن (شيء مادي غير عاقل) أن يتسم بسمة الكذب (صفة معنوية تُنسب للعاقل)، والجمع بينهما في هذه العبارة، كان بغرض إضفاء سمة الضبابية، ومنح الكلمة بعدا إشاريا وعمقا إيحائيا.	دلالية

تبرز، من خلال صور الانزياح الدلالي السابقة، بؤرة التفاعل بين أسلوب الشعر والنثر حيث كانت الكلمات والألفاظ والعبارات جميعها مُسخرة لخدمة التجربة والموقف الزاهن دونما التزام بخصوصية الجنس الأدبي، وإذا سلّمنا بمقولة أنّ اللغة المنزاحة عن المعيار التقليدي لها، هي لغة ترفع الألفة عن الأشياء، فتبني لها واقعا مختلفا عن الواقع العادي، حيث يقوم المبدع بتصوير الأشياء ليس كما تبدو في الواقع ولكن كما يتصورها هو ويقاربها، فيكون الخيال هو السبيل الوحيد لتشكيل الصور التي ترد في القصيدة بوصفها عالما خاصا يسكنه الشاعر وينتمي إليه⁵، وعليه فإنّ النماذج السابقة، والمأخوذة عن رواية (ذاكرة الجسد)، تؤكد سمة التفاعل بين الجنسين، حيث صيغت بُناها الدلالية وفق قالب شعري تخيليّ ورمزي لا تخلو أساليبه من طابع الانزياح الدلالي الذي يسم أسلوب الشعر أكثر من غيره.

¹. المصدر نفسه، ص333.

². أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص194.

³. المصدر نفسه، ص348.

⁴. المصدر نفسه، ص408.

⁵. يُنظر، نادية بوزراع، محاضرات في نظرية الأجناس الأدبية، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2016، ص54.

وغير بعيد عن السياق ذاته، نجدها تقول:

"هنالك مدن كالنساء، تهزمك أسماؤها مسبقاً، تغريك وتربكك، تملأك وتفركك، وتجردك ذاكرتها من كلّ مشاريعك، ليصبح الحبّ كلّ برنامجك، هنالك مدن... لم تخلق لتزورها بمفردك لتتجول وتنام وتقوم فيها... وتتناول فطور الصباح وحيداً، هنالك مدن جميلة كذكرى، قريبة كدمعة موجعة كحسرة... هنالك مدن... كم تشبهك، فهل يمكن أن أنساك في مدينة إسمها غرناطة، كان حبك يأتي مع المنازل البيضاء الواطئة، بسقوفها القرميدية الحمراء، مع عرائش العنب... مع أشجار الياسمين المثقلة... مع الجداول التي تعبر غرناطة... مع المياه... مع الشمس.. مع ذاكرة العرب، كان حبك يأتي مع العطور والأصوات والوجوه، مع سمرة الأندلسيات وشعرهنّ الحالك، مع فساتين الفرح.. مع قيثارة محمومة كجسدك.. مع قصائد لوركا الذي تحببته.. مع حزن أبي فراس الحمداني الذي أحبه، كنت أشعر أنك جزء من تلك المدينة أيضاً.. فهل كلّ المدن العربية أنت.. وكلّ ذاكرة عربية أنت، مرّ الزمان وأنت مازلت كميّاه غرناطة، رقراقة الحنين.. تحملين طعماً مميّزاً لا علاقة له بالمياه القادمة من الأنايب والحفّيات"¹.

يُلاحظ على هذا النموذج، أنّه مفعم بالصّور البيانيّة التي تتراوح بين المنطق واللامنطق تنبثق منها حركة فاعلة ونشيطة في فضاء واسع من الثنائيات المتضادة، والتي تعكس بعض المشاعر المتأرجحة بين معاني الحزن والفرح، الهزيمة/ الانتصار، وكأنّ الكلام هنا يُؤدّي لعبة الخفاء/ التجلّي حيث انبنت دلالاته على جملة من تصوّرات الواضحة والمبهمة في آن واحد تجسّدها مستويات بينويّة تنزع إلى التكتيف الدلالي وتميل إلى خلق مسافة تؤثر بين البنى السطحية والبنى العميقة المكوّنة لها، والهدف من كلّ ذلك، هو الوصول إلى ذروة الشعرية، "لأنّ الشعرية هي وظيفة من وظائف العلامة ما بين البنية العميقة للنص الأدبي بوصفه حاملاً لمحمولات ما قولية، وبين البنية السطحية بوصف النص كتلة مسجلة، لمسية، أي كائن مبصر"² إنّ نوع من التغريب الذي ينزح إليه الأديب المعاصر ليضع صورته في قالب مكثّف يحتمل تعدّداً في القراءة وتنوّعا في التأوّل، وبرغم بساطة النسيج اللّغوي الذي يضمّ تلك الصّور، وألفة تراكيبه غير أنّ "البساطة لا تتنافى مع الجمال ولا تحطّ من قيمة العمل"³، بل على العكس كانت بساطة الكلمات هنا مدعاة لإعمال الفكر، وتنشيط الذاكرة، من أجل التّشبّس عن المعاني المتوارية خلف تلك الكلمات، وتقصّي إحياءاتها اللامتناهية.

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص247/248.

². عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي (سرديّة الخبر)، ص11.

³. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص91.

كما نلمس في المقطع ذاته أثرا لتقنية الحلول والتماهي في الأجسام، وهي خاصية شعرية تجلّت في كثير من القصائد المعاصرة، حيث رسمت الأدبية، من خلالها، صورة الحبيبة متماهية في صورة المدينة الضائعة (غرناطة)، رمز الحنين والشوق إلى الماضي البهيج، ذلك الماضي الذي يرتسم في الذاكرة، ولا يمحوه الزمن، وكأنّ الحبيبة هنا تمثّل رمزا للذكرى التي يصعب نسيانها أو تناسيها لأنّها المرأة/ الوطن، وقد أسهمت عملية التلاعب بمفردات اللغة هنا، في خلق بعض الصّور والرموز التي تحمل في ذاتها طاقات إشاريّة من شأنها استقطاب اهتمام القارئ، وتوقعه في حيرة من أمره: أيتعلّق الوصف هنا بالمرأة، أم بالوطن..؟

لتواصل بعدها الحديث عن جدليّة الزمن الحاضر/ الغائب من خلال النبش في الذاكرة (الجمعية) عمّا يصلح للتعبير عن الذاكرة (الفردية):

"مرّ الزمن، وصوتك مازال يأتي كصدى نوافير المياه وقت السحر، في ذاكرة القصور العربية المهجورة، عندما يفاجئ المساء غرناطة وتفاجئ غرناطة نفسها عاشقة لملك عربيّ غادرها لتوّه...

كان اسمه (أبو عبد الله) وكان آخر عاشق عربيّ قبلها...

تراني كنت ذلك الملك الذي لم يعرف كيف يحافظ على عرشه...

تراني أضعتك بحماقة أبي عبد الله وسأبكيك يوما مثله..

وكانت أمّه قد قالت له يوما وغرناطة تسقط في غفلة منه: إبك مثل النساء ملكا ضائعا لم تحافظ

عليه كالرجال...

فهل حقّا لم أحافظ عليك؟ وعلى من أعلن الحرب... أسألك؟

على من.. وأنتما ذاكرتي وأحبّتي..

على من... وأنتما مدينتي وقلعتي..

فلم الخجل؟.. هل هناك ملك عربيّ واحد.. حاكم عربيّ واحد لم يبك منذ أبي عبد الله مدينة ما.

فاسقطي قسنطينة... هذا زمن السقوط السريع.

هل سقطت حقّا يومها... هذا ما قد لا أعرفه أبدا.

ولكن أدري فقط، تاريخ سقوطك الأخير، سقوطك النهائي الذي كنت شاهدا عليه بعد ذلك فأنيّ

جنون كان أن تزيد المسافات من حبّك، وأن تأخذي ملامح تلك المدينة أيضا، وإذا بي كمجنون أجلس كلّ

ليلة لأكتب لك رسائل كانت تولد من دهشتي وشوقي وغيرتي عليك، كنت أقصّ لك فيها تفاصيل يومي وانطباعاتي في مدينة تشبهك حدّ الدهشة¹.

نتنقل بنا الأدبية هنا، وعبر مساحة دلالية واسعة، إلى تصوير حالات القلق والتوتر التي تعيشها الشخصية، إثر اغترابها النفسي وغربتها عن الوطن، ثم شعورها بالتشتت والضياع بعد اتّساع مساحة الانفصال الروحي بينها وبين من تحبّ، إنّ نوع من الانقسام أو الانشطار النفسي الذي يصعب تأويله لكن يمكن مقارنته بالقول إنّ الأدبية هنا ترسم أفكار مغترب عن وطنه وعاشق لامرأة تُمثّل جزءاً من عشقه لوطنه، فيتمثّلها جزءاً من ذاكرته، لتكون المقطوعة النثرية متداخلة بصفة واضحة مع شكل الومضة الشعرية.

وقد وردت في هذا النموذج بعض الانزياحات الدلالية التي شكّلت صورا جديدة منسجمة مع أنساقها اللغوية، من مثل التشبيه التأمّ في (وصوتك مازال يأتي كصدى نوافير المياه وقت السحر)، ويرد أيضا في (وإذا بي كمجنون أجلس كلّ ليلة)، ونجد كذلك المجاز المرسل في (ذاكرة القصور) حيث يُراد بالقصور هنا أهلها، كما نجد استعارة مكنية في (عندما يفاجئ المساء غرناطة وتفاجئ غرناطة نفسها عاشقة لملك عربي) حيث شبّهت غرناطة (مكوّن مادّي غير عاقل) بالمرأة العاشقة (مكوّن مادّي عاقل) مع الإبقاء على قرينة دالة وهي لفظة (تفاجئ)، وهي كلّها انزياحات دلالية تجسّد لحظات تؤثر نفسيّ تمرّ به الشخصية، ومع جملة التساؤلات المتوالية في نهاية النموذج، والتي تتقاذفها حمى العشق والحنين حمى الذاكرة التي تأبى النسيان تتجلى لنا وبكلّ وضوح موسيقى الكلمات، فتتمايل أجراس المفردات الشعرية مكوّنة موسيقى عذبة تستسيغها أذن القارئ وتطرب لها، وإن كانت مشوبة ببعض الحزن الطفيف غير أنّها تؤدّي وظيفتها الشعرية غير أبهة لحدود النوع الفنّي الذي تسكنه، فكانت تلك الموسيقى اختراقا لعالم الشعر دون قيود نثرية تحكمها ولا قواعد سرديّة تردعها.

وفي موضع آخر من الرواية، نقف على ملمح من ملامح الشعرية المعاصرة، وهو تجسيد الأسلوب الحسي، حيث يوظّف المبدع إحدى حواسه لرسم صورة فنيّة، أدواتها اللغة الشعرية فيتخيّل تلك الصورة ويتمثّلها حسب رؤيته الخاصة للأشياء، أو ينقلها بالهيئة التي تبدو عليها، وهو نوع من التصوير الفنّي القائم على الحواس، لاحظ مثلا:

"نقلتُ نظرتي من السماء إلى عينيك، كنت أراهما لأوّل مرّة في الضوء، شعرتُ أنّني أتعرف عليهما، ارتبكت أمامهما كأوّل مرّة، كانتا أفنّح من العادة، وربّما أجمل من العادة، كان فيهما شيء من

¹. ينظر، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 249/248/247.

العمق والسكون في آن واحد، شيء من البراءة، والمؤامرة العشقية، تراني أطلت النّظر إليك سألتني بطريقة من يعرف الجواب مسبقاً:

- لماذا تنتظر إليّ هكذا؟

كان صوتك بالعربية يأتي كموسيقى عزف منفرد¹، نجد هنا وقفة زمنية تتضمن وصفا دقيقا ومركّزا لعيني الحبيبة، "العنصر الزمني في عمليات التجسّد الحسي يرتبط أساسا بنوع الإيقاع المعتاد في نظام حركة الحواس الطبيعية وترتيبها، فكّما تباطأت حركة التصوير بالتوقّف الواضح أمام معطيات حاسة واحدة فحسب، أو الإخلال الظاهر بنسبة تراتب هذه الحواس أضفى ذلك على الأسلوب صبغة حسيّة بارزة"² وهو الأمر الذي جسّدته تلك اللّحظة الزمنية الواصفة، حيث تضمّن الوصف التدريجيّ لعيني المحبوبة طابعا حسيّا بسيطاً ومتدرّجاً، يرتبط في الأساس بالتصوير الفنّي القائم على الحواس، هذا التصوير الذي لا يقلّ أهميّة عن التصوير البلاغي والرمزي، وهو في الآن ذاته، يمثّل أحد معطيات الشعريّة المعاصرة التي تروم بلوغ أقصى حدود الجماليّة من خلال الكشف عن كلّ عناصر العمل الأدبي، والبحث في تفاصيل مكوّناته، لمعرفة الدلالات التي يرمي إليها والإيحاءات التي يتضمّنها.

وفيما يخصّ لحظات الوصف التي يتوقّف معها الزمن، لتبدأ عمليّة التلاعب بالكلمات ودلالاتها تقول الكاتبة (على لسان خالد):

" أخطأنا حبيبتني... الوطن لا يرسم بالطباشير، والحبّ لا يكتب بطلاء الأظافر، أخطأنا... التاريخ لا يكتب على سبّورة، بيد تمسك طباشير وأخرى تمسك ممحاة... والعشق ليس أرجوحة يتجاذبها الممكن والمستحيل، دعينا نتوقّف لحظة عن اللعب، لحظة عن الجري في كلّ الاتجاهات، نسينا في هذه اللعبة من ممّا القطّ، ومن الفأر... ومن ممّا سيلتهم من، نسينا أنّهم سيلتهمونا معاً، لم يعد أماننا متّسع للكذب، لا شيء أماننا سوى هذا المنعطف الأخير، لا شيء تحتنا غير هاوية الدمار.

فلنعترف أنّنا تحطّمنا معاً، لست حبيبتني... أنت مشروع حبّي للزمن القادم، أنت مشروع قصّتي القادمة وفرحي القادم... أنت مشروع عمري الآخر، في انتظار ذلك... أحبّي من شئت من الرجال واكتبي ما شئت من القصص...

أنا الذي قتلتنني لعدّة أسباب غامضة، وأحبيبتك لأسباب غامضة أخرى، أنا الرجل الذي حولك من امرأة إلى مدينة، وحولته من حجارة كريمة إلى حصى، لا تتطاولي على حطامي كثيراً لم ينته زمن

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص181.

². صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص50.

الزلازل، ومازال في عمق هذا الوطن حجارة لم تقذفها البراكين بعد، دعينا نتوقّف لحظة عن اللعب... كفاك كلّ ما قلته من كذب... أعرف اليوم أنّك لن تكوني لي... دعيني إذن أنحشر معك يوم الحشر حيث تكونين، لأكون نصفك الآخر، دعيني أحجز مسبقا مكانا إلى جوارك مادامت كلّ الأماكن محجوزة حولك هنا، وما دامت مفكرتك ملاءى بالمواعيد حتّى آخر أيّامك... يا امرأة على شاكلة وطن..أيهم بعد اليوم أن نبقي معا"¹.

تبدو لغة الكتابة هنا، مألوفة، متداولة، وبسيطة في تركيبها اللغوي، لكنّها في الحقيقة تنبض بالإشارات الموحية، والمعاني المتوارية خلف تلك البساطة، "فاللغة الشعرية عند خالد هي نوع من الخطاب الشعري الواصف، أي لغة ثانية تحاول كسر قيود اللغة الكلاسيكية التي تتبني على مبدأ التقرير فقط وتحاول خلق لغة أخرى مبدؤها الإيحاء وتكثيف الدلالة"² وهو الأمر الذي يتجلّى في المقطع السابق حيث يصف عشقه الأبدى لامرأة طالما تمثّلها وطنا يضمّ أحلامه وآماله وذكرياته، لكنّها في لحظة، تخلّت عن ذلك العشق، وحطّمت الصّور الجميلة التي رسمها معها ولم يبق له من ذلك العشق سوى الأمل في الحياة معها مجدّدا يوم الحشر، فكان الوصف مكثّفا ومُشعّا بالدلالات العميقة.

من خلال ما سبق قوله، يمكن لنا "أن نلمس فرقا بين الشعر والنثر في استخدام اللغة فاللغة في الشعر أكثر توتّرا وإيحاء، وذات ظلال متعدّدة أكثر من لغة النثر، فالشاعر يختار الكلمات ذوات الدلالات المتعدّدة لتكون هذه الألفاظ أكثر قدرة على الإيحاء بالمضمون الانفعالي والعاطفي والفكري، ومع أنّ الرّوائي مثلا يختار الكلمات والألفاظ الدالة فإنّ الفارق بينهما في الدرجة، وهناك من يرى بأنّ كيفية تلقّي الفنّ كثيرا ما تتحكّم في شكله ولغته أيضا، لذلك فإنّ تباين لغة القصيدة عن لغة الرواية أو لغة المسرحية أساسه كيفية تلقّي هذه الأنواع، فالمسرحية تتلقّى رؤية وقراءة، والرواية تتلقّى قراءة، أمّا الشعر فيتلقّى سماعا وقراءة"³، إذن يمكننا القول إنّ هذا المقطع يقترب ، إلى حدّ كبير، من قصيدة النثر نظرا لدرجة غنائيته العالية، وإيقاعاته المنسجمة وكذا لغته المتمظهرة في انزياحات وانحرافات متدرّجة عبر مستويات متعدّدة يختلف تأويلها.

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص330/331.

². حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، دط منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، ص125/126.

³. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص101/102.

وفي موضع آخر من الرواية، تقول: "لم أكن أتوقع أن تكوني المعركة التي سأترك عليها جثتي والمدينة التي سأنفق فيها ذاكرتي... واللوحة البيضاء التي ستستقبل أمامها فرشاتي لتبقى عذراء... وجبارة مثلك، تحمل في لونها كلّ الأضداد. كيف حدث كلّ هذا... لم أعد أدري. كان الزمن يركض بنا من موعد إلى آخر، والحبّ ينقلنا من شهقة إلى أخرى، وكنت أستسلم لحبكّ دون جدل، كان حبكّ قدرتي... وربما كان حقيقي، فهل من قوّة تقف في وجه القدر؟"¹.

ربّما أثرت الكاتبة هنا، التعبير عن تلك المعاني وفق أسلوب شعريّ يعبر عن العواطف والأحاسيس التي قد لا تسعها لغة النثر أو قد تنقص من حدّتها وحيويّتها التي يكفلها لها الشعر وإذا تأملت العبارة الآتية: (لم أكن أتوقع أن تكوني المعركة التي سأترك عليها جثتي، والمدينة التي سأنفق فيها ذاكرتي.. واللوحة البيضاء التي ستستقبل أمامها فرشاتي لتبقى عذراء... وجبارة مثلك تحمل في لونها كلّ الأضداد..) ستجد أنّ الصّور الفنيّة المتلاحقة في هذا الجزء من الرواية تحمل في ذاتها ترميزا وتخبيلا واسعين يستدعي إعمال الفكر وحضور الدّائقة الفنيّة للوقوف عند معانيها الواسعة ودلالاتها العميقة، في حين لو أعدنا الصياغة التركيبية على النحو الآتي:

(لم أكن أتوقع أنّ ستكونين قاتلتي وسالبة فكري وذهني بجمالك وطهرتك العفيف وجبروتك المحيّر...) لا نكاد إذن نلامس جزءاً، ولو بسيطاً، من شاعريّة الكلمة، بل وقد نخطئ في تحليل صورتها الرمزية التي رسمتها الأدبية، شعراً، عن طريق آليات الاستعارة والتشبيه، وهذا الإجراء الذي يختزل تجربة المبدعة من خلال لغتها الإشارية قد لا تصفه لغة النثر، "فأصل الصورة الفنية إذن هو الخيال وهو نقل الأشياء من حال المعاناة إلى تجسيدها، بحيث تغدو ضرباً من مشاهدة المشاعر بعد تخيلها وأبسط الصور تلك الناتجة عن الاستعارة والتشبيه وقوامها جمع أطراف الأشياء بعضها إلى بعض ضمن عمليّة تركيب مغايرة لأصولها، وأمّا أعقد الصورة فتلك التي تختلط بالوهمي والأسطوري حيث يتجاوز العقل المتخيّل أثناءها حدود المعقول إلى عملية خلق واستحداث وإعطاء التجارب الإنسانية أبعاداً أرحب"² فجملّة الصور الفنيّة المتلاحقة في تلك المقاطع تخضع لعمليّة إعادة تركيب تختلف عن الصيغة الأصليّة لها، فكانت انحرافات الدّلالية سبباً في انفتاح معانيها على سياقات دلاليّة واسعة.

ب2. الانزياح التركيبي:

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص117.

². عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، ص31.

هو ملمح من ملامح الأسلوبية الشعرية، ونعني به خرق القواعد المألوفة للكتابة عبر عدة عمليات أسلوبية منها الحذف والتقديم والتأخير، وإذا كان الانزياح التركيبي يحضر في الكلام العادي أو في بعض الخطابات العلمية بشكل غير لافت، فإنه في الكتابة الإبداعية أو في الخطابات الأدبية، ينبري عن قيمة فنية جمالية، تتولد عن التشكيل الجديد والخلق المبدع للألفاظ كما أن ذلك العدول القائم على مستوى البنى النحوية المتعلقة بلغة الإبداع، لا يتأتى بشكل اعتباطي، وإنما ينبغي لفاعله احترام دلالة السياق وعدم تجاوز القواعد اللغوية الأصلية بدعوى خلق قواعد جديدة وخاصة.

وفي هذه الدراسة، سأحاول الوقوف عند ظاهرة التقديم والتأخير على اعتبار أنها "ظاهرة فنية تحدث في تصرف المنشئ للعبارة في رتب الكلام المعهود والشائع، في غير الخروج عن السنن المألوفة في التراكيب"¹، وعليه فإن تغيير أي كلمة عن مكانها الأصل، يقتضي إماما بالقواعد النحوية للغة وإحاطة واسعة بمواطن التقديم أو التأخير فيها، لأن الدلالة تتغير بتغير مواقع الكلمة في الجملة، كما سأنترق أيضا إلى رصد مواطن الانزياح التركيبي في الرواية من خلال تتبع ظاهرة الحذف، ومحاولة الوقوف عند دلالاته ووظائفه الفنية.

ولعل النص المائل بين يدينا، أي: رواية (ذاكرة الجسد)، قد تضافرت فيه مجموعة من الانزياحات التركيبية التي شكّلت سلسلة متشابكة من الجمل والعبارات التي انزاحت عن مظهرها التركيبي المألوف لتتحو منحى بنائيا أكثر تعقيدا وأشدّ انحرافا وعدولا عن الأصل، وللتدليل على ذلك، سنورد الأمثلة الآتية المأخوذة عن نص رواية (ذاكرة الجسد)، وسنوضح في الجدول أدناه مواطن الانزياح التركيبي من خلال عمليتي التقديم والتأخير مع وظائفه الفنية والدلالية:

مواطن الانزياح في الرواية مع الأصل في التركيب.	وصف ظاهرة الانزياح التركيبي	الوظيفة الفنية والدلالية للانزياح التركيبي.
"وكننت سعيدا أو ربما في حالة ترقّب للسعادة، ستعودين أخيرا، كنت أنتظر الخريف كما لم	تم تأخير الفعل ناقص (كان) مع خبره الذي جاء على شكل جملة فعلية (تحمل حقائبك)، في الوقت الذي تم فيه تقديم اسم كان: (الربيع مع معطوفاته)، وذلك على	ركّزت الكاتبة على القيمة الدلالية للأشياء والظواهر التي ذكرتها، فاللوازم المدرسية إحالة على موسم الدخول المدرسي، والذي يكون بعد انقضاء فصل الصيف وبداية فصل الخريف كما

¹. صالح بلعيد، أساليب التعبير، ص111.

أَنَّ السَّمَاءَ البرتقالية والنقَلبات الجوية هي إحالة على فصل الخريف فلهذا الانتظار المتلهف لا تقتصر على شعور الحبيب وحده، بل إنَّ كلَّ ما يحيط به من موجودات يشاطره شعور اللّهُفة ونفاذ الصّبر وفطر الشّوق لعودة المحبوبة، وكلّ الظروف والأشياء والظواهر التي شهدت لقاءهما من قبل تنتظر عودتها لتحمل حقائبها مجدداً. ولو أنَّ الكاتبة اعتمدت التّمط الأصلي في التعبير، لما تحقّقت القيمة الدّلالية لتلك الملفوظات جميعها، حيث إنَّ تقديم الاسم ومعطوفاته على الفعل (كان) عمل على تأكيد دلالات الشّوق واللّهُفة والترقّب التي تنشاطرها مشاعر الحبيب وسائر الموجودات والظواهر التي تُصاحب عودة المحبوبة.	النّحو الآتي: الاسم + الفعل النّاقص + الخبر، ومن المألوف في الجملة العربيّة أن يكون الفعل النّاقص أولاً + الاسم + الخبر.	أنتظره من قبل... اللّوازم المدرسيّة التي تملأ رفوف المحلّات، تعلن عودتك، والربيع... والسمااء البرتقالية... والنقَلبات الجوية... كلّها كانت تحمل حقائبك¹. والأصل: تُعلن اللّوازم المدرسيّة التي تملأ رفوف المحلّات عودتك، كانت السّماء البرتقاليّة والربيع والنقَلبات الجوية... كلّها تحمل حقائبك.
إنَّ خرق التعبير التقليدي ضمن هذا السّياق، كان محكوماً بالرؤية الشعريّة التي نلمحها في أسلوب الكاتبة، فتقديم الحال (المعمول) على الفاعل (العامل)، يشي بوجود قيمة فنيّة وأخرى دلاليّة مرتبطة بفعل الصّمت، ولو ذكرت الكاتبة الفاعل أولاً ثمّ الحال، لما كانت هناك قيمة ملموسة لحالة الصّمت التي تسم الفاعل، أمّا تقديمه (أي الحال) فقد جعلت القارئ يتوق إلى معرفة من الذي سيقع عليه وصف الحال، لأنّ الصّمت في هذا السّياق يوحي بوقار الشخصيّة وهيبته يُضاف إلى هذا الأمر، أنّ تقديم الحال على الفاعل يحقّق قيمة جماليّة تستسيغها أذن المتلقّي.	تمّ تقديم الحال (صامتاً) على عامله (سي الطاهر)، ومعيّار اللّغة يقتضي أن يُقدّم العامل على المعمول، وذلك على النّحو الآتي: يأتي ————— فعل. سي الطاهر ————— فاعل (العامل). اللّيلة ————— مفعول به. صامتاً ————— حال (المعمول).	صامتاً يأتي (سي الطاهر) اللّيلة....² والأصل: يأتي (سي الطاهر) اللّيلة صامتاً.

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص221/220.

². المصدر السابق، ص34.

قد يكون الغرض من تقديم الخبر على الفعل والاسم معا ضمن هذا التعبير هو الرغبة في الإفصاح عن أمر ما أو توضيح صورة معينة مع وصف الدلالة النفسية المصاحبة لحضور لتلك الصورة، وتأكيد قيمة الخبر الذي سيرغب القارئ في معرفة تفاصيله وعبارة (في سجن الكديا) التي كان من الممكن أن ترد بعد عبارة (كان موعدي النضالي الأول) عكست قيمة الخبر الفعلية، وهو حالة التواجد في السجن وما تصحبها من دلالات عادة ما تكون سلبية، غير أن لفظة (النضال) خرقت أفق انتظار القارئ، وجعلت تلك الدلالات تتجه نحو الفعل الإيجابي وعليه، حقق الانزياح التركيبي ونمط الترتيب هنا قيمتين جليتين إحداهما دلالية (ترتبط بدلالة النص) والأخرى جمالية (ترتبط بخرق توقعات القارئ).	تمّ تقديم شبه الجملة من الجار والمجرور (في سجن الكديا) والتي هي في الأصل تمثّل خبرا للفعل الناقص (كان)، على عبارة (موعدي النضالي الأول) والتي هي اسم للفعل الناقص (كان) والقاعدة اللغوية تنصّ على أن يتقدّم اسم كان على خبرها.	في سجن الكديا، كان موعدي النضالي الأول¹ والأصل: كان موعدي النضالي الأول في سجن الكديا.
نلاحظ أن تقديم الفاعل على الفعل في هذه العبارة، إشارة إلى الدور المهم الذي تقوم به الأسماء (الفواعل) في إثبات قيمة الشيء وديمومته، وذلك لما تضطلع به الأسماء من صفات الثبات والاستمرارية، على خلاف الأفعال التي غالبا ما تدلّ على الحركة والتحوّل وعدم الثبات، ولو كانت الجملة مصاغة على النحو التالي: تحمل الرموز قيمتها في موتها، لوقع التشكيك في دلالة المكونات اللفظية للجملة أمّا: الرموز تحمل... فهو تأكيد على ثبات تلك الدلالة.	تمّ تقديم الفاعل (الرموز) على الفعل (تحمل)، والقاعدة اللغوية في العربية تقتضي أن يكون الترتيب كالتالي: فعل+ فاعل+ مفعول به.	"الرموز تحمل قيمتها في موتها"² والأصل: تحمل الرموز قيمتها في موتها.

¹. المصدر نفسه، ص35.

². أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص51.

نلاحظ من خلال الخلطة التي وقعت على مستوى تركيب الجملة، نشأة نوع من التناغم في الأسلوب، ولطافة في التعبير، وحركية فاعلة في الصورة، من شأنها إثارة المتلقي ولفت انتباهه وتحريك رغبته لمعرفة ما سيُدَوّن (على المفكرة) كما نلاحظ أنّ الموقع الجديد الذي أخذته شبه الجملة (على مفكرة ملأى...) من تلك العبارة منحها بعدا جماليًا، أكسب الأسلوب فنيته.	تقدّمت شبه الجملة من الجار والمجرور: (على مفكرة ملأى بمواعيد)، على الجملة الفعلية: (وضعت دائرة حول تاريخ ذلك اليوم)، وفق تركيب لغويّ يتجاوز قواعد كتابة الجملة العربية، ذلك أنّ الجمل العربية عموما تكون في صدر التركيب ومستهلّه، ثمّ تليها أشباه الجمل.	"على مفكرة ملأى بمواعيد وعناوين لا أهمية لها، وضعت دائرة حول تاريخ ذلك اليوم"¹ والأصل: وضعت دائرة حول تاريخ ذلك اليوم على مفكرة ملأى بمواعيد وعناوين لا أهمية لها.
إنّ عدول هذه الجملة عن إطارها اللغويّ الثابت وانحرافها عن الترتيب الأصيل لمكونات الجملة العربية، قد أفصح عن اتّجاه الكاتبة نحو التّركيز على أهمية الخبر (متعب)، لما له من تأثير بين على نفسيّتها، فبدا الأمر وكأنّه دعوة للقارئ من أجل المشاركة في التجربة الشعورية والموقف الوجداني الحاصلين ضمن هذا السياق.	نلاحظ في عبارتي: متعب أنا معلق أنا، أنّه تمّ تقديم الخبر (متعب) على المبتدأ (أنا) والمألوف في اللغة العربية أن يتقدّم المبتدأ ثم يليه الخبر.	"متعب أنا كجسور قسطنطين، معلق أنا مثلها بين صخرتين وبين رصيفين"² والأصل: أنا متعب كجسور قسطنطين، أنا معلق مثلها بين صخرتين وبين رصيفين.
يلاحظ أنّ الغرض من هذا التقديم هو إثبات أهمية الصّفة بالنسبة للموصوف، وإذا كان حقّ الموصوف (اللون) أن يتقدّم على صفته (مدهش)، فإنّ الانحراف به عن القاعدة اللغوية الأصلية، قد خرج به إلى أغراض جمالية حققت للجملة تأثيرا واضحا على ذهن المتلقي، وجعلته يؤمن فعلا بأنّ ذلك اللون مثير للدهشة.	تقدّمت الصّفة (مدهش) على موصوفها (اللون)، والسياق اللغويّ المألوف يقتضي أن تتبع الصّفة موصوفها، أو يتبع النعت منعوته وليس العكس.	"مدهش هذا اللون"³ والأصل: هذا اللون مدهش.
لعلّ تقديم الخبر على الاسم في هذه الجملة راجع إلى الرّغبة في تحقيق شعريّة الكلمة ومنحها ملمحا من ملامح النّظم الشعريّ الذي يتجاوز في	تقدّم خبر كان (موجعا) على اسمها (لقائي)، والمعروف أنّ اسم كان يتقدّم على خبرها.	"موجعا كان لقائي معك ذلك الصّباح"⁴ والأصل: كان لقائي معك

¹. المصدر نفسه، ص75.

². أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص449.

³. المصدر نفسه، ص419.

⁴. المصدر نفسه، ص395.

تراكيه كل ما هو عادي ومألوف، ومن الأمور التي اعتدنا عليها في لغة النثر هو أن تكون الجمل النثرية مرتبة ترتيباً لغوياً يتدرج من الأصل إلى الفرع، مراعيًا في ذلك قواعد اللغة وقوانينها أما في هذه الرواية، نلاحظ أن الكاتبة بنت نصّها الفني وفق معايير بناء القصيدة الشعرية، وهذا النمط من التقديم والتأخير، نجده يتردد عبر جلّ صفحات الرواية، فقد تكون الغاية منه الارتقاء بالكلمة إلى أسمى مراتب الشعرية.		ذلك الصّباحُ مُوجعاً.
ربّما تكون دلالة التقديم والتأخير هنا هي التخصيص مع التأكيد، حيث خصّت الكاتبة ضمير المتكلم (أنا) بالمرض، إذ إنّ صفة المرض قد تطل أي شخص في الكون، أما تأكيدها على الذات، وحصرها في الأنثى، يعني أنّه مرض من نوع آخر، ربّما لا يطل شخصا آخر غير (الأنثى)، وهو مرض متعلّق بالوجد الكبير الذي تكنه (أنا) لمدينة قسنطينة، لاسيما إذا كانت (الأنثى) تعيش حالة توتر وقلق نفسيّ ناجمين عن العيش بعيدا عن الدّيار.	تقدّم الخبر (مريض) على المبتدأ (أنا)، والقاعدة اللغوية المتداولة تنصّ على أنّ المبتدأ يرد أولاً، ثم يليه الخبر.	"مريضٌ أنا بك قسنطينة"¹. والأصل: أنا مريضٌ بك قسنطينة.
إنّ تقديم اسم كان (عيناك) على فعلها (كانتا) ضمن هذا السياق يشي بالرغبة في تبين قدرة العينين على التأثير في الآخرين، والتأكيد على أنّ العينين قادرتين على امتلاك الناظر إليهما وسلبه إرادته وقوّته، فالتقديم هنا زاد تركيب الجملة متانة، وأضفى على دلالتها عمقا، كما حقّق لنسقها اللغوي انسجاما لافتا.	تقدّم الاسم (عيناك) على الفعل الناقص (كانتا)، وهذا النوع من التقديم والتأخير انحرف بشكل واضح عن الترتيب الأصلي للجملة، أي أنّه في العادة، يأتي الفعل الناقص أولاً، ثم يليه اسمه فخره، وليس الاسم يسبق فعله.	"عيناك كانتا تجردانني من سلاحي"² والأصل: كانتا عيناك تجردانني من سلاحي.

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص375.

². المصدر نفسه، ص138.

من خلال الجدول السابق، يُلاحظ أنّ نصّ (ذاكرة الجسد) تتعدّد فيه مظاهر التقديم والتأخير بشتّى وظائفه الفنيّة والدلاليّة، وكأنّ صاحبه تنزع إلى خلق نوع جديد من الكتابة الأدبيّة القائمة على الاختلاف عن الكتابة الشائعة في مجال الإبداع الرّوائي، إنّها كتابة الشّعْر بشكل منثور، ممّا يمنح الخطاب تميّزاً من ناحية الأسلوب والدلالة، "فعندما ينحرف الكلام انحرافاً معيّناً عن التعبير المباشر وعندما يؤدّي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميّزة عن الواقع العمليّ الخالص، فإنّنا نشعر وكأنّنا وضعنا أيدينا على معدن كريم نابض بالحياة، قد يكون قادراً على النموّ والتطوّر، وهو إذا تطوّر فعلاً ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفنّي"¹ ولئن كان توظيف الأسلوب الشّعري ضمن هذه الرّواية قد حقّق جماليات عديدة على مستوى الكتابة، فإنّه يمكن إيعاز ذلك إلى كون الأسلوب الشّعري معدود من الأساليب الأكثر عدولاً عن اللّغة المعيار، وأشدّها انحرافاً عن قواعد اللّغة وقوانينها وبالتالي تتحقّق على مستوياته أعلى درجات الفنيّة، تلك التي تصبو رواية (ذاكرة الجسد) إلى بلوغها ولعلّها نجحت في ذلك، من خلال استثمارها لأساليب النظم الشّعري.

أمّا الحذف، فهو سمة لصيقة بالنّظم الشّعري، حيث يلجأ الشّاعر في كثير من قصائده إلى تغييب بعض الملفوظات، والسكوت عن بعض الدلالات، فيضع مكانها نقاط حذف، ليبدو الكلام مبتوراً، أو أنّه لا يحدّد مواطن الحذف بالنّقاط المتتالية، لتبقى الدلالة قاصرة، ويبقى المجال مفتوحاً أمام القارئ لتأويل المسكوت عنه.

كما أنّ الحذف من الظواهر الأسلوبية التي تخلق تفاعلاً بين النصّ وقارئه، حيث إنّ الرّسالة النصيّة إذا بُترت أحد عناصرها، تشكّل أفق انتظار جديد للقارئ يُخالف توقّعاته، وبالتالي يصبح لزاماً عليه تكملة العنصر المبتور، بوضع معانٍ ودلالات تناسب سياق النصّ، وهو الأمر الذي يحقّق التّواصل المستمرّ بين القارئ والنصّ وكاتب النصّ وفق تلقّ فاعل وهادف.

كما يخلق الحذف في الخطاب الأدبي مساحة جماليّة وإيحائيّة من شأنها تحفيز القارئ على محاولة استحضار المضمون المضمّر، فينفتح بذلك الخطاب الأدبيّ على آفاق تأويليّة متنوّعة تعمل على إكساب النصّ حلل دلاليّة جديدة، تكفل استمراريّة وجوده وتعدديّة قراءته.

وفي رواية (ذاكرة الجسد) يُلاحظ تعدّد مواطن الحذف، ممّا يجعلها أقرب إلى القصيدة منها إلى الرّواية، من ناحية تشكيلها الأسلوبي المتراوح بين الحذف والذّكر، وهو ما سنرصده من خلال النّماذج الآتية:

¹. رمضان الصّبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جماليّة)، ص 136.

✓ "كنت أصفه لك في صورته الأجل، لأنني كنت أعتقد حتى ذلك اليوم أنني أشبهه وأنتي كنت أصف لك نفسي لا غير... ربما كان كل هذا حقاً... ولكن...¹ لعلّ الانزياح بالحذف في نهاية هذه العبارة، والذي رسمته نقاط الحذف المتوالية (... ولكن...)، يُتيح للقارئ تكوين جملة من الاحتمالات والتوقعات حول ما يجول في خاطر الشخصية، والحذف في هذا المقام، ينشط ذهن المتلقي ويدفع به إلى إعمال فكره بغية إزاحة الضبابية عن المحذوف والكشف عن دلالاته وكأنّ شخصية خالد هنا ليست جاهزة لمواجهة ذاتها، في لحظات انكسارها، فهي ترفض التسليم بفكرة أنّها كانت السبب في توطيد العلاقة بين المحبوبة حياة والصديق زياد الذي طالما أكثر من وصف خصاله ومدحه لها، وتضع شخصية خالد في الوقت نفسه بعض الاحتمالات (ربما) لتبرير الموقف والسلوك، كما تستثني بعضها (لكن) تاركة المجال فسيحاً أمام المتلقي ليكشف بنفسه تلك الاحتمالات وتأويلاتها.

✓ "لو قدّر لك أن تصل إلى هناك... أتمنى أن تذهب لزيارتهم"²، يبدو الفراغ الذي عوض بنقاط الحذف، إشارة إلى اسم مكان معين، قد يكون اسم قرية أو مدينة أو موضعاً آخر ربما لا فائدة من ذكره، أو أنّه يمنح القارئ فرصة توقّعه، وفي كلتا الحالتين، أدّى الانزياح بالحذف في هذا الموضع وظيفة إشاريّة، تدفع بالقارئ إلى وضع تقديرات احتماليّة تسدّ ذلك الفراغ، وتكمّل دلالة الكلام.

✓ "ثمّ تمتمت بهدوء وكأنك تتحدثين إلى نفسك: ... لا يهم"³، تمّ افتتاح جملة مقول القول بحذف المبتدأ الذي يمكن تقديره باسم الإشارة (هذا)، وقد دلّت عليه الجملة الفعلية (لا يهم) ولعلّ حذف المبتدأ في هذا المقام يعكس قيمة تغييبه، ويُعلي من درجة أهميته، فالسكوت عنه قد يدلّ على أنّ الشخصية فكّرت في بعض الأمور التي رغبت في قولها، ولكنّها عزفت عن ذلك وللقارئ أن يتوقّع ما جال في فكرها، ويبحث عن مسوّغات تبرّر عزوفها عن الإفصاح، والغرض من هذا كلّهُ هو عقد التّواصل بين القارئ وشخصيّات الرواية، وتحقيق التّفاعل بينهم من خلال المشاركة في خوض التّجارب ومشاطرة الانفعالات والمشاعر.

✓ "عادت عيناك إلى اللوحة الأخيرة، تأملتُها قليلاً ثمّ قلت: إذن هذه... أنا؟"⁴، لعلّ الحذف في هذا الموضع، ورد بغرض تجنّب وتقادي تكرار كلام لا فائدة منه، وتقديره (إذن هل تلك المرأة

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص174.

². المصدر السابق، ص42.

³. المصدر نفسه، ص187.

⁴. المصدر نفسه، ص188.

المرسومة في هذه اللوحة هي أنا؟)، وقد حَقَّق الإيجاز بالحذف في هذا السياق قيمة فنيّة تمثّلت في اكتمال دلالة الكلام برغم الإيجاز فيه.

✓ "تساءلت بعدها تُراني مغرورا حقًا..."¹ ، في هذه العبارة تمّ حذف حرف الاستفهام والذي يمكن أن نقدّه بالهمزة الاستفهاميّة (أ)، لتصبح العبارة (أتراني مغرورا حقًا؟)، ولعلّ دلالة الغياب التي أوجدتها عمليّة حذف حرف الاستفهام في تلك العبارة، تشي بكون التّساؤل الذي تطرحه الشخصيّة على نفسها، ليس الغرض منه الاستفهام حقًا، ولا أنّه جاء بدافع الرّغبة الملحّة في معرفة الجواب، وإنّما التّساؤل ضمن هذا المقام، يرسم صورة المناجاة أو حديث النّفس (مونولوج)، حيث تحاور الشخصيّة نفسها وتحاول إيجاد مبرّرات لسلوكها، فتعتقد أنّ الغرور تملّكها، ولكنّها تملك الإجابة في قرارة نفسها، وبالتالي لا يعدو التّساؤل هنا أن يكون حوارًا داخليًا الغرض منه تبرير السّلك.

✓ "ثمّ تساءلت تراك قرأت أشعاره... وهل أعجبتك"² حُذف حرف الاستفهام في العبارة الأولى، لاحتتمال وجود معرفة مسبقة بالجواب، كما قد يكون الغرض من هذا التّركيب، ليس التّساؤل أو الاستفهام الملحّ، وإنّما الغرض منه تحقيق درجة معيّنة من الشّعريّة، لأنّ العبارة أعقبت باستفهام آخر حضرت فيه الأداة (هل)، وتوالي حروف الاستفهام هنا قد يخلّ بجماليّة التركيب وينزاح بدلالته إلى أخرى ليست لها علاقة بسياق الكلام.

✓ "وعلى من أعلن الحرب... أسألك؟

على من... وأنتما ذاكرتي وأحبّتي...

على من... وأنتما مدينتي وقلعتي..."³، تمّ حذف الجملة الفعلية (أعلن الحرب) في العبارتين الأخيرتين، وذلك لتجنّب تكرارها في أكثر من موضع، وهذا الحذف يؤدّي دورًا جماليًا حيث أدركت الكاتبة دور التشكيل البصري للكلمات، وضرورة تجانسه مع التشكيل الدّلالي، من أجل لفت انتباه القارئ والتأثير فيه، وحثّه على المشاركة في الموقف، فعمدت إلى هذا النّمط من الكتابة، لترسيخ صورة الموقف ودلالاته في نفس القارئ، دونما الإخلال بمضمون العبارة ولا بجماليّة تشكيلها.

¹. المصدر نفسه، ص206.

². أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص219.

³. المصدر نفسه، ص248.

✓ "بدل أن تسأليني سألت زياد بشيء من الدّعر، وكأنّك كنت تخافين أن أكون قد رسمت إحدى عشر نسخة من صورتك: ماذا رسم...؟"¹، تمّ حذف الفاعل في هذه الجملة والتّقدير (ماذا رسم خالد؟)، وقد يكون الحذف في هذا الموضع راجع إلى كون الفاعل معلوم، من خلال سياق الكلام، فخالد هو الذي يمتنهن هواية الرّسم في الرّواية، كما قد يكون الغرض من تغييب الفاعل هنا، إضفاء لمسة شاعريّة على الموقف الشّعوري في تلك اللّحظة، لأنّ عدم ذكر اسمه على لسانها، يفترض أنّ لذلك الاسم وقعا خاصّا في وجدانها، قد يفصح شعورها تجاهه، يُضاف إلى ذاك الاحتمالين، قد يكون الهدف من تغييب الفاعل ضمن هذا السياق، هو تصوير لحظة الدّعر التي مرّت بها الشّخصيّة وهي تكتشف أنّ الفاعل خالد قام برسم إحدى عشرة لوحة، وتخشى أن تكون صورتها في إحداها، وبالتالي عجزت عن تتمة السّؤال.

✓ "قسنطينة... كيف أنت يا أمّيمة... واشك؟ أشرعي بابك واحضنيني... موجعة تلك الغربة... موجعة هذه العودة... بارد مطارك الذي لم أعد أذكره.. بارد ليلك الجبليّ الذي لم يعد يذكرني دثّريني يا سيّدة الدّفء والبرد معا... أجلي بردك قليلا... أجلي خيبيتي قليلا.. قادم إليك أنا من سنوات الصقيع والخبية، من مدن الثلج والوحدة، فلا تتركيني واقفا في مهبّ الجرح"²، نجد أنّ بعض النقاط المتتالية والتي يمكن أن نصنّفها في خانة المسكوت عنه، أو ما لا تريد الأدبية الإفصاح عنه، هي سمة بارزة في القصائد الشعريّة المعاصرة "... ومن الملفت للانتباه أنّ حيّز البياض يشكّل زمن الصمت المحسوب مساحة من جسد النص"³، هذا إذا عددنا نقاط الحذف مساحة ببيضاء تعبّر عن الفراغ أو الخواء المعنوي، والذي لا يجد المبدع سبيلا للتعبير عنه سوى بالسكوت، فيأتي دور القارئ هنا ليملأ تلك الفراغات من خلال تأويلاته ويعيد بذلك إنتاجيّة النّص فتتغيّر الدّلالة بتغيّر زاوية القراءة، إنّها نقطة اشتراك تحقّق التفاعل ما بين الشعر والنثر، فكلاهما يحتملان قراءة ثانية توحى بها تلك الفراغات نظرا لكونهما عملا فنيّان موجّهان لشرائح مختلفة من القراء.

كلّ تلك الاحتمالات الواردة، قد تدلّ على أنّ الانزياح بالحذف ضمن هذا النّمودج وسابقه قد أدّى وظائف جماليّة ودلاليّة متعدّدة، وجعل الخطاب الرّوائي ينفّث على أكثر من أفق تأويل وهو الدّور الوظيفي نفسه الذي نجده في معظم القصائد الشعريّة، والتي غالبا ما تمنح للقارئ فرص استجلاء

¹. المصدر نفسه، ص228.

². المصدر السابق، ص336.

³. عبد القادر عميش، شعريّة الخطاب السردية (سردية الخبر)، ص111.

واستحضار المعاني والدلالات بحسب السياقات المحيطة بها، ولعلّ اعتماد الكاتبة على هذا النمط الأسلوبي في روايتها، يؤكّد قيمة التفاعل الأجناسي بين الشعر والرواية، وأنّ كلّ منهما يستطيع الاستفادة من خصائص الآخر، والهدف في النهاية، هو تحقيق أقصى درجات الفنية في الخطاب الإبداعي.

ج. التوازي:

تُعَدّ اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية لها خصائصها ووظائفها، وقد حضرت ملامح اللغة الشعرية بشكل مكثّف في رواية (ذاكرة الجسد)، حيث إنّ أسلوب صياغة الخطاب ضمن هذا العمل الأدبي، جاء موازيا لأسلوب الخطاب الشعري، وذلك من خلال تظافر توليفة من المكونات البلاغية والأسلوبية التي شكّلت جميعها نسيجاً لغوياً محمّلاً بشتّى الصّور التخيلية والتراكيب الدلالية والفواصل الموسيقية.

ومن تلك الظواهر الأسلوبية نقف على ظاهرة التوازي (parallélisme) وهو مصطلح علمي يشيع استخدامه في العلوم الهندسية والرياضية، غير أنّه وفد إلى حقل الأدب عبر الأبحاث والدراسات النقدية الكثيرة، التي عمدت إلى تحليل النصوص الأدبية (والشعرية على وجه الخصوص) من خلال تطبيق تقنية التوازي على مستوياتها اللغوية التركيبية، ومن ثمة الوقوف على أبعادها الجمالية ومميزاتها الأسلوبية.

وهناك من الباحثين من يدرجه ضمن مباحث علم البديع كالجناس والسجع، وهناك من يرى أنّه نمط أو شكل من أشكال التكرار، لكن على العموم، يتفق كلّ هؤلاء، على أنّ التوازي في الخطاب الأدبي، يعني توافق نهايات الكلمات في الجملة الواحدة، أو تماثل الفواصل في عدّة جمل من الفقرة نفسها، كما يمكن أن يرد التوازي في عدّة فقرات من النص نفسه، كما أنّ بعض الباحثين يرى بأنّ التوازي لا يكون إلّا في البنية الشكلية للكلمة، في حين يذهب آخرون إلى أنّ التوازي قد يكون في بنية الكلمة الشكلية والدلالية معاً.

وفي عموم الحال، يرد التوازي في الشعر والنثر معاً، لكنّه في الشعر أبرز وأوضح، وهو على اختلاف أنواعه، يعمل في النص الأدبي، على تحقيق القيمة الجمالية من خلال الإيقاع الموسيقي الذي يشكّله، كما أنّه يساعد على توضيح الأفكار التي تؤنّت للتجربة الشعرية، لاسيما إذا ورد التوازي بشكل عفوي لا تكلف فيه، وللتمثيل من الرواية، نستحضر النماذج الآتية:

"عندما يموتون يتركون على طاولتهم كلّ المبدعين، رؤوس أقلام... ورؤوس أحلام، ومسودات أشياء لم تكتمل، ولذا موتهم يحرّجنا... بقدر ما يحزننا، أمّا الناس العاديون، فهم يحملون أحلامهم وهمومهم

ومشاعرهم فوقهم، إنَّهم يلبسونها كلَّ يوم مع ابتسامتهم، وكآبتهم، وضحكتهم، وأحاديثهم فتموت أسرارهم معهم¹، نلاحظ أنَّ التَّوازي حدث بين المفردات الآتية:

✓ (يموتون، يتركون، يحملون).

✓ (يخرجنا، يحزننا).

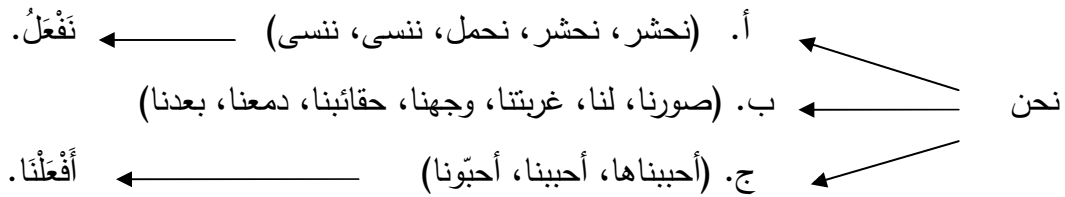
✓ (طاولتهم، موتهم، أحلامهم، همومهم، مشاعرهم، فوقهم، ابتسامتهم، كآبتهم، ضحكتهم أحاديثهم، أسرارهم، معهم).

✓ (رؤوس أقلام، رؤوس أحلام).

فقد وازت الكاتبة بين نهايات الكلمات، حيث ردّدت بعض الأصوات: (الواو والنون)، (النون والألف) (الهاء والميم)، (الألف والميم)، مع تكرار لفظة (رؤوس) مرّتين، فشكّل هذا التماثل الصّوتي نغما موسيقياً منسجماً في إيقاعاته، ومتّسقاً في دلالاته، ومناسباً لسياق الكلام ضمن هذا المقام.

وفي هذا المقطع: "تحشر ألبوم صورنا، كتبنا أحببناها، وهدايا لها ذكرى، نحشر وجوه من أحببنا... عيون من أحببنا... رسائل كتبت لنا... وأخرى كنّا كتبناها، آخر نظرة لجارة عجوز قد لا نراها قبلة على خدّ صغير سيكبر بعدنا، دمة على وطن قد لا نعود إليه، نحمل الوطن أثاثاً لغربتنا، ننسى عندما يضعنا الوطن عند بابه، عندما يغلق قلبه في وجهنا، دون أن يلقي نظرة على حقائبنا، دون أن يستوقفه دمعنا، ننسى أن نسأله من سيؤثّثه بعدنا"².

نلاحظ أنَّ التَّوازي ورد وفق الشّكل الآتي:



وازنت الكاتبة في هذا المقطع بين الصّيغ الصّرفيّة للكلمات الواردة بين الأقواس (أ، ج) والتي ترتبط جميعها بضمير المتكلّم نحن، حيث شكّل التّكرار أو التّريد هنا عاملاً أساسياً في تحقيق التَّوازي كما وازنت بشكل متماثل بين الصّيغ الصّوتية الواردة بين قوسي (ب) والتي تشاركت جميعها في صوتين أو أكثر، فكان التماثل (في الأنماط الثلاثة) متجلّياً في صورتين:

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص309.

². المصدر السابق، ص334.

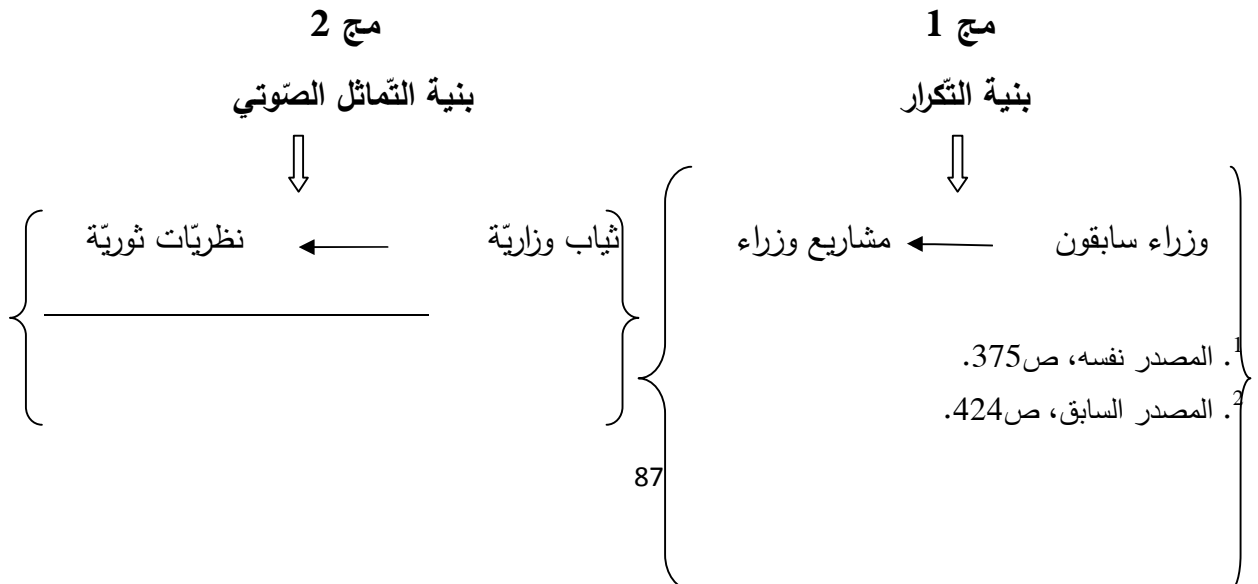
✓ التشكيل البصري المتسق والمتجانس، الذي ترسمه صياغة الكلمات.

✓ الوقع الموسيقي الداخلي أو الباطن، والذي يتشكّل من تكرار فواصل أو نهايات تلك الكلمات.

ثم إنّ ذلك التّوازي في الحروف والأصوات، داخل المقطع الواحد، منح الكلام حُسنا ظاهرا وأصفي عليه لونا من التّجانس الشكلي الذي حقّق سمة الشعرية داخل نصّ نثريّ.

وفي قولها: "لقد صنعتك أنا بنفسي، وقست كلّ تفاصيلك على مقاييسي، أنت مزيج من تناقضي من اتّزاني وجنوني، من عبادتي وكفري، أنت طهارتي وخطيئتي، وكلّ عقد عمري"¹، نلاحظ أنّ التّوازي وقع بين أصوات الصّاد والسّين في ألفاظ (صنعتك، نفسي، قست، تفاصيلك مقاييسي)، حيث إنّ تكرار تلك الأصوات المهموسة المرفّقة، أحدث نوعا من التّطيريز اللفظي الذي يماثل فنّ الزّخرفة الشكلية، كما نجد توازيا آخر يتّضح من خلال الجمع بين المتضادات الآتية: (اتّزاني، جنوني)، (عبادتي، كفري) (طهارتي، خطيئتي)، وهو لون من التّوازي القائم على التّضاد في المعاني مع التّقارب في مخارج الأصوات، ممّا شكّل نظاما لغويّا منتظما ومتّسقا في بنائه ومعتدلا في معانيه وقد تولّد عن تلك الثنائيات المتضادة رنينا متناغما، عُزف على وترى البنية العروضية المتناسقة في الحركات والسّكنات، والبنية الدّلالية المتجانسة في المعاني والدّلالات، كما أنّ التّوازي القائم على بنية التّضاد، ضمن هذا السياق، هيأ المقام الدّلالي المناسب للتعبير عن التّوترات النفسيّة العميقة والمتأجّجة في وجدان الشخصية.

وفي قولها: "هاهم هنا... وزراء سابقون... ومشاريع وزراء، سراق سابقون... ومشاريع سراق مدراء وصوليين... ووصوليون يبحثون عن إدارة، مخبرون سابقون... وعسكر متتكرون في ثياب وزارية هاهم هنا أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة والفيلات الشاهقة والمجالس التي يتحدّث فيها الفرد بصيغة الجمع"²، نلاحظ وجود تكافؤ بين المفردات من ناحية المبنى اللّغوي، وقد تحقّق التّوازي بشكل مكثّف ضمن هذا المقطع على مستوى التكرار الصّوتي والتّماتل الصّوتي ، وهو ما توضّحه التّرسّمة الآتية:



سراق سابقون ← مشاريع سراق ← العقول الفارغة ← الفيئات الشاهقة
مدراء وصوليون ← وصوليون يبحثون ← مخبرون سابقون ← عسكر متنكرون
هاهم هنا ← هاهم هنا
أصحاب ← أصحاب

من خلال الترسمة السابقة، يتضح لنا أنّ أسلوب التوازي تجلّى بكلّ وضوح على مستوى التكرار وذلك من خلال ترديد بعض الأصوات والعبارات التي شكّلت إيقاعاً موسيقياً متناغماً ومنسجماً، كما هو مبين في المجموعة الأولى، كما تجلّى على مستوى التماثل الصوتي وذلك من خلال حضور بعض المفردات المتشابهة في فواصلها ومخارج أصواتها وفي بُناها الصّرفيّة، وهو الأمر الذي توضّحه المجموعة الثانية، وقد أدّى أسلوب التوازي ضمن هذا السياق، وظيفة فنيّة جماليّة، جعلت التفاعل بين لغة الشعر ولغة النثر قائماً بشكل لافت، ومُشدّاً للانتباه، إذ إنّ بإمكان القارئ المتخصّص أو غيره إدراك التقارب الكبير بين أسلوب اللغة الشعرية وأسلوب اللغة النثرية وذلك عبر الشكل المميّز للكتابة الإبداعية والذي لا يفتأ ينهل من معين الشعر وجماليّاته عبر مقاطع كثيرة من الرواية.

يلاحظ ممّا سبق قوله، أنّ ظاهرة التوازي بشقيّهِ (الصوتي والدلالي) وارد في الرواية بشكل واضح ولن يكون الأمر تقصيراً أو نقيصة في عالم الكتابة النثرية، إذا عددناه حكراً على الكتابة الشعرية، بل ربّما هو إضافة نوعيّة تكسب العمل الفنّي رونقه وتضمن له قدراً من الجاذبيّة التي تستهوي القراء، "الشعر والنثر إذن قالبان لا نوعان فنيّان، ولا شكلان مختلفان من أشكال التعبير فالاختلاف بينهما عائد إلى خاصيّة الوزن والقافية في الشعر وخلوّ النثر منهما، وقد يستوعب أحدهما الآخر إذا ما توافر النثر على عناصر إيقاعية لافتة"¹، وإيقاعية المقاطع السابقة هي التي نأت بلغة النثر إلى عالم الشعر من خلال تقنية التوازي.

كانت تلك بعض صور التفاعل الأجناسي بين الرواية والشعر على مستوى الأسلوب وإن كان أسلوب كلّ منهما يختلف عن الآخر في بعض النقاط، غير أنّ مقولة الانفتاح الأجناسي محت تلك الحدود الفاصلة بينهما وصارت الرواية الحديثة تنهل من اللغة الشعرية حتى ظهرت ما تسمّى بشعرية النثر، كما نهل الشعر من بعض مرتكزات اللغة النثرية وظهرت ما تُعرف بقصيدة النثر، ولعلّ الإيقاع هو الذي يصل أحدهما بالآخر فقد "يتعدّى مفهوم الإيقاع حدود الجنس الأدبي ليصبح طاقة تحرّك فنون القول عامّة، وما تلك الحدود إلّا مؤشرات لهذه الطاقة، كما هو الشأن في إيقاع الأوزان في الشعر، وإيقاع

¹. عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، ص 99.

الحروف والكلمات أي أصواتها في النثر"¹، لكن ما يهمننا هنا هو ذلك التواصل والتواشج الجمالي بين الجنسين وكيفية انصهارهما معا داخل عمل فني روائي.

2.2. على مستوى الشعر الخاص بالمؤلف:

ومما نستدلّ به كذلك على صورة التفاعل الشعري والنثري في هذه الرواية هو تلك المقاطع الشعرية المبنوثة في ثناياها، والتي تبوّت صورةً للإبداع الشعري الذي عُرفت به الروائية لاسيما أنّ لها بعض الدواوين الشعرية من تأليفها، وبالتالي يمكن لنا تلمّس شاعريّتها من خلال هذه المقطوعات التي قيلت على لسان شخصياتها المحركة للأحداث الروائية، والتي دلّت بحقّ على أنّ المبدعة لها إسهام بارز في مجال الشعر ربّما برعت فيه، فتجلّت تلك البراعة في أعمالها الروائية، ومن تلك المقاطع نجد:

"... لقد أحببتُ ديوانك الأخير - مشاريع للحبّ القادم - لقد ساعدني شيئاً ما على تحمّل هذه العطلة البائسة، هنالك مقاطع منه حفظتها من كثرة ما أعدت قراءتها... ورحبتِ تقرئين أمام دهشة زياد:

تربّص بي الحزن لا تتركيني لحزن السماء

سأرحل سيّدتي

أشرعي اليوم بابك قبل البكاء

فهذي المنافي تغرّر بي للبقاء...

كنت أستمع إليك تقرئين شعرا لأول مرّة، كان في صوتك موسيقى لآلة لم تخلق بعد أتعرّف عليها لأول مرّة، في حزن نبرتك التي خلقت في البدء للفرح.. فإذا بها عزف لشيء آخر"².

إنّها قصيدة لشاعر وُجد على الورق، اسمه زياد، وراحت تردّد مقاطعها البطلّة حياة بطريقة جعلت خالد (وهو شخصية من محض خيالها كذلك) يعلّق عليها أو على طريقة إلقائها لتلك القصيدة معجبا بنبرة صوتها وبشاعريّتها المرفهة، وكأنّه يستمع لآلة موسيقية ربّانة، ثمّ يواصل وصفه لذلك الموقف الشعري:

"وعندما سكّت... راح يقرأ بقية تلك القصيدة وكأنّه يقرأ لك طالعه لا غير:

ومالي سواك وطن

وتذكرة للتراب... رصاصة عشق بلون كفن

ولا شيء غيرك عندي

¹. المرجع نفسه، ص 99.

². أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 231.

مشاريع حبّ...لعمر قصير"¹

من اللافت أنّ تلك المقاطع الشعرية رسمت للموقف أو للحدث الروائي في تلك اللحظة خطوطاً عريضة تبرز صورة اللقاء الذي جمع الشخصيات الأساسيّة المحرّكة لأبرز أحداث الرواية وهي (حياة خالد، زياد)، ثمّ أسهمت في خلق الحوار بينها، بل وربطه في شكل متسلسل ومنسجم، ممّا خلق فضاء واسعاً يجسّده زمن اللقاء ومكانه، وأهمّ الحوارات التي دارت فيه، فكانت تلك المقاطع الشعريّة بإيقاعاتها الشفافة والمترنّمة محرّكا أساسيا دفع بوتيرة تسلسل الأحداث وتناميها داخل المشهد الواحد، "... ففي الإيقاع يكمن المضمون الضمني الذي يحمل النفس إلى فضاء الشعر، وهو أحد مكّونات الشاعرية الذي يتمّ بوساطته التآثر والتأثير والتلاقح بين الدالّ والمدلول وهو الرباط الذي يصل الحروف بالكلمات والصوت بالمعنى وهذا ما يخلق المناخ الشعري"²، فكانت تلك الجلسة الشعرية سببا في خلق نوع من التأثير يحسّه القارئ، فيتأثّر بذلك المناخ الشعري الذي أرادت الكاتبة التعبير عنه ورسم ملامحه في ذهن المتلقي/ القارئ، ومن ثمة يتسنى له فهم الشعور الذي خلقه ذلك المشهد واستيعاب الفكرة التي حاولت إيصالها له.

وتواصل الحديث على لسان خالد:

"بعد أشهر قرأت بين أوراق زياد خاطرة، أدهشتني بتطابقها مع أحاسيسي هذه، كتب فيها:
عشقنا جولة أخرى خسرناها في زمن المعارك الفاشلة، فأيّ الهزائم أكثر إيلا ما إذن..

مقدّرا كان كلّ الذي حصل

شعبيين كنّا لأرض واحدة...

ونبيّين لمدينة واحدة...

وها نحن قلبان لامرأة واحدة

كلّ شيء كان معدّا للألم (هل يسعنا العالم معا)؟

ها نحن نتقاسم كبرياءنا رغيفا عربيا مستديرا كجرحنا، رصاصة مستديرة الرأس... أطلقوها على

مربّع أحمر، يتدرّب فيه القدر على إطلاق الرصاص على دوائر سوداء تصغر تدريجيا كالدار... حتّى

تصل مركز الموت...

حيث الرصاصة لا تخطئ...

¹. المصدر نفسه، ص231/232.

². خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص94.

حيث الرصاصة لا ترحم...

وحيث سيكون قلب أحدنا...¹.

ربّما هي ومضة شعريّة كسرت نمطيّة الكتابة النثرية التي عهدناها في الرواية الكلاسيكية وعليه "لم تعد الشعرية خصيصة للشعر في الكتابة الإبداعية الجديدة، بل إنّ الرواية الجديدة أدخلت إلى متنها عناصر تشكيل الشعر ولم يعد توظيف المجاز في المتن الروائي مجرد عنصر خارجي يمكن الاستغناء عنه، وإنّ الرأي الذي يقصي السرد الروائي عن مملكة الشعر باعتباره تشكيلا بلاغيا يعبر عن وجهة نظر مغلوطة حسب بعض النقاد"².

فشعريّة الكتابة النثرية إذن تحضر بكثافة في الرواية الحديثة والمعاصرة، حيث لا مجال فيها للمباشرة والتقريرية في سرد الأحداث، بل أضحي المجاز عنصرا مهما من عناصر تشكّلها الفني وضرورة حتمية تُلغي كلّ الفروقات القائمة بين لغة الشعر ولغة الرواية، لاسيما أنّ الرواية فنّ نثريّ يواكب روح العصر ويتماشي مع تطوّراته الحاصلة فيه على الأصعدة الحياتية والمواقف الاجتماعية والفكرية والسياسية جميعها، فتتغيّر لغة الكتابة الروائيّة بتغيّر المواقف الراهنة "فالتغيّر الحاصل في الواقع فرض على الكتابة نمطا جديدا يقوم على شعرية السرد، وإحياء الاستعارات الميتة بحيث تكاد الاستعارة والمجاز أن يشكّلا موضوع الكتابة وهو ما يتناسب تماما مع ظاهرة تداخل الأجناس"³، ولعلّ تلك الاستعارات والمجازات التي عهدناها في لغة الشعر صارت متكأ المبدع المعاصر يستند عليها كلّما أراد التعبير عن تجربته سواء في قالب شعري أم نثري، كما أنّ تكرار بعض الكلمات، في تلك المقطوعة، خلق إيقاعا شعريّا مستساغا لاسيما أنّه يدور في فلك الاستعارة والمجاز ثمّ "إنّ المفهوم الحدائي للإيقاع يذهب إلى استعمالات مختلفة لهذا المفهوم وأغমضها الاستعمالات الاستعارية فقد عدّ كلّ تكرار إيقاعا"⁴ وكلّ إيقاع في هذا المقطع، هو صورة من صور الاستعارة التي زادت المشهد جمالا وأحاطته بشعريّة واضحة.

ونجد في موضع آخر قولها على لسان خالد مردّدا قصيدة شعرية وجدّها في مفكّرة الراحل الشهيد

زياد:

"لم يبق من العمر الكثير

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص243.

². عنجناك بشي يمينية، شعرية الرواية النسائية في الجزائر (تجربة نسيان كوم لأحلام مستغانمي أنموذجا)، ص78.

³. حسينة فلاح، الخطاب الواسف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، ص123.

⁴. عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردى (سردية الخبر)، ص100.

أَيَّتْهَا الْوَاقِفَةُ فِي مَفْتَرَقِ الْأَضْدَادِ
أَدْرِي...

سَتَكُونِينَ خَطِيئَتِي الْأَخِيرَةَ
أَسْأَلُكَ...

حَتَّى مَتَى سَأَبْقَى خَطِيئَتَكَ الْأُولَى
لَكَ مَتَّسَعٌ لَأَكْثَرَ مِنْ بَدَايَةِ
وَقَصِيرَةٍ كُلِّ النِّهَايَاتِ
إِنِّي أَنْتَهِيَ الْآنَ فِيكَ
فَمَنْ يَعْطِي لِلْعَمْرِ عَمْرًا يَصْلِحُ لَأَكْثَرَ مِنْ نِهَايَةٍ¹

استطاعت الروائية من خلال هذه المقطوعة الشعرية أن تتغير مسار الحدث الروائي لتغرس في قلب شخصيتها البطلة **خالد بن طوبال** الشعور بالغيرة الممزوجة بالشك والألم في آنٍ واحد حينما اعتقد أن تلك الخاطرة الشعرية موجّهة لحبيبته كتبها لها زياد قبل وفاته، فغادرت الدموع عينيه وحلّ محلّها ذهولٌ كبير فسارع **خالد** إلى غلق المفكرة وتوقّف عن قراءة الشعر مخافة أن يكتشف خيانة صديقه له، أو يقف عند بعض الحقائق التي قد تزيد وجعه، وتجلى ذلك في قولها على لسانه: "أُسرع بإغلاق تلك المفكرة وكأنتني أخاف إن أنا واصلتُ قلب الصفحات أن أفاجئكما في وضع لم أتوقّعه..²"، فكانت تلك الكلمات الشعرية القصيرة سببا في تغيير الحالة الشعورية للشخصية والتحكّم في مشاعرها.

وبالتالي ربّما أثرت الأدبية الروائية توظيف الشعر في هذا المقام للتعبير عن نفسيّة البطل **خالد** وجملة التغيّرات الطارئة عليها، بدلا من تصويرها نثرا، لأنّ النثر، في بعض الأحيان، لا يصل إلى عمق النفس البشرية مثلما يفعل الشعر، بل ويعجز عن استكناه بواطن تلك النفس المنفعلة والإفصاح عمّا تعانيه "وليست لغة النثر غاية في ذاتها وإنّما هي وسيلة إلى غاية وهدفها في الفائدة الناجمة عن موضوعها ولا تتحقّق هذه الفائدة إلا إذا كانت هذه اللغة واضحة بعيدة عن التعقيد... أمّا لغة الشعر فهي نقيض لغة النثر ولذلك هي غاية في ذاتها وهي لا تقدّم فائدة بمقدار ما تصنع فناً وبلاغتها في خروجها عن المألوف وتحليقها في عالم الأعماق وهي القادرة، بعض الشيء، على وصف الإحساسات المتبدّلة"³، وهو ما يبرّر

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص304/305.

². المصدر نفسه، ص305.

³. خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص97.

التزام الأديب أو المبدع بالتجربة الشعرية لرسم بلاغة جديدة للغة التعبير، والتي تتأى عن المباشرة لتأخذ اتجاها منحرفا عن المألوف وفق ما يسمّى بالانزياح الذي يمثل جوهر الشعر ثمّ "إنّ ما يقع على عاتق الشعرية ليس إعتاق العلامة الشعرية وحسب، وإنّما استعادتها في حركية من عزلة الدالّ بمستوى حرية المدلول ونتيجة لذلك يبدو الانزياح مسافة اختراق بوصفه الشّكل الذي يكفّ عن أن يكون أنموذجا لشكل آخر وعوضا عن ذلك اهتمّت الشعرية بكسر النماذج ودحضها والبحث فيما يفلت من الأنساق"¹، وهو ما يفسّر حضور تلك المقاطع الشعرية داخل الرواية، إنّها رحلة البحث عن الحرية والانعقاد من سلطة الكلمة المباشرة والمنحصرة في صورة الدالّ اللغويّ الساكن، ثمّ الاتجاه نحو رسم مسار جديد ومغاير لهذا الدالّ وفق مدلول يستدعي إعمال الفكر والشعور معا للوقوف عند معانيه العميقة ودلالاته المتشعبة، وفي تلك الرحلة تبرز قيمة العمل الفنيّ وتتجلّى درجة أدبيّته، وفي السياق نفسه تواصل:

"يا نخلة عشقي... قفي..

وحدي حملت حداد الغابات التي

أحرقوها..

ليرغموا الشجر على الركوع

واقفة تموت الأشجار

تعالى للوقوف معي...

.....

فجأة، بدأت أشعرُ بحماقة فتح تلك المفكّرة، أتعبتني تأويلاتي الشخصية لكلّ كلمة أصادفها"².

في هذا المقطع الذي ينتمي إلى النصّ المفتوح تتجلّى إحدى معالم الشعر الجديد ألا وهي الغرابة والغموض، لاسيما بعد اعتراف خالد بصعوبة تأويل الكلمات وإعطائها أكثر من تفسير فالغموض الذي يحيط بتلك المقطوعة لا يساعده على فهم ما يحدث بقدر ما يرسم أمامه أكثر من علامة استفهام، حيث إنّ "النصّ المغلق يقدّم فائدة ولكنّه لا يقدّم متعة كافية... وهو لا يحتمل وجوه التفسير... ولغته نثرية يقلّ فيها الانزياح والانتشار... ويكون النصّ المفتوح نتيجة لمفهومي الانزياح والانتشار وتميّز بوساطتهما لغة

¹. خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص (تعددية الدلالة ولانهائية التأويل)، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب

تيزي وزو، العدد 06، 2010، ص26.

². أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص306.

الشعر من لغة النثر... والنص المفتوح يُعنى بالفنّ يستنطق القارئ ويستنطقه القارئ وتفتّح فيه الآفاق الواسعة والدلالات التي لا مستقرّ لها¹.

فلو أرادت الأدبية وصف المشهد بطريقة مباشرة لما كان هناك عنصر التشويق، فالتساؤلات التي تجول في ذهن خالد والأسئلة التي يطرحها على نفسه هي ذاتها التي تخلق الحيرة وتشتت ذهن القارئ يُعقل أن تكون هناك علاقة بين حياة وزياد؟ هل خُذع فيهما خالد؟... هذه هي وظيفة الشعر، أن يُقرأ ويؤوّل مثلما يُمليه السياق، وأن تُقارب مقصدية مبدعه لا أن يُوقف عند حقيقة ما يرغب في قوله فعلا، فغربة القصيدة وغموضها ضربٌ من الانزياح اللغويّ الذي يميّز الشعر عن النثر.

وإذا أراد الروائيّ فتح آفاق الدلالة على التأويلات التي تختلف باختلاف القارئ لجأ إلى التعبير بالشعر، شريطة ألاّ يبالغ في الغربة وألاّ يسترسل في خلق الصور المغرقة في التعتيم "وإذا كان الانزياح قاعدة عامّة في النص الشعري، فإنّ ذلك يعني أنّه كلّما عمد الشاعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن الجمهور... وهذا يعني أنّ الانزياح يؤدّي إلى غموض الرسالة وإضعاف بنيته كما أنّه يعطلّ الوظيفة النثرية في النص الشعري... فنّفهم الرسالة الشعرية فهما مختلفا عن فهم الرسالة النثرية، فيبرز بدلا من الدقة والتسلسل والوضوح، الخطف والتسلسل والتعبير عن الإحساس والإخفاء والإيهام المتدفّق... ولكن الانزياح ليس هدفا في ذاته وإلاّ تحوّل النصّ إلى عبث لغويّ وفوضى في الرسالة الشعرية ذاتها، وإنّما هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر²، وهو تماما ما أردنا توضيحه من خلال انتهاج الأدبية سبيل الشعر في روايتها لوضع المتلقي/ القارئ في جوّ من الحيرة والتساؤل حول ما إذا كان الموقف أو الحدث الراهن هو ما يبدو عليه أم هو غير ذلك.

3.2. على مستوى نصوص شعرية لآخرين:

مثلما قاربنا بعض جوانب التفاعل الأجناسي بين الرواية والشعر على مستوى الأسلوب ومستوى التأليف الشعري، سنقف فيما يلي على أبسط أنواع التفاعل في رواية (ذاكرة الجسد) وهو **التناص الشعري** حيث "تنتمي روايات الكاتبة أحلام مستغانمي إلى الأعمال ذات البنية المفتوحة التي تمرّ عبر بوابة التأويل، مستثمرة إمكانات اللغة وطاقة المفردة بالإضافة إلى الأساليب التعبيرية المختلفة لصياغة عمل يتسم بصفات الحداثة ويشحن بجماليات أدوات الشعر بالإضافة لمرتكزات فكرية ومعرفية وأسلوبية أخرى حيث إنّ البحث عن أشكال جديدة تدعم عضوية العمل وشعريته ومن هذا المنطلق فقد تداخلت الحدود

¹. خليل موسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص102.

². المرجع السابق، ص100/99.

وتمازجت الفواصل بين عالمي الشعر والنثر¹ ومن هذا المنطلق تتّضح لنا خصوصيّة العمل الروائي الذي تكتبه أحلام مستغانمي من حيث كونه يشكّل نصّاً مفتوحاً على آفاق عديدة من التأويلات التي يصوغها القارئ/ المتلقّي حسب مرجعيّته الثقافية وقدراته المعرفيّة.

كما أنّ لجوءها إلى تقنية التناص الشعري كإجراء أسلوبى يزيد من جماليّة أعمالها الفنيّة ويسهم في إضفاء لمسة شعريّة عليها لاسيما، إذا كان الشعر وسيلة تعبيرية لوصف التجربة الراهنة وتصوير الموقف، "والشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية إنّما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية لأنّ الموسيقى طريق السموّ بالأرواح والتعبير عمّا يعجز التعبير عنه"²، لذا كان التناص الشعري في الرواية حافلا بتلك الإيقاعات الموسيقية اللافتة والتي تعبّر عن التجارب الحياتية والمواقف الانفعالية بما يعجز عنه النثر. تقول في أحد المواضع (على لسان خالد):

"ولأنّ المدن كالنساء، يحدث لبعضهنّ أن يجعلننا نستعجل قدوم الصباح ولكن..."

Soir,soir ,que de soir pour un seul matin...

كيف تذكّرت هذا البيت للشاعر هنري ميشو ورحلت أردّده على نفسي بأكثر من لغة، أمسيات... أمسيات كم من مساء لصباح واحد، ... أنقّب بعض الشيء في ذاكرتي عن القصيدة التي أخذ منها هذا البيت وإذا بعنوانها - الشيخوخة -³.

لعلّ هذا المقطع الشعري الذي استحضرتّه ضمن سياق معلوم، كان يليق تماما للتعبير عن امتداد المسافة الزمنية بين ليل خالد وصباحه، ثمّ إنّ القصيدة التي استحضر منها ذاك البيت الشعري تحمل عنوان (الشيخوخة)، وبالتالي توحى بنوع من الرثابة والروتينية والملل الذي يهزّ كيانه الروحي في مدينة طالما تغلّى بحبه وحنينه لها ورغبته في العودة إليها، لكن، وبعد فقدّه لحبيبته، حيث صارت إلى رجل غيره، لم يعد لحياته ولا لأيامه ولا لمدينته طعم الجنون الذي عاشه في بعض لحظات شبابه.

قد يكون اتّساع الهوة الزمنية بين الماضي والحاضر، هو ما جعله يرسم صورة للأحداث التي رافقته طيلة الفترة الزمنية التي عاشها في الغربة فلا تبارح ذاكرته، وكأنّ تلك المواقف والتجارب الحياتية التي مرّ بها هناك تجعل ليله أمسيات طويلة لها صباح واحد بعيد المدى فنلحظ، ضمن هذا المقال، قيمة الوظيفة التناصية مع الشعر حيث أبرزت لنا أهميّة التفاعل النصّاني من خلال تحاور الأفكار والمعاني

¹. عجنالك بشي يمينه، شعرية الرواية النسائية في الجزائر (تجربة نسيان كوم لأحلام مستغانمي أنموذجا)، ص76.

². محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص360.

³. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص26/27.

فيما بينها ضمن سياق رمزي إيحائي، وعليه فإنّ التناص الشعري "يؤتي به ليكون بمثابة حكمة تلخّص بعض المواقف، أو قصد تدعيم بعض المعاني التي يصعب على الشخصية التعبير عنها نثراً"¹، فحضور الشعر في هذا المقام زاد من مصداقية التعبير عن التجربة وأضفى جماليّة شعرية ورمزيّة إيحائيّة على النصّ الذي يسرد الفكرة المقصودة.

وفي سياق آخر من الرواية، يصادفنا بيتاً شعرياً قاله **قيس بن الملوح**:

"أعدّ اللّياالي ليلة بعد ليلة وقد عشتُ دهرًا لا أعدّ اللّيااليا "²

لعلّ استحضاره ضمن هذا السياق، فرضه الموقف الراهن، للتعبير عن لحظة التفات إلى الذات الشاعرة، على اعتبار أنّ "الشعر يقصد الشاعر فيه إلى التأمل في تجربة ذاتية محضة، أو ذاتية لها طابع اجتماعي لينقل صورتها الجميلة"³، وأظنّ أنّ تلك الكلمات الشعرية وردت لرصد نقاط المشابهة بين الموقف الماضي، **زمن قيس وليلى**، وبين الموقف الحاضر، **زمن خالد وحياة** والتي تتمثّل في إرهاصات الحبّ، أو البدايات الأولى لقصة عشق دونه التاريخ، وربّما حضر التناص الشعري هنا لعقد المشابهة بين التجريبتين الروحيّتين.

ثمّ نجد في موضع آخر من الرواية، حضوراً لسطرين شعريّين من قصيدة (أنشودة المطر) ل**بدر شاكر السياب**، إذ تقول:

"... وجدت الجواب في قصيدة، حفظت مطلعها ذات يوم:

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر"⁴

وجاء هذا الجواب بعد سؤال طرحته **حياة** على **خالد** عندما أطل النظر في عينيها: لماذا تنتظر إليّ هكذا؟ فيجد هو الجواب في ذاك السطرين الشعريين، وكأنّهما أنجدها في لحظة تيه وشتات، فكان المقطع الأوّل من تلك القصيدة كافياً لتخليص الشخصية من توتّرها وإفاقتها من ذهولها، إنّها أنشودة المطر:

¹. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجاً)، ص147.

². أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص83.

³. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص360.

⁴. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص181.

"هكذا تبدأ القصيدة، منذ اللحظة الأولى، برسم طموحها: إنها تريد أن تفلت من شروط الزمن وتحوّل إلى نبوءة أو إلى أسطورة، وتضطلع الجمل الاسمية، ضمن نفس التوجّه بدور آخر في غاية الأهميّة عندما توحى بالسكون والهدوء، بذلك تأتي الجملة الشعرية الأولى وكأنّها نوع من التجلّي، وتأتي الصّورة موغلة في الشفافية وتتضافر مع النبوة الابتهالية التي تسم صوت الشاعر لترسم منذ البدء مسار النص: إنّهُ يتنزّل في عمق الصراعات أي في لحظة البدء، لحظة تحاول الحياة أن تكون"¹، لعلّها فعلا لحظة تحوّل من خلال تغيّر النظرة الروحيّة لا البصريّة، فالشخصية كانت تنظر دوما إلى ما هو موجود فعلا في الواقع، لكن، وفي موقف مغاير، صارت رؤيتها أكثر وضوحا وعمقا، وكأنّ الواقع صار أكثر تجليًا، فتراءت للشخصية مواصفات بدت جديدة من خلال لحظة ارتباك وتوتّر، بعد أن ألفت واعتادت وجودها.

فلنقل إذن إنّ استحضار (أنشودة المطر) زاد من حدّة الموقف، وأسهم بشكل كبير في إضفاء المتعة على المشهد وزاده جمالا في التصوير، فوظيفة التناص هنا هي الوصف "ولكنّ الوصف في الرواية الجديدة اختلف جذريًا فلم تعد أهميته تكمن في الشيء الموصوف، ولكن في حركة الوصف نفسها والشيء نفسه بالنسبة للزمن، فلم يعد الأمر يتعلّق في الرواية الجديدة بزمان يمرّ، ولكن بزمان يتناهى ويُصنع الآن"²، وهو ما نحسّه في هذا المقطع، فوصف تلك الوقفة الزمنية مرتبط بلحظة وقوع المشهد وأهميّة الوصف هنا لا تتعلّق بالشيء الموصوف لأنّه يُرى في كلّ وقت، ولكن ترتبط بحركة الوصف المتحرّرة من قيود الزمن والمتناهيّة في الشاعرية التي تبدّت في تلك اللحظة بالذات.

ولعلّ توظيف مطلع الأنشودة تحديدا له علاقة برغبة الروائيّة في خلق لحظة تحوّل في مكوّن الزمن داخل الرواية، حيث أعادت بناءه بما يتواءم و آلية الوصف الخاصّة بالمشهد الروائي مثلما قام السيّاب باستحداث نمط شعري جديد يتوافق مع إيقاعاته النفسيّة المتغيّرة باستمرار، وهو ما يؤكّد فكرة أنّ "أنشودة المطر) موسومة بطموح كبير، إنها تريد أن تلغي الماضي وتقطع مع جميع مخلفاته بكلّ صرامة، لذلك نجدها تتحفّز وتجند كلّ طاقاتها لتكسر مساحة الإيقاع الشعري القديم وتخلق إيقاعها الخاص"³، وهو القالب المتمرّد على الرتابة والجاهزيّة التي لا تثير العواطف ولا تحركها، بنظره، مثلما

¹. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص35.

². محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثيّة (دراسة في نقد النقد)، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص174.

³. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص47.

تفعل القوالب المستحدثة، وفي هذه التجربة نلمس تأثراً واضحاً من لدن الروائية التي وظّفت نصّاً مناهضاً للماضي بغرض وصف لحظة تمرّد على الزمن والواقع.

وفي سياق آخر تطالعنا الأبيات الآتية لعبد الحميد بن باديس، والتي حاولت من خلالها (شخصيّة خالد) التعبير عن اعتزازها وفخرها بعروبيتها والحديث، من جهة أخرى، عن حالة الشتات النفسي التي يعيشها شباب العصر:

"... وما زالت صرخته التاريخية تلك بعد نصف قرن، النشيد غير الرسمي الوحيد... الذي نحفظه جميعاً:

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب

أو رام إدمـاجاً له رام المحال من الطلب

صدقك نبوءتك لنا يا ابن باديس... لم نمت، فقط ماتت شهيدتنا للحياة، فماذا نفعل أيّها العالم الفاضل؟ لا أحد توقع لنا الموت يأساً، كيف يموت شعب يتضاعف كلّ عام...؟

يا نشئ أنت رجأؤنا وبك الصباح قد اقترب

ذلك النشئ الذي تغنّيت به... لم يعد يترقّب الصباح، منذ حجز الجالسون فوقنا... الشمس أيضاً إنّه يترقّب البواخر والطائرات... ولا يفكر سوى بالهرب"¹.

ورد التناص الشعري في هذا المقام لتعزيز بعض الأفكار المتعلقة بالنسب والهويّة، ثمّ إنّ الرسالة التي بعث بها ابن باديس للأجيال القادمة تضمّنت وصايا قيّمة تهدف إلى ضرورة الحفاظ على مقوّمات الهويّة الوطنيّة، غير أنّ الظروف الزاهنة فرضت على ذلك النشء الهروب من واقعه، وصارت فرنسا التي رفضناها سابقاً، هي التي ترفض شبابنا الهارب إليها اليوم، وفي ذلك تقول الأديبة:

"أمام كلّ القنصليّات تقف طوابير موتانا، تطالب بتأشيرة حياة خارج الوطن، دار التاريخ وانقلبت الأدوار، أصبحت فرنسا هي التي ترفضنا، وأصبح الحصول على، فيزا، إليها ولو لأيّام...

هو - المحال من الطلب - لم نمت استعماراً... متناً قهراً، فوحدها الإهانات تقتل الشعوب"².

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 377.

². المصدر نفسه، ص 377.

وعليه ربّما يكون استحضار الروائيّة لتلك الأبيات الشعريّة بالذات نابع من رؤيتها للقدام واستشرافها للمستقبل، من خلال معطيات الحاضر، "فالحادثة التي يصوّرها الشاعر وإن لم تكن قد وقعت فعلا، فهي لابدّ قادرة على الإقناع بإمكان حدوثها"¹، كما أنّ التعبير عن مواقف مماثلة يقتضي بحثا في الذاكرة وتقصّ عميق في التاريخ من أجل استحضار تجارب سابقينا من الثوار والمناضلين والمفكرين والمؤرخين وغيرهم ممّن كان شاهدا على محاولات العدوّ محو معالم الهوية الوطنيّة وتشويه التاريخ وفي المقابل استحضار الجهود المبذولة من لدن هؤلاء والمسعّي الحثيثة لردع العدوّ والوقوف في وجه مخطّطاته الدنيئة ودعوة الشعوب لحمل راية الكفاح ومواصلة التحديّ والتصديّ، فكانت تجربة ابن باديس خير مثال على ذلك.

وإذا افترضنا أنّ الأدبية حاولت تذكير شباب اليوم برسالة ابن باديس، فقد سردت ذلك على لسان خالد المناضل والمجاهد، واستعرضت موقفه النابع من تجربته الحقيقية في الكفاح لإبراز تغيير الأوضاع وتحول الواقع، ففي الوقت الذي رفض فيه أجدادنا التواجد الفرنسي على أرض الجزائر، صارت فرنسا اليوم تشدّ بقبضة من حديد على أدمغة شبابنا وتحاول قهرهم واستضعافهم والدّوس على كرامتهم فكانت وظيفة التناص الشعري هنا تدعيم الرّأي وتثبيت الموقف وتوضيح التجربة، لأنّ الشعر يأتي للتعبير عن التجربة الصادقة كما يثبت صدقها إذا ما كانت واردة في نصّ نثري.

أمّا في قولها: "يا امرأة متكرّة في ثياب أمّي... في عطر أمّي وفي خوف أمّي عليّ...متعب أنا...كجسور قسنطينة، معلّق أنا مثلها بين صخرتين وبين رصيفين"²، فنستحضر قصيدة محمود درويش التي يتغنّى فيها بحنينه إلى أمّه، غير أنّ الأدبية هنا شكّلت المعنى تبعا لمشاعر شخصيّتها التي لم تعد ترى في وجه الحبيبة صورة الأمّ أو الوطن وإنّما صارت الحقيقة أمرّ من الواقع الذي رسمته لها والذي فرتّ منه بإرادتها حينما حلّ الإحساس بالضياح بعد هجر المحبوبة، وفي هذا التشكيل الجديد للمعنى تبرز جمالية اللغة الشعرية التي يمكن لها رسم المعاني وفق تجربة المبدع.

أمّا الذي أتاح لها تلك الحرّيّة في الخلق وإعادة الخلق فقد يكون التحكّم في ناصية اللغة والقدرة على امتلاكها وتسييرها حسب الموقف الراهن، ثمّ "إنّ قيمة العمل الأدبي لا تتمثّل بمقدار تضمّنه العواطف والانفعالات ولا حتّى بانفعالنا به كقراء، وإنّما القيمة لقوّة الابتكار والخلق الأدبي التي تتمثّل في

¹. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص34.

². أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص449.

جعل اللغة قادرة على الإحياء وامتلاك قوّة التأثير¹، فاللغة إذن تتشكّل تبعاً لإمكانات المبدع ودرجة معرفته بها وبقواعدها، فهي ، قبل كلّ شيء، تمثّل جوهر الأعمال الفنيّة تماماً مثلما تكون الألوان جوهر اللوحات الفنيّة، والموسيقى جوهر القصائد الشعريّة، فاللغة هي لبّ الإبداع الأدبي وروحه التي تسكنه. غير أنّ اللغة ليست فقط مجموعة من الكلمات والأصوات المنتظمة وفق معنى ما، وإنّما تحكمها المواقف والسياقات وتسهم في تشكيلها فهي "ليست مجموعة دوال محدّدة المعاني بصفة نهائية، بل هي مجموعة أشكال تستمدّ كلّ إمكاناتها الدلالية وطاقتها الإيحائية من السياقات أي من شبكة العلاقات التي تؤسّس مجتمعة جوهر النص الشعري"²، وإذا كان الأمر كذلك فإنّ المقطوعة السابقة والتي تشكّلت لغتها التعبيرية من جوهر الشعر كما استمدّت طاقتها الإيحائية من الإحساس بالضياح والاستقرار من لدن الشخصية المتحدّثة، تمثّل بحقّ صورة شعريّة لو أمكن رسمها بالريشة لكانت لوحة تعبيرية تتضح بكثير من الشاعرية والإحياء.

فالمصور الشعريّة، إذن هي التي تفجّر الطاقات الدلاليّة الكامنة في اللغة، وعلى رأي جون كوهن فإنّ "الصّور ليست زينة لا معنى لها، وإنّما هي تشكّل جوهر الفنّ الشعري ذاته، إنّها هي التي تحرّر الطّاقة الشعريّة المختبئة في العالم، والتي تبقى أسيرة في يد النثر"³، فالمصور إذن عناصر أساسية تحدّد الإطار العام للشعر وتمنحه خصوصيّة الفنيّة المتفردة، كما تعمل على رسم ملامح شعريّة اللغة. في الأخير، يمكن لنا القول بأنّ رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، أُشيعت بحمولة صوتيّة ودلاليّة منبثقة عن تلك العبارات الشعريّة المبنوثة بين ثناياها، قد تمكّنت من جعل فضائها النصّي مشعّاً بكثير من المعاني الصريحة والمسكوت عنها، وهو الأمر الذي يؤكّد عمق الرّواية الدلالي، وبعدها الجمالي، كما أنّ الرّوائية استطاعت الانتقال بلغة النثر إلى عالم الشعريّة الخالصة، إلى حدّ قد تتماهى فيه تقريريّة النثر وتتلاشى بين ذلك الزخم الشعري الناتج عن التصوير الاستعاري المكثّف، والأسلوب الشعري الغالب على معظم صفحات الرّواية، كما حاولت أحلام مستغانمي من خلال مؤلّفها (ذاكرة الجسد) خوض غمار التجريب والمغامرة الرّوائية، إذ إنّها تمكّنت من الانفتاح على عوالم الشعر بما يتضمّن من تشكيل جماليّ متعدّد، وما يحويه من أبعاد إيحائيّة متشعّبة، فحصل التفاعل الأجناسي بين النّمطين، وتحقّقت ملامح شعريّة الشعر في الرّواية.

¹. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص71.

². محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دط، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص137.

³. جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، ص54.

المبحث الثاني: البنية القصصية في الرواية العربية.

1. قراءة في ماهية القصة والقص:

تُعدّ القصة فناً أدبياً قائماً بذاته، له امتداد في التاريخ الأدبي، وله أصول وقواعد وضوابط فنيّة معيّنة، كما أنّ معظم الروائيين كتبوا في القصة سواء أكان ذلك في بداية مشوارهم الإبداعي أو بعدها لاسيما القصة القصيرة التي هي نمط آخر من أنماط القصة الفنيّة، وقد كانت "بمثابة حقل التجارب لكثير من الروائيين وكتاب القصة الطويلة وكتاب المسرح في العالم العربي، حيث يدين عدد كبير منهم وخاصة في أعمالهم المبكرة، بالكثير من المهارات التقنية، والحلول الأسلوبية والاستراتيجيات النصية في أعماله الناضجة إلى المهارات والحلول والاستراتيجيات التي اكتسبها خلال مرحلة التجريب في هذا الجنس الأدبي الأثير"¹.

أمّا (القصّ) فهو سمة من سمات الإبداع السردية، ويسمّيه بعضهم (الحكي) وهو "مفهوم فضفاض يتّسع لجميع أشكال الحكي التي عرفها التاريخ الإنساني، مروراً بالحاضن الأكبر وهو التاريخ وما يتضمّنه من أخبار وكلّ أشكال التعبير التي جاءت موازية أو ظهرت مع تطوّر حياة الإنسان مثل

¹. صبري حافظ، تكوين الخطاب السردية العربي (دراسة في سوسيولوجيا الأدب العربي الحديث)، تر: أحمد أبو حسن ط1، دار القرويين، الدار البيضاء، 2002، ص16.

الأساطير والحكايات والخرافات والملاحم والروايات والقصص القصيرة والومضات القصصية...¹ وعليه يكون القصّ سمة بارزة من سمات القصّة كما يرتبط بأنواع سردية أخرى، حيث ترى **يمنى العيد** أنّ القصّ "هو، أولاً وقبل كلّ شيء قولٌ لغويّ، أو مادّة لغويّة"²، يتعاضد مع تقنيات فنيّة أخرى ليكونوا جميعاً بنية الجنس الأدبي ويحقّقوا نمطه القصصي الذي يميّزه عن غيره.

وتؤكد ذلك باستحضارها فكرة **رولان بارث** حول مقولة (القصّ) ومؤدّاها أنّ "قصص العالم كثيرة، وأنها نوعيّة من الأجناس المعجزة، فهي حاضرة في الأسطورة والخرافة وحكايا الحيوان والقصّة القصيرة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والمسرح والحادثّة... أي أنّ القصّة حاضرة في أشكال تكاد تكون بلا نهاية علماً بأنّ الشكل كائن حيّ تتجزه اللغة وتلغيه باستمرار، وهو بطبيعته اللسانية، لا يعرف الثبات"³ وبالتالي يصير (القصّ) قولاً لغوياً ينهض على عدّة مستويات فكرية وإيديولوجيّة ونفسية واجتماعيّة تخلق جميعاً هيئة العمل الأدبي، وتصنع تميّزه.

أمّا تلك الأجناس الأدبيّة التي ذكرها **بارث** فهي قابلة للتطوّر والتغيّر، وعليه لا تتبغى دراستها محصورة في شكلها المحدّد لجنسها الأدبي فحسب، وإنّما تتبغى الإحاطة بفضاءاتها الشعريّة والتخييليّة التي تسمح بتفاعلها مع غيرها من الأجناس الأخرى، الأمر الذي يحقّق تطوّرهما ويكفل استمراريتهما، وذلك من خلال اندراجها ضمن حركة التجريب الأدبي الذي يقوم على التغيير والإبداع ممّا يجعل تلك الأجناس حاضرة في حقل التجربة الفنيّة التعبيرية بصفة مستمرة، وانطلاقاً من هذا الرأى، ترى **يمنى العيد** أنّ عمليّة القصّ تختصّ بكلّ جنس أدبي عرفه التّاريخ، ووظيفته لا تقتصر على القول اللّغوي فحسب، لأنّ ذلك يُوقع في أغلال الجمود وعدم التطوّر، بل ينبغي الكشف عن ديناميّة القصّ، واستقراء تغيّراته الدلاليّة والشكليّة، عبر تاريخه الأدبي الطويل، وأثر ذلك على الجنس الأدبي.

في سياق آخر، تأخّر فنّ (القصّة) في الظهور مقارنة بأمثاله من الفنون النثرية التي عرفها الأدب العربي، "والذي لا مجال لأدنى شكّ فيه أنّ القصّة العربية لم يُنظر إليها، قبل العصر الحديث، على أنّها جنس أدبي له قواعد أو له رسالة فنيّة أو إنسانية، ولاشكّ كذلك أنّ جنس القصّة لم يلق أيّة عناية من نقاد

¹. حميد لحميداني، القصّة القصيرة في العالم العربي (ظواهر بنائية ودلاليّة)، ط1، مطبعة أنفو - برانت، المغرب، 2015 ص32.

². يمى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ط3، دار الفارابي، بيروت، 2010، ص257.

³. المرجع نفسه، ص295.

العرب قبل العصر الحديث"¹، وفي مطلع القرن العشرين بدأت الأنظار تتّجه، شيئاً فشيئاً، نحو هذا الجنس القصصي، وصار الأدباء العرب يُولون بعضاً من عنايتهم به فتلمّسوا منابعه الأصيلة، وحاكوا على منوالها قصصهم الذي ينمّ، بشكل واضح، عن وعيهم بهذا الفنّ الأدبي، ثمّ راحوا يخلقون على شاكلته نماذج أخرى مشابهة أو مغايرة تتماشى والوعي الراهن وتسائر عقلية المجتمع العربي الذي يميل إلى الحكايات القصصية المشوّقة، والتي تعالج قضاياهم ومشكلات عصرهم، كما تشيد بماضيهم القومي بغرض تحفيزهم على بناء مستقبلهم المنشود.

كما استطاع فنّ القصة في الآونة الأخيرة أن يحدث نقلة نوعية في عالم الكتابة الأدبية حيث صار له رواد كثر أسهموا في تطوّره بشكل سريع ولافت، وبالتالي صارت القصة منافساً للمسرحية والرواية وغيرهما في التعبير عن المواقف الاجتماعية والنفسية للإنسان وعلاقته بالواقع والمجتمع في قالب سرديّ متميّز ومتفرد.

من جهة أخرى، تخرج القصة إلى أنواع شتى منها القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً والأقصوصة، ولكلّ منها علامات فارقة تحقّق تفرّدها واختلافها عن غيرها، من حيث الوظائف الفنية والمساحات التخيلية، والتقنيات السردية، والحجم الورقي، ناهيك عن الاختلاف في درجة انفتاحها على آفاق التأويل، لكنّها تتقارب في بعض المناحي الفنية وتتشترك في بعض الخصائص والمميّزات التي تجعلها، أحياناً، متداخلة ومتشابكة لدرجة التعقيد الذي يصعب عملية التفريق بينها.

ومع ذلك تبقى القصة القصيرة - قصة - بغضّ النظر عن مستوياتها الشكلية، ونحن نثمن رأي الدكتورة **يمنى العيد** التي ترى أنّ القصة تأتي أولاً ثمّ تليها (قصيرة)، وعليه فنحن "ولاشكّ متفقون أنّ القصة القصيرة هي قبل كلّ شيء قصة"²، ومثلها القصة القصيرة جداً التي "شاع استخدامها وذاع إلى درجة أنّنا لا نستطيع تجاهلها، فعرفها روادها أنّها (قصة) وفق شروط وتعريفات الفنّ القصصي المعروفة و(قصيرة جداً) لأنّ عدد كلماتها قليل"³ ثمّ إنّ القصة القصيرة جداً لقيت انتقادات كثيرة من طرف بعض الباحثين والدارسين، حتّى إنّ بعضهم رفض الاعتراف بها بدعوى عدم انتسابها إلى فنّ القصة.

¹. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص195.

². يمى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البياني، ص268.

³. فاروق مواسي، القصة القصيرة جداً، وإلى أيّ مدى هي قصيدة النثر؟، مؤتمر النقد الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية جامعة اليرموك، المجلّد الأول، ط1، دار عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009، ص04.

وبعضهم الآخر وضع لها تصنيفا خارج حدود القصّة غير أنّهم لم يلغوا وجودها في مجال الكتابة القصصيّة لأنّ لها رواد يدافعون عنها، ويرون أنّ "محاولة نسبتها إلى أجناس، وفنون، وحالات خارج القصّة القصيرة، يهدف من جملة ما يهدف إلى الانتقاص منها، وأكثر المحاولين هم مدّعو الحرص على القصّة القصيرة، الذين يحاولون إبعادها عنها وإحالتها خارج حدود القصّة، وبذلك يتخلّصون من هذا التجديد الذي لو فكّروا فيه قليلا لوجدوا أنّه لا يسيء إلى القصّة القصيرة، فالقصّة القصيرة جدّا لا تنتقص من قيمة القصّة القصيرة وقدرها ولا تدعو إلى إلغائها"¹، وبصرف النّظر عن تسميات القصّة وتعدّد أشكالها السردية، ومواصفاتها المتنوّعة، فهي تصبّ جميعا في قالب القصّة الفنيّة التي تتطوي على رؤية معيّنة للواقع وما يكتنفه من متغيّرات فتعمل على مقارنته من جهات مختلفة.

يُضاف إلى ما سبق قوله، أنّ القصّة القصيرة، "تعدّ من أكثر الأجناس الأدبيّة استعصاء على التحديد، ذلك أنّ الاتفاق على مميّزات جامعة مانعة تتدرج بموجبها جميع الأفاقيص ضمن حدود الجنس من الأمور التي لم يستطع النقد الأدبي إدراكها.. ولعلّ هذا ما جعل كلّ محاولات التنظير للقصّة القصيرة لا تلجأ إلى تحديدها تحديدا ذاتيا مستقلاّ، بقدر ما تنطلق من مقارنتها بالأجناس المجاورة لها كالرواية والحكاية الشعبيّة والخرافة وحتى الشّعْر"²، وبرغم حداثة ظهورها فهي تقوم على ظاهرة أساسيّة تمتدّ إلى قديم الزمان، وهي ظاهرة (القصّ) أو (الحكي) كما يسمّيها بعضهم، والتي تختصّ بها الأجناس والأنواع الأدبيّة في غالبيتها، وهي الظاهرة التي جعلت للقصّة القصيرة امتدادا تاريخيا لأنّ "نشأة فنّ القصّ ترتبط بوجود الإنسان منذ القدم، وهي الوسيلة التي سجّل بها الوقائع والحوادث التي عاشها أو شارك في صنعها في حياته البدائية، ومن المعروف أنّ الإنسان البدائي عاش في بيئة كانت تزخر بالغاز ورموز لم يكن قادرا على فكّها أو تفسيرها، الأمر الذي جعله يطلق العنان لخياله ليتأمّل ويفكّر ويؤوّل وكان يعتمد على الصور الخيالية البسيطة التي كانت مبنية على لغة بدائية ساذجة، وكان يخاطب الجماد والنبات والكواكب التي يتعامل معها كما لو كانت بشريّة لها مشاعر وأحاسيس"³، كما يُجمع أغلب النقاد والدارسين على أنّ القصّة القصيرة وبرغم امتدادها التاريخي غير أنّ الاهتمام الفعلي بها بدأ مع مطلع القرن العشرين حيث

¹. أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، دط، دار التكوين، سوريا، 2010، ص27.

². محمد الصّالح البوعمراني، دراسات نظريّة وتطبيقية في علم الدّلالة العرفاني، ط1، مكتبة علاء الدّين، تونس، 2009 ص138/139.

³. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص317.

تعاملوا معها كشكل مستحدث يختلف عن أشكال السرد العربي المعروفة، وإن كانت تتقاطع معها في بعض الجوانب الفنية والسردية.

وكلّ نمط أدبيّ جديد، مرّت القصة القصيرة بعدّة مراحل تسبق نزوجها الفنيّ، فمن المقال القصصي إلى الصورة القصصية إلى القصة الفنيّة ثمّ القصة القصيرة بعدها، "ونظرا للوظيفة الاجتماعية والفنية التي نهضت بها القصة القصيرة كونها كانت ولا زالت تمثّل لسان المرحلة في تعدّد أصواتها وتعدّد شبكاتها، فإنّها حظيت بمكانة هامّة في مساحة الأدب العربي الحديث ابتداء من منتصف القرن العشرين حيث غدت منافسة للرواية لعدّة عوامل"¹، ومن ضمن العوامل التي جعلت القصة القصيرة منافسا للرواية نذكر: العامل الزمني كون القارئ صار يميل إلى الغوص مباشرة في واقع الحدث، ولم يعد له نفس طويل لقراءة الرواية وما يتخلّلها من تفاصيل وأحداث مسهبة في الطول، "إضافة إلى تزامم الموضوعات في ذهن الكاتب، وتعدّد انشغالاته وهمومه"²، لأنّ مسألة التكتيف اللغوي والدلالي التي تسم القصة القصيرة غدت الوسيلة الأنجع للتعبير عن انشغالات الكُتّاب، دونما إطناب أو إسهاب، ووفق ما يحبّذ قارئ العصر الحديث الذي يميل إلى السرعة في كلّ شيء، ولذلك أضحت عدد القصص في الوطن العربي يُقارب أو يفوق عدد الروائيين.

وغير بعيد عن السّياق ذاته، تجدر الإشارة ضمن هذا المقام، إلى أنّ العلاقة بين القصة القصيرة والرواية ليست "علاقة سطحيّة ذات بعد أحادي واضح، وإنّما هي علاقة إشكاليّة تتراوح بين الالتقاء والانفصال في الجوهر"³، فالقصة القصيرة قد تقترب أحيانا من الرواية كما قد تتأى عنها أحيانا أخرى في بعض السّمات الفنيّة والأدبيّة المتعدّدة، وذلك انطلاقا من فكرة "أنّ فنّ الرواية لم يظهر بصورة مفاجئة ولم تكن ولادته صدفة، بل كان ظهوره نتاجا لعدد من الأجناس السابقة، وربّما المعاصرة له، التي شكّلت سياقاً ثقافياً معه، حيث تنصهر فيه بوصفه نتاجا ذاتيا ومحوّلا له قوانينه التي خضع لها وتبلور معها"⁴، وهو الرّأي الذي ربّما يشي بفكرة تطوّر الرواية عن القصة القصيرة، وأنّها امتداد خالص لها.

وعن مسألة التفاعل الأجناسي بين الرواية والقصة القصيرة، فإنّ الأمر يحضر في كثير من الروايات العربيّة الحديثة ومنها: (لا يجب أن تبدو كرواية) للروائي العُماني هلال البادي وهي مجموعة

¹. باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 02.

². المرجع نفسه، ص 02.

³. إحسان بن صادق بن محمد اللواتي، إشكاليّة النوع السرد في: لا يجب أن تبدو كرواية، ص 43.

⁴. معجب العدوان، الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، ط 1، دار الأمان، الرباط، 2013، ص 28.

من القصص القصيرة التي جُمعت في كتاب واحد، وإن كان صاحبها قد رفض تجنيسها بعبارة (لا يجب أن تبدو كرواية) لكنّ المتأمل في محتواها سيجد أنّ هذا العمل وثيق الصلة بالرواية من ناحية كثرة الأحداث والتفاصيل، وتقسيمها إلى مقاطع معنونة، في الوقت الذي يجب أن تكون فيه القصة وحدة متكاملة، بالإضافة إلى بطء حركتها السردية وهي سمة متأصلة في الفنّ الروائي، وغيرها من السمات التي تجعل قارئها يحتار في تصنيفها كرواية أو كقصة قصيرة¹.

بالإضافة إلى رواية (دمعتان على خد القمر) للروائي الأردني محمد سناجلة، وهي رواية قصيرة تتكون من 91 صفحة، مقسمة إلى فصول معنونة، ويلاحظ فيها ضيق مساحة الوصف وقصر الشريط اللغوي ممّا يُقلّل من عدد الشخصيات والمشاهد، "فهي تبدو كما لو كانت مجموعة قصصية، لأنّها غير متواصلة لا زمنياً ولا سببياً، بل تتمتع باستقلال نسبيّ إلى حدّ كبير، وعلى المتلقّي أن يُعيد بناءها وتأويلها عند من ينظر إليها كعمل روائي متكامل"²، كما أنّها تعتمد التسارع في حركة السرد وهو ما لا تطيقه الكتابة السردية الروائية التي تحبّذ البطء في وتيرة السرد، ممّا جعل هذا العمل الروائي يقترب إلى حدّ كبير من فنّ القصة القصيرة.

أمّا الرواية التي وقع عليها اختيارنا لدراسة جوانب التفاعل الأجناسي بين الرواية والقصة القصيرة فهي رواية (محاولة عيش) لمحمد زفزاف، وليس اختيارنا لها كان من باب الحجم الورقي فقط، لأنّ العلاقة بين الرواية والقصة القصيرة لا يمكن أن تتحدّد بالطول أو بالقصر فحسب، كما أنّ التداخل بين الفئتين لا يقف عند حدود عدد الصفحات، وإنّما يتجاوز ذلك إلى المستوى الفنّي والدلالي الذي تختصّ به العملية الإبداعية في كليهما، واختيارنا لها ينطلق من هذا المنظور وعليه سنحاول، ضمن هذا المقام، أن نرصد جملة الملامح الشاملة التي تشترك فيها الرواية عموماً ورواية (محاولة عيش)، على وجه الخصوص، مع القصة القصيرة، ومنها:

2. نقاط التقارب في المستوى الفنّي بين الرواية والقصة القصيرة:

✓ كلا الجنسين يقوم على لغة إيحائية، والتي تفترض تأويلات متعدّدة وتحتل أكثر من قراءة ذلك حسب ثقافة القارئ وتوجّهه الفكري ودرجة وعيه، ثمّ إنّ الانزياحات اللغوية والتفاعلات القائمة على مستوى

¹. يُنظر: إحسان بن صادق بن محمد اللواتي، إشكالية النوع السرد في: لا يجب أن تبدو كرواية، مؤتمر النقد الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، جامعة اليرموك، المجلّد الأوّل، ص 46/43.

². محمد صالح الشنطي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، مؤتمر النقد الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية جامعة اليرموك، المجلّد الثاني، ص 434.

الصّور الفنّية وكذا تتوّع الأساليب وتعدّد المعطيات الجمالية التي يقوم عليها فنّ القصّ تعمل جميعها على تقوية وتكثيف الإيحاء، ومن ثمّة يُصبح للرواية كما للقصّة مساراً لغويّاً مفعماً بالدلالات والرموز التي تستهوي القارئ وتحفّزه على فكّ شفرات تلك اللّغة الموحية والوقوف عند معانيها ودلالاتها المتشعّبة، ناهيك عن أثرها الجمالي الذي يحقّق تأثيراً معيّناً في نفسيّة المتلقّي ورواية (محاولة عيش) اعتمدت هي الأخرى على مسألة الإيحاء من خلال مسارها اللغوي الحاضن لشتّى الأفكار والرؤى والتجارب الحيّاتيّة المتنوّعة والتي عبّر عنها الكاتب بأسلوب قصصيّ مشوّق ومثير، قد يشدّ المتلقي أحياناً ويثير فضوله لمعرفة تفاصيل أكثر عن الفراغات التي سكت عنها الكاتب، ويحثّه على مواصلة البحث عن الدلالات المتوارية خلف التعابير اللغويّة الموحية.

✓ يشترك كلّاً منهما في مسألة القصّ، باعتبارهما جنسين أدبيين يرتكزان على السرد القصصي وبما أنّ "الرواية معدودة ضرباً من ضروب القصص"¹، كما يمكن عدّها أيضاً: "قصّ نثري طويل"² فإنّ القصّة القصيرة أيضاً "تمارس لعبة القصّ الفنّية، كلّ ما يتعلّق بمنطق القصّ"³ وفي هذه المسألة، نلاحظ أنّ كلا الجنسين يسعى إلى خلق عالم يستوعب حياة الإنسان وعلاقاته مع نفسه ومع الواقع والمجتمع، وعليه "يمكن اعتبار القصّة القصيرة، اليوم، لحظة أساسيّة في حياة الإنسان، أو في حياة المجتمع.. وهي تمتلك قدرة خاصّة على النقاط أعمق التحوّلات، وأكثر التجارب ثراءً وتعقيداً.. كما تلتقط المستجدّ والطارئ في السلوكات، والعلائق، والمشاعر"⁴، كما هو الأمر مع الرواية الحديثة التي تضطلع بمهمّة تصوير الواقع والحياة، وتتخذ من الإنسان ومن الأفعال الصّادرة عنه مادّة للمعالجة الفنّية، وتتخذ في الوقت نفسه موضوعاً لها"⁵، وبالتالي، فإنّ الرواية والقصّة القصيرة تحاكيان العوالم ذاتها من زوايا متعدّدة ومتفاوتة مع اختلافات في طريقة التناول والمعالجة الفنّية لها، وذلك من خلال اعتماد نمط القصّ الذي تقوم عليه العمليّة السردية وهو الأمر نفسه الذي وقفنا عنده أثناء اطلاعنا على رواية (محاولة عيش) والتي وجدناها تلامس الواقع والمجتمع من خلال رصد لها مواقف نفسيّة وفكريّة واجتماعيّة لفئة هشّة من المجتمع، حيث

¹. محمد بن محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية، ط1، مكتبة علاء الدّين، تونس، 2014، ص60.

². والتر ريد، مشكلة بويطيقا الرواية، من كتاب: القصّة، الرواية، المؤلّف (دراسات في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة) مجموعة مؤلّفين، تر: خيري دومة، ط1، دار شرقيات، القاهرة، 1997، ص129.

³. يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البيني، ص268.

⁴. المرجع السابق، ص298/299.

⁵. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصّة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005، ص106.

ساهمت عملية القصّ في التقاط جوانب مظلمة من حياة هؤلاء وكشفتها لجمهور المتلقين المثلهقين لمعرفة الواقع ومجرباته.

✓ كلاهما يقوم على المتخيل باعتبارهما ينتميان إلى عالم الكتابة الإبداعية التي تعدّ ممارسة تعبيرية ترسم صورا مقارنة للواقع وما يحكمه من موجودات وأحداث "فكلّ كتابة تنهض على مستوى المتخيل، بمعنى أنّ الكاتب حين يكتب لا يتعامل مباشرة مع الواقع، بل مع ما يرتسم في ذهنه أو في مخيلته من صور تخصّ هذا الواقع أو تمثّله وتعنيه، وهذه الصور المرتسمة هي صور مفهومية تُعادل معانٍ، أو تشكّل معانٍ لأنّها صور مرتسمة من موقع رؤية الكاتب لها، في إطار ليس هو إطار الواقع ذاته، وكذلك ضمن علاقات أخرى ليست هي تماما، حتّى ولو توخّى الكاتب ذلك، علاقات الواقع نفسها"¹، وفي هذا الإطار تلتقي رواية (محاولة عيش) بالقصة القصيرة من حيث مقاربتهما للواقع ووصفه انطلاقا من قاعدة تخيلية تؤنّث للعملية الإبداعية وتؤسّس لبنيتها المركزية التي تقوم عليها سائر البنى وإذا كانت العملية القصصية ترتبط بكلّ جنس أدبيّ يعبر عن حياة الإنسان وعلاقاته مع الواقع فإنّ "التقارير الإخبارية، الروايات، الأفلام... كلّها ليست سوى جزء من القصّ الذي يتخلّل حياتنا"²، وبالتالي ترتبط جميعا بالتخيل القصصي الذي تدرج ضمنه تلك الأجناس الفنية ومنها القصة والرواية.

✓ اعتاد كُلا من الجنسين انتهاج مسارٍ سرديّ يتشكّل من: بداية الحدث، العقدة، الحلّ حيث "تميّزت الكتابة القصصية التقليدية بتواتر عناصرها المكوّنة لنسقها السردية، والمتمثلة في بداية الحدث ثمّ تأزيم العقدة ثمّ الحلّ، غير أنّ التطوّر الحديث للقصة والرواية أخضع الكتابة السردية لتغيير في نظامها التراتبي للأحداث وفي رؤيتها للواقع وتمثّلها للقيم الفنية المختلفة، حيث أضحت بناء حكايا جديدا يتّخذ من الوصف والتشكيل والإيحاء عناصر ضرورية يقوم عليها يكون للقارئ دورٌ في معابقتها وتأويلها واستنتاج دلالاتها"³ وبرغم التحديث الحاصل على مستوى المسار السردية لكليهما، غير أنّه يبقى مرتبطا بالكتابة القصصية، في عمومها، بصرف النظر عن طبيعة أجناسها التي تنتمي إليها، وبالتالي تتفق رواية (محاولة عيش) مع القصة القصيرة في قضية استيعاب ذلك التغيير بغية منح القارئ فرصة القراءة والتأويل اللذان يحفظان وجود ذاك الجنسين ويضمنان له قدرا من التطوّر والاستمرارية، وإن كان السارد

¹. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص27.

². شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء 1995، ص09.

³. ينظر، حميد حميداني، القصة القصيرة في العالم العربي (ظواهر بنائية ودلالية)، ص73.

حرًا في "أن يبدأ سرده من أي نقطة أراد سواء كانت تشير إلى لحظات البداية أم الوسط أم النهاية، غير أنه سيكون دائما مجبرا على مدّ القراء بجميع الإشارات الضرورية التي تسهل مهمّة جعلهم يعيدون ترتيب الأحداث إلى حالتها الطبيعية الخاضعة للتتابع الزمني والترابط المنطقي"¹، فالرواية إذن تتخذ، مع القصّة القصيرة الحداثيّة والتغيير على مستوى المسار السردّي ديدنا لهما، مع وضع القارئ في الاعتبار من خلال منحه فرصة الإدراك اليسير والفهم السريع لمضمون كلّ منهما.

وسندّل لذلك، بنقطة انطلاق الأحداث في رواية (محاولة عيش)، والتي بدت وكأنّها انطلقت من وسط الأحداث، حيث لم يقدّم الكاتب تمهيدا للأحداث، ولم يعرفنا بالظروف التي أدّت إلى ظهور البطل كما لم يوضّح في البداية الزمن الذي بدأت فيه أحداث الرواية، فقط استهلّها بالمشهد الذي يصوّر حميد واقفا على حافة الميناء، ويتفرّج على الباخرة التي رست لتحمل شحنات الخمر من الميناء المغربي، ثمّ وهو يراقب رفاقه من بائعي الصّحف الذين تدافعوا على الباخرة ليشربوا من الأنبوب الذي يشحنها خمرًا: "وقف يراقبهم من بعيد، يتأمل حركاتهم كيف يتدافعون بالأذرع، بعض الأذرع تتدافع والبعض الآخر يتأبّط حزمة من الصّحف التي أعرض عنها القراء سقطت بعض الصّحف حول الخمرة المراقبة مثل دم متخثر لكنّها لم تلتخّ، جمعها صاحبها وتزاحم مع الاثنين الآخرين حول ثقب الأنبوب الذي يصبّ في الباخرة كانت الباخرة فرنسيّة استطاع حميد أن يقرأ اسمها: (أيفون 5)، إنّه يعرفها جيّدًا، لأنّها تمرّ كلّ خمسة أو ستّة أشهر لتنتقل الخمر المغربيّة المعتقّة إلى مكان ما في العالم، عندما ترسو (أيفون 5) فإنّ حميد يتغيّر نهائيًا"²، ثمّ ينتقل بنا إلى مشاهد أخرى ترصد حركة البطل حميد بين مختلف الأماكن التي يمارس فيها مهنة بيع الصّحف، ويصف مواقفه النفسيّة والاجتماعيّة المتعدّدة، مرسلًا بين الفينة والأخرى رسائل صريحة أو مشفّرة حول الأوضاع الاجتماعيّة المزريّة التي تعيش فيها الطبقة المهمّشة من المجتمع المغربي، فتمنح القارئ فرصة استجلاء الحقائق، وتأويل المواقف من خلال تلك الإشارات المبنوثة بين صفحات الرواية، وبالتالي لا نكاد نعثر، في هذه الرواية، على مسار سرديّ واضح وجليّ، يتكوّن من بداية، وسط ونهاية، أو بالأحرى: بداية، عقدة، انفراج، بل إنّ الأحداث تسير بشكل متراتب زمنيًا ومتسلسل منطقيًا، مكوّنة مسارًا سرديًا حديثًا ينأى عن ذلك الذي ألفناه في الروايات التقليديّة، فكانت الرواية، في مجملها، تبدو وكأنّها إشارة ضوئيّة سريعة أرسلت في لحظة ما ومن مكان محدّد لتسلّط

¹. المرجع نفسه، ص 147.

². محمد زفزاف، محاولة عيش، ط3، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، 2011، ص 05.

الضوء على شيء أو حدث معيّن، لتكشفه وتُجلي معالمه لفترة قصيرة ثم تختفي تلك الإشارة الضوئية ويبقى الحدث مستمرًا في الظلام.

✓ كلا الجنسين يتراوح بين الطّول والقصر، فقد تكون القصّة طويلة لدرجة يصعب فيها التمييز بين ما إذا كانت قصّة أم رواية، كما قد تكون الرواية قصيرة لدرجة اعتبارها قصّة لا رواية وهو السبب الذي حدا ببعض النّقّاد إلى المبالغة في تحديد حجم كلّ منهما فذهب بعضهم إلى أنّ ما زاد على 50 ألف كلمة فهو رواية، ومن هؤلاء نجد النّاقّد والرّوائيّ الإنجليزي ا. م. فورستر الذي يقول "إنّ الطبيعة البشريّة لا تتغيّر، وإنّها تنتج في تتابع سريع قصصا نثريّة، فإذا اشتملت هذه القصص على خمسين ألف كلمة فأكثر، فإنّها تسمّى روايات"¹، وهو أمرٌ قد يعدّ إجحافًا في حقّ الإبداع وحركة تطوّره، لأنّ التحديد هنا بعدد الكلمات قد يحدّ من حريّة الأديب في معالجة موضوعه معالجة أدبيّة وفنيّة مستوفية شروط الكتابة الإبداعية جميعها، إن هو فكّر في عدد الكلمات التي يجب ألاّ يتجاوزها كي تكون كتابته قصّة قصيرة أمّا إذا أراد خوض الكتابة الرّوائية سيكون لزاما عليه تجاوز الخمسين ألف كلمة، وهو أمرٌ يرفضه كثير من النّقّاد، لاسيما أنّ آخرون ذهبوا "إلى أنّ الحدّ الفاصل هو عشرون ألف كلمة، وذهب آخرون إلى أنّها مدّة جلسة واحدة من القراءة، وكلّها تقسيمات لا أساس لها في البنية السردية نفسها، بل إنّ الواقع يكذبها فهناك قصص قصيرة في حجم الروايات، وروايات في حجم القصص القصيرة"²، وبالتالي فالقصّة ليست دائما قصيرة ولا الرّواية دائما طويلة.

كما أنّ مسألة تحديد نقاط التّمايز الجوهرية بين الفئتين على أساس الطّول والقصر أمرٌ مُختلف فيه من طرف جماعة النّقّاد والدّارسين، والعمل في (محاولة عيش) "يأتي بين الرواية القصيرة والقصّة الطويلة وهو يحتاج إلى قراءة كاملة للإلمام بالصورة التّامة له وليتمّ رصده بكلّ تفاصيله للتمكّن من الإحاطة النقدية به، فعملية تجنيس العمل الأدبي تخضع لمعايير منها: المناخ والزمن وغيرها، وبرغم أنّ هنالك من يرى عدد الكلمات أساسا لذلك إلّا أنّه قد لا يكون أساسا حقيقيًا للحكم على جنس العمل"³، لكن ربّما يكون من الأفضل ذكر المعلومات المتعلّقة بحجم رواية (محاولة عيش)، وهو الحجم الذي لم نألف رؤيته في كثير من الرّوايات العربيّة، الحديثة منها والتقليديّة، إذ يكون من اللافّات وجود رواية تتضمّن ما يُناهز

¹. ا.م. فورستر، أركان القصّة، تر: كمال عياد جاد، دط، دار الكرينك للنشر، القاهرة، 1960، ص210.

². عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصّة القصيرة، ص158.

³. إبراهيم أحمد ملحم، في تشكّل الخطاب الرّوائي (سميحة خريس: الرؤية والفن)، ص33.

المائة صفحة مقسّمة إلى 12 فصلا، كلّ فصل يتناول حدثا له علاقة بالحدث السابق له، وهي على التوالي:

الفصل الأوّل: من ص 5 إلى ص 16، تدور أحداثه في الميناء، حيث يحاول البطل **حميد** مع رفاقه الثلاثة بيع بعض الصّحف لركّاب البواخر التي ترسو في ذلك الميناء، لكنّ الحراس القساة يصدّونهم في كلّ مرّة ولا يسمحون لهم بركوب البواخر بحجّة أنّ هؤلاء الأطفال يقومون بسرقة وتهريب السجائر والخمور من الميناء، والحقيقة التي يصوّرها الكاتب في هذا الفصل هي أنّ عمليّات السرقة والنّهب والرشوة والسّطو لا يقوم بها إلّا الحراس أنفسهم بتواطؤ مع بعض الحمالين وبعض أفراد شرطة الجمارك.

الفصل الثّاني: من ص 17 إلى ص 23، يصوّر فيه الكاتب الحالة المزريّة التي يعيشها أصحاب البراريك (البيوت القصديرية) المحيطة بالمدينة، وكيف ينتهجون كلّ الطّرق المشروعة وغير المشروعة لتحصيل لقمة العيش، ومن هؤلاء عائلة **حميد**، ثمّ يتحدّث الكاتب في الفصل نفسه عن اللقاء الذي جمع **حميد بالضّاوي** ليتوسّط له هذا الأخير عند رئيسه في العمل ويصبح حميد بائع صحف بطريقة جادّة.

الفصل الثالث: من ص 24 إلى ص 30، تدور أحداثه في البرّكة التي تقطنها عائلة **حميد**، وهنا يركّز الكاتب على الوضع الاجتماعيّ العسير الذي تعاني منه العائلة، فالوالد كسول وعاطل عن العمل لا يسترزق إلّا من الفرنكات القليلة التي يحصلها ابنه **حميد** من مهنة بيع الصّحف، والوالدة كثيرة التذمّر والشكوى، ولا تكفّ عن إسماع ابنها وزوجها أقذع الشتائم المهينة أمّا الطّفلين فهما أخوي **حميد**، ولا يزال الإخوة صغارا على العمل، لكنّ انشغالاتهم تفوق سنّهم.

الفصل الرابع: من ص 31 إلى ص 38، تدور أحداثه في ملهى ليليّ، حيث يذهب **حميد** هناك لبيع الصّحف ولاقتناص ما تبقى من فضلات الأكل في الصّحون، فيقابله سكّير أمريكيّ من جنود القاعدة البحريّة الأمريكيّة الرّاسية قرب المملكة المغربيّة، ويحاول بشتّى الطّرق دفعه إلى الانحراف هازئا بمبادئه ودينه، ثمّ يجبره في الأخير على أكل لحم الخنزير موهما إيّاه بأنّه يزيد في سمّنته ويزيده قوّة أكبر، لكنّ المبادئ الأخلاقيّة التي غلبت على طبع **حميد** جعلته يبصق اللقمة الحرام فور خروجه من الملهى.

الفصل الخامس: من ص 39 إلى ص 48، يصوّر الكاتب في هذا الفصل، حالة الجوع والتعب التي يعاني منها البطل **حميد**، جرّاء حركته الدّائبة ما بين شوارع المدينة وحدائقها في سبيل بيع بعض الصّحف حتّى لا يوبّخه رئيسه في العمل ولا تشتمه والدته في البيت، فينتهي به المطاف في إحدى المطاعم التي تديرها امرأة يهوديّة، تطلب من حميد إيصال قفّتين ثقيلتين إلى بيتها مقابل لقمة بسيطة يزدريها **حميد** بسرعة ثمّ يغادر بيتها بعد أن تعطيه بعض الثياب القديمة فيفرح بها كثيرا لكن فور خروجه

من عمارتها يقع في قبضة أحد رجال الشرطة الطامعين، فيتَّهمه بسرقة تلك الثياب من السطوح ويأخذها منه، ثم يحاول توريطه في قضية سرقة هو بريء منها لينتصل بسيارة الشرطة لكنَّ حميد كان أسرع منه للهرب.

الفصل السادس: من ص 49 إلى ص 55، وفيه يصوّر الكاتب معركة دامية في إحدى مقاهي المدينة، أطرافها جنود أمريكيّون سكارى، حيث اكتفى حميد ورفاقه بدور المتفرّج فقط متمنّين في قرارة أنفسهم أن يقتل بعضهم الآخر، بسبب انحراف سلوكياتهم وبذاءة ألفاظهم وهزئهم الدائم بالمغاربة المسلمين، بالإضافة إلى ظلمهم وتجبرّهم على الضعفاء أمثالهم، ثم تنتهي المعركة بوصول سيارة عسكريّة أمريكيّة حملتهم دون عنف.

الفصل السابع: من ص 56 إلى ص 61، يتحدّث الكاتب هنا عن رغبة والدّة حميد في تزويجه ليستقرّ، فتُفكّر زوجها ببناء بركة أخرى له، لكنّ المقدّم يطّلع على الأمر ويأمرهم بهدم البركة كونها لا تحمل تصريحاً من الدولة، فيدفع له والد حميد رشوة بوساطة جاره البقال، فيقبل بها المقدّم ويتجاهل أمر البركة.

الفصل الثامن: من ص 62 إلى ص 67، بعد قبول المقدّم للرشوة، تنتاب العائلة حالة من الخوف إن هو غير رأيه أو أراد تهديدهم مرّة أخرى بهدم البركة التي سيتزوّج فيها حميد، فيجري حوار مطوّل بين والدي حميد حول المسألة، لتنتهي تلك الحوارات بمشادات كلاميّة عنيفة بينهما يتخلّلها السبّ والشتم والنّعت بأبشع الصّفات، وكلّ ذلك ناجم عن الضغط النفسي الحادّ الذي تعاني منه العائلة جرّاء حالة الفقر التي تعيشها.

الفصل التاسع: من ص 68 إلى ص 74، عبارة عن مشاهد حواريّة تدور بين حميد ورفاقه حول فكرة الزّواج، والتي تحمّس لها حميد كثيراً، وأحسّ أنّ حياته ستتغيّر إن هو استقرّ في بيته الخاصّ مع زوجته وأبنائه المستقبليين، وإن كان رفاقه يسخرون منه، فهو مقتنع تماماً بأنّهم يحسدونه ويغارون منه لأنّ والدته تكفّلت بخطة إحدى بنات الحيّ له وكان اسمها فيطونة.

الفصل العاشر: من ص 75 إلى ص 80، يصوّر الكاتب هنا تفاصيل اللقاء الذي حصل بين البطل حميد والفتاة غنّو، حيث جرت معركة دامية بين سكّيرين أحدهما أمريكي والآخر مغربي، كلّ منهما يريد الفتاة لنفسه، فاستجدت بحميد الذي كان واقفاً هناك، ولبّى نداءها حين تدخّل وقام بضرب الرّجلين ثمّ أوصلها إلى بيتها ليقع في حبّها بعد ذلك.

الفصل الحادي عشر: من ص 81 إلى ص 89، صار حميد يتردد على بيت الفتاة غنّو وكانت العلاقة بينهما يسودها الاحترام، حيث أبرزت تلك العلاقة الجانب الإنساني من الحياة القاسية التي يعيشها الاثنان، وكيف أنهما كانا ضحية ظروف اجتماعية صعبة أوصلتهما إلى الشارع.

الفصل الثاني عشر: من ص 90 إلى الصفحة الأخيرة، يتم زفاف حميد على فيطونة، في حفل بهيج اجتمع فيه كلّ جيرانه ورفاقه وأصدقائه، وعلى أنغام الموسيقى الشعبية تمّ زفّ العروسة لزوجها، غير أنّ أمرا لم يخطر على بال أحد وقع تلك الليلة، حيث اكتشف حميد أنّ زوجته فيطونة غير عذراء.

فتلك الفصول القصيرة تدلّ على قلّة الأحداث التي جرت فيها، وهي ثُمائل قلّة الأحداث في القصة القصيرة، ولعلّها، أي: "القصة القصيرة، بشكل عامّ، وكما يبدو من صفة القصر التي تتّصف بها.. عادة ما تتكوّن من أحداث قليلة.. وهي تصوّر فترة زمنية قصيرة من حياة أبطالها ولكنها فترة مشحونة بلحظات مكثّفة، تحكي بإيجاز عن ماضي الشخصية وتخطّط لمستقبلها، وقانون القصة القصيرة هو التركيز والوضوح"¹، وتلك المميّزات المرتبطة ببنيتها السردية، قد تدلّ على اقتراب هذه الرواية منها، من ناحية الحجم القصير وكَمّ الأحداث المقتضب وقلّة الشخصيات.

أمّا إذا انتقلنا إلى جملة **الخصائص الفنية** التي تتضمّنها رواية (محاولة عيش) لمحمد زفراف والتي تقارب بعضا من مميّزات القصة القصيرة، لكن بدرجات حضور متفاوتة وقد لا تكون واضحة وقارة كالملاحم العامة التي ذكرناها سابقا، غير أنّها السّمات نفسها التي جعلتنا نعتقد بأنّ هذه الرواية قد انفتحت على عالم القصة القصيرة، وتفاعلت مع خصائصه، فهي تشمل النّقاط الآتية بشيء من التفصيل: قصر مدّة الشريط اللغوي، حيث "إنّ طول الشريط أو مدّته هي الظاهرة الأبرز في تمييز القصة كقصة قصيرة"².

وإذا كانت "القصة القصيرة تتميز بشريط لغوي قصير وقصر الشريط هذا هو قصر مدّته، أي زمن قصّه المادّي، على أنّ قصر زمن القصّ المادّي أو طول مدّته لا دخل له بطوله التخيلي وبقدرة هذا التخيلي على الذهاب بعيدا في الماضي، وعلى القفز بهذا التخيلي في هذا الاتجاه أو ذاك"³، فإنّ رواية (محاولة عيش) تميّزت هي الأخرى بقصر الشريط اللّغوي دون الإخلال بأبعادها الدلالية أو بطاقتها التخيلية العميقة، بالإضافة إلى ظاهرة اختفاء الراوي خلف الشخصيات (الراوي المحيط بكلّ شيء)

¹. محمد الصّالح البوعمراني، دراسات نظريّة وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص140.

². يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص278.

³. المرجع نفسه، ص270/271.

والمشهد الحوارى الذى عادة ما يدلّ فى القصة القصيرة على استقلالية الشخصيات فى التعبير عن نفسها، ثمّ محدوديّة الزمان والمكان واقتضاب صفات الشخصيات وأماكن تحرّكها، وكذلك الوصف الخادم لأغراض القصة إذ عادة ما يكون وصفا موجّهاً، بالإضافة إلى سمات أخرى سيتمّ عرضها من خلال هذا التحليل:

3. تجليات الملامح الجمالية للقصة القصيرة فى الرواية:

1.3. الوصف:

يرتبط الوصف بالخطابات الأدبية جميعها (بدرجات متفاوتة القيمة والفاعلية) فهو ممارسة لصيقة بالأدب وغيره من الفنون، ولعلّ أبسط تقديم لمفهومه يقوم على وظيفته فى تصوير الأماكن والشخصيات وسائر الموجودات، وبالتالي عدّ ركيزة الإبداع الأدبي من حيث اقترانه بتمثيل الأشياء فى هيئاتها وأحوالها المختلفة، ممّا يسهم فى تقريبها من أفق القراءة والتأويل القائمين على الفهم والإدراك الواعيين، كما يتطوّر الوصف بتطوّر النصوص التى يرد فيها، وبرغم أهميته، إلّا أنّ بعض الدراسات الحديثة لم توليه العناية اللازمة به "ولم يكن حظّه منها إلّا بمنزلة الكائن الهامشيّ من ذلك أنّ أصحاب التحليل البيئوي من علماء القصص لم يولوه كبير الأهمية"¹ ولعلّ ذلك راجع إلى بعض وظائفه التى يرون أنّها ليست بذات قيمة تستحقّ إنزالها منزلة التحليل والتدقيق، لكن ما يعيننا فى هذا المجال، هو كون الوصف سمة لصيقة بالسرد، وبالتالي نجده، على العموم، فى الرواية كما فى القصة القصيرة، لأنّه يسهم فى تحديد الزمان والمكان وتسهيل عملية التعرّف على الخصائص السيكولوجية للشخصيات ومكانتها الاجتماعية، غير أنّ درجة حضوره فىهما متباينة من حيث التجلّي والوظيفة، "فتقنية الوصف تكون أشدّ وضوحاً فى الرواية أكثر منها فى القصة لأنّها تتشكّل فى الرواية مساحة أكبر ويمكن فصلها عن سياق السرد، أمّا فى القصة القصيرة فتكون منحسرة وملتحمة فى النسيج السردى"²، وبالتالي يصبح الوصف فى بعض الروايات (وليس جميعها) بنية مستقلة عن السرد، ويحدث هذا عندما يجد المؤلّف ضرورة توقيف حركيّة السرد أو إبطائها للاستغراق فى عملية الوصف التى تخضع لانفعال نفسيّ معيّن أو لحظة تأملية أو غيرها ممّا يستلزم استرجاع النفس السردى وإراحته من الاسترسال.

ومثلّ هذا الوصف يقتضى مساحة إبداعية واسعة تتحقّق فى الرواية دون القصة القصيرة التى عادة ما يكون الوصف فيها لصيقاً وملتحماً بحركة السرد، وهى المسألة التى توقّعنا حضورها فى رواية (محاولة

¹. محمد بن محمد الخبو، الخطاب القصصى فى الرواية العربية، ص193.

². باديس فوغالى، دراسات فى القصة والرواية، ص142.

عيش)، لكننا وجدنا ظاهرة الوصف فيها تختلف عن تلك التي تتعلّق بمعظم الروايات، من حيث كونه قصيرا مقتضبا.

ومن أمثلة الوقفات الوصفية القصيرة التي وُجدت في رواية (محاولة عيش) نجد: "إنّ هؤلاء الحراس أجلاف، كأنّهم ولدوا وتربوا في مواخير، لقد عرف بعض الشبان منهم الذين التحقوا أوّل الأمر بهذه المهنة، كانوا مؤدّبين، يتحدّثون بطريقة لطيفة، غير شرسين، لكن بعد مرور عام عليهم، أصبحوا مثل الآخرين يتصرّفون كأجلاف، ويتكلّمون بطرق منفرة للذّوق"¹، ففي هذا المقطع القصير يصف الكاتب غلاظة حراس الميناء ومعاملتهم السيئة للطبقة المهمّشة والفقيرة من النّاس الذين يحاولون كسب عيشهم في ذلك الميناء.

كما نجد وقفة وصفية أخرى، لا تطول كثيرا عن سابقتها، لكنّ الكاتب حاول من خلالها تقديم صورة جليّة للبرّاقة التي يمكث بها الحارس: "رأى حميد البرّاقة الصّغيرة وقد بهت لونها البنيّ، ورأى من الطّاقة الصغيرة رأسا يعتمر قبّعة، فوق كتفين يحملان شارات، لم يستطع أن يخمّن من يكون الحارس كانت البرّاقة الصّغيرة ملتصقة متكنة على باب ضيق، باب الميناء الأوسط والباب مفتوح دائما، يؤدّي إلى وسعة مترية، ثمّ إلى طوار لم يرصّف جيّدا، ثمّ إلى طريق واسعة تتفرّع بعد ذلك إلى وسط المدينة الحديثة"²، حيث وصف الكاتب هيئة (البرّاقة) من حيث لونها البنيّ الباهت الذي يوحي بقدمها واهترائها ومن حيث حجمها الصّغير وموقعها المُحاذي للمدينة وذلك من خلال وقفة وصفية قصيرة استطاع الكاتب فيها تقديم صورة تقريبية للمشهد المراد التعبير عن أحداثه، على اعتبار أنّ القيمة الدلالية للمشهد تتحدّد من خلال المكان الذي يقع فيه.

بالإضافة إلى نماذج أخرى مكثّفة دلاليّا وقصيرة تعبيريا، غير أنّها استطاعت أن تقدّم أنماطا وصفية لبعض الأشياء والحالات والمواقف الشعورية، وهو الأمر الذي يساعد على تقريب أشكالها وصورها من ذهن القارئ ويتمكّن من رسم هيئاتها وصفاتها بكلّ سهولة وتلقائية، وهو الأمر الذي نجده يتقاطع مع بعض السمات الفنية للقصة القصيرة، حيث إنّ "القصة القصيرة تقوم على إفراز الأفكار ودقّة الوصف ومناقشة التباين الاجتماعي في الطبقات المتعدّدة، من خلال الأنماط البشريّة والتقاليد الحياتيّة التي تصاحب القضايا والتحوّلات الفكرية في مختلف أنحاء الحياة وتقلّباتها"³ وذلك الأمر لا يتأتّى للقصة

¹. محمد زفاف، محاولة عيش، ص14.

². المصدر نفسه، ص14.

³. نادر عبد الخالق، القصة القصيرة (قضايا واتّجاهات)، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2017، ص08.

القصيرة دون اعتمادها على الدور الفاعل لتقنية الوصف، الذي يُسهم في عملية البناء السردية لها، ولهذا تحاول دوماً أن تركز عليه وتهتم بالدقة فيه، تماماً كما هو الحال بالنسبة لهذا العمل الروائي الذي يسعى هو الآخر إلى التركيز على دقة الوصف.

ثم إن تلك النماذج السابقة بدتْ لصيقة بالفضاء السردية للرواية، حتى إنَّ القارئ لا يكاد يحسَّ بأنَّ حركة السرد قد توقفت وتعلّلت للحظة معيّنة، على عكس بعض الروايات الأخرى، التي تحتلّ فيها الوقفات الوصفية مساحة كبيرة من صفحاتها، فيستغرق الكاتب في تمثيل شتّى الحالات النفسية والاجتماعية لشخصيات روايته، كما يُسهب في وصف المواقف والأماكن والشخصيات ومكونات سردية أخرى، ممّا يساعده على التخفيف من حدة الاسترسال السردية، كما يتمكن القارئ من خلال ذلك الوصف أن يستردّ نفسه في القراءة، وعليه فإنَّ خلاصة القول ترجّح كون سمة الوصف في هذه الرواية تقترب نوعاً ما من تلك التي نجدها في بعض القصص القصيرة لا تلك التي عهدناها في الخطاب الروائي.

2.3. الشخصيات:

يختلف حضور الشخصية في كثير من الروايات عنه في القصص القصيرة، من حيث العدد ودقة التفاصيل المتعلقة بسماتها وحركاتها وأوضاعها النفسية والفكرية والاجتماعية، والأمر نفسه بالنسبة للحدث، حيث يتمايز حدث الرواية عن حدث القصة القصيرة من جهة الترتيب والتطور وتعدد المواقف أو محدوديتها، فالقصة القصيرة تركز، حسب تصوّري، على حادثة واحدة أو أكثر، وشخصية واحدة أو أكثر عكس الرواية التي تشكّل أحداثها شخصيات متنوعة ومتعددة المستويات والأدوار، وقد تكون من أجيال متعاقبة¹، وانطلاقاً من هذا الرأي، نستطيع القول إنَّ الشخصيات في معظم الروايات، تتميز بكثافة الحضور، وتعددية النماذج، كما تتفرّع إلى رئيسية وثانوية، وتشتمل على مواصفات قد يُسهب المؤلف في تعدادها، ويستطيع متابعة تحركاتها وسرد أدقّ التفاصيل المتعلقة بها.

كما قد يُسند إليها أدواراً متعددة تسمح باتساع دائرة الحدث وسرعة تطوره، يُضاف إلى ذلك أنَّ مساحة الرواية تسمح باختفاء بعض الشخصيات ثمّ ظهورها مجدداً تماشياً مع طبيعة الأحداث، وهو ما لا نجده في القصة القصيرة التي تتميز بقلّة عدد الشخصيات وبمحدودية تحركاتها، وعدم الإسهاب في ذكر تفاصيل سماتها ومواصفاتها، أمّا تلك الشخصيات التي قامت بتحريك أحداث رواية (محاولة عيش)، فهي قليلة وأغلبها يُصنّف في خانة الشخصيات الثانوية لا الرئيسية من ناحية الوظيفة/الفاعلية، على اعتبار حضورها المحتشم، وبساطة أدوارها في الرواية:

¹. باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص115/116.

أ. الشخصيات الرئيسية:

إذا كانت الشخصيات في العمل الأدبي هي تمثيل للواقع والحياة، فإن الحياة بدورها تتبع من تلك الشخصيات، وتعود إليها "فلا يمكن الحديث عن عالم إنساني دون التمثيل لكائنات بشرية.. إنها سند الكون الدلالي وبؤرة تجليّه ونقطة استقطابه الأولى"¹، ومن هذا المنطلق، سنحاول التمثيل لبعض الشخصيات الأدبية، التي كان لها دور في تحميل النصّ بالقيم الدلالية والمواقف الإنسانية المُشكلة للبنية الدلالية الكبرى للنصّ، وستكون الشخصيات الرئيسية مستهلاً للحديث عن بعض الفئات البشرية التي كان لها دور أساس في تحريك أحداث النصّ، ورسم حدوده الدلالية من خلال ملامحها الفيزيولوجية ومواقفها المتعددة، وكذا مكانتها الاجتماعية وحالاتها النفسية المختلفة:

✓ **حميد:** هو بطل الرواية، شخصيته تلامس الواقع، إذ يمكن أن يكون في المجتمع الواحد أكثر من حميد، وبطولته تكمن في مواجهته لأسوأ الظروف الاجتماعية والنفسية التي يمكن أن يعيشها فتى في مثل سنّه، إذ إنّه يفكر في مسار حياته وحياة عائلته، ويكدح في سبيل تحصيل كفاف يومه وأسرته، يعمل بائعاً للصحف، وأحياناً يبيع البلوط، "ومن بائعي الصحف حميد، لم يكن يعرف ماذا يفعل بنفسه أول الأمر، أحياناً كان أبوه يأخذه معه إلى الغابة لجني البلوط وبيعه بثمان بخس"²، يُمضي حميد يومه منتقلاً بين شوارع المدينة ومرفقاتها لبيع ما تيسر من تلك الصحف بثمان زهيد، مواجهها في الوقت نفسه شتى المواقف السيئة التي تحدث في الشوارع.

كما أنّ شخصية حميد متمسكة بمبادئها ولا تخلو من سمات الإنسانية والعطف، "شعر حميد أنّ هناك دموعاً تريد أن تتسرّب من عينيه، قاوم كثيراً، لكنّ دمعتين تدفقتا من عينيه"³، يعمل حميد لكسب رضا والديه ولا يضرب والدته كما يفعل جلّ فتيان الحيّ، "فهو ليس مثل أصدقائه من أبناء الحيّ الذين يضربون أمهاتهم حتّى يسيل الدّم من أنوفهنّ، كان يعتقد أنّ ذلك عيب ولا يرضي الله"⁴، ولا يأكل لحم الخنزير، لا يدخن ولا يشرب الخمر، ولا يفكر إلّا في تخفيف جوعه، وتعبه:

"كان جائعاً وجائعاً، عيناه مثقلتان بالنوم فكر أن ينام أن يستريح قليلاً من كثرة المشي، ظلّ منتصف النهار مُغرٍ، ظلّ الشجيرات الكثيفة المتشابكة، والتي تتدلّى من بعضها أزهار حمراء وبيضاء

¹. سعيد بنكراد، النصّ السردي (نحو سيميائيات للإيديولوجيا)، ط1، دار الأمان، الرباط، 1996، ص93.

