السَّرْدِيَّاتُ المُعَاصِرَة

من قبل الحداثة
إلى بعد ما بعد الحداثة

ثَوْرَةُ الخَيَالِ السَّرْدِيِّ

الكتاب: السرديات المعاصرة

من قبل الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة

ثورة الخيال السردي

الكاتب: أ. د. يادكار لطيف الشهرزوري

الطبعة الأولى: 2019

جميع الحقوق محفوظة

الناشر: دار الزمان
للطباعة والنشر والتوزيع
فايبر وواتس آب:
00964 772 4223169
موبايل: 00964 750 3598630
E-mail: zeman005@hotmial.com
Website: www.darzaman.net

الإخراج الداخلي: دار الزمان
الغلاف: م. جمال الأبطح

Copy Right © Dar Zaman Publishing
لا يسمح بطباعة هذا الكتاب أو تصويره أو نسخه
إلا بإذن خاص ومسبق من الناشر
All right reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted.
without permission in writing from the publisher

الفهرس

السرديات قبل الحداثية (السرديات الكلاسيكية): 11

البدايات 13

نشأة الفن القصصي 21

الفن القصصي في الأدب العربي الحديث: 51

الرواية في الأدب العربي الحديث: 57

النقد الروائي الكلاسيكي: 63

طبيعة النص السردي في منظور النقد الروائي الكلاسيكي 65

وسائل النص القصصي 79

السردية الحداثية (انبثاق السردية Narratology): 85

اللسانية السردية: 92

السيميولوجيا السردية: 103

السردية ما بعد الحداثية (ما بعد البنيوية): 119

منطلقات ومديات: 124

مسار نقد ما بعد الحداثة التأويلي: 149

القراءة الطباقية وكشف الأنساق المضمرة: 154

علم سردي نسوي أو علاقة ما بعد الحداثة بالنسوية: 162

طبيعة سرد ما بعد الحداثة: 168

أنماط الكتابة السردية ما بعد الحداثية: 175

السردية بعد ما بعد الحداثية: 185

رواد السردية بعد ما بعد الحداثية: 193

تقانات سرد بعد ما بعد الحداثة 195
الحضور السردي والبقاء في المركز: 197
الحضور الزمني: 199
بالحضور المكاني: 224
التواصل السردي والانفتاح نحو آفاق أرحب: 257
التواصل السردي وعناصره: 259
التواصل السردي على مستوى الخطاب السردي الداخلي 265
التواصل السردي على مستوى خارج الخطاب السردي بين المؤلف والقارئ: 273
التواصل السردي المتحول 305
ثبت المصادر والمراجع 335

الإهداء....

إلى ياسين.. الذي رحل من غير وداع.. ولم يترك أثراً نتعزّى به في غيابه...

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

شهد الفكر الإنساني، والحركة الأدبية العالمية تحولات كبيرة مع نشأة الفن القصصي منذ القرن الخامس عشر الميلادي، وازداد هذا التحول أهمية، فشكّل انعطافة فكرية وثقافية وأدبية مؤثرة مع نهاية القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، حيث ميلاد الرواية والقصة القصيرة، إذ أسهمت الرواية والفن القصصي على نحو عام إسهاماً كبيراً في تغيير العقلية الأوروبية، وبناء الإنسان، وتغيير ضمير العالم المتمدِّن، إذ إنّ ثورة الخيال هي التي غيّرت أوروبا - حسب قول (كولن ولسن) - وليست الثورة الصناعية ولا الثورة الفرنسية، إذ لم يحدث أي شيء في أوروبا يمتاز بالثورية التامة إلى حوالي سنة 1740. وقد مثّلت الرواية بعداً جديداً في الحرية الإنسانية. ورافقت هذا التحوّل في المجال الأدبي، تحولات أبرز في مجال نقد الرواية، بدءاً بالنقد الروائي الكلاسيكي متزامناً مع ظهور مدرسة النقد الجديد، ومروراً بميلاد السردية على يد توردورف وجينيت تحت تأثير لسانيات سوسير وجهود الشكلانيين الروس والبنيوية، وانتهاء بالسردية المعاصرة التي تأثرت بمبادئ ما بعد الحداثة، والمناهج ما بعد البنيوية، وفي مقدمتها السيميولوجيا والنقد الثقافي والتفكيكية ونظريات التلقي. فأصبحت القراءة النقدية الحديثة حواراً بين المتلقي والنص، ويتم هذا الحوار عبر وجود فراغات نصية، تستدعي مشاركة القارئ من أجل ملئها والتواصل بفاعلية معها، ويعد رصد الخطابات المضمرة، وإلقاء الضوء عليها، سمة أساسية من سمات هذا التواصل والتفاعل، وعن طريق الاشتغال على هذه الأبعاد الغائبة، وإبرازها، يحقق النص وجوده، ويثبت القارئ في الوقت نفسه جدارته وتكون قراءته قراءة منتجة.

لا تكمن أهمية السرديات ومدياتها النقدية في الاشتغال على الأدب ولا سيما الرواية وفن القصة، والمسرحية، حسب، بل ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان المعاصر وهمومه ومشاكله وتطلعاته، وذلك تزامناً مع التطورات الكبيرة التي شهدها الوعي الإنساني تجاه ذاته وقضاياه وأبعاده الوجودية والاجتماعية. ويرى الدارسون أنّ السرد ليس مجرد شكل أو طراز أدبي، بل هو مقولة معرفية أساسية، إذ لا يقدم الواقع نفسه