². محمد زفزاف، محاولة عيش، ص17.

³. المصدر السابق، ص87.

⁴. المصدر نفسه، ص25.

كان المكان مثل غرفة صغيرة ينقصها الأثاث¹، وحين يحسّ بالإرهاق، يجلس تحت ظلّ إحدى الشجيرات ليرتاح قليلا، لم يتغيّر روتين حياته إلّا بعدما خطبت له والدته الفتاة فيطونة لتكون زوجة له، حينها فقط تغيّرت حياته، وتفكيره، حتّى مظهره صار مختلفا عن السابق، "هل الزّواج حقّا يأتي بالبركة؟ حميد، هذا القدر الذي لم تكن امرأة تنتظر إليه أو تهتمّ به أصبح اليوم يغسل شعره كلّ صباح يدهنه ويمشطه، أصبح يخلق تلك الشعيرات القليلة المنتثرة على عارضيه الأُمردين"².

وأحيانا يصبح حميد عنيفا، لاسيما إذا استجد به أحد لإنفاذه، "أخذ يضرب في جنون، سقط المغربيّ على الطّوار فتدقّق الدّم من جبهته، انقضّ على الأمريكيّ بلكمات، كان هذا الأخير يحرك قبضته في الهواء محاولا الدّفاع عن نفسه لكنّه لم يكن يقوى على ذلك، ضربه حميد في وجهه وبطنه مرّات عديدة"³، ولما وقع حميد في حبّ الفتاة غنّو (برغم خطوبته)، تغيّرت طباعه، وصار غير حميد الذي كان يلهث ليبيع صحيفة أو اثنتين، "لم تفهم أمّه شيئا من هذا التّغيير الذي حصل لحميد، لم يعد يخشاها في السابق لم يكن يستطيع أن يردّ عليها، دائما كان يقول نعم، اذهب إلى الجحيم نعم، اشنق نفسك، نعم اسكت، نعم، لا تأكل، نعم، لكنّه الآن تغيّر"⁴، وربّما كان هذا التّغيير ملمحا من ملامح التمرّد على الواقع، أو محاولة للهروب منه، وعموما، فإنّ شخصيّة البطل في هذه الرواية تختلف عن تلك التي قرأنا عنها في روايات كثيرة، فهي من عامة الناس تنتمي إلى طبقة اجتماعية كادحة، كأبطال القصص القصيرة في العادة.

كما أنّ الكاتب لم يركّز على شكلها الخارجي بقدر تركيزه على سماتها الفكرية ومكانتها الاجتماعية وحالاتها النفسية المتقلّبة وكأنّ البطل حميد في هذه الرواية يجسّد رؤية معيّنة من الكاتب للواقع والمجتمع، يريد تصويرها من خلال شخصيّات نصّه، "الشخصيّات تنتمي إلى النصّ انطلاقا من انتمائها إلى النسق الإيديولوجي، وحضورها في النصّ هو حضور لمظهر من مظاهر الإيديولوجيا"⁵ بمعنى أنّ وجود الشخصيّة داخل النصّ، وفق نمط سرديّ معيّن، هو تمثيل لمجموعة من الأفكار المنضوية تحت منظومة عقائدية معيّنة، يريد الكاتب بثّها من خلال الدّوائر الحيائيّة التي تتحرّك فيها الشخصيّة.

¹. المصدر نفسه، ص40.

². المصدر نفسه، ص75.

³. المصدر نفسه، ص76.

⁴. المصدر نفسه، ص84.

⁵. سعيد بنكراد، النصّ السرديّ (نحو سيميائيات للإيديولوجيا)، ص98.

ولعلّ شخصيّة حميد هنا، بمظهرها وزيّها الذي لم يذكر الكاتب منهما شيئاً (غير أنّه قدر ومتّسخ) هو صورة مماثلة لشريحة اجتماعيّة فقيرة، تعاني كثيراً في سبيل محاولة العيش، وتواجه أقسى ظروف الظلم والتسلّط والتهميش، وإن كان جلّ الرّوائيين يركّزون في أعمالهم على كلّ ما يتعلّق بالبطل من تفاصيل ظاهرة وباطنة، ويحدّدون أسباب وجوده كما يرسمون له مساراً جليّاً في الرّواية، من البداية إلى النّهاية، غير أنّ كاتب هذه الرّواية لم يجعل لحميد مساراً واضحاً، فقط اكتفى بتصوير محطات معيّنة من حياته، فكانت بداية ظهوره ونهاية مساره الرّوائيّ مفتوحة وكأنّ حميد البطل لا ينحصر وجوده في بضع صفحات من الرّواية، بل هو موجود في كلّ مكان وزمان كما أنّ الكاتب لم يسند للبطل أدواراً متعدّدة ولم يجعله يسير بالأحداث إلى ذروتها لتتفرّج في الأخير كما في معظم الرّوايات، بل اكتفى بتصوير مواقف معيّنة له، تدور كلّها حول موضوع واحد ألا وهو محاولة كسب لقمة العيش، كما جعل تحرّكاته داخل الرّواية محدودة بأمكنة قليلة في مدينة واحدة تماماً كما نجد في القصص القصيرة.

✓ **والدة حميد:** شخصيّة عنيفة، متذرّمة من ضنك العيش، ومع ذلك لا تُظهر قلّة ما في يدها للجارّات، بل تتظاهر أمامهنّ دوماً بأنّها ميسورة الحال مقارنةً بهنّ، "تحاول زوجته ما أمكن أن تردّد كلمة لحم، وهي تتحدّث إلى أطفالها الثلاثة: ابتعد عن الطّاجين، دع اللّحم يطيب.. تحاول ذلك أكثر من مرّة حتّى يسمعها الجيران، وتشعر بنشوة كبيرة عندما تدرك من تكرار كلمة لحم أنّ أفواههم تحلّبت"¹، وغالباً ما توبّخ زوجها على كسله وتقاعسه عن العمل: "لو أنّك تفعل مثل أسياذك، تستيقظ مبكراً، وتذهب إلى الميناء، تأخذ مكانك بين الحمالين وتعود في المساء بثروة"² غير أنّ فيها بعض الحنان لا يظهر إلّا قليلاً، ومنه عندما خاطبت ابنها حميد: "الحصير بارد، خذ تلك البطانيّة وافترشها"³، أو عندما تفكّر في بناء بركة له بغية تزويجه، حتّى يستقرّ ويهنأ في بيته فتواجه في سبيل ذلك جشع المقدّم وتقنع زوجها برشوته حتّى يسمح لهم ببناء تلك البركة.

وقد كان لها دور في تغيير مجرى أحداث الرّواية، حينما خطبت فتاة من حيّهم لابنها حميد ليتغيّر بذلك مسار حياته، ويصبح في النّهاية شخصاً آخر غير الذي ألفناه طيلة مسار الرّواية، ولهذا السّبب تمّ تصنيفها في خانة الشخصيات الرئيسيّة، كونها أدّت أدواراً كثيرة أولاً، حيث إنّها مثّلت عنصراً حيويّاً

¹. محمد زفزاف، محاولة عيش، ص18.

². المصدر السابق، ص25.

³. المصدر نفسه، ص27.

اضطلع بمختلف الأفعال التي تتربط وتتكامل في مجرى الحكى¹، كما كانت لها وظائف متعدّدة ثانياً، فهي التي حثّت البطل حميد على العمل، ثم بنت له بركة لتزويجه، ورشت المقدّم حتّى يوافق على أمر البناء، كما أنّها خطبت له فيطونة، وأقامت زفافه.

✓ الضّاوي: بائع صحف، كان له دور في انتشار البطل حميد من القلق النّفسي التي كان يعيش فيه، ليرسم له مسار حياته، ويعرّفه على مهنة توزيع الصّحف على الطّريقة الصّحيحة والمكسبة، يقول الكاتب "لم يكن يعرف ماذا يفعل بنفسه، لكنّه الآن عرف ماذا يفعل بها"²، يظهر الضّاوي في بداية الرّواية، فيعرّف حميد على رئيسه في العمل، سي إدريس، وينصحه بضرورة التحلّي بالجديّة والفتنة والأمانة في العمل، ثمّ يختفي بعد ذلك ولا يظهر إلّا في بعض المشاهد الحوارية القليلة التي يُجريها مع حميد حول جبروت الشرطة أو حول صعوبة العمل، مثال: "يقول حميد: أنا شخصياً إذا رأيتُ شرطياً أطلق رجلّي للرّيح، فيجيبه الضّاوي: يجب أن تفعل ذلك مثلي أن تفعله دائماً"³، وبرغم ظهوره في مواقف قليلة من الرّواية، غير أنّ ظهوره دوماً يرتبط بدوره في تحفيز البطل على إتمام مشواره الكادح، وحثّه على مواصلة العمل لكسب القوت، وعليه كانت الوظيفة الموكلة إليه هي الدّافع إلى تصنيفه ضمن خانة الشخصيات الرئيسيّة، على اعتبار أنّ "الشخصيات لا تتحدّد، في الغالب، بالعلامة التي تُعلم بها، ولكن بالوظيفة التي تُؤكل إليها"⁴ فكانت شخصيّة الضّاوي عاملاً من عوامل التحفيز داخل المحكي السردى وعنصراً مهماً يشارك البطل دوره الوظيفي في النصّ.

✓ فيطونة: زوجة حميد، التي اختارتها له والدته، "اقتрحت فيطونة التي تغمر بقدمها اليسرى تخيل حميد صورتها، لا بأس إذا غمرت بقدمها، لكنّها مع ذلك سميّة"⁵، استطاعت فكرة الزواج أن تغيّر حياة حميد، "فكرة الزواج لم تتحدّد في ذهن حميد بعد، لكنّه حبّذاها، سوف يفعل مثلاً يفعل كلّ النّاس يتزوّجون وينجبون، يحترمهم الجميع، بعد ذلك، يلزمه أن يغيّر من سلوكه سوف يتحدّث بطريقة خاصّة مثلاً يتحدّث الرّجال المتزوّجون، وسوف يكفّ عن ارتكاب حماقات مثل تلك التي يرتكبها العزّاب، بعض زملائه من بائعي الصّحف الأكبر منه سنّاً متزوّجون، لكن يبدو أنّهم يعيشون مسحوقين، دائماً رؤوسهم

¹. ينظر: سعيد يقطين، قال الرّاوي (البنيات الحكائيّة في السّيرة الشعبيّة)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء 1997، ص87.

². محمد زفّاف، محاولة عيش، ص19.

³. المصدر نفسه، ص35.

⁴. الخامسة علاوي، العجائبيّة في الرواية الجزائريّة، دط، دار التّوير، الجزائر، 2013، ص321.

⁵. محمد زفّاف، محاولة عيش، ص69.

مطربة، يأكلون بامتعاظ وتقزّز، غير أنّ ثيابهم نظيفة، عكس العزّاب الذين تظهر ثيابهم مسوّدّة باستمرار بفعل احتكاك الجرائد يوميًا بها¹، فكانت شخصيّة رئيسيّة كونها جسّدت موضوع فكرة الزواج التي أحدثت فارقا كبيرا في حياة حميد، لقد غيّرت تفكيره ومظهره، ونظّرت له للحياة، وجعلته يحلم بحياة أخرى غير التي يعيشها، فكانت سببا في تغيير المسار الفكري والنفسي للبطل ليأخذ منحى إيجابيا بعد أن كان سلبيا في معظم أحداث الرواية.

✓ الفتاة غنوّ: شخصيّة لطيفة وحسّاسة، أجبرتها بعض الظروف الاجتماعية على مغادرة بيتها العائلي، لتتخذ الشارع مأوى لها، يُعجب بها البطل حميد، لكنّه لم يستطع الزواج بها لأن والدته قد خطبت له فيطونة، يتردّد على بيتها، ولكن ليس لأغراض دنيئة وإنّما لبحث في صورتها عن إنسانيّته التي كادت تختفي في ظلّ الظروف المزرية المحيطة به، وقد ورد في صفحة الغلاف الأخير للرواية توضيحا لنوع العلاقة التي جمعتهم بغنوّ: (في هذه الرواية نرى كيف أنّ العلاقة بين بائع الجرائد وبائعة الهوى تتمّ بكلّ تلقائيّة وهي علاقة إنسانيّة وليس كما يتمّ تصويرها دائما) وبالتالي كانت الفتاة غنوّ شخصيّة مهمّة وأدّت دورا رئيسيا في حياة البطل حميد، لأنّها استطاعت الكشف عن جواهر نفسه التي كادت تختفي في متاهة الحياة.

ب. الشخصيات الثانويّة:

يجدر التنويه بالدور الوظيفي الفاعل الذي تؤدّيه الشخصيّة الثانويّة، ونحن بصدد رصد مجموعة من النماذج البشريّة التي كان لها نصيب شحيح في تحريك أحداث الرواية، إذ يمكن عدّها إحدى المكونات السردية المهمّة، وإن كانت أدوارها ثانويّة وحضورها غير مكثّف، فهي تشكيل لنموذج اجتماعي يحاكي الواقع ويرسم صورة عنه، وهي تنهض أحيانا بمهامّ استثنائيّة، تشدّ الانتباه، وتؤمّي إلى وقائع وأحداث معيّنة، كما تجب الإشارة هنا، إلى فكرة أنّه إذا كانت القصّة القصيرة "تتعهد الإنسان ونشاطه وثورته، وتروي طموحاته وتحكي تطلّعاته، وتسير معه جنبا إلى جنب في استلهاام الجديد، ورصد أشكال الحياة وصورها في محاولة عميقة لمحاكاة الواقع باتّجاهاته الإيجابيّة والسّليبيّة"² فالرواية، باعتبارها نشاطا قصصيا، تضطلع هي الأخرى بتلك المهمّة، فتجعل من الإنسان وطموحاته وانشغالاته الحياتيّة، موضوعا

¹. المصدر نفسه، ص71.

². نادر عبد الخالق، القصّة القصيرة (قضايا واتّجاهات)، ص09/08.

رئيساً لها، وهو الأمر الذي تتقاطع فيه البنية السردية للرواية مع القصة القصيرة، ثم إن النماذج البشرية التي سنصفها ضمن هذا المقام، وإن كانت ذات دور ثانوي في هذا العمل الروائي، غير أنها تبقى صورة لذلك الواقع، وترسم جزء من ملامحه، ومن تلك النماذج نذكر:

✓ **حارس السفينة السويسرية:** وهو شخصية ثانوية لم يتم ذكرها إلا في موقف واحد من بداية الرواية، "كان حميد يعرف الحارس، إنه ليس شرساً مثل اللقيط الذي يحرس الباخرة الفرنسية لقد سبق لهذا الحارس أن سمح له كثيراً بالصعود إلى عدة بواخر"¹، وقد سمح لحميد بالصعود على متن الباخرة الراسية في الميناء، حتى يبيع صفحه المكتوبة بالفرنسية لطاقمها، غير أن ذلك تم بواسطة أحد الحمّالين من أصدقائه.

✓ **الحمّال:** لم يذكر الكاتب اسمه، ويظهر دوره في بداية الرواية، عندما توسّط لحميد عند حارس السفينة السويسرية، كي يسمح له بالصعود إليها وبيع صفحه، مقابل إعارته الجريدة المكتوبة بالعربية مجّاناً "عندما ابتعد عنهم أوقفه أحد الحمّالين، طلب منه أن يعيره الجريدة الوحيدة المكتوبة بالعربية، تمنّع حميد أول الأمر بدعوى أنّه مشغول، لأنّه يعير الجريدة بمقابل، ويبدو أنّ الحمّال فهم الأمر، وقال لحميد: هل تريد أن تصعد إلى تلك السفينة السويسرية؟ إنهم يقرؤون الفرنسية، أعرني الجريدة وسأتحدث مع حارس الباخرة حتى يسمح لك"²، ثم يظهر أنّه على علم بكلّ ما يدور في أوساط الشرطة والجمارك وله علاقات مع بعضهم، كما يقوم بتهريب الخمر والسجائر مقابل خدمات بسيطة، وبعد الصفحات الأولى للرواية يختفي الحمّال ولا يعود إلى الظهور مجدداً.

✓ **الشرطي ذو البذلة الزرقاء:** وهو شخصية غاضبة حادة الطباع، تعمل على تعقّب أولئك الذين يهرّبون الخمر والسجائر من الميناء، تلتقي بحميد وتشكّ في أمره غير أنّها تتركه في حال سبيله "أخرج الرجل علبة السجائر، وضرب مؤخرة السيجارة على إصبعه ثم ألصقها بفمه، أشعل السيجارة وفكّر طويلاً، ابتعد عن حميد بخطوات قليلة، وقف تحت الشمس، ورفع مقدّمة قبّعته إلى أعلى قليلاً كمن يفكّر في مشروع هامّ، عاد إلى الوراء قليلاً اقترب من حميد ودفعه بقدمه دفعة خفيفة وهو يقول: طيّب، اجمع صفحك، إذا عدت مرّة أخرى فسأعرف ما أفعل بك"³، وبرغم ظهوره في موقف واحد، غير أنّه جسّد صورة بعض رجال الشرطة الأكفّاء، والذين يرغبون فعلاً في ممارسة عملهم بكلّ أمانة.

¹. محمد زفاف، محاولة عيش، ص 08.

². المصدر نفسه، ص 07.

³. المصدر السابق، ص 13.

✓ **حارس الميناء:** رجل ذو طبع عدواني، متمم وماكر، أمسك الفتى حميد وهو يحاول الدخول إلى الميناء لبيع صحفه، فقام بضربه وتفتيشه بطريقة مهينة، ليعثر في الأخير على دولار واحد وعلب سجائر، فسلبه إيّاها عنوة، حيث "جرّه الحارس إلى البرّاقة، شعر حميد بخوف، هؤلاء الأجلاف، كم هم قساة... كأنّهم ولدوا وتربّوا في مواخير، ربّما اختاروهم من المجرمين ومن سفّافي الدّماء"¹، فيكون بذلك قد أدّى دوره في الرّواية دون أن تتجاوز الأحداث التي قام بها الصفحة الواحدة، ليختفي بعد ذلك ولا نجد له حضورا آخر في الرّواية، "وربّما يكون توقّف الشخصية عن السرد في نقطة معيّنة، هو بدايته بالنسبة للسارد المؤطر"² والسارد المؤطر هنا هو المتحكّم في صياغة ومعماريّة النصّ، بمعنى أنّ اختفاء الشخصية القائمة بالحدث دون ظهورها مجدّدا، هو في حدّ ذاته إيذان ببداية سرد آخر يواصل عمليّة المشاركة في صنع الحدث.

✓ **الحسن والد حميد:** رجل فقير وكسول، لا يجد في كسب عيشه بل يعتمد على اليسير والجاهز منه، لذلك يقوم بسلب ابنه حميد ما يكسبه في يومه من دراهم قليلة، ليُعيل بها أسرته "أبوه كان كسولا يفعل ذلك فقط (بجني البلوط) عندما يحسّ أنّه في حاجة إلى نقود لشراء سجائر أو عندما تشتدّ به حميّة القرم كما يقول العرب، إذ تمرّ شهور دون أن يذوق شنتيفة لحم، وقتها يعزم على أن يعمل"³، وهو شخصيّة روائية لا تتحرّك كثيرا، وغالبا ما يكون ظهورها في البرّاقة (البيت العائلي) فقط، حيث ظهرت عندما كانت تعدّ النقود التي جمعها حميد: "انتهى الأب من العدّ ظهر في عينيه بريق، ابتسم حتّى ظهرت أسنانه القذرة والسوداء، من كثرة التدخين، كأسيّاخ الحديد"⁴.

كما تظهر عندما تقوم الأمّ بتوبيخ ابنها لقلّة ما أتاها به من فرنكات "الأب لا يردّ، فقط يدخّن سجائر رخيصة، سيجارة تلو الأخرى، يمدّد عضلاته فوق الحصير، ويسحب اللّحاف المرقّع الوسخ فوق جسده، أحيانا يخرج عن صمته: كلّ يوم برزقه، دعي الطّفل لحاله"⁵، وتبدو مواقف الحسن والد حميد قليلة في الرّواية، حيث يظهر أحيانا ويختفي أخرى، ولعلّ تلك الحركة القائمة على ثنائيّة التّخفي والظهور، هي وضعيّة سردية تتيح للسارد المؤطر (المؤلّف) إمكانيّة خلق نمط من المناوبة بين

¹. المصدر نفسه، ص15.

². عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربيّة (الرهان على منجزات الرّواية العالمية)، دط، دار الأمان، المغرب 2015، ص108.

³. محمد زفزاف، محاولة عيش، ص18.

⁴. المصدر نفسه، ص24.

⁵. المصدر نفسه، ص40.

الشخصيات الفاعلة داخل النص، وتلك المناوبة هي التي تكفل وحدة الرواية من بدايتها إلى نهايتها¹ وبالعودة إلى السمات المميزة لتلك الشخصية فهي نموذج للشخصية المهزوزة، الضعيفة الموقف، المسلوقة الإرادة، ولا تملك سلطة القرار، أو روح المسؤولية، تماما كما صوّرها الكاتب في المشهد الذي أتى فيه المقدم إلى البيت ليعترض على بناء بركة أخرى دون تصريح من الدولة فتواجهه والدته حميد، في الوقت الذي يختبئ فيه والده، "كان الزوج داخل البركة، لم يستطع أن يخرج لمواجهة الرجل الذي يمثل الدولة خاف أن يقتاده إلى المقاطعة ويحبسه هناك، وعندما تأكد من أن المقدم ابتعد عنه كثيرا أطل برأسه من الباب"²، ولما تعرض عليه زوجته رشوة المقدم مقابل التغاضي عن هدم البركة، يتردد كثيرا قبل أن يصارح البقال جاره بالأمر، ويطلب منه التوسط له عند المقدم، وهو ما تم بالفعل، ثم يظهر في مشهد روائي آخر وهو يتشاجر مع زوجته، لتصدر منه مواقف سلبية أخرى مثل السداجة والغضب المفضي إلى بداءة ما يتلفظ به لزوجته وأبنائه والإدمان على صنوف المسكرات بالإضافة إلى التقاعس في العمل.

✓ **سي إدريس:** رئيسا للضاوي وحميد في العمل، لا يظهر إلا في بداية الرواية ثم يختفي بعد ذلك يلاحظ عليه حميد بدانته وقساوة نظراته وغلاظة طبعه أثناء تبادل الحديث معه ، "كانت تلك هي الطريقة التي يتحدث بها سي إدريس بل أكثر من هذا، أحيانا يتلفظ بكلمات منحطة جدا الأمر الذي يتناقض مع هيئته السمينة وشكله الموحى بالاحترام"³ لكن كان له أثر محمود في حياة البطل حميد، حيث، وبرغم فظاظته وقساوته، استطاع منح حميد فرصة اقتناص لقمة العيش وإن كانت لقمة ذليلة، لا يأخذها إلا بعد وابل من السب والشتم.

✓ **الأمريكي:** لا يظهر إلا مع نهاية أحداث الرواية، حيث يحاول إغراء حميد بالانحراف فيرفض، ثم يجبره على أكل لحم الخنزير ويقول له: "لقد حشوا رؤوسكم بأفكار فارغة، يجب أن تأكل حتى لا تظل نحيفا مثل معزة"⁴، غير أن حميد، على بساطة تفكيره، كان مقتنعا بأن أكل لحم الخنزير حرام ولن يجروا أحد على تغيير تلك الفكرة في ذهنه، لاسيما ذلك السكير الأمريكي الذي يستهزئ بتعاليم الإسلام.

¹. يُنظر، عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، ص108.

². محمد زفزاف، محاولة عيش، ص57.

³. محمد زفزاف، محاولة عيش، ص22.

⁴. المصدر نفسه، ص37.

✓ **رفاق حميد من باعة الصحف:** لا يذكر الكاتب أسماءهم، لكنّ ظهورهم يتجلى عبر معظم صفحات الرواية، فهم رفاق البطل **حميد**، ويحلّون أينما حلّ، يشربون الخمر ويدخّنون، على صغر سنّهم وغالبا ما يزودون حميد بالأخبار والمعلومات، كما يسألونه برواية طرائفهم ومغامراتهم مع رجال الشرطة.

✓ **اليهوديّة:** لم يرد اسمها، وهي سيّدة متقدّمة في السنّ، تُدير مطعما وبارا، "المطعم غاصّ دائما في مثل هذا الوقت، لا شك أنّ اليهوديّة التي تملكه أصبحت غنيّة، ومع ذلك فزوجها الطويل القائمة مازال يعمل سائق شاحنة ضخمة، إنّهما يجمعان المال بأيّة طريقة، لا يمكنهما أن يتوقّفا عن جمع المال، هي وحدها تُدير البار والمطعم، تضع نظّارة على عينيها، تدخّن وتتحدّث إلى الزبائن، وتضغط على أزرار الآلة الحاسبة"¹، لا تظهر في الرواية إلّا من خلال موقفين، أحدهما لما تمنح البطل **حميد** بعضا من الثياب القديمة مقابل حمل قفّتين وإيصالهما إلى البيت "أخذ نصف الدّهرم، وعندما كان يغادر المطبخ دسّت له اليهوديّة حزمة ثياب قديمة"²، والثّاني لما تطرد السّكّارى الذين يثيرون المشاكل في حانتها.

✓ **البقال:** لم يُذكر اسمه، وهو رجل بسيط في تفكيره وفي مكانته الاجتماعيّة، لم يظهر إلّا عندما توسّط لجاره **الحسن** عند المقدّم قائلا: "المهمّ أن تأتيني بالخمسة عشر درهما، الدّولة قلبها واسع، كلّ شيء يسير بالفلوس"³، ولعل الكاتب أراد، من خلال هذه الشّخصيّة الثّانويّة، تمرير رسالة مشفّرة إلى المتلقي، من خلال الرّأي الذي طرحته شخصيّة البقال، حول مسألة تلقي الرّشوة من قبل بعض أفراد (الدّولة)، فعُدّت شخصيّة البقال، برغم شحّة ظهورها في الرواية، بمثابة الحلقة الواصلة بين إيديولوجيّة الكاتب وإدراك المتلقي.

نلاحظ في النّهاية أنّ شخصيّات هذه الرواية، بقسميها الرّئيسي والثّانوي، لم يتمّ تشكيلها وفق نمط سرديّ متطوّر ومتنامٍ، كما أنّ أفعالها وحركاتها تدور في حيّز ضيق من الزّمان والمكان وأدوارها بسيطة لا تعدو أن تكون صورة مماثلة للواقع الرّاهن، فكان الكاتب، بين حين وآخر، يمرّر رسائله المشفّرة والصّريحة من خلال مواقف وحوارات تلك الشخصيّات، بالإضافة إلى أنّ الكاتب لم يُعن كثيرا برسم التفاصيل الدّقيقة لشخصيّاته، ولم يذكر كثيرا من أسمائها، كما لم يغص في حياتها العميقة، وهو الأمر الذي نجده في كثير من القصص القصيرة، حيث إنّ "كاتب القصّة القصيرة لا يهتمّ كثيرا بتسمية

¹. المصدر نفسه، ص43.

². المصدر نفسه، ص47.

³. المصدر نفسه، ص61.

الشخصيات أو رسمها بدقة¹ وعليه كانت رواية (محاولة عيش) أقرب إلى القصة القصيرة منها إلى الرواية من منطلق ما سبق ذكره حول الشخصيات.

3.3. الحدث:

عادة ما يكون الحدث في الرواية متعددا ومتسعا نظرا لرؤية الكاتب له من عدة زوايا وجوانب حيث يُلقى عليه مجموعة من الأضواء التي تكشف جملة من الآراء ووجهات النظر المختلفة، والحدث الروائي يتميز بتناميه المستمر وتعقده في بعض الأحيان، على نقيض الحدث في القصة القصيرة، حيث يختص بروية واحدة ومن زاوية محدّدة يعرض فيها المؤلف وجهة نظره التي يتمركز حولها ذلك الحدث، وعادة ما يدور حدث القصة القصيرة حول موضوع واحد هو مركزها ومحور حركتها، وفي هذا المقام يمكن لنا استحضار آراء الكاتبة الروائية سميحة خريس حول الكتابة في الرواية والقصة القصيرة، فتقول في إحدى حواراتها²: "إنّ القصة القصيرة تأتي من إلتماع صغيرة، من رحيق عابر، من تفصيلة أصغر من أن تُلاحظ، وأنّ الرواية هي البناء الموازي للحياة، ذلك البناء الذي ينتظم الأحداث الكبيرة، من المواقف الفاعلة والانقلابات والانزياحات التي تشبه الزلازل"³، وتُصرّح في مقام آخر⁴: "... فالقصة القصيرة فنّ قائم متكامل لن يكبر ليصبح رواية، إنّهُ كبير بإنجازه وهو صعب بكلّ معنى الكلمة، ففي الوقت الذي تمكّنك الرواية من مساحة واسعة لتعدّل فيها وتفصح وتتجلى فإنّ القصة القصيرة تطالبك بتكثيفٍ واعٍ وبرسم العالم بضربة ريشة واحدة بارعة ومركّزة"⁵، وانطلاقا من آراء الكاتبة، يجوز القول بأنّ الكتابة في القصة القصيرة تتطلّب وعيا كافيا واقتدارا لغويا وأدبيا يسمح بخوض غمار هذا الفنّ القصصي المكثّف والمركّز وهو ليس بالسهولة التي يتوقّعها بعضهم.

وإذا كانت الرواية تمنح كاتبها فرصة التحليل والتّوضيح والتدقيق في بعض الأمور المتعلقة بالشخصيات والأحداث وغيرها، فإنّ القصة القصيرة قد تفرض عليه، في بعض الأحيان، الإيجاز في السرد والدقّة في حبك الأحداث والاتكاء على عدد قليل من الشخصيات وهو الأمر الذي لاحظناه في رواية (محاولة عيش) من ناحية تركيزها على أهمّ القضايا والمسائل والظواهر السلبية التي تحدث في مجتمع منبوذ، يسوده التهميش و تغيب فيه مظاهر العدالة الاجتماعية، بالإضافة إلى اتكاء كاتبها على

¹. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص156.

². حوار أجراه معها كمال الرياحي، مجلة جهات، عدد 01، القاهرة، تشرين الثاني، 2005.

³. إبراهيم أحمد ملحم، في تشكّل الخطاب الروائي (سميحة خريس: الرؤية والفنّ)، ص105.

⁴. في لقاء صحفي مع يحي القيسي، مجلة عمان الثقافية، عمان، شباط، 2008.

⁵. إبراهيم أحمد ملحم، في تشكّل الخطاب الروائي (سميحة خريس: الرؤية والفنّ)، ص160.

عدد قليل من الشخصيات، إذ إنه قام بعرض وجهات نظره مركزاً على أحداث قليلة ومواقف موجزة، لكنّها كانت محمّلة بالرسائل والرموز المفعمّة بالدلالات المراد توصيلها للقارئ.

يُضاف إلى ذلك، أنّ بعض النقاد يعتمد على مسألة الإيجاز المركز للتفريق بين القصة والرواية على اعتبار أنّ الرواية تميل إلى الاسترسال في سرد التفاصيل المتعلقة بالعناصر المكوّنة لها، ومن ثمة فهي تعالج موضوعات واسعة بالنظر إلى مساحتها الإبداعية الرّحبة، في حين أنّ القصة القصيرة أدّت سمة الإيجاز فيها إلى "اختصاصها بموضوعات خاصّة تختلف نوعاً ما، عن الموضوعات الروائيّة، أقصد اختصاصها بموضوعات ذات طابع جزئي مغلق، وعدم صلاحيتها للموضوعات الممتدّة"¹، وهو ما جعلها تميل أكثر إلى اعتماد عنصري التلميح والإيحاء اللذان يحافظان على خصوصيّة طبيعتها القصيرة والموجزة، ويساعداها على طرح موضوعها بنوع من الدقّة والتركيز، بخلاف الرواية التي قد تعتمد التصريح والإسهاب في طرح موضوعاتها، إلى جانب اتكائها على عنصري الإيحاء أيضاً، وذلك حسب طبيعة المعالجة الفنيّة للموضوع الذي تخوض فيه، وللتدليل على كثافة الأحداث ودقّة تصويرها مع الإيجاز في عرض موضوعها الذي هو محور تركيز الكاتب و مختصر رؤيته في رواية (محاولة عيش) نستحضر النماذج الآتية:

✓ "وعندما انتهى الحارس من مهمّته، عثر على دولار واحد وعلب سجائر، شعر بنشوة حادّة، ثمّ دفع حميد خارج البرّاكة: الآن يجب أن تتعلّم كيف تكذب عليّ، تحامل على نفسه وغادر الميناء، عند أقرب جدار انهار تماماً، مدّد ساقيه على الأرض، وألقى بحزمة الصّحف جانباً، ثمّ أجهش بالبكاء"²، هذا المقطع يصوّر موقف الظلم والتجبر (التنمر)، من خلال السلوكات السلبية التي تصدر عن الحارس تجاه الطفل الصغير، ويكثر حضورها في المجتمعات الفقيرة.

✓ "كلّ هذه الآلاف من النّاس هي في خدمة سكّان المدينة، منهم الحفّارون والخادّات واللّصوص ومنهم الصّباغون والجيارون والبائعون المتجولون والمسوّلون وكلّ شيء حتّى بائعي الصّحف، ومن بائعي الصّحف حميد"³، هذا المقطع يجسّد فكرة الطّبقيّة في المجتمع الواحد، وعدم تكافؤ الفرص أمام الجميع، حيث إنّ الفقير الضعيف يجتهد في خدمة الغنيّ القويّ، من أجل كسب لقمة العيش.

¹. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص110.

². محمد زفزاف، محاولة عيش، ص16.

³. المصدر نفسه، ص17.

✓ "سكّان البراريك العاطلين كانوا ينقضّون على الغابة مثل الجراد، فلا تبقى هناك بلّوطة واحدة ورغم محاولات الدّولة لمنعهم من ذلك فإنّها لم تكن تفلح، كانت النتيجة العثور على عدد من جثث حرّاس الغابة ممزّقة أو مشوّهة، إنّها المجاعة، وحيث يكون الجوع فإنّ قتل الإنسان يكون مثل قتل ذبابة"¹، هذا المقطع يشي بحالة الجوع والفقر المدقع الذي يجرد الإنسان من إنسانيّته.

✓ "أمّا الثّاني فعاطل مسلول يعيش على الدّقيق والحليب الأمريكيين، وقد صنع من أحد الأكياس قميصا، بحيث ارتسم على ظهره كفّان متصافحتان (أمريكا تصافح هذا العاطل المسلول إنّ الرئيس الأمريكيّ يصافح كلّ عاطل في هذه البراريك، وبيتسم لكلّ مسلول أو مشلول، وأيضا الأمريكيّون يلقون نفايات القاعدة الجويّة، فيتسارع إليها كلّ ساكني البراريك ليلتقطون الأجبان المدوّدة وبقايا المصبرات الفذرة، وقطع الخبز المبلّلة بسوائل لا يدري أحد ما هي، ويلتهمون كلّ ذلك بنهم كبير وهكذا تلتقي الكفّ بالكفّ فتتصافحان وبيتسم الرئيس الأمريكيّ في مودّة لكلّ عاطل ومسلول ومشلول وأجرب... إلخ)"² يتضمّن هذا المقطع رسالة مشفّرة قد يقصد بها الكاتب جهل النّاس العوام بالنّوايا الحقيقيّة لأمريكا تجاه شعوب العالم الثّالث، وهي لا شكّ، نوايا سيّئة وخبيثة.

✓ "تناول المقدّم خمسة عشر درهما، طالب بأكثر من ذلك، تظاهر للبقال بأنّه قام بخرق القانون من أجل الصّدّاقة فقط: أنت تعرف أنّ هذا ممنوع، لو علم الخليفة بذلك لأوقفني عن العمل، ولكنّي أتحمل كلّ شيء من أجل أناس طيّبين مثلك، من أجل الصّدّاقة، منذ كم سنة ونحن صديقان؟"³، يجسّد هذا المقطع مقولة العوام: (حاميتها حراميتها)، أي أنّ رجل القانون قد يخرق القانون أحيانا في سبيل إرضاء مطامعه.

من خلال ما ذكر، يمكن القول إذن، أنّ مُجمل أحداث رواية (محاولة عيش) تدور حول فكرة مركزيّة واحدة ترمي إلى توضيح ما خفي من حقائق واقعيّة تتعلّق بظاهرة تفشي اللادعالة في المجتمعات الجاهلة والضّعيفة، وكذا تصوير كفاح الأفراد في سبيل تحصيل لقمة العيش، وإن كانت الأحداث موجزة ومختزلة إلى حدّ كبير، غير أنّها استطاعت توصيل الفكرة العامّة التي يتمحور حولها موضوع الرّواية ثمّ إنّ تلك الرّؤية التي تجسّدها أحداث الرّواية، لم يتمّ التفصيل فيها والإسهاب في طرحها كما نجد في معظم

¹. المصدر نفسه، ص17.

². المصدر نفسه، ص58.

³. المصدر السابق، ص62.

الروايات الواقعية، بل اعتمد الكاتب نمطا سرديا يلامس عالم القصص القصيرة، حتى يتسنى له طرح فكرته في شكل مختصر وموجز، وكأنه يريد بذلك إلقاء الضوء على بعض الحقائق في إيجاز غير مخل.

4.3. البداية الاستهلالية:

إنَّ أوَّل ما يلفت انتباه القارئ ويشدّه بعد عنوان العمل الأدبي، هو بدايته الافتتاحية أو الاستهلالية فهي التي تلمح إلى موضوع النص وتختزل أحداثه وتحفز على مواصلة القراءة، كما قد تتفرع منها، وأحيانا تكون تلك الافتتاحية وصفا لمكان ما، أو تقديم لشخصية معينة، أو استحضار لمقولة أو اعتراف أو رسالة تختص بها شخصية معينة، غير أنَّ ذلك الافتتاح يكون قصيرا ومكتفا ومختزلا في القصة القصيرة بحيث يتردد صده في كامل أنحائها، ولا يشترط ذلك في الرواية التي تتعدّد فصولها وقد يتكرّر الافتتاح مع بداية كلّ فصل من فصولها، "إذا أخذنا بعين الاعتبار نصّ قصة قصيرة فإنّه يمكننا القول بأنّ البداية واحدة منها يتسنى الدخول إلى فحوى النصّ لإدراك طريقة بنائه، ومعناه الكامن فيه، أمّا النصّ الروائي... فإنّه يمتلك أكثر من بداية ثمة البداية الأصل أو الرئيسية، وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النصّ كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقّها بأنّها ثانوية وتتعلّق بالفصول المشكّلة للنصّ الروائي"¹ ولذلك فإنّ الافتتاح المنوط بالقصة القصيرة يعدّه الدارسون أهمّ من الافتتاح المرتبط بالرواية، "وما دمنا نستطيع أن نقيس ذلك بالجمال وال فقرات فإنّ الافتتاح سيكون أقصر في القصة القصيرة، ولكنه يحتلّ فعلا نسبة مائوية كبيرة من النص، ولهذا تنحو القصة القصيرة كذلك نحو المطالبة ببنية محبوكة حكا متينا جدا حتى يحتلّ تردد صدّى بداية الموضوع واللّهجة خلال الوسط والنهاية بطريقة لا يمكن أن تحدثها في الرواية"²، وانطلاقا من هذا الرأى كانت مسؤولية كاتب القصة القصيرة أكبر منها عند كاتب الرواية فيما يتعلّق بمسألة التقديم أو الاستهلال المتّصل بكامل مضمون النصّ وفي (محاولة عيش) افتتح الروائي روايته بالمشهد الآتي:

"وقف يراقبهم من بعيد يتأمل حركاتهم كيف يتدافعون بالأذرع، بعض الأذرع تتدافع والبعض الآخر يتأبّط حزمة من الصّحف التي أعرض عنها القراء، سقطت بعض الصّحف حول الخمرة المراقبة مثل دم متخثر لكنّها لم تلتخّ، جمعها صاحبها وتزاحم مع الاثنين الآخرين حول ثقب الأنبوب الذي يصبّ

¹. صدوق نور الدين، البداية في النصّ الروائي، ط1، دار الحوار، سوريا، 1994، ص17.

². صبري حافظ، تكوين الخطاب السردى العربى (دراسة في سوسولوجيا الأدب العربى الحديث)، ص331، نقلا عن:

Helmut Bonheim, the narrative modes, the techniques of short story (cambridge, D, S, . brewer, 1982), p. 91

في الباخرة، كانت الباخرة فرنسيّة، استطاع حميد أن يقرأ اسمها: (أيفون 5)، إنّه يعرفها جيّداً، لأنّها تمرّ كلّ خمسة أو ستّة أشهر لتتنقل الخمر المغربيّة المعنّقة إلى مكان ما في العالم، عندما ترسو (أيفون 5) فإنّ حميد يتغيّر نهائياً¹.

فلاحظ من خلال هذا الافتتاح الموجز والمباشر، أنّ هناك تسارعا في الأحداث وتتابعا في الحركات وتوالي في الأفعال، لكنّه افتتاح كان له، فيما بعد، صدى دلاليّ قويّا تردّد في كامل صفحات الرواية، إنّه رصدٌ دقيق ليوميّات فتى يافع يكدّ ويشقى في طلب العيش، وكأنّ الكاتب، من خلال تلك البداية السريعة والموجّهة قد حاول بسط المشهد في صورته العامّة والشاملة ليلج مباشرة في عمق الأحداث دونما تقديم مسبق، ممّا يشي بأنّ مساحة هذه الرواية قد لا تسمح بإعداد مقدّمات استهلاكيّة، كما في غيرها من بعض الروايات، وربّما يكون لهذا الأمر دلالات أخرى تختصّ برؤية الكاتب، لكنّه يبقى افتتاحا مماثلا لبعض بدايات القصص القصيرة التي تلج مباشرة إلى فحوى الموضوع لتضع القارئ في جوّ الحدث.

5.3. وتيرة السرد:

تختلف وتيرة السرد في غالبية الروايات عنها في القصص القصيرة، حيث إنّ اتّصاف الرواية عادة، بالطول والاتّساع يجعل كاتبها في مندوحة من أمره تعطيه المجال رحبا لأن يبطئ من سرعة حركة السرد، أو لأن يوقفها في بعض جوانب الرواية إن أراد، وليس كذلك الأمر مع القصّة القصيرة فهذه تُعرف بالإيجاز والقصر، فليس أمامها إلّا أن تجعل السرد يتحرّك ليوصل القارئ إلى المقصد في غير ما مكث أو تأخير²، فأحيانا يلاحظ القارئ بطء شديدا في حركة السرد (في الرواية) حيث يستغرق الكاتب في تأملاته لأحوال شخصياته فيصفها وصفا دقيقا تغيب معه ديناميّة السرد أو تتباطأ، كما قد يبالغ في تفسير سلوكيات إحدى شخصياته ويلتمس لها دوافع ومبررات لموافقها ممّا يضعف وتيرة الحركة السردية، وهو الأمر الذي لا نجده كثيرا في القصّة القصيرة إذ ربّما لا تحتاج إلى مثل تلك الوقفات، وبالتالي تتميّز بسرعة السرد الذي يكون متوصلا دون انقطاع لافت، وهو الأمر الذي لوحظ في رواية (محاولة عيش) حيث كانت الوتيرة السردية تسير بشكل سريع ولافت، ولم يقع الوقوف على التفصيلات الدقيقة المتعلقة بسمات الشخصية وأحوالها المختلفة، تماما كما نجده في بعض القصص القصيرة، ممّا يعزّز فكرة تقارب الجنسين وللتدليل على ذلك، رصدنا النماذج الآتية:

¹. محمد زفزاف، محاولة عيش، ص 05.

². إحسان بن صادق بن محمد اللواتي، إشكاليّة النوع السرد في: لا يجب أن تبدو كرواية، ص 46.

✓ "فتح حميد الصنوبر، ورفع كمّيه إلى الزّنين، شرشر الماء فأحنى رأسه تحت الصنوبر أخذ يدعك شعره بأصابعه، غسل وجهه أيضا، وتراجع إلى الخلف، ثم أخذ ينفض شعر رأسه مثل جرو، نفض يديه كذلك، ومزّرها على وجهه ونقل على الأرض، أحسّ بانتعاش غريب، ثم انحنى على خيوط حذائه الممزّق يفكّها، جلس فوق قطعة حجر كبيرة ودلّى قدميه تحت الصنوبر، أخذ يدعكهما، ورأى ظلّا أمامه فوق الجدار المقابل، التفت في خوف، كان الرّجل ببذلته الرّسميّة الرّقاء ينظر إليه بطريقة عدوانيّة ومسدّسه يتدلّى عن يساره حتّى ليكاد يسقط، لم يتبادلا أول الأمر أيّة كلمة، أخذا ينظران إلى بعضهما العيون وحدها تتحدّث، بعضها خائف وبعضها غاضب"¹، ربّما ستلاحظ هنا أنّ هذا المقطع السّردى يتضمّن جملة من الحركات المتوالية والسّريّة، التي يقوم بها البطل حميد، فالاسترسال في وصف حركات المشهد يجعل القارئ غير قادر على استرداد نفس القراءة، والأفعال الآتية تدلّل على سرعة الوتيرة السردية في هذا المشهد: (فتح، رفع، شرشر، أحنى، أخذ، غسل، تراجع، نفض، مرّر، أحسّ، انحنى، جلس، دلّى، أخذ، رأى، التفت)، وهي في عمومها تتضمّن معاني الحركة ممّا يبرّر سرعة الوتيرة السردية وتواصلها.

✓ "تظاهرت الأمّ، وهي تضمّ نفسها وتجمعها داخل خرقتها البالية، تظاهرت بعدم الاهتمام بشيء أخرج حميد تلك القطع النقديّة الصفراء والبيضاء، بسطها بكلّ أمانة أول الأمر، لم ينفق منها شيئا خفية كما سيفعل فيما بعد، الأب يحصي القطع النقديّة والأمّ تتظاهر بعدم الاهتمام اقتربت من الجمر وأخذت تتفخ عليه بفمها ويدها لأنّ النّار أوشكت على الانطفاء، أمسكت برأس غطاء البرّاد ورفعته، رأت الشّاي يغلي، وعادت إلى مكانها"²، كذلك نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ العمليّة السردية تتمّ بشكل متواصل ودون انقطاع، وأنّ الكاتب يكتفي بتصوير مجموعة الأحداث السّريّة والمتوالية دون أن يحاول الوقوف عند خلفيّاتها أو تفسير سلوكات أصحابها.

✓ "خرج حميد، اجتاز السّاحة التي تحيط بها الغرف في الطّابقين الأرضي والعلوي، كانت بعض الأبواب شبه مفتوحة، في الشّارع الطّويل، السيّارات كثيرة، بعضها خلف بعض، وبعضها في اتّجاه معاكس لبعض، غربت الشّمس ولكن بقايا أشعّتها لا تزال في الأفق، باهتة، صفراء مريضة ثمّ اشتعلت أضواء المصابيح العموميّة، وزقزقت بعض العصافير على أشجار الطّوار، دخل إلى أقرب بار على اليمين، كان فيه ازدحام كثير، أناس واقفون وآخرون جالسون، وآخرون أيضا يذهبون ويجيئون في أيديهم

¹. محمد زفزاف، محاولة عيش، ص13/12.

². المصدر السابق، ص24.

كوؤس أو لا شيء، ضاع من بينهم، ولم يهتم به أحد، كانوا يتحدثون ويضحكون ويتأملون، وكانوا أيضا... إلخ إلخ¹.

نلاحظ أنّ أسلوب هذا المقطع يقترب كثيرا من أسلوب القصة القصيرة، حيث إنّ الكاتب يقدم حدثا تتخلله بعض الصور الحركية، وتكمن حركيتها في سرعة أحداثها، مثل خروج حميد واجتيازه الشارع ثم غروب الشمس واشتعال أضواء المدينة وحركة الناس والسيارات وغيرها، كلّها توحى بامتزاج الحدث مع الصورة في لقطة سريعة، وهذا الامتزاج والتداخل سمة بارزة من سمات أسلوب القصة القصيرة حيث تأخذ الصورة بعض ملامح وخصائص الحدث كما يأخذ الحدث من خصائص وسمات الصورة، "بشكل تبدو فيه الصورة وكأنّها حدث ويبدو فيها الحدث كأنّه صورة مهما كانت غلبة هذا أو ذاك"²، وعندما يمتزج الاثنان يحدث التسارع في الوتيرة السردية، ويصبح من العسير التمييز بين الحدث والصورة.

وهي في عمومها، نماذج توضيحية لسمة التسارع في الوتيرة السردية، والتي تجعل من أسلوب التعبير في رواية (محاولة عيش) يدنو، بشكل لافت، من أسلوب القصة القصيرة.

6.3. الحبكة:

تتصل الحبكة بطريقة سرد الأحداث وتسلسلها في النص الأدبي، وتعتمد على التتابع والتدرج في السرد بغية الوصول إلى الحلّ والانفراج، والحبكة تختلف في انتظامها ما بين القصة القصيرة والرواية كما تختلف في درجة قوّتها وضعفها، ولأنّ الرواية تنزح أحيانا إلى تداخل الأحداث وتشابكها بغرض تأزيم العقدة والوصول بالصراع الدرامي إلى ذروته، فإنّ الحبكة، في هذه الحال تكاد لا تظهر، أي أنّها خافتة نظرا لكثافة الأحداث وصعوبة ترتيبها، وتسمّى في هذا المقام (الحبكة المفكّكة)، كما قد تكون الأحداث بسيطة وغير متشابكة بل ومترابطة بصورة منتظمة فتكون الحبكة، هنا، قويّة ومتماسكة عضويًا، وتسمّى (الحبكة العضوية المتماسكة)، والنوع الأوّل من الحبكة يشيع حضوره في الرواية، أمّا النوع الثّاني فغالبا ما نجده في القصص القصيرة³.

وعليه نستطيع استشفاف فرق واضح ما بين الجنسين في مسألة انتظام الحبكة وتماسكها أو تفكّكها وضبابيتها، وفي رواية (محاولة عيش) نلاحظ أنّ الأحداث بسيطة على أهميّتها، ومرتبّة، وغير معقّدة والترابط بينها حاصل على المستوى الدّلالي، حيث تُستهلّ الرواية بتصوير البطل حميد وهو يمارس مهنته

¹. المصدر نفسه، ص 89.

². عبد الرّحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 152.

³. ينظر، إحسان بن صادق بن محمد اللواتي، إشكالية النوع السرد في: لا يجب أن تبدو كرواية، ص 50.

المتمثلة في بيع الصحف، مع ما يجده في سبيل ذلك من مشقة وذلّ، ثمّ ينتقل الكاتب إلى تصوير يوميّاته البائسة في الشوارع وبين أفراد أسرته مع ما يُعانونه من فقر وتهميش بعدها تقرّر الأمّ وضع حدّ لمعاناة ابنها فتخطب له فتاة من الحيّ (اسمها فيطونة) حتّى يستقرّ في حياته الخاصّة، ثمّ يتعرّف حميد على الفتاة غنّو ليكتشف فيها نفسه ويرى فيها معاناته دون أن تتطوّر العلاقة بينهما، وفي الأخير يتزوّج البطل حميد بخطيبته فيطونة ويكتشف أنّها غير عذراء ثمّ تنتهي الرواية نهاية مفتوحة، وكأنّ الكاتب يترك الخيار للقارئ في أن يضع نهاية مناسبة لتلك الأحداث انطلاقاً من المعطيات الواقعيّة والاجتماعيّة والنفسية التي ضمّنها أحداث روايته، ومن هذا المنطلق، يمكن القول أنّ رواية (محاولة عيش) لم تعتمد التكميف والتعقيد والتشابك في الأحداث بل كانت هذه الأخيرة منتظمة ومتراصة بشكل منطقيّ، ممّا جعل حبكة متماسكة عضويّاً ويسهل تمييز بدايتها من نهايتها، وكأنّها قصّة قصيرة تروي يوميّات فتى لم يعرف في حياته غير الشقاء وحينما تغيّرت حياته وتوسّم في زواجه خيراً له ولمستقبله، كانت الصدمة في زوجته.

7.3. الفضاء الزماني والمكاني:

يختلف الفضاء الزماني والمكاني في الرواية، بصفة عامّة، عنه في القصّة القصيرة، لأنّ التعامل مع ذاك العنصرين الأساسيين يختلف من نصّ أدبيّ لآخر، وطريقة استحضارهما تتنوّع من جنس أدبيّ لآخر، وإذا أردنا تقديم صورة مبسّطة لظاهرة الاختلاف في الفضائين الزماني والمكاني في كلّ من القصّة القصيرة والرواية، فيمكننا إذن القول إنّ الأمكنة في الرواية تتعدّد وتتنوّع وتتراوح ما بين الحقيقة والخيال وتشكيلها يخضع لرؤية الكاتب وإيديولوجيته الخاصّة، أمّا الزمان فيكاد يكون جوهر الرواية لما له من أهميّة بالغة في رسم الإطار الزماني الذي تتحرّك فيه الأحداث، وللزمان في الرواية صيغ ومجالات وأصناف متعدّدة، تطرّقت إليها الدّراسات الحديثة بشيء من التفصيل لما لها من ضرورة في تنظيم الأفعال، وتوجيه سيرورة الحدث، والإحالة على بعض دلالات النصّ.

أمّا القصّة القصيرة فغالبا ما تدور أحداثها في مكان واحد وزمان معلوم، لكن هذا لا يلغي أهميّتهما في توجيه حركة السرد القصصي وإنّما لا يكونان بالأهميّة ذاتها في الرواية يُضاف إلى هذه المسألة أنّ "التعامل مع الزمن في الرواية الحديثة لم يبق تعاملاً تقليدياً يسير فيه الزمن سيرا خطيّاً مستقيماً من الماضي إلى الحاضر اتّجاهاً إلى المستقبل، كما لم يعد هذا التعامل يقتصر على بعض التنويع اليسير في خطّ السير ممّا عرفته القصّة القصيرة والرواية على السواء منذ عقود، كالتنويع المتمثّل في استرجاع الماضي أو استشراف المستقبل، لقد أخذ الروائيون يتنافسون فيما بينهم في مدى براعة

تعاملهم مع الزمن في رواياتهم، وأدّى بهم هذا إلى أن يرسموا للمتلقي صورا مختلفة للزمن تبين ما لهذا العنصر الروائي من أهمية في إبداعاتهم"¹، وتأسيسا على هذا الرأي، يتجلى الاختلاف في درجة الاهتمام بعنصر الزمان من لدن الروائيين، حيث أبدعوا في التعامل معه إبداعا وتجريبا، مما يؤكد فكرة ارتباطه بالرواية أكثر من القصة القصيرة.

وبانتقالنا إلى رواية (محاولة عيش) نلاحظ أولا، أنّ الفضاء المكاني الذي تدور فيه الأحداث وتنتقل فيه الشخصيات هو فضاء واقعي، ولا نكاد نعثر فيه على جانب من الخيال، فكل أحداث الرواية جرت على أرض المملكة المغربية، غير أنه، وعلى خلاف ما نجد في معظم الروايات، لاحظنا قلّة الأماكن التي تتحرك فيها شخصيات هذه الرواية، تماما كما نجد في معظم القصص القصيرة، والتي يتحرك أبطالها في أماكن معدودة ومعلومة، وعليه يمكن حصر تلك الأماكن فيما يلي: الميناء، البركة مكتب توزيع الصحف، الملاهي الليلية، شوارع المدينة وحدائقها، المطاعم، المقاهي، بيت الفتاة غنّو.

ومما يلاحظ على أمكنة هذه الرواية، أنّها ملائمة للواقع حيث تسهل الإحاطة بمعالمها كما أنّ الكاتب لم يحدّد موقع تلك الأمكنة ولم يذكر اسم المدينة التي جرت فيها الأحداث، لأسباب تعود إلى الرؤية الخاصة بالكاتب ونظرته الخاصة للواقع، يُضاف إلى ذلك، أنّ جلّ الأمكنة مرتبطة بموضوع الرواية، إذ إنّها تمثّل مصدرا للاسترزاق وكسب لقمة العيش، وبالتالي فإنّ تشكيل الفضاء المكاني في هذه الرواية خاضع لبُنى دلالية عميقة أراد الكاتب استجلاءها والإفصاح عنها وإن كان جلّ تلك الأمكنة مغلق فلعلّ الأمر يعود إلى رغبة الكاتب في تجسيد حالات فكرية ونفسية معيّنة، ترتبط بشخصياته ومحيط اشتغالها داخل نصّه الروائي، فالتشكيل المكاني ودلالاته في هذه الرواية يشبه ذلك الذي نجده في بعض القصص القصيرة التي تركز على الحركة المحدودة لشخصياتها داخل حيّز مكانيّ واحد غير متعدّد وتكون أحداثها جميعا مرتبطة بتلك الأماكن ومتعلّقة بها دلاليّا.

أمّا الملاحظة الثانية، فهي تدور حول الفضاء الزماني في رواية (محاولة عيش)، وهو زمن معلوم، (بعد الستينات)، إذ يتحدّد بوجود القاعدة الجوية الأمريكية بالمغرب الأقصى، ودليل ذلك بعض الإشارات المبنوثة بين ثنايا صفحات الرواية، والتي تؤكد أنّ أمريكا كانت تقدّم المساعدات الاقتصادية للشعب المغربي مباشرة بعد استقلاله من الاحتلال الفرنسي (1956)، وهو الزمن الذي أنشأت فيه القاعدة العسكرية الأمريكية، والحوار الذي دار بين البقال والمقدّم حينما سأله هذا الأخير منذ متى ونحن صديقان؟ فأجابه البقال: "لا أذكر، ربّما قبل دخول الأمريكيان بسنوات قليلة أيّام المجاعة، يوم كانت

¹. المرجع السابق، ص 51.

الهيليكوپترات تُلقى علينا بقطع الجبن والشوكولاتة والخبز والمنشورات التي لم يكن أحد يعرف قراءتها"¹ دليل على ذلك.

وقد ورد في مقال للباحث حميد الزواق بعنوان (حيثيات الإنزال الأمريكي بالمغرب 08 نوفمبر 1942 وأهم نتائجه) حديث عن الإنزال الأمريكي الأول الذي وقع إبّان الحرب العالمية الثانية، والذي أعقبه إنشاء قاعدة جوية أمريكية مستقرة في المحيط الأطلسي (في إقليم المغرب الأقصى)، فيقول: "تعاطف الشعب المغربي مع القوّات الأمريكية للرسالة النبيلة التي يحملونها وهي تخليص المغرب من قبضة النازية وسيطرتها على السياسة والاقتصاد المغربي، زد على ذلك معاملة الأمريكان للمغاربة، حيث كانوا يوزعون عليهم الملابس ويقدمون الشوكولاتة والحلوى والعلكة للأطفال الصغار، الشيء الذي لعب دورا كبيرا في اندحار التواجد الفرنسي"²، وبالتالي قد يكون زمن الرواية الواقعي، هو الفترة التي تلي الستينات.

كما ترد في الرواية إشارة أخرى هي: "نظر بعيدا إلى ما وراء النهر، الذي ينعطف ويحاصر القاعدة الجوية الأمريكية، ليصبّ في المحيط الأطلسي"³، لتعزّز ما قلناه آنفا، يُضاف إلى ذلك دليل آخر من الرواية، "انفصل حميد عن الثلاثة، عندما ابتعد عنهم أوقفه أحد الحمّالين طلب منه أن يعيره الجريدة الوحيدة المكتوبة بالعربية"⁴، والجريدة الوطنية الوحيدة الناطقة بالعربية آنذاك هي جريدة الاستقلال وقد حُرّرت مباشرة بعد الاستقلال المغربي من الاحتلال الفرنسي، أي في فترة الستينات، وعليه فإنّ زمن الرواية كان معلوما كما في كثير من القصص القصيرة ممّا يعزّز فكرة التفاعل بين الجنسين.

8.3. تعددية الخطاب:

تتمايز بعض الروايات عن القصص القصيرة في مسألة تعددية الخطابات والأصوات في النصّ الواحد، وفي هذا السياق، نلمح مجالا فسيحا في الرواية (بوجه عامّ) يتيح لها محاوره شتى الخطابات وعلى عدة مستويات وبدرجات حضور مختلفة، وهو ما يُعرف بتعددية الأصوات في النصّ الواحد، على اعتبار أنّ الرواية قابلة لأن تدخل في حوارية مع (الجنس المتخلّل) كما يصفه باختين، والمقصود به "الجنس الأدبي أو التعبيري المضاف إلى الرواية في فترات ظهورها أو نموّها وتحولاتها، وهذا المصطلح

¹. محمد زفزاف، محاولة عيش، ص62.

². حميد الزواق، حيثيات الإنزال الأمريكي بالمغرب 8 نوفمبر 1942 وأهم نتائجه، www.anfasse.org الجمعة 13 مارس 2015، 13، 15.

³. محمد زفزاف، محاولة عيش، ص11.

⁴. المصدر السابق، ص07.

متّصل بفهم باختين للنصّ الروائي الذي يعتبره نسيجاً مكوّناً من مجموعة أجناس تعبيرية¹ وعليه فإنّ تلك الحوارية تتيح للعمل الإبداعي فرصة استجلاء القيم والأفكار التي صدرت أو تصدر عن آخرين، من خلال استدعائها ومن ثمّة توظيفها لخدمة أغراض النصّ الجمالية وتعضيد مكوّناته النسيجية، وتشكيل بنية نصيّة جديدة ومتنوّعة تنفتح على عوالم واقعيّة أو خياليّة أسهمت في تشييد مرجعيّاتها نصوص سابقة أو معاصرة لها، ممّا يوسّع عمليّتي القراءة والتأويل، اللتان تحفظان للنصّ وجوده وتكفلان استمراريّته، طالما أنّ "حوار الرواية مع الأجناس الأخرى يظلّ حواراً مبنياً على وعي التكامل لا وعي الإلغاء"²، حيث تعضّد كيّانها بمرويّات أدبيّة ذات سياقات متنوّعة، لا تُلغي قوامها الأجناسي ولا تنمّاهي فيها خصوصيّاتها، أمّا القصّة القصيرة "فهي ذات خطاب واحد مستقلّ عن سائر الخطابات الأخرى، وكما تجمع الرواية بين الخطابات في إهابها الفضفاض فإنّها ساحة مفتوحة لتعدّد الأصوات بخلاف القصّة القصيرة والشعر والدّراما التي هي فنون أحاديّة الصوت"³، وبالتالي فالقصّة القصيرة وبحكم طبيعتها الثابتة والبسيطة، لا تميل إلى الخوض في محاورات نصيّة قد تُخلّ بإيجازها وباستقلاليّة خطابها، وإن وردت فهي قليلة، وقد نجدها مُشكّلة تشكيلاً فنياً مختاراً بعناية، بما يتناسب وطبيعتها الموجزة.

وفي رواية (محاولة عيش) لا نكاد نعرّض على جنس آخر تتحاور معه، عدا بعض الملامح الخاصّة بالقصّة القصيرة والتي تظهر بشكل جليّ في البنية السردية لتلك الرواية، بالإضافة إلى بعض الأفكار والأنساق التعبيرية الشعبيّة، التي تناسب ثقافة الفئة المعنيّة بذلك الخطاب الروائي وإن كانت تلك التعبيرات شحيحة، غير أنّها جاءت مناسبة لنمط تفكير تلك الفئة ذات الوعي المحدود، حيث نجد مثلاً شعبياً تقوله إحدى الأمّهات لابنها وهي تحثّه على الأكل على قلّته: "هذا قرن أربعطاش (14) لا هنا لا معاش"⁴، بمعنى أنّهم يُعانون قلّة الكسب وانعدام الرّاحة والطمأنينة النّفسيّة، كما لو كانوا يعيشون زمن الحروب والفقر، حيث كان الجوع والخوف منقشيان بين النّاس. كما نجد مثليّن شعبيّين آخرين مبثوثين بين طيّات الرواية وهما: "هذا جيل قمّش لا يحشم لا يرمّش"⁵، والذي جاء على لسان والدّة حميد، حينما كانت تسأله، أي حميد، عن سبب غيابه عن البيت ليلة كاملة، مُبدية في ذلك جزعها وخوفها من أن

¹. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987، ص28.

². معجب العدوانى، الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، ص27.

³. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصّة القصيرة، ص106.

⁴. محمد زفزاف، محاولة عيش، ص26.

⁵. المصدر نفسه، ص84.

يكون ابنها قد عرف فتاة أخرى غير التي خطبتها له، فكان يُجيبها بوقاحة أثارت غضبها، فضربت هذا المثل للتعبير عن وقاحة ابنها وقلة حيائه أمام والديه.

ونجد أيضا "أسألي المجرب ولا تسألي الطبيب"¹، وهو مثل يُضرب للشخص المحنك والخبير بطبائع الناس وأحوالهم، وبأمور الدنيا وتقلبات الدهر، ويُضرب في عدة مواقف ولعلّ حضوره هنا جاء مرتبطا بسياق النصّ، حيث يصوّر المشهد الروائي حوارا يدور بين الفتاة (فيطونة) ووالدتها، حول مسألة الحشمة وحسن الأخلاق، فكانت الوالدة تتصحّ ابنتها بضرورة التحليّ بصفات الفتاة الصالحة، حتّى تكون قدوة لغيرها، فتضرب لها هذا المثل، وتطلب إليها سماع النصيحة والالتزام بها، لأنّها أكثر منها خبرة في شؤون الحياة.

وعليه، قد لا نجد في هذه الرواية خطابات أخرى تتحاور معها، عدا تلك التي سبق ذكرها ولعلّ الأمر يعود إلى المساحة الضيقة التي تجري فيها أحداث الرواية، أو أنّ اقترابها من فنّ القصّة القصيرة جعلها تأخذ بعضا من سماتها الفنيّة التي تحقّق خصوصيّتها، ومن بين تلك السمات: أحاديّة الصوّت.

9.3. الراوي:

يختلف راوي القصّة القصيرة عن راوي الرواية، "فبالإضافة إلى أنّ مادّة القصّة القصيرة عبارة عن صورة وخبر لشريحة ضيقة من الحياة، فإنّ الرؤية التي يستخدمها الراوي لإدراك هذه الشريحة محدودة أيضا بحدود هذه الشريحة، ممّا يجعلها أكثر حسيّة وتأثيرا وتحديدا للهدف، وأكثر حدّة في العرض ويجعل المسافة التي تفصل بين الراوي والأحداث تكاد تكون معدومة، بخلاف الرواية التي تتسع فيها الرؤية وتتعدّد زواياها، وتطول المسافة فيها بين الراوي والعالم الرّحب الذي تحتويه"²، فالبنية السردية لكلّ من الرواية والقصّة القصيرة تعتمدان على عنصرَي التصوير وسرد الأخبار من طرف الراوي، غير أنّ طريقة الخوض فيهما تتفاوت بحسب المعالجة الفنيّة لهما والراوي، في هذه الحال، يقدّم رؤية تفصيليّة لإدراك تلك الشريحة الحياتيّة وكلّ ما يتعلّق بها من جزئيّات وتفاصيل في الرواية.

لكنّه في القصّة القصيرة، يقدّم لها رؤية محصورة ومحدودة، لأنّ الأخبار في الرواية تشكّل سلسلة حكاية طويلة كما أنّ التصوير فيها يقوم على تعدّدية المشاهد وتشابك نسيجها، ممّا يتيح للراوي فرصة الاسترسال في التصوير والسرد، وهو ما لا ينطبق على القصّة القصيرة التي تتركز على الإيجاز في إبراد الأخبار، وعلى قصر المشاهد مع بساطة تركيبها، فيكون الراوي هنا ملزما بتحرّي الدقّة في رؤاه السردية

¹. المصدر نفسه، ص74.

². عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصّة القصيرة، ص111.

والتصويرية، ومما يُلاحظ على راوي (محاولة عيش) أنه ركّز رؤيته على فئة معينة من المجتمع، وهي فئة الفقراء المهمّشين، فكان أكثر دقة في السرد والوصف، حيث صوّر مشاهد الرواية تصويراً مركّزاً ممّا يوحي بأنّه عالمٌ وعارفٌ بكلّ التفاصيل المتعلقة بشخصياته، وعلى دراية بما حدث وما سيحدث لها، ممّا جعل المسافة بينه وبين الأحداث تكاد تكون معدومة، وهو ملمح من ملامح القصة القصيرة التي تعتمد الدقة والاختصار في تصوير المشاهد وعرضها، نظراً لقلة الأخبار فيها وبساطة تركيبها، وعليه لاحظنا أنّ راوي (محاولة عيش) يقترب من ناحية الرؤية والعرض من راوي القصة القصيرة، ممّا يدلّ على وجود تفاعل بين التّمتطين، ومن الحوارات الكثيرة التي تتضمّن مشاهد الرواية، والتي تحفل برؤى وأفكار عديدة يودّ الكاتب طرحها على لسان شخصياته بشكل دقيق وموجز نجد النماذج الآتية:

✓ "وعندما سمعا خطوات حميد فوق السلم من جوف الباخرة، قال الحارس:

- اسكت، قد يكون هذا الطّفّل مخبراً من المكتب الثّاني فيشي بنا... ضحك الحمال وقال: لقد عرفوا كيف يزرعون الشكّ في أنفسنا"¹، وهو مشهد سريع يشي بفكرة تدور فحواها حول النظام السياسي السائد وتأثيره على عقول النّاس، فبمجرّد رؤيتهما لشخصية حميد، وهي بالنسبة إليهما مجهولة الهوية، تبادر إلى الذّهن مباشرة توقّع بكونها قد تكون شخصية عميلة وواشية، فحصل التوجّس والخوف منها، وكلّ ذلك يحصل بتأثير من الواقع الاجتماعي والسياسي المعيش، والذي يجعل الإنسان مجرّد أداة في أيدي الآخرين، يكرّسونها، في بعض الأحيان، لخدمة أغراضهم الشخصية.

✓ "مازال الأمريكيان يتدافعان بالأيدي.. وتبادلا كلمات فيها نوع من الغضب، لكن حميد لم يفهمها، يبدو أنّها شتم.. ضحك بعض الرّبائن، علّق البعض الآخر: شيء جميل، الجنود الأمريكيون يريدون أن يستعمرونا... وقال مغربيّ آخر لصديقه: لقد استعمرونا بالفعل"²، وهو أيضاً مشهد سريع يطرح فكرة عدم تقبّل بعض المغاربة للتواجد الأمريكي في المنطقة، ويعتبرونه استعماراً، نظراً للفساد والانحلال الأخلاقي الذي انجرّ عن ذلك التواجد.

✓ "أطلّ برأسه من الباب، قالت الزّوجة:

- هل سمعت كلّ شيء؟

- سمعتُ كلّ شيء، أنت السّبب في هذه المصيبة.

¹. محمد زفزاف، محاولة عيش، ص10.

². المصدر السابق، ص53.

- ليست مصيبة ولا أي شيء، كل الناس تبني براريك، عندما يعود دسّ له عشرة أو عشرين درهما، إنّه يحبّ الرّشوة.
- وإذا لم يقبل؟
- ليس هناك من واحد في المملكة يرفض الرّشوة.
- يمكنك أن ترشوه بتلك الدّراهم العشرة.
- الرّجل أولى من المرأة لفعل ذلك.
- نتمنّى ألا يأتي بأعضاء القوّات المساعدة لتهديم كلّ مسكننا.
- فمك لحسه كلب، لم يفعل ذلك أبدا.
- لقد فعلها مرارا.
- لكن مع براريك لا تحمل أرقاما، نمرتنا مسجّلة في الأوراق عند الدّولة 2834.
- إنك تحفظين هذا الرّقم كما لو كنت تحفظين رقم ثروة.
- هذا المسكن هو ثروتنا، وإذا هُدم فسوف ننام في العراء¹، وهو مشهد حواريّ يجري بين والذي حميد، حول مسألة بناء البرّاقة دون ترخيص من الدّولة، فيصوّر بذلك الوضع الاجتماعي المزري الذي تعيشه هذه الأسرة، بالإضافة إلى معاناتها من القوانين الجائرة التي تخضع لها قسرا داخل المملكة المغربية، كما يطرح المشهد فكرة تجاوز بعض رجال الدّولة للقانون، من خلال قبولهم للرّشاوي المقدّمة لهم في سبيل تسهيل بعض الأمور، أو تقديم بعض الخدمات.
- ✓ "قال الأوّل: لا أدري لماذا لا يمكن لمغربيّة أن تُدير هي أيضا حانة خمر.
- إنّ القانون يمنع ذلك، نحن في دولة مسلمة.
- ولكنّ القانون يسمح للمغربيّات باحتراف البغاء، يسمح لهنّ بتعاطي الخمر، أغلبهنّ يملكن أوراق العمل.
- الدّولة تسمح لهنّ بذلك، ولكنّها لا تسمح لهنّ بإدارة حانة، ذلك قانونهم²، من خلال هذا الحوار البسيط تتجلّى رؤية عميقة للدّولة والقانون، وكيف أنّ الشّعب، على بساطة تفكيره، واعٍ بما يجري حوله ويدرك، إدراكا بسيطا، بأنّ القوانين السّائدة في دولتهم يشوبها بعض اللّبس والغموض لاسيما ما تعلّق منها

¹. المصدر نفسه، ص58.

². المصدر السابق، ص44.

بالأمور المحظورة، فهم يفهمون جيّداً أنّ قوانين دولتهم تخضع لسلطة الدّين ومع ذلك يغيب أحيانا الوازع الدّيني أثناء تطبيق تلك القوانين.

وأخيرا، يمكن القول أنّ تلك المشاهد الحوارية قد لخصت أفكارا ورؤى عديدة، بسطها الرّاي على لسان شخصيّاته، وعرضها وفق بنى سردية بسيطة وبساطة تفكير الفئة المعنّية بموضوع الرّواية، فهو إذن راوٍ مطلع على حيثيّات أحداث الرّواية وعليم بخباياها، ويدرك تماما المسار السّردي الذي انتقلت عبره الشخصيّات والأحداث، إذ "يستطيع الروائي أن يحكي قصّة دون أن يدّعي أنّه شاهد على ما يقصّ أو شارك فيه، يستطيع أن يكتب بصيغة الشخص الثالث لاعتباره (الكاتب المحيط بكلّ شيء)، ولا ريب في أنّ هذه هي الطريقة التقليدية والطبيعية في السرد فالكاتب حاضر في جانب عمله الفنّي مثل المحاضر الذي يرافق محاضراته عرض للфанوس السحري أو لفيلم وثائقي"¹، وبالتالي فإنّ الرّاي العالم بكلّ شيء، قد يحضر في الرّواية كما قد يحضر في القصّة القصيرة، على اعتبار أنّ النّمطين سرديين والسرد تتنوّع فيه وضعيّات الرّاي لكن ما أردنا قوله من خلال ما تقدّم، هو أنّ الرّاي المحيط بكلّ شيء، سمة غالبية على القصص القصيرة، وقد ورد ذلك النّوع من الرّواة في رواية (محاولة عيش)، لكنّ ذلك لا يلغي فكرة تواجده في الرّوايات الأخرى، إلّا أنّ الأحداث الكثيرة التي تقع في غالبية الرّوايات وشبكة شخصيّاتها الكثيفة تجعل، عادة، من الرّاي راوٍ داخليّ، يصاحب الشخصيّات ويصف تفاصيل الأحداث، ولا يتوقّع ما يجري أو ما سيجري لاحقا.

أمّا الرّاي في رواية (محاولة عيش) نجده يدرك ما حصل وما سيحصل، وأحيانا يغوص في ذهن شخصيّاته، ليقف عند تصوّراتها ويعرض أفكارها التي تجول في ذهنها، مثل تلك التي كانت تجول في ذهن البطل حميد حول رئيسه في العمل: "يا ولد ال... هل أنت بائع صحف أم حمّال؟ سأصقّي معك الحساب هذا المساء، إذا لم تعجبك المهنة فاختر أن تكون حمّالا"²، ومن خلال ما سبق ذكره، يمكن القول أنّ هناك تقاربا بين راوي القصّة القصيرة وراوي رواية (محاولة عيش)، من ناحية العرض الدّقيق والوصف المركّز والتصوير الموجّه والعلم بكلّ تفاصيل الأحداث.

وبرجعنا إلى مسألة التفاعل بين الفنون والأجناس الأدبيّة في الرواية العربية، وتحديدًا قضية التفاعل الأجناسي بين الرّواية والقصّة القصيرة، معتمدين على ما سبق رصده من تقنيات وملامح سردية يشترك فيها كلا الجنسين، لوجدنا أنّ الأمر حاصلٌ بشكل واضح وجليّ، في رواية (محاولة عيش)، والتي

¹. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص233.

². محمد زفزاف، محاولة عيش، ص46.

تفاعلت مع النموذج القصصي انطلاقاً من رؤية تجريبية اتخذها الكاتب ديدناً لتحقيق ركب المغامرة الإبداعية والتجريب القائم على كسر النمطية التقليدية في الكتابة الأدبية، أما عن دواعي التفاعل بينهما فقد تعود، برأي رينييه ويليك، إلى أحد أمرين: إما أن يكون السبب اقتناع الكاتب بعدم كمال عمله الروائي (شكلاً وأسلوباً)، وبالتالي يرى أنه من الضروري ملئ الفراغ الحاصل في إبداعه من خلال استحضار بعض البنى السردية للقصّة القصيرة وتضمينها روايته بغية نوال عملٍ روائيٍّ مكتمل فنياً وراقٍ أسلوبياً، بحيث يجتذب القراء ويثير إعجابهم، أو أنّ لذلك سبباً ثانٍ، قد يرجع إلى رغبة الكاتب في استحداث نمط أدبي مختلف ومغاير لما هو مألوف، وذلك من خلال إدراج القصّة القصيرة في الرواية، أو بناء رواية على شكلة قصّة، بغرض التنويع والبحث عن طرق جديدة لبناء عالم الرواية الأدبية، وهو ما يؤكد رينييه ويليك من خلال قوله: "وهناك صنعة أخرى، لا يمارسها أحد حالياً، هي تضمين قصّة قصيرة داخل رواية... ويمكن النظر إلى هذه الصنعة على أحد المستويات على أنّها محاولة لملء فراغ العمل، وعلى مستوى آخر، على أنّها بحث عن التنويع"¹، وفي كلا الأمرين نلتزم جدية في التعامل مع الفن الروائي، ورغبة صارمة في تجديد الكتابة الروائية والبحث لها عن أسباب التطور والارتقاء، انطلاقاً من فكرة أنّ تعقّد البنية وتعدّد عناصرها وأصوات الخطابات فيها هي تجليات لرؤية العالم، الجديد، وتعبير عن الحساسية الفنية المختلفة وتغيّر في القوانين الأدبية²، وهي تجليات قد تُسهم في خلق خطاب سرديٍّ جديد ومبتكر، يكون ناضجاً وراقياً من ناحية الإبداع والفنّ.

¹. رينييه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص232.

². ينظر، صبري حافظ، تكوين الخطاب السردى العربى (دراسة فى سوسولوجيا الأدب العربى الحديث)، ص359.

المبحث الثالث: عودة المقامة من خلال السرد الروائي

1. قراءة أولية في مفهوم المقامة:

تُعرف المقامة على أنَّها المجلس أو المكان/ المقام الذي يجتمع فيه عددٌ من النَّاس للمحادثة والمحاورة فيما بينهم، وبالتالي فهي لفظٌ استُعمل للدلالة على اجتماع أفراد وتداولهم أحاديث مختلفة، وهو المعنى الذي وُضع لها في الأصل، أي "المجلس"، ثم أُطلقت على ما يُحكى في جلسة من الجلسات على شكل حكاية ذات أصول فنيّة، وموجز هذه الأصول أنَّها حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامي وتحتوي على مغامرات يرويها راوٍ وهو عيسى بن هشام في مقامات بديع الزمان، والحارث بن همام في مقامات الحريري، عن بطل يقوم بها هو أبو الفتح الإسكندري في أكثر مقامات بديع الزمان وأبو زيد السروجي في مقامات الحريري¹ وعليه تتفق جلّ المعاجم اللغويّة على أنّ مفردة مقامة تعني المجلس أو المقام. أمّا دلالتها الاصطلاحية فتعود إلى نمط مخصوص من القصص الذي يتضمّن الحكمة والوصيّة والعظة والخطبة في إطار فني أدبي يجمع بين الشعر والنثر معاً، وقد ظهر هذا اللون الأدبي عند العرب

¹. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص180.

قديمًا وراح يتطوّر تدريجيًا من الناحية الفنيّة، إلى أن لامس النّضج في القرن الرّابع الهجري حيث طالعتنا مقامات **بديع الزمان الهمذاني** (398هـ / 1008م)، والذي عدّ أول من برع في فنّ المقامة وأعطاه هذا الاسم في العربية "وهو متأثر في اختراعه بنموذج واقعي لمقاماته هو الشاعر **أبو دلف الخزرجي** **الينبوعي مسعر بن مهلهل**، وهو معاصر **لبديع الزمان**، وقد كان مثال الجوّال الذي جاب الآفاق، المحتال على كسب الرّزق بالأدب والشعر والحيل الأخرى الكثيرة التي تنبؤ عن الخلق الكريم، وكان بديع الزمان يُعجب به ويحسن إليه ويحفظ من شعره، وقد ضمّن مقاماته بعض شعره"¹، لتلقّى بعدها المقامة رواجًا لدى جمهور المتلقين في ذلك الزمان، وبالرغم من قصر الفترة الزمنية التي دُوّنت فيها المقامة غير أنّ صيتها ذاع بشكل ملحوظ نظرًا لطبيعة أسلوبها المتميّز ومضمونها الثريّ، وهو الأمر الذي أكسبها حظوة خاصّة لدى بعض الأدباء المعجبين بهذا الفنّ الأدبي المتفرد والمثير للجدل.

وعليه فإنّ "قيمة المقامات لا تكمن في اعتبارها جنسًا أدبيًا جديدًا مستحدثًا من عدم، بل في اعتبارها نموذجًا في، حسن الأخذ، والتصرّف في القديم مزجًا وانتقاءً وإعادة تركيب بما يبدو معه متّشحًا بثوب الجدّة والطرافة، إنّهُ فنّ مستحدث من رحم التراث، قوامه التناص والتّعاود ورجع الصّدى، ودعامته النّصّرف الذكي في كلّ الموروث الأدبي السابق، وصهره في قالب طريف لا يُنكر اتّصاله بالجذور، رغم اعتماده بالأساس على ضرب من التحريف أو المحاكاة السّاخرة التي تقلب الجدّ أحيانًا إلى هزل وإضحاك، ثمّ أليست لفظة المقامة ذاتها صدّى لنمط جاهليّ قوامه المحادثة والمحاورة، وتطوّرا لما شاع في العصور الإسلامية من مجالس ومحاوَرات... إنّ المقامة، في ضوء هذه القراءة، تمثّل - في رأينا - اختزالًا لكلّ الأجناس الأدبية العربية وتمرينا تطبيقيًا لنماذج مختلفة منها، ومزجًا طريفًا بين بعض منها مثل المزج بين الخطبة والوصيّة والبخل، أو المزج بين المثل والخبر والتشبيه والحكاية، وتأتي المحاكاة السّاخرة لتنتوّج الجميع بما يُكسب المقامة لونا عجيبًا ومظهر جدّة وطرافة تبدو معها جنسًا جديدًا لم يُنسج على منوال، بل إنّ جدّتها تتجلّى من خلال المزج بين الشعر والنثر، وخصوصًا في تطويع النثر للشعر واستبدال أحدهما بالآخر، إنّ في ذلك دلالة بالغة على موقف ثقافي وحضاري"²، وعليه يمكن القول أنّ جنس المقامة هو نتاج فكري متميّز في خصائصه، ومتفرد في أسلوبه.

ويرى بعضهم أنّ نمط المقامة لم يصل إلى مستوى النّضج الفنّي المطلوب، ولعلّ السبب راجع إلى قلّة الخوض فيه، أو إلى كونه يتماهى مع فنون وأجناس أدبية أخرى، ممّا جعل بعض الباحثين يظنّ

¹. المرجع نفسه، ص 180/181.

². عبد العزيز شليل، نظرية الأجناس الأدبيّة في التراث النثري (جدليّة الحضور والغياب)، ص 411/412.

بأنّها جنس جامع لكلّ الأجناس الأدبية السائدة آنذاك، وهو أمرٌ لا يُرضيهم، فاندماج الشعر بالنثر في متونها وفق نسيج لغويّ وبلاغيّ مستحدث، صار يشكّل خطراً على جنسيّ الشعر والنثر خاصّة من جانب التشكيل الجماليّ لهما، لأنّ كلّ منهما يحمل في ذاته جملة من الصفات التي تميّزه عن غيره "ولئن كان تصوّر الهمذانيّ للبلاغة بوصفها تضمّ المنثور والمنظوم لا يضيف جديداً إلى المسألة بالنسبة إلى سابقه، فإنّ نصوص المقامات - مع ذلك - قد ضمّت في ثناياها إشارات غزيرة إلى عديد الأجناس والأنواع الأدبية النثرية"¹.

يُضاف إلى هذا الأمر أنّ فنّ المقامة يحاور عدّة ثقافات وشتّى الاتجاهات الفكرية ممّا يضع الفكر العربيّ الإسلاميّ في خانة الخطر، كما أنّ محاكاتها السّاخرة لا تولي اهتماماً بخصوصيّة تلك الثقافات وعملت على انصهارها جميعاً في قالب هزليّ لا يُراعي خصوصيّة الكيان العربيّ الإسلاميّ، وهو ما يُبرّر الرأي القائل بكون المقامة "كانت تهدف إلى إرساء بلاغة جديدة تحلّ بديلاً من بلاغة العرب وتسعى إلى صهر كلّ الفنون الممتلئة لأدبهم، مثلما صهر القرآن كلّ فنون الأدب الجاهليّ، لكنّ المقامة تناسّت أنّها تقتقر إلى أداة أساسية توقّرت للقرآن وهو الإعجاز، ومن ثمة فقد كانت خطراً مهدّداً يطال الإعجاز والبلاغة معاً، ويمسّ النظام والعقيدة أكثر ممّا مثّلت وعدا بأفق جديد للأدب العربيّ"² وعليه، لم يكن ضمور فنّ المقامة "بسبب طموحها إلى أن تكون جنساً جامعاً، فريداً، مميّز الخصائص والسّمات يستوعب كافّة فنون الأدب العربيّ ولا حتّى بسبب رغبتها في أن تكون جنساً يقف إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى، بل كان بسبب طموحها إلى صهر الشعر والنثر ضمن بلاغة جديدة وحيدة.

ومن هذا الوجه صارت عنوان خطر أكثر ممّا كانت وعدا جميلاً، لقد كان نشوؤها تهديداً لكلّ عناصر الأدب وفروعه"³، وبرغم ذلك، فإنّ المقامة حظيت في أوانها وبعده بكثير من النّقد والاهتمام من لدن النّقّاد والدارسين، ما بين مؤيّد لهذا الفنّ ورافض له، فقد "اتّسم التلقي الأوّل لها بتباين المواقف والتأويلات بين منبهر ومرحّب وبين مرتاب ورافض لها، هذا التلقي الأوّل يكتسب أهميّة كبيرة من حيث أنّه يمثّل تمهيداً لسلسلة التلقّيات المتعاقبة... وفي خضمّ هذا التراكم القرائيّ الضخم في فترات تاريخية متباينة قرئت المقامات بصور متعارضة، تعبّر عن طبيعة التقلّب في القراءة، ونوع العلاقة التي تربطها بالتلقي الأوّل، وهو ما أثار في تباين دلالات وتأويلات هذا المتن القرائيّ، وبالتالي شكّل تاريخاً تأويليّاً غنيّاً

¹. المرجع نفسه، ص403.

². المرجع السابق، ص478.

³. المرجع نفسه، ص413.

في نقدنا العربي¹، معنى هذا أنّ التّباين في تلقّيها من لدن القُرّاء والنّقّاد، ما بين مؤيّد ومعارض لها، شكّل سلسلة من القراءات المتعدّدة حسب وجهات النظر والتوجّهات الفكرية لنقّادها، فترسّخت جملة من الآراء عبر التاريخ النقدي العربي شكّلت فيما بعد إرثاً نقدياً متشعباً جعل المتلقي يتلهّف للاطلاع على ذاك اللون الأدبي المتميّز، بل ويحاول بعض المبدعين مجاراته في إبداعاتهم ممهّدين بذلك لإعادة إحيائه من جديد.

من جانب آخر، حدّد النقّاد أهميتها في كونها فضاء رحباً للتواصل الفكري والاجتماعي لاسيما أنّها ولدت من رحم المجالس، وهذه الأخيرة "اعتُبرت الفضاء أو المجال المتميّز للتواصل الكلامي في الثقافة العربية القديمة، إنّّه الفضاء الخاص بالإنتاج والتلقي، تتعدّد المجالس بتعدّد الطبقات والجماعات الاجتماعية وبحسب نوعيّتها، يمكن التمييز بين ثقافة عالمة - مجالس خاصّة - وثقافة شعبية - مجالس عامّة - في مختلف هذه المجالس وباختلاف الحقب التاريخية تتشكّل الثقافة العربية في صورها المتباينة والمتشاكلّة... وبحسب طبيعة المجالس ومختلف أطرافها المكوّنة لها يمكننا الحديث عن طبيعة الثقافة التي تنتج في نطاق هذه المقامات التواصلية المهمّة"²، لاسيما أنّ المجلس مهما كان زمانه، وأهله، وسواء أكان علنياً أم سرياً، فهو يتكوّن من ثلاثة مكوّنات أساسية هي: المتكلّم والسّامع والكلام، وبذلك يمكن عدّه من أهمّ مقامات التواصل والتواشج الفكري والثقافي التي تتحدّد وفقاً لكلّ مقام وجالسيه، وإذا استندنا إلى ما سبق ذكره من القول، وجدنا أنّ "فنّ المقامة ابتدأ أوّل ما ابتدأ بالحكاية البسيطة أو الحديث الأدبي القصير يُلقيه أعرابيّ بين خليفة من الخلفاء أو جماعة من عامّة الناس، يسأل نوالاً، ثمّ مازال يرتقي ويتطوّر إلى أن بلغ مرحلة المقامة الفنيّة التي تتخذ لباس الأقصوصة القصيرة من حيث كثير من المقوّمات القصصيّة"³، ثمّ ظلّ هذا الفنّ يتطوّر ويتجدّد مع تطوّر الزمن ويتخذ أشكالاً وصوراً شتى حتّى أصبح يعالج كثير من المسائل المتشعّبة، السياسية منها والاجتماعية والفكرية، بعد أن كان أمره مقصوراً على السخرية والهزل وغيرهما.

2. مقارنة الشّكل الفنّي العامّ للمقامة:

¹ فتيحة بوسنة، انسجام الخطاب في مقامات جلال الدين السيوطي (مقاربة تداولية)، دط، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل، الجزائر، 2012، ص 37/36.

² سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، ص 150/151.

³ عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص 212.

انطلاقاً ممّا سبق قوله، ربّما يمكننا تحديد خصائص فنّ المقامة، حيث إنّ "من أخصّ خصائص مضمون فنّ المقامة الهزل والمرح اللّذين يدفعان القارئ أو السامع إلى الإغراق في الضحك، والواقع أنّ الإضحاك في المقامة فنّ قائم بذاته فيها"¹، ومنها كذلك فنّ الحيلة التي تمثّل مادّة رئيسة تقوم عليها المقامة، إذ تعتمد في الأساس على تلك الحيل التي يقوم بها المكدين في رحلاتهم ومغامراتهم التي يروونها في أخبارهم المسليّة والمضحكة في كثير من الأحيان، ولعلّ السجع، كمكوّن بلاغي في المقامة يعدّ كذلك من أبرز خصائصها التي تميّزها عن غيرها من الفنون الأدبية، وإن كان بعض الأدباء والنقاد يرفضون هذا الرأي، كما هو الحال بالنسبة ل**عبد الفتاح كيليطو** الذي رأى أنّ "السجع ليس قاصراً على المقامة، ولا يمكن اعتباره معياراً حاسماً يتحكّم في منح تسمية مقامة إلى نصّ من النصوص"²، ومع ذلك يبقى سمة راسخة ترتبط بالمقامة وإن كان لا يشكّل تفرداً عن باقي النصوص.

ومن خصائص المقامة كذلك نجد: الوعظ، النقد الاجتماعي، والوصف، حيث إنّ "الوصف عنصر مهمّ من عناصر النص السرديّ، فهو متداخل مع النصّ المقامي بشكل كامل وللوصف دور هام في تكوين الدلالة النصية، فالمقاطع الوصفية في المقامات متعدّدة وكثيرة جداً، وهي ظاهرة عامّة وشاملة في كثير من المقامات، ويتداخل الوصف كثيراً مع السرد ومع كثير من عناصره"³، كما نجد كذلك المدح وأحياناً الرثاء، هذا من حيث المضمون أمّا من ناحية الصياغة الشكلية فغالباً ما يستهلّ الكاتب مقامة بعبارة: **حكى أو روى أو حدّثنا...** وهي ظاهرة إسناديّة تقوم عليها المقامة.

أمّا البطل فنجدّه "في كلّ مقامة لا يخرج عن كونه إمّا أدبياً بارعاً في فنّ القول وإمّا شحاذاً مكدياً حريصاً على جمع المال واللبّاس والطعام وما يتّصل بذلك من مركوب ونحوه"⁴، وعليه فقد تعدّدت صوره في المقامات العربية حيث نجده أحياناً متسوّلاً أو صعلوكاً، وأحياناً أخرى نجده فقيهاً عالماً، وفي كلّتا الصورتين لا يخرج في بطولته عن معاني الشجاعة والإقدام أثناء تصوير الواقع الاجتماعي والسياسي المعيش، ولا يكفّ عن نقده وانتقاده له معاً، كما لا تكاد تخلو مقامة من المقامات العربية من تصوير واقعيّ للمجتمعات المسلمة مبرزة في ذلك أوجه العلاقات التي تسودها وترتبطها مع سائر المجتمعات الأخرى، وكذا العادات والتقاليد التي تحكمها، وعليه "كان يمكن أن يكون هذا الجنس أخصب جنس أدبي

¹. المرجع نفسه، ص283.

². عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص99.

³. نور مرعي الهدوسي، السرد في مقامات السرقسطي، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009، ص76.

⁴. عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص361.

في العربية، وأن يقوم - في نقد العادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية - مقام القصة والمسرحية في الآداب الغربية، لولا أنه سرعان ما انحرف عن النقد الاجتماعي في صورة جدية إلى المماحكات اللفظية والألغاز اللغوية والأسلوب المصطنع الزاخر بالحلية اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائلي يذكر¹ وهي سمة الأدب العربي في أضعف عصوره.

ويجوز لنا أن ننوّه بفضل الحريري في مقاماته التي وضعها في العصر الحديث أنه سار بها بونا واسعا واستطاع أن يبلغ بها مشارف التضج الفني الأصيل وحدود البراعة الأدبية، حيث غاص عميقا في المجتمع الإسلامي وعكف على تصويره وإبراز مواطن الصّلاح والفساد فيه، كما كانت شخصياته أكثر وضوحا من حيث أوضاعها الاجتماعية والنفسية، وأكثر كفاءة في وصف شرور العصر ومثالبه "وهذا نوع من التعمق في التصوير النفسي يقرب من التضج الفني في القصص الحديث، فبطل المقامات الحريرية أكثر وضوحا في جوانبه النفسية من بطل مقامات بدیع الزمان على أن كليهما من البيئة الاجتماعية الدنيا، يصف من خلال حيله عاداتها وتقاليدها وكلاهما كذلك يصف مفاصد عصره ليهجوه بها وينتقده من خلالها"²، وهو الأمر الذي يُحسب للحريري من خلال تطويره لشخصيات مقاماته وجعلها أكثر وعيا بمجريات العصر.

وإذا كانت المقامة جنسا أدبيا عربيا متقدّدا، فذلك لأنها استطاعت، بشهادة كثير من النقاد أن تؤثر في بعض الآداب الغربية بأسلوبها المتميز ومحاكاتها الساخرة للواقع والمجتمع، وإن كانت قد قاربت القضايا الاجتماعية السائدة في عصرها، فقد اتخذت أيضا نماذج بشرية اضطلعت بمهمة وصف تلك القضايا ونقدها، لتكون بعد ذلك نموذجا يُحتذى في الآداب الغربية لاسيما الأدب الفارسي والأوروبي حيث "أثّرت المقامات العربية كذلك في الأدب الأوروبي تأثيرا واسعا متنوع الدلالة، فقد غدّت هذه المقامات قصص الشطّار (picaresca) الإسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعي، ثم انتقل التأثير من الأدب الإسباني إلى سواه من الآداب الأوروبية، ممّا ساعد على موت قصص الرعاة وعلى تقريب القصة من واقع الحياة، ثم على ميلاد قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث وهي التي تطوّرت فكانت بحق قصص القضايا الاجتماعية فيما بعد"³ ممّا يضع المقامة العربية في أعلى خانات التصنيف الأدبي من حيث الانتشار والكفاءة.

¹. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص180.

². المرجع السابق، ص182.

³. المرجع نفسه، ص183/184.

ولعلّ التشابه في الوجهين الفني والدلالي لكلّ من المقامة العربية، والقصة الغربية يتجلّى بشكل واضح في تقنية الوصف، حيث إنّ وصف الأحداث والأزمنة والأمكنة والشخوص وغيرها متّصل بشكل جليّ في المقامة العربية ويحضر كذلك في القصة الغربية، وعليه فإنّ "حديث عيسى بن هشام يصف أشياء متفرّقة لا يجمعها البطل دون أن تنتظمها وحدة فنية"¹، وهو ما يؤكّد فكرة أنّ المقامة ليست حديثاً لها وإنما هي شكل أدبي له قواعد تنتظمه وخصائص فنية تميّزه.

3. المقامة ومسألة الانفتاح الأجناسي:

إذا انتقلنا إلى موضوع المقامة وانفتاحها على شتّى الأجناس الأدبية لوجدنا أنّها "كيان أجناسي منفتح على ضروب التفاعل المختلفة ممّا جعله في بعض الأحيان يتجلّى بمظهر التعدّد الأجناسي، لكن هذا التعدّد أو التنوّع ينبغي ألاّ يُفهم على أنّه إفراغ لهذا الكيان من محتواه، وإنّما ينبغي أن ينصرف إلى الاهتمام بتبيين الحمل التفاعلي داخل هذا الجنس ودوره في تشكيل بعض معالمه، إنّ المقامة تفاعل والتفاعل هو الذي يُشكّل وحده معالمها وسماتها الأجناسية، وهو الذي يفسّر قلق منزلتها وتردّد الباحثين بين اعتبارها شكلاً أو اعتبارها جنساً، ولعلّ هذه الحقيقة هي التي تبرّر كذلك اعتبارها جنساً ألف بين كلّ الأجناس أو استوعب كلّ الأنساق الثقافية في محاولة للتعبير عن جملة ما يختزنه جنسها وما ينطوي عليه نصّها من مدارات متقاطعة متشابكة"² فالمقامة إذن ترسم صورة جليّة للتفاعل الأجناسي وإن كان بعض النقاد من يرى أنّه تداخل وليس تفاعل، كما سنرى لاحقاً.

لكن ما يهمّنا، انطلاقاً من هذا المنظور، أنّ المقامة تجسّد فعلياً فكرة الانفتاح الأجناسي كونها تشكّل "أوضح مظهر للتعامل بين الأجناس الأدبية وأفضل مثال لتداخلها وتفاعلها، ولعلّهم رأوا فيها ذلك الشكل الذي يتّسع لكلّ الأشكال ويؤدي في الآن نفسه أكثر من صورة فأثروا مطمئنين، أن يركنوا إلى اعتبارها خلاصة جملة من الأنواع الأدبية وجنساً جامعاً"³، ونستدلّ على هذا الرأي بمقامات **بديع الزمان الهمذاني** (ت398هـ) ومقامات **الحريري** (ت444هـ) التي ضمّت شتّى الأجناس الأدبية وتشكّلت وفق أنواع عديدة من القول منها الشعر والخطابة والقصة والمناظرة...

ومن اليسير أن يميّز القارئ بين تلك الأصوات داخل النص الواحد إذ إنّ تشابك سياقاتها ليس بالأمر المستعصي على الملاحظة، بل هو جليّ ومباشر يُوحى بجواز إقحام جنس أدبيّ داخل آخر دون

¹. سيد أحمد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص22.

². بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ص348.

³. المرجع نفسه، ص247.

تردّد "والبحث في تفاعل الأجناس الأدبية داخل المقامة لا يحتاج إلى تنقيب عنه أو كشف للبني والأشكال، فالمقامة تُصرّح به، بل تدعو إليه وتُعرّب عنه وتُقدّم نصّاً نموذجاً له"¹ وقد حاول كثير من النقاد والباحثين اقتفاء أثر هذا الجنس الأدبي وتتبع مساره الإبداعي بُغية الوقوف عند الأجناس الأصلية المكوّنة له ومنهم **محمد المويلحي** "فإنّه في (حديث عيسى بن هشام) لم يكن ينقص جنساً أدبياً بجنس أدبي آخر، بل كان يزعم نسقا كتابيا، أيديولوجياً، له موضوعه ولغته والقارئ الذي يتوجّه إليه، وإذا كان الموضوع قد تمثّل في إعادة إنتاج النصوص الموروثة شرحاً وتعليقاً فقد كانت البلاغة والبديع والزخرف قوام اللغة وغايتها، بينما تعين القارئ بنخبة تقليدية لا تكثر بمشاكل العوام و(أدب العوام) وعلى هذا فإنّ نقض **المويلحي** للنسق الأدبي الأيديولوجي كان نقضاً لأيديولوجيا اجتماعية تحتفل بثنائيات: السادة/الرعية، الأدب النبيل/ أدب العوام، القول الأرضي/ القول الديني... وقد مثّل عمل **المويلحي** خروجاً على المراجع الضيقة، فابتعد عن أسئلة الكتب الصامته وانفتح على أسئلة المجتمع، بقدر ما حاول لغة جديدة تقلّص المسافة بين البشر"²، وقد اعتبر بعضهم المقامة جنساً مرناً له القدرة على استيعاب أجناس كثيرة ممّا يدلّ على اتّساع سياقاتها ورحابة نسيجها التفاعليّ.

ثم إنّ سمة المرونة وسعة الاستيعاب تتوافر بشكل لافت في المقامة، فهي تمثّل صورة مختزلة لجلّ الأجناس الأدبية العربية، ومنها المثل والخطبة والوصيّة والحكاية... ولعلّ ذلك الامتزاج الحاصل على مستوياتها التركيبية المتباينة هو ما أسّس لفكرة التضمين والإدراج أكثر من فكرة التفاعل والتحاور فبعض الدارسين يرى أنّ بنية المقامة تتميز "بقدرتها الاستيعابية ممّا يجعلها قابلة لأن تحتضن بيّسر كلّ الأجناس الأخرى وتُقمّحها طيّها ويكون هذا الإقحام على سبيل التضمين والإدراج لا على سبيل المحاوره والتفاعل"³، وهذا ما ذهب إليه كذلك الباحث **عبد الفتاح كيليطو** في بعضٍ من مقالاته إذ يرى أنّ المقامة: هي الإطار الذي يستقبل مختلف الأجناس ولا يتعلّق ذلك بالأجناس الشعرية التقليدية فقط وإنّما بأجناس أخرى أيضاً كالألغاز وأدب المآدب والمناظرة والموازنة وغيرها⁴، وبالتالي فإنّ **كيليطو** قد حدّد من خلال هذا القول جملة الأشكال والأنساق التعبيرية المكوّنة لجنس المقامة ممّا يضعها في خانة الجنس الشّامل لشتّى الأجناس المتباينة، وهو ما يسمها بصفة الوعاء الحاوي أو المتضمّن عدّة أجناس تعبيرية ممّا يحدد

¹. المرجع نفسه، ص248.

². فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص180.

³. بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ص250.

⁴. kilito,abdefattah : les séances,récits et codes culturels chez hamadani et hariri ,éd ;sindibad,paris,1983,p87

بنا إلى اعتبارها نسقا ثقافيا يتضمن أنساقا أخرى ولا يحاورها، وهنا تنتهي إشكالية التجنيس وتُحسم من طرف كيليطو، حيث اعتبر المقامة شكلا ثقافيا وأدبيا ينبني على ترسبات النصوص الجامعة بينها¹.

ومن وجهة نظرنا، حري بنا ألا ننظر إلى المقامة على أنها استعراض لأنساق تعبيرية وليدة بيئات ثقافية متباينة تحت ما يُسمى بالنضمين، بل الأمر يتعدى ذلك إلى أفق أوسع وأرحب وهو أفق الحوار الذي اتّسمت به المقامة بشكل واضح، فحوار الأجناس فيها هو وجه آخر من وجوه التفاعل الأجناسي فالأمر يبدو "شائكا منطويا في الظاهر على ما يشبه الخلل، لكن تأمله من زاوية أخرى قد يقود إلى اعتباره تصوّرا في الإمكان تطويره للحصول على نتائج مهمة ومسالك في بحث التفاعل الأجناسي داخل المقامة تُغري بتجربتها واختبارها، فإذا ما اعتبرنا المقامة قد جرّدت مضمونها انطلاقا من تأليف من عديد الأجناس صار في الإمكان القول أنّ التفاعل يكون باستعارة المضامين دون الأشكال، معنى ذلك أنّ الأشكال ثابتة في كلّ جنس لا يجوز تحويلها أو تعديلها أو تطويعها في حين أنّ المضامين أو الجهات الحاملة للمعاني في الجنس الأدبي تمثل الجنس المعني بالتفاعل"²، ومن خلال ما سبق ذكره، يمكن القول أنّ مادّة المقامة تنطوي على الشكل والمضمون، وإن كانت بنيتها الشكلية تُوحى بالتعدّد الأجناسي فإنّ التفاعل والتحاور بين تلك الأجناس يحدث على مستوى المضمون باعتباره الجهة الحاملة للمعاني في الجنس الأدبي "فالمقامة هي الإطار الذي يستوعب أنواعا عديدة، لا الأغراض الشعرية التقليدية فحسب بل أيضا: اللّغز والمأدبة والمناظرة والموازنة... المقامة إطار للشعر وللنثر في الآن ذاته"³.

وربّما جاز لنا في هذا المقام استحضار رأي كيليطو حول قيمة فنّ المقامة وأهميتها بالنسبة للثقافتين العربية والغربية في أنّ واحد فهو يرى أنّ الهمداني "قد أثرى الثقافة العربية بنوع يستطيع الصمود للمقارنة مع النوعين اللذين يفخر بهما الغرب، أي المسرح والرواية، ألا تتضمن المقامة عنصرا دراميا أو مسرحيا؟ ما الذي ينقصها عن الرواية الواقعية وهي التي تطرح نقدا عنيفا، وكذا لوحات حيّة تصوّر مختلف طبقات المجتمع"⁴، فكيليطو (من خلال نقده للمقامة) يروم الارتقاء بها إلى مصاف الأشكال الأدبية العالمية بما تتضمنه من عناصر وتقنيات فنية متطورة.

¹. يُنظر، بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة) ص250/251.

². المرجع السابق، ص252.

³. عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكبير الشراوي، ص73.

⁴. المرجع نفسه، ص175.

ومن النقاد من يرى أنّ فنّ المقامة يتداخل بشكل كبير مع فنّ القصّة، فمارون عبّود مثلاً يرى أنّ المقامة قصّة لاحتوائها على أبطال وشخصيات وحوادث وعقدة وزمان ومكان وحوار... غير أنّ بعض الدارسين رفضوا هذا التصنيف معتبرين أنّ "المقامة لا ترقى إلى مستوى القصّة الفنيّة بمفهومها الحديث على الرغم من توافرها على الزمان والمكان والحدث، والحبكة السردية التي تبدو ضعيفة تارة، وغائبة تارة أخرى"¹، أمّا شوقي ضيف فهو يرى أنّ المقامة ليست قصة وإنّما هي "حديث أدبي بليغ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصّة فليس فيها من القصّة إلّا الظاهر فقط"²، كما استعرض عبد الملك مرتاض مجموعة من المقامات وعقد مقارنة بينها وبين القصّة فوجد أنّهما يتقاربان في كثير من الخصائص الفنية ممّا يمكن اعتبار المقامة قصّة، وفي مقام آخر يرى أنّ "فنّ المقامة قد تبنّى خطّة فنيّة جديدة قائمة على الخيال البحث بحيث لم يكن يخضع لقيود الرواية التاريخية التقليدية التي تسرّبت إلى الأدب عن طريق التأثير بعلماء الحديث ورواته، وإن كانت الرواية الأدبية في حدّ ذاتها موجودة في الأدب العربي قبل ظهور علم الحديث وشروط روايته، وبفضل ابتكار هذه الخطّة الفنية في كتابة المقامة أصبح هذا الفنّ أقرب ما يكون إلى فنّ الأقصوصة وانفصل انفصالاً نهائياً عن دائرة الأحاديث والحكايات الأدبية التي لم تكن لها خصائص ذاتية دقيقة ثابتة تميّزها، فتجعلها فناً أدبياً قائماً بنفسه على غرار فنّ المقامات مثلاً"³ ولعلّ طرحه لهذا الرأي قائم على فكرة كون المقامة "تسرد في العادة حكاية أدبية أو مغامرة أساسها التكدية وحبّ جمع المال والحصول عليه بدون أي عمل مشروع، وقد تكون المقامة أقصوصة بالمعنى الفني لا ينقصها شيء كما نجد في المقامة المضيرية والموصلية للبديع والسنجارية للحريري"⁴.

ثمّ إنّ لفظة مقامة مشتقة من الفعل قام، وربما دلّت على مكان القيام أو الإقامة حيث تتمّ المجالسة وتبادل الأخبار والأحاديث، وبمرور العصور تطوّر المعنى ليصبح "مصطلحاً خاصاً يُطلق على حكاية، وأحياناً على أقصوصة، لها أبطال معيّنون، وخصائص أدبية ثابتة ومقومات فنيّة معروفة"⁵ ولعلّ هذا ما حدا بكثير من النقاد إلى القول بأنّ القصّة والأقصوصة هي وجه من وجوه المقامة. وفي مقام آخر يذهب الباحث عبد الملك مرتاض إلى القول بمشابهة فنّ المقامة لفنّ الشعر ولعلّ هذا خير دليل على ثراء فنّ المقامة بمختلف العناصر والمقومات الفنيّة التي تتأسّس عليها سائر الفنون

¹. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص182.

². عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص477.

³. المرجع السابق، ص474.

⁴. المرجع نفسه، ص363.

⁵. المرجع نفسه، ص12.

الأدبية ومنها الشعر، ومن ذلك "المبالغة في انتقاء الألفاظ الحسان ذات الظلال الشعرية والأجراس الموسيقية الغنيّة خاصيّة بارزة من خصائص صياغة الأسلوب في المقامة، وليس هذا غريبا في أسلوب يعوّل على السجع الملتزم الذي يشكّل هو نفسه في حدّ ذاته عنصرا من عناصر الشعر ونعني به الموسيقى اللفظية ذات الرواء (الوقع) العجيب"¹، ناهيك عن خصائص الصياغة: كالجمل القصيرة المسجوعة، والتشبيهات الماديّة المحسوسة حيث إنّ "فنّ البديع استحوذ استحوذا تامّا على أسلوب فنّ المقامة، فلا التشابيه ولا الاستعارات ولا المجازات ولا الكنايات يمكن أن تُقارن بكثرة البديع في المقامات"² ومنها المقابلة، الطباق، التورية خاصة في مقامات الحريري، الألغاز السجع، الجناس، الاقتباس والتضمين، والمقصود بالاقتباس هنا هو استحضار بعض الآثار الأدبية والدينية على اختلافها بما فيها القرآن الكريم والأشعار والأمثال وتضمينها المقامات.

4. التفاعل الأجناسي بين المقامة والرواية:

يُلاحظ أنّ بعضا من الكتابات النثرية الحديثة، ومنها الرواية، تأخذ من فنّ المقامة إطارا عاماّ تتموضع خلاله وبالتالي يحدث التفاعل بينهما على عدّة مستويات شكلية ودلالية، ممّا حدا ببعض النقاد إلى القول بأنّ الرواية الحديثة تعود أصولها إلى فنّ المقامة، تأسيسا على كون الرواية ظهرت مباشرة بعد أفول المقامة حيث "توقّفت المقامة عن التجلّي المتواتر كشكل أدبي في الثقافة العربية مع نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، في الوقت الذي حملت الرواية مظهر المتفاعل مع الحياة الحديثة، فهل نشأت الرواية الجديدة مستقلة عن المقامة العجوز؟ ستكون الإجابة المباشرة: لا، إذ إنّ المقامة في أواخر عهدها كانت أنماطا مبكّرة من الرواية، أو لنقل: إنّ الرواية كانت الخطوة الأخيرة أو القالب الأخير في طريق تطوّر فنّ المقامة، أو هي الجسر المؤدّي إلى الشكل الروائي الحديث"³.

كما يعارض آخرون هذا الرأي وحجّتهم في ذلك أنّ "المقامة، على الرغم من دوران مضمونها على الحياة الاجتماعية العامة للناس ومعالجة بعض مظاهرها السلبية فإنّ القالب أو الشكل أو اللغة الجامدة إنّ لم نقل الغريبة التي يُصاغ فيها مضمون المقامة يمنعنا من القول بأنّ الرواية الحديثة تعود

¹. المرجع نفسه، ص 379.

². المرجع نفسه، ص 415.

³. معجب العدوانى، الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، ص 77.

أصول تأسيسها إلى المقامة التي تميل إلى الاستسلام لرتابة الحياة اليومية والوهم البلاغي والخضوع لحالة الخمول العقلي في حين إنّ الرواية جنس أدبيّ يسعى للتعبير عن العقل المقموع والوصول به إلى قابلية التنوير والاعتراف بغنى الحياة¹، وفي عموم الحال، لابدّ أن يكون هناك تقاطعاً، في جانب من الجوانب بين الفئتين، لاسيما إذا وقفنا عند حقيقة اهتمام كلّ منهما بالحياة الاجتماعية بكلّ متغيّراتها.

وانطلاقاً ممّا سبق قوله، سنحاول الإحاطة ببعض من جوانب التفاعل الأجناسي بين الرواية والمقامة من خلال النماذج الروائية الآتية: رواية (مقامات الذاكرة المنسية) لحبيب موني ورواية (العمامة والقبة) لصنع الله إبراهيم، ورواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل) لإميل حبيبي ولعلّ اختيارنا لهذه المدونات تحديداً، مرتبط باختلاف رؤى أصحابها وتنوّع ثقافتهم، وتعدّد طرق استحضارهم للمقامة وأنماط معالجتها داخل الرواية، لاسيما أنّ المقامة في حدّ ذاتها، تمثّل أنموذجاً واضحاً وصريحاً لتداخل الأجناس الأدبية.

يُضاف إلى هذا الأمر، أنّ حركة التفاعل بين الجنسين تنبني على تصوّرات ورؤى معيّنة تستند إلى ثقافة الكاتب وتوجّهه الفكري، وبالتالي قد لا يكون رجوعه إلى النصوص التراثية في كتاباته ضرباً من الموضة أو نوعاً من التّرصيع المجلّ للرواية، ولكن قد يكون مؤسساً على تجارب ومواقف محدّدة، تعكس نظرتهم للواقع والمجتمع، كما قد يجد في بنية المقامة ما يساعده على البوح والتعبير بانسيابية مريحة وبحريّة أكبر ربّما لا تتيحها البنى الأدبيّة الأخرى، خصوصاً إذا عرفنا أنّ المقامة تنزع إلى نقد المظاهر السلبية في المجتمع، وتحاول، من خلال بعض مكوّناتها النّسقية كالنكتة والمثل واللّغز والسّخرية والوعظ والوصيّة وغيرها، إصلاح المجتمع وتقويم سلوك الفرد بما يتماشى والآداب الأخلاقيّة العامّة، وهو الأمر الذي ترومه الرواية من خلال سماتها الاجتماعية والنفسية والفكرية...

وعليه تنبغي الإشارة إلى جملة النقاط المشتركة التي طبعت النماذج الروائية السّابقة بالطابع الفنّي للمقامة، ممّا أدّى إلى تحقّق تفاعل أجناسي واضح بينها وبين الرواية، ويمكن إجمالها فيما يلي:

- ✓ انتقاء الكلمات والأساليب البليغة وتقصّي الدلالات العميقة.
- ✓ السجع الرشيق الذي يحقّق متعة السرد وتشويق.
- ✓ تنوّع المضمون بين الجدّ والهزل من خلال التعبير عن فكرة أدبيّة أو اجتماعيّة أو فلسفيّة أو سياسيّة أو وجدانيّة.
- ✓ نقد المظاهر السلبية في المجتمع وفق طابع السخرية والتهكّم.

¹. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجاً)، ص26.

✓ البطل والراوي من الشخصيات الخيالية.

✓ تضمين الأمثال والحكم والألغاز.

✓ تضمين النص بعبر ومواعظ ووصايا تخص الفرد والمجتمع.

ومن خلال تلك الخصائص المشتركة سنقوم بمحاولة تحليل النماذج الروائية السابقة اعتماداً على أضرب متنوعة من التفاعلات المتحققة على مستويات فنية عديدة منها التفاعل على المستوى البلاغي والمضموني والسردي.

أ. المستوى البلاغي:

1. السجع:

يعدّ السجع لونا من ألوان البديع، يقوم على توافق الفواصل الأخيرة من الجمل، فيخلق جرساً موسيقياً عذبا تستسيغه أذن المتلقي كما يساعد على تقريب الفكرة وتوضيح المعنى وتجميل الأسلوب وهي التقنية التي ترسم البنية الشكلية العامة للمقامة، ويشخّ حضورها في الرواية، غير أنّ المفارقة تكمن في تجلّي تقنية السجع في الرواية، وهو ما توضّحه النماذج الآتية:

"اندفعت وسط الجموع الصّاخبة، الحرارة خانقة، الشمس لاهبة، التراب يملأ الجوّ، العرق يسيل على وجهي، وأسفل إبّطي، تعثّرت في نتوء وسط الطريق كوّنته القاذورات، والعفوشات المتراكمة، توقّف الكنس والرشّ منذ ظهر الفرنسيّ على تخوم القاهرة، أوشكت على الوقوع لولا أن لحقني أحدهم وشدّني من ساعدي، سقطت عمامتي فوق الأرض وانفكّ عقدها، التقطتها وأعدتّ ربطها فوق رأسي"¹، فالفواصل التي تتكرّر هنا هي: (صاخبة، خانقة، لاهبة، متراكمة، القاهرة) (وجهي، إبّطي، ساعدي، عمامتي رأسي)، (قاذورات، عفوشات)، (عقدها، التقطتها، ربطها)، وإذا كان من العادة أن نتبيّن عدداً من المتواليات اللفظية المسجوعة ضمن نصّ المقامة، فإنّ ذلك أمرٌ يقلّ حضوره في الرواية الأدبية التي تنزح نحو المحافظة على خلوها من الصّناعة اللفظية ونأيها عن الغلوّ في رصف المفردات والعبارات.

ومثلها نجد: "خرجتُ إلى الحارة، مشيتُ بضع خطوات ثمّ ولجّْتُ عطفة غير نافذة بآخرها حمّام الصناديق، استقبلني الخدم في الحجرة الأولى حيث أودعت ملابسِي، ناولني أحدهم فوطه لفتتها حول جسمي، وتبعته في ممرّ، أحسست بوهج الحرارة يتزايد تدريجياً حتّى اشتدّت في مدخل الحجرة الثانية أحاطت بي سحابة من بخار ساخن معطر، رقدت على قطعة من قماش صوفيّ اقترب منّي عملاق عاري الصدر، انحنى فوقني وأخذ يطقطق مفاصلي، ثمّ بدأ يدلك جسمي، بقفاز صوفيّ، كان يضغط عليّ

¹. صنع الله إبراهيم، العمامة والقبعة، ط1، دار المستقبل العربي، القاهرة، 2008، ص05.

بقوة حتى خُيِّلَ إليَّ أنَّ جلدي سينفصل عن جسمي، وتوالى سقوط خيوط سوداء من جلدي، انتقلت غارقاً في عرقي، إلى حجرة مجاورة حيث سكب على رأسي رغاوي صابون معطر وخرج، وكان بالحجرة صنبوران واحد للماء الساخن والثاني للماء البارد فاغتسلت ثم هبطت في مغطس مليء بمياه شديدة السخونة وانتقلت منه إلى مغطس آخر من المياه الباردة ارتديت قميصاً وعدت إلى الحجرة الأولى، جلست فوق حشية موسدة فوق أريكة حجرية، وقدم لي الخادم النرجيلة وفنجاناً من القهوة¹.

وهو مقطع يذكرنا (بالمقامة الحلوانية) لبديع الزمان الهمذاني التي قال فيها: "لكني دخلته ودخل على إثري رجل وعمد إلى قطعة طين فلطّخ بها جبيني ووضعها على رأسي، ثم خرج ودخل آخر فجعل يدلكني دلماً يكّد العظام، ويغمزني غمزا يهدّ الأوصال، ويصقّر صفيراً يرشّ البزاق، ثم عمّد إلى رأسي يغسله، وإلى الماء يرسله..."²، وهو ما يعزّز فكرة التفاعل بين المقامة والرواية، لأنّ هذا النموذج من الرواية أقرب ما يكون إلى فنّ المقامة في بنيته اللغوية المتأنقة، وفي أسلوبه ومضمونه الدلالي، لاحظ مثلاً: (خرجتُ، مشيتُ ولجّتُ، انتقلتُ، رقدتُ، ارتديتُ...)، (استقبلني، ناولني)، (صوفي، عاري، جلدي عرقي، رأسي رغاوي، الثاني)، (حشية، حجرية)، وغيرها من المفردات المتجانسة، والمتناسقة في مخارج أصواتها، وهي تُشاكل تلك التي نقرأها في المقامات العربية، ولعلّ بناء النموذج الروائي ضمن هذا السياق إشارة إلى الإرث السردى القديم (المقامة) في صناعته اللفظية وفي عناصر الطرافة والمتعة والتشويق وحضوره ضمن هذا المقام قد يكون بغرض إضفاء بُعد هزلي على الحدث الروائي إضافة إلى تنميق الأسلوب.

أ2. الطباق:

يجمع **الطباق** بين متضادين في الكلام، وينقسم إلى طباق إيجاب وطباق سلب، يعمل على توضيح الفكرة وتأكيد المعنى، وقد يحضر عفواً في بعض الروايات، أي عن غير قصد من الكاتب، لكنّه يشيع بكثرة في المقامة، بل ويندرج ضمن إحدى المكونات الأسلوبية الأساسية فيها وقد لاحظنا وجوده عبر نماذج معينة من الرواية تتمثّل فيما يلي:

"قلم يعد بعدها يقدر على التفريق بين أولها وآخرها، ولا التمييز بين ما هو أولي وثانوي كانت رحلاته بينها أشبه بالحلم الذي يملأ عليه وقته وفكره، يمضي به من حال إلى حال، من هيئة إلى هيئة وكانت الأحاديث والعواطف الناجمة عن المواقف المختلفة المتعارضة تفرض عليه أن يتحوّل معها من حالات

¹. المصدر نفسه، ص 58/57.

². بديع الزمان الهمذاني، المقامات، شرح وتصحيح: محمد محمود الرفاعي، ط1، مطبعة السعادة، مصر، دت، ص 126.

الرّضى إلى الغضب، من الهدوء إلى الحركة، من الانبساط إلى الانقباض... وما يرتسم على وجه سليم من انقباض وغضب، وسخط ورضى، فيعجز الواحد منهم التفريق بين الحقيقة والوهم... يسكن هنيهة ثم يرفع رأسه مخاطباً شخصاً، يشرح فكرة، ينقد أخرى، يراجع يعارض، يستحضر المؤلف يلومه على التقصير، يشكره على الجهد الذي بذل... فيعرضون عنه ويتركونه لثّرته إذا كان الحديث هادئاً، عميقاً ولا يتدخلون إلا إذا صار الحديث عاصفاً¹، ستجد من اللّافت توالي كمّ كثيف من المتضادات اللغوية مثل: (أولها/ آخرها)، (أولي/ ثانوي)، (الرّضى/ الغضب)، (الهدوء/ الحركة)، (الانبساط/ الانقباض) (السخط/ الرّضى)، (الحقيقة/ الوهم)، (يلوم/ يشكر)، (التقصير/ بذل الجهد)، (هادئاً/ عاصفاً)، ولعلّ حضورها كان بغرض تدقيق الوصف واختزال المعنى، وهو ما يحيلنا بطريقة مباشرة إلى لغة المقامة المفعمّة بالمحسنات البديعيّة والمنمّقات اللفظية.

أ3. الجنس:

ينحصر مفهومه في كونه محسنًا بديعيًا يشمل لفظين متشابهين في النطق ومختلفين في المعنى وهو نوعان: تام وناقص، يخلق انسجاماً في النص ويقوّي المعنى، تقوم عليه البنية اللغوية للمقامة ويشحّ حضوره في الرواية الأدبية.

مثال: "قلب الطبيب بين يديه البطاقة الطبيّة، وعاد يقرأ اسم الرّجل: سليم.. حقاً إنّهُ سليم لأشياء في ظاهره ينبئ عن مرض أو اختلال..²، فلفظة (سليم) الأولى تحيل على الاسم العلم للشخصيّة، أمّا (سليم) الثانية فهي إحالة على معنى السّلامة الصحيّة للشخص نفسه.

ومثله: "فأردت أن أجاريه في شعره فشدّني من شعري قائلاً: لا يكن لك فكر، لقد انتصرتكم على المغول في وقعة عين جالوت لأنّهم جاؤوا لينهبوا وليذهبوا، أمّا نحن فإذا نهبنا فننهب لنبقى وأمّا أنتم فالذين يذهبون"³، فنلاحظ تجانس لفظتي (الشعر والشعر)، وكذلك كلمة (ينهبوا ويذهبوا) فكان هذا التّوازي الصّوتي ذا وظيفة بلاغيّة أضفت صبغة جماليّة على النّص وهيّأت لجملة المقاصد التي يروم الكاتب الإفصاح عنها.

¹. حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسيّة، دط، منشورات وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2004، ص06.

². المصدر السّابق، ص04.

³. إميل حبيبي، المتشائل، ص166.

ومثله: "إني تحاشيت أن أدنس جلال هذا المقام بخصوصيات جرّدي منها السجّانون حين جرّوني من ملابسي الخصوصية، هاأنذا متجرّد أمام متجرّد"¹، فكلمة (متجرّد) الأولى تحمل دلالة التجرّد من الثياب، أمّا (متجرّد) الثانية فتحيل إلى التجرّد من المبادئ الأخلاقية ومشاعر الإنسانية وهذه المتجانسات جميعها تشترك، إلى جانب حسن الوقع وسلامة المعنى، في خلق نمط أسلوبيّ متميّز في الرواية، أسهم في إيجاز المعنى وتصويبه وتقريبه، والجناس من ألوان البديع التي قد ترد دون قصد، أي بعفوية، وهو "يُعدّ في جملته من البلاغات الفطرية التي تجري على الألسنة بلا كدّ ولا تعمل ولا روية وآية ذلك أننا نجد الدّهماء والحشوة والنساء والعامة والصّبية يأتون به في أحاديثهم ومناقلاتهم وأغانيهم وبخاصّة جناس الاشتقاق والملحق به دون أن يفتنوا إلى ذلك"²، وفي هذا الأمر، ربّما، تتقاطع الرواية مع المقامة، بل ويتفاعلان معا أسلوبيا، لدرجة استعصاء التمييز بين البنيتين، كون الجناس عاملا بلاغيا قد يرد في كليهما بدرجة حضور مختلفة، ولو قمنا بعزل النماذج السابقة عن بنيتها النسيجية المنتمية إليها لصعّبت نسبتها إلى الرواية أم إلى المقامة.

4. التضمين:

يوجد عامل بلاغيّ آخر يصل المقامة بالرواية، على سبيل المحاورّة والتفاعل، ألا وهو التضمين، وبتلّخص مفهومه في كونه: "إدراج كلام الغير في أثناء الكلام لقصد تأكيد المعنى، أو ترتيب النظم"³ وهو مفهوم يقتضي مسائلة أنماط تعبيرية أخرى خارج النص وتوظيفها بغرض توضيح الدلالة وتقريب الفكرة وتأكيد المعنى، بالإضافة إلى تنميق الأسلوب، وفي هذه النماذج الروائية وجدنا تضمينا لأنساق تعبيرية مختلفة، من منابع متعدّدة، مثل القرآن والشعر، وهي في عمومها لا تبدو مجرد توشيح لمتن الرواية وتتميقا لفقراتها، واستعراضا لثقافة الكاتب الواسعة، بل هي، في حقيقتها، علامة واضحة لظاهرة التفاعل بين الرواية والمقامة التي تقوم هي الأخرى على تضمين أشكال تعبيرية تنتمي لسياقات وأنساق ثقافية متعدّدة، ومن أمثلة ذلك:

✓ التضمين من القرآن الكريم:

¹. المصدر نفسه، ص173.

². عليّ الجندي، فنّ الجناس (بلاغة، أدب، نقد)، دط، دار الفكر العربي، مصر، 1954، ص17.

³. بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية، مقدّمات وتطبيقات، ط1، دار الكتاب الجديد المتّحدة، لبنان 2008، ص364.

مثال: "رددت آية من سورة القصص: (وما كُنَّا مُهْلِكِي الْقُرَى إِلَّا وَأَهْلُهَا ظَالِمُونَ)، قال نسيت أول الآية: وَمَا كَانَ رَبُّكَ مُهْلِكَ الْقُرَى حَتَّى يَبْعَثَ فِي أُمَمٍ رَسُولًا يَنْتَلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِنَا"¹، وقد ورد هذا القول على لسان شخصية (عبد الظاهر)، وهو صديق الراوي ورفيق طفولته، حيث استحضر الآية القرآنية الكريمة من سورة (القصص) للتعبير عن رفضه للسلوكات السلبية التي تصدر عن بعض الجنود الفرنسيين، من خلال تحرّشهم بالنساء المصريات، وإذلالهنّ أمام الجميع، متوعّدا إياهم بغضب من الله عليهم، فهو يرى فيهم صورة النصارى الفاسقين، فكانت معاني الآية القرآنية متطابقة مع دلالات المشهد الروائي.

ومثله: "أستار الظلام الدّامس تطوّك من كلّ ناحية، إنّك إن أخرجت يدك لم تكد ترها"² والكاتب هنا لم يورد الآية بلفظها الحقيقي، وهي كالآتي: (أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكِدْ يَرَاهَا وَمَنْ لَمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِنْ نُورٍ) النور 40، وإنّما اكتفى باستحضار معانيها وتوظيفها ضمن سياق مشابه ومماثل لسياق الآية الكريمة، حيث ورد القول على لسان الشيخ الضّير، مخاطبا الفتى الذي يُجابه العاصفة البحريّة الهوجاء على مركبه الواهن، فساق له معاني تلك الآية القرآنية للتدليل على حالة الخوف والضياع والضلّال التي تغشاه، ناصحا إياه بضرورة الاتكاء على نور البصيرة لا نور البصر في مواجهة تقلّبات الحياة، وأنّ الاستسلام لقضاء الله والرّضوخ له يبعث السكينة والهدوء في نفس المؤمن، ويُبعد عنه حالات التوتّر والخوف والقلق.

ومثله: "أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف، ذلك هو مفتاح الإبداع البشري فإذا استتبّ الأمن وشبعت البطون، انصرف اهتمام النّاس إلى الإبداع والخلق"³، في هذه العبارة ملمح من ملامح السورة القرآنية الشريفة (سورة قريش: فليعبّدوا ربَّ هَذَا الْبَيْتِ، الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِنْ خَوْفٍ)، وهي إحالة ضمن سياق الرّواية، إلى ضرورة التّفنّ لأهميّة تحقّق الأمن في المجتمع على الصعيدين: استتباب الأمن الذي يضمن سلامة الأفراد والممتلكات، والأمن المتعلّق بتحقيق الاكتفاء الذاتيّ بالنسبة للأغذية وغيرها، فإذا توفّر الأمنين للفرد انصرف إلى تسخير جهده وطاقاته الفكرية والجسميّة لخدمة العلم والإسهام في رقيّ وتطوّر المجتمع.

✓ التضمين من الشعر:

¹. صنع الله إبراهيم، العمامة والقبعة، ص43.

². حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسيّة، ص31/30.

³. المصدر السابق، ص162.

مثال: "تبسم الشيخ وقال: هل تعرف ما قاله الشيخ العنوطي الشافعي رحمه الله؟، قال:

اجتنب مطعوم عدس وبصل في عشاء فهو للعقل خبل"¹.

وقد ورد هذا البيت الشعري على لسان الشيخ المعلم، حينما توقف عن تقديم درسه، بغية تناول الطعام مع تلميذه، فأحضر لهما الخادم صينية أكل فيها بصلا وعدسا، فتبسم الشيخ وتذكر رأي الشافعي حول تناول العدس والبصل في العشاء، ومع ذلك ازدردا الأكل بنهم ثم اغتسلا وواصلوا الدرس.

ومثله: "ستجد حلاوة ما وجد ذاك الأعرابي الذي قال لمعشوقته صادقا بعدما استشعر حضورها

في ذاته:

خطرات ذكرك تستثير مودتي فأحس لها في الفؤاد ديبيا

لا عضو لي إلا وفيه صباة فكأن أعضائي خلقت قلوبا"².

وقد حضر ذاك البيتان الشعريان على لسان قائد السفينة، مخاطبا رفيقه في السفر (الزّاوي) حينما كانا يتحدثان عن البلاغة ودورها في تزييف اللغة، وتغيير مسار حقيقتها، فضرب له مثلا بشعر ذلك الأعرابي، الذي نظمته في معشوقته، معتقدا، أي قائد السفينة، أن الأعرابي لو أسقط أداة التشبيه (كأن) لوصل إلى مراده في التعبير، لكن التصنع والغلو في البلاغة أحوال دون ذلك، والقصد من هذا السياق أن على الإنسان طلب العلم مجردا، ونشدان الحقيقة في كل شيء بعيدا عن إرضاء أذواق الناس بالكذب والتزييف، فالحق كل الحق في تجريد الكلام من زيفه وبطلانه.

ومثله: "ثم حكم عليّ بأن أقعد بعد الدوام أنسخ قصيدة امرئ القيس:

سما لك شوق بعدما كان أقصرا وحلت سليمي بطن ظبي فعرعرا

حتى البيتين:

بكي صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصرا

فقلت له لا تبك عيـناك إنما نحاول ملكا أو نموت فنعدرا"³.

وهي أبيات شعرية لامرئ القيس ذكرها البطل/ الزّاوي، في سياق حديثه عن عقاب الأستاذ له بعدما ضحك عليه بسبب حركة عينه المصابة بالغضن العصبي، فغضب عليه الأستاذ وأشبعه ضربا

¹. صنع الله إبراهيم، العمامة والقبعة، ص45.

². حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص25.

³. إميل حبيبي، المتشائل، ص49/48.

بالمؤشّر حتّى تحطّم على بدنه، ثمّ حكم عليه بأن ينسخ تلك الأبيات الشعرية في فترة بعد الدّوام عشرين مرّة كعقاب له على استهزائه به.

ومثله: "والبرّوة هذه، هي قرية الشاعر (محمود درويش) الذي قال بعد 15 سنة:

أهتّى الجلّاد منتصرا على عين كحيلة

مرحى لفاتح قرية، مرحى لسفّاح الطّفولة"¹.

وقد جاء ذكر تلك الأسطر الشعرية في معرض حديثه، أي البطل/ الرّاوي، عن حادثة اصطحابه من قبل الحاكم إلى وجهة مجهولة، وفي الطّريق، توقّفت السيّارة التي تُقلّهما، ونزل منها الحاكم ليواجه امرأة مع صبيّها الصغير، موجّها إليها عدّة أسئلة تتعلّق بمحلّ إقامتها، ثمّ مهدّدا إيّاها بقتل صغيرها إن هي عادت إلى قرية (البرّوة) التي سيطر عليها جنود الاحتلال، وتلك القرية هي التي قال فيها الشاعر محمود درويش أسطره الشعرية السابقة، ساخرا من همجية العدو الذي سفك دماء الطّفولة في سبيل السيطرة على تلك القرية.

ومثله: "ألم يكتب شاعركم الجليلي (توفيق زياد):

سأحفر رقم كلّ قسيمة

من أرضنا سلّبت

وموقع قريتي، وحدودها

وبيوت أهلها التي نُسفت

وأشجاري التي اقتُلعت

وكلّ زُهيرة بريّة سُحقت

لكي أذكر..."²

استحضر البطل/ الرّاوي تلك الأسطر الشعرية حينما كان يخاطب المحقّق، طالبا منه أن لا يلومه إن هو نسي اسم إحدى القرى أو المداشر في فلسطين، والتي تنتسب إليها الأشباح المجتمعة عند ساحة الجزار فالأجيال القادمة سنتسى تلك الأسماء بفعل توالي السنين وتعاقب مخطّطات الاستيطان الصهيونيّة.

¹. المصدر نفسه، ص26.

². المصدر السابق، ص34.

وغير تلك الأبيات الشعرية وارد بشكل لافت في هذه النماذج الروائية، وقد ارتأينا الوقوف عند بعضها فقط بداعي تتبع أثر التضمين في الرواية، وللاستدلال على أنّ المقامة هي الأخرى معروفة بمحاوراتها للنصوص الخارجة عنها، وكما نجد فيها آيات قرآنية كثيرة وأبيات شعرية أكثر فإنّ الرواية لا تعتمد كثيرا على هذا النمط من التضمين، وإذا وقعنا عليه فهو نوع من أنواع التفاعل الشكلي الذي ينحو منحى جنس المقامة، ومثل هذه البنى الحوارية المتشابكة والمتواشجة داخل النص الواحد تُسهم، بشكل كبير، في تحقيق سمة التفاعل الأجناسي الذي يؤسس قوام النص ويكفل له الاستمرارية والتجدد، ويضمن له قدرا من المتعة القرائية.

ب. المستوى الموضوعاتي:

أمّا عن التفاعل على المستوى الموضوعاتي، فنجد مجسدا في الأشكال الأدبية الآتية:

ب1. الحكمة والموعظة:

إذا عددنا الحكمة جنسا أدبيا نثريا يقوم على عبارة موجزة يصوغ فيها شخص حكيم خلاصة تجاربه في الحياة بما فيها من مواقف وأحداث، فتصدر حكمته لتنبئ بطبائع الناس وأحوال الدنيا فإنّ خصائصها تتلخص في كونها موجزة العبارة، مكثفة الدلالة، تحقق غاية النصح والإرشاد كما تؤدي وظيفة أخلاقية تربوية، لاسيما إذا كانت تصدر عن شخص خبير ذا تجربة في الحياة، وعليه فالحكمة تبقى محصورة في حدود الخاصة ولا تصدر عن عامة الناس، أمّا الموعظة، فهي خطاب قولي يوجّه للعقل والقلب معا، يتضمن تذكيرا بالعواقب، وغايتها النصح والإرشاد، فهي إذن أسلوب تربوي يهدف إلى إيقاظ الإنسان من غفوته ودعوته إلى انتهاج السبيل القويم في الحياة، وتأتي الموعظة وفق أسلوب لين ورفيق كي تحقق التأثير المطلوب.

وقد وقفنا، من خلال هذه النماذج الروائية، على مجموعة من الفقرات المتضمنة حكما ومواعظ متعدّدة، تجلّت ضمن مسار روائي سرديّ مستحدث، لأنّ الرواية العربية الحديثة لم تعهد مثل هذه الخطابات الوعظية، كالتّي عُرفت بها المقامات، والتي جرى توظيفها فيها لأغراض متعدّدة أغلبها مرتبطة بحيل البطل المكدي، لكن، ومع تتبّعنا لمسار الخطب الوعظية والحكم داخل الرواية، وجدناها مرتبطة بنقد المفارقات والمظاهر السلبية في المجتمع، ومتعلّقة بمسألة تنوير الإنسان المعاصر الذي يصارع نوازع نفسه التي تنوق للتحرّر من عبودية العصر وتقلّباته "فالموعظة ليست شائعة في الرواية، بل إنّ قيمتها تدنّت في الرواية، ممّا جعلها تترك مكانها للخطاب الذي يتناول المجتمع ومشكلاته.. كما أنّ الإصلاح

المرجوّ في الرواية هو في الأساس ذو طبيعة اجتماعيّة، فالجماعة هي المعنيّة بالإصلاح¹، ومن تلك الحكم والمواظ على الاجتماعيّة نجد:

"كلّ واحد منّا كتاب مفتوح على الآخر، إن كلّ نفسه عناء القراءة الجادّة، لو قرأ كلّ واحد منّا كتاب الآخر لحصل التواصل الذي تفتقر إليه الحضارة في شرق الأرض ومغربها، داؤنا يا بنيّة يسمّى سوء التفاهم وجبرئوته الخطيرة سوء النّوايا، إذا ساءت النّيّة ساء التفاهم، وإذا ساء التفاهم ساء التواصل وإذا ساء التواصل ساءت الحياة، وانتهى سرّ الوجود، وعمّ الشقاء لو كلّ الباحثون أنفسهم همّ البحث عن عقار لمعالجة سوء النّوايا، لقضوا على الأمراض جميعها دفعة واحدة..² حيث يتحدّث البطل عن ضرورة إشاعة التواصل ومطارحة الأفكار وتفعيل عنصر المثاقفة بين أفراد المجتمع الواحد مع تبني ثقافة التقبّل أو الرفض القائمين على الاحترام وحسن النّيّة، وذلك حتّى تتحقّق أسباب التحضّر وتستقيم الأخلاق وتتعاقد المجتمعات.

وعن مسألة الرّضا والقناعة والصّبر، التي تُنجي صاحبها من الشّدائد، وتتقّده كما يُنقذ الغريق من الموت، يقول البطل: "كنتُ أرى فم الماء ينتفخ فجأة، فتهوي فيه السفينة وكأنّها تسقط في قعر مظلمة يرتفع على جنباتها جدار الماء أسودا متموجا.. فتعلو السفينة قمم الموج وكأنّها بين يدي جبار يتأهّب ليرمي بها بعيدا.. حينها أسأل نفسي: عن أيّ فكرة جنّت أبحث؟ المال الجاه، العلم، ماذا تعني هذه الأشياء في مثل هذا الموقف؟ ما عساها تنفع؟ إنّ المشهد الواحد الذي أرى يلخّص لي تفاهة هذا المخلوق العجيب الذي ينفخ صدره الكبرياء والغرور، الذي يقتل ويحارب، يحبّ، يبغض من أجل أشياء أتفه من أن تُذكر، لو وضع السّاعة في كفة أحلامه وآماله ومطامعه، ووضع في الكفة الأخرى لحظة من اللحظات التي نقاسيها لوجد أنّ سعيه في الحياة لا يشكّل إلّا سلسلة من التفاهات... القليل من الخبز يكفي لكي يجعل الإنسان من حياته جنّة، القليل من الصّحة تكفي ليجعل من جسده آلة لخلق الرّاحة، القليل من العقل ليجعل من فكره مصدر سعادة دائمة..³ وهو ما يذكّرنا بالمقامة (الحرزيّة) التي تماثل مشاهدنا هذا النموذج، والتي كانت العبرة منها هي ضرورة الصّبر على الابتلاء، والرّضا بالقضاء والقدر، وعدم الانسياق وراء شهوات الدّنيا ومتاعها.

¹. عبد الفتاح كيليطو، من المكان في المقامات إلى المكان في الرواية، (شعريّة المكان في الأدب العربي الحديث)، تر:

نهى أبو سديرة وعماد عبد اللّطيف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص 27.

². حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسيّة، ص19.

³. المصدر السابق، ص28.

ومن ضمن ما ورد في المقامة الحزبية للهذاني ما يلي: "ولمّا ملكنا البحر وجنّ علينا الليل غشيتنا سحابة تمدّ من الأمطار حبّالا، وتحذو من الغيم جبّالا، بريح تُرسل الأمواج أزواجاً.. وبقينا في يد الحين بين البحرين، لا نملك عدّة غير الدّعاء، ولا حيلة إلّا البكاء.. وفينا رجل لا يخضّل جفنه، رخي الصّدر منشرحه، نشيط القلب فرحه، فعجبنا والله كلّ العجب، وقلنا له ما الذي أمّنك من العطب؟ فقال: حرز لا يغرق صاحبه، ولو شئتُ أن أمنح كلّاً منكم حرزا لفعلتُ، فكلّ رغب إليه.. فقال: لن أفعل ذلك حتّى يُعطيني كلّ واحد منكم دينارا الآن ويعدني دينارا إذا سلّم.. فنقدناه ما طلب، ولمّا سلّمت السفينة.. اقتضى النّاس ما وعدوه، فنقدوه، وانتهى الأمر إلّيّ، فقلتُ: كيف نصرّك الصّبر وخذلنا، فأنشأ يقول:

ويك لولا الصّبر ما كنتُ ملأتُ الكيس تيرا
لن ينال المجد من ضاق بما يغشاه صـدرا
ثمّ ما أعقبتني السّا عة ما أعطيتُ ضرّا
بل به اشتدّ أزا وبه أجبر كسرا
ولو أنّي اليوم في الغر قى لما كلّفتُ عذرا"¹

يلاحظ أنّ المشهدين (الأول من الرواية والثاني من المقامة) يتماثلان في المواقف والأحداث ويتشابهان في العبرة من تلك الأحداث، حيث إنّ الرّأوي (في كلا النّموذجين) يريد القول بأنّ الإنسان في هذه الدّنيا كأنّه غريق تتخبّطه أمواج الحياة من كلّ جانب، فإنّ هو تمسّك بصبره وقوّة إيمانه ويقينه بأنّ الدّنيا زائلة لا محالة، لرضي بما قُسم له، وعاش حياته آمنا من كلّ العثرات.

كما تحضّر مواظ وحكم أخرى تؤكّد سمة التفاعل الأجناسي بين فنّي الرواية والمقامة الحاصل على المستوى الموضوعاتي، ومنها مسألة جحود الإنسان ونكرانه لنعم خالقه، يقول البطل: "إنّ الشرور الذي يعمر الأرض يحرّما كلّ يوم من عطاء الكون المسخّر لنا.. إنّ جباله ووديانه، حجارته ورماله تستأذن كلّ يوم للتكّيل بآدم لآته طعم الخير ومنع الشر، لو شكر لانحنت عليه هذه الأشجار تهديه ثمارها قبل أن ينوي ذلك في قرارة نفسه، انحناء الأمّ الرؤوم الرؤوف"²، والمقصود بذلك، أنّ الإنسان القنوع والشّكور لله على كلّ النّعم، لا يزيده شكره إلّا خيرا وبركة، وأمّا الإنسان الجحود لنعم خالقه عليه، لا يزيده جحوده إلّا خسرانا.

¹. بديع الزمان الهذاني، المقامات، المقامة الحزبية، ص86.

². حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص35.

وغيرها من المعاني الوعظية التي رسمت ملمحا من ملامح التفاعل الأجناسي مع المقامة لاسيما أنّ المقامة تتّجه، في بعض جوانبها، اتّجاها دينيا يتّكئ على النصّ والإرشاد، وهو ما لا يتوافر في الرواية الحديثة، وإنّ وقعنا عليه فهو نوع من أنواع التفاعل بين الجنسين يهدف إلى تقويم السلوك وتهذيب الأخلاق.

ب.2. النكتة واللّغز:

النكتة هي نصّ أدبي مرتبط بنسق ثقافي معيّن، تتراوح بين الإطالة والإيجاز، وتتلخّص في كونها نادرة أو ملحّة أو قصّة فكاهيّة طريفة تردّ لإثارة السخرية من حدث معيّن أو قول أو موقف، هدفها إثارة الضحك والترويح عن النفس، فهي إذن خطاب ساخر يمتاز بالتلميح خصوصا إذا وردت لمواجهة المشاكل الاجتماعيّة المتعدّدة، أمّا اللّغز فهو شكل من أشكال القول، عُرف منذ القدم، يقوم على الاستعارة كما يجمع بين المتناقضات، يتميّز بالغموض والتعقيد الدلالي، ويضطلع بوظيفة اختبار مستوى الذّكاء والفتنة، وبالتالي يحقق متعة لتضمّنه عنصر المفاجأة، أمّا النكتة فلم نجد لها أثرا في النماذج الروائيّة المدروسة، ولعلّ مردّ ذلك إلى جدية الموضوعات المطروقة فرواية (القبّة والعمامة) تتحدّث عن الصراع بين حضارتي الشرق والغرب والتصادم بينهما، كما تصوّر المجتمع المصري إبّان الحملة الفرنسيّة على مصر، وما طاله من ظروف صعبة ومعقّدة، أمّا رواية (المتشائل) فهي تتناول قضية الإنسان الفلسطيني الذي يعاني داخل وطنه وخارجه، فهو واقع بين برائن المحتلّ الإسرائيلي الذي يروم محو شخصيّته وهويّته وكيانه كفرد فلسطيني عربي مسلم بينما تتناول رواية (مقامات الذاكرة المنسيّة) مسألة استشراق المستقبل من خلال اشتغالها على عدد من النبوءات التي تتحدّث عن مصير الإنسان في هذا العالم، وقد عاد الكاتب، من خلالها إلى فنّ المقامة الذي وجد فيه صورة للماضي الجميل، محاولا رسم الواقع المثاليّ الذي حلم به الإنسان الأوّل، والواقع الذي نعيشه اليوم، والواقع الذي سنعيشه في المستقبل، (استشرافا من لدن المؤلّف)، كما ضمّن الكاتب روايته رؤى فلسفيّة وجوديّة متعدّدة تعكس نظريته للواقع ورؤيته للمستقبل وعلى تعدّد واختلاف تلك المضامين، لا يبدو أنّ المساحة مواتية لإدراج النكتة أو الملحّة، وعليه لم نكد نعثر إلّا على نماذج قليلة ساخرة سننطرق إليها فيما بعد.

أمّا (اللّغز) فلم يتأتّ العثور عليه كبنية مُصاغة في شكلها الموجز، وإنّما ورد في شكل عبارات مشوبة بالإبهام والغموض تتمنّع عن التصريح بخباياها، وإنّما تُفهم من خلال سياقاتها وبحسب ثقافة المتلقّي ودرجة وعيه، ففي المقامة إفادة عريضة من هذا الجنس المؤرّي، لكن من الصعوبة بمكان العثور عليه في الرواية الحديثة التي تتحرّى البساطة والوضوح وتترجّح نحو المباشرة كما تتأى عن التموه

والغموض والاستغلاق، لكنّ الوقوف عنده ضمن تلك النماذج الروائيّة السّابقة الذّكر لهو دليل على وجود قيمة تفاعليّة بين شتّى الأجناس، وبما أنّ (اللغز) عدّ جنساً أدبيّاً مستقلاًّ ببنّيته وخصوصيّته، فهو حاضر بقوة في بعض الأجناس الأخرى وعلى رأسها: جنس المقامة، على اعتبار أنّه "من الطّبيعيّ أن ينحو الجنس الأدبيّ المهيّأ للتفاعل والمؤهل لتحقيق علاقات تفاعليّة مع غيره من الأجناس نحو استقطاب الأشكال الحواريّة والإفادة منها"¹، وكما أنّ الشّكل الرّوائيّ مرّن بالقدر الذي يسمح له احتواء شتّى الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، فإنّ استيعابه للمقامة، مثلاً، وسّع قلبها بكلّ ما يشمله من تداخلات وحوارات أجناسيّة، واللغز أقرب إلى المقامة من غيرها، لكنّ طرق توظيفه تختلف بحسب السياق اللغوي والثقافي المنوط بكلّ جنس أدبيّ، ومن تلك المعاني المتوارية أو المتخفيّة وراء شكل اللغز نجد:

"كان أسلافنا في الجاهليّة يصنعون ألّهتهم من التمر، حتّى إذا جاعوا أكلوها، فمن الجاهليّ يا معلّم، أنا أم أكلة ألّهتهم؟، ستقول: لأن يأكل النّاس ألّهتهم خير من أن تأكلهم الألّهة، فأردّ عليك: إنّ ألّهتهم كانت من التّمّر"²، لعلّها إشارة (من خلال السياق العامّ للرواية) إلى تسلّط وتجبر العدو الإسرائيليّ على الشعب الفلسطينيّ المستضعف، ذلك العدوّ الذي نصب نفسه إلّها عليهم يحكمهم كيفما يشاء، غير أنّه إله يشبه ذلك الذي كان يؤكل في الجاهليّة، لا يحمل من الألوهيّة غير شكله، أمّا الإله الحقيقيّ الذي يؤمن به هؤلاء المستضعفين، هو الحيّ الذي لا يموت، ولا بدّ أن يأتي يوم يبسط فيه جبروته على الظّالمين، فينال كلّ ذي حقّ حقّه.

ومثله: "كان من سبقكم بيني فوق من سبقهم، حتّى جاء جيل الأثريين، يحفرون من تحت ويهدمون من فوق، فإذا سرتهم على هذا المنوال ستبلغون الدّناصير"³، ربّما هي، كذلك، إحالة إلى الحفريّات التي يقوم بها الصّهيّنة بدعوى البحث عن هيكل سليمان، لكنّ الدّافع الحقيقيّ هو تهديم (القدس) الذي هو رمز إسلاميّ مقدّس يحمل أبعاد تاريخيّة ودينيّة وحضاريّة، فهم يحفرون من تحت الأرض بهدف القضاء على التاريخ والهويّة ويهدمون ما فوقها من خلال الغارات المدمّرة والمهلكة بهدف القضاء على الشعب الفلسطينيّ المقاوم.

يُلاحظ أنّ أسلوب الإلغاز الوارد ضمن تلك المقاطع المقتبسة من الرواية نفسها، تتحدّث جميعها عن قضيّة واحدة، هي قضيّة الشعب الفلسطينيّ المضطهد في ظلّ التكالّب العدواني على أرضه، وكأنّ

¹. بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ص 328.

². إميل حبيبي، المتشائل، ص 15.

³. المصدر السّابق، ص 52.

الكاتب إميل حبيبي، هنا، أثر التلميح إلى معاناة شعبه دون التصريح، ليضع المتلقي في بؤرة الصراع الدرامي ويدفع به للبحث في إرهاصات القضية التي يتجاهلها الجميع.

ب3. المثل:

هو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، وأصل المثل التماثل بين الشيئين في الكلام، وله مورد (القصة التي قيل فيها المثل أول مرة)، ومضرب (الحال الثانية التي نستعمله فيها لمشابتها للحال الأولى التي ورد فيها)، والمثل يتميز بشيوعه وسرعة انتشاره بين الناس، نظرا لقوة تأثيره وإصابته للمعنى واعتماده على التلميح دون التصريح، كما يتميز بإيجاز عبارته مما يسهل حفظه ويؤدي وظيفة نفعية من خلال حملته الدلالية المكثفة، فالمثل في المقامة، هو مقوم أساسي من مقوماتها الخطابية، لأنه يتخذ أبعادا تداولية تسهم في إقناع المتلقي ووضعه في جو الحدث، كما يُوظف المثل في الرواية الحديثة نظرا لكونه شحنة دلالية ورمزية تختزل المعنى وتتوب عن كلام الكاتب مستشهدا به "لأنّ المتحدث يتخلى طوعا عن صوته متّخذا صوتا آخر لكي ينطق بمقطع من كلام ليس له، وإنّما يستشهد به فقط"¹، يُضاف إلى ذلك طابعه المستساغ وتأثيره الجلي على القارئ، وعليه فإنّ الأمثال ترد في المقامة والرواية وغيرهما لسهولة تداوله وثقل حملته الدلالية التي تختزل كثيرا مما يودّ الكاتب البوح به، لكنّه ولتميّزه بسعة انتشاره بين شرائح واسعة من المجتمع على اختلاف ثقافات، فهو يعبر عن الضمير الجمعي للكاتب ولمجتمعه ويمثّل صلة الوصل التي تجمع المقامة بالرواية، لأنّ كلا الجنسين وليد بيئة اجتماعية والمثل هو المتحدث الرسمي عن تلك البيئة والمعبر عن قضاياها المتعددة، ومن تلك الأمثلة وجدنا:

✓ "ما تعمل الشاة في يد القصاب"²، ويُقصد به، من خلال سياق حضوره داخل النصّ، ما الذي يستطيع المريض (سليم) فعله أمام أوامر وطلبات طبيبه المُعالج له، الذي طلب منه المكوث في جلسة علاج جماعية، ليُجيب عن بعض الأسئلة التي سيطرحها عليه الطّلبة، فرضخ (سليم) للأمر، وامتنل له برغم ازدرائه لتلك الجلسات، كما ترضخ الشاة تحت وطأة سكّين القصاب، فلا تملك للهروب سبيلا.

✓ "هذا غيض من فيض"³، ومناسبة هذا المثل، هو مشهد تخيليّ في الرواية، تجري أحداثه في كوكب غريب عن كوكبنا، يتصوّر فيه البطل (سليم) مائدة طعام تتقدّم نحوه، حاملة أشهى صنوف الأكل

¹. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، دط، دار القصة، الجزائر، 2007، ص60.

². حبيب مونسى، مقامات الذاكرة المنسية، ص130.

³. المصدر نفسه، ص149.

وأطيبه، حتّى تستقرّ أمامه، وإلى جانبه تجلس امرأة، كانت تحدّثه عن إمكانيّة تقدّم العلم وتطوّر مُنجزاته في المستقبل، لدرجة يصبح فيها الإنسان خاملاً وعاجزاً عن صرف طاقته على أبسط الأمور، حتّى مائدة الطّعام، يمكن أن تأتي إليه دون بذل جهد في تحضيرها، وما هذا إلّا غيظ من فيض، بمعنى أنّه نزر يسير ممّا تنطوي عليه إمكانيات العلم وطاقاته المستقبلية.

✓ "خير البرّ عاجله"¹، ضُرب هذا المثل على لسان البطل/ الرّاي، عندما كان واقفاً مع جمع من النّاس (يتخيّلهم أشباحاً) في ساحة جامع الجزار، وكان هؤلاء النّاس يسيرون على غير هدى بعدما حبس أنفاسهم قرار الجيش بإرجاعهم من ملجئهم (الجامع) إلى قُراهم الأصليّة، فسأله أحد الشيوخ: لِمَ لا ينتظرون حتّى الصّباح، فأجابه البطل/ الرّاي: خير البرّ عاجله، بمعنى أنّه من الأفضل التعجيل بالأمر الحسنة والقرارات الصّائبة.

✓ "ما على الرّسول إلّا البلاغ"²، ورد هذا المثل على لسان البطل/ الرّاي، بعدما سمع من الإذاعة العربيّة من محطة إسرائيل أنّه على العرب المهزومين رفع أعلام بيضاء فوق سطوح بيوتهم، ففعل الأمر نفسه، لكنّ المعلّم يعقوب نهريّ ونعته بالحمّار، لأنّه لم يفهم النّداء الذي أساء المذيعون صياغته، كونهم من العرب، فالنداء موجّه نحو عرب الصّفة المحتلّة، لا عرب حيفا التي هي مدينة تقع في قلب الدّولة ولا أحد يعتبرها محتلّة، وهي التي يسكن فيها البطل/ الرّاي، فحاول هذا الأخير الدّفاع عن هؤلاء المذيعين كونهم لا يقولون إلّا ما يُلقّنون، فما عليهم إلّا الانصياع لأوامر قادتهم والإبلاغ بما أرسلوا له حرفياً.

✓ "الذي فات مات"³، ورد هذا المثل في سياق الحديث عن جرائم العدو الإسرائيلي على أرض فلسطين، واليهودي الذي استحضره، كان بصدد الإجابة عن سؤال البطل/ الرّاي، حول أسباب إبقائهم على دور الرهبان والمقابر، وهدمهم لكلّ المعالم الأخرى التي تربط الفلسطينيين بحضارتهم وتاريخهم فكانت إجابته: أبقينا على دور الرهبان للسّائحين، وعلى المقابر لذويها والذي فات مات بمعنى أنّ كلّ ما يرتبط بتاريخ الفلسطينيين وماضيهم التّليد، قد مات وفني، ولا جدوى من الحديث عنه أو الإبقاء عليه.

✓ "من شبّ على شيء شاب عليه"⁴، حضر هذا المثل في الرّواية، للتدليل على فكرة أنّ ما يعتاد أمراً ويألف صنّعه منذ الصّغر، سيكبر عليه، ولن يستغني عنه، فالبطل/ الرّاي كان مستهدفاً من طرف

¹. إميل حبيبي، المتشائل، ص38.

². المصدر نفسه، ص156.

³. المصدر السابق، ص165.

⁴. المصدر نفسه، ص177.

(الرّجل الكبير) الذي طلب منه خدمته كما كان يفعل سابقا، وإلاّ ستتمّ تصفيته، فخاف البطل/ الرّاي على نفسه، بعد أن أعلن توبته من ذلك الأمر، وتوهم بأنّ النّاس لن يغفروا سذاجته وسيعتقدون أنّه سيظلّ على صنيعه إلى أن يشيخ ويهرم، حتّى وأن ادّعى التوبة.

وغيرها من الأمثلة التي يطول حصرها، فالمثل يُوظّف "كحالة ملموسة لإثبات أطروحة أو تفنيدها، ويكون بضرب مثلٍ للقضيّة المراد إثباتها، فهو يضمّ تجارب الشعوب وخبراتها المتراكمة عبر مسيرتها التّاريخيّة، ممّا يجعل منها منظومة من المعتقدات المشتركة بين أفراد الجماعة، ومع مرور الزّمن وتعاقب الأجيال تكتسب الأمثال شرعيّة وسلطة إقناعيّة ضمن الجماعة"¹ وهو الأمر الذي أدركه كاتب المقامة واستوعبه كاتب الرواية، فعكفا على توظيفه لما له من سلطة إقناعيّة في الثقافة الجمعيّة لأنّ "الحكمة والمثل يشتركان في التعبير عن الخبرة الإنسانيّة ونقلها من خلال محتوى سردي تمثيلي عبر كثافة عبارتهما وبلاغتهما الإشاريّة، ومن خلال الدّرر التي يستطيع الفلاسفة والحكماء استخلاصها، والمعاني التي يرمون إلى تقريبها من المتلقّي"²، وهو ما تلمسناه في النّماذج السّابقة.

ب.4. الوصيّة:

هي جنس من الأجناس الخطابيّة النثرية (غالبا)، وهي ذات "مقصد عمليّ إنجازي يبسطه مضمون الوصيّة المتمثّل في جملة من الأوامر والتعاليم والعظات أو المشتمل على برنامج عمل أو خطّة سير"³، وقد حضرت الوصيّة ضمن جنس المقامة، حيث اقترنت بها من خلال بعض الخطب التي تحمل طابع التوصية، لكن اندراجها ضمن المقامة واستيعاب هذه الأخيرة لها عبر سياقات ومناسبات مختلفة كانت له وظائف وطرقه وصيغته الملائمة لتبليغ الغرض المقصود، أمّا الرواية العربيّة الحديثة فلم تعهد هذا النمط التّراثي القائم على صيغ وإجراءات تتبدّى في الأشكال النثرية القديمة أكثر منها في الحديثة، ومع ذلك، اقتفينا له أثرا بسيطا في النماذج الروائيّة المختارة والتي تقترب، في بعض مناحيها الفنيّة، من جنس المقامة، ولعلّ مردّ ذلك إلى استرسال ظاهرة التفاعل الأجناسي فيها، فلم يعد التمييز بين الأشكال

¹. مراد ليتيمي، توظيف الموروث الشعبي في الرواية التّاريخيّة (رواية على جبال الظهرة أنموذجا)، مجلة الآداب واللغات جامعة البليدة، العدد، 07، 2013، ص95.

². محمد المسعودي، أبو حيان التوحّدي وأفق الكتابة السردية (الشبكة المغاربيّة للدراسات الفلسفيّة والإنسانيّة، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع)، ط1، دار الأمان، المغرب، 2014، ص248.

³. بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ص294.

المتفاعلة بالأمر الهين والبسيط، لاسيما إذا كان التفاعل مع المقامة، التي تحمل هي الأخرى بذور التفاعل الأجناسي بين طياتها، ومن تلك الوصايا التي تبدت، شحيحة، في ثنايا الروايات المدروسة نجد: على لسان المتشائل: "كان أبي رحمه الله، قد علمنا أنّ الناس يأكلون الناس، فحاش أن نثق بمن حولنا من الناس، إنّما علينا أن نسيء الظنّ بكلّ الناس، حتّى ولو كانوا إخوتك من بطن أمك ومن ظهر أبيك، فإذا لم يأكلوك، فقد كانوا يستطيعون أن يأكلوك، ووالدي رحمه الله، ظلّ يأكل الناس حتّى أكلوه"¹ ولأن كانت العبارة متضمنة وصيّة الأب لابنه في قالب إيحائي رمزي تختلط به روح الطرافة، فلا بدّ لنا من إدراك أنّ مقام الوصيّة وبعدها التلمحي يتفقان مع الخصوصية السردية للرواية التي تسعى دوما للحفاظ على نمطها المتفرّد كي لا تتماهى مع باقي الأجناس النثرية المتفاعلة معها، فالرواية تبقى رواية، مهما اندرجت في سياقاتها أجناس أخرى تلامسها أو تقترب منها في الشكل والمضمون، فالمقامة التي عُرفت بتعاملها المكثّف مع الوصيّة لم تكن تنزع إلى تشكيل ملامح التفاعل معها وإنّما كان القصد من توظيفها الاستعانة بها على تبليغ القصد والتعبير عن الغرض في حيّز محدود يجعل من الوصيّة كيانا تابعا لسلطة المقامة، في حين عكفت الرواية على توسيع حدود التفاعل وإبراز ملامحه من خلال اعتماد المقامة، بكلّ مكوناتها حيّزا واسعا تدور في رحابه شتى الأصناف التعبيرية التي تعمل جميعا على خدمة أغراض الرواية وتوضيح أفكار مؤلفها، ومثلها: "يا بنيّ كن كما تريد لنفسك، لا كما يريدك الناس منك"²، بمعنى أنّه على الإنسان أن يبيّن شخصيّته بنفسه، وأن يكون لنفسه كما يريد لها هو أن تكون، لا أن يتصنّع ويتكلّف في مواقفه، وينسب إلى نفسه شخصيّة وهميّة، تُرضي، في مواقفها وقراراتها، من هم حوله ولا تُرضيه هو. بالإضافة إلى نماذج أخرى، يتعدّد ذكرها جميعا، وإن كان ورودها شحيحا ضمن تلك النماذج الروائية، غير أنّها أسهمت في توضيح معالم التفاعل الأجناسي وتوسيع مجالات اشتغاله داخل الرواية.

ب5. السخرية والتهكّم:

تعدّ السخرية وسيلةً تعبيرية تعتمد على قلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلّم، تتضمن أفكارا هازئة، وظيفتها تصوير الإنسان أو الموقف أو الظاهرة أو غيرها في قالب مثير للضحك وغايتها نقد المظاهر السلبية وسلوكيات الأفراد في المجتمع، وتتميّز بالليونة والتلميح، أمّا إذا انقلبت إلى عدوانية وصريحة صارت تهكّما، أساسها التلاعب بالألفاظ وقلب المعاني، وتتمّ السخرية وفق أساليب متعدّدة منها المحاكاة والتعريض وغيرها..

¹. إميل حبيبي، المتشائل، ص52.

². حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، ص177.

ومن النماذج الروائية المتضمنة عنصر السخرية نجد: "بلغ بونايرته أن هناك مكتوبا من السلطان ورد إلى بعض المشايخ فركب من فوره في خيوله وعساكره وحضر إلى بيت الشيخ السادات وأثناء مروره بباب المسجد، وجد الناس متجمعين داخله وخارجه، وعندما رأوه تصايحوا بصوت عالٍ: الفاتحة... ويقصدون الدعاء بقدم الأتراك وخروج الفرانسيويّة، وبهت بونايرته وسأل من معه عن الأمر، ولم يفهم المترجمون بالطبع واقع الحال أو لم يريدوا إغضابه، فقالوا له: إنهم يدعون لك، فصدّقهم وانصرف... ضحك الجميع"¹، ولعلّ هذا الموقف المثير للسخرية أريد به الإفصاح عن فكرة تولّي الحاكم الدّخيل سلطة التّطلّع والتّدخّل في شؤون المواطن البسيط، ولعلّ حضور هذا النمط من التعبير السّاخر داخل النصّ الأدبي يعود إلى رغبة الكاتب في محاكاة فنّ المقامة المؤسّس على عنصر السخرية والطّرافة من جهة، وإلى تحقيق المتعة القرائيّة للمتلقّي من جهة أخرى.

ومثلها: "ألم تضحك من الأضحوكة الإسرائيليّة عن السبع الذي تسرّب إلى مكاتب اللّجنة التنفيذية؟ ففي اليوم الأول افترس مدير التنظيم النّقابي، فلم ينتبه زملاؤه، وفي اليوم الثاني افترس مدير الدّائرة العربية، فلم يفترقه الباقون.. فظلّ السّبع يمرح مطمئنًا ويفترس مريئًا حتّى أتى على نذل السّفرة فأمسكوه"²، وللتّويه، فإنّ رواية (المتشائل)، التي أخذ منها هذا المقطع، منبئية من بدايتها لنهايتها على شاكلة المقامة من حيث طابعها السّاخر والتهكّم في بعض الأحيان، ولعلّ مردّ ذلك إلى موضوعها السياسي الذي يحسّن التعبير عنه في قالب ساخر يصوّر الواقع ويعبّر عنه تلميحا لا تصريحًا، ومثله: "لما نزلت عن الحمار رأيّنتي أطول قامة من الحاكم العسكريّ فاطمأنت نفسي حين وجدّنتي أطول قامة منه بدون قوائم الحمار"³، يظهر في هذه العبارة أنّ هناك إحالة على سذاجة قائلها، غير أنّ المتمعّن في دلالتها المتوارية، سيجد أنّ قائلها يؤمّي بطريقة ما إلى أنّه أكبر شأنًا، وأعلى مقامًا من ذلك الحاكم العسكريّ الذي يتباهى أمامه بضخامة جسمه.

أمّا عن الحوار الساخر نجد: "قما إن وطئت قدماي عتبة النّادي، في صباح اليوم النّالي، حتّى استدعاني يعقوب إلى غرفته، فإذا وراء مكتبه رجل ربعة، وضع فوق عينيه نظّارة سوداء وأسدل الستائر فقلت: هذا ضرير، وأقبلت عليه، وأخذت يده في يدي مسلّمًا قبل أن يمدّها إليّ، حتّى لا أخرج في عماه فزجرني يعقوب، وصاح: تادّب... فوقفت متادّبًا، فقال يعقوب:

¹. صنع الله إبراهيم، العمامة والقبعة، ص59.

². إميل حبيبي، المتشائل، ص13.

³. المصدر السابق، ص22.

- هذا رجل كبير، وجاء ليحدثك على انفراد، فلا تُخفِ عنه شيئاً.
وتركنا لوحدها، فما إن أطبق علينا الباب حتّى انتفض الرجل الكبير واقفاً، فلم يزد طولهُ سوى شبر
وصاح:

- إنّنا نعرف أين كنت أوّل أمس.
فقلت في نفسي: إذا لم يكن هذا ضريراً فإنّه أطرش، فاقتربت من أذنه وصحت: أردتُ أن أستشق هواء
البحر، ممنوع؟، فلطمني، فلم يخطئ الهدف... فقلت في نفسي: لا أطرش ولا ضرير، بل هو رجل كبير
حقاً، فتصاغرتُ له، وقلت: اسأل عني الأدون سفسارثك.
فصاح: أم أسعد..

فقلتُ في نفسي: حتّى أنتِ يا أمّ أسعد؟.
فصاح: (أخت)، ولفظها ألمانيّة فصحي.
فقلت في نفسي: ما بقي إلّا أن يسألني عن ليلتي السوداء في بيت الباذنجاني.
فصاح: النّرد.

فارتيمت على الكرسي، ووضعت رأسي بين راحتي وأنا اهتزّ يمينا وشمالا مثلما عودتنا والدة، ثمّ وجدتني
أقول فيما يشبه العويل: والله العظيم لا أعرف عن ابن عمّي الوزير الأردني غير اسمه.

- هل هو ابن عمّك لزما؟

- والله العظيم لا.

- لماذا؟

فتحيّرت كيف أردّ على سؤاله هذا، ولكنّه كان قد هدأ وقام إليّ وريت على كتفي أبويّاً وقال: ليكن هذا
درساً لك، ولتعلم أنّه لدينا وسائل حديثة لضبط بها حركاتك وسكناتك حتّى ما تهمس به في أضغاث
أحلامك، وبأجهزتنا الحديثة نعرف كلّ ما يدور في هذه الدّولة وخارجها، فلا تعد إليها مرّة ثانية، ولكنني
ظلمت أهتّر يمينا وشمالا لا يخرج من فمي غير: أنا تيس، أنا تيس...¹، إنّ مثل هذا الأسلوب السّاخر
يذكرنا بأسلوب المقامة في طرافته، ويبرز مواطن التفاعل العميق بينهما حيث نحسّ بأنّ الراوي يطمئنّ
ويرتاح بتوظيف هذا الأسلوب أثناء سرده للأحداث، لاسيما أنّه يخوض في بعض المسائل السياسيّة التي
تتطلّب، في بعض الأحيان، استعمال لغة إيحائيّة يتبدّى في ظاهرها أسلوب السخرية والتهكم ويتوارى
خلف كلماتها كثير من التلميح، والأمر كلّه يتعلّق برؤى الكاتب وأفكاره وتصوّراته تجاه مواقف معيّنة.

¹. المصدر السابق، ص 68.

ومن تلك النماذج الساخرة، نجد أيضا: "فقلت متهكّما وأنا أظاهر بالجهل بالجيوبوليتيكا: ها نحن خرجنا عن الخطّ الأخضر، ودخلنا في خطّ العرب الأغبر، الذين تركوا أراضيهم أنتيكا. فزجرني وصاح: كنت أحسبك حمارا، فإذا أنت أحمر، انظر أمامك فترى إلام ستنتظر. فنظرت أمامي فإذا ببناء ضخّم ينتصب أمامي كالغول في الصحراء، جدرانه الداخليّة مطليّة بالكلس الأبيض، وحوله سور عالي مطلي بالدهان الأصفر، لأمر ما، وفوق سطوحه انتصبت كمائن الحرس المُشرّعي السلاح، على أربعة أطرافه، فها هنا مشهد هذه القلعة الصفراء، لا خضرة ولا كسوة، وهي ناتئة كالدمّل السرطاني، على صدر أرض مريضة بالسرطان، حتّى أنّه لم يتمالك نفسه عن القول: سجن شطّة الرّهيب، ما أروع. فوجدتني أهمس وأنا مشربّ العنق هلعاً: ما شاء الله.

قال: مدير السجن هو الذي يشاء فانزل أوصيه بك"¹، ولعلّ الوصف الساخر الذي ورد ضمن هذا المقام قد شكّل مادّة نصيّة طريفة قدّمتها الرواية في إطار النقد اللاذع لسياسة المحتلّ الصهيوني والرّامية لتقسيم الدّولة الفلسطينيّة تقسيما جائرا، فكان المؤلّف، أثناء طرحه لرؤيته، متأثرا بأسلوب المقامة فأمكن له النّهل من بعض سماتها بغية تسخيرها لخدمة مقاصده، فجاء أسلوب السخرية ملائما لذاك الطّرح، وهنا تتجلّى قيمة التفاعل في كونه استطاع تشربّ أسلوب المقامة دونما إخلال بخصوصيّة السرد الروائي.

ج. المستوى السردى:

ج1. الوصف:

يتلخّص مفهومه في كونه تقنيّة سردية تضطلع بمهمّة رسم وتجسيد وتمثيل الأشياء بدقّة متناهية وهو في الكتابة الأدبيّة سمة فنيّة وبيّنويّة تؤدّي وظيفة تشكيل العوالم الحسيّة والمعنويّة للنّص، ورسم المساحات والخلفيّات التي تقع فيها الأحداث انطلاقا من سياقاتها، ووظيفته تحديد التفاصيل التي تهدف إلى إقناع المتلقّي بواقعيّة الأمور وتحقيق التواصل معه باعتباره، أي الوصف الأدبي، ينتمي إلى حقل الدراسات التداوليّة، وللوصف الأدبي أنماط وأساليب متعدّدة ناهيك عن اعتماده على عناصر كثيرة منها الخيال والمجاز والاستعارات.. وهو مرتبط برؤية المؤلّف وبموقفه من الأحداث والتجارب، غير أنّ الوصف الذي رصدناه في النماذج الروائيّة المختارة، وجدناه مشوبا بطابع السخرية تماما كما هو الحال

¹. المصدر نفسه، ص166.

مع الوصف السّاحر في المقامة، ولعلّ هذا الأمر قادنا إلى الإقرار بسمة التفاعل بين جنسي الرواية والمقامة من خلال عنصر الوصف السّاحر:

وكنموذج على ذلك نجد: "رددت مع الصّائحين: يا خفيّ الألفاف، نجّنا ممّا نخاف، زعق أحد خلفي: بالك، التفتّ لأرى حصانا يمتطيه مملوك شابّ في سروال كبير أحمر اللّون وصديريّ واسع ذي أكمام طويلة وعمامة ملفوفة حول طربوش طويل، كانت الدّماء تلوّث ملابسه، شقّ طريقه بعنف بين الجارين فأوقع بعضهم أرضاً ودهسهم، التصقّت بالجدار، مال فوق فرسه، ولوّح بسيفه، التقط عمامة أحد أولاد البلد وانفجر ضاحكا، تكشفّت عمامة الضحية عن رأس حليقة لم يتبقّى من شعرها سوى خصلة واحدة، لوّح بسيفه مرّة أخرى في اتّجاهي، ارتميت على الأرض لعنته فلم أجرؤ على الاحتجاج، ابتعد المملوك فنهضت واقفا، وضعت ذيل جلبابي بين أسناني وجريت.."¹، هي عبارة عن مشاهد وحركات متوالية ومتسارعة، استطاع الزّاوي وصفها بدقّة، مقتفيا في ذلك أثر المقامات، كما أنّ حديث الزّاوي بضمير المتكلّم واشتراكه في الأحداث يحاكي نموذج المقامة التي تهتمّ بنقل الأخبار وتوثيقها على لسان السّارد.

ومثله: "فأقبل ذلك اليوم المشؤوم، من الخريف الأخير قبل الخريف الحزيراني المقيم، فإذا بضوضاء وجلبة تدهمني من كلّ جانب، وإذا بعسكر كثير يدخلون عليّ في مكتبي، وقد أشرعوا سلاحهم النّاري وعلى رأسهم الرّجل الكبير وقد خلع نظّارتيه السّوداوين ولبس وجها أشدّ سوادا من القطران، وهو ينفذ أطرافه وجوانحه، ووقف وراءه معلّمي يعقوب وقد طأطأ رأسه، ووراءهما وحواليهما العسكر فأقعدتني المفاجأة عن القيام وأنا أحسب أنّ القيامة قامت، وزاغت أبصاري فرأيت صفوفًا مترابطة من الرؤوس تتراقص في جدران الغرفة وعلى أرضها، وكنتُ أرى هذه الرؤوس تتسرّب من بين أصابع يدي المشلولتين فوق المكتب، وكانت هذه الرؤوس تغفر أفواهها وتصرخ في وقت واحد بكلام لم ألنقط منه سوى شتائم عربيّة، أضحكنتني صياغتها غير المألوفة فضحكت فأضحكني ضحكي، فأغربت بالضحك حتّى تقطّعت خواصري، ولم أثب إلى رشدي إلّا بعد أن وثبوا عليّ فطرحوني أرضاً فاقد الرّشد، وظللت فيما يشبه الغيبوبة وهم يحاولون أن يهزّوا دماغي المهزوز برواية أصعب على التصديق من الموت على الأحياء: ولاء، ابني الوحيد، هذا الشاب الحيي الضئيل، الذي يأكل القطّ عشاءه، أصبح فدائيًا وأعلن العصيان المسلّح على الدّولة"².

¹. صنع الله إبراهيم، العمامة والقبّة، ص 06.

². إميل حبيبي، المنشائل، ص 135.

فخطاب الراوي هنا ووصفه لتلك الأحداث المتوالية والمحاطة بعنصر المفاجأة، من خلال تكرار حروف (وإذا، وقد)، جاء مؤسساً على قصديّة معلومة تهدف إلى إقناع المتلقي بما جرى فعلاً داخل المكتب من أحداث متسارعة، ولعلّ غايته كذلك هي الرغبة في وضع القارئ في جوّ الحدث والتأثير فيه بغية دفعه إلى تصديق الخبر وضرورة اتّخاذ موقف ما من تلك الأفكار المعبر عنها والموصوفة بدقة متناهية، وهو هدف المقامة الذي يتبدّى من خلال ربط قنوات التواصل مع المتلقي ودفعه إلى الاقتناع بالفكرة المعروضة داخل النص، ولعلّ الهدف نفسه الذي اتّخذه الروائي من خلال ما سبق ذكره لإشراك القارئ في أفكاره المبنوثة في متن الرواية.

ومثله: "رأيتني واقفاً في وسط حلقة من السجّانين العراض الطوال، كلّ سجّان بعينين ناعستين اثنتين، وبساعدين مشمّرين اثنتين، وبفخذين غليظتين اثنتين، وبفم واحد مفتر عن ابتسامة كشراء كأنّما طُبعت جميعها في قالب واحد، فظللت أحاول أن أطبع على فمي الابتسامة نفسها فينهار الجانب اليساري من فمي فأقوّمه، فينهار الجانب اليميني فأقوّمه، فأحسّ بشفتي السفلى كلّها تنهار، فأقوّمها فتصطكّ أسناني"¹، وبالرغم من طابع السخرية الذي يكتنف المشهد غير أنّه يصف موقفاً حقيقياً يصوّر معاناة المساجين العرب داخل سجون الاحتلال، والتي أراد الراوي توصيلها عبر قناة الوصف إلى جمهور القراء ليدركوا حقيقة الموقف، وإذا كان عنصر الوصف السّاحر في المقامة يُوظف لتقديم صورة عن الحالات والمواقف التي تعترض الشخصية المحركة للأحداث وفق طابع فكاهي وممتع يُثير الضحك لدى القارئ أو المتلقي، ويدفعه إلى متابعة سيرورة الأحداث فإنّه في هذه الرواية المشاكلة للمقامة سُخر لطرح قضايا ورؤى ومواقف وتجارب حياتيّة مضحكة في ظاهرها ومفعمة بالأسى والغضب في باطنها.

ج2. الشخصيات (البطل والراوي):

أمّا عن الشخصيات، وهي مكوّن أساسي من مكوّنات المنجز السّردِي وركيزة مهمّة يستند إليها فهي تحرّك الأحداث وتُسهم في تناميها وتصاعدها من خلال حيّزي الزمان والمكان، وهدفها ربط تلك الأحداث لتقديم معنى النص وتوضيح دلالاته، والشخصيات قد تكون حقيقيّة كما قد تكون خياليّة، كما أنّها تتعدّد بتعدّد مذاهب الكتاب وإيديولوجيّاتهم وثقافتهم، وللشخصيّة أنواع ووظائف وسمات تختلف باختلاف نمط النصّ المسرود، ففي المقامات كانت الشخصيات عبارة عن أشخاص ذوي أوصاف مختلفة وينتمون إلى أوساط اجتماعيّة متباينة، ووظيفتهم توصيل ما يحدث في المجتمع من مظاهر متفاوتة ووصف سلوكيات الأفراد وتصرفاتهم، ومواقفهم المتباينة، غير أنّها تنقسم إلى قسمين رئيسيين:

¹. المصدر نفسه، ص169.

أحدهما يقوم بوظيفة سرد الأحداث وتتبع سيرورتها من البداية إلى النهاية، وهو ما يُطلق عليه اسم (الراوي)، وذلك من خلال متابعته ونقله لسيرورة الأحداث من مقام لآخر، وعادة ما يكون على دراية بشخصية البطل فيتابع دوره داخل النص، وأحيانا يُبدي رأيه في سلوكياته وتصرفاته المختلفة، والقسم الثاني يضطلع بمهمة تحريك تلك الأحداث جميعها وتفعيلها داخل المقامة من خلال مغامراته التي تنتهي غالبا بالانتصار والتفوق، ومن سماته الذكاء والاعتماد الحيلة والنصب لجني المال، وهو ما يُسمى بـ(البطل) فالشخصيات المقاميّة إذن تنحصر في كون أحدها ساردة، ومتحكّمة في سيرورة السرد، أمّا الثّانية فهي شخصيّات فاعلة تحرّك الأحداث من خلال المغامرات والمواقف والرحلات التي تقوم بها وكلتا الشّخصيّتين خياليّتين، ولا وجود لهما في الواقع.

وفي النماذج الروائيّة التي ارتأينا تحليلها، لاحظنا أنّ القسم الأوّل من الشّخصيّة نجده مُجسّدا في (السارد) الذي هو شخصية تخيلية من صنع المؤلّف، حيث يقوم بمهمّة تقديم شخصيات الرواية ووصف الفضائين الزماني والمكاني وسرد الأحداث، على خلاف المؤلّف الذي هو شخصية حقيقية وواقعيّة يتحكّم في مسار السارد وأحداث الرواية.

وعليه تنبغي الإشارة إلى مسألة الخلاف في هذه القضية، فمن النقاد من يقول إنّ السارد ينفصل عن المؤلّف داخل العمل الروائي، ومنهم من يرى أنّ السارد هو المؤلّف، وبالتالي لا جدوى من تصنيفهما وفصلهما بالمصطلحات، على اعتبار أنهما يؤديان الوظيفة نفسها، وهي عموما مسألة لا نودّ التطرّق إليها ضمن هذا المقام، غير أنّنا سنأخذ برأي الأغلبية، لنقول: إنّ السارد (الراوي) في هذه النماذج الروائيّة المختارة ينفصل فعلا عن المؤلّف الذي ابتكر النصّ وشخصيّاته.

أمّا القسم الثّاني من الشّخصيّة نجده مجسّدا في شخصيّة البطل الذي هو شخصيّة رئيسة تدور حولها الأحداث جميعها، كما قد يتزعّم هو الأحداث نفسها، وسماته يحدّدها الكاتب حسب رؤيته وموقفه المراد التعبير عنه داخل النص الروائي.

وقد لاحظنا أنّ الكاتب يركّز كثيرا على اختيار شخصية البطل كونها حاملة لفكره ورؤيته ورسالته للمجتمع، وبالتالي فهي تتبّئ الحيز الأكبر من أحداث الرواية، وفيما سيأتي، سنحاول الوقوف عند سمة من سمات التفاعل بين جنسي المقامة والرواية، وهي الاشتراك في صفات وأنماط السارد والبطل، وهو ما سنوضّحه من خلال الجدول الآتي:

المدونة	البطل	السارد/ الراوي

مقامات الهمداني	أبو الفتح الإسكندري، وهو شخصية خيالية تتسم بالدهاء وسعة الحيلة والتفوق، تحمل في ذاتها قيم ومبادئ عكس ما تُبديه، فهي شخصية متناقضة ومتغيرة من حال إلى حال أي بحسب الموقف الذي يواجهها، كما أنها تحبذ التنقل عبر أمكنة مختلفة لأغراض متعددة، تتميز بالذكاء والجديّة التي تتحوّل أحيانا إلى سخرية، تُعبّر عن آراء الجماعة وتنتقد مثالب المجتمع وتذكر بالسبيل القويم وتتوّه بالأخلاق الإنسانية في أبواب مختلفة: فتارة تجده تقيا وأخرى محتالا وأخرى ماجنا أو مجنونا أو حكيما...	عيسى بن هشام، وهو شخصية خيالية كذلك، يتشارك مع البطل في صفات الذكاء وسعة العلم والاطّلاع، والبلاغة والفصاحة، يضطلع بمهمة السرد والإخبار بمغامرات البطل وتقلّاته الدائمة، فيصف هيئته ويخبر عن أحواله وتصرفاته ورحلاته، مبديا، أحيانا، رأيه في البطل كما قد يلتقي به ويخاطبه أو يعلّق على بعض تصرفاته أو يعظه ويوجّهه، فهو سارد ومشارك في الأحداث كما يروي بعض الأخبار التي وقعت له في أزمنة ماضية، إنّه شخصية ذات وظيفتين: السرد والمشاركة في الأحداث وبالتالي فهو راو متعدّد الأنواع: يحلّل الأحداث من الدّاخل أحيانا ومن الخارج أحيانا أخرى، فنجد تارة حاضرا يشارك في الحدث وأخرى غير حاضر لكنّه يعلم ما حدث، ومن صفاته أنّه لا يعلم ما سيحدث لاحقا، فكونه ساردا من داخل النصّ ومشاركا في بعض الأحداث كما هو البطل غير أنّه لا يتوقّع ما سيحدث على عكس السارد الذي يتموضع خارج النصّ والذي يعلم ما حدث وما سيحدث.
رواية القبة والعمامة	ضمير المتكلم: حيث لم يمنح الكاتب اسما لبطله، فهو الأنا والذات التي تواجه تفاصيل الحياة ومجرباتها يوميا، في ظروف سياسية واجتماعية متدنّية، وهو شخصية خيالية مسئلة من شريحة عادية من المجتمع غير أنّها محظوظة في ملازمتها لعلامة متضلع في أمور التاريخ والتّاريخ، فأخذ عنه طريقة التدوين للتاريخ وعمل بها في رصده لأحداث عصره، كما أنّها شخصية ناشطة تتمتع بالحركة من خلال تنقلها عبر عوالم اجتماعية وسياسية متباينة المستوى، حيث رصدت لنا الصراع القائم بين الطبقة الحاكمة من عثمانيين ومماليك وبين المستعمر الفرنسي الوافد	ضمير المتكلم: وبالتالي يصبح السارد هو البطل كما في المقامة البغدادية حيث أثر الكاتب سرد أحداث روايته الدّاخل على لسان البطل الذي لم يضع له اسما، فجاء السرد الرّوائي على شكل يوميات دونها البطل (السارد الدّاخل نصّي) تحكي وتسرد تفاصيل الأحداث التي جرت معه في ذلك التّاريخ المسرود فكانت أحداثا متسارعة وحافلة بالمغامرات ومفعمة بالعبر، يتخلّلها طابع التشويق الممزوج بالمتعة والرّشاقة السردية، ولعلّ حديث السارد بضمير الأنا هو نوع من التوثيق والتأكيد للمواقف ووجهات النّظر المعروضة من خلال

النّص، فالطابع التاريخي الذي يطغى على الرواية وضمير المتكلم الذي يعبر عن نفسه كونه شاهداً على الحدث ومشاركاً فيه يجعل المتلقي يعتقد بصحة الأحداث وواقعيتها كما يرتاح لمصادقيتها وعليه فالسارد هنا متحكم في سرده ومستفرد بسلطته فيكاد يختفي الخيط الزايط بينه وبين المؤلف الذي أفسح المجال لسارد متخيل (مكانه داخل النص) ينبو عنه في رواية الأحداث وتوثيقها.	والمواطن المصري الذي يقع تحت برائن الاثنين معا ومن صفاتها كذلك التناقض وعدم الاستقرار على ذات بعينها، فهي شخصية تتنازعها جملة من الصفات المتباينة نظرا لطبيعة البيئة الاجتماعية التي تفرض عليها التعايش معها وفق أنماط متعددة، فتارة نجدها شخصية متديّنة وتواظب على صلواتها وتارة أخرى نجدها ماجنة تمارس الرذيلة حيثما وقعت عليها، وأحيانا نجدها تنبذ المستعمر وتلعنه وأحيانا أخرى تُعجب بحضارته وثقافته بل وتقع في حب إحدى نساءه، فهي إذن شخصية تجمع في ذاتها تناقضات المجتمع المصري في تلك الحقبة الزمنية، والذي وقع في صدمة حضارية عنيفة جعلته يشعر بالضعف في ظل تفوق الآخر عليه على الأصعدة التقنية والعلمية وغيرها، فكانت شخصية البطل صورة مقارنة لصورة مجتمعه الذي يلجأ في غالب الأحيان إلى السخرية والاستهزاء من المستعمر كي يتغلب على شعوره بالدونية.	
السارد هنا يتابع الأحداث من الداخل لكنه ليس مشاركا فيها، وهو عالم بتفاصيل الرواية ويدرك ما ستؤول إليه الأحداث نظرا لكونه راوٍ كلي المعرفة لم يرد ذكر اسمه ولا صلته بالبطل، فهو غير حاضر في النص، كما أنّ عبارة (قال الراوي) في الغلاف الأخير للرواية تؤكد توارى الكاتب خلف راويه، كما أنّها تنفي مسؤولية الكاتب على السرد، فهي لعبة سردية ينفذها المؤلف/الكاتب حيث يضع نفسه خارج توقّعات القارئ الذي يتهيأ له أنّ السارد هو المؤلف ذاته لكن عبارة (قال الراوي) تكسر أفق انتظاره وتشوّش عليه، بحيث يصبح رهينة اعتقاده أنّ القائم بالسرد هو شخصية منفصلة عن المؤلف والتي تسمّى الراوي الذي استحضره الكاتب لينوب عنه في	سليم (المجنون): شخصية خيالية، اتّسمت بالحكمة رغم جنونها الذي أراد الجميع إثباته عليها، فهي شخصية حكيمة وعارفة بدواخل النفس البشرية وخفايا الواقع بأزمته وحيثياته المختلفة رغم جنونها الذي أنكرته على نفسها، تعبّر عن قيم اجتماعية ودينية وفكرية مختلفة من خلال ثقافتها الواسعة تبرع في القول وتقديم الحجّة والإقناع من خلال بلاغتها وسرعة بديتها وقدرتها على رسم ملامح إنسان العصر وما يتوق إليه فتقدّم المواعظ والنصائح التي تنبغي العودة إليها والالتزام بها كي يتحقّق المنشود، كما تجسّد صفات الإنسان الرزين والعامل الذي يستطيع بفطنته الغوص في أعماق الذاكرة الجمعية ليستلهم منها ما يقوّي العزيمة والإرادة بهدف تشييد مجتمع مثالي تسوده	رواية مقامات الذاكرة المنسية

	القيم العالية والمبادئ الصحيحة التي يتطّلع إليها البشر.	سرد الأحداث، وعليه يصبح السارد هنا كالشخص الذي يقف في شرفة عالية ويتطّلع إلى ما يحدث أسفله، فيستطيع وصف الأحداث لأنّها تتبدّى أمامه بكلّ وضوح، غير أنّه لا يشارك فيها.
رواية المتشائل	سعيد أبو النّحس المتشائل: شخصيّة خياليّة، تتسم بالتناقض وتحمل في ذاتها مفارقات عديدة، فهي الشخصيّة الذكيّة الغبيّة، السعيدة الحزينة، المتشائمة المتفائلة، القويّة الضعيفة، الجادّة الساخرة المشككة والمتيقّنة، تتراوح مواقفها ما بين الولاء والخيانة، الالتزام والتردد، الوطنية الفدّة والعمالة، إنّها شخصيّة تتبنّى شرائح المجتمع جميعها، كما تتميز (في بعض مواطن الرواية) بثنائياتها في أطروحاتها الفكرية ومبادئها الأخلاقية ومواقفها السياسية، غير أنّها تتغيّر أحيانا بتغيّر المواقف والأحداث، وبحسب الأزمنة والأماكن المتعددة التي تتواجد فيها، أحيانا تجسّد هذه الشخصيّة فئة قليلة من فئات المجتمع الفلسطيني الذي يعيش النكبة ويتحمّل الاضطهاد، وأحيانا أخرى يعمل على تعرية الواقع وكشف المستور ليبيّن غدر الضمائر والتّفاق الذي يعيش به بعض الأشخاص، وشخصيّة سعيد تتمتع بالفصاحة وسعة الاطلاع من خلال ترديده لبعض الأشعار والأمثال والحكم والوصايا التي يؤمن بها ويرغب في إقناع المتلقي بها، إنّها شخصيّة غريبة تمثّل الذات والجماعة في آن واحد، حيث تحمل في ذاتها عيوباً كثيرة إضافة إلى بعض المحاسن، وربما كان مردّد ذلك إلى رغبة الكاتب في خلق أنموذج بشريّ يتمتّع بشخصيّة مهزوزة تتبغى محاربة أمثالها وشخصيّة أخرى قويّة ينبغي الاقتداء بها بغية خلق نوع من الموافقة والمواءمة مع الواقع المعيش، وضرورة التعايش معه مهما اختلفت المواقف والظروف.	السارد أو الرّاوي هنا هو سيادة المحترم حيث كتب إليه سعيد أبو النحس المتشائل مجموعة من الرّسائل، ضمّنها فصولاً مختلفة من الأحداث المتنوّعة التي تحكي سيرته التي هي سيرة شعبه المحتلّ، ثمّ يزعم أنّه خارج حدود الأرض مع أصدقائه الفضائيين ويقوم بإرسال تلك الرّسائل إلى الأرض ليتلقّاها المحترم ويقوم بنشرها، فشخصيّة السارد هنا معقّدة وغير ثابتة، حيث يطلب منه البطل في بداية الرّواية أن يبلغ عنه ما جرى له لكنّه لا يخصّه باسم معيّن، بل يكتفي بمخاطبته: أيّها المحترم، ممّا يدلّ على أنّه لا توجد معرفة مسبقة به، وكأنّ البطل الذي تدور أحداث الرواية حوله قد دوّن ما جرى له من البداية إلى النهاية في صورة رسائل، ثمّ قام بإرسالها إلى عنوان مجهول فيتلقّاها المحترم (المجهول الاسم) ويقوم بسرد ما دُوّن في تلك الرّسائل، حيث يفتتح الرّواية بعبارة: كتب إليّ سعيد أبو النّحس المتشائل قال: أبلغ عني أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامه عيسى... فالسارد إذن يروي الأحداث دون أن يكون حاضراً أو مشاركاً فيها على نقبض عيسى بن هشام الذي يروي ويشارك أحيانا في الأحداث.

من خلال الجدول السابق، والنماذج التي يتضمنها، يمكن لنا عقد جملة من المقارنات التي تشكّل حدود التفاعل الأجناسي بين الرواية والمقامة والتي تتمثل فيما يلي:

✓ صورة البطل في روايتي: **المتشائل ومقامات الذاكرة المنسية** ترسم لنا معالم شخصية مألوفة نوعاً ما، وهي تلك التي أقامت الحجة على أبو داود العسكري في (المقامة المارستانية) من مقامات الهمذاني، حيث استطاع بطل المقامة تنفيذ آراء المعتزلة الضالّة من خلال استحضاره لمجموعة من الشواهد الدّينية التي أثّرت في عيسى بن هشام وأقنعتة، إنّها شخصية حكيمة وإن اعتقد الجميع بجنونها من جهة أخرى، وفي الوقت الذي أراد الجميع إثبات جنون (سليم في مقامات الذاكرة المنسية) تمكّن بحكمته وثقافته العالية وسرعة بديهته وذكائه المتقدّ أن يجعل الجميع يقتنع بسلامته العقلية، رغم تصرفاته التي توحى بجنونه، فيُسمح له في الأخير مغادرة المشفى، وهو ما يؤكّده المقطع التالي بعدما سأل المجنون طبيبه إن كان مقتنعاً بسلامة عقله فأجابه الطبيب: "إنّ الأعراض التي تقدّمها تصرفاتك وأقوالك تقول ذلك.. ولكن معاشرتك تكشف عن نموذج فريد من الناس الذين قد يكون في صحبتهم الخير الكثير ربّما سيكون في عودتك إلى البيت ما يجعلك تسعى إلى بثّ أفكارك في القنوات الصّالحة لنشرها بين المثقفين خاصّة، إنّ الجديد فيها هو المراجعة للمسلّمات.. لا بدّ لكلّ مثقف أن يراجع المسلّمات التي اكتسبها من دون أن يكون له فيه نصيب من تفكير أو تمحيص.."¹، حيث استطاعت الرواية تقديم رسالة لجماعة المثقفين بأن يتوخّوا الحذر من زمن أصبح فيه الفكر مُشاعاً بين كثير ممّن يدّعون الثقافة، ولهذا الأمر وباله على العصر والمجتمع، فكانت رسالته على لسان شخص مجنون تأييداً لفكرة: الحكمة تؤخذ من أفواه المجانين.

والأمر نفسه يتكرّر (ولكن بصورة أخرى) مع شخصية سعيد أبي النّحس المتشائل الذي ضمّن رسائله معاناة شعب بأكمله، فنجدّه يشرح ويصف ويسخر وينقد وينتقد ويستشهد بنصوص أخرى خارجة عن نصّه ليثبت أفكاره ويشي بمعانيها، كما نجده غاضباً، راضياً ذكياً، غيبياً، قوياً، ضعيفاً وغيرها من الصفات التي شكّلت شخصيته الغريبة والغامضة والمتناقضة في أحيان كثيرة، لكنّه تمكّن من رسم صورة واضحة للواقع العربي المهزوز في ظلّ التخاذل والإذعان للاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، وقضية تهجير الفلسطينيين خارج موطنهم ومعاناة من رفضوا الهجرة وآثروا الولاء لقضيتهم، فاستطاع إقناع سيادة المحترم الذي تلقّى رسائله وقام بنشرها عملاً بوصيته (أبلغ عني...)، غير أنّ المحترم لمّا تتبّع عنوان المُرسِل وجد نفسه يقف عند باب مستشفى الأمراض العقلية.

¹. حبيب مونسى، مقامات الذاكرة المنسية، ص228.

✓ لعلّ سمة التناقض وعدم الثبات على صفة وهيئة معيّنة غلبت على شخصية البطل سعيد أبو النّحس المتشائل كما هو الحال بالنسبة لشخصية أبو الفتح الإسكندري التي لا تستقرّ على حال من مقامة لأخرى، ولعلّ مردّ ذلك التناقض بين ظاهر الشخصية وباطنها يعود إلى تقمّصهما لأدوار عديدة كلّ منها يطرح أفكارا معيّنة بحسب المواقف والتجارب المعبر عنها، وعليه لا يمكن التعبير عنها جميعها وفق مظهر واحد.

✓ لعلّ سمة التنقل بين الأماكن الجغرافية المختلفة وتواتر الأحداث فيها، ترتبط ببطل المقامة كما ترتبط بأبطال روايتي المتشائل والعمامة والقبة، لأنّ الانتقال ضمن العالم التخيلي للنصين يُسهم في تنمية الأحداث وتنوّعها، ويبرز قيمة المحكي الذي ينبنى عليه النصّان، غير أنّ الغاية من تنقّل (بطل المقامة) وعدم استقراره في مكان واحد هي رغبته في عدم افتضاح أمر حيله ومراوغاته، لكنّ تنقّل (المتشائل) بين مدن وقرى فلسطين وأريافها يهدف إلى فضح انتهاكات الاحتلال الإسرائيلي لأراضيها وكشف جرائمه التي يتفنّن في تطبيقها على سكّانها العزل، أمّا تنقّل البطل في رواية (العمامة والقبة) بين أحياء مصر وشوارعها ومدنها ربّما كان تصويرا مقصودا لوطن كبير يزخر بالمعالم الأثرية التي تشهد على حضارته وتاريخه الطويل كما قد يكون بدافع تنمية الأحداث والحفاظ على سيرورتها المتتالية عبر الزمن والمكان.

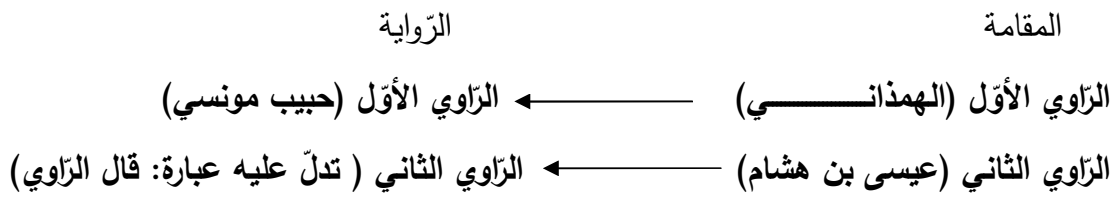
✓ لاحظنا أنّ شخصيّات أبطال الروايات الثلاثة تتشابه مع شخصية بطل المقامة في كونها صورة للمجتمع والعصر الذي تعيش فيه، فهي تتبنّى آراء الجماعة وتعمل على نقد المظاهر السلبية في المجتمع بشرائحه المختلفة وذلك عن طريق الوعظ تارة والنصح والإرشاد إلى السبيل القويم تارة أخرى (لاسيما في رواية مقامات الذاكرة المنسية) وهو ما يذكّرنا بالمقامة الوعظية والمقامة الوصيّة وغيرها.

✓ تتعدّد أدوار شخصية السارد في المقامة، فعيسى بن هشام يلعب دورين معا "فهو من جهة يساهم كشخصيّة في الأحداث السردية، ومن جهة ثانية يروي هذه الأحداث وينقل كلام أبي الفتح مع الإشارة إلى السياق الزمني والمكاني الذي قيل فيه"¹، وهو الموقف الخطابي الذي نجده متقاربا مع شخصية السارد في رواية القبة والعمامة، حيث يروي الأحداث من الدّاخل فيكون مشاركا فيها، كون الخطاب جاء بضمير المتكلّم، فجاء السارد هو البطل نفسه، أمّا في رواية المتشائل يضطلع السارد بمهمّة الإخبار عن مغامرات بطل يجهله، دون أن يكون له دور المشاركة في الأحداث ودون إبداء رأي أو تعليق (دون تحليل)، وإنّما اكتفى برواية خطابه غيره بطلب منه (أبلغ عني..)، فالسارد هنا يمانل

¹. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة (دراسة بنيوية في الأدب العربي)، ط2، دار توبقال، المغرب، 2006، ص31.

عيسى بن هشام في النقل الأمين للأخبار المتعلقة بالبطل، وبخالفه في كونه مجهل شخصية البطل وإنما الاقتناع بأفكاره ما جعله ينشر رسائله ويسردها عبر الرواية.

بينما سارد رواية مقامات الذاكرة المنسية، ينسب فعل السرد إلى الراوي الذي ذكره في غلاف الرواية بعبارة (قال الراوي)، لكنّه لا يحمل اسماً ولا توجد في الرواية إشارة دالة على هويّته، فهو يحدّد التّموقع خارج الحدث، فلا هو مشارك فيه ولا تجمععه علاقة بالبطل داخل النص، إنّه خبير بالشخصيات المسيّرة لأحداث الرواية، ومنها شخصية البطل، وعالم بدواخلها النفسية ومواقفها الفكرية ومستوياتها الاجتماعية... فهو سارد من نوع خاص، (يعرف كلّ شيء)، ويروي بطريقة مباشرة أحداث الرواية لمُخاطَبٍ ضمني يتوقّع منه الاستماع لروايته، وينقل أخبار بطلٍ يعرفه لكنّه لا يلتقي به داخل النص، وهو ما يذكّرنا بالراوي الأوّل في المقامة، الذي يروي الأحداث دون أن يشارك فيها، ولتوضيح الأمر نعتدّ الترسيمة الآتية:



كانت تلك مجموعة من الأشكال التعبيرية التي ترسم صور التفاعل الأجناسي بين الرواية العربية الحديثة وفنّ المقامة، فالمشابهة التي عُقدت بين الجنسين ترسم وجوها عديدة لطرق تمثّل الرواية في هيئة مقامة، وذلك عن طريق عمليّة تكيف بعض عناصر المقامة لتستوعب موضوع الرواية وغرضه، كما أنّ البناء الأسلوبي لكليهما ونمط التعاطي والتعامل مع الأجناس التعبيرية الأخرى واتّساع رقعة المحاور لدى كلّ منهما أفضى، في النهاية، إلى توليد نصوص أدبيّة متعدّدة السّمات والخصائص عملت على تشكيل نوع جديد من الكتابة الأدبيّة التي تفتح آفاق واسعة أمام القارئ للاطلاع على مذاهب وثقافات واتّجاهات فكرية تتيحها عمليّة التفاعل الأجناسي، ومن خلالها تتسوّى قراءة النصّ بصيغ مخصوصة وبطرق جدليّة ومُحاورة تتبني على المساءلة والتأويل اللّذين يكفلان للنصّ الأدبي الاستمرارية والتطور.

ج3. الفضاء الزمني والمكاني:

أما عن الفضائين الزماني والمكاني فإنهما مرتبطان بالأجناس الأدبية جميعها، تتحرك في إطاريهما الشخصيات، كما تدور فيهما أحداث العمل الأدبي، وقد تفاوتت الأزمنة، كما قد تختلف الأماكن ما بين حقيقية وخيالية، واقعية ولا واقعية، داخلية وخارجية، ظاهرة وغامضة، وهي في الرواية تتشكل وفق التجربة والرؤية المراد التعبير عنها، وبالتالي فهي تخضع لإرادة المؤلف دون الخروج عن قوانين السرد أما في المقامة، تستقل وحدتي الزمان والمكان، فالزمان يختلف من مقامة إلى مقامة، أي من حادثة لأخرى وأحيانا يخرج عن نمطيته، حيث تحكي الشخصية أحداثا وقعت في زمن ما يكذبها العامل الزمني الحقيقي في النص، خصوصا إذا كان الحكي يتضمن سخرية أو تليقا، "فالراوي في المقامة ينتقل بين عصور مختلفة، وحتى إنه يروي أحداثا لم يحضرها (المقامة البشرية)، فهذه، على رأي كيليطو، مشكلة زمنية، إن هذه التحولات للشخصية عبر الزمان والمكان تؤدي إلى تحولات في المقامة بتحول الدور الموضوعاتي لها"¹، وبالتالي ليس للزمان في المقامة من نظام يحكم خطيته، وإنما يحدث التصرف في مساره تبعا لوضعية البطل والحالة التي يكون عليها، وإذا كان الزمن في الرواية ينكسر ليُعاد تشكيله بحسب تسلسل الأحداث فيها، فهو في المقامة يُنتهك بحسب الموضوع المروي، أما المكان فقد يكون محددا كما قد يصبح فضاء واسعا غير قار، تنتقل من خلاله الشخصية البطلة لمواصلة مغامراتها، لكن عادة ما يكون ذا طابعا اجتماعيا مرتبطا بالنشاطات والممارسات اليومية للإنسان.

وكنموذج عن الطبيعة التتابعية للمكان الذي تشترك فيه المقامة والرواية من حيث كونه فضاء واسعا وملئًا للتقلّب نجد: "مررتُ بشونة قمح، ثم حانوت الكتان المستورد من ألمانيا الذي تملكه الزوجة الثانية للشيخ الجبرتي ويديره ابنه خليل، ثم منزله تجاه جامع ميرزه جورجي يقضي به الصيف عادة ولم ينتقل إليه بعد، وكالات القطن والحنا والسكر والزعفران والبنّ والصمغ والعاج أرقّة ضيقة لا تتسع لمرور رجلين متقابلين، حوارى دائرية يتوه فيها من لا يعرف المنطقة جيّدا عويل النساء في البيوت، رجال مهرولون وأمتعتهم فوق رؤوسهم، نساء حاسرات يحملن أطفالهنّ فوق الأكتاف، المقسّ المقفرة التي تكاد تخلو من العمران... الأزيكية، بيوت الأمراء والأعيان...

درت حول البركة، أوشكت أن أصطدم ببغلة يمتطيها شيخ عجوز... واصلتُ الرّكض، تراجعت الشمس وخفّ لهيبها، الموسيقى، عبرت القطرة بصعوبة، خُيل لي أنها ستقع من فرط الزحام قطعت شارع الأشرفية حتى نهايته في مبتدأ شارع الغورية، عطف على خط الصنادقية، اندفعت من باب

¹. عبد القادر نويوة، النسق الثقافي وأنماط تلقي المقامات، (الشبكة المغاربية للدراسات الفلسفية والإنسانية، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع)، ط1، دار الأمان، المغرب، 2014، ص228.

الحارة المفتوح، رأيت مدرسة السنانية التي تعلّم بها شيخي، مغلقة الأبواب، في مقابلها وكالة السلطان اينال مغلقة وبجوارها البيت، توقفت أمامه ألهمت أسفل المشريّات المغلقة النوافذ باب مقنطر موارب، مدخل قصير بجوار مصطبة منحوتة من الحجر باب آخر يفتح على رحبة واسعة في وسطها حديقة صغيرة، الشيخ عبد الرحمان الجبرتي واقف قرب الباب الداخلي... حكيت لأستاذي ما وقع من أحداث¹. نلحظ من خلال هذا التعداد السريع لأسماء الحواري والوكالات والشوارع التي مرّ بها البطل راكضاً، أنّ فيها حركة قويّة ومتتالية تصف مناطق جغرافيّة متنوّعة قد تكون حقيقيّة كما قد لا تكون كذلك، إلّا أنّ وصف المكان هنا وبهذه الصورة الحركيّة السريعة يذكّرنا بالفضاءات الواسعة التي يتنقّل فيها بطل المقامة ويعبر من خلالها عن تجاربه ومواقفه المتنوّعة والتي عاشها فيها، فالسرعة التي يصف بها البطل الفضاءات المكانية التي مرّ بها وتخيّر للعبارات القصيرة والموجزة، وتوالي الفواصل بينها مع توقّعه المؤقت والسريع لاسترداد النفس ومواصلة المغامرة يُحيلنا بشكل مباشر إلى تقنية الانتقال عبر الفضاءات المكانية المتنوّعة في مقامات الهمذاني والتي ترسم معالم البنية المكانية التي تدور فيها تفاصيل الحدث.

ومثلها: "ثمّ عادت الأصوات تنتسب في عناد، مع أنّ فُراها، كما فهمت، قد درستها العسكر:

نحن من الرويس... نحن من الحدثة... نحن من الدّامون... نحن من المزرعة... نحن من شعب... نحن من ميعار... نحن من وعرة السريس... نحن من الزيب... نحن من البصّة... نحن من الكابري... نحن من أقرت..²

فتوالي المناطق والأمكنة الجغرافية في هذا المقطع من الرواية يحيل إلى تعدّدية المكان في مقامات الهمذاني: المقامة البغدادية، المقامة الأهوازيّة، المقامة البصريّة... وغيرها من الأماكن التي تتضمن أحداثاً مختلفة ومتنوّعة تحركها شخصيّات معيّنة وفي هذا يرى عبد الفتاح كيليطو أنّه "يكثُر التّرحال عند الهمذاني والحريري، حيث نعبّر بلادا ونتوقّف في مدن، إنّ مكان المقامة مفتوح، مهياً وحفي³"، وهو ما لوحظ على الأمكنة الواردة ضمن المقاطع الروائيّة السّابقة، فهي متنوّعة، وحفيّة وحافلة بالأحداث، فللمكان قيمته الدّلاليّة وإحياءاته العميقة ترتبط بمضامين نصيّة تصوغها رؤى واتّجاهات فكريّة محدّدة، وعليه فتخيّر المكان والإتيان به ضمن سياق سردي معلوم له دوافعه ومبرراته المرتبطة

¹. صنع الله إبراهيم، العمامة والقبة، ص 08/07.

². إميل حبيبي، المتشائل، ص 33.

³. عبد الفتاح كيليطو، من المكان في المقامات إلى المكان في الرواية، (شعريّة المكان في الأدب العربي الحديث) ص 23.

بايديولوجية المؤلف ومذهبه الفكري واتجاهه الثقافي، وبمعنى آخر، حين اختار الهمداني بعض الأماكن التي أسند إليها أحداث مقاماته فله دوافعه، كما أنّ اختيار الروائي لتلك الأماكن المذكورة سلفا وتوظيفها ضمن نصّه، قد يكون له مبرراته المبنية على تصوّرات فكرية معيّنة.

وعن تماثل الوصف المكاني بين نصّي الرواية والمقامة من حيث الأسلوب ومن حيث الدلالة نجد هذا النموذج الذي يشكّل وقفة زمنية تضع حدًا للامتداد الزمني اللامتناهي داخل الرواية لتتصرف إلى وصف المكان اللامحدود الذي وجد فيه البطل نفسه، على اعتبار أنّ الوصف تقنية يستطيع بواسطتها السارد التعريف بالأمكنة التي تجري فيها الأحداث، والمشهد هنا يصف مكانا خياليًا، يحلّ خارج حدود الواقع، أي في الحلم، لأنّ "الحلم هو الذي يفتح الذات على الفضاء الواسع اللامحدود"¹، يرد في النموذج: "كتب إليّ سعيد أبو النّحس المتشائل، قال: جاءت النهاية حين استيقظت في ليلة بلا نهاية، فلم أجدني في فراشي، فزارتني البرديّة، فمددتُ لها يدي أبحث عن سترة فإذا بها تقبض ريح، رأيتني جالسا على أرض صفاح، باردة مستديرة، لا يزيد قطرها على ذراع، وكانت الرّيح صرصرا والأرض قرقرًا وقد تدلّت ساقاي فوق هوة بلا قرار، كما تدلّى اللّيف في الخريف، فرغبت في أن أريح ظهري، فإذا بالهوة من ورائي كما هي الهوة من أمامي، وتحيط بي الهوة من كلّ جانب، فإذا تحرّكت هويت، فأيقنت أنّي جالس على رأس خازوق بلا رأس"².

نلاحظ هنا تشاكلا واضحا بين أسلوبَي المقامة والرواية، حيث إنّ طريقة وصف المكان تشبه إلى حدّ بعيد تلك التي يعتمدها الهمداني في مقاماته، أمّا عن واقعيّة المكان فهي غير واردة لأنّ الحيز الفضائي الذي يجسّد المشهد يقع خارج حدود الواقع، إنّه حلم، وهو ما تؤكّده عبارة: "فأنا إذن في حلم لا غير، على الرّغم من أنّه حلم طويل"³، ولعلّ حضور الحلم لوصف حالة اللاستقرار والثّبات التي يعانيها البطل تدلّ على حالة نفسية معقّدة يصعب تفسيرها خارج الخيال/الحلم، فالحلم يتشكّل من جملة من التراكمات النفسية الماضية ويجسد الرغبات التي يصعب تحقيقها في الواقع، فهو إذن تلك "النافذة المشرعة على الآتي... والبعد المستقبلي للحلم يجعله مفصولا عن الواقع، إنّه يمثّل في حدّ ذاته عالما مستقّلا"⁴ وفي هذا النموذج المأخوذ عن رواية (المتشائل) نجد وصفا للحيز الفضائي الذي يشمل المشهد

¹. لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية (رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ذيب نموذجًا)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015، ص88.

². إميل حبيبي، المتشائل، ص152.

³. المصدر نفسه، ص153.

⁴. لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية (رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ذيب نموذجًا)، ص132.

الموصوف، والذي من خلاله نستطيع الوقوف عند بعض دلالاته التي تستثمر معاني الضياع وعدم الاستقرار والانفتاح على المجهول، وذلك في واقع مهزوز تترنّح فيه الثوابت وتتأرجح فيه القيم والمبادئ فقد تكون صورة للفلسطيني المهجّر، أو صورة للسجين المعذب (فالخازوق وسيلة تعذيبية)، كما قد ترسم مشهد العمالة المفروضة على بعض الأشخاص الضعفاء، وهي في كلّ الأحوال صورة دلالية تجسّد مفهوم اللاوجود أو اللااستقرار أو اللامكان.

أمّا عن قيمة التفاعل بين المكان الروائي والمكان في المقامة، فهي تتجسّد في كونها حيّزاً فضائياً يتمثّل فيه البطل بخصوصيّته الفكرية والإيديولوجية وبمكانته ووضعيّته الاجتماعية ومستواه الثقافي المتباين، وسواء أكان ذلك المكان حقيقياً أم بعيداً عن الواقع غير أنّه يبقى مشحوناً بدلالات عميقة قد تتجاوز الموقع الجغرافي إلى أبعد منه بكثير، فالمكان إذن في الرواية وفي المقامة يمثّل نظاماً دلالياً في النص السردى لما يغدو مصدراً لإنتاج الدلالة في النص، فهو يخضع في الرواية إلى انتشار خاص وإلى إعادة بناء تجعله يتشكّل في صورة مختلفة عن صورته المرجعية، ذلك أنّ الروائي يقوم بتنظيم وفرز واختيار المادّة التي يمنحها له الواقع حتّى يتحوّل هذا المكوّن السردى إلى فضاء دلالي مبرزاً للقيم الاجتماعية والنفسية ناهيك عن القيم الجمالية¹، والأمر نفسه بالنسبة للمكان في المقامة، من حيث تحوّله إلى فضاء عامّ يكتسب قيمته من خلال الأحداث التي تدور فيه، بحيث تصبح قيمته كموقع جغرافي ليست بالأهميّة التي يكتسبها كمكوّن دلالي يشي بطبيعة المجتمع وذهنية أفراده خصوصاً عندما يكتسي طابع السخرية الهادفة، عندها فقط لا تصبح للمكان الجغرافي قيمة بقدر ما يرتبط به من أبعاد متنوّعة المشارب.

ج4. الأحداث:

أمّا عن الأحداث فهي تتبني في الأعمال السردية على عنصري التسلسل والتتابع، حيث تُعرض من بداية النص لآخره بتدرّج محكم ووفق نظام لغويّ ودلاليّ مقنّن، والأحداث هي التي تكفل التماسك السردى وتزيده قوّة، كونها تعالج الوقائع والأفكار التي يروم الكاتب تبليغها وعليه تُسخر مكوّنات النص الأدبي جميعها لخدمة الأحداث فتُسهم في تصويرها وتطويرها من خلال تقنيات سردية مترابطة وملتحمة ففي الرواية تتطور الأحداث مع بداية الصراع فتتشكّل العقدة، ثم تبدأ العقدة بالانفراج عند سير تلك الأحداث نحو الحلّ، وهو ما يسمّى بالحبكة، وطبعاً لا يخلو ذلك المسار من عنصري الإثارة والتشويق وهي تقريباً تتماثل مع قانون تطوّر الأحداث في المقامة حيث تُحبك الأحداث وفق تسلسل مثير ومشوّق، وتدور حول

¹. المرجع السابق، ص19.

عقدة تتبني عليها تلك الأحداث فتتخلّلها مواقف ومغامرات متنوّعة يقوم بها البطل من خلال نصبه على الناس واحتياله عليهم، ثمّ تنتهي تلك الأحداث بكشف خدع البطل الداهية والوقوف عند حقيقته التي كان يُخفيها عنهم.

ومن خلال ما سبق، استطعنا رصد قيمة تفاعلية بين الرواية والمقامة (من خلال النماذج الروائية المختارة)، تتمثل في اشتراكهما في طبيعة تصاعد الأحداث وتشابكها ثمّ بلوغ الذروة ليتحقّق الصراع الدرامي بين الشخصيات المحركة للأحداث، ليأتي بعدها الانفراج حيث يتوضّح ما غمض ويتبدّى ما خفي من أحداث سابقة فتتفرّج الأزمة ويتجلّى الحلّ الذي يُختتم به النصّ، لكن الأمر لا يخلو طبعاً من بعض الفروقات المتعلّقة بالمضامين والشخصيات والفضاءات الزمكانية ولغة السرد التي تتغيّر من رواية لأخرى غير أنّ ما يهمّنا في مجال التفاعل بين الجنسين ضمن هذه المدونات هو طبيعة تشكّل الأحداث وطريقة تطوّرهما ونمطية مساراتها الموفية إلى الحلّ والتي وجدناها تتقارب بشكل كبير، مع فنّ المقامة.

ج5. الاستهلال:

أمّا عن الاستهلال، فهو افتتاحيّة ضروريّة تصنع القلب العامّ للمقامة، حتّى أصبح لازمة نجدها تقريباً، في المقامات جميعها، وللاستهلال قواعده وشروطه ووظائفه، فبالإضافة إلى كونه عاملاً جمالياً يضيفي حلّة تزيينية على النصّ ويبثّ فيه عناصر المتعة والتشويق، فهو كذلك تقنية دلالية تختزل كثيراً من المعاني المتوارية، تستدعي تعدّد القراءة والتأويل، مع ما يلزمهما من دقّة وتركيز وإعمال فكر والاستهلال يحفّز القارئ ويحثّه على متابعة تطوّر الأحداث، لاسيما إذا ورد فيه ذكر لأسماء شخصيات معروفة بمغامراتها وحيلها ومراوغاتها، فعبارة (حدثنا عيسى بن هشام قال:....) تشي بأحداث قادمة ومغامرات متنوّعة عهدنا روايتها من طرف عيسى بن هشام، فهو إذن استهلال أولي (لافت للانتباه) يليه استهلال ثانٍ مشوّق ويضع القارئ في جوّ الحدث أو البطولة:

"لما قفلنا من الموصل، وهمنا بالمنزل، ومُلكت علينا القافلة، وأخذ منّا الرّجل والرّاحلة، جرت بي الحُشاشة، إلى بعض قُراها، ومعني الإسكندريّ أبو الفتح، فقلتُ: أين نحن من الحيلة"¹ إنّ نوع من الاستهلال التشويقي (يشي بوجود الحيلة التي تدفع القارئ إلى متابعة أخبارها لاسيما بوجود الإسكندري) وهو الاستهلال الذي وقفنا عنده في رواية (المتشائل) حيث يفتتح الكاتب روايته باستهلال لافت للانتباه

¹. بديع الزمان الهمذاني، المقامة الموصلية، ص69.

من خلال قوله: (كتب إليّ سعيد أبو النّحس المتشائل قال:....) يليه استهلال ثانٍ يضطلع بوظيفة التشويق في قوله: "أبلغ عنيّ أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامه عيسى"¹، وهي عبارة تحفّز القارئ على متابعة الأحداث العجيبة والمغامرات الغريبة التي حدثت للبطل، فهي إذن صورة واضحة لمفهوم التفاعل بين جنسي الرواية والمقامة من حيث الصيغة الاستهلالية التي ترتبط بكلّ منهما.

ج6. اللغة:

أمّا عن اللغة، فهي جوهر الأعمال الإبداعية الأدبية، وبها تتمايز تلك الأعمال وتتباين قيمها الأسلوبية والدلالية، فلغة المقامة مثلاً متفردة بصيغها الأسلوبية والبلاغية وثرية بمفرداتها الأنيقة والمنمقة وغنية بصورها وتراكيبها المتفاعلة والمنسجمة مع مواضيعها المتنوعة، فاستحضار النصوص الأدبية الوجيزة كالأمثال والحكم والنكت والألغاز، والنصوص المطوّلة كالأشعار والأحاديث الدينية والوصايا والخطب وغيرها ممّا تضمّنته متونها لا يتأتّى في نصوص أدبية أخرى إلاّ باقتضاب ومواراة أو عن طريق التعلقات النصية المحدودة والمقتنة، فتلك اللغة الثرية والمتنوعة هي التي أكسبت المقامة أصالتها وحفظت لها تميّزها ورسختها في صفحات التاريخ الأدبي الطويل، كما رسمت لها طريقاً ممتداً من الماضي إلى الحاضر، ودليل ذلك أنّ كثيراً من النصوص الروائية الحديثة والمعاصرة قد أفادت من نبعها التراثي الأصيل، وانتهجت نهجها اللغويّ القويم واتّخذت من قلبها العامّ سبيلاً لرسم قوالب لغوية مستحدثة تصف الواقع والمجتمع، وتعبر عن نوازع الأفراد وصراعاتهم النفسية والفكرية والاجتماعية والسياسية التي تقضّ أواصر الألفة بينهم وبين واقعهم.

ولأن كانت المقامة العربية القديمة قد اضطلعت بمهمة نقد العصر الذي ظهرت فيه ووصف الحياة الاجتماعية والسياسية والعقائدية السائدة آنذاك، فإنّ الرواية العربية الحديثة لم تتأّ عن تلك الوظيفة النقدية التي تتمّ وفق منظور ورؤية فكرية جديدة، ومن خلال أساليب لغوية متنوّعة تخضع لقواعد السرد الروائي الحديث، أمّا النماذج الروائية التي اخترناها لعقد المقارنة بين لغتها بما تضمّنته من أساليب بلاغية (سجع، طباق، جناس، تضمين) وما حوته من موضوعات (السخرية والحكمة والألغاز والأمثال والوصايا) وما تضمّنته من (وصف وشخصيات وفضاءات...) وبين لغة المقامة التي لا تختلف عنها كثيراً في تلك العناصر السردية، فهي تبقى نماذج روائية لها خصوصياتها التي تحفظ تميّزها وإن اقتربت (بدرجة كبيرة) مع فنّ المقامة غير أنّ لكلّ منهما طابعه الخاص والتميّز، كما أنّ التفاعل الحاصل بينهما يتعلّق بنقاط الاشتراك الكثيرة التي تجمع بينهما، كدلالة على انفتاح الجنس الروائي على باقي

¹. إميل حبيبي، المتشائل، ص13.

الأجناس الأدبية وغير الأدبية، وإشارة واضحة إلى مرونة الرواية وشساعة مساحتها الدلالية التي سمحت لها بالتفاعل مع (المقامة مثلا) برغم امتدادها العميق في قلب التراث، وغبابة لفظها وتشعب موضوعاتها وتتوَع مسالكها النصّانية المختلفة.

وقد

الفصل الثاني:

التفاعل الأجناسي

بين الرواية والأشكال الأدبية الشعبية.

كيليطو إلى

"خلص

أنّ للمقامة مظهرها المميّز، والذي لا يتراءى لنا في النصوص الأخرى، وهو بنيتها السردية الثابتة، وهي حسب رأيه الأساس في تصنيف المقامة بكونها مقامة وما البحث عن سوابق المقامة أو مثيلاتها في النصوص السابقة لها أو اللاحقة بعدها، فما هي حسب تعبير كيليطو، إلا محاولة للمقارنة¹، وعليه فالرواية تتفاعل أجناسيا مع المقامة من خلال جملة من العناصر اللغوية والموضوعاتية المشتركة بينهما والتي تتشكّل في الرواية بطرق تتماثل مع تشكّلها في المقامة ظاهريا وتختلف عنها من حيث شحنتها الدلالية العميقة وبعدها الإيديولوجي والفكري المرتبط بتجربة الروائي وموقفه من الأحداث الراهنة وبرؤيته للواقع والمجتمع.

¹. عبد القادر نويوة، النسق الثقافي وأنماط تلقي المقامات، ص226.

المبحث الأول:

التمّظهرات النصيّة لبنية السّيرة الشعبيّة في الرواية

المبحث الثاني:

النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة

المبحث الثالث:

انفتاح النصّ الروائي على عوالم الحكّي الشعبي

المبحث الأول: التّمظهرات النصيّة لبنية السّيرة الشعبيّة في الرواية

1. قراءة في كيفيّات تجلّي المتن السّير شعبي في الرواية:

تباينت آراء كثير من النّقاد والباحثين حول مسألة انتماء (السّيرة) كجنس فنّي، فمنهم من يرى أنّها عمل أدبيّ راقٍ يضاهي سائر الأجناس الأدبيّة النثريّة المتداولة كالرواية والقصة وغيرهما وتكمن قيمتها في مستوى الارتقاء الفنّي الذي وصلت إليه عبر عصور تطوّرها، وفي دورها التّداولي الذي يسمح بالاطّلاع على تفاصيل حياة الأفراد والشعوب من خلال مواقفهم وتجاربهم المتميّزة، وهي في ذلك تتوسّل لغة أدبيّة منتقاة، تجعلها تتباين عن لغة التّاريخ التي تتأى عن مستويات الأدبيّة والجماليّة.

في حين يرى بعضهم أنّ السّيرة هي أقرب إلى التّاريخ منها إلى الأدب حيث إنّ "مصطلح biographie هو ترجمة حياة إنسان ما، أو تاريخه منذ أن وُلد إلى أن مات، و يُطلق أيضا على مجموعة من الناس الذين قاموا بأعمال عظيمة في حياتهم، أو أنّهم انفردوا بالعيش على نمط خاص بهم

أصبح يميّزهم عن غيرهم وكان جديرا بتسجيل التاريخ له وتدوينه وهو يبيّن مدى ارتباط السيرة بالتاريخ¹ وحثّهم في ذلك "أنّها تُفَنّت نظام التقاليد الأدبية لتستعيز عنه بدورة حياة أحد الأفراد، كما أنّ طريقة كُتّاب السيرة تُهمّل أيضا أبسط الوقائع السيكولوجية: فالعمل الفنّي قد يُجسّد إلى حدّ كبير، حلم الكاتب بدلا عن حياته الواقعية، أو قد يكون (القناع) وما هو ضدّ الذات الذي يختفي وراءه الشخص الحقيقي أو قد يكون صورة الحياة التي يريد الكاتب أن يفرّ منها، أضف إلى ذلك أنّه يجب ألا ننسى أنّ الفنّان قد يجرب الحياة بشكل مختلف عن غيره وضمن حدود فنّه: فهو يشاهد التجارب الواقعية وعينه على فائدتها في الأدب، كما أنّها تأتي إلى ذاكرته مصوغة صياغة جزئية حسب التقاليد الفنيّة والمفاهيمات المُسبقة² وبالتالي، وحسب آراء هؤلاء، لا يرقى أسلوب ونمط كتابة فنّ السيرة إلى مستوى العمليّة الإبداعية في مجال الأدب.

كما يرى فريق آخر من الدّارسين أنّ السيرة تجمع بين التاريخ والأدب، فهي تاريخ يحكي "حياة فرد له قيمة، وينفرد بخصائص تميّزه عن غيره بحيث يكون له دور في توجيه الأحداث في عصره أو جماعته أو أمّته التي قدّمت خلال حياتها أعمالا لها شأن في التاريخ، وهي أدب من حيث إنّها تنتمي إلى كاتبها الذي ألّفها فهي تحمل أفكاره وانطباعاته المستمدّة من ثقافته ووسطه الاجتماعي وموقفه من الحياة فهذه العوامل تجعل السيرة قريبة الصّلة بالأدب أكثر من غيره"³ لكنّها في مطلق الأحوال تجمع بين الفنيّة الأدبيّة في طريقة التعبير، وبين التسلسل المنطقي في رواية الأحداث وتفصيلاتها الدّقيقة، ممّا يجعلها تنتمي إلى الجنسيتين الأدبي والتّاريخي معا، والحقيقة أنّه ثمة فائدة في دراسة السّير، فهي تساعد على "دراسة أشدّ مشكلات التطوّر وضوحا وأدقّها في تاريخ الأدب، النمو، النضج، والانحطاط الممكن في فنّ الكاتب، كما أنّ فنّ السيرة أيضا يجمع مواد تصلح للإجابة عن أسئلة أخرى في تاريخ الأدب، كمطالعات الشاعر، واتّصالاته الشخصية بأهل الأدب، وأسفاره والأرياف والمدن التي رآها وعاش فيها: وكلّها أسئلة قد تُلقى الضوء على التاريخ الأدبي، أي على التراث الذي وضع فيه والتأثيرات التي صاغته والمواد التي

¹. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص399.

². رينيه ويلبيك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص81/80.

³. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص401.

تشرّبها"¹، وهو الأمر الذي حدا بكثير من الأدباء إلى خوض غمار هذا النوع من الكتابة السردية سواء بتعرضهم إلى حياة غيرهم أم بحديثهم عن أنفسهم في شكل سير ذاتية².

¹. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص 82.
². ارتأى جلّ الأدباء والروائيين الكتابة عن سيرهم الشخصية وعن يومياتهم أو تمرير بعض الجوانب النفسية والاجتماعية من حياتهم عبر قنوات سردية تتخلل الرواية، وهو ما يسمّى بالسيرة الذاتية التي هي عمل أدبي يقوم بتأليفه صاحبه يعرض لسيرة حياته في إطار عصره دون أن يلزم نفسه بمنهج المؤرخ الذي يقوم برصد كل أحداث عصره، وهذا العمل يتوافر فيه روعة التعبير الأدبي وجودة الصياغة الفنية والتناسق بين أطرافه في رابطة فنية محكمة مع اختلاف صور التشكيل الفني من كاتب لآخر، وهذا الحرص الفني الذي نلمسه لدى كاتب السيرة الذاتية جعل بعض النقاد يصنّفون ذلك النوع من السيرة في خانة الأعمال الأدبية الراقية، ولعلّ نزوح بعض الأدباء إلى اعتماد السيرة الذاتية في بناء رواياتهم جعل الجنسين يتداخلان ويتعلقان في كثير من الخصائص الفنية والتقنيات السردية، حتى ظهر صنف روائي جديد أطلق عليه اسم السيرة الذاتية الروائية (novelized autobiography) ويقصد به القالب الفني الذي يعرض فيه الكاتب أحداث حياته (الواقعية) في شكل روائي يعتمد على السرد والتصوير ويقف فيه عامل الخيال حيث يتم استخدامه استخداما محدودا في تجسيد تلك الأحداث (الواقعية)، ناهيك عن استخدام اللغة ذات الطابع التصويري الإيحائي الذي يساعد على تجسيد الأحداث وتصويرها مع حسن صياغة الأسلوب جملا وعبارات، وهو الصنف الذي كثر الجدل حول شرعيته وقيمه، واحتدم النقاش حول مسألة تصنيفه: أينتمي إلى جنس الرواية أم أنّه يكتفي بتسمية السيرة الذاتية فحسب.

وعليه أضحي التعامل مع رواية السيرة الذاتية يخضع في كثير من الأحيان إلى التعقيدات السردية نفسها التي تواجه الأديب الروائي خلال كتابته للرواية، ذلك أنّه في السيرة الذاتية الروائية تجب مراعاة الموازنة بين عرض حياة صاحبها واستخدام التقنيات الفنية الروائية، فطغيان التقنيات الروائية يحول السيرة إلى رواية، كما أنّ بناء الأحداث في السيرة الذاتية ذات الشكل الروائي صار يخضع لطريقة البناء المتتابع للأحداث وفيه تسير الأحداث سيرا طرديا، تبدأ الأحداث ببداية حياة صاحبها وتنتهي بآخر حدث للفترة الزمنية التي يقف عليها المؤلف (الراوي أو السارد) من حياته ويقوم المؤلف هنا (في السيرة) بدور الراوي (المشارك الراصد الذاتي الغيري) أي الذي يسرد لنفسه ولغيره في آن واحد من خلال زاوية رؤيته التي يسرد بها الأحداث وهذه الزاوية (أو الرؤية السردية) يترتب عليها في بنائه الروائي اختيارا لطريقة السرد وتنسيق الأحداث وبناء الشخصية كلّ ذلك للتوجّه بعمله الأدبي نحو المتلقي في صيغة فنية جيدة ومؤثرة والسيرة الذاتية لا تتشارك مع الرواية فحسب في بعض التقنيات والأساليب والطرائق الفنية، وإنّما تتلاقى أحيانا مع الفن المسرحي في مسألة تحريك الحسّ المأساوي والأثر التراجيدي والرغبة في إصلاح ما عوج، وتختلف السيرة الذاتية عن الرواية والمسرحية في عدم اعتماد صاحبها على الشخصيات الخيالية أو الأسطورية مثل الروائي أو المسرحي ولا يصوّر شخصية أخرى ككاتب السيرة الغيرية، إنّما هو يصوّر نفسه بنفسه ومن ثمّ كانت السيرة الذاتية أكثر احتقالا بالنقل الأمين لحياة الشخصية، وإذا كان كاتب السيرة الذاتية يعتمد على الذاكرة واستبطان الذات والبوح النفسي مصورا انفعالاته ومشاعره الفنية إزاء هذه المواقف التي تصوّر سيرة حياته، فإنّ كاتب الرواية أو المسرحية يعتمد على التخيل فالأوّل يلتزم الحقيقة والثاني يترك المجال للتصوّر والخلق، وكاتب السيرة الذاتية ملزم بالموازنة بين الالتزام بالحقيقة والتقنيات الفنية للسرد الأدبي ليجعل من عمله عملا أدبيا أكثر وقعا وتأثيرا، ومن هذا المنطلق نستطيع استشفاف القيمة التاريخية والأدبية لرواية السيرة الذاتية من حيث كونها تسلط الضوء على جوانب خفية من حياة الأفراد، قد

ونظرا لكون النصّ السردّي (في عمومّه) هو فضاء تجول فيه شتّى الخبرات والمواقف الحيّاتيّة والانفعالات النفسيّة والعلاقات الاجتماعيّة وغيرها، حيث يتمّ التعبير عنها وفق بُنى فنيّة منتظمة تعكس حسّ الإبداع لدى صاحبها، وطموحه في الارتقاء بالمستويات السردّيّة لنصّه ووضعها في إطارها الأدبي الذي يلائم روح العصر ويستهوّي أصحاب القراءة والتأويل، صار لزاما عليه تحرّي قدرا من الاهتمام والحرص على الصيغة الشكليّة والمضمونيّة التي تكفل قيمة نصّه الإبداعيّ، وتحفظ وجوده.

وحثّى لا يكون تعبيره الفنّي صورة روتينيّة لما يجري في الواقع، احتاج إلى عنصر التخيل الذي يفتح أمامه فضاءات تعبيريّة واسعة، ويسمو به إلى عوالم متحرّرة من إلزامات الواقع ومثالبه ونكوصه فكانت الأشكال الفنيّة الشعبيّة بتعدّد انتماءاتها، مجالا خصبا يمدّ النصّ السردّي بكلّ البنى التخيليّة التي يحتاج إليها لتحقيق الانسجام بين الواقع والخيال، وتلك الأشكال الشعبيّة تشمل ضروب وأصناف الموروث الشعبي جميعها "بأشكاله وأنماطه وطُرُزه العديدة وتأثيراته العميقة في الوجدان والسلوك، فهو من أهمّ مصادر التشكيل الروائي المرجعي، إذ لا تكاد تخلو رواية من روايات العصر من إفادة معيّنة تُحيل على مقتنيات هذا الموروث وصيغته ومفرداته، وهي بلا شكّ مقتنيات بالغة التنوّع والتعدّد والخصب تتّصل عمليّا بكلّ ما يندرج في إطار الثقافة الشعبيّة"¹ والسيرة الشعبيّة واحدة من تلك الأشكال الشعبيّة، التي يُعدّ حضورها لافتا في بعض النصوص السردّيّة القائمة على عنصرّي الحقيقة والخيال.

وهي مناسبة لمدّ النصوص السردّيّة بما تحتاجه من تخيل فنّي ملائم ولاسيما النصوص الروائيّة الحديثة، ذلك أنّ السّير الشعبيّة "تتّلق من أسماء ورموز وحوادث تاريخيّة لكنّها بالأساس سير متخيّلة تستمدّ تخيلها من الذاكرة الشعبيّة ومن التّاريخ الشعبي"²، وبالتالي فإنّ السيرة الشعبيّة تستمدّ مواد تخيلها من ذاكرة الشّعوب عبر تاريخهم المستمرّ، وتظلّ تتطوّر بشكل متواصل في مبناها اللّغوي ومضمونها

يجعلها كثيرون، لاسيما إذا كانت تعرض لحياة الأديب في زمانه ونظريته للعصر ومجرباته ممّا يسهم في منح تاريخ الأدب لونا من الحقيقة وجانبا من الصّدق، وذلك التعبير يتجلّى في حلّة لغويّة أنيقة تستهوّي القارئ وتحقّق له المتعة والتشويق وتحفّزه على مواصلة القراءة والاطّلاع، وهو الأمر الذي قد لا يتوفّر للقارئ إن هو اطّلع على حياة فرد ما من خلال نصّ مدوّن وفق لغة تاريخيّة جافّة تتأى عن الأدبيّة المثيرة والسّاحرة. (ينظر، شعبان عبد الحكيم، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (رؤية نقدية)، ط1، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، مصر، 2009، ص: 21... إلى 193).

¹. محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي (الجمالي والثقافي في نُظم الصّوغ السردّي)، ط1، دار فضاءات، الأردن 2016، ص75.

². محمد فخر الدّين، سيرنا الشعبيّة (قراءة في الملحمة الأزلية العربيّة الخالدة: سيف بن ذي يزن)، ط1، دار فضاءات الأردن، 2014، ص97.

الدّالّي بما يتوافق ووظائفها الاجتماعيّة الجديدة والتي تلائم بدورها ثقافة المتلقّي وعصره وبيئته، كما أنّ حضورها في الروايات الحديثة مرهون بعوالم التجربة الإبداعية الجديدة لأنّ استحضار نمط السيرة الشعبية في النصوص الروائية يخضع لأشكال ونماذج متعدّدة تتعلّق بالموقف والرؤية والموضوع، على اعتبار أنّ نصوص السرد الحديثة تحاول اليوم "الاشتغال على مستويات عديدة من البنى داخل رحم النصّ الواحد لاعتبارات كثيرة أملتّها نظريات الشعرية والجمال وأنماط الحكي واختيارات المبدعين التجريبية، فالنصّ السردّي الحديث يكسر نمطيّة الساكن ويعلن تمرّده على سكونيّة الخطاب من خلال الدخول في لعبة جدل بين السارد والمسروود"¹، أمّا تحاور الرواية والسيرة الشعبية على المستوى الفنّي والدّالّي فهو سمة من سمات التفاعل الأجناسي بين الأدب الفصيح والأدب الشعبي، والذي يتجلّى من خلال إعادة الصياغة اللغويّة دون التعرّض لخصوصيّة المعاني والدلالات المنبئية على عنصر التخيل في الرواية.

وإذا كان التخيل في السيرة "يُستوحى من الحكايات الخرافية والملاحم والأساطير والحكايات السحرية، وكتب التاريخ الأسطوريّة ومن كلّ ما نسجه الحلم الجماعي والتصور الشعبي للتاريخ كتاريخ أسطوري يمجّد قيم البطولة الخارقة، هذا التصوّر الذي نعتبره نتاجا لحاجات تاريخيّة ملحة"²، فذلك لا يعني أنّ التخيل المنفتح على عوالم لا واقعيّة ومبهمة تجسّدها الأحلام هو العنصر الوحيد الذي تقوم عليه السيرة الشعبية، بل هنالك صور مستمدّة من الحقيقة تخصّ الإنسان وعالمه المحيط به، بمعنى أنّ ذلك التخيل قد يستمدّ بعض أصوله من حقيقة واقعيّة تاريخيّة عاشتها بعض المجتمعات في زمن ما، ثمّ إنّنا "حين نقول التخيلي فإنّ الأمر يستدعي من غير شكّ المقابل الذي هو الواقعي، ثمّ إنّ تشغيل المتخيّل هو خلق اللواقع أو اللعب خارج حدود العقل والواقع الملموس، كما أنّ المخيلة في مقدورها خلق عالم خاص وموازٍ للعالم الواقعي القائم عالم لا يحقّ لأحد محاكمته بوسائل عقلانيّة وواقعيّة ملموسة، فكلّ عالم ينتج معرفته بطرقه وسننه الخاصّة، وإذا كان الواقعيّ يمكن أن يجد امتداداته الطبيعيّة في المعطى المتحقّق فإنّ التخيل يتيح اختراق آفاق المستقبل ذلك الذي يُحتمل أن يصير في لحظة من اللحظات واقعا ملموسا، فالفعل التخيليّ يمكن من بناء عالم من التوقعات والنبوءات التي تحرّر النفس من ضغط الواقع وتسبح بها بعيدا عن إكراهاته"³، وذلك التداخل بين الواقعيّ والمتخيّل هو سمة بارزة في الرواية

¹. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربيّة (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، ص 219.

². محمد فخر الدّين، سيرنا الشعبيّة (قراءة في الملحمة الأزلية العربية الخالدة: سيف بن ذي يزن)، ص 22.

³. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربيّة (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، ص 34/35.

الأدبيّة التي "تتأسّس من خليط تتداخل فيه الحقيقة بالوهم، الواقع بالحلم، المألوف بالغريب"¹، ممّا جعل التّفاعل بين الواقعي والمتخيّل يقوم على الوظائف والأهداف نفسها، ومنها الرّغبة في إحداث التّوازن النفسي والاجتماعي بين الإنسان وعالمه الواقعي والمتخيّل.

ولعلّ مرونة جنس الرواية هي ما سمح لها بالتفاعل مع كثير من الأشكال السردية وغير السردية بما فيها الموروث الشعبي الذي ينطوي "على خزين سردي وشعري عاطفي وغنائي هائل يمكن الإفادة من توظيفه في المدوّنة الرّوائية على نحوٍ غايةٍ في الثراء والخصب، لما يمتلكه من قدرة على رّفد المسيرة السردية الرّوائية بطاقة تدليل عميقة فضلا على مضاعفة الرؤية الجمالية للنص"²، وبما أنّ النصوص التراثية التي وصلت إلينا من غابر الزمان قد عبّرت عن هموم الإنسان ومشاكله مع وسطه الشعبي الذي يعيش فيه فقد حملت لنا روايات عن شخصيات وأبطال قاوموا الصّعاب وأعانوا الناس على مواجهة الشّر والظلم، فأصبحت سيرهم تُروى على ألسنة الناس، كما أضفوا عليهم طابع القدسية نظرا للمبالغة في تأويل الأحداث من طرف الفكر الجمعي الشعبي، ذلك أنّ الشعوب والأمم تبحث دوما عن البطل/ المنقذ لتقتدي به، "وتكون سيرة البطل من الناحية الشكلية الوصفية تتفق عليه جميع السير، من حيث إنّها تحكي تاريخ أجداد البطل الأوائل الذين اشتهروا ببطولتهم منذ غابر الأزمان، حتّى تصل إلى سرد تفاصيل ولادة البطل التي تكون غير عادية، إذ تصاحبها كثير من الخوارق والمعجزات التي هي بمثابة إرهاب أو تهديد ببطولته وعادة ما يُطلق على هذا النوع من القصص الذي يتتبع حياة البطل منذ ولادته حتّى وفاته اسم السير"³، والسيرة الشعبية، من خلال تلك الرؤية، قد تنفرد برواية سيرة فرد واحد يكون هو البطل لكنّها ليست عرضا لحياة شخصيّة بقدر ما هي أسطورة لاسم تاريخي قام بدور قيادي في حياة الجماعة في الماضي، وأعيد إحياءه رمزيًا من جديد نظرا لحاجات ملحة ولتهديد أجنبيّ لحياة الجماعة"⁴ كما قد تروي سيرة قبيلة بأسرها تكون لها بطولات وأحداث حافلة بالمغامرات، ومن خلال ارتباطها بالفكر الجمعي يتمّ إضفاء عنصر الغرابة والعجائبيّة على بعض أحداثها.

فالسيرة الشعبية إذن هي صورة للثقافة الشعبية التي تمثّل كلّ متكامل لا مجال للفصل فيه بين ثقافة الفرد وثقافة الجماعة، فهي "كلّها قوّة فعل لا ينفصل فيها الفرد عن الجماعة وهي تتجسّد عبر التقاليد

¹. المرجع نفسه، ص202.

². محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي، (الجمالي والثقافي في نُظم الصّوغ السردية)، ص 195.

³. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص401.

⁴. محمد فخر الدّين، سيرنا الشعبية (قراءة في الملحمة الأزلية العربية الخالدة: سيف بن ذي يزن)، ص25.

والعادات والطقوس، وعبر لغة الخطاب اليومي وهو ينقل الأساطير والملاحم والأخبار والأسرار الدّقيقة والقصص التي تكوّن التاريخ الثقافي للشعب"¹، وعليه تصبح السّيرة الشعبيّة نتاج فكري وذهني للفرد داخل جماعته في فترة زمنيّة معيّنة.

والسيرة الشعبيّة غنية بالرموز والدلالات كما تحمل بين طيّاتها كثير من القيم والمضامين التي تعكس هموم الشعب وآلامه، كونها "تستمدّ وجودها كجنس أدبي شعبي من التاريخ القومي ومن مختلف مكونات الثقافة الشفويّة، وهي تحاول إحياء الماضي القومي ببعث شخصيّات تاريخيّة أدّت دورا مهما في تاريخ الجماعة التي تنتمي إليها وينسج مجموعة من الأساطير والسّرد حول هذه الشخصيّات"²، ومن هذا المنطلق تفتّن الروائيون إلى أهميّة استحضارها للتعبير عن رؤاهم وانفعالاتهم وصراعاتهم مع الواقع والمجتمع، والتي هي في الحقيقة تجسيدٌ لرؤى وآمال وعواطف وانفعالات شعوبهم، أرادوا التعبير عنها من خلال فنّهم القصصي والروائي، فوجدوا في السيرة الشعبيّة محاكاةً لقضاياهم وراحوا ينهلون من فيضها الأسلوبى والمضمونى بما يُغني إبداعاتهم الفنيّة ويثريها، فقد وجد فيها المبدع مخزونا فكريا وثقافيا ثريا بالدلالات، زاخرا بالمعاني، ومشعا بالعناصر الجماليّة التي يقع أثرها على النص الروائي، ففي رواية "نوار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الرّوفري" لواسيني الأعرج، تفاعل واضح مع فنّ السيرة الشعبيّة، سواء على مستوى البنية السرديّة، أو على مستوى المضمون، فسيرة بني هلال، شكّلت بؤرة دلاليّة مركزيّة في تلك الرواية وأضفت عليها نوعا من الخصوصيّة، كما أثّرت المشهد الرّوائى بسمات ودلالات وملابسات أخرى يستطيع القارئ، من خلال تأويلاته لها، تمييزها والوقوف عند أبعادها الفنيّة والدلاليّة المختلفة وهذا التفاعل الواضح بين الفنّين، ينمّ عن قدرة المبدع على نقل تلك الحمولات الفكرية النابعة من عمق التراث وأصالته، ومن ثمّة إسقاطها على معطيات الواقع الرّاهن، وذلك من منظور إيديولوجيّ وحضاريّ خاصّ.

ثمّ "إنّ السيرة الشعبيّة كإنتاج كانت وليدة تفاعل يومي وتاريخي للمجتمع العربي مع العالم الذي كان يعيش فيه، ومن ثمّة جاءت محمّلة بمختلف أنواع الأحاسيس والانفعالات والرؤى التي تمثّل مواقف العربيّ من العصر والتاريخ والآخر"³، وهو الهدف الذي تصبو إليه الرواية العربيّة الحديثة من خلال رغبتها في تمثيل الإنسان العربيّ ومحاكاة واقعه بكلّ ما تكتنفه من ثوابت ومتغيّرات، وقد أسهمت السيرة

¹. المرجع نفسه، ص57.

². المرجع نفسه، ص28.

³. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، ص357.

الشعبية في تخليد أمجاد وبطولات بعض القبائل العربية (كقبيلة بني هلال)¹ التي ذاع صيتها في ربوع العالمين العربي والغربي، وبلغت شهرتها حدًا كبيرًا يعود بالفضل على سيرها المتواترة جيلًا بعد آخر "لقبائل بني هلال قد خلّدت بفضل السيرة الشعبية التي رافقت رحلاتهم وأعراسهم ومآتهم، وقد أصبحت سيرتهم محلّ بحث ودراسة، فهناك من اعتبرها أسطورة عجائبية واهتمّ بها جماليًا وفنيًا على هذا الأساس وهناك من توغّل في أعماقها ورصد حياة أبطالها وحلّل مواقفهم وأوّل سلوكياتهم كلّ حسب ذوقه واتّجاهه وعصره، وأصبحوا بذلك عبرة ودرسا لمن جاء بعدهم"².

كما عكف جمعٌ كبير من الأدباء على دراستها والتحقيق في رواياتها ومن ثمة توظيفها في أعمالهم الروائية بدعوى النّداخل والتّفاعل الأجناسي الحديث، فتوظيفها يُتيح للرواية قدرا من المتعة الجمالية والتشويق، بالإضافة إلى التّعرّض لأبطال السيرة بشيء من التّمجيد لمبادئهم ومواقفهم التي تصلح لأن تكون عبرة لجيل اليوم، "والأمر لا يقتصر هنا على ما يجسّده أبطال السيرة من قيم ومبادئ فحسب وإنّما بما يحملونه من آراء ومعتقدات ورموز ودلالات قابلة للتأويل وإعادة النظر في تفسيرها من جديد عن طريق التقنيات الجمالية الحديثة التي تستخدمها الرواية... ومن هنا كانت البداية والمنطلق للغوص في أعماق السيرة وسبر أغوار مضامينها واستيعاب خصائصها الشكلية والأسلوبية بطريقة جمالية فنية مكثّفة بحيث تكون راسخة الجذور داخل كيان الشخصية العربية في كلّ زمان ومكان"³، وهو الأمر الذي دفع بالروائيين إلى توجيه أنظارهم نحو ذلك الجنس الأدبي الشعبي اللافت، واستلّهام خصائصه الفنية بغية توظيفها في أعمالهم الروائية ومنحها طابع الكاشف الذي يلقي بأضوائه على التاريخ العربي وتراثه ومن ثمة تشرب معانيه والتعبير عنها في الرواية عبر صيغ ملائمة لروح العصر.

¹. ولعلّ السبب الرئيس في هجرة الهلاليين من شبه الجزيرة العربية إلى شمال إفريقيا هو ضنك العيش وقلة المياه واشتداد القحط والجذب، ويروي التاريخ أنّ حياتهم كانت صعبة حيث أوقعتهم في كثير من المعارك والحروب مع القبائل المجاورة لهم بسبب نزاعات خاصّة بينهم، أو بسبب ملكية الأرض والمياه، ويُعزى كلّ هذا إلى العصبية القبلية التي تميّز عقليّتهم كقبيلة عربية، فضلا عن تمسك أفرادهم بمعاني الشّهامه والشّجاعة والاستبسال في الدفاع عن القبيلة والأرض، وقد قسم كثير من الباحثين هذه السيرة إلى ثلاثة مراحل: المرحلة الأولى: تتصل ببني هلال واستيطانهم بلاد السّرو وعُبادة في اليمن وهي موطنهم الأصلي الأوّل، والمرحلة الثانية: تتحدّث عن رحلاتهم إلى بلاد نجد العديّة وما كان لهم فيها من أحداث وأيام، والمرحلة الثالثة والأخيرة: تتضمّن تغريبهم أو انتقالهم من نجد إلى العراق والشّام ثمّ مصر وأخيرا إلى تونس والجزائر ثمّ إلى المغرب والأندلس. يُنظر، سعيد سلام، التّناص التّراثي (الرواية الجزائرية التّراثية أنموذجا)، ص403.

². سعيد سلام، التّناص التّراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص406.

³. المرجع السّابق، ص408.

وتشارك الرواية الحديثة فنَّ السيرة الشعبية في مسألة التصرف في لغة السرد الموجّه لجمهور المتلقين، "الراوي غالبا ما يطعم السرد الذي تلقاه في الماضي بحكايات جديدة وتأويلات وتفسيرات تلبي حاجة الجمهور المتجددة، لذلك يعتمد على الإطناب في بعض المقاطع، فيقف ساردا وواصفا، يطعم الجمهور الجائع من تخمة السرد ويتجلى ذلك في وصف المرأة ووصف الطعام ووصف البطولة، إنها إذن وقفات ذكية للراوي تلبي الحاجات النفسية للمتلقين"¹، بمعنى أنّ العملية السردية للسيرة الشعبية تقوم على ما يُرضي الجمهور ويلبي حاجاتهم الاجتماعية والنفسية وتلك العملية لا بدّ أن تخضع لشروط وضوابط معينة تتحكم فيها الكفاءة الإبداعية لدى السارد وتُتيح له استقطاب أكبر عدد من المتلقين وإعانتهم على ربط حاضره بالماضي من خلال ما اختزنه الذاكرة الجمعية من أحداث ومواقف يتصرف فيها السارد بما يتوافق والمستوى الفكري والاجتماعي للمتلقين دونما المساس بالعناصر الأساسية والثابت التي يقوم عليها المتن الحكائي، وهو الأمر نفسه الذي نجده في الرواية الحديثة التي تحرص على إثارة المتعة والتشويق في نفس القراء، من خلال توجيه متن حكائي شيق ذو لغة تعبيرية متميزة، دونما الإخلال بعناصر الحكاية الأصلية فما يكتبه بعض المؤلفين عن حياة الآخرين وسيرهم بطريقة فنية راقية، يتميز بالحرص على توظيف "الخصائص الفنية كالخيال الخصب واللغة الزائقة وسرد الأحداث واستثمار الأجناس المتخللة، وإن كان ينزع إلى التدليل على حقيقة فكرية أو أدبية فهو يغلب أساليب الإمتاع عن أساليب الإقناع"² وذلك الحرص يجسده السارد بقدرته وكفاءته اللغوية في التعبير عن حياة الأفراد والجماعات وتطلعاتهم وعلاقاتهم النفسية والاجتماعية بواقعهم وبيئتهم، ويُمكن القراء من التمتع بالمتن الحكائي بما فيه من خيالات ساحرة تتيح لهم رسم عوالم جديدة على أنقاض تلك القديمة يحققون فيها ما كانوا يطمحون إليه من رغبات وتطلعات يصعب تجسيدها في الواقع.

كما قد تتشارك الرواية مع السيرة الشعبية في قضية التتميق اللغوي، حيث إنّ كلاهما يروم انتقاء الأساليب والتراكيب المنسجمة مع مضمون الحكى واستخدام المفردات المألوسة والقريبة من الفهم، والتي تتخللها لمحة من ملامح الشعرية التي تزيد لغة التعبير جمالا وتمنحها قوة أكبر في التأثير على المتلقي على اعتبار أنّ اللغة "تمثل في الخطاب السردى عموما العين النابعة التي يمتح منها الراوي حين يفتح سرده ويعلن عن شخصياته ثم يصف أحوالها وسماتها وتقلباتها، كما أنّ اللغة أيضا معين لهذه الشخصيات ذاتها داخل السرد فهي الوسيط المعرفي الذي من خلاله تتبادل هذه الشخصيات وتعبّر وتبوح

¹ . محمد فخر الدين، سيرنا الشعبية (قراءة في الملحمة الأزلية العربية الخالدة: سيف بن ذي يزن)، ص 67.

² . محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية (محاولة تأصيل)، ص 34.

وتحاور، كما أنّ اللغة في الخطاب السردى هي التي تظهر الحدث أو الأحداث في السرد، تصوّر نشأتها وتنتقل تناميها بعد ذلك وتجسّد وقوعها في زمن ما ومكان ما¹، غير أنّ لغة الرواية الحديثة وإن كانت مستوحاة من بساطة الواقع المعيش إلاّ أنّها تعتمد أساليب التعبير الراقى والرزين، على نقيض السيرة الشعبية التي تميل إلى لغة الحوار اليومي الذي قد لا يرقى إلى مستوى الفنّية العالية.

وبرغم اشتراك كلّ من الرواية والسيرة الشعبية في الحرص على توظيف اللغة المناسبة لجمهورها وبيئته، والتي تكون في العادة لغة مؤثّرة بصورها المشحونة بالعواطف المعبرة عن مواقف الشخصيات وانفعالاتهم، ومؤثّرة كذلك بمضامينها وسياقاتها وأساليبها، غير أنّ الخطاب اللّغوي في السيرة الشعبية ينزح أكثر إلى استعمال بعض ألوان البديع كالسجع، الذي يهدف إلى تأكيد الأفكار وتسهيل حفظها في ذاكرة المتلقي، ممّا يعني أنّ أسلوب الحكى فيها يقوم على مادّة السّجع الذي يعني توافق أواخر الجمل والعبارات، فيكون حضوره في نصّ السيرة الشعبية إمّا لتسهيل حفظه أو لتنميق الأسلوب وإضفاء ملمح الجماليّة على لغة الكتابة، وإن كان بعضهم يعتقد أنّ "السجع في السيرة لا يقصد لذاته كجلية لغويّة وإنّما هو يقصد كوسيلة مساعدة للحفظ وليتمّ تناقل السيرة عن طريق السّماع"²، وإذا تضمّنت الرواية الفنّية أسلوب السيرة الشعبية، فإنّ الكاتب يحاول التخفيف من تلك اللغة المسجوعة التي يقوم عليها أسلوب السيرة، من خلال إعادة صقلها كي تتبدّى في صورة بسيطة بساطة اللغة الروائيّة لا تكلف فيها ولا تصنّع ممّا يضمن قدرا كبيرا من التقارب والتفاعل بين الجنسين.

ومن جهة أخرى، يُلاحظ أنّ خطاب الرواية الحديثة يقوم على تعدّدية الأصوات، ممّا يجعل خطابها ذو طابع منفتح يستلزم استحضار آراء الآخرين ومناقشتها داخل النص الواحد، وتقديم الآراء المقابلة لها، بغية تثبيت الحجّة والإقناع، فإنّ ذلك التنوّع في وجهات النظر القائم على الشكّ ومحاولة البحث عن الحقائق من خلال محاورة الأصوات الأخرى، قد لا نجده في خطاب السيرة الشعبية الذي يميّز "بأحادية الصّوت فهي تعتبر نفسها مجسّدة للحقيقة الوحيدة، تلك الحقيقة التي نجدها متضمّنة في خطاب الرّأوي والبطل إنّ اللّغة في السيرة تعرض لكلام الآخرين لتحطيمه ونفيه وإثبات منظورها الخاصّ لأنّها لا تقبل الحوار وتعبر عن عالم وثوقي يعتقد فيه الإنسان بأنّه يمتلك الحقيقة المطلقة"³، فخطاب

¹. محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي (تجليات المثاقفة في التراث النقدي)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2014، ص248.

². محمد فخر الدّين، سيرنا الشعبية (قراءة في الملحمة الأزلية العربية الخالدة: سيف بن ذي يزن)، ص88.

³. المرجع السابق، ص86.

السيرة الشعبية إذن انطلاقاً من هذا الرأي، يعبر عن رؤى ووجهات نظر أحادية متعلقة بالروائي والبطل فحسب، وهي تروم إقناع المتلقي بحقيقتها الثابتة والتي لا تقبل المناقشة أو التشكيك، لأنه خطاب أسرته وتحكم فيه الفكر الجمعي القديم وترسخ في أذهان جمهوره فأمنوا بحقيقته المطلقة، غير أنها تشارك النصّ الروائي في مسألة تعدّد الخطابات الفنيّة المتخلّلة كالأمثال والحكم والأغاني الشعبيّة وغيرها، والتي ترد لتقريب الفهم وتوضيح الأفكار وزيادة المتعة والتشويق، كما ترد أحياناً للاستشهاد والتدليل على صدق الأخبار ومنحها أكبر قدر ممكن من الواقعيّة التي يبغي السارد توصيلها إلى جمهوره المتلقّي.

وتتشارك الرواية كذلك مع السيرة الشعبيّة في مسألة الحكي القائم على أخذ العبرة والاعتداء بالمواقف من خلال عمليّات النقد النفسي والاجتماعي التي يقوم بها المؤلّف، "لأنّ طبيعة اللغة السيريّة المستخدمة في الكتابة هي التي تؤسّس ملامح معيّنة للخطاب السيري وغالباً ما تنهض على أسلوبيّة الحكي"¹، بالإضافة إلى الاشتراك في قضية تحقيق الأنا والامتاع المشوّق، كما "تتفاعل الرواية مع السيرة من حيث المحاكاة والاحتذاء إلى جانب النقد والمعارضة"²، ونقصد بالمعارضة هنا تحويل المبادئ والمواقف والتجارب من حالتها الأصليّة إلى حالة أخرى مرتبطة برؤية الروائيّ وتجربته، كتحويل موقف بطوليّ مثلاً نابع من ثبات مواقف الشخصيّة والتزامها بقضايا قومها، إلى موقف بطوليّ ناتج عن التزام الشخصيّة بموقفها الداعم للعدوّ مثلاً، وخيانتها لقومها أو العكس، وهذا التحويل له أغراضه ومسبباته وأهدافه التي يتوخّاها الكاتب.

كما قد تتماثل الرواية والسيرة الشعبيّة في قضية الاستشهاد بوقائع حقيقيّة وبشخصيّات تاريخيّة معروفة، وهو أمر تستوحيه الرواية للتدليل على أنّ مضمونها يدور حول سيرة محكيّة عن واقع فعليّ عاشه أناس في زمن ما، كما قد يكون المراد منها توثيق الحكاية ومنحها ملمحاً جدياً من ملامح الحقيقة الواقعيّة.

من جانب آخر، قد تميل السيرة الشعبيّة، باعتبارها تمثيلاً لثقافة شعبيّة معيّنة، إلى توظيف عناصر السخريّة والتكيت المضحك، "فظاهرة الهزل والفكاهة والسخريّة تتميّز بها الثقافة الشعبيّة على عكس ما تتميّز به الثقافة العالية أو الرّسميّة من جدّ وصرامة ورزانة"³، وبالتالي تتفرد رواية السيرة الشعبيّة

¹. محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي (الجمالي والثقافي في نظم الصّوغ السريدي)، ص 79.

². سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجاً)، ص 446.

³. المرجع السابق، ص 445.

بمزاجتها لأسلوبية: الفنية الراقية (وهي خاصية تسم الرواية الفنية) والعامة السوقية (التي تتخلل أحيانا السيرة الشعبية)، هذه الأخيرة قد يوظفها الروائي حينما يكون بصدد انتقاد ظاهرة ما أو سلوك معين، غير أن "الفنان المتحكم في اللغة، ذو الذوق الرفيع، يستطيع أن ينقل محيطا شعبيا بكلّ ظلاله وعفونته بلغة فنية موحية، لا فحش فيها ولا وضاعة"¹، لآته وبالرغم من احتواء بعض السير الشعبية على أساليب تعبيرية سوقية ومبتذلة، فالأديب والروائي المقتدر يستطيع الارتقاء بالأساليب الفنية لعمله الروائي القائم على المحكي السير شعبي، سواء في تركيباته اللغوية أوفي دلالاته كما وجدنا في كثير من الروايات ومنها الرواية التي اخترناها موضوعا للدراسة.

من جانب آخر، يرى **سعيد يقطين** في كتابه (قال الراوي) أن معظم الدراسات التي أقيمت حول السيرة الشعبية لا تتعدى أحد المحورين: تاريخية السيرة الشعبية أو واقعية السيرة الشعبية، مهملين بذلك الجانب الشكلي الذي يتناول الطريقة التي صيغت بها تلك السيرة الشعبية، وعلى ذلك ارتأيت الخوض في غمار (سيرة بني حنوت) التي ضمّنها **مجيد طوبيا** روايته (تغريبة بني حنوت) بجزأها الأول² والثاني³ وذلك من خلال التعرّض لأهم القضايا والبنيات التي تجسّد مادّة (الحكاية) فيها من وجهة نظر **سعيد يقطين** غير أنّها تبقى مادّة حكاية تتضمنها الرواية فقط وليست هي المادّة الأصلية لنصّ السيرة، وبالتالي فإنّ دراسة السيرة الشعبية في هذا المقام تكون من داخل النصّ الروائي لا من خارجه، وذلك بغية الوقوف على جوانب التفاعلات الأجناسية التي تقرب المادّة الحكائية للسيرة الشعبية من المادّة الحكائية التي ترسم مسار الرواية الفنية:

2. تمظهرات البنية الحكائية للسيرة الشعبية في الرواية:

1.2. بنية الإطناب ومحاولة تجاوزه:

يلاحظ في رواية (تغريبة بني حنوت) بجزئها، أنّ هناك عددا هائلا من الأخبار والأحداث المتسلسلة حيناً والمتداخلة أحيانا أخرى، والتي تقوم على أسلوب الحكي، ولكلّ منها وظائفها المركزية التي تساعد على توليد الحكي وتراكمه، فالمتملّ للجزء الأول من التغريبة يجده قد بسط مسار الفتى **موسي** وأخيه **حنوت** إلى شمال مصر، في حوالي 277 صفحة، أمّا الجزء الثاني، فيلخص مسار الفتى **حنوت** ورفاقه إلى الجنوب في حوالي 238 صفحة، كما أنّ الكاتب **مجيد طوبيا** اعتمد تقنية تقسيم الرواية إلى

¹. المرجع نفسه، ص452.

². مجيد طوبيا، تغريبة بني حنوت إلى بلاد الشمال، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1988.

³. مجيد طوبيا، تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.

فصول، أمّا الجزء الأوّل فقد قُسم إلى 19 فصلا غير معنون، في حين نلّفى الجزء الثاني مقسّم بدوره إلى 19 فصلا معنونا، وكانت عناوينه كالآتي:

حكاية الغلمان مع الغزلان/ مباغثة الفرسان للغلمان/ قصّة هادي مع أخيه زيادي/ ركوب الجمال في بحر الرمال/ ما فعله ثعلب الألبان في ذلك الزمان/ التونسي النبيه يبحث عن أبيه/ سيرة سلطان الفور مع زيادي المأجور/ صحبة البنات والصيد في الغابات/ تأمر الخصيان على فضل السلطان/ بعض المباح في أرض الرماح/ العداة والمودة في رحلة العودة/ نقيب الأشراف وباقي الأطراف/ حضور الأنجال وذبح الأندال/ زوال الأمان بالقبض على رضوان/ ما قاله الباشا الحوت للشاطر وحتوت/ حرب الوحوش من أجل القروش/ النار في سنار/ وليمة النار والدمار/ مولد بهيّة الطفلة العفّية.

وهي في عمومها، تبدو عناوين مسجوعة ذات رتّة مقاميّة أو حكائيّة، تنحو منحى البناء الحكائي القديم، ولعلّ الرواية الفنيّة الحديثة لا توظّف العناوين المصاغة بذلك الشكل، وإن كانت هي الأخرى قد تلجأ إلى تقنية الفصل بين الأحداث، وبالتالي قد تكون إشارة أو دعوة إلى التنبّه لكون النصّ المائل بين أيدينا ينتهج نهج السيرة الشعبيّة ذات الأحداث المتشعّبة والعناوين المنمّقة.

وإذا راجعنا بعض السير الشعبيّة القديمة، في نصوصها الأصيلة، كسيرة ذات الهمّة، أو الظاهر بيبرس أو سيرة بني هلال وغيرها، لوجدنا أنّ مادّتها الحكائيّة تشملها مئات الصفحات أو أكثر، وعشرات المجلّدات ممّا ينبئ أنّ هنالك كمّاً ضخماً من الأحداث والمواقف، ربّما استغرق حدوثها عشرات السنوات فيختصرها المؤلّف في بضع كتب، محاولا الإحاطة بكلّ جوانب السيرة، أو يرويها الحكواتي في أيّام متوالية وقد تكون شهورا، بحسب طريقته في الرواية ومقامه في الحكّي.

أمّا الرّواية التي اخترنا تحليلها من منظور التفاعل الأجناسي، فهي تروي سيرة بني حتوت، وقد حاول مؤلّفها تلخيص أحداثها المسهبة، معتمدا تقنية التحوّلات الحكائيّة والانتقالات النصيّة، ممّا يتيح للخطاب الروائي الاحتفاظ ببعض خصوصيّاته الفنيّة، حتّى لا تطغى أيضا سمات السيرة الشعبيّة لتحجب ملامح الرواية الفنيّة.

كما يلاحظ أثناء قراءة الرواية، أنّ المؤلّف يُسرّع في بعض المواطن من وتيرة السرد محاولا تجنّب الإطناب الذي تُعرف به السيرة الشعبيّة، كما أنّه يعتمد إلى رواية أربعة أحداث أو أكثر في فقرة واحدة متجاوزا بذلك الوتيرة الزمنيّة المعقولة، والتي تتطلبها الرواية، وسنمثّل لكلّ من الانتقال النصّي من حدث لآخر عبر فضاءات زمنيّة مختلفة، وكذلك التحوّلات الحكائيّة وصيغها، من خلال النماذج الآتية:

"هذا عن رضوان بن حتحوت، أمّا حكاية أمّ الخير فإنّها وُلدت بعد أربعة ذكور، وجاء بعدها ذكر ثمّ ثلاث بنات، فكانت الأجمل، ومنذ صغرها ولامحها تشي بهدوء الطّبع وبحسنها الفنّان، وما إن بلغت الثانية عشر..." (التغريبة 1، ص 06).

ومثله: "أمّا ما كان من أمر مرسى، فلقد ظلّ ملازما لجيش الغرّ، لا يستقرّون في مكان" (التغريبة 1، ص 248)

فصيغة (هذا عن رضوان بن حتحوت أمّا حكاية...) و (أمّا ما كان من أمر مرسى) فهي تدلّ على رغبة المؤلّف في تقريب المسافة الزمّنيّة، وتجاوز بعض التفاصيل التي من شأنها إيقاعه في فخّ الإطناب الذي يُعدّ جماليّة في النصّ السيري الأصلي، ولا تحبّذه بلاغة الرواية الفنّية، وبالتالي يكون التحوّل الحكائي أحسن وسيلة للحفاظ على مبدأ السرد الروائي الأصيل.

وفي قوله: "بعد ثمانية أشهر وضعت وليدها الأوّل ناقصا شهرا، أراد رضوان أن يسمّيه حتحوت على اسم والده، لكنّها سبقته وأسمته مرسى على اسم أبيها، وجاء جدّه حتحوت في المساء وباركه، وكان من مبدئه ضعيفا ضئيل البدن، وظلّ معنّى الصّحّة طوال عاميه الأوّلين وهي تحنو عليه وترعاه حتّى تعلّم الحبو، فلمّا اطمأنّت عليه حبلت من جديد ووضعت ولدا مات من قبل أن تختار له اسما... وبعد عام آخر وضعت بنتا أسمتها على اسم حماتها عاشت حتّى صار عمرها عاما كاملا... غير أنّ هذه الطفلة أصيبت في مستهلّ عامها الثاني بإسهال شديد لم يدريا كنهه... ثمّ هبّت نسمة من الآخرة أطفأت سراج عمرها" (التغريبة 1، ص 9)، نجد أنّ هذه الأحداث جميعها قد استغرقت عدّة سنوات إذا ما عدنا إلى زمنها الحقيقي أو الواقعي، أمّا في النصّ، لم تأخذ تلك الأحداث، على تعدّدها، أكثر من نصف صفحة، وبالتالي حاول المؤلّف أن يعبر عن الأخبار المتراكمة من خلال قفزٍ فنّي وانتقال حكائي يتجاوز التطويل والإطناب، وذلك عبر التزامه بمسار الحكى المنسجم والمحبوك بمهارة، يصل كلّ أجزاء الحدث على نحو فنّي منتظم.

أمّا عن تداخل القص، فنجدّه بكثرة في الجزء الثاني من الرواية، حيث لم يستطع المؤلّف تجاوز بعض المواقف والأحداث التي تمثّل محطات مهمّة في مسار التغريبة، وبالتالي عمد إلى تضمين المسار الحكائي الرئيسيّ ببعض القصص والروايات على ألسنة شخصيات الرواية، محاولا الحفاظ على التسلسل المنطقي لمراحل الحكبة الفنّية.

ونجد ذلك مثلا في الحكاية الحزينة للتاجر هادي وأخيه شادي، وقصّة الشيخ العجوز الذي قتل المماليك أهله وتركوه وحيدا حزينا، وقصص التاجر هادي (في طريق سفره إلى دارفور) عن بونابرتة

والفرنسي والمماليك وغيرهم، وحكاية محمد بن عمر التونسي الذي التقت به قافلة حثوت في الصحراء، وغيرها من الحكايات التي تخلّت المسار السردى للأحداث المركزية.

من خلال النماذج السابقة، لاحظنا أنّ هناك تداخلات حكاية وتسارعا في حركة السرد، في كامل صفحات الرواية تقريبا، وربما يعود الأمر لكثرة الأحداث والمواقف، أو لطول المشاهد وتعدّها في بعض المقاطع، ومن المعتاد، أن نجد تلك التداخلات الحكاية المطوّلة في السيرة الشعبية، وإن كانت تُعدّ إطنابا، كما يُلاحظ قلة ظهورها في الرواية، ومن المعلوم أنّ السيرة الشعبية "لا تخضع خضوعا كلياً لقوانين الرواية، وإن كانت تأخذ القلب الروائي دون التزام بحبكة موحّدة"¹ وهو ما يُلاحظ على رواية تغريبة بني حثوت، وبالتالي كانت أقرب إلى فنّ السيرة الشعبية منها إلى فنّ الرواية من ناحية السرد الحكائي ومحاولة تجاوز الإطناب مع الالتزام بمنطقية الحبكة الفنية.

2.2. الشخصيات:

تعدّ الشخصية من أهمّ العناصر المكوّنة للعمل الحكائي، باعتبارها المحرك الأساسي لأحداث النصّ، والفاعل الرئيسي في الانتقال بالمسار الحكائي عبر مراحلها المختلفة، ومن خلال رواية (تغريبة بني حثوت: جزئها الأوّل والثاني) لاحظنا أنّ ملامح الشخصيات ومظاهرها المتنوّعة تقترب، إلى حدّ كبير، من تلك التي عهدناها في نصّ السيرة الشعبية، حيث وجدنا أنّ هذه الشخصيات تنقسم في الرواية بحسب صفاتها ووظائفها إلى أربعة أقسام رئيسة² هي:

أ. الشخصيات المرجعية: والتي تحيلنا على بعض الحقب التاريخية، فتكون عبارة عن أسماء معروفة تاريخياً ولا مجال للشكّ في مرجعيّتها، ولا يمكن للمؤلف التحوير فيها.

ب. الشخصيات التخيلية: وهي التي أراد المؤلف إضفاء سمة الواقعية عليها ممّا يجعلها قابلة للتصوّر، ولها دور مساعد في تحريك مسار الحكى.

ج. الشخصيات العجائبية: وهي تلك التي تتميّز بطريقة تشكيلها المخالفة للمألوف كالغيلان والممسوخات والجنّ أو الساحر الذي له القدرة على معرفة ما جرى أو ما سيجري وله قدرات خاصّة في الاطّلاع على الغيب، غير أنّ وجودها شحّ في هذه الرواية.

وهناك نوع رابع يسمّيه سعيد يقطين بالشخصيات شبه المرجعية، والتي يصعب القطع بمرجعيتها لأنّ التاريخ لا يعطي معلومات واضحة عن اسمها ونسبها، أو أنّها تعرّضت لتحويلات كبرى جعلت تأكيد

¹. فاروق خورشيد، السّير الشعبية العربيّة، مجلّة عالم الفكر، مج 19، العدد 2، الكويت، 1988، ص254.

². ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكاية في السيرة الشعبية)، ص93.

مرجعيتها يحتاج لمزيد من البحث في الكتب القديمة، والجدول أدناه يرصد الشخصيات المحورية في الرواية وصفاتها النوعية التي تحصر كيفية حضورها في عالم المادة الحكائية:

الشخصية المرجعية	الشخصية شبه المرجعية	الشخصية التخيلية	الشخصية العجائبية
نابوليون بوناپرت. محمد علي باشا. مراد بك. إبراهيم بك. سليم العثماني التركي. خير بك. الخدوي إسماعيل. حسن باشا. الجنرال ديبوي. الجنرال ديزيه.	حتحوت الجد. حتحوت الإبن. رضوان (والد حتحوت الإبن). أم الخير (والدة حتحوت الإبن). مرسي (أخو حتحوت الإبن). الشاطر (صديق حتحوت الإبن وملازمه في التغريبة). مبروكة (زوجة مرسي). زهرة (ابنة مرسي). الرئيس جابر (عم رضوان). سنبل (أخت حتحوت). ميسورة (زوجة إدريس). غندورة (زوجة الشاطر).	اسحاق النصراني. الحاوي. مذكور الزيات. شيخ التوتية. إدريس الكردفاني. العجوز عبد الصبور هادي وأخيه زيادي. قديروه. محمد بن عمر التونسي. أحمد بدوي. الشندي. المك نمر.	الطبيب الساحر. بنات الحور. الغريبة ضاربة الودع التي تظهر تارة وتختفي أخرى. الذابة ذات الرأسين.

من خلال هذا الجدول، قمنا بتصنيف أبطال السيرة (عائلة حتحوت) في خانة الشخصيات شبه المرجعية، لأنّ النص المائل بين أيدينا هو نصّ روائي، ويمكن للأديب التصرف في أسماء شخصياته وبالتالي قد تكون هي الأسماء نفسها كما اطلع عليها الكاتب في التغريبة، (وهناك بعض الأقوال في هوامش الصفحات تؤكد اطلاع الروائي على نصّ التغريبة)، كما قد تكون الأسماء من صنع خياله مع الاحتفاظ بواقعية المسار التغريبي لها.

أما الشخصيات المرجعية مثل نابوليون بوناپرت أو محمد علي باشا أو غيرهما فهي شخصيات حقيقية يشهد التاريخ على واقعيتها، وفيما يخص الشخصيات التخيلية فلا نجد لها ذكرا في التاريخ، وربما يكون الكاتب قد أتى بها بغية تأثيث العالم الحكائي وإسناد أدوار معينة تضطلع بمهمة القيام بها، من أجل المضي في عالم الحكى المترابط والمتسلسل، فهي إذن "من نسيج الكاتب وخزينة معرفيته، والتي قام بخلقها من خلال رؤاه وإدراكه الخاص"¹.

وعن الشخصيات العجائبية فليس بالضرورة أن تكون مسوخا أو غيلانا أو جنّا، فعجائبيتها هنا (من داخل الرواية) تكمن في طريقة تكوينها الذاتي وفي خروجها عن المألوف سواء من ناحية الشكل أو الصفات أو القدرات، فإن كانت قادرة على الإتيان بأمر عجيب ولا يتأتى لسائر البشر، يمكن إذن تصنيفها في خانة الشخصيات العجائبية.

3.2. العلاقات التي تحكم الشخصيات (التبعية، القرابة):

أما عن العلاقات التي تحكم الشخصيات فيمكن تصنيفها في الجدول أدناه كالآتي:

القرابة		التبعية	
النسب	الدين	الملكية	السلطة
لما قدم السلطان سليم العثماني التركي إلى مصر بغية امتلاك السلطة عليها حدثت بينه وبين سلطان مصر معارك دامية، كما وقعت خيانات كبرى كتلك التي قام بها خير بك للإيقاع بسلطان مصر آنذاك وكان لذلك الصراع على	كان مراد بك يشاطر إبراهيم بك حكم بلاد مصر (وهما ليسا من أهلها)، وكانت لهم ملكية الأراضي الفلاحية جميعها يؤجرانها للفلاحين ويرغمانهم على دفع إيجارات تفوق طاقتهم مما أزم الأوضاع في عائلة تحتوت مصر آنذاك وكان بحثا عن عمل يحقق	. عائلة تحتوت مسلمة وكذلك رفاقه مما جعل العلاقة وطيدة بين أولئك الأفراد، أما نابوليون بوناپرت وأتباعه الجنود فقد كانوا نصارى مما حفز عائلته تحتوت وكذا أهل مصر جميعا على محاربتهم بكل الطرق وبالتالي فالقرابة الدينية هنا تقوم على علاقة الفصل لا الوصل، في حين أنّ بعض المماليك الأتراك كانوا على دين الإسلام مما جعلهم، ورغم تسلطهم يستطيعون التعايش والتفاهم مع أهل مصر، كما لقوا	. الشاطر صهر تحتوت لأته تزوج زهرة ابنة مرسى أخيه ولم يكن ليحصل الأمر لولا علاقة المودة والمحبة والإخاء التي جمعت بين الشاطر وعائلة تحتوت .
صار إدريس صهرا لأحد أفراد قبيلة الدنكا بعد توسط زعيم الرّمح المقدّس (زعيم القبيلة) له مع والد العروسة، ثم جعل الزعيم من نفسه والدا لإدريس كون هذا			

¹. طارق عبده دياب، سيف بن ذي يزن (في الرواية والإذاعة)، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2017 ص123.

السلطة أثر بالغ على شعب مصر ولاسيما أهل الصعيد (أين تقطن عائلة حتحوت) من فقر وتجوع وقتل وسلب واضطهاد. . خلع أهل البلد والي المعين من قبل الترك فأبى وصار يقذفهم بالقنابل ونازل أهل البلد الترك حتى رضخ سلطانهم الذي يسكن الآستانة باسطنبول وأرسل يطلب من واليه أن يترك قلعة الحكم ويتنازل عنها للباشا محمد علي، وهو ما حدث فعلا وصار محمد علي سلطانا على مصر (ينظر التغريبية¹، ص276).	كفايتهم.	دعما ومساندة من بعض السكان المصريين على محاربة الفرنسيين، مثلا فعل الشاطر وحتحوت لمساندة الخدوي اسماعيل ابن محمد علي باشا. . لما كان إدريس (صديق حتحوت) أسود البشرة فإن قبائل الدنكا السود حينما قبضوا عليهم في رحلتهم إلى الجنوب، لم يقتلوهم بل حاولوا التواصل مع إدريس ووجدوه يشبههم إلى حد كبير، كما أنه آمن بعقيدتهم الروحية التي تبجل الإله الأكبر نهيالك، وتعلم شعائهم الوثنية وصايرهم وأصبح اسمه آبوت، كما تقرب من زعيم الرمح المقدس وصار هذا الأخير يحب حتحوت والشاطر برغم اختلاف الديانة، لكن إكرامه لهما جعلهما يتعاونان مع إدريس للدفاع عن قبائل الدنكا حين هاجمها أتباع المماليك.	الأخير يتيم الوالدين، ثم أتم له مراسم الخطبة والزفاف، مما وطد العلاقة بين إدريس وزعيم الدنكا فحصل التضامن والتعاون بين أصدقاء إدريس وأفراد قبيلة الدنكا في مواجهة العدو.

من خلال التصنيف السابق، يُلاحظ أنّ العلاقات التي تحكم الشخصيات لا تخرج عن أحد النمطين: التبعية أو القرابة، ونقصد بالتبعية هنا أنّ بعض الشخصيات تكون تابعة لأخرى، سواء من ناحية السلطة أو الملكية، فالسلطة، حسب أحداث الرواية، جعلت من شعب مصر تابعا للسلطنة الأتراك

وخاضعا لمطامعهم ونفوذهم قهرا لا طوعا، كما صارت أراضي مصر ملكا لهم ومسخرة لخدمة مصالحهم وأغراضهم السياسية.

وهو الأمر الذي جعل الصراع بين شخصيات الرواية يتصاعد مع تنامي الأحداث كما نقصد بالقرابة تلك العلاقة التي تجمع بين شخصيات الرواية من جهة الدين أو النسب، وهي العلاقة التي تجعل الروابط الاجتماعية والعقدية بين شخصيات الرواية إما متينة أو مهزوزة، وفي كلتا الحالتين يكون لتلك العلاقة دور في تحقيق التفاعل بين الشخصيات.

4.2. الشخصيات الفواعل:

ويُقصد بها تلك الشخصيات التي كان لها حضورا مركزيا وفاعلا في تطوّر العمل الحكائي داخل الرواية، والجدول الآتي يرصد صفاتها ومختلف أطوار حياتها، مع تحديد الشخصيات الموازية لها، وهي الشخصيات التي تتصل اتصالا وثيقا بالشخصيات المركزية، سواء عن طريق القرابة أو الصداقة، كما أنّ أفعالها وتوجّهاتها وأفكارها وتطلّعاتها تقترب كثيرا من تلك التي نجدها عند الفواعل المركزيين:

الفاعل المركزي الأول (حتوت)	الفاعل المركزي الثاني (مرسي شقيق حتوت)	الفاعل الموازي الأول (الشاطر)	الفاعل الموازي الثاني (إدريس)
ميلاده: بعد خمسة عشر عاما من عزوف أم الخير (والدة حتوت) عن الحبل والخلافة بسبب فقدائها لثلاثة أبناء.. وقع الحبل غير المرغوب فيه، وتنبأت العرافة بكون الجنين ولدا، وسيتغرب طويلا، وستظهر ثلاث إشارات الأولى مصاحبة لولادته والثانية مع الثالثة تضمن حياته الطويلة، وقد ظهرت فعلا تلك الإشارات فكانت الأولى ميلاد دابة برأسين	ميلاده: ولد مرسي بعد ثمانية أشهر من الحبل به، وهي ولادة عجيبة لأنّ ابن الثمانية عادة ما يموت على خلاف ابن السابع والتاسع. الصفات الثابتة: ضعيف البنية، شديد الذكاء والحيلة، كثير السؤال ويحب معرفة الأخبار، شهم وشجاع ودليل ذلك إصراره على استعادة بقرة أمه التي سلبها إياها مراد بك، سريع التعلم حيث أخذ مهنة الملاحة عن عمّ والده وأتقنها، كان	ميلاده: توفيت عائلته جميعها بالطاعون (زمن إسماعيل بك) وكان هو الناجي الوحيد، فعاش يتيما. الصفات الثابتة: ضئيل الجسد، قوي الملاحظة، فائق الحسن والجمال الذي أخذه عن والدته، يتحلّى بسمات الشطّار فهو يسرق ليأكل ويحتال ليضمن عيشه، ويجيد المكائد ونصب المصائد وينصف الضعيف طيب القلب ممّا أكسبه حبّ حتوت	ميلاده: ولد بكردفان السودان، ثمّ خُطف في الغابة وسُبي من طرف أتباع ملك دارفور القاسي، وأُخذ إلى مصر عبدا مملوكا. الصفات الثابتة: أسود البشرة، وسيم الملامح رقيق القلب خفيف الظلّ، شجاع وذكيّ يحبّ الاستقرار ويرغب فيه أينما سنحت الفرصة لذلك. الصفات المتحوّلة: كان عبدا مملوكا لسيده فيفيان دينون (الكاتب والفنان الرسّام) ثمّ

هرب مع حتوت والشاطر ليصبح حرًا بإرادته وفي رحلته إلى الجنوب مع رفيقيه، التقى بقبيلة الدنكا التي اعتقد أنها أهله، لسواد البشرة وتقارب اللسان، فعلموه لغتهم وأحبوه ثم روجوه منهم وتعلم شعائهم الوثنية وصار اسمه أبوت، وهناك افترق عن رفيقيه. . كان في البداية دائم التردد في قراراته، غير أنه فيما بعد تخلّى عن تردده وصار حازما في قراراته. ذكاءه وثقافته: برغم تواجده الدائم بالمجمع العلمي في قصر حسن كاشف شركس بالناصرية غير أن ثقافته محدودة ويؤمن بوجود المردة والعفاريت، كما يصدق كل ما يقال من خرافات تتعلّق بالغيلان والسحرة. القدرة على التحول (التنكر): كان دائم التحريض لحتوت والشاطر على السفر جنوبا للعثور على الصندوق الذي من يجلس فوقه يرى جهات الأرض الأربعة وما يحدث فيها، غير أن غرضه الأساسي من هذا التحريض هو طلب الأُنس والرّفقة حتّى	واحترامه. الصفات المتحوّلة: لا توجد في الرواية إشارة إلى تحوّل صفاته إلّا في كونه كان يتّيمًا ومشردًا ثمّ صارت له عائلة، وهي عائلة حتوت الذي كان بمثابة الأخ له بالإضافة إلى تحوّل فقره إلى يسر حال بعد حصوله على الغنائم والهدايا طيلة مسار رحلته مع حتوت. ذكاءه وثقافته: كان متعلّمًا ويجيد القراءة والكتابة، واسع الثقافة، بالإضافة إلى دهائه وذكائه المتّقدين على الدّوام. القدرة على التحوّل (التنكر): كان يستعمل الشاطر حيلة التنكر مع رفيقه حتوت لقضاء مآربهما أو للنجاة من الأشرار، وغالبا ما تمرّ مقابلهما على الأعداء بمهارة وذكاء.	مقاتلا مغوارا لا يخشى أعداءه. الصفات المتحوّلة: كان شديد التعلّق بأخيه حتوت حتّى إنّه كفله صغيرا ليعلّمه مهنة الملاحة وركوب البحر غير أنّ المعارك التي كان يخوضها مع مراد بك ضدّ الفرنسيين جعلته يهمل أخاه ويقصّر في الاهتمام به حتّى إنّه فقده في إحدى المعارك وصار يبحث عنه من مكان لآخر دون أن يفارقه الشعور بتأنيب الضمير. ذكاءه وثقافته: كان مرسى كثير الاستماع إلى الأخبار التاريخية التي يرويها له الريس جابر عن مصر وأحوالها، ممّا جعله مطلعا على نوايا المماليك وأطماع الفرنسيين في سيادة أرض مصر، وهو الأمر الذي حدّد مساره في محاربة هؤلاء والدّفاع عن أرضه بشتّى الطرق.	والثّانية خسوف القمر والثالثة كسوف الشمس. الصفات الثابتة (العلامات): كان حتوت متوسّط البنية، أسمر البشرة خجول، قويّ الملاحظة، شجاع يحبّ السفر وتقصّي الأخبار، يحبّ خوض المغامرات وركوب الأخطار، بالإضافة إلى عزمه وإصراره على كلّ ما ينوي القيام به. الصفات المتحوّلة: كان كسولا في صغره ويخاف من أبسط الأمور، لكنّه اكتسب الشجاعة والحكمة من كثرة أسفاره. ذكاءه وثقافته: لم يكن حتوت متعلّمًا ولكنّه كان شديد الذكاء والحيلة. القدرة على التحوّل (اصطناع التنكر): استطاع حتوت التنكر في زيّ التجار مع رفيقه الشاطر حتّى ينالا مرادهما وقد اعتمدا هذه الحيلة أكثر من مرّة لتنفيذ ما يخطّطان له، وفي كلّ مرّة تتجح خطة تنكرهما.

يصل إلى أهله في الجنوب، وهو تحوّل في الموقف.			

من خلال هذا الرّصد، نلاحظ أنّ الفاعلين المركزيين في الرواية يقتربان إلى حدّ كبير (في ظروف ميلادهما وصفاتهما الثابتة والمتحوّلة) من أولئك الذين قرأنا عنهم في السّير الشعبيّة القديمة، لاسيما ما تعلّق بالظّروف الغربية المحيطة بميلادهم وببطولاتهم وحيلهم ومواقفهم الشجاعة، بالإضافة إلى ذلك، فإنّ تلك الشخصيات المركزيّة قد أسهمت بمواقفها وفاعليّتها في توليد الأحداث وتطوّرها وتناميها.

أمّا الشخصيات الموازية لها، فهي أيضا تجتمع فيها بعض صفات الشخصيات المركزيّة وملاحمها الفكرية والثقافية وحتّى بعض قدراتها المميّزة لها، ممّا يضع شخصيات الرواية بشقيها المركزي والموازي، على خطّ مقارب لشخصيات السّير الشعبيّة في الموصفات والمواقف والأدوار.

5.2. البنية الزمانيّة:

ونقصد بها جملة الأنظمة الزمانيّة التي تتحكّم في مسار أحداث التّغريية، حيث تتجلّى عبر عدّة مستويات تربط أجزاء النصّ، مكوّنة بذلك زمن القصّ العامّ عبر علاقاته المنطقية المنتظمة مثل زمن القصة الذي يتجلّى من داخل أحداث النصّ، عبر صيغ مختلفة مثل: وبعد ميلاد، وقبل وفاة، واستمرت مدّة، وبعد مضيّ عدّة أيام... وكذلك تداخل أزمنة القصّ، والذي يتجلّى عبر الاستباقات (توقّع أحداث لم يجر وقوعها بعد)، والاسترجاعات (استحضار مواقف وأحداث وقعت سابقا)، والحذوفات (قطع زمن الأحداث لتجنّب الإطناب، وذلك عبر صيغ تعبيرية معيّنة)، وهدفها جميعا هو التشويق، بالإضافة إلى الدعوى الزمانيّة (وهي حدث مركزي في النصّ) والتي تُرتّب كما يلي: دعوى/ أوان/ قرار/ نفاذ، وقد تكون الدعوى الزمانيّة دعاءً أو حلما أو قسما سيجري تنفيذه أو تحقّقه لاحقا، وهي تجري وفق نظام زمني متسلسل ومنظّم ومنطقي.

أمّا المسافة الزمنية بين الدعوى وأوان تنفيذها محاطة بكثير من الأسرار وتتطلّب معرفة بالزمان وهذه المعرفة لا تتأتّى إلّا لفئة قليلة (مثل شخصيّة العجربة الواردة في الرواية والتي تقرّ الغيب في الرّمّل)، بالإضافة إلى التعالي الزماني (هو حدث يقع في زمن لا يمكن للإنسان تحديده)، ويمثّله نظامي السعد

والنَّحْسُ إذ إنّ الزمان يتّصل اتّصالاً وثيقاً إمّا بالسعد أو بالنحس، فالزّمان له منطق خاص متعال عن الرّغبة والإرادة البشريّة، والزمان بهذا الشكل له أثر كبير على أفعال الشخصيّات، لكن هذا الزمان المتعالي يمكن المعرفة به من خلال الإلهام أو المعرفة التي تتضمّن اطلاع وذكاء وتجربة أي معرفة حدسيّة تنتبّأ بوقوع الأحداث ولكن لا تقدر على تغييرها¹.

والجدولين الآتيين، يحدّدان البنية الزمنيّة بأقسامها المتعدّدة: الزمن التاريخي (الواقعي) وزمن القصّ وتداخل أزمنة القصّ، والدعوى الزمانيّة والتعالي الزمني.

أ. **الجدول الأوّل:** ويجسّد بُنى الزمن التاريخي وزمن القصّ وتداخل أزمنة القصّ:

تداخل أزمنة القصّ				
الزمن التاريخي (الواقعي)	زمن القصّ	الاستباق	الاسترجاع	الحذف
يتجلّى في بعض التواريخ التي وثّقها المؤلّف في الهامش مثل: أحداث التغريبة كانت حوالى: 1754م. زواج مرسي من أمّ الخير كان حوالى: 1769م. واقعة ظهور الدابة ذات الرأسين أثبتّها	يتجلّى عبر عدّة صيغ منها: "في تلك الأيام القديمة عندما ولد رضوان، رأته أمّه أجمل أطفال القرية" (التغريبة 1، ص5). "ومضت الأيام والريّس جابر يحدثهم عن النيل وعن مصر حديث العارفين الواقّين" (التغريبة 1،	نماذج: "لكنّه سيسيح في أرض الله يكابد ويعاني، تغريبته في بلاد النّاس تطول عدّة أعوام، ينزل شمالاً فيجد قتالا ومزالا ويرى الأهوال وانقلاب الأحوال، حيثّ يتسلطن الفأر على القطّ ويركع الأسد للقرود، ثمّ يصعد جنوباً فيعاشر السباع ويسبح بين التماسيح، لكنّه ينجو بإذن الله" (التغريبة 1،	نماذج: "امتأّت عينا إدريس بالدموع وهو يتذكّر أمّه وأباه وإخوته وقريبته في أحراش السودان" (التغريبة 1، ص243). "تذكّر حتّوت حال أمّه وأبيه، والريّس مرسي أخيه، سبب الضياع في التيه، وكيف خرج باحثاً عنه في برّ الصعيد الطويل،	نماذج: "بعد ساعتين كانوا في جوف الصحراء" (التغريبة 2، ص51). "مشوا وقعدوا وناموا ثمّ ساروا مدّة أسابيع وشهور نسوا عددها" (التغريبة 2، ص8). "مضت الأسابيع وجاء شهر يونيو وجاء مرسي زائراً" (التغريبة 1، ص41).

¹. ينظر: سعيد يقطين، قال الزّاوي (البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبيّة)، ص193.