للذهن الإنساني إلاّ على شكل قصص، وأنّ الزمن يبقى عصياً على الفهم ومستغلقاً من دون اللجوء إليه وإلى الكتابة التاريخية، كما يذهب إلى ذلك بول ريكور. فالرواية – حسب قول الفيلسوف الفرنسي المعاصر ريجيس دوبريه - أكثر إخلاصاً للواقع وقرباً منه لأنّ الواقع مرتبك ومحيّر. ويذهب المفكر والناقد (إدوارد سعيد) في كتابه (الثقافة والإمبريالية) إلى أنّ الرواية كانت عظيمة الأهمية في صياغة وجهات النظر، والإشكالات، والتجارب الإمبريالية، وغدت القصص – في الوقت نفسه - الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمَرة لتأكيد هويتها الخاصة، ووجود تاريخها الخاص؛ والأمم هي ذاتها سرديات ومرويات. وإنّ القوة على ممارسة السرد، أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ، لكبيرة الأهمية فيما يتعلق بالثقافة والثقافة الإمبريالية. وإنّ هذا التداخل بين السرد والحياة ليس أمراً طارئاً على الأدب والنقد الأدبي، إذ نجد تبادلاً مشتركاً للتأثير والتأثر بين الأدب والنقد الأدبي مع الحقول المعرفية الفكرية والفلسفية منذ عهد الإغريق، كما يشهد بذلك كتاب (فن الشعر) لأرسطو، الذي استنبط أسس وقواعد الأدب من مسرحيات سوفوكليس على نحو كبير، وأخذ التبادل المعرفي بين المجالين منحى جديداً مع ظهور مدرسة التحليل النفسي على يد فرويد، الذي عكف على قراءة سوفوكليس، واستنبط من مسرحيته (أوديب ملكاً) عقدة أوديب، ثم شهد هذا الأخذ والتبني من مجال الفلسفة والسرد إلى مجال النقد الشعري والسردي، تطورات موحية جديدة، على هدي تداخل الفنون والأجناس الأدبية، وشفافية الحدود بين الفلسفة وعلوم الاجتماع والنقد الأدبي، ما يعني أن النقد الأدبي ولا سيما النقد السردي كان منفتحاً منذ زمن طويل تجاه حقول معرفية مختلفة، وميادين علمية متعددة، فإن لم يفعل ذلك ولم يتغذ النقد الأدبي، ومعه النقد السردي من معطيات الإنجازات المعرفية المتعددة، والابتكارات العلمية المستمرة، فإنّه يجف ويبذل، كما يشير إلى ذلك النقاد والفلاسفة المعاصرون.

يجد القارئ في هذه الدراسة مفاهيم نقدية (سردية) حديثة ومعاصرة، بعضها متداولة من قبل مثل (السرد، والسردية، والخطاب السردي، والراوي، والمروي له، والقارئ، والقارئ الضمني، والمؤلف والمؤلف الضمني، والمفارِقات الزمنية، والتواتر،

والصوت السردي). إلاّ أنّها عولجت هنا ودرست وفق رؤى سردية أحدث، فأسّس عليها الباحث صرحه التحليلي من منطلقات جديدة. كما يجد – في الوقت نفسه – مفاهيم نقدية سردية لم يُتطرق إليها مسبقاً إلاّ على شكل شذارات نادرة ومتفرقة، وذلك مثل مفاهيم (القارئ المهيّأ)، و(ثورة الخيال الروائي)، و(التواصل السردي بين الداخل النصي والخارج القرائي)، و(التواصل السردي المتحوّل)، و(العقد القرائي) و(الميثاق السردي) و(الحضور المكاني) و(بعد ما بعد الحداثة).

جمعت في هذه الدراسة – كما فعلت ذلك في مؤلفاتي السابقة – بين التنظير والتطبيق، فجعلت من نصوص روائية وقصصية عديدة؛ عربية وعالمية؛ حديثة ومعاصرة – فضلاً عن السرد القرآني – ميداناً تطبيقياً للتحليلات وقراءاتي النقدية، لكي يكون فهم المفاهيم المجردة مستساغاً واستيعابها مستطاباً. فجاء الكتاب في سبعة أقسام رئيسة: (1) السرديات الكلاسيكية. (2) النقد الروائي الكلاسيكي. (3) السردية البنيوية (انبثاق السردية Narrtology). (4) السردية ما بعد الحداثية (ما بعد البنيوية). (5) السردية بعد ما بعد الحداثية. (6) الحضور السردي والبقاء في المركز. (7) التواصل السردي والانفتاح نحو آفاق أرحب.

أ. د. يادكار لطيف الشهرزوري
جامعة صلاح الدين – أربيل
فاكلتي القانون – جامعة إيشك - أربيل

السرديات الكلاسيكية (قبل الحداثية)

البدايات

كان الأدب في النظرية الأدبية الكلاسيكية قد قسم إلى قسمين رئيسين؛ وهما الشعر والنثر، وكان هذا العرف سائداً لدينا إلى نهايات القرن العشرين، كما نجد ذلك في المصادر والمقررات العلمية المتخصصة في هذا المجال. فعلى سبيل المثال نجد الدكتور شوقي ضيف في كتبه الثلاثة حول الأدب العربي (العصر الجاهلي والعصر الإسلامي والعصر العباسي الأول والثاني) يقسم الأدب إلى الشعر والنثر، ودرس تحت مفهوم النثر الخطابة والأمثال وسجع الكهان (في الجاهلية)، لأنّ فنون القصة والمسرحية والمقالة لم يكن لها وجود في الأدب العربي القديم.

ولم يكن هذا الأمر جارياً في الدراسات الأدبية والنظرية الأدبية حسب، كدراسة أجناس الأدب وظواهره وفنونه، وإنما نجد الأمر نفسه في الدراسات الأدبية وفي النظرية النقدية، فلو عدنا إلى كتاب د. محمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث) وجدناه يقسم الأدب إلى جنسن رئيسين؛ هما أجناس الأدب الشعرية، وأجناس الأدب النثرية، ثم بعد ذلك نراه يخصص فصلاً للشعر وفصلاً للقصة.

وفي خضم هذا التقسيم، كانت النظرية الأدبية والنقدية، تنظران إلى الفن القصصي نظرة احتقار أو ازدراء، وفي هذا الصدد يقول (رينيه ويليك وأستون وارين) في كتابهما المشترك (نظرية الأدب): النظرية الأدبية والنقد المتعلقان بالرواية، أدنى بكثير، إنْ كماً وإن كيفاً، من نظرية الشعر ونقده. ويُعزى السبب في ذلك عادة إلى قدم الشعر وحداثة الرواية بالنسبة إليه. بل حدا بهم الأمر أن يجعلا الرواية – وهي أرقى الفنون القصصية – وليداً للملحمة، فحسب قولهما: إنّ الرواية في أرفع أشكالها الحفيدُ الوليدُ للملحمة التي تعد هي والمسرحية شكليين أدبيين عظيمين. وقد يميل المرء إلى الظن بأنّ السبب هو اتساع ارتباط الرواية باللهو والتسلية والفرار بدلاً من أن ترتبط بالفن الجدي[1].