الجبرتي في كتابه (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) وكان ذلك في آخر جمادى الأول من عام 1198هـ أي حوالي منتصف أبريل 1784م. . يقول الجبرتي أنه في يوم 5 يناير 1787 م وصل الخبر إلى القاهرة بوصولهم (أي المماليك الهاربين) إلى أسيوط، وإن منهم من تخلف بالمنيا، وعلى هذا فقد تكون زيارة مراد للقرية قد حدثت في أواخر ديسمبر 1786م. . في 4 يناير 1787م حدث فعلا كشف جرم القمر جميعه. . حوالي أواخر 1787م أو أوائل 1788م لم تكن ثمة إضاءة بالقاهرة. . وقع كسوف الشمس بمصر في 31 مايو	ص70). . "في اليوم الموعود، يوم تطاحن الفرسان وظهر الشجاع من الجبان" (التغريبة1، ص146). . "بعد عام ونصف وضعت أم الخير مولودا ذكرا" (التغريبة1، ص10). . "وبعد العصر يعودان بالقفص خال ومعهما بعض الخيوط والقماش" (التغريبة1، ص10). . "وكل شهرين تجمع أم الخير الدجاج الزائد وتضعه في قفص" (التغريبة1، ص10). . "وبعد عام آخر وضعت بنتا أسمتها على اسم حماتها، عاشت حتى صار عمرها عاما كاملا" (التغريبة1، ص9). . "بعد ثمانية أشهر وضعت وليدها الأول ناقصا شهرا" (التغريبة1، ص9). . "وظل ثلاثة أسابيع	ص40). . "يخرج الغلام من جميع هذه الأهوال فائزا بحكمة الشيوخ وهو بعد في شرخ الشباب" (التغريبة1، ص40). . "الليلة بإذن الله نصطاد المزيد ونقدده ونترك لك القدر الذي تشاء، ونأخذ الباقي زادا لرحلة عودتنا إلى أرض الوطن" (التغريبة2، ص16). . "سوف يسارعون إلى النهر لإنقاذ الطوف، وفي وسط هذا الهرج نفر نحن، ومعنا نور" (التغريبة2، ص20). . "ستصبحون أحرارا في الخروج إلى القرية من طلعة الشمس حتى غروبها، لكن حذاري أن تحاولوا الهروب إلى أي مكان لأنه ليس بالإمكان" (التغريبة2، ص27). . "وبعد عشر سنوات أخرى ومن غير أن تئأس أم الخير، سوف يعود ابنها تحتوت إلى حضنها ليحكي للناس عن رحلته" (التغريبة1، ص277).	ومعه صاحبه الشاطر الذي قدم من القاهرة مهاجرا" (التغريبة2، ص7). . "راح يحكي لها أخبار الدنيا ويقول: من شهر ونصف تقريبا أرسل مراد بك كتحدا يعني مساعده للتفاوض على الصلح مع ابراهيم بك" (التغريبة1، ص41). . "تم إن العجوز حكى لهم أن مراد بك عندما فر أمام الفرنسيين ولجأ إلى بلاد النوبة، صار يرسل المماليك لنهب القرى" (التغريبة2، ص13). . طلب تحتوت من هادي أن يحكي لهم أخبار مصر وكيفية خروج الفرنسيين منها ومن يحكمهم الآن، " اعتدل هادي و بدأ يحكي وصوته ينتشر في امتداد الصحراء السحيق: كان بونابرته قد هدد جنوده..." (التغريبة2،	. "ساعتان زمنيّتان وكانوا قد شبعوا وشربوا واستلقوا على ظهورهم سعداء" (التغريبة2، ص14). . "ظلوا على هذه الحال ساعات طويلة حتى حطّ الظلام فناموا" (التغريبة2، ص24). . "وفي الشهر الثالث التالية وجدوا أنفسهم يقضون ساعات طويلة في المران" (التغريبة2، ص35). . "بعد وقت قليل كان كبير الشائقة جالسا في الظل" (التغريبة2، ص22). . "تعاقبت الأيام متشابهاً والصحراء خالية من العلامات" (التغريبة2، ص55). . "بعد مسير عدة ساعات وجدوا فوق الرمال هياكل عظيمة بيضاء" (التغريبة2، ص59). . "مرّ اليوم وانقضى الليل في صمت إلاّ

1798م. بلغ عدد الفرنسيين الذين نزلوا العجمي في ليلة 2 يوليو 1798م خمسة آلاف. عيد الجمهورية الفرنسية الأولى كان يوم 22 ديسمبر 1798م. ثورة المنيا وقد بدأت حسب تاريخ الراجعي يوم 23 أبريل 1799م. تمّ الصلح بين مراد بك وكليبر في 5 أبريل 1800م. تمّ جلاء الفرنسيين في 18 أكتوبر 1801م. تغزّب تحتوت في الجنوب بدايات صيف 1802م. تولّى محمد علي مصر في 1805م.	لا يعمل شيئاً وينادونه بالأمر " (التغريبية1، ص8). "حملته ذات شروق وتوجّهت غرباً لمدة ساعتين أو أكثر" (التغريبية1، ص5). "وفي يوم السبوع كانت القابلة جاهزة لإحمام الوليد حمّامه الأول" (التغريبية1، ص47). "وقبل فجر اليوم التالي دخلت الحمولة القرية" (التغريبية1، ص63). "بعدها بأيّام ناموا وصحوا فإذا بغبرة ضعيفة.." (التغريبية1، ص64).	ص60). " منذ شهر استدعيّت هنا رجلاً يعرفكما هو محمد بن عمر التونسي كان معهما في رحلة دارفور، حدّثني طويلاً عنها، لقد عاش هناك مدة طويلة كلّمني حتّى عن طريقة زواجهم" (التغريبية2، ص195). " سالت دموعه ولمعت على وجنتيه وحدّثهما عن أمّه وأبيه وجدّه العجوز الطيّب وقرية جنوب كردفان، وكيف أنّه خرج منذ عامين وتوغّل في الغابة وإذا برجل شرير من أتباع ملك دارفور القاسي، عدوّ ملك كردفان، يخطفه" (التغريبية1، ص202).	من أنين الشاطر وقد جفّ حلقه وزادت حرارته" (التغريبية2، ص72). "في اليوم الثاني كان هادي وأصحابه ضيوفاً على مائدة أحمد بدوي" (التغريبية2، ص74). "في الصباح ارتحلوا، عند العشيّة وردوا محلاً به عدّة كُتبان رملية تحوم عليها الرياح فتزيدها وحشة ارتاحوا فيه يومين" (التغريبية2، ص76). "بعد يومين توجّهوا إلى جبل مرّة حيث سجون أبناء السلاطين المغضوب عليهم" (التغريبية2، ص103).

تتمثّل لنا، من خلال رصد تلك البنى الزمنية المختلفة (المحدّدة بالخطّ الغليظ)، جملة من الملحوظات التي تتعلّق بزمان أحداث التغريبية حيث نلاحظ في البداية أنّ الزمن التاريخي أو الواقعي يمكن التسليم بمرجعيتّه الحقيقيّة استناداً إلى تلك التوثيقات المدرجة في هوامش الرواية فالحديث عن تاريخ الحملة

الفرنسيّة على مصر أو تاريخ خروج الفرنسيين من مصر أو تواريخ حدوث بعض الظواهر الفلكيّة كالخسوف والكسوف وتواريخ بعض المعارك التي جرت على أرض مصر يقتضي بالضرورة العودة إلى مصادرها التاريخيّة الأصليّة ككتاب الجبرتي حول عجائب الآثار في التراجم والأخبار وغيره، ومن ثمة يكون التسليم بواقعيتها دون التشكيك في ذلك، فالكاتب حاول الحفاظ على الجانب التاريخي الواقعي في الرواية برغم الأحداث التخيليّة المرتسمة عبر صفحاتها.

أمّا فيما يخصّ زمن القصّ فهو يختصر المادّة الحكائيّة، ويسرّع من وتيرة سردها، حيث إنّ صيغ: وبعد أيّام، وبعد أسابيع أو شهور... تقلّص مراحل طويلة من الحكاية، وتحافظ على السيرونة الزمنية وتعاقب الأخبار والأحداث المتسلسلة، أمّا عن تداخل أزمنة القصّ فهو نظام ترتيبيّ يؤسّس منطق الزمان ويضبط حركته التعاقبيّة، فالتداخلات الزمنيّة لا تهدف إلى التشويق فحسب، بل تعمل كذلك على الربط الزماني المنطقي بين الوحدات الحكائيّة المكوّنة لنصّ الرواية ومثل تلك التداخلات أو المفارقات الزمنيّة تحقّق التفاعل بين النصّ السيري والنصّ الروائي على اعتبار أنّ كلاهما يعتمد نظام التداخل الزمني لضرورة فنيّة معيّنة.

ب. **الجدول الثاني:** ويرسم بنية الدعوى الزمانيّة، وما يتعلّق بها من دعوى (الحدث المركزي في النصّ) والألوان (العلامات المصاحبة لظهور الحدث) والقرار (العزم على القيام بالحدث) والنفاد (تنفيذ الحدث) كما يحدّد الجدول كذلك بنية التعالي الزمني:

الدعوى الزمانيّة			
الدعوى	الألوان	القرار	النفاد
النبوءة: تقول الغجريّة ضاربة الودع أنّه سيكون لأمّ الخير ولد، سيتغرّب تغريبة طويلة وهو بعد غلام، وستكون تغريبتّه إلى الشمال فيرى القتال والأهوال ثمّ إلى الجنوب فيرى أصناف الحيوانات الفتّاكة وجبال القمر	أ.تظهر العلامة الأولى المصاحبة لولادة الطفل حتوت وهي ظهور الدابة ذات الرأسين. ب.تظهر العلامة الثانية وهي خسوف القمر وحتوت لا يزال طفلاً صغيراً	أ. عندما يبلغ حتوت سنّ السابعة يقرّر أخوه مرسي أخذه معه في رحلته إلى الشمال بغية تعليمه فنون الملاحة وركوب البحر وهناك شهد حتوت المعارك الدامية التي وقعت بين مراد بك والفرنسيس (ينظر التغريبة1، ص107، 147).	أ.يعود حتوت إلى أهله ويفرح الجميع بعودته كما ترحب عائلته بصديقه الشاطر فيتحقّق الطرف الأوّل من النبوءة. ب. يسافر حتوت مجدّداً بحثاً عن أخيه مرسي بعد أن علم أنّه خرج في طلبه. ج. يلتقي حتوت والشاطر بإدريس بعد أن فقدوا أثره مدّة

وواصل الجميع البحث عن مرسى. د.تهرب عائلة حتوت إلى الجيزة بعد أن أحرق الفرنسيين قريتهم وكان مرسى مطلبهم للتأثر منه. هـ.ضلّ حتوت ورفاقه طريق العودة لتكتب لهم رحلة التغرب إلى الجنوب ومرورهم بمغامرات كثيرة (ومنها زواج إدريس واستقراره عند قبائل الدنكا بعد أن عزم على قطع القطيعة مع رفيقيه)، ثم انتهت رحلة حتوت والشاطر بوصولهما إلى جبال القمر حيث رأيا لأول مرة البحيرة العظيمة التي ينبع منها النيل، كما رأيا قوس قزح وألوانه المبهرة، ثم اتخذوا طريق العودة إلى الشمال، ليصلا في النهاية إلى قرية تلة، ويفرح الجميع بعودتهما، ويتم زفافهما لتتحقق نبوءة الغجرية وتتفد دعواها.	ب. يفقد حتوت أثر أخيه في زوبعة رملية عاتية، وينشغل مرسى بالقتال في المعركة الدائرة بين الشريكين مراد بك وإبراهيم بك وبين جنود نابليون بونابرت، فلما فر جنود الترك فر معهم مرسى خشية الوقوع في الأسر متناسيا تماما أمر أخيه، فيقرر حتوت البحث عنه، تماما كما حاول أخاه مرسى أن يفعل (ينظر التغريبة 1، ص151). ج. يتعرف حتوت على الشاطر ويصباحا صديقين مقربين، ويتعاقدان على الوفاء والمحبة ثم يتجها جنوبا إلى الصعيد بحثا عن قرية تلة التي فيها أهله. د. ثم وبعد عودتها إلى قرية تلة يقرر البحث مجددا عن مرسى الذي خرج في طلبه، فيلتقيا بإدريس الذي قرر هو الآخر الهرب من مالكة بحثا عن أهله بالجنوب فيحدثهما عن جبال القمر والعجائب الموجودة فيه ويسير الجميع باتجاه الجنوب دون أن يعلموا ما تخبؤه الأقدار لهما. (التغريبة 1، ص270).	فتستبشر والدته خيرا. (التغريبة 1، ص61). ج.تظهر العلامة الثالثة وهي كسوف الشمس وقد أصبح حتوت غلاما وكان برفقة أخيه الرئيس مرسى ففرحت والدته كثيرا وأيقنت بنجاة وسلامة ابنها بعد أن ظنّت (قبل ولادته) أنها ستفقد كما فقدت ثلاثة أبناء قبله، لكنّ ظهور الإشارات الثلاثة التي تنبأت بها الغجرية جعلت أم الخير تطمئن على نجاة ولدها وتؤمن بكلّ ما قالته لها الغجرية عن تغريبته وعودته في النهاية سالما غانما. (التغريبة 1، ص124).	وألوان قوس قزح الزاهية ثم سينجو ويعود إلى الديار بإذن الله فائزا بحكمة الشيوخ، لكنّ مصيره تتحكّم فيه ثلاث إشارات: الأولى ظهور دابة برأسين والثانية خسوف القمر والثالثة كسوف الشمس، فإن ظهرت الأولى وُلد بسلام وعاش حتّى الثانية، وإن تحققت الثانية عاش حتّى الثالثة، فإن حدثت الثالثة كُتبت له الحياة بإذن الله. (ينظر التغريبة 1، ص39/40)

التعالى الزمنى	
نظام السعد	نظام النحس
أ. بعد أن قطع رضوان الأمل في زواجه بمن أحبها قلبه، وقيل له أن والدها لن يزوجه إلا لذي مال وهو فقير، هاهو ذا والدها يخاطبه بعد أن أشفق عليه، وكان ذلك في ليلة صيفية والنيل قد أوفى بفيضانه وطميه: "اسمع يا ولدي، شاب شعري والشيب نذير الموت، وأنا مطمئن إليك، وإن كان قصدك ابنتي أم الخير فهي لك، مبروك" (التغريبة 1، ص 8)، فوقت فيضان النيل كان زمن سعد بالنسبة لرضوان أما شيب الشيخ فهو علامة على تقدم الزمن به، ونذير موت بالنسبة له.	أ. كان الزمن جائرا مع أم الخير حيث إنها وضعت ابنين وبنتا لكنهم ماتوا جميعا، عدا ابنها البكر مرسى، كل واحد منهم لا يكاد يبلغ العامين حتى تنطفئ شمعة عمره، مما أحزن أم الخير وجعلها تعزف عن الحبل مدة خمسة عشر سنة، حتى أتاها حتوت وتنبأت لها العجربة ضاربة الودع بأنه سيعيش ولكن بشرط ظهور ثلاث إشارات سماوية: الأولى ظهور دابة برأسين والثانية خسوف القمر والثالثة خسوف الشمس (التغريبة 1، ينظر ص 39/38/10/9).
ب. ظهور الإشارة الأولى التي تنبأت بها العجربة كان يوم سعد بالنسبة لأم الخير، ففي شهر يونيو عاد مرسى لوالدته وحكى لها عن عجيبة من العجائب: بقرة مصفرة اللون لها رأسين تأكل بأحدهما وتجتر بالآخر، أهديت لمرزوق ابن مراد بك، فاستبشرت أم الخير وإذا بها تتدفع ناحيته وتتهال عليه تقبلا، ولا تطيق صبرا وترتدي طرحتها وتغلق باب الدار وتهول بمرسى إلى رضوان لتزف له البشرى" (التغريبة 1، ص 42).	ب. بدأت علامات النكبة بإنذار من السماء قبل الشوطة بشهرين أو ثلاثة، إذ غيمت غيما مطبقا، وأمطرت مطرا غزيرا كأفواه القرب... حتى سقطت الدور القديمة على من عليها، وكى تكتمل المصيبة سالت السيول من باب النصر فهذمت التراب وخسفت القبور، وفسدت البضائع... ثم زالت الغمة لكنها كانت علامة من السماء عن غضب الله من فجور القوم، فلما لم يتعظ أحد بدأ ظهور الطاعون وزاد أمره بانتشار الفئران بالمئات" (التغريبة 1، ص 117).
ج. كما كان ظهور الإشارة الثانية فال خير استبشر به والدا حتوت، وهي ليلة خسوف القمر، يقول رضوان سعيدا: "بشرة خير، وسيعود مرسى سليما بإذن الله" (التغريبة 1، ص 62)، فأشارة السعد هنا تُبشّر بحياة حتوت وعودة مرسى سليما من سفره.	ج. "لكن النيل المبارك بعد أن أوفى عاد وكف عن الصعود ونزل عن المنسوب المعهود... فقال مرسى: ستكون سنة غلاء على أهل مصر.
د. "بعد وفاء النيل المبارك وبيع القمح، ولدت أم الخير بنتا فرحت بها ودعت الله أن يحفظها... وأسمتها سنبله" (التغريبة 1، ص 69).	وكانت قولته هي الحكمة التي تعلمها من الرئيس جابر فعطشت أقاليم الشمال ومات الزرع وظهرت الدودة وكثرت الفئران حتى صارت تتسلق السيقان وتأكل الثمار من أعالي الأشجار" (التغريبة 1، ص 122).
"لما زال الوباء مع دخول شهر رمضان عادوا إلى سيرتهم القديمة" (التغريبة 1، ص 118)، ويقصد فجور الأمراء وجور المماليك.	د. كانت ليلة يوم حزين، عندما تقطن الفرنسيين لمكاتبات كبير الإسكندرية محمد كريم، والتي كانت تضم حثا لمراد بك على جهاد الفرنسيين، فغضب أولئك على

هـ. ظهرت العلامة الثالثة وكسفت الشمس وقال مرسى لحتوت: أمك الآن أسعد أم في العالم، غير أن العلامة التي كانت يوم سعد بالنسبة لأم الخير فهي يوم نحس في الآن ذاته لأنّ الجدّ حتوت فارق الحياة بعد رؤيته للعلامة واطمئنان قلبه على حفيده، (ينظر، التغريبة1، ص124). و."كان هادي قد أطلق بندقيته فأصاب الغزال في مقتل، وعاد حاملا إياه، وما إن استدار سرّ الختم وراه حتّى تهلّل وجهه وقال: بشرى خير مؤكّدة، رحلة ميمونة بإذن الله، راج ماهر مثل أخيك" (التغريبة2، ص52).	محمد كريم وقاموا بقتله وقطع رأسه ليكون عبرة لمن يخالفهم (ينظر: التغريبة1، ص203). هـ. لما طلبت أم الخير من مرسى البحث عن ابنها حتوت "سار إلى المنيا مسرعا وفي نيّته تنفيذ رغبتها لكنّ المكتوب كان غير ذلك...." (ينظر التغريبة1، ص236). و."تعجّب من تصاريف القدر، إذ يذهب هو فيجيء أخوه، يذهب حتوت فيأتي هو" (التغريبة1، ص257). ز. عزم الرفاق الثلاثة على الهرب غير أنّ "القدر كان له تدبير آخر" (التغريبة2، ص39).

عموما، يمكن القول أنّ البنية الزمنية المحددة للمسار الحكائي في رواية (تغريبة بني حتوت) تقترب إلى حدّ كبير من تلك التي تتأسّس عليها السيرة الشعبية، لاسيما ما تعلّق منها بالحدوفات والتداخلات والأنظمة الزمنية وغيرها، أمّا عن سائر المؤشّرات الزمنية كالدعوى والتعالى الزمني وغيرها فقد نجد نظائرها في النصّ السيري أكثر منه في الرّوائي، ومع ذلك، جرى حضورها في الرّواية، ولعلّ هذا الحضور هو وجه واضح من وجوه التفاعل الأجناسي بين الرّواية والسيرة الشعبية.

6.2. البنيات الفضائية العامة:

وتنقسم في هذه الرّواية إلى: فضاءات مرجعية، يمكن العثور عليها في الواقع، سواء بأسمائها كأسماء المدن والجبال والبحار والأنهار وبعض الممالك، أو بصفاتها كوادي النعام وبحر الغيلان ومدينة العمالقة، ثمّ الفضاءات التخيلية وهي تلك الأماكن التي يصعب الذهاب إليها ويصعب تأكيد مرجعيّتها وهي أقرب إلى العجائبيّة، وقد تكون من صنع الرّائي وخياله وهناك الفضاء الوردى الذي يتميّز بالسحر والجمال والهدوء ويبعث على الراحة والسكينة، وهناك الفضاء القفري الذي يخلق الهلع والفرع ويبعث على الحزن والقلق، وفضاء المعارك الذي يبعث على الغيظ والحنق ويصوّر الصراع والدّماء، والفضاء العجائبيّ الذي يشمل العوالم العجيبة والغريبة... وعموما فإنّ تلك الفضاءات مرتبطة بالأحداث والشخصيات، وفي هذا الجدول أدناه سيتمّ تصنيف تلك الفضاءات المختلفة مع نماذج من الرّواية:

الفضاء	الفضاء	الفضاء الوردى	الفضاء القفريّ	فضاء المعارك	الفضاء

المرجعي	التخييلي			العجائبي
قريّة تلة وهي تبعد حوالي خمس كيلومترات غرب مدينة المنيا بالصعيد (التغريبية1، ص6).	"أكد أن الذهب موجود بكثرة جنوب الدارفور وفي جبال القمر، لكن الطريق إليها محفوف بالمخاطر والوحوش والنهر هناك مليء بالتماسيح، عددها هناك يزيد عشرات المرات عن التماسيح في نيل جرجا" (التغريبية1، ص243).	"كان الأمير في ذلك الوقت مسترخيا فوق وسادة قماشها من الأحمر اللامع، ومعه فوق الطوف بعض الحريم وعبدتان تحركان له الهواء بمروحتين من ريش النعام، وكل شيء يوحى ببعض الرفاهية في هذه المنطقة الجرداء" (التغريبية2، ص19).	"بليت النعال في بحر الرمال، تثاقلت الأقدام وتباطأت الأيام، فصارت الأسابيع شهورا، والشهور دهورا، وهم عطشى جائعون، بين الدروب ضائعون، تحاصرهم صخور الندم ورمال العدم" (التغريبية2، ص7).	"في اليوم الموعود، يوم تطاحن الفرسان وظهر الشجاع من الجبان... ظهرت غبرتان في الأفق، لا أول لهما ولا آخر... ثم لاح جيش الفرنسيين العرمرم، وغيطان الشام عن يساره بامتداد النيل... تعجب الناس وحطّ عليها صمت القبور وهم يرون مربعات الجنود تضجّ بقرع الطبول وتناوش خيالة مراد في الخلاء... ثم إنّه هاجم على الفور بفرسانه فاندفعوا اندفاع السهام والأتباع يلهثون من خلفهم وجمال الدخيرة تتواهب فوق الرمال... وجميع ذلك كي تصدق نبوءة العجربة فيرى تحتوت أنهار الدماء وتكاثر جثث
القاهرة، وتسميها مدينة (التغريبية1، ص13).	أسيوط، وهي محافظة من محافظات مصر وهي في زمن التغريبية كانت تبعد عن النيل بحوالي 1200 كم (التغريبية1، ص34).	"إنّه توجد قبة عظيمة في جبال القمر ليس فيها انسان، يجري منها الماء برائحة المسك، أحلى من العسل وفي لون الحليب، يخرج من أربعة جوانب، منها نهران غائران تحت الأرض، يسيران بإذن الله إلى بلاد الترك والعجم" (التغريبية2، ص70).	القاهرة، وتسميها مدينة (التغريبية1، ص13).	"هناك مكانا سريّا به صندوق مسحور من جلس بداخله رأى بلاد الدنيا، فإن هو نظر جهة الشرق رأى بلاد المشرق جميعها بملوكها وناسها ودوابها وإن هو نظر إلى الغرب شاهد أهل المغرب ومدنهم، لكن هذا الصندوق المسحور عليه رصد عبارة عن إنسان من النحاس يفضح كل من يقترب ويقتله" (التغريبية1، ص209).
الأهرامات وصحراء الجيزة (التغريبية1، ص70).	بولاق وهي	بولاق وهي	بولاق وهي	بولاق وهي

ضاحية تبعد عن باب الحديد بأكثر من الألف متر خارج سور القاهرة (التغريبية1، ص72).	القصر العيني على النيل وكان خارج أسوار القاهرة (التغريبية1، ص73).	.شارع الخليج وهو بور سعيد الآن (التغريبية1، ص93).	.جامع الأزهر الذي يجتمع فيه العلماء لقراءة البخاري وغيره من الأذكار والدعوات (التغريبية1، ص135).	.السودان (التغريبية1، ص202).	.وصلوا إلى منحنى للنهر بعده وقفوا
الشديدة عند السَّحْج حيث يقفون، لكنَّ المشهد سحرهم، مثل حلم بديع" (التغريبية2، ص131).	"عبق الهواء بعطر الخضرة الفوّاحة، وزادت الحشائش مع تقدّمهم الحثيث، إلى أن وقفوا مذهولين وهم يرون أكروى، أعظم البحيرات، مساحة شاسعة من الماء العذب، لا يصل مدى البصر إلى آخرها، ترصعها جزر كثيرة خضراء، هادئة بديعة أخاذة يحفّ بها سواحل رملية صفراء، وسفوح تكسوها غابات خضراء، ومسطّح الماء العجيب يتبدّل لونه حسب حال السماء، فرأوا البحيرة أولاً، سمراء اللون، وأحياناً خمريّة ساحرة، فلمّا انقطع	مصيرهم، ولا يرون أحداً إلّا السجّان الذي يقدّم لهم الوجبات الثلاث والماء.. فأنهكت تلك الأيام أعصابهم وأطاحت بصبرهم، صاروا متوتّرين وضاقوا بعشرة أحدهم الآخر، حتّى ظنّوا أنّ الموت أهون عليهم من هذا الحبس" (التغريبية2، ص25).	"كانوا في جوف الصحراء، وقد اختفت جميع مظاهر الحياة، وتبدّل الهواء وصار جافاً" (التغريبية2، ص51).	"تعاقبت الأيام متشابهاً، والصحراء خالية من العلامات، ليست فيها إلّا	الغزّ قتلى وجرحى وثيابهم الفاخرة تحترق شائطة من اختراق الرصاص وحشوات البنادق... (من ص146 إلى 152 وفيها تصوير لفضاء معركة النيل أو الأهرام والتي دارت بين جيش الفرنسيين والمماليك في مصر زمن (التغريبية). "لكنّهم أرسلوا بعد الظّهر مئات القنابل والبنبات من ربي المقطم على الصّناديقية والأزهر والغورية والفحامين، فصارت تنفجر بهول لم يحدث من قبل، وكان معظم النّاس لا علم لهم بمثل هذا الهول فجروا إلى كلّ اتّجاه يصيحون دون وعي : يا سلام من هذه الآلام، يا خفيّ الألطاف نجّنا ممّا
الجواهر والذهب والماس، لكنّها ليست في جبال القمر وإنّما قريبة من مدينة الفاشر التي بيع فيها قبل مجيئه أرض مصر المحروسة" (التغريبية1، ص209).	"جبال القمر عالية جدّاً لا يقدر على تسلّقها إلّا فارس الفوارس لأنّها مسكونة بالمردة والعفاريت والغيلان التي تعيش على أكل الإنسان وكلّ هؤلاء لا عمل لهم إلّا حماية الذهب الموجود هناك... إنّها بعيدة جدّاً، ولا تصل إليها إلّا إذا عبرت الغابات وتغلّبت على الأسود والنّمور والتماسيح والحيات التي تتبتلع الرّجال في	صاحبها تبعد عن باب الحديد بأكثر من الألف متر خارج سور القاهرة (التغريبية1، ص72).	القصر العيني على النيل وكان خارج أسوار القاهرة (التغريبية1، ص73).	.شارع الخليج وهو بور سعيد الآن (التغريبية1، ص93).	.جامع الأزهر الذي يجتمع فيه العلماء لقراءة البخاري وغيره من الأذكار والدعوات (التغريبية1، ص135).
السودان (التغريبية1، ص202).	.وصلوا إلى منحنى للنهر بعده وقفوا	الشديدة عند السَّحْج حيث يقفون، لكنَّ المشهد سحرهم، مثل حلم بديع" (التغريبية2، ص131).	"عبق الهواء بعطر الخضرة الفوّاحة، وزادت الحشائش مع تقدّمهم الحثيث، إلى أن وقفوا مذهولين وهم يرون أكروى، أعظم البحيرات، مساحة شاسعة من الماء العذب، لا يصل مدى البصر إلى آخرها، ترصعها جزر كثيرة خضراء، هادئة بديعة أخاذة يحفّ بها سواحل رملية صفراء، وسفوح تكسوها غابات خضراء، ومسطّح الماء العجيب يتبدّل لونه حسب حال السماء، فرأوا البحيرة أولاً، سمراء اللون، وأحياناً خمريّة ساحرة، فلمّا انقطع	مصيرهم، ولا يرون أحداً إلّا السجّان الذي يقدّم لهم الوجبات الثلاث والماء.. فأنهكت تلك الأيام أعصابهم وأطاحت بصبرهم، صاروا متوتّرين وضاقوا بعشرة أحدهم الآخر، حتّى ظنّوا أنّ الموت أهون عليهم من هذا الحبس" (التغريبية2، ص25).	"كانوا في جوف الصحراء، وقد اختفت جميع مظاهر الحياة، وتبدّل الهواء وصار جافاً" (التغريبية2، ص51).
"تعاقبت الأيام متشابهاً، والصحراء خالية من العلامات، ليست فيها إلّا	الغزّ قتلى وجرحى وثيابهم الفاخرة تحترق شائطة من اختراق الرصاص وحشوات البنادق... (من ص146 إلى 152 وفيها تصوير لفضاء معركة النيل أو الأهرام والتي دارت بين جيش الفرنسيين والمماليك في مصر زمن (التغريبية). "لكنّهم أرسلوا بعد الظّهر مئات القنابل والبنبات من ربي المقطم على الصّناديقية والأزهر والغورية والفحامين، فصارت تنفجر بهول لم يحدث من قبل، وكان معظم النّاس لا علم لهم بمثل هذا الهول فجروا إلى كلّ اتّجاه يصيحون دون وعي : يا سلام من هذه الآلام، يا خفيّ الألطاف نجّنا ممّا	الجواهر والذهب والماس، لكنّها ليست في جبال القمر وإنّما قريبة من مدينة الفاشر التي بيع فيها قبل مجيئه أرض مصر المحروسة" (التغريبية1، ص209).	"جبال القمر عالية جدّاً لا يقدر على تسلّقها إلّا فارس الفوارس لأنّها مسكونة بالمردة والعفاريت والغيلان التي تعيش على أكل الإنسان وكلّ هؤلاء لا عمل لهم إلّا حماية الذهب الموجود هناك... إنّها بعيدة جدّاً، ولا تصل إليها إلّا إذا عبرت الغابات وتغلّبت على الأسود والنّمور والتماسيح والحيات التي تتبتلع الرّجال في	صاحبها تبعد عن باب الحديد بأكثر من الألف متر خارج سور القاهرة (التغريبية1، ص72).	القصر العيني على النيل وكان خارج أسوار القاهرة (التغريبية1، ص73).

مأخوذين أمام العواميد الهائلة والبنايات الشاهقة، وإذا بدنون يطلب كالمجنون من إدريس أوراقا وأقلاما وينهمك في رسم الآثار، بينما وقف الجنود يصفّقون لهذه البدائع" وقد أكّد الكاتب في هامش الصفحة نفسها أنّ تلك الآثار هي بقايا معبد الكرنك أضخم الآثار الباقية على وجه الأرض بعد الأهرامات ويقع بالأقصر (طيبة)، التغريبية1، ص251.	وضعت بنتا سوداء، لما كبروا وتزوّجوا من أهل المدينة البيض كانت ذريّتهم سوداء، كبرت هذه الذرية وجاء نسلهم أيضا من السّود، فصارت البلاد تسمّى بلاد السّود أو السّودان" (التغريبية2، ص70).	المطر وانقشعت الغيوم لفترة بدت في وضح الشمس زرقاء وصارت النسمات لطيفة، فظهرت الطيور ترفرف بأجنحتها على ارتفاع قليل من سطح الماء بينما مجموعة من الخيول تخوض البحيرة عابثة لاهية قرب الشاطئ، وقت الغروب تألّقت السماء والبحيرة بفيض من أضواء بديعة في مشهد خلّاب لم يروا له شبيها... ثمّ إذا بالشمس تختفي في غروب مفاجئ وكأنّ قرصها لم يكن هناك" (التغريبية2، ص132).	بعض هياكل الجمال أو الحصى الصغيرة، فيافٍ مترامية وقفار موحشة" (التغريبية2، ص55). "شعروا بالخطر والعطش، والقافلة تخبّ وعيونهم ملتقّة إلى كلّ اتّجاه بحثا عن إشارة أو علامة من علامات الطريق، خيل إليهم أنّ دائرة الأفق البعيد الشّاسع قد أخذت تضيق رويدا، وتتحوّل إلى طوق صارم يطبق حول أعناقهم ويختفهم" (التغريبية2، ص72).	خاف، ثمّ هربوا من كلّ سوق ودخلوا إلى الشقوق، وتتابع الرّمي من الكيمان حتّى تزعزعت الأركان وانهدمت الجدران، وسقطت بعض الدّور والقصور وسقطت القنابل في الوكائل فصمت الأذان بدويّ هائل" (التغريبية1، ص225).	قزمة واحدة" (التغريبية1، ص201).

من خلال تلك النّماذج، يمكن القول أنّ البنيات الفضائيّة التي وردت في الرّواية متداخلة ومتشابكة فيما بينها، حيث يمكن أن يوجد فضاء عجائبي ضمن الفضاء التخيلي، والفضاء المرجعي ضمن الوردّي أو القفريّ، "فأراضي مصر ونيلها لا أحد يجادل في واقعيّتها ومرجعيتها ولكنّها في السير المختلفة فضاء عجائبيّ بامتياز، بل إنّنا حتّى خارج السير الشعبيّة نجد مصرا ونيلها موضوعا عجائبيّا

هاماً¹، كما أنّ لكلّ فضاء خصوصياته ومميّزاته التي ينفرد بها، ولا يمكن أن تتحقّق تلك الخصوصية خارج العلاقة الوطيدة والصّلة التي تربط كلّ فضاء بشخصيّاته وأحداثه، لأنّ المحيط العامّ الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيّات هو الذي يشكّل بنية الفضاء ويخلق خصوصيته.

وإذا كان الفضاء العجائبي من أكثر الفضاءات ارتباطاً بالسيرة الشعبيّة فإنّه في الرواية يقلّ ظهوره، كونها تعتمد دوماً إلى تغليب الواقعي الحقيقي على العجائبي المتخيّل، وفي رواية (تغريبة بني حتحوت) حافظ الكاتب على خصوصيّة الفضاء الروائي القائم على الجانبين الواقعي والتخييلي، فلم يرد ذكر الفضاء العجائبيّ إلّا في مواطن قليلة من الرواية ولعلّ السبب يعود إلى محاولة الكاتب التحكّم في مادّة الحكّي حتّى لا ينفلت منه الوصف، فيصبح سرداً شعبياً قائماً على العجائيّة لا سرداً فنيّاً قائماً على المزج المعقول بين الواقعي والتخييلي، أمّا عن فضاء المعارك والفضاء الوردّي والفضاء القفريّ، فهي ترد في السيرة الشعبيّة كما ترد في الرواية الفنيّة بدرجات حضور متفاوتة.

من خلال ما سبق طرحه، يمكن القول أنّه بعد مقارنة رواية (تغريبة بني حتحوت) تمّ رصد كلاً من: بنية الإطناب ومحاولة تجاوزه، الشخصيات، البنية الزمانيّة والبنية الفضائيّة، منتهجين في ذلك نهج الناقد سعيد يقطين في مؤلّفه (قال الزاوي) ولكن ليس بالتفصيل نفسه الذي ورد في كتابه، وإنّما هي خطوط رفيعة تساعد على الرّبط بين بنية الرواية الفنيّة وبنية السيرة الشعبيّة، على اعتبار أنّ الباحث سعيد يقطين جعل من مدوّنة السيرة الشعبيّة موضوعاً لدراسته، في حين كانت المدوّنة الروائيّة هي محور هذه الدّراسة، والهدف من كلّ ذلك، هو محاولة رصد نقاط التفاعل الأجناسي بين الرواية والسيرة الشعبيّة نظراً لتلاقي كلّ منهما في جملة من الخصائص والمؤشّرات البينيّة ممّا يؤكّد مقولة انفتاح الفنّ الروائي على شتّى الأشكال التعبيريّة وفنون القول.

يُضاف إلى تلك البنى والعناصر المؤسّسة لكلّ من السيرة الشعبيّة والرواية، هناك بعض العناصر اللغوية والسردية التي توجد في السيرة الشعبيّة ويقلّ ظهورها في الرواية، ومع ذلك ظهرت بجلاء في هذه الرواية، ممّا يحقّق تفاعلاً بينها وبين السيرة الشعبيّة، فإذا كانت الشخصيّات والزمان والمكان ومحاولة تجاوز الإطناب هي عناصر مؤسّسة لكلّ من الرواية والسيرة الشعبيّة على حدّ سواء، غير أنّ هناك بعض العناصر الأخرى كالسجع والاستشهاد بمواقف الأوّلين والحكايات المرتبطة بولادة البطل وغيرها، قد يكون ظهورها في الرواية الفنيّة محيراً كون هذه الأخيرة تهتمّ بالجانب الجمالي للخطاب أكثر من اهتمامها بالمحتوى الحكائي أو مادّة الحكاية (برأي الناقد سعيد يقطين)، وبالتالي كان ظهورها في رواية التغريبة

¹. سعيد يقطين، قال الزاوي (البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبيّة)، ص 267.

تأكيداً على مسألة التفاعل الأجناسي بين رواية (تغريبة بني حثوت) وبين السيرة الشعبية، وفيما يأتي نماذج مختلفة من الرواية تشاكل النصّ السير شعبي:

7.2. مستويات أخرى للتفاعل:

أ. السجع:

في المقاطع الآتية، تتبدّى لغة السّجع في نصّ السيرة الشعبية القائم على الحكي الشفهي المسجوع ليسهل حفظه وتداوله، وقد حاولت الرواية الحديثة التقليل منها، والتحكّم في وتيرتها، غير أنّها ترد في النماذج الآتية من رواية التغريبة:

✓ "إنّ والد أمّ الخير لن يرضى لها إلّا بأغنى الرّجال، ولدها بلا مال، فماذا يكون الحال؟" (التغريبة 1، ص6)، ستجد أنّ كلمات (الرّجال، مال، الحال) جاءت مسجوعة، ومرصوفة بانتظام داخل تلك العبارة من الرواية.

✓ "جاء الليل على قليلة الحيل، يا ربّ يا موجود هوّن الأحوال واصرف الأهوال، يا ربّ يا مولاي ردّ الحائل المائل وشرّ العين وكلّ حائل" (التغريبة 1، ص10)، وهو كلام مسجوع يقترب من كلام العامّة ولا يرقى إلى مستوى فنّية اللغة الروائيّة، ويتجلّى أسلوب السّجع في الكلمات الآتية: (الأحوال، الأهوال) و(الحائل، المائل) غير أنّ هذا السجع يلائم أسلوب الدّعاء، ويتماشى مع دلالات العبارة.

✓ "مكثوا يراقبون الغزلان، وهي ترتع فوق الكتبان، وأسفلها، وصغارها تلهو بالقفز والتناطح مثل الجديان، وكبارها تنعم بأمن الخلاء، غير متوقّعة وجود الدّخلاء، حتّى قرب مغيب الشمس في السماء وإذا بكبيرها يصدر صوتاً يجمعها، ثمّ يتّجه بها شرقاً، موعلاً بين الصخور وهو يخور والفتيان عن كثر يقتفون الآثار وهم في غاية الحيرة والانبهار" (التغريبة 2، ص10)، فكلّما (الغزلان الكتبان، الجديان) وكذا: (الخلاء، الدّخلاء، السّماء)، وأيضاً: (الصخور، يخور)، و(الآثار الانبهار)، وردت منتظمة وفق إيقاع صوتيّ، وتماثل لفظيّ واضح، مُشاكلة في ذلك أسلوب السّيرة العربيّة، الذي يميل إلى هذا النمط من التعبير.

✓ "بليت النعال في بحر الرمال، تتأقلت الأقدام وتباطأت الأيام، فصارت الأسابيع شهوراً والشهور دهوراً، وهم عطشى جائعون، بين الدروب ضائعون، تحاصرهم صخور الندم، ورمال العدم، وجميع ذلك كي تتمّ نبوءة ضاربة الودع الغجريّة، أن يتغرّب الفتى حثوت جنوباً ليلقي السود، ويجابه الأسود، ويرى سحالي وتماسيح، وأفاعي ذات فحيح، ولا تتمّ له النجاة حتّى يرى المياه تتساقط هادرة في الأجواء، ومن حولها الرذاذ يملأ الفضاء، فإن ظهر قوس قزح بألوانه السبعة، أمن ضراوة كلّ فهد وضبع، وعاد إلى

مسقط الرأس، قويّ البأس" (التغريبة2، ص07)، كذلك يتجلى أسلوب السجع في الكلمات الآتية: (النعال الرمال)، (الأقدام، الأيام)، (شهورا، دهورا) (جائعون، ضائعون)، (النّدم، العدم)، (السود، الأسود) (تماسيح، فحيح)، (الأجواء، الفضاء) (السبعة، الضبع)، (الرأس، البأس)، فنلاحظ وجود انسجام وتوافق بين أصواتها المتناغمة، ودلالاتها التي ترمي إليها ضمن هذا السياق، بمعنى أنّ أسلوب السجع ضمن هذا المقام لم يخلّ بالمعنى بل زاده قوّة ووضوحا، بالإضافة إلى قيمته الجماليّة المنبئية على اتّساق ألفاظه.

✓ "مالوا إلى الأمام بأجسامهم والتهبت عيونهم بالحمام، من تحت عمائمهم الضخام، وفي أعقابهم الأتباع والمشاة والخدم" (التغريبة1، ص148)، يحضر أيضا أسلوب السجع في كلمات: (الأمام، الحمام الضخام، الخدم)، و(أجسامهم، عيونهم، عمائمهم، أعقابهم)، حيث يتناسب هذا الكلام المسجوع مع خطاب السيرة الشعبيّة أكثر منه مع خطاب الرواية، ومع ذلك، فإنّ الانفتاح على مثل هذا الأسلوب اللفظي الجميل، يعزّز قيمة التفاعل الأجناسي بين فنّي الرواية والسيرة الشعبيّة.

✓ "يصيحون من دون وعي: يا سلام من هذه الآلام، يا خفيّ الألفاف نجنا ممّا نخاف، ثم هربوا من كلّ سوق، ودخلوا إلى الشقوق، وتتابع الرمي من الكيمان، حتّى تزعزعت الأركان وانهدمت الجدران وسقطت لبعض الدّور والقصور، وسقطت القنابل في الوكائل، فصمت الأذان بدويّ هائل" (التغريبة1، ص225)، كذلك نجد: (سلام، الآلام)، (الألفاف، نخاف)، (سوق الشقوق)، (الكيمان، الأركان الجدران)، (الدّور، القصور)، (القنابل، الوكائل، هائل)، وهي أيضا كلمات تتدرج ضمن أسلوب السجع القائم على تشابه الفواصل، أي نهايات الكلمات، ويلاحظ حضورها ضمن هذه الرواية، بشكل مكثّف، ممّا يشي بقوة التفاعل بين الجنسين.

ب. الأمثال والحكم:

✓ "لا تحزني يا أختي فمن عادة الدّهر الإقبال والإدبار" (التغريبة1، ص9)، فهذه الحكمة وردت على لسان (رضوان) مواسيا بها زوجته التي وضعت وليدا، غير أنّه مات قبل أن تختار له اسما فراح يعلّلها بالصبر على مصابها، مذكّرا إيّاها بأنّ الدّهر متقلّب ولا يكون دائما على حال واحدة فإن أصيب النّاس في أحوالهم ونفوسهم وأموالهم اليوم، قد يُغنيهم ويسعدهم ويُبهِجهم غدا.

✓ "سؤال اللّئيم أمرّ من الصّبر" (التغريبة1، ص17)، وهي أيضا حكمة وردت على لسان الجار (عوض) حينما قدّم الصّرّاف (جامع الصّرّائب) إلى القرية آمرا أهلها بدفع الأموال، وإن لم تتوفّر عليهم بدفع مواشيهم وكلّ ما يملكون، فراح الجار (عوض) يتوسّل إلى شيخ القرية حتّى يُقرضه بعض المال

وكان هذا الأخير يُماطله في الأمر، حتّى أيقن (عوض) بأنّ: سؤال اللّئيم أمرٌ من الصّبر، بمعنى أنّه تنازل عن كرامته أمام شيخ القرية اللّئيم في سبيل الخلاص من الجّد إن هو لم يدفع المال، فكانت الحاجة التي دفعته إلى السّؤال أمرٌ وأصعب من الصّبر.

✓ "العقل يغلب الشّجاعة" (التّغريبة 1، ص 23)، كذلك هي حكمة جاءت على لسان (الرّيس جابر) عندما كان يُهدّئ (الفتى مرسي) وينصحه بعدم التسرّع في مواجهة العدو الذي يفوقه قوّة، ويُنذره بسوء العاقبة إن هو استسلم لغضبه أمامهم، فرجاحة العقل ورزانة السّلك تتفوّق على الشّجاعة أحيانا.

✓ "أسد علينا وفي الحروب نعمة" (التّغريبة 1، ص 100)، وهي حكمة تُقال في الشّخص الذي يتتمّر على الضّعفاء، ويجبُن وقت المواجهة مع الأقوياء، وقد وردت هذه الحكمة في سياق الحديث عن القبطان حسن باشا الذي أظهر قوّته على الفلّاحين المستضعفين، ولكنّه فُهر من طرف قياصرة الرّوس العظماء الذين يفوقونه قوّة وجبروتا.

✓ "العين بصيرة واليد قصيرة" (التّغريبة 1، ص 259)، وهو مثل يُضرب في الشّخص الذي يُعجبه شيء ما فيرغب فيه أو يتمنّى فعل أمر ما، ولا يستطيع ذلك لضعفه أو لقلّة ما في يده، وقد ورد هذا المثل على لسان (الفتى مرسي) الذي رأى بُؤس أهل قريته ومعاناتهم مع الفرنسيين الذين سلبوهم كلّ ما يملكون فتمنّى مساعدتهم، ولكنّه لم يكن يملك الوسيلة لذلك.

✓ "اللسان مثل الحصان لا بدّ له من لجام" (التّغريبة 1، ص 132)، وهو مثل يُضرب في الشخص الذي لا يستطيع التّحكّم في كلامه، فيتفوّه بأمر قد تؤدّي به إلى هلاكه، وقد ورد هذا المثل في سياق الحديث عن غضب (الفتى مرسي) واستيائه من سلوكيات الفرنسيين مع أهالي قريته، فراح يردّد كلاما يُسيء إليهم، فنصحه بعض النّاس بلجم لسانه كما يُلجم الحصان، حتّى لا ينفلت منه كلام يؤدّي إلى الإطاحة به.

✓ "ما حكّ جلدك مثل ظفرك" (التّغريبة 1، ص 132)، وهو مثل يُضرب في الشخص الذي يتكل كثيرا على الآخرين ويعتمد عليهم في قضاء حاجاته، غير أنّ حاجاته لا تُقضى بما يُرضيه إلّا إذا اعتمد على نفسه في ذلك، وقد ورد هذا المثل على لسان (جار مرسي) في سياق حديثه عن ضرورة الاعتماد على النّفس في التجهيز لقتال الفرنسيين، دون انتظار المساعدة من البكوات المماليك وجنودهم.

ج. حضور بعض الوقائع التّاريخيّة:

✓ يُبرز الحوار الذي دار بين مرسى وعمّ والده الرّيس جابر، مدى إصراره وفضوله في معرفة كلّ ما يتعلّق بعدوّه من أخبار ومعلومات: "وأثناء احتساء القهوة ومع نقيق الضفادع أشار مرسى إلى معسكر الغز:

- هل مراد بك معهم؟
- يبيت طبعاً في بيت الكاشف الجديد، ويخدمه الآن حريمه وعبيده وجواريه.
- أهو حاكم مصر كلّّه؟
- هو وشريكه ابراهيم بك.
- كيف وُجد الغز في برّ مصر" (التغريبة 1، ص 24/23).

ثمّ يسرد عليه الرّيس جابر حكاية ظهور المماليك على أرض مصر، وهي حكاية أشار إليها الكاتب في هامش المتن، استناداً إلى ما يعرفه وما يسمع به، وفي هذه النّقطة، ربّما تتحوّ الرواية منحنى واقعياً، على اعتبار أنّ مثل هذه الأخبار التاريخيّة، غالباً ما تكون أقرب إلى الواقع منها إلى الخيال، لاسيّما حين يسرد عليه تاريخ صكّ النقود باسم علي بك الكبير بعد أن كانت باسم السلطان العثماني، ثمّ طرده للباشا الوالي وامتناعه عن دفع الخراج للرّوم وفتحه للجزيرة العربيّة وكلّ ذلك كان في العام الذي تزوّج فيه رضوان (والد مرسى) من أمّ الخير، ووثّق كاتب الرواية لهذا التاريخ في الهامش، حيث قال إنّّه كان حوالي سنة 1769م تقريباً.

✓ يقول الكاتب في هامش الصفحة (60) من الرواية: "يقول الجبرتي أنّه في يوم 5 يناير 1787م وصل الخبر إلى القاهرة بوصولهم (أي المماليك الهاربين) إلى أسبوط، وإنّ منهم من تخلف بالمنيا، وعلى هذا فقد تكون زيارة مراد بك للقرية قد حدثت في أواخر ديسمبر 1786م" وذلك في حادثة هروب المماليك ووصولهم إلى أسبوط ثمّ زيارة مراد بك لقرية تلّة وقبوله عرض مرسى بأنّ يعفو عن أهل قريته مقابل أن يكون أحد رجاله، حيث يتجلّى هنا كذلك تداخل الواقعي والتاريخي في المسار التّخييلي للرواية.

✓ "بعد أن هبط الليل في عزّ النهار كانت العلامة الثالثة التي باحت بها الغجريّة، رأتها أمّ الخير في نفس الوقت بالقرية عندما جرت الأرانب إلى جحورها، وجفلت الأبقار والحمير، بينما اشربّ البطّ والإوزّ برقابه الطويلة يرقب اختفاء الشمس في كسوف كلّّي" (التغريبة 1، ص 124)، ويذكر الروائي في هامش الصفحة نفسها أنّ الكسوف حدث فعلاً في 31 مايو 1798م، ثمّ توفي الجدّ تحتوت بعد هذه الحادث عن عمر يناهز المائة أو يتجاوزها.

✓ صدقت الإشارة الثانية التي تنبأت بها العرافة والتي تؤكد حياة الطفل حتوت: "خرجت إلى باب الدار مستبشرة، وصدق حدسها عندما رأت القمر مخنوقا، والأطفال يحدثون ضجيجا عاليا كي تتركه بنات الحور" (التغريبة1، ص61)، ويؤكد الروائي حادثة خسوف القمر في هامش الصفحة نفسها إذ يقول: في 4 يناير 1787م حدث فعلا أن كسف جرم القمر جميعه، ممّا يدلّ على أنّ الأحداث المهمّة في التغريبة قد وقعت فعلا والتاريخ يشهد على ذلك.

✓ وبعد زيارة مرسى لوالدته الحامل، وروايته لها عن أخبار البلاد والعباد، تفاجأت بقوله لها أنّ بقرة أهديت لمرزوق بك ابن مراد الكاشف الجديد، وكان لها رأسان أحدهما تأكل به والثاني تجترّ به، وهي الإشارة الأولى التي أخبرتها بها العرافة، ثمّ يرد في متن صفحة الرواية، هذا الكلام: "العجيب أنّ الجبرتي يؤكد هذه الواقعة التي ترويهما التغريبة، وقد أثبتتها في كتابه (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) في آخر جمادى الأول من عام 1198هـ أي حوالي منتصف أبريل 1784 ميلاديّة، وقال أنّه رأى هذه البقرة في بيت أمّ مرزوق بك الذي بحارة عابدين، فكانت من العجائب الغريبة المؤرّخة" (التغريبة1، ص42)، وهنا نلمس تدخلا آخر لجانب تاريخي واقعي قد نسلم بحقيقته إن نحن سلّمنا بتاريخ المؤلف له في الهوامش والسيرة الشعبيّة غالبا ما تتبني على حقائق واقعيّة وإن كان فيها جانب من الغرابة والعجائيّة.

د. التشويق وعنصر الطرافة:

✓ لمّا خاطب والد أمّ الخير، الفتى رضوان، الذي أصبح زوجا لها فيما بعد، بطريقة مرحة وفيها شيء من الطرافة: "وفي ليلة صيفيّة والنيل المبارك قد أوفى بفيضانه وطميه، والأرض ارتوت وانتعشت كان الرجل سائرا فإذا به يرى رضوان منزويا وحيدا مهموما، فخمّن حاله وجلس جواره وسأله عمّا يشغله وألحّ فقال الفتى بصوت كسير:

- سأهجر البلدة وأعمل مراكبي مع عمّي جابر.

سأله مشفقا:

- أهريا من مليحة أم سعياء وراءها؟

زاغت عيناه ارتباكاً، فعاجله الرجل:

- عندي دواؤك.

تهلّل رضوان... قال الشيخ:

- وصفة الغرام أعرفها، خذها من مجرّب، ولا تحمل همّ النقود، فالوصفة زهيدة الثمن يقدر على تكاليفها أفقر الناس.

ثمّ راح يعطيه المزاح في ثوب الجدّ:

- ولكن تنبّه تماما لمقادير الوصفة ولا تخط فيها، ونفّذ ما أقول.

- طبعا طبعا.

- تذهب إلى المنيا وتمشي إلى العطار.

- ما دخل العطار؟.

- تشتري منه ثلاث أوقيات من هبوب الرّيح ومثلها من شعاع الشمس ...

- أيّ كلام هذا؟

- وأربع أوقيات من زهر المريخ ونصفها من نور السّراج، وتعود بها إلى هنا، ثمّ تبحث عن هون بلا قعر وتدقّها جميعا معا ثلاثة أشهر حتّى تنسحق وتصبح مثل الطّمي النّاعم، ثمّ تُذيب منها ملء ملعقة في نصف كوز لمدة ثلاث سنوات، وتشربه هنيئا فتشفى من علّة الغرام بإذن الله.. ما رأيك؟" (التغريبة 1 ص 8/7) ... في هذا المشهد الحوارى من الرواية يتبدّى مسار القصص الشعبيّ الذي يقوم على مثل هذا الأسلوب المشوّق والممتع في الآن ذاته، فالمتملّ لتفاصيل المشهد سيلاحظ وجود عنصر التشويق القائم على اللّهفة والترقّب، من خلال الشروط التعجيزيّة التي يتظاهر والد الفتاة بأنّه جادّ في طرحها على الفتى، ولعلّ مشكلة العوالم الحكائيّة، ضمن هذا المقطع الرّوائى، من ناحية الأسلوب وطريقة الصياغة هو في حدّ ذاته إثبات على أنّ هذه الرّواية تتعالق فنّيّا مع عوالم الحكى الشعبيّ، ومن ضمنه السّيرة الشعبيّة.

✓ ومن المواقف الطريفة نجد: حين قدم السلطان إلى قرية ثلّة، يصحبه جنوده فوق جيادهم وهو يتخايل بينهم في تكبر وتعالى، وكان موكبه يبعث على الرهبة والخوف في الآن ذاته، ولمّا وصل "صرخ مراد بك:

- أين الحمار؟

فحدثت حادثة من أعجب ما تكون، إذ شاعت الظروف أن يتقدّم حمار صغير منه، فابتسم الأهالي لكنّهم سارعوا بالتجهم رهبة، ونظر مراد بك ثمّ قال:

- لا أقصد هذا الحمار، أقصد الآخر، شيخ القرية" (التغريبة 1، ص 57)، ففي هذا المقطع يتجلّى عنصر الطرافة القائم، ضمن هذا المشهد، على السّخريّة والتهكّم، من خلال نعت شيخ القرية بالحمار، ثمّ ظهور حمار حقيقيّ يمرّ بالصدفة أمام الحاكم، فيضحك الجميع.

هـ. ظروف مصاحبة لولادة البطل:

في هذا المقطع تتجلى بعض البوادر والإشارات المصاحبة لولادة البطل تحتوت تثنياً بها العرافة:
✓ "نادت أم الخير على ضاربة الودع الغجرية فجاءت وجلست على عتبة الدار وفردت منديل
الزمل، وسوّت الرمل ببطن كفّها، ثم أمسكت الودع وأعطته لأم الخير كي توشوشه، فوشوشته وألقته
الغجرية إلى الرمل، تأملته ورسمت خطوطاً بأصبعها وقاست مسافات وقرأت لغة الغبار وفهمت معانيها
وقالت:

- الودع يقول ولد

تحسّست أم الخير بطنها، حدّقت الغجرية في الرمل تدرسه ثم قالت:

- لكنّه يتغرّب تغريبة طويلة وهو بعد غلام.

سأل رضوان في صبر نافذ:

- المهمّ هل سيعيش أم سيلحق بالسابقين؟

أسكتته بإشارة، واهتزّ هلال النحاس اللامع في طرف أنفها وعادت تستشير الودع مرّة ثانية وثالثة ثم قالت
في يقين:

- أرى ثلاث إشارات تتحكّم في مصيره، إرم بياضك أولاً.

فألقي إليها بنصف فضّة وضعتها في عبّها ثم أفصحت:

- الأولى تولد في برّ مصر بهيمة برأسين تأكل برأس وتجنّر بالأخرى.

- أيّ تخريف هذا؟

نهرته أم الخير فسكت، وأكملت الغجرية:

- الثانية تخنق بنات الحور القمر خنقا كاملاً فينخسف تماماً.

- أعوذ بالله.

- والثالثة ينكسف جرم الشمس.

- والشمس أيضاً، أيّ غلام هذا؟

- فإن ظهرت الإشارة الأولى ولد بسلام وعاش حتى الثانية، فإن تحقّقت عاش حتى الثالثة، فإن حدثت
كتبت له الحياة، قل بإذن الله.

فقدم المشيئة وألقت إليها أم الخير نصف فضّة أخرى، فأضافت الغجرية:

- لكنّه سيسيح في أرض الله يكابد ويعاني، تغريبته في بلاد الناس تطول عدّة أعوام، ينزل شمالا فيجد قتالا ونزالا ويرى الأهوال وانقلاب الأحوال، حيث يتسلطن الفأر على القط ويركع الأسد للقرد، ثمّ يصعد جنوبا فيعاشر السباع ويسبح بين التماسيح، لكنّه ينجو بإذن الله.

قطبت أمّ الخير، إشارات عسيرة التحقّق، قال رضوان للعجريّة:

- عجيب كلامك يا امرأة.

فعدت تسكته بإشارة قاطعة:

- وأرى أنهارا من الدماء ووابلا من السهام والنبال وجبالا قمتهها في القمر ومياها يتطاير في

الهواء رذاذا.

شعرت برجفة أمّ الخير، فابتسمت تطمئنّها:

- لكنني أرى الشمس في المياه ترسم عنوان الأمان، ألوان قوس القزح الجميلة، ويخرج الغلام من

كلّ هذه الأهوال فائزا بحكمة الشيوخ وهو بعد في شرخ الشباب.

قال رضوان:

- يفوز بحكمة الشيوخ فقط؟" (التغريبة 1، ص 40/39)، فتلك الإشارات الثلاث المصاحبة لولادة

الفتى، بدت غريبة، لأنّها لا تظهر مع ولادة أيّ شخص آخر، ممّا يجعل البطل متميّزا عن الآخرين منذ ولادته، ويلاحظ أنّ أبطال الروايات الفنيّة الأخرى، لا تكون ولاداتهم، إن ذُكرت مصحوبة بمثل تلك الظواهر الغريبة، أمّا في هذه الرواية، فإنّ الظروف المصاحبة لولادة البطل تقترب كثيرا من بنية الحكى الشعبي القائم على مثل تلك السمات والملاحع العجائبيّة، وغالبا ما تكون حاضرة في السّير الشعبيّة التي تمجّد الأبطال وتروي سيرهم عبر التّاريخ.

✓ وعن الظروف المصاحبة لولادة البطل كذلك، وقفنا على عنصر الحكى المثير والمشوّق عندما حان موعد ولادة أمّ الخير وطلبت من زوجها إحضار العرافة، فبحث عنها الرّوج ولم يجدها ثمّ عاد إلى بيته يائسا، وفي الصباح قدمت إليهم، وقامت بذبح الديك الأسود، وأخرجت أحشائه ووضعته في كيس صغير مع خلاص الوالدة وطلبت من رضوان الأب أن يدفنه تحت عتبة داره ثمّ طلبت من الأمّ أن تطرز له طاقية بعد بلوغه عمر السابعة، وفي يوم السبوع قامت العجريّة بتحميم الطفل المولود والذي اختارت له والدته اسما غريبا وهو حتوت، على اسم جدّه الأكبر، ثمّ راحت العجريّة تواصل مراسيم تحميم الولد مع بعض التعويذات والأدعية المقرّوءة والممارسات السحريّة التي وضعتها في قطعة خبز وألقتها في فم كلب أسود، ثمّ أهدت الأمّ حجابا وطلبت منها أن تعلّقه في رقبة الطفل حتوت بحيث يتدلّى من جهة إبطه

الأيمن ليحميه الله من كلّ سوء، لتتمّ بعدها وصفتها من أجل الطفل حتوت، دون مقابل مادّي، ثمّ تغادر ولم تظهر بعد ذلك أبداً (يُنظر التغريبة1، ص47).

✓ أمّا عن بعض الظواهر الغريبة التي تبدو على البطل منذ صغره: فقد "لاحظ رضوان أنّ ابنه حتوت قد تأخّر في الحبو كما تأخّر في النطق عن باقي أقرانه، كما أنّه نادر البكاء، ينام ساكتاً محملاً إلى السقف إن كان نائماً على ظهره، أو محملاً إلى الحائط إن كان نائماً على جنبه، إن أرقدوه ظلّ راقداً دون تقلّب، وإن أجلسوه بقي جالساً، أمّا إن تأخّرت أمّه في الرضاعة علا صراخه ووصل إلى أسماع الأقاليم المجاورة، ولم يعد يكتفي بلبن أمّه واستدار يأكل كلّ ما يقع تحت يده ويقدر على بلعه" (التغريبة1 ص50)، فتأخّر الفتى (حتوت) عن الحبو، وعن النطق مقارنة بأترابه من الأطفال، هو أمر غريب يجعله محطّ انتباه الجميع، كما أنّ قلّة بكائه وبعض التصرفات التي يُبدئها في حركاته وسكناته، هي جميعها ظواهر سلوكيّة تجعل البطل متميّزاً عن الآخرين منذ صغره.

و. اللّغة العجائبيّة:

ومثالها في النماذج الروائيّة الآتية:

✓ "لمعت عينا إدريس من وجهه الأسمر وقال:

- الذهب يوجد عندنا في جبال القمر بنفس كثرة وجود الملح عندهم.

وحكى لهما عن هذه الجبال، وكيف أنّها عالية جدّاً لا يقدر على تسلّقها إلّا فارس الفوارس لأنّها مسكونة بالمردة والعفاريت والغيلان التي تعيش على أكل الإنسان، وكلّ هؤلاء لا عمل لهم إلّا حماية الذهب الموجود هناك" (التغريبة1، ص201)، ففي هذا المقطع الرّوائي يتجلّى أسلوب اللّغة العجائبيّة الذي تقوم عليه البنى الفنيّة للحكايات الشعبيّة، وتحديدًا، تلك التي تحضر في السّير الشعبيّة، وأوّل ما يلاحظ على أسلوب الرّواية المتفاعلة أجناسيّاً مع السيرة الشعبيّة، هو وجود أمر عجيب يتتبعه البطل، يخالف ذلك الذي عهدناه في سائر الرّوايات العربيّة.

✓ "جلس حتوت منبهراً يستمع إلى حكايات إدريس عنها (أي جبال القمر) وكيف أنّ هناك مكاناً سريّاً به صندوق مسحور من جلس بداخله رأى بلاد الدنيا، فإن هو نظر جهة الشرق رأى بلاد المشرق جميعها بملوكها وناسها ودوابها، وإن هو نظر إلى الغرب شاهد أهل المغرب ومدنهم لكن هذا الصندوق المسحور عليه رصد عبارة عن إنسان من النحاس يفضح كلّ من يقترب ويقتله وحدثهما أيضاً عن مدينة النحاس التي بها كنوز الجواهر والذهب والماس، ولكنها ليست غي جبال القمر وإنّما قريبة من من مدينة الفاشر التي بيع فيها قبل مجيئه أرض مصر المحروسة" (التغريبة1 ص209)، وهنا كذلك تتغيّر

الصياغة السردية وتحوّل من أسلوب الحكّي الفني المتداول في عالم الرواية الحديثة، إلى أسلوب الحكّي الشعبي المتداول في عوالم القصص الشعبي القديم.

ز. الطريقة الحكواتية وعنصر المفاجأة:

✓ يتجلّى أسلوب الحكواتي في: "وهذا ما كان من أمر مدينة المنيا، أمّا قرية تلّة، فقد صار مرسى... (التغريبة 1، ص 55)، حيث تدلّ عبارتي (هذا ما كان...) و(أمّا ما كان من أمر...) على وجود أسلوب حكّي يُماثل أسلوب الحكواتي، ويشتغل على عنصر المفاجأة والتشويق، كالذي نجده في السير والحكايات الشعبية القديمة.

✓ في المقطع الآتي، يتبدّى عنصر المفاجأة الذي تتميز به الحكايات القديمة التي تتخلّل السيرة الشعبية: "فخرج يبحث عن الغجيرة في أنحاء البلدة ولم يجد أحدا يعرف مكانها وبعضهم لم يسمع عنها فتعجّب أشدّ العجب لأنّ أيّ عابر غريب يشعر به جميع الأهالي، فاتّجه غربا وصعد كثبان الرمال وهبط حتّى وصل مضارب العريان وسأل الشيخ عنها فأنكر معرفته بها، وكانت الشمس في عينيه فأعطى ظهره للغرب واتّجه شرقا وظلّه أمامه عائدا إلى أمّ الخير، وأقسم بغلاوتها أنّه بحث في كلّ مكان، وتألّم من نظراتها القلقة إلى الوليد، لذا كانت فرحته كبيرة عندما دقّ الباب مع شروق اليوم التالي وفتحه ليجد الغجيرة باسمه وهلال النحاس اللامع يتأرجح في طرف أنفها فرآها جميلة مثل الصباح ورحّب بها أجمل ترحيب" (التغريبة 1، ص 46)، فقدم الغجيرة إلى البيت، بعدما كان أهل البيت يجدّون في البحث عنها ويتهقّون لرؤيتها واستشارتها في بعض أمورهم، هو في حدّ ذاته يمثّل مفاجأة لهم، وللقرّاء المتفاعل مع أحداث الرواية أيضا، ومثّل هذا العنصر الفجائي يتخلّل، بطريقة مكثّفة، مضامين السير الشعبية، وبقلّ وجوده في الروايات.

ح. الثقافة الشعبية:

✓ "في تلك الأيام القديمة عندما ولد رضوان، رآته أمّه أجمل أطفال القرية، فخافت عليه من الحسد وجعلت زوجها يشتري بخورا وبخّرتة، ومع أنّ الأيام أظهرت أنّ جماله ليس من فلتات الحسن إلّا أنّها حملته ذات شروق وتوجّهت غربا لمدة ساعتين أو أكثر، إلى أن وصلت إلى بحر يوسف، وهناك سألت عن شيخ مشهور بفنّ السّحر وأعطته بطّة سميّة فكتب لها رقية دسّها في كيس جلديّ مثلث الشكل، علّقته في رقبة رضوان وعادت به، وبفضل الله نجحت هذه الرّقية في صدّ عيون الحاسدين" (التغريبة 1، ص 05)... ففي هذا المقطع تتجلّى الثقافة الشعبية في صيغتها السّلبية، والتي تؤمن بالسّحر

وفعاليتيه في صدّ العين والحسد، وهي من الممارسات والطقوس الشعبيّة، التي كان يؤمن بها أهل المنطقة في ظلّ هيمنة الجهل والأميّة.

وعموماً، يمكن القول أنّ الرواية تمثّل نموذجاً لتداخل الأجناس وتفاعلها، وهو الأمر الذي لمسنا وجوده في (تغريبة بني حنوت) لمجيد طوبيا حيث إنّ الكاتب استطاع استثمار مكّونات السيرة الشعبيّة وتوظيفها لخلق رواية فنيّة تضاهي في معالمها عوالم الحكى السّير شعبي القديم القائم على رصد حياة الأفراد والشعوب في مواقفهم وبطولاتهم ومغامراتهم الحيائيّة المفعمة بالإثارة والمتعة والتشويق، كما استطاع الكاتب تقمّص دور الرّاوي الشعبي من خلال رسمه الدّقيق لفضاءات التغريبة وتتبع المواقف الجادّة والطّريفة لشخصيّاتها، فكان نتاج ذلك رواية فنيّة حافلة بما تحفل به أحداث السيرة الشعبيّة من حلّ وترحال وسفر وتغرّب، ومن معارك وغزوات وبطولات ومواقف نفسيّة واجتماعيّة مختلفة، مع الجمع بين الأحداث التاريخيّة الواقعيّة والعجائيّة التخيليّة.

المبحث الثّاني: النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة

1. الرواية والتراث الشعبي:

يُجمع كثير من النقاد والدّارسين على أنّ الرواية هي انعكاس لصورة المجتمع، تجسّد العلاقات التي تربط أفرادها كما تتحسّس هموم الإنسان وصراعاته مع واقعه وتوضّح طرق تفكيره وآرائه وطموحاته فهي إذن تصوير للحياة الواقعيّة بما يسودها من مواقف مختلفة ومتعدّدة، ولما كان النصّ الروائي وثيق الصّلة بالواقع والمجتمع، فإنّ رواده غالباً ما ينزحون إلى توظيف الأشكال التعبيريّة القريبية من فكر

المجتمع والأكثر ملامسة لحيثيات واقعهم المعيش، ولعلّ مردّ ذلك إلى كون تلك الأشكال التعبيرية أكثر قدرة على التصوير والتمثيل وتقريب الفكرة وكذا توضيحها في ذهن القارئ، ومن تلك الأشكال نجد عنصر التراث في الرواية، الذي يتجلى عبر أنماط متنوعة تستعرض جميعا ذاكرة الشعوب وتمثّل ثقافة معيّنة لجماعة مخصوصة لها تاريخ يحفظ هويّتها ويرسم معالم حضارتها الفكرية والاجتماعية والعقائدية وغيرها. وانطلاقا من هذا الطرح، يمكن القول أنّ التراث الفنّي "هو مجموع الإنتاج الفكري والحضاري والتاريخي الذي ورثته الإنسانية جمعاء، والذي يتمثّل في الآثار المكتوبة سواء كانت أثرية أي حجرية أو كانت على شكل كتب أو ملفّات وما يشابهها وهي التي حفظها لنا التاريخ كاملة أو مبتورة"¹، وفي الأعمال الإبداعية الحديثة ينبغي التعامل مع التراث بوعي كبير وبجدية صارمة لأنّه يمثّل خلاصة تجارب إنسانية انتقلت عبر أجيال متعاقبة وتجلّت في أشكال فنية متعدّدة، وذلك عن طريق استحضاره وتوظيف الأنماط الفكرية والمعرفية له في الخطابات الفنية المبتدعة بما يحقق تواصلًا وتقاربا بين مكتسباتنا الفكرية الراهنة والمكتسبات التراثية التي تمثّل جملة القيم المادية والمعنوية والمواقف الحياتية لشعوب سابقة، "ذلك أنّ استحضاره يعدّ بمثابة ربط للصلة بين الماضي والحاضر على أن لا تكون الغاية من إحيائه على أساس أنّه تراث جامد وميت، بل على أن تكون الغاية منه النظر فيه على أنّه وسيلة تُعيننا في التعبير عن هموم الحاضر"²، وتلك هي وظيفة التفاعل بين الرواية والتراث، حيث يكون التراث متعاضدا فنياً ودلالياً مع الرواية لينتجا معا نصّا مفعما بالإحياءات ومحملًا بالأفكار التي ينتجها ويعبر عنها الأديب.

ولعلّ بدايات التعرّف على الموروث الشعبي وتوظيفه في الأعمال الأدبية كان مرتبطا ببداية الحركات المناهضة للاستعمار في العصر الحديث حيث تطفّن الأدباء إلى ضرورة إيقاظ العقول العربية الواهمة وتوعيتها بواقعها المعيش، وبما أنّ الأدب الشعبي كان الأقرب إلى قلوب عامة الناس وعقولهم فقد أوليت له أهمية قصوى وعكف جمع من الباحثين والدّارسين على تحصيله والتدقيق في مراجعه وأصوله بغية الوقوف عند مصداقيته وواقعيته، ومن قلب ذلك الأدب الشعبي تتبع الأسطورة، والتي يمكن حصر مفهومها، بإجماع عدد من المصادر والمراجع، في كونها "جنس أدبي قديم قدم الإنسانية، إن لم نقل إنّّه أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية، ومن ثمّ فإنّ كلمة أسطورة (mythe) ترتبط في أصل نشأتها دائما ببداية النشأة الإنسانية قبل أن يُمارس الإنسان السحر كضرب بدائي من ضروب معرفة ما...

¹. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص16.

². المرجع نفسه، ص25.

والأسطورة أو الميثولوجيا (mythologie) هي كلمة يونانية وتعني علم الخرافات وأخبار الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين عند الشعوب القديمة وفي جاهلية التاريخ وكل ما له صلة بالوثنية وطقوسها وأسرارها ورموزها ما ظهر منها وما بطن، ولم يقتصر شيوع اللفظة للدلالة فقط على الأساطير الكلاسيكية اليونانية والرومانية، بل أصبحت تُطلق على كلّ ما يندرج في هذا المفهوم من ماضي الشعوب الأخرى¹ فالأسطورة كثافة شعبيّة، تختزل حياة أفراد تواجدوا في زمان ومكان معيّنين، تجمعهم معتقدات وطقوس معيّنة تعبّر عن البنية الفكرية السائدة آنذاك وتصف البنى الاجتماعية بما فيها من مواقف وتجارب حياتية متنوعة، وفق طابع عجائبيّ تخيليّ "فتشغيل المتخيل هو خلق اللاّواقع أو اللّعب خارج حدود العقل والواقع الملموس، كما أنّ المخيّلة في مقدورها خلق عالم خاصّ وموازٍ للعالم الواقعيّ القائم.. والفعل التخيليّ يمكن من بناء عالم من التوقّعات والنبوءات التي تحرّر النّفس من ضغط الواقع وتسبح بها بعيدا عن إكراهاته"².

ولعلّ هذا ما ساعد على انتقالها إلى الأدب عامّة والرواية بشكل خاص كون هذه الأخيرة تضطلع بوظيفة التّفاعل مع المجتمع والعمل على كشف علاقات الأفراد ببعضهم من جهة، وبواقعهم من جهة أخرى، مع محاولة تحقيق التوازن بين الفرد وواقعه، لاسيما أنّ المحاولات الأولى لتشكّل الفنّ الروائي العربي، تمّت في واقع مهزوز تحفّه المتغيّرات من كلّ جانب، فكان لابدّ حينها من استحداث صيغ جديدة تصف ذلك الواقع وتعبّر عنه وفق معايير ومقاييس مستحدثة تشي بالحقيقة المتعلّقة بالصراعات القائمة بين الذات الإنسانية وما يحيط بها لكن بطريقة إيمائية، بمعنى ابتكار سياقات جديدة تعتمد إلى الترميز والإحالة دون التصريح المباشر.

وفي خضمّ هذه المحاولات لرسم الأدب العربي وفق صيغ فنيّة جديدة، أوعز بعض الباحثين والدّارسين مرجعية الرواية، كجنس أدبي حديث، إلى بعض الأشكال الشعبية التراثية كالقصص الشعبي وما شابهه، غير أنّ أعمالهم لم تسلم من الانتقادات والمآخذ كونها تسعى إلى ترسيخ المرجعية التراثية للرواية في حين أنّ هذه الأخيرة تتميّز بطابع الانفتاح على مساحات واسعة من الحياة ويمكنها الاستفادة من المنجز الروائي الغربي من أجل ترسيخ الفنّ الروائي كجنس أدبي متحرّر ومنفتح³، وبالتالي نلحظ أنّ عملية التأسيس للرواية العربية قد سارت في اتجاهين متعارضين أحدهما مرتبط بالمرجعية التراثية ومتّصل

¹. المرجع السابق، ص325.

². عمري بنو هاشم، التجريب في الرّواية المغاربيّة (الرّهان على منجزات الرّواية العالميّ)، ص34/35.

³. ينظر: سعيد سلام، التّناص التّراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص27/28.

بالماضي شكلا ومضمونا، أمّا الآخر فهو منفصل عن تراثنا الثقافي وساعٍ في سبيل استلهاام الشكل الروائي الغربي وتطبيقه على منجزنا الفني الروائي.

غير أنّ الاتجاه الأوّل لقي معارضة فوصفه النقاد "كأنّه الوحيد الذي يحمل الأصالة والكمال، فما جاء به هو حقّ وما خالفه غيره فهو باطل ومن ثمّ فهو دعوة لإلغاء فاعلية العقل الناقد الذي يرفض التسليم بالمسلّمات المنتهية"¹، أمّا الاتجاه الثاني أو الدعوة الثانية "تظلّ واردة على المستوى النظري ولكنّها على المستوى التطبيقي تبقى مجمّدة ولعلّ من أهمّ أسباب الامتناع عن الانفتاح التام على العالم الآخر ثقافياً، هو الخشية من فشل العقلية العربية الحالية من الصمود في وجه هذا الانفتاح الذي قد يؤدّي إلى الاستلاب والتبعية الفكرية والعقلية للأجنبي"²، لكن ما اتّفق عليه معظم النقاد والمتخصّصين في مجال الأجناس الأدبية وتطوّرها هو كون الرواية تمثّل شكلاً أدبياً يجمع بين الحداثة والقدم، غير أنّه مستقلّ بخصوصيّاته "وقد اقتبس العرب هذا الشكل الأدبي الجديد من جملة ما اقتبسوه من مظاهر التمدّن الغربي الحديث، وربّما يكون هذا صحيحاً على سبيل التخصيص، أمّا على سبيل الإطلاق، فالرواية كأخبار أو أحداث تُسرد فهي قديمة وهي تضرب بجذورها في التاريخ حيث رافقت الإنسان وتطوّرت بتطوّره، وازدهرت بازدهاره.

غير أنّنا لا نتوقّع أن تكون المحاولات القصصية البدائية على قدر كبير من النضج والارتقاء الفني بحيث تضاهي عناصر الرواية في العصر الحديث، وهذا لا يمنع من القول إنّ الرواية القديمة تطبعها السذاجة والبساطة وتخلو عناصرها القصصية من التزام القواعد والضوابط والحدود مثلاً هو الحال بالنسبة للرواية الفنية الحديثة"³، فالرواية العربية الحديثة صارت تتنافس أكثر فنون الكتابة الأدبية رواجاً من مثل الشعر والقصة والمسرحية وغيرها..

وفي العصر الحديث، ازداد وعي المبدع/ الأديب بالوقائع المحيطة به حيث صار يتوق إلى حياة بديلة عن التي يعيشها، تتوافر على كلّ القيم والمقوّمات النفسية والروحيّة التي يطمح إليها، كما أنّه أصبح يصبو إلى خلق شخصيات مثاليّة في أعماله الإبداعية تسطرّ العالم الذي يروم العيش فيه وترسم البيئة المواتية لنيل السعادة والأمل والتفاؤل الذي طالما حلم به وتمنّى تحقيقه، فوجد في عوالم الأسطورة ما كان يصبو إليه، فالسارد "حينما يستدعي الأسطورة ليزج بها في ثنايا الواقعيّ، فإنّه يخرجها من سياقها

¹. المرجع نفسه، ص28.

². المرجع نفسه، ص28.

³. المرجع السابق، ص22.

الذي أنتجت فيه ويُقحمها في سياق مغاير وجديد يحدّ من طبيعتها الميتافيزيقية، ويقدمها بوصفها وسيلة جديدة قادرة على تقديم تشخيص جريء للواقع فضلا عن إسهامها في توليد بنية سردية تذوب في صلبها الحدود بين الواقعي واللاواقعي، الطبيعي وفوق الطبيعي، المرئي واللامرئي¹، كما أننا نلاحظ في بعض الروايات الحديثة تجليات الصراع الذي يدور بين شخصها والنضال الذي تقوم به الشخصية أو الشخصيات البطلة بغرض الانتصار للخير ودحض كلّ ما له علاقة بالقيم السلبية في الحياة الواقعية وهو ما يتشابه مع المسار السردى للأسطورة.

والرواية من أكثر الأجناس الأدبية تجسيدا لتلك الرغبات السيكولوجية، كونها فناً لصيقاً بالإنسان وواقعه، كما أنّ مرونتها كرّست لحضور شتى الأصناف الأدبية وغير الأدبية للتعبير عن تلك الآمال والطموحات، وإذا لاحظنا حضور التراث الشعبي في فصولها فمرّد ذلك إلى كون الثقافة الشعبية، في حدّ ذاتها، تساعد الأديب على منح واقعية أكثر لروايته، كما تمدّ أواصر التواصل بين الماضي والحاضر سواء أكان الأمر مبنياً على الرغبة في المحاكاة أو في نقد بعض مظاهر المجتمع أو تشريح العوالم الداخلية للإنسان واستكناه بواطنه بغية الوصول إلى تحليل فكرة معينة أو الوقوف عند بعض الحقائق المضمرة أو وصف الظواهر النفسية وتأثيراتها على الفرد والمجتمع... فتكون بذلك الخلفيات الفكرية والاستمولوجية للأمم السابقة دافعا لرسم صورة للواقع دون فصله عن تاريخه، فالصلة إذن بين الروائي والتراث "حقيقة ثابتة، إذ هو يعيش مع التراث وفيه أيضاً، وهو يلزمه في حلّه وترحاله مهما كان مستواه العلمي ومركزه الطبقي الاجتماعي، ويكمن الاختلاف في مدى قوّة أو ضعف هذا الارتباط والعلاقة بين روائي وآخر، وفي درجة انصهار كلّ واحد منهما فيه، واستغلال عناصره السردية أو ابتعاده عنها، أو التقليل من ارتكازه عليها لأسباب نفسية وذاتية مختلفة"²، فصلة الروائي بالتراث إذن، بغضّ النظر عن قوّتها أو ضعفها، تسهم في خلق نوع من التواصل والتحاور والانفتاح على شتى الثقافات والحضارات القديمة، لاسيما أنّ الأديب الحديث يحاول دوماً الحفاظ على أصالته وهويته القومية في ظلّ المتغيّرات الحضارية، وذلك بالحفاظ على عادات شعبه وتقاليدهم وقصصهم الشعبية، وأمثالهم الشعبية كذلك لأنّها تختزن ذاكرة أُمّ سابقة وتختزل خلاصة تجارب حياتية أصيلة قد يكون هدف تقويضها موجودا في بعض التيارات الفكرية المعاصرة.

2. أسبقية النزوع الأسطوري في الشعر والمسرحية:

¹. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية (الزّهان على منجزات الرواية العالمي)، ص 37.

². سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص 321.

لعلّ مسألة توظيف التراث في الإبداع الأدبي، كنمط من أنماط الانفتاح على الأجناس الأدبية كان حكراً على فنّي الشعر والمسرح، باعتبارهما أكثر الفنون الأدبية رواجاً، وقد عُدّ الشعر من أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالتراث (عامّة) وبالأسطورة (خاصّة)، فهو من حيث كونه نشاطاً فكرياً إبداعياً يشكّل حلقة وصل تقوّض الحدود الفاصلة بينه وبين الأسطورة، لاسيما على مستوى اللغة التعبيرية التي تعتمد في صياغتها على الإيحاء ولا تُفصح عن مضمونها بوضوح، وهو الأمر الذي تشترك فيه الأسطورة مع الشعر، حيث يعود كلاهما إلى واقع الإنسان المعيش وتجاربه في الحياة ليستمدّا منها كلّ المعاني والمفاهيم الواقعية ثمّ يجسّدانها في لغة مفعمة بالإشارات ومكتّفة بالإيماءات غرضها ملأ الفراغ بين الإنسان وواقعه وبالتالي، يتجلّى الارتباط الوثيق بين الشعر والأسطورة في محاولتهما إيجاد الأجوبة المثالية لكلّ الأسئلة التي يطرحها الواقع وفق لغة إشارية تتضح بالإبداع والحكمة.

كما كان الحضور الأسطوري جليّاً في فنّ المسرحيّة التي انكبّت هي الأخرى على النهل من معين ذاك الفيض الأسطوري العتيق، وربّما كان لها فضل السبق في الاندماج مع عوالم الأسطورة قبل غيرها من الفنون وهو ما يؤكّده أحد الباحثين بقوله: "لقد سبقت الكتابة المسرحية غيرها من الأجناس الأدبية العربية الحديثة إلى الاغتراف من محيط الأسطورة ففي وقت مبكر نسبياً من نشأة هذه الكتابة في الأدب العربي الحديث كان المسرحيون العرب يلجأون إلى اختيار أساطير الآداب القديمة ويحاولون تفسيرها تفسيراً جديداً على ضوء أفكارهم الحديثة"¹، وهو الرأى الذي يؤكّد مزاعمنا ويدعم طرحنا حول أسبقية المسرحية إلى النهل من معين الأسطورة قبل الفنّ الروائي.

من خلال ما تقدّم نلاحظ أنّ كلا الجنسين أي: الشعر والمسرحية قد سبقا الرواية في مسألة النزوع إلى الأسطورة، ولعلّ بعض مسرحيات **توفيق الحكيم** وأشعار السيّاب والبيّاتي وأدونيس هي إثبات لما ذكرناه آنفاً، حيث استند هؤلاء على الرموز الأسطورية كمرجعيات تراثية تشكّل معادلاً موضوعياً لتجاربههم الحياتية سعياً إلى تصوير الواقع وفق رؤى تجريبية تحمل كثيراً من المعاني والغايات، لكن تجدر الإشارة ضمن هذا السياق إلى أنّ عملية أسطرة الأديب لنصّه أو استلهامه لأسطورة ما "لا يكمنان في إعادة إنتاج ذلك المنجز بل في تفجير برؤى ودلالات جديدة تحمل موقفاً من الرّاهن، بمعنى عصرنة الأسطورة على المستويين الدلالي والبنائي وتحويل النصّ المؤسّطر من كونه عملاً مكتملاً إلى كونه عملاً قيد الاكتمال

¹. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 62.

وذلك بالقراءة المنتجة له¹، وهنا يتّضح دور القراءة التأويلية للنصوص الإبداعية في إعادة خلق النصّ المقروء وفق صيغ جديدة متعدّدة الرؤى بتعدّد المواقف والتجارب.

3. انفتاح الرواية على عوالم الأسطورة:

ترتّد بدايات النزوع الأسطوري في الرواية العربية "إلى نهاية عقد الأربعينيات من القرن العشرين أي إلى المرحلة التي بدأت تتأسّس معها ملامح الجنس الروائي العربي بمعناه الفنّي والتي يمكن عدّها بداية لمنعطف روائي عربي جديد كان يستمدّ أهميته ومكانته من شرطه التاريخي الذي بدا مُوارا بالحديث عن الذات القومية المضيّعة من جهة، وعن الانتماء إلى العصر من جهة ثانية"²، وقد عدّ العمل الروائي (عودة الروح) لتوفيق الحكيم، بإجماع بعض الدارسين، أوّل نصّ روائي عربي ينزع إلى استلهاً الأسطورة، "وأوّل نصّ روائي عربي أيضاً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالظاهرة التي تعالجها هذه الدراسة: أي النزوع الأسطوري، ذلك أنّه ليس ثمة أسطورة في الرواية بل ثمة استلهاً لأسطورة هي أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية أي أسطورة: إيزيس وأوزوريس"³ ولعلّها كانت الأسطورة الأكثر تردّداً، بعد ذلك، في الروايات العربية، ومردّد ذلك إلى رغبة الأدباء الروائيين في إعادة بعث الذهنية العربية بعد السبات الذي طالها ردحا من الزمن.

فقد عمد هؤلاء إلى صقل مفاهيم جديدة في ضوء المتغيّرات التي يشهدها العصر، فكانت عملية استلهاً الأسطورة وتوظيفها وفق بلورة جديدة لها تعدّ بمثابة قفزة نوعية في مجال الأدب عامّة والرواية، على وجه الخصوص، ثمّ تليها في المقام الثاني، أساطير التكوين، والتي تردّدت في كثير من المجتمعات وتداولتها معظم الشعوب، إذ وسمت كثيراً من المغامرات الفكرية الأولى حيث "حاول الإنسان من خلالها تفسير نشأة الكون وكيفية ظهور عناصره إلى الوجود، ووعي الظواهر الطبيعية المحيطة به من جهة ثمّ ابتكار الطقوس اللازمة لاسترضاء القوى المحركة لتلك الظواهر من جهة ثانية، والسمة نفسها تتجلّى في أسطورة/ أساطير الموت والانبعاث التي تبدو هي الأخرى قاسماً مشتركاً بين معظم تلك المغامرات بسبب ارتباطها بأكثر أسئلة الوجود إلحاحاً أي: الموت، موت الإنسان والطبيعة"⁴، ولعلّ الأسئلة ذاتها دارت في عقول الأدباء، ولكن بصيغة جديدة وبوعي جديد، فحاولوا الإجابة عنها من خلال إبداعاتهم الفنيّة، كما

¹. المرجع السابق، ص163.

². المرجع نفسه، ص27.

³. المرجع نفسه، ص28.

⁴. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص107.

سعوا إلى خلق عوالم مثاليّة للتعايش والتأقلم مع الواقع والمجتمع، وتجاوز المواقف المحبطة التي خلقتها الأوضاع السائدة في حقبة من الزمن، لاسيما وأنّ البدايات الأولى لإعادة بعث الأدب العربي من جديد كانت بعد فترة من الحروب التي شهدتها العالم والتي كان لها تأثيرها على المجتمع العربي الذي عانى كثيرا جرّاء الدمار الذي خلفته تلك الحروب على شتّى الأصعدة الاقتصادية والفكرية والاجتماعية والثقافية. لكن ما يعنينا في هذا المقام، هو ظاهرة انتقال ذلك التفاعل إلى الرواية العربية الحديثة بطريقة جعلتها تُحاكي الرواية الغربية في كثير من الملامح والتقنيات الفنية والاتجاهات التجريبية لكن، طبعا دون التملّص من المقوّمات الدّاتية التي أثّنت عالمها الرّمزي والتخييلي.

ولعلّ أبرز ملمح نلمس فيه مشابهة بينهما هو النزوع نحو الأسطورة، واستلهاهم أساليبها وتشرّب بعضها من معانيها كمحاولة جديدة لاستثمار إنجازات السابقين وتحويلها لتتماشى والتجربة الراهنة للروائيين المبدعين، محاولين من خلال ذلك التخلّص من الأنماط التعبيرية التقليدية التي عبّرت، بأساليبها الخاصة عن واقع مغاير ومختلف عمّا يعيشه المجتمع العربي الآن، "فإذا كان معظم المسرحيين العرب الذين كتبوا نصوصا مسرحية تستمدّ من الأسطورة جزئيا أو كليّا مضامينها ورموزها، وتُعيد في الوقت نفسه إنتاج ذلك كلّهُ وفق الحاجة الحضارية/ الجمالية للثقافة العربية، وإذا كان هؤلاء المسرحيون قد ركنوا إلى الصمت في السنوات الأخيرة، وكان الشعر هو الآخر قد استنفد أو كاد الظاهرة الأسطورية بعد أن كانت السّمة الأكثر بروزا فيه خلال عقدي الخمسينيات والستينيات خاصّة، فإنّ الرواية العربية تمثّل الآن الجنس الأدبي العربي الأوّل الذي تشكّل الظاهرة فيه حضورا قويّ الدلالة على تحولات الحركة الثقافية العربية، وعلى استجابة الرواية العربية لهذه التحولات"¹ وبالتالي فإنّ محاولة محاكاة الآخر في قضية النزوع الأسطوري في الرواية العربية لا تعدو عن كونها سعيًا واضحا لتأسيس جنس أدبي ناضج وراقٍ من الناحية الفنية والدّلالية، يحقق نوعا من التوافق مع الدّات، وقناعاتها، ويُعبّر عن تأمّلات الإنسان العربي ورؤاه ورغباته في التحرّر من التبعية والانصياع، ومن ثمّة إعادة النظر في علاقته مع الآخر، "وإذا كانت الرواية في الواقع تسعى إلى تأكيد الصلة بالأسطورة فإنّ ذلك ينبع من أهميّة دور الأسطورة في تمثين البنية الروائية وتعزيز مقوّماتها الفنية"²، كما أنّ الأسطورة في الرواية تُسهم، بشكل كبير، في رصد الصراعات التي تحدث في المجتمع على مستوى شرائحه الفكرية والاجتماعية المتعدّدة، كما تلعب دورا فاعلا في وصف الواقع بحيثيّاته ومتغيّراته جميعها، وذلك من خلال ربط الحاضر بالماضي، بغية الإفادة من التجارب

¹. المرجع نفسه، ص 06.

². فتحي بوخالفه، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، ص 320.

السابقة ومن ثمة يُتاح للأديب رسم رؤى جديدة ورصد مشكلات الواقع من منظور مغاير محاولاً إيجاد الحلول لها.

ومن هنا انتبه الروائيون إلى وجود نقاط اشتراك بين أبعاد الأسطورة المستحضرة وأبعاد مشكلاتهم الزاهنة، لاسيما إذا كان الصراع بين الخير والشر سمة مرتبطة بهما "فإذا كانت الأسطورة شكلاً من أشكال النشاط الفكري فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدب بوصفه نشاطاً فكرياً أيضاً، كما تلتقي معه في أنّ كليهما وظيفة واحدة هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه، وكما تُسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع وتحلّق به فوق عالم المحسوسات... فإنّ الأدب يُعدّ هو الآخر بحثاً في الواقع ولكن من دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو الانصياع لأعرافه الماديّة"¹، ولا يمكن للأدباء توظيف الأسطورة في أعمالهم دون أن ينتبه لها المتلقي حيث "أصبح الرصيد الأسطوري اليوم أكثر من ذي قبل مصدراً ثرياً صالحاً لإخصاب تجارب الروائيين ليعكسوا من خلاله بعق هموم عصرهم وقضايا مصير شعبهم ومختلف التطورات الحاصلة في مختلف أنحاء العالم"².

والى جانب إمكانات الموروث الأسطوري في استجلاء الواقع والولوج إلى العوالم الباطنة للأفراد والجماعات بما يكتنفها من متغيّرات فإنّه كذلك يعمل على طبع الفنّ الروائي بطابع الجماليّة ويضفي عليه صبغة تخييليّة تحقّق له قدراً من الجاذبيّة وتمنح المتعة والتشويق للقارئ لأنّ "الأدب المحمول على الرّمز لا يستغني عن توظيف الأسطورة كونها تمدّه بنكهة العجائبيّة التي تستميل المتلقّي في تلقّيه للنّص الإبداعي وكلّما كان توظيفها أخفّ كلّما أدّت وظيفتها الجمالية والرمزية في السياق العام للنّص"³، ثمّ إنّ الموروث الشعبي، يعدّ أحد الوسائط التعبيريّة التي تستند إليها الرواية في بناء معماريّتها الفنيّة، "كما تمثّل الأسطورة بوصفها واحداً من أهمّ منابع هذا الموروث مرجعاً أساسياً من المرجعيّات النصيّة، الرمزية والفنيّة التي مكّنت هذه الرواية من تحقيق تقدّم نوعي على مستويين بآن، مضموني وجمالي"⁴، وذلك يعود دوماً إلى الإمكانات الدلالية والإيحائيّة التي يضطلع بها جنس الأسطورة.

وفي سياق آخر، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ أكثر الأساطير حضوراً في الرواية العربيّة الحديثة هي تلك التي نشأت في الشرق، أو ما يصطلح على تسميتها بالأساطير الشرقيّة حيث عكف على استلهاها

¹. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة المعاصرة، ص14.

². سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائريّة أنموذجاً)، ص332.

³. باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص210.

⁴. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة المعاصرة، ص05.

الروائيون العرب كونها "متجذّرة عميقا في تاريخ المنطقة العربية، كالأساطير البابلية والآشورية والسّومرية والفينيقيّة والفرعونية، ومما يُشير إلى عمق ارتباط هؤلاء الروائيين بميراث الجغرافية الثقافيّة العربيّة"¹، ومن خلال هذا الطرح نلمس عزوفاً أو، بتعبير آخر، رغبة واضحة في الخروج قليلاً من دائرة التقليد النّموذجي النّام للمنجز الروائي الغربي في عودته إلى الأساطير اليونانية القديمة، وما تضمّنه هذا التقليد أو تلك المحاكاة من انبهار كبير أمام إبداعات الآخر في هذا المضمار، الأمر الذي حداً بكثير من الروائيين العرب للعودة إلى تاريخهم القديم والغوص في تراثهم العميق للبحث عن نصوص أسطورية تكون مرجعاً أو رافداً تراثياً يتشربون معانيه ويوظّفونه للتعبير عن همومهم وانشغالاتهم، ولعلّ هذا الوعي بضرورة النهل من تراثهم الأصيل هو خطوة أولى نحو التأسيس لتجربة روائية عربية قائمة بذاتها، تتأى عن التجارب الغربية في هذا المجال، كما أنّها تُعدّ تحدياً ينبع عن حماسة إبداعية جاذبة تروم الارتقاء بالرواية العربية إلى مصاف العالمية، والسير بها في ركب التقدّم والتطوّر بما يُضاهي غيرها من الروايات الغربية بل ويفوقها أحياناً.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أنّ التاريخ الفكري العربي زاخر بالأنماط التعبيرية، الأسطورية ممّا يُغري بالعودة إليها ومدّ جسور التواصل معها من أجل تحقيق مُنجز روائي عربي أصيل لا يكتفٍ باستثمار التراث في شكله الظاهر فحسب، بل يتعدّى ذلك إلى ابتداع أساليب حديثة مُحوّرة عن أخرى قديمة، إذ يتمّ التعبير عن الحياة الواقعية من خلال استحداث صور جديدة مبنية على أنقاض أخرى قديمة مسايرة للواقع ومتماشية مع روح العصر، وهنا تتجلى الوظيفة التداوليّة والتواصلية للأسطورة حيث إنّها تنقل لنا منظومة حياتيّة كاملة أو فنقل إنّها تقدّم خطاباً تاريخياً أنتجته جماعة من البشر مستثمرة في ذلك بعض الأقوال المأثورة والأمثال والحكم... دون التغاضي عن العجائبيّة التي تصنع لها تميّزاً وتفرداً لأنّ مضمون العجائبيّة مصاغ بطريقة لامعقولة بغرض تصوير الصراعات الدائمة بين عنصري الخير والشر في النفس البشرية، وإن كانت الأسطورة تتميّز بالبساطة على مستوى بنيتها اللغوية ووحداتها الأسلوبية المكوّنة لها غير أنّ حملتها الرمزية والإيحائية رسمت لها الطريق نحو عالم الرواية الذي تتشكّل معماريته من أنماط تعبيرية متعدّدة.

وكما بدأت الأساطير مرتبطة بالمعتقدات الدنيّة وبالطقوس السحرية وبالخرافة قبل أن تدخل عالم الأدب، فتتخلّى عن طابعها القدسيّ، فإنّها ارتبطت كذلك بعنصر مهمّ يتكئ عليه النصّ الروائي الحديث ألا وهو عنصر الحكى، حيث "تتداخل الأسطورة مع أشكال حكاية أخرى عدّة: الحكاية الشعبية، والحكاية

¹. المرجع نفسه، ص 60.

الخرافية، والحكاية البطولية...¹ ولعلّ الخاصية الحكائية التي وسمت الأسطورة أسهمت، بشكل كبير، في لفت انتباه الروائي، لأنّ الرواية أيضا ارتبطت بداياتها بفنّ القصّ/الحكي، حتّى صنفها بعض النقاد بكونها قصة طويلة، وما يعيننا من هذا الطرح هو أنّ عنصر الحكي سمة مشتركة بين الجنسين غير أنّه ليس نقطة فارقة تميّز بموجبه الأسطورة عن الرواية لأنّ الحكي في الأسطورة يعني الخروج عن الواقع والمألوف، وهو الأمر الذي نجده في بعض روايات الخيال العلمي مثلا²، لكن لا يمكننا عدّ ذلك النوع من الروايات أساطير، لأنّ الأسطورة لها سمات أخرى تسهم في أسطرتها وليست الحكاية التي تتأى عن الواقع هي التي تخلق الأسطورة.

وعليه فعنصر الحكي الذي تشترك فيه كلّ من الرواية والأسطورة هو صياغة جديدة للواقع ولا علاقة له بتشكيل السمات العامة والخصائص الشاملة المكوّنة للأسطورة، وإذا أُتيح لنا القول بأنّ الحكي هو صورة أو شكل من أشكال الفنّ القصصي فإنّ القصّ كذلك ليس منوطا بالرواية أو بالأسطورة فحسب وإنّما هو سمة متداخلة مع الجنسين كونه ظهر منذ ظهور الإنسان الأول حيث "إنّ نشأة فنّ القصّ ترتبط بوجود الإنسان منذ القدم، وهي الوسيلة التي سجّل بها الوقائع والحوادث التي عاشها أو شارك في صنعها في حياته البدائية، ومن المعروف أنّ الإنسان البدائي عاش في بيئة كانت تزخر بألغاز ورموز لم يكن قادرا على فكّها أو تفسيرها الأمر الذي جعله يطلق العنان لخياله ليتأمّل ويفكّر ويؤوّل، وكان يعتمد على الصور الخيالية البسيطة التي كانت مبنية على لغة بدائية ساذجة، وكان يخاطب الجماد والنبات والكواكب التي يتعامل معها كما لو كانت كائنات بشرية لها مشاعر وأحاسيس"³، ولما تطوّر العقل البشري صاحبه بالضرورة تطوّر في فنّ القصّ ليتشكّل هذا الأخير فيما بعد في صورة أصناف تعبيرية متعدّدة السمات ومتباينة في الخصائص، غير أنّها تشترك جميعا في وظيفة التعبير عن الواقع والمجتمع، وتصوير معاناة الإنسان وصراعاته الدائمة مع نفسه ومع واقعه.

ومن جانب آخر، عدّ الطابع الاجتماعي سمة مشتركة بين الأسطورة والرواية، فالأسطورة كشكل من أشكال التراث الشعبي، صورة لبدائية العقل البشري وبساطته في تفسير الكون والظواهر الطبيعية المحيطة به، فهي مرتبطة بالتراث الإنساني والتطوّر الفكري والتاريخي للمجتمعات، كما تعبّر عن معتقدات الشعوب ومظاهر تعاملها مع الظواهر الطبيعية وغيرها من الأمور الغيبية بغية تفسيرها ووضع

¹. المرجع السابق، ص15.

². ينظر، المرجع نفسه، ص16.

³. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص317.

إجابات على الأسئلة المحيرة والمعجزة، وبالتالي فهي جزء من النظام الاجتماعي تسعى لرسم صور للوجود البشري في الكون حسب درجة وعيها به وحسب ثقافة الشعوب وسلوكياتهم في تحليل معطيات الغيبي، وعليه فالأسطورة تتجاوز المحسوس إلى عالم التصورات لإرضاء فضول أفراد المجتمع الراغب في اقتناص الحقيقة والوقوف عند التفسيرات المقنعة لشئى الظواهر المحيطة به.

ولأن كانت مساحتها العجائبيّة واسعة بما يكفي لسرد شئى الأحداث الخارقة والمعجزة في أغلب الأحيان، غير أنّ طبيعتها الترميزية والتخيلية أوحى للروائي الحديث باستلهاها وتشرب معانيها لتحقيق أغراضه الفكرية، وإثراء تجربته الروائيّة، من خلال توظيف عنصري الإيحاء والرمز اللذان يساعدانه على كشف مثالب الواقع دون التصريح بها، وهي التقنيات أو الآليات المجازية التي استوحاها بدوره من المخيّلة الشعبية للإنسان الأوّل والتي تميل دوماً إلى الخروج عن الواقع والمألوف ومن ثمة الانزياح إلى عوالم الغرابة والخيال والاستغراق في تمثيل العوالم اللاواقعية مثلما ترسمها تلك المخيّلة البسيطة، لكن التحليق في عوالم اللاواقع لم تكن اختياراً بالنسبة للعقل البشري البدائي وإنّما هي صورة صادقة وحقيقيّة عمّا يعتقدون به فعلاً ويتصوّرونه "ومثل هذه المخيّلة الخصبة التي كان يمتلكها الإنسان البدائي، هي التي أدّت إلى نشأة الأسطورة والملحمة والحكاية والقصة والسيرة"¹، وكذلك الفنّ الروائي فيما بعد.

4. دوافع النزوع الأسطوري في الرواية:

لعلّ الأهداف الأخلاقية والتربويّة التي رصدتها الأساطير القديمة وشخصتها على سبيل الاقتداء وأخذ العبرة من قصصها، تمثّل الدافع الأكبر للروائي الحديث الذي يحمل رسالة فنيّة نبيلة يروم إيصالها إلى أفراد المجتمع لتقويم ما اعوجّ فيه وتصويب ما طاله من انحرافات خطيرة.

وربّما كان الطابع الشفهي للأسطورة هو ما عرضها لكثير من التعديلات والتغييرات على مرّ الأجيال، ممّا خلق مساحة تصرّف واسعة من لدن الروائيّ، إذ صار بإمكانه تحريف الأسطورة وإجراء بعض التغييرات الإبداعية عليها من خلال تفرغها من محتواها الدلالي المألوف وإعادة شحنها بمعاني ودلالات جديدة تخدم أغراضه ومقاصده، فتكون عملية التحوير هذه قائمة على عدّة مستويات أسلوبية ولغوية ودلالية تهدف إلى استجلاء الأفكار المراد التعبير عنها داخل النصّ الروائي، على اعتبار أنّ "الأسطورة تحتلّ مكاناً مميزاً ومنزلة خاصّة لارتباطها بمحاولة الإنسان للوعي بذاته، وقدرته دون غيره من الكائنات على امتلاك عالم الرموز والخيال الذي يختزن فيه تجاربه ويعبّر من خلاله عن تصوّراته ورغباته واعتقاداته في شكل قصص أسطوريّة في زمن غير معروف ولمؤلف مجهول ولأبطال خياليين، بشرا كانوا

¹. المرجع السابق، ص 317.

أو حيوانات أو آلهة أو أرواحا... وهذا ما يجعل الأسطورة ترتبط بكلّ ما هو خيالي وغير واقعي وخارج عن المألوف وما لا يمكن تصديقه من أشياء مستبعدة أو مستحيلة الوقوع في العالم الواقعي، من خلال هذه الموصفات تظهر الأسطورة كتجربة إبداعية تعبّر عن وعي الإنسان بذاته وتحاول تسويق عالم غير موجود ووضع إجابات عن تساؤلات تعدّدت وتنوّعت مشاهدتها¹، كما قد يكون توظيف الأسطورة في الرواية أو استلهاً معانيها قائم على أغراض فنيّة/جماليّة ترسمها العوالم السحرية المحيطة بها، والتي تنتقل القارئ من الواقع إلى الخيال.

وبالتالي لابدّ هنا من الإشارة إلى أهمّ وظائف الأسطورة والتي قد تتلخّص في قدرتها على "خلق نماذج وأنماط من السلوك، فالأشخاص الذين تصفهم الأساطير أغلبهم شخصيات مقدّسة فهم جديرون بأن يُتخذوا مثلاً علياً لأفراد البشر، وبالتالي فإنّ الأسطورة قد تستخدم لتوطيد أركان التركيبات والأنظمة الاجتماعية السائدة، وتبرّر وجود تلك العادات والسلوكيات بحجّة أنّها قد نشأت على أيدي كائنات مقدّسة وظيفة أخرى للأسطورة هي أن تمدّ النّاس بالتجربة الدينية، فعن طريق إعادة رواية الأساطير ينزع أفراد البشر أنفسهم من الحاضر ويعودون إلى عصر الأساطير وبالتالي يصبحون أكثر قرباً من الآلهة، وفي بعض الأحيان قد يجنح المجتمع إلى إعادة ممارسة ما جاء في الأساطير محاولة منه أن يحقق النفع نفسه الذي كان يتحقّق في أثناء العصر الأسطوري"² وانطلاقاً من هذا الرأي، تتمّ عملية تطويع العنصر الأسطوري، تبعاً لوظائف الأسطورة المحدّدة، واستثمار مقوماته لتصوير الإنسان وواقعه وفق زاوية نظر جديدة، وهنا تتجلّى ملامح التفاعل بين الرواية والأسطورة، حيث تتماهى الواحدة في الأخرى دون الإخلال بخصوصيات البنيتين.

يُضاف إلى ذلك، أنّ الروائيّ الحديث وجد في عالم الأسطورة متعة وتشويق قد يحقّقان قدراً من المقروئية لفنّه الجديد، ويكفل له استمراريّة وجوده، لاسيّما إذا كانت تلك الأساطير مبنية على حقائق تاريخيّة، عمل الخيال الجمعي على أسطرتها عبر توالي العصور وإضفاء عنصر العجائبيّة عليها من خلال سرد الأحداث الخارقة لشخص تلك الأساطير، ووصف المغامرات التي تقوم بها الشخصيات البطلة فيها.

¹. فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، تقديم، ناصر الدين سعيدوني، مجلة عالم الفكر، العدد 04 المجلد 40، الكويت، 2012، ص 254.

². عبد المعطي شعراوي، الأسطورة بين الحقيقة والخيال، مجلة عالم الفكر، العدد 04، المجلد 40، الكويت، 2012، ص 210.

5. حضور الخطاب الأسطوري في الرواية:

من النماذج الروائية العربية الحديثة، التي تحقّق على مستوياتها الخطابية المتعدّدة مفهوم التفاعل الأجناسي مع الأسطورة، نجد رواية (حرز تالا) للروائي عمر الأنصاري، والتي رجع فيها مؤلفها إلى الأزمنة الماضية من حياة طوارق الصحراء، ليُعيد سردها بطريقة فنيّة تنفي الاعتقاد بأنّ المسرود هو أسطورة، فهي تغوص في الماضي السحيق، وتتقصّى أخباره، وتروي قصصه وأساطيره، وتُفصح عن أحداث غريبة وعجيبة لِقوم يؤمنون بحكايات الحرز والشياطين، وفق طابع سرديّ حديث، يحاول تحزيّ قوانين الرواية من جهة، ويعمد إلى خرقها أحياناً ليؤسّس لخطاب سرديّ تجريبيّ يقوم على التفاعل الأجناسي مع الأسطورة من جهة أخرى.

أمّا دراستنا للتفاعل الأجناسي بين الرواية والأسطورة فستدور حول الرباعيّة الروائيّة الموسومة بالخسوف لإبراهيم الكوني والتي تشمل أربع روايات متتابعة تحمل العناوين التالية: (الخسوف 01 البئر) (الخسوف 02، الواحة)، (الخسوف 03، أخبار الطوفان الثاني)، (الخسوف 04، نداء الوقواق)، وهي في مجملها تحكي أساطير الصحراء وما تتضمنه من مغامرات خياليّة تقوم بها شخصيات وهميّة في عوالم عجيبة وسحريّة، وقد ورد في صفحة الغلاف الأخير للرواية الأولى (البئر) رأياً حول الفكرة المعبر عنها ضمن الرباعيّة والذي يرى أنّ رباعيّة الخسوف هي ملحمة تدمج الحاضر بالأسطورة، وتحقّق المعادلة الصعبة بين الأصالة والمعاصرة، في رؤية تسائل التاريخ وتمسح زمناً يقارب القرن بمنظار مكبر وبرؤية فكرية واسعة، لتضع كاتبها من أهمّ الروائيين العرب المعاصرين.

ومن خلال تلك الرباعيّة الروائيّة سنحاول الوقوف عند النقاط الفنيّة والدلاليّة المشتركة بين جنسي الرواية والأسطورة، كما سنرصّد وجوه التفاعل بينهما داخل النصّ الروائيّ الواحد، وما أحدثه ذلك التفاعل من تأثير وتأثر بين الجنسين، ومدى قدرتهما معا على تجسيد الأفكار التي أراد الأديب توصيلها لجمهور قرائه، كما سنستخلص قيمة التفاعل بينهما من خلال طريقة حضور الأسطورة في الرواية وهل فعلاً تحقّقت القيم الجماليّة والدلاليّة والرمزيّة للنصّ الروائي الحديث من خلال استحضاره لجنس الأسطورة كشكل من أشكال التراث الشعبي أم لا.

ولعلّ آراء بعض الباحثين والدارسين لأعمال الكوني الروائيّة والواردة في صفحة الغلاف الأخير لرواية (واو الصغرى)¹ هي الدافع الأول لاختيار رباعيّته كمدونة تشمل صور عديدة للتفاعل بين الماضي والحاضر، أي بين الأسطورة والرواية وتتجلّى فيها عناصر التفاعل بشكل واضح ومن تلك الآراء سأذكر

¹. من الطبعة الأولى الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1997.

رأي الناقد الأمريكي روجر آلان من دراسته الجديدة، ثلاث أصوات في أدب شمال إفريقيا: في روايات الكوني يصير القيظ والريح والجوع والعطش من الثوابت، سلطة الطبيعة تنهض أمانا، إلى جانب حيوانات كالودّان والمعز والإبل، كمجاز لإمكانات استمرار الوجود في مواجهة طبيعة متقلّبة المزاج على نحو أبديّ.

كما ورد في صحيفة (أوبرغيسن) حول رواية (نزيف الحجر): نشر الكوني بأسر بترائه الشعري عن غربة الطبيعة الصحراوية الغنية بالأساطير ومعتقدات أهل المكان، هذه الرواية تنبّه إلى مسألة كم هو خطر العيش في عالم كعالمنا.

وتقول الناقدة السويسرية فريدولين فورغر، في صحيفة (نيولوتزرنر زايتونغ): ينطلق الكوني في أعماله الروائيّة ليلّم شمل شتات واسع تجتمع فيه تقاليد الأسلاف، والأساطير المحليّة والتصورات الدينية (من قرآنية وإنجيلية) وصولا إلى إرث رموز الآداب الأوروبية القديمة، إلى جانب إحياءات الأدب العربي حيث يقوم بتوظيف عناصر واقعيّة بمناح رمزيّة، مازجا العناصر السورالية بالتصورات الخرافية والحكائية والأسطورية.

أمّا الناقد العراقي ياسين نصير فيقول: في فضاء واسع كالصحراء، وفي أمكنتها البؤرية (الصخرة، الهاوية) أمكنة متفرّقة عدّة، لا ينمو إلّا الإحساس بالعزلة والفردية... ففي الرواية كثير من الدلائل التي تشير إلى أنّ الشخصيات تحاول، من خلال وجودها الفردي، وعزلتها في الصحراء، أن ترتبط بالأرض ارتباطا رحيما أشبه ما يكون الارتباط بالعودة إلى كهفيّة زمنيّة مكانيّة، أي أنّ الشخصيات انفصلت عن الأمّ الأولى ثمّ حاولت من خلال السرد، العودة إلى ذلك الرحم، أعني الطبيعة، وهذه العودة بالضرورة عودة سيكولوجيّة.

هي إذن مجموعة آراء نقدية تدور فكرتها الأساسية حول إمكانيّة إبراهيم الكوني على استحداث نمط جديد في التعامل مع الأساطير القديمة، حيث جعل من ارتباطه الروحي بفضاء الصحراء ركيزة اعتمد عليها في استحضار الماضي وتوظيفه لأغراض فكريّة وفنيّة مختلفة، ساعيا بذلك إلى خلق نوع من المغامرات الساحرة التي تصوّر، بطريقة أو بأخرى، عالمه الحاضر بما تكتنفه من متغيّرات على شتّى الأصعدة الحياتية، وعليه اكتست الرباعيّة طابعا فكريّا متميزا يقوم على التأمل الفلسفي في حياة الإنسان وصراعه الدائم مع الواقع والوجود، كما اعتمدت على التخيل للتعبير عن حالة من القلق والتوجس تجاه ما يحدث في ذلك الواقع، وهي حال كلّ أديب معاصر يروم تغيير الواقع، ويتوق لإثبات الوجود والذات في ظلّ المحاولات الحثيثة لتشيويه تاريخ الحضارات العتيقة.

في رباعيّة الخسوف، استحضّر الكوني عددا كبيرا من الأساطير الشعبية التي تنتشر في الصحراء الكبرى، ويتردّد صداها على ألسنة قبائل الطوارق عبر عصورهم وأزمنتهم المتعاقبة، إمّا للسمر في الليالي المقمرة، أم لتوصيل فكرة أو رأي بطريقة مشقّرة، كما قد يردّدونها لوصول الحاضر بظروفه وحيثياته مع الماضي بما جرى فيه من مواقف وتجارب حياتية مشابهة ولعلّ استحضار الكوني للأسطورة في رباعيته يدعو، بطريقة ما، إلى ضرورة تلقي ثقافة المكان بقواعده وقوانينه لاسيما إذا كان هذا المكان ذو طابع قدسي كالصحراء مثلا، فكلّ شيء في الصحراء يشكّل مجتمعا، الحيوان، الإنسان، النبات الجماد، وحتى الحكايات الغريبة والطقوس السحرية والعادات والمعتقدات هي جزء من ذلك المكان، وعليه فقد زواج الكوني بين المكان الحقيقي والمكان الخيالي، راسما بذلك صورة الإنسان الصحراوي، والطريقي بصفة خاصّة، الذي يروم دوما البحث عن مكان مثاليّ للعيش، يتوقّر على كلّ مستلزمات الحياة ومتطلّباتها، غير أنّ بحثه يبقى دوما متزاوجا بين ثنائيّة الاستقرار والضياع، فحين يظفر بمرامه سرعان ما يضيع منه لأسباب كثيرة ومختلفة.

والرباعية قد تكون تصورا لرحلة الإنسان الضائع والثّاء في متاهات الحياة المتقلّبة كما قد تكون المآسي والصّعاب التي تعرّضت لها قبيلة الشيخ غوما في حلّها وترحالها مرتبطة بشكل ما، بحياة الرّوائي، الذي يعيش هو الآخر محنة البعد عن الوطن، فالرباعية إذن تعبير عن الغربة الحقيقية التي يعيشها الإنسان البعيد عن أهله وموطنه كما هي تعبير عن الغربة الروحية التي قد تطال نفسيّة الإنسان وإن كان في وسط قومه.

أراد الكوني، من خلال الأسطورة، رسم صورة للحياة الصحراوية غير التي يراها معظم النّاس فالصحراء عند كثير منهم لا تعدو عن كونها أرضا قفرا قاحلة ومعزولة، لا حياة فيها سوى للزوابع والأتربة والزواحف السامة، في حين وجدنا أنّ الصحراء التي تحدّث عنها الكوني في رباعيّة الخسوف هي مكان ساحر بجماله، مبهر بحكاياته، مبهج بأهله، ومذهل بأساطيره، فهي مكان لصيق بأهله، وعالم مفعم بالمغامرات والبطولات، تتملّك روح ساكنها فلا يقوى على العيش دونها، إنّها ملاذه وخلاصه وفيها تثبت ذاته ويتحقّق حلمه ويتجلّى أمله، فالصحراء بالنسبة لساكنها كالأسطورة بالنسبة للإنسان الأوّل، بها يتحقّق انتماؤه، ويشبع فضوله، ويلبّي رغباته.

ولعلّه السّبب الذي جعل من الصحراء بشواعتها وانفتاحها الواسع على الكون والوجود موضوعا شائعا وحاضرا في كثير من الأساطير، لأنّها "بامتدادها اللامتناهي، ملاذا للتأمّل والاستقبال الروحي، من خلال الصفاء الذهني والتجرّد الحسي، وقد كانت الصحراء حاضرة في الأساطير وفي قصص الأنبياء

والقدّيسين، وكذلك كانت المتاهة، فالصحراء هي الطاقة الكونية في العقل، فالمرء يتحدّث عادة من دون أن يتصوّر أنّه يعيش موقفاً سحرياً غامضاً يرتبط بالذات الباطنية أكثر ممّا يتعلّق بمحيطة المرئي¹ ولتلك الأسباب جميعها، ربّما، عمد الكوني إلى استحضار عالم الأسطورة المبهّر والمذهل ليرسم من خلاله صورة العالم الصحراويّ بكلّ تفاصيله، في رحلات أصحابه، في استقرارهم، في عاداتهم وتقاليدهم، في مغامرات أبطالهم، في قصصهم وحكاياتهم وأساطيرهم، في ممارساتهم اليوميّة وأشغالهم، في حروبهم ومقاوماتهم، لاسيما أنّ شعب (الصحراء الكبرى) المعروف بصموده وتعلّقه الكبير بمعاني الحرية والتحرّر قد جاهد عدوين:

الأول يتمثّل في قساوة الرّمال وشبح العطش الذي يتهدّدهم أينما حلّوا، أمّا الثاني فيتجسّد في طغيان المستعمر الإيطالي والفرنسي وجوره على القبائل الطرقية التي ما فتئت تقاوم وتكافح وتتاضل في سبيل صدّ الهجوم المزدوج عليهم، ثمّ يأتي العدوّ الثالث المتمثّل في العمالة التي اتّخذتها بعض الأطراف الحكومية وسيلة لإرضاء المطامع المادّية وإشباع الرغبات الجامحة في نيل الجاه والسلطة، مستغلّين في ذلك طيبة أهل الصحراء وسذاجتهم².

ومن تلك الأساطير التي شاعت بين ثاينا الرباعية نجد: أسطورة البئر، أسطورة تانيس وأطلانتيس، أسطورة الرّملة والصحراء الجبلية، أساطير الجنّ، وأساطير الطوفان وعلاقته بالقمر.... وغيرها، ناهيك عن بعض المقتطفات التي استحضرها الكوني من الأساطير الشعبية القديمة والتي استهلّ بها رواياته من مثل أسطورة فاييتون ويوبيتر التي افتتح بها رواية (الخسوف 01، البئر) وتتلخّص فيما يلي: عندما أراد فاييتون أن يقدّم الدليل على أصله السّماويّ منحت له عجلة الشمس لمُدّة يوم واحد فانطلق بها وحرّق عدّة أحياء من المدينة السّماوية السفلية وأضرم النار على وجه الأرض وجفّف كلّ منابع الماء وكوّن الصحراء الكبرى هنا قام يوبيتر وصرعه على الأرض بضربة رعد، فحزنت الشمس ورفضت أن تضيء بعد ذلك لمُدّة عام كامل (أسطورة يونانيّة نقلها عن هنري تورو ، الحياة في الغابة). كذلك نجد حضوراً لأسطورة شعبية أخرى استهلّ بها الكوني روايته الثانية، (الخسوف 02 الواحة) وتتلخّص فيما يلي: ... ولمّا علم أهل الصحراء بأمر الغزاة وقد احتشدوا خلف المرتفعات استعداداً

¹. مصطفى الرزاز، الأسطورة في الفنّ الحديث، مجلة عالم الفكر، العدد 04، المجلد 40، الكويت، 2012، ص 155.

². كما ورد في الرواية، لأنّ الرواية الأدبية قد تجمع بين الواقع والخيال، وبالتالي فتلك الصورة التي رسمها إبراهيم الكوني لعالم الصّحراء وحياة الطوارق قد تكون حقيقة كما قد تكون أحداثاً خياليّة، وعليه لا يمكننا الجزم بحقيقتها أو بعدمها كون الرواية الأدبية موسومة بطابع تخيليّ يحتمل الحقيقة.

لمهاجمتهم في اليوم التالي اقترح أهل العقل والحكمة اللّجوء إلى الحيلة خاصّة وأنّ جحافل الأعداء تفوقهم في العدد والعتاد، فتسلّلوا متستّرين بظلام الليل وتدفّقوا في الصحراء الأبدية تاركين خلفهم زنجية ترفع عقيرتها بالغناء وزوجها يقرع الطبل لإثارة الضجيج وطفلها يشقّ السكون بالصراخ أمّا الكلب فقد ظلّ ينبح طوال الليل فاطمأنّ الغزاة وظنّوا أنّ أهل الصحراء مازالوا مستقرين في الوادي المجاور، وعندما داهموا الموقع في الصباح اكتشفوا الحيلة وسلّموا بهزيمتهم وعادوا على أعقابهم تاركين الزنجية والزنجي وطفلها وكلبهما في الوادي المهجور، العاري من الحياة، وقد هدّهم العطش حتّى أشرفوا على الموت وفجأة تقبّر نبع من بين رجلي الطفل وغمر الوادي بالمياه الحلوة واستمرّ الماء يتدفّق من النبع الذي أطلق عليه تجار القوافل فيما بعد اسم - عين الكرمة - التي يرجع لها الفضل في قيام أول واحة في الصحراء الكبرى يحجّ إليها الزوّار وتعبرها القوافل إلى تمبكتو والسودان وبلاد شنقيط وتامنغست....

وهي استهلالات أسطورية افتتح بها الرّوائيّ بعض نصوصه، لتُحيل بطريقة ما إلى ما سيأتي سرده في النصّ الرّوائيّ، فكانت بمثابة العتبة الأولى التي يلج من خلالها القارئ إلى مضمون النصّ.

أمّا أسطورة تانيس وأطلانتيس فقد توهّج حضورها من الخسوف الأوّل إلى الخسوف الرابع، بشيء من التصرف الفنّي في بنيتها السردية، حيث تقول بعض الروايات الأسطورية إنّ الاسم الحقيقي لأطلانتيس هو وانيس، أمّا اسم أطلانتيس فلعله كان إشارة من الكاتب إلى حضارة أطلانتيدا الغارقة تحت الرمال، وكأنّه يشدّ الانتباه إلى ضرورة البحث في تلك الحضارة البائدة خصوصاً إذا كانت الأسطورة تقوم في بعض جوانبها على حقائق واقعية، كما توجد كثير من المقولات والروايات والأبحاث التي تُعنى بالبحث عن تلك القارة الخفية، أمّا تانيس فيقال إنّها إلهة الحبّ ورمز الخصوبة عند قدماء الليبيين، ويُرّمز لها بالقمر، وصورتها تظهر بصورة متكرّرة في مجمل أعمال الكوني، وعليه يمكن القول بأنّها تتقارب في هويّتها مع إلهة ليبية قديمة، تُعرف بأنّها تانيت ربة البانتيون القرطاجي¹

غير أنّها، وبغضّ النظر عن تلك التفصيلات، تبقى هي الأسطورة الأساسيّة التي تربط الأجزاء الأربعة للرواية، وتتفاعل مع أحداثها حتّى يُخيّل للقارئ أنّه يغوص في عالم سحريّ تحفّه العجائب والأحداث الغريبة من كلّ جانب، وكأنّه يعيش واقعا أسطوريّا لا حقيقياً، على اعتبار أنّه "ثمّة في التجربة الروائيّة العربيّة كثيراً من المتون الحكائيّة التي تبدو منبئة الصلّة بقوانين الواقع الموضوعي، بمعنى امتلاؤها بمظاهر نصيّة مفارقة لتلك القوانين، ومعبرة عن نزوع مبدعيها إلى مقارنة الواقع من خلال بُنى

¹. ينظر، لوك ويلي ديهوفل، المكان اليوتوبيا في أعمال إبراهيم الكوني، (شعرية المكان في الأدب العربي الحديث)، تر: نهى أبو سديرة وهما عبد اللطيف، ص41.

أسطورية يتداخل الواقعيّ فيها بالمتخيّل تداخلا تمّحي معه الحدود الفاصلة بين طرفي هذه الثنائيّة: الواقع والأسطورة¹، فالروائي هنا، استطاع المزوجة بين عالمي الحقيقة والخيال، حيث يعمد إلى وضع القارئ في جَوّ الأحداث الممكنة والواقعة فعلا ثمّ يُخرجه من حين لآخر من تلك الواقعيّة إلى عالم الأسطورة بخفّة يكاد لا يحسّها القارئ.

نصّ الأسطورة:

أسطورة تانس وأخيها أطلانتيس كما يرويها شيخ القبيلة غوما لحفيده آيس: "كانت تانيس مع أخيها أطلانتيس ضمن الفتيات الثلاث اللاتي ابتلعهنّ الخلاء وضِعن في الصحراء مع إخوتهنّ في ذلك الزمان القديم، بحث الأهل عنهنّ وعن أشقائهنّ الصغار شهورا كاملة فلم يعثروا على أثر وعندما يئسوا لملموا خيامهم ورحلوا، انتقلوا إلى صحاري أخرى بعيدة بحثا عن الربيع والأمطار وكلاً المواشي كما تعودوا أن يفعلوا دائما في مثل هذه المواسم، ولكن الفتيات اهتدين إلى البيوت بصحبة أشقائهنّ فلم يعثروا إلّا على الرماد، فآثار الرحل في الصحراء لا يمكن الاهتداء إليها إلّا بالرماد جلست الفتيات بين بقايا الرماد يندبن ويبكين أياما كاملة حتّى أشارت عليهنّ تانيس بأنّ السعي في الأرض بحثا عن الأهل هو البديل.

انطلقن في الصحراء الهائلة حتّى قيّد الجوع أرجلهنّ وأعمى بصرهنّ فاقرحت أماريس همسا حتّى لا يسمع إخوتهنّ الصغار: لم أعد أقوى على المشي لابدّ أن نسدّ رمقنا بشيء، ليس أمامنا إلّا أن نذبح إختنا، وافقتها تالا، ورفضت تانيس، قالت: أموت جوعا ولا أذبح أطلانتس، وعندما هجم الليل قبلته في رأسه، واحتضنته بين ذراعيها، وحاولت أن تنام عندما سمعت حشجة مكتومة، نهضت مفزوعة فرأت أماريس تقف وفي يدها سكين تلمع تحت ضوء القمر فعرفت أنّها قد نحرت شقيقها، ثمّ قامت تالا وتناولت السكين وهمت بنحر شقيقها الذي جثا على ركبتيه أمامها وسمعته يقول متضرّعا: لا تذبحيني، انتظري سوف نبلغ الواحة وربّما أدركنا أهلنا قريبا، سوف نشبع من لحم الغزلان والودّان والطيور البريّة، وسوف نرقص في أمسيات السمر الليلية كما تعودنا، وعندما تتضجّين وتترجّجين الأمير القادم من تامنغست سوف أدعو مائة فارس يرقصون في عرسك على المهاري البيضاء المزينة بسيور الجلد الملونة، وآتي لك من الأدغال بأساور الذهب والحلي وريش النعام... لا تذبحيني.

ولكنّ تالا أسكنته بأن وضعت السكين في رقبته فأصدر أنينا طويلا أليما...أسرعت تانيس تلتصق بأطلانتس، وتحيطه بجسدها كأنّها تحميه من السكين الرهيب الذي يلمع تحت ضوء القمر، في الصباح قدّمتا لها قطعتين من لحم أخويهما ولكن تانيس لم تأكل اللحم ووضعت القطعتين خلسة في الجراب، ثمّ

¹. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص203.

واصلن مسيرتهنّ وعندما حلّ المساء وركنّ إلى الراحة، بدأت تانيس تتعشى بالأعشاب البرية مع أطلانتس، اقتربت منها تالا وقالت: لقد جعنا مرّة أخرى، ليس أمامك يا تانس إلا أن تذبحي أطلانتس قالت تانس في فزع: لن أفعل، فقامت أماريس وصفعتها على وجهها قائلة: أخوك ليس أفضل من أخونا لقد أكلت قطعتين، قطعة من أخي وقطعة من أخ تالا، هيا... عليك أن تعطينا الآن قطعتين من اللحم كما أعطيناك، كلّ شيء بمقابل، أخرجت تانيس القطعتين من جرابها وقدمتهما لهما، تضاحكت تالا وقالت بخبث: هل صدّقت؟ لقد كنّا نمزح، اطمئني سوف لن نطلب منك ذبح أطلانتس مقابل القطعتين.

انطلت الخدعة على تانيس هذه المرّة، وأكلت القطعة بعد أن قدّمت الأخرى إلى شقيقها الحبيب أطلانتس، وفي الصباح واصلن المسيرة، وعندما حلّ المساء عادتا تطالبانها بالقطعتين ولمّا أصرت على ألاّ تذبح أطلانتس ضربتاها وشدّتا شعرها ودفنتا وجهها الساحر الجميل في التراب دون أن يستطيع أطلانتس الصغير المسكين أن يقدّم لها المساعدة، وعندما فاض بها العذاب وافقت أن تمنحهما القطعتين قالت أماريس في فرح: إذن سوف تقومين بذبح أطلانتس.

- لن أذبح أخي.

- وكيف ستردين لنا القطعتين؟

- سوف ترين.

تناولت السكين وقطعت قطعة لحم من فخذتها اليمنى وقطعة أخرى من فخذتها اليسرى وقدمتهما لهما... ربطت جراحها بقطعة من جلبابها ثم قرّرت أن تفارقهما إلى الأبد، واصلت تالا وأماريس مسيرتهما في طريق، وواصلت تانيس المسيرة في طريق آخر... تجرّج رجلها المثخنتين المخضبتين بالدماء يسندها حبيبها الصغير أطلانتس حتّى ابتلعهما الرمل الذي تمدّد أمام البصر إلى ما لا نهاية... بعد رحلة أيام اهتدت تانيس إلى واحة صغيرة تقوم فيها نخلة باسقة فوق بئر ماء مكثت هناك أيّاما وشهورا تقّات مع أطلانتس على النمر، وتشرب الماء، حتّى جاء يوم رأت فيه قافلة كبيرة يتقدّمها فارس نبيل يبدو من مظهره أنّه أمير، سارعت تتسلّق مع أطلانتس شجرة النخيل وتجلس بين أغصانها، رأى الأمير وجهها الساحر في صفحة ماء البئر فأذهله جمالها وصاح يخاطب أتباعه وعبيده: هذه الحسناء، التي يعكس وجهها الماء، ستكون زوجتي، حتّى لو كانت في السماء، حتّى لو كانت في الحلم، حتّى لو كانت وهما، لقد عقدت العزم على أن تكون زوجتي إلى الأبد... وخاطبته تانيس من فوق النخلة الفارعة:

- لن تتزوّج من تانيس حتّى يكون لأخيها أطلانتس جمل أبيض ضامر... وسيف من ذهب.

قال الأمير: لك ما أردت.

- لن تتزوَّج تانيس حتَّى يكون لحبيبها أطلانتس سرج مطرّز بخيوط الذهب والفضة.
قال الأمير: لك ما أردت.
- لن تتزوَّج تانيس حتَّى تضع تحت تصرّف أطلانتيس مائة من العبيد وعشرة من الأتباع.
قال الأمير: لك ما أردت.
- لن تتزوَّج تانيس حتَّى تضع تحت تصرّف أطلانتس قافلة من النّوق والجمال والرّعاة.
قال الأمير: لك ما أردت.
- لن تتزوَّج تانيس حتَّى تتأكّد أنّ أطلانتس سيظلّ بجوارها ولن يفارقها أبداً.
قال الأمير: لك ما أردت.

عندها نزلت تانيس من فوق النخلة مع أطلانتيس وقبلت أن تتزوَّج الأمير الذي قرّر أن يستوطن تلك الواحة، فأمر أتباعه وعبيده أن يغرسوا النخيل ويشيّدوا البيوت، ويزرعوا القمح والشعير وعاشت تانيس مع زوجها سعيدة، يرافقها حبيبها أطلانتيس في رحلات الصيد في الخلاء يصطادون الغزلان والوعول البرية والطيور، يجلبون الكمّ في مواسم الأمطار، ويسهمون في الحرث والزراعة في الواحة أثناء الفراغ. ولكنّ سعادة تانيس لم تدم طويلاً فقد التحقت بالأمير زوجته الأولى برفقة أمّها في قافلة من الجمال والعبيد، وكانت امرأة شريرة حاكمة، ما لبثت أن كرهت تانيس وحسدتها على جمالها الأسطوري، وشرعت تحيك ضدها المؤامرات، وقد تعودّ الناس أن يأتوا إلى تانيس في الليالي المظلمة، يركعون تحت أقدامها ويتوسّلونها قائلين: يا تانيس، اكشفي عن وجهك وأضيئي لنا الليل البهيم، إنّنا نريد أن نحلب النّوق على ضوء وجهك الذي ينافس البدر، فتزيح تانيس اللّحاف عن وجهها السّاحر وتثير الصحراء بجمالها، فأثار ذلك غيرة زوجة الأمير الكريهة وقرّرت أن تدبّر مؤامرة تتخلّص بها من تانيس بعد أن نهشت الغيرة قلبها هجمت عليها مع أعوانها، في إحدى الأمسيات وهي عائدة من حصاد الزرع، وأوثقتها بالحبال وشدّت شعر رأسها إلى صخرة هائلة ألقت بها في وادٍ سحيق، وعادت إلى البيوت وجلست مكان تانيس بعد أن لبست ملابسها والتحفت بلحافها وعندما جاء الليل أقبل الناس وركعوا تحت أقدامها وتوسّلوها كما تعودوا أن يفعلوا:

يا تانيس اكشفي عن وجهك، وأضيئي لنا الليل البهيم، إنّنا نريد أن نحلب النّوق على ضوء وجهك الذي ينافس البدر، ولكنّ المرأة الخبيثة رفضت أن تكشف عن وجهها لأنّها تعرف أنّها لا تستطيع أن تضییء به ليل الصحراء مثل تانيس، استغرب الناس ولكنها تذرّعت بأنّ صحتّها ليست على ما يرام جلس بجوارها أطلانتيس كما تعود أن يفعل في الأمسيات فشرعت تقرصه وتوخز عجزته بإبرة حادة فدهش

واحتج وأعلن للناس أن هذه المرأة ليست تانيس، ولمّا لم يصدّقه أحد قامت المرأة اللئيمة وقالت إنّها لم تعد في حاجة إلى أطلانتيس المدلّل وعليهم أن يتخلّصوا منه حالا، استغرب الناس وأقبل الأمير وتوسّلها قائلاً: اعقلي يا تانيس، لا يمكن أن تملي حبيبك هكذا بين يوم وليلة، بعد كلّ ما فعلتِه لأجله، ولكنّ المرأة اللئيمة أصرت قائلة: لقد ملّته وقرّرت أن أتخلّص منه، عليكم أن تفعلوا ذلك أمامي الآن، همّ الناس بتنفيذ الإعدام في أطلانتيس، ولكنّ أطلانتيس الذي شكّ منذ البداية في أمر هذه المرأة توسّل قائلاً: اسمحوا لي أن أنادي ثلاث مرّات ولتكن هذه رغبتِي الأخيرة قبل تنفيذ حكم الموت.

- لك ما أردت، قال الأمير.

وقف أطلانتيس فوق المرتفع ونادى بأعلى صوته: تانيس، تانيس إنّ أطلانتيس في طريقه إلى المذبح فأجابه صوت تانيس من الوادي كأنّه يأتي من بئر عميق: وماذا تستطيع تانيس أن تفعل لأطلانتيس إذا كان شعرها مشدودا إلى صخرة وصدرها يبرز تحت صخرة أخرى، فهرع الناس يتقدّمهم الأمير إلى الوادي وخلصوا تانيس من أسرها ونجا أطلانتيس من حكم الموت، وضع الناس الحكم على المرأة المجرّمة في يد تانيس، فأنت بجوادين يركبهما معنوهان، شدّت رجل المرأة اليمنى إلى جواد، ورجلها اليسرى إلى الجواد الآخر، وانطلق الجوادان في اتّجاهين متعاكسين فتمزّقت المرأة إلى نصفين، دسّتهما تانيس في وعاء كبير وبعثت به إلى أمّ المرأة.

ولكنّ الأمير أيضا بدأ يشعر بالغيرة من أطلانتيس فاستدرجه لإحدى رحلات الصيد وأوثقه إلى شجرة طلع وتركه في الصحراء فريسة للذئاب المفترسة، وعاد إلى تانيس وادّعى أنّه ضاع في الخلاء ولكنّ تانيس التي أحسّت بمشاعر زوجها نحو شقيقها الحبيب، جمعت الأعوان من الأتباع والعبيد وخرجت تبحث عنه في محيطات الرمال المجاورة، أدركته قبل أن تهاجمه الذئاب، ولكنّ العطش كاد يفتك به عادت تانيس إلى البيوت وقرّرت أن تنتقم من الأمير الذي خدعها وحاول أن يسلبها أطلانتيس فاقترحت عليه أن تحلق له شعره، ولكنّها بدل أن تقطّع شعره قطعت رأسه... نصبت تانيس نفسها أميرة على الواحة التي بدأت تنمو وتكبر وتصبح مركزا لتجار القوافل الذين يفدون من مدن الشمال في طريقهم إلى أدغال القارة محمّلين بالأقمشة والملح والتوابل والدقيق لمقايضتها بالذهب وريش النعام وسمّ الفيل والأحجار الكريمة وجلود الزواحف والحيوانات، ازدهرت الواحة الصغيرة وكبرت حتّى أصبح يطلق عليها، جوهرة الصحراء الكبرى، وكان أطلانتيس قد ولع بالصيد حتّى لم يعد يستطيع أن يبقى يوما واحدا في الواحة يحمل أمتعته على جملين أو ثلاثة وينطلق إلى العراء في الصحاري المجاورة، ويمكث هناك أيّاما وأسابيع تمتدّ حتّى الشهر أحيانا، يتسلّى بصيد الودّان والغزال والطيور.

وفي إحدى الرحلات غاب أطلانتيس ما يزيد على الشهر فقلقت تانيس وأرسلت الأعوان للبحث عنه ولكنهم عادوا بعد أيام دون أن يعثروا له على أثر، انزعجت تانيس وانطلقت بنفسها في موكب من العبيد والأتباع يبحثون في الصحاري طولا وعرضا حتى وجدته تحت سدره ضخمة ميتا من العطش بعد أن تاه في محيط الرمال العظيم، حزنت تانيس وبكته أياما وأسابيع وعندما دفنته ركعت فوق قبره على ركبتيها وفاضت آلامها وقالت في بكائيتها الشهيرة: أحببتك كما لم تحبك أمك التي ولدتك، أطعمتُ تالا وأماريس قطعا من لحمي حتى لا تنهشانا لحملك احتضنتك بين ذراعي عندما كنت أشرف على الموت جوعا دون أن يخطر ببالي أن تُمس بأذى كما فعلت تالا وأماريس بأخويهن، تزوجتُ الأمير بعد أن نفذ شروط حصولك على ما شئت من أدوات الفرسان والنبلاء، ومزقتُ زوجته إلى نصفين لأنها أرادت أن تنفذ فيك حكم الموت، وقطعتُ رأس الأمير لأنه أفاك للذئاب وأراد أن يفتك بك، فعلتُ كل شيء من أجلك وعاقبت كل من سؤلت له نفسه أن يمسك بسوء، ولكن الصحراء غلبتني وانتزعتك مني فتبأ لك أيتها الصحراء الكبرى... ما أقساك، ولكن أقسم أنني سوف أنقم لك من الصحراء أيضا، فاهنا في نومك الأبدى لأنه لن يهدأ لي بال حتى تغمر المياه رفاتك في القبر، وقتها تستطيع أن تقول إن تانيس قد وفّت بوعدها.

ويقول الأولون أن تانيس عادت إلى الواحة في ذلك اليوم واجتمعت بتجار القوافل وأرسلت في طلب المنجمين والعرفان وخبراء الفلك وقراء الغيب وذوي العلم من كل أنحاء الأرض، من سواحل الشمال البعيد شمالا ومن ما وراء نهر النيجر جنوبا، ومن تمبكتو غربا حتى وادي النيل شرقا، وقد وعدت أن تجزل لهم العطاء، وحملتهم بأكياس الذهب والأحجار الكريمة وقطعان المواشي جزاء من يستطيع أن يدبر لها أمر قهر الصحراء، بتفجير منابع الماء وفاء بوعدها لحبيبها أطلانتيس، وقد جاءها الرسل والخبراء والمنجمون وقراء الغيب وذوو العلم من جهات الدنيا الأربع طمعا في المال وجريا وراء بريق الذهب فجمعتهم وقالت لهم: قررتُ أن أغزو الصحراء الكبرى بالماء، وأريدكم أن تدلوني بعلمكم وخبرتكم على المكان الذي يصلح لأن يكون نبعاً يروي عطش محيط الرمال ويجعل منه جنة خضراء، لا بد أن تتحول قارة الصحراء إلى جنة خضراء، وعدوها خيرا، وطلبوا مهلة للتشاور واستشارة الغيب والنجوم والكواكب والأفلاك، ثم جاؤوها بعد زمن محملين بخرائط الأرض ورسوم الفلك والكواكب الأخرى وأجمعوا على أن يتم الحفر في نقطة تبعد مسافة شهر ونصف شمال الواحة، تحت الجبل، وأكدوا أن تلك النقطة هي قلب العالم ومركز الكون كما حدّثتهم الكواكب والنجوم، وقال أحد المنجمين القادمين من بلاد الهند البعيدة أنه قرأ ذلك في صفحة وجهها الساحر المرتبط بأجمل كوكب هو القمر، برباط خفي لا تعلمه إلا النجوم، وتتبأ

لها بأنّ المياه سوف تتدفّق وتغمر الدنيا طالما يبقى وجهها يدبّ ويسطح فوق سطح الأرض، ولكن المياه سوف تختفي باختفائها من الوجود ومقاومتها هي تحدّ لإرادة الآلهة لأنّها ظلّها على الأرض، ولا تسمح بتحدّي إرادتها إلّا لمن اصطفّت واختارت ونفخت فيه من روحها من دون الكائنات الأخرى.

انطلقت تانيس على الفور إلى المكان الذي حدّده العرّافون وقراء الغيب ليكون مصدرا للنبع الذي سيغمر الصحراء الهائلة بالماء والحياة، وأمرت رعاياها بالحفر ليلا ونهارا بلا توقّف، انبثقت المياه بعد عام من الحفر المستمرّ وتدفّقت عبر الصحراء تكتسح السهول الجرداء وتغمر الرمال القاحلة وتغزو البدياء الأبدية فتكوّن الأنهار وانتشرت البحيرات ونمت غابات الكروم والزيتون والعنب وكلّ أنواع الفواكه ونبتت المزروعات والأعشاب الاستوائية الخضراء وبدت السهول المكسوة بالخضرة مثل بسط من السجاد العجميّ الأخضر، فارتوى رفات أطلانتيس وارتوت معه أعماق الصحراء الكبرى العطشى منذ قرون وقرون وقرون.

تنفّست تانيس الصعداء وقالت في نفسها: الآن أستطيع أن أقول لأطلانتيس أنّي وفيت بوعدى وسقيت رفاتى، وانتصرت على الصحراء القاسية التي انتزعته منّي وهو في عنفوان شبابه، ولكنّ تانيس الجبّارة لم تكتف بتفجير النبع الذي يخترق الآن الصحراء بالأنهار والمستنقعات ويغمرها بالبحيرات والأدغال، فبعد أن أطلقت على النبع اسم أطلانتيس قرّرت أن تشيّد المدن وتبني الجسور والسدود وتصل الواحة بالنبع في مدينة واحدة هائلة، وقد استطاعت أن تجعلها مركزا لمضارب التجار وتبادل البضائع وتجارة الرقيق والذهب والأحجار الكريمة والتوابل والصناعات والجلود، فازدهرت المدينة وشيّدت القصور والبيوت ذات المعمار البديع، وأصبح يرتادها العلماء والخبراء والمنجمون من كلّ أنحاء الأرض، وامتدّت المدينة من نبع أطلانتيس حتّى الواحة متواصلة على مسافة شهر ونصف وأطلقت عليها اسم أطلنتيدا الآفاق وجاء الناس من وراء البحار والأنهار والمحيطات بعد أن أصبحت منارة للعلم والحضارة وقبلة لكلّ من ينشد العلم أو يتوق للمعرفة، وأصبح يُقال بأنّ أطلنتيدا هي جنّة الله على الأرض، ومن لم يزرها فإنّه لم يعيش في هذه الدنيا، فتقاطر عليها الناس من كلّ صوب حتّى كبرت واتّسعت وامتدّت حدودها حتّى المحيط غربا وما وراء النيجر جنوبا والبحر شمالا ونهر النيل شرقا.

وقد جعلت للنساء سلطة على الرجال، الذين لزموا البيوت فتلقّوا خجلا في حين قاتلت النساء وجئن بالأسرى وأخضعت الملكة تانيس بجيشها القويّ الجبّار الأمصار والأقطار، الشعوب والقبائل البعيدة والقريبة وترتّعت على عرش الإمبراطورية أربعين عاما، وعندما ماتت حدثت حركة غريبة في نظام النجوم وقادت الكواكب الأخرى حملة ضدّ القمر، فحدث ما يسمّى بالخسوف، لأولّ مرّة كما يؤكّد المنجمون من

أهل الخبرة والعلم فهبت الأعاصير العاتية والعواصف المحملة بالغبار كنتيجة لصراع الكواكب بعد أربعين يوماً بالضبط بلا انقطاع، حتى غمرت الإمبراطورية كثبان الرمال، وأغرقت الغابات والأنهار والمدن بموجات هائلة من الأتربة المتصاعدة ليل نهار، وأبادت المواشي وقطعان الإبل والحيوانات البرية ودمرت المعمار فهرب السكان طلباً للنجاة من طوفان الرمال، لجأوا إلى المدن البعيدة المجهولة وراء البحار والمحيطات، وعادت الصحراء تزحف على الصحراء قاسية متجبرة متسلطة تسيطر على الدنيا كما في سابق عهدها واندثرت أطلنتيدا منارة العلم والحضارة وبقي بئر أطلانتيس رمزا بائساً لهذه الحضارة الخرافية التي لمعت فجأة وانطفأت فجأة وظلّ البئر ملجأ للرعاة وعابري السبيل تنزح مياهه فيهاجرون إلى الواحات المتناثرة هنا وهناك، تطفو المياه فيعودون إليه، ويقيمون حوله دون أن يجدوا تفسيراً لظاهرة اختفاء المياه التي تحدث، حسب ما تتناقله الأجيال كل ثلاثمائة عام، ويؤكد البعض في قصصهم أنّ لاختفاء المياه في البئر علاقة مباشرة بعدد المرات التي يحدث فيها خسوف القمر في العام الواحد، أما قارة أطلنتيدا العتيدة فقد اختفت بعيداً في جوف الأرض، بعد طوفان الرمال الرهيب¹.

التحليل:

من خلال الأجزاء الأربعة للرواية، لمسنا وجود ظاهرة (تفتيت الأسطورة)، حيث عمد الكوني إلى كسر النمطية التتابعية لها، ولم يكتف باستحضارها جاهزة بنصّها الكامل وإنما قام بتفتيتها عبر كامل الرباعية، ليلفت انتباه القارئ ويشدّه إلى متابعة أحداث الرواية عبر جميع أجزائها، وبالتالي أضحت تلك الأسطورة جزء لا يتجزأ من الرباعية من خلال انتشار معانيها عبر كامل المتن الروائي، وهو ما يجسّد عملية التفاعل والارتباط اللغوي والدلالي بين النصّ الأسطوري والنصّ الروائي، حيث حاول الكاتب إعادة تشكيل الأسطورة وفق الذهنية الصحراوية، لاسيما إذا كانت سيكولوجية أبطال الأسطورة تتفق مع سيكولوجية أبطال الرواية على اعتبار أنّ هناك تماثل تاريخي بين الأسطورة والواقع أمّا نواحي التفاعل فتتلخّص فيما يلي:

أ. على مستوى العنوان:

يتعلّق عنوان الرباعية "الخسوف" بخسوف القمر في أسطورة تانيس وأطلانتيس، فبعد موت ملكة الصحراء الكبرى تانيس بأربعين يوماً، هجمت الأرواح الشريرة التي تسكن الكواكب الأخرى وسببت خسوفاً للقمر، فحجبت ضياؤه عن الأرض، ثم غمرت الأتربة والرّمال أرض الصحراء وجفّت ينابيع المياه والآبار وعاد إليها القحط والجفاف بعد أن كانت مزدهرة بالنبات والمياه، "وأدّى هذا الطوفان (من الرمال) إلى فرار

¹. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 01، البئر، دار التنوير للطباعة والنشر، ليبيا، ط2، 1991، من ص 46... إلى 56.

السكان وعودة الصحراء القاسية المتعطّسة مرة أخرى، ولم يبق غير بئر أتلاتنيس الذي بخضوعه لتغيّرات غريبة في مستوى مياهه، حيث يجفّ كلّ 300 عام وفقا لدورات محسوبة من الخسوف القمري¹ ومن ثمّة ترسّخت هذه الحكاية أو هذا المعتقد في أذهان أهل الصحراء.

وقد وردت في الرواية الأولى (البئر) صورة لهذا المعتقد، حيث اجتمع أهل القبيلة الصحراوية لإقامة مراسيم طرد الأرواح الشريرة عن القمر الذي كان خاسفا تلك الليلة خشية جفاف البئر وعودة القحط والجذب مثلما تقول الأسطورة، وهو ما يؤكّده هذا المقطع من الرواية:

"البارحة مات اماستان، وُجد منتحرا في بيته في ذروة التظاهرة التي أقامها الأهالي، في تلك الليلة، لطرّد الأرواح الشريرة، عن وجه القمر عندما اكتسحه خسوف مفاجئ، تجمّعت النساء عند البئر العتيق بمجرّد أن أشيع الخبر، جلبن معهنّ الطبول والدفوف وآلات الموسيقى، وسرعان ما أقبل الرجال أيضا يتبخثرون بعماماتهم الكبيرة، تحلّقوا حول النساء في دائرة واسعة، أقبل الأطفال أيضا، وقفوا بعيدا في طابور طويل، يراقبون طقوس تخليص القمر من أعدائه، وإعادته إلى أهل الأرض، ساحرا، ساطعا لامعا بالأضواء، واعدة بالأسرار، دقّت الطبول، ولامست الأنامل الرقيقة أوتار الموسيقى، ارتفعت الحناجر بغناء جماعي كتراتيل وثنية:

يا قمر أنت حبيبنا

هل تخوننا؟

الصحراء قدرنا

العطش مصيرنا

أنت ملك النجوم

قاهر الكواكب

نصيرنا

استمرّ الغناء حزينا، صوفيا كالصلاة، يفضح فجيعه، استمرّ حتّى الفجر².

وبما أنّه لا اختلاف في حقيقة أنّ "الإنسان الأوّل كان مدفوعا إلى النظر فيما وراء ذاته وواقعه اليومي يبحث عن قوى غامضة تفسّر الظواهر المحيرة كالموت والمحصول والرزق، وقوى أخرى خارقة

¹. لوك ويلي ديهوفل، المكان اليوتوبيا في أعمال إبراهيم الكوني، (شعريّة المكان في الأدب العربي الحديث)، تر: نهى أبو سديرة وعماد عبد اللطيف، ص44.

². إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 01، البئر، ص10/09.

مرتبطة بمظاهر الطبيعة العنيفة على الإدراك والتفسير"¹، فقد ارتبط عنوان الرواية الثالثة (أخبار الطوفان الثاني) كذلك بأسطورة تانيس والطوفان الأول الذي قضى على مملكتها أطلانتيدا، فإذا كان الطوفان الأول في أسطورة تانيس قد تشكّل من العواصف الرملية العاتية وزوابع الأتربة القويّة، فإنّ الطوفان الثاني في الأسطورة الثانية قد تشكّل من المياه الناتجة عن ذوبان الثلوج التي اجتاحت الصحراء الكبرى في زمان مضى، أمّا عن علاقة الطوفان الثاني بالرواية، فهو يتطابق معه في حادثة غرق الواحة، التي حطّت فيها قبيلة الشيخ غوما الرّحال بتدفّق مياه النبع الذي عثرت عليه آلات الحفر وعجز العمّال والمهندسون وكذا الفلاحون عن السيطرة عليه ممّا أدّى إلى إبادة الواحة عن آخرها، وهو ما تجسّده المقاطع الآتية من الرباعيّة:

✓ حادثة الطوفان الأول من أسطورة تانيس في (الخسوف 01، البئر): "وعندما ماتت حدثت حركة غريبة في نظام النجوم وقادت الكواكب الأخرى حملة ضدّ القمر، فحدث ما يسمّى بالخسوف، لأول مرة كما يؤكّد المنجمون من أهل الخبرة والعلم فهبّت الأعاصير العاتية والعواصف المحمّلة بالغبار كنتيجة لصراع الكواكب بعد أربعين يوما بالضبط بلا انقطاع، حتّى غمرت الإمبراطورية كئيبان الرمال، وأغرقت الغابات والأنهار والمدن بموجات هائلة من الأتربة المتصاعدة ليل نهار، وأبادت المواشي وقطعان الإبل والحيوانات البريّة ودمّرت المعمار فهرب السكان طلبا للنجاة من طوفان الرمال، لجأوا إلى المدن البعيدة المجهولة وراء البحار والمحيطات، وعادت الصحراء تزحف على الصحراء قاسية متجبرّة متسلّطة تسيطر على الدّنيا كما في سابق عهدها واندثرت أطلنتيدا منارة العلم والحضارة، وبقي بئر أطلانتيس رمزا بانسا لهذه الحضارة الخرافية التي لمعت فجأة وانطفأت فجأة... بعد طوفان الرمال الرهيب.²، والمقصود من هذه الحكاية، أنّ الملكة تانيس، وبعد وفاتها بأربعين يوما، هبّت العواصف الرملية العاتية التي شكّلت طوفانا رمليا أغرق إمبراطوريّة أطلنتيدا وأخفاها عن الوجود.

✓ حادثة الطوفان الثاني من الأسطورة الشعبية الأخرى (الخسوف 02، الواحة): "ويروي مهمدو أسطورة ورثها عن المعلّمين والفقهاء الأوّلين تقول أنّ الواحة شهدت ثلوجا عنيفة هطلت شهورا كاملة منذ مئات الأعوام، وامتدّت فشملت القفار المجاورة بل وتجاوزتها فشملت الصحراء الكبرى من أقصاها إلى أقصاها... وظلّ أمر الثلوج أهون من الكارثة التي جرّها الطّوفان عقب ذوبان الثلوج... فتدفّقت السيول نحو الواحة... ولم يكن أمام السكّان مفرّ من الفيضان إلّا الهرب إلى أحضان الرملة التي

¹. مصطفى الرزاز، الأسطورة في الفنّ الحديث، ص 146.

². إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 01، البئر، ص 56.

كانت إلى وقت قريب عدوهم اللدود فأصبحت لهم الآن منقذا... وإذا كان الطوفان في ذلك العام قد جرّ على الواحة كلّ تلك الخسائر سواء في الممتلكات الماديّة أو أرواح البشر والحيوانات، إلّا أنّ الحكماء والفقهاء رأوا فيه خيرا وفيرا إذ دَعَم منسوب المياه في الأنهار الجوفية بقسط غزير سيساهم في مدّ العيون باحتياطيّ يكفي للاستهلاك وريّ الحقول لمئات السنين¹، فهذا المقطع يروي أسطورة شعبية أخرى لا تختلف كثيرا عن الأولى، وهي حادثة الطوفان المائيّ الذي وقع في الصحراء وكاد أن يهلك كلّ ما عليها.

✓ حادثة الطوفان الثالث الذي حدث للواحة في الرواية الثالثة (الخسوف03، أخبار الطوفان الثاني): "لم يكتشف الأهالي أنّهم محاصرون في جزيرة معزولة إلّا بعد أن جاءتهم أخبار غرق الشاحنة القادمة من الشمال، سارع فريق وقام بمحاولة فدائية للعبور ففقدوا حميرهم في العملية... تصاعد الهوس انهارت فراغات بجوار المقبرة فطلع لسان مائيّ طينيّ كالأفعى وشقّ الجزيرة إلى شطرين، لم يبق أمام الأهالي الآن إلّا أن ينتشبتوا بالجبل، تسلّقوه من الجهات الأربع وانتشروا فوقه من قمة الرأس حتّى أسفل الحذاء، ضجيج النساء وصراخ الأطفال يحجب الآن هدير الماء الذي استمرّ يغذي الأنفاق والفراغات تحت الأرض.. أدرك الأهالي أخيرا أنّ أدرار تقوم على سراديب من السبخة... اختفت أدرار من الوجود ولو لم يصل الشيخ غوما بقبيلته وادي الآجال بعد أربعين يوما من انطلاقه لعبور الصحراء الرملية، لما صدّق أحد أنّ هذه الواحة وُجدت فوق الأرض يوما ما"²، وفي هذا المقطع أيضا يتحدّث السارد عن طوفان مائيّ تسببت به عمليّة حفر بئر في صحراء أدرار، وكاد أن يهلك سكّان الواحة لولا أنّهم تشبّثوا بالجبل واحتما بمرتفعاته.

والملاحظ على هذه النماذج الثلاثة من الرواية، أنّها مرتبطة جميعها بحوادث غريبة تحقّقها العجائبيّة من كلّ جانب، وهي تُماثل تلك الموضوعات التي عالجه الفكر الأسطوري القديم وعليها أسس الروائيّ عناوين رواياته الأربعة، "ففي أعمال إبراهيم الكوني، توجد سحابة ضخمة تتجمّع حول الجوهر الأسطوري القديم للذاكرة الجماعيّة للطّوارق، أساطير ونصوص وبقايا من الثقافة الشفهية من كلّ أنحاء العالم العربي، الإسلاميّ، وأفريقيا السوداء، جنوب الصحراء بالغرب، والتي تتجذب جميعا نحو نقطة هي قلب الصحراء، حيث كلّ شيء ينعكس في الزمان والمكان ليتلاحم ويتولّد عنه عالم جديد"¹، فالأسطورة

¹. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 02، الواحة، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، ليبيا، 1991، ص185/186.

². إبراهيم الكوني، رواية الخسوف03، أخبار الطوفان الثاني، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، ليبيا، 1991 ص140/145.

¹. لوك ويلي دي هوفل، المكان اليوتوبيا في أعمال إبراهيم الكوني، (شعريّة المكان في الأدب العربي الحديث)، تر: نهى أبو سديرة وهما عبد اللطيف، ص53.

ضمن تلك النماذج، مرتبطة بحياة الصحراويّ الطّرقِيّ، وتشكّل جزء لا يتجزأ من مخزونه الفكري والثقافي وهو ما أردا الكونيّ التعبير عنه والكشف عن تفاصيله ضمن رابعة الخسوف.

ب. على مستوى السرد:

ب1. الطابع القدسي للأسطورة:

اكتست أسطورة تانيس وأطلانتيس طابع القدسيّة لدى قبائل الصحراء الكبرى، وهو ما توضّحه أجزاء الرّباعيّة، لدرجة أنّهم يحلفون بالله وبتانيس، ولعلّ تأليه تانيس هنا امتداد لجذور عقائديّة قديمة تشير إلى طفولة المخلّعة البشرية التي رسمت اعتقادهم الرّاسخ بأنّ تانيس تمثّل إلهة القمر، تماما، كما شاع في الأساطير القديمة، إنّها جزء من إيمانهم، وإشارة إلى مدى تأثير الأسطورة على العقل البشري "ففي صباه، وهو يصبو إلى الفهم والتفسير، اتّجه العقل البشري نحو ظواهر الطبيعة النافعة، والغضوب الباطشة، واللّينة السلسة، والمزججة المدمّرة، يرجو بينه وبينها تواسلا، يبغى به نفعاً... وجنح به الخيال إلى تأليه المظاهر الكبرى في الوجود، من الشمس إلى القمر، إلى الكواكب إلى النجوم إلى البرق والرعد حتّى النهر والصّخر والخصب والجذب فجعل لكلّ حالة في الطبيعة آلهة معيّنة بها، تستحقّ منه العبادة والتّقرب إليها بأثمن ما لديه ضمانا لعطفها ودرء لغضبها"¹، هذا التّواصل الذي صنعه الإنسان الأوّل بينه وبين الظواهر الخارقة في الطبيعة، يحيل، رمزيّاً، إلى صلة الإنسان الصحراويّ ببيئته واعتقاده بما شاع بين أجداده منذ القدم حفاظا منه على تلك الصّلة التي تفسّر ما استعصى فهمه، وما غمض شرحه، ووفاء منه لحكايات الصحراء التي ورثها جيلا بعد آخر، وهو ما تؤكّده المقاطع الآتية من الرواية:

"اندفع الشيخ آهر يحتجّ:

- هذه خدعة، لقد رأيت الشيخ وهو يسترق النظر من خلف اللّثام.
 - لا، أقسم بالله، أقسم بتانس.²، فالقسم هنا كان بالله أولا وبتانيس ثانيا، ممّا يؤكّد فكرة قدسيّة الأسطورة لدى هؤلاء، وقوّة إيمانهم بما ورثوه عن أجدادهم من سلوكيات ومعتقدات.
- وفي مقطع آخر:

"فهجمت عليه وأمسكت بيده واستحلفته بالله وبتانيس أنّه لا ينوي تقديم العقد لأيّ امرأة في الدّنيا"¹ كذلك توجد إشارة أخرى ضمن هذه العبارة، إلى اندماج المعتقد الأسطوري بالحياة الواقعيّة لهؤلاء الطّوارق ومدى تأثير الإلهة تانيس على مبادئهم ومواقفهم وحتّى على ثوابتهم العقائديّة.

¹. سيّد القمني، الأسطورة والتراث، ط3، المركز المصري لبحوث الحضارة، مصر، 1999، ص143.

². إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 01، البئر، ص108.

ب2. الطابع الاجتماعي للأسطورة:

ارتبطت أسطورة تانيس وأطلانتيس بحياة أهل الصحراء، وهي تحضر في كلّ مواقفهم وتجاربهم الحياتية، إذ آمنوا بها إيمانا قويا، وبالتالي ربطوا كلّ ما يحدث في يومياتهم بتلك الأسطورة، فإذا توفي شخص ما عطشا، تذكّروا أطلانتيس الذي لقي المصير نفسه، وإذا وضعت الفتاة شروطا لزواجها تذكّروا تلك التي وضعتها تانيس مقابل زواجها بالأمير، وإذا أعجبته فتاة جميلة وساحرة شبّوها حسننها وسحر جمالها بتانيس التي قيل عنها أنّها سليلة القمر وربّة الحسن والجمال، وعند وفاتها رجعت روحها لتسكن القمر، أمّا إذا جفّت بئر من الآبار ربطوا ذلك بأسطورة تانيس، فهذه الأخيرة هي رمز التضحية والتحدّي والمقاومة والصمود وغيرها من المعاني التي تترسّخ في حياة قبائل الصحراء وترسم مسار عيشهم، وهو ما يتجلّى في المقاطع الآتية من الرواية:

شبّه آيس (حفيد الشيخ غوما) حبيبته باتا بتانس في سحرها وجمالها الأخاذ، فخاطبها قائلا:

- "أنتِ جميلة مثل تانيس، جمالك ينافس القمر ووجهك يضيء الصحراء في الليل"².

ولما رأت باتا أنّ آيس مغرم بها، ومصرّ على الزواج منها مهما واجه من صعاب أو عراقيل وسيتحدّى كلّ من يقف في وجهه حتّى وإن كان من الأهل والمقرّبين، حينها فقط، وضعت له باتا بعض الشروط مقابل موافقتها على الارتباط به، تماما كما فعلت تانيس في الأسطورة لاحظ المشهد الآتي:

- "ولكنّ باتا لن تتزوّج حتّى يكبر آيس ويصير رجلا يركب جملا ضامر أبيض وسرجا مطرّزا بخيوط الذهب والفضة، يتمنطق بسيف من ذهب، ويملك مائة عبد وعشرة أتباع، تحت تصرّفه قافلة من النوق والجمال والرعاة.

هتف آيس وقد غمرت وجهه تعابير الفرح:

- "...هذه تانيس، هذا ما تقوله تانيس للأمير عندما جاء يخطبها وهي فوق النخلة.

¹. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 02، الواحة، ص264.

². إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 01، البئر، ص64.

- طبعا هذا مقطع من تانيس.

- إذن لك ما أردت¹.

وفي مقطع آخر يتبدى ارتباط أسطورة تانيس بالبنر التي تعيش بمحاذاتها قبيلة (أمنغساتن) والتي يتولّى حكمها الشيخ غوما:

"أما البنر المحاط بالأحياء من جانب والأموات من الجانب الآخر، فقد بنيت جدرانها بصخور هائلة لا يعرف أحد كيف تمكّن الأولون من زحزحتها ودحرجتها من الجبل وبأي أدوات تمكّنوا بواسطتها من صقلها ونحتها بهذا الشكل المصقول الرائع، ويؤكد سكّان الصحراء أنّ حفر البنر كان بداية الحياة في الصحراء الكبرى كلّها، وموقعها اختير بحيث يكون مركز الصحراء الكبرى بل وتؤكد بعض الأساطير أنّه مركز الدّنيا وأصل الكون ومصدر الحياة في الزمان القديم، ولولاه لاندثر الناس والحيوانات في الصحراء منذ قرون، وتحدث أساطير أخرى عن مزاجه الغامض فتقول إنّه يفيض أحيانا وتتدفّق مياهه صانعة أنهارا وأودية طافحة بالماء تغمر صحاري الرمال العطشى وتتضاءل مياهه حتّى تنضب تماما أحيانا أخرى، ولا أحد يذكر متى حدث ذلك، ولكنّ العجائز تؤكد أنّ جفافه يحدث عبر أجيال وأجيال، وتؤكد أساطير أخرى أنّه ينضب كلّ ثلاثة قرون ويستمرّ على هذا الحال أعواما كاملة ممّا يضطرّ سكان الصحراء للهجرة إلى كلّ الجهات هربا من العطش وخوفا من الانقراض"²، فالبنر، إذن، هي رمز الحياة عند سكّان الصحراء إن فاضت مياهها فاض معها الرزق والنماء وانتعشت الحياة في الصحراء، وإن جفّت ونضبت مياهها اختفت معها كلّ مظاهر الحياة، فالقبائل الصّحراوية ترى في البنر عنصر الحياة ومظهرها من مظاهر الانتعاش والازدهار.

وكما تقول الأسطورة بأنّ تلك البنر قهرت قساوة الصحراء وصمدت في وجه أشباح العطش والجفاف، لكنّها جفّت بعد خسوف القمر بأربعين يوما، فإنّ الحادثة تتكرّر في قبيلة الشيخ غوما، لأنّ انخفاض مستوى مياه البنر نذير شؤم عليهم، لاسيما إذا حدث ذلك بعد خسوف القمر بأربعين ليلة تماما كما وقع في الأسطورة، لاحظ المقطع الآتي:

"حينما انخفض منسوب المياه في البنر، وساد القبيلة هلع مشوب بالخوف والقلق سأل آيس جدّه: ألم تقل إنّ مستوى المياه لا ينخفض إلّا كلّ ثلاثمائة عام، فأجابه جدّه: هذا في الأسطورة فقط هكذا تقول

¹. المصدر نفسه، ص 65.

². إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 01، البنر، ص 45.

الأسطورة... ثم يعيد سؤاله: ولكنك قلت إن ذلك يُقاس بعدد مرّات خسوف القمر فيجيبه جدّه: نعم أعتقد ذلك.

ثم يقول آيس مخاطباً جدّه غوما: أتذكر الخسوف الأخير؟ ربّما أكمل العدد اللازم فبدأت المياه تتراجع في بئرا، لقد مرّ أربعون يوما على الخسوف الأخير.

توقّف غوما فجأة، نظر إلى آيس كأنّه ينظر في الفراغ، عاد يمشي دون أن يعلّق بكلمة¹، وربّما كان سكوت الشيخ غوما هنا، ونظرته المريبة إلى حفيده، دليل على خشيته من تحقّق أحداث الأسطورة القديمة، لاسيما أنّ الدلائل والقرائن التي واجهه بها حفيده، تُشير جميعها إلى إمكانية حدوث ذلك.

وغير بعيد عن السياق ذاته، يُلاحظ أنّ الحقيقة والواقع يتغلّبان أحيانا على الخيال في الرواية الحديثة، وهو ما لاحظناه على هذه الرباعية، فإذا كانت البئر هي أصل الحياة ورمز الخصب والتماء، فقد تتقلب أحيانا إلى رمز الموت والجفاف والاندثار، فكما تمنح البئر الحياة هي قادرة أيضا على سلبها، وهو ما ورد في الرباعية حينما توالّت حوادث الانتحار في البئر، ولعلّ هذا الأمر يبرّر كون الرواية الأدبية وإن تفاعلت بشكل واسع مع الأسطورة، غير أنّها تظلّ دوما لصيقة بالواقع ومجرباته، وقدرة الروائيّ الإبداعية تؤهّله للتحكّم في زمام التقنيات الفنية التي ترسم معالم الرواية، فإن استغرق التفاعل مع الأحداث الغامضة والغريبة غير أنّه لا ينجرّف معها، ولا ينصاع لها، بل يعود دوما إلى واقعية الرواية، ويؤكد، بطرق معيّنة على العناصر الفارقة بين جنس الرواية وجنس الأسطورة، لأنّهما قد يتفاعلا داخل النصّ الواحد، ولكن لا تنمahi خصائص كلّ منهما في الأخرى، بل يظلّ كلّ فنّ محتفظ بخصوصيّته، وهو ما حاول الكوني رسمه من خلال الأحداث الآتية:

"لقد سلّبت البئر حياة زارا بعد أن اختار حبيبها أخنوخن الزواج من أمّها، باتا لم تتحمّل الصدمة فانتحرت بأن ألقت بنفسها في البئر، ثمّ مات أخنوخن حزنا على زارا مسندا رأسه إلى البئر، وحاول آيس الانتحار برمي نفسه في البئر بعد قرار نفي غوما لحبيبته باتا، فتقطّن جدّه لمحاولة انتحاره فأنقذه وقيّده بالحبل"¹.

ولمّا كانت البئر بهذه الأهميّة، فإنّ التخطيط لحفرها يستلزم جدية أكبر، خاصّة وأنّ البئر عندهم رمز الخصوبة والحياة، إنّها مدلول يحمل في ذاته شحنة عالية من الدلالات المتفجّرة فالبئر منبع الحياة ورمز الوجود وإحالة على خصوبة الأرض ونمائها، وبالتالي فإنّ "موضوع خصوبة الأرض ودورها

¹. ينظر، المصدر نفسه، ص193.

¹. ينظر، المصدر السابق، ص210/199.

الزراعية يُعدّ من المواضيع الشائعة التي عبّرت عنها الشعوب القديمة في أساطيرها¹، والتخطيط لحفر البئر لا يكون إلّا من طرف أشخاص مؤهلين، لأنّ الأمر يتطلب دقّة متناهية، لاسيما إذا كان الأمر مرتبطا بالإنسان ورغبته في تحدّي الطبيعة "وفي مناطق الخصب التي بدأ الأقدمون يستقرون فيها بدأ صراع إنساني رفيع القدرات بين الإنسان والطبيعة من أجل أن يثبت أقدامه في مقرّها رافضا التراجع إلى طور البداية والبداءة تطلّعا إلى حياة أقدر على تحدّي مزاج الطبيعة المتقلّب وتحديّها المستمرّ لهذا الكائن الذي نشأ من رحمها ويحاول السيطرة عليها وكبح جماحها لصالح وجوده واستمراره.

وفي مناطق الخصب تنتاب الطبيعة تقلّباتها المزاجية ما بين جذب يزهق الأرواح جوعا، ويقضي بجفافه على الزرع والضرع، وبين إفراط في السخاء فتدمّر الفيضانات جهود سنين مضيّة وشاقّة من عمل الإنسان الدؤوب²، ففي أسطورة تانيس، استلزم أمر البحث عن منبع المياه استحضار عدد كبير من العرافين والمنجمين وذوي الخبرة في هذا الشأن، وهو ما يتقاطع مع أحداث الرواية حيث تطلّب البحث عن المياه واستخراجها من جوف الأرض استحضار فرق بحث أجنبية بآلات ووسائل جدّ متطورة، رغبة منهم في تحسين خصوبة الأرض وانتشال الواحة من الجفاف الذي يتهدّدها، وهو ما يتجلّى في المقطعين الآتين، الأوّل من الأسطورة الوارد نصّها في الجزء الأوّل من الرباعية، والثاني مقتبس من السرد الروائي لمسألة التنقيب عن المياه في واحة أدرار والواردة في الجزء الثاني من الرباعية:

المقطع الأوّل (من الأسطورة): "... وعدوها خيرا، وطلبوا مهلة للتشاور واستشارة الغيب والنجوم والكواكب والأفلاك، ثمّ جاؤوها بعد زمن محمّلين بخرائط الأرض ورسوم الفلك والكواكب الأخرى وأجمعوا على أن يتمّ الحفر في نقطة تبعد مسافة شهر ونصف شمال الواحة، تحت الجبل، انطلقت تانيس على الفور إلى المكان الذي حدّده العرافون وقراء الغيب ليكون مصدرا للنبع الذي سيغمر الصحراء الهائلة بالماء والحياة، وأمرت رعاياها بالحفر ليلا ونهارا بلا توقّف، انبثقت المياه بعد عام من الحفر المستمرّ وتدفّقت عبر الصحراء تكتسح السهول الجرداء وتغمر الرمال القاحلة¹، وهو مقطع مقتبس من أحداث أسطورة تانيس، التي ذكرها السارد، وتحدّث عن تفاصيلها ضمن مدوّنته الروائية.

المقطع الثاني (من الرواية): "اقتعد الأرض، وتناول عودا ورسم به خريطة دقيقة للنهر السفلي الذي يجري البحث عن روافده، قال: النهر هنا، ينحرف في شكل قوس مشدود... ثمّ يمضي النهر منحدرًا

¹. خالد عبد الملك النوري، الأسطورة في بلاد الرافدين، مجلة عالم الفكر، العدد 04، المجلد 40، الكويت، 2012، ص 131.

². سيّد القمني، الأسطورة والتراث، ص 200.

¹. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 01، البئر، ص 55.

جنوباً ويتفرّع إلى روافد يستمدّ منها بئر أطلانتيس نصيبه منها... إنّ الحفر يجب أن يتمّ في هذا المكان... بعد يومين كانت الآلات الوحشية تنقل ضجيجها الذي لا يتوقّف وتزحف نحو الشرق في تلك المساحة من السبخة التي تتوسّط العراء الممتدّ بين غابة النخيل وجبال الرّملة، مع حلول الشتاء تدفّقت الينابيع، وتفرّج الماء في النّبع"¹، وهو مقطع مقتبس من أحداث الرّواية وتحديدًا من الجزء الثّاني منها وإن كانت هذه الأحداث تتقاطع مع بعض أحداث الأسطورة، في مسألة التخطيط والتّقييد، غير أنّها تختلف عنها في الزمان والمكان، ولعلّ هذا الاختلاف لا يصنع فرقاً جوهرياً، لاسيّما إن كان موضوع الحدث هنا يتعلّق بجانب مهمّ من جوانب الحياة الصحراويّة، وهو ضرورة تأمين المياه للحفاظ على الحياة، وهو الجانب الاجتماعيّ الذي يرتبط بحياة بدو الصحراء، والذي أراد الكوني تأصيله من خلال المقطعين السابقين.

وعن ازدهار الواحة، وانتعاش الحياة الزراعيّة في الصحراء، تتقاطع الرواية مع الأسطورة فيما يلي:

المقطع الأوّل (من الأسطورة): "وانتشرت البحيرات ونمت غابات الكروم والزيتون والعنب وكلّ أنواع الفواكه، ونبتت المزروعات والأعشاب الاستوائيّة الخضراء وبدت السهول المكسوّة بالخضرة مثل بسط من السجاد العجميّ الأخضر.... تنفّست تانس الصعداء وقالت في نفسها: الآن أستطيع أن أقول لأطلانتيس أنّي وفيت بوعدتي وسقيت رفاته، وانتصرت على الصحراء القاسية التي انتزعته منّي وهو في عنفوان شبابه... وأصبح يُقال بأنّ أطلنتيدا هي جنّة الله على الأرض، ومن لم يزرها فإنّه لم يعيش في هذه الدنيا"²، **والكوني** يتحدّث هنا عن انتعاش الحياة في الصحراء الأولى، التي كانت تسكنها الملكة **تانييس** بعد أن استطاعت بذكائها وحكمتها، أن تتغلّب على قساوة الصحراء، بحفر الآبار واستخراج المياه من باطن الأرض.

المقطع الثّاني (من الرواية): "فقد رأيت خيرهم عندما جنّت بهم كي يزرعوا هذه الجبال التي تعتبر أخصب أرض في الدّنيا كلّها وبالفعل استطاعوا أن يحولوا هذه الجبال الجرداء إلى جنّة خضراء كما ترى وهم الآن بعد كلّ هذه السّنين، سعداء لقيامهم بهذا العمل ولا يطيعون أن يعودوا إلى أيّ مكان، إنهم يلعنون كلّ من يأتي على ذكر الصحراء التي أذاقتهم أمرّ العذاب يوماً ما عندما كانوا يطاردون السّرّاب

¹. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 03، أخبار الطوفان الثّاني، ص 60/59.

². إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 01، البئر، ص 56/55.

ويصارعون العدم دون أن يعلموا أنّ الجنّة بجوارهم إن لم تكن تحت أقدامهم¹، فالمقطعين السابقين يأصلان لعنصر اجتماعي آخر لا يقلّ أهميّة عن الأوّل، وهو انتعاش الزراعة في الصحراء، ممّا يعني انتعاش الحياة فيها.

كما ترتبط الرواية بأسطورة تانيس في مسألة ازدهار التجارة:

المقطع الأوّل (من الأسطورة): "وقد استطاعت أن تجعلها مركزا لمضارب التجار وتبادل البضائع، وتجارة الرقيق والذهب والأحجار الكريمة والتوابل والصناعات والجلود، فازدهرت المدينة وشيّدت القصور والبيوت ذات المعمار البديع، وأصبح يرتادها العلماء والخبراء والمنجمون من كلّ أنحاء الأرض"².

المقطع الثاني (من الرواية)، وعن ازدهار التجارة في الواحة: "أصبحت الواحة قبلة لتجار القوافل المتّجهة إلى أعماق القارة، أو العائدة منها، ازدهرت الواحة وانتعش اقتصادها واستعادت أنفاسها... وممّا ساعد في إنعاش الواحة أيضا لجوء أغلب هؤلاء التجار إلى تبادل بضائعهم مع التجار القادمين من مختلف الأنحاء سواء بالمقايضة أو بدفع الدنانير الذهبية وهي عملة ساد التعامل بها بين تجار القوافل في تلك الأيام"³، حيث إنّ دلالات الأسطورة تحضر بشكل جليّ ضمن هذا الخطاب السردي، ولعلّ الكوني يريد خلق مدينة (جنّة/ يوتوبيا) كالتّي تحدّثت عنها الأساطير القديمة، لاسيما أسطورة تانيس وأطلانتيس. وعموما، إذا كانت أسطورة تانيس راسخة في أذهان القبائل الصحراوية، فلا مناص من استحضارها كلّما تشابهت المواقف وتماثلت التجارب معها، وهذا دليل على مكانة الأسطورة في حياتهم لأنّها تدمج واقعهم الحقيقي بماضيهم الحافل بالأساطير والأحداث الغريبة والغامضة، كما تجدر الإشارة إلى كون "الأسطورة ظاهرة اجتماعيّة تعبّر عن مجمل تأملات الجماعة وحكمتها ولعلّ هذه السمة المميّزة لاجتماعيتها، هي ما قد يعلّل عودة الأدب الدائمة إليها، كلّما أحسّ الإنسان بالحاجة إلى تكييف جديد لعلاقته داخل الجماعة الإنسانيّة، ولعلاقة الجماعة الإنسانيّة بالكون"¹، وعليه يمكن القول بأنّ استدعاء الأسطورة من طرف الكوني، ضمن تلك الرباعيّة، هو دليل على الرغبة في اتّخاذ موقف معيّن من بعض المسائل الاجتماعيّة التي تمثّل جوهر حياة البدو الطوارق في الصحراء.

¹. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 02، الواحة، ص111.

². إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 01، البئر، ص56.

³. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 02، الواحة، ص108.

¹. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة المعاصرة، ص121.

ب3. الطّابع التخيلي للأسطورة:

لعلّ مسألة التفاعل الأجناسي بين الرواية والأسطورة حاضرة في الرباعيّة بشكل لافت حيث عمد الكوني إلى مزج الواقع بالخيال، ودمج الحقيقة بالأسطورة بغية تحقيق التواصل والتواشج بين الحاضر والماضي، واحتفاء بأصالة الشعب الصحراويّ التي لم يتخلّ عنها الكاتب برغم الظروف الصّعبة التي مرّ بها، كما لم تحضّه الصعاب على تناسي ماضيه، وإنّما استطاع، بحكمته وصبره، أن يجعل الماضي أسوة لمعايشة الحاضر، فكانت أحداث الرباعيّة حافلة بالأحداث التاريخيّة التي شهدتها الصحراء الكبرى وجاءت ممتزجة بالسّحري والعجائبيّ والأسطوري في قالب فنّي ينمّ عن كفاءة إبداعية عالية.

فجاء التفاعل الأسطوري الروائي منذ الحركة الأولى من الرباعيّة، والتي ابتدأت بأسطورة تانيس وأخيها أطلانتيس، حيث تخلّلت معاني الأسطورة الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصاديّة التي مرّت بها قبيلة (أمنغستان)، فبعد قرون من الزمن تتضّب مياه البئر ويضطرّ شيخ القبيلة (غوما) إلى الارتحال بقبيلته نحو الواحة هربا من الجفاف والعطش، بعد أن رروا رمال صحرائهم بدماء المقاومة التي خاضها رجال القبيلة والقبائل المجاورة ضدّ المستعمر الإيطالي والفرنسي، وفي الحركة الثانية والثالثة من الرباعيّة تستقرّ قبيلة أمنغستان بالواحة غير أنّ أفرادها يقعون تحت رحمة مستعمر من نوع آخر وهو العقارب السوداء التي اجتاحت الواحة، بالإضافة إلى الدسائس والمؤامرات التي عانت منها القبيلة وشيخها فيضطرونّ إلى شدّ الرّحال مرّة أخرى بعد أن غرقت الواحة في المياه المستخرجة من باطن الأرض فاستطاع الشيخ إنقاذ قبيلته من الموت المحقّق، فيرحلون ويتحرّرون بذلك من العبوديّة التي فرضتها عليهم حياة الواحة، حيث إنّ الاستقرار المرتبط بالواحة وبيوتها وأرضها هو نوع من الاستعباد بالنسبة للصحراويّ الذي ألف حياة التحرّر من كلّ القيود التي تشدّه إلى مكان واحد، وهو ما يؤكّده قول الشيخ غوما: "انظروا إلى هذه القيامة، إنّهم مشدودون إلى الغابة، إلى الأرض... إلى بيوت الطين، إلى الأشياء.. إنّهم عبيد أشياء صنعوها بأيديهم ثمّ نسوا أنفسهم وشرعوا يعبدونها مسمّين ذلك استقرارا، العبوديّة في الاستقرار، في جمع المال ومقتنيات الدّنيا"¹.

وفي الحركة الأخيرة من الرباعيّة تتزاحم الأحداث وتتكشف الأسرار ويتّضح ما كان غامضا في مواقف متتالية ومتسارعة، فيظهر أعداء جدد، من الدّاخل، وتستمرّ المقاومة دون توقّف، وتتبدّى الرّؤى الغامضة التي كانت تعصف بفكر الشيخ غوما وتقصّ نومه، غير أنّ تنبؤاته كانت صحيحة واستطاع، قبل أن يلفظ آخر نفس من الصّمود فيه، أن يشحن قبائل الصحراء بروح التحديّ والمقاومة، وتمكّن من جمعهم لدحض

¹. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف 03، أخبار الطوفان الثاني، ص143.

المؤامرات الدنيئة التي حيكت حولهم، وقبل أن يستسلم للزاحة الأبدية كان قد أزال الحجب عن الحقائق التي أدركها بعضهم وتجاهلها آخرون واطمأن إلى أنّ الروح الصحراوية التي تسكن شعبه لم تخدم بعد ولعلّها هي الرؤية نفسها التي يؤمن بها الروائي فأراد تقمص شخصية البطل (غوما) والتعبير عن أفكاره ووجهات نظره وطموحاته على لسان البطل، فأحيانا "تجد كتاب الرواية يخلقون شخصيات ليست في الواقع شخصيات بل مجرد أفواه تتحدث بلسانهم وهي لذلك هشة شفافة نستطيع أن ننفذ من خلالها وأن نستشف أفكار المؤلف وميوله واتجاهاته، وكلّ هذه وغيرها ضروب من تدخّل المؤلف في سير الحدث تدخّلا شخصيا"¹ ولعلّ شخصية الشيخ (غوما) في هذه الرباعية هي لسان الكاتب المُعبّر عن أفكاره ورؤاه.

من جانب آخر، يُلاحظ أنّ الشحنات الدلالية لأسطورة تانيس أُفرغت، جزئيا، من معانيها المتداولة في الأجزاء الثلاثة السابقة من الرباعية، لتُشحن بمعاني أخرى أكثر عمقا، تجلّت في الجزء الرابع والأخير من الرباعية، حيث تصرّف فيها الكوني من خلال إحداث بعض التغييرات عليها بما يتلاءم ورؤاه الفكرية والفلسفية وكذا التاريخية التي أراد توصيلها عن طريق تسليط الضوء على أحداث الرواية، ومثال على ذلك، أنّ أسطورة تانيس وأطلانتيس قد بلغت الحدود المجاورة للصحراء الكبرى، وتداولتها الشفاه على مرّ الأجيال، غير أنّ المعتقدات المرتبطة بها تتغيّر بتغيّر المنطقة ودرجة وعي أفرادها، فرياح الصحراء الكبرى التي تهبّ على جزيرة كريت، مثلا، في وقت معيّن من السنّة، كانت تفسّر قديما على أنّها أنفاس الصحراء الكبرى ولها تأثير على الأعصاب والمزاج معا، هكذا اعتقد كونسّا حين كان يتشاجر مع زوجته ماريّا، وهو الاعتقاد الذي طالما ردّده العجائز الكريتية، مثلما ورد في الرواية: "في مرّة أخرى تشاجرا على شاطئ الجزيرة في يوم صيفيّ قانظ هبّت فيه الأنسام اللافحة التي تعود أهل كريت استقبالها كلّ عام في مثل هذا الوقت من شمال إفريقيا ويطلقون عليها في قاموسهم المحليّ: أنفاس الصحراء الكبرى، وكان لهذه الرياح تأثير غامض على أعصاب الأهالي يسمّيه العجائز: أنفاس أطلانتيدا، ويرجعه خبراء الطبّ الشعبي إلى تأثيرات ميتافيزيقية تسبّبها رياح الصحراء"¹، لكن بعد زيارة كونسّا للصحراء وعاش فيها مدّة زمنيّة معيّنة، أدرك أنّ تلك الرياح الغريبة ما هي إلّا رياح موسميّة تهبّ لتتذر بصيف قانظ: "الآن فقط عرف أنّ هذه الأنفاس الأسطورية ما هي إلّا رياح القبلي التي تهبّ على الصحراء في

¹. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، دار العودة، بيروت، 1975، ص 47.

¹. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف03، أخبار الطوفان الثاني، ص114.

فصل الصيف، وكانت حكايات العجائز الكريتيين وگرامهم المتوارث في تأليف الأساطير عن شاطئ ليبيا العظيم يؤجج فضوله ويغذي فيه حنيناً غامضاً إلى الماضي¹.

في جانب آخر من الرواية الرابعة، جرى حوار مطوّل على لسان كلّ من شخصيّات: آجار، آهر خليل، الطفل والشيخ غوما، بخصوص قضية الكنوز التي ترقد تحت الأرض، وحكاية تانيس وروحها التي تسكن القمر، وكذا مسألة بيع التبروري أرضه للطلّيان، فجاء الحوار على هذه الشاكلة:

يقول آجار مخاطباً الشيخ غوما: "... ولم يحدثنا الأجداد إلّا عن الأساطير التي تؤكّد وجود الكنوز التي تركها لنا الجرمنت في وادي الآجال، هذه ثمار الأرض الرملية ثمار تصلح لأن تنافس ترفاس الحمادة الحمراء، أليس كذلك؟ لابدّ أن تمنع التبروري من توقيع العقد، الجرمنت خبأوها هناك في بئر عميقة، حصّنها بالأحجار وأهالوا عليها التراب في العام الثالث لغزوة الرملة يُقال إنّ روح تانيس سكنت القمر وأوحت للجرمنت أن يدسّوا ثرواتهم بالخسوف، حلّ الخسوف في العام الثالث من بداية العاصفة وكان ذلك إيذاناً بسيطرة الصحراء الرملية على الدنيا، فسارع الجرمنتون بحفر المطامير لكنوزهم.

تمتم غوما وهو يواصل مداعبة رأس الصبي (اميس ابن آمود):

- هذه تفاصيل جديدة في الأسطورة، لم أعرف أنّ تانيس اتّخذت من القمر مأوى لها، هذه تفاصيل مجهولة يا آجار فهل هي من تأليفك؟

- استغفر الله، كلّ الجوّالين في صحراء مساك يعرفون هذه التفاصيل، أنا لا أوّلّف الأساطير يا شيخنا أنا أكرّر ما سمعته، الحقيقة المرّة أنّ كنوز الصحراء مهدّدة، إذا لم تفعل شيئاً فإنّها ستسقط قريباً في أيدي الأعداء.

... قال الطفل بسداجة وهو يعبث بفتحة أنفه:

- عمّي آجار قال إنّ تانيس انتقلت إلى القمر وسكنت هناك، جدّي لم يحدثني بذلك في الخرافة.

عقد خليل حاجبيه مفتعلاً الدهشة:

- حقّاً؟ هل قال ذلك آجار حقّاً؟

ضحك آهر وابتم غوما، استمرّ الطفل:

- قال أيضاً إنّها دسّت الكنوز في سانية عمّي التبروري¹.

¹. المصدر نفسه، ص115.

¹. إبراهيم الكوني، الخسوف04، نداء الوقواق، ص109.

قدّم له آهر طبق النحاس وهو يغالب الضحك، ضحك خليل أيضاً، أمسك الطفل الطبق بيدين مرتعشتين واختتم قصّته:

- عمّي التبروري باع السانية للطللياني، عمّي آجار طلب من جدّي أن يمنع التبروري وينقذ كنز تانيس.

ثمّ أسرع في خطوه، وغاب داخل الكوخ... قال خليل وهو يرفع طرف لثامه حتّى يغطّي أنفه:

- يبدو أنّ صباحنا اليوم شهد أحداثاً وأساطير أيضاً، لم أسمع في حياتي رجلاً يحكي الأساطير مع مطلع الفجر، حقّاً إنّ آجار معنوه، هي، هي، هي..

تحوّلت ضحكة خليل بعد قليل إلى سعال حادّ، وفجأة التفت خلفه مغالباً نوبة السعال بصق دماً نقيّاً دماً كثيراً، تبادل آهر وغوما نظرة طويلة، وساد صمت طويل¹.

لم تعد **تانيس** هنا الشخصية الأسطورية التي فاق صيتها حدود القارة، بل صارت رمزا لجوهرة الصحراء الكبرى، والكنوز التي تخفيها تانيس الأسطورية تحت الرّمال، أو التي أوحّت للجرمنت (الألمان) بدسّها تحت الرّمال ما هي إلّا ثروات الصحراء القابعة في جوفها، والتي يترصّدها الأعداء ويترصّسون بها للاستحواذ عليها، وهو المعنى المتواري خلف عبارة بسيطة ردّدها الطفل بسذاجة (عن تانيس): قال أيضاً إنّها دسّت الكنوز في سانية عمّي التبروري.

ثمّ ازداد الأمر وضوحاً بعد قوله: عمّي التبروري باع السانية للطللياني، عمّي آجار طلب من جدّي أن يمنع التبروري وينقذ كنز تانيس.

ولعلّ الشيخ **غوما**، بفطنته وسرعة بديهته وخبرته الطويلة في استكناه بواطن النفس البشرية، قد أدرك النوايا السيئة والمؤامرة الدنيئة التي يحيكها العدو للاستيلاء على كنوز الجوهرة مستغلاً في ذلك فقر الناس وحاجتهم الماسّة للمال من أجل إعالة أهاليهم، وهو ما تفسّره النظرة الطويلة التي تبادلها الشيخ **غوما** وآهر، والتي تحمل خلفها أكثر من معنى.

ثمّ إنّ العدو استغلّ سذاجة أهل الصحراء، وإيمانهم الكبير بالأساطير، فافتعلوا مسألة العثور على مستحاثات مدينة قديمة ومومياء **الملكة تانيس** محنّطة منذ آلاف السنين، ليبرّروا عمليّة الحفر والتنقيب التي يقومون بها، وهو ما يتجلّى في المقطع الآتي من الرواية:

صرخ موري: "توّج الله الجهود بالتوفيق، وتمّ اكتشاف (جرمة) القديمة، تمّ العثور على مومياء **تانيس** محنّطة في قبرها منذ خمسة آلاف سنة، الحاضر يبلغ الغائب... حملوا المشاعل وتزاوروا وتجمّعوا

¹. المصدر نفسه، ص112.

هنا وهناك يتناقلون الأخبار ويتناطحون برؤوسهم، يتهايمسون بالشائعات عن عدد الحلي والأساور والأقراط التي تم العثور عليها في مقبرة تانيس... لم تكن تانيس تتمدد على قفاها وترفع رأسها نحو القمر في خشوع يليق بمقام ملكة استطاعت أن تقهر الصحراء كما توقع الأهالي أن يروها وإنما اتخذت وضعا آخر يثير الشفقة، تمددت على جنبها الأيسر وثنت ركبتيها حتى لامست صدرها، واحتضنت الركبتين المضمومتين بذراعيها، فبدت في هذا الوضع البائس مثل كومة من القش أو جيفة خروف يابسة ملقاة على قارعة الطريق، تهافت الناس يتأملون الجثة المكمّمة على الشرشف الناصع بين القلل المحطمة والأحجار المكسرة، دققوا النظر في الوجه العاري من الجلد ذي العظام البشعة البارزة، أكل التراب جلدة الرأس فانكشف الجزء الأمامي من الجمجمة وبرزت عظمتا الوجنتين المحاطتين بفراغ المقلتين اللتين نهشتها الديدان أيضا، ولكن الجلد على أغلب الأطراف بقي سليما طوال كل هذه السنين بل إن بعض الشعيرات ظلت لصيقة بالأجزاء المغطاة بالجلد من الرأس، وكانت حبيبات الرمل تنسبت بالجلدة وتنبس على أغلب أطراف الجسد... في الإجمال لم يبق في وجه ملكة الصحراء أي أثر لذلك الجمال الذي تتحدث عنه الأساطير¹، لكن الشيخ غوما الحكيم لم تنطل عليه الحيلة، فهو بحكمته ووعيه الكبير لم يصدق حكاية المومياء، وهو ما تجلّى من خلال سؤاله لصديقه آجار:

- "هل تعتقد أنّ ذلك الكوم من الجلد والعظام هو جسد تانيس حقاً؟

سارع آجار يدافع عن جثمان الملكة:

- حاشا لله أن تكون لتانيس علاقة بذلك الهيكل البشع، هذه كذبة أخرى من أكاذيب المجرم، لا أخفي عليك، لقد ذهبت منذ أيام وصلّيت عند الجبل وتضرّعت إلى روح تانيس أن تضلّ الأعراب وألا تدعهم يكتشفون مكامن الكنوز، المهمّ أنّه لم يعثر على الكنز، هنيئا له بالباقي، بأطباق الفخار وبالجنث، الجنث مدفونة في كل مكان ولا يحتاج اكتشافها إلى كل هذه الحيلة، آه لو كنت أملك معزة أخرى، لو كنت أملك معزة زائدة لنحرتها فورا قربانا لتانيس كي تخبئ الكنز بعيدا عن يد هذا المجرم.

ثم يواصل: تانيس لن تخذلني، لن تذهب صلواتي مع الرّيح¹

فهذا آجار، وبالرغم من تكذيبه لحكاية المومياء، غير أنّه يدرك تماما أنّ الصحراء مهددة بالسّطو من طرف الأعداء، ويعلم أنّ الكنوز الحقيقيّة لا تتمثّل في الأواني الفخارية والأثاث وغيرها، الكنز الحقيقيّ

¹. إبراهيم الكوني، الخسوف 04، نداء الوقواق، ص132.

¹. المصدر السابق، ص134/135.

أعلى ثمننا من تلك الأشياء، إنّه كنز من نوع آخر، وهو ما يجسّده الحوار التالي، والذي جرى بين آجار ومغري، يقول مغري مخاطبا آجار:

- "يُقال إنّ الجنّ استسلم أخيرا وسلّم ثرواتنا للنصراني، هل هذا صحيح؟
- صحيح.
- كم قلّة؟
- لم أر أكثر من ثلاث، بعض العمّال يؤكّد أنّها أكثر بكثير.
- سامح الله الجنّ، سلموا في ثروات تانيس بسهولة.
- لم يعاملونا يوما بالنيّة الحسنة.
- معك حقّ، تحالفوا مع الرّملة وكتبوا أنفاس الوادي بالتراب بعد أن كان يفيض بالمياه.
- موري يقول إنّ قيمة الذهب تاريخية ولا تقدّر بثمن.
- اللّص ابن اللّص، خبر التبروري الأهل بالله كي يعضّ بنان الندم.
- ذهب به إلى الجوهرة ومن هناك طار به إلى طرابلس، ومنها إلى إيطاليا، يقال إنّ المحافظ شريكه يتقاسمان الغنيمة.¹

وبعد أن أدرك الشيخ غوما ما يدور حوله وحول موطنه الأصيل من دسائس ومكائد، عقد العزم على محاربة العدوّ، والوقوف في وجه من يريد بيع الجوهرة بأبخس الأثمان، إنّه يستعدّ لخوض معركة دامية يقودها بمساعدة من يثق بهم من أبطال وقادة القبائل الأخرى، لمواجهة الحكومة المكرّسة للاستعمار، لكنّ أمر المعركة سريّ للغاية، فالمسألة لا تتعلّق بمواجهة العدوّ العثماني أو الإيطالي أو الفرنسي، إنّها مسألة انقلاب على نظام حكم داخليّ فاشل تقوده بعض الأطراف العميلة، والتي ينبغي قطعها كي لا تتفدّ مطامع الأعداء في الصحراء، ونظرا لسريّة الأمر خشي الشيخ غوما أن يعلم كلّ من آجار وآهر بالأمر كي لا يتفطنّ الحاكم لأمر الانقلاب وتبوء خططه بالفشل، لأنّ القضية التي تبنّاها قد تجد معارضة من طرف بعض الأفراد ولعلّ هذا ما عبّر عنه في قوله (مناجيا نفسه): "آهر يشعر بالغيرة وسيجاهد كي يثبت أنّه جدير بلقب شيخ القبيلة، وإذا نجح في إقناع عقلاء الوادي وأرهبهم بالقمع الذي ينتظرونهم على يدي المحافظ فإنّ الجبن سيتسلّل إلى قلوب ضعاف النفوس فيركنون إلى اليأس ويدخلون التردّد والبلبلّة حتّى إلى نفوس الذين أبدوا استعدادهم للمقاومة والاشتراك في الحملة"¹.

¹. المصدر نفسه، ص225.

¹. المصدر السابق، ص285.

وتلك الهواجس التي تدور في خلدك قد تكون نفسها تدور في ذهن آجر الذي اعتقد الجميع أنه مجنون، وهو ما يتبدى في المقاطع الآتية من الرواية:

خاطب آجار غوما قائلاً: "أنا حريص أن يظل السرّ سرّاً وأنت لا تريد أن تتحدّث معي وجها لوجه، سأضطرّ أن أخاطبك بلغة الرمز حتّى لا يفهم المارة سألجاً إلى أسلوب العجائز في سرد الأساطير والعافل يفهم، أسرع الخطو حتّى ضيق من المسافة التي تفصله عن غوما وعاد يقول مقلداً أصوات العجائز وهي تقصّ الخرافات للصغار في ليالي الصيف المقمرة:

- .. وجاء طائر الكندش إلى أمّ الضرة وهي تنهش اللحم الذي أرسلته لها تانيس، قال الكندش للثرثار: لو أعطيتني قطعة من اللحم فسوف أخبرك بسرّ لن يسرك، فصرخت فيه الأمّ الجشعة: اذهب من هنا، لن أعطيك من اللحم الذي أهدته لي الأميرة تانيس، فعاد الكندش الملحاح يلحّ: أعطني قطعة صغيرة واحدة وسوف أبوح لك بسرّ سوف تشكريني عليه، فنهزته أمّ الضرة الشريرة وطردته شرّ الطرد فوقف الكندش على عرف الرّمة حتّى انتهت الأمّ النّهمة من وليمتها وقال شامتا: الآن أكشف لك عن السرّ، لقد أكلت لحم ابنتك، تانيس قتلت ابنتك المتأمرة وأرسلت لك بلحمها على أنّه لحم غزال، لو منحتني منه قطعة منذ البداية لبحت لك ومنعتك من التهام اللحم الحرام أيتها المجرمة، ورفرف الكندش للثرثار بجناحيه الجميلين وطار بعيداً: ها، ها، ها... أتذكر هذا المقطع يا شيخ غوما"¹.

فالأسطورة هنا محمّلة بدلالات جديدة غير التي نعرفها في الأجزاء السابقة من الرواية، إنّها مشحونة بلغة موحية تتخلّلها كثير من الرموز والشّفرات الغامضة، قام الكونيّ بتوظيفها لأغراض تخدم رؤاه، فطوّعها لما يريد توصيله من أفكار على لسان شخصيّة آجار، "فالصياغة الأسطوريّة للواقع لا تكفي بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل هي أيضاً تُعيد إنتاج هذه القوانين وفق رؤية تقوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعيّ وما هو فوق واقعيّ"²، بمعنى أنّ توظيف الكوني لأسطورة تانيس وأطلانتيس ضمن رباعيته، ما هو إلّا صورة أخرى من صور التعبير عن الواقع ومحاولة تملّكه، وفق قالب جماليّ قادر على إعادة رسم ذلك الواقع المفعم بالخبايا والأسرار.

فالسّر الذي ظنّ الشيخ غوما أنّ آجر اطّلع عليه هو محاولة الشيخ تأليب الأهالي على الثورة ضدّ الحكومة وتحريضهم على المقاومة وهو ما تجلّى في حوار غوما مع نفسه: "إذا فاح الأمر فلاشك أنّ الكثيرين غيره علموا، وإذا علم الكثيرون فلن يستثنى آهر من بينهم، وإذا علم آهر فسوف يعمل المستحيل

¹. المصدر نفسه، ص283.

². نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة المعاصرة، ص19.

كي يعرقل مشروعه، سيحاول أن يحرض الأهالي ضدّ الفكرة وقد يبلّغ السلطات... سيتكلّم مع الناس بلغة الحرص وضبط النفس وتحكيم العقل، الصبر والمرونة وترجيح كفة العقل أجدى مع الحكومة، هذا رأيه من زمان، ولا ينوي أن يتراجع عن هذا الدلّ حتّى يتجاسر المحافظ ويدوسه بالحذاء في عقر داره... هذا سيحدث إذا استمرّ الأبله في ممارسة هذه السياسة لم يهدأ منذ سمع بنيته في تصعيد المواجهة مع الحكومة لم يتحدّث معه ولم يكشف عن خفاياه ولكنه راح يجتمع بالشيوخ والأعيان محدّراً من الأخذ برأي غوما في الخلاف محرّضاً على التريث والتزام الهدوء"¹.

فمن خلال هذا المقطع من الرواية، والمقاطع التي سبقتها، تتجلى رؤية الكوني، وتتبدّى مقصديته من استحضار تلك الأسطورة بالذات، لعلّها رغبة في توجيه الأنظار إلى الصّحراء، التي يرى كثير من النّاس أنّها تجسيد لصورة اللّامكان، أو أنّها لا تعدو أن تكون قارة رمليّة تحفّها القساوة من كلّ جانب، في حين يراها الكوني بأنّها مركز العالم، وموطن الخيرات التي يطمع فيها الأجانب، بل ويستغلّون طيبة وسذاجة أهلها للاستحواذ على كنوزهم، ومن هذا المنطلق، سعى الكوني إلى استحضار الأسطورة، بما فيها من جوانب عجيبة وتخيلية، على اعتبار أنّ "العجائبيّ لصيق بالأسطوريّ، ويتماسّ معه ويتداخل أحياناً، إذ يشاركه فعالية إنجاز عوالم ما فوق واقعيّة"² وكلّ ذلك، بهدف إعادة صياغة الواقع من منظور جديد، يضع الصّحراء/ الجنة اليوتوبيا، في منطقة المركز، ويجعل منها نقطة استقطاب تجذب أنظار العالم إلى قوّتها وعظمتها وشهامة أهلها.

ب4. رمزيّة الأسطورة:

لم يقف عنصر التفاعل مع الأسطورة في الرباعيّة الكونيّة عند حدود القدسيّة وبعض الملابس والمواقف الاجتماعيّة، ولا عند حدود العجائبيّة والتخييل، بل يبدو التفاعل قائماً على عنصر أكثر عمقا ودلالة، وهو الترميز، ففي تجربة الكوني الإبداعية، نلاحظ أنّ حضور أسطورة تانيس ضمن المحكي الرّوائي، يشير أحياناً إلى وجود أصداء قويّة لأفكار ومعتقدات ورؤى معيّنة لا يرغب الكاتب في الإفصاح عنها بشكل واضح، وإنّما يجعل من الأسطورة، كرمز تاريخي ومنجز تراثي شعبي، وسيلة لطرح تلك الأفكار.

وبالعودة إلى مسار الحكي في الرواية، وفي موضع معيّن منها، يشكّل طائر الوقواق بؤرة توتّر بالنسبة للقارئ، قد توقعه في حيرة من أمره، فتتزاخم في ذهنه بعض التساؤلات، لاسيما بعد اتّخاذ آجر من

¹. إبراهيم الكوني، الخسوف 04، نداء الوقواق، ص284/285.

². نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة المعاصرة، ص26.

أسطورة تانيس وسيلة رمزية تساعد على كشف السرّ للشيخ، ترى ما هو ذلك السرّ، وما علاقته بالأسطورة؟ ما الذي يخفيه آجار؟ وهل يقصد نفسه بذلك الطائر الملحاح الذي ورد ذكره في الأسطورة؟ أم أنّ الوقواق شخص آخر يودّ أجر فضح سرّه؟، فلنتأمل المقطع الآتي:

"بعد خطاب أهر اضطلع الشيخ وتمنّع بالإصغاء إلى شوشرة المياه الجوفية في الأحجار، هكذا همست القوقعة الفريدة في أذنه، يومها سحره غناء الوقواق الغامض وهديل الحمام الرتيب، الوقواق يريد أن يبوح له بسرّ، صياحه الملحاح يخبّي سرّاً ترى ماذا يريد أن يقول الوقواق بأغنيته الغامضة؟"¹، لعلّ همسات القوقعة توحى باستشراف زمنيّ لأحداث ستقع لاحقاً، وربّما كانت نذير شؤم يوحى بموت أحدهم، أمّا طائر الوقواق فهو معروف في سيرته بكونه طائراً أنانياً وخبثاً للغاية، كما أنّه داهية ومحتال لأنّه لا يرى صغاره بل يعهد برعايتهم إلى طيور أخرى، حيث يضع بيضه في أعشاش أخرى لتتولّى رعايتها، وحين يفقص البيض يقوم الوقواق الجديد برمي الفراخ الأخرى ليستأثر لنفسه بالقوت الذي يحضره الأبوين البديلين.

لكن، لمّ اختار الكاتب هذا الطائر بالذات ليكون نداؤه عنواناً للجزء الأخير من الرباعية؟ ربّما قصد به جمع الخونة من العملاء الذين يرومون نصب الشراك لأهل الصحراء الطيبين وإبقاعهم في مصيدة العدو المتربّص بهم، كما قد يرمز به إلى بعض رجال الدّين المتوارين خلف قناع التّدين، إلّا أنّهم يكتّون حقداً دفيناً وخبثاً في تعاملهم مع شعب الصحراء الكبرى، وهو ما تجسّده شخصيّة بورديللو الذي احتال على آجر وسقاه خمراً، رغماً عنه، ثمّ أوهمه أنّ الزوج يقفون أمامه فأطلق النار دون علمه على والدته، ثمّ أشاع رجل الدّين المقنّع بقناع الدّين أنّ آجار قتل أمّه وعمل على ربط كلّ ما يقع معه من صعاب بلعنة الأمّ، حتّى انتهى الأمر بآجار إلى حدّ الانتحار، وهو ما يجسّد تسلّط بعض رجال الدّين في وقتنا الحاضر وفرض سيطرتهم على العقول الواهمة، من خلال رسم طريق مُشرق للنّاس يسمّونه طريق الخلاص، في حين هم يرمون النّاس في شباك الفتنة بهدف تشتيت وحدتهم وتفريقهم إلى شيع وطوائف لاحظ النموذج الآتي:

"توفي آجر، وعندما أيقظ أهر الشيخ غوما من نومه، نهض هذا الأخير وسمع أهر يقرأ آية الكرسي ويتذمّر من المصائب التي لحقت بهم منذ نزولهم في هذا الوادي فقال غوما:

- يا ربي اجعل العاقبة خيراً.

تناول الشيخ إناء الماء ومضمض فمه وشرب جرعتين، قال بنبرة غامضة:

¹. إبراهيم الكوني، الخسوف 04، نداء الوقواق، ص 294.

- إذن نبوءة الوقواق ليست سارة¹.

وفعلا علم بعدها الشيخ غوما أن آجر وجد ميتا في سفح الوادي بين الصخور، ليشكل موته نقطة إبهام تفتح الطريق لكثير من التأويلات.

كلّ هذا الزخم من المقاربات الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية وكذا الفلسفية التي حفلت بها الرباعية جاءت مندمجة مع التراث، وتحديدًا مع الأسطورة، إنها رحلة الكشف عن التاريخ، والبحث عن الذات وسط تيارات المعاصرة التي ألقت وبالها على المجتمعات بكلّ ما تحمله من سلبات ومتغيّرات قد تعصف بالثوابت التي عهدتها الشعوب الأصيلة، كالشعوب الصحراوية مثلا، وإذا كانت الأساطير تُروى لترسيخ عادات قبلية معينة أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما أو أسرة أو نظام اجتماعي²، فإنّ ذاك الهدف تجلّى على نحو واضح ضمن تلك الرباعية.

كما رسم الكوني شخصية الشيخ غوما (شيخ القبيلة) مانحا إيّاها طابع الحكمة والتعقّل، وجعل تانك الصّفتين تليقان بالشخصية القاندة أو الحاكمة، فالشيخ غوما هو شخصية رئيسة تقوم بدور البطولة وتحرك الأحداث من بداية الرواية حتّى آخرها، فتارة يشحنها الكوني بسمات القوة والتعقّل والحكمة، حيث يصوّره، داعيا، من خلال تأملاته ومناجاته الصوفية للتحّحرر من العبودية التي تفرضها شهوة تملّك الأشياء، والتوجه، في المقابل، نحو الحرية والانعقاد من رغبات النفس النهمّة وملأّد الحياة المغربية، لأنّ ذلك هو الأصل في مبادئ الإنسان الأصيل، وتارة أخرى يشحنها بجملّة من التفاعلات النفسية المضطربة والمتضاربة تعكس صورة الإنسان في مجتمعه الرّاهن والذي تتجاذبه قوى الاستلاب الحضاري، وتتلاقفه تناقضات ومتغيّرات العصر، فترمي به في دوامة الشكّ والتوتّر النفسي والشعور بالتيه والضياع في عالم تحفّه المفارقات من كلّ جانب.

ومن جهة أخرى، لعلّ أسطورة تانيس تعكس قهرية الزمن وسلطته على الإنسان مهما كانت مكانته أو شكله ومهما بلغ علمه أو جاهه، فالموت هو نهاية كلّ شيء، فتانيس التي فتنت العقول بجمالها وملكت القلوب بسحرها وحكمت العالم بجبروتها وقهرت قساوة الصحراء بحنكتها وتعقّلها، غير أنّ الزمن قهرها وتغلّب عليها الموت في النهاية، كذلك الشيخ غوما الذي واجه كثير من المواقف المحبطة، وغالب الموت أكثر من مرّة في الحروب والمعارك، وتغلّب على شيخوخته بصبره وحكمته، وواجه صعاب الحياة بعلمه وشجاعته، واستطاع مواجهة سكون الصحراء بتأملاته ومناجاته، وكرس حياته لخدمة قبيلته وشعبه

¹. المصدر السابق، ص 295.

². نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 91.

وأخيرا استطاع إنقاذ جوهرة الصحراوية من الضياع من خلال خبرته في معرفة خبايا النفوس وبالتالي الوقوف عند الحقائق المحيطة به، مهما بالغ الآخرون في إخفائها، لكن كان له الزمن بالمرصاد ولحقت به عجلة الموت لتنتهي رحلة المقاومة والكفاح كما انتهت بسابقه، وهكذا هي رحلة الإنسان كما رسمها الكوني في رباعيته، يغالب مشاق الحياة ويواجه الصراعات مع نفسه ومع الآخرين، فيقع تارة وينهض أخرى، حتى تهمس القوقعة في أذنه ويلحقه المصير نفسه الذي يلاقيه البشر جميعهم.

المبحث الثالث: انفتاح النصّ الروائي على عوالم الحكى الشعبي

1. قراءة عامة في مفهوم الحكاية الشعبية:

إذا أردنا البحث في الجذور اللغوية لمصطلح الحكاية، بغية تحديد الإطار العام الذي يُحيط بمفهومها، فلعلّنا من الممكن لنا استحضار وجهة نظر أرسطو، حول مفهوم الحكاية من حيث "هي الفعل والفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات فيما بينهم ينسجونها وتنمو بهم، فنتشابك وتتعدّد وفق منطق خاص بها"¹ وهو ما يؤيّد الرأى القائل بأنّ مصطلح fabula حكاية، يُحيل على "على القصة الأساسية أو على مجموع الأحداث والمواد من أجل البناء السردى كما وقعت في ترتيبها الزمني المتتابع"²، فهي إذن، من الناحية اللغوية، تعني مجموعة الأفعال والأحداث المتعاقبة والمتسلسلة، التي تعتمد أسلوب القصّ لرواية تلك الأحداث.

¹. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البينوي، ص42.

². صبري حافظ، تكوين الخطاب السردى العربى (دراسة في سوسولوجيا الأدب العربى الحديث)، ص335.

أما من الناحية الاصطلاحية، فلو أردنا تقديم تصوّر لمفهوم الحكاية الشعبية سنجد آراء كثيرة ومتعدّدة يصعب حصرها، تحكمها وجهات نظر مختلفة ورؤى تتعلّق بانتماءات أصحابها وتوجّهاتهم الفكرية المتشعبة، غير أنّها لا تختلف جميعها في كون "الحكاية الشعبية هي الحادثة التي تنشأ في المجتمع وترتبط بثقافته وعاداته وتحمل بين طيّاتها التقاليد والعادات والنظم السائدة وتكشف عن حياة شعب من الشعوب عاشها في هذه الفترة"¹، ومن خلال هذا الطرح تتّضح لنا فكرة مؤدّاها أنّ الحكاية الشعبية هي سلسلة من التراكمات القصصية التي تروي أحداثاً تناقلتها الأجيال عبر أزمنة متعاقبة، وكلّ جيل يضيف عليها مسحة من خصوصياته الفكرية والثقافية والاجتماعية لتضحي بذلك الحكاية الشعبية جزء حيويّ من بنية المجتمع، تروي آماله وطموحاته وتسرد أفكاره ومعتقداته، فهي إذن بمثابة لسان حال المجتمع، تعبّر عنه، وترسم صوراً لمخيله الشعبي اللامتناهي، والذي يمثل بدوره، أي الخيال، مادّة الحكايات الشعبية ومعينها الأساسي.

وانطلاقاً من هذا الرأى، تتّضح لنا علاقة الحكاية الشعبية بالمجتمع، فهي ولاشكّ، أي الحكاية الشعبية، "لها صلة بالمجتمع الذي تنشأ فيه، أي أنّها تحمل ملامح هذا المجتمع وأنظمتها السائدة وهذا لا يخلع عنها صفة العالمية بحيث إنّنا نجد كثيراً من الحكايات الشعبية قد انتقلت من مكان إلى آخر دون أن تعوقها الملامح التي تتمايز بها"²، وهو ما يؤكّد ويعلّل في الوقت نفسه التغيّرات التي تطرأ على الموروث الشعبي عبر الحقب المتوالية حيث إنّ تلك التغيّرات "قد تُضيف إليه أشياء في محاولة إثرائه ومن ثمّ تطبعه بميزة العصر، لتقدّمه إلى العصور القادمة فتضع هي الأخرى طابعها وتصبغه بصبغتها"³، وهي ميزة التراث الشعبي الذي يتغير باستمرار بتغيّر العصور والمجتمعات، وهذه الأخيرة تتطوّر بدورها فتتطوّر حضارتها كما يتنامى الحسّ الفكري لديها وتسمو فيها القيم الثقافية والاجتماعية التي تخلق عالم الحكاية الشعبية، حيث إنّنا لا نكاد "نجد انفصالاً بين الحكاية الشعبية وما تقدّمه من أحداث وبين الظروف التي يعيشها الشعب"¹، وبالتالي تصبح وظيفة الحكاية الشعبية تتجلّى في مقارنة حياة الشعوب ورسم مساراتها الاجتماعية والنفسية والفكرية... وهي واحدة من ضمن وظائف شتى تنفرد بها الحكايات الشعبية.

¹. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص 106.

². المرجع السابق، ص 104.

³. بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، دط، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000، ص 12.

¹. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، دط، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1998، ص 107.

ومن نافلة القول إذن، أنّ مفهوم الحكاية الشعبية يتلخّص في كونه "أثرا قصصيا ينتقل مشافهة أساسا، يكون نثريا يروي أحداثا خيالية لا يعتقد راويها ومتلقّيها في حدوثها الفعلي، تنسب عادة لبشر وحيوانات وكائنات خارقة، تهدف إلى التسلية وترجية الوقت والعبرة... وهي تمثّل النوع القصصي الذي يختلف عن الحكاية الخرافية وعن قصص البطولة... تتخذ مادّتها من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه أفراد الجماعة التي تتداولها وتعيد إنتاجها، وهي من الأنماط الأكثر تداولاً والأكثر تنوعاً نظراً لمرونة شكلها، أو بالأحرى لعدم استقراره فهي لا تلتزم بحدود شكلية دقيقة، كما أنّها ليست معنّية بالعبارات النمطية التي تسبق الحكى وتتلوه، ولا تتقيّد بوقت معيّن تروى فيه، ولا ترتبط بمناسبات معيّنة، كما أنّها لا تتطلب جمهوراً كبيراً، وبكفي أن يستمع لها شخص واحد، في أيّ زمان ومكان، وروايتها ليست حكراً على الرّواة المحترفين، إنّما يرويها جميع النّاس، من مختلف الأعمار ومن الجنسين، سنحت لها مرونتها الشكلية بأن تغترف من الأنماط الأخرى مثل قصص البطولة¹، وعلى ذكر المرونة الشكلية تتّضح ميزة مهمّة من مميّزات الحكاية الشعبية، ألا وهي طواعيتها للاغتراف من بعض الفنون والأشكال التعبيرية الأخرى، ممّا يثري مادّتها الحكائيّة بروايات مختلفة المشارب تعمل على تعضيد مكوّناتها السردية والإسهام في تعميق أبعادها الخيالية التي تزيد من قوّة ومثانة نسيجها الحكائيّ المتميّز، بالإضافة إلى هذا الأمر، يمكن للحكاية الشعبية أن تطول أو تقصر، بحسب الأحداث والتصورات التي تشكّل قلبها العام لأنّ المجتمعات التي تتعاقب وتتطور تُضفي على الحكاية الشعبية جملة من التغيّرات على مستوى بنياتها السردية، تكون خاضعة لخبراتهم ومواقفهم ورؤاهم للواقع وما وراء الواقع.

أمّا مادّتها الحكائيّة فتتشربها من صميم الواقع المعيش، حيث إنّها تقدّم تصوّراً لذلك الواقع تحاول من خلاله رسم طموح الإنسان وإيجاد حلول لمشكلاته مع خلق نوع من الانسجام بينه وبين سائر الموجودات المحيطة به، وطبعاً لن يتأتّى ذلك إلّا من خلال عنصر التخيل الذي يبني عليه راوي الحكاية تصوّراته ومواقفه وتجاربه مع الواقع والحياة بكلّ ما تتضمنه من تجارب اجتماعية ونفسية وعقائدية وغيرها، "فقد صار التراث الشعبي بديلاً خيالياً للواقع، وفي هذا تكمن طاقته التعبيرية الخصبة، ومحموليته الثريّة لعكس المعاناة التي يعيشها الفرد يومياً، فالسير والملاحم وما شابهها عبارة عن دليل الصراع الحادّ الذي كانت الطبقات الشعبية تحياه بين الواقع والخيال، أو بين الحقيقة والحلم، أو بين صورة قائمة ترهق الإنسان بكآبتها، وبين صورة قائمة تمتلك القدرة على تلبية رغبات الجمهور تلبية تعويضية واهمة"¹، والحكاية

¹. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، ص185.

¹. بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص12.

الشعبية، بما تحمله من طاقات تخيلية، لا تتأى عن هذا الغرض، حيث تضطلع بمهمة خلق التوافق النفسي والوجودي بين الإنسان وواقعه المعيش بكل تفاصيله، والذي يعبر عنه راوي الحكاية واضعا بذلك صورة تقارب الحقيقة الوجودية ومن ثمة الوقوف عند وظيفة البشر في ذلك الوجود، وعلاقاتهم مع أنفسهم من جهة ومع الآخرين من جهة أخرى.

ومن هذا المنطلق، تتحدد وظيفة راوي الحكاية الشعبية من خلال حرصه على وضع إطار محدّد للزمان والمكان الذي جرت فيه أحداث الحكاية، كما يركّز في روايته لها "على الحدث في حدّ ذاته، ولا تمثّل الشخصية بالنسبة لها (أي الحكاية) إلا أداة يتحقّق من خلالها الحدث... وهي في تناولها للوضع الاجتماعي والسياسي تتحوّ منحى نقدياً، فتوجّه انتقاداً لاذعاً لمختلف أشكال انحراف السلوك الاجتماعي وتجاوز ما تعارف عليه المجتمع الشعبي، وتوحيّ القصد والتوسّط في الحياة، وتجنّب التكلّف والشطط وتعدّ الحاجة إلى المعرفة من بين الاحتياجات التي اعتنت بها الحكاية الشعبية وحاولت تصويرها وتليتها بمختلف الوسائل التخيلية: فاستعانت بالسّحر والكائنات الماورائية وبالحيوان، إنّ الاتصال بهذه الكائنات وبعوالمها يخضع لشروط معيّنة، وليس متاحاً لجميع النّاس، وهو عندما يحدث يمثّل بالنسبة للشخص البشريّة تجربة ذات لون خاصّ يتحرّر فيها الإنسان من قيود المكان والزّمان لفترة معيّنة قد تطول وقد تقصر، لكنّه يعود في النّهاية لعالمه بمختلف شروطه وقيوده، فتبدو جليّة غرابة التجربة واندراجها فيما هو عجيب، فهي تجربة تدعو للدهشة وللتأمّل ولأخذ العبرة"¹، وقد يطرح لنا هذا الرّأي جملة من التساؤلات حول السّمات الفارقة بين الحكاية الشعبية وغيرها من الأشكال التعبيرية التي تتداخل وتتشابك مع مكوناتها الحكائيّة، ممّا يخلق صعوبة في التمييز بينها، لاسيما إذا عرفنا أنّ كثيراً من النقاد والدارسين اختلفوا في تحديد أصول الحكاية الشعبية، فمنهم من يرى أنّها امتداد للأسطورة، ومنهم من يرى غير ذلك، كما أنّ بعضهم لا يميّز بين الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية لتشابه شكلهما وتداخل أحداثهما، وانتماء كلّ منهما إلى عالم التراث الشعبي القديم، مع أنّ لكلّ منهما خصوصيته التي تميّزه وتحفظ تفرّده، ومن هذا المنطلق، سنحاول توضيح بعض الملاحظات، وتعليل بعض الفروقات القائمة بين الحكاية الشعبية والأسطورة أولاً، ثمّ بينها وبين الحكاية الخرافية ثانياً اعتماداً على جملة من الآراء والمواقف لباحثين متخصصين في هذا المجال:

2. الحكاية الشعبية والأسطورة:

¹. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر) ص186/187.

يرى بعض الدارسين أنه "من الثابت تاريخياً أن الحكاية الشعبية كانت في الأصل أسطورة تطوّرت بفعل تطوّر المجتمع الذي نشأت فيه وانفردت عقدها وتحلّلت هذه الأسطورة فتحوّلت إلى حكايات شعبية"¹، غير أن بعضهم الآخر لا يسلم بهذه المقولة، بل ويفنّدها كون الحكاية الشعبية لا تتوافق في بعض جوانبها الفنيّة مع الأسطورة لأنّ هناك اختلافاً جوهرياً بينهما، "فالحكاية الشعبية يمكن أن توجد في أيّ زمان وفي أيّ مكان ولا يمكن لأفراد المجتمعات الذين يروونها أن يعتقدوا أنّها تروي أحداثاً حقيقية أو مقدّسة... بينما تركّز الأساطير عموماً على الشخصيات غير البشرية التي تفوق قدراتها قدرات البشر"² في حين يذهب آخرون إلى كون "الحكاية (tale) هي نقل الخبر ووصف الحديث في زمن ومكان غير محدّد اعتماداً على علّة أو سبب لتفسيرها، وفق التعبير الشائع: كان يا مكان في أحد الأيام... بخلاف الأسطورة التي ينعدم فيها زمن التجربة البشرية وتستند إلى مواصفات استثنائية"³، ومن خلال الطرحين الأخيرين نلاحظ توافقاً في مسألة الاختلاف بين جنسي الحكاية الشعبية والأسطورة، لاسيما في قضية الحيز الزماني والمكاني غير المحدّدين في الحكاية الشعبية، والمنعدين في الأسطورة كونها صورة عن تجارب ومواقف لا تتعلّق بالبشر وإنّما هي مرويّات خارقة عن مخلوقات وهميّة يعتقد رُواتها أنّها آلهة أو أنصافها فيسندون إليها مغامرات وبطولات لم تقع أساساً لا في زمان ولا في مكان حقيقيين، وإنّما هي رغبات وأحلام مكبوتة في الأذهان والوجدان، كما هي توقّعات وتفسيرات للموجودات تراكمت عبر الزمن فأرادوا تصويرها في الواقع عبر قناة الأسطورة التي تتيح لهم التعبير عمّا يعتقدون به.

وإن كان بعض الدارسين يرى "أنّ كلّ ما يُروى يحدث في الزمان وكلّ ما يحدث في الزمان يكون قابلاً للحكي، وما يؤسّس هذه العلاقة التلازميّة بين طرفي هذه المعادلة هو الخاصيّة التصويريّة للسرد لأنّه ليس مجرد متواليّة من القصص والأحداث، إنّما في الأساس، صياغة تصويريّة للزمان"¹، فإنّ أصحاب هذا الطرح يتبنّون فكرة أنّ الحكاية الشعبية هي امتداد للأسطورة كونهم يعتقدون بوجود بعض الحقائق في الأسطورة تمّ التصرّف فيها من طرف الفكر الجمعي عبر توالي العصور، ممّا زاد في غرابتها وعجائبيّتها المبالغ فيها.

¹. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص111.

². عبد المعطي شعراوي، الأسطورة بين الحقيقة والخيال، ص209.

³. فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، ص257.

¹. محمد بوعزة، نحو نموذج معرفي للسردية، الشبكة المغاربية للدراسات الفلسفية والإنسانية (فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع)، ط1، دار الأمان، المغرب، 2014، ص33.

وعلى هذا الأساس قد يكون لبعض المرويّات الأسطوريّة زمنا ومكانا مجهولين كما في الحكاية ولكنّهما غير منعدمين، أمّا إذا وضعنا نقاط اشتراك بين الجنسين ، بصرف النظر عن أوجه الاختلاف التي حدّدها الدارسون، لوجدنا أنّ طابع (الحكي) يسمّ كلاّ منهما، باعتباره المنتقّس الوحيد لرغبات الشعوب والمجسّد لأحلامهم ورؤاهم وأفكارهم، كما أنّ "الميزة الأساسيّة للحكي هي إشباع الرغبات الضروريّة للإنسان والإجابة عن إشكالاته المعقّدة"¹، وعليه تكون الحكاية الشعبيّة كما هي الأسطورة فضاء واسعاً يتضمّن شتّى المحكيّات التي ترسم صور التجارب الإنسانيّة ومواقف البشر عبر أزمنتهم المتواليّة، "ولاشكّ أنّ كلّ المجتمعات تقريبا تعتبر الحكايات والأساطير كجنسين يختلف أحدهما عن الآخر، وأنّ انتظام هذا التمييز له سببه، وفي اعتقادي أنّ سببا كهذا موجود ويمكن ردّه لاختلاف في الدّرجة ذي شقّين: فالحكايات مبنية على تقابلات أضعف من التّقابلات الموجودة في الأساطير، وهي أيضا ليست ميتافيزيقيّة أو طبيعيّة، ولكنّها في أكثر الأحيان محلّية واجتماعيّة وأخلاقيّة، إضافة إلى ذلك، فالحكاية الشعبيّة تحويل ضعيف لموضوع (thème) يكون تحقيقه الأقوى خاصيّة للأسطورة ولهذا السبب فهي، أي الحكاية، تخضع خضوعا صارما بدرجة أقلّ من خضوع الأسطورة للاعتبارات التّلاثيّة المتمثّلة في التّرابط المنطقي والمعتقد الدّيني والضّغط الاجتماعي، والحكاية تسمح بإمكانات التلاعب، ومقارنة بالأسطورة فإنّ تغيّراتها الأساسيّة لها حريّة أكبر وتكتسب بمرور الوقت صفة عشوائيّة معيّنة، ولكن إذا كانت الحكاية تعمل بتقابلات أقلّ يصبح التعرّف على هذه التّقابلات من الصّعوبة بمكان، وتزداد هذه الصّعوبة لأنّ هذه التّقابلات عندما تصبح ضعيفة جدّا تتميّز بعدم ثبات يجعلها قريبة من الإبداع الأدبي"² وتأسيسا على هذا الرّأي وغيره من الآراء السّالفة الذّكر، لعلّه من الممكن لنا القول، في نهاية الأمر، إنّ الحكاية الشعبيّة تقترب، إلى حدّ كبير، من الأسطورة، فتتشابك معها في بعض العناصر والمكوّنات، كما قد تبتعد عنها في أخرى.

3. الحكاية الشعبيّة والحكاية الخرافيّة:

وضع بعض الباحثين نقاط تمايز تفرق بين الحكاية الشعبيّة والحكاية الخرافيّة على اعتبار أنّ بعض الدّارسين لا يجدون البون شاسعا بين الجنسين، كونهما ينتميان إلى عالم المحكي الشعبي القديم ذي الطابع الإمتاعى والمسلّي أحيانا والتربويّ التعليمي أحيانا أخرى، وعليه رأى بعضهم أنّ "الحكاية الشعبيّة إذن هي بنية بسيطة، أمّا الحكاية الخرافيّة فهي مركّبة ذات شكل معيّن... كما أنّ الحكاية الخرافيّة بكلّ ما

¹. المرجع نفسه، ص30.

². عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، ص147.

فيها من عناصر تعدّ أدبا، أمّا الحكاية الشعبيّة فهي تمتزج بالواقع الحقيقي في أعماقه، وليس لها طابع أدبي صرف، إنّها توّد أن تحكي عن غرائب عالم الواقع وغرائب العالم الآخر، إذا ما حكّت عن الأقاليم والمردة وعن الأرواح الشريرة والشياطين، وهي في الوقت نفسه توّد أن تفسّر الحقيقة الدنيويّة، أي حقيقة عالمنا¹، يُضاف إلى هذا الرّأي رأي آخر لا يختلف عنه من ناحية المبدأ والمنطلق من حيث كون "الحكاية الشعبيّة تصوّر الإنسان الوحيد الذي يتّصل بالعالم الآخر وكثيرا ما يخضع له.

أمّا الإنسان في الحكاية الخرافية فيتّصل بمحض اختياره بقوى العالم الآخر، والحكاية الخرافية ذات طريقة تجريديّة في العرض، كما أنّها تسمو بالموضوع والصور إلى درجة المثاليّة، أمّا الحكاية الشعبيّة فحسيّة تصوّر فيها العوالم الأخرى في دقّة وتفصيل، كملايس الأقاليم مثلا ومظهرهم وأعمارهم وأجناسهم ويمتزج كلّ هذا بوصفها للطبيعة وتحاول الحكاية الشعبيّة أن تعرض خصائصها وطبيعتها، حينما تتناول مخلوقات العالم الآخر فتتحدّث عن ماضيهم وعاداتهم اليوميّة، ولا تعرف الحكاية الخرافيّة مثل هذا، فهي تحكي عن العفاريت والمردة والجنّ ولكنّها لا تصفهم، وهي لا تحكي عن العالم الآخر من أجل أن تثير في نفوسنا تصوّرا له كما هو الحال في الحكاية الشعبيّة، وإنّما نجد في هذا العالم القوى التي تكون مساعدة أو معادية للبطل، وإن تكن لها وظيفة محدّدة دائما، وهي أن تقود البطل إلى الهدف المحدّد من قبل، فالمواهب التي يستقبلها بطل الحكاية الخرافية على سبيل المثال تتحدّد بتبعاته تلك التبعات التي لا يمكن أن تتحقّق إلّا بمساعدة هذه المواهب، أمّا المواهب في الحكاية الشعبيّة فهي جزاء على الوفاء بتبعات، إنّ الحكاية الشعبيّة جادّة في طابعها، أمّا الحكاية الخرافية فهي تتحرّك بين ما هو جادّ وما هو هزليّ، إذ غالبا تتلازم فيها الأشياء المفزعة الغريبة والصّور والأفكار التي تفيض بالرفّة ودقّة الإحساس فهذه أشياء وتلك ضروريّة فيها على السّواء¹، فنلاحظ من خلال تأملنا لهذا الطّرح الذي قدّمه الباحث فرديريش فون ديرلاين أنّ ما يميّز الحكاية الشعبيّة عن الخرافيّة من حيث ارتباط الإنسان بالعالم الآخر هو أنّ الإنسان في الأولى يكون خاضعا لقوى العالم الآخر تابعا ومستسلما لها في حين أنّه يتّصل بالعالم الآخر في الحكاية الخرافية بمحض إرادته دون أن يخضع له.

كما أنّ تصوير الموضوعات في الحكاية الشعبيّة يتّخذ طابعا ماديا ملموسا سواء تعلّق الأمر بصنف الشخصيات أو لباسها أو الفضاءات التي تتحرّك فيها، على خلاف موضوعات وصور وشخصيات

¹. فرديريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافيّة (نشأتها، مناهج دراستها، فنيّتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ط1، دار رؤية، القاهرة 2016، ص142.

¹. المرجع السّابق، ص143/142.

الحكاية الخرافية، والتي تنحو منحى التجريد والمثالية المطلقة، كذلك تختصّ الحكاية الشعبية بالتدقيق في الوصف والتفصيل المعمق لحياة شخصياتها وصفاتهم وسلوكياتهم في حين تكفي الحكاية الخرافية بالحديث عن شخصيات العالم الآخر دون وضع التفاصيل حول سماتهم وصفاتهم، ثم إنّ الحكاية الشعبية تحمل طابع الجدّة وتنحصر حول مسألة الجزاء وتبعات الأفعال والمواقف لأخذ العبرة منها، أمّا الحكاية الخرافية فهي تتحرّك بين فضائي الجدّ والهزل لإحداث المتعة من جهة والإفادة من جهة أخرى.

ويرى آخرون أنّ المسألة لا تتوقّف عند حدود الاختلاف النوعي والموضوعاتي بين الجنسين لأنّ كلاهما يرتبط بالعجائبي والرمزي، ووظيفة كلّ منهما تتصل بإثارة المتعة والأنس في نفس المتلقّي مع الإفادة من العبر التي يخلّص إليها كلّ منهما، "فالقصص الخرافية التي وُصفت في الغالب بالحكايات الخرافية أو الشعبية كانت وظيفتها المعلومة، فضلا عن التسلية بالمدّش والخارق، أخذ العبر في الحياة"¹، ناهيك عن كون مضامين كلّ منهما، ولاسيما الحكاية الشعبية "هي أساس إثارة إدهاش من كانوا ينصتون إليها، والجانب الأساسي الذي يدهش ويقطّع الأنفاس هو بالذات، ذلك الخارق الذي يتجاوز حدود الممكن في الواقع الإنساني المعيش"²، وكما استطاعت الحكاية الشعبية اقتحام عوالم الأدب استطاعت الحكاية الخرافية كذلك "اقتحام عالم الشعر الرّسمي وعالم القصص والملاحم والروايات فأضفت عليها كلّها حيويّة خاصّة وجدة"³ وذلك من خلال ارتباطهما بقصص البطولة والأساطير وغيرها.

والمنقّق عليه، أنّ الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية تتمثّل جميعها في كونها بقايا معتقدات وترسّبات فكريّة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ القديم، وقد صار من اللافت استدعاؤها ضمن نصوص إبداعية كثيرة في عصرنا هذا، فتلك الحكايات القديمة قد "تُتاح لها الفرصة للظهور من خلال تلك التآليفات التي تصوّر مدركات غير حسيّة، وهذه المعتقدات الأسطوريّة شبيهة بقطع صغيرة من أحجار متناثرة بين زهور تنبت في أرض خصبة لا يكتشفها إلّا ذو بصر حاد"¹، وهو الأمر الذي يحذو بنا إلى الاعتقاد بوجود تجارب مشابهة أو مواقف مماثلة أو رؤى متعادلة تربط ذلك المبدع بترائه، ممّا يحفّزه على استدعائه وفق شروط وضوابط فنيّة محدّدة، وتتوقّف مهمّة القارئ على استكشاف تلك الروابط ووضع مقاربات وتأويلات تفسّر ذلك الحضور للتراث في النص الأدبي.

¹. حميد حميداني، القصة القصيرة في العالم العربي (ظواهر بنيائية ودلالية)، ص324.

². المرجع نفسه، ص324.

³. فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيّتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص15.

¹. المرجع نفسه، ص41.

4. آليات تحقق الحكى الشعبى فى الرواية:

تُعدّ الرواية من "أكثر الأجناس الأدبية التصاقاً بالتراث وأوثقها صلة به فى العصر الحاضر"¹ لاسيما ما تعلق منه بالحكايات الشعبىة والسير الشعبىة والأساطير والأمثال وغيرها ممّا يعزّز قيمة التراث بعقبه التاريخي السّاحر ويستحضر روح الأصالة لتتداخل وتتفاعل مع روح الكتابة الروائيّة المعاصرة، فيشكّل الاثنان معاً فناً راقياً يعقب منه عبير الماضي الممتزج بأريج العصر، ثمّ "إنّ التفاعل مع التراث فى أيّ تجربة إبداعية كيفما كان نوعها يظلّ مؤثراً مهماً لإعطاء التجربة الفنيّة خصوصيتها إذا ما أحسن إنجاز هذا التفاعل"²، فما بالك بالفنّ الروائيّ الذي استطاع فى حقبة زمنيّة قصيرة أن يثبت خصوصيته ويؤكد تفوّده فى مجال التفاعل الأجناسي بشتّى مظاهره.

ومن هذا المنطلق، يمكن لنا القول أنّ ظاهرة توظيف التراث فى الكتابة الروائيّة العربيّة الحديثة يعدّ ظاهرة ملموسة "يمكن وصفها بأنّها واحدة من الخصائص الرئيسة فى الكتابة الروائيّة السائدة حالياً، إذ يتمّ توظيف التراث بأساليب مختلفة فى الروايات العربيّة المعاصرة، وذلك عبر تكييف بعض النصوص الكلاسيكية من قبل الروائيين لإنتاج أنواع جديدة من الكتابة الروائيّة التي هي أكثر ملائمة للحياة الحديثة"³، وهو ما يؤكّده الرأى القائل بأنّ الرواية العربيّة الحديثة لا تقتأ "تستدعي ماضيها على أساس من التفاعل"⁴، وما يجب التنويه به، هو أنّ مسألة تفعيل التراث بأشكاله العامّة وتوظيفه فى إطار السياق الروائيّ، لا يكون بشكل اعتباطيّ لا مبرّر له أو لا قصد من وراءه، لأنّ الحقيقة تكمن فى كون عملية استحضار التراث وتفعيله داخل النصّ الروائيّ الحديث يكون "القصد من وراءه إحداث آليات تعبيرية متميّزة تمكّن النصّ من تغطية ملابسات الرّاهن وتقديم قراءات موضوعية تستند إلى مرجعيّات سابقة، وإنّ الصبغة الجمالية فى هذه الحال تكمن فى السّعي الحثيث إلى صياغة التراث وفق رؤية واقعيّة راهنة تفي بمقتضيات التعبير عن متطلّبات الذات الإنسانىّة الحديثة"¹.

فنستشفّ من خلال هذا القول أنّ التزام الروائيين بخلق جوّ من التميّز والتفرد لأعمالهم الفنيّة وسعيهم الدائم لخلق خصوصيّة جماليّة وموضوعيّة لرواياتهم هو ما يدفعهم لاستنطاق الماضي بتراثه

¹. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجاً)، ص318.

². سعيد يقطين، من النصّ إلى النصّ المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص203.

³. معجب العدوانى، الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، ص43.

⁴. عبد الحفيظ بن جلولى، الأطروحات فى فلسفة التصور السردى عند د. سعيد يقطين، الشبكة المغاربيّة للدراسات

الفلسفيّة والإنسانيّة، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، دار الأمان، المغرب، ط1، 2014، ص328.

¹. فتحي بوخالفة، التجربة الروائيّة المغاربية (دراسة فى الفاعليات النصية وآليات القراءة)، ص338.

الأصيل والنَّهْل من معانيه ومدلولاته التي أسهمت في حقبة زمنية ماضية في خلق التوافق والانسجام بين الفرد وواقعه، وبالتالي يحاولون استثمار ذلك التراث بما يحتويه ويستوعبه من مرتكزات فنية وطاقات معرفية أصيلة، لخلق صور عن الواقع الزَّاهن، وتجسيد صراع إنسان العصر مع ذلك الواقع.

ولعلَّ تجاوز الرواية الحديثة لحدودها الأجنبية، ومن ثمة انفتاحها على عوالم الحكى الشعبي يعود إلى الرغبة في خلق صيغ جديدة لخطابها السردى، ترتبط بالماضي من جهة، وتتعايش مع الزَّاهن من جهة أخرى، وهو الأمر الذي نجده في كثير من الروايات العربية الحديثة، على غرار رواية (رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) للروائي الجزائري واسيني الأعرج، والتي روى فيها صاحبها أحداث الواقع الزَّاهن وفق طابع سرديّ متميّز، يتقاطع مع ذلك الذي عهدناه في حكايات ألف ليلة وليلة، فمن يُراجع بموضوعية، الأثر التاريخي للحكى الشعبي داخل تلك الرواية الحديثة، سيجد أنّ التجربة الإبداعية هنا ثرية بمضامين فكرية واجتماعية وثقافية متعدّدة، استمدّها الروائي من ذلك المخزون الفكري الضارب بجذوره في أعماق الماضي السحيق، وأنّ التفاعل مع معطياته الحضارية ومكوّناته الثقافية يمنح التجربة الإبداعية عمقا دلاليًا، وبُعدا جماليًا يُثري النصّ الروائي من جهة، ويستقطب اهتمام القارئ من جهة أخرى.

كما نجد حضورا لعالم الحكى الشعبي في رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني، حيث أورد فيها حكايات شعبية عن الحيوانات كحكاية الغزالة وحكاية الودّان وغيرهما، بشكل مكثّف حتّى يُخيّل للقارئ أنّه بصدد قراءة حكاية شعبية لا رواية أدبية، وذلك الحضور المكثّف للحكايات الشعبية جاء بطريقة رمزية تعبّر عن ثقافة الإنسان الصحراوي، ومدى ارتباطه ببيئته.

وغير بعيد عن السياق ذاته، يرى سعيد سلام أنّ الصلة القائمة بين التراث والخطاب الروائي تتجلّى من خلال عنصرين: الحكاية والبطل، لأنّ بعض الروائيين أكّدوا اعتمادهم على الحكايات المروية في بناء أعمالهم الروائية، وبما أنّ عنصر الحكى هو عنصر مشترك بين شتى الأصناف التراثية فهو عنصر أصيل فيها، وبالتالي هو نفسه الذي تقوم عليه الرواية الفنية حديثا وعليه "فصلة الأشكال التراثية - ومنها الحكاية - بفنّ الرواية تُعدّ أساسية ومتينة، تفتح أفقا واسعا أمام الرواية لاستثمار مكوّناتها للوصول إلى تفسير للواقع من أجل بناء الإنسان وتدعيم أسس بقائه"¹.

وفي هذا السياق، يجوز لنا استحضار رأي الدكتورة **يمنى العيد** التي تؤكد فكرة أنّ الرواية، باعتبارها نوعا سرديًا منفتحًا على غيره من الأنماط والأشكال التعبيرية المتعدّدة، لا يمكن لها الاستغناء عن نمط

¹. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص 31.

الحكي إذ إنه "لا وجود للحكاية إلا في قول، ولا قولاً سردياً روائياً بدون حكاية، وتتكوّن الحكاية من مجموعة الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص تربط في ما بينهم علاقات وتحفّزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون"¹، وإن كانت الدكتوراة **يمنى العيد** تقصد من قولها هذا أنّ عنصر الحكي بشئى تمظهراته يعدّ عنصراً وركيزة أساسية تقوم عليها الرواية فإنّ وجه المقاربة ضمن هذا السياق، هو أنّ عنصر الحكي تشترك فيه الرواية والحكاية الشعبية على السواء، من خلال تنامي الأحداث وتطورها عبر مراحلها السردية المعروفة، والتي تبدأ بخروج البطل وتنتهي بانتصاره بعد مروره بمواقف وتجارب عديدة ومتنوعة، وللروائي الحرية في التصرف في تلك المراحل وتنامي أحداثها وفق رؤيته الخاصة، وتجربته المراد تصويرها والتعبير عنها بمعنى آخر، قد يكون الحكي مشتركاً بين الرواية والحكاية الشعبية.

أمّا وصفه فيتوقّف على مقصدية روايه، أمّا عن البطل فإنّ دوره الإيجابي في الحكايات الشعبية القديمة والذي تجلّى في مواقفه الشجاعة والنبيلة في مواجهة تحدّيات القدر، قد يؤهله لأن يكون رافداً مهماً يستقي منه الروائي خصائص وسمات بطله الروائي الذي يواجه بدوره تناقضات الحياة الواقعية ويبرز الصور الحقيقية لذلك الواقع من خلال وعيه بكلّ تفاصيله.

وتأسيساً على ما سبق قوله، "يمكن للروائي أن يستلهم ويتفاعل مع أيّ تجربة حكاية تلائم تصوّره الفني والإبداعي"²، إذا كانت تتوافر على الشروط التي تساعد الروائي على رسم واقعه وتصوير مجتمعه فالحكاية الشعبية إذن، تمثّل عنصراً أساساً من عناصر التشكيل الروائي الذي يتقاطع مع الحكاية الشعبية، حيث إنه يعمل على تزويد "بقية العناصر بما تحتاجه من ماء ضروري لتسهيل مهمتها في الوصول بالتشكيل إلى أرفع درجات فنيته وجماليته، وماء الحكاية من حيث الطبيعة والغزارة مرهون بطرافتها وشعبيتها وقوة تداولها وتأثيرها في المخيال الشعبي للمتلقي"¹، وعليه يكون من اللازم ومن الضروري أن يقع اختيار الروائي على حكاية شعبية معروفة ومتداولة في المخيال الجمعي، حتّى تحقّق روايته الأثر المطلوب.

ومن وجهة نظر أخرى، إذا كان بحث الروائي ينصبّ على المضامين المعرفية والجمالية التي أنتجتها الثقافات السابقة، فقد يكون الدافع من وراء ذلك البحث هو المبادرة "إلى إدراجها ضمن عملية التأنيث

¹. يمى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البينوي، ص43.

². سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص202 .

¹. محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي (الجمالي والثقافي في نظم الصوغ السردية)، ص12.

الجمالي/ المعرفي لفضاء روايته"¹، لأنّ رصد التفاعل الأجناسي بين الرواية العربية الحديثة والحكاية الشعبية سوف لن يخرج عن الإطار الفنّي والجمالي للرواية، بالإضافة إلى أطر معرفية أخرى، كون ذلك التفاعل لا يعمل على إحداث أثر جماليّ في الرواية فحسب، بل يتجاوزه إلى الرّغبة في تحقيق المعرفة وتوسيع دائرة المدركات الفنيّة لتلامس حدود التراث العميق الذي يجب ربطه بالحاضر لترسيخه من جهة واستثارة مكامن المتعة والترفيه القابعة بين مضامينه من جهة أخرى، بالإضافة إلى الاعتبار أو أخذ العبرة الذي تشترك فيه حكايات المجتمعات عبر كلّ العصور.

وإذا حاولنا الإفادة من الأطر والوظائف العامّة التي تحيط بالمبنى الحكائي للمروي الشعبي والتي حدّدها فلاديمير بروب بعد رصده لعدد من الأنساق الهيكلية لبعض الحكايات الشعبية وأحصاها في واحد وثلاثين وظيفة، ستكون العناصر الآتية، المستقاة من تلك الوظائف، أداة مساعدة على كشف سمة التفاعل الأجناسي بين رواية (ليل علي بابا الحزين) **لعبد الخالق الركابي** وبين الحكاية الشعبية عبر ثلاثة مستويات رئيسية:

أ. العنوان:

قد يتمّ التفاعل بين الرواية الفنيّة والحكاية الشعبية من خلال اقتراح عنوان للرواية قد يخرج خروجاً جزئياً عن العنوان الحقيقي للحكاية الشعبية، على اعتبار أنّ "أول ما يواجه القارئ في تعامله مع النص هو عنوانه، فالعنوان هو العنصر الافتتاحي لإستراتيجية نصيّة شاملة للتسمية بما فيها تسمية الأشخاص والأمكنة داخل القصة"²، أو من خلال توظيف دالّ مستمدّ من العنوان الحقيقي للحكاية الشعبية يدلّ عليه أو من خلال استحضار اسم من أسماء الشخصيات التي عُرفت واشتهرت بها بعض الحكايات الشعبية أو من خلال استثمار بعض العبارات التي عُرفت بها حكاية ما.

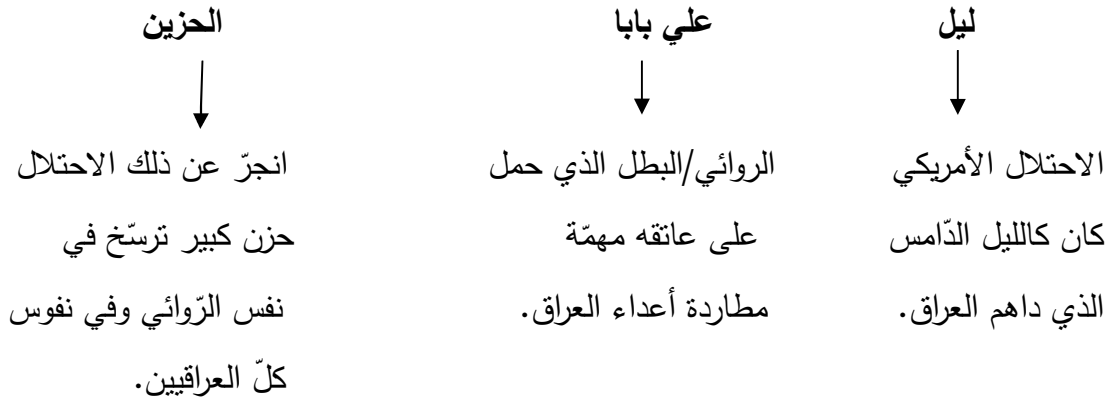
وفي هذه الرواية (ليل علي بابا الحزين) للروائي العراقي **عبد الخالق الركابي**، يُلاحظ أنّ العنوان في تشكيله الفنّي يُحيل بشكل لافت إلى حكاية (علي بابا واللصوص الأربعة)، التي وردت ضمن المسرود الشعبي (ألف ليلة وليلة)، ممّا يدلّ على أنّ اشتغال هذا النصّ الروائي سيكون قائماً على بنية النصّ

¹. صبري حافظ، تكوين الخطاب السردّي العربي (دراسة في سوسولوجيا الأدب العربي الحديث)، تر: أحمد أبو حسن ص329.

². المرجع السابق، ص329.

التراثي، فالعنوان هنا، مثل أيقونة دلالية تدعو إلى ضرورة الوقوف عندها وربطها بمضمون النص بغية وضع تأويلات مقارنة لها.

وإذا أردنا وضع ترسيمة لتمثيل البنيات الصرفية الصغرى التي تشكّل عنوان الرواية، وربطها بدلالاتها المحتملة من خلال قراءتنا المعمّقة لذلك النصّ، فلعلّها ستكون كالآتي:



ومن هنا نتضح ملامح الحكى الشعبي في هذا النصّ الروائي، لكن من منظور يختلف جزئياً عن النمط الحكائي المعروف، سواء في البنية الفنية، أم في طريقة السرد ومضمونه، حيث يبدو من خلال هذا العنوان، أنّ الرّوائي **عبد الخالق الركابي** قد استدعى الإطار العام لحكاية (علي بابا) وضمّنه نوعاً من المفارقة الدلالية، إذ إنّ المعروف عن (علي بابا) في حكايات (ألف ليلة وليلة) أنّه كان سعيداً بحصوله على كنز المغارة، وسعيداً أكثر بزواجه من (كهرومانه) التي خلّصته من اللصوص، في حين يبدو (علي بابا) بطل الرواية، حزينا ومقهوراً لأسباب وظروف كثيرة تحيط به، وأبرز تلك الظروف، الاحتلال الأمريكي لبلده، وتواطؤ بعض أبناء العراق مع العدو.

ب. البنية السردية:

ونقصد بها تسلسل الأحداث، ورصد الأفعال التي تقوم بها الشخصيات من بداية الحكاية إلى نهايتها عبر زمان ومكان قد يكونا معلومين أو مجهولين، حيث تبدأ الحكايات عامّة بالأخبار عن خروج شخصية من شخصياتها، هي عادة الشخصية الرئيسية (البطل أو البطلة)، ويكون الخروج خروجاً من البيت، أو خروجاً على الطاعة، أو تحرّكاً نحو غاية... تتشكّل مثل هذه البداية الحلقة الأولى من حلقات السياق السردى، تتعرّض الشخصية الرئيسية (البطل أو البطلة) إلى صعوبات تعيق سيرها، وبالتالي وصولها إلى غاية خروجها، يشكّل مثل هذا التعرّض الحلقة الثانية، أو الحلقة الوسطى، من حلقات الحكاية الثلاث، وهو ما يسمّى بالعقدة، وقد تتناسل هذه الحلقة، وذلك عندما تنتقل هذه الشخصية من صعوبة إلى صعوبة، وبذلك تتعدّد حلقات الحكاية لكن دون أن تفقد العقدة فيها، إنّ تعرّض فعل الخروج

إلى ما يعيق وصوله إلى غايته هو بمثابة الضرورة لاستمرار فعل السرد الحكائي، أو قل إنّ السرد يستمرّ كضرورة للتغلب على ما يعيق فعل الخروج ويحول دون تحقيق غايته.

في هذا المجال تتحرّك الشخصية الرئيسية وتمارس فعلها كمعاناة، أو كتجربة تكتسب بها صفة البطولة، في الحلقة الأخيرة تتكشف الصعوبات عن حلّ لها وتكون نهاية السرد، هذا هو المسار الذي تتميز به الحكاية ويشكّل قانونها العام والمُشترك¹، وهو المسار نفسه الذي سنحاول تتبّعه وتقصّيه من خلال أحداث رواية (ليل علي بابا الحزين)، والتي تتداخل إلى حدّ ما مع أحداث الحكاية الشعبيّة المعروفة (علي بابا واللصوص الأربعة)، ممّا يبرّر مقولة: الرواية جنس عابر للأجناس، يأخذ منها ويتفاعل معها، حتّى يُخيّل للقارئ أنّه لا حدود بين الأنماط التعبيريّة كافّة داخل الرواية، فهي تشكّل معا كلّاً متكاملًا ومنسجمًا يصنع للرواية تميّزا واختلافا في نسقها السردّي الحديث.

قسم الروائيّ نصّه إلى ثلاثة أقسام كبرى هي: الخروج من المغارة، افتح يا سمسم، كلمات كهرمانة الأخيرة، وبالنظر إلى محتوى الرواية، يُلاحظ أنّ كلّ قسم منها يشغل على مادّة الحكّي، ففي القسم الأوّل يحكي الروائيّ قصّة خروجه من البيت الذي ظلّ معتكفا فيه مدّة زمنيّة طويلة، أنسّته شوارع مدينته وطرفاتها، حيث يقول:

"يومذاك، وأنا أرافق (دنيا) في تحرّكها على امتداد شارع (الكندي) وهي تبحث عن العيادة المنشودة، كنت كالمسرنم: يتبدّى لي كلّ ما حولي، من عمارات وشوارع وسيّارات وبشر، بهيئة غير واقعيّة، كما تتبدّى الأشياء من حولنا في الحلم، كنت لا أزال أسير فترة اعتكافي الطويل في البيت على مدى الشهور المنصرمة التي احتدم خلالها الصّراع الطائفيّ على أثر تفجير قبّة الإمامين في سامراء، لا أستطيع التعامل مع ما حولي بالتلقائيّة المطلوبة، حتّى إنّ (دنيا) اعتادت أن تطلب منّي، كلّما كنّا بصدد عبور أحد الشّوارع، ضرورة التروي والحذر"².

غير أنّ هذا الخروج الذي يبدو هو نقطة انطلاق البطل نحو غايته، لا يعدو عن كونه خروجًا ظاهريًا فقط، ولا تصحبه كثيرا من الأحداث والمواقف، في حين يكون الخروج الحقيقيّ للبطل، هو عزمه على كتابة رواية، تضمّ بين صفحاتها تاريخ العراق، منذ الانتداب البريطانيّ إلى غاية الاحتلال الأمريكي، وما صحبه من مؤامرات ودسائس وعمالة داخلية وخارجية كرّست للنيل من العراق ونهب خيراته، محاولا في ذلك، كشف الستار وإزالة الأقنعة عن اللّصوص الحقيقيّين الذين يستهدفون أرض

¹. يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البينوي، ص48.

². عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد، العراق، 2013، ص09.

وشعب العراق، لا هؤلاء اللصوص الصغار الذين يكتفون بسرقة الأحذية والأثاث من المحلات التجارية والبيوت، والذين يطلق عليهم جنود الأمريكان كنية (علي بابا)، "وعادة ما تكون مبادرة الرّحيل/ الخروج ذاتيّة، يقوم بها البطل نفسه دون أن تصدر عن شخصيّة آمرة... وفي بعض الأحيان لا يصرّح البطل بشيء عن هدفه الحقيقي"¹، ولعلّ سياق النصّ هنا هو المحدّد لغاية البطل من خروجه، وقد استعان البطل بخبراته ومهاراته الإبداعية في مجال كتابة الرواية بالإضافة إلى إفادته من أرشيف تاريخي جمعه عبر سنوات عديدة، كما استند إلى حكايات صديقه بدر الذي عايش مرحلة الانتداب البريطاني بكلّ مستجدّاتها، ممّا ساعده على المضيّ في ملاحقة اللصوص الحقيقيّين، أمّا عن مكان الأحداث وزمانها فهي تجري في بغداد، بعد ثلاث سنوات على الاحتلال الأمريكي للعراق، وقد عزم البطل (الرّوائي) على تأدية واجبه تجاه بلده وقومه، من خلال كتابة تلك الرواية، فكانت هذه الأخيرة أداته للقيام بفعله البطوليّ وهو فضح عمالة بعض العراقيين، وخبث الأمريكان والإنجليز على السواء، فيقول البطل: "كنت أحاول ما وسعتني الحيلة التّأقلم مع الوضع الجديد: أصمّ السمع عن هدير (السمّيات) الأمريكيّة وهي تصل وتجول في السماء على هواها، وأغضّ الطّرف عن مرأى مدرّعات (المارينز) وهي تسابق بعضها بعضا في شوارع بغداد المستباحة، مقنعا نفسي بضرورة استثمار كلّ هذه الأمور مادّة لرواية مضت عليها سنوات وهي لا تزال أسيرة أدراج مكتبي على شكل ملفات ووثائق ورسائل تتطلّب الكثير من الجهد والمزاج قبل أن أفلح في تطويعها بالطريقة التي ترضيني"²، وقد ساعد البطل على القيام بفعله عدّة دوافع ومحفّزات، تتماثل في وظيفتها مع تلك الدّوافع التي نجدها في الحكايات الشعبيّة، "وبالدّوافع نعني البواعث والأهداف التي تقود الشخصيات إلى إنجاز هذا الفعل أو ذاك"¹، ومن تلك الدّوافع التي حفّزت شخصيّة البطل على القيام بمهمّته نجد:

✓ الاحتلال الأمريكي للعراق: ويرى البطل في ذلك الاحتلال شرّاً واعتداءً سافرا على أرضه وأرض شعبه، فيرغب البطل بشدّة في كشف ملبساته وأسبابه، فيقول: "إنّ الاحتلال فاجأني بجملّة أمور جديدة تقتضي منّي إعادة النّظر بالكثير ممّا كتبت حتّى الآن انسياقا مع الأحداث وقد اتّخذت لها مسارا آخر لم

¹. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة وتحولات القصص العجيب، تر، عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ط2، دت ص54.

². عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص08.

¹. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة وتحولات القصص العجيب، تر، عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ص93.

يخطر لي من قبل¹، ولعلّ ذلك الاحتلال كان صدمة نفسية للبطل/ الروائي ممّا جعله يوطّد العزم على كتابة روايته التي طال تحريرها، بعدما تبدّت له ظروف جديدة تقتضي التدقيق فيما سيكتبه.

✓ سقوط بغداد في يد الأمريكان: "كنت في ذروة يأسِي، أشعر بالعار والخذلان وأنا أسمع وكالات الإعلام تُجمع على أنّ بغداد سقطت بكل مهين بيد الأمريكيين"²، وهو اليأس الذي دفع به إلى محاولة الوقوف عند الأسباب الحقيقية التي أدّت إلى ذلك الوضع المزري والمخزي في آن واحد.

✓ قدوم (دنيا) المسيحية البريئة إلى بغداد التي منحتها فرصة خوض مغامرة البحث والكشف: "كنت يائساً، نعم، لم لا أعترف بالحقيقة؟، فقدتُ إيماني بجدوى الكلمات، لا قدرة لي على إضافة كتاب آخر إلى عالم تحوّل فيه الإنسان إلى محض رقم مهمل بين مليارات الأرقام الأخرى، يزيده التقدّم التكنولوجي عزلة وبؤساً، كنت في انتظار الومضة السحرية، تلك الومضة التي تُذكي حرائق الإبداع على غير توقّع دون أن يخطر لي أنّ ذلك لن يحصل إلّا بعد مرور ثلاث سنوات وعشرة شهور وتسعة عشر يوماً على الاحتلال على وجه التّحديد، وذلك على أثر قدوم (دنيا) تلك المسيحية المحجّبة إلى بغداد"³، فكانت الفتاة (دنيا) سببا في اطلاعه على كثير من الأحداث التي كان يجهلها البطل، والتي قادت إلى اكتشاف بعض الوجوه الحقيقية لشخصيات روايته، ورصد نواياهم المتوارية خلف سلوكياتهم المريبة، كشخصيتي (يحي) و(رياض).

ثمّ تبدأ بعد ذلك رحلته مع الكتابة، عازماً على تحقيق غايته منها، فكان انطلاق موضوع الحدث (البداية) واضحاً من خلال قوله: "انفردتُ، طوال اليومين اللّاحقين، بالمكتبة وقد عاودتني حماستي القديمة للشروع في كتابة روايتي المنتظرة، كان كلّ شيء قد هُيئَ، فلا عذر لي الآن إذن في التلكؤ والإرجاء، ولا مفرّ لي من الانطلاق بأحداث الرواية من لحظة عودتي بأسرتي من الأسلاف إلى بغداد مع الرجوع، من حين إلى آخر، إلى فترة الاحتلال البريطاني، مستثمراً في ذلك أحاديثي المطوّلة مع (بدر)"¹. أمّا غاية البطل فتنبّذت من خلال السؤال الذي وجّهه الصديق (بدر) للبطل قائلاً:

- ما سرّ حماستك لهذه الرّواية؟

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص16.

². المصدر نفسه، ص135.

³. المصدر نفسه، ص09/08.

¹. المصدر السابق، ص31.

- ذلك يعود ليقيني بوجود وازع أخلاقي يجعل من هذا الإنجاز واجبا لا بدّ لي من أدائه مهما كلفني الأمر، مسوغا بذلك مغزى وجودي على سطح هذا الكوكب"¹.

كما يظهر مسوّغ الغاية وأسباب التمسك بها من خلال كلام الصديق (بدر) مخاطبا إيّاه قائلا: "إنّها لبطولة لا تُحسد عليها وأنت تجاهد من أجل كتابة رواية، أدرك جيّدا أنّها لن تخفّف من معاناة أسرتك هذا إن لم تزد من أعبائها وأنت تسعى لغرض نشرها... وعاد يسألني بعد لحظات: هناك سؤال لا أستطيع الامتناع عن طرحه على نفسي كلّما رأيت الدّنيا لا تكاد تسعك مع إنجاز كلّ رواية جديدة: ألم تتعب من تعاطي هذه المهنة التي لم تورث لك ولأسرتك، في مثل هذه السنين العجاف، غير الخسران والخيبة؟... فيجيبه البطل قائلا: ما من متعة تعادل متعة الخلق والإبداع بل لا أكتمك أنّني أسقط اليوم الذي لا أبدع فيه من رزنامة عمري، فأحاول تعويضه في اليوم اللاحق بمضاعفة نشاطي"².

وعن العوامل المساعدة للقيام بفعل البحث، فيمكن حصرها في قوله: "كانت تلك الملفات خليطا من حوارات وملخصات بأحداث تاريخية، وملاحظات لا أول لها ولا آخر، تتخلّلها تشطّيبات وإضافات دُوّنت على الهوامش قد لا يصدّق من يلقي عليها نظرة عابرة أنّني صرفت سنوات من عمري في تدبيجها مؤمّلا نفسي بأن أخرج منها برواية اعتاد (بدر) أن يشدّ من أزري لمواصلة العمل فيها مؤكّدا أنّ الوقائع على الأرض هي التي سترفدني بالأحداث، فالأمريكيّون، ولاسيما بعد مأساة الحادي عشر من أيلول، قادمون لا محالة، وبذلك سيتسوّى لي الجمع بين احتلالين ماهما في واقع الحال، إلّا كوجهين لعملة واحدة: الاحتلال البريطاني الذي كان هو شاهدا عليه والاحتلال الأمريكي القادم الذي يفترض بي أن أكون خير شاهدا عليه"³، فالملفات إذن وتلك الملاحظات المدوّنة على الهوامش، بالإضافة إلى تصريحات الصديق (بدر) حول ما عايشه إيّان فترة الانتداب البريطاني، مع الأحداث التي يعيشها البطل في الحاضر، تمثّل جميعها عوامل مساعدة على القيام بفعل الكتابة، وسرد الرّواية الفاضحة للنوايا الحقيقيّة حول تخريب العراق.

بالإضافة إلى عامل آخر يمثّل تحفيزا مباشرا على الانطلاق في كتابة الرواية، وهو ما يعبر عنه البطل بقوله: "انتهى الأمر بوزير الخارجية آنذاك **جيمس بيرنز** إلى سؤال الرئيس عن الحصّة التي ينبغي للأمريكيين الاستحواذ عليها من نفط الشرق الأوسط؟ فكان جواب الرئيس بعد لحظات صمت: جيم...

¹. المصدر نفسه، ص202.

². المصدر نفسه، ص202.

³. المصدر السابق، ص16.

ليس أقلّ من مئة في المئة، عبارة بليغة يُفترض بها أن تحفّزني على الشروع في كتابة الرواية المنتظرة، ذلك لأنّ الرئيس الأمريكي بوش اقترب، باحتلاله العراق، من تحقيق وعد سلفه¹.

ولم يكن بإمكان البطل الانطلاق في عمله البطوليّ، لولا مساندة بعض الشخصيات الملازمة له كشخصيّة الصديق (بدر)، حيث يعبرّ البطل عن ذلك بقوله: "لقد بقي (بدر) مصدر إلهام دائم لي، لم تمنعه الجلطة الدماغية التي تعرّض لها، مسببة بإصابته بشلل نصفي، من مدّ يد العون لي في تلك الفترة العصيبة التي كوت العراقيين دون استثناء بجحيمها، فترة الحصار الرهيبة"².

وفي السياق نفسه، يتحدّث البطل عن الدور المهمّ الذي قام به صديقه (بدر) في تحفيزه على القيام بالفعل، فيقول: "... كان يضطرّني إلى أن أسأله، بأكثر الطرق لباقة وحذرا، عن الوسيلة التي تكفل لي تسجيل ذكرياته لغرض استثمارها فيما بعد، في كتابة روايتي المنتظرة، التي كان لا يكفّ عن الإلحاح عليّ بضرورة إنجازها؟"³

غير أنّ هناك بعض العوامل المعرّقة لمسار البطل والشخصيات المسيئة إليه، تحضر في الرواية متمثلة فيما يلي:

✓ حرق الكتب التي كانت تثري ثقافة البطل: تتبّعُ بنظرات غير مصدّقة تلك المكتبات التي ألقتُ ارتيادها على امتداد عمري، وقد تحوّلت إلى أنقاض، فعوضا عن الرّفوف المثقلة بآلاف الكتب انتشر على مدى البصر، لهب نيران متأجّجة لا تزال تلتهم بحميّة المزيد من الكتب⁴.

✓ تغيير سلوك شخصيّة (رياض) إلى الأسوأ، وهو ابن أخ الصديق (بدر)، وكان يسهّل على البطل عمليّات اللقاء بعمّه بدر، ويقدم له الترحيب اللازم لذلك: "بدا رياض وكأنّه تحوّل إلى كائن آخر لا عهد لي به فعلى النقيض من لقاءاتنا السابقة، حينما كان لا يكفّ عن بذل أقصى جهوده محاولا إرضائي، بدا هذه المرّة، مترقّعا يكاد يتأملني بازدياد¹، وفي السياق نفسه، يبدو أنّ شخصيّة (رياض) ستكون معادية للبطل، وستحاول عرقلة وإثناؤه عن القيام بفعل الكتابة، كونها تفضح أمثاله، وتكشف سرقاته وتلاعباته بأموال الدولة وأملاكها، فيخاطب (رياض) البطل قائلا: "ولعي هذا لن يتخطّى، دون شكّ، ولعلّك في

¹. المصدر نفسه، ص141.

². المصدر نفسه، ص17.

³. المصدر نفسه، ص138.

⁴. المصدر السابق، ص33.

¹. المصدر نفسه، ص66.

تشويه ماضي الآخرين، في رواياتك، بكلّ ما يخطر لك على بال"¹، هذا وقد تعامل رياض مع رواية البطل السابقة (سابع أيام الخلق) "لا كنصّ إبداعيّ، بل كوثيقة اتّهام تقتضي التدقيق في كلّ ما ورد فيها"²، فهي السجلّ الحافل بتاريخ مدينة الأسلاف وأساطيرها ومأثوراتها وصراعاتها العشائريّة... وفي هذا المقام، وقعت معركة كلامية بين البطل ورياض جعلت هذا الأخير يخاطب البطل بلهجة تهديديّة قائلاً: "سأجعلك تندم على تهوّرِكَ في الكلام، فاتّهام المسؤولين بالقيام ببعض الخدمات لقاء تلقي الرشوة جرم لن تغفل منه دون عقاب"³ وبالفعل، فقد استخدم (رياض) نفوذه للإيقاع بالبطل (الروائيّ) وإدخاله السجن بتهمة قذف بعض المسؤولين والهزء بهم، وهو ما يصوّره المقطع الآتي من الرواية:

يخاطب رجل التحقيق البطل قائلاً: "حسن.. لندع الكاميرا جانباً، ولنمعن الفكر في مغزى هذه الكلمات الخطيرة، وأنت خير العارفين بمغزى الكلمات، إذ ما معنى التهكّم ممّن يعتزّ بجيشه الوطنيّ بالقول إنّ: بغداد أمست دون أسوار منذ زمن مدحت باشا؟.. أو القول إنّّه لا مفرّ من الاستعانة بمفارز شرطة المرور لتنظيم حشود المقاتلين في تصديّهم للأمريكان؟.. بل الكارثة أنّك لم تتورّع من اتّهام بعض المسؤولين في المدينة، بمن فيهم أنا بطبيعة الحال، بأداء خدمات خاصّة لقاء تلقي الرشوة، أتعزو كلاماً على هذه الشاكلة، إلى براءة هدفكنا، وأنتمّا تتالان، دون لبس، من معنويات المقاتلين المدافعين بالنيابة عنكم عن حياض وطنكم المهدّد بالاجتياح... وعلى الفور أدركت أنّ رياض هو الذي يقف وراء هذه المسألة"⁴، فكانت التهمة الموجهة إلى البطل، والتي حاكها رياض وأصحابه، سبباً في اعتقال البطل، ثمّ يصف البطل أولى لياليه في السجن قائلاً: "على تلك الصورة بدأت ليلتي الأولى في السرداب، وثمة سؤال مؤرق يتردّد في ذهني باللاح: تُرى كم عدد الأيام التي يفترض بي أن أقضيها في هذا الجحر الموبوء"¹ والمعروف أنّ السّجن (في الحكايات الشعبيّة) من "أبرز الأمكنة التي تقيّد حرّيّة الإنسان"² وعليه كان السّجن في هذا المشهد الرّوائي سبباً في عرقلة مسار البطل وتقييد حريته.

لكنّ البطل يستطيع الخروج من محنته، "كان الباب قد ارتدّ مفتوحاً إلى الدّاخل قبل أن أنهي كلامي فأغمضت عيني بإزاء ضوء النّهار الذي تدفّق على حين غرّة لأفتحهما، بعض لحظات، على منظر

¹. المصدر نفسه، ص 69.

². المصدر نفسه، ص 63.

³. المصدر نفسه، ص 70.

⁴. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص 89.

¹. المصدر نفسه، ص 100.

². طارق عبده دياب، سيف بن ذي يزن (في الرواية والإذاعة)، ص 244.

الدّاخلين وهم يزاحمون بعضهم بعضا وثمة ثلاثة جنود أمريكيين وسطهم بملابس القتال وبكامل معدّاتهم وهم يطالعوننا بابتسامات مرحة:

- تفضّل!... هاهو ما كنت تخشاه وقد حصل، إذ تمّ تحريرك على أيدي الأمريكيان¹، ولكن كان خروجه على أيدي جنود الأمريكيان الذين اقتحموا السجون لتحرير المساجين، وغرضهم من ذلك بعث الفوضى في المدينة، وكان البطل محظوظا لخروجه من السجن الذي حُبس فيه ظلما.

ويحدث التّعرف على البطل كما في الحكايات الشعبيّة، حيث "يتمّ التّعرف على البطل بفضل علامة أو ندبة وسمته أو بفضل الأداة التي أُعطيت له، وفي هذه الحالة فإنّ وظيفة التّعرف عليه بسبب إنجازه مهمّة صعبة، ويمكن التّعرف عليه مباشرة بعد فراق طويل"²، وفي هذه الرواية، يتمّ التّعرف على البطل من خلال وظيفته القديمة (التدريس)، ووظيفته الإبداعية (كتابة الروايات) وعن ذلك يروي البطل قصّة التّعرف عليه من طرف أحد تلاميذه القدامى: "فوجئت بثلاثة شبّان في انتظاري فخفق قلبي توجّسا..

- مرحبا يا أستاذ... نأمل ألا نكون قد سبّبنا لك إزعاجا.

خاطبني واحد منهم بدا أضخمهم حجما وهو يدنو منّي لاهت الأنفاس ليسألني هذه المرّة، وقد احتضنني مفعما أنفي برائحة عرقه النفاذة مغرقا في الوقت نفسه وجهي بالقبلات إن كنت أتذكّره؟ أردف بعدها دون أن يكفّ عن الابتسام:

- لقد درّستني سنوات لا تعدّ ولا تُحصى.

فحاولتُ وأنا أدقّق، في ضوء الغروب الشحيح، النظر في وجهه، تذكّره، وحينما فشلت اعتذرتُ إليه منوها بصعوبة أن يتذكّر المدرّس طلابه الذين يتلاحقون بعضهم في أثر بعض على امتداد سنوات عمله...

- ولكن لا يعقل أن تتسى حمزة مقطّاة.

وعلى الفور وجدتني أتذكّر تلك الحادثة العصيّة على النسيان، والتي سُمّي حمزة بسببها بهذا اللقب... وعلى امتداد الشوارع التي سلكتها السيّارة دأب حمزة على الالتفات نحوي، ليحدّثني هذه المرّة عن متابعته لرواياتي ولا سيما تلك الثلاثيّة التي تدور أحداثها في مدينة الأسلاف¹، فكانت أداة البطل (التدريس

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص123.

². فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة وتحولات القصص العجيب، تر، عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ص79.

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص82/77.

والكتابة)، وسيلة فاعلة لتحقيق عملية التعرف بين المدرّس (البطل) وطلّابه لاسيما وأنّه مرّ وقت طويل على الفراق بينهم.

ثمّ يصل البطل إلى غايته ويحقّق الهدف: فيعبّر عن ذلك بقوله: "هكذا عدتُ أمارس حياتي على وتيرتها المعهودة، محاولا على مدى الشهور اللاحقة، وضع اللّمسات الأخيرة على روايتي بأذلا جهدي للوصول بها إلى نهاية مقنعة تنسجم مع سياق الأحداث، بيد أنّ شعورا دفيناً بالإثم كان يطفو على السّطح كلّما طالعتني على شاشة الحاسوب أسماء بعض الأشخاص ولا سيما (يحي) و(دنيا)، ففجيعتي بالأوّل كانت تقترن عادة بجهلي بمصير الثانية: كيف تصرّفت مع كارثة حملها الذي من المؤكّد أنّه تحوّل إلى فضيحة مجلجلة بعدما تكفّل الزّمن بكشف المستور، وجاعني الجواب، بعد مضيّ أكثر من سنة، على شكل رسالة، قد تكون خير خاتمة للرواية، فوجئت بها ذات يوم في بريدي الإلكتروني¹.

وفحوى الرّسالة أنّ (دنيا) هاجرت بجنينها إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة وأنجبته هناك لتسميه (يحي) على اسم والده المختطف، وهي تؤكد في رسالتها أنّها اتّخذت القرار الصائب بعد طول تردّد، كما أنّها اختارت المكان الأكثر أمنا لتربي فيه ابنها غير نادمة على ذلك.

وبهذا يكون الكاتب قد وجد النّهاية المثلى ليختتم بها روايته، حيث رسمت الفتاة (دنيا) في ذهنه صورة الضحية التي تلاعبت بها الأطماع، وتقاذفت مصيرها الطوائف، وكادت تضيع بين هذا وذاك لولا (حملها) الذي جعلها تقرّر مصيرها بنفسها، لتتقدّ حياتها وحياة ابنها من مجتمع حقّه الزيف والخداع والفتنة من كلّ جانب، وكأنّ الفتاة (دنيا) هي (العراق)، الوطن المنكوب، الذي وقع تحت سيطرة الطائفية المستعرة، فكلّ جهة تريد الاستئثار به لنفسها، غير أنّ (دنيا) وجدت طريقها في الأخير، لتتجو بنفسها وابنها، أمّا (العراق)، الذي انتهكت أرضه، وشردّ أبناؤه، لا يزال يتخبّط في مأساته، ويعاني ليلا حزينا ينتظر صباحا مشرقا يُجلي همومه وهموم (شعبه).

وفي خضمّ هذه الأحداث، عكف الرّوائي/ البطل، على جمع مادّة روايته من أرشيف الذكريات التي تروي ماضي العراق وتاريخه المستهدف منذ أقدم العصور، استمدّها الرّوائي من تصريحات أحد أصدقائه القدامى (بدر) الذي عايش بعض تلك الأحداث وسمع بعضها الآخر من غيره بالإضافة إلى الوقائع التاريخية والوثائق والجرائد التي جمعها الرّوائي/ البطل على مدى سنوات من عمره، والتي تحكي هي الأخرى مأساة أرض، طالما كانت محطّ أنظار الطّامعين فيها، من أبنائها ومن الغرياء عنها، ويُضاف إلى هذا كلّهُ، مُعطيات الحاضر، الذي كان الدافع الرّئيس إلى لملمة كلّ تلك المادّة التاريخية، وأبرزها

¹. المصدر نفسه، ص362.

الاحتلال الأمريكي لأرض العراق، الذي أتمّ تنفيذ الخطط التي وضعها الأولون، لتحطيم عراقه ذلك البلد واستنزاف ثرواته.

وبعد عمليات جمعٍ وتقصُّ لتلك الأحداث والأخبار والوقائع، من لدن الروائي/ البطل، انتهى إلى فكرة مثيرة، مؤداها أنّ الاحتلال الأمريكي لأرض العراق، ما هو إلّا وجه ثانٍ، أكثر بشاعة لصورة الانتهاك المتواصل لتاريخ ذلك البلد، فبعدما دمر الاحتلال الفكري والثقافي بُنى المجتمع العراقي، وفرّق شمله، على مدى قرون من الزمن، جاء الاحتلال العسكري، ليبيد بقية العراق، فيتمّ بذلك إنجاز أكثر المخططات شراسة في تاريخ المعارك والحروب.

ومن ضمن المظاهر الرهيبة التي كرستها عملية الاحتلال: صورة اللصوص من الناس، الذين انقضوا على البيوت والمراكز التجارية وسائر الممتلكات، سلبا ونهبا وحرقا، يأخذون كلّ ما تطاله أيديهم، غير عابئين بما تمرّ به البلاد من محنة حقيقية، وهو الأمر الذي كان محطّ سخرية واستهزاء من طرف الجنود الأمريكيين، الذين نعتوا هؤلاء اللصوص بـ (علي بابا)، فلا يكفون عن الاستهزاء بهم، كلّما مرّوا بهم "صادف أن مرّت مدرّعة أمريكية محمّلة بـ (المارينز) فصاح بهم شاب إنكليزيّ مشوّهة وهو منهمك بارتداء فرديّ حذاء رياضي كانتا من جملة ما نهبه:

- أمريكا كود... أمريكا كود!!.

فأجابهم رجال المارينز بعاصفة ضحك زاد عليها أحدهم بأن ردّد وهو يهزّ إبهامه في الهواء:

- برافو ألي بابا... برافو ألي بابا!¹.

وهي الكنية التي أصبحت وسائل الإعلام ترددها دون انقطاع، فيؤكّد البطل/ الروائيّ ذلك من خلال قوله: "وكانت مشاهد السلب والنهب تتكرّر بدورها مشفوعة بكنية (علي بابا) التي أضحت كاللّزمة التي لا يملّ المذيعون عن ذكرها وهم يعلّقون على منظر هؤلاء اللصوص وهم يجوبون الشوارع ليقترحموا دون تردّد الوزارات والدوائر الرسميّة لينهبوا ما يستطيعون نهبه قبل أن يضرّموا وراءهم النيران"¹، وهو الأمر الذي حرّز في نفس الروائيّ/البطل، وقرّر متابعة اللصوص الحقيقيّين المتوارون خلف مناصبهم، الذين كانوا سببا مباشرا في تواجد هؤلاء الجنود على أرض الوطن، كما كانوا سببا في تهريب الآثار القيّمة من العراق، ومن ثمة التعريف بثروته التاريخيّة والحضاريّة التي أجّبت أطماع وغيره الأعداء، وجعلتهم يتوقون لسلب تلك القيم الحضاريّة العتيقة، يقول البطل/ الروائيّ: "باغتني يحي بسؤال مفاجئ:

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص126.

¹. المصدر نفسه، ص146.

- أنتذكر يا أستاذ قصّة (علي بابا) وعبرة (افتح يا سمسم) التي تنفتح بها تلك المغارة المتخمة بكلّ كنوز الدّنيا؟

وواصل كلامه وقد ازداد حماسة:

- عليك بالقدوم إلى ذلك المنفذ الحدوديّ لتكتشف أنّ مغارة (علي بابا) تقع هناك، فالإشراف على عمليّات اجتياز الحدود مهنة تدرّ ذهباً...

على هذا المنوال مضى يحيى يحدثني، غير متنبّه لي وأنا أتأمّله بنظرة غير مصدّقة، فثمّة ما يريب في الأمر: فالرجل إمّا أن يكون قد بلغ به الخبث مرحلة بات معها يحاول خداعي بخسّة، أو أنّ براءته جعلته يتورّط بلعبة بهذا الحجم يديرها عادة لاعبون كبار مسنودون من ذوي السّطوة والنّفوذ.

- خبرني يا يحيى: أتدرك مبلغ المخاطر المحدقة بك وأنت تمارس عملاً على هذه الشّاكلة؟
- لست وحدي الذي يمارس هذا العمل، فهناك عشرات غيري، بل ثمّة من أجّر - بديكاريه - خاصّة به...

- كما توقّعت، يبدو أنّ الاحتمال الثّاني هو الأرجح، فاللّعبة أكبر من قدرة هذا المسكين الذي يسهل خداعه.¹

ومضى البطل في مسألة الصديق (يحيى) حول هؤلاء الذين يعملون في الحدود، عن أسمائهم ووظائفهم وطبيعة أعمالهم، ففوجئ بأنّ صديقه (نجيب شكري) واحدا منهم، وكان مشرفاً على المنفذ الحدوديّ الذي تتمّ من خلاله عمليّات التهريب الكبرى "هنا مربط الفرس إذن، فقد تبين لي الآن أنّ (نجيب) أذكى ممّا كنت أحسب، فقد عرف كيف ينتقي نماذج يتقن كيفة تسييرها بيسر".¹

ومسألة تهريب الآثار هذه لم تكن في زمن الاحتلال الأمريكي للعراق فحسب، بل وُجدت منذ فترة الانتداب البريطاني، وهو الأمر الذي سرده الصديق (بدر) على البطل "وعرّج بدر إلى ذكر أسماء بريطانيين وأمريكيين آخرين سبقوا المستر تومسون، في القدوم على امتداد عقود من الزمن متّخذين صفة منقّبي آثار ومبشّرين وأطباء وباحثين أنثروبولوجيين ومغامرين مأخوذون بسحر الشرق...التحق العديد من شبابها (مدينة الأسلاف) بالبعثة التي نصبت مخيمها غرباً قرب (تلّ العاشق) وبذلك بات من المألوف أن ترى الكردي وهو يتهادى (بشرواله) وسط مجموعة من العرب (المعتقلين) وثمّة أعداد من الأرمن يרטونون بلغتهم الخاصّة وهم ينصاعون لأوامر أعداد من الإنجليز ذوي القبّعات والبناطيل القصيرة التي تعلو

¹. المصدر نفسه، ص176.

¹. المصدر السابق، ص179.

الركب، وكان دور (فرج) قد ازداد أهمية ولم يعد مقتصرًا على نقل ما يطلب فرهود منه نقله على ظهر دابته من تمر وفاكهة وخضر وحبوب بل تخطى ذلك بنقل القطع الأثرية المكتشفة... وهو ينوء، وقد خفض صوته، بأنّ (الصاحب) يستغل حاجته إلى العمل بتكليفه بتهريب قسم من تلك القطع¹، وعلى الفور أدرك البطل أنّ هؤلاء الإنجليز والأمريكان، يستغلون فقر الناس وحاجتهم للعمل لإغرائهم بتهريب القطع الأثرية مقابل المال، ومن هؤلاء: (الصاحب) الذي لم يكن سوى مهرّبًا بريطانيًا، يتنقّع بقناع الباحث الذي يترأس البعثة الأثرية، "ذلك الرجل لم يكن سوى... وهنا تبدأ المشكلة، ذلك لأنّه عُرف بأكثر من اسم قبل أن يُفصح، مع اندلاع الحرب العظمى وإعلان الدولة العثمانية النفير العام، على حقيقته، فعند قدومه مثلاً عُرف باسم **فوكس وايت** وسرعان ما اشتهر بلقب (الصاحب) قبل أن أكتشف، بعد سنوات طوال، أنّ اسمه الحقيقي هو **تيلر تومسون** وما **فوكس وايت** سوى التسمية التي عُرف بها بين أبناء جلدته لمكره ودهائه"²، وكان هناك رجل من أبناء العراق اسمه **فرهود الطائش** وهو والد الصديق (بدر)، يحاول بشتى الطرق ترسيخ علاقاته ب**تيلر تومسون** رغم افتضاح أمره.

يُضاف إلى هؤلاء اللصوص المقتنعون بقناع البراءة، بعض العملاء الذين يبيعون أسرار دولتهم (العراق) من أجل المال، وفي ذلك يخاطب البطل الفتاة (دنيا) قائلاً: "عن أيّ حذر تتحدّثين يا صديقتي وأخطر أسرار الدولة، ملقات الأمن والمخابرات وكلّ ما يتعلّق بالتّصنيع العسكري والأسلحة المحظورة تُباع على أرصفة سوق المريدي؟"¹.

كما اكتشف البطل أنّ (رياض) هو أحد اللصوص الحقيقيين الذين يمثلون خصماً له إلى جانب **الخصم الرئيسي وهو الأمريكان**، فهم الذين ينبغي أن يطاردهم ويكشف ألاعيبهم وسرقاتهم لكنوز البلد ويوضّح ذلك بقوله: "فقد كان رياض يعتمد دون كلل إلى تهريب القطع الأثرية عبر الأهوار إلى إيران لقاء مبالغ مجزية... دون أن يغفل بطبيعة الحال، عن توطيد نفوذه بترسيخ علاقاته بالسلطات الأمنية والحزبية في المدينة"²، وبذلك يكون البطل/ الرّوائي قد تقمّص دور (علي بابا)، بطل الحكاية الشعبية المعروفة وقام ب**تتبّع وملاحقة اللصوص**، ثمّ الكشف عن صورتهم الحقيقية، وأيقن أنّ مهمّته تقتضي فضح هؤلاء في عمله الرّوائي، وبسط حقيقتهم المخزية على الناس، بأنّ السارق الذي يسطو على البيوت والمحلات

¹. المصدر نفسه، ص225.

². المصدر نفسه، ص224.

¹. المصدر السابق، ص240.

². المصدر نفسه، ص75.

والذي يطلق عليه الأمريكان كنية (علي بابا)، ليس إلا شخصا بسيطا يجري خلف أطماعه المقتصرة على جمع بعض الأثاث والأكل واللباس، أما السارق الحقيقي الذي ينبغي على الجميع مطاردته، فهو ذلك الذي يسطو على كنوز بلاده، وتراثها الحضاري، ويجعلها عرضة للمزايدات الأجنبية، وبذلك يكون البطل قد أعاد لكل شخصية في الرواية وظيفتها الحقيقية، فبعد أن كان:

علي بابا ← يرمز إلى صغار اللصوص من سارقي البيوت والمتاجر.
 أصبح: علي بابا ← كاتب وبطل الرواية الذي يطارد اللصوص ويفضح مكرهم.
 اللصوص ← هم مهزّي الآثار وبائعي تاريخ وحضارة العراق للعدوّ أمريكا.
ج. البطل:

ضمن هذا المقام، يجوز لنا تقديم لمحة موجزة عن أبطال الحكايات الشعبية التي ترونها الأساطير القديمة والملاحم والسير، فقد عرفوا بكونهم آلهة أو أنصاف آلهة أو أشباهها أو بشرا وكان دورهم يتمثل في تحدّي الآلهة أو المخلوقات البشرية وبالتالي مواجهتها والصراع معها وكأنهم يعكسون إرادة الإنسان في مواجهة الطبيعة وتحمل مشاقها، وعليه كانت أدوارهم في الصراع الإنساني مع الحياة والوجود تتسم بالإيجابية المحفوفة بالشجاعة والتضحية والتحدّي والمقاومة وبالتالي فإن استحضار الروائي لشخصية البطل الإيجابي في الرواية الحديثة يجعله (أي البطل) يشترك مع أبطال الحكايات الشعبية القديمة "في أنّه وُجد من أجل الدفاع عن الجماعة التي يعيش من أجلها، وأنّه جاء ليملأ الأرض عدلا ويحقّق الرخاء لمجتمعه، ولعلّ النهاية السعيدة التي تنتهي بها حياة البطل الإيجابي في الرواية المعاصرة هي خير دليل على الصلة بينها وبين الحكايات الشعبية المبنوثة ضمن السير والملاحم والأساطير القديمة بغضّ النظر عن التعديل الذي يقوم به الروائي في سبيل تحويل الحياة الفجّة الواقعية إلى الحياة الإبداعية"¹، وهذا التفاعل الحاصل بين البطلين (بطل الحكايات الشعبية وبطل الرواية) فيما يخصّ المكونات النفسية والاجتماعية والاستعداد الدائم للدفاع عن الأرض والجماعة التي تنتمي إليها، هو ما سنحاول رصده من خلال النماذج الروائية الآتية، ويُضاف إليها بعض الإشارات إلى وجود **بطل مزيف** كما هو الحال بالنسبة لكثير من الحكايات الشعبية:

ج1. سمات البطل الحقيقي:

¹. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص33.

السّمات الإيجابية للبطل الحقيقي: تظهر من خلال طلب الفتاة المسيحية (دنيا) منه الزواج بها لستر فضيحتها فتخاطبه قائلة: "هناك طريقة وحيدة تضمن لي السّتر، وسأعول على شهامتك لتحقيقها"¹، لكنّه رفض عرضها، لتمسّكه بدينه وبأعراف وتقاليد مجتمعه فيقول: "وهناك.. الدين.. والتقاليد التي تمنع اقترانا على هذه الشّكلة بعدما أكّدت الطّبيبة الأمر، فضلا عن كوني، كما تعلمين، متزوّجا"²، كما تظهر شهامته، في المشهد الذي يحاول فيه وقف النزاع بين رفيقيه في السجن، فيقول: "بدا من غير المعقول أن أسمح بنشوب معركة بين الاثنين في ظلام دامس... حرصت على أن أبقى بالقرب من يحي تداركا لإحدى وثباته المفاجئة نحو خصمه"³، وهي بعض الصّفات التي اعتدنا وجودها في أبطال الحكايات الشعبيّة.

حرص البطل على تأمين الحماية لأهله: يرى البطل أنّه ملزم بالحفاظ على أمن وسلامة عائلته فيقول: "واجبي يحتم عليّ ألاّ أفرط بأحد أفراد أسرتي في زمن أمسى فيه العراقيّ محض رقم قد يُضاف في أيّة لحظة، إلى قائمة الضّحايا الذين بات من المألوف أن يتساقطوا بفعل صواريخ قادمة، دون سابق إنذار، من خلف البحار والمحيطات"¹، فالظّاهر من خلال ذلك النّمودج أنّ البطل يجعل مسؤوليّة حماية أهله ضمن أولويّاته، وواجبا ينبغي عليه تأديته.

ذكاء البطل: يبرز من خلال كثير من الأحداث المشكّلة للرواية، والتي استطاع فيها البطل تتبّع الوقائع والأسباب الحقيقيّة التي تقف خلف احتلال الأميركيان للعراق، كما تمكّن من رصد اللّصوص الحقيقيّين الذين انتهكوا حرمة العراق، وأسقط أفعنتهم واحدا تلو الآخر، وهو يعترف بذكائه في أحد المقاطع التي كشف فيها حقيقة العلاقة التي تربط الفتاة (دنيا) بصديقه (يحي) فيقول: "اسمع.. يفترض بك أن تحترم ذكائي فلا تتوهّم أنّ في وسعك خداعي بأساليبك المضحكة عن حرصك على صلة الجيرة وما أشبه من هراء، فعلاقتك بهذه الفتاة أعمق ممّا تحاول إيهامي به"².

تنقّلات البطل المستمرة بين مدينتيّ بغداد والأسلاف: وهذا النمط من الانتقال يحضر بقوة في الحكايات الشعبيّة، حيث "يُنقل البطل أو يُقاد أو يُصطحب إلى المكان الذي توجد فيه ضالّته و ينتقل في المكان يكون بين مملكتين أو سفر بصحبة دليل... فإمّا يطير البطل في الأجواء، أو ينتقل على اليابسة

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص11.

². المصدر نفسه، ص13.

³. المصدر نفسه، ص115/116.

¹. المصدر السابق، ص40.

². المصدر نفسه، ص193.

أو يُقاد أو يُدلّ على الطريق..¹، والانتقال في هذا النصّ الروائي، يكون بين مدينتين، ويتحقّق عن طريق السّفر على اليابسة، فنجد في المقاطع الآتية من الرواية، حديثاً للبطل عن تنقّلاته المستمرة بين مدينتي بغداد والأسلاف، يقول: "يوم عدت بأسرتي إلى بغداد، عقب رحلة كابوسية إلى مدينة الأسلاف انتهت باعتقالي"²، وفي موضع آخر، يتحدّث عن عزمه على مغادرة مدينة الأسلاف بعد أن طالها التخريب وعمليّات القتل العشوائية: "سارعت صباح اليوم التالي، إلى تحميل سيّرتي بالحقائب لأنطلق بها وسط كرنفال هياج جماعيّ ساد الشوارع كلّها"³، وبعد استقراره في بغداد، كان يذهب بين الحين والآخر إلى مدينة الأسلاف، يقول: "كنت أقوم بزيارات دورية إلى الأسلاف عقب استقراري بأسرتي في بغداد، وذلك بإغراء من بدر الذي عرف كيف يستدرجني إلى الإعداد لكتابة هذه الرواية زاعماً أنّي سأجد في شخصه خير عون، إذ إنّهُ لن يكتفي برفدي بذكرياته التي ستشكّل المادّة الرئيسية لمشروعي الإبداعي فحسب، بل إنّهُ سيدعم تلك الذكريات بسيل من وثائق تاريخية نادرة وبحوث ميدانية أنثوغرافية ورسائل وصور"¹، وجلّ تلك التنقّلات كانت بغرض جمع مادّة روايته، من أخبار وحوادث يسردها عليه صديقه (بدر)، أو لتقصّي مواقف مستجدة بخصوص الاحتلال الأمريكي للعراق، وسقوط مدينة بغداد، وما انجرّ عن ذلك، وكلّها وسائل تُعينه على تدعيم روايته بالشواهد والأخبار، وبرغم وجود مخاطر عديدة قد تعترض سبيل تنقّلاته المستمرة بين المدينتين، والتي غالباً ما تحدّره منها زوجته، لكنّه يصرّ على ذلك ويتحدّى تلك المخاطر في سبيل تحقيق غايته، فيقول: "كنتُ ملزماً بشدّ رحالي كلّ بضعة أشهر إلى مدينة الأسلاف، بعدما أكون قد هيأتُ أسباب العيش لأسرتي التي أخلفها ورائي في بغداد"²، ويقول في موضع آخر من السياق نفسه: "تلقّى الأولاد بدورهم خبر سفري بشيء من الدهشة، تحوّل بسبب تجهّم أمّهم إلى خوف، حتّى إنّ أحمد ذكّرني بما يُشاع عن افتقاد الأمن على الخطوط الخارجية فقطّاع الطّرق نشطوا في الآونة الأخيرة..³ وبرغم تلك العقبات، كان البطل دائم التّرحال غير آبه بالتحذيرات الموجهة إليه من طرف أسرته.

ج2. سمات البطل المزيّف:

¹. يُنظر، فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة وتحولات القصص العجيب، تر، عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ص 67.

². عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص 07.

³. المصدر نفسه، ص 35.

¹. المصدر نفسه، ص 244.

². عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص 137.

³. المصدر نفسه، ص 325.

السّمات الإيجابية للبطل المزيّف: من خلال النموذج الآتي سنلحظ حضور بعض الخصال الإيجابية للبطل المزيّف (يحي)، والتي تجعل الجميع يعتقد بأنّه بطل فعليّ، بما فيهم البطل الحقيقيّ مثال: "أنّصف يحي، منذ عرفته، بخصلة استثنائية، تتمثّل بسرعة تألفه مع الآخرين: لا يكاد يرتاح إلى شخص ما، حتّى يأخذ على عاتقه مهمّة تذليل كلّ ما تحيط به من عقبات دون أن يبخل عن مدّ يد المساعدة إليه، كأنّ يقدم متأنّبا حزمة حطب وقودا للتّنور، أو يشمّر عن ساعديه لينهّمك في تصليح أداة عاطلة لأسرة صديقه الجديد، أو يعتمد إلى سحب إمدادات كهربائية نحو أحد الأركان لغرض تثبيت مصباح وما أشبه، وكان يدخل عليّ أحيانا بيدين ملطّختين بالنّقط حتّى الكوعين مجنّدا إياي للإسهام في إنجاز المهمّة التي أخذ على عاتقه القيام بها"¹، ثمّ يواصل البطل/ الروائيّ حديثه عن تلك السّمات الحسنة للبطل المزيّف (يحي)، فيقول: "قد عرفته، ومنذ توثّقت علاقتي به في الأعوام الأخيرة، مثالا للدقّة والانتظام"² وهو ما يتطابق مع نصوص الحكايات الشعبيّة القديمة، التي تروي خصال الأبطال المزيّفين قبل أن يُكشف زيفهم.