وتبنى الدارسون العرب المشتغلون في المجال الأدبي هذه النزعة، كما تبنوا من قبل تقسيم الأدب على أساس الشعر والنثر. فهذا كاتب مثل الدكتور أحمد كمال زكي، يمر في كتابه (دراسات في النقد الأدبي) على الفن القصصي مروراً ويقول: «وندع سائر الأجناس الأدبية الأخرى لضآلة أهميتها إلى حدّ ما في حياتنا المعاصرة، ونقف عند الشعر..»[2].

---

(1) نظرية الأدب: 275.

(2) دراسات في النقد الأدبي: 77.

كلّ ذلك جعل النظرية الأدبية تنظر إلى الشعر نظرة إجلال، وتجعل من المتلقين أن يقصدوا بالأدب الشعر قبل كل شيء، كما يؤكد هذا الجانب جوناثان كالر في كتابه النظرية الأدبية[1]. ونجد التقسيم نفسه والاهتمام الكبير نفسه بالشعر في الكتب المنهجية للجامعات العربية، ولا سيما الجامعات العراقية، إذ درس الأدب ضمن التقسيم المعهود للشعر والنثر، فاحتفي بالشعر احتفاء كبيراً، حتى أصبح الطلاب، والمشتغلون في المجال السردي يعانون من «جهل شبه التام بالخلفيات الشفوية والدينية للمرويات السردية، والجهل بالعلاقات المتشابكة بين النصوص التي تنتمي إلى أنوع مختلفة، والجهل بأبنيتها السردية والدلالية، والجهل بوظائفها التمثيلية، فكأنّ وعينا بأدبنا ناقص، وكأن تاريخ الأدب العربي يقفز على رجل واحدة... ولم ينظر للسرد العربي بوصفه ركناً معرفياً من أركان الثقافة العربية، إنما نظر إليه، باعتباره مظهراً تمثيلياً، استجاب لمكونات تلك الثقافة، فتجلّت فيه على أنها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة الموجهات الخارجية، وبخاصة الشفاهية والإسناد»[2].

لكنّ الأمر لم يدم على هذه الحالة، إذ بفعل تطور الحياة، وتعقيدها، ونتيجة للتطور الكبير الذي شهدته مجالات الفكر والفلسفة والأدب، انقلبت الموازين، فأصبح الفن القصصي الفن الملصق بحياتنا المعاصرة، فتقهقر الشعر إلى الوراء، تاركاً الريادة الأدبية للفن القصصي على نحو عام، والرواية على نحو خاص، ونجد هذا التغيير في أدب الثقافات التي تتمتع بالرخاء والتطور التكنولوجي والثقافي.

وقد حدث هذا التغيير الثقافي في منتصف القرن العشرين، إذ تفوقت الرواية على الشعر، سواء تعلق الأمر بما يكتبه الكتاب، أو تعلق بما يقرأه القراء، ومنذ الستينات بات السرد مهيمناً على التربية أيضاً، فالمنظومة التربوية المعاصرة، - ولا سيما النظام التعليمي الأمريكي - تعتمد اعتماداً كبيراً على السرد والحوارية، من هنا نجد كتجاوب مع هذا الأمر أنّ السردية ظهرت بوصفها علماً على يد تودوروف في نهاية الستينات من القرن العشرين[3]. وذهب باحثون آخرون إلى القول إنّ الفلسفة تماثل السرد

---

(1) النظرية الأدبية، جوناثان كالر، ت:رشاد عبد القادر: 110.

(2) موسوعة السرد العربي: 5 و16 - 17.

(3) ينظر خارج المكان، إدوارد سعيد، ت: فواز طرابلسي: 255. إذ يتحدث إدوارد سعيد، عن الاختلاف الموجود بين النظام التعليمي البريطاني والأمريكي، فيشير إلى التفاوت الكبير بينهما وعلى اعتماد النظام الأمريكي على السرد والحوارية حتى في المواد العلمية، فبصفته أحد الطلاب الذين انتقل من مدارس بريطانية إلى أمريكية في القاهرة في أربعينات القرن العشرين يذكر الاختلاف: «... ثم هناك ما لا يقل عن دزينة من الكتب المدرسية بالإنكليزية لمواد الفيزياء والتاريخ والحساب، باهتة وغير شخصية، بقدر ما كان نظراؤها من الكتب الأميركية في (مدرسة القاهرة للأطفال

وتشبهه، أو ربما تكون شكلاً من أشكاله، وتأكيداً لطرحهم هذا؛ يقولون: إنّ هذا الزعم قد يكون عرضة للاتهام بكونه تحصيل حاصل مبتذل: ففي معاجم بعض الناس بلغت كلمة (السرد) من الخصوبة ما صار يصعب فيه القول بوجود شيء لا يصح عليه، من القصائد الغنائية حتى البراهين المنطقية[1].

هناك أسباب وعوامل ثقافية وحضارية تقف وراء هذه التطورات والتغييرات، ففي العالم الغربي، أقبل الناس على قراءة الروايات، وابتعدوا عن الشعر، إذ قل عدد قراء الشعر، لأنهم رأوا أن السرد أقرب إلى واقعهم المعيش، وأقدر على التعبير عن تعقيدات الحياة وتشعباتها ومشكلاتها، بدءاً بالتلوث البيئي والفقر ومشكلة البطالة والحرية، والعدالة الاجتماعية، والاحتكار، والاستبداد، وحقوق الإنسان، والمرأة، والطفل، وانتهاءً بمسائل الانحباس الحراري، وحقوق الحيوانات، والنظام السياسي، والمشاكل الصحية، والأزمات الاقتصادية، وعالم الإعلام والرياضة، وعالم السياسة، والسياسات الخارجية والداخلية، كل ذلك فضلاً عن عامل الوعي الذي اتسع وتعمق مع التطورات الكبيرة التي حصلت في مجال تكنولوجيا الاتصالات. وهذا ما حدا بمفكر وناقد مثل (بول ريكور) أن يجعل القصص والتواريخ من وسائل فهم الوجود البارزة، وأن يعتقد أن السرود والمرويات تنفرد في إبراز الإمكانات الوجودية، إمكانات الفعل الإنساني، وطرائق الوجود في الزمن، أو توجيه الذات نحوه.[2].