عمله يقترب، في طبيعته، من عمل البطل، فهو يشتغل على استنساخ الكتب التي يطلبها القراء، "وكانت جولاتنا تلك تنتهي عادة بمكتب يحي للاستنساخ"¹، وكان حريصا على الاطلاع على الروايات التي يكتبها البطل/الروائيّ، "وانتهى تقليبي لتلك الكتب، في إحدى الممرّات، بعثوري على نسخة مصوّرة عن روايتي (سابع أيّام الخلق)، فعدت بها إلى كرسيي لأسأل يحي، وأنا أتصفّح تلك النسخة، عمّا دفعه إلى تصويرها؟"²، وكان جواب (يحي) بأنّه صوّرها بناء على طلب القراء.

حرصه على ملازمة البطل الحقيقيّ: وفي هذا نوع من التضليل من طرف البطل المزيّف كأن يجعل البطل الحقيقيّ يعتقد بأنّه حريص على ملازمته والاهتمام لأمره، يقول البطل/ الروائيّ: "كان يحي ومنذ اليوم الأوّل لوصولي، يحرص على تفقّد أحوالي... كان يحي مصدر سعادة لي"³، ثمّ يواصل وصفه له بإعجاب: "كان يحي يحرص على أن يعرج بي على الأماكن التي كانت أثيرة لديّ في الماضي... وكان يحي يحرص على تبديد رتابة تلك الجولات وذلك باصطحابي إلى مقاه وأسواق نشأت بعد هجرتي إلى

¹. المصدر نفسه، ص44/45.

². المصدر نفسه، ص74.

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص56.

². المصدر نفسه، ص62.

³. المصدر نفسه، ص44/45.

بغداد¹، وأحيانا يشاطره اهتماماته ويذكره بمهمّاته، فيقول: "وكنْتُ، طوال تجوالنا، أحاول ما أمكنني ذلك نسيان حقيقة اقتراب موعد نشوب الحرب، بيد أن يحي لم يكن يترك وسيلة إلّا ويستثمرها لتذكيري بها"² وكأنّه (أي البطل المزيف) لا يعدم وسيلة لملازمة البطل الحقيقي والاطّلاع على تفاصيل يوميّاته.

دوافع إخفاء حقيقته: يعتقد البطل الحقيقي بأنّ الدافع الرّئيس وراء ادّعاءات البطل المزيف وتمويهه المستمرّ لشخصيّته الحقيقيّة، يتمثّل في حبّه العظيم للمال، وبذل المستحيل في سبيل تحقيقه يقول: "كان المال عقدة حياة يحي"³، ثمّ يُشير في موضع آخر إلى كلمة قالها البطل المزيف، كانت كفيّله بتعزيز اعتقاده: "اكتفى يحي بترديد مثل شعبي وهو: الفلوس تجيب العروس"⁴، وأخيرا يؤكّد اعتقاده بقوله: "هاهو الرجل يجابه عقدة حياته المركزيّة: نهمة المرضيّ إلى المال، فما أكثر ما حدّثني عن طفولته البائسة تحت سطوة أب شحيح لم تكن النقود تفلت من بين براثته المسودة إلّا بمعجزة"¹، ويوعز البطل الحقيقي حبّ البطل المزيف للمال، إلى شخّ والده في طفولته، وحرمانه من أبسط متطلّبات حياته.

إحاطته ببعض المعلومات: يخاطب البطل المزيف خصمه (نجيب) الذي كان كثير السخرية منه فيقول: "يستحسن بك أن تعتمد إلى إغلاق فمك وإلّا سأضطرّك إلى ذلك بكشف أوراقك القديمة حينما تمّ تجنيّدك في صفوف التّوّابين"²، وهو قولٌ يدلّ على أنّ البطل المزيف يعرف كثيرا من المعلومات المتعلّقة بخصومه، وأحيانا يستعملها وسيلة للدّفاع عن نفسه.

ادّعاءاته الكاذبة بخصوص أفعاله المشينة: يقول البطل الحقيقي: "منذ ذلك اليوم بات من دأبي كلّما اختليت بيحي، السعي إلى كشف الصلة التي تربطه بدنيا، ولكن دون جدوى، فقد كان يجابهني بكلمات احتجاج واستنكار يضمّنها عذره التقليديّ: أنسيّت أنّها مسيحيّة، فضلا عن أنّني متزوّج وأب لنصف درّينة من البنات"³، وهو ادّعاء كاذب سرعان ما يكشفه البطل في الأخير.

شجاعته في مواجهة الخصم: وهو بهذا يحاول أن يقترب من شجاعة البطل، ويمثّله في الأفعال والسلوكيات، يقول عنه البطل الحقيقي: "وتشجّع يحي أكثر، فغادر المكتب ليقف إلى جانبي، عند المدخل

¹. المصدر نفسه، ص 50/48.

². المصدر نفسه، ص 48.

³. المصدر نفسه، ص 47.

⁴. المصدر نفسه، ص 170.

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص 241.

². المصدر نفسه، ص 53.

³. المصدر نفسه، ص 58/57.

مخاطبا رياض بوقاحة: في هذه الحالة ألا يفترض بك الانضمام إلى هؤلاء الذين (ليست بهم حاجة إلى دليل يرشدكم إلى خصومهم) عوضا عن الانصراف إلى حلاقة الشعر والتزيين والتعطير وما أشبه¹ محاولا بذلك أن يثبت شجاعته وقدرته على مواجهة الخصم تماما كما فعل البطل الحقيقي مع الخصم نفسه.

دخوله السجن: وهو ردّ فعل منطقيّ بعدما قام، برفقة البطل الحقيقيّ، بشتّم الخصم (رياض) واتّهام عناصر أمن البلاد بالتقصير في الدّفاع عنها، "بدا السرداب شبه مظلم، لا يكاد المصباح الكهربائيّ الوحيد المدلّى من السقف المقبب المزدان بنسيج العناكب يفلح في إضاءة زواياه البعيدة، وهبّ من إحدى الدّكّ المحاذية للجدران شخص ما تقدّم منّي وهو يضلّع بإحدى ساقيه متألّما، لم يكن غير يحي الذي عتّقني بطريقته المألوفة"¹، وظلّ في السّجن مدّة قبل أن يُفرج عنه مع البطل الحقيقيّ، على أيدي جنود الأميركيّان الذين اقتحموا المكان لتخريبه، وإطلاق سراح المحبوسين كي يعيشوا في المدينة فسادا، يقول البطل الحقيقيّ: "هيا... أن لنا دورنا الانضمام إلى الخارجين، خاطبني يحي وقد تقدّمني"² فكان الخروج من منحة السّجن خلاصا لكليهما.

البطل المزيف له شريك: يعتقد البطل الحقيقيّ أنّ (دنيا) هي شريك البطل المزيف، لأنّها تعلم بمكره وخداعه، لكنّها تُخفي أمره وتتسرّ على أفعاله المشينة، يقول البطل الحقيقيّ: "مرّت لحظات قبل أن تجيبني: أخشى أنّ يحي ضحيّة مجموعة من النصابين المحترفين... وأخبرتها بما حدّثني يحي به عمّا يجري في ذلك المنفذ الحدودي، وكأنّ مغارة علي بابا تقبع هناك، وكيفيك أن تردّد العبارة المعروفة افتح يا سمس، لتتهمر عليك الدّولارات مثل قطرات المطر، فاعترفت (دنيا) بصحّة ما ذكرت"³، وهذا الاعتراف دليل على علمها بأمر (يحي) وأعماله المشبوهة في ذلك المنفذ الحدوديّ.

البطل الحقيقي يشكّ فيه: ويتجلّى ذلك من خلال الحوار الذي دار بينهما: "استطرد يحي مؤكّدا أنّه يعيش الآن فترة رخاء بعدما امتنّ عملا يدرّ عليه الدّهب، فقاطعت سائلا إيّاه بغلظة:

- أيعقل أن تكون قد التحقت بحراميّة علي بابا؟

فاستعاذ بالله مجدّدا ليسألني بعدها معاتبا:

¹. المصدر نفسه، ص 68.

¹. المصدر نفسه، ص 92.

². عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص 124.

³. المصدر نفسه، ص 241.

- أياخامرك الظن لحظة واحدة أن أنحدر إلى هذا الدرك وأنا تلميذك النجيب ربيب الكتب والثقافة؟
وأضاف شاحذا فضولي:

- العمل الذي أمارسه الآن يوفر لي الكثير من النقود لكنّه، في الوقت نفسه، قد يورطني حتفي في
أية لحظة.

- ألا تكشف لي سرّ هذا العمل العجيب؟

- سأكشفه عن طيب خاطر حينما نجدّد لقاءنا في بغداد¹، وهو السرّ الذي جعل البطل الحقيقيّ
يشكّ فيه وفي أعماله المشبوهة.

اكتشاف البطل صورة البطل المزيف، ويعبر عن ذلك بقوله: "والحق أنّ (نجيب شكري) لم يكن
الوحيد الذي أضمرت له المشاعر السلبية، فيومها اهتزت ثقتي بـ (يحي شفيق) نفسه، ذلك لأنني خرجت
من ذلك اللقاء وقد أيقنت أنّ صديقي القديم لم يعد كما عهدته في الماضي نموذجاً للبراءة والتلقائية، إنّما
بدا كمن ينتهز بدوره فرصته سعياً وراء أهدافه الشخصية وفي مقدّمتها إشباع نهمه المتأصل إلى المال¹
وهو الأمر الذي جعله يشعر بالاستياء لأنّه كان يصاحبه دون أن يعلم حقيقة أمره فيقول: "بيد أنّ شعورا
دفيئاً بالإثم كان يطفو على السطح كلّما طالعتني على شاشة الحاسوب أسماء بعض الأشخاص ولاسيما
يحي ودنيا، ففجعتي بالأول كانت تقترن عادة بجهلي بمصير الثانية: كيف تصرفت مع كارثة حملها
الذي من المؤكّد أنّه تحوّل إلى فضيحة مجلّة بعدما تكفّل الزمن بكشف المستور²، ويقصد البطل
الحقيقيّ من هذا الكلام، أنّه لا يزال يتذكّر فجيعته في صديقه (البطل المزيف) وكيف أخفى عنه طبيعة
عمله، كما أخفى عنه خبر تورّطه مع الفتاة (دنيا) وحملها منه، ومحاولة هذه الأخيرة إخفاء خطيئتها بأن
طلبت من البطل الحقيقيّ الزواج بها.

الحاجة أولاً والإساءة ثانياً للحصول على الهدف المنشود، وفي هذا السياق يذكر فلاديمير بروب أنّ
الإساءة كممارسة فعلية داخل القصة، قد تغيب، وتحل محلّها الحاجة أو الاحتياج، وفي هذا يقول: "وفي
القصص التي تغيب عنها الإساءة وتحلّ الحاجة الموافقة لها محلّها، تكون الوظيفة الأولى هي إرسال
البطل... فالاحتياج أو الحاجة البدئية، يمثلان حالة نستطيع أن تصوّر وجودها قبل بدء الحدث بعدّة
سنيين، ولكنّه يمكن أن تأتي مرحلة يفهم فيها الباحث نفسه أو الطالب أنّ شيئاً ما مفقود، وهذه المرحلة

¹. المصدر نفسه، ص164.

¹. المصدر السابق، ص179.

². المصدر نفسه، ص362.

هي مرحلة الدّافع التي تتّمخّض عن الإرسال أو عن البحث مباشرة¹ ويذكر بروب في السياق نفسه أنّ الحسد والفقر هما إحدى الطرق للتعرف على الحاجة، وفي البنية الحكائيّة لهذه الرواية، تحضر الحاجة البدنيّة ثمّ تليها الإساءة، كون البطل مزيّفاً، فيلاحظ أنّ تقنّ البطل المزيّف لسوء حالته الماديّة (الفقر) وإدراكه أنّ ثمة حاجة معيّنة تنقصه، كانت هي الدّافع إلى خوضه رحلة البحث عن المال بكلّ الوسائل المتاحة له، دون أن يفكر في حجم الإساءة التي سيتمخّض عنها ذلك البحث، وفي هذا يقول البطل المزيّف:

"لقد أغلقت الأبواب كلّها في وجهي عقب نهب مكتبي وإحراقه من قبل مجموعة ملثمّين لا يبعد أن يكونوا من رجال رياض، ذلك لأنّ أكثر من واحد شخّص بينهم، وبرغم تلثمّهم، حارسيه التوأم... لقد أجلسوني بعملهم هذا، كما يقول المثل، على الحديدية، تاركين إيّاي أستعيد طفولتي البائسة ومرارة أيّام الجوع، حين كان المرحوم أبي يتراقص كالبهلولان وسط أوانيّه النحاسية البائسة وهو يعمل طوال ساعات اليوم على جليها مقابل مبالغ زهيدة لم تكن توفّر لنا لقمة الخبز إلّا بمعجزة.. تذكرت كلّ هذه الأمور فلم أملك إلّا المجازفة بممارسة هذا العمل المحفوف بالمخاطر"¹، وهو عذر يقّده لتبرير أعماله المشبوهة، ثمّ في نهاية الرواية، يدرك البطل الحقيقي أنّ حاجة البطل المزيّف إلى المال، وطريقته المخزية للحصول عليه، كانت إساءة في حقّ شعبه، فيقول:

"بإدلتّه النظر لحظات غير مصدّق ما سمعت، أيُعقل أنّ الخسة بلغت بيحي، وهو الرجل المثقّف عاشق الروايات، درجة بات معها يعمل على تمرير لحوم ملوثة لقاء الحصول على النقود؟ ودنيا؟ أكانت على علم بكلّ ذلك دون أن تخبرني به سعياً منها لاستخدامي لانتشال شريكها في اللعبة؟ يا إلهي.. ما الذي يجري للنّاس؟ ما سرّ هذا السقوط الجماعي غير المعقول؟"²، فحاجة البطل المزيّف إلى المال إذن، كانت الدّافع إلى الخروج طلباً له، مستخدماً كلّ الأساليب المشبوهة للحصول عليه، وفي الأخير يعمد إلى تمرير اللحوم الفاسدة لأسواق بلده، دون أن يأبه لحجم الإساءة التي سيسببها بفعلته تلك.

القطيعة بين البطل والبطل المزيّف، وفي هذا يقول البطل الحقيقي: "هكذا وقعت القطيعة بيني وبين يحي، قطيعة زادها مرور الأيام رسوخاً، فكلمّا تذكرتُ منظره وهو يخاطبني من خلف مقود سيّارته الحمراء

¹. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة وتحولات القصص العجيب، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ص 94.

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص 175.

². المصدر نفسه، ص 354.

الأنيفة، معيّراً إيّاي بثقافتي وضرورة احتكامي إلى ضميري، اسودّت الدنيا في عيني¹، ثمّ يواصل في موضع آخر من الرواية، سرد الأسباب التي جعلته يعلن القطيعة مع البطل المزيّف: "وجدتني زاهدا بهذا اللقاء، ذلك لأنني أيقنت يومها أنّ يحي ليس أكثر من نموذج لهؤلاء الأثرياء المستحدثين الباعثين على الكراهية.. والاحتقار"²، لكنّ شريكته تدافع عنه على الدوام: "فعدت تتأملني بنظرة ثابتة قبل أن تسألني على حين غرة: هكذا تحتقره دون أن تعرف دافعه لعمله ذاك؟"³.

البطل المزيّف يتلقّى العقاب والجزاء، وهو ما يؤكّده المقطع التالي: "وفوجئت ذات يوم باتصال هاتفيّ من (دنيا) التي كانت قد غابت عن ذهني طوال احتدام الأحداث، أخبرتني فيه، دون مقدّمات، باختطاف يحي"¹، فكان الاختطاف نوعاً من الجزاء على الإساءة التي قام بها البطل المزيّف.

طلب العون والمساعدة من البطل الحقيقي، يتمّ من خلال اقتراح تقدّمه (دنيا) شريكة البطل المزيّف والمدافعة عنه إلى البطل الحقيقي: "اقترحتي دنيا عليّ ضرورة لقاء نجيب شكري ففضلاً عن كونه أقرب أصدقاء يحي إليه يبقى خير الملمّين ببعض الأمور الخفية المتعلقة بالعمل في ذلك المنفذ"²، وغرضها من ذلك، معرفة مصير البطل المزيّف بعد حادثة اختطافه.

البطل الحقيقي يظهر شهامته ويهبّ لنجدة البطل المزيّف: وهذه المهمة التي قرّر البطل الحقيقي القيام بها، يُشير إليها فلاديمير بروب بقوله: "قد يقدّم البطل خدمات من نوع آخر، وهذه الخدمات تتفق والرّجاء الذي وجّه إليه، وفي أحيان أخرى، فإنّه ما من مبرّر لهذه الخدمات إلّا طيبة البطل"³، ولعلّ المبرّر الأخير، لهبة البطل الحقيقي (الطيبة) يكون أقرب إلى الواقع داخل النصّ، حيث قرّر البطل الحقيقيّ مساعدة (يحي)، فلجأ إلى (نجيب شكري) لينكر هذا الأخير معرفته بمصير (يحي): "وانهمك يحدثني طويلاً عن عمله المرهق المحفوف بالمخاطر في المنفذ الحدوديّ، وعن استهدافه هو شخصياً بأكثر من عملية انتهت إحداها بمقتل أحد أفراد حمايته وجرح آخرين، وكيف أنّه حاول مراراً أن ينبّه يحي على ضرورة التزام الحيطة والحذر، ولكن دون جدوى ولاسيما بعدما تورّط بشراء بيت في أرقى أحياء بغداد السكنيّة شارع الأميرات، ذلك لأنّه لم يستطع سداد الثمن الفاحش المتفق عليه، فاضطرّ إلى توقيع بضع

¹. المصدر نفسه، ص195.

². المصدر نفسه، ص180.

³. المصدر نفسه، ص274.

¹. المصدر نفسه، ص312.

². المصدر السابق، ص345.

³. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة وتحولات القصص العجيب، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ص59.

كمبيلات تستوجب السداد في تواريخ محدّدة، ممّا دفع به إلى المجازفة بتمرير صفقات غير مأمونة عبر الحدود كانت آخر واحدة منها تتألف من خمس وعشرون تريليه¹، كما أخبره بأسرار خطيرة عن يحي وشريكته دنيا: "بأدلتة نظرات غير مصدّق ما سمعت، أيعقل أنّ الخسّة قد بلغت بيحي، وهو الرجل المثقف عاشق الروايات، درجة بات معها يعمل على تمرير لحوم ملوّثة لقاء الحصول على النقود؟ ودنيا؟ أكانت على علم بكلّ ذلك دون أن تخبرني به سعيًا منها لاستخدامي لانتشال شريكها في اللعبة؟ يا إلهي.. ما الذي جرى للناس؟!.. ما سرّ هذا السقوط الجماعي غير المعقول؟... وثبّت واقفا وقد قرّرت العودة إلى بغداد في اليوم نفسه نافضا يدي عن الأمر كلّ¹، ومن خلال الحوار، الذي دار بينه وبين (نجيب شكري)، يتجلّى لنا الموقف النهائي للبطل الحقيقي من البطل المزيف، بأن أعلن انسحابه من مسألة البحث عنه، كونه اطّلع على حقائق خطيرة أكّدت شكوكه، بخصوص نوايا البطل المزيف وسلوكياته المخزية، واشترك (دنيا) في أمر التستر عنه، برغم أذيتّه المستمرّة لها فقرّر العودة إلى أهله والتراجع عن قرار البحث عنه وإنقاذه.

قرار رحيل البطل الحقيقي وعودته إلى أسرته، إذا كانت العودة في الحكايات الشعبيّة تتمّ عموما بالطريقة نفسها التي يتمّ بها الوصول²، فالأمر نفسه يُلاحظ على عودة البطل الحقيقي في الرواية، وهذا ما يعبر عنه بقوله: "غادرتُ الأسلاف مثلما وصلتُ إليها، دون أن يكون في استقبالي أو وداعي أحد وقضيتُ ساعات الرّحلة منكفئا على نفسي، أتجنّب مبادلة ركّاب السيّارة الكلام... في البيت هرع الجميع لاستقبالي لحظة صرّ باب الحديقة مفتحا، وطوّقتُ ندى عنقي بذراعيها لتتهمر بقبالاتها المعهودة على وجنتيّ انهمار قطرات المطر، ولم أكد أستبدلُ ملابس لي لتجمعني مائدة الغذاء بأفراد أسرتي حتّى طويّتُ صفحة تلك الرّحلة الخائبة وكأنّها لم تكن، هكذا عدتُ أمارس حياتي على وتيرتها المعهودة محاولا، على مدى الشهور اللاحقة، وضع اللّمسات الأخيرة على روايتي باذلا جهدي للوصول بها إلى نهاية مقنعة تتسجم مع سياق الأحداث³، وهي نهاية سعيدة أسفرت عن عودة البطل سالما إلى مدينته بغداد، وفرحة أهله الذين كانوا في انتظار عودته بفارغ الصّبر، وهي تتشابه مع نهايات الحكايات الشعبيّة القديمة من ناحية الرجوع بالسلامة، وفرحة الأهل بذلك الرجوع.

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص352.

¹. المصدر نفسه، ص354.

². فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة وتحولات القصص العجيب، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ص72.

³. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص362.

د. الأبعاد العجائبيّة:

قد يعضد العجائبي والتخييلي اللذان تتميز بهما الحكايات الشعبيّة شكل الرواية العربيّة الحديثة القائمة على التجريب والمغامرة الفنيّة، لأنّها "سعت إلى التمرّد على القوالب العتيقة للرواية، وتفجير سكونيّة لغتها وتوسيع دائرة متخيّلها وبالتالي عمدت إلى استثمار هذا الجانب الغنيّ لتحقيق هذا المبتغى، حيث يتيح الحكي الشعبي للمبدع الاستفادة من مادّة حبلّى بالعجيب"¹، ومن شأنها (أي تلك المادّة العجائبيّة) استمالة القارئ لمضمون الرواية وحنّه على إعمال فكره للوقوف عند أسباب وأبعاد توظيف العجائبيّ في الرواية مع محاولة تفسيره وتأويله له من خلال ربط العلاقات الممتدّة بينه وبين الواقع الحقيقي بغية استتطاق أسرار النّص المتوارية خلف الحكايات العجيبة، وبالتالي كشف المستور وإسقاط القناع الذي وضعه الرّوائيّ لإخفاء مقصديّته الحقيقيّة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تعمل العناصر العجائبيّة المستقاة من مادّة الحكاية الشعبيّة على إحداث المتعة وجذب الانتباه والتأثير في نفس القارئ.

يقول البطل/ الرّوائيّ: "يوم عدتُ بأسرتي إلى بغداد، عقب رحلة كابوسيّة إلى مدينة الأسلاف انتهت باعتقالي، فُوجئت بالجيران يردّدون كلاماً غريباً غير قابل للتصديق، مفاده أنّ (كهرومانه) في نصبها القائم في منطقة (الكرادة) توقّفت، يوم التاسع من نيسان، عن سكب الزّيت في جرارها حيث شُهد أربعون لصاً يثبون تباعاً مغادرين تلك الجرار ليتوزّعوا، تحت جناح الظّلام، في شتّى أحياء العاصمة"¹، لكنّ البطل لم يصدّق حصول مثل هذا الأمر العجيب، فيقول: "شائعة لم أقتنع بصحّتها بطبيعة الحال، فقد عزوتها إلى شعور الجميع بافتقاد الأمن منذ احتلال البلاد"²، وفي هذا السياق، لعلّه من الممكن استحضار الرّأي القائل: "بأنّ حصول الحيرة أو العجز عن معرفة كيفيّة وقوع الفعل العجيب هو الذي يولّد ويحدّد العجائبي كما تقدّمه لنا مختلف الحكايات أو الأخبار التي تزخر بها كتب العجائب العربيّة"³، ففي الوقت الذي يؤمن فيه الجميع (داخل الرواية) بوقوع هذا الأمر العجيب، وهو ما يؤكّده المقطع الآتي:

"وعاد يذكّرني بأعمال السّلب والنّهب الجارية على قدم وساق بعدما لم تعد ثمة سلطة تتحكّم بالنّاس وحينما وجدني لا أعير تحذيراته الاهتمام المتوقّع كرّر على سمعي، بكلّ جدّيّة، أسطورة كهرومانه

¹. ينظر، عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 37.

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص 07.

². المصدر نفسه، ص 07.

³. سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، ص 267.

ولصوصها الأربعين، ليغادرني وهو يؤكّد مجدّداً استعداده لتزويدي بالسّلاح وقتما أشاء¹، يتصرّف البطل وكأنّ الأمر لا يعدو عن كونه أسطورة ابتدعها أهل المدينة ليبرّروا خوفهم وقلقهم الدائم من أولئك اللّصوص الذين باتوا ينتشرون في أرجاء المدينة كلّها، ويعيثون فيها خرابا وسطوا، يقول البطل: "وكنا نعرّج بأحاديثنا على ظاهرة السلب والنهب التي كانت لا تزال جارية على قدم وساق، ومعها نستعيد أسطورة (كهْرمانَة) التي توقفت يوم التاسع من نيسان، عن صبّ زيتها المغليّ على لصوصها الأربعين فيتحدّث أحد الجالسين عن عدد من قاطني شارعنا وهم يتسلّلون إلى بيوتهم بنكّتم شديد، ولا سيما بعد غروب الشمس، محمّلين سيّاراتهم بأرائك وكراسي ومناضد وخزانات وأجهزة كهربائيّة وما شاكل ذلك"² ممّا يؤكّد على أنّ البطل ينكر حصول ذلك الأمر العجيب، ويظنّه أسطورة اختلقها أهل المدينة، بل ويقرن ظهورها بظهور اللّصوص وانتشارهم ممّا أدّى إلى تفاقم خوف النّاس، وانعدام الأمن في مدينتهم.

وفي السياق نفسه، من الممكن الإشارة إلى بعض الأساليب التعبيريّة التي اعتمدها الرّوائيّ للتعبير عن المشاهد والمواقف، كأسلوب سرد الأحداث العجيبة (المحيّرة) والّلافتة لانتباه القارئ، يقول البطل/ الروائيّ: "اختلّ الكون من حولي، تصوّر، لم أسمع ذلك الدويّ الذي عرفت الآن أنّ صدها تردّد في أرجاء بغداد كلّها.. فما سمعته لم يتخطّ وشيشا غامضا تسبّب في انسداد أذنيّ.. بيد أنّ ما رأيته، كان العجب العجائب، وكأنّ القيامة قامت: فوسط خليط من تراب ودخان لمحت خطفا أجسادا بشريّة تتطاير كيفما اتفق في خضمّ عصف من الكتب والأوراق والألواح وقطع الإسمنت والطابوق.. ولم أشعر إلّا وأنا منبطح على الأرض انتزع الهواء المثقل برائحة غريبة انتزاعا"¹، فأسلوب المبالغة والتّهويل في هذا المقطع يذكّرنا بأساليب الحكايات الشعبيّة القديمة، والتي تعتمد كثيرا على بثّ روح التشويق والتّرقّب في نفس المتلقي وتجعله ينتظر بلهفة ما ستسفر عنه الأحداث.

يُضاف إلى ذلك، حضور بعض الأغاني الشعبيّة، ممّا يؤكّد صلة الرّواية بالحكاية الشعبيّة التي غالبا ما تستثمر هذا النمط من التعبير الغنائيّ الفولكلوري، ويسمّيه فلاديمير بروب بالغناء أو الإنشاد الغنائيّ الحزين "وهو الشكل النّوعي في حال وقوع القتل، أو السّحر المتبوع بالطّرد أو الخيانة، فهكذا تُعرف المصيبة وبفسح المجال لردّ الفعل بالظّهور"²، أمّا سياقها في هذا النصّ فهو مرتبط بالسّخرية والتّهمك

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص 08.

². المصدر نفسه، ص 143.

¹. المصدر السابق، ص 32/33.

². فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة وتحولات القصص العجيب، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ص 55.

والاستفزاز، التي وجدت فيها الشخصية المُنشدة مخرجاً للتفيس عن آلام السّجن ومرارته، يقول الروائي:
"وبغنة فوجئت بنجيب يرفع عقيرته بالغناء:

جيرانكم يا أهل الدار

والجار حقّه أعلى الجار

واقع دخيل ابداركم

وهلّله هلّله بجاركم

جيرانكم يا أهل الدار

والجار حقّه أعلى الجار"¹

وهي، في عمومها، أساليب تعبيرية توطّد العلاقة التفاعلية بين نمطيّ الخطاب الروائي الفنّي والحكائي الشعبي.

كما يُلاحظ في الرواية، حضور عنصر مميز يكثر ترّدده في الحكايات الشعبية القديمة، ألا وهو (التثليث)، حيث يشير فلاديمير بروب إلى أنّ "بعض التفاصيل الخاصة ذات الطّابع النعتي يمكن أن تُثَلَّث، مثل رؤوس التنانين الثلاثة... أو ثلاث مهمّات، ثلاث سنوات من الخدمة"¹، وهذا التثليث الرامي إلى الربط بين الوظائف، نجد له مثيلاً في رواية (ليل علي بابا الحزين) عندما قُسمت الرواية إلى ثلاثة فصول، وعندما ذكر البطل أنّه ألّف ثلاث روايات نالت شهرتها عند القراء فيقول: "حدّثني هذه المرة عن متابعته لرواياتي ولاسيما تلك الثلاثية التي تدور أحداثها في مدينة الأسلاف: (الرواق) و(عندما يحلّق الباشق) و(اليوم السابع)، أصغيتُ إليه على امتداد الطريق، دون أن أعمد إلى تصحيح عناوين رواياتي إذ من الواضح أنّه لم يقرأ أية واحدة منها، فما جدوى أن أخبره بأنّ العنوان الصحيح للرواية الأولى هو (الزّاووق) والثانية (قبل أن يحلّق الباشق) والثالثة (سابع أيّام الخلق)"²، فعنصر التثليث هنا قد تكون له دلالة رمزية معيّنة، كالإشارة إلى أنّ تلك الثلاثية تتدرج ضمن المهمّات الصّعبة التي يؤدّيها البطل/الروائي، مثلما يُكلّف بطل الحكايات الشعبية بإنجاز ثلاث مهمّات عسيرة في مقابل الظّفر بشيء معيّن.

من خلال ما سبق قوله، يُلاحظ أنّ مسار الحكّي المُشكّل للبنية السردية لرواية (ليل علي بابا الحزين) يسير وفق نمط واحد مشترك بين الحكاية الشعبية والرواية، حتّى يُخيّل للقارئ أنّه بصدد قراءة

¹. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص115.

¹. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة وتحولات القصص العجيب، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ص91.

². عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ص82/83.

حكاية انبثقت من صميم التّراث الشعبي، والأمر يعود إلى كفاءة التفاعل وقدرته على رسم حكاية شعبية داخل رواية، بالإضافة إلى التصرّف الذكي في بنية العنوان، على اعتبار أنّ العنوان يشكّل عتبة نصيّة أولى تلفت الانتباه وتُحيل على معاني النصّ/ المتن كما تشي ببعض مضامينه، مع استحضر الرّوائي لبعض المواقف العجيبة التي تتميّز بها الحكاية الشعبيّة وتوظيفها فنّيًا داخل الرّواية.

الفصل الثالث:

التفاعل الأجناسي

واستثمار التقنيات الفنيّة في الرّواية.

المبحث الأول:

توظيف الرواية لتقنيات السينما

المبحث الثاني:

درامية النصّ الروائي

المبحث الثالث:

الرواية وفن التصوير

المبحث الأول: توظيف الرواية لتقنيات السينما

1. ديناميّة التفاعل بين الرواية والسينما:

لعلّ سمة التأثير والتأثر الحاصلين بين شتى أشكال الفنون التعبيرية أصبحت تشكّل "سُنة في الفنون جميعاً، والرواية كغيرها من الأجناس الأدبية كانت وما تزال تؤثر في الأجناس الأدبية والفنون الأخرى وتتأثر بها"¹، ولعلّ فنّ السينما من بين الفنون الأكثر تأثيراً في الرواية، إذ غالباً ما تتمّ عملية استلهام أحداث فيلم معيّن من رواية ما.

كما قد يستعيرُ منجز روائي ما بعض التقنيات السينمائية التي تمنح الروائيين القدرة على تشكيل أنماط تصويرية مستحدثة للرواية بدعوى المغامرة والتجريب الإبداعي، اللذان يُعدّان ضرورةً فنيةً لمواكبة التطورات الحاصلة في ميدان التأليف والكتابة الإبداعية، "فبعد أن كان الكتاب يحوّلون الروايات إلى سيناريو لأفلام سينمائية بحذف ما لا يمكن تصويره، أو إظهاره مصوراً، أو تحويله، أي تحويله إلى حوار أصبحت الرواية تستعير من الفيلم أو من الدراما التلفزيونية بعض الأساليب أو التكتيكات السردية إذا ساع

¹. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، ص173.

التعبير وجاز"¹، وهو الأمر الذي يبرّر اختلاف الدّارسين المتخصّصين حول مسألة التأثير والتأثّر الحاصلين بين فنّي الرواية والسينما، "فبعض المشتغلين بالفنون السينمائية يتمسّكون بفكرة أنّ الفنّ الروائيّ قد استفاد من آليات التصوير السينمائيّ.

وهناك فريق آخر يرى أنّ العمليّة معكوسة، فالفنّ الروائيّ كان صاحب الفضل في تطوّر تقنيات الصورة المتحرّكة، ويرون الاتّجاهات الفنيّة في الأدب ذات تأثير على فنّ السينما، فقد تطوّرت تقنية صناعة الأفلام والمعدّات وتجاوزت الشكل الكلاسيكي نتيجة لعدّة عوامل منها ظهور اتجاهات شديدة الفنيّة والخصوصيّة مثل التعبيريّة الألمانية في الفنّ والأدب التي أثّرت بدورها في المولود الجديد، أي السينما وشكل الصورة السينمائيّة"¹، غير أنّ الأمر المتفق عليه هو أنّ كلّاً من الرواية والسينما يعتمد آليات التصوير الفنّي الذي يحقّق نجاحاً لهما أو العكس، فالأمر مرتبط بخبرة المبدع وكفاءته.

وإذا سلّمنا بمقولة انفتاح الرواية على عالم التصوير السينمائي، فقد نجد في العموم، أنّ ثقافة استعارة التقنيات السينمائيّة في النصّ الروائي الحديث، تخلق قيمة أساسية في الارتقاء بأساليب التعبير الفنّي من حيث "استثمار آليات التصوير الدينامي وطاقاته وفعالياته لرصد الأمكنة والشخصيات والأحداث، واللّقطات والمشاهد، والمونتاج وطريقة هيمنة المخرج على فضاء العمل السينمائيّ بما يوازي عمل الراوي، حين يحيط بمجريات الحدث على مستوى الفعل السردّي بجوهريّة الحكائيّة العائدة على فعاليّة اللّغة ومن ثمّ الكتابة، وضبط الحركة والتوجيه والإحاطة بمجمل العمليات الواقعة تحت سلطته البصريّة والمنهجية والإجرائيّة، ويلعب الراوي دور المخرج الراصد والموجّه في ضبط فعاليات الحركة والتصوير والتشكيل السينمائي السردّي، في المراقبة والتوجيه والرصد والإحاطة بكلّ حركات العمل"² ولعلّ الإفادة من تقنيات الفنّ السينمائيّ وتوظيفها في الرواية الحديثة يعدّ نجاحاً وتطوّراً في طرق تشكيلها، وفضاءات تعبيرها، فقد "أفادت الرواية العربيّة في أنموذجها الحدائي عموماً من التقانات السينمائيّة وبشكل خاص في العناية بالصورة البصريّة وعمليات التوليف والقطع والمونتاج وتجاوز المشاهد والاهتمام بالمستويات السردية والحواريّة والمشهديّة، ويتمّ ذلك عن طريق التأثير المتبادل بين الفنّين الروائي

¹. إبراهيم خليل، أساسيات الرواية، ط1، دار فضاءات، الأردن، 2015، ص129.

¹. مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النصّ الروائي الجديد، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012 ص197.

². محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي (الجمالي والثقافي في نظم الصّوغ السردّي)، ص250/249.

والسينمائي¹ حيث صارت الرواية تُصنع كما تُصنع الأفلام السينمائية، وذلك من خلال تحديث طرق وأساليب بناء وتصميم المشاهد الروائية التي استلهمت مادتها من منجزات الفن السابع، لتتفتح بذلك على عالم صناعة الأحداث وتشكيلها بأحدث وأنجع الطرق والوسائل الإبداعية المبتكرة.

فتقنية تداخل المشاهد مثلا هي "تكنيك يضيف لونا من التنوع على الحكاية ويجنبها هيمنة السرد الرتيب الذي لا يفتأ يستخدم نسقا واحدا من الأفعال الدالة على وقوع الحوادث، وهذا أيضا يقرب الرواية من الفيلم كون الفيلم يعتمد في لغته أساسا على تداخل المشاهد، والتتقل من الحاضر إلى الماضي باستخدام تقنيات (flashback) والمونولوج (monologue)، وغير ذلك مما هو من طبيعة الفيلم ومظاهره"¹، وقد تمكنت التقنيات السينمائية، من تزويد عناصر النص الروائي "بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحا ودينامية واتساعا، جعلته على صعيد صراع الأمكنة النصية يبتكر صيغا مكانية مستحدثة، اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان وبقيّة عناصر التشكيل الأخرى في النص الأدبي"²، كما صار النص الأدبي بفضل انفتاحه على فن السينما، يؤدّي وظائف إبداعية وجمالية مستحدثة زادت عمقا دلاليًا من ناحيتي التصوير والتشكيل الفنيين.

ومن زاوية أخرى، يرى بعض المتخصصين أنّ "التمييز بين الفيلم والأدب ضابطًا بشكل خاص حين يكون الفيلم مأخوذاً من رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية، وهذا النقل إلى السينما يثير أكبر قدر من الانتقاد لأنّ العمل الأصلي يصبح المقياس الذي تقارن النسخة الفيلمية به"³، غير أنّه من الممكن القول في هذا المجال، أنّ الرواية التي تُنقل إلى حقل التمثيل السينمائي ليست بمنأى عن بعض التغييرات التي تطرأ على بعض عناصرها، وذلك لضرورات تقنية تتجاوز أحيانا خصوصية النصّ الروائي، وهنا يأتي دور المشاهد الإيجابي أو المتلقّي الفاعل، الذي لا يعقد مقارنة حاسمة بين الرواية والفيلم الروائي، على أساس أنّه اطّلع على النص الأصلي ووجده يخالف ما يشاهده على الشاشة، بل ينبغي، حتّى تكتمل

¹. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، المتخيّل الروائيّ (سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا)، ط1، دار عالم الكتب الحديث الأردن، 2015، ص41.

¹. إبراهيم خليل، أساسيات الرواية، ص148.

². محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي (الجمالي والثقافي في نظم الصوغ السردية)، ص217.

³. برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، ط 06، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما دمشق 2013، ص 437.

الرسالة الفنية، أن يتفهم لغة الكتابة على الورق ولغة الصورة المرئية (لغة الكاميرا)، لأن لكل منهما طريقته في التعبير وفي توصيل الحدث الدرامي بكلّ حيثياته.

في السياق نفسه، لابدّ أن نشير إلى مسألة تلاقي الرواية مع الفيلم السينمائي، برغم الاختلافات القليلة التي تحدث أثناء نقل الأولى إلى الشكل الثاني، وهو الأمر الذي لابدّ للمتلقّي الإيجابي معرفته فالرواية والفيلم يتفاعلان من ناحية الصراع، حيث "ينطوي الفيلم الجيد، كما هي الحال بالنسبة لأيّة حكاية على صراع، إذ يتلاطم الأشخاص، وتختلف الأهداف وتتفرّع المصالح وتكون الشخصيات في خلاف إحداها مع الأخرى أو على خلاف مع المجتمع، لكنّ الصراع في الفيلم، سمعي بصري، فهو مسموع ومرئي بدلا من أن يكون مكتوبا ومقروء"¹، كما يتلاقيان ويتفاعلان من ناحية مرونة الزمن، فإذا كان في الفيلم "يمكن ضغط يوم كامل إلى بضع دقائق بل حتّى بضع ثوان، وفي المقابل يمكن إطالة بضع دقائق وثنان إلى ما يبدو وكأنّه يوم كامل"¹، كذلك الأمر بالنسبة لزمن الرواية، حيث تكفي بضع كلمات لاختصار زمن طويل أو إطالة زمن قصير داخل النص.

يُضاف إلى ذلك، أنّ المهارة المطلوبة لكتابة نص روائي، تساوي في قدرها تلك التي ينبغي لكاتب السيناريو أن يتحلّى بها، لأنّ "فنّ كتابة السيناريو هو فنّ وضع الكلمات على الورق لإبداع صور بصرية في ذهن قارئ تنيره وتترك انطبعا حسنا لديه، إنّك تفوده عبر دهاليز مخيلتك كي تعبّر عن أحلامك وأنت تبني شخصيات بالأحداث والحوار، وأنت تناضل لكي تنقل إليه إلهامات مثيرة للاهتمام وأنت تختار كلماتك بعناية لكي تخلق الانطباع المناسب تماما، لكن في النهاية، إذا لم تتمكّن من إنتاج حبكة تستحوذ على اهتمام القارئ وتجعله يستمرّ في تقليب الصفحات، فلا أهميّة لمدى جمال أسلوبك في الكتابة أو مدى روعة صورك، لن يشتري أحد عملك"²، فنّ صناعة الحبكة، سواء في الرواية أم في سيناريو فيلم ما، يتطلّب قدرا كبيرا من الدقّة والرّهافة والتخييل الواسع حتّى يتسنى للكاتب تحقيق قصده من التأثير في المتلقّي ووضعه في جوّ من المتعة والدّهشة والانفعال.

ومن نافلة القول، أنّ الرّواية هي فنّ أدبي، كما أنّ السيناريو المكتوب على الورق يتطلّب أدبيّة عميقة للظفر بجماليته، وبما أنّ "الشكل في الفيلم مستقى جزئيا من الأدب وجزئيا من الفنون المرئية

¹. المرجع نفسه، ص19.

¹. المرجع نفسه، ص23.

². ليندا ج. كاوغيل، فنّ رسم الحبكة السينمائية، تر: محمد منير الأصبحي، دط، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص17.

والأدب يعني ضمنا شيئاً مكتوباً، وبالتالي فالسيناريو قد يكون أدباً بالمعنى الأساسي جداً لأنه نصّ مكتوب¹، ومن خلال هذه المعادلة البسيطة، يمكن الإقرار بأنّ الفيلم السينمائي لا يستغني عن الأدب سواء في لغة الكتابة أم في جماليات أخرى.

كما يتداخل الفيلم السينمائي مع الرواية في مسألة التصوير، "ففي الفيلم، يمكن للصور نفسها أن تحكي جزءاً من القصة، وبعض اللحظات التي لا يمكن أن تُنسى في الأفلام خالية من الكلام"²، وهو الأمر نفسه الذي نحسّه أثناء قراءتنا لنصّ الرواية الأدبية، حيث إنّ الصورة الفنية البليغة والمحبوكة بشكل جيّد، تتعالق مع مخيلتنا، وترتسم، بحيث يصعب نسيانها أو تجاهلها، كما أنّنا في الرواية نتعرّف على الشخص الأول/ السارد من خلال كلماته الجميلة ومن خلال أحكامه وقيمه التي تتعكس في لغته التصويرية، كما في السينما، حيث إنّنا نتعرّف على الشخصية المصوّرة بمراقبتنا إيّاها في ردود أفعالها تجاه النّاس والأحداث¹، بمعنى أنّ الوظيفة الكشفية للصورة تتبدّى في الرواية كما في الفيلم السينمائي والفضل في قدرتها على التأثير في المتلقي هذا من الجانب الجمالي.

أمّا من الجانب التقني فنجد أنّ الكاتب الرّوائي يتّفق مع صانع الفيلم في مسألة تحديد مدّة اللقطة وحركتها ومساحة تصويرها "ففي الفيلم يمكن أن تكون صور الأشخاص والأمكنة والأشياء قريبة أو بعيدة جزئية أو كاملة، ساكنة أو متحركة، ويمكن أن تُعرض بسرعة أو يطول أمدّها على الشاشة، وأن تتّبع بعضها بعضاً وفق التسلسل الزمني أو تظهر بترتيب رمزي صانع الفيلم هو الذي يختار أيّاً من هذه الصور"²، وهو الأمر الذي نلمسه في الرّواية، حيث يتحكّم المبدع في لقطات روايته، يقربها أو يبعدها يدقّق في تفاصيلها أو يحجم عن ذلك، يتصرّف في مدّتها وحركتها حسبما يشاء، وبما يتّفق مع الضرورة الفنية لنصّه.

وانطلاقاً ممّا سبق قوله، نلاحظ أنّ السينما أصبحت أكثر قرباً من عوالم التخيل، ممّا يتيح للمبدع حرية أكبر في عرض أفكاره بطريقة فنية، فالفيلم السينمائي صار يتقاطع مع العمل الرّوائي في عدّة نقاط منها ما ذكرناه سابقاً، ومنها ما هو أكثر خصوصية وأهمية، مثل مسألة الزمن الذي هو لبّ الجنسين: الأدبي والسينمائي، لأنّ الزمن يمثّل حصيلة خبرات متراكمة، لحياة إنسانية مرتبطة بكلّ ما يحيط بها من

¹. برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، ص427.

². المرجع نفسه، ص17.

¹. ينظر، لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، تر: جعفر علي، دط، منشورات عيون المقالات، المغرب 1993، ص70.

². برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، ص93.

موجودات حقيقيّة وغيبية، وحتّى لا نغوص أكثر في هذه البنية المعقّدة، ارتأيت قصر الحديث فقط على ظاهرتين زمنيتين اثنتين ألا وهما: (المفارقات الزمنية) أو (l'anachronie)، والتي تعني انحرافات زمن السرد عبر تقنيات الاسترجاع والاستباق، والثانية (وتيرة السرد) أو (la fréquence narrative)، والتي تعني الحركة الداخليّة للزمن والتي تعرض الأحداث وفق نمط سريع عبر تقنيّتي الخلاصة والحذف، أو وفق نمط بطيء عبر تقنيّتي الوقفة والمشهد.

فالفيلم يشترك مع الرواية في أساليب وتقنيات معيّنة مثل استرجاع الماضي والقفز إلى المستقبل حيث إنّ "من الأدوات التي اكتسبت شعبية بين صانعي الأفلام بدء من العقد السابع من القرن العشرين القفز إلى المستقبل، الذي يعرض فيه جانب من حادث ما قبل حدوثه، والقفز إلى المستقبل هو من الأقرباء البعيد القربة للتلميح إلى المستقبل، وهو أداة أدبيّة فيه حادثة معيّنة تنذر أو تبشّر بحادثة أخرى، أو تعطي إشارة ما إلى حادث سيحدث قبل حدوثه الفعليّ، والسلف الحقيقي للقفز إلى المستقبل هو التوقّع prolepsis وهو أسلوب بلاغي يتوقّع فيه المتكلّم اعتراضاً حتّى قبل أن يبيده أحد ويجيب عليه"¹ أمّا استرجاع الماضي فكان ولا يزال وسيلة مفضّلة لدى الكتّاب والمؤلّفين، فبعض الروائيين مثلاً يفضّل السير على خطّ خلفيّ كأن يبدأ من حيث ينتهي العمل، ولعلّ وظيفة ذلك الاسترجاع تكمن في إلقاء إضاءات على جوانب معيّنة، أو يُوظّف لحاجات دلاليّة وجماليّة لها علاقة بشخصيّات وأحداث العمل، أمّا في الفيلم السينمائي، "يؤدّي استرجاع الماضي، الذي يمكن إدخاله باختفاء بطيء وظهور بطيء، أو استبدال تدريجي، أو ماسح أو القطع السريع الذي يعتبر من صفات السينما المعاصرة، ثلاث وظائف أساسية: فهو يوفّر معلومات لا تتوافر إلّا به، أو يضع حادثاً من الماضي في صيغة دراميّة أثناء روايته أو يشرح الرابط بين الماضي والحاضر حين لا يمكن لأيّ من الشخصيّات أن يفعل ذلك"²، كذلك يشترك الفيلم السينمائي مع الرواية في مسألتَي الحذف والتلخيص، حيث يعمل كلا الجنسين على تكثيف الأحداث واختزال الخطاب، بمعنى تجنّب سرد التفاصيل الحكائيّة، والاكتفاء فقط بالتلميح إليها، ولعلّ وظيفة تانك التقنيّتين تتمحور حول مسألة تجاوز ما لا يعني ذكره شيئاً، من مثل الأحداث الثانوية والتفاصيل الهامشيّة التي تترك المتلقّي وتبتّ فيه شعور الرتابة والملل.

بالإضافة إلى الاشتراك في تقنيّتي الوقفة والمشهد، يتّجه كلّ من الروائيّ وصانع الفيلم السينمائيّ، إلى التركيز على بعض الأحداث والإسهاب في ذكر تفاصيلها، من خلال عامل الوصف الذي

¹. المرجع نفسه، ص431.

². المرجع السابق، ص429.

من وظائفه تمديد زمن السرد وإبطائه من جهة، وإعطاء فرصة للمتلقي كي يتأمل الحدث أو الشخصية ويستكشف دواخلها ومكوناتها من جهة أخرى.

وخلاصة القول، أن الرواية والفيلم السينمائي، يشكل كلاهما نسيجاً نصياً منسجماً في أحداثه وتفاصيله، وبالتالي "يجب معاملة الأفلام كنصوص، أعمال ينبغي تحليلها وتفسيرها، وهي شبيهة بأي نص آخر... وكلمة text (النص) مأخوذة من الكلمة اللاتينية textum التي تعني: الشيء الذي نُسج فالنص ينسج المادة معا على نحو مرتّب ومتربط والفيلم هو نصّ أيضاً، لكنّه نصّ من نوع خاص، نص سمعي بصري"¹، وهو ما يعلّل التداخل والتفاعل الواضح بين الجنسين فبالرغم من أنّ الاختلاف بينهما يكمن في طريقة العرض وأمور أخرى، غير أنّ كلاهما يبدأ من كونه نصّاً مكتوباً، وينتهي في درجة التأثير على المتلقي والتنافس على كسب أكبر قدر من المتابعة والتلقي.

وغير بعيد عن السياق ذاته، قد تكون تقنية التركيب السينمائي من أهمّ المنجزات التي يقوم عليها فنّ السينما، حيث إنّ "المونتاج يمثل أهمّ أعمال المخرج، إنّه أسلوبه إنّه طريقته في الكتابة إنّه الطريقة التي بها نلصق المناظر بعضها إلى بعض ممّا يعطي التوافق"¹، وهي التقنية الأكثر حضوراً في الرواية الحديثة، حيث تتّضح من خلالها، أي تقنية التركيب السينمائي، "بعض الخواص الجوهرية لظهور الصورة، وتجسدها في الحاضر خلافاً للأدب الذي يعتمد على أزمنة نحوية تسمح بوضع الأحداث بعضها نسبة للبعض الآخر، ولذا فالتقنية السينمائية المعتمدة على التركيب وعين الكاميرا والعناوين الداخلية المسموعة أو المرئية جعلت الأفعال تقع في الحاضر غالباً أو في الماضي القريب، وقد استثمرت تقنية التركيب في الرواية بغرض تجزئة العالم الروائي عبر تقطيع الحكاية والزمن والمكان، في إشارة دالة على عالم مفتت تحكمه آلية التباعد والتشردم والضياع"²، وإذا أردنا الحديث بشيء من التفصيل عن تقنيتي التركيب والنقطيع، فلعلّه من الممكن القول أنّهما تقنيتان بناءتان يقوم عليهما فنّ السينما:

فالترييب (le montage) نقصد به عملية ترتيب مشاهد الفيلم السينمائي للحصول على عدّة لقطات منتظمة تُسهم في تشييد خصوصية الفيلم، والتعرّف في الوقت نفسه على ملامح المخرج الفكرية وانتمائه الإيديولوجي ونظرته الخاصة للواقع والوجود، "وتعدّ هذه العملية من الأنساق البنائية ذات

¹. المرجع نفسه، ص13.

¹. رينيه جيلسون، جان كوكو على شاشة السينما، تر: فتحي العشري، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000 ص82.

². عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، ص174.

الإمكانات الجمالية الكثيرة، الأمر الذي أدخل مجالات حداثيّة لم تكن فيها قبل ذلك¹، فهو إذن عمليّة تصوير اللقطات ثمّ ترتيبها وفق مضمون السيناريو أو القصة السينمائيّة، كما أنّ "آلية المونتاج هي واحدة من الإنجازات التقنيّة البالغة الأهميّة في فنّ السينما... وهي الجسر لانتقال تقانات السينما إلى الفنون الأخرى ولاسيما الأدب، إذ تأسّست علاقة وثيقة بين السينما والأدب عن طريق فعاليّة المونتاج وتقانات أخرى عديدة"²، وعليه فإنّ عمليّة التركيب أو المونتاج في الرواية تقارب إلى حدّ بعيد تلك التي عهدناها في الفن السابع، من الناحية الفنيّة الجماليّة ومن ناحية الآليات والتقنيات المشتركة.

أمّا **التقطيع (le coupage)** فنعني به اقتطاع مشاهد من مكانها الطبيعيّ وفضاءها المخصوص ومن ثمّة إعادة تشكيلها أو إلصاقها أو تحويلها إلى مكان آخر غريب عنها، بحثاً عن واقعيّة جديدة للأشياء والأماكن¹، وتأسيساً على ما سبق قوله، يمكن التسليم بكون عمليات المونتاج، بشكل عامّ، تقوم على أسس دقيقة من بينها عمليّة ترتيب اللقطات والمشاهد على نحو يشكّل دلالة الفيلم السينمائي، أمّا عمليّة توليف المشاهد في النصّ الروائي فهي تقوم على تقنية ضمّ الصور بعضها إلى بعض على نحو يشكّل أيضاً دلالات الخطاب الروائي.

وعليه، يمكن الإقرار بأنّه "ثمّة تشابكاً وتلاقحاً، أو بالأحرى تفاعلاً بين الفنون وأنّ آليات التشكيل الروائي في عدد كبير من النصوص التي تتبنّى الأبعاد المرئيّة تشتمل على آليات التصوير المتحرّك وتتخذ من بعض التقنيات السينمائيّة وسيلتها لإنتاج الخطاب الروائيّ، ومن أمثلة ذلك اعتماد تقنيات المونتاج السينمائي طريقة لبناء النصّ الروائي"²، ولا يعني هذا القول أنّ آليات التقطيع والتركيب التي تحدّثنا عنها آنفاً تُلغي إمكانات الرواية التقليديّة وتحطّ من مستواها التشكيلي الفنّي، لأنّ بعض الدارسين يرى أنّ السرد القديم يميّز بكون "نسيجه كان يمتدّ غالباً في اتجاه واحد، فلم يكتسب قوته ومثاقفه إلاّ عندما انتظم في جدائل متخالفة عبر تقنيات الاسترجاع والاستباق.

وانكشفت بدهاء هذه التقنيات عندما ترجمت إلى لغة السينما البصريّة في الفلاش باك حتّى نسب إليها، وإن كان من ابتداء مخيلة الروائيين من قبل"³، ونفهم من هذا القول أنّ آليات التقطيع والتركيب إذن

¹. وجيه فانوس، تقنيات السرد السينمائي في النصّ الروائي (بين الظاهرة والمصطلح)، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الثاني، ص 868.

². محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، المتخيّل الروائيّ (سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا)، ص 238.

¹. ينظر، عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربيّة (الرهان على منجزات الرواية العالميّة)، ص 174/175.

². مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النصّ الروائي الجديد، ص 199.

³. المرجع نفسه، ص 41.

سمة مشتركة بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة، غير أنها لم تتكشف إلا بعد تحويل بعض الروايات التقليدية إلى أفلام سينمائية، وهو أمر قد يختلف فيه الدارسون والمتخصصون.

في حين يُقَرَّر بعضهم، أنه إذا كان زمن الرواية التقليدية يسير في اتجاه واحد متسلسل ومترايب فهو أي الزمن، في الرواية المعاصرة مفتت ومقطّع على نحو غير مترابط، فالزمن الروائي إذن هو العنصر الأساس الذي تعتمد عليه عمليات التقطيع والتركيب، إذ نجده في الرواية المعاصرة يقوم على مستويين أساسيين، يستند الأول منهما على مبدأ الاسترجاع، بمعنى العودة بأحداث النص من الحاضر إلى الماضي، ومبدأ الاستباق بمعنى استشراف وتوقع أحداثا لم تُنجز بعد.

أمّا الثاني فيستند على مبدأي التلخيص والحذف اللذان يعملان على إبطاء المشهد السردى، فتتوقّف أو تتباطأ وتيرة السرد عبر وقفات وصفية أو عبر مشاهد من شأنها إضعاف مجرى الزمن المحرّك للأحداث، وهي تقنيات يتميّز بها المشهد السينمائي القائم على تداخل الأزمنة والصور والانتقالات السريعة بين الفضاءات المكانية عبر قناة تركيبية تنتظم فيها الأحداث وتتسجم، وفي النموذج الروائي الآتي سنحاول الوقوف على آليات التركيب السينمائي أو المونتاج والتي تتمظهر في الرواية عبر كلّ من اللقطة والتقطيع والترتيب¹، لكن قبل ذلك لابدّ من الإشارة إلى أنّ التفاعل بين الرواية والسينما تجلّى في كثير من الروايات العربية الحديثة ومنها: (قناديل ملك الجليل) لإبراهيم نصر الله، حيث سعى صاحبها إلى توظيف أساليب سردية جديدة مستوحاة من فنّ السينما، وفي تلك الرواية تحدّث الكاتب عن فترة من فترات التاريخ السياسي والقومي لفلسطين، وكيف تمكّن بطلها من مقاومة الحكم التركي ومحاولة بناء كيان سياسي جديد في فلسطين.

ومن العوامل التي ساعدت على استثمار بعض التقنيات السينمائية فيها نجد: كثرة الأحداث وكثافتها، مع الحركات التصويرية المتسارعة للمشاهد الروائية، بالإضافة إلى طريقة السرد، حيث قام الكاتب بسرد الأحداث ووصفها من الخارج وكأنّه كاميرا ترصد المشاهد عن بعد، وغيرها من العوامل التي جعلت من الرواية قابلة لأن تكون فيلما سينمائيا ناجحا.

كما نجد حضورا آخرًا لتقنيات السينما في روايتي (البيت الأندلسي) و(رماد الشرق) لواسيني الأعرج وذلك من خلال توظيف تقنيّتي الاسترجاع والاستباق، اللّتان يقوم عليهما فنّ التصوير السينمائي، فتداخل

¹. ينظر، المرجع السابق، ص 208...216.

الأزمنة ما بين الماضي والحاضر، وكذا انشطارها وتشظيها أحيانا، يُحيلنا إلى فنّ السينما الذي يميّز بظاهرة تفكيك وتكسير الأزمنة خلال سرد الأحداث، وعليه يمكن تحويل تلك الرواية إلى فيلم سينمائي نظرا لاحتوائها على مفارقات زمنية كثيرة.

ومنهم كذلك: إبراهيم نصر الله الذي عُرف بتعوده على استخدام التقنيات السينمائية في بناء عالمه الروائي وفي وصف شخصياته، وفي تأسيسه لأحداث الرواية وبناء فضاءاتها العامة مستخدما في كلّ مرة تقنية سينمائية أو أكثر مختلفة عن غيرها، خاصة في روايتي (حارس المدينة الضائعة) و(شرفة الهاوية)... وقد انكأ في مشروعه الإبداعي على مجموعة من التقنيات السينمائية كالمونتاج واللقطة والكاميرا المتحركة وغيرها.. فهو يدرك الدور الذي تقوم به السينما إلى جانب الأدب، ولاسيما الرواية، في النظر إلى قضايا الإنسان وتصوير واقعه¹، وغيرهم من الروائيين الذين أدركوا أنّ "ميدان الرواية قابل للتجديد والحداثة، والحداثة تكمن في الشكل والمضمون، وفي الأدوات التي يقدم بها الروائي أفكاره وبالتقنيات التي يستخدمها"¹ ومنها التقنيات السينمائية التي تتجسّد عبر العملية الوصفية للمشاهد والشخصيات والوقائع السردية المتتالية.

أمّا الرواية التي وقع عليها الاختيار لتكون موضوع الدراسة، فهي تحمل عنوان (ذات) وهي من تأليف الروائي المصري صنع الله إبراهيم²، وتدور أحداثها حول امرأة شابة تحمل اسم (ذات) وتحمل معه ذكرى مراحل سياسية كبرى من تاريخ مصر، والتي بدأت مع جمال عبد الناصر مروراً بالسادات إلى غاية حكم حسني مبارك، وبالتالي فإنّ ذات قد تكون صورة خلفية لمصر، ذلك أنّ حياة الرتبة اليومية والركود التام الذي عانت منه ذات قد يكون نفسه ما مرّت به مصر من ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية وكذا عقديّة أو دينيّة صعبة ومعقّدة ورتيبة في الآن ذاته والتي أدّت إلى استفحال شتى الظواهر السلبية في المجتمع المصري، واستشراف مختلف أنواع الظلم والفساد فيه، كما أنّ الرواية حُمّلت في مستهلّ فصولها التسعة عشر بخطابات صحفية تشير إلى الأوضاع السائدة في مصر ومحيطها العام، كي يتسنى للقارئ فهم الجو العام الذي تدور فيه أحداث الرواية.

¹. يُنظر: نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ط1، المكتبة الوطنية لوزارة الثقافة، الأردن 2015، ص 236/237.

¹. مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 238.

². صنع الله إبراهيم، ذات، ط3، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1998.

أما (ذات) فهي مواطنة مصريّة متزوّجة وأمّ لبنتين وابن لُقّب بوليّ العهد، تعمل في أرشيف إحدى الصحف المصريّة، وتُظن في عمارة بجوار سميحة وزوجها الشنقيطي، اللذان احتلّا جزء كبيراً من حياة ذات اليوميّة، كما تسرد الرّواية حياة ذات منذ ولادتها وتفاصيل زواجها وإنجابها وحصولها على وظيفة، ثمّ دورها في حلّ الخلافات بين جارتها وزوجها، بالإضافة إلى تصوير لحظات معاناتها مع المرض العضال الذي أصيبت به، ورحلتها الطويلة والشاقّة بين مراكز الصّحة والمستشفيات الحكوميّة، والتي تلتها رحلة أخرى لا تقلّ شقاء وإرهاقاً عن الأولى، وهي تلك التي خاضتها في مراكز الشرطة ومكاتب وزارة الصّحة في سبيل الإبلاغ عن علبة زيتون فاسدة حيث انقضت مدّة صلاحيتها وزُور تاريخ استهلاكها ممّا دفع بها إلى الرغبة في وضع حدّ لمثل تلك الممارسات اللاإنسانيّة واللاأخلاقيّة ضدّ المواطن البسيط.

لتنتهي الرّواية بحدث آخر مماثل لحادثة علبة الزيتون، ألا وهو السّمك الفاسد، لتستسلم ذات لحزنها وأسفها على ما يحدث في واقعها من زور وتدليس ونفاق، وعجزها في المقابل على وقف تلك الأفعال السّليبيّة نظراً لما يحدث في المكاتب والإدارات المسيّرة من شتّى مظاهر البيروقراطيّة والفساد.

وقد تمّ تحويل أحداث الرّواية إلى مسلسل درامي، تمّ تصويره ثمّ عرضه في شهر رمضان من عام 2013، تحت عنوان "بنت اسمها ذات"، بإخراج كاملة أبو ذكري وسيناريو وحوار مريم ناعوم، وبطولة: نيللي كريم، وباسم سمرة، كما أجرت كاتبة السيناريو تعديلاً طفيفاً على أحداث الرّواية حيث جعلت المسلسل يغطّي تاريخ مصر من 1952 حتى ثورة يناير 2011، في حين توقفت الرّواية الأصليّة عند نهاية الثمانينات وبدايات التسعينات، والحقيقة أنّ مثل هذا التغيير قد يكون جائزاً، لأنّه غالباً ما تختلف النسخة الفيلميّة عن الأصل المأخوذ منه.

فإذا كان الفيلم صورة مطابقة تماماً للنص المأخوذ عنه والذي قرأه المشاهد من قبل، فما جدوى تحويله إلى صناعة فيلميّة إذن، لكن هذا الاختلاف لا بدّ أن "يحافظ على جوهر العمل الأصلي حتّى وإنّ تغيرت تفاصيل الحبكة والشخصيّات، أو حذفت وأضيفت تفاصيل وشخصيّات جديدة"¹، وهو ما لمسناه في هذه الصناعة السينمائيّة لرّواية (ذات).

وانطلاقاً من مقولة: "إنّ القصّة السينمائيّة عمل روائي، مصمّم للعرض في شكل فيلم سينمائي"² تبدّت لنا فكرة رصد نقاط التفاعل الأجناسي بين فنّي الرّواية والسينما من خلال رّواية (ذات)، ولعلّ السبب الذي جعلنا نختار هذا النموذج الروائي بالذات، يكمن في كونه يحمل كثيراً من المشاهد التصويريّة التي

¹. برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، ص438.

². دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، ط2، دار الطناني للنشر، القاهرة، 2010، ص99.

تتمظهر في الرواية وكأنّها مشاهد سينمائيّة، وذلك من خلال بعض التقنيات والأساليب التصويريّة التي تجعل سارد الرواية في موقع المخرج السينمائيّ تارة، وفي موقع عدسة الكاميرا تارة أخرى، ممّا أتاح لنا فرصة الوقوف على بعض تلك التقنيات السينمائيّة والأساليب التصويريّة وعلى رأسها: المونتاج وعين الكاميرا وزوايا التصوير.

2. آليات التشكيل السينمائي للحدث الروائي في الرواية:

1.2. التركيب السينمائي (المونتاج) في الرواية:

أ. اللقطة:

هي نقطة الارتكاز التي يقوم عليها المونتاج السينمائيّ، وتكون غاية في الدقّة خلال تصوير المشهد، لاسيما في مجال السرعة ومسافة التصوير "وهي ببساطة ما تسجّله آلة التصوير بعملية مفردة ويمكن تعريف اللقطات على أساس المسافة والمساحة والموضوع، هل تبدو آلة التصوير قريبة إلى ما تصوّره؟ إذا كان الأمر كذلك فهي لقطة مقرّبة، ومن حيث الجسم البشري، هي لقطة للرأس على سبيل المثال، وقد تكون لقطة تظهر الرأس والكتفين، فهي عندئذ لقطة قريبة، وإذا كانت اللقطة لجزء محدّد من الجسم، كالعين أو الفم، فهي لقطة مقرّبة جدّا، واللقطة التي تظهر الجسم البشري بأكمله مع شيء من الخلفيّة هي لقطة بعيدة أو لقطة كاملة، وإذا كانت آلة التصوير بعيدة جدّا بحيث أنّ النتيجة هي مشهد واسع بانورامي فهي لقطة بعيدة جدّا، وحين لا تكون اللقطة لقطة قريبة ولا لقطة بعيدة بل وسطا بينهما فهي لقطة متوسطة¹، وعليه، فإنّ اللقطة تخرج إلى أنواع كثيرة يمكن إيجازها في: اللقطة الشاملة والقريبة والقريبة جدّا والبعيدة والبعيدة جدّا والمتوسطة (من حيث المسافة)، كما تكون اللقطة بطيئة وبطيئة جدّا وسريعة وسريعة جدّا وثابتة (من حيث الحركة)، وتُقابلها في رواية (ذات) اللقطات الآتية:

1.1. اللقطة المتوسطة:

تصوّر المشهد من مسافة متوسطة لا هي بالقريبة ولا بالبعيدة، وهي تُظهر بعضا من ملامح الشخصية أو المشهد ولا ترصد كلّ تفاصيله الدقيقة، ونستطيع التمثيل لذلك من الرواية بالنماذج الآتية: "لزم عبد المجيد الصّمت في الأيام التّالية، منزويا أمام تلفزيونه، وفي روبه الصّوفيّ (الذي حال نسيجه بعض الشيء عند المرفقين)، وإلى جواره علبة السجائر السّوبر، وابنتيه" (ذات ص 90).

¹. برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، ص 94/95.

و"هاهي واقفة في صالة انتظار ما، إلى جوار الرّجل ذي القميص المفتوح، وقد بدا الآن شبيها بعصام العائد في الغد، بينما يقف عبد المجيد ورفيقته على بعد خطوات، وهاهي ومرافقها يستديران قليلا بحيث يتواجهان" (ذات ص 124)،

نلاحظ في كلا النّموذجين، أنّ عدسة الكاميرا أو رؤية السّارد، باعتبار أنّ "المقابل السينمائي لصوت الرّواية في الأدب هو عين آلة التصوير"¹، كانت مركّزة على الشخصيات من مسافة لاهي بالقرب ولا بالبعيدة، بحيث تظهر الشخصية في النموذج الأول من مسافة متوسطة، تتيح للسّارد وصفها دون التركيز على أدقّ التفاصيل فيها، وفي النموذج الثاني، يمكن للسّارد مشاهدة الشخصيتين معا، ووصف وضعيتهما دون محاولة الاقتراب لرصد الجزئيات والتفصيلات القريبة جدّا في ذلك المشهد.

أ2. اللقطة الثابتة: تصوّر المشهد ثابتا غير متحرّك في لحظة قصيرة من الزمن، حيث تبقى رؤية السّارد مركّزة على الشيء أو الشّخص مدّة زمنيّة معيّنة، تماما كما تبقى "الكاميرا خلال اللقطة الثابتة غير متحرّكة طيلة عمليّة النّصوير"²، ومثال ذلك النماذج الآتية:

"وجدته واقفا إلى جوار النّافذة يتطلّع إلى الخارج شاردا" (ذات ص 243)، وهي لقطة تشي بوضعيّة الشّخص في إطار ثباته لحظة معيّنة، والمعروف أنّ شرود الإنسان لا يأخذ زمنا طويلا، لكنّه يثبت الشّخص في مكانه وفي وضعيته الآنيّة لحظة معيّنة.

وكذلك: "ثبتت عينيها في نقطة على الأرض بين أعقاب السّجائر وقصاصات الورق حتّى جاء وخاطبها متلطفّا" (ذات ص 245)، يُلاحظ أنّ فعل تثبيت الرؤية على شيء ما يدلّ على ثبات وضعيّة صاحبها مدّة معيّنة قد تطول وقد تقصر.

في هذه النماذج القصيرة المقطعة من رواية (ذات)، نلاحظ أنّ السّارد يرصد عدّة مواقف ووضعيّات في هيئتها الثابتة، وغير المتحرّكة لفترة وجيزة من الزمن، فعبارات (وجدته واقفا... يتطلّع شاردا، ثبتت عينيها) توحى بنبات الشخصية وتركيزها في شيء معيّن، إلى أن يحدث ما يقطعها ويعمل على تحريكها من جديد.

أ3. اللقطة الشاملة:

¹. لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، تر: جعفر علي، ص 69.

². محمد اشويكة، الصورة السينمائيّة (التقنية والقراءة)، ط2، الدّار المغربيّة العربيّة، الرباط، 2016، ص 36.

وفيهما يظهر المنظر أو الشخص كاملا دون التركيز على جانب أو جهة معيّنة في المنظر وتسمّى كذلك باللقطة العامّة، وفيها "نشاهد مجالا مهماً كالديكور أو منظر عام.. كما يمكن أن نشاهد فيها مجموعة من الأشخاص، ويبين هذا النوع من اللقطات الديكور والحركة بشكل كلي"¹ ومثال ذلك: "وجدا المدير العام يتحدّث في التليفون، وقد وقفت أنيسة أمامه، تحمل الملفّ إيّاه" (ذات ص 250).

وكذلك: "ذهبت هي وسميحة إلى مبنى حديث بالقرب من نادي الشمس، عبارة عن فيلا من طابقين وسط حديقة حسنة التنسيق تؤدّي إلى باب من زجاج الفيضيه المحاط بإطارات ألوميتال يفتح على طاولة عريضة تطلّ عليها كلمة الاستقبال بالإنجليزية من لوحة مضاءة فوق فتاة محجبة بادرت الزائرتين بكلمة السر في نفس واحد: السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، أيّ خدمة؟" (ذات ص 203).

في النموذجين السابقين، يتّضح (من سياق سردهما) أنّ الصّورة الملتقطة لا تتضمّن تركيزا على جزئيّة بذاتها وإنّما هي تعرض مشهدا واحدا يمكن للعين النّاظرة رؤيته من بُعد واحد وفي لمحة واحدة شاملة، حيث إنّ السارد في النموذج الأوّل، لم يعيّن وضعيّة المدير، إذا كان جالسا أم واقفا أم منحنيا كما لم يحدّد نبرته في الحديث، إذا كانت مرتفعة أم منخفضة، كما لم يركّز على هيئة ولباس (أنيسة) الواقعة أمامه، إذ اكتفى بتقديم صورة شاملة للموقف دون التفصيل فيه.

وفي النموذج الثاني، عرض السارد منظرا عامّا لفيلا كبيرة تقع في حديقة جميلة، دون أن يعرض لتفاصيل بنائها أو زخرفتها المعماريّة، أو لونها، كما لم يفصّل في شكل الفتاة وهيئة الزائرتين، بالإضافة إلى أنّه حصر الصّورة في منظر واحد شمل كلّ الخطوط العريضة التي تشكّل معالم اللقطة وتوضّحها للمتلقّي.

4. اللقطة البعيدة:

يتّم فيها التقاط صورة المنظر أو الشخص من زاوية بعيدة ودون تحريكٍ للكاميرا، ومثال ذلك النماذج الآتية:

"استأنفت السيّارة سيرها، وازدادت أصوات العويل قريبا، حتّى أشرفت على حارة صغيرة ظهرت الغربان المولولة في نهايتها، مطلّة برؤوس انعقدت فوقها مناديل سوداء" (ذات ص 162) فالتأمّل في هذا المقطع، سيجد أنّ كلّ العناصر المكوّنة لهذا المشهد، تبدو بعيدة عن العين الرّاصدة، فالسارد هنا يريد تأطير مشهده بطريقة تناسب دلالات المشهد، وهو الأمر الذي نقف عنده في التصوير السينمائي، حيث

¹. المرجع السابق، ص 37.

تحاول الكاميرا التقاط مشهد معيّن داخل ديكور ما، وبصيغة محدّدة قد تكون قريبة جدًا أو بعيدة، بحسب ما تقتضيه حركة الموقف¹، ومثال ذلك أيضا:

"في تلك اللحظة لمح عبد المجيد حركة أسفل مائدة السفرة، وتبيّن طفلا صغيرا يزحف تحتها حاملا في يده كأسا من الآيس كريم... أشار إليه أن يقترب، لكنّه لم يستجب" (ذات ص 212).

فالفعل (لمح) و(تبيّن) هنا يدلّ على ضبايئة المشهد، وعدم تبيّن عناصره، ممّا يوحي ببعد موضوع المشاهدة، وطول المسافة بينه وبين السارد.

ونجد كذلك: "ففي إحدى الشرفات المدهونة حديثا خرجت امرأة شابة في رداء بيتي مشجّر بلا أكمام... تطلّعت المرأة إلى بداية الشارع ثمّ أسندت مرفقيها إلى السور وتأمّلت السيارات المركونة بجوار الرصيف بنظرات شاردة" (ذات ص 349).

فعبارات: (استأنفت سيرها، ظهرت في نهايتها، لمح أسفل المائدة، أشار إليه أن يقترب، في إحدى الشرفات خرجت امرأة وتطلّعت إلى بداية الشارع) توضّح أنّ السارد يركّز زاوية رؤيته على جهة واحدة يصوّر فيها موقفا أو منظرا من مسافة بعيدة نوعا ما، ودون أن يهتمّ بالبيئة المحيطة لذلك المنظر، بل يحصر اهتمامه في حركة الشخصية المصوّرة ويتأمّل تطوّرها من مسافة لا هي بالقريبة جدًا ولا بالبعيدة جدًا، وإنّما مجال رؤيته يجسّد له لقطة بعيدة.

5. اللقطة القريبة:

يُصوّر فيها الشخص أو المنظر من زاوية قريبة، ويتمّ فيها التركيز على شيء معيّن مثل تعابير الوجه الدقيقة، وهذه مجموعة من النماذج التي نمثّل بها لهذا النوع من اللقطة التصويريّة:

"مثلت أمامه بالصورة التي توقّعتها: عطر أجنبي أخاذ، فستان من قماش ثمين ذي ألوان متناسقة (لم يستبعد أن ينتهي من أسفل بشبشب زنوبة)، وجه أبيض (البياض التركي المشرب بالحمرة وليس الأوروبي الشاحب)، تحيط به طرحة سوداء رقيقة، وتطلّ منه عيناں خجولتان تتجنّبان الاصطدام بعيون الآخرين" (ذات ص 95).

فإذا كانت اللقطات القريبة في عالم التصوير السينمائي "لا تُورّع اعتبارا، ولا يتمّ تقديمها على نحو مستقلّ عن التطوّر الداخلي للمشهد، أو في أي وقت، أو في أيّ مكان، بل تستخدم في حدود الممكن بطريقة منطقيّة، كما ينبغي أن يكون لها تأثير"¹، فإنّ اللقطات القريبة التي رصدتها رؤية السارد ضمن

¹. ينظر، المرجع السابق، ص 37/36.

¹. محمد اشويكة، الصورة السينمائيّة (التقنية والقراءة)، ص 39.

المقطع السابق، فهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتفاصيل الدقيقة المتعلقة بالشخصية الموصوفة، حتى إنّ تأطير المشهد من خلال تقريب عناصره، كان له دور في توضيح بعض السمات الأخلاقية للشخصية.

ومثله: "فتح درج مكتبه وأخرج زجاجة صغيرة من البلاستيك، فنزع سدّاتها التي احتوت على ريشة رفيعة ملوّثة بمداد أبيض، مرّ بالريشة فوق كلمة المراقب العامّ عدّة مرّات حتى اختفت تماماً أسفل طبقة من الطلاء الأبيض، ورفع الورقة إلى فمه ونفخ فيها حتى جفّ الطلاء، ثمّ وضعها جانباً وأعاد السدّاة بريشتها إلى العلبة وأغلقها ووضعها في الدرج، وتناول الورقة فتأملها في ضوء النّافذة حتى تأكّد من جفافها ثمّ تناول الختم وضغطه في الختامة ثمّ رفعه في الهواء وهبط به فوق المكان الذي طلاه باللّون الأبيض وضغط بقوة ثمّ قدّم الورقة والملف إلى همّت" (ذات ص 253).

إذ يلاحظ على هذا المشهد، استرساله وتدقيقه في تسجيل حركات صاحبه، كما أنّ تقريب الصّورة هنا، ساعد على رصد كلّ التفاصيل الدقيقة التي أراد السارد توضيحها للمتلقّي. من خلال النماذج السابقة، يتّضح أنّ السارد قدّم جملة من الصّور القريبة، التي توحى بقرب المسافة بينه وبين المنظر الموصوف، فقارئ الرواية هنا يستطيع، من خلال هذه اللقطات القريبة، أن يتمثّل نفسه في مواجهة الشّاشة، وكأنّه يشاهد المنظر لا يقرأه.

وغير بعيد عمّا سبق رصده، أحياناً نفع، أثناء قراءتنا للرواية، على تقنية مستوحاة من فنّ التصوير السينمائي، وهي نوع من الانتقال وتحول اللقطة من حالة لأخرى، كأن تتحوّل اللقطة البعيدة إلى قريبة، أو العكس، وهو ما يسمّى في فنّ صناعة الأفلام بالتزويم، حيث يثبت المصور آلة التصوير في موقع محدّد، ويوجّه عدسته للجزء المراد التركيز عليه "بحيث تعطي هذه العدسة القابلة للتعديل انطباعاً بأنّ آلة التصوير تتحرّك مقتربة من الموضوع أو مبتعدة عنه، ومن هنا أتى مصطلحاً تزويم الاقتراب وتزويم الابتعاد"¹، وقد تمثّلت هذه التقنية في بعض صفحات الرواية، والنماذج الآتية تُدلّل على ذلك، كأن تلاحظ تركيز الكاتب على منظر واحد، في حركة اقتراب، ضمن المشهد الآتي:

"رأت عبد المجيد في المرأة، يقترب منها... وقد ظهرت على وجهه علامات التركيز الشديد، حتى أصبح خلفها تماماً" (ذات ص 231).

¹. برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، ص 111.

فعملية التزويم هنا، تتضح من خلال حركة اقتراب الشخصية ببطء وتركيز، من الشخص الموصوف، و"للزوم (zoom) إحساس يُشعر المتلقي بالوقوع (السقوط) في المشهد"¹، وهو ما أوحى به هذا المشهد.

ومثله: "رأت نفسها في أحد شوارع الإسكندرية حينما شعرت برجل يخطو إلى جوارها ثم يقترب منها حتى أوشك أن يلتصق بها" (ذات ص 124)، كذلك هي حركة تبتّ الشعور بوجود آلة تصوير تتابع الموضوع، وتركز على حركته، وهو ما يستدعي الاهتمام بما سيحصل بعد تلك الحركة.

6. اللقطة القريبة جدًا:

ويتم التركيز فيها على أدق التفاصيل القريبة، مع تجنب وصف الأشياء المحيطة، كما ترصد التعبيرات الدقيقة للشيء أو الشخص الموصوف، وأمثلة ذلك:

"مرت بأصبعها على الجيوب التي برزت تحت عينيها، وعلى ندبة تشقّ شفتها العليا ويعجز الزوج عن إخفائها وتأكدت من أنّ تأثير آخر لصبغة شعرها لم يتلاش بعد" (ذات ص 123) فاللقطة القريبة هنا تتماثل مع تلك التي تعتمد آلات التصوير السينمائي، وتسميها في بعض الأحيان: اللقطة الكبيرة جدًا "وهي تلتقط الشيء بصفة مقربة جدًا حيث تشبه في ذلك المكبرة، وذلك بغرض إثارة الانتباه إلى بعض التفاصيل.. كما يمكنها إظهار جزء من الوجه كالعين أو الرأس أو أي شيء آخر"²، فتصوير الجيوب تحت العينين، والندبة التي تشقّ الشفة العليا وغيرهما، دليل على أنّ عين السارد مركزة على شيء قريب جدًا من مجال رؤيته.

ومثله: "ابتسامة ذات مغزى، احمرّ لها وجه ذات، وجلبت ضحكة ممطوطة من وجه الأرنب وابتسامة خجلي من الشامة السوداء وتقطبية عابسة من المنكبين" (ذات ص 166)، فتصوير الابتسامة الخجولة واحمرار الوجنتين والشامة السوداء على الوجه والنقطيب العابس من المنكبين كلّها نشي بالقرب الشديد بين المصور وموضوع التصوير.

ومثله: "رفعت منيرة إليها عينين ضيّقتين وسط بشرة ضامرة مليئة ببثور جافة لم يفلح الماكياج في إخفائها" (ذات ص 249)، كذلك يُلاحظ أنّ ضمور البشرة والبثور الجافة التي لم يستطع الماكياج إخفاءها وكذا العينين الضيّقتين، هي تفاصيل دقيقة في وجه الشخصية الموصوفة، لا يمكن رؤيتها بهذا

¹. محمد اشويكة، الصورة السينمائية (التقنية والقراءة)، ص 47.

². المرجع نفسه، ص 39.

الوضوح إلّا إن كانت قريبة جدًا من رؤية السارد/ المصور، وهي برأينا من أحسن اللقطات التصويرية التي تقف عند أدق التفاصيل المرتبطة بالأشياء والأشخاص، وتُجلي رؤيتها للمتلقّي.

ومن خلال المقاطع السابقة، يُلاحظ أنّ اللقطة القريبة من أكثر أنواع اللقطات حضورا في الرواية وهي تعمل على رصد الحركات القريبة جدًا والتفاصيل الأكثر دقة فيما يتعلّق بالشخصية واللقطة المقربة جدًا هي لقطة توكيدية، يكون فيها تركيز السارد دقيقا لأنها، بالإضافة إلى كونها شكلا دراميا، تعمل على كشف الحالات الدقيقة والمفصلة التي تكون عليها الشخصية.

7. اللقطة السريعة:

وهي عبارة عن تصوير لمجموعة من الحركات السريعة التي تحدث في وقت قصير جدًا ومثال ذلك:

"تذكّر أحدهم المريض الزّائد تحت الكاميرا، فهرع إليه وهو يردّد: ربّنا يستر، مفيش حاجة إن شاء الله" (ذات ص 66)، فكلّمة (هرع إليه) تدلّ على سرعة الحركة التي قامت بها الشخصية.

ومثله: "جاءت ذات مسرعة من المطبخ على الصّوت" (ذات ص 97)، كذلك تدلّ كلمة (مسرعة) على وجود تسريع في الحركات، ويمكن للقارئ أن يفهم طبيعة المشهد ودلالة السّعة فيه من خلال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

ومثله: "لكنّه لم يكّد يُدير موتور السيّارة حتّى لحق بهم، جريا، أحد الحمالين الذين كانوا يُحاصرونه، وهو يجرّ صبيّا صغيرا من خلفه، ومال على النّافذة مشيرا إلى الصبيّ: ده حمادة" (ذات ص 129)، فكلّمات (لحق بهم جريا) و(يجرّ صبيّا خلفه)، تشي هي الأخرى بأنّ اللّقطات المصوّرة هنا تتضمّن حركات سريعة للشخصيّات الموجودة فيها.

فهي إذن مجموعة من اللقطات التي تمّت بحركة سريعة، ولعلّ الكاتب هنا نجح إلى حدّ ما في تصوير لقطاته بدقّة، حيث إنّ العبارات التي اختارها لوصف الحركة توضّح نوعها بسهولة ودونما إعمال فكر أو تركيز.

8. اللقطة البطيئة:

وفيها تبدو حركات الأفعال بطيئة، بمعنى أنّها تمضي في وقت أطول بكثير من اللقطات السريعة، وأمثلة ذلك:

"طرق الباب زائر جديد، كهل فوق الستين، يتحسّس خطواته في حذر من خلف نظّارته السميكة" (ذات ص 63)، فالحركة المتأنية التي تضمّنتها اللقطة البطيئة هنا، استطاعت الكشف عن بعض التفاصيل المتعلقة بالشخصية الموصوفة، كسنّها وهيئتها وطبيعتها حركتها.

ومثله: "قبعد أن اطمأنّ عبد المجيد إلى استغراق ابنتيه في النوم، وأنصت إلى شخير ذات المنتظم، فتح باب شقّته في هدوء، وطرق باب جاره" (ذات ص 91)، فالمتمأمل في هذا المشهد، سيجد أنّ عين السارد ترصد، ببطئ حركة الشخصية المشوية بالحرص والحذر، فيفهم المتلقي مباشرة أنّ تلك الشخصية تحاول إخفاء أمر ما، أو القيام بأمر معيّن دون لفت انتباه الآخرين.

ومثله: "صعد عبد المجيد السلم في ببطء، ومع كلّ درجة كان يزداد تشبّثاً بالأرض" (ذات ص 217)، كذلك يُلاحظ أنّ هذا المشهد الروائي يقترب في حركته البطيئة من حركة عين الكاميرا التي تراقب حركات الممثلين، فيستطيع المتلقي تمثّل الشخصية المتحرّكة أمامه، ويحسّ ببطئ حركتها كما لو أنّه يشاهدها ضمن فيلم سينمائي.

من خلال المقاطع السابقة، تبدو متابعة الزمن فيها بطيئة جدّاً، كما أنّ الكاتب أخذ وقته في تصوير المواقف بتفاصيلها، ويتّضح من سياق السرد في الرواية، أنّ بطء الحركة مرتبط بطبيعة الموقف وبنفسية الشخصية.

ومن نافلة القول، أنّ جلّ اللقطات المقتطعة من الرواية، تختصّ برصد حركات الشخصية البشرية والتي تقابلها شخصية الممثل في الفيلم السينمائي، ولعلّ مردّ ذلك أنّ الممثل هو الجزء الأهمّ في المنظومة التشكيلية المتحرّكة والثابتة في بيئة فضاء اللقطة السينمائية¹، ولعلّ هذا السبب الذي جعل جلّ اللقطات المأخوذة من الرواية تصف الشخصية الروائية التي تقابل بدورها الممثل في المشهد السينمائي أمّا باقي اللقطات فتصف بعض المناظر أو المشاهد التي لا تكون فيها الشخصية البشرية.

ب. التقطيع أو التجزئة:

إذا كان الفيلم السينمائي يتكوّن من عدّة لقطات تتّم تجزئتها لعدّة مشاهد بحسب السيناريو فإنّ الرواية كذلك تتعرّض لعملية تقطيع المشاهد وفقاً لرؤية الأديب وكذا موضوع الرواية، وعادة ما تتّم تجزئة الرواية إلى فصول ذوات عناوين مختلفة أو موضوعات متّصلة بالموضوع الرئيس فيها وفي رواية (ذات)

¹. طارق عبد الرحمان محمد الجبوري، البناء الإخراجي للقطعة بين الميزانسين والسينوغرافيا، مجلة كليّة الآداب، جامعة بغداد، العدد 98، دت، ص 461.

لاحظنا أنّها تنقسم بدورها إلى تسعة عشر فصلا، وكلّ فصل يُستهلّ بمجموعة من الأخبار الصحفية التي تضع القارئ في الجوّ العامّ لموضوع ذلك الفصل.

كما تحدث عملية التقطيع ذاتها على مستوى الزمن، وبالتالي قد نجد في المقطع الواحد من الرواية أزمنة مختلفة ومتشظية، وهذا التشتت الزمني يمكن رصده من خلال عمليات الاسترجاع والاستباق والحذف والوقفة والمشهد وغيرها.

ب1. المفارقات الزمنية:

➤ الاسترجاع:

وفيه تتوقّف عجلة الأحداث، لتتّم عمليّة استرجاع بعضها من الماضي إلى الحاضر على شكل سرد استذكاري، كما أنّه "مفارقة زمنيّة تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الرّاهنة"¹، ومثاله:

"هل تذكر عبد العاطي وبيومي؟ في يوم واحد أصاب كلّ منهما 11 دبّابة، هل تذكر سعيد خطّاب الذي تطوّع ليوقف تقدّم دبّابات العدو، فألقى بنفسه أمامها ومعه أربعة ألغام ونجح في تعطيلها باللّغم الذي انفجر في جسمه والدبّابة؟" (ذات ص 88)، ففعل التذكّر هنا يوحي بوجود ارتداد زمني إلى الوراء، حيث تُستحضر مجموعة من الأحداث التي وقعت في الماضي، وسردها في الزمن الحاضر، لإلقاء الضوء على بعض الملامح النفسيّة للشخصيّة، كما قد يرد من أجل توضيح بعض المدلولات العامّة وتقديمها للقارئ وفق ومضة استرجاعيّة، أو كما يسمّيها صنّاع السينما الفلاش باك (flash back)، وهو ما يدلّ على التفاعل الجليّ ما بين الفنّ الروائي والفنّ السينمائي.

➤ الاستباق:

هو توقّع أحداث لم تُنجز بعد، وذلك من خلال بعض التلميحات والإيحاءات التي تستشرف أحداثا مستقبلية لم يجر وقوعها بعد، ومثاله:

"كان هذا أمرا مفهوما أيضا من جانب عمّ محروس، الذي كان بوسعه أن يدبّر لهم أمر بياض الشقّة بمعرفته ليجنبهما الوقوع في شباك الباش مهندس الذي سيُحضر العمّال، ويأمرهم بإزالة هذا الحائط أو تبويضه بسرعة دون أن يعنى بحماية الأثاث، ثمّ يُبدي أسفه لإهمال العمّال واستعداده لتحمل جريرتهم بشراء العفش كلّ، وفي اليوم التالي يُحضر شخصا يقوم بتثمينه، وهيلا هوب يأخذ العفش بتراب الفلوس ويُجده ثمّ يبيعه من جديد" (ذات ص 64)، فدلالات المشهد هنا مرتبطة بسياق زمنيّ معيّن لم يجر فيه

¹. طارق عبده دياب، سيف بن ذي يزن (في الرواية والإذاعة)، ص 41.

وقوع الأحداث بعد، وإنّما العبارات الواصفة لأحداث المشهد، هي التي تدلّ على أنّ السارد يستبق الزمن وفق سياق دلاليّ معيّن.

ومثله: "صحت قراءة ذات لردود أفعال زوجها، إذ ذكر لها عرضا في الصّباح قبل خروجه إلى عمله أنّه سيُحضر معه عند العودة كمّية من البرتقال، كي يتناوله وليّ العهد فريش" (ذات ص 235). ولعلّ تقنية الاستباق هنا، تمهّد للقارئ انتقاله عبر الزمن إلى المستقبل، بحيث تعمل الشخصية على التلميح أو الإشارة إلى بعض الأحداث التي سيجري وقوعها لاحقا، ومن البديهيّ أنّ الاستباقات في الرواية تعمل على تشويش ذهن القارئ، وتضعه في حيرة من أمره، هل سيحدث هذا الفعل حقّا أم ثمّة ما سيُعيّقه؟، كما تجعله يتساءل إن كان سيواصل متابعة أحداث الرواية أم أنّ هذا الاستباق أشبع فضوله لمعرفة المستقبل؟، وفي كلّ الأحوال، تعدّ الحركة الاستباقية في الرواية عنصرا مهماً لكونها تخلخل نظام الزمن المتسلسل، وتعيد ترتيبه بطريقة فنيّة.

ب2. وتيرة السرد:

ب2.1. تسريع السرد:

➤ **التلخيص:** وهو سرد بعض الأحداث التي يُفترض وقوعها في ساعات أو أشهر أو سنوات عديدة من خلال اختزالها وتلخيصها في بضع كلمات أو أسطر، وهو ما يساعد على تسريع وتيرة السرد، ومثاله: "وقبل التّوم تعكف على تنظيف الخضراوات وهي تتفرّج على التلفزيون، ثمّ تغسلها وتودعها الثّلاجة وفي الصّباح تخرجها وتتركها على طاولة المطبخ (الفورمايكا) وبهذا يكون كلّ شيء معدّا عندما تعود من العمل بعد الظهر، بحيث يجري إعداد وجبة تكفي يومين أو ثلاثة، بينما تقوم بغسيل الأطباق والأكواب المتخلّفة من الإفطار، ولمّ الأشياء التي تبعثرت في الصّباح (قميص نوم دعاء، وجورب متعفن لعبد المجيد) ونقع الملابس المتسخة في المياه استعدادا لتنشغيل الغسالة بعد الظهر، وفي المساء تقوم بتتقية الأرز أمام التلفزيون، وتغسله في الصّباح وتطهيه عند عودتها من العمل، وبهذا يتوقّر لها الوقت في اليوم الثالث لإعداد طبق إضافي أو بعض الحلوى (كريم كرمل أو جيلي) أو ترتيب دولاب الملابس، أو تنظيف دواليب المطبخ، أو رتق الجوارب وثبيت الزّراير أو، أو.. إلى آخر أعمال البيت التي لا تنتهي" (ذات ص 26، 27).

ومثله: "لم تمض أيّام حتّى بدت على المخلّلات علامات النضج، وسرعان ما أصبح كلّ شيء جاهزا فيما عدا السيّارة التي تطلّبت وقتا أطول" (ذات ص 67).

نلاحظ من خلال النّموذجين السّابقين أنّ السّارد عمد إلى التّصرّف في حركة الزمن الدّاخلية حيث رصد مجموعة من الأحداث المتوالية في نسق سريع، لذلك استغرق زمن السرد في الرواية وقتاً قصيراً جدّاً، ولعلّ الروائي عمد إلى هذا الاختزال والتكثيف الزمني، بدافع وضع القارئ أمام الصورة العامّة للحياة اليوميّة التي تعيشها الشّخصيّة، كما نلاحظ أيضاً أنّ الإيقاع الزمني هنا لا يتعلّق بنفسيّة الشّخصيّة وإنّما بوضعها الخارجيّ، وبالتالي كانت خلاصة الأحداث في المقطعين السابقين تجسّد زمناً كرونولوجياً لا نفسياً.

➤ الحذف:

هو عمليّة التخلي عن السرد المسهب للأحداث التي وقعت في فترات زمنيّة سابقة والاكتفاء بالإشارة إليها تصرّيحاً أو تلميحاً، ومثاله:

"بعد تحضير طويل واتّصالات مكثّفة، انعقد الاجتماع الأوّل والأخير في تاريخ العمارة بشقّة ضابط الشرطة... واستمرّ عدّة ساعات أسفرت عن اتّفاق كامل على ثلاث نقاط" (ذات ص 52) فالحذف هنا تجلّى في عبارة (استمرّ عدّة ساعات) للتعبير عن جملة من الأحداث التي وقعت في زمن طويل، واكتفى السّارد بتلك العبارة حتّى يتجنّب الإسهاب في الوصف.

كما نجد: "ثمّ خاصمها لمُدّة أسبوع، أنجز الباش مهندس خلاله عمليّته المحدودة، وتأمّلت هي في عمق مسيرة الهدم والبناء فتوصّلت إلى قناعة جديدة بشأن المستقبل" (ذات ص 59)، كذلك تلخّص عبارة (مدّة أسبوع) طول المدّة التي حدث فيها الخصام بين الزوجين، ولم يشأ السّارد ذكر تفاصيل ذلك الأسبوع.

وأيضاً: "وبعد ربع ساعة بالضبط تصاعدت رائحة الشّواء" (ذات ص 62)، فعبارة (ربع ساعة) من بين التّركيبات اللّغويّة التي تحذف تفاصيل الحدث، وتقدّمه في صورته المختزلة.

وكذا: "بعد يومين، بينما كان عبد المجيد يهّمّ بارتقاء الفراش، عقب انتهاء البثّ الحكومي، دوت صرخة مدوية في سكون الليل" (ذات ص 282)، فعبارة (بعد يومين) تدلّ على وجود متنّسع من الوقت جرى فيه وقوع كثير من الأحداث، أثر السّارد السّكوت عنها وإرجاء تفاصيلها.

فالعبارات السّابقة، تمثّل صيغة تكثيف للأحداث، تُلغى سلسلة من المسرودات التي تحدث في فترات زمنيّة طويلة، وربّما استعان الكاتب بهذه التّقنيّة ليحذف كلاماً أو تفصيلاً غير ذا قيمة ثمّ إنّ عمليّة إسقاط وإلغاء الأحداث الثّانويّة في الخطاب السردّي تلعب دوراً مهمّاً في الحفاظ على الزمن التّتابعي والمنطقي للقصة.

ب2.2. إبطاء السرد:

➤ الوقفة:

يتعطل فيها السرد من خلال وقوف السارد على وصف تفاصيل الأحداث أو الشخصيات أو المشاهد، وقد يستغرق ذلك عدّة صفحات من الرواية، ومثالها:

"نقلت ذات إلى الأرشيف الذي يحتلّ الطابق الأخير من مبنى قديم مجاور، يصعد إليه درج مظلم وكئيب، وتتصدّره صالة طويلة ضيقة غصّت بالمكاتب الخشبيّة والمعدنيّة المتلاصقة والمقاعد الخالية، وحملت جدرانها المدهونة حديثاً بلون أخضر قاتم، بصمات الأيدي وحوافّ المقاعد، بالإضافة إلى صورة واحدة، للرئيس الجديد بالطبع، يجلس أسفلها رئيس القسم (من غيره؟)، وهو رجل ضئيل الجسم، تخلّل شعره المشيب، لم يحلق ذقنه منذ أيام، يرتدي قميصاً منسّخ الياقة، تأملها بعينين أشبه بالمكحولتين، وأشار لها بيد التوت أصابعها الرفيعة على نفسها نحو الكفّ كالمخالب، لتجلس فوق مقعد قريب منه، ثمّ دفن رأسه في إحدى المجلّات، وتجاهلها تماماً لا عن خجل أو ضغينة، وإنّما لأنّه لم يعرف ماذا يفعل بها..". (ذات ص 23)، ففي هذا المشهد الرّوائي، وصف لقاعة الأرشيف، ومحتوياتها، حيث منح السارد لنفسه فرصة التّدقيق في تفاصيل المشهد، واستدعاء كلّ العناصر اللازمة حتّى يقدّم للقارئ صورة شاملة عن المكان الذي يتواجد فيه، ولعلّ مثل هذه الوقفات الوصفية التي نجد مثلها في الأفلام السينمائيّة، تعتمد إلى إشراك المتلقي في موضوع الحدث، ودعوته إلى الحلول فيه لإشباع فضوله.

ومثلها: "هكذا أتيحت لها الفرصة لأن تتأمّل، من موقع الرئاسة، مسرح عملها الجديد: الملقّات المكوّمة فوق المكاتب تعلوها الأتربة، أرفف المجلّدات المصفوفة في نظام يحول دون الاستدلال إلى أحدها، والسدنة: شابّ هادئ يقرأ كتاباً مستعينا بقلم يخطّط به السطور، ممّا يقطع بأنّه طالب في إحدى الكليّات، وعدّة نسوة قبيحات الوجوه: اثنتان في حجاب الرأس (إحدهما في بلوزة رماديّة وجوب أسود والثانية في فستان من قماش مستورد صارخ الألوان كمكياجها، وأثقال من الذهب حول رقبتها ومعصمها وفي أصابعها وأذنيها) والثالثة في حجاب كامل، بمنكبين عريضين وملامح أسيانة، والرابعة في فستان عاديّ، ماكسيّ، أسود اللون، سواد الشامة التي تزيّن خدّها، والخامسة بوجه يشبه وجه الأرنب، وجوب مزركش مع بلوزة ورديّة اللون" (ذات ص 24).

كذلك يتوقّف السارد هنا ليصف موقع العمل، ويلتقط تفاصيل مكوّناته، ليقدمها إلى القارئ في طابع كليّ وشامل، وإذا كانت الوقفات الوصفية في الأفلام السينمائيّة "تستدعي الانتباه والتركيز، لأنّ

الفيلم يعتبر في حدّ ذاته كُلاً جامعاً لعدد من الحملات والدلالات¹ فإنّ مثل تلك الوقفات الوصفية في الرواية، تُسهم هي الأخرى في إضفاء ديناميّة على الصّورة، وتعمل على لفت انتباه القارئ، حتّى يتمكّن من فهم الحملات الدلالية التي تتطوي عليها موضوعاتها.

كما توجد بعض المقاطع الوصفية التي شغلت حيّزاً لا بأس به من مساحة النص الروائي لا يمكن الوقوف عندها جميعاً، ثمّ إنّ تقنية الوقفة هنا، عملت على تعطيل السرد لفترة وجيزة وخلقت بطء في الحركة التتابعية للأحداث، ممّا منح القارئ فرصة قصيرة لتأمّل تلك المشاهد والتفكّر في أحداثها.

➤ المشهد:

وهو أيضاً يتعلّل فيه السرد، من خلال التركيز على الأحداث والكشف عن أدقّ تفاصيلها وعادة ما يتجسّد المشهد في صورة حوار الشخصيات، ليتّمت من خلاله الوقوف على السمات الاجتماعية والنفسية للشخصيات المتحاور، وقد يحدث التداخل بين مفهومي المشهد والمقطع، غير أنّ الفرق بينهما قد يتجلّى في الصنّاعة السينمائية، أمّا في الرواية فربّما يكون الأمر سيّان، حيث يرى بعضهم أنّه قد "تتجمّع اللقطات في الفيلم لتشكّل مقاطع أو ما نفكّر فيه عموماً على أنّه مشاهد، ثمّ لوحظ أنّ بعض الكتاب يفضلون التمييز بين المشهد والمقطع، فهم يقولون إنّ المشهد هو وحدة من الحدث تحدث في الموقع نفسه، وتتألف من لقطة واحدة أو لقطات كثيرة، والمقطع هو مجموعة من اللقطات تشكّل جزءاً قائماً بذاته من الفيلم يكون بصورة عامّة مفهوماً بحدّ ذاته ومن التعريفين، يبدو أنّ المشهد والمقطع مترادفان عملياً وهما في الواقع كذلك لجميع الأغراض العملية، والفارق الوحيد هو احتمال وجود مشاهد ضمن المقطع الواحد، ولكن لا يمكن وجود مقاطع ضمن المشهد"²، غير أنّه في الرواية، لا نلاحظ فرقاً واضحاً بينهما والدليل أنّ المشهد يقوم بوظيفة المقطع، والعكس كذلك، وفي النموذج الآتي سأحاول إبراز وظيفة المشهد الروائي في تجلية وإيضاح كلّ ما يتعلّق بالشخصيات المحركة لأحداثه، دون التركيز على مسألة تسميته مثال:

"التمعت عينا صفية لأول مرّة:

- وأمين الاتحاد الاشتراكي... فكراه؟ اللّي رفض تعليق لافتة مكافحة الأميّة ..(مقلّدة صوت

الحكمة) يا بنتي.. لو علّماهم القراءة والكتابة فمن يعمل في الحقول والنّظافة؟.

ضحكت ذات:

¹. محمد اشويكة، الصورة السينمائية (التقنية والقراءة)، ص71.

². برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، ص113.

- خبطتيه بيتين شعر للزّاجل ده اللي اسمه... اسمه زيّ البيض نصف سوا... تصوّري نسيته.

صفية لم تنس:

- بريخت.. فاكهه البيتتين؟.. تعلّم أبسط الأشياء فلم يفت الألوان بعد..

لم تتمكّن من الإكمال لأنّ الدّموع انهمرت فجأة من عيني ذات، لا بسبب بريخت، وإنّما تمهيدا للفقرة التالية في البثّ، واستمعت صفية في فضول لقصة المقاطعة الغامضة، ثمّ لشكوى مرّة من عبد المجيد انتهت بجملة دراميّة: خلاص... ما عدتش أطيعه.

قامت صفية بالدور المطلوب منها، فاستعرضت قائمة طويلة بحسنات عبد المجيد (فهو لا يجري وراء النساء ولا يلعب القمار ولا يتعاطى المخدرات ولا يجلس على المقاهي بالإضافة إلى أنّه يحبّها ولا يهينها ولا يضربها) مقابل العيوب التي أبرزتها ذات (الهدم والتخريب والأثانية والبلادة باختصار: خبيته) وبالنتيجة كشفت عن تناقضها:

- إمّا أسيبه أو أحبل منه ثاني.

وجّهت صفية سؤالاً منطقيّاً:

- قوليلي: فيه حدّ ثاني؟

تلقّت عنه إجابة منطقيّة، بالنقي، في إباء، فذات الفاضلة تعلّمت من الصّغر أنّ هناك أشياء لا يعترف المرء بها ولا حتّى لنفسه، وأنّ طوق النّجاة في الحياة هو تجنّب ذكر الحقيقة في أيّ حال" (ذات ص 120).

نجد أنّ هذا المشهد السردي الذي أخذ مساحة صفحة كاملة من الرواية يجسّد حواراً بين شخصيّتين، يتساوى فيه زمن السرد مع زمن الكتابة، بمعنى أنّ الحوار جارٍ على لسان الشخصيّتين وبالتالي تبدو المشاهد وكأنّها تقع فعلاً في الواقع، وفي الحاضر، وقد عمل هذا المشهد "على إبطاء حركة السرد وكسر رتابته، من خلال الحركة والحيويّة في الحوار، وساعد على تقوية إيّهام القارئ بالحاضر الروائي كما يعطيه المشهد إحساساً بالمشاركة في الفعل، ومن خلال المشهد الحوارية يتمّ كشف ذات الشخصيّتين"¹، ممّا يؤكّد أنّ تقنية المشهد تساعد فعلاً على تجلية السمات النفسيّة والفكريّة والاجتماعيّة للشخصيات المتحاورة.

ج. الترتيب:

¹. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربيّة (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، ص 131.

يقع عندما يقوم السارد بعمليات الجمع والحذف والتقديم والتأخير لبعض المشاهد السردية وضمها لبعضها البعض بطرائق فنية معينة تمنح النصّ الروائيّ نسقا واحدا منسجما ليحقق الأثر الجماليّ المطلوب، على اعتبار أنّ "النصّ الروائيّ أصبح يعتمد على توليف المشاهد وتقطيعها ثم إعادة ترتيب إيقاعها الزمني شأنه شأن الفيلم السينمائي، فيكون لهذا الترتيب والتوليف دلالات خاصّة.

وإذا كانت عمليات التوليف في الفيلم السينمائي تقوم على أساس عمليّة الربط بين المشاهد، فإنّها تعتمد في النصّ الروائي على الربط والتوليف بين المشاهد وترتيبها كذلك¹ والترتيب هو آخر مرحلة من مراحل التركيب السينمائيّ أو المونتاج بعد اللقطات وتقطيعاتها المختلفة، حيث إنّ اللقطات التي يتكوّن منها الفيلم لابدّ أن تجمع وترتّب على نحو يجعل الحدث يسير بشكل منطقي ومترابط، وينطوي المونتاج على انتقاء اللقطات وترتيبها بناء على الاعتبارات الآتية: مكانها في الحكاية، ومساهمتها في المزاج الذي يتّصف به مشهد معيّن، أو الفيلم بأكمله، وتعزيزها لإيقاع الفلم، وإيضاحها لشيء من المعنى الأعرق للفيلم، وتحقيقها لغرض صانع الفيلم²، ففي الفيلم السينمائي، وبعد تصوير اللقطات والمشاهد المتعدّدة تتمّ عمليّة ترتيبها بحسب دلالات النصّ السينمائي (السيناريو)، بحيث تترك أثرا جماليا في نفس المتلقي والأمر نفسه بالنسبة للقطات الرواية التي تُجمع وترتّب داخل النصّ أو الخطاب الروائي بما يكفل له قدرا من الترتاب المنطقي والتسلسل الدلالي والتأثير الجمالي المطلوب.

وفي رواية (ذات) كان توزيع المشاهد وتجزئة اللقطات عبر فصول الرواية التسعة عشر ينسجم ودلالاتها الفنيّة، حيث كانت عمليّة الترتيب تتمّ عن قدر كبير من المهارة الإبداعية للكاتب ناهيك عن الدقّة والوعي في عمليات اختيار الوحدات الدلالية المناسبة لموضوع الرواية، ويستطيع قارئ الرواية أن يدرك ذلك من خلال توليفة المشاهد المرتبة بحسب حركات أحداثها من البداية إلى النهاية.

2.2. عين الكاميرا (عدسة الكاميرا):

توجد تقنية أخرى لا تقل أهمية عن تقنية المونتاج السينمائي، وهي عين الكاميرا أو حركة الكاميرا وزوايا التصوير "فقد تلتقي الرواية مع التقنية السينمائية حيث تقوم الكاميرا برصد الأحداث في صورة حيادية، وتعتمد إلى النقاطها وتقديمها على شكل مشاهد دون ربط أو تعليق، وذلك في شكل حكايات

¹. مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النصّ الروائي الجديد، ص 199.

². برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، ص 136.

تتجاوز دون رابط منطقي، وقد تأتي أغلب هاته الحكايات في شكل مشاهد سينمائية يقوم فيها الزاوي بدور الكاميرا¹، بمعنى أنّ الزاوي يصوّر المشاهد ويعرضها من زوايا مختلفة مركّزا على مظاهر أو أشياء أو صفات معيّنة، توحى بالدلالات ولا تشي بها، ويكون ذلك دونما تعليق أو حديث، تماما كما تفعل عين الكاميرا أثناء تصوير مشاهد الأفلام السينمائية، فيكون المتلقي في وضع يؤهّله للرّبط بين تلك المشاهد والتّقيب عن صوت المصوّر/ الزاوي، بغية الوقوف عند مقصديّته.

فالصوت الموضوعي للسارد (في الرواية) "لا يدخل وعي أيّ من الشخصيات وإنّما يخبرنا بالأحداث فقط من الخارج، في الواقع شُبّه هذا الصوت بآلة التصوير التي تسجّل الأحداث بتجرّد وبدون تحيّر إنّها تقدّم الوقائع وتسمح للقارئ بأن يفسّر لنفسه، والصوت الموضوعي أكثر ملاءمة للفيلم منه للأدب، إذ إنّ السينما تقوم بالاستخدام الحرفي للكاميرا، إنّ وجهة النظر الموضوعيّة في السينما تستخدم عموما من قبل المخرجين الواقعيين الذين يبقون آلات تصويرهم في اللقطة البعيدة"²، وعليه فإنّ تلك التقنية (عين الكاميرا)، تتيح للسارد تَقَمّص دور عدسة الكاميرا من خلال رصده للأحداث بطريقة حياديّة وتصويرها من جميع جوانبها ودون تدخّل منه للتعليق عليها.

ومن نافلة القول، أنّه بواسطة تقنية عين الكاميرا "يتحوّل السارد، في أغلب صفحات الرواية إلى عين راصدة، فاحصة، هائلة التدقيق، إلى حدّ وصف الأشياء والتفاصيل بدقّة مذهلة وهو ما قد يبرّر مساحات الوصف الكبيرة داخل فصول الرواية"³، غير أنّ بعض الروايات نلّفي فيها نوعان من الكاميرا:

أ. الكاميرا الموضوعيّة (objective camera):

وفيها يرصد السارد الحدث الدرامي دون إبداء رأيه أو مشاركته فيه بل يكتفي بدور المتفرّج فقط كما هو شأن الكاميرا السينمائية، ومثال ذلك:

"كان يحمل ملفاً أزرق اللّون، ويحاول الحديث عبثاً مع أحد الموظّفين، وتقدّم الرشيد بملف صفيّة إلى نفس الموظّف، فاستقبله في ترحاب وتناول منه الملفّ على الفور، واستدار الكهل إلى شابّ عابس الوجه، فغمز له بعينه بطريقة تأمرية، وأشار بيده إلى فضيلة الصّبر، ثمّ اتّجه إلى موظّف آخر لم يعبأ به، فوقف لحظة جامدا يتطلّع إلى الفضاء بين المكاتب ويده اليسرى لا تكفّ عن الارتعاش، وبعد

¹. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربيّة (الرهان على منجزات الرّواية العالمية)، ص182.

². لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، تر: جعفر علي، ص74.

³. مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص220.

لحظة استدار وعاد إلى صاحب الملف، وسمعتة ذات يخاطبه قائلاً: لابد أن ننتظر قليلاً فهناك مشكلة في ورقك، لكن لا تقلق، سأحلّها لك، وتركه متّجهاً إلى موظّف آخر " (ذات ص 128).

وكذلك: "كانت ذات قد نظرت حولها بالفعل عدّة مرّات، والنقطت التفاصيل الضروريّة: قروح الجدران مفرش الشمع المتآكل فوق المائدة المائلة والمزنوقة في الحائط كي لا تنهوى، ثلاجة إيديال (8 قدم) تقشّرت زواياها، حُشرت حشرا بين المائدة وباب الشقّة، وبمنظرة إضافية استجابة إلى طلب صديقها أحاطت بأباجورة مكسورة في الركن، وستارة مترية من الدانتيل فوق شبّاك الصّالة تحت إشراف نظرة فاحصة من صاحبة المنزل تتقصّى أيّ أثر للشّماتة والارتياح المتوقّعين، لكن ذات أخفت مشاعرها ببراعة" (ذات ص 119).

في النموذجين السابقين، نلاحظ أنّ السارد يكتفي بدور المتفرّج من بعيد، والذي يرصد تفاصيل المشهد بكلّ حياديّة، دون أن يتدخّل لإبداء وجهة نظره، وإذا كانت اللقطة الداتية تصوّر ما تراه الشخصية، وأحياناً يُشار إليها بعبارة آلة التصوير الذاتية، فإنّ اللقطة الموضوعيّة تصوّر ما تراه آلة التصوير¹، وفي ذاك النموذجين السابقين، كانت عين السارد (التي تماثل آلة التصوير) تلتقط صوراً مختلفة من الخارج، ولا يعتمد السارد من خلالها إلى إسقاط مشاعره على الموضوع الموصوف، ولا يشارك المشهد أحداثه، وبالتالي تصبح زاوية رؤيته ذات طابع موضوعي لا انفعالي.

ب. الكاميرا الذاتية (subjective camera):

وفيها يرصد السارد المشهد مع تفاعله معه وإبداء رأيه فيه، بالإضافة إلى مشاركته للشخصيّة انفعالاتها ومشاعرها، وهنا يصبح السارد (عارفاً بكلّ شيء) حيث إنّ "في الأدب القصصي يستعمل الراوية، الشامل المعرفة، ضمير الغائب في روايته للقصّة، ويتحرّك من مكان إلى مكان ومن زمن إلى زمن، ومن شخصيّة إلى شخصيّة، كاشفاً تفاصيل ومخفياً تفاصيل أخرى كما يشاء والمعادل السينمائي هو آلة التصوير الشاملة المعرفة، تشاهد على أفضل وجه في الأفلام ذات الحركات المتعدّدة التي تنتقل في الزمن إلى الأمام وإلى الخلف، وحين تكون آلة التصوير شاملة المعرفة فهي تتصرّف إلى حدّ كبير مثل المؤلّف الشامل المعرفة"¹، وبالتالي يصبح من الممكن للسارد الروائي/ المؤلّف أن يصدر حكماً أو لا يفعل تجاه موقف معيّن، ومثاله:

¹. ينظر: برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، ص 101.

¹. المرجع السابق، ص 434.

"فبينما انهمكت (همت) في قياس جوبة، والاستماع من (الترزى) إلى بثّ مفصل من الزبائن وفصولهنّ أخذت (ذات) تقلّب حائرة في مجلات البوردا والفوج البالية، التي تمرّقت أغلفتها وبعض صفحاتها، إلى أن وقع اختيارها على موديل غريب يشبه الرّوب الواسع، لأنّه من قماش مشجّر يبعث على البهجة، ثمّ تذكّرت عمرها، فعدلت عنه إلى آخر أبيض بأكمّام واسعة، ثمّ شعرت باليأس لعجزها عن الحسم، فالتجأت إلى (همت) التي اقترحت عليها موديلين لم يعجباها، وأخيرا تدخل الترزي الخبير قائلا: (خليني أنا أختار لك)، ممّا أراحها فأسلمت له جسدها خلف ستارة وبعد أن دوّن قياساتها على ورقة من الكرتون كانت في الأصل قاعدة لصندوق سجائر، أعطاه لها لتكتب اسمها، فكتبت (مدام) ثمّ اختلطت عليها حروف اسم خميس، فشطبتها وكتبت اسمها" (ذات ص 157).

فمن خلال الكلمات المألوفة بالخطّ الغليظ، وهي على التوالي: (انهمكت، الاستماع، حائرة وقع اختيارها، تذكّرت عمرها، عدلت عنه، شعرت باليأس لعجزها عن الحسم، فالتجأت، لم يعجباها، ممّا أراحها، اختلطت عليها)، نلاحظ أنّها جميعها توحى بتفاعل السارد مع انفعالات ومشاعر شخصيته، وذلك من خلال تتبّع مسار تنقلها، وخطوات اختيارها لنوع اللباس الذي ترغب في اقتنائه، وكأنّ السارد يحمل عدسة الكاميرا، ويرقب تحرّكات الشخصية مبديا رأيه في ردود أفعالها، وفي هيئة الأشياء التي تتراءى لها.

3.2. زوايا التصوير:

أمّا زاوية التصوير فهي موقع النظر الذي تأخذ منه الصورة وللزاوية دلالات كثيرة تفيد في رسم الملمح الدلالي العام للنص، "وتعكس الزاوية التي تصوّرها اللقطة موقف المخرج تجاه موضوعه، وتقرّر الكثير من معنى الموضوع، وتحدّثنا كتب السينما أنّ تصوير الشخصية من زاوية مستوى النظر تضع المتفرّج على قدم المساواة مع الشخصية المصوّرة، أمّا الزاوية العالية أي أنّ آلة التصوير تتجّه إلى أسفل فتشعرنا بالتفوّق على الشخصية، أو تحيلها إلى شيء غير مهمّ، أمّا الزاوية المنخفضة التي تتجّه فيها آلة التصوير إلى أعلى، فنُعطي المشاهد الإحساس بتفوّق الشخصية وهيمنتها عليه، ويتمّ تصنيف زوايا التصوير على أساس توظيف الزاوية أو مكان آلة التصوير بالنسبة للموضوع المصوّر"¹، وعليه يمكن تحديد أربع زوايا رئيسية في الرواية، يقوم السارد، من خلالها، بتصوير المشاهد ورصد الأحداث والشخصيات من جهات متعدّدة ومختلفة وهي:

أ. الزاوية الخلفية:

¹. مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص222، نقلا عن: علي أبي شادي، سحر السينما، مكتبة الأسرة، ص60.

تقدّم صورة للمشهد أو للشخصية من الخلف كأن تصوّر شخصا من ظهره أو تصوّره سائرا باتجاه معيّن، وكأنّ السارد يقف وراءه، ومثالها:

"بدا الطفل متمرسا بكلّ هذه التطوّرات، إذ استدار على عقبيه وقاد أمّه في الطريق الذي جاء منه" (ذات ص 182)، ففعل الاستدارة هنا، والمضيّ في الطّريق نفسها التي جاءت منها الشّخصيّتين توحى بأنّ عين السّارد ترصد تانك الشّخصيّتين من الخلف، بمعنى أنّ زاوية النّظر تقع من الجانب الخلفيّ للمشهد.

وأیضا: "عندئذ نهضت فجأة واقفة وجرتّ الطفل خلفها إلى الخارج، عائدة أدراجها إلى المبنى الأوّل، متولّية القيادة هذه المرّة" (ذات ص 184)، كذلك تدلّ عبارة (عادت أدراجها) على أنّ المشهد النّقط من الجهة الخلفيّة.

فالأزوايا الخلفيّة التي ألنّقطت بها الصور والمشاهد السّابقة، توحى بأنّ عين السّارد تقع على الموضوع أو الشّخصيّة المصوّرة من الجهة الخلفيّة، فيكتفي بمراقبة حركاتها وهي في وضع الابتعاد، دون أن يكون هناك صوتا ظاهرا أو حديثا بيّنا يدور بين الشّخصيّات، فالزاوية الخلفيّة تعرض الصورة صامتة ولهذا النّوع من زوايا التصوير دلالات معيّنة قد تشي برغبة السّارد في متابعة ورصد كلّ ما يتعلّق بحركات شخصيّاته داخل النص، حتّى من الخلف، وكأنّه عيّنا حريصة على معرفة تفاصيل الأحداث التي تقوم بها شخصيّاته، حتّى يتوهّم القارئ، لفترة قصيرة، أنّ السّارد منفصل عن سرده، يكتفي بالوصف فقط دون المشاركة في تفاصيل ذلك السّرد، وكأنّه يتوحّد مع آلة التصوير التي تكتفي برصد اللقطات الخلفيّة لتحديد مستوى الرؤية وإبراز الوظيفة الدراميّة لزاوية التصوير الخلفيّة.

ب. الزاوية الأماميّة:

وهي عكس الخلفيّة، حيث يعمد فيها السارد إلى تقديم صورة من الأمام وكأنّه يقف في مواجهة الشّخصيّة الموصوفة، ومثالها:

"انتظرت في توجّس وهي تتأمّل جبهته السّمراء المنحنية على القلم، ورفعها فجأة مبتسما" (ذات ص 247)، فسياق العبارة السّابقة، وكذا طبيعة الحركات التي قامت بها الشّخصيّة، تُشير إلى أنّ زاوية الرؤية تقع على الجهة الأماميّة أو الجهة المُقابلة للشّخصيّة الواسفة.

وأیضا: "أشار إلى كهل مجعّد شعر الرأس... قادما نحوهم" (ذات ص 251)، فعبارة (قادما نحوهم) توحى هي الأخرى بأنّ عين السّارد تقع على منظر يُقابلها تماما، وبذلك تكون زاوية التصوير أماميّة.

وكذا: "الذي ظهر أمامهما كان شنقيطي متمالك النفس" (ذات ص 283)، ففعل الظهور هنا كان من الناحية الأمامية، بمعنى أنّ زاوية النظر تقع على موضوع الوصف المقابل لها. ويلاحظ على العبارات الآتية: (تأمل جبهته السمرء، قادمًا نحوهم، ظهر أمامهما) أنّ السارد يقف في الأمام، ويلتقط الصّور المواجهة له، كما يصف المشاهد وكأنّها بادية أمامه، ومن المؤكّد أنّ هناك مبررات دراميّة جعلته يحرص على إظهار أجزاء المشاهد والمناظر المقابلة له. فاللغة الأماميّة تستدعي التحديق مباشرة في الموضوع الموصوف، وبالتالي يصبح السارد لسان حال الشخصية التي تُشاهد وترى وتتأمل، فيلج مباشرة في وعي الشخصية ويصف بلسانها ويرى بعينيها ويتأمل بفكرها، وبالتالي تكون اللقطة المأخوذة من زاوية أماميّة هي، في أغلب الأحيان لقطة ذاتيّة يشارك فيها السارد مشاعر وأحاسيس شخصيّاته.

ج. الزاوية العليا (من الأعلى):

وتأخذ فيها الصّورة من أعلى، وكأنّ السارد يُحلّق فوق المشهد أو الشخصية، ويقوم بعملية الوصف من أعلى، " وترمي زاوية الرؤية من الأعلى إلى تقليص أو تصغير الشخصية أو الشيء"¹، وهو ما سنلاحظه في النماذج الروائيّة الآتية:

"تولّت خادمة فيليبينية بسط مائدة من المزات: كميات من الساليزون والبسطرمة واللانشون وكلّ أنواع الجبن المعروفة، وخيار صغير لامع القشرة، وسلطات متنوّعة، بالإضافة إلى المكسّرات والبرازق والبقلاوة، كلّ شيء تقريباً ماعدا الخمر، لأنّ الحاج، كما همس الشنقيطي، لا يشربها" (ذات ص 212) فتلك المأكولات المتنوّعة، التي بسطتها الخادمة فوق المائدة، لا يمكن رصدها في صورة شاملة وكلّية، إلّا إذا كانت عين السارد ترصد المشهد من أعلاه.

ومثله: "تناول القلم وكتب في صدر الطلب العبارة التي نستنها همّت: بسم الله الرحمان الرحيم، بعد أن رماها بنظرة صارمة" (ذات ص 242)، فروية العبارة المكتوبة على ظهر الورقة، لا تتأتّى إلّا إن كان السارد يُلقي عليها نظرة مضبوطة ودقيقة من الزاوية العليا، فيلاحظ أنّ زاوية الرؤية من الأعلى هنا أتاحت للقارئ معرفة بعض التفاصيل التي من شأنها تمرير الرّسالة النصيّة وإدراكها بصورة جيّدة.

ومثله: "كشف عن بقعة جرداء وسط رأسها" (ذات ص 251)، فالبقع الجرداء أو غيرها ممّا يكون في وسط الرأس، لا تتضح رؤيتها إلّا من فوق، أي من الأعلى، ممّا يدلّ على أنّ السارد يحرص كثيراً على تقديم التفاصيل المتعلّقة بشخصيّاته، من كلّ زوايا النّظر التي تُتاح له.

¹. محمد اشويكة، الصورة السينمائيّة (التقنية والقراءة)، ص 41.

عموماً، يبدو أنّ النماذج السابقة تشي بكون السارد يأخذ زوايا تصويره من الأعلى، فحين يرى كلّ ما بَسَط فوق المائدة من أنواع كثيرة للأكل، ويصف ما كُتِب على صفحات الأوراق، ويكشف البقعة الجرداء فوق الرأس، يكون قد هيمن على عملية الوصف، وتحكّم في زاوية تصويره العليا بحيث تبدو الشخصية أو الموضوع الموصوف أسفله، ويكون هو كالمحلّق في الأعلى، ولهذا يسمّى بعض المتخصّصين في صناعة الأفلام هذه الزاوية التصويريّة بالعين الإلهيّة أو عين الطائر أو عين الصقر، وذلك يعود إلى كونها زاوية محيطة بكلّ التفاصيل المحيطة بالشيء الموصوف.

د. الزاوية الجانبية:

وترتبط فيها الرؤية بجانب أيمن أو أيسر للمشهد أو للشخصيّة، وهو نوع قد يقلّ وجوده كما قد يكثر في الرواية، ومثالها:

"وقفت إلى جوار السائق معتمدة على قضيب حديديّ... مُتَابِعَةُ السَّبَاقِ الذي اشترك فيه السائق مع سيارّة يابانيّة حمراء اللون... مرقت بجوار الأوتوبيس كالصاروخ، ثمّ أجبرها الرّحام على التباطؤ حتّى لحق بها الأوتوبيس ولاحقها بعد ذلك عندما انساب المرور، مائلاً نحوها حتّى أجبرها على الابتعاد نحو الرّصيف، لكنّ سائقها كان مصرّاً على البقاء في المقدّمة، فعالجه سائق الأوتوبيس بانحرافات حادّة مفاجئة أجبرته على السير بحذاء الرصيف، أحاطت ذات وليّ عهدا بساعديها... عندما تجاوزت السيارتان ثمّ انحرف سائق الأوتوبيس بشكل مفاجئ نحو الشّاب فأجبره على الصعود فوق الرّصيف والمُضَيّ فوقه حتّى وجد نفسه متّجها نحو عامود نور فأوقف سيارته تماماً، منسحباً من السباق، بينما واصل الأوتوبيس طريقه بنفس سرعته، بعد أن ألقى سائقها بنظرة خاطفة غير مبالية على السيارة المهزومة في مرآته" (ذات ص 181)، فمن خلال هذا النموذج يتّضح أنّ زوايا التصوير الجانبية حضرت بشكل واضح، فعين السارد تصوّر حركات الشخصيات من الجانبين الأيمن والأيسر، حتّى يتمثّل للقارئ بأنّ السارد هنا يحمل آلة تصوير مثبتة على دُعامة واحدة تكون هي محورها، ولكنّ عدستها تدور في كلّ الاتجاهات، وذلك لأنّ السارد يُظهر المشهد كاملاً أو اللقطة كاملة في حركتها المتراوحة بين الاتجاهين ثمّ يصفها بدقّة دون أن يحوّل زاوية رؤيته عنها، فيتحرّك إن هي فعلت، ويثبت إن هي ثبّنت.

كما نجد في رواية (ذات) تقنيّة مشتركة بين فنّي الرواية والسينما، وتؤدّي الدلالات نفسها في البناء النصّي لكليهما، ألا وهي تقنيّة توسيع كادر الصورة وتضييقه، فإذا اتّسعت عدسة الكاميرا (في الفيلم السينمائي) أو عين السارد (في الرواية) واقتربت من موضوع الوصف، صارت الصورة في المجال المباشر لرؤيتهما، وامتلاً الكادر بها، أمّا إذا ضاقت زوايا الرؤية، صار بالإمكان التقاط أدقّ التفاصيل

المتعلّقة بالمشهد أو بالشخصيّة، وكمثال عن اقتراب عدسة الكاميرا من موضوع الوصف أو مادّة التصوير فيمتلأ الكادر بالشخصيات والمناظر، نجد:

"جلس إلى مكتبه وتطلّع إلى زملائه، فقد رأى الجالس في مواجهته يحدّق في الأوراق المبسوطة أمامه ساهما، والجالس إلى يمينه يتأمل نقطة على الأرضيّة وهو يلوك طرف القلم بين أسنانه، والجالس إلى يساره يتراجع في مقعده إلى الوراء، متحسّسا ولّاعة ذهبيّة انضمت أخيرا إلى إكسسواره، ويختلس النظر إلى بقيّة زملائه فتلتقي عيناه بعيني عبد المجيد الذي ارتعد لأنّه شعر بأنّهما يفكران في نفس الشيء" (ذات ص 215)، فهذا المشهد الرّوائيّ يضع مجال الرؤية في نقطة محدّدة، تتعدّد فيها العناصر والمكوّنات، فبمجرّد إعطاء لمحة موجزة عن جلوس الشخصيّة في مكتبها، يبدأ المشهد الذي تتطلّع إليه تلك الشخصيّة في الاتّساع، باتّساع مجال الرؤية أوّلا، وتعدّد مواضيع الوصف ثانيا، وإذا كان بالإمكان التمثيل لهذا المشهد بعين الكاميرا السينمائيّة، لكانت الصّورة مبسوطة أمام المتلقّي مباشرة، وتحمل بين إطاراتها الأربعة عدّة مشاهد في مشهد واحد.

أمّا عن أمثلة ضيق كادر الصورة لتركّز على التفاصيل الدّقيقة في المشهد نجد:

"أمسك المدير العامّ بالقلم، واقترب به من المكان الذي يتطلّب توقيعه، ووقعت عينه على المكان المخصّص لتوقيع المراقب العامّ، فتراجع بالقلم وعاد يتصفّح الملفّ" (ذات ص 252)، ففعل الاقتراب بالقلم إلى الورقة، ووقوع العين على المكان المخصّص للتوقيع، يدلّ على ضيق كادر الصّورة، من ناحية تركيزه على تفاصيل المشهد.

فالوصف اللغوي في الرواية يكاد يعادل الوصف التقني لآلة التصوير السينمائي، في دقّته ونظامه وإشاراته الدّلاليّة العميقة، وهو ما يبرز تقارب السياقات الدّلاليّة بين الفنّين، كما أنّ وسائط وآليات إنتاج الصّورة في الفنّين، تتطوي على قدر كبير من الوعي والتنظيم والفنّيّة العالية، والجودة في الرّصد والفحص والوصف، بالإضافة إلى أنّ الصّورة في كلا الفنّين تؤدّي وظيفتها الدّلاليّة والاستيطقيّة سواء أكانت في شكلها الحرفي الورقي أم في شكلها الإلكتروني السّمعي البصري.

ومن خلال التصنيف السّابق، يمكن القول بأنّ الرواية الحديثة "لا تقدّم سردا متتابعًا يدور حول حدث مركزي أو أحداث تترتّب زمنيًا وإنّما هي لقطات ومشاهد من زوايا متعدّدة تُكمل جوانب عمليّة التصوير، ويُراد لآليات التصوير أن تبرز زوايا الكاميرا، أن تبرز جوانب الصورة من كلّ زواياها وأبعادها دون تتابع زمني حكائي، يُراد للقارئ أن يقوم بدور المونتير، فيرى من زوايا متعدّدة، يؤوّلها ويفكّ علاماتها

المتباينة ويجمّعها ويعيد ترتيبها وفقا لمنطق الكاميرا، منطق الصورة، منطق الرواية الجديدة¹، ذلك أنّها أي الرواية الجديدة، صارت تقترب في كميّات إنتاجها الفنّي من السينما، بل ويقوم كلاهما على مستويات دلاليّة وشكليّة متقاربة، "فكما أنّ السينما تقدّم الصورة على مستوى العالم المحسوس بصريّا وسمعيّا، حيث إنّ الأشكال والنّاس يتحرّكون أمامنا وكذا الألوان والأحجام، تجعل هذا كلّه في متناولنا، وبعد أن كنّا نلاحظ في الرسوم المصوّرة ثباتا زمنيّا وقيودا مكانيّة فإنّنا نجد عدسة المصوّر السينمائي بإدارة المنتج تنتقل بين الأماكن وتجتاز الفواصل أيّاما وشهورا وسنين في إطار الفيلم الذي يمثّل الوحدة الفنيّة مقابل القصيدة الشعرية واللّوحة والقطعة الموسيقية والقصّة"²، كذلك نلاحظ الأمر نفسه بالنسبة للرواية الحديثة، والتي أضحت ترسم بين صفحاتها صورا ومشاهد كثيرة ومتنوّعة، متشابكة ومتداخلة فيما بينها من ناحيتي الزمان والمكان، حتّى يُخيّل للقارئ أنّه بصدد مشاهدة فيلم سينمائي صوّرت لقطاته وقُطعت ثم رُنّبت وفقا لمنطق السّارد (الرّاي) الذي يتقمّص، داخل الرواية، دور مُخرج الأفلام، ليقارب بذلك معطيات الواقع ومدلولاته تماما كما في مجال التصوير السينمائيّ.

4.2. الرواية وفنّ التصوير الفوتوغرافي:

كما تتداخل الرواية وتتفاعل آلياتها السردية مع آليات التقنية السينمائية في مجال التصوير كذلك نجدها تتشابه، فنيّا، مع مجال آخر لا ينفصل عن السينما، ألا وهو مجال التصوير الفوتوغرافي والمعلوم أنّ "الرواية أكثر الأنواع الأدبيّة انفتاحا على الأجناس الأخرى، حيث اقتحمت عالم السينما بتقنيّاته العديدة فحطّمت بنية السرد التقليدي وعملت على تشابك عنصري الزمان والمكان وتداخل الأزمنة وغيرها"³ وبالتالي لم تعد عملية تشكيل الفضاء النصّي في الرواية الجديدة أمرا ثانويّا، أو غير ذا أهميّة لأنّ ذلك التشكيل صار يقوم على أسس تصويريّة حديثة، وهذه الأسس تُغذي مادّة الرواية الحكائيّة بمدلولات مستحدثة مستقاة من صميم الواقع ومجريّاته حيث أصبحت دوالها اللفظيّة ذات مدلولات يصعب تأويلها دون "الاستعانة بالصور البصريّة المتعدّدة التي تُسهم إسهاما ضروريّا في فكّ مدلولات هذه الدوال اللفظيّة"¹، فالصورة الفوتوغرافيّة في الرواية الجديدة ترسم مدلولات واضحة لبعض الدوال اللفظيّة تساعد على تقريب صورتها في ذهن القارئ وكأنّه يشاهد أمامه صورة فوتوغرافيّة جليّة المعالم، ومفعمة بالجمال

¹. مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص230.

². ينظر، باديس فوغالي، دراسات في القصّة والرواية، ص197/198.

³. عالية صالح، اللص والكلاب والتقنيات السينمائية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الأوّل، ص739.

¹. مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص171.

والوضوح والإقناع، فتلك هي العناصر الضرورية التي يرومها المصور الفوتوغرافي، ويهدف إلى تجسيدها الروائي داخل نصّه مثال:

"مثلت أمامه بالصورة التي توقّعها: ... فستان من قماش ثمين ذي ألوان متناسقة، وجه أبيض البياض التركي المشرب بالحمرة، وليس الأوروبي الشاحب، تُحيط به طرحة سوداء رقيقة وتُطلّ منه عينا خجولتان تتجنبان الاصطدام بعيون الآخرين" (ذات ص 95).

أو: "... بسبب هيئته المميّزة: لحية طويلة يتخلّلها البياض، ملابس حريرية على الطراز الباكستاني (قميص حتّى الركبة وسروال) في أطقم من ألوان عدّة (الأبيض والرمادي والبنّي والسماوي والكحلي)، نظارة مذهبة الإطار، صندل جلدي فاخر من طراز صنادل صدر الإسلام ومصحف في غلاف مخمليّ مضموم إلى الصّدر فوق منطقة القلب مباشرة" (ذات ص 284).

فإذا كانت الصورة الفوتوغرافية المكوّنة للمشهد السينمائي تتسم بالثبات لأنّها تنقل المشهد كما هو بكلّ صدق وأمانة، ولا يتجلّى دور المصور إلّا في عملية اختيار المكان قبل التصوير وبالتالي فإنّ طابعها الأساسي هو حرفية النقل للمشاهد بكلّ أمانة، وعليه فهي تقترب كثيرا من الصورة الفنية التي يرسم بواسطتها الروائيّ تلك الملامح التخيلية التي تجول في مخيلته المبدعة غير أنّها تختلف عنها في بعض الجوانب، حيث "إنّ المشهد السينمائي يتشكّل في نسيجه من مجموعة من الصور الثابتة، هي في الأصل مجموعة صور تسجيلية فوتوغرافية تتراتب وتتكاثر لتحث حركة سريعة تُغذّي البصر وتزوّد المتلقي بجملة من المعارف المكثّفة في صورة مباشرة أو موحية، في حين نلّف الصورة الأدبية لا تتطلق في جوهرها من صور تسجيلية بل تتشكّل في هيئة معبّرة وموحية تثيرها الكلمات والتراكيب في تناغمها وفي دلالاتها المتعدّدة الابتدائية بغية بلورة جملة من النتائج تترتّب عن هذه العلاقة انطلاقا من مخزون الخبرة المكتسبة"¹، فالصورة الفوتوغرافية إذن تعمل على اختزال الزمن في مشهد واحد يميّز بالثبات والجمود، في حين أنّ الصورة الأدبية تعتمد التعبير المطوّل، والذي تستغرق مدّة قراءته لحظة زمنية معيّنة، مثال:

"سنحت الفرصة لذات كي ترى حفل الدّباب حول القدور الزجاجيّة الملونة بالأحمر والأصفر والأبيض في دكان عصير، ورأس معصوب لامرأة شابّة حسنة الملامح، يطلّ من فرجة في نافذة مشربيّة صغيرة، ثمّ كوم القاذورات والمخلّفات المعهود الذي استقرّت فوقه امرأة متوسطة العمر، حافية القدمين، تأكل من طعميّة وخبز وضعتهما أمامها على الوسخ مباشرة" (ذات ص 162).

¹. باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 197.

أو: "... وسط أعمدة مربعة الشكل، زُخرفت جدرانها بحيث تبدو كأنها مكونة من صفوف من قوالب الطوب، وذهنت بلون غريب، يشابه لون الحناء، ومُدت فوقها صفوف من المرايا في مربعات صغيرة، وقُبعت عند قواعدهما كلاب من الرخام في ارتفاع قامة الإنسان، وفازت من نفس المادة والحجم تحيط بها ستائر من القطيفة بألوان الموكيت والانتريجات، وموائد صغيرة من الرخام، وواحدة كبيرة للسفرة بعشرة مقاعد، وبوفيات تحمل مجموعة ملفنة من الساعات المختلفة الأحجام والأشكال، تعلوها فوق الجدران لوحات من الكانافاه والآيات القرآنية المكتوبة بألوان الذهب" (ذات ص 211/212).

ومن جهة أخرى نلفي "الصورة الفنية سريعة ومركزة في حين نلفي الصورة الفوتوغرافية جامدة لأن طاقاتها التخيلية تستهلكها الرؤية البصرية وذلك أن العين المجردة الرائية لا تبذل طاقة للتهيؤ أو التقويض أو البناء فإذا ظلت الألوان هي الألوان والظلال هي الظلال والأشكال هي الأشكال والانكسارات هي الانكسارات وكذا الأجزاء الأخرى المتعددة التي تشكل الهيئة الكلية للصورة، فإن الصورة تظل جامدة لا حركة فيها ولا حيائية إلا إذا ارتبطت ملامح أو مظاهر هذه الصورة في جزئياتها أو في كلّها إلى ذكرى حدثت واقعياً في حياة الرائي وحينها فقط تنتهي حدود الصورة الملتقطة وتنهض عناصر أخرى، هذه العناصر تستمد وتتغذى من مسارب الذاكرة وقنواتها التي لمجرد ما تسترجع الذكرى تدب الحياة في هذه القنوات وهنا تتجلى قيمة الصورة الفوتوغرافية وتتقاطع مع الصورة الفنية"¹، وبرغم ذلك، فإن للصورة الفوتوغرافية قدراً لا بأس به من الحضور والهيمنة داخل النص الروائي الجديد "لأن الأمر الذي لا سبيل إلى تجاهله أو إنكاره أن الأدب عموماً، والفن الروائي على وجه الخصوص قد أفاد من آليات إنتاج الصورة المتحركة، في الوقت الذي أفادت فيه الكتابة الروائية فنون السينما والتصوير"²، وعليه لا يمكن الفصل بين الصورتين الفوتوغرافية والفنية داخل النص الروائي المعاصر، لاسيما أن كلتاهما تؤدي وظيفة دلالية جمالية تقرب المشاهد وتلقي ضللاً واهية على دور الراوي الذي "سيختفي تقريباً من صفحات الكتاب ويتراجع وراء الستار بحيث تبدو الصورة مستقلة عنه استقلالاً يكاد يكون تاماً"¹، لأن الصورة الفوتوغرافية (المجسدة بالكلمات) هنا تنوب في الإفصاح عن كلام الراوي، وتجعل النص المكتوب وكأنه صورة ماثلة أمام المتلقي، مثال:

¹. المرجع السابق، ص 192.

². مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 197.

¹. جيمس وكونراد وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، تر: إنجيل بطرس سمعان، دط، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1981، ص 24.

"ألفت نفسها في مواجهة سيّدة سمراء مكتئبة الوجه، ترتدي فستانا رخيصا، لكن شكلها العام وأظافر يديها وقدميها المقصوصة في عناية دون طلاء، ينطقان باهتمام بالغ بالنظافة وكانت تحمل في حجرها طفلا كبير الحجم والسنّ، معوجّ الساقين، مبطّط الوجه كأنه فطيرة، وإلى جوارها امرأة أخرى قمحيّة اللون، ذابلة البشرة، تهذّل شعرها على كتفيها، وكشفت فتحة صدر فستانها عن منبت ثديين جافّين، وبرز من صندلها كعبان فقدتا لونهما الطبيعيّ من زمن، استقرّت بينهما طفلة كبيرة الجسم، حلقة الرأس، مالت بصدرها فوق الأرض، وزحفت بحوضها نحو كسرة خبز ملقاة بجوار الحائط" (ذات ص 183).

وكما يُحسب لعالم التصوير الفوتوغرافي قدرته على "امتلاك تقنياته الخاصة والمبتكرة في عوالم السرد، ممّا ساعد الرواية على تجديد أساليبها، وبالتالي جعلها تسير عصر الحكي بالصورة الذي يعتمد عناصر الفرجة المشهديّة والإبهار في وضعيات دراميّة داخل تقنيات بلاغيّة واستعاريّة سمعيّة/ بصريّة في لعبة ماهرة بين حدّي الأمانة والخيانة، يُراد بها عملا إبداعيا يعادل أو يفوق العمل الأصلي"¹، كذلك يُحسب لعالم الرّواية الجديدة قدرتها على استيعاب تلك التقنيات والأساليب والآليات المستحدثة ممّا قرّبها من عوالم التصوير الفوتوغرافي والسينمائي دون الانسلاخ من خصوصياتها وثوابتها الفنيّة، ومركزاتها النظرية التي تأسست عليها، وبالتالي صارت الرواية تقف بين حدّي الأمانة والخيانة، فهي تحافظ على أسسها ومبادئها الفنيّة المعروفة في الوقت الذي تمارس فيه لعبة الخيانة من حيث انفتاحها على آفاق غريبة عنها، وعوالم غير أدبيّة كالسينما والتصوير الفوتوغرافي وغيرهما.

ومن نافلة القول أنّ السرد الرّوائي يشترك مع السرد السينمائي في مزايا معيّنة، ومن تلك المزايا المشتركة أنّ "كلاهما يتكوّن من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها مع بعضها الآخر لبناء المشهد، وكلاهما يركّز على أساسيّة الصورة في تشكّله، وكلاهما يمكنه اللّجوء إلى الاسترجاع الزمني (flash back)، أو الاستباق، وبشكل عام، فالأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الرّوائي بيد أنّ الاختلاف يكمن في طريقة عرض كلّ منهما، إذ الرواية تُقدّم إمّا كتابة أو شفاها، في حين إنّ السينما تُعرض بالصورة والحركة والصّوت عبر كثير من المؤثّرات التقنيّة"¹، وفي كلا الفنّين يستطيع المتلقي أخذ انطباعات مرئيّة تتسم بالجماليّة حيث تتجلّى تلك الانطباعات من خلال القدرة الإبداعيّة والأداء الكفء من لدن المبدع، كاتباً كان أم مصوّراً، في خلق صور ومشاهد قريبة وواضحة ومقنعة علاوة عن سمتها الجماليّة التي تحرّك وجدان المتلقي وتؤثّر فيه.

¹. عالية صالح، اللص والكلاب والتقنيات السينمائيّة، ص 740/739.

¹. وجيه فانوس، تقنيات السرد السينمائي في النص الرّوائي (بين الظاهرة والمصطلح)، ص 867.

المبحث الثاني: دراميّة النصّ الروائي

1. جماليات الصّوغ الدرامي للحدث الروائي:

يتشكّل الفنّ المسرحي من عدّة عناصر تقنيّة وفنيّة مختلفة تُعدّ أساسيّة في بناء النصّ المسرحي وتأسيس معالمه وملامحه الجماليّة التي يستقبلها المتلقّي ويعمل جاهدا على فهمها وحلّ شفراتها وفكّ رموزها التي نسجها المبدع.

وتلك العناصر تُدعى العلامات المسرحية، والتي "سواء أكانت لغوية لفظية أو سمعية صامتة أو ضوئية أو ظلامية متحركة أم ساكنة أم ثابتة، تسهم جميعها، بوصفها مفردات للصورة الصوتية أو المرئية على الركح، في خلق التعبير الممتع والمقنع الذي يصل عن طريق ما يشتمل عليه من جماليات الصورة المسرحية إلى إمتاع المتلقي وما توحى به من معان وقيم وأفكار"¹ فالخطاب المسرحي إذن، وفق هذا المنظور يُعدّ "منظومة دلالية تتكوّن من جسد الممثل ولغة الحوار والأزياء والسينوغرافيا والديكور والإضاءة والموسيقى التصويرية والمؤثرات... هذه العناصر جميعها تنتظم في نسق علاماتي خاص بها حيث تعمل هذه الأنساق من العلامات على نحو منتظم، كما يمكنها أن تعمل على نحو متزامن، أي في نفس الوقت وفي كلّ لحظة من لحظات تطوّر الفعل المسرحي"²، وهو الأمر نفسه الذي نقف عنده في بعض الروايات العربية الحديثة، التي تتفاعل مع الفنّ المسرحي في البنية والأسلوب، حيث إنّها تتأسّس دلاليًا على عدّة عناصر ووحدات لغوية تتشابه وتتداخل وتتفاعل لتنتج في الأخير منظومة خطابية منسجمة ومتسقة في مكوناتها، كما أنّها تُسهم في خلق جوّ المتعة والتشويق بما تبتّئ في نفس المتلقي من أفكار وصور متباينة، كما أنّ جملة العناصر التي تتكوّن منها الرواية تُشارك جميعها في رسم المسار الدرامي الذي تنمو فيه الأحداث وتتطوّر عبر قنوات زمنية متداخلة تداخلًا متسقًا، وعلى نحو يُشاكل فنّ المسرحية، ومن هنا يمكن الحديث على نوع جديد من الرواية يستعير بعض سماته من الفنّ المسرحي.

فالرواية العربية الحديثة إذن واطبت على تغيير أنماط تشكّلها، وتجديد أساليبها، والإفادة من كلّ الفنون الأدبية وغير الأدبية، حيث إنّها "انفتحت على أفق إبداعي جديد لا يمكن حصره بمعايير ثابتة ونهائية وحاسمة وقارة، تكون قابلة للهيمنة النظرية الضاغطة، وأصبح الروائي حرًا في انتخاب الطريقة التي يجدها مناسبة وضرورية تستجيب بقوة ورحابة وتمثيل لتجربته، من دون التقيّد بهيمنة العناصر السردية وضرورة وجودها المتناسب في نسيج العمل"¹، ومن تلك الفنون الإبداعية التي اتّجهت إليها الرواية الحديثة لتجديد تجربتها في الكتابة وتحديث أساليبها في التعبير نجد الفنّ المسرحي، فقد ارتبط المسرح منذ نشأته بالتعبير عن النفس الإنسانية وتصوير أحوال المجتمع الذي تتواجد فيه النفس البشرية، هذا إلى جانب دراسة العلاقة بين طبقات هذا المجتمع والكشف عن العوامل المؤثرة فيه، من عوامل

¹. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، دط، دار كلمات للنشر والطباعة والتوزيع الإمارات العربية المتحدة، 2016، ص59/58.

². المرجع نفسه، ص78.

¹. محمد صابر عبيد، سيميائيات التشكيل الروائي (الجمالي والثقافي في نظم الصوغ السردية)، ص254.

اقتصادية وسياسية ودينية واجتماعية هادفا من وراء ذلك أن يسهم بدوره في خلق وعي قومي وإنساني عام بقضايا الحياة الاجتماعية من أجل الوصول إلى حياة أفضل¹، وهو الدور الذي التزمت الرواية العربية الحديثة بتأديته، إذ إنها اهتمت بالإنسان وحياته داخل مجتمعه وفي علاقاته بكل ما يحيط به، وعكفت على تصوير مشاهد الواقع بكل مجرياته وبجميع أبعاده ومعالمه، بغية رسم ملامح جديدة لحياة الإنسان تكون مماثلة لتلك التي يحلم بها دوماً، ومن هنا تمثلت المشكلة الفعلية بين رسالة المسرح ورسالة الرواية الفنية، ممّا جعل البون بين خصائص الجنسين يتقلص حين تكون ارتسامات التفاعل الأجناسي واضحة بينهما.

ومن الروائيين الذين انفتحوا في أعمالهم الإبداعية على عوالم الفن المسرحي نجد **محمود المسعدي** الذي اعتمد في بعض رواياته على الحوار، بشقيّهِ: الخارجي (ديالوج) والدّاخلي (مونولوج) ومنها رواية (السدّ)، فالحوار إذن عنصر أساس يتكئ عليه الفن المسرحي، باعتباره صيغة تعبيرية مهمة ووسيلة للتعبير عن انفعالات الشخصية ومواقفها المختلفة، وقد وظّفه الرّوائي ليجسّد به صراع الشخصيات ويعبر به عن آرائها وتطلّعاتها وتصوراتها للعالم، فوظيفة الحوار في المسرح لا تختلف عنها في الرواية، لهذا شغل عنصر الحوار في رواية (السدّ) حيّزا كبيرا يمكن ملاحظته.

كما يبرز التفاعل الأجناسي بين الرواية والمسرح في بعض روايات **محمد مفلّح**، كرواية (هوامش الرحلة الأخيرة) التي اعتمد فيها على بعض المشاهد الحوارية المقتضبة منها والمطوّلة وذلك لعرض بعض الأحداث التاريخية المهمة على ألسنة الشخصيات المتحاورّة، ولتصوير بعض الحالات الاجتماعية التي تستدعي الوقوف عندها، أمّا في روايته (شعلة المائدة) فقد وظّف عنصر الحوار التعليمي، حيث استثمره لتوصيل أفكار ومعلومات ثقافية معيّنة إلى القارئ وشدّ انتباهه إليها، وفي روايته (انكسار) اعتمد على تقنية المونولوج، وإن كان هذا المصطلح مستوحى عن المسرح القديم، غير أنّه في الرواية الحديثة صار يحضر بكثافة لأغراض فنية وسردية معيّنة لاسيما في رواية (انكسار) حيث أسهم في الإفصاح عن مكنونات الشخصية وتطلّعاتها، وكأنّ السارد بصدد تقديم مسرح أحاديّ الحوار لا رواية سردية متعدّدة الشخصيات، وهو ملمح من ملامح التفاعل الأجناسي مع المسرح.

¹. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص 65.

كما نلاحظ تفاعلا واضحا بين الرواية والمسرحية في رواية (ظلال على النافذة) للكاتب العراقي غائب طعمة فرمان، حيث نجد تلاحما واضحا بين الفئتين، استثمره الكاتب لتصوير واقع اجتماعي مفكك لأسرة تحاول مواجهة مصيرها.

وستكون رواية (طفل الممחה)، وهي جزء من الملهاة الفلسطينية التي كتبها الروائي إبراهيم نصر الله محور الدراسة، لأنها تتفاعل، في بنيتها الفنية، بشكل واضح مع فن المسرحية، وتحديدًا مع الملهاة السّاخرة، حيث قُسمت الرواية إلى فصول ومشاهد، أما الفصول فهي عبارة عن دروس شكّلت مسار وجود البطل (فؤاد) منذ طفولته إلى يوم استشهاده، وهي كالتّالي: درس الرّغب، درس النّعب، درس الحسب من غير نسب، درس الرّسائل والهوى، درس الرّتب، درس الغضب، درس العجايب والعجب. أمّا المشاهد فهي موزّعة كالآتي:

درس الرّغب... درس النّعب: عتبة الحياة التي تبدأ من سطح، بقيّة الحكاية وما دار حول دور الملائكة فيها، حكاية الأخ الأكبر التي لم تكن أقلّ هولًا من حكايتك، المشكلة وأصلها قبل الوصول إلى تفاصيل الدّور الذي لعبته عينا سعادة، مخاطر إنجاب البنت السّابعة على السيّد الوالد، عن الرّيح التي هبّت وحملت الأخبار للخال في الجبال، سعادة تُلقي بثقل عينيها وتحسم المعركة.

درس الحسب من غير نسب: عن تفاصيل تحوّل إلى لغز في عيني الشّاويش عطا والمجنّد يعقوب، محاولة لإلقاء نظرة عليك من الدّاخل، تفاصيل السّاعات الخمس التي أمضيها في القرية والتّسوية المرضية للجميع، الاحتفال بإعلانك رجلا على طريقة المجنّد يعقوب، نتائج المغامرة التي أسفرت عن فكّ عقدة لسانك أيضا، الوقوع في حبّ البنادق ونعومة أعقابها، مخاطر الأمنيات في أزمنة الحرب.

درس الرّسائل والرّتب: الوصول إلى باب سيّد البلاد، البحث عن مكان سرّي صالح لستر أعراض النّاس، الطّلب الغريب الذي أضحك سيّد البلاد ثلاث مرّات، مساوئ البعد عن الشّارع والمهمّات الفريدة الموكلة للمجنّد يعقوب، نهاية مشوار الخال وبداية مشوار المجنّد يعقوب، نجاحك الذي تكلّل باكتشاف وجود الهواء، المجنّد يعقوب يكتشف وجود هتيف نائم على كتفيه، نهايات المجنّد يعقوب الموقّعة باسمك عبور المظاهرة التي راحت تهتف بسقوطك، العودة المفاجئة للصّديق المفقود، عتبة الوداع التي تبدأ بإجازة، الأمانة الكبرى التي لن تتسيك العيب الوحيد للحرب، العودة المفاجئة التي كانت مناسبة لعتاب يعقوب.

درس الغضب: دخول الحرب بسبع كلمات لم تكن في الحقيقة سوى خمس، عن المهمة الأولى الموكلة إليك وكيف تحوّل الفشل إلى نجاح، الوصول المحفوف بأكثر من اكتشاف، طريق البطولة الممهّد بسمعة بندقية، عن المفاجأة الأولى وموجة الدّمع التي حملتك لذراعي السيّدة الوالدة، السؤال الذي كان يلزمه ليلة كي يصبح صرخة، السرّ الذي كان لابدّ أن يُوضع في بئر سبحة الأسرار التي انفرطت ومحاولات لملمتها.

درس العجايب والعجب: عن الهزيمة الشخصية التي مُني بها أسعد بيك، الثلاثة المهلكة... أو ها قد توقّعت ولكنّها ليست نهاية العالم، حبل أفكارك الطويل الذي قطعتة معزاة، رياح الحرب التي غيّرت اتّجاهاتها، ذلك الرّجل الذي يُدعى فيليب، ألغام واستجمام ونصيحة قاتلة، سين وجيم والصّباح عليكم خرق الهدنة برصاصة خرساء، خطّ النّهاية الذي رسمته المخاوف، الحقيقة الميّتة بين جون وليام والكونت بيرنادوت.

ولا يفوتنا القول أنّ "المسرح حضور كبير في كثير من الفنون الإبداعية ولاسيما الفنون القوليّة كالشعر والسرد، إذ تُفيد هذه الفنون من الطاقة الدراميّة المهمة التي تُغذي النصوص الأخرى بكلّ ما يعمّق الحراك الفنّي والجمالي فيها، وعلى صعيد علاقة المسرح بالسرد الروائي تظهر شبكة تقنيات خاصّة مرتبطة بالمسرح لها علاقة بآفاق السرد الروائي يمكن أن نحدّدها بما يأتي:

- تعدّدية الأصوات (الحوار).
- الشخصيات بما فيها (الكورس) و(الأصوات).
- الحبكة الدراميّة (حكاية الصراع التي تتطوي على بداية ووسط ونهاية).
- الإشارات الخاصّة بالعوامل المساعدة (وصف المسرح، الديكور، المؤثرات الصوتيّة، أدوات الاكسسوار، وصف الحركة أحياناً...)، وربّما يكون الحوار أحد أهمّ هذه التقنيات التي يتأسّس عليها المسرح ويستخدمها السرد القصصي والروائي على نحو كبير وواسع¹.

2. فضاءات التشكيل الدرامي للرواية:

¹. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، المتخيّل الروائيّ (سلطة المرجع وانفتاح الرويا)، ص 243/244.

أ. الحوار:

وبعدّ الأداة الرئيسة التي تخلق التواصل بين الممثل والمشاهد من جهة وبين الممثلين أنفسهم من جهة أخرى، وهو العنصر المسؤول عن تطوّر الأحداث وتناميها، كما أنّه يرسم صورة الشخصية ويُجلي ملامحها وصفاتها وخصائصها النفسية والفكرية والاجتماعية، ومثال ذلك الحوار الآتي، الذي دار بين الوالد وزوجته حول سقوط ابنهما، وهو يعكس سلطة الأب في الأسرة:

"سيكون قد نسي أنّ امرأته بكت ثلاثة أيّام متواصلة، وأنّ موعد كلامها عن سبب بكائها قد حان:

- لقد سقط الولد من فوق السطح.

ها هي تقولها.

وبفرغ سيصرخ: وهل حدث له شيء؟

لا، لقد سقط قبل ثلاثة أيّام.

- لهذا كنتِ تبكين؟ وما ذلك الشيء العظيم الذي كنتِ تفعلينه بحيث لم تنتبهي له وهو يصعد

للسطح ويهوي بعد ذلك؟

- كنتُ أغسل.

- تغسلين؟ ماذا، ماذا سأقول لك؟ ألا تستطيعين تحمّل مسؤوليّة أولادك؟¹

كما عدّ انسجام الحوار في النصّ الدرامي مع طبيعة الشخصية المتحاورّة أمراً ضرورياً، "إذ أنّه حين تتطوّر الشخصيات من خلال نموّ الحدث المسرحي يتلوّن الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير كما يتلوّن حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي وليست سردية الطابع كما في القصة، كذلك لا بدّ وأن تتحدّث عن كلّ شخصيّة بلسانها وليس بلسان مؤلّفها"²، وللحوار في النصّ الدرامي عدّة شروط من بينها أن يكون "مركّزاً ومدرّساً ومكتّفاً ومتشابهاً، ولا يجوز فيه التكرار أو التداخل، فهو حوار فنّي يترابط مع سائر عناصر المسرحيّة ولا بدّ له أن يتفق والحدث والشخصيّة والموقف"¹، ومن شروطه أيضاً ألا يكون مسهباً في الطول حتّى لا يملّه المتفرّج، وألا يكون مبالغاً في القصر لدرجة أنّه لا يشبع فضول المتفرّج ولا يقنعه كما أنّ لغته لا بدّ لها أن تتسم بالوضوح في دلالاتها والتداول في مفرداتها، وهي الشّروط ذاتها التي وجدناها تتحقّق في رواية (طفل الممحة)، وكمثال عن ذلك

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ط3، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، 2012، ص19/18.

². أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص247.

¹. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص79.

الوضوح والتركيز والانسجام، نورد الحوار الذي كان بين العريف فؤاد وسيد البلاد، حيث وبعد اعتقاد البطل فؤاد أنّ سرّ إعجاب السيدات به هو رتبته، خاف من أن يُفتضح أمر الرسائل السريّة التي تدسّسها له في جيبه، ممّا جعله يقرّر إنزال رتبته ليتحاشى المشاكل مع أزواجهنّ:

- أتمنّى أن توافق - مولاي - على إنزال رتبتي العسكريّة.

- ماذا؟

وفجأة راح يضحك ويضحك، سعيدا بأنّه سألك.

- كنت أفكر بترفيّعك، فأنت تستحقّ ذلك، ثمّ إنّ أحدا لا يمكن أن يطلب طلبا غريبا كهذا.

- أتمنّى مولاي.

- ألم تعد قادرا على تحمّل ثقل النجوم على كتفيك؟

وراح يضحك من جديد.

- أتمنّى أن توافق مولاي.

ولأنّه، لأسباب كثيرة متعلّق بك، قال لك:

- لا عليك، اختر الرتبة التي تريد الظهور بها، لكن رتبتك الحقيقيّة ستبقى على ما هي عليه.

- شكرا مولاي.

وقبل أن ينزل الدّرجات الأربع الموصلة للقاعة أطلق ضحكة ثالثة واختفى¹.

يُضاف إلى ذلك، أنّه ينبغي للحوار أن يتناسب ويتوافق مع الشخصية الناطقة به "فليس صحيحا من الناحية الفنيّة والواقعيّة أن يجعل إنسانا بسيطا يناقش مسائل فلسفيّة معقّدة، أو أن يستخدم لغة كبار الأدباء"²، ومثال ذلك الحوار الذي دار بين الأمّ والوالد، والذي يعكس مستواهما الفكري، ودرجة إيمانهما بالله عزّ وجلّ:

"هاهي تبوح به للسيد الوالد:

- كما لو أنّ ملاكا رفعه، وملاكا آخر تلقّفه، هذا كلّ ما يمكن أن أقوله لك.

...

- الحمد لله قال لها، وردّدت ذلك بعده.

بعد فترة صمت، هاهي تقول:

¹. إبراهيم نصر الله، طفل المحاة (الملهاة الفلسطينية)، ص113.

². عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص80.

- ولكن يا عبدالله، لماذا يرفعه ملاك إلى السطح ويُلقِي به، فيتلقَّفه آخر؟ مثل هذا لا يحدث إلا إذا كان الأول شريراً، أي شيطاناً، والثاني طيباً، أي ملاكاً حقيقياً، أليس كذلك؟
- صدقتِ، فهذا أمر معروف عن الملائكة ومتفق عليه، أي وجود شيطان شرير، وملائكة أخيار.
- لولا رحمة الله لضاع دم الولد بينهما، قالت خيريّة جملتها واستغفرت الله وطلبت رحمته.¹
- فالحوار إذن، ومن هذا المنطلق، يمكن عدّه جوهر العمل الدرامي والركيزة الأساسية التي يتكئ عليها "وهو من أهم عناصر التأليف المسرحي، لأنّه يوضّح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصّاعد حتّى النهاية"²، فيجب إذن التدقيق في مضمونه وفي جوانب ارتباطه بسائر التقنيات الدرامية حتّى يتحقّق أثره المطلوب.
- كما نجد في الحوار الآتي انعكاساً للوعي الذي تتمتع به الشخصيتان المتحاورتين، برغم محدوديّة ثقافتهما، فهما واعيتان ومدركتان تماماً للمجريات الظاهرة والخفيّة التي تحدث في الواقع:
- "صحيح أنّهم لا يأخذون وحيد الأبوين مجنّداً، ولكن ماذا لو أرسلناه نحن بأنفسنا للجيش؟ قالت السيّدة الوالدة. مستعنيين بأخيه الميّت، أخيه الذي ليس هناك دليل على أنّه قد مات.
- أجنّبت يا خيريّة، نرسله بعيداً عنّا كي ينفردوا به ويقتلوا عينه ويبتروا ذراعه، كأنّك لم تسمعي بعدُ تهديدهم، ثمّ من قال لك إنّ المسألة سهلة؟ وماذا سيصبح؟ مجرد جندي.
- ربّما يصبح ضابطاً، فنحن علّماناه.
- ضابطاً؟! !! ماذا تقولين؟ هذه المراتب لم تولد لأولادنا، هذه لهم، أعني أولئك الذين سئموا رؤية النّجوم في السّماء، فسعوا ما استطاعوا لإنزالها للأرض وزراعتها على أكتاف أبنائهم"³.
- كما يمكن للحوار أن يعكس الحالات النفسيّة المتأزّمة التي تمرّ بالشّخصيّة، ومثال ذلك الحوار الذي دار بين الأمّ وابنها، ذلك الابن الذي لا يعلم بزفاف أخته، فجاء الحوار ضمن هذا السياق ليوضّح التوتّر النفسي والانفعال الحادّ الذي تمرّ به شخصيّة الأمّ:
- ألا تفتقد شيئاً، أحداً؟
- لا، هكذا ستردّ بسرعة.
- وعندها ستبكي السيّدة الوالدة، ستسألها:

¹. إبراهيم نصر الله، طفل المحاة (الملهاة الفلسطينية)، ص20.

². علي أحمد باكثير، فنّ المسرحيّة (من خلال تجاربي الشخصية)، دط، مكتبة مصر، الفجالة، دت، ص81.

³. إبراهيم نصر الله، طفل المحاة (الملهاة الفلسطينية)، ص35.

- تبكين؟ لماذا؟ وما الذي حدث؟

ستصمت السيّدة الوالدة طويلا حتّى غيابا آخر شعاع من أشعة الشمس وتعيد طرح سؤالها:

- ألا تفنقد شيئا؟ أقصد أحدا؟

- لا.

وكنوع من العقاب الذي ستمارسه على نفسها، ستواصل البكاء تلك اللّيلة حتّى الصّباح، وتقرّر أنّها لن تعيد سؤالها ثالثة، لكنك عند الضّحى ستسمع صوتك ينادي كما لو أنّه صوت سواك: سعادة ألا يوجد طعام يؤكل في هذا البيت؟

عندها ستعود أمك للبكاء بصوت مجروح، يعلو عويلها شيئا فشيئا ليتحوّل إلى نواح، ستغادر الغرفة تمضي نحوها، وستعيد السؤال، سؤالك الوحيد ثانية:

- تبكين؟ لماذا؟ وما الذي حدث؟

لكن السيّدة الوالدة ستطوي حسرتها ولن تجيب¹.

وفي سياق آخر، نجد أنّ الحوار يعكس بعض السمّات الأخلاقية التي تتسم بها الشخصيات المتحاورّة كما يُجلى بعض مواصفاتها السّلبية أو الإيجابية، ومن ذلك تصوير سذاجة البطل فؤاد، وبراعته في مقابل دهاء الكولونيل غريغوري وذكائه:

"التفت إليك، صمت طويلا، فكّر، ابتعد مقلّبا الشّارع بنظره عبر الشّباك، وأخيرا قال:

- أظنّ أنّك من النّاس الذين يؤثّق بهم.

هزّرت رأسك توافقه.

- ثمة جيوش عربيّة ستتوجّه إلى فلسطين خلال أقلّ من أسبوعين، لتحارب هناك، وقد طلبوا منّي

أعرب طلب: أن تكون هذه الجيوش تحت إمّرتي مستر فؤاد.

وللحظة أوشكت أن تجامله فتقول له ومن هو الأكثر خبرة وأعلى رتبة منك، لكنّه لحسن حظّك واصل حديثه:

- كيف يمكن لبريطانيا أن تكون ضدّ بريطانيا مستر فؤاد؟ كيف يمكن أن أذهب لمحاربة أناس

أعطاهم بلدي وعدا بإقامة وطن قوميّ لهم، ويعمل على تسليحهم؟ ثمّ ألا يدركون بعد أنّ أمرا كهذا فيه الكثير من الغباء، صحيح أنّني لست ممّن يحبّون تلك العصابات اليهوديّة، فقد قتلت ممّا الكثيرين في فلسطين، لكنني لا أستطيع الدّهاب لخوض حرب ضدّهم، إلّا إذا خلعت هذه البرّة ولبست غيرها، تفهمني؟

¹. المصدر السابق، ص49.

وصمت طويلا، ثم قال: ألا ترى بأننا متشابهان؟ فالمطلوب منك هو وجه آخر من المطلوب منّي مطلوب منا ما لا نستطيع القيام به، ولكلّ أسبابه.

في نهاية لقائكما، تمنّى أن يراك مرّة ثانية، فقلت: ما دمنا على قيد الحياة، سنلتقي لابد¹. وفي تصوير الجانب السلبي للشخصيّة، على اعتبار أنّ "الحوار ينبغي أن ينبع من الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه"²، بكلّ جوانبها السلبية والإيجابية، نجد الحوار الآتي يوضّح خيانة الجندي عبد الله لصديقه العريف فؤاد، حيث أفشى له سرا خطيرا يتعلّق بالحرب ضدّ الأعداء:

"بعد لحظات كان عبد الله أمامه، أدّى التحيّة العسكريّة بنشاطه المعهود، فرفع أسعد بك يده دون أن يشعر، وراح يلوّح بها أمام وجهه، انتبه أنّ أرضيّة القيادة الآن اسمنتيّة، فأنزل يده المتلعثمة.

- أعد عليّ ما قلته قبل قليل، وبدقّة، فهمت؟ بدقّة متناهية.

أحسّ الجنديّ عبد الله بخطر المعلومة التي حملها، لكنّه لم يرتبك، فقط ابتلع ريقه، وقال: العريف فؤاد أخبرني أنّ سيّد البلاد قد قال له بالحرف الواحد (لا تعدّ بهذه البندقية أقلّ من منتصرة).

- أهذا ما قاله بدقّة؟

- أجل سيّدي.

- بإمكانك الانصراف، لا، بل انتظر أوامرنا الجديدة.

- حاضر سيّدي.³

كما نجد في الرّواية ذاتها حوارا يعكس طيبة قلب المجنّد يعقوب، حيث لم يرض بإلقاء فتى صغير في غياهب السّجن، بتهمة التّظاهر مع الشعب للمطالبة بالكرامة، متحمّلا في ذلك عقوبة عصيانه الأوامر:

"بعد تلك اللّيلة أطلق صرخته، إذ أنّه وجد نفسه صبيحة اليوم التّالي أمام سؤالهم الصعب:

- أين ذهبت بالهتّيف الصّغير يا يعقوب؟

فردّ: - أيّ هتّيف؟

- ذاك الذي حين خرجت من المظاهرة كان على كتفيك، قالوا.

- وهل كان أحدٌ فوق كتفيّ؟

- كان، فأين مضيت به؟

¹. المصدر السّابق، ص148.

². علي أحمد باكثير، فنّ المسرحيّة (من خلال تجاربي الشخصيّة)، ص81.

³. إبراهيم نصر الله، طفل المحاة (الملهاة الفلسطينيّة)، ص193.

- لا أعرف.

راحت نظرات الشكّ تطبق على المجنّد يعقوب، وغدت المهمة التالية له، اختباره التّالي¹

من جهة أخرى، يمكن القول أنّ الحوار قد يتجلّى في صورة أخرى، غير التي أشرنا إليها آنفا حيث يمكن للحوار أن يكون داخلياً، بمعنى أنّ "الشخصيّة تستطيع، وهي بين غيرها من الشخصيات، أن تتكلّم على حده وكأنّها تخاطب نفسها، وكلام الشخصيّة في هذه الحالة يقصد به الجمهور المُشاهد لا الشخصيات الموجودة على المسرح... والشخصيّة تستطيع أن تتكلّم حين تنفرد بنفسها على المسرح بما نسمّيه الآن بالحدث الدّاخلي"²، وهو ما يسمّى بحوار الدّات أو (المونولوج)، ومثاله في الرواية نجد: "بطولة أن يتجرأ المرء على خوض حرب ببندقية مثلها، قلتَ لنفسك، وفكرت: ما الذي يمكن أن يفعله الخال لو أنّ بندقية كبنديّة سيّد البلاد بين يديه؟"³، كما نجده في موضع آخر من الرواية: "أسوأ ما في الانجليز أنّهم نشروا عادة كهذه بين جنودنا، قلتَ لنفسك ذات يوم"⁴.

وتأسيساً على ما سبق قوله، يمكن عدّ الحوار "وسيلة رائعة ووظيفية للتمثيل... وأهمّ ما يجب أن يُقال عن الحوار: أنّه يجب أن يكون، عضويّاً، أي ضرورة من ضرورات اللعبة ذاتها جزء من قطعة النسيج المرسومة التي يمكن أن نتخذها رمزا لأقصى ما تصل إليه القصة الناجحة من الإحكام والإتقان"⁵ فالحوار في النصّ الدرامي، هو اللغة التي تُثقل بواسطتها أصوات الشخصيات المتصارعة إلى جمهور المتلقين، أمّا في العرض الدرامي، فإنّ الحوار يشكّل النصف الهامّ من العمل الأدبي وتشكّل الصورة المرئية المجسّدة النصف الآخر والاثنتين معا يشكّلان المسرحية¹، وإذا كان البناء الدرامي في المسرحية ينمو بشكل متراتب، "والمواقف تتشكّل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإنّ الحوار هو وسيلة التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلّف (في الرواية) في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات"²، وإذا كان الحوار الذي يدور بين الأفراد في يومياتهم، بإمكانه الإفصاح عن آرائهم وأفكارهم المختلفة "فما بالك بالحوار الدرامي الذي يملك كلّ

¹. المصدر السابق، ص134.

². رشاد رشدي، فنّ كتابة المسرحيّة، دط، الهيئة المصريّة العامّة، القاهرة، 1998، ص56.

³. إبراهيم نصر الله، طفل المحاة (الملهاة الفلسطينية)، ص192.

⁴. المصدر نفسه، ص201.

⁵. جيمس وكونراد وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي، ص45.

¹. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص246.

². المرجع السابق، ص246.

إمكانات التعبير الفني وأدوات التجسيد الدرامي و خصائص الإيقاع الموسيقي، وغالبا ما يتوقف نجاح المسرحية على المدى الذي يتمكن فيه الكاتب من استغلال الحوار"¹، فالحوار إذن، يكاد يكون الدراما في حدّ ذاتها، ويعدّه كثيرٌ من الدارسين رديفاً أساسياً لها، سواء أكان الحوار بين الممثل والآخر، أو بين الممثل ونفسه، في شكل حديث داخلي يُدعى (المونولوج) أو مناجاة النفس.

ب. السينوغرافيا:

أما التقنية الدرامية الأخرى، والتي نجد لها مقابلاً يحضر في عالم السرد، فهي السينوغرافيا وهي مصطلح حديث النشأة كان يُقصد به قبل ظهوره، الديكور والإضاءة وكلّ ما له علاقة بالإشارات البصرية المختلفة "فهو فنّ تنسيق الفضاء المسرحي، والتحكّم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي الذي يشكّل إطاره الذي تجري فيه الأحداث، وهو فنّ تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء، وهو فنّ تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضمّ الكتلة والضوء واللّون والفراغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يُسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، وبإيجاز هو الفنّ الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء"².

وهي في العرض الدرامي أو المسرحية: "تُعنى بهندسة الفضاء المسرحي وغيرها من الفضاءات التي ترتبط في هيكلتها بالتصوير الجمالي والإبداعي، وغالبا ما يتمّ تعريفها أو على الأقلّ فهمها وفهم معناها في حدود تشكيل المكان المسرحي، وكيفية ملء الفراغ، وتأثير الفضاء جمالياً، باعتبارها العنصر الرابط بين جميع مكونات العرض والجمهور والممثلين، وبين النصّ والعرض في نقطة محدّدة هي المكان المسرحي وتعتبر السينوغرافيا عتبة أوليّة لفهم محتوى العمل المسرحي أو على الأقلّ الترميز لهذا المحتوى بمجموع الإشارات والعلامات والرموز التي يتمّ توظيفها لأغراض دلالية وجمالية ووظيفية"¹، وهي الوظيفة نفسها التي يضطلع بإنجازها الروائيّ في نصوصه الروائية، فالأديب الذي يتطلّع إلى خلق مشهد روائيّ يقارب المشهد المسرحي، نجده يُولي اهتماماً بالغاً بالفضاء العامّ الذي يدور فيه الحدث، حيث يجعل من أداة التصوير الفنيّ مُكناً عليه يرتكز لرسم حدود المكان والزمان المحيطان بالحدث، كما أنّه يسعى من

¹. المرجع نفسه، ص246.

². عزّ الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة 2008/2009، ص222، نقلا عن: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية لمحمد التهامي العمري، ص11.

¹. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص76.

خلال أدواته البلاغية والأسلوبية إلى التأثير الجيد والفعال لمحتوى الفعل الروائي، حتى يكتسب المشهد سمة الفعل الحقيقي الذي يجري في فضاء جمالي يلامس الركح المسرحي ويقترّب كثيرا من العرض المسرحي وكذلك يحسّ المتلقي أثناء قراءته للرواية وكأنه بصدد مشاهدة مسرحية مكتملة الأطراف والعناصر ولا ينقصها سوى لحظة تأويلية من لدن القارئ لفكّ شفرات ورموز ذلك المشهد بغية الوقوف على دلالاته ووظائفه الفنية والجمالية.

وإذا كانت "العلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرّج على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال، وهو ما يعني إلقاء عبء تحصيل الرسالة على المتفرّج، وقدرته على فهم الإشارات المسرحية في مجموعها من خلال نسق مسرحي يصل به إلى المغزى العامّ للعرض، وذلك يتطلب متفرّجا ذو طبيعة خاصّة ولديه خبرة ذوقية ومعرفية وربما نقدية أيضا"¹، كذلك الأمر بالنسبة لقارئ الرواية، حيث إنّ الربط بين عالمي الواقع والخيال، وكذا فهم الإشارات اللغوية المنسجمة داخل النصّ الروائي، يتطلب ثقافة كافية وذوقا لائقا ومعرفة واسعة من لدنّ القارئ حتى يتسنى له فهم الرسالة وفكّ الرموز التي تُؤاري المعنى وتُلقي ظلالا خفيفة على مضمون النصّ.

وعليه سنحاول، من خلال هذه النماذج الروائية المتقاربة مع فنّ المسرح، الوقوف عند تخوم إحدى العلامات السينوغرافية، ذات الدلالة الرمزية، وهي العلامة الأيقونية:

ففي رواية (طفل الممحة)، تحضر إحدى الإشارات البصرية التي يتكرّر ظهورها بين الفينة والأخرى داخل المتنّ الروائي، ولتلك الإشارة أكثر من دلالة، إذ يستطيع المتلقي تأويلها بحسب ثقافته ودرجة وعيه، ومقدار فهمه لأحداث الرواية، والإشارة هنا هي (النخلة) التي يراها البطل (فؤاد) بين حين وآخر، فتبدو تارة في الأفق البعيد، وأخرى تتجلّى فيها بوضوح بين ناظره، كما يُبصرها أحيانا طويلة جدًا، وأحيانا أخرى قصيرة لدرجة تصعب فيها رؤيتها، والنماذج الآتية توضّح ذلك:

"أتاح لك الصّمت الكبير فرصة أن ترى في البعيد نخلة يتيمة، تشبه إلى درجة لا تُصدّق نخلتكم في القرية، فهاج حنينك إلى شيء لم تستطع تحديده بدقة"¹، لعلّ صورة النخلة هنا تُشير إلى الحنين للوطن الأمّ، ورؤية البطل لها تعني أنّ صورة الوطن لا تفارق مخيلته، فهي إذن معلومة إرشادية أو إشارة بصرية ساعدت على تشكيل فضاء دلالي مشحون بالشاعرية المرفهة وكلّما غابت صورتها عن ناظري

¹. المرجع السابق، ص 70.

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ص 171.

البطل، راح يبحث عنها بشغف، وهو ما تشير إليه العبارة الآتية: "رحت تبحث عن تلك النخلة اليتيمة، فلم تر غير تلك القامة الرمادية الثابتة لشيخ ضرير"¹.

وإذا كان "بالإمكان التحدّث عن التحوّل الدلالي للعلامات السينوغرافية"²، فلعلنا نستطيع اعتبار إشارة (النخلة) أيقونة دلالية متعدّدة الوجوه، ومتغيّرة الملامح، حيث نجد حضورها في بعض النماذج الروائية يتخذ أشكالا رمزية تتناسب مع السياق الذي ترد فيه، فهي تشير في هذا المقطع: "أما الشيء الذي فاجأك، فهو أنك رأيت خلفه، في البعيد، نخلة، تماما كنخلة طفولتك الوحيدة"³ إلى صورة الرجل المتمسك بحريته وكرامته وأرضه، لعلها صورة المجاهد (خال البطل) الذي آثر الاستشهاد في سبيل الوطن بدل الحياة تحت رحمة العدو.

وفي مواضع أخرى من الرواية، تختفي صورة (النخلة) لتُضفي على المشهد غموضا وضبابية تجعل المتلقي يتابع أحداث العمل الدرامي بنوع من الترقّب والفضول، مشاركا الشخصية انفعالاتها وكلّ تحرّكاتها، فيقول الكاتب: "حاولت ما استطعت رؤية النخلة التي كانت وراءه من قبل، لم ترها، لقد اختفت اختفت تماما، كما لو أنّ الأرض انشقت وابتلعتها"⁴، ممّا يعني أنّ (البطل فؤاد) يبحث عن النخلة التي اعتاد رؤيتها، والمتلقي بدوره قد يتساءل عن سبب اختفائها فيتابع تطوّر الأحداث محاولا إيجاد حلول لبعض الألغاز، كلّغز اختفاء النخلة، وهنا بالذات، يتجلّى الدور الوظيفي للإشارات السينوغرافية، والتي تعمل على تطوير وتنمية الأحداث، والسير بها نحو ذروة الصراع الدرامي، الذي يخلق نوعا من التّواصل العميق مع المتلقي.

وفي مشهد آخر، تعود صورة (النخلة) إلى الظهور مجدّدا، خلف شخصية (خال البطل)، ممّا يطرح عدّة تساؤلات محيرة، في ذهن البطل والمتلقي معا، حول مسألة ظهورها واختفائها بين الحين والآخر فكانت الإشارة هنا كافية لتزويد المشهد بإمكانات رمزية وإيحائية، قد توقع المتلقي في دوامة من الشكّ والارتباب، لكن عليه أن يكون مستعدّا لتلقّي مثل تلك الإشارات "أو العلامات المحمّلة بالدلالات، ويفترض به أن يكون على معرفة ووعي مسبق بطبيعة الشفرات الموظّفة"¹ يقول السّارد: "حين توجّهت نحو الخزّان الملقى على تلّ صغير من الرّمّل، رأيت هناك، كما تركته في الليلة السّابقة، جالسا في مكانه، وخلفه

¹. المصدر السابق، ص174.

². عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص77.

³. إبراهيم نصر الله، طفل المحاة (الملهاة الفلسطينية)، ص196.

⁴. المصدر نفسه، ص198.

¹. يُنظر، عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص112.

كانت النخلة، حيّرك أنّه لم يتزحزح، حيّرك أنّ النخلة التي لم تجد لها أثرا في المساء السّابق عادت إلى مكانها، إذا رأيته ستسأله: ما سرّ تلك النخلة يا خال؟ وستسأله: ألا تعرف النّوم؟¹، وما يزيد الأمر غموضا، أنّ تلك النخلة تلازم شخصيّة (خال البطل)، فأحيانا تبدو واضحة وأحيانا أخرى تكون عالية مثال: "عند الظّهر عدت إليه ثانية، لكنّك لم تعرف ما الذي يمكن أن تقوله له، صامتا وقفت.

- ها قد عدت يا ابن الغالية؟

أكثر وضوحا كانت النخلة.²، ثمّ يستطرد السّارد قائلا: "وهناك، رأيته، الخال في مكانه، كما تركته منذ ظهيرة الأمس، وخلفه، كان لابدّ لك من أن تبصر نخلة، أحسست للحظة، بأنّها أصبحت أعلى³ فأيقونة (النخلة) هنا متعدّدة الدلالات بتعدّد المواقف والسّياقات، وللمتلقي حرية تأويل تلك الدلالات وفكّ رموزها بحسب ثقافته ودرجة وعيه، ولعلّ البعد السيميائي لتلك الأيقونة العجيبة (النخلة)، يتدخّل في تحقيق لون من التفاعل الأجناسي بين الرّواية، كنصّ ورقي، تتحرّك شخصيّاته عبر الكلمات والجمل وبين المسرحيّة، كعرض درامي تحرّكه شخصيّات ممثّلة على الرّكح، لكنّ الطبيعة الأساسيّة للممثّل لا تكمن في حقيقة أنّه شخص يتكلّم ويتحرّك على الخشبة بل في أنّه يمثّل شخصا ما، أي أنّه يدلّ على شخص في نصّ دراميّ، لذلك ليس ضروريّا أن يكون الممثّل كائنا بشريّا لأنّ الممثّل قد يكون قطعة خشب أيضا⁴، وفي هذا يمكن القول أنّ شخصيّات الرّواية ليست بالضرورة أن تكون آدميّة، فالنخلة هنا أسهمت في تحقيق نوع من الصّراع النفسي والتوتّر الفكري، نظرا لاعتمادها على تقنيّتي الظّهور والاختفاء، ممّا أدّى إلى تشويش ذهن المتلقي، تماما كما تفعل إحدى الإشارات المسرحيّة الصّادرة عن أشخاص حقيقيين أو عن قطع جامدة تشكّل جزء من هندسة الفضاء المسرحيّ، فتحقّق الوظيفة التداوليّة ذاتها.

واللّافت في الأمر أنّ تلك (النخلة) لا تفارق ناظري البطل (فؤاد)، في الفصول والمشاهد الروائيّة الأخيرة والتي تتحدّث جميعها عن ميادين الحرب والمعارك، على أرض فلسطين، فهو حيثما حلّ تترأى له لاحظ مثلا: "حدّقت في البعيد، لترى ما سنُسفر عنه قمم الجبال، وهناك رأيت نخلة في الأفق، تشبه تلك النخلة التي وراءك، وإلى جوارها أبصرت قامة، لكنّك لم تتأكّد من كونها قامة إنسان أم شجرة"¹ والأمر نفسه يتكرّر في المشهد الآتي: "رحلت عيناك للبعيد، فوجئت بنخلة طويلة، أعادت لك نخلة قرينك، ودون أن

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحاة (الملهاة الفلسطينية)، ص201.

². المصدر نفسه، ص203.

³. المصدر نفسه، ص205.

⁴. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص116.

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحاة (الملهاة الفلسطينية)، ص227.

تدري رحتَ تحدّق بكلّ ما في بصرك من قوّة، باحثاً تحتها، عن شخص لا بدّ أن يكون هناك، ولكن.. دون جدوى، لم تكتمل فرحتك، وفي لحظة يأس حدّثته عن نخلة في البعيد، وكيف أنّك رأيته في الأفق هنا أكثر من مرّة، وعندها ارتفعت درجتين على الأقلّ في سلّم احترام وليم لك، وهو يرى فيك شخصا شقافا ونادرا في هذا الزّمان"¹، وأخيرا يمكن القول أنّ للكاتب في هذه الرواية، لمسة السينوغراف في العرض المسرحي، حيث إنّ صورة (النخلة) في النّماذج السّابقة، كانت عبارة عن رسائل مشقّرة تجعل الخطاب مستعصيا، في بعض الأحيان، عن الفهم.

وإذا كان بإمكاننا وضع تأويل يوازي التّأويلات السابقة، لأيقونة النخلة، فربّما يصحّ القول أنّها تمثّل صورة القضية الفلسطينيّة، التي يتبنّاها مؤيّدوها، ويتخلّى عنها مُنكروها.

وعموما، وبرغم ضبابيّة العلامة البصريّة السّابقة، إلّا أنّ ذلك لا ينفي وجود علاقة تواصل بين النصّ والخطاب الرّوائي، وهنا تتعكس قيمة الأيقونات السينوغرافيّة في الرواية، من حيث وظيفتها التّداوليّة والجماليّة في آن واحد.

في السياق نفسه، وعند ملاحظتك للنّموذج الآتي: "كما لو أنّك عدت عشرين عاما إلى الوراء نظرت حولك فلم تجد ما تلجأ إليه إلّا الرّوايا، راحت الغرفة تتّسع، تضيق، وفي منتصف اللّيل قبل أن يجزّك النّوم بعينين محمّرتين، ترى الشّيء الغريب الذي لم تكن تراه قبل عشرين عاما ترى الرّوايا تركض من مكان إلى مكان وتتبادل مواقعها، تسمع صوت انزلاقها على الأرضيّة وصوت ارتطامها بأختها حين تصل الجهة المقابلة، بعد أن تكون قد قفزت من فوقك... في بيت واسع بغرفتين، ومطبخ صغير، كان يمكن أن تضيع، تضيع تماما لولا وجود المجنّد يعقوب"² ستجد أنّ الخطاب يتضمّن اندماجا واضحا بين الوصف السّمعي والبصري، فعبارات (نظرت حولك، ترى الشّيء الغريب، ترى الرّوايا تركض) تدلّ على وجود إرشادات بصريّة يمكن للمتلقّي رصدها بسهولة.

أمّا في عبارات (تسمع صوت انزلاقها، وصوت ارتطامها) يُلاحظ حضور إرشادات حركيّة (إشارات) تُرصد بواسطة السّمع، ممّا يؤكّد على حضور تقنية مسرحيّة مهمّة داخل النصّ الرّوائي وهي الإرشادات الدّلاليّة (السينوغرافيّة) في صورتَيْها السّميّة والبصريّة، والتي تومئ ولا تفصح عن معطياتها المضمونيّة، وكما أنّه في المسرحيّة "لا تكتمل ولا تتوضّح صورة العرض في ذهن المتلقّي إلّا حين يندمج البصريّ بالسّمعيّ، بمعنى التّوافق التّام بين ما نشاهده على الخشبة، وبين ما نسمعه من أصوات تُوهّمنّا

¹. المصدر السابق، ص256.

². المصدر نفسه، ص140.

بحقيقة المكان الذي نحن فيه، عندئذ يكون المتلقي مهيبًا لإصدار الحكم النقدي إزاء العرض المسرحي¹ كذلك بالنسبة للنص الروائي، لا تتضح دلالة المشهد إلّا عندما تتضافر كلّ مكوّناته اللغويّة والدلاليّة لتشكّل مفهوما معيّنًا يمهد الطريق لإدراك عمليّات عرض الأفكار ووجهات النظر، فالتشكيل اللغوي لهذا المقطع من الرواية يؤثّر لفضاء دلاليّ يفهم محتواه من خلال ترابط عناصره وتتأسق عباراته، فالكاتب شكّل المشهد بواسطة اللغة، ووظّف الصّورتين الحركيّة والسّميّة، لخلق فضاء جمالي مشحون بالتعبيرات الرّمزيّة والإيحائيّة، وترك بعض الفراغات أو الثّغرات حتّى يتسنى للمتلقي ملأها، تماما كما تُعنى السينوغرافيا في المسرح بتأثيث فضاء العرض، ببعض الإشارات والرّموز التي تضيف عليه أبعادا جماليّة ورّمزيّة وتهبّي آفاق التأويل للمتلقي.

ب1. الإضاءة:

يُضاف إلى السينوغرافيا تقنية أخرى تتدرج ضمن مفهومها، ألا وهي الإضاءة باعتبارها في العرض الدرامي تشكّل "لغة معبرة وخطاب بصري يوازي الخطابات الفرجيّة الأخرى التي تساهم كلّها في خلق فرجة دراميّة ركحيّة منسجمة دلاليًا وفنيًا وجماليًا"²، فالإضاءة، من هذا المنظور، تمثّل أداة مهمّة في تشكيل العرض الدرامي وتكمن أهميّتها في إلقاء الظلال اللّونيّة على شخوص العرض، وإبراز تعبيرات وجوههم وحركات أجسادهم وجوانب الديكور المحيط بهم، فهي إذن تضطلع بمهمّة أداء أدوار جماليّة وأخرى وظيفيّة، فهي وسيلة وصف لمكوّنات العرض المسرحي، وتتعدّد ألوانها بتعدّد وضعيات الممثل الحركيّة ومواقفه التعبيريّة، ولها عدّة أشكال منها الإضاءة العموديّة والأفقّيّة والتموّجة والمتوازية والمتناوبة والمركّزة والشّاملة.

وفي الرواية قد يعتمد الكاتب إلى تسليط نوع من الإضاءة الفكرية/ الدّهنيّة، كأن يلمّح مثلا إلى زمن اللّيل أو النهار أو الضحى أو السّحر أو الفجر أو وقت الغروب وغيرها من الأزمنة التي تتغيّر فيها درجات الإضاءة، كما قد يُشير إلى ملامح الوجه وتعابيره المتغيّرة ولونه المتأثّر بالحالة النفسيّة والجسديّة للشخصيّة، ليُعطي بذلك للقارئ صورة عن الوضعيّة والموقف والهيئة التي تكون عليها تلك الشخصيّة ويكون ذلك وفق أساليب تعبيريّة وتصويريّة غاية في الوصف الدقيق فيتمكّن القارئ بذلك من فهم الموقف وجملّة الأحداث المصاحبة له، والجدول الآتي، يصنّف أشكال الإضاءة ودلالاتها في رواية (طفل الممحة):

¹. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص113.

². المرجع نفسه، ص86.

موضع الإضاءة في النصّ الروائي	إحالاتها	وظيفتها
"تلوح العاصمة عن بعد، أضواء شحيحة، لكنّها كثيرة، وتدرّجياً تأخذ الأضواء بالسّطوع أكثر فأكثر.. تنعطف نحو شوارع مظلمة، شوارع مؤهّلة لكتّم الأسرار وإثارة الحواس المتحفّزة أكثر، وللحظة هُبّئ إليك أنّك لمحت بشراً" ¹ .	يُحيل هذا المقطع على عتمة اللّيل، حين يكون الظّلام دامساً، فتصعب رؤية البشر وتمييز الأشياء.	تقديم معطيات موجزة عن الفضاء العامّ الذي تتحرّك فيه الشخصيّات.
"من بعيد بدأت تلوح قامات متأرجحة، شبحيّة، مختلطة باللّيل، ومع تقدّمكما راحت تتّضح أكثر فأكثر" ² .	يحيل النّمودج على وقت حلول اللّيل، إذ يبدو النّاس فيه كالأشباح.	تجلية المشهد وتوضيح حركات الشخصيّات.
"لمع تحت الشّمس العالية خيطان من الدّمع فوق خدي السيّدة الوالدة" ³ .	إحالة على زمن النّهار، حيث تكون الشّمس ساطعة.	التّركيز على ملامح الشخصيّة وحالتها النفسيّة.
"الشّمس تغرب، وضوؤها يسقط مباشرة على وجوهكم، فترتّبك الرؤية، يتحرّكون في البعيد كأشباح، يسطع ضوء الشّمس أكثر" ⁴ .	إحالة على وقت الغروب.	إبراز تعابير وجوه الشخصيّات ورصد تحرّكاتهم.
"هبط الظّلام بسرعة واختفى كلّ شيء" ¹ .	إحالة على وقت حلول الظّلام.	إثارة المتلقّي وخلق حالة من التّرقّب لما سيحدث في الظّلام.
"حلّ الغروب، فانتزعك من ذلك الهيام الذي أبديته تجاه الحقول خلفك، انتزعك من ذلك الجمال الذي لم تستطع الشّمس في عنفوان نهارها أن تُقصي	إحالة على وقت الغروب، حيث تتلوّن الشّمس باللّون البرتقاليّ، وتكون أكثر سطوعاً في الأفق.	إضفاء لمسة جمالية وأخرى شاعريّة على المشهد، وتشكيل لحظة

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممّحة (الملهاة الفلسطينيّة)، ص72.

². المصدر نفسه، ص73.

³. المصدر نفسه، ص157.

⁴. المصدر نفسه، ص219.

¹. المصدر نفسه، ص220.

نظرك عنه، راح الحقل يختفي، والشَّمس تتلَوْن، حمراء برتقاليَّة، وساطعة، وطال المشهد حتَّى بدأت تحسَّ بأنَّك تعيش لحظة أبدية ¹		تأمليَّة لدى الشخصية.
"في الخارج المُلقي على حافة لحظة زمنيَّة متأرجحة بين الفجر واللَّيل، وقف عبد الله في مواجهتك ² "	إحالة على وقت السَّحر، أي بداية بزوغ ضوء الفجر	توضيح زمان ومكان تواجد الشخصيات.
"حين تبين لهم الخيط الأبيض من الخيط الأسود، راحت سهول القمح تمتدَّ خلفهم ³ "	إحالة على وقت الفجر وبداية طلوع النَّهار.	منح المشهد سمات الشاعريَّة والإيحائيَّة والجماليَّة.
"أشرقت الشَّمس وهم في أسرَّتهم ⁴ "	إحالة على زمن شروق الشَّمس في الصَّباح.	وصف الدِّكور الذي يحيط بالشخصيات.
"يدك التي أرجعتها إليك ثانية، وقربتها من عينيك، فرأيتها تلمع تحت خيط النُّور الشَّاحب المتسلَّل من فتحة باب الخيمة ⁵ "	إحالة على ضوء النَّهار.	التركيز على ملامح الشخصية وحركاتها.

واستنادا إلى ما قُدِّم في الجدول السَّابق من معطيات، يمكن القول أنَّ تركيز الكاتب على عنصر الإضاءة في خطابه الرَّوائي، يعود إلى الأهميَّة الفنيَّة التي تضطلع بها أدوات الإضاءة وعناصرها، حيث تُسهم جميعا في التَّأنيث للفضاء المشهدي داخل الرَّواية، وتخلق نوعا من الإيحائيَّة والجماليَّة في التَّصوير، كما تمنح المتلقي فرصة تتبَّع الشخصيات ورصد حركاتهم وتأمَّل تعابيرهم والتركيز على حالاتهم النَّفسيَّة، وقد تتوافق الرَّواية مع العرض المسرحي في مسألة العناية بعنصر الإضاءة، فإذا كانت أهميتها في العرض المسرحي تتلخَّص في "تأشير الممثلين وتعيينهم باعتبارهم كتلا جامدة أو متحرَّكة حركيًّا وجسديًّا وحصرهم مكانيًّا وتبئيرهم دراميًّا والتركيز عليهم تشخيضا وتواصلًا"¹، فإنَّها في الرَّواية تتمثَّل في تشكيل إيحائيَّة المشهد، وإثراء دلالاته، وتوضيح معالمه، والإحاطة بشخصياته شكلا ومضمونا.

¹. المصدر السابق، ص218.

². المصدر نفسه، ص200.

³. المصدر نفسه، ص221.

⁴. المصدر نفسه، ص222.

⁵. المصدر نفسه، ص200.

¹. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص88.

ب.2. الأزياء والماكياج:

ومن جانب آخر، نجد للأزياء والماكياج (المُشكلة بصريًا في العرض المسرحي ولغويًا في النصّ الروائي) دورا بارزا في رسم ملامح الشخصيات، "فالزيّ يعبر عن وضعيّة الممثلين ويقدم لنا معلومات عن سنّهم وطبيعة طبقاتهم الاجتماعيّة ووظائفهم وأدوارهم في المجتمع ونمط تفكيرهم وقد تمتاز الأزياء بالأصالة أو المعاصرة وبالحرفيّة والرمزيّة، وتلعب دورا هامًا في التعريف بالشخصيّة وعمرها ومهنتها"¹ أمّا في النصّ الروائي، فالأزياء تقوم أيضا بتقديم معلومات عن الشخصيات وتلمّح إلى انتماءاتها الطبقيّة مثال: "إنّها جميلة، رقيقة، وابنة واحد من الكبار الذين لا نستطيع لأسباب كثيرة أن ندعوها باسمها"².

وكذا تعيين وظائفها الاجتماعيّة والعصر الذي تعيش فيه مثال: "ها أنت بباب سيّد البلاد حارسا يقظا، بنجمتين ذهبيتين على كلّ كتف، تضيئان تلك المنطقة الممتدّة بين أعلى الذراعين مرورًا بالعنق والأذنين، صعودًا حتّى طرفي الجبين"³ حيث نجد في هذا المقطع إشارة إلى رتبة ملازم أول، الذي يحمل نجمتين على كتفيه، أمّا في: "كان بالباب حارسان كلّ منهما يرفل بضوء نجمة"⁴ فإنّنا نجد إشارة إلى رتبة العريف الذي تُوضع على كتفه نجمة واحدة.

كما تحاكي الأزياء طبيعة الواقع الذي تعبّر عنه تلك الشخصيات، فمهمّة الأزياء إذن تكمن في الإفصاح عن مكوّنات الشخصية بكلّ أبعادها، "فمن خصوصيّة الزيّ، الإشارة إلى هويّة الشخصية ثمّ إلى مركزها ومرتبته بين بقيّة الشخصيات.. كما تضيف على العمل صفة المصادقيّة"⁵، مثال:

"جاء الانجليز بسيّاراتهم وبخرايطهم، جاءوا ببوصلاتهم، وبنادقهم الكبيرة الّلامعة، وتعاملوا معها كلعبة جديدة مسرحيّة حيّة مبهرّة، مشهد يكمل بقيّة صورتهم عن هذا العالم الذي ينتشرون فيه"¹، كما تمنح المتلقّي انطبعا ذا مصادقيّة حول الدور الوظيفي لها، مثال: "الشيء الذي كان يحيرك، أنّ عبد الله، وهو ابن شيخ، لا يتحرّج من ارتداء بنطال قصير لا يبلغ ركبته، صحيح أنّ كثيرا من الجنود مثله، لكنّك لم تكن تجرؤ على فعل شيء كهذا... أسوأ ما في الإنجليز أنّهم نشروا عادة كهذه بين جنودنا"².

¹. إبراهيم نصر الله، طفل المحاة (الملهاة الفلسطينية)، ص88.

². المصدر نفسه، ص107.

³. المصدر نفسه، ص99.

⁴. المصدر نفسه، ص100.

⁵. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص89.

¹. إبراهيم نصر الله، طفل المحاة (الملهاة الفلسطينية)، ص23.

². المصدر السابق، ص201.

وقد يكون للزّي الذي ترتديه شخصيّة معيّنة تأثير على باقي الشخصيّات المحيطة به، مثال: "وحين ستعود في زيارتك الأولى لرؤية السيّدة الوالدة بثيابك العسكريّة وقت الغروب، ستسألُك السيّدة الوالدة في الوقت الذي يتأمّلُك فيه السيّد الوالد بإعجاب، ومعه إثننا عشرة عينا هي عيون شقيقتك"¹، إذ إنّ اللّباس أو الزّي العسكري الذي تظهر فيه شخصيّة البطل (فؤاد)، كان له أثر نفسيّ (تأمّل وإعجاب) على والده وشقيقاته.

كما نجد للماكياج أيضا دورا مهمّا في رسم سمات وصفات وانتماءات الشخصيّة، "فقد يكون الماكياج جزئيّا أو كليّا، طبيعياّ أو اصطناعياّ، وقد يكون لغوياّ أو بصرياّ، إنّ الماكياج هو الذي يؤطّر الشخصيّة ويشكّلها بصرياّ وسيميائياّ ويعبّر عن الأحوال النفسيّة التي يكون عليها الممثل وطبيعة الأدوار التي يؤدّيها فوق الرّكح"²، وللتدليل على وظيفة الماكياج (المشكّل لغوياّ في الرّواية) في وصف الحالات النفسيّة التي تمرّ بها الشخصيّة نجد النّمودج الآتي: "بعد نصف ساعة، استطاعت حمرة الدّماء الوصول إلى وجهك الشّاحب، لكنّك لم تعرف تماما أكان سبب وصولها التّمارين أم الفرح الذي انتابك"³.

إذ إنّ توظيف اللون الأحمر هنا، ساعد على تجسيد حالة الفرح والاطمئنان التي انتابت الشخصيّة بعد أن كان وجهها شاحبا، والماكياج هنا يحاكي ذلك الذي نجده في التمثيل المسرحي من ناحية الوظيفة، حيث إنّهُ يمنح الشخصيّة ملامح مميّزة، تضيف عليها صفة الواقعيّة أو اللاواقعيّة، وذلك بما يتوافق وعمر الشخصيّة، وحالتها الصحيّة وموقفها الطّبيقيّ⁴، أمّا تشكيكه في الرّواية يكون لغوياّ بدل بعض المواد التي توضع على وجه الممثل المسرحي لرسم ملامحها وتعبيرات وجهها.

وإذا تأملت النّمودج الآتي: "لم تر سوى رجل الـ U.N بعينيه الزّرقاوين اللّتين بدتا لك خلف نظّارته أنّهما الشّيء الوحيد من جسده الذي لم يتلطّخ بالدم"¹، ستجد أنّ اللون الأحمر هنا (لون الدّماء) يغطّي جسد الشخصيّة، ويعكس وضعه الدّامي بعد تعرّضه لحادث.

كما تجد في النّمودج الآتي: "من جوف الشجرة العملاقة تدلّي (جون وليام) بلون ثمرة بلوط ناضجة... لم يخدعك لونه الذي غدا أقرب للون الحنطة، لأنّ ملامحه كانت تقضحه"²، تلميحا من طرف الكاتب إلى حالة الرّعب الشّديدة التي أسفرت عن اصفرار وجه الشخصيّة وشحوب ملمحها.

¹. المصدر نفسه، ص49.

². عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص91.

³. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ص145.

⁴. يُنظر، عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص92.

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ص244.

ومثله أيضا: "رغم قاماتكم المعفّرة، وعلامات التّعب التي اختطفت ألوانكم، راح بهاؤكم وهالات الضّوء المحيطة بكم تُعمي أعينهم"²، إشارة إلى حالة الإرهاق والتّعب التي تعاني منها الشخصية، وإذا أمكن عرض المشهد على ركح المسرح، لكان للماكياج دور في رسم علامات الشّحوب البادية على وجوه الشخصيات، لكن هنا، وفي هذا المقطع الرّوائي، كان تشكيل الماكياج وفق أدوات لغويّة دقيقة ومركّزة استطاعت تأطير ملامح الشخصيات وإبرازها للمتلقّي.

وفي الرّواية يركّز الأديب على الوصف التفصيلي والدّقيق والشامل للباس الشخصية وزيّها حتّى تكاد تكون تلك الشخصية جسدا ماثلا للعيان، مثال: "إذا ما حاولنا رسم صورة لك عن قرب فلا بدّ أنّها ستكون كالآتي: شابّ وسيم ممشوق، قامة فارعة، عينان واسعتان، ربّما كان سبب اتّساعهما أنّك لم تتم تماما، طوال الزّمان الذي كنت مهّددا فيه... بعد هذه الصّورة المقرّبة، التي أغفلنا فيها ذكر لون عينيك حين رسمناها، عن غير قصد بالطّبع، لأنّنا سنقول الآن: إنّ لونهما كان محيّرا، فهو بين الرّماديّ الفاتح والأزرق السّماوي"³، إذ يمكن أن تكوّن الشخصية، من خلال هذا الوصف الدّقيق لزيّها، لدى المتلقّي انطبعا واضحا وجليّا حول هيئتها ومظهرها.

وغير بعيد عمّا أسلفنا ذكره حول أهميّة الأزياء في الكشف عن ملامح وأوصاف الشخصيات يمكن القول أنّ المساحة اللغوية الكبيرة للرّواية وفضاءها الدّلالي الواسع وتعدّد أحداثها وشخصياتها، أتاح للرّوائي الوقوف مطوّلا عند ملامح الشخصية وزيّها، كما ورد في "ها هو يجيء إليك بلحمه وعظمه، إذ لم يكن عليه شحم مذ عرفته"⁴، إذ نجد تلميحا إلى حالة الهزال وضعف البنية التي تميّز الشخصية.

كما نقف في النّمودج الآتي: "لكنّ الترقّب الحذر الذي يحتلّ ملامحك، غير موجود أبدا في ملامح المجنّد يعقوب، الذي رُحِتَ تراقب ملامحه لتتهلّ منها بعض الاطمئنان، وبإشارة ذات معنى من رأسه يطلب منك المجنّد يعقوب أن تترجّل"¹، على وصف مفصّل لملامح الشخصية وتعبيرات وجهها ويستطيع الكاتب في روايته تحديد سنّ الشخصية من خلال شكلها الذي تتمظهر فيه مثال: "مخاطك قد

¹. المصدر السابق، ص241.

². المصدر نفسه، ص178.

³. المصدر نفسه، ص53.

⁴. المصدر نفسه، ص94.

¹. المصدر نفسه، ص72.

فقد بريقه المعتاد لفرط اختلاطه بالتراب، وعيناك تلمعان بحيرة ابن الزابعة الذي رأى أمه تحتضنه بلا سبب¹، فالمقصود بالوصف هنا هو طفل صغير في سنّ الزابعة من عمره.

ومثاله أيضا: "بعد بحث طويل، أحضروا له جنديًا وقالوا له: إنّ أباه شيخ مسجد ويمكنه القيام بما تريد، لكنّه حين نظر إليه وجده أقلّ بكثير من أن يستهض همّة جيش، لأنّه بحاجة إلى من يستهض همّته أولاً، ضئيلا كان وعلى وشك السقوط، سأله عن اسمه وبصعوبة أجاب: عبد الله²، حيث يدلّ المقطع على أنّ الشخصية الموصوفة هي لشيخ طاعن في السنّ، بالكاد يقوى على الوقوف والتحدّث. كما تؤكد الأرياء على حقيقة الانتماء إلى الواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه الشخصية وذلك من خلال تشكيل صورة بصرية (لغويّة) ترسم ملامح ذلك الانتماء، مثال:

"أنزله، وفوجئ بوجهه المضيء، رغم الشقاء المتأصل في ملامحه، فوجئ بضحكته وهو يقول له: لابدّ أنّنا ضللناهم، وهتف: لقد نجحنا... حدّق المجنّد يعقوب في الصّغير، ولم يدر ماذا عليه أن يفعل³ حيث يوحي المقطع بأنّ الطّفّل الهتّيف ينتمي إلى طبقة الأشقياء من النّاس.

وعموما يمكن القول أنّ كاتب الرواية، قد أولى عناية كبيرة بتقنية وصف الأرياء والماكياج واستغلّها استغلالا جيّدا لتأثير فضائه النصّي بغية تحقيق أكبر مستوى من الفهم لدى القارئ، وإذا كانت الأرياء والماكياج تفصح عن سنّ الشخصية ومكانتها ووضعها الاجتماعي، فهي مكوّن ضروريّ من مكوّنات الإرشادات المسرحيّة التي "تجيب عن سؤالين هاميين وهما: من؟ وأين؟، فهي تُشير إلى سياق عمليّة الاتصال وتحدّد بذلك العمل التداولي⁴، وعليه لا يمكن تجاهل مثل ذاك العنصرين المهمين اللّذين يحقّقان التواصل مع المتلقّي.

ب3. الديكور:

ويمثّل تقنية بصرية تضاهي، في قوّة الحضور، مثيلاتها من التقنيات الدراميّة، فيمكن القول أنّ للديكور أهميّة كبيرة في النصّ المسرحي والروائي على السواء، ويتمثّل تأثيره في المجال البصري، فهو يشغل على الجانبين الجمالي والتداولي (التواصل) معا، كما بإمكانه تحديد زمان الحدث ومكانه، مثال:

¹. المصدر السابق، ص14.

². المصدر نفسه، ص171.

³. المصدر نفسه، ص134.

⁴. آن أويرسفيلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة، 1977، ص25.

"الوقت ضحى... والدك عبد الله هناك، لابدّ، في الحقل، صحيح أننا لا نراه كما لا نرى شقيقتك، لكنّه هناك وينتظر طعام الإفطار"¹.

وإذا كان الديكور المسرحي "يمثّل لغة، ومن خصوصيات هذه اللغة أنّها أكثر شموليّة من الكلام والمصمّم المسرحي في تعبيره الدرامي يستخدم الديكور لتحقيق غايته في الوصول إلى هدف فنّي محدّد"² فهو في الرواية يشغل الوظيفة نفسها، من ناحية اشتغاله على الحيز التشكيلي والدلالي للمشهد الروائي ويحاول الروائيّ في نصوصه دوماً مقارنة الديكور المسرحي من حيث أهميته البارزة في رصد كلّ الجوانب المحيطة بالحدث الروائيّ، مثال: "ها أنت تدور حول البيت تحاول تسلّق أغصان الشجر الجافّة تغرس أظافرك الطريّة في الجدار الطيني للبيت، تحاول الصّعود، تتزلق، وحين تهّم ثانية، لا تستطيع ثمة غصن تعلّق بثوبك كما لو أنّه لا يريدك أن تصعد للسّطح، تنتبه إليه، تتخلّى عن المسافة التي قطعها صعوداً، لم تكن كبيرة على أيّ حال أليس كذلك؟ ها أنت تُبعد الغصن بعصبيّة طفل لا يستطيع، بعدّ، أن يملك موقفاً حادّاً، حتّى، من غصن جافّ.. وتصد... الشّمس أكثر حرارة ممّا هي عليه في مثل هذه الأوقات من السّنة، يمكن أن أستنتج هذا من الضّيق البادي على ملامح السيّدّة الوالدة"³.

وقد يُفصح الديكور في الرواية عن كثير من الدلالات التي ربّما يرغب الروائيّ في السكوت عنها وعليه يصبح الديكور الروائيّ أيضاً لغة تواصل بين النص والقارئ، ويُسهّم في خلق جوّ تعبيريّ يساعد على تحديد مُجريات الحدث من خلال رسم الفضاءين الزماني والمكاني اللذان يقع فيهما المشهد الروائيّ مثال: "نحن الآن في اليوم الرّابع بعد حادثة السّقوط، السيّد الوالد في الحقل عيدان الذرة جافّة، أوراق الفجل والبطاطا والبصل محترقة، دون أن تتبئ عن نضوج ما تحت الأرض من ثمار، الدّلو الذي ينزله الآن في البئر، سيعود بعد قليل نصفه ماء ونصفه تراب"⁴.

كما يحيل الديكور على الفضاء العامّ الذي تدور فيه الأحداث، مثل فضاء المطعم في هذا النّمودج: "حين هبّت رائحة الطّعام، خُيّل إليك أنّك لم تأكل منذ سنوات، ولذا رأيت نفسك منقاداً وخلفك من معك، إلى الطّاولّة الخشبيّة الوحيدة التي لا يجلس إليها أحد، وكراسي القشّ المحيطة بها... نسي صاحب المطعم كلّ زبائنه حين رآك تأخذ مكانك بكلّ بهاء الجنود، وهبّ لخدمك بنفسه: محسوبك أبو جميل..

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ص10.

². عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص86.

³. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ص10.

⁴. المصدر نفسه، ص18.

تشرّفنا يا بيبك، ألف أهلا وسهلا، شرفّتنا... بعد لحظات كان الشّاي أمامكم، لكنكم انتظرتُم طويلا قبل وصول الطّعام، وأخيرا وجدتم أنفسكم وجها لوجه مع مائدة غير عادية، بيض وجبن وزيتون وصحون من الحمّص والفول وكبد الدّجاج...¹

يُضاف إلى ذلك أنّ الدّيكور أداة فاعلة في تكوين الأطر البصريّة المناسبة والملائمة لأحداث المشهد، ورسم خطوطها اللافتة لأنظار المتلقين، مثال: "يصل السيّد الوالد، شمس غاربة كبيرة خلفه، أفق دام، وعشرات طيور الدّوريّ التي تتقاطر وتندسّ في شجر الكينياء"²، حيث يمكن لمثل هذا التأثير الجمالي المُجسّد في صورة الغروب السّاحر، لاسيما مع وجود طيور الدّوري الحائمة حول الأشجار، أن يشدّ القارئ، ويسحره، فالديكور اللغوي هنا، وُجد بغرض استمالة القارئ، ولفت انتباهه وجعل المنظر/ المشهد الجميل بؤرة تركيزه.

فعملية تصميم الديكور، سواء في العرض المسرحي أم في النصّ الرّوائي، تعمل على إثارة وتحفيز المتلقي من جهة، وتكوين رؤية واضحة حول زمان ومكان الحدث من جهة أخرى.

ج. المؤثر الصوتي:

يلعب المؤثر الصّوتيّ دورا بارزا في نجاح العمل الأدبي أو فشله، تماما كما يحدّد أهميّة العرض المسرحي من عدمها، "إذ من مزاياه أنّه يساعد ويكشف الحالة المزاجيّة والنفسيّة للشخصيّة، أو يكون بديلا استعاريا، والشخصيّة هي التي تُضفي على المؤثر الصوتي معناه، بما يرفعه من دلالاته الأيقونيّة أو المؤشّريّة إلى علامات استعاريّة للموقف النفسي للشخصيّة"³ فالمؤثرات الصوتيّة قد تحدّد زمن الحدث أو مكانه، مثال: "ها أنت تسمع صوت كلاب، عواء ذئاب، أصوات صراصير اللّيل، ويمكن القول، إنّ ذلك أمرٌ طبيعيّ، فليس ثمة في ليل القرية سوى هذه الأصوات، إضافة لأصوات أخرى معروفة مثل مطاردة الأفاعي للفئران في السّقوف القشبيّة..¹، فكلّ تلك الأصوات تُحيل على مكان وزمان محدّدين وهما اللّيل في القرى والجبال.

كما تساعد المؤثرات الصوتيّة على خلق التوتّر المصاحب لتصاعد الصراع الدرامي في النصّ مثال: "صمت كامل ينتشر، فقاعات الصّابون تتفجّر، تُحدث خشخشة ناعمة كقدمين صغيرتين في حقل

¹. المصدر السابق، ص180.

². المصدر نفسه، ص17.

³. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص93.

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ص70.

د. الحبكة الدرامية:

بالإضافة إلى تعددية الأصوات (الحوار)، والإشارات الخاصة بالعوامل المساعدة كالديكور والأزياء والمؤثرات الصوتية وغيرها، تتجلى كذلك صورة أو نمط آخر من أنماط التفاعل بين الرواية والعرض المسرحي تتجلى في الحبكة الدرامية، ويدور مفهومها حول مسألة تشابك الأحداث، وتربط وقائعها ضمن مسار تسلسلي يمتد من البداية إلى الوسط فالنهاية، وتنشأ الحبكة الدرامية عادة، عن الصراع القائم بين الشخصيات، "فهو البناء الذي يتركب على النواة البسيطة التي هي الحكاية.. وهي تتعلق بمسار الحدث وبالعلاقة الشخصيات بعضها ببعض، ضمن هذا الحدث، وبالتالي فالحبكة ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعائق أو مجموعة عوائق في العمل"¹.

وعليه يمكن القول أنّ الحبكة الدرامية هي جزء من البناء الدرامي في أي عمل قصصي، حيث يقوم البناء الدرامي على تمهيد وحبكة وعقدة وذروة وحلّ، وأبعاد للشخصيات والصراع الذي يدور بينها، لتؤلف في النهاية بناء محكما²، وإذا كانت المسرحية تقوم قبل عرضها على نصّ دراميّ يمثل "أداة الكاتب الأساسية في الإفصاح عما يحسّه، ويريد التعبير عنه ويحدّد موقفه منه، فيكون مصدوما أو مندهشا أو مقتنعا... وبواسطة الحوار يدفع الكاتب نبرة الصراع الدرامي التي تتحدّد من خلالها طبيعة الكتابة عند الكاتب ومدى قدرته على صياغة الأحداث وتوليدها، ويحدّد ملامح الشخصيات بأبعادها الاجتماعية والنفسية والجسمانية"³، فبعض النصوص الروائية أيضا تعتمد أحيانا على الحبكة الدرامية لخلق عدّة مواقف وتجارب تتصاعد أحداثها من خلال الدّفع الذي تقدّمه الشخصيات المتحاور، فتصل تلك الأحداث إلى ذروتها لتضع القارئ في موقف المشغول والمشوّش والمحتار في كيفية تغيير مسار الأحداث ووقت انفراج الأزمة، ثم تتّجه بعدها تلك البؤرة الدرامية إلى نقطة النهاية حيث تكمن الحلول وتتّضح المواقف وتبرز الملامح الحقيقية للشخصيات القائمة بتحريك الأحداث.

وفي السياق نفسه، وإذا كان الحوار في المسرحية، شرطا أساسا لا تقوم بدونه، وهو الخطّ المركزي في الحبكة الدرامية، وبواسطته تتبدّى بؤر الصراع في العرض، فإنّه في الرواية يكون أقلّ حضورا حيث يحلّ السرد القائم على الوصف محلّه ممّا يقلّل من فعالية الصراع الدرامي فيها، أمّا في رواية (طفل الممحة)، فقد ركّز الكاتب على الجانب السردى، أكثر من تركيزه على أسلوب الحوار، ومع ذلك استطاع

¹. عزّ الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، ص103.

². طارق عبده دياب، سيف بن ذي يزن (في الرواية والإذاعة)، ص95.

³. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص79.

السرد فيها تمثيل شتى مظاهر الحبكة الدرامي، وهو الأمر الذي يعدّ استثناء فيها، ولعلّ مردّ ذلك إلى رغبة الكاتب في الحفاظ على خصوصيّة الكتابة الروائيّة القائمة على السرد، مع الإفادة، في كثير من العناصر التقنية واللغوية، المستقاة من الفنّ الدرامي الداعم للغة السرد.

أمّا السرد في (طفل الممحة) فهو سرد من نوع خاصّ، فالراوي/ السارد هنا "ينطلق من رؤية خارجيّة أو وجهة نظر يسمّيها **تودوروف** (الرؤية من الخلف)، وفيها تكون درجة معرفة الراوي أكثر من الشخصيّة الحكائيّة، فهو يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال كما أنّه يدرك رغباتهم الخفيّة، ويرتكز إلى السرد الموضوعي القائم على أساس الحكي بضمير الغائب، فهو وعلى حدّ تعبير **سيزا قاسم**، يحيط بكلّ ما يدور في كون الرواية من أحداث، الظاهر منها والباطن، ويقدم معلوماته من دون أدنى إشارة إلى المصدر الذي استقى منه هذه المعلومات¹، إنّه إذن نمط من السرد تقوم به شخصيّة مجهولة، لكنّها خبيرة بكلّ ما يتعلّق بتفاصيل حياة البطل فؤاد، ومحيطه بكلّ ما يدور حوله من أحداث، ومواقف، ما وقع منها وما سيقع في المستقبل وما هو واقع في الحاضر، وعالمة بخبايا الشخصيات التي يتفاعل ويتواصل معها البطل، فهي تحاوره من مبدأ الكلّ لا الجزء، أي أنّها ترى فيه واقعا وتاريخا وهويّة ووطنا، كما ترى فيه صورة الشّباب العربيّ وتحديدًا الفلسطينيّ، الذي يحاول أعداؤه محو هويّته وتشويه وطنيته والهزّه بمبادئه وأخلاقه، إنّ البطل فؤاد جزء من ذلك النّاريخ المستهدف، وبالتالي يمثّل عدّة شخصيات لا شخصيّة مفردة.

وقد بدأت عمليّة الحوار في مُستهلّ الرواية، لتتولّى بعد ذلك الشخصيّة المجهولة عمليّة السرد: "حين أدرك أنّ ثمة شيئا غريبا قد حدث في رأس العريف فؤاد قرّر أن يعيد له حياته متتبّعا مسارها منذ اليوم الأوّل الذي التقاه فيه:

- انظر جيّدا. قال له.

حاول العريف فؤاد أن يحدّق ما استطاع في الجهة التي حدّدها له صاحبه، فلم ير شيئا.

- هل ترى ما أراه؟

هزّ العريف فؤاد رأسه، فليس من اللائق ألا يرى شيئا ممّا يراه صاحبه، وقال: أجل.

- أعني هل ترى بوضوح؟

هزّ رأسه ثانية، وكان أقلّ ثقة بنفسه وبصاحبه.

¹. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، الكون الروائي (قراءة في الملحمة الروائيّة، الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله)

ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، ص 125/124.

- أرى السيّدة الوالدة مشغولة بغسيل ثيابكم وفرحة بذلك الصّابون الذي تستعمله لأول مرّة في حياتها، إنّها تتلقّت تبحث عنك لابدّ، أتراها؟

هزّ العريف رأسه ثالثة، لكنّه لم يكن متأكّداً من أنّه ينظر في الاتجاه الصّحيح.

- من هنا بدأت حياتك، أتعرف ذلك؟ من هنا تماماً، ومن هنا ابتدأ اهتمامي بك، أو بعبارة أخرى لفتّ انتباهي.. ها أنت تدور حول البيت...¹.

فيلاحظ من خلال هذا الحوار القصير أنّ الشّخصيّة التي ستقوم بسرد حياة البطل فؤاد تعرف كلّ ما يتعلّق بتفاصيل حياته، في حين يبدو البطل فؤاد غير واعٍ بتلك التّفاصيل، لأسباب محتملة كثيرة منها: أنّه شخص بسيط وساذج لا يدرك فعلاً كلّ ما يدور حوله، وأمثلة ذلك من الرّواية:

✓ "الشيء الأكيد هنا، أنّك لم تكن تعرف شيئاً من هذا الذي يدور حولك، ولعلّ هذا بالذات هو ما جعلهم يدركون أنّك واحد من أولئك الأذكاء الذين يتفنّنون في لعب أدوارهم" (ص57) فسذاجته، وجهله بتفاصيل ما يدور حوله، جعلت المحيطين به يعتقدون بذكائه وحيطته.

✓ "إنّك كما قلنا ترى بأنّ جميع النّاس (خير وبركة)" (ص63)، والذي يرى جميع النّاس طيّبون يكون هو الطيّب بينهم، لأنّه لا يعرف عن طبائع بعض النّاس وعن حيلهم ومكرهم في بعض المواقف.

✓ "الشيء الذي لا بدّ من قوله هنا لاختصار الكثير: لقد كنت في وادٍ والعالم في وادٍ آخر" (118) وهو دليل آخر على أنّ البطل لا يعرف شيئاً عمّا يحيط به لسذاجته وبساطة طبعه.

✓ "لقد اكتشف الكولونيل غريغوري فيك براءة ما كان يظنّ أنّ شاباً في نهاية النصف الأوّل من القرن العشرين يزرع تحتها" (148)، فالبراءة أيضاً تشي بكون البطل لا يضمّر حيلة في نفسه.

كما قد يكون شخصاً فاقداً لذاكرته بفعل أزمت نفسيّة كثيرة مرّ بها، ثمّ التقى صديقاً له، لا يتعرّف إليه طبعاً، وراح يسرد عليه مسار حياته، وهو لا يستوعب شيئاً ممّا يُقال له، ودليل ذلك العبارات الآتية:

✓ "تلك الليلة أصبحت بعيدة الآن، لكنني أرى، وبرغم كلّ ما مرّ بك، مازالت محفورة فيك، في ذاكرتك، بخلاف ذكريات كثيرة اختفت" (ص77) ← اختفاء الذّكريات.

✓ "كان عليّ أن أختصر الكثير، وإن كنت سأعود لتذكيرك بما حدث بين حين وآخر، حتّى وصولك إلى هنا، و(هنا) هذه القمّة التي ما بعدها قمم" (ص99) ← فعل التذكّر بعد اختفاء الذكريات.

✓ "كلمات كثيرة سمعتها ونسيتهّا" (ص116) ← نسيان الأحداث.

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ص9.

من جانب آخر، إذا كانت الدراما تماثل فنّ الرواية في مسألتها الحرص على توصيل الأفكار واضحة إلى ذهن المتلقي بشكل مثير ولافت، والاهتمام بتنظيم وترتيب مادّة الحدث ترتيباً فنياً، حتّى يتسنى للمتلقى فهم الرّسالة، فإنّ الرواية كذلك لا تتأى عن العناية بتأنيك المسألتين المهمّتين، "فالدّراما شأنها شأن القصة لابدّ وأن تعرض لموقف محدّد مجسم محدّد يثير خيال القارئ أو المتفرّج ويجعله يفهم المعنى أو المعاني التي ينطوي عليها هذا الموقف، والحدث في المسرحيّة شأنه شأن الحدث في القصة يرمي إلى إثارة استجابة عاطفيّة خاصّة يصل إليها الكاتب لا عن طريق الخطابة وإنّما عن طريق ترتيب الفنّي لمادّته، ولكن الدراما تتفرد عن القصة بمشاكل خاصّة تتبع من عنصرين مميزين لها: فالدراما أولاً محدّدة بحدود الزّمان والمكان، وهي ثانياً تعتمد اعتماداً كليّاً على الحوار"¹، فيفهم من هذا القول، أنّ كلّاً من الدراما والرواية تضعان المتلقي ضمن أهمّ الأولويّات، فتحرصان، على إتقان الحكّ الفنّي، وتنظيم أحداثه، وتجلبه دلالاته، لتحقيق أكبر قدر من التلقّي والفهم، وهو الأمر الذي وقفنا عنده من خلال قراءتنا لرواية (طفل المحاة)، حيث لاحظنا أنّ الكاتب يمرّر رسائله المشفّرة أحياناً والصّريحة أحياناً أخرى، إلى قرائه محاولاً توصيل رؤاه وأفكاره تجاه واقعا معيّناً يكون هو موضوع روايته، ومن تلك الرّسائل المشفّرة كلمة (سيدّ البلاد) التي يقصد بها حاكم البلاد التي يعيش فيها البطل فؤاد، لكنّه لم يذكر اسم تلك البلاد ولا اسم حاكمها، واكتفى بتمرير إشارات تساعد على معرفتها مثل: "الصّحراء تمتدّ غربي القرية إلى ما لا نهاية" (ص22)، "هناك بلدا في الجوار ينتظره على أحرّ من الجمر، كي يحرّره ويرفع يد الظلم والموت عن أرض أبنائه، لم تكن تعرف أنّ فلسطين بانتظارك" (ص42)، "هاله أنّ ثقته بقرب المسافة بين عاصمته وفلسطين كانت أكبر ممّا تصوّر" (175)، "أنتم الذين تعرفون الصّحراء، لا يمكن أن تقعوا في خطأ كبير كهذا، فالصّحراء صحراء، والبحر بحر، رغم أنّكم لم تشاهدوا البحر من قبل... كان على الإنجليز الذين وقعوا في أسر الصحراء وفتنة غزلائها أن يتوغّلوا أكثر بحثاً عن أحلامهم" (ص22/23) وكلّها تشي بأنّها الأردن مثلاً.

وحين الحديث عن النصّ الدرامي في المسرحيّة، نكون بصدد الحديث عن "النص الورقي المكتوب الذي يحفظه الممثل ويلقيه على الخشبة باعتباره كلاماً لسانياً أو علامة صوتيّة، أو إن صحّ التعبير حلقة من حلقات الخطاب المسرحي، يتشاكل بطبعه مع الديكور والأزياء والمؤثرات... لينتج لنا عرضاً مسرحيّاً يتألّف من علامات بصريّة وأخرى سمعيّة"¹، أمّا النصّ الدرامي في الرواية، فهو جملة

¹. رشاد رشدي، فنّ كتابة المسرحيّة، ص41.

¹. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، ص80.

الأحداث والمواقف والتوترات التي يصوغها الروائي وفق لغة أدبية فنية تقوم بتحريكها شخصيات الرواية وأبطالها، حيث تتشابك داخل النص الروائي مجموعة من التقنيات السردية الفنية لتشكل نصاً إبداعياً تحفّه الإثارة والتشويق، كما تتداخل فيه جملة من العلامات والمؤشرات الرمزية والدلالية التي تصنع للرواية وظيفتها التداولية والجمالية بالإضافة إلى الدرامية التي تتشاركها مع الفن المسرحي.

وبعودتنا إلى رواية (طفل الممحة)، نجد أنّ بناءها الدرامي يقوم على السرد أولاً والحوار ثانياً وذلك للاعتبارات التي ذكرناها آنفاً، كما أنّه يقوم على عنصر الصراع، الذي غالباً ما نجده حاضراً بقوة في الدراما، وبدرجة حضور أقلّ في الرواية، إلّا أنّ (طفل الممحة) تعدّ عملاً استثنائياً من حيث تفاعلها الواضح مع النصّ الدرامي، فهي تقوم على الصراع بأبعاده المختلفة، أولاًها الصراع النفسي ثمّ الاجتماعي فالسياسي: أمّا الصراع النفسي فتجسّده العلاقة بين البطل فؤاد وذاته فهو يحاول جاهداً التغلّب على العقد النفسية التي كوّنّت شخصيته منذ الطفولة، ومنها الخوف الذي سكنه بعد الحرص الشديد والرّقابة المفروضة عليه من طرف والديه، اللذان أرغماه على عدم الخروج من البيت كي لا يقع تحت رحمة ثأر القرية المعادية لهم، فهم لا يرغبون في فقدّه بعد فقدهم لأخيه الأكبر برصاص طائش في الصحراء، يقول الراوي: "ها أنت تجلس في الزاوية هناك هل ترى؟ في الزاوية المظلمة، الزاوية الأقصى، الأقلّ من زاوية قائمة، تحت سراج مريض، محنيّ الظّهر على كتبك، ودفانترك وقلمك الوحيد، وكلّ ما تخشاه أن يتسلّلوا ذات ليل إليك، وتنتهي"¹ وهي زاوية البيت التي كان الطّفل فؤاد يقضي فيها معظم أوقاته، ثمّ يواصل: "يكفي أنّك تحوّلت إلى جزء من الزاوية التي اختيرت لك حصناً.. ويد خالك الكبيرة التي استدارت حولك كسورٍ عظيم"²، فالبطل فؤاد لم يعيش طفولته كما عاشها بقية الأولاد من سنّه، لأنّ الرّقابة التي فرضتها عائلته عليه جعلته يعيش عزلة تامّة في بيته، والنّمودج الآتي يوضّح ذلك:

"كان بإمكانك لو أردت، أن تتحدّث عن أصوات الأطفال الذين كانوا يمرحون تحت شبّاك بيتك مرّة دخلت طابة القماش التي يلعبون بها من نافذة غرفتك، فكان بإمكانك أن تعيدها فوراً دون أن تغادر مكانك، لكنك قبل أن تفعل ذلك تأملتّها، ثمّ فعلتها ونهضت، وما إن وصلت طرف الشبّاك، كي تعيدها استجابة لنداءات الأولاد، حتّى كانت يد السيّدّة الوالدة تُطبق على مؤخّرة عنقك، تجرّك بعيداً فتقع، ومن يدك تتدحرج الطّابة"¹، وقد كبر معه الإحساس بالخوف، حتّى إنّّه أحسّ بالفرع لمّا دعاه زميله الجنديّ

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ص33.

². المصدر نفسه، ص47.

¹. المصدر نفسه، ص58.

للخروج ليلاً، "لم تكن تتوقّع أنّ دعوة في مثل هذا الليل يمكن أن تُلبّى، أنت الذي لم تغادر بيتك ليلاً طوال حياتك، أفزعك هذا"¹، لهذا السّبب كان (فؤاد) دائم الحرص والتّيقّظ، مخافة أن يصيبه مكروه ما يقول الزاوي: "إذا ما أردنا تحليل الموضوع بعلميّة فسنستقّ معي أنّ تلك اليقظة وليدة سببين:

خوفك المزمّن الذي لم يترك لعينيك ترف السّهو، عينيك المهذّبتين، أو على الأقلّ إحداهما بالفقء، وخوفك من أن تغمض عينيك فتختفي تلك الليلة وتضيع إلى الأبد" (انظر ص79)، وهذا الحرص يعبر عنه القول الآتي: " لقد انتظرت قدومهم طويلاً، ولكنّهم لم يصلوا، وهذا جعلك تشكّ في جدية نواياهم، وإذا ما أضفنا زواج سعدة كحدث لا يمكن تجاهله فسنقول: لم يكن هناك من يجروّ على ارتكاب حماقة قتل خال أولاده، لكنّ الاحتياط دائماً واجب" (انظر ص87).

وبمثلّه كذلك، أي الصّراع النّفسي، التوتّر النّفسي الحادّ الذي عانت منه السيّدة الوالدة بعد سقوط ابنها من على سطح البيت أولاً:

"إنّها تركض نحو باب الغرفة التي غادرتها، ها أنت أمامها، لكنّها تجتازك، تتوقّف، ثمّ تعود إليك، ها أنت تحدّق في وجهها، مستغرباً هذا الكمّ من الدّموع الذي يهطل من عينيها، إنّها تحتضنك، أنت بين يديها ثانية، أنت بلحمك وعظمك، أنت الذي هويت من أعلى المنزل وارتطمت بالأرض، ارتفعت قليلاً، نهضت... دون أن تتفقّد نفسك، أو تنفض سحابة الغبار التي اختطفت ما تبقى من لونك، واستدرت لتمضي في الاتجاه المعاكس للاتّجاه الذي كانت تهول فيه أمّك، نظرت إلى وعاء الغسيل فلم ترها تحيط به، ثمّ واصلت طريقك، لتجدها أمامك تعدو، وتتجاوزك قبل أن تعود وتلتحق بك، وتقفان في النهاية وجهاً لوجه"².

ومحاولة انتقام أهل القرية منه، لأنّ والده فقاً عين أحدهم، ثانياً، ممّا جعلها دائمة الحيرة والتوجّس، "لكنّ السيّدة الوالدة التي لم تكن قد أحسّت بعد بأنّ وقت مخالفة زوجها الرّأي قد حان قالت له تحت سطوة الخوف لا سطوة الطّاعة: هذا غير مطمئن، أنا معك، سيغفلوننا وينسلّون ذات ليل ويختطفونه من بين أيدينا"¹، ثمّ تجنيد ابنها فؤاد في الجيش ثالثاً، وخوفها الشديد من أن تأخذه الحرب منها: "بعد أن أدركت أنّ المهمّة الملقاة على كتفي وحيدها أكبر بكثير ممّا كان يمكن لأّم أن تتصوّر وأكبر بكثير من تلك الصّورة التي ظلّت عالقة في ذهنها، وتتكرّر في نومها: ولد يسقط من على السّطح

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ص70.

². المصدر نفسه، ص14.

¹. المصدر نفسه، ص40.

ويمرّ خطفا أمام عينيها ويرتطم بالأرض، لأنّ هناك بلدا في الجوار ينتظره على أحرّ من الجمر، كي يحزّره ويرفع يد الظلم والموت عن أرض أبنائه¹، وهو الأمر الذي زاد من حدّة توتّرها، وجعلها تبالغ في ردود أفعالها مثال: "كانت السيّدة الوالدة تصرّ عليك أن تبقى داخل بَرّتكَ العسكريّة أطول وقت ممكن ما دمت في بيتها، وبصعوبة كانت توافق على أن تخلعها ليلا، رغم تأكّيدك لها أنّ لديك منامة عسكريّة مريحة"²، حيث يدلّ تمسّكها بفكرة بقاء ابنها مرتديا برّته العسكريّة، على خوفها الشديد من أن يصيبه مكروه.

وكذلك تزويج ابنتها من ابن القرية المعادية لهم رابعا، "لكن تلك الأحاسيس كانت هامشيّة إذا ما قُورنت بالانفعالات المتضاربة التي ستطّيح بعقلها، حين تعرف أنّ من يطلب يد البنت هو ابن ذلك الرّجل الذي فقّا له السيّد الوالد عينه، وأوشك أن يبتتر له ساعده، زواج محفوف بتاريخ دام"³، إذ كانت الأمّ كثيرة القلق، من مصير ابنتها التي رضيت بالزّواج من ابن غريم زوجها، حقنا لدماء الثّار التي كانت ستسيل بين العائلتين، لكن في النّهاية، كان لا داعي لكلّ ذلك القلق، إذ إنّ زوج ابنتها بدا رجلا لطيفا، وطيبا: "لم يكن حسّان سوى ذلك الرّوج الطيّب حقّا، السّاعي لتبديد مشاعر القلق التي تعصف بالسيّدة الوالدة أكثر من سواها"⁴.

ومن صور الصّراع النفسي، في الرواية، أيضا: صورة الإحساس بالذّنب لدى الوالد (عبد الله) الذي أنّبه ضميره وندم على انصياعه لغضبه، وفقى عين جاره، لتتمّ بعد ذلك المطالبة، من طرف أهل الجار، بعين (فؤاد) ابن الوالد (عبد الله)، وكأنّه السّبب في كلّ ما يحدث، "لقد فهمتُ أنّ ذلك الإحساس الكبير بالذّنب الذي يعتصر السيّد الوالد قد تنامي وكبّر، فلو كان حكيما بصورة كافية، وهذا ما يقوله لنفسه، لتمكّن من لجم غضبه، وقطع الطّريق على سيل الدّم المتفلّت لاجتياح كلّ ما هو أمامه من بشر فهو يعرف أنّ المسألة ستغدو أكبر بكثير إذا ما تمكّنوا من الوصول إليك فعلا، واقتلاع عينك و..."¹ وكان (عبد الله) كثير العصبيّة والدّهول، والقلق، والتوتّر جرّاء إحساسه بالذّنب الذي كان لا يفارقه.

كما تتبدّى صورة الصّراع الاجتماعي بين عبد الله (والد البطل فؤاد) وجاره الذي فقّا (عبد الله) عينه، فطالب أهل الجار بالثّار، ولم تغلح محاولات الإصلاح بينهما إلّا بعد لأيّ، وقد تمّ الاتّفاق على

¹. المصدر السابق، ص42.

². المصدر نفسه، ص87.

³. المصدر نفسه، ص48.

⁴. المصدر نفسه، ص88.

¹. المصدر نفسه، ص36.

تزوج سعدة (ابنة عبد الله وأخت البطل فؤاد) من حسّان (ابن الجار): "كانت عينا سعدة تقولان كلمة أخيرة في صراع طال بين قريتين، وإذا ما تأملنا مدى عمر الخوف الذي سكن زوايا بيوتكم، فإنّ أسبابه تعود إليكم أكثر ممّا تعود للقرية البعيدة تلك، فلم تكونوا مصدّقين قبول تنازلهم عن العين الضائعة بالسهولة التي توجّها الصّح... وقد عزّز الصّح اعتراف ابن الجار بأنّ أباه كان البادئ بالظلم: تجرّأ ذلك الولد الصّغير الذي كان يتبع والده ليعترف بجرأة أنّ أباه كان السّبب، ولولا إصراره على متابعة أبيك والتّهجم عليه، لما وصلت الأمور إلى ما وصلت إليه، بل إنّه قال: إنّ أبيك كان مضطراً للدّفاع عن نفسه"¹، وهو الاعتراف الذي أوقف حرباً دموية كانت ستقع بين العائلتين، يُضاف إليه النّسب الجديد الذي جمعهما.

وأخيراً، الصّراع السياسي الذي رسمته الحرب الفلسطينيّة ضدّ جيوش العدو، سنة 1948 حيث إنّ البطل (فؤاد) وجد نفسه مجتّداً في صفوف جيش الإنقاذ العربي، ليخوض معارك دامية لم تثمر في النّهاية، بسبب خيانة بعض الجيوش العربيّة للقضيّة الفلسطينيّة: "بحماس أقبل المتطوّعون العرب والثّوار الفلسطينيون على قلب المدينة ما إن سمعوا بوصول طلائع الجيوش العربيّة... لكنّهم كانوا يتوجّسون خيفة، كما يُقال، حين طُلب منهم أن يسلموا أسلحتهم، بعد أيّام قليلة من وصول جيش الإنقاذ، مقابل إيصالات رسميّة، لطمأننتهم، كي يتمكّن الجيش من تنظيم كلّ القوى الموجودة على الأرض"².

وذلك الطّلب لم يكن، في الحقيقة، سوى تمويهها وتماطلا من طرف ضباط الجيش الذين كانوا يتلقّون أوامر عليا بعدم مغادرة معسكرهم، وعرقلة كفاح الثّوار (الفلسطينيين والمتطوّعين من العرب) بسحب بنادقهم، ممّا دفع بأولئك الثّوار إلى الهرب مع سرقة البنادق المسحوبة منهم، وقد حاول مجهولون قتل (البطل فؤاد)، بدافع اعتقادهم أنّه جاسوس اندسّ في جيش الإنقاذ العربي، وتهمته في ذلك أنّه يحمل بندقية أهداه إليها الكولونيل البريطاني وطلب منه القتال بها والعودة بها منتصرة، أو بدافع الخوف من أن يرفع تقريراً لرئيسه يكشف فيه عمليّة هروب الثّوار واختفاء البنادق: "خُيّل لعبد الله أنّك قُلت، بعد أن فضح بنفسه سرّك، وأنّ من قتلك يريد توجيه رسالة واضحة، ليس إلى أسعد بيك، بل إلى سيّد البلاد نفسه"¹، وكلّ تلك العوامل أجّجت الصّراع السياسي بين الفريقين، فريق يريد فعلاً الانتصار للقضيّة الفلسطينيّة، وآخر يتظاهر بذلك إرضاء لرغبات العدو.

¹. المصدر السابق، ص45.

². المصدر نفسه، ص189.

¹. المصدر نفسه، ص199.

كما أنّ أحداث الرواية متسلسلة ومتراتبة على نحو منطقيّ، تبدأ من نقطة البداية: السقوط غير المميت للبطل فؤاد من فوق سطح بيته وهو في الرابعة من عمره، لتتابع بعد ذلك سيرته منذ طفولته إلى مرحلة الشباب إلى غاية وفاته (وهو لا يزال شاباً)، وقد حدّدت المراحل أو المحطّات المهمّة التي رسمت مسار حياته وشكّلت معاني وجوده فكانت في صورة دروس تلقّاها خلال مساره الحياتيّ، وهي (درس الرّغب، درس التّعب، درس الحسب من غير نسب، درس الرّسائل والهوى درس الرّتب، درس الغضب درس العجايب والعجب)، وبالرّغم من أنّ تلك الدّروس التي حدّدت معاني وجوده الإنسانيّ، تبدو ساخرة وهزليّة الطّابع، إلّا أنّها تتضمّن مسألة عميقة للتّاريخ والمجتمع والواقع، فالبطل (فؤاد)، ذلك الفتى الطيّب، البريء، والسّاذج، الذي قاده قدره لأن يكون جنديّاً في جيش الإنقاذ العربيّ إبّان النّكبة الفلسطينيّة (خلال الحرب العالميّة الثانية)، يمرّ بأحداث كثيرة ومواقف مثيرة تجعله لا يفهم شيئاً ممّا يجري حوله "كلمة العدوّ كانت هي الشيء الغامض الوحيد في ذهنك"¹، لاسيما وأنّ الطّروف السياسيّة والاجتماعيّة التي يعيش فيها، تحفّها الأسرار والألغاز والخبايا من كلّ جانب، والعلاقات التي تربط الشخصيات المحيطة به، مفعمة بالزّيف والأكاذيب، ممّا جهله حائراً، تائهاً، ضائعاً، وحينما يقترب من فهم الحقيقة تتبدّى له الأشياء على غير ما يتوقّعها أن تكون، ومثال ذلك علاقته بالجنديّ عبد الله، الذي أفشى أسرارهِ الخطيرة إلى رئيسه، وعلاقته مع الكولونيل البريطانيّ، الذي استغلّ براءته ومنحه بندقيّته ليحارب بها جيش العدوّ، ذلك العدوّ الذي يكون في الحقيقة حليفه، بالإضافة إلى الزّيف وتمويه الحقائق الذي أشار إليه الكاتب من خلال الأخبار التي تنقلها إذاعات العالم حول حرب فلسطين 1948، ففي الوقت الذي تبثّ فيه الإذاعات الأجنبية الحقائق المؤلمة حول انهزام الجيوش العربيّة في فلسطين، ومن تلك الأخبار: "تمكّنت قوّاتنا الرّاحفة شمالاً من دخول بلدة (أسدود)، وقامت مدفعيّتنا بقصف مستعمرة (نجبا) فأحدثت فيها تدميراً شديداً، كما تمكّنت دورياتنا في منطقة (بيرون إسحاق) من مباغطة قافلة من عربات العدوّ المدرّعة فدمّرتها، في حين شنت طائراتنا غارة على مستعمرة (دير حاييم) ومستعمرة (كفار عام) ومستعمرة (هيلدا) فاشتعلت النيران فيها ودمّرت عدّة منشآت عسكريّة"¹، كانت تقوم إذاعة القاهرة ببثّ خبر انتصارات تلك الجيوش، مشفوعة بأغاني فريد الأطرش وعبد الوهّاب وأمّ كلثوم.

¹. إبراهيم نصر الله، طفل المحاة (الملهاة الفلسطينيّة)، ص83.

¹. المصدر نفسه، ص228.

هـ. السرد:

من جانب آخر، إذا كنّا قد عرضنا لجملة المكوّنات والعلامات والتقنيات التي قد تستعيرها الرواية الحديثة من الفنّ الدرامي لإعادة تشكيل هيكلتها الفنيّة وتجديد نمطها التعبيري والتصويري فلا بدّ، ضمن هذا السياق، أن نشير أيضا لعنصر مهمّ تتأسّس عليه الرواية وتتقاسمه بعض الفنون الأخرى، ألا وهو عنصر السرد، حيث إنّ استخدامه في الدراما "لا يتوقّف عند حدود الإشارة والتلميح والتعليق ولكنه يتعدّى ذلك إلى إبراز الرأي على يد الكورس أو الراوي، بل وتكون المحاولة لتقديم الجديد من الآراء ولا يحدث الاكتفاء بإثارة القضايا، بل يحدث في كثير من الأحيان تقديم المقترحات والآراء"¹، وقد لقي عنصر السرد في فنّ المسرح انتقادات عديدة من طرف بعض الدارسين حيث رأوا أنّ "استخدامه يُضفي على المسرحية صفة الروائية ويُقلّل من دراميتها، إلّا أنّنا يجب أن نتذكّر أنّ المسرح نشأ في البداية معتمدا على الإنشاد والسرد اللذين كان يقوم بهما الكورس، أو الزاوي، ثمّ تطوّر المسرح وتحدّدت ملامح المسرحية ولم يعد الكورس أو الزاوي ينفردان بالجانب الأكبر من المسرحية بل أصبح الممثلون يشاركون في الأحداث ويجسّدونها ممّا قلّل من الجانب السردّي في الأعمال المسرحية بعد ذلك"²، ولم يكن السرد في المسرح التقليدي محبّذا كونه يعتمّ على دراميّة النصّ ويقلّل من فعاليّة الفعل الذي يمثّل لبّ المسرح، غير أنّ المسرح الحديث استطاع، بفضل انفتاحه هو الآخر على أجناس أدبيّة أخرى، أن يُعطي دفعا جديدا ومغايرا لآليّة السرد المسرحي، إذ أضحيّ بذلك خيارا واعيا ينبغي التأسيس له وتحديد دوره الفنّي كي لا يقع العرض المسرحي في أغلال الخطابيّة التي تؤثر على سير أحداث العرض المسرحي وتغوّق مسار أفعاله التي يقوم بها الممثلون.

والسرد في المسرح يضطلع بمهمّة رواية الأحداث ليتلقّاها المشاهد سمعيّا لا بصريّا، بمعنى أنّ الأحداث التي لا يمكن عرضها على خشبة المسرح (لأسباب فنيّة أو تقنيّة) يقوم الزاوي بوصفها دون محاكاتها فعليّا، ويُعادل ذلك السرد الذي يصف الأحداث، التي لا يمكن للشخصيات القيام بها، النموذج الآتي من رواية (طفل الممحة): "سنين الفقر، جعلت الغزلان أكثر حذرا، فلم تعد تقترب من الجانب الآخر للطريق الطويل إلّا عند الضّرورة، أي حين تصبح المسألة معلّقة بين معادلة الحياة والموت، لذا كان على الانجليز الذين وقعوا في أسر الصّحراء وفتنة غزلانها أن يتوغّلوا أكثر بحثا عن أحلامهم صحيح أنّهم عرفوا فيما بعد أنّكم السّبب في ابتعاد تلك الغزلان لكنّ زمنا طويلا كان قد مرّ على هذا السّبب بحيث

¹. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص92.

². المرجع نفسه، ص246.

يصعب عليهم أن يحولوه إلى ذريعة لعقابكم"¹، وتلك الأحداث المسرودة تختلف في زمن وقوعها، إذ ربما تكون قد وقعت في الماضي مثال:

"إذا ما عدنا قليلا إلى الوراء، سنقول: إن الظروف كلها قد اجتمعت لكي تصل إلى ما وصلت إليه، رغم أنك في حالة عادية ما كان يمكن أن تتجاوز الشاويش عطا رتبة، دون أن ننفي أثر تعليمك باعتباره سببا أول، إذ لا يمكننا أن نسلبك هنا ما حققته من نجاح معتمدا على نفسك أمّا ما أنجح نجاحك فهو حاجة الانجليز الملحة لوجود ضباط، في أجواء الحرب العالمية الثانية"² أو أنها تقع في الزمن الحاضر، مثال: "تدخلت مجموعة من قوات مقاومة الشغب، شقت للملازم فؤاد طريقا بين الجموع، إلى أن وصل باب القصر... دخلت، فبدا كل شيء هادئا، تلاشت الأصوات تدريجيا، إلى أن اختفت تماما مع صعودك الدرجات المؤدية إلى قاعة العرش، وهناك وجدت مكانك، الذي مضى جسدك إليه طائرا بقوة الغريزة"³، كما قد يكون وقوعها لم يجر بعد وإنما يستشرف الراوي وقوعها في مستقبل الأيام، ومن أمثلة ذلك نجد: "بعد سبع سنوات، لن تكون النظرات القاسية التي انصبّت على وجه عبد الله موبخة إياه على ذلك اليوم وما تلاه، باعتباره السبب، قد فقدت بعض جمرها"⁴، فالأحداث المتوقعة هنا، لم يجر حدوثها بعد.

وهذا النمط السردى قد يساعد على تنامي الأحداث وتسريع وتيرتها الزمنية في الرواية لكنه في نصّ المسرحية، قد يشغل حيّزا كبيرا من مضمونها لدرجة أنّه ينأى بها عن جمالية الفعل الدرامي، ويدنو بها من النصّ الروائي الذي يقوم أساسا على السرد وعلى السارد (الراوي)، ومع ذلك، لابدّ من التنويه بالدور الذي لعبه الراوي المسرحي (أو السارد) عبر توالي العصور، "فالراوي شخصية مسرحية عُرفت منذ القدم وقد استمرّ دور الراوي في المسرح في العصور الوسطى ووصولاً إلى العصر الحديث"¹، وعليه تتشارك المسرحية أيضا فنّ الرواية في شخصية راوي الأحداث.

وفي هذا المقام، لابدّ من الإحاطة بخصائص الراوي في رواية (طفل الممحة)، والذي يقترب، في بعض الجوانب، من راوي المسرحية، فأحيانا يكون الراوي عالما بأحوال الشخصية ومدركا لطريقة تفكيرها وحالاتها النفسية وردّات أفعالها وأنماط حركاتها، مثال: "في داخلك، أعني في أقصى أعماقك، ما بعد

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ص23.

². المصدر نفسه، ص101.

³. المصدر نفسه، ص271.

⁴. المصدر نفسه، ص41.

¹. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص21.

طبقة التّواضع، التي لا نستطيع القول إلّا أنّها أصيلة وصلبة، كان ثمّة شيء يجعلك تحسّ بالفرح ولا نقول بالفخر، إذ إنّك الوحيد من بين كلّ هؤلاء الذي يتشرّف اليوم بمرافقة السيّد القائد في جولته¹، أو: "اسمح لي أن أقول: لعلّ سرّ إعجابي بالسيّدة الوالدة، أنّها سابقة لزمانها، بل لديها نظرة استراتيجية كما يُقال، تؤهّلها أن ترى أبعد من قدميها وأرنبة أنفها بكثير، ولو كانت في العاصمة وتمتلك قدرا من التّعليم لكان يمكن أن تكون وزيرة في زمن لم تكن فيه امرأة قد وصلت بعد لموقع عال كهذا"²، كما قد يكون الرّاي عالما ومحيطا بكلّ ما يجري من أحداث، وهو (السّارد العليم الذي يزود المتلقي ببعض الحقائق والمعلومات)³، مثال: "في البعيد كانت المعارك على أشدها، في القرى وحول المستعمرات، لكنّ الشيء الذي لا بدّ منه للتّوار والمتطوّعين هو أن ينزلوا إلى المدينة للتزوّد بما يحتاجون، وهناك كانت البقعة الأكثر أمنا"⁴.

وراي الأحداث في (طفل الممحاة)، يركّز كثيرا على تقنية وصف الحركة، التي هي تعادل حركات الممثلين على الرّكح، فتنبّذ الرواية من هذا المنطلق، في صورة العرض المسرحي القائم على الحركات التّناوبية لشخصياته، مثال: "إنّها تركض نحو باب الغرفة التي غادرتها، ها أنت أمامها، لكنّها تجتازك، تتوقّف، ثمّ تعود إليك، ها أنت تحدّق في وجهها، مستغريا هذا الكمّ من الدّموع الذي يهطل من عينيها، إنّها تحتضنك، أنت بين يديها ثانية، أنت بلحمك وعظمك، أنت الذي هويت من أعلى المنزل وارتطمت بالأرض، ارتفعت قليلا، نهضت... دون أن تتفقّد نفسك، أو تنفض سحابة الغبار التي اختطفت ما تبقى من لونك، واستدرت لتمضي في الاتجاه المعاكس للاتّجاه الذي كانت تهرول فيه أمّك، نظرت إلى وعاء الغسيل فلم ترها تحيط به، ثمّ واصلت طريقك، لتجدها أمامك تعدو، وتتجاوزك قبل أن تعود وتلتحق بك، وتقفان في النهاية وجها لوجه"¹ أو: "تتحني سعدة وتضع الطّعام أمامك، تتحني وترفعه، وتأتيك سعاد أو سميّة أو سنيّة أو سميرة أو نبيلة أو شمس، بما تريد، لكن نظرتك لن تصعد نحو وجوهنّ لقراءة ما في

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحاة (الملهاة الفلسطينية)، ص186.

². المصدر نفسه، ص35.

³. للاطلاع على هذا النمط من السّرد أو رواية الأحداث عبر أزمنة متداخلة في رواية (طفل الممحاة)، يمكن العودة لكتاب: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله لمرشد أحمد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2005 ص 260/259.

⁴. إبراهيم نصر الله، طفل الممحاة (الملهاة الفلسطينية)، ص189.

¹. المصدر نفسه، ص14.

ملاحمهنّ من أحاسيس نحوك"¹، وكلّها حركات مختلفة، تقوم بها الشخصيات، وتتبدّى للقارئ أمام ناظره كما هو العرض المسرحي، وما أسهم في تجسيدها، هو الوصف الدقيق الذي قدّمه راوي الرواية. وإذا عرضنا، بشيء من التفصيل، إلى شخصيّة الزاوي (في طفل المحاة) الذي يسرد على (البطل فؤاد) تفاصيل حياته، فلعلنا نستطيع التخمين بكونه ملاكا بعثه الله من السماء ليكون حارسه في ذلك المجتمع المحفوف بالزيف والخداع، وهذا الملاك لا يراه أو يسمعه غير البطل فؤاد والنماذج الآتية تدلّ على ذلك: ✓ "لقد بحثت طوال الأيام الثلاثة الماضية عن سرّ هذه المعجزة التي تفتّحت في فناء بيتها فلم تجد إلا تفسيراً واحداً لما حدث... كما لو أنّ ملاكا رفعه وملاكا آخر تلقّاه" (ص20) ← ملاكا قام برفع البطل.

✓ "لكن قبل الوصول إلى ذلك، سأحاول أن أريك بعض ما حدث، قبل الانتقال إلى زمن آخر سيبدو أنّه زمانك وحدك" (ص41) ← الانتقال عبر الزمن.

✓ "قالت السيّدّة الوالدة وأكّد ذلك السيّد الوالد: من يقع من على سطح كسطحنا ولا يموت، فإنّ ثمة ملاكا حارساً موكلاً بحمايته على الدوام" (59) ← ملاكا يحرس البطل.

فالملاحم والتفاصيل المتعلقة بالمسار الحياتي للبطل تبدو مرتبطة بشيء مجهول، شيء يمكنه معرفة ماضي وحاضر ومستقبل البطل، فقد يكون ملاكا بعثه الله لحراسته، فلا يراه ولا يحدثه إلا ذلك البطل. كما قد يكون الزاوي هو (التاريخ)، الشاهد الوحيد، والصّادق، على كلّ العصور، جعله الكاتب، في روايته شخصيّة واعية، تتحدّث وترى وتسمع، وأشار إليه في آخر الرواية بأنّه (المرأة العملاقة) التي تعكس الوقائع بكلّ تفاصيلها، فالتاريخ وحده الذي لا يكذب ولا يزيّف، بل ينقل الحقائق كاملة بصورتها الواقعيّة وقد تكون المرأة العظيمة التي ينظر إليها طفل المحاة (البطل فؤاد) في آخر صفحات الرواية، ترسم له صورة التاريخ العربيّ إبّان النكسة الفلسطينيّة (1948)، تلك الصّورة التي تجسّد الحقيقة المرّة بكلّ تفاصيلها، أي حقيقة ما كان يحدث في الخفاء، لإفشال التحالف العربيّ ضدّ الصّهاينة، وتوضّح له كلّ الأمور التي لم يكن يعيها (كجنديّ غيور على عروبته) والدليل:

"ها أنا الآن أجلس أمامك، لكنّك لم تعد تراني، كما لم تعد تسمعني، فمن ذاك الذي يمكن أن يرى غيره أو يسمعه، حين تكون أمامه مرّة بهذا الحجم" (ص275)، وكأنّ الزاوي (التاريخ) تموضع في هيئة المرأة، ورسم على صفحته كلّ ما يحتاج البطل إلى معرفته عن تفاصيل واقعه المحفوف بالزيف والخداع وكأنّه يريد القول: كنت تعيشني زمنياً، ولذلك لم تدرك ما حصل من حولك، وها أنذا أعرض نفسي عليك

¹. المصدر السابق، ص46.

لنقرأني منذ البداية، وتفهمني، ثم تلحق كل ما فاتك حين كان الجميع يحاول تحطيمي، ثم يقول: "ستكتشف أنك لن تستطيع أن تحمل مرآة بهذا الحجم وحدك" (ص274) أي، ربّما، أنك لن تستطيع حمل أمانة عظيمة كهذه لوحدهك، تلك الأمانة التي تتمثل في نقل الوقائع الحقيقيّة والكاملة لحرب النكسة إلى الأجيال النّاشئة، ليدركوا فعلا ما كان يجري في الخفاء، وأنّ ما أُشيع من بعدها، كان كلّ زيف وتضليل ثمّ يستطرد قائلاً: "لن تدري كم من الوقت مرّ عليك، وأنت أمامها، لكنّ الشيء الذي سيجعلك تنتفض وتنتبّه، أنّ صورتك اختفت من أمامك فجأة ولكن لا شيء إلّا لأنّ المساء غافلك ومحاها" (ص275) فقد يكون (المساء) هو العدوّ و(أنت) هو فلسطين، و(المرآة) هي التاريخ، وصورتك التي انمحت فجأة هي هويّتك التي يحاولون طمسها لكنّهم لن يستطيعوا أن يجعلوا منك (طفل الممحاة/ الهوية الفلسطينيّة)، لأنّك "في صبيحة اليوم التالي، تقف أمامها من جديد، كما لو أنّك ثانية، تكتشف وجودك في هذا العالم للمرّة الأولى، ها أنت بكاملك" (ص275)، فالزاوي هنا يؤكّد على أنّ التّاريخ بريء من محاولات طمس الوقائع المحيطة بالقضيّة الفلسطينيّة، وأنّ من يستغلّون التّاريخ ليمزّروا أكاذيبهم وتمويهاتهم، سيأتي اليوم الذي يكون فيه التّاريخ ذاته شاهداً على خبثهم وخداعهم، وسيفضح على صفحاته كلّ من حاول تشويهه.

و. الكورس:

أمّا ما تعلّق بالتقنية الأخيرة من تقنيات العمل المسرحي، وهي (الكورس)، والتي نجدها حاضرة في الرواية، فيمكن القول أنّ للكورس (الجوقة) حضور كذلك في الرواية، حيث نجده يتمظهر في رواية (طفل الممحاة) بطريقة مغايرة، ولكنّها تأخذ وظيفة الجوقة أو الكورس في المسرحيّة، حيث تكون أصوات الأغاني المنبعثة من المذيع الذي يحمله البطل (فؤاد) بمثابة الفرقة الموسيقيّة التي ترافق العرض وتتفاعل مع الأحداث، ثمّ تصدح بأغانٍ متلائمة في موضوعاتها مع الأحداث الجارية، مثال: "أدار المذيع، راح يبحث، فجأة صوت (أمّ كلثوم) شجياً:

ويُسأل في الحوادث ذو صواب

فهل تركّ الجمال له صوابا

وكنْتُ إذا سألتُ القلب يوما

تولّى الدّمع عن قلبي الجواب"¹

"إنّ الأغنية ستقطع الطّريق عليك بتصاعدها:

ما لنفسي حبيثٌ لكن لشعبي

¹. إبراهيم نصر الله، طفل الممحاة (الملهاة الفلسطينيّة)، ص204.

أنا منه لولاه ما كنتُ حيًّا
لكِ حبي، وللبلاد حياتي
ولنفسى ما يعرف النَّاسُ فيّا
زوديني من حسن وجهك إنّي
سامع في العُلا نداء خفيًّا¹

أو تلك الأغنية التي صدح بها أحد الشّباب العربيّ المكسور في إحدى المظاهرات التي تتدّد بالاحتلال
الصهيوني لفلسطين: "لم يهّمه الأمر كثيرا حين رأى الدّموع تتساقط من عيني شاب كان يهتف كما لو أنّه
يندب بلهجات عربيّة متداخلة:

يا شعبي يا عربيّ ثور
اكسر قيد واهدم سور
شعبي يا عربي لا تنام
لحسن يوكّلوك للظُّلام
شعبي يا عربي يا أصيل
ليه العيشة وأنت ذليل².

وأخيرا، يمكن القول أنّ للدّراما حضور واضح في رواية (طفل الممحة)، حيث عملت على
إمدادها بالطّاقات الدّراميّة الكافية لتحريك دوائر الصّراع فيها، والمضيّ بالأحداث نحو نهاياتها، وإذا كانت
المسرحيّة تُعرض على المتلقين (المتفرّجين)، يشاهدونها، ثم يتأمّلون الحوارات القائمة بين شخصيّاتها، لتتمّ
بعد ذلك عمليّتي الفهم والإدراك، سواء في لحظة التلقّي ذاتها، أي فهم أنّي، أو لاحقا، فإنّ الرواية تُكتب
مع فرضيّة وجود متلقين لها، وعندما يتمّ التّراسل بينها وبين القارئ تتحقّق عمليّة الاستيعاب سواء في
اللّحظة ذاتها أو لاحقا، ففي الرواية كما في المسرحيّة "تحتاج القراءة إلى تمثّل فكري ومعاينة ذهنيّة
للتوصّل إلى مغزى الفكرة، وبهذا يحصل تلاقٍ آخر بين الفنّين المتجاورين"¹، كما يُلاحظ في بعض
المشاهد الرّوائيّة (المقتبسة من رواية طفل الممحة)، أنّ التّناوب الحركي للشخصيّات، وهيئاتهم المختلفة
وأماكن تواجدهم، مع أزمنة وقوع الأفعال والمؤثّرات الصّوتيّة، والإشارات المساعدة وغيرها.. تكاد تكون

¹. المصدر السابق، ص228.

². المصدر نفسه، ص133.

¹. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، المتخيّل الرّوائي، سلطة المرجع وانفتاح الرّوفا، ص 244.

بادية للعيان، وكأنّ المتلقي يستقبل أحداث الرواية بصرياً، لا ذهنيّاً، فضلاً عن التّناسق والانسجام بين
مكوّنات الشبكة الدّراميّة داخل الرواية، حيث كانت المشاهد مرتبطة في موضوعاتها بالفصول العامّة التي
تتضوي تحتها، كما أنّ الكاتب حرص كثيراً على توضيح الرؤية، ووصف الأشياء والمواقف والشخصيّات
وصفاً دقيقاً يسهّل تمثّله في الدّهن، وكلّ ذلك ينمّ عن وعي الكاتب بضرورة الاستناد على التقنيات
الدّرامية لتعزيز سرده، لما لها من قدرات على عرض الأفكار والرؤى والتّجارب في أبسط وأوضح صورها.

المبحث الثالث: الرواية وفن التصوير

1. عن الرواية وفن التصوير:

عُرف عن الفنون تعاقفها وتراسلها وتأثرها ببعضها، "فكما يؤثر الشعر في الرسّام والمصوّر والموسيقيّ والمغنّي والنحات، قد تؤثر هذه الفنون أيضا في الأديب فينظم قصيدة حول هذا الفنّ أو يكتب مقالا يصف فيه هذا الفنّ أيضا، وبقدر ما يؤثر أحدهما في الآخر بقدر ما يكون النتاج واصفا ومعبّرا عن ذلك الفنّ"¹، فالفنون دائمة البحث عن عوالم المغامرة والتجريب، لا تنفكّ تبحث عن الجديد والمستحدث فهي تعكف على ديمومة الحركة الحداثيّة الفاعلة والنشاط الفنيّ البناء.

ومن المنطق التسليم بفكرة أنّ الفنون التي تكفي بجاهزيتها، وتتغلق على ما آلت إليه من التطوّر عبر حقبة زمنيّة متعدّدة، بدعوى أنّها أكمل الفنون جميعا، تكون بذلك فعلا قد حكمت على كينونتها ووجودها بالموت والزوال، وهو ما يعزّز الرّأي القائل "بأنّ فنّا ينكفي على ذاته، ويكتفي بما لديه من إمكانيات داخلية، ولا يستفيد من منجزات العلوم الأخرى، والفنون المختلفة يظلّ محدودا ويحمل بذور تأخره وانغلاقه عن بقيّة مكوّنات الحياة وأنماطها المعرفيّة"²، فالفنّ الذي لا يسعى نحو تغيير وتجديد عناصره ومكوّناته الداخليّة والشكليّة هو فنّ زائل لا محالة، وحياة الفنون تكمن في التطوّر والتجدّد الدائم.

وإذا كان "الأدب يتداخل مع فنّ الرسم والتصوير من زوايا متعدّدة، فكلاهما يهدف إلى التأثير الجمالي، وإن كانت السمة في الأجناس الأدبيّة هي السمة التعبيريّة، بينما سمة الفنون التشكيليّة هي التصويريّة، والتجسّد الحسيّ، والتشكّل المادّي، فالفنون كالموسيقى والرّسم مثلا تتعلّق بالنشاط الفنيّ القائم بصورة جوهريّة، وعلى العكس من ذلك يشكّل الأدب المجال الدلاليّ، فالذوق الأدبيّ يستدلّ بما يشيعه النصّ من دلالات وصور وإيحاءات"¹، وعليه فإنّ الأدب كغيره من الفنون يبحث دوما عن أشكال جديدة ومغايرة يتبلور فيها، ويتقصّى الاستمراريّة في الإبداع بغية تقديم رؤى وتصوّرات جديدة للواقع والحياة، ومن ثمة كان الانفتاح على الفنون الأخرى كالرّسم والموسيقى والنحت والتصوير وغيرها... والاستعانة بمخزونها الدلاليّ والفنيّ لإعادة تشكيل صور جديدة ومبتكرة تجمع بين الواقعيّ والتخيّليّ فتؤدّي وظائفه بطرق مغايرة، غير أنّ صلات الأدب بالفنون الجميلة والموسيقى متعدّدة الأشكال شديدة التعقيد، فالشعر

¹. فيصل حسين طحيمر غوادرة، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الثّاني، ص81.

². مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النصّ الروائي الجديد، ص40.

¹. فيصل حسين طحيمر غوادرة، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، ص103.

يستتزل الوحي أحيانا من الرسم أو النحت أو الموسيقى، وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر شأنها شأن الأشخاص وموضوعات الطبيعة، ولا يثير أيّ مشكلة نظرية خاصة كون الشعراء قد وصفوا تماثيل أو رسوما أو حتى موسيقى، ويُقال إنّ (سبنسر) استلهم بعض قصائده الوصفية من القماش المزين والمواكب¹ وعليه اكتسب فنّ الأدب إمكانات طاقيّة هائلة من ناحية الدلالة والشكل والوظيفة ساعدته على الارتقاء بفضاءاته النصيّة، حتّى صار نسقا تعبيريا ناضجا يمتدّ إلى آفاق بعيدة من الإنتاجيّة والإبداع، ويضاهي في حركته التّحاوريّة الدائمة وتفاعله المستمرّ مع سائر المنجزات الإبداعيّة أرقى الفنون الإنسانيّة وأعظمها قدرا.

ومن تلك الفنون التي طالما بدا تأثّر الأدب بها واضحا نذكر فنّ التصوير، وهو نمط من الفنون التشكيليّة العديدة، ويُسمّى أيضا بالتصوير التشكيلي، "والذي يُقصد به الفعل الإبداعي النَّاشئ عن الرسم والتعبير بالألوان، وتمثيل شيء وتشكيله بواسطة الخطوط والألوان والأبعاد والأحجام وغيرها، أمّا مفهوم قراءتها وطرق إنتاجها فقام على مجموعة من الرموز والدلالات التي تمثل لغة التشكيل الفنّي، وإنّ إدراكها شامل، نستطيع فيه قراءة الكلّ قبل الخوض في التفاصيل عبر الرؤية البصريّة وما يصاحبها من عمليّات استعانة بالعقل والحسّ الفنّي"²، ولعلّ الرواية العربيّة الحديثة من أبرز الأنواع الأدبيّة التي وظّفت تلك الظاهرة الإبداعيّة، وجسّدتها في صفحاتها الورقيّة، ثمّ إنّ حضور فنّ التصوير في الرواية قد يتمظهر وفق تشكيلين متباينين: أحدهما التشكيل بالكلمات، والثاني التشكيل بالخطوط والألوان، "وكما للشكل إحياءات فإنّ للكلمات إحياءات"¹.

غير أنّ اهتمامنا، من خلال هذه الدّراسة، فينحصر في النمط الأوّل أيّ التشكيل بالكلمات "قالأفاظ باعتبارها حيلة عمليّة أو اختراعات عمليّة، إنّما هي قوى فعّالة يردّ عن طريقها التّنوّع الذي لا يُوصف في الوجود الطبيعي"²، وبالتالي يكون جهد الأديب في هذا المقام واضحا حيث يتمّ تشكيل لوحات فنيّة قوامها الألوان بواسطة توليفة لغويّة تضمّ عدّة صور فنيّة تُحاكي بطريقة واقعيّة أو رمزيّة، بعض المشاعر أو الانفعالات أو المواقف أو الرؤى، على أساس "أنّ الصورة الفنيّة في الشعر والسّينما والفنّ

¹. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص131.

². طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيليّة بين الحقيقة والإحياء، مجلة العلوم الإنسانيّة، جامعة السودان، العدد 1، يوليو 2012، ص107.

¹. ظاهر محمّد هزّاع الزّواهره، اللّون ودلالاته في الشعر (الشعر الأردني أنموذجا)، ط1، دار الحامد، الأردن، 2008 ص223.

². جون ديوي، الفنّ خبرة، تر: زكريا إبراهيم، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص363.

التشكيلي علامة رمزية¹، وكذلك في الرواية، حيث إنها تعمل على مقارنة التجربة الذاتية بنوع من الدقة والتركيز، تقتضي كفاءة إبداعية من لدن الأديب ومهارة لغوية لتسخير الكلمة كأداة لتصوير لوحة فنية تبهر المتلقي وتُجلي المشهد الروائي في أبهى حُلله.

أما النمط الثاني فلم يتمّ التركيز عليه وإن كان واردا بكثرة في عدّة روايات عربية، حيث نفع بين ثنايا الرواية على بعض الصور المرسومة بالريشة، والتي تساعد على توضيح المشهد أو الحدث، كما قد تُثري دلالات النصّ بأفكار ورؤى مختلفة، غير أنّ التفاعل الأجاسي بين فنّي الرواية والتصوير، ربّما يكون أكثر عمقا حين يحافظ على الآليات والتقنيات الفنية نفسها؛ بمعنى أنّه يتمّ تحديد الفرق بين الأدب وفنّ التصوير في أداة التعبير، فالأول يعتمد الكلمة اللغوية والثاني يعتمد اللون، أمّا إذا كانا الاثنان يعتمدان الكلمة اللغوية، فهنا تماما يتماهي ذلك الفرق، وتزول الاختلافات بين الفئتين، فيحدث التفاعل بينهما ويصبح كلاهما كيانا منصهرا في الآخر.

وعن وظيفة اللون في النصّ الروائي الجديد، تقول الكاتبة سميحة خريس²:

"أحبّ لعبة اللون داخل النصّ الروائي كما أحبّ لعبة الحواس كلّها، الشمّ واللمس والدّوق... وحتىّ تشغيل الحاسة السادسة، وقد أَلعب على اللّوحة كلوحة... بالمناسبة: كنتُ أرسم سابقا ثمّ انقطعت ولا أعرف لماذا؟.. نعم، أستخدم إحياءات الألوان في الرواية كثيرا، وفي رواية (خشخاش) مثلا كان اللون الأخضر ولعبة الضوء والظلّ واضحة جدّا، ولم يكن الأخضر عندي يُماثل المتعارف عليه كأن يكون لون الخصب أو العطاء، رأيتُ فيه لونا مناسباً للجنون، وفي روايتي (دفاتر الطوفان) استعرتُ جنون الأحمر وإحياءاته وفي رواية (الصحن) درستُ ألوان هالات الطاقة عند الرجل والمرأة وتلاعبتُ بها، ذلك أنّ الرواية، وهي نصّ يوازي الحياة الواقعية، قادرة على استيعاب التشكيل ولكن برويتي أنا لا بروية بيكاسو مثلا، ولا بروية ناقد تشكيلي، أرسم لوحتي الخاصة بي وأظنّ أننا لو أردنا تلوين القهر الأنثوي أو الذكوري أو أيّ قهر لذهبنا إلى الرائج في استخدام السّواد، ولكنني لا أرى لونا يعكس الحالة بدقّة.

هناك صورة التقطها فنّان مستخدما عدسة الكاميرا لمنظر في الصّحراء، حيث كلّ شيء قاحل وفي الوسط هناك نبات شوكي جافّ له ظلّ طفيف على الرمل تشقّ رأسه زهرة صفراء ناعمة، هذه اللّوحة

¹. حفناوي بعلي، الأدب وبلاغة الصورة والمشهد، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأوّل ص361.

². في حوار أجرته معها (وجدان الصائغ) ضمن كتاب (شهرزاد غواية السرد)، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008 وقد جرى اللقاء في تشرين الثاني 2007.

قد تُحيل عندي إلى صمود الأنثى المقهورة في صحراء الذكورة¹، وانطلاقاً من هذا الرأي، ربّما يمكن القول بأنّ الرواية العربيّة الحديثة لا تألو جهداً في سبيل الإفادة من شتى الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة بغية مقارنة الواقع وكشف مميّزات العصر بكلّ ما تكتنّفه من متغيّرات، فراحت لغة السرد الروائي تبحث عن أشكال جديدة للتعبير وعكفت على تصوير العلاقات المختلفة مع الذات ومع المجتمع من خلال تمثيل لوحات فنيّة ترشح بتوليفة من الألوان الفاعلة والخلاّبة، تعمل جميعاً على إجلاء الدلالات والمعاني والكشف عن المشاهد العامّة للرواية.

وكما أنّ الواقع يتجلّى في لوحة الفنّان التشكيلي أو المصوّر من خلال استثمار الطاقة الكامنة خلف ألوان ريشته، على اعتبار أنّ "الفنّ هو الجمال المقترن بطبيعة المبدع، حيث يحاول وضعه في منظومة يخلقها من إبداع ذاته، ليعطي شعوراً يؤثر في نفس المشاهد لهذا الفنّ، وليمدّه بالرّضا ليتفاعل معه ويستجيب"²، كذلك يعمل الأديب المبدع من خلال استدعائه لتلك الألوان وتوظيفها فنيّاً لاستثارة المشاعر وحالات النفس المختلفة ومن ثمة يعكف على مقارنة الواقع وتجسيده في شكل صور مرئيّة تُرسم بالكلمات، وتجعل ذهن المتلقي يغوص في تلك الصّور ويتمثّل المشاهد كأنّها لوحات فنيّة قائمة أمام ناظره، "وقد اعتبر النقاد الأدب، وخاصّة الرواية نوعاً من التصوير، لأنّه يحاول تجسيد العالم في لوحة مصنوعة من الكلمات"¹، وتكمن براعة الأديب في كيفة استثماره لآليات فنّ التصوير، وطريقة تعامله مع الألوان التي هي في الحقيقة تمثّل ألوان الذات البشريّة بكلّ حالاتها ومشاعرها وانفعالاتها، فيصبح من الضّروريّ السيطرة على تقنية الوصف، والتحكّم في مكوّنات التعبير السردية، والإحاطة بأدبيّة العمل الفنيّ وشعريّته. بالإضافة إلى الاحتراز أثناء انتقاء موضوعات التعبير.

وفي هذا السياق "قد يلتقي الفنّان التشكيلي مع الأديب سواء أكان شاعراً أو قاصّاً أو روائياً في طريقة انتقاء الموضوعات والتفاعل معها وآليات التعامل الفنيّ مع تفاصيلها لأنّ كليهما يضع صوب عينيه عمله الفنيّ فوق كلّ اعتبار انطلاقاً من الجهد التأملي والفكري والصياغي ودون أن يقصد، يسعى إلى تحقيق اللذة الفنيّة التي تنتقل عند الرسّام التشكيلي من خلال الألوان والأضواء والمساحات وغيرها وعند الأديب من خلال الكلمات والتراكيب والإيقاع"²، ثمّ إنّ الكاتبة والأديبة الروائيّة سميحة خريس تؤكد

¹. إبراهيم أحمد ملحم، في تشكّل الخطاب الروائي (سميحة خريس: الرؤية والفنّ)، ص154/155.

². إيمان مهران، فنون التشكيل الشّعبي والمجتمع العربي، ط1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2015، ص 28.

¹. نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائيّة، ص217.

². باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص195.

ما توصلنا إليه آنفا من خلال فكرة التقاء الأديب بالفنان التشكيلي أو المصور في طريقة تصوير الواقع ورسم ملامحه، غير أنها لا تحصر وسيلة التعبير عن المواقف الحياتية في لغة الكتابة الروائية، وفي لغة الفن التشكيلي فحسب، بل وصف الحياة ومقاربة تجاربها العميقة يتطلب أكثر من ذلك، فنضيف:

"... ولكن لإيماني بأن الرواية تلك الحياة التي نمدّها على الورق عنوة، تمتلك في تفاصيلها كلّ عبقرية الحياة الحقيقية وتستدعي منّي البحث والدراسة في معظم علوم الحياة ومعارفها، قد يكون من اللازم أن أدخل لوحات التشكيليين أو نوتات الموسيقيين ومختبرات الكيمياء وأطالس الجغرافيين ورسومات المعماريين والملفات السرية للأطباء النفسيين ومطابخ النساء ومخادع الرجال ومكاتب أصحاب رؤوس الأموال وطرق الشوارع التي تستقبل أجساد الفقراء أمامي تحدّ كبير في فهم العالم بمتناقضاته"¹، ولعلّ الفكرة التي ترمي إليها الكاتبة هي أنّ الرواية تجسّد الحياة على الورق، وتختزل مواقفها في الكلمات، في حين أنّ الحياة أعمق وأكبر وأوسع من أن تُمدّد على بضع صفحات من الرواية، وبالتالي صار لزاما على الكاتبة أن تستدعي شتى الأشكال والأنماط الفنية والعلمية التي تجعل من تجارب الحياة محورا لها لتساعدها على الغوص أكثر في تلك التجارب ومن ثمّة التعبير عنها.

وانطلاقا ممّا سبق الحديث عنه، يمكن القول "بأنّ المبرّر الوحيد لوجود الرواية هو أنّها تحاول بالفعل تصوير الحياة، لا فرق بينها وبين لوحة المصور أو الرسّام"¹، والحقيقة هي أنّ الفنون جميعها قد تلتقي معا، فتتقاطع فيما بينها وتتكامل ولذلك نجد أرسطو قد نبّه، قديما، إلى ذلك التفاعل ورصد وجوه التقاطع والتكامل بين تلك الفنون المختلفة "حين عدّ الرسم والنحت والموسيقى والرقص أشكالا شعرية بحكم أنّ الشعرية مادّة مشتركة لجميع الفنون والأجناس الأدبية وإذا كانت الشعرية جوهر الأعمال الفنية الحقيقية، فإنّ ذلك لا يمنع من أن يستقلّ كلّ فنّ أو جنس ببنيته الخاصة حسب خصوصيّته وتقنياته وأدواته الخاصة، غير أنّ الإفادة من هذه الأجناس تتوقّف على مدى مقدرة الفنان في الجمع بينها أو بين بعضها بغية إقامة الوحدة الكلية لعمله الفني"²، وعلى هذا الأساس، كانت الرواية الحديثة نموذجا متكاملا لالتقاء تلك الفنون المتشعبة وتفاعلها داخل النصّ الواحد ممّا يوحي بأنّها التزمت فعلا بتطوير أدوات الكتابة السردية الخاصة بها، وحرصت على توظيف تقنيات جديدة عُدّت من أبرز وأهمّ سمات لغتها السردية، "ومن أبرز تلك التقنيات تقنية الوصف، فاهتمام الوصف بالأشياء ورصد معالمها بالدقّة المتناهية

¹. إبراهيم أحمد ملحم، في تشكّل الخطاب الروائي (سميحة خريس: الرؤية والفن)، ص229.

¹. جيمس وكونراد وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي، ص28.

². باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص191.

هو انتقال بالنص الروائي إلى حيّز المحسوس، الذي يدرك عن طريق الحواس، وأولها الإدراك البصري لهذه الأشياء¹، وعليه أدركت الرواية الحديثة أهمية الصّور والأشكال وكلّ ما يرتبط بالمُدرك البصري وعرفت أهمية تلك الصور في تشكيل الفضاء النصّي للرواية ممّا حدا بها إلى الحرص على ذلك التوظيف الجمالي لمختلف الصور البصريّة المتعدّدة، دونما الإخلال بدلالات النص ومعانيه فالشكل في حدّ ذاته قادر على إنتاج الدّالة وتعميقها، مهما كانت أنماط تشكيله.

2. جماليّة اللون في الخطاب السردّي:

أولت الكتابة السردّيّة الجديدة اهتماما متزايدا بتفاصيل المشهد الروائي وصوّره، فارتأت العودة إلى فنّ التصوير وذلك بغية إثراء مدلولات الرواية بصور ذات فعاليّة وتأثير، وتزيدها مصداقيّة وقربا من الواقع، لأنّه إذا كان التصوير أو "الفنّ التشكيليّ" قد تخلّى عن كثير من البهاء سعيا إلى المزيد من الصّدق، فتحوّلت ريشة الفنّان من هدف إغراء العين وإمتاعها، إلى كشف أغوار النفس البشريّة التي لا تلمع فيها الألوان الصريحة المباشرة بقدر ما تترك مساحات للظلمة والرماديّات والفراغات المطلقة¹، فإنّ الرواية العربيّة الحديثة هي الأخرى، اتّجهت إلى تحقيق ذلك المبدأ القائم على الصّدق والواقعيّة، فكان الفنّ التشكيلي الذي يشمل التصوير أيضا من أقرب الفنون إليها، كونه يصوّر الواقع، سواء في صورته التي هو عليها حقيقة، أو كما يريد له بعضهم أن يكون.

يُضاف إلى هذا الأمر، فإنّ تأثّر الرواية الحديثة بفنّ التصوير قد يُوعز أيضا إلى رغبتها في شحن طاقتها الترميزيّة من خلال رسم معالم جديدة للرواية، وخلق معادلات تشكيليّة سرديّة ترتقي بمعاني تلك الرواية وتتحو بها ناحية الأفق الإبداعي اللامحدود، على اعتبار أنّ "رواية ما بعد الحداثة لا تألو جهدا في الإفادة من أية مساحة تعبير يمكنها أن تنشئ علاقات سرديّة ورؤيويّة وثقافة جديدة، تسهم في ردّ الفعل الروائي السردّي بممكنات مُضافة تتجاوز سياقات التعبير الروائيّ الحداثيّ المعروف، وكان للصورة بكلّ مسمّيّاتها ومرجعياتها الفنيّة والأجناسيّة الدّور الأكبر في هذا الاستخدام في رواية ما بعد الحداثة، إذ تتدخّل اللّوحات التشكيليّة مثلا بطاقة تصويريّة هائلة في السرد الروائيّ، فتشتغل هذه اللّوحات كما لو كانت عتبات لولوج عوالم المعالم"²، ومن هذا المنظور، صار من اللافت وجود كمّ هائل من

¹. مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص75.

¹. طلال قطبي، القصيدة والتشكيل في السودان، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الأوّل ص720.

². محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، المتخيّل الروائيّ (سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا)، ص240.

الروايات الحديثة التي تعتمد تقنية ترأسل الفنون ولاسيما التشكيلية منها، مثل: (سوناتا لأشباح القدس ومملكة الفراشة ورماد الشرق) **لواسيني الأعرج**، حيث عمد فيها إلى تحقيق نوع من التعالق والانعكاس الروحي بين الألوان والصور التشكيلية وبين الشخصيات الفنية في الرواية، وذلك من خلال استثمار الجوانب التقنية للوحات الفنية من خلفيات ومشاهد وانعكاسات ضوئية وألوان وغيرها للتعبير عن انفعالات الشخصية أو لتصوراتها ورؤيتها للواقع والمجتمع.

منها كذلك روايات (زيتون الشوارع، شرفة العار، تحت شمس الضحى) **لإبراهيم نصر الله** والتي برز فيها تأثر الروائي بفن التصوير عموماً وبجمالية اللون على وجه الخصوص، "فهو عند إبراهيم نصر الله وسيلة وأداة وظيفية مهمة في العملية الوصفية، إذ إنه لا يقف عند وصف شكلي أو ظاهري وإنما يستخدمه وسيلة فعالة وعملية يلج من خلالها إلى عوالم نفسية مهمة واجتماعية وسلوكية وأخلاقية"¹، كما نجد روايات أخرى كثيرة، اعتمد أصحابها على تقنيات اللون وفن التصوير لإبراز البنى الجمالية والمعرفية والرمزية المتجسدة في العمل الروائي.

وغير بعيد عن المقام ذاته، وإذا كان "التشكيل يشمل عمل الرسّامين والمصوّرين وكلّ ما يرتبط بهم من أعمال مثل التصميم والنحت والزخرفة والخطّ العربيّ، طالما جميعها تعكس في محتواها الأشكال (forms)، المنظورة"¹، فإنّ التشكيل الذي يُلفت النظر في الرواية الحديثة هو ذلك الذي يشمل عمل الرسّام أو المصوّر الماهر، من خلال بعض اللوحات الفنية المُشكّلة بنوع من الاحترافية والإبداع، ولست أعني هنا تلك المُلصقات أو الرسومات الفوتوغرافية المبنوثة في ثنايا بعض الروايات، بل أقصد تلك اللوحات المُشكّلة بالكلمات والتي توظّف اللون لرسم معالمها عن طريق قناة لغوية قوامها الملفوظات بكلّ مل تحمله من دلالات، والتي تجعل المتلقّي ينظر إلى لوحة فنية لا مشهد روائي، وإذا كانت الألوان في الطبيعة "تحيط بنا من كلّ اتّجاه، تعيش معنا ونعيش معها كلّ يوم، ونراها في كلّ لحظة، فنستمتع بجمالها وننعم بالنظر إليها وتدخل في نفوسنا البهجة والانشراح، وتُدخل مختلف الأحاسيس في النفس... ولا يقتصر تأثير اللون على البصر فقط، بل اللون يدخل في عالم أعمق من مجرد النظر إلى لون بعينه حتّى يؤثر في الأحاسيس ويدخل شعوراً من نمط آخر إلى النفس"²، فإنّ شاعرية اللون في الرواية تخلق

¹. نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ص230.

¹. طلال قطبي، القصيدة والتشكيل في السودان، ص701.

². ظاهر محمّد هزّاع الزّواهرية، اللون ودلالاته في الشعر (الشعر الأردني أنموذجاً)، ص15/14.

الأحاسيس نفسها التي تُوجدُها الألوان في الطبيعة، وهو ما نجده واضحاً في المقطع الآتي من رواية (دفاتر الطوفان) لسميحة خريس، إذ تقول:

"يمتدّ البستان فضاء أحمر، ويفتتح الورد في الهواء الربيعي تحت أشعة الشمس الدافئة الممتعة وتصطفّ الشجيرات في خطوط مستقيمة، يتغاوى على أغصانها الورد الأحمر القاني، باناً رحيقه بكثافة بينما تلاعب مساقط الضوء الجوانب وأعلى الشجيرات حتى لتشكك الناظر بسلامة عينيه، توهمه بحراك ما يرى، بدت الصورة المتناغمة بألحان الريح المارة بين الغصون أبعد ما تكون عن مشهد حقيقي، فإذا ما أرسل يحي بصره إلى نقطة أبعد، فاجأته الألوان المختلطات للزهور، تنوّعت الألوان عن بعد، وشرح أبو سندس كيف ينتقي الورود الصفّر والبيض والبرتقالية ليرسلها إلى حجرة تصنيع الصّابون"¹، فتوليفة الألوان التي تصطبغ الأزهار، والأشعة الضوئية المتساقطة عليها، وتناغم مكونات الصورة من اصطفاغٍ مستقيم للأشجار، وحركات الرياح العابثة بالغصون، وتمايل ورود البستان، كلّها أسهمت في تشكيل لوحة فنية تحمل في ذاتها طاقات شاعرية وتصويرية هائلة، فهذا النمط من الوصف، يتوغّل في جوهر الطبيعة ليمتص منها سحرها وجمالها، ثم ينقله إلى القارئ عبر مسار العملية السردية في الرواية، ليتشكّل بذلك نوع من التفاعل بين حقلي الرّسم بالألوان والسرد بالكلمات، ويترك القارئ بعد ذلك مأخوذاً بسحر الإبداع وجمال الوصف.

وإذا كان اللون "يعمل في الكتابة الإبداعية بوصفه علامة سيميائية تؤدي وظائف دلالية وإشارية وعلامية متنوعة تناسب الوضع الكتابي وحالاته، وإذا كان في الكتابة الشعرية والقصصية يحتلّ موقعا فريدا في تشكيلها الكتابي"¹، فإنّه في روايات الكاتبة الأردنية سميحة خريس، يشغل بشكل متفرد و متميز حيث وردت الألوان بتمظهراتها المختلفة ودرجات تمثّلها المتعدّدة مهيمنة على مساحات واسعة من السرد والوصف.

وقد جرى اشتغال اللون في رواية (يحي) مثلا، بنوع من التناغم مع جزئيات الحدث والتوافق مع تفاصيله، مؤدياً دوره الفني بنوع من الإثارة والتناغم والانسجام الكامل مع سائر مكونات النسيج النصّي في الرواية، لاحظ مثلا ما ورد في المقطع الآتي: "قطعت ربا براكبيها الطريق الصحراوي، والرمال الناعمة تسفّ وجهيهما وهما يدخلان الغيمات الرمادية الملتخّة بالأرجوان الباهت... وغطست الشمس خلف الهياكل الضخمة الثلاثة، عاكسة ظلّالا عملاقة في عرض الرمل الأصفر الممتدّ على طول النّظر

¹. سميحة خريس، يحي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، ص312/313.

¹. محمد صابر عبيد، سيميائية التشكيل الروائي (الجمالي والثقافي في نظم الصّوغ السردية)، ص152.

والمختلط بتربة بنية، مشى يحي ساعيا بين الهرمين، الكبير والصغير، مقتفيا الظلال الملونة كأنها مرآة المغيب، ناظرا لشامخ الأهرامات¹ ستجد أن ألوان (الغيمة الرمادية الملتطخة بالأرجوان الباهت، والظلال الملقاة على الرمل الأصفر والتربة البنية) قد امتدت على طول مساحة الوصف لتخلق لونا من الفاعلية والحركة بين وحدات السرد، حيث أصبح الفضاء الروائي يحاكي فضاء اللوحة الفنية الحاضنة لتوليفة لونية تعبق بسحر الإبداع ومتعته، والقارئ الذي يتأثر بصره بتلك الإشعاعات اللونية الغامرة، يستطيع تكوين صورة ذهنية تحيل على مشهد صحراوي مُشكلة تفاصيله بإتقان، فالرمل الأصفر المختلط بالتربة البنية ممتد على كامل المنطقة، والشمس تميل إلى المغيب خلف الأهرامات الفرعونية الثلاثة، فتلقي بظلالها الملونة على الأرض الصحراوية الساحرة، والغيمات الرمادية الملتطخة بالأرجوان الباهت تزيد المنظر سحرا وجمالا، فتُصبح كل تلك الألوان بؤرا مركزية في السرد، من شأنها الهيمنة على الفضاء الروائي المحاط باللون وقوته التأثيرية على القارئ، ليصبح هذا الأخير مأخوذا بسطوة تلك الألوان، فيُعزل لوهلة قصيرة، عن باقي مكونات السرد الحكائي للرواية، وينغمس في متاهة اللون وسحر الوصف.

وغير بعيد عن السياق ذاته، جرى الحديث مؤخرا عن مصطلح الأدب البصري، أو الأدب الذي يركز على توصيل رسائله المشفرة بصريا، فيتخذ كامل الإجراءات اللازمة لتوظيف كل المؤثرات البصرية، والتي من شأنها وضع المتلقي في خانة المشاهد أو المتفرج على العرض الأدبي، وعليه "أضحت الكتابة الروائية اليوم تراهن على البحث عن علاقات فنية جديدة ترتسم على مشهديات الخطاب ذلك أن أسلوب الكتابة ذات البعد الدلالي الواحد لم تعد قادرة على مواجهة زخم النظريات النقدية التي تسعى دوما إلى ماهو انزياحي، الأمر الذي يطرح جدية البحث عن علاقة النص، قبل كتابته، بالأداة الإجرائية التي تشغل على هذه النصوص، أو بتعبير آخر علاقة الرواية المكتوبة وما تطرحه من جديد على مستوى التشكيل السردى بطروحات النقد الجديد"¹، ومن ثمة برزت أهمية التصوير الفني في رسم مشهديات الخطاب، وتمثل تفاصيله من خلال جملة من الأدوات والتقنيات المعدة لتشكيل ما يسمى بالأدب البصري.

أما إذا أردنا تقديم ملمح بسيط حول مفهوم الأدب البصري (visual literature) فيمكن القول بأنه "الأدب الذي يعتمد على توظيف حاسة البصر وتفعيلها، ومن الطبيعي أن تعمل حاسة البصر دائما للاطلاع على أي نص مكتوب، ولكن ليس هذا هو المقصود هنا بالطبع، إذ المقصود هي النصوص

¹. سميحة خريس، يحي، ص 131/132.

¹. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، ص 219.

المكتوبة وفق نظام، أو شكل محدّد، يعزّز المعنى أو يضيف إليه، وفي حالة تعطيل الشكل، بتعطيل حاسة البصر في تلقّي هذا النصّ البصري، يفقد النصّ الجزء الخاصّ بالشكل من المعنى، والأدب البصري، الذي يُعدّ استخداماً خلاقاً للكلمة والفراغ، يتّخذ أشكالاً مختلفة يتجلّى من خلالها، ولكنّ الفكرة الأساسيّة فيه هي أنّه أدب لا يُسمع فقط، بل لابدّ أن يُرى، ويمكن الاعتماد على الحروف والكلمات فقط لإنشاء نصّ بصري يعبر عن الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها للآخرين، في أحد أشكال الأدب البصري الأوليّة يتمّ الرسم بالكلمات، بحيث تشكّل الكلمات لتكون صورة ما، والنص الذي لا يمكن إيجاد رابط بين ما تقوله الكلمات والشكل الذي كوّنته هذه الكلمات لا يرقى إلى مستوى النصوص التي تترابط أفكارها مع الشكل الذي تظهر هذه الأفكار من خلاله¹، وربما يمكن لنا أن نستشفّ من هذا الرأى جملة من الأفكار أهمّها كون الأدب البصري بما فيه الرواية يمكن له توصيل أطروحاته الفكرية وقيمه الأخلاقية وتجاريه الحيائية من خلال الرسم بالكلمات، حيث تتشكّل مجموعة من الصور الفنية داخل النص الروائي، تعمل على مقارنة الواقع وكأنّها لوحات فنية لا مشاهد روائية، لكن شريطة أن تكون تقنية الوصف هنا هي المحور الأساس الذي يتحدّد به نجاح ذلك التشكيل الفني للأفكار أو إخفاقه، والأمر منوط هنا بالمقدرة الإبداعية والكفاءة اللغوية للأديب.

لاحظ مثلاً النموذج الآتي: "تتداخل أوراق الوردّة الدمشقية في امتزاج فريد، ويلتحم كأسها الأخضر بقاعدتها، فتتفرّج البتلات في اتّجاهات متشعبة، وتستقيم على فروع مكتظة بمثيلاتها ملساء مخملية، داكنة مثل دم نقي، خطفت بصر يحي وأدهشته"¹، فالكلمات هنا، عملت على مقارنة شكل الوردّة الحمراء التي سحرت لبّ (يحي) وأذهلته، من خلال وصفها لتتأسق ألوان الوردّة وانسجام مكوّناتها الباهرة فبدا توظيف لونيّ الأحمر والأخضر وكأنّه رسم بالريشة المبدعة لا بخطّ الحروف.