وللتدليل على الحضور القوي للرواية وأهميتها في الحياة الثقافية والاجتماعية للمجتمعات الغربية وسيطرتها على الساحة الأدبية، نجد أنّ (معرض فرانكفورت الدولي للكتاب) الذي تعود نشأته إلى نهاية القرن الخامس عشر، وهو يعد من أكبر الملتقيات الثقافية، وأهمها على الاطلاق في مجال معارض الكتب بمشاركة كتاب وناشرين عالميين، يقدم جائزة (الكتاب الألماني) منذ سنة 2005 لأفضل رواية مكتوبة باللغة الألمانية، وهي تعد في الوقت نفسه أعلى جائزة أدبية للرواية الألمانية التي تشمل الروايات الصادرة في

الأميركيين)، حوارية وسردية (مثلاً: (دفع مورطون إلى شيللي 12.23 جنيهاً تسديداً لحصته من مصاريف رحلة الصف التي شارك فيها 18 تلميذاً. فماذا لو ظنّ مورطون أنّ عدد التلامذة 15 تلميذاً، وأنّ على كل واحد منهم أن يدفع حصة تبلغ...؟)، إضافة إلى كتابين أو ثلاثة كتب في الأدب: مسرحية شيكسبير المقررة لذلك العام، ورواية من روايات القرن العشرين – مثلاً رواية سي. إس. فورستر التي تقع دون مستوى الأدب وعنوانها الكومودور – و(نص كلاسيكي) من النثر غير الخيالي (مقالات ماكولي) ومختارات مما كنا نعتبره شعراً أكاديمياً..».

(1) الوجود والزمان والسرد – فسفة بول ريكور: 116.

(2) الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور : 78 و81.

ألمانيا والنمسا وسويسرا، ويتم منحها عادة في مناسبة افتتاح المعرض، بهدف تسليط الضوء على أهم إصدار أدبي خلال العام، وعلى الرغم من أنّ جائزة الكتاب الألماني جائزة حديثة، إلاّ أنّها أضحت جائزة مرموقة ألمانياً ودولياً. وقد فاز بجائزة عام (2016) الكاتب (بودو كيرشهوف) عن روايته (استعادة الماضي - Widerfahrnis) التي وجدت الهجرة ومشكلة المهاجرين طريقها بقوة إلى روايته التي تدور حول شخصين يبحثان في مرحلة متأخرة من العمر عن السعادة، ويخوضان من جديد في موضوع الحب. وفجأة تصطدم المثل العليا عندهم بالواقع. فبعد أن قطعت الشخصيتان مراحل، ومرّتا بتجارب مختلفة في الحياة؛ وتعرضوا لخيبات، وخسائر، وقرارات مصيرية خاطئة؛ يتعارفان في هذه المرحلة العمرية، من غير تخطيط في أحد المجمعات السكنية على أطراف جبال الألب، ويقومان بشكل ارتجالي مفاجئ برحلة إلى جنوب إيطاليا، وفي المكان المحبب لدى الألمان؛ يجد العاشقان الجديدان نفسيهما بعد ثلاثة أيام فقط في مواجهة الواقع المر للحياة اليومية، إذ يقابلان صبية لاجئة صغيرة ترتدي فستانا أحمر ممزق، وفجأة يقف الاثنان في مواجهة تحديات جديدة لم تكن في الحسبان. ومن هذا اللقاء، استنبط (كيرشهوف) مصطلح (استعادة الماضي) المعروف في علم اللاهوت. فيأخذ الاثنان الفتاة وتبقى نهاية الرواية مفتوحة... كما يتناول الكاتب أيضاً موضوعات كبيرة من السنوات الخوالي: الحب والتقدم في السن. وهذا ما يؤكد ارتباط الرواية اللصيق بالواقع المعيش، والتعبير عن هذا الارتباط بفنية عالية، إذ وصفت لجنة التحكيم الكتاب خلال منح الجائزة بأنه نص متعدد المستويات يجمع بأسلوب رائع متميز موضوعات التعايش على المستويين الشخصي والسياسي، ويرسل القارئ إلى المجالات المفتوحة[1]. كما فاز بجائزة العام الماضي (2015) الكاتب الألماني (فرانك فيتسل) فنال جائزة (الكتاب الألماني) عن روايته (الاختراع) التي بلغ عدد صفحاتها (800) صفحة، وهي رواية لصيقة بالواقع المعيش، وتتحدث عن اللاجئين وعن أعماق المجتمع[2].

وقد حصلت هذه السنة (2017) الكاتبة والناشطة الكندية (مارغريت أتوود)، صاحبة الرواية الأكثر مبيعًا (حكاية الخادمة The Handmaid's Tale) على جائزة

(1) موقع DEUTSCHLAND. de طريقك الالكترونية إلى ألمانيا. صفحة الثقافة. 18 أكتوبر 2016.
يعد معرض فرانكفورت للكتاب أهم ملتقى على الاطلاق في مجال معارض الكتب بمشاركة كتاب وناشرين جريئين حصلوا على جوائز عالمية. إنه ملتقى أدبي عالمي نادر المثيل.

(2) موقع DEUTSCHLAND. de طريقك الالكترونية إلى ألمانيا. صفحة الثقافة. 5 نوفمبر 2015.

السلام التى تمنحها الرابطة الألمانية لتجارة الكتب فى معرض فرانكفورت للكتاب، وذلك عن مجمل أعمالها. وقد كوفئت (مارغريت اتوود) البالغة 77 عاماً بهذه الجائزة تقديراً لمساعيها الإنسانية، وسعيها الدؤوب لتحقيق العدالة، والتسامح؛ تلك القضايا التي تضمنته أعمالها التخييلية وغير التخييلية. وأثناء تسلّم الجائزة، قالت أتوود إنّ : القصص قوية ويمكنها أن تغيّر طريقة تفكير البشر ومشاعره، سواءً نحو الأفضل أو الأسوأ. ومن جهته، وصف (هينريش ريثمولر)، رئيس جمعية الناشرين وبائعي الكتب في ألمانيا، أتوودَ بأنّها (بطلة السلام والحرية) لأنّها فتحت أعيننا وجعلتنا نعي كيف يصبح العالم قاتماً في حال لم نف بالتزاماتنا تجاه التعايش السلمي[1].

وقد جعل هذا البعد الإنساني المعيش، من النظرية الأدبية والثقافية الحديثة أن تركز على الدور المركزي الذي يشغله السرد في حياة الإنسان، إذ ثمة دافع إنساني أساسي للسمع ورواية القصص، فالإنسان يبدأ بالتواصل مع محيطه أكثر فأكثر عن طريق الاستماع إلى القصص. ونحن بوصفنا بشراً ميالون إلى إعطاء شكل للحياة من خلال الخطاطات السردية، لأنّ النصوص السردية تساعدنا على تجاوز قصورنا الميتافيزيقي. وإننا لا نتخلى عن قراءة الأعمال التخييلية، وذلك لأننا، في جميع الحالات، نجاهد من خلال هذه الأعمال، للعثور على صيغة تمكننا من إعطاء معنى لحياتنا. وحسب عالم النفس (جيروم برينور) فإنّ طريقتنا ذاتها في التعرف على التجربة اليومية تتخذ شكل قصة. وينطبق الشيء نفسه على التاريخ (تاريخنا للوقائع والأشياء). بل يستعين الإنسان بالقصص في المجال التنظير الفكري، إذ أرسى (غريماس) نظريته السيميائية انطلاقاً من (أنموذج عاملي)، وهو يشبه الهيكل السردي الذي يقوم بتمثيل البنية العميقة لكل سيرورة سيميائية[2]. وتشير أقوال الروائيين والمفكرين الذين جنحوا إلى كتابة الرواية، إلى أنّها المجال الأمثل للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه في المجالات المعرفية الأخرى، بل إنّ رغبة رواية القصص وكتابة الرواية جزء من الجبلة الإنسانية، فعندما سئل الباحث السيميائي والمفكر الإيطالي (أُمبرتو إيكو) عن الأسباب التي جعلته يكتب الرواية، ولا سيما روايته الأولى الشهيرة (اسم الوردة)، في سنّ متأخرة وبعد مسيرة طويلة كرّسها لدراسات في فلسفة اللغة وفي السيميائية جعلته أشهر الأسماء على

(1) ادب وفنون العدد 3299 الاثنين 16 تشرين الأول 2017 ويب خاص بالموقع.

(2) 6 نزهات في غابة السرد: 160 و181 و207 و220.

الساحة العالمية؟[1] للإجابة عن هذا السؤال قدّم (إيكو) أجوبة كلها تؤكد الرغبة المتجذرة عند الإنسان في رواية القصص وكتابتها، إذ يقول: «كتبتُ رواية (اسم الوردة) لأنّ الرغبة كانت تحدوني لكتابتها. وأعتقد أنّ هذا سبب كاف للانطلاق في رواية قصة. والإنسان بطبعه حيوان قصّاص»[2]. وبخصوص دور الرواية وتوظيفها للتعبير عن القضايا الفكرية والتأملات البشرية، يقول إيكو: «ما لا يمكن تنظيره ينبغي سرده»[3] ويضيف «اكتشفتُ أنّ الرواية، مبدئياً، لا علاقة لها بالكلمات؛ فكتابة رواية هي قضية كونية، مثل القصة التي يرويها سفر التكوين»[4]. وهذا ما يؤكد العلاقة بين «إيكو السيميائي وبين رواياته: ليست هناك قطيعة أو تحوّل بل تواصل ثورة للخطاب نفسه ولكن بطريقة أخرى. وما يؤكد هذا قول إيكو في كتابه (حول الأدب – 2013) إنّه كان يكتب دراساته كما لو كان يقصّها، وعندما اقتحم ميدان الرواية لم يجد نفسه متنازَعاً بين مواصلة البحث والرغبة في الكتابة. كانت الرواية تواصلاً للتأمّل الفكري كما أنّ التأمّل الفكري وجد مخبره في الرواية»[5]. لهذا أصبحت الرواية عند إيكو أفقاً جديداً للممارسة النقدية، وليست الصفحات الأولى من روايته (اسم الوردة) إلاّ درساً في السيميائية يبيّن فيه إيكو على لسان بطله نظريات في تأويل العلامة سنجدها أيضاً في كتابه (السيميائية وفلسفة اللغة)، كما نجد إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية (غوليالمو) يقول للراهب المبتدئ أدسو: الكتب ليست مجعولة كي نؤمن بما تقوله ولكن لكي نتحرّى فيها. لا يجب أن نتساءل أمام كتاب ماذا يقول ولكن ماذا يريد أن يقول، وهي فكرة كانت واضحة جداً عند مفسّري الكتب المقدسة القدمى[6]. وهذه في حقيقة الأمر تناص مع المشروع ما بعد الحداثي ومن ضمنه التأويلية ونظريات التلقي التي تؤكد على مركزية دور المتلقي في إنتاج المعنى الذي يتمّ عبر تحويل السؤال من (ماذا قال النص؟) في التفسير التاريخي الحرفي، إلى (ما الذي يقوله النص لي وما الذي أقوله للنص)[7].

---

(1) رواية اسم الوردة : 9.

(2) رواية اسم الوردة ، مقدمة المترجم : 9.

(3) رواية اسم الوردة ، مقدمة المترجم : 9.

(4) رواية اسم الوردة ، مقدمة المترجم : 9.

(5) رواية اسم الوردة ، مقدمة المترجم : 14.

(6) رواية اسم الوردة ، مقدمة المترجم : 12.

(7) ينظر الأدب ونظرية التأويل: 148.

ونجد هذا المسلك عند فيلسوف معاصر يكتب الرواية بين وقت وآخر، وهو الفرنسي (ريجيس دو بريه) الذي يقول في جواب سؤال وجهه إليه المحاور: « -... لماذا اتجهت إلى كتابة الرواية، هل لحاجة تلبي هذه النزعة الروحانية أو الصوفية التي بدأت تنتعش عندك؟

-ريجيس دوبريه: إنّ الرواية تسمح لأن نقول فيها أشياء أكثر بكثير من الكتب التحليلية النظرية المجردة. إنّ العمل الروائي أكثر كمالاً. فالرواية أكثر إخلاصاً للواقع وقرباً منه لأنّ الواقع مرتبك ومحيّر. فعندما نمتلك حلاً أو إجابة على مشكلة ما فإننا نكتب كتاباً فكرياً أو بحثاً، لكننا عندما نعيش مشكلة ما أو عندما لا نعرف هذه المشكلة بوضوح فإننا نكتب رواية. فهناك مشاكل لا يمكن حلها أو حسمها داخل الوجود مثل الموت والحب. وفي حالات مثل هذه ينبغي أن نكتب الرواية. وهنالك إشكاليات يمكن لنا أن نجد تجاهها حلولاً مثل المشاكل السياسية أو التقنية وفي هذه الحالة نستطيع أن نكتب نصوصاً فلسفية لمعالجتها. إنّ هنالك مكانة للرواية ومكانة للبحث الفلسفي لكن هاتين المكانتين لا تصدر عن حاجة واحدة»[1].

ونجد الفكرة نفسها تطرح عند إيكو في كتابه (6 نزهات في غابة السرد)، لكنه من زاوية القارئ، وذلك عندما يصف قراءة نص سردي ما، ويقرنها بممارسة لعبة نتعلم من خلالها كيف نعطي معنى للأحداث الكبيرة التي وقعت أو تقع أو ستقع في العالم الواقعي. إننا، ونحن نقرأ روايات، نهرب من القلق الذي ينتابنا ونحن نحاول قول شيء حقيقي عن العالم الواقعي. وتلك هي الوظيفة الاستشفائية للسردية، وهي السبب الذي يدفع الناس، منذ قديم الزمان إلى رواية قصص، وهي وظيفة الأساطير نفسها: إنّ السردية تعطي شكلاً للفوضى التي تميز التجربة (...) وعلى هذا الأساس، فإنّ السرد يساعدنا على إدراج تجربتنا الفردية المحدودة في الزمان والمكان، ضمن دائرة أوسع، وأشمل هي ذاكرة الإنسانية جمعاء من خلال تلك القدرة التي نتوفر عليها، والتي تساعدنا على استيعاب عوالم تنتمي إلى ثقافات أخرى لا نعرف عنها في غالب الأحيان أي شيء. كما تساعدنا على محو الفوارق بين الذاكرة الفردية والجماعية، إذ تمكننا الذاكرة الفردية من سرد ما عشناه بالأمس، أما الذاكرة الجماعية فهي تسمح لنا بالحديث عن أين ومتى ولدت أمنا. إنّ هذا التداخل بين الذاكرتين الفردية والجماعية يطيل من عمرنا، وحتى وإن كان ذلك يتم بشكل عكسي، إنه يلوح لنا بوعد الخلود. إنّ التمتع بهذه الذاكرة الجماعية من خلال الحكايات القديمة، ومن خلال الكتب يجعلنا نعايش الإحساس الذي عاشته الشخصيات الروائية. وهذا ما يسهل علينا فهم لماذا يروق

(1) القمع والصورة – ريجيس دوبريه (حوار وتداعيات): 38 - 39.

التخييل السردي الكائن البشري كثيراً؛ إنه يمدنا، دون قيد أو شرط، بما يسمح لنا بممارسة تلك الملكة التي تمكننا في الآن نفسه من إدراك العالم وإعادة بناء الماضي. يؤدي التخييل وظيفة اللعب نفسها، فالطفل أثناء لعبه، يتعلم كيف يحيا لأنه يتصور وضعيات سيصادفها عندما يصبح راشداً. ونحن الراشدين، نقوم من خلال التخييل السردي، بممارسة قدرتنا في تنظيم تجربة الحاضر والماضي على حد سواء[1]. وكأن نبوءة الرومانسيين الأوائل في الشعر، قد تحققت في الرواية، عندما أمّلوا في تاريخ أفضل، واعتقدوا أنّ قدرة الخلق عند الإنسان تتبيّن في الشعر، وكانوا يسمون الشعر فن الخلق، الذي يؤسس على شكل خلق روحي (عقلي)، وأكدوا أنّ العبقرية بإطلاق هي عبقرية شعرية، وأنّ الروح الشعرية منتجة ومبدعة وهي توجد عالماً فنياً، وقد وضع الشعر في توازٍ مع المثالية الألمانية من حيث إسماء الوظيفة المبدعة (الخلاقة) للروح (العقل). وكان الشاعر (هلدردن) يعرف الإبداع الشعري بكونه بداية الفلسفة ونهايتها[2].

استطاعت الرواية أن تتكيف مع الحساسيات الجديدة، وتمكنت من صياغة نفسها صيغة ذاتية، وتمكنت من إنتاج أشكال سردية جديدة. والطموح الذي عبر عنه (فيكتور هوجو) في مقدمة (كروميل) - جعل الدراما جنساً أدبياً كلياً - حققته الرواية التي تضم جميع الأجناس الأدبية وتُعطى صورة كاملة عن الواقع. ويرى الدارسون أن المطالبة بالحرية في الفن وجدت طريقها في الرواية على نحو كبير جداً[3].

وقد يعود سر تعلّقنا بالروايات والأفلام والحكايات المصورة إلى هذه الوظيفة الاستشفائية وإلى هذا الدمج بين الذاكريتن، فمع علمنا أنها ليست هي الحياة الفعلية، ولا هي وقائع اليومي في غناه وتعقيداته وتناقضاته التي لا تنتهي، إلاّ إنّنا نعتقد بمصداقية ما تقوله الروايات ونتماهى مع كائنات لا وجود لها إلا في العالم التخييلي الذي يصوغ حدوده كائن محدود الإدراك. إننا نفعل ذلك لأننا نريد أن نمسك بنسخة من العالم الواقعي. ولأننا لا نستطيع تحقيق هذا الحلم الجميل، فإننا نهرع إلى العوالم التي يقدمها لنا التخييل السردي، الذي يخلّصنا من التفاصيل الزائدة، ويقدم عالمه الفني خالياً من آليات الضبط والتوجيه القدري الذي لا فكاك منه. وقد داعبت أحلام كتابة نص يحتوي على تفاصيل الواقع المعيش كتّاباً أمثال (جورج بيريك) الذي كان من أشهر كتّاب فرنسا (1936 – 1982)،

(1) 6 نزهات في غابة السردد: 9 و13 و142 و208.

(2) المثالية الألمانية: 2/ 931 – 932.

(3) تاريخ الآداب الأوروبية: 3/ 238.

إذ حلم (جورج) «بكتابة كتاب واسع شساعة العالم، وعندما أدرك أنّ ذاك مستحيل، اكتفى بوصف مباشر لما حدث في ساحة القديس سولبيس من 18 أكتوبر 1974 إلى 20 منه وذلك في نص معنون بـ(محاولة لاستنفاذ فضاء باريسي). لقد كان بيريك يعي جيداً أنّ هذا الفضاء كتب عنه الشيء الكثير، وكان يريد أن يصف ما تبقى، أي ما لم يتطرق إليه أي كتاب، ويتعلق الأمر بالحياة اليومية بكل أبعادها. لقد كان يجلس على دكة، أو داخل حانة من حانات الساحة ليبدأ في تسجيل كل ما يجري أمامه طوال يومين كاملين: مرور الحافلات، ياباني يلتقط صوراً، شخص يرتدي معطفاً أخضر. ولاحظ أنّ كل المارة يحمل على الأقل حقيبة في أيديهم أو محفظة أو يد طفل أو مقود كلب، بل حدث أن سجل مرور شخص يشبه بيتر سيلر Petter Sellers [*]. وفي الثانية بعد الزوال من يوم 20 أكتوبر توقف: من الصعب أن تلتقط كل شيء في أي مكان من العالم. وفي نهاية الأمر خرج علينا بكتاب في ستين صفحة يمكن أن يقرأ في نصف ساعة »[1].

وقد يكون هذا التوضيح والمبررات لأسباب غلبة السرد على الساحة الأدبية وجيهاً على نحو كبير، لأنّ حياة الإنسان تعتمد على استخلاص النتائج من سرد الآخرين لقصصهم وسيرهم، سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى الجماعات البشرية. والإنسان مجبول على حب القصص، وسماع روايات الآخرين لتجارب حياتهم. وقد يكون هذا البعد سبباً أو تفسيراً جيّداً لاعتماد القرآن الكريم - وهو كتاب هداية للبشرية جمعاء - على القصة في عمليات التواصل والإبلاغ، وقد بلغت نسبة القصة في القرآن الكريم الثلث.

نشأة الفن القصصي:

تعد القصة الحديثة من أوسع ميادين الأدب العالمي وأخطرها، وأعمقها أثراً في الوعي الإنساني، وقد نشأ هذا الفن بعد رحلة طويلة، وهو حديث النشأة إذا ما قورن بالفنون الأدبية العريقة كالشعر والمسرح. وهنا لا بدّ من التمييز بين الفن القصصي وبين الحكاية، فقد كانت القصة في نشأتها الطويلة تختلط فيها الحقائق الإنسانية بالأمور الغيبية، وتفرط في الاستعانة بالخيال، فالحكاية بهذا المعنى قديمة قدم الحياة الإنسانية،

(*) بيتر سيلر Petter Sellers (1925 - 1980) ممثل أمريكي لعب أدواراً كثيرة من أهمها دوره في فيلم لوليتا. (6 نزهات في غابة السرد - هامش رقم (8): 103.

(1) 6 نزهات في غابة السرد: 103 - 104.

إذ الحكاية وجدت في الشرق والغرب منذ آلاف السنين، ويتعذر الفصل بينها وبين الأمثال والأساطير، أما الفن القصصي فهو حديث النشأة، ويعتمد على حدث، أو أحداث، منسقة، معروضة على نحو فني، يختلف الترتيب في عرض الأحداث، أو قد يتفق مع الترتيب الواقعي، الحقيقي، الكرنولوجي[1].

ترجع الحكاية والقصة في أصلهما إلى غريزة إنسانية تقوم على رغبة الإنسان أنْ يروي للآخرين ما يقع له من أحداث، ودفعهم إلى مشاركته فيما يحس ويرى. وقد كانت القصة حتى العصر الحديث تجنح إلى عالم الخيال والأسطورة، فتختلط فيها الحقائق الإنسانية بالأمور الغيبية، وتزخر بالعجائب والغرائب، وتحفل بقوى وعناصر غريبة، وتجهل التحليل النفسي للشخصيات، فشخصياتها ليست أنماطاً ونماذج إنسانية عامة، فهي إمّا خيّرة وإمّا شريرة، وتبدو أحداثها خارج الزمان والمكان، وقد يكون هدف الحكاية التسلية، وقد يكون الوعظ والإرشاد[2].

ظهرت بشائر القصة في الأدب اليوناني في أشعار الرعاة، وفي حكايات الرحالة عن الأسكندر الأكبر، وفضلاً عن الإغريق، عرفت الهنود، والفرس، وكثير من الأمم القديمة الأخرى القَصّ أو الحكي، فمارسوه في مجالسهم، وخلّدوه في ثقافاتهم، وخصوصاً ما كان له صلة بالحب العظيم، وأهوال الملاحم، ومآسي الحروب. ولمّا جاء العصر الحديث وانبثقت النهضة الأوروبية عن اتصال بموروثات الحضارة اليونانية التي تلقّوها، أوّل مرة، عن العرب، عمدوا إلى القص ناسجين في الغالب، على حكايات (ألف ليلة وليلة)، التي ترجمت في عهد مبكّر من نهضتهم إلى لغاتهم[3]. فبدأت مرحلة حاسمة في مسيرة القصة في الأدب الغربي، وهي مرحلة أعقبت مرحلة الشعر الملحمي عند الإغريق - وأشهر الملاحم الغربية هي: الأليادة والأوديسا والأنياذة والكوميديا الإلهية والفردوس المفقود - فنرى (لونجس) مثلاً يكتب (دافنش وخلوا) في القرن الثاني للميلاد، بعد اجتهادات قصصية تصف المغامرات الغرامية التي قام بها أبطال الأساطير فيما يشبه الملحمة بحوادثها الخيالية ثم تنتقل إلى الآداب اللاتينية حتى تظهر بجنوبي إيطاليا في القرن الثالث عشر قبل أن يكتب بوكاتشيو (الديكاميرون) أو حكايات الصباحات العشر محتذياً فيها (ألف ليلة وليلة).

---

(1) النقد الأدبي الحديث: 493. والنقد التطبيقي التحليلي: 65.

(2) النقد الأدبي الحديث: 493. والنقد التطبيقي التحليلي: 65.

(3) شعرية القص وسيميائية النص: 3 – 4. والنقد الأدبي الحديث: 494.

وفي تلك المدة ظهرت il – novellino وكتب فرنسيسكو دي باربرينو (1264 – 1348) روايته Documenti d, amor وكانت أناشيد المفاخرة وأشعار الملاحم قد انتهت بانتهاء عصر العقيدة الصارمة، والفتوة المفعمة بالرجولة، وبدأ عصر الحب والدعة والتحدث عن الأخبار التي كان بعضها يعتمد على حوادث الحروب الصليبية. وأضحت أوروبا تمر بما يمر به العالم العربي من وقوف مستطيل عند النوادر الشعبية المنمقة التي لم تكن مجموعة في المؤلفات الكلاسيكية والتي ترعرعت في (شمبانيا) و(بيكاردي). ثم عرفت فرنسا الرواية بالمعنى الذي أبعدها عن حكايات الشعب وخرافاته في سنة 1450، وبعد ذلك بقليل أو في سنة 1470 كانت بريطانيا تعالجها على يد كاتبها الكبير سير توماس مالوري Malory، وظلت غارقة في المحسنات البديعة وتتخللها الأشعار كالقصص العربية تماماً، إلى أن ظهر النثر العلمي السهل في القرن السابع عشر. وأما روسيا فلم تنشط لها إلاّ منذ ظهور غوغول 1809 – 1853 الذي خلّص القصة الروسية من ربقة سير والتر سكوت الذي مات سنة 1832، فهيّأ فرصة الظهور للواقعية العنيفة على يد تورجنيف ودوستوفسكي وتولستوي، ثم ماكسيم جوركي الذي قال: خرجنا كلنا من معطف غوغول[1].

وعلى الإجمال يمكننا القول إنّ القصة الأولى التي تحمل سمات القصة الفنية؛ هي قصة الكاتب الإسباني (سان بدرو san pedro) التي نشرها عام 1492 وأسماها (سجن الحب)، وفيها يفلسف قواعد قصص الفروسية، ويعد عاطفة الحب أمراً غيبياً له ما يبرره في واقع الحياة، وإنّ الحب الخالص لا بد أن ينتصر على ما يقوم في سبيله من عقبات، ولكن المحب عليه أن يبرهن على صدق حبه بالخضوع لأمر حبيبته، ولو كان هذا الخضوع هلاكه. ثم خطا الأديب الإيطالي (بوكاتشيو) في قصصه المسماة (ديكامرون) التي كتبها سنة 1353م، بقصص الحب خطوة أخرى في طليعة عصر النهضة، وهي قصص جسّدت عواطف إنسانية متنوعة، وفيها تنويع لقصص الحب، إذ منها ما يثير الضحك، وينتهي نهاية سعيدة، ومنها ما يختم بمأساة. وهذه القصص أقرب إلى الواقع في التصوير، وبعضها يحمل طابع الفروسة والتسامي بالعاطفة. وقد أثر (بوكاتشيو) – بقصصه وبإدراكه للحب – في الآداب الأوروبية حتى العصر الكلاسيكي.

ويقف المؤرخون وقفة طويلة عند رواية (دون كيخوتة)(1605م) للأديب الإسباني سرفانتس الذي قرب في روايته من الواقع على نحو لم يستطع معاصروه أنْ يفهموه؛ إذ

(1) دراسات في النقد الأدبي: 36-38.

سخر (سرفانتس) من أدب الفروسية وما فيه من تصنع وزيف، وذهب إلى القول إنّ أدب الفروسية بسبب مثاليته يبتعد كثيراً عن الواقع، فيفسد العقول بخلطه بين عالم الغيب وعالم الوقع، إذ تكثر فيه المفاجآت العجيبة وضروب من السحر وعمالقة وأقزام، ثم كفاح الفارس ضد الوحوش والعمالقة، وهو كفاح المنتصر دائماً، وتأتي بعد ذلك النهاية المكرورة دائماً من ظفر البطل بحبيبته وتغلبه على جميع الصعوبات. وأقدم (سرفانتس) على هذه الخطوة الجبارة في عمله (دون كيخوته) الذي لم يفهمه معاصروه حق الفهم، إذ إنه قرب فيها من الواقع على نحو لم يكونوا ليدركوه، فقد قلد قصص الفروسية تقليداً ساخراً، وتقدم كثيراً في التحليل النفسي لشخصيات روايته، فجعل منها أنموذجاً بشرياً، وكشف عن جوانب معقدة نفسية تجاوز بها مجرد تصوير أنموذج عام.

وظهر في القرن السادس عشر والسابع عشر في الأدب الإسباني جنس جديد من القصص كان بمثابة مقاومة لقصص الفروسة والرعاة في طابعهما السابق، وهذا الجنس الجديد من القصص هو مان نستطيع أن نسميه: قصص الشطار (التروبادرو)، التي عنيت بتصوير الصعاليك والمشرّدين والطبقة المحرومة في المجتمع، بدلاً من تصوير حياة الفرسان والأبطال والأسطوريين.

وازدهرت الكلاسيكية في القرن السابع عشر، وأثرت قواعد (العقلية) في المسرح، فعني فيه بالتحليل النفسي، و لا سيما التحليل العاطفي، في مسرحيات (راسين). وكان لا بد أن تتأثر القصة بهذا الاتجاه، فدعا كثير من النقاد – في القرن السابع عشر – إلى أن تكون حوادث القصة ممكنة محتملة في سياقها لتتجرد من آثار ما فوق الطبيعة، ودعوا كذلك إلى التقليل