وإذا أخذنا بالرأى القائل أنّه "حين يشيع بين الألوان ضرب من الانسجام، وحين تتلاقى الخطوط والسطوح بحيث تتقاطع على النّحو الملائم، فهناك يصبح الإدراك الحسيّ متتابعاً متسلسلاً بشكل يُمكنه من إدراك الكلّ.. وعندئذٍ لابدّ من أن يستشعر المرء، حتّى لأوّل وهلة إحساساً بالوحدة الكيفية، وبالتالي فلا بدّ من أن تكون ههنا صورة"²، ثمّ أمعنّت النّظر في المشهد الآتي من الرواية نفسها: "انزاح الباب

¹. فاطمة البريكي، من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري (تداخل الأدب مع الفنون البصرية)، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الثاني، ص 18.

¹. سميحة خريس، يحي، ص 313.

². جون ديوي، الفنّ خبرة، تر، زكريا إبراهيم، ص 230/229.

الحجريّ الثقيل، ولاحت أضواء الفوانيس المعلقة، بفتائلها المشتعلة، تتراقص فيها الأنوار.. رُصّع الفناء بالحجر الأبيض والأصفر مشكّلا نقشا جميلا حول بركة صغيرة، تناوبت في النّقش أزهار القرنفل وعروق الريحان، وزخرفات هندسيّة لنجمة ثمانيّة زرقاء غريا، قام رواق على أربع قناطر، وإلى الجنوب زادت القناطر واحدة، إضافة إلى أعمدة أربعة إلى اليمين¹، ستجد أنّ الوصف الدّقيق للمنظر، والإحاطة بكلّ تفاصيله، والتوظيف الفاعل للألوان، قد حقّق نوعا من الإثارة التي حرّكت حاسة البصر لدى القارئ ليتمعّن، وفق نظرة كليّة وشاملة، في بهاء صورة الفناء المرصّع بالحجارة البيضاء والصّفراء، والرواق المزخرف بهندسات بديعة ذات ألوان زرقاء جميلة، فكانت تقنيّة الوصف هنا آليّة فاعلة أسهمت في ترسيخ مركزيّة اللون داخل الخطاب السردى الروائي وتأكيد دوره في تأثيث الرواية بمختلف الأنساق الرويويّة المفعمّة بالدلالات والإيحاءات.

من جهة أخرى، يمكن الوقوف على فكرة مؤدّاها أنّ الرواية الحديثة "صارت مجموعة من الإشارات والرموز والفضاءات، أزمنة وأصواتا، وقائع محسوسة، إنّه وهم الواقع، فالكتابة مماثلة للأحاسيس وليس للأشياء، وتتوجّه إلينا كالرسم التجريدي، بإثارتها حركات داخلية هي منبعها الأساسي وليس الشيء الذي تُحيل إليه، وتطرح العلاقة بين الأدب والرسم بامتياز مسألة العلاقة مع الواقع، فالصّلات كثيرة بين بنية الرواية واللّوحات¹، وبالتالي لم يعد الواقع أو تصوير الواقع كما كان عليه في الكتابة الروائيّة الكلاسيكيّة، حيث أضحى كائنا حيّا ينبض بالحركة داخل النصّ الروائيّ، ولم يعد شكلا جامدا يصفه الرّوائيّ ويقطع منه ما يتماشى وأفكاره أو مواقفه، "قالفّن هو التعبير الجميل عن حركة الدّات الإنسانية المجزّية في مواقفها الخاصّة من الطبيعة والمجتمع بوسائل اللون واللفظ والحركة والشّكل والنّغم، والفنّان هو الذي يُجيد أصول الوسائل التعبيريّة الجماليّة بالألوان أو الألفاظ أو الحركات أو الأنغام أو الأشكال إجادة عبقرية فذّة، أي يستطيع التعبير عن محتوى شخصه بوسائل الإبداع الجمالي المعروفة"²، ولهذا الشّأن وجدت الكتابة الروائيّة ضالّتها في فنّ التصوير، فنّ مماثلة الأشياء، من الواقع والطبيعة والحياة.

ولو تلاحظ النموذج الآتي من رواية (يحي): "قلّة من النسوة النسّاجات كنّ يرهقن أنفسهنّ بإضافة الألوان إلى حواشي البساط، عدا عن إضافة خطوط طولية وعرضيّة فيه وتنويع درجات الألوان، أطلقوا عليها في تلك الفترة اسم النّحلة الزّنانة، يشاهدون في ذهابهم وإيابهم النحلة مريم تغلي الماء في الأواني

¹. سميحة خريس، يحي، ص322.

¹. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربيّة (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، ص184.

². فيصل حسين طحيمر غوادرة، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، ص84.

النَّحَاسِيَّة، منتجة اللون الأحمر بدرجات عديدة وأطياف متباينة، تكتف مغلي نبات الفوه أو تخففه، لتحصل على أصفر جميل نقيّ بكمية تدرسها جيّداً وهي تُضيف مسحوق الكركم على مهلها، ثمّ بجرأة تمزج اللونين لتحصل على أزرق غريب بدرجاته، عدا عن أسود كامد أصيل تتحصّل عليه بنقيع نبات السماق ألوان البسط التي تتسجها النحلة بنت النحال غريبة مختلفة وجميلة، الأهمّ إنّها ألوان ثابتة، عالجتها بقشر الرمان فباتت لا تتحلّل ولا تتداخل إذا ابتلّ البساط شتاء، ولا يزحف لون على لون، فإذا ما رضيت عن الألوان، راحت تصمّم ما ينسجم ويتوافق من خطوط وأشكال تزيّن بها البساط¹، ستجد أنّ طريقة وصف الألوان، والحديث عن فنّ صناعتها، ومهارة التحكم في درجاتها، تتمّ عن وعي كبير بقيمة التشكيل الفنّي وجماليّة حضوره في النصّ السردي الروائي، حيث إنّ الصورة الفنيّة الماثلة أمامنا، والتي تعبّر عن مشهد (مريم) وهي تُدع في تحضير الألوان المناسبة لصبغ البسط، تدلّ، حقيقة على الأهميّة الكبيرة التي يكتسبها وجود اللون في فنّ الخطاب الروائي، من ناحية إكسابه نسقا دلاليّا وجماليّا يُغري القارئ ويشدّ اهتمامه، وهو الأمر الذي يؤكّد فكرة "أنّ العلاقة بين الفنون تكاد تكون مسألة بديهية، حتّى إنّها لتبدو في بعض الكلمات والتعبيرات الشائعة في النقد الفنّي والأدبي: إيقاع البناء، معمار الرواية تصوير الكلمة وموسيقاها، تجسيم الموقف والفكرة، لون النغمة والشخصيّة، وغيرها، إنّ هذه التعبيرات تشي بالعلاقة الحقيقيّة والغامضة في الوقت نفسه بين الفنون المختلفة"¹.

وعليه يمكن القول، أنّ المشهد المُعبّر عنه بالكلمات في هذه الرواية، يقترب كثيرا من فنّ الرّسم بالألوان، من الناحية الجماليّة المرتبطة بالتشكيل الفنّي المنسّق والمنسجم مع مكوّنات السرد، وعليه، يبدو أنّ الخطاب الروائي لم يعد مجرد محاكاة تقليديّة للواقع، بل صار واقعا متحرّكا داخل الرواية.

وفي سياق مماثل لما سبق طرحه، يمكن القول، بأنّ النصّ الروائيّ الحديث صار "يطرح تقنيّة موظّفة لخدمته تتمثّل في لوحات إشاريّة داخلية في سياق السرد خلافا للرسوم التوضيحيّة التي قد لا يحتاجها المتلقي في رحلته مع النصّ، تلك الرسوم الدّاخلية بقوّة في مجال إنتاج الدلالة، وهي رسوم تختزل الكلام الملفوظ لتقدّم نوعا من التمييز الملحوظ، بغية إنتاج الدلالة تقطع الصورة طريقا مخالفا للكلام فالكلام يحركّ الذهن لتشكيل صورة تقوم بدور الوسيط لإنتاج الدّلالة، والصورة تنتج دلالتها عبر ترجمتها

¹. سميحة خريس، يحي، ص 70.

¹. حسن البنا عزّ الدين، كتابة الشعر على الجدران (تراسل الشعر والرّسم "الكتابة" في الأدب العربي)، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الأوّل، ص 345.

إلى كلام¹، والصورة أو اللوحة الإشارية التي تخدم دلالة النص الروائي، قد تكون كاملة وشاملة لكل معالمها، وترد (شكلياً) كما هي في الواقع، متخذة شكل الصورة الفوتوغرافية، كما قد تكون هي نفسها ولكن طريقة حضورها داخل النص الروائي تختلف، حيث تتشكل داخل ذهن المتلقي من خلال الكلمات الواصفة لها والمعبرة عنها، كما أنها تعتمد، في الغالب، على تقنية توظيف الألوان المختلفة والمتنوعة لترسم في فكره، أي المتلقي، صورة المشهد الروائي وكأنه يبصره لوحة فنية أو صورة شكلية جميلة ماثلة أمام عينيه.

وهو الأمر الذي يؤكده رينيه ويليك في (نظرية الأدب) حيث يرى أن الأدب "يُحاول أحياناً بشكل محدد أن يبلغ إلى تأثيرات الرسم، أن يسمي رسماً بالكلمات"²، ولو تتأمل المقطع الآتي: "حَقَّ عزمي في أرضيات المعابد والمسارح والقصور، تأمل الفصول الأربعة وآلهة الخصب والحظ تاكي تحمل الربيع ممثلاً بالأزهار، والخريف قرناً ممثلاً بالفاكهة، والصيف حزمة سنابل، والشتاء انسكاب الماء وكانت هناك أفروديت، وأخيل، وهرقل يصارع الأسد، وغزلان شقر تجري في مروج خضر، وأزهار حمراء وعنب بنفسجي يتدلى من كرمة وارفة، ومربعات ودوائر تتقاطع لتشكل مثلثات ومثلثات ملونة"¹ ستلاحظ أن فنية التعبير عن المشهد، وطريقة وصفه، وجمال بنائه اللغوي، تُحاكي براعة الفنان التشكيلي بوجه عام، والرسام بوجه خاص في التصوير، ومهارته في تحريك ريشة الألوان واستثمار طاقاتها التأثيرية للاستحواذ على بصر المتلقي وعقله.

وإذا عدنا قليلاً إلى الحوار الذي أجرته الصحفية وجدان الصائغ مع الكاتبة الأردنية سميحة خريس، والذي ذكر مفصلاً في المرجع المشار إليه في الهامش، حيث تصرّح الكاتبة بأنها استعارت في روايتها (دفاتر الطوفان) إحياءات اللون الأحمر، من خلال قولها: "وفي روايتي (دفاتر الطوفان) استعرتُ جنون الأحمر وإحياءاته"²، سنجد ذلك واضحاً في النموذج الآتي من الرواية نفسها: "يراهم بخصلات شعر أحمر، تتأدي بصوت ناعم، صوتها هديل الحمام، تلحق جرياً بالشقيق الذي نسي طعامه... تمتزج صورتها بشجرات الورد التي طرحت لونا مذهلاً، مزيج من البرتقالي والأحمر، مثل شعرها"³، فاللون

¹. مصطفى الضبع، تداخل الأنواع في الرواية العربية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الثاني، ص 677.

². رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص 132.

¹. سميحة خريس، دفاتر الطوفان، (دط)، دار نارة، عمان، الأردن، 2009، ص 113.

². إبراهيم أحمد ملحم، في تشكّل الخطاب الروائي (سميحة خريس: الرؤية والفن)، ص 154/155.

³. سميحة خريس، دفاتر الطوفان، ص 117.

الأحمر في هذا النموذج، يعكس صورة الخصلات الحمراء لشعر الفتاة، متماهية مع لون الورد الأحمر الممزوج باللون البرتقالي، وهي تجري في الحقل لتلحق بشقيقها، فكان الوصف يُوحى بسحر الصورة وجمال المنظر، إذ يتدخل اللون الأحمر هنا، ليمنح صورة الفتاة (الشخصية الموصوفة)، قوة تأثيرية في الكيان الوجداني والعاطفي للقارئ لاسيما أن شجيرات الورد الحمراء الممزوجة باللون البرتقالي (معادل الوصف) من شأنها أن تجعل المكان السردي (الحقل) مفتحا على مكانٍ فنيٍّ آخر يُماثل ذلك الذي نجده مُجسداً على (اللوحات التشكيلية)، وذلك على المستوى الفني الجمالي.

3. بؤرة الدلالة في ثنائية الظل/ ضوء:

لعلّه من الممكن القول أن الحضور الكثيف للألوان يشتت أنواعها وتمظهراتها الفنية داخل الرواية يعود بالأساس إلى كون الرواية هي العالم الأمثل الذي يمكن له احتواء الفنون جميعها، وإذا وضعنا في الاعتبار حقيقة أن اللون هو جزء من الطبيعة، فهو جزء من الواقع، كما أن الرواية تلامس الواقع وتقاربه من منظور خاص، وعليه لا تنأى الرواية عن استحضار الطبيعة بكلّ مكوناتها الجمالية لتزيد الكتابة السردية سحرا وبهاء من الناحية الفنية، وتضفي عليها جانبا من الواقعية، من الناحية الموضوعائية، وفي هذا الصدد تقول سميحة خريس: "الرواية هي الفنّ الوحيد الذي يتسع كما الكون ليشمل: التاريخ والجغرافيا والفنّ والعلم، كلّ علم يمكن تصوّره، إضافة إلى كلّ ما أنتجه الإنسان من فكر وفلسفة، وبقدر ما تكتنز الرواية بهذه المعارف بقدر قدرتها على موازنة الحياة والانتصار مع الواقع بحياة أجمل"¹ والنموذج الآتي من روايتها (فستق عبيد) يدعم ما سبق قوله:

"تركّتهم رحمة في انبهارهم وانسلت من الجلسة، بعيدا عن بريق الجمر الذي يُومض أسفل كافيتيرية الشاي، دخلت في عتمة الفضاء المحيط بها، أصغت إلى صوت الهواء الصامت تتخلّله صرصر حشرات هائمة، حدّقت في التماعات النجوم العالية في قفطان السماء الأسود المنسدل على الدنيا، سارت وسط الظلمة الحالكة تتحسّس رطب التراب تحت قدميها الحافيتين، وتمدّ ذراعيها إلى الأعلى تتضاحك كأنّها ستلتقط نجمة هائمة في السماء، أعادتها صرخة أمّها تنادي إلى الجلسة مجددا"²، حيث جسّدت الكاتبة في هذا المشهد صورة الليل البديعة، بسواده المطرّز بالتماعات النجوم المضئية، فشكّلت لغة السرد في هذا المقطع منظرا مفعما بالشاعرية والهدوء والصفاء، كما رسمت صورة (رحمة)

¹. سميحة خريس في حوار مع فهد حسين، كانون الأول 2008، ص 190 من كتاب: في تشكّل الخطاب الروائي لإبراهيم ملحم.

². سميحة خريس، فستق عبيد، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016، ص 39.

وهي تسير بقدمين حافيتين فوق التراب، وتحقق إلى لآلي النجوم المنتشرة في حلقة الفضاء المعتم، فتتضاحك مادة يديها إلى السماء وكأنها تحاول التقاط نجمة منها، فكان وصف فضاء الليل في هذا المشهد وافتتان شخصية رحمة به، يماثل في دقته وإتقانه وجماله، قطعة فنية شكلتها ريشة فنان مرهف الحس والمشاعر "فضاء الليل يتسم بكونه لا يخضع لظلمة كاملة، فهو دائما مُضاء إما بنور القمر، أو بإشعاعات الغبار اللامع أو بتلك النجوم التي تنقب رداء الظلام حيث يظلّ الليل رقعة مناسبة لممارسة لعبة الضوء والظل"¹.

وهي ذاتها اللعبة التي أتقنتها لغة السرد في هذا النموذج من الرواية، حيث استوتحت الكاتبة من الطبيعة سحرها مجسداً في التماعات النجوم وسط ظلمة الفضاء، وحولته إلى لحظة شاعرية تفصل المرء عما يحيط به، وجعلت تركيزها على بؤرة الضوء المنبثق من تلك النجوم لتزيد المشهد جاذبية وتأثيراً فعنصر الضوء سواء كان حاضراً في السرد أو في فن التصوير، يعدّ "العنصر الحاسم في الوصف، فهو المنشط والموجه للمنظر، وهو الذي يمنحه عمقه وحركته وتنوّعه، كما أنّه المحفّز الأساسي لاستحضار كلّ ما هو لامع ومصقول، وبواسطته فقط يُتاح للرؤية أن تكون في تماسٍ مع المادة واللون والشكل فضلاً عن كونه يخلق بذاته مادة ولونا وشكلاً"¹، وهي المكونات الجمالية التي يتكئ عليها كلّ تعبير فني جميل. من جهة أخرى، يُشاع أنّ الجمال لا يكمن في كلّ تفصيلة من الشيء الجميل، وإنما يتبدى في كلّ تفاصيله مجتمعة، حيث تتحقّق القيمة الفنية للعمل أو الشيء الجميل من خلال الرؤية الشاملة والكلية له، "فالجمال تناسق وتآلف في الألوان والأحاسيس والأنغام، ويُنظر إليه نظرة شاملة... وكذا الحال مع العمل الأدبيّ فهو كلّ متكامل متشابك، جماله يتركز في جوانبه العامة ومن خلال النظرة الكلية، وهدف الفن الإمتاع بشئى ألوانه وأنواعه، ومظاهر الفن تتجلى في الجمال المنتشر حولنا في كلّ مكان، وجمال الفن من حيث مدلوله وتعبيراته يبقى متفاوتاً لا تتساوى فيه المعايير، ولا تتوافق حوله التقديرات، وهذا عائد إلى الأداة التي يستخدمها الفنان المبدع، فأداة التعبير في الأدب: الألفاظ والكلمات والتعبيرات والأوزان الشعرية، وفي الرسوم: الخطوط والألوان والظلال"²، والملاحظ على بعض روايات سميحة خريس أنّها مؤنّثة بمساحات فنية جميلة مستوحاة من الفن التشكيلي، وأدواتها اللغوية والتعبيرية تركز على لعبة الألوان والظلال، فنجدها أحياناً تصف مناظر ومشاهد مفعمة بالألوان الساحرة، التي تعمل على لفت انتباه

¹. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ط3، منشورات سرود، الدار البيضاء، 2009، ص85.

¹. المرجع نفسه، ص84.

². فيصل حسين طحيمر غوادرة، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، ص83.

القارئ والتأثير فيه على مستوى العواطف والانفعالات، وأحيانا أخرى تتكئ على تقنية الضوء والظل لترسم فضاءات روحية تجعل لغة السرد نابضة بالدلالات والإيحاءات المرتبطة بسياق التعبير، بدعوى أن الفنان (مصوراً كان أو أديباً)، قد يرغب أحيانا "في خلق التوازن بين الضوء والظل ليدخل في لعبة الأضداد وتبادل الأدوار بينهما، فيرسم بالضوء والظل تشكيلات غامضة في مضمونها وواضحة في مفرداتها الظاهرة، ويسعى إلى إثارة مخيلة المتلقي من خلال إدخاله في تلك اللعبة واستسلامه لهيجان الظلال المتدافعة، فيحاول متابعتها وهي ترسم أشكالاً متحوّلة ومتغيّرة في مخيلته، يتأمل ويستغرق في تشكيلاتها حتّى يصل إدراك مبتغاه في لحظة من لحظات الضوء"¹ لاحظ مثلاً النموذج الآتي من رواية (فستق عبيد): "لا تسترعي حياة الجدّ انتباه الحفيدة، ولا يعينها تعدّد أسمائه، هو نفسه غالباً ما يقطع سرده الحكاية بما يشبه حكمة علّمها الزمان له قائلًا:

- كلّ واحد منّا مسكون بكائنات خفية تُديره وترتّب له حياته الوهميّة، تماماً كما يحدث لعابر تحت ضوء الشمس، مرّ خلسة ولثوانٍ استراح فيها تحت ظلّ شجرة، جلس فوق ظلّه، فظنّ هذه هي الدّنيا، ثمّ عاد ماشياً مكشوفاً للضياء الباهية السّاطعة، الحياة التي نعرفها مجرد ثوانٍ في الظلّ، ليست كلّ شيء. مع ذلك لن يغادر الجدّ الحياة قبل أن يحدث أبناءه وأحفاده بتفاصيلها الكاملة، يذكّره أنّه لا يقوى على تناول لقمة عصيدة دون مشاركتهم إيّاها، كيف إذن لا يشاركهم لحظة مروره في حياة الظلّ الوهميّة؟ تلك التي شقّلت عمره وغيّرت مساره للأبد، أمّا الحقيقة تحت الضوء السّاطع فيإمكان كلّ إنسان أن يخبرها بنفسه، كلّنا أتينا من مكان مضيء وسنمضي إلى كون رطب أكثر إضاءة حيث تستطيل ظلالنا وتتمدّد أمّا الحياة القصيرة العابرة المختلفة، تلك التي تهرب منها الظلال، فهي التي تستحقّ أن تُحكى، تكون الحفيدة فكرتها الخاصّة عن الحياة الوهميّة في الظلّ واثقة بتصوّرها الخفيّ، فليست أقلّ من جدّها، لها عقل وجسد وأفكار وأحلام بوسع الكون"¹.

ستجد أنّ عبارات (العابر تحت ضوء الشمس، جلس فوق ظلّه، الحياة التي نعرفها مجرد ثوانٍ في الظلّ، حياة الظلّ الوهميّة، الحقيقة تحت الضوء السّاطع، المكان المضيء والكون الرّطب الأكثر إضاءة تستطيل ظلالنا وتتمدّد، الحياة القصيرة.. تلك التي تهرب منها الظلال)، تشي بكثير من الإيحاءات الخاضعة لانفعالات الشخصية وعمق إحساساتها بالأشياء المحيطة بها، وإذا كانت "العلاقة الفنيّة بين

¹. زُلّي عدنان الكيّال، الضوء والظلّ بين فنيّ الشعر والتصوير، دط، منشورات الهيئة العامّة السورّيّة للكتاب دمشق، 2011، ص219.

¹. سميحة خريس، فستق عبيد، ص07.

اللّون والضّوء والمكان في اللّوحة ليست فقط استنارة للمتعة، وإنّما هي أيضا تُفصح عن أشياء أكثر بكثير منها¹، فالعلاقة الفنيّة بين الضّوء والمكان في هذا النموذج تنبع من عمق الشّخصيّة المُعبّرة، فحياة الظلّ الوهميّة التي عاشها (الجّد) تُنبئ عن أسرار مُستترة خلف بقايا الجسد، جعلته يؤمن بحقيقة لا ريب فيها وهي أنّ الحياة التي نعيشها ما هي إلّا لحظات قصيرة نستمتع بها، ونرتاح فيها كما يرتاح العابر تحت ضوء الشمس، في ظلّ شجرة وهي اللّحظات التي تستحقّ أن تحفظها الذاكرة، لتُروى فيما بعد، لكن سرعان ما تتقضي تلك اللّحظات العابرة، ليواصل الإنسان مشوار حياته الحقيقيّة تحت ضوء الشمس السّاطع، ليواجه واقعه بكلّ تقبّلاته.

ولعلّ عبارة (كلّنا أتينا من مكان مضيء وسنمضي إلى كون رحب أكثر إضاءة) رمت إلى تلك الحياة العاديّة التي يعيشها كلّ النّاس، ولا يحسّون بسيرورتها الزمنيّة، في حين أنّ الحياة القصيرة التي لا يمتدّ فيها الظلّ كثيرا، ولا تطول فيها لحظات الرّاحة والسّعادة، والتي يبحث عنها الإنسان طويلا، وإنّ وجدها لا يعيشها سوى لحظات قصيرة من عمره، لتبقى ذكرى فيما بعد، فهي الحياة التي تهرب منها الظلال وتستحقّ البحث عنها.

والمتمأل في سياق النصّ، سيجد أنّ الكاتبة سميحة خريس استثمرت تقنيّتي الظلّ والضّوء، لتعبّر (على لسان شخصيّة الجّد كامونقة) عن زمنين مختلفين وعن حياتين متناقضتين عاشهما الجّد بكلّ عنفوانه، وهما زمن عبوديّته، وزمن نيل حرّيته، فكانت حياة الظلّ تلك التي عاشها عبدا أسيرا، في كردفان، أمّا حياة الضّوء، فهي التي نال فيها حرّيته فيما بعد، والغريب في الأمر، أنّ الجّد يفتخر بالحياتين معا، وهو ما عبّرت عنه الكاتبة بقولها: "وفي تناقض لا يمكن تفسيره، يبدو فخورا بالزمنين، زمن نيل حرّيته وزمن عبوديّته"¹، بل ويعتقد أنّ زمن عبوديّته (حياة الظلّ) هو الزمن الذي لا يمكن أن ينساه أو يتناساه، لأنّه اكتشف فيه نفسه، وانفتح فيه على الدّنيا وخاض فيه أمورا لم يشهدها من قبل، لأنّ عبوديّته لم تبقى حبيسة القفص المنسوج بالأغصان والأشواك مثلما كان لحظة القبض عليه، وإنّما عبوديّته صارت بيد تاجر اشتراه من سوق النّخاسة فصار فتاه المخلص وخادمه الأمين ومرافقه في السفر، فيقول الجّد (العبد الأسير):

"لفرط ما سحرني الرّجل، حُيّل إليّ أنّي لن أفارقه ما حييت، حُرّ في مرافقته، طمّنت نفسي أنّ عبوديّتي معه خيار عميق كما هو قدر من الله، لم يغيّر اسمي، ظللتُ معه كامونقة، لقد حرّر جسدي

¹. جون ديوي، الفنّ خبرة، تر، زكريا إبراهيم، ص 157.

¹. سميحة خريس، فستق عبيد، ص 08.

من قفص زريبة العبيد المعقودة بالأشواك الحادة والأغصان الجافة القوية، فاشترى امتناني وولائي، صرْتُ خادمه وساعده القوي وأمين أسرارهِ وحارسه وصبيّه المخلص"¹، أمّا لحظة نيل حريته، وعتقه من عبوديته فقد وقعت بعد أن خيره سيّده (التيجاني) بين أن يبقى معه، أو أن يمضي مع أسرته في حال سبيله فيختار كامونقة الحرية (حياة الضوء) لأنّها الحياة الفطرية التي ينبغي أن يعيشها كغيره، بالرغم من أنّ العبودية (حياة الظل) شقّلت حياته إلى أحسن ما كان عليه من قبل، فيعبّر عنها قائلاً: "هل يفيد لو اعتذرتُ له أو بكيْتُ واستعطفْتُ ورجعتُ عن قراري؟... لو لم يكن هذا الرجل لما كان لمثلي أن تنقلب حياته على هذا النحو، قبلْتُ كفه قبلة خاطفة... واستدرْتُ بسرعة متفاديا لقاء الأعين، انصرفتُ من أمامه لا ألوي، يكاد قلبي يقفز من صدري هولا وحماسة وفراقا وحزنا وفرحاً"¹.

وأخيرا تتبدّى إحياءات الثنائية المتضادة (الضوء والظل) من خلال سياق النصّ، وإذا وضعنا في الاعتبار أنّ "الضوء اقترن منذ فجر الخليقة بكلّ ما هو حقّ وخير وجمال، واقتربت العتمة بكلّ ما هو عدم وشرّ وقبح.. وبين الضوء والعتمة كان الظلّ يخفّف من سطوة الضوء ووجهه ويبدّد شيئاً من حقيقته ويجلو كثيرا من جماله"²، وإذا كان المتفق عليه عند عموم الرسّامين المصوِّرين ورؤاد الفنّ التشكيلي، أنّ الضوء، في العادة، يُحيل على دلالات: الحرية، الإشراق المستقبل، الفرح، الأمل والوضوح والتفاؤل، في حين تُحيل دلالات الظلّ على مفاهيم الانغلاق والظلمة والقهر والتضييق والحزن والتشاؤم، فإنّ المبدعة سميحة خريس قد غيّرت قوانين لعبة الضوء والظلّ في النصّ، وأحدثت المفارقة، من خلال جعل مفاهيم كلّ منهما تؤدّي الوظيفة الدلالية نفسها، وهي ضرورة التعايش مع الواقع، والتفاؤل بالحياة مهما كانت صفتها، فكما أنّ (الضوء) يمنح الإنسان الشعور بالحرية والانعتاق، فالظلّ كذلك قد يقوّي شعور الإنسان ويحفّر في ذاكرته لحظات ربّما يصعب نسيانها، وهي اللحظات التي يكتشف فيها نفسه من خلال ما يحيط به، كما قد تكون حياة الظلّ، نقطة تحوّل في مسار البشر، ومنها ينطلق هؤلاء إلى عوالم أرحب وأوسع وأكثر إضاءة وانفتاحا.

4. حضور قواعد فنّ التصوير لدافينشي في السرد الروائي:

يُعدّ فنّ النّصوير، كما أسلفنا الذكر، من بين الفنون الأكثر تداخلا وتفاعلا مع الرواية سواء من ناحية اهتمامه بطريقة تنظيم الألوان، والتحكّم في درجة كثافتها، وتدرّج مستوياتها، وملاءمتها للأجسام

¹. المصدر السابق، ص11.

¹. المصدر نفسه، ص37.

². رُلى عدنان الكيال، الضوء والظلّ بين فنّي الشعر والتصوير، ص32.

والأشياء التي تصبغها، على اعتبار أن "اللّون يدخل بوصفه أسلوبا فعّالا وطريقة ناجحة في إبراز خصائص من يرتديه، ويساعد على كشف خفايا النفس وانفعالاتها، وهو في الوصف قد يكون مساعدا على تمييز الشخصيات وتصنيفها"¹، أو من ناحية تقديره للأبعاد والمسافات ووضعيات الأجسام والأشكال بالإضافة إلى عنايته بمواطن الإضاءة والتظليل، كونها مرتبطة بدلالات الموقف أو المشهد المراد تصويره والتعبير عنه، ويُعرف فنّ التصوير على أنّه "فنّ تمثيل الشكل باللّون والخطّ على سطح ذي بُعدين من خلال الصور البصريّة.

ويُعرف أيضا باعتباره الفنّ المتكوّن من التنظيم الخاصّ للأفكار وفقا لإمكانات الخطّ واللّون على سطح ذي بعدين، ويُعرف كذلك على أنّه فنّ التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجماليّة المحدّدة، وبواسطة لغة ثنائيّة البعد، والفارق الجوهريّ بين الرّسم والتصوير فيتمّ أساسا باللّون، وفنّ التصوير كما يُشير، هربرت ريد، يتضمّن خمسة عناصر رئيسة هي: إيقاع الخطوط وتكثيف الأشكال والفراغ والأضواء والظلال والألوان، واللّون هو أكثر هذه الخصائص أهميّة بل هو جوهر فنّ التصوير"¹، وقد وضع الرسّام الشهير ليوناردو دافينشي جملة من القواعد الفنيّة والمبادئ الأساسيّة التي يقوم عليها فنّ التصوير، والتي ينبغي للرسّام المبدع الالتزام بها حتّى يرتقي بفنّه وبمنحه الأهميّة التي يستحقّها، وقد ضمّنها كتابه (نظريّة التصوير)، حيث اشتمل على آرائه وتجاربه الإبداعية ومواقفه من بعض الظواهر الفنيّة التي تتعلّق بفنّ التصوير، واللافت في هذا الكتاب، أنّ بعض تلك النصائح والمبادئ والرؤى، قد تجلّت بوضوح في روايات سميحة خريس ولعلّ تجربتها في فنّ الرسم، جعلتها على وعي كافٍ بتلك القواعد والقوانين، فجسّدتها في بعض أعمالها الروائيّة، كما سنرى من خلال التحليل الآتي:

✓ القاعدة 01: يُحيط التصوير بأسطح الأجسام كلّها، كما يمتدّ عبرها:

وفي هذا يقول دافينشي: "يحيط التصوير وحده بأسطح الأجسام، ويتناول منظوره عمليّات النموّ والضّمور التي تخضع لها الأجسام وألوانها، لأنّ الأشياء التي تبتعد عن العين تفقد كثيرا من حجمها وألوانها، يتساوى مع نفس القدر الذي تكبر به أحجامها وتتنّضح ألوانها عند اقترابها من العين"²، وإذا أسقطنا هذه القاعدة على المثال الآتي من رواية (يحي): "تقلّبت السماء، وترك عنف الريح والمطر الأرض طينا، والأفق ملبدا بغيم أسود يتحرّك متثاقلا بين الجبال، ممّا جعل رؤية القافلة الصغيرة التي

¹. نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائيّة، ص229.

¹. حفناوي بعلي، الأدب وبلاغة الصورة والمشهد، ص384.

². ليوناردو دافينشي، نظريّة التصوير، تر: عادل السيوي، ط1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2005، ص49.

تصعد الجبل أمرا صعبا، بدا من الجنون أن يقطع أحدهم الطريق المخيف متوجّها إلى الكهوف في الأعالي، وقد تراكت حجارة سحبتها السيول المتتابعة فسدت الدروب السالكة، كلّما تقدّم المجهولون وسط غبش الضباب، كشف المشهد عن بغل وحمارين وأجساد بشرية ثلاثة تركب البهائم مترنحة تحت دفع الهواء¹.

سنجد أنّ الكاتبة استثمرت إحدى أهمّ تقنيات فنّ التصوير، وهي الإحاطة بكلّ أبعاد الأجسام التي تشكّل المشهد، ومن ثمة وصفها بدقّة، حسب حجمها ودرجة ظهورها، وكأنّ تلك الأجسام تقع في مرمى ناظرها، حيث جعلت الكاتبة صورة الأجساد البشرية الثلاثة التي تركب البهائم وتترنّح فوقها، تبدو في غبش الضباب وحلّة الأفق غير واضحة المعالم، مجرد أطراف مجهولة، غير أنّ وضوحها يزداد كلّما تقدّمت تلك الأجساد الثلاثة من مرمى البصر، كما حدّدت موقع الغيوم ولونها الأسود وحركتها المتناقلة في الأفق، وصوّرت المسلك الصّعب إلى أعالي الجبل، لاسيما مع وجود الحجارة التي جرفتها السيول وسدت الدروب السالكة، فكانت الأجسام المُشكّلة للمشهد منسجمة مع موضوعه (أي المشهد) ومتوافقة مع فكرته من حيث كونها مترابطة العناصر، وواضحة التفاصيل، في حجمها وحركتها ولونها وموقعها، ما منح المشهد بُعدا تصويريا يشي بالإمكانات اللغوية التي أظهرتها الكاتبة من خلال إحاطتها بكلّ تلك الأجسام وتفاصيلها.

✓ القاعدة 02: المصوّر سيّد كلّ الأنواع والأشياء:

يرى دافينشي أنّه "إذا رغب المصوّر في خلق مواقع مهجورة، أو أماكن ظليلة ورطبة، في أوقات اشتداد الحرارة، أو بالمثل مناطق دافئة في أوقات البرد، فإنّه قادر على ذلك كلّهُ"¹، بمعنى أنّ المصوّر يمتلك من قوّة التخيل ما يجعله قادرا على ابتكار صور وأماكن وأشياء متفرّدة تُخالف المنطق والمألوف أو يخلق موضوعا متخيلا يختلف في طبيعته الجديدة عن تلك التي ارتبط بها من قبل، وهو الأمر الذي يميّز به الفنّان عموما، سواء كان فنّه تصويريا أم لغويا، ولعلّ النّمودج الآتي من رواية (فستق عبيد) يؤكّد فكرة أنّ المصوّر يشترك مع الأديب في مسألة التخيل، والقدرة على خلق صور ومشاهد تفوق الواقع وتتجاوزه أحيانا:

"أعود إلى شجراتي المتجذّرات في مكانهنّ منذ مئات السنين، أسميتُ الأضخم باسم كامونقو.. الشجرة أيضا كانت تشبهه كما هو في خيالي، وارفة خشنة، أغصانها أكثر انحناء واقتربا من الأرض

¹. سميحة خريس، يحي، ص 377.

¹. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص 51.

تحكي لي الشجرة قصصا كثيرة غريبة وخيالية، هي الأضخم، تتصدّر الغابة في أول الطريق، وبيننا سرّ أطلعكم عليه إذا وعدتم بأنّ أحدا لن يسمعه منكم، في الواقع أحبّ أن أبوح بسرّي هذا لمخلوق لا علاقة له ببقية المخلوقات المحيطة بي، لجذع الشجرة العملاقة سحر لا تمارسه إلّا معي، أقف أمامها، أحببها بقداسة واحترام، نتبادل الاحترام إذ تهتّز فروعها الجديدة بأوراقها الياضعة مثل أكفّ تلقي التحية، وتتأرجح الأغصان العتيقة في حركة ضئيلة بالكاد تُرى أقترّب، أتحمّسها بكفّي وأدور دون رفع كفّي الملامسة للجذع الخشن، أتمشّى كأني أتجاوزها إلى الجهة الأخرى منها، عندما أُلقي نظرة على كفّي فأراها قد صارت بيضاء كأنما هي كتلة من الثلج النَّاصع، أتحولُ كُلّي إلى فتاة بيضاء، بشعر ناعم مرسل ذهبيّ وبصير ثوبي حريريّا هفهافا أعكس وضع كفّي وأواصل تمسيد الضجرة عائدة إلى الجهة التي جنّت منها أتحولُ تدريجيّا، إلى بنية مثل قلب الفستق، فسوداء كليل بلا نجوم، ها قد بحثُ بسرّي ومعجزتي في التحول من بنت سوداء إلى بيضاء بلمح البصر، وبالعكس¹.

قبل أن نتحدّث عن الجانب التخيلي في هذا المشهد، لابدّ من الإشارة إلى أنّ الكاتبة جعلت موضوع هذا المشهد يعبر عن حالة نفسية متأزّمة، وهذا التعبير كانت أداته اللّغة، "ولمّا كانت موضوعات الفنّ تعبيرية، فإنّها تُعدّ بمثابة لغة، إن لم تكن لغات عديدة"²، ولغة الكتابة السردية هنا، تُضاهي أو تماثل أو تتقاطع مع لغة التعبير بالرّسم، أو بالتشكيل، من ناحية التعبير وبالتالي، فإنّ موضوع الفنّ، أدبا كان أم تشكيلا، حينما يتمّ التعبير عنه، بأيّة أداة كانت، يكون قد اكتسب سمة التعبيرية، ومن ثمة أصبح لغةً وعليه يتحقّق التفاعل الأجناسيّ بين ذاك الفنّين، من ناحية التعبير الذي تشترك فيه كلّ الفنون الإبداعية.

وبالعودة إلى موضوع المشهد السّابق، فالفتاة (كريلولو) تجعل من شجيرات الغابة عائلتها الصغيرة، بدل تلك التي حرّمت منها، فالشجرة الأضخم أسمتها (كامنقو) على اسم جدّ والدتها الذي تركته في بلدها الأوّل (السودان)، قبل أن تقع أسيرة في يد تجّار العبيد، وهي لا تعرف عنه سوى بعض الحكايات التي كانت تقصّها عليها والدتها (رحمة) أيّام كانت في سنّها، تنعم بدفء الأسرة وحنان الأهل والعائلة وحكايات الجدّ (كامنقو) التي كان يرويها لقبيلته في ليالي السّمر المقمرة فكانت الفتاة الصغيرة ترور شجرتها (الجدّ) بين حين وآخر، جاعلة منها عالمها السّحري، الذي طالما تمنّت أن تعيش فيه فتتخيّل نفسها بيضاء البشرة، ذات شعر ذهبيّ، وترتدي ثوبا حريريّا هفهافا، لكنّها ترجع إلى طبيعتها

¹. سميحة خريس، فستق عبيد، ص192/193.

². جون ديوي، الفنّ خبرة، تر: زكريا إبراهيم، ص179.

وواقعها بعد لحظة، فتعود تلك الفتاة السوداء البشرة، ابنة الخادمة المجذومة (رحمة)، التي تتمنى يوما أن تأخذها بين أحضانها، فتشعر بحنانها، لكن مرضها الذي أنهش جسدها جعلها تُبعد الصغيرة (كيريلو) عنها كلما أرادت الاقتراب منها، الأمر الذي دفع بها إلى اختلاق عالم سحري خاص بها، تهرب إليه وتعيش فيه أسعد لحظاتها.

وتواصل الكاتبة سميحة خريس رسم العالم الشعاريّ والسحري الذي تعيش فيه الصغيرة (كيريلو)، حتّى يُهيأ للقارئ أنّه جزء من ذلك العالم الخياليّ المدهش، فبراعة التصوير وبلاغة الكلمات بالإضافة إلى دقّة الوصف، كانت جميعها أداة الكاتبة لخلق عوالم تخيلية عجيبة داخل النص الروائيّ وربما كان السبب وراء "فتح الرواية أمام الوصف منافذ أخرى، تمثّلت في توجيهه نحو خلق عوالم شاعرية"¹، هو قدرته على رسم تلك العوالم التي ينجذب إليها المتلقي، وتجعله يتأثر بشاعريتها الممزوجة بعنصر التخيل، فنقول: "تحمل الأشجار مزيدا من الأسماء: اللّمون النّجمي، عبد الله، التّيجاني، ونسة طيبة، نيالا، أطياف وهمية التقطّتهم من شطحات أمّي يعقدون مجالس حكاياتهم الخرافية في غابة الكستناء الواقعة وراء الكنيسة في قرية فاتيما البرتغالية لكنّهم حريصون على عدم التّجلي لسواي ليست لهم خاصيّات عجيبة كشجرة كامونفو، لكنّهم يلاغونني ويبعثون البهجة في نفسي وأنا أضيع عامدة في الغابة هناك لا بدّ أنّ شجرة صغيرة تحمل اسم أمّي رفة، أضيع موقعها أحيانا، وتلتبس عليّ بين سواها من الأشجار المتشابهات تماما كما هي علاقتي بأمّي، إقبال ونفور، مخلوقة عجيبة مليئة بالأسرار، قادرة على حنان دافق فجأة، ثمّ ينضب كما ينقطع المطر، أحاول منذ طفولتي المبكرة ودون وعي منّي، بناء عادات رتيبة معها، كأن ننام معا فتسمح لي بامتصاص حلمتها الجافة وتغني لي.. أو تحافظ على تكرار القصص الخيالية التي أحبّ الاستماع إليها وترويها لي حين تمطر، كلّ هذه أمنيات مستحيلة فحال أمّي منقلب مثل قواها البدنية، أظنّها تنسى أحيانا أنّني ابتتها، يسود بيننا جفاء بارد، حين ترتفع حرارتها وتستلقي موهنة وقد ازداد انتشار البقع السوداء الجافة على صفحة وجهها وذراعيها ثمّ تعود لتحضنني بلهفة خائفة حين تلتقط أنفاسها وتظنّ أنّها تعافت، لن أصير مثلها إذا صرّت أمّا"²، فكلّ شجرة في الغابة أسمتها (كيريلو) على اسم فرد من عائلتها الوهمية، التي لا تعرف عنها غير الحكايات والذكريات التي تحفظها والدتها وترويها لها بين حين وآخر، وقد استطاعت الكاتبة، استنادا إلى ملكة التخيل لديها، أن تصوّر عالما سحريا بكلّ تفصيلاته المدهشة، وأن تجعل من ذلك العالم حلقة وصل تجمع بين واقعين

¹. يُنظر، عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص12.

². سميحة خريس، فستق عبيد، ص193/194.

متناقضين، أحدهما حقيقيّ وفيه تكون حياة الصغيرة (كيريوللو) بائسة وحزينة وكئيبة، والآخر سحريّ عجائبيّ، تجسّد فيه تلك الصغيرة حلمها الطفوليّ البهيج، الذي يشعّ بالبراءة والسعادة والحبّ. فالتخيل إذن، من هذا المنطلق، هو سمة إبداعية مشتركة بين المصوّر والأديب الروائيّ حيث يستطيع كلاهما خلق عوالم جديدة داخل إبداعهما الفنّي، تعمل على خرق أفق انتظار المتلقّي، وتجعله يعتقد بحقيقة ما يرى أو ما يقرأ.

✓ القاعدة 03: المصوّر يختار الضوء المناسب لرسم الأشكال والأجسام المتنوّعة:

يقول دافينشي: "إذا كان الشيء الذي ترسمه موجودا داخل حجرة أو بيت مظلم، فإنّ ظلال ذلك الشيء ستبدو متداخلة ومتدرّجة في قوامتها... وإذا أردت أن ترسم أجساما في الحقول المكشوفة، يتعيّن عليك ألا ترسمها في ضوء الشمس المباشر، ولإنجاز ذلك يمكنك أن تلجأ لابتكار درجة من الضباب أو عدد من السحب الشفافة تتداخل ما بين الشمس والموضوع، بحيث لا يسقط ضوء الشمس مباشرة على الأجسام"¹، وهي القاعدة التي التزمت بها الكاتبة، في المقطع الآتي من رواية (يحي)، ولو تتأمّله جيّدا ستجد أنّ وصيّة الرسّام الشهير قد جُسّدت، وطُبّقَت في مجال فنّي آخر لا ينأى كثيرا عن مجال التصوير، وهو فنّ السرد، حيث تكون الصورة قوام العمل الفنّي وركيزته الأساسيّة، تقول الكاتبة: "حوّل الربيع التراب الأحمر إلى مهرجان ألوان فاقعة بهيجة تلعب قي خضرة يانعة... ارتمت ثلاثتهم فوق السهل الغزير بحشيشه المخضّر النّضر وزهره الملوّن، فرد يحي جسده طلبا لرطوبة الأرض، وعلّق عينيه فيما يعتليه من غيم يمرّ خفيفا وسط زرقة فيروزية مشكّلا قبة سماوية منحنية الأطراف"²، فصورة السهل الملوّن البهيج الذي استلقت عليه الشخصيات، تمثّل الجانب المكشوف من الطبيعة، وحتّى يظهر جمال المنظر واضحا في هذه اللوحة، عمدت إلى رسم غيمة خفيفة تمرّ وسط زرقة السماء، حتّى تكتمل صورة الجمال الطبيعيّ لذلك المشهد وتلتحم أجزاؤه المكوّنة له، فنلمس من خلال هذا المشهد، روح الفنّ وجوهره، وهو التناغم والانسجام مع الطّبيعة، "فالفنّ هو إبداع الإنسان النّاتج من تفاعله مع الطّبيعة، من خلال حواسه وهو الخلق المرتبط بمقدار انفعال الإنسان ببيئته"³، ولو جُسّد هذا المنظر بواسطة الريشة والألوان، لكانت تلك الغيمة اللطيفة العابرة، جزءا مُلهما في الصورة، من حيث دورها في كسر ضوء الشمس الساطع مباشرة على مكوّنات تلك الصورة، ومنح المشهد شاعريّة وانسجاما مع مكوّنات الطّبيعة.

¹. ليوناردو دافينشي، نظريّة التصوير، تر: عادل السيوي، ص117.

². سميحة خريس، يحي، ص277.

³. يُنظر، إيمان مهران، فنون التّشكيل الشّعبي والمجتمع العربي، ص19.

✓ القاعدة 04: توافق طبيعة الحركة مع القصد منها:

يحرص دافينشي على أن تكون الحركات التي تؤدّيها الأجسام البشريّة داخل لوحاته متوافقة مع القصد منها وأن تكون تلك الحركات منسجمة مع ما يريد الجسم المتحرّك القيام به ، فيقول: "تتفق طبيعة الحركات التي يأتي بها الجسد الإنساني مع القصد أو العمليّة المطلوب القيام بها فإذا شاهدنا هذه الحركات يمكننا أن ندرك القصد منها، ونتعرّف على ما يدور في عقل المتحرّك أو ما يريد قوله"¹، وهو ما نجده في رواية (يحي)، حيث تعتمد الكاتبة، في كثير من المواضع، إلى وصف حركات الشخصيات التي تقوم بالأفعال داخل النصّ الروائيّ، وصفا دقيقا، حتّى تتّضح مقصدية القائم بها، والهدف منها مثال: "مسح رأسها المتعركة بخرقه مبلّلة، وهي تصارع أوجاعها والحمّى، لم تدرك النسوة ما إذا كانت المرأة تعاني من الطاعون، أم إنّها مجرّد أعراض لمخاض الولادة، وتحت وقع نظراتهنّ الوجلي، أسبل الطحان جفنيه وثنى عنقه منصرفا محني الكتفين تظاهر بمساعدة الرجال في إسناد عمود البيت، وجسده الجهم يميل فاقد توازنه، أفرعه احتمال لحاق الطّاعون به وزوجته وابنته"²، فالحركات الآتية:

مسح رأسها المتعركة/ تصارع أوجاعها والحمّى/ نظراتهنّ الوجلي ————— هي حركات تدلّ على حالة المرض والفرع.

أسبل جفنيه/ ثنى عنقه منصرفا/ محني الكتفين ————— هي حركات تدلّ على الحزن واليأس والخيبة.

تظاهر بمساعدة الرجال في إسناد عمود البيت/ يميل جسده فاقد توازنه ————— هي حركات تدلّ على الضعف وتدهور الحالة الجسدية والنفسية.

كما نجد نموذجا آخر تتوافق فيه الحركة مع القصد منها، وذلك في الرواية نفسها، وهو: "هزّ صالح كتفيه متظاهرا باللامبالاة ثمّ زمّ شفّتيه وشخر صوتا خفيفا"³، فحركتي هزّ الكتفين وزمّ الشفتين التي يصاحبهما صوت الصفير الخفيف، هي جميعها تُحيل على اللامبالاة وعدم الاكتراث للأمر، ويمكن للمتلقّي الذي يقف في مواجهة لوحة فنية، تصوّر جسدا يقوم بتلك الحركات، أن يعرف بشكل مباشر الهدف منها، والقصد من ورائها، وقد استطاعت الكاتبة، بالاستناد إلى تقنية الوصف، أن تحقّق التلاؤم بين الحركة ودلالاتها.

¹. ينظر: ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص128.

². سميحة خريس، يحي، ص12.

³. المصدر نفسه، ص107.

✓ القاعدة 05: عن تصوير الأطفال:

يضع دافينشي قاعدة فنية لرسم الأطفال، وتصور وضعيات أجسامهم وحركاتهم، فيقول: "يجب أن تصوّر الأطفال الصغار وهم يؤدّون حركات سريعة بحيث تبدو أجسادهم مائلة أو وقفاتهم غير منضبطة، كما يجب أن يكشفوا عن حالة من الخوف والخلج"¹، وقد حرصت الكاتبة على تصوير الأطفال في روايتها (يحي) وهم يؤدّون حركات سريعة تتماشى مع أعمارهم وطبيعة أجسادهم المرنة فتصفهم في إحدى مشاهد الرواية: "يحفظ الصغار الدّرب ليلا حتّى في غياب الهالة القمرية التي تلفّ المزارع، يمكنهم تتبّع ضياء الفانوس الشحيح الذي يلوح من شباك بيت الباشا، كما يمكنهم التحرك بخفة دون إثارة ضوضاء تكشف مسيرهم"²، كما تصوّرهم في الرواية نفسها بالشكل الآتي: "اندفع صغيرهم سيف بتيابه تحت دفق الشلال"³، وكذلك: "ازداد عدد أنفارها بصغار يركضون بين الرجال"⁴، وفي موضع آخر ترسم صورهم على النحو التالي: "ركض جمع من الصغار ذكورا وإناثا بجلايب قصيرة حفاة حول الشجرة"⁵، فعبارات: (يمكنهم التحرك بخفة اندفع صغيرهم، الصغار يركضون، ركض جمع من الصغار حفاة..) تُحيل جميعها على الحركة الرشيقة والخفيفة التي تُميّز الأطفال الصغار، بالإضافة إلى اندفاعهم ومرونة أجسامهم.

✓ القاعدة 06: عن تصوير الليل والانعكاسات الضوئية:

يتطرّق دافينشي إلى هذا الأمر في أكثر من موضع من كتابه (نظرية التصوير)، حيث يقول: "إذا أردت صياغة قصة ليلية فعليك أن تبتكر مصدرا للضوء، بحيث تدور القصة بالقرب من نارٍ موقدة مثلا وهكذا تبدو الأشياء الواقعة بالقرب من النّار مختلطة بلونها، لأنّ الشيء القريب من مصدر الضوء يكتسب طبيعة المصدر بقدر أكبر من الأشياء الواقعة بعيدة عنه، فإذا كانت النّار حمراء اللون عليك أن تجعل الأشياء القريبة منها تكتسب درجة ما من الاحمرار، أمّا الأجسام البعيدة عنها فإنّها تختلط بدرجة أكبر بلون الليل الأسود... أمّا أولئك الذين نشاهدهم خلف موقع النّار فسنراهم مختلطين بوهج النّار الأحمر على خلفية سوداء"⁶، وقد لاحظنا من خلال اطلّاعنا على روايتي (يحي) و(فستق عبيد) أنّ

¹. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص147.

². سميحة خريس، يحي، ص52.

³. المصدر نفسه، ص236.

⁴. المصدر نفسه، ص240.

⁵. المصدر نفسه، ص138.

⁶. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص148.

الكاتبة استثمرت تلك القاعدة أو النصيحة على نحو مقبول حيث إنَّها راعت طبيعة الوسط الذي تتحرَّك فيه الأجسام، وكذا الأضواء أو الانعكاسات الضوئية التي تسقط عليها، دونما إخلال بقواعد التصوير وشروطه، لاحظ مثلاً قولها: "رسمت النَّارَ خيوطاً ملونة على ملامح الرجال الجالسين على الأرائك في القاعة الرئيسيَّة، وكشفت عن رَهَقهم وضجرهم، وباحت بالوجوم الذي اعتلى وجوههم"¹، فأجسام الرجال تقترب من مصدر الضوء (النَّار) وبالتالي كان انعكاسه على وجوههم واضحاً، كما اختلط لون النَّار باللون وجوههم، لدرجة أنَّه أجلي ملامحهم التي تنمَّ عن التَّعب والضجر والوجوم.

ولعلَّه من الممكن القول أنَّه إذا كانت "اللَّوحة التشكيلية تمثِّل نصّاً إبداعياً صامتاً بنسق غير لغوي، مفرداته الألوان والخطوط وتشكيلاتها، وهي شيء أيقونيّ مليء بالدلالات والمعاني التي تصل عبر البصر إلى المتلقّي، وتتحوّل أثناء رؤيتها وعمل العين فيها إلى باقي الحواس الأخرى"²، فإنَّ اللَّوحة الفنيَّة المُشكَّلة بالكلمات، في حُسن تجاورها، وسعة توهَّجها الإيحائيّ واتِّساع رقعة دلالاتها، لا تختلف كثيراً عن تلك التي جُسِّدت وفق نسق غير لغويّ، أي بالخطوط والألوان ويمكن للقارئ تمثِّل أبعادها والوقوف عند تفاصيلها، والانجذاب إلى مضمونها، كما لو كانت أمام ناظره، وفي النَّمُودج الآتي، تصوغ الكاتبة قصَّة ليليَّة، لو خُطَّت على ورق أو قطعة قماش لكانت أشبه بتلك التي يصوِّرها دافينشي في بعض لوحاته الفنيَّة، من ناحية الدقَّة في التصوير، واحترام معايير الانعكاس الضوئي وكثافة اللون فنقول: "يمضي الجدّ ساردا ويحدِّق الآخرون باهتمام يتكرَّر الأمر كلَّما هبطت الشمس في مشوارها اليوميّ موشحة الأفق بحمرة قانية، يتلاشى ضياؤها تدريجياً ويخفت لمعان انعكاسها في فراغ الهواء، وتبرد سياطها مخفَّفة غلواءها، وقد يداعب المكان نسيم خفيف فيحلو السهر، يقرفصون على عراقيبهم القويَّة مرجعين مؤخَّراتهم الصلبة النحيلة حتَّى توشك على ملامسة تراب الأرض، يشمون عبق الكفتيرا (إبريق الشاي) وهي تفور بالشاي المخثر فوق جمر الكانون (الموقد)، حيث ينبعث ضوء نقيٍّ من التماعات الجمر، يضيء زوايا الوجوه وهياكلهم المقرفصة، ويبثُّ في الفراغ ظلالاً تشبه في انحناءاتها وحركاتها الأصول"³، فالمصدر الأوَّل للضوء كان (الشمس) لحظة المغيب، حيث اكتسب الأفق حمرة قانية سرعان ما تلاشت وتبدَّدت، أمَّا المصدر الثاني فهو (نار الموقد) التي انعكست التماعاتها على وجوه المحيطين بها فاختلفت بهم وبدا توهَّجها واضحاً في ملامحهم.

¹. سميحة خريس، يحي، ص422.

². داود سلمان الشويلي، الخطاب التشكيلي، مطبعة الحسام، 2017، ص14.

³. سميحة خريس، فستق عبيد، ص06.

وفي السياق نفسه ترسم الكاتبة المشهد الآتي: "يتحلّق رجال القبيلة ونساؤها وأطفالها حول النّار الموقدة في جمر الحفرة من مغيب الشمس حتّى يتسبّد القمر المساء، يسمعون حكاياته... يصير العجوز النحيل أكبر وأعرض بحكاياته الملوّنة، يتأرجح ظلّه كما يفعل جسده، ويلتّمع وميض الجمر على وجهه المغضن"¹، حيث جعلت وجه الجدّ العجوز يلتّمع تحت وميض الجمر المنبعث من النّار الموقدة في الحفرة، ممّا يدلّ على اقتراب جسده من مصدر الضوء.

ومثله أيضا قولها: "تراقصت شعلة النّار فوق الحطب الذي يحترق ببطء في المنقل تحت دلال القهوة، وما أن خمدت الشعلة ولوّن وهج النّار الوجوه الرّاضية المستبشرة، ورقّت نسائم الهواء حتّى أطلقت هفوف صوتها دون خشية أو خفر"²، حيث انعكس وهج نار الحطب على الحاضرين فتلوّنت وجوههم بلونها.

✓ القاعدة 07: أين تكون الانعكاسات أكثر وضوحا:

يضع دافينشي بعض الشروط التي ينبغي الالتزام بها، أثناء رسم الانعكاسات الضوئية بحيث تكون أكثر تجلياً ووضوحاً، فيقول: "تبدو الانعكاسات الضوئية واضحة عندما تُشاهد في مجال معتم بينما يصعب إدراكها ويقلّ وضوحها عندما يكون المجال أكثر ضوء وإشراقاً"³، وهو ما يمثّله المشهد الآتي من الرواية: "صار لازماً أن يفارق الطفل هوايته الغريبة في تتبّع مساقط الضوء المنسكب من فجوات قماش الخيمة الصوفية، وملاعبة الشعاع المارق في قلب العتمة"⁴ فشدة الظلام والإعتماد داخل الخيمة الصوفية جعلت مساقط الضوء تبدو أكثر وضوحاً، لدرجة أنّها تلفت انتباه الطفل الصغير، وتجعله يتتبّع حركاتها المتراقصة بمرح وحبور.

كما يرى دافينشي أنّ: "السطح الذي يعكس بقدر أقوى لونه على الجسم المقابل هو ذلك السطح الذي لا يُحاط بألوان أخرى في نفس المجال من طبيعة مغايرة له.. ويصبح الانعكاس محسوساً ويزداد وضوحه كلّما زادت درجة اعتم الوسط الذي يحيط به والعكس صحيح"⁵، ويتجلّى ذلك في المشهد الذي ترسمه الكاتبة في روايتها (فستق عبيد): "على مشارف بلدة أرقين ولم تبرز الشمس بعد، واللّيل الحالك يتحلّل من طبقاته الكثيفة، روعنا المشهد الذي غطّى ضفّة النّهر والأفق الذي ينتظر الضياء، كان

¹. المصدر السابق، ص 8/7.

². سميحة خريس، يحي، ص 46.

³. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص 158.

⁴. سميحة خريس، يحي، ص 42.

⁵. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص 162.

للباخرتين الرابضتين في الماء هيكلا ن عملاقان، يصنعان ظلالا غامقة بلون السكر المحروق في الأفق الرمادي¹، فالوسط الذي يحيط بمكونات المشهد هو الظلمة أو الليل الحالك، ثم يظهر الوسط الثاني الذي يكتسب لونه من الوسط الأول وهو المياه التي تتبدى سوداء لتأثرها بلون السماء الحالك، بعدها تظهر صورة الانعكاس التي تتشاطرهما الباخرتين الرابضتين فوق صفحة المياه، ليتجلى ظلالين عملاقين لتأنيك الباخرتين، فتكون صورة الانعكاس واضحة كون الأجسام التي تشارك في عملية الانعكاس تحمل درجة اللون والكثافة نفسها.

وغير بعيد عن ذات السياق ، يوضح دافينشي قاعدة الانعكاس قائلا: "تتولد الانعكاسات من الأجسام ناصعة الضوء ذات الأسطح المستوية وشبه الكثيفة، وعندما يصطدم بها الضوء تردّه كما تردّ الكرة، وتنعكس على أقرب الأشياء"²، والصورة الآتية من المشهد الروائي تؤكد ذلك: "لمح يحي على الأرض التماعات أسقطها الضوء من شفرة السيف الذي يتلاعب به السياف، فتراقصت أمامه"³، حيث تولّد الانعكاس من الجسم الناصع الضوء ذو السطح المستوي شبه الكثيف وهو (شفرة السيف)، فعندما اصطدم به الضوء، ارتدت التماعات الساطعة لتسقط منعكسة على أقرب شيء له وهو (الأرض)، فلمحها (يحي) أمامه.

وعن الانعكاس الصادر عن أجسام شفافة وبلورية يقول دافينشي: "ليس هناك جسم أو مادة يمكن للأشعة أن تخترقها وبالتالي لأن تنيرها، وإذا أردت بوسيلة مختصرة أن تشاهد خليط الألوان المركبة يمكنك أن تستعين بقطع من الزجاج الملون وأن تنتظر من خلالها إلى الحقول والمزارع وسترى كافة الألوان عبر الزجاج مختلطة بألوان الزجاج نفسها.. فالأشياء المنعكسة تشارك في لونها ألوان الأشياء التي تعكسها"⁴ وهي الصورة التي أردتنا سميحة خريس أن نراها في شكلها الفني البديع، من خلال هذا الملمح: "تدقّ نور النهار من النوافذ، وتكسرّ الضوء على الرياش وبلاط الأرض في مثلثات ومربعات تعكس زخارف النوافذ، ووقعت على وجه يحي دائرة نور ساطع زادت بهاء وجهه"⁵، فالنوافذ الزجاجية الشفافة، ذات الزخارف الملونة، والأشكال البديعة، سمحت لضوء النهار بأن يتدقّ عبرها، ويعكس بهاء زخرفها وجمال نورها على وجه (يحي).

¹. سميحة خريس، فستق عبيد، ص50.

². ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص155.

³. سميحة خريس، يحي، ص442.

⁴. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص192.

⁵. سميحة خريس، يحي، ص439.

القاعدة 08: عن تجاور الألوان:

يرى دافينشي أنّ "الألوان التي تتوافق عند تجاورها هي الأخضر مع الأحمر كما يتوافق الأصفر أيضا مع الأزرق"¹، وهي القاعدة الجمالية المتعلقة بتجاور الألوان وانسجامها، وهو ما يؤكّد مقولة أنّه "وعلى قدر ما يكون اللون مصوّرا بالفعل يكون الرّسم موجودا بمعنى الكلمة، وكلّما كانت الألوان متجانسة بعضها مع بعض، كان الرسم أقرب إلى التحديد"²، فقاعدة تجاور الألوان، وتجانسها، وانسجامها مع موضوع التصوير، أدركتها سميحة خريس عندما وصفت جمال الفساتين التي ترتديها الفتاة الحسنة من خلال النموذج الآتي: "لم تعد الحسنة تتردّد في زيارته في مشغل النحاس أو الربع، يُصطبغ نهاره بألوان فساتينها، إليك المزنر المتبدّل بين أخضر وأحمر وأزرق وذهبيّ، تأتيه بقوس قزح إلى المكان، وتخلّف الفاتنة الجريئة وراءها أريج الياسمين"³ فالألوان المتجاورة في هذا النموذج من الرواية، هي نفسها التي أشار إليها دافينشي، والتي تتلاءم في حضورها معا، فالأخضر مع الأحمر، والأزرق مع الأصفر الذهبيّ، زاد الفستان بهاء وجاذبيّة.

ويقول في سياق آخر: "إذا أردت إظهار القتامة فعليك أن تستخدم نقيضه بجواره، مثلما يُظهر السواد البياض"⁴، ومثال ذلك الالتماعات الفضيّة أمام زرقة البحر العميقة في النموذج الآتي من رواية (فستق عبيد): "انقلب حالي إلى الافتتان حين تراجعت زرقة الماء الكابيّة العطرة بمخلّفاتنا وقذارتها حيث الميناء، وأفصح البحر كلّما أوغلنا فيه عن زرقة عميقة ممزوجة بسواد غامض، تمشحه التماعات فضيّة حين يعلو الموج، سمعتُ غناء الهواء، والريح تصفّر وتتأوّه وترقص الموج الأزرق العالي الذي أحاط بالسفينة يجأر إذا علا ويهسهس إذا استراح على بسطة الماء، تلوّنت الحياة التي كانت صفراء، باتت ترشح زرقة كثيفة رطبة باردة، لو أنّي لم أكن بنتا مخطوفة... لظننتُ أنّي في أسعد لحظات عمري"⁵ فلون البحر الأزرق المائل إلى السّواد الدّاكن جعل الزّيد الأبيض الذي تشكّله الأمواج المتلاطمة، تبدو وكأنّها التماعات فضيّة ساحرة على صفحة مياه داكنة اللّون، والمعروف أنّ اللّون الفضيّ يزداد لمعانه وبريقه كلّما كان متموضعا على سطح داكن اللّون، وخاصّة الأسود منه.

¹. ليوناردو دافينشي، نظريّة التصوير، تر: عادل السيوي، ص 191.

². جون ديوي، الفنّ خبرة، تر: زكريا إبراهيم، ص 204.

³. سميحة خريس، يحي، ص 171.

⁴. ليوناردو دافينشي، نظريّة التصوير، تر: عادل السيوي، ص 169.

⁵. سميحة خريس، فستق عبيد، ص 79.

وعن تجاور الألوان كذلك يعتقد دافينشي أن "اللون يتفوق في جماله على الألوان الأخرى عندما يقع في مجال من اللون المقابل له مباشرة... مثل الأخضر مع الأحمر، فكلّ لون يُدرك بشكل أفضل عبر وجود نقيضه المقابل وهو ما لا يحدث عند اقترابه من لون مشابه له"¹، وإذا أردنا التمثيل لذلك من رواية (يحي)، سنجد الصّورة الآتية توضّح فعلاً أنّ جمال الألوان يتحقّق من خلال تموضعها إلى جوار أخرى مناقضة أو مقابلة لها: "تتداخل أوراق الوردة الدمشقيّة في امتزاج فريد، ويلتحم كأسها الأخضر بقاعدتها، فتتفر البتلات في اتجاهات متشعّبة، وتستقيم على فروع مكنتّة بمثيلاتها، ملساء، مخملية داكنة مثل دم نقيّ، خطفت بصر يحي وأدهشته"²، فهذا الامتزاج اللوني الذي تراه الكاتبة فريدا ومتميّزا ويخطف الأبصار، ينتج عن تجاور لونين يزيد كلّ منهما بهاء الآخر، وهما الأحمر والأخضر، وإذا كان في "الألوان يوجد عامل نفسيّ وجذاب وعاطفيّ ومُلهم من جميع النواحي، ويُسببه القوى الخفية"³، ففي تجاور لوني الأحمر والأخضر ما يشدّ النّفس ويحرّك العواطف ويجعل الرّوح تهفو إلى الجسم الذي يكتسيهما معا.

كما نجد في المثال الآتي: "انزاح المعلّم كاشفا عن امرأتين واقفتين في المدخل، كما لو أنّ شمسا أضاعت المكان، وجه قمريّ يبتسم له، وآخر تطلّ منه عيون ما شاهد في اتّساعها، كانت المرأتان ترتديان ثوبين من اليك الحريريّ، أحدهما في خضرة الحشيش، والآخر في حمرة الياقوت"⁴، تأكيد آخر على أنّ تجاور اللونين وحضورهما معا في الصورة نفسها، يجعلان المتلقي يقف مدهوشا بسحر المنظر وجماله واتّساق ألوانه، ومهما كان موضوع الصّورة، فإنّ ذاك اللونين يجذبان المتلقي ويشدّانه إليهما، فمن عادة "الإشارات اللونية أنّها تُكتب لتسم بالبهجة مشهدا ما لتضيء شيئا ما، أو لتسترعي الانتباه إلى مزاج شخصيّة ما"⁵، وفي هذا المشهد، نلاحظ أنّ اللونين الأحمر والأخضر زادا مشهد الفتاتين جمالا ودلالا وإشراقا.

¹. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص 193.

². سميحة خريس، يحي، ص 313.

³. فيبر بربين، الألوان والاستجابات البشرية، تر: صفية مختار، دط، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، 2017، ص 100.

⁴. سميحة خريس، يحي، ص 155.

⁵. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص 83.

✓ القاعدة 09: تصوير سطح أي جسم معتم:

يقول دافينشي: "يكتسب سطح أي جسم معتم لون الجسم المقابل له وهذا ما تُظهره الأجسام المعتمة جلياً، لأننا ندرك جيداً أنه ليس هناك جسم من هذه الأجسام يكشف عن شكله أو لونه إذا لم يُضاء المجال الواقع بين الجسم المضيء والجسم المضاء، وفي هذا الصدد نقول إذن: إذا افترضنا أنّ الجسم المعتم الذي يسقط عليه الضوء أصفر اللون وأنّ المضيء أزرق فسيكون لون سطح هذا الجسم جامعاً ما بين الأزرق والأصفر"¹، ومثال ذلك صورة الطيور السوداء المحلقة تحت ضياء الشمس في المثال الآتي من رواية (فستق عبيد): "يمسك جمال الكون بتلابيبي وأسراب الطيور المهاجرة تتراقص متقلبة في عين الشمس، تعلو وتهبط محلقة في انتظام فريد تميل فتصير بيضاء فضية ثم تعندل فتعود سوداء داكنة، تشقّ أجنتها الضوء زارعة الأفق بضوضاء خفية لا تُسمع، وتحتها طيات الماء العملاقة القاتمة تتموّج وتغني إذا لامست الريح... العدل أن يصير لي حفيذة أنقل إلى عينيها كلّ هذا الجمال"² فعبارة (تعود سوداء) تدلّ على اللون الأصلي للطيور وهو الأسود، أمّا بياضها البادي للعيان فمستمدّ من ضوء الشمس المنعكس عليها ممّا يكسبها ذلك اللون الفضي الجميل، ويقول دافينشي: "إنّ أكثر مناطق اللون جمالاً هي تلك التي تقع في مناطق الضوء الرئيسي"³، والضوء الرئيسيّ هنا هو ضوء الشمس الذي زاد المنظر سحراً وروعة.

✓ القاعدة 10: حجم الجسم يتناسب مع درجة وضوحه اللوني :

يقول دافينشي: "إنّ الجسم القريب يكشف عن العديد من التنوعات والتفاصيل التي تحدّد طبيعته وهو ما لا يحدث إذا ما كان ذلك الجسم بعيد ولهذا فإنّ الجسم القريب يظهر لونه بشكل أكثر اكتمالاً وتظهر طبيعته واضحة عند اقترابه من الجسم الآخر المعتم.. وعليه تتوقف درجة الاختلاف في طبيعة الألوان على درجة ابتعادها عن العين كما تبدو النباتات في السهول والمراعي أكثر إشراقاً..⁴، والنموذج الآتي من رواية (يحي) يؤكّد تلك الفكرة ويوضّحها أكثر: "يمتدّ البستان فضاء أحمر، ويتفتّح الورد في الهواء الربيعيّ تحت أشعة الشمس الدافئة الممتعة، وتصطفّ الشجيرات في خطوط مستقيمة، يتغاوى على أغصانها الورد الأحمر القاني، باثاً رحيقه بكثافة بينما تلاعب مساقط الضوء الجوانب وأعلى الشجيرات

¹. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص 179.

². سميحة خريس، فستق عبيد، ص 80.

³. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص 187.

⁴. يُنظر، المرجع نفسه، ص 180/181.

حتّى لتشكّك الناظر بسلامة عينيه، توهمه بحراك ما يرى، بدت الصورة المتناغمة بألحان الرّيح المازّة بين الغصون أبعد ما تكون عن مشهد حقيقيّ فإذا ما أرسل يحي بصره إلى نقطة أبعد، فاجأته الألوان المختلطات للزهور، تنوّعت الألوان عن بُعد..¹، فالبستان الذي يقع في مرمى ناظري الشخصية يمتدّ فضاء أحمر، بمعنى أنّ الأزهار الحمراء الفاقعة تغطي على الألوان الأخرى للمشهد، ويظهر أنّ أشكال الشجيرات ومساقط الضوء عليها، وتموجات الأغصان، وحركات النباتات تبدو واضحة المعالم أمام الشخصية النّاطرة، كونها تقع على مقربة منها، كما أنّ البستان يقع في حقل بريّ مفتوح وفسيح لذلك كان إشراق الضّوء أكثر سطوعاً وأشدّ لمعاناً فوق تفاصيله، لكن في نهايات البستان تصبح ألوان الزّهور مختلطة ومتنوّعة كونها تقع في أبعد نقطة من بصر الشخصية، وبالتالي تغيب معها التفاصيل والألوان وهو الأمر الذي تؤكّده مقولة أنّ اللون "يستطيع أن يوضّح أشياء كثيرة.. في حين يعطي التحكم في قوّة الألوان إيهاماً بالمسافة في الفضاء"²، فاختلاط الألوان إذن، في هذا المشهد، أظهر بُعد المسافة بين الشخصية الواصفة وموضوع الوصف أو التصوير.

✓ القاعدة 11: ينبغي التحكم في درجة الإضاءة:

وفي هذا يقول دافينشي: "يكتسب الجسم لون المصدر الذي يضيئه، ويزداد ذلك بقدر اقتراب الجسم من مصدر إضاءته، ويقلّ بقدر ابتعاده عنه"³، ونلاحظ في النّموذج الآتي من رواية (يحي): "لاذ بعضهم بالظلال تمدّدها الواجهة المحلاة بالفسيّفاء، بينما تمكن الذين جاؤوا مبكراً من احتلال الصفوف الأمامية.. وقد سقطت على وجوههم لطخات ظلال أضواء هندسيّة كأوراق الشجر، مخرمة، ملوّنة تنعكس من النوافذ الزجاجيّة الملونة"⁴، أنّ الإضاءة التي رسمتها الكاتبة على وجوه الشخصيات، اكتسبت لون المصدر الذي أضيئت به، وهو النوافذ الزجاجيّة الملونة بأشكال هندسيّة مختلفة، أمّا المسافة ما بين المصدر المضيء والجسم المضاء، فتبدو أنّها متوسّطة البعد، ودليل ذلك لفظة (لطخات ظلال) التي تُشير إلى قلة السّطوع وتوسّط الإضاءة.

¹. سميحة خريس، يحي، ص 312/313.

². برنارد مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها، تر: سعد المنصوري ومسعد القاضي، دط، مكتبة النهضة المصريّة القاهرة، دت، ص 154.

³. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص 158.

⁴. سميحة خريس، يحي، ص 350.

✓ القاعدة 12: لابد من تنوع المشاركين في اللوحة:

يقترح دافينشي أنه "عند صياغة قصة في لوحة، يجب أن تنتوع سمات المشاركين فيها، كما يجب أن تنتوع أعمارهم وأوضاعهم وأحجامهم فيكون بينهم الرفيع والبدن، والطويل وقصير القامة وذوي الخيلاء والمتحضرون العجائز والشباب، أقوياء الأجسام بعضلاتهم المفتولة وهزيلو الأجسام المرحون الفرحون والمبتسمون، وأن يكون بعضهم ذوي شعور مناسبة في نعومة بينما تتلوى شعور الآخرين في خصل وثنيات، فترى ذوي الشعر الطويل والقصير معا والمتحضرين اليقطين والمرتخين معا، وبالمثل يتعين تنوع أشكال الثياب والألوان، علينا إذن مراعاة تنوع كل المفردات التي تتطلبها القصة واختلاف الواحدة منها عن الأخرى، فمن أكبر الأخطاء التي يمكن للمصور أن يقع فيها، أن تتشابه لديه الوجوه والأشكال، كما أنّ تكرار الأوضاع والحركات في اللوحة يعتبر من الأخطاء الكبرى في التصوير"¹، وفي النموذج الروائيّ الآتي، تتبدى لنا إحدى اللوحات المتنوعة في عناصرها المكونة لها، والمختلفة في هيئات وصفات وحركات المشاركين فيها، لاحظ مثلا: "في ذلك المساء أحصى يحي ستّ عائلات تقطن الربع، وانتبه إلى الصغار الحفاة، والبنات الملتفات بالعباءات، والعجائز اللواتي يقرصن عند البيبان والرجال الهادئين الذين يكتفون بالتعليقات العابرة، وأولئك المتصايحين المتنازحين مزاحا"²، وموضوع هذه اللوحة، تصوير للربع (العشيرة أو القبيلة التي تتمركز في مكان واحد)، بسكانه الصغار منهم والكبار الرجال منهم والنساء، وكل واحد من هؤلاء يتمظهر وفق هيئة معينة تناسب جنسه وشخصيته، فالصغار حفاة والبنات يرتدين عباات نسوية، والعجائز مجتمعات ومقرصات أمام الأبواب، والرجال يجلسون هادئين مكتفين ببعض التعليقات العابرة حول ما يقع تحت أبصارهم .

✓ القاعدة 13: عن نظرية التلوين:

أولى دافينشي عناية خاصة بعنصر اللون في عمليات تصويره، كما ربط حضوره دائما بعنصر الضوء، على اعتبار أنّ "أساس الألوان هو الضوء المنبعث من الشمس، فلو لا هذا الضوء ما رأينا لونا واجمع أنت ما تشاء من أزهي المواد ألوانا، وتمتّع بمرآها بالشمس ثم ادخل بها جميعا إلى حجرة مظلمة وانظر إلى ألوانها، وعندئذ لن تجد فيها إلا سوادا"³، يُضاف إلى هذا الأمر، أنّ "اللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، وإضاءات دالة تُعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي فاللون يمنح الحياة والوجود قيمة لا

¹. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص165.

². سميحة خريس، يحي، ص142.

³. ظاهر محمد هزاع الزواهره، اللون ودلالاته في الشعر (الشعر الأردني أنموذجا)، ص13.

يمكن إغفالها"¹، وعليه حدّد دافينشي المواضع المناسبة لحضوره، وأكد على ضرورة التركيز على درجات كثافته وملاءمته لموضوع التصوير، كما حرص على تحديد المواطن التي يبدو فيها أكثر جمالا فيقول: "يزداد جمال أيّ لون في مناطقه المضيئة أكثر منه في مناطق الظلّ، يرجع هذا إلى أنّ الضوء يُضفي حيويّة على اللون ويسمح بالتعرّف على طبيعته وتقصّيه جيّا، بينما يُميت الظلّ بهاء اللون ويحجب تفاصيله وطبيعته"²، وهي القاعدة التي نجدها قد طُبِّقت في مجال التصوير الأدبي، حيث أظهرت الكاتبة سميحة خريس الموضوع المشرق والبهّيّ والجذاب الذي تتجلّى فيه الأجسام المكوّنة للصورة، وهو الموضوع الذي تزيد فيه درجة سطوع الضوء، إذ تقول في رواية (يحي):

"فالخيل بدت فاتنة في ضوء القمر، والرجال الذين اعتلوا صهواتها ارتدوا ما يبرق ويلمع"³ كما تقول في موضع آخر من الرواية نفسها: "ترتجف قدميه وهو يرى حمرة الانفعال والشغف تلتطّخ وجهها الأسمر تحت شعاع ولهيب نار السمر، عندها فقط لا تعود الراعية الصغيرة سنجابا ولا جندبا، ولكن امرأة تُعشق وروحا تنادي روحه"⁴، فالضوء الساطع من شعاع النّار ولهيبها والمنعكس على وجه الفتاة التي كانت من قبل تُكَنّى بأسماء الحشرات، جعلها تبدو في غاية السّحر والحسن والجمال، وربّما كانت علّة ذلك، هي الارتباط الوثيق بين الضوء واللّون، فإذا كان "الضوء هو أصل اللّون، كما أنّ دخول عنصر اللّون مع الضوء يكسبه خاصيّة جديدة في مجال التعبير الفنّي، وذلك لما له من تأثير نفسي مباشر على الإنسان"⁵، فإنّ التّداخل الذي بدا واضحا بين لوني وجه الفتاة، والخيل، مع ضوئي النّار والقمر، زاد الجسمين بهاء، وفتنة، وسحرا، ويمكن للمتلقّي أن يحسّ بذلك الافتتان من خلال تمعّنه في جماليّة الصّورتين اللّتين عبّرت عنهما الكاتبة.

✓ القاعدة 14: عن مراعاة الهيئة:

أكد دافينشي على ضرورة تحقّق المواءمة والانسجام بين الأفعال التي تقوم بها الشخصيات وبين مكانتها ومنزلتها، كما دعا إلى وجوب الالتزام بمناسبة الزيّ والهيئة التي تبدو عليها الشخصيّة في اللّوحة مع طبيعة المركز والمكانة، فيقول: "عليك بمراعاة الهيئة، أي تلاؤم الفعل مع الزيّ والموقع وشروط الحدث، ومع مرتبة القائم به، سواء أكان نُبلا أم انحطاطا، بحيث يبدو الملك مهيبا بلحيته ووقاره وفخامة

¹. المرجع السابق، ص13.

². ليوناردو دافينشي، نظريّة التصوير، تر: عادل السيوي، ص177.

³. سميحة خريس، يحي، ص47.

⁴. المصدر نفسه، ص109.

⁵. ناجي فوزي وماهر راضي، الضوء بين الفنّ والفكر، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2010، ص66.

ملبسه، ويكون موقع وجوده أنيقاً ومزّيناً، ويجب أن تتفق ملابس الحضور وعلامات الإعجاب والوقار البادية عليهم مع طبيعة البلاط الملكي¹، ومن الواضح أنّ الكاتبة سميحة خريس حرصت هي الأخرى على إظهار التلاؤم بين منزلة الشخصية وهيئتها التي تبدو عليها، والمكان الذي تتواجد فيه: لاحظ مثلاً قولها: "قالخيل بدت فاتنة في ضوء القمر والرجال الذين اعتلوا صهواتها ارتدوا ما يبرق ويلمع، هرع كبار القعدة للترحيب بالضيوف.. الوحيد الذي عرفوه بين الرّاكبين، هو أوطّة باشا العسكريّ ساكن السّرايا جامع الجباية، والذي تضاعل ظلّه فجأة، وقد جاوره على حصان فحل رجل جهم مُثقل بثوب من جوخ الصّايا المبهرج والمطرز بخيوط ذهبية، التمعت خيوط ثيابه المغايرة على وهج نار المنقل، وظلال القمر المطلّ على المشهد..

كان مرور القائمقام غريباً، فهو لا يعمل في تلك النواحي وقلمًا يمرّ مسؤول إداريّ رفيع المستوى على هذا النحو من المكان، وإن حدث وجاء كبير من الباب العالي، فإنّ رؤية طلّعته البهيّة تكون حkra على شيوخ القبائل في القلعة²، فالمكان الذي تتواجد فيه الشخصيات، يبدو أنّه موقع احتفال، وذلك من خلال تواجد الضيوف والخيول الفاتنة وكذا الفرسان الذين يعتلونّها يرتدون ما يبرق ويلمع ممّا يوحي بجوّ الاحتفال، ثمّ تظهر شخصيّة (القائمقام) في أبهى حلّة لها، من ثياب فاخرة ومطرزة بالخيوط الذهبية، ثمّ حصانه الفحل، وأتباعه المحيطين به، وكذا تسابق كبار رجال القعدة والضيوف للترحيب به، وإعجاب الحضور بموكبه، ممّا يدلّ على مكانته الرفيعة، وعلوّ شأنه، فكان الجوّ المحيط به، وطلّعته المميّزة، وهيئته الوقورة دليلاً على سموّ رتبته .

ونقول في نموذج آخر: "شُهد يحي مرارا في الخلاء، يُخرج ورقاً مضموماً إلى وسطه ومربوطاً بإحكام، يفرده فوق صخرة ملساء، يحرص على استوائها الأملس كي لا تفسد من أمر أوراقه ما أفسده مرور الدّهر، يقرأ بخشوع، ويبدو مثل نملة ضالّة، يقرأ الصفحة ويُعيد، ثمّ يروح إلى تأمل بعيد، يتوقّف ينتهّد ويُعيد، ثمّ يروح إلى تأمل طويل، يحار مُقبل لقدرة الأستاذ على تسريح ناظره في الأفق والورق تناوبا نهّارا بطوله³، حيث تدلّ هيئة الشخصيّة وحركات القراءة بخشوع وإعادة القراءة، والحرص أثناء فرد أوراق الكتاب، والتأمل المطوّل، والنتهّد أثناء القراءة، ثمّ تسريح البصر بعيداً لمُدّة معيّنة، على أنّ الشخصيّة محبّة للعلم والاستكشاف والقراءة والتأمل، وهي عادات الأساتذة ورجال العلم.

¹. ليوناردو دافينشي، نظريّة التصوير، تر: عادل السيوي، ص240.

². سميحة خريس، يحي، ص47.

³. المصدر نفسه، ص104.

✓ القاعدة 15: لابد من تناسب الحركة مع أعمار ومكانة الشخصيات المتحركة:

يرى دافينشي أنّ "سرعة وأناقة الحركات تتوقّف على كثير من العوامل ومن بينها أعمار القائمين بالحركة وطبيعتهم أي على خيالاتهم ومنزلتهم، وهو ما يجعل حركات الكهل الطّاعن في السنّ تبدو أقلّ سرعة ورشاقة من الصّبيّ اليافع، وبالمثل تأتي حركات الملك وعلية القوم مهيبة ووقورة وأكثر دلالة من الحركات التي يؤدّيها حمّال أو أي رجل بسيط آخر"¹، وقد لوحظ أنّ الكاتبة وقّفت في تجسيد وتصوير الحركات المتلائمة مع سنّ الشخصية ومنزلتها، وذلك من خلال النّمودج التالي: "شاهد شابّا أسمر، يربط قريبا جلديّة بحزام عريض موازنا بين القريتين على كتفيه بمهارة مرتديا سروالا قصيرا يُبرز عضلتين تحت ثوب قطنيّ بال، تعلوهما صديريّة مفتوحة على صدر عريض أمد، وقد وضع فوق رأسه الحليقة قُبعة صغيرة مستديرة، قدّر أنّه في مقبل العمر.. خرج السّقاء يتأرجح بحمل اعتاد أنقله"²، فبروز العضلتين وعرض الصّدر، توحى بفتوة الشخصية، وكذا حركة التّأرجح النّاتجة عن ثقل الحمل تدلّ على أنّ الشخصية لا تزال يافعة، وقادرة على حمل الثّقل، كما أنّ عبارة (اعتاد ثقله) توحى بأنّ الشخصية تمتّهن تلك الوظيفة (حمل قِرب السّقاية) حتّى ألِفَتْها، وصارت تبدو دلائلها على هيئتها وحركاتها.

أمّا في المثال الآتي: "عن بُعد، كان يمكن لكامونقة رؤية صفّ من الرّجال عراة إلّا من قليل يستر عوراتهم، وقد أحنوا رؤوسهم المثقلة بالسلاسل والدوائر الخشبيّة تغلّ أعناقهم، بينما أمدت عراقيب أقدامهم دائرة حديدية غليظة تُدعى المكيّة. تنتهي إلى سلاسل ثقيلة تجعل الحركة بطيئة"³ فالحركات المتناقلة، والبطيئة، مع انحناءات الرؤوس والعراقيب الدّامية، تشي جميعها بأنّ الشخصيات المتحركة تعاني اضطهادا وتسلّطا من جهة أقوى، كما أنّ السلاسل الحديدية والدوائر الخشبيّة التي كانت تعرقل حركة تلك الشخصيات، تدلّ هي الأخرى على أنّها (أي الشخصيات) تنتمي إلى فئة الأسرى العبيد.

✓ القاعدة 16: عن التوافق بين الحركة وأثرها لدى الإنسان:

وفي هذا يقول دافينشي: "يجب أن تبدو الحركات التي يؤدّيها الشخوص في لوحاتك متّفقة مع نوع القوّة المبذولة... واجعل حركات الأشخاص في لوحاتك مطابقة لما يدور في أذهانهم من أمور"⁴ ومن خلال اطلاعنا على عدد من الروايات التي كتبتها سميحة خريس، لاحظنا أنّها تحاول دوماً، أثناء رسم

¹. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص211.

². سميحة خريس، يحي، ص138.

³. سميحة خريس، فستق عبيد، ص28.

⁴. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص234/235.

مشاهدها الروائية، أن تجعل حركات الشخصيات متماشية مع طبيعة الحدث، فتعمل من خلال المطابقة بين تلك الحركات وما يجول في أذهان القائمين بها، على منح الموقف بُعداً حركياً، فاعلا يوحي بديناميته، وحيويته، تأمل مثلاً قولها: "تقلّبت عينا يحي واستدارت كتفيه، متلفّتا في كلّ صوب ذاهلا لتموجات بحر الرمل، يسيطر عليه شعور بأنّه مجرد نقطة حائرة ضائعة في فراغ مهيب"¹ فالحركات المبذولة من قبل الشخصية هنا، تدلّ على حالة الذهول والشّعور بالضّياع والتشتّت.

وفي مثال آخر من الرواية: "لم يفهم يحي ما يدور.. ولكنّ مريم فهمت وغضبت، شتلت ذراع شقيقها بقسوة ناكسة في دربها، مشت بغيض وداست فوق حبّات البندورة المزروعة في طريقها، وكسرت أغصان الرمان المتشابكة، ولم تلتفت ويحي يصيح جرّاء عود خدش وجنته"² فالحركات السريعة والغاضبة التي قامت بها الشخصية، كشتل ذراع الشقيق بقسوة، والدّوس فوق الزّرع والأغصان الأرضيّة بنوع من اللامبالاة، والسير بسرعة دونما الالتفات إلى صرخات الشقيق الصغير، تعكس جميعها، حالات التوتر والغضب والغضب التي اعترت الشخصية في تلك اللحظة.

القاعدة 17: المسافة بين المصوّر والجسم (موضوع التصوير):

دعا دافينشي إلى وجوب التحرّز والحيطة أثناء تصوير الأجسام التي تقع على مسافة معيّنة من البصر، بحيث تكون متناسبة في شكلها ولونها وحجمها مع مقدار قربها أو ابتعادها عن عين المصوّر فيقول: "عند ابتعاد الأجسام عن العين، تغيب تفاصيل الأجزاء الأصغر حجماً عن النظر قبل غيرها وآخر ما تفقد العين هيئته هو أكبر هذه الأعضاء حجماً"³، وهي المسألة التي انتبهت إليها الكاتبة فحاولت أن ترسم مشاهدتها الروائية، بلمسة واقعيّة، حتّى يشعر القارئ وكأنّ الزاوي يشاهد فعلاً تلك الأجسام والأشياء ماثلة أمامه، فيصفها مثلاً تقع في بصره، تقول: "وعلى بعد، لاحت الدّيار، ببيوت شعر خُيِّمت متفرّقة في بطن وادٍ بين جبلين، وعرائش من فروع الشجر وجريد النخيل، وضياء نار يتراقص مع ظلال تشبه اللّيل"⁴، فعبارة (على بُعد) تنمّ عن بعد المسافة بينها وبين موضوع التصوير، ثمّ (لاحت الدّيار) هي الأخرى تُحيل على غياب بعض التفاصيل المتعلّقة بتلك الدّيار، فاكتفت فقط بذكر مادّة صنعها (بيوت شعر، وعرائش من فروع الشجر وجريد النخل) وهيئتها (متفرّقة في بطن الوادي) ومحيطها الخارجيّ الذي

¹. سميحة خريس، يحي، ص 99.

². المصدر نفسه، ص 51.

³. ليوناردو دافينشي، نظريّة التصوير، تر: عادل السيوي، ص 269.

⁴. سميحة خريس، يحي، ص 101.

يتبدّى عن بعد (ضياء نار يتراقص مع ظلال تشبه اللّيل)، فتلك الظلال قد تكون أجساد بشرية تجلس حول النّار الموقدة، لكنّ بعد المسافة لا يسمح للرّاي بأن يميّز التفاصيل ويصفها بدقّة.

كما يؤكّد في السياق ذاته على أنّه: "تبدو المواقع السفلى والأجزاء المنخفضة في الأشكال البعيدة أقلّ وضوحاً.. وتتكرّر هذه الظّاهرة عند النظر إلى الأشجار أو الأبراج أو أيّ شيء آخر يرتفع عمودياً في الهواء، حيث تبدو قممها أكثر وضوحاً من قاعدتها"¹، وهم ما يوضّحه النّموذج الآتي من رواية (يحي): "لمح أعالي النخيل في مرمى ناظريه"²، حيث تدلّ عبارة (أعالي النّخيل) على أنّ الجزء الوحيد الذي يتبدّى جلياً للناظر هو قمم أشجار النّخيل، دون جذوعها، ممّا يعكس طول أو بُعد المسافة لحظة تصوير المشهد.

القاعدة 18: عن الأشياء وطبيعة الوسط:

يحرص دافينشي على ضرورة احترام مساحة الضوء في التصوير، إذ يرى أنّه "يزداد سطوع الضوء فوق الأشياء، كلّما اقتربت هذه الأشياء من مصدر الضوء، وكلّما ابتعدت الأجسام عن العين فإنّها تفقد درجة بدرجة وضوح تفاصيلها وطبيعة مادّتها"³، والمثال التالي من رواية (يحي) يوضّح تلك القاعدة: "انشقّ الباب واسعا وراءه، فداهمهم ريح بارد وضباب، واهتزت النيران في المنقل، وكادت تخبو، ثمّ تبين في غبش الضباب، جسد نحيل ممشوق مسرّيل بالسود، عاري الرأس تماماً، خالٍ من الشعر، وإذ تقدّم أكثر، دار الصبيّ يعيد غلق الباب خلفه، فانقطع الهواء والضباب البارد، وتأجّجت نار الموقد مجدداً عندها شاهدوا الصليب الخشبيّ على صدره بوضوح وقدروا لالتصاق ثوبه بالجسد، إنّ مطراً لحقه في طريقه إليهم، كانت رؤية الراهب في مجلس يحي مدهشة"⁴، فالضباب والريّح البارد الذي اقتحم الغرفة حين انفتح بابها (داهمهم ريح بارد وضباب) جعل تفاصيل الشخصية الزّائرة التي ولجت الغرفة، تبدو غائمة وغير واضحة، حيث لم يتمكّن الحضور من تمييز الزّائر مع وجود نار الموقد بينهم (جسد نحيل مسرّيل بالسود)، ممّا يدلّ على أنّ مصدر الضّوء (النّار) كان خافتاً (اهتزت النيران في المنقل وكادت تخبو)، وحينما أغلق الباب (دار الصبيّ يعيد غلق الباب فانقطع الهواء والضباب البارد)، وتقدّم الزّائر من

¹. يُنظر، ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص274.

². سميحة خريس، يحي، ص236.

³. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص310.

⁴. سميحة خريس، يحي، ص343.

مصدر الضوء الذي استعاد توهجه (تأججت نار الموقد مجدداً)، تبيّنوا ملامحه وتفاصيل هيئته (شاهدوا الصليب على صدره بوضوح)، ثم تعرّفوه جيّداً (كانت رؤية الراهب في مجلس يحي مدهشة).

✓ القاعدة 19: عن حركات أعضاء الرأس:

يعتقد دافينشي أنّ حركات الرأس، ووضعيّاته المختلفة، تُنبئ عمّا يدور في ذهن صاحبها: "فتقوم أعضاء الرأس بأداء العديد من الحركات التي تعكس ما يدور في العقل من أمور، حيث تدفع الأمور التي تدور في عقل الإنسان وجهه للتحرك ولا تأخذ أوضاع بعينها، من بينها الضحك والبكاء والمتعة والإعجاب والأسى.. وعليك أن تراعي تناسب حركات الجسد والرأس مع ما يدور في العقل من مشاعر"¹ وقد أدركت سميحة خريس بأنّ هذه القاعدة تمكّن المتلقّي من استنتاج بعض الأفكار والرؤى والانفعالات التي تدور في ذهن الشخصية، حالما يلاحظ حركات رأسها والتموضعات المختلفة لعضلات تلك الرأس وهي في النموذج الآتي من رواية (يحي)، تمثّل لأفكار الشخصية وحالتها النفسيّة المنفعلة من خلال حركات رأسها، فتقول: "ابتعد يحي خطوات وقد انطعج جيده وسقط رأسه على صدره، كاسرا جسده انحناء يبجل الكون، ثم اعتدل رافعا ذراعيه ووجهه مبتهل أسير بما يحيط به من جمال لا حدود لفتنته وبهائه تكسر الضوء نصالا اخترقت الفجوات بين أغصان الشجر المتشابكة، واحتضنه الظلّ رؤوفا بتعبه، انبعث خريبر ماء النهر المنساب، فرش الرّذاذ اللعوب المنفلت من حركة الماء السريعة صفحة وجهه، وضربته نشوة الجمال، ودخل في حضرة وحده، منتشيا، واصلا كنه الحياة، وشفتاه ترتعشان وتبتهلان.. ال.. له.. الله.. الله.. أحسّ بالكون يدور فدار معه، فتلّ رأسه مع دوران الجسد، وتلبّسه الوجد، شفت روحه وعلت نوحّد بالكون، وانبعث في إهابه الصوفي العتيق السهروردي"²، فالحركات التي قامت بها الشخصية والتي تتمركز جلّها في حركة الرأس والوجه والعينين والشفتين، ترسم جميعها ملامح الانكسار والخضوع والتبجيل والابتهاال والوجد والهيّام والنشوة التي تُصاحب رقصات الصّوفيين.

✓ القاعدة 20: عن اختلاف الأشكال المشرقة والمظلمة عند وجودها في مواقع مختلفة:

يقول دافينشي: "تصنّع الأضواء الواهنة ظلالا كبيرة ذات حدود واضحة على الأجسام المظلمة التي تسقط عليها"³، وتتجلّى هذه القاعدة أكثر، في المشهد الروائي الآتي: "وتزاولت بأطياف عديدة

¹. يُنظر، ليوناردو دافينشي، نظريّة التصوير، تر: عادل السيوي، ص206.

². سميحة خريس، يحي، ص290.

³. ليوناردو دافينشي، نظريّة التصوير، تر: عادل السيوي، ص259.

ضخمتها الظلّة والنّور الشّحيح الذي تبعث به آلاف النّجوم من أعلى السّماء¹ فالنّور الشّحيح الصّادر عن نجوم السّماء، يُشكّل ضوءاً واهناً بإمكانه تضخيم الأجسام التي يقع عليها (أطيفاء عديدة ضخمتها الظلّة والنّور الشّحيح).

✓ القاعدة 21: عن اختيار ملابس الأشخاص:

يوكّد دافينشي على فكرة توافق اللّباس والأزياء مع سنّ الشخصية ومكانتها، فيقول: "راع أن تتوافق طبيعة الزيّ الذي تختاره للشخصيّة مع منزلة الشخص"²، والتّماذج الروائيّة الآتية، تعكس تفضّل الكاتبة إلى تلك الفكرة، وحرصها على منح كلّ شخصيّة الزيّ واللّباس الذي يُناسب مكانتها الاجتماعيّة وطبيعة عملها، فتقول مثلاً: "الهابطون من بستان الورد، والدّالفون من زقاق جمجق والقادمون من الميدان، احتشدوا جميعاً بعباءاتهم ودوامرهم، عمامات بيض بشاشها الأخضر فوق رؤوس المسلمين الوجهاء، والقاووق اليهودي بشريطه الأحمر لوجهاء اليهود، والقبعات الحمر دون حواف لعوامهم، وعمائم الأسباه المماليك، وربطات الزطّ الملونة، وعمائم النّصارى الزرقاء، جاء تركمان من الميدان، وأكراد من الصّالحية، وزطّة من محلّة الخراب"³، فقد جعلت لكلّ ديانة لباسها الخاصّ والمميّز الذي ترتديه أتباعها فالعمامات البيض والشّاش الأخضر للمسلمين، والقاووق ذو الشّريط الأحمر لوجهاء اليهود، والقبعات الحمر دون حواف لعوامهم، وربطات الملونة للزطّ (العجرب)، والعمائم الزرقاء للنّصارى.. فاستطاعت التمييز بين الفرق الدّينيّة المختلفة، وتبيين عوامّ النّاس من وجهائهم من خلال اللّباس الذي يرتدونه.

وعن هيئة الرّاعي البدويّ الفقير تقول: "كانت آثار ما نعم به يحي من مدنيّة المحروسة بادية على نظيف ثيابه وجسده دون نحول وجنتيه، في حين ارتدى مُقبل ثوباً رثاً وحمل عصا ملوية، وبرز شعره منكوشاً من تحت عقال وكوفيّة مهترئة، اسودّ وجهه وضافت عيناه، وبدت ذراعاه كما لو أنّهما فرعا حطب عتيق"⁴، فالثّوب الرثّ والعصا الملوية، والشعر المنكوش والكوفيّة المهترئة، تعكس جميعها هيئة راعٍ فقير قديم من البادية لمقابلة صديقه في المدينة.

وعن ملامح الثّراء تقول الكاتبة، واصفة لباس العروس: "لبست شهاوي أشنافاً (أقراط للأنف) فضيّة فاخرة في ثقب أنفها، معلنة تميّزها كابنة وحيدة لدوّاج غمر الدّيرة بالحليّ، وافترشت صدرها قلادة

¹. سميحة خريس، فسّيق عبّيد، ص27.

². ليوناردو دافينشي، نظريّة التصوير، تر: عادل السيوي، ص319.

³. سميحة خريس، يحي، ص401.

⁴. المصدر نفسه، ص217.

كهрман فاخرة ممزوجة بحجارة المرجان، يتدلّى منها قرص فضيّ، وأشكال هلالية وقطع معدنية لنقود تشي بالثراء"¹، فالأقراط الفضية وقلادة الكهرمان الفاخرة الممزوجة بحجارة المرجان وباقي الحليّ الثمينة التي تتحلّى بها ابنة الثريّ، توحى بغنى والدها وبمكانتها الرفيعة بين أهلها.

وعن لباس البدويّ تقول: "منذ أن قدما الواحة الصحراوية، صار يعتمر عمامة بدو سيناء وسروالا واسعا، وقميصا خفيفا مفتوح الصدر بقبة مستديرة، وإذا ما برد ليل الصحراء، أسدل فوقهما قطفانا فضفاضا، واستكملة بحزام جلديّ وشبرية إذا ما غادر نخيلة صوب القلعة"²، فبدو الصّحاري الممتدّة على أرض سيناء المصريّة، يتّسمون بمثل هذا اللباس المميّز، والذي يتوسّطه الحزام و الشبرية (الخنجر) عند بعض الأفراد.

وعن هيئة الرهبان تقول: "مرّ به جمع رهبانٍ متسرلين بعباءات من جلد الماعز، وقلنسوات طُرز أعلاها بصليب أزرق صغير تقي رؤوسهم الحليقة من الشمس"³، فالأزياء التي خصّت بها الكاتبة شخصياتها، تنمّ فعلا عن مكانة أصحابها وانتماءاتهم العرقية وتوجّهاتهم الدنيّة وكذا مكانتهم الاجتماعية.

✓ القاعدة 22: عن طريقة صياغة ملامح الوجه:

وعن ملامح الوجه، يُقرّ دافينشي أنّه "علينا أن نؤمن بأنّ الملامح والعلاقات التي تبدو على الوجه يمكن أن تكشف إلى درجة ما عن طبيعة الأشخاص، وعن نزواتهم وتعقيداتهم الداخليّة، فمن وجه الإنسان يمكن التعرّف على طبيعته، وإذا كانت تقاسيم الأنف وحجرة العين والوجنتين واضحة، كان ذلك دليلا على أنّ الشخص دائم الابتسام"⁴، وهو ما يوضّحه هذا المشهد الذي تصف فيه الكاتبة ملامح الخليفة عبد الله التعايشي (إحدى شخصيات رواية فستق عبيد) وتعابير وجهه:

"تميل بشرته إلى خضرة مليحة، وترتفع وجنتيه ليبدو أنفه منقاريا يُكسب الوجه قسوة رغم أنّ عينيه الواسعتين الذكيّتين تفيضان بالبشاشة، من الصعب تجاهل آثار الجديّ التي نهشت وجنتيه كنقرات طائر والتي توارى بعضها تحت شعرات خفيفة في الخدّ تتكثّف عند الدّقن وفي الشّاربين الصغيرين المصفّقين بعناية"⁵، فالملامح البارزة التي ركّزت عليها الكاتبة، تتموقع عند الأنف (الذي يُوهم شكله المنقاري بالقسوة) والوجنتين (المرتفعتين بشكل بارز) والعينين (الواسعتين واللّتان تفيضان بالبشاشة)، وهي كلّها

¹. المصدر السابق، ص119.

². المصدر نفسه، ص121.

³. المصدر نفسه، ص106.

⁴. يُنظر، ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص210.

⁵. سميحة خريس، فستق عبيد، ص30.

ترسم، بطريقة ما، تعابير البشاشة لا القسوة، وهو ما ذكره دافينشي في العبارة الأخيرة من قاعدته التصويرية السابقة، والتي ترجّح فكرة أنّ الشخص الذي تبدو صورته أو بالأحرى ملامح وجهه بارزة عند الأنف والعينين والوجنتين لهي دليل على كونه شخصية بشوشة ودائمة الابتسام، وهو الأمر الذي تؤكد العبارات التالية من الصفحات (30، 31، 32) من الرواية: (تبادل الخليفة المجاملات مع التاجر التيجاني وكأنهما صديقان يلتقيان بعد زمن طويل وتلطّف الخليفة بالتعريف بمن قعدوا حوله في مجلسه.. ضحك الخليفة مبتهجا، ثم هزّ رأسه راضيا.. التفت الخليفة إلى التيجاني بوجه ساخر وفم مبتسم..)، وهي كلّها تُوحى بأنّ شخصية الخليفة تتضح بالبشر والابتهاج والبشاشة والرّضى.

✓ القاعدة 23: عن انعكاس ألوان البحر عند النظر إليه من زوايا متباينة:

يرى دافينشي أنّ "البحر المائج ليس له لونا شاملا يسوده، إذ أنّ من ينظر إليه من ناحية اليابسة سيرى لونه داكنا، ويزداد لونه دكنة بقدر اقترابه من الأفق، وسيرى فيه بعض مناطق الإشراق أو بالأدقّ اللّمعان التي تتحرّك ببطء كما تتحرّك قطعان الماعز البيضاء في المراعي"¹ ونجد في المثال التالي من رواية (فستق عبيد) مراعاة واضحة لتلك القاعدة التصويرية، فنقول الكاتبة: "ارتعشت كلّ مسامة في جسدي أمام مياه الأزرق الهائج المائج، زرقة لا تشبه زرقة السماء الباهتة في صيف أفريقيا، زرقة معجونة بالخضرة، والموج الرغويّ الأبيض"²، حيث إنّ الكاتبة صوّرت البحر في حلّته الزرقاء المعجونة باللّون الأخضر، وكانت زاوية النّظر إليه تقع من اليابسة، وبالتالي جعلت لونه يبدو داكنا، مع وجود بعض الالتماعات البيضاء النّاجمة عن تلاطم أمواج البحر في الأفق (والموج الرّغويّ الأبيض).

وعموما، يمكن القول أنّ الفنّان، سواء كان روائيا، أم شاعرا أم مصوّرا، فهدفه الأسمى وقصده المُلحّ هو تحقيق جماليّة فنّه أولا وتجسيد المُمكن والواقع، مع محاولة خلق الانسجام والتّوافق مع ذلك الواقع ثانيا، ومن خلال دراستنا لجملة من النّماذج الروائيّة التي كتبتها سميحة خريس، لاحظنا أنّها حاولت تصوير الواقع وتجسيد الشعور وترجمة الانفعال الوجداني وتمثيل بعض الرّؤى والتجارب والمواقف الإنسانيّة وفق ما تقتضيه نظريّة التصوير من أسس وقواعد فنيّة وما تتطلبه من شروط وقوانين إبداعية فأخرجت، من خلال رواياتها، عالم الكتابة السردية من طابعها التقليدي الكلاسيكي الذي ساد في الساحة الإبداعية العربيّة ردحا من الزّمن، إلى عالم المغامرة الفنيّة والتجريب الإبداعي، والذي سعت من خلاله

¹. ليوناردو دافينشي، نظريّة التصوير، تر: عادل السيوي، ص186.

². سميحة خريس، فستق عبيد، ص74.

إلى خلق التمازج الجمالي، والتفاعل بين فنّي الكتابة الروائية والتصوير، واللذان يهدفان إلى الارتقاء بالفنّ وجعله قادراً على التعبير الصادق والجميل عن الإنسان وتجربته الحيائية، وكذا فلسفته للواقع والوجود.

في الأخير، ومن خلال المقاربات التحليلية التي قمنا بها في هذا المنجز النقدي الأكاديمي منذ بدايته، تمّ رصد مجموعة من التفاعلات الأجناسية الحاصلة بين فنّ الرواية، وغيره من الأشكال التعبيرية الأخرى، الأدبية منها وغير الأدبية، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على بعض الإجراءات المنهجية المستقاة من بعض النظريات الحديثة التي تتبعت الجنس الأدبي ورصدت شتّى تفاعلاته مع الأجناس الأخرى وفق رؤية حدائيه بحتة، ولعلّ الباحث في هذا المجال، بإمكانه الاطلاع على بعض النظريات الأخرى التي لم نتطرق إليها ضمن هذه الدراسة، مثل (النظرية العرفانية)، فأصحاب هذا النهج النقدي، رأوا بأنّ "نظرية الأجناس الأدبية تشهد مأزقاً خطيراً يهدّد وجودها ذاته، وللخروج من هذا المأزق، اقترحوا فهماً طرازياً للمسألة الأجناسية، وفق ما تقدّمه نظرية الطراز / علم الدلالة العرفاني، من مبادئ تتعلّق بالمقولة¹، ومن جملة تلك المبادئ، نجد التشابه الأسري، ومبدأ المشابهة الإجمالية، فالمبدأ الأوّل يُقصد به: أنّ أعضاء العائلة يتشابه الواحد منهم مع الآخر بطرق مختلفة، فيمكن أن يتقاسموا نفس البنية، أو نفس ملامح الوجه، أو نفس لون الشعر.. ولكن ليس هناك خاصية واحدة يشترك فيها جميع أفراد الأسرة وهذا يقتضي أنّ أيّ عنصر من عناصر العائلة المعطاة يتقاسم على الأقلّ خاصية من الخصائص مع عنصر آخر من عناصر العائلة، أمّا مبدأ المشابهة الإجمالية، فيُقصد به النظر إلى خاصيّات العنصر / الطراز جميعها بشكل كلي²، أي الحكم على الكلّ من خلال جملة العناصر التي تكوّنه وتصنع شكله النهائي، ثمّ البحث في التفاصيل المتعلقة به فيما بعد، ولعلّه من الممكن أن يقدم الباحث في النظرية العرفانية، مقارنة أخرى لمسألة التفاعل الأجناسي بين الرواية الحديثة وأشكال التعبير الأخرى، بشيء من التعمق والتوسع في المقارنة والتحليل والتصنيف على عدّة مستويات بنائية ودلالية، مع تسليط الضوء على بعض الرؤى والمواقف التي أغفلنا ذكرها ضمن هذه الدراسة.

¹. محمد الصّالح البوعمراني، دراسات نظريّة وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص144.

². يُنظر، المرجع السابق، ص150/153.

خاتمة

- يبدو أنه من الصّعب وضع تعريف دقيق وجامع للرواية، كونها تتطوّر باستمرار، ولا تقف على هيئة فنية واحدة، ممّا حدا بالنقاد والدارسين إلى وضع مفاهيم متعدّدة ومختلفة باختلاف المذاهب الفكرية ووجهات النظر، لكنّ المسألة التي اتفقوا عليها، هي كون الرواية العربية الحديثة تخضع لعملية انفتاح واسعة على شتى الأصناف والأشكال التعبيرية الفنية، الأدبية منها وغير الأدبية، بدعوى التجريب والمغامرة والبحث عن الجديد والمستحدث في عالم الكتابة الروائية.

- تعدّ قضية التصنيف الأجناسي للأعمال الأدبية من المسائل الشائكة التي تطرحها الساحة النقدية المعاصرة، وبالرغم من أنّ مقولة الأجناسية والتعدّد النوعي للأثار الأدبية تضرب بجذورها في أعماق النقد العربي والغربي القديم، غير أنّها، وبظهور المذاهب الفكرية والنظريات الأدبية الحديثة، لا تزال محلّ خلاف بين النقاد والدارسين، وموضوع الخلاف لا يكمن في ضرورة الفصل بين تلك الأجناس حسب ما يتفرّد به كلّ جنس أدبي من مميّزات وخصائص فنية تجعله يختلف عن غيره فحسب، وإنّما يدور الخلاف كذلك في مسألة الاصطلاح والتسمية، حيث يرى بعضهم أنّ مصطلح الجنس الأدبي لا يتوافق في الدلالة مع مصطلح النوع الأدبي، بدعوى أنّ الجنس أشمل وأعمّ من النوع، ويذهب آخرون إلى التسوية بين المصطلحين، كونهما يشيران إلى مكّون جمالي معيّن، له خصوصياته اللغوية والدلالية التي تطبع هيئته الفنية، وكلاهما يؤدي وظيفة تعبيرية تأثيرية، والحقيقة أنّ مصطلح الجنس الأدبي هو الأكثر شيوعاً وتداولاً في الدراسات النقدية الحديثة، ولهذا السبب كان اعتمادنا عليه ضمن هذا المنجز البحثي.

- يتحقّق التفاعل الأجناسي بين الرواية وشتى الأشكال التعبيرية الأخرى، الأدبية منها وغير الأدبية عبر عدّة مستويات، ومن خلال عدّة آليات إجرائية تعمل على دمج بعض تلك الأجناس وصهرها داخل نصّ روائي واحد، وقد اخترنا مصطلح التفاعل، بالرغم من أنّه يقترب كثيراً من مفاهيم التناص والحوارية والتداخل، وذلك كونه، أي التفاعل، يعكس وعي الأديب بالتجربة، ويُجلي ثقافته وقيمه ومبادئه من خلال النصوص التي يستحضرها، كما أنّ التفاعل يُبرز شتى أصناف المعرفة الإنسانية التي تتضمّن بعضها بعض الأعمال الفنية، بطريقة جمالية وفكرية هادفة، فأحياناً يتفاعل الخطاب الروائي مع فنّ المقامة فيتماهى معه، وأحياناً أخرى يستعير المشاهد الحواريّة المكثّفة، التي يُعرف بها فنّ المسرح، كما قد نجد في الخطاب الروائي بعض الأساليب اللغوية والبلاغية التي تطبع فنّ الشعر... إلى غير ذلك وكلّ هذا ينضوي تحت مقولة التفاعل والانفتاح الأجناسي، التي نادى بها أدباء العصر، فدعوا إلى ضرورة الارتقاء بالفنّ الروائي العربي الحديث إلى مصاف الروايات العالمية التي تسير في هذا الركب التجريبي المغامر.

- قد تتفاعل الرواية العربية الحديثة مع فنّ الشعر، من خلال بعض الروابط الأسلوبية والجمالية واللغوية التي تعمل على توطيد الصلة بين الفئتين، وتقريب الحدود الشكلية والدلالية التي كانت تفصل بينهما فيما سبق، وإذا كانت لغة السرد تُعرف بالتزامها بتقريب الهوية الدلالية بين الدال والمدلول، في حين تتسع تلك الهوية في عالم الشعر، فإنّ لغة السرد في بعض الروايات العربية الحديثة صارت تتماهى فيها الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، إذ لم يعد الشكل والأسلوب والإيقاع والتخييل مرتبطاً، بصورة مكثفة بفنّ الشعر دون النثر، وإنّما صارت الرواية كذلك تخلق عوالم شعرية تتجانس فيها الكلمات، وتتداخل فيها الصور التخيلية، وتتعالى فيها الإيقاعات الصوتية المتناغمة، التي تنتج عن انسجام العبارات وتوافق مخارج حروفها، واتساق دلالاتها، فتصبح الرواية عالماً فسيحاً من الخيالات والأصوات المتناغمة والعبارات المتوازية، يحضن بين أرجائه شعرية سردية تُضاهي أو تفوق أحياناً شعرية الشعر.

- في الوقت الذي يذهب فيه بعض الدارسين إلى أنّ الرواية تقترب كثيراً من فنّ القصة القصيرة من جهة الشكل السردى وال قالب الفنّي والتقارب الموضوعاتي، لدرجة يصعب فيها التمييز بين الجنسين لولا كلمة (رواية) أو (قصة) التي ترد في واجهة الكتاب، يرى آخرون أنّ البون بينهما واسع، وإن كان كلاهما يحاكي التجربة الإنسانية ويعمل على تصوير علاقة الإنسان بواقعه ورؤيته للعالم والوجود، غير أنّ كلا منهما ينفرد بخصائص جوهرية تجعله يتميز عن الآخر، ولا يمكن الجمع بين خصائص الفئتين إلا إن كان المبدع يريد كسر النمطية التقليدية في الكتابة ومن ثمة تحقيق قيمة التفاعل الأجناسي بينهما، من الناحية الجمالية والإبداعية والفكرية، وهو الأمر الذي وقفنا عنده في هذا المبحث، حيث رأينا كيف استطاع الأديب الانفتاح، في نصّه الروائي، على عالم القصة القصيرة، مستثمراً في ذلك آلياتها الأسلوبية وعناصرها الجمالية وأنساقها التعبيرية المختلفة، لي طرح بعض الأفكار، ويجلي بعض الرؤى في لمحة سردية دقيقة لم يُطل التفصيل فيها محققاً بذلك هدفاً جمالياً يتملّ في إنتاج مُنجز سرديّ قصير ومكتمل من الناحية الفنية.

- هناك تفاعل واضح وجليّ بين الرواية والمقامة باعتبارهما شكلين سرديين متميّزين، يضرب أحدهما في أعماق التراث ويتطلّع الآخر إلى آفاق الحداثة والتطور والتغيير المستمرّ، وقد تمّ ذلك التفاعل عبر قوالب مختلفة ومن خلال مستويات بينوية وموضوعاتية متعدّدة ومتشعبة، وقد تعود أسباب ذلك التفاعل إلى عدّة عوامل منها: كون المقامة مفعمة بالأشكال التراثية القديمة كالخطبة والحكمة واللّغز والمثل وغيرها من الأشكال المستقطبة للقراء، وبالتالي تختصر الرواية استحضارها لتلك الأنواع جميعها في قالب نصّي واحد هو المقامة، بالإضافة إلى كون المقامة توفّر قناعاً ملائماً للأديب الذي يروم تقديم

وجهات نظر فاحصة للواقع والمجتمع، فتُتاح له فرصة النقد والتشريح وملامسة مشاكل العصر مع محاولة تقديم حلول لها عن طريق المقامة التي اضطلعت هي الأخرى بتلك المهمة ولكن في عصر غير عصرنا هذا وفي زمان بعيد عَنَّا، ثم إنَّ ما يجمع الرواية بالمقامة هو كونهما يتَّسمان بالمرونة والاتِّساع الذي يسمح لهما بمحاورة كثير من الأنساق التعبيرية المختلفة، وكلاهما يقدِّم نظرة عميقة للفرد وعلاقته بواقعه المعيش، كما أنَّهما يلخِّصان هموم المجتمع ومثالبه الخفية عبر قنوات سردية مقاربة في مناحٍ معينة ومتباعدة في مناحٍ أخرى.

- يُلاحظ في المبحث الذي يتناول مسألة التفاعل الأجناسي بين الرواية والسيرة الشعبية، أنَّ القالب الأسلوبي واللغوي والدلالي للسيرة الشعبية يستطيع مدَّ النصوص السردية الفصيحة بطاقة جمالية وأخرى تخيلية بالغة الفعالية، وتكمن فعاليتها في مدَّ جسور المحاور الفكرية والمساءلة التاريخية لنصوص غابت في قلب الزمن، لكنَّها حُفظت في الذاكرة، فكانت الرواية العربية الحديثة فرصة لإعادة ذلك النَّتاج الفكري الغابر، واستلھام موادَّ التخيل المنبثقة عن الذاكرة الشعبية، وقد اشتغلت الرواية، في إحدى مستوياتها الفنية، على بنية السيرة الشعبية، حيث استلھمت بعض قيمها ومضامينها وأسلوبها، لتصور الواقع وتضع له أطرا تحدّد علاقة الفرد بكلِّ ما يحيط به من موجودات، فتجاوبت مع مسألة البطولة التي طالما تغنّت بها السيرة الشعبية، وواكبت فكرة الترحال المصحوب بالمغامرة والتشويق، ملبّية بذلك بعض الحاجات النفسية للمتلقّي الذي يروم أسلوب الحكيم الممتع، وتوالي الأحداث المثيرة، فكان أسلوب السرد ولغة الحكيم يقترب كثيرا من ذلك الذي عهدناه في السير الشعبية.

- تُعدّ الرواية فنّا لصيقا بالإنسان وواقعه، ترسم عوالمه المفعمة بالتجارب والمغامرة، وتجسّد رغباته النفسية وعلاقاته الاجتماعية، كما تعبّر عن أحلامه وآلامه وطموحاته، ومن هذا المنطلق عكفت الرواية العربية الحديثة على استحضار بعض الأشكال التعبيرية التي تعضّد مسعاها النفسي والمعرفي، وتُسهم في صياغة نمط سرديّ جديد يعمل على تصوير الإنسان بروحه وفكره وسلوكه وكلِّ ما فيه، وذلك عبر قنوات لغوية وأسلوبية ودلالية مستحدثة، تتمّ عن وعي الأديب بمدى تأثير الرواية في المتلقي، وعن رغبته في خلق التوازن بين الإنسان وواقعه عبر نصوصها، فكانت الأسطورة من بين أبرز الأشكال التعبيرية التراثية التي تفاعلت معها الرواية، لاسيما أنَّها، أي الأسطورة، عُدّت شكلا من أشكال النشاط الفكري الذي يتمحور حول الإنسان وعالمه، كما أنَّها رمت إلى إيجاد سُبُل خلق التوازن بين الإنسان ومحيطه، وعكست مجريات العصر ومشاكل الأفراد في ذلك العصر، وهو الأمر الذي جعلها تقترب كثيرا من الأدب، بل من الرواية على وجه الخصوص، نظرا لتقارب الأهداف والوظائف بينهما، فانعكست صورتها الفنية على

بعض الروايات العربية الحديثة، وتحقق التفاعل الأجاسي بين الفئنين، عبر مستويات دلالية وأسلوبية وجمالية تتم عن عمق التجربة وبراعة التصوير وكفاءة الأداء اللغوي.

- ارتبطت الحكايات الشعبية بمفاهيم الخوارق والعجائبية وقصص البطولة في العوالم السّاحرة، ولعلّ تلك الموادّ التخيلية بالإضافة إلى أبعاد فنية أخرى، هي ما خلق لها تميزها واستثنائها بجملة من الخصائص النوعية التي جعلتها جنسا أدبيا يتفرد عن باقي الأجناس التعبيرية، وقد وجدت فيها الرواية العربية الحديثة مادة قصصية خصبة، استلهمت منها طاقاتها التعبيرية التي تعكس بعض التجارب الاجتماعية والنفسية والعقائدية، فظهر لنا نمط جديد من الروايات التي تتفاعل مع هذا الإرث الفكري المحمل بالأصالة وعبق التاريخ، وتشكّلت لنا خطابات سردية مستحدثة، تقوم على بعض المضامين المعرفية والجمالية التي أنتجت النّافات السابقة فكان التفاعل بين الجنسين قد حقّق قيمة فنية ثمينة تجلّت في مدّ الجسور بين أصالة الحكاية الشعبية وحدثا الرواية العربية.

- حاورت الرواية العربية الحديثة كثيرا من أنماط التعبير الأدبية وغير الأدبية، ومن تلك الأنماط وجدنا فنّ السينما، حيث استثمرت الرواية بعض آليات وتقنيات الفنّ السينمائي، مثل تقنية التصوير وعين الكاميرا، وتقنية الاسترجاع (الفاش باك) وآليات المونتاج (التركيب السينمائي) وغيرها، ممّا حدا بها إلى الارتقاء بأساليب التعبير الفنيّ، وتجديد طاقاتها التعبيرية، وتطوير طرق تشكيلها، وهذا التفاعل الأجاسي بين الرواية وفنّ السينما، منح النصّ الروائي الحديث عدّة وظائف إبداعية وجمالية زادته عمقا دلاليا من نواحي التصوير والتشكيل الفني والتأثير في المتلقي.

- يُعدّ النصّ الدرامي المسرحي من بين الخطابات الكثيرة التي تفاعلت معها الرواية العربية الحديثة خاصة على مستوى المشاهد الحوارية التي تنقل أصوات الشخصيات المتصارعة داخل الخطاب الروائي ممّا منحه بعدا دراميا يملك كثيرا من إمكانات التعبير الفنيّ، وذلك على مستوى عدّة آليات وعناصر تقنية فاعلة مثل الديكور والأزياء والسينوغرافيا وبعض العلامات السمعية والبصرية التي ينفرد بها النصّ المسرحي، أو على مستوى البناء الدرامي كلغة السرد والحوار وعنصر الصراع أو التوتر القائم بين الشخصيات، وعليه يكون التفاعل بين الجنسين قد منح الخطاب الروائي وظيفة تداولية درامية وجمالية.

- إذا كانت بعض الفنون تتطور باستمرار عبر توالي الزمن، ولا تكتف بجاهزيّتها، فهي أيضا لا تتغلق على ذاتها، بل تتفتح على فنون أخرى بدعوى التأثير والتأثر، ولعلّ ذلك الانفتاح هو ما يحفظ وجودها، ويعزّز إمكاناتها التعبيرية المختلفة، وعليه راحت الرواية العربية الحديثة تبحث عن سمات فنية وجمالية متميزة، تستمدّها من فنون أخرى تختلف عنها، لتبلور شكلها الفني وتصل مضمونها الدلالي

على ضوء مضامين أخرى تعزّز فضاءاتها النصيّة المتعدّدة، وكان فنّ التصوير أو الفنّ التشكيلي من بين الأشكال الفنيّة الكثيرة التي تفاعلت معها الرواية الحديثة، حيث استوحت منه بعض الطّاقات التعبيريّة الفاعلة كالتّي ينضح بها عنصر اللون مثلاً، أو بعض التفاصيل التقنيّة التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بدلالة الخطاب النصّي، مثل ثنائيتي الضوء والظلّ، وغيرها من العناصر الشكليّة التي يتقرّد بها فنّ التصوير وقد وضع بعض مشاهير هذا الفنّ كليوناردو دافينشي قواعد وقوانين أساسية، ينبغي على المصوّر احترامها حتّى يؤدّي النصّ التعبيريّ وظيفته الدّلاليّة والجماليّة المطلوبة، ولعلّها القوانين نفسها أو تقترب منها، تلك التي اعتمدها بعض الرّوائيين في تصوير مشاهدهم الرّوائية، استناداً إلى تقنية الوصف الفاعل، والأسلوب البلاغيّ الحذق، والمهارة اللغويّة العالية، حتّى تبدو تلك المشاهد وكأنّها لوحات فنيّة ماثلة بكلّ تفاصيلها أمام المتلقّي.

قائمة المصادر
والمراجع

﴿القرآن الكريم﴾

المصادر:

1. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف01، البئر، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، ليبيا 1991.
2. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف02، الواحة، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، ليبيا 1991.
3. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف03، أخبار الطوفان الثاني، دط، دار التنوير للطباعة والنشر ليبيا، 1991.
4. إبراهيم الكوني، رواية الخسوف04، نداء الوقواق، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر 1991.
5. إبراهيم نصر الله، طفل الممحة (الملهاة الفلسطينية)، ط3، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان 2012.
6. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط1، موفم للنشر، الجزائر، 1993.
7. إميل حبيبي، المتشائل (الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) ط2، دار ابن خلدون، بيروت، 1989.
8. حبيب مونسي، مقامات الذاكرة المنسية، دط، منشورات وزارة الاتصال والثقافة الجزائر، 2004.
9. سميحة خريس، دفاتر الطوفان، (دط)، دار نارة، عمان، الأردن، 2009.
10. سميحة خريس، فستق عبيد، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016.
11. سميحة خريس، يحي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010.
12. صنع الله إبراهيم، ذات، ط3، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1998.
13. صنع الله إبراهيم، العمامة والقبة، ط1، دار المستقبل العربي، القاهرة، 2008.
14. عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد، العراق 2013.
15. محمد زفزاف، محاولة عيش، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2011.

16. مجيد طوبيا، تغريبة بني حتوت إلى بلاد الجنوب، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت 1993.

17. مجيد طوبيا، تغريبة بني حتوت إلى بلاد الشمال، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1988.

18. ابن منظور (جمال الدين بن محمد بن مكرم)، لسان العرب، مجلد 06، دط، دار صادر بيروت، دت.

المراجع العربية:

1. أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا (مقاربة تحليلية)، دط، دار التكوين، سوريا 2010.

2. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، دط، مركز الإسكندرية للكتاب مصر 1998.

3. إبراهيم أحمد ملحم، في تشكّل الخطاب الروائي (سميحة خريس: الرؤية والفنّ)، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

4. إبراهيم خليل، أساسيات الرواية، ط1، دار فضاءات، الأردن، 2015.

5. إيمان مهران، فنون التشكيل الشعبي والمجتمع العربي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2015.

6. باديس فوغالي، دراسات في القصّة والرواية، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

7. بديع الزمان الهمذاني، المقامات، شرح وتصحيح: محمد محمود الرافعي، ط1، مطبعة السعادة مصر، دت.

8. بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، 2010.

9. بشير القمري، شعريّة النصّ الروائي (قراءة تناسيّة في كتاب التجليات)، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015.

10. بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، دط، منشورات التبیین، الجاحظية الجزائر 2000.

11. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
12. حسينة فلاح، الخطاب الواسف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، دط، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012.
13. حميد حميداني، القصة القصيرة في العالم العربي (ظواهر بنائية ودلالية)، ط1، مطبعة أنفو - برانت، المغرب، 2015.
14. الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دط، دار التنوير، الجزائر، 2013.
15. خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط1، مطبعة الجمهورية دمشق 1991.
16. داود سلمان الشويلي، الخطاب التشكيلي، دط، مطبعة الحسام، 2017.
17. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، دط، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة 2006.
18. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، دط، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1998.
19. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، دار العودة، بيروت، 1975.
20. زلي عدنان الكيال، الضوء والظل بين فني الشعر والتصوير، دط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
21. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.
22. سعيد بنكراد، النصّ السردي (نحو سيميائيات للإيديولوجيا)، ط1، دار الأمان، الرباط 1996.
23. سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن 2010.

24. سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر 2006.
25. سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبيّة)، ط1، المركز الثقافي العربي الدّار البيضاء، 1997.
26. سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1997.
27. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ط1 المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005.
28. سيد أحمد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، دط، دار المعارف، القاهرة، 1978.
29. سيد القمني، الأسطورة والتراث، ط3، المركز المصري لبحوث الحضارة، مصر، 1999.
30. شعبان عبد الحكيم، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (رؤية نقدية)، ط1، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، مصر، 2009.
31. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت، 1993.
32. صالح بلعيد، أساليب التعبير، دط، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دت.
33. صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا) ط1 دار الفارس، الأردن، 2006.
34. صدوق نور الدين، البداية في النصّ الروائيّ، ط1، دار الحوار، سوريا، 1994.
35. صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، دط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003.
36. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995.
37. طارق عبده دياب، سيف بن ذي يزن (في الرواية والإذاعة)، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2017.

38. طراد الكبيسي، الموت الجميل، مصارع العشاق في غربة الآفاق، (أفق التحولات في الرواية العربية)، ط1، دار الفنون، عمان، 1999.
39. ظاهر محمد هزاع الزواهره، اللون ودلالاته في الشعر (الشعر الأردني أنموذجا)، ط1، دار الحامد، الأردن، 2008.
40. عبد الحفيظ بن جلوي، الأطروحات في فلسفة التصور السردى عند د. سعيد يقطين الشبكة المغاربية للدراسات الفلسفية والإنسانية، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، ط1، دار الأمان، المغرب، 2014.
41. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، ط1، دار القصبة، الجزائر، 2007.
42. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005.
43. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1983.
44. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ط1 دار محمد علي الحامي، تونس، 2001.
45. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة (دراسة بنيوية في الأدب العربي)، ط2، دار توبقال المغرب، 2006.
46. عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردى (سردية الخبر)، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.
47. عبد القادر نويوة، النسق الثقافي وأنماط تلقي المقامات، (الشبكة المغاربية للدراسات الفلسفية والإنسانية، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع)، ط1، دار الأمان، المغرب، 2014.
48. عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1980.
49. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ط3، منشورات سرود، الدار البيضاء 2009.

50. علي أحمد باكثير، فنّ المسرحيّة (من خلال تجاربي الشخصية)، دط، مكتبة مصر، الفجالة دت.
51. عليّ الجندي، فنّ الجناس (بلاغة، أدب، نقد)، دط، دار الفكر العربي، مصر، 1954.
52. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)، دط، دار كلمات للنشر والطباعة والتوزيع، الإمارات العربيّة المتّحدة، 2016.
53. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربيّة (الرهان على منجزات الرّواية العالمية)، دط دار الأمان، المغرب، 2015.
54. بن عيسى باطاهر، البلاغة العربيّة، مقدّمات وتطبيقات، ط1، دار الكتاب الجديد المتّحدة لبنان 2008.
55. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، ط1 عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.
56. فتيحة بوسنّة، انسجام الخطاب في مقامات جلال الدين السيوطي (مقاربة تداولية)، دط منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل، الجزائر 2012.
57. فريزة مازوني، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، تيزي وزو، 2013.
58. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1999.
59. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر، بيروت، 2002.
60. لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائريّة (رواية الأميرة الموريسكيّة لمحمد ذيب نموذجاً)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015.
61. محمد اشويكة، الصورة السينمائيّة (التقنية والقراءة)، ط2، الدّار المغربيّة العربيّة، الرباط 2016.

62. محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي (تجليات المثاقفة في التراث النقدي)، ط1 المركز الثقافي العربي، المغرب، 2014.
63. محمد بن محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية، ط1، مكتبة علاء الدين تونس 2014.
64. محمد بوعزة، نحو نموذج معرفي للسردية، الشبكة المغاربية للدراسات الفلسفية والإنسانية (فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع)، ط1، دار الأمان، المغرب، 2014.
65. محمد الداوي، شعرية السيرة الذهنية (محاولة تأصيل)، ط1، دار رؤية، القاهرة، 2008.
66. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
67. محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي (الجمالي والثقافي في نظم الصوغ السردية) ط1، دار فضاءات، الأردن، 2016.
68. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، المتخيل الروائي (سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا)، ط1 دار عالم الكتب الحديث، الأردن، 2015.
69. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، الكون الروائي (قراءة في الملحمة الروائية، الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007.
70. محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ط1، مكتبة علاء الدين، تونس، 2009.
71. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد) دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
72. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط7، دار نهضة مصر، القاهرة، 2006.
73. محمد فخر الدين، سيرنا الشعبية (قراءة في الملحمة الأزلية العربية الخالدة: سيف بن ذي يزن) ط1، دار فضاءات، الأردن، 2014.
74. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دط، دار سراس للنشر، تونس 1985.

75. محمد المسعودي، أبو حيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية (الشبكة المغاربية للدراسات الفلسفية والإنسانية، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع)، ط1، دار الأمان، المغرب، 2014.
76. مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
77. معجب العدوانى، الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، ط1، دار الأمان، الرباط 2013.
78. مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ط1، عالم الكتب الحديث الأردن، 2012.
79. ناجي فوزي وماهر راضي، الضوء بين الفن والفكر، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة 2010.
80. نادر عبد الخالق، القصة القصيرة (قضايا واتجاهات)، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2017.
81. نادية بوذراع، محاضرات في نظرية الأجناس الأدبية، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر 2016.
82. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط13، دار العلم للملايين، بيروت، 2004.
83. نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ط1، المكتبة الوطنية لوزارة الثقافة، الأردن، 2015.
84. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
85. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناسية (النظرية والمنهج)، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010.
86. نور مرعي الهدروسي، السرد في مقامات السرقسطي، ط1، عالم الكتب الحديث الأردن، 2009.

87. **يمنى العيد**، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البينوي، ط3، دار الفارابي، بيروت 2010.

المراجع المترجمة:

1. **آن أوبرسفيد**، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، منشورات وزارة الثقافة، دط، القاهرة، 1977.
2. **ا.م. فورستر**، أركان القصّة، تر: كمال عياد جاد، دط، دار الكرينك للنشر، القاهرة، 1960.
3. **برنارد ف. ديك**، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، ط 06، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013.
4. **برنارد مايرز**، الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها، تر: سعد المنصوري ومسعد القاضي، دط مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دت.
5. **بيير شارتتييه**، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دط، دار طوبقال للنشر الدار البيضاء، 1990.
6. **تيرنس هوكس**، الاستعارة، تر: عمرو زكريّا عبد الله، ط1، المركز القومي للترجمة القاهرة، 2016.
7. **جان ماري شيفر**، ما الجنس الأدبي؟ تر: غسان السيد، دط، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق دت.
8. **جراهام ألين**، التناص، تر: محمد الجندي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.
9. **جورج يول**، التداولية، تر: قصي العتابي، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، 2010.
10. **جوليا كريستيفا**، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء 1997.
11. **جون ديوي**، الفنّ خبرة، تر: زكريا إبراهيم، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011.
12. **جون كوهن**، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر 1990.
13. **جيمس وكونراد وآخرون**، نظرية الرواية في الأدب الاجليزي الحديث، تر: إنجيل بطرس سمعان دط، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1981.

14. دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، ط2، دار الطناني للنشر والتوزيع القاهرة، 2010.
15. رالف كوهين، التاريخ والنوع، من كتاب: القصة، الرواية، المؤلف (دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، مجموعة مؤلفين، تر: خيري دومة، ط1، دار شرقيات، القاهرة، 1997.
16. رينيه جيلسون، جان كوكتو على شاشة السينما، تر: فتحي العشري، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
17. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
18. شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، ط1 دار الثقافة، الدار البيضاء، 1995.
19. صبري حافظ، تكوين الخطاب السردي العربي (دراسة في سوسولوجيا الأدب العربي الحديث) تر: أحمد أبو حسن، ط1، دار القرويين، الدار البيضاء، 2002.
20. عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط2 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001.
21. عبد الفتاح كيليطو، من المكان في المقامات إلى المكان في الرواية، (شعرية المكان في الأدب العربي الحديث)، تر: نهى أبو سديرة وعماد عبد اللطيف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2014.
22. فريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيّتها)، تر: نبيلة إبراهيم ط1، دار رؤية، القاهرة، 2016.
23. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة وتحولات القصص العجيب، تر، عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ط2، دت.
24. فيبر بيرين، الألوان والاستجابات البشرية، تر: صفية مختار، دط، مؤسسة هنداي سي أي سي المملكة المتحدة، 2017.

25. لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، تر: جعفر علي، دط، منشورات عيون المقالات المغرب، 1993.
26. ليندا ج. كاوغيل، فنّ رسم الحبكة السينمائية، تر: محمد منير الأصبحي، دط، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013.
27. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2005.
28. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة 1987.
29. والتر ريد، مشكلة بوطيقا الرواية، من كتاب: القصّة، الرواية، المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، مجموعة مؤلّفين، تر: خيري دومة، ط1، دار شرقيات، القاهرة 1997.

ج. المراجع الأجنبية:

1. kilito,abdelfattah : les séances,récits et codes culturels chez hamadani et hariri ,éd ;sindibad,paris,1983,p87

الرسائل والأطروحات:

1. رواية يحيايوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، (الكتاب 1، 2، 3 نماذج)، أطروحة دكتوراه بإشراف صلاح يوسف عبد القادر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2010.
2. عزّ الدين جلاوي، بنية المسرحيّة الشعريّة في الأدب المغاربي المعاصر، رسالة ماجستير بإشراف عبد المالك ضيف، جامعة المسيلة، 2009/2008.

المجلات والدوريات:

1. إحسان بن صادق بن محمد اللواتي، إشكاليّة النوع السرد في: لا يجب أن تبدو كرواية مؤتمر النقد الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، جامعة اليرموك، المجلّد الأوّل، ط1، دار عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009.

2. حسن البنّا عزّ الدّين، كتابة الشعر على الجدران (تراسل الشعر والرّسم "الكتابة" في الأدب العربي)، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الأوّل، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009.
3. حفناوي بعلي، الأدب وبلاغة الصورة والمشهد، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الأوّل، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009.
4. خالد عبد الملك النوري، الأسطورة في بلاد الرافدين، مجلة عالم الفكر، العدد 04، المجلد 40 الكويت، 2012.
5. خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص (تعدّدية الدلالة ولانهائية التأويل)، مجلة الخطاب مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، العدد 06، 2010.
6. طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانيّة، جامعة السودان، العدد 1، يوليو 2012.
7. طارق عبد الرحمان محمد الجبوري، البناء الإخراجي للقطعة بين الميزانسين والسينوغرافيا مجلة كلفة الآداب، جامعة بغداد، العدد 98، دت.
8. طلال قطبي، القصيدة والتشكيل في السودان، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الأوّل، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009.
9. عالية صالح، اللص والكلاب والتقنيات السينمائية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الأوّل، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009.
10. عبد المعطي شعراوي، الأسطورة بين الحقيقة والخيال، مجلة عالم الفكر، العدد 04، المجلد 40 الكويت، 2012.
11. عجنّاك بشي يمينّة، شعرية الرواية النسائية في الجزائر (تجربة نسيان كوم لأحلام مستغانمي أنموذجاً)، مجلة التبيين، الجمعية الثقافية الجاحظية، العدد 39، الجزائر، 2015.
12. فاروق خورشيد، السّير الشعبيّة العربيّة، مجلّة عالم الفكر، مج 19، العدد 2، الكويت 1988.

13. **فاروق مواسي**، القصة القصيرة جدًّا، وإلى أيّ مدى هي قصيدة النثر؟، مؤتمر النقد الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، جامعة اليرموك، المجلّد الأوّل، ط1، دار عالم الكتب الحديث الأردن 2009.
14. **فاطمة البريكي**، من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري (تداخل الأدب مع الفنون البصريّة) مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الثاني، ط1، عالم الكتب الحديث الأردن، 2009.
15. **فضيلة عبد الرحيم حسين**، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، عرض وتقديم، ناصر الدين سعيدوني، مجلة عالم الفكر، العدد 04، المجلد 40، الكويت، 2012.
16. **فيصل حسين طحيمر غوادرة**، تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الثاني، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009.
17. **مراد ليتيمي**، توظيف الموروث الشعبي في الرواية التاريخية (رواية على جبال الظهرة أنموذجاً) مجلة الآداب واللغات، جامعة البليدة، العدد، 07، 2013.
18. **مصطفى الرزاز**، الأسطورة في الفنّ الحديث، مجلة عالم الفكر، العدد 04، المجلد 40 الكويت 2012.
19. **مصطفى الضبع**، تداخل الأنواع في الرواية العربيّة، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الثاني، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009.
20. **الميلود حاجي**، شعريّة التعالق بين السردّي والشّعري، مجلّة فصول، العدد 98، مج (2/25) الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 2017.
21. **وجيه فانوس**، تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي (بين الظاهرة والمصطلح)، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيّة، المجلد الثاني، ط1، عالم الكتب الحديث الأردن، 2009.
22. **وداد بن عافية**، شعريّة الانزياح في قصيدة (بكي النّاي)، مجلّة فصول، العدد 95، مج (2/25) مصر، 2017.

المواقع الإلكترونيّة:

1. حميد الزواق، حيثيات الإنزال الأمريكي بالمغرب 8 نوفمبر 1942 وأهمّ نتائجه:
www.anfasse.org الجمعة 13 مارس 2015، 15,13.

فهرس
الموضوعات

مدخل

بحث في المفاهيم والنظريات.

1. في مفهوم الرواية ومسألة انفتاح الجنس الأدبي: 15
2. التّحديد الاصطلاحي لمفهومي الجنس والنوع: 19
3. قراءة في ماهية التفاعل والتداخل النصّاني: 25
4. قراءة في ماهية التناص والحوارية: 34
5. المقاربات النّقدية المتناولة لمسألة الجنس الأدبي: 41
6. الموقف النقدي العربي الحديث من مسألة الأجناس الأدبية: 46

الفصل الأول

التفاعل الأجناسي بين الرواية والأشكال الأدبية الفصيحة.

- المبحث الأول: فاعلية الخطاب الشعري في النصّ الروائي: 52
1. طرح قضية الخطاب الشعري وفاعليته في الرواية: 52
 2. تمثّلات شعرية السرد في الرواية: 58
 - 1.2. على مستوى الأسلوب: 59
 - أ. التكرار: 59
 - ب. الانزياح: 65
 - ج. التّوازي: 84
 - 2.2. على مستوى الشعر الخاصّ بالمؤلف: 88
 - 3.2. على مستوى نصوص شعرية لآخرين: 94

101	المبحث الثاني: البنية القصصية في الرواية العربية:.....
101	2. قراءة في ماهية القصة والقص:.....
106	3. نقاط التقارب في المستوى الفني بين الرواية والقصة القصيرة:.....
113	4. تجليات الملامح الجمالية للقصة القصيرة في الرواية:.....
113	1.3 . الوصف:.....
115	2.3. الشخصيات:.....
125	4.3. الحدث:.....
128	4.3. البداية الاستهلالية:.....
129	5.3. وتيرة السرد:.....
131	6.3. الحكمة:.....
132	7.3. الفضاء الزمني والمكاني:.....
135	8.3. تعددية الخطاب:.....
136	9.3. الراوي:.....
142	المبحث الثالث: عودة المقامة من خلال السرد الروائي:.....
142	1. قراءة أولية في مفهوم المقامة:.....
145	2. مقارنة الشكل الفني العام للمقامة:.....
147	3. المقامة ومسألة الانفتاح الأجناسي:.....
152	4. التفاعل الأجناسي بين المقامة والرواية:.....
153	ت. المستوى البلاغي:.....
160	ث. المستوى الموضوعاتي:.....
172	ح. المستوى السردية:.....

الفصل الثاني

التفاعل الأجناسي بين الرواية والأشكال الأدبية الشعبية.

189	المبحث الأول: التّمظهرات النصيّة لبنية السّيرة الشعبيّة في الرّواية:.....
189	1. قراءة في كميّات تجلّي المتن السّير شعبي في الرّواية.....
200	2. تمظهرات البنية الحكائيّة للسيرة الشعبيّة في الرّواية:.....
200	1.2. بنية الإطناب ومحاولة تجاوزه:.....
202	2.2. الشخصيات:.....
204	3.2. العلاقات التي تحكم الشخصيات (التبعية، القرابة):.....
206	4.2. الشخصيات الفواعل:.....
209	5.2. البنية الزمانيّة:.....
216	6.2. البنيات الفضائيّة العامّة:.....
220	7.2. مستويات أخرى للتفاعل:.....
231	المبحث الثاني: النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة:.....
231	6. الرواية والتراث الشعبي:.....
235	7. أسبقية النزوع الأسطوري في الشعر والمسرحيّة:.....
236	8. انفتاح الرّواية على عوالم الأسطورة:.....
241	9. دوافع النزوع الأسطوري في الرواية:.....
243	10. حضور الخطاب الأسطوري في الرّواية:.....
255	ت. على مستوى العنوان:.....
258	ث. على مستوى السرد:.....
258	ب1. الطّابع القدسي للأسطورة:.....
259	ب2. الطابع الاجتماعي للأسطورة:.....

265	ب3. الطّابع التخيلي للأسطورة:
273	ب4. رمزيّة الأسطورة:
276	المبحث الثالث: انفتاح النصّ الروائي على عوالم الحكّي الشعبي:
276	5. قراءة عامّة في مفهوم الحكاية الشعبيّة:
279	6. الحكاية الشعبيّة والأسطورة:
281	7. الحكاية الشعبيّة والحكاية الخرافيّة:
283	8. آليات تحقّق الحكّي الشعبي في الرّواية:
287	أ. العنوان:
288	ب. البنية السردية:
299	ج. البطل:
309	د. الأبعاد العجائبيّة:

الفصل الثالث

التفاعل الأجناسي واستثمار التقنيات الفنيّة في الرّواية.

314	المبحث الأول: توظيف الرّواية لتقنيات السّينما:
314	3. ديناميّة التفاعل بين الرّواية والسّينما:
324	4. آليات التشكيل السينمائي للحدث الرّوائي في الرّواية:
324	1.2. التركيب السينمائي (المونتاج) في الرّواية:
324	أ. اللّقطة:
332	ب. التقطيع أو التجزئة:
338	ج. التّرتيب:
339	2.2. عين الكاميرا (عدسة الكاميرا):
341	3.3. زوايا التصوير:

346	 8.2. الرواية وفنّ التصوير الفوتوغرافي:
351	 المبحث الثاني: دراميّة النصّ الروائي:
351	 2. جماليات الصّوغ الدرامي للحدث الرّوائي:
355	 2. فضاءات التشكيل الدرامي للرّواية:
355	 أ. الحوار:
361	 ب. السينوغرافيا:
366	 ب1. الإضاءة:
369	 ب2. الأزياء والماكياج:
372	 ب3. الديكور:
374	 ج. المؤثر الصوتي:
376	 د. الحكمة الدراميّة:
385	 هـ. السرد:
389	 و. الكورس:
392	 المبحث الثالث: الرواية وفنّ التصوير:
392	 5. عن الرواية وفنّ التصوير:
397	 6. جماليّة اللّون في الخطاب السردّي:
405	 7. بؤرة الدلالة في ثنائيّة الظلّ/ ضوء:
409	 8. حضور قواعد فنّ التصوير لدافينشي في السرد الرّوائي:
436	 خاتمة.

قائمة المصادر والمراجع.

فهرس الموضوعات.

ملخص: صار النقاد المحدثون يتداولون مصطلح التفاعل الأجناسي في الرواية، والذي يُقصد به عملية اندماج جنسين أدبيين أو أكثر داخل النص الواحد، وذلك عبر عدّة روابط لغويّة بلاغيّة، وأسلوبية وآليات إجرائية تعمل على صهر المكونات الجماليّة لتلك الأجناس المتفاعلة ومن ثمة تحقيق علاقات التّواصل والتّلاحم بينها، ممّا يُسهم في ارتقاء الجنس الأدبي وتطوّره، ومن خلال اطلّاعنا على عدد من الروايات العربيّة الحديثة، لاحظنا أنّ كثيرا منها يتحقّق عبر مستوياتها السردية مفهوم التفاعل الأجناسي، سواء كان التفاعل مع الشّعْر أم مع القصّة القصيرة أم مع بعض الأجناس الأدبيّة الشعبيّة، أم مع بعض الفنون غير الأدبيّة كاللّصوير والسّينما وغيرهما، وهو ما يؤكّد فكرة انفتاح الرواية العربيّة الحديثة وتطوّر منجزاتها الأسلوبية واللّغويّة والدلاليّة والفنيّة.

الكلمات المفاتيح: الرواية، الحداثيّة، التفاعل، الجنس الأدبي، الوظائف، الوصف، التجريب، الفنّ، وتيرة السرد.

Abstract: the modern critics started to use the term of “genial interaction” in the novel, which is meant an integration process of two or more literary genres in a single text, with the help of stylistic and linguistic links, and procedural mechanisms that melt the aesthetic components of these interacting species. Therefore making a cohesion among them, which contribute to the rise of the literary genre, Through our reading to a number of modern Arabic novels, we have noticed that many of them are achieved through the levels of the concept of interaction, whether the interaction with poetry or short story, or with some popular literary genres, or with some non-literary arts such as Portraiture and cinema, which confirms the idea of opening up of the modern Arab novel and developing its stylistic, linguistic, semantic and artistic achievements.

Key words : Novel, Modernism, Interaction, The literary genre, Functions, Description, Experimentation, Art, Frequency of the narration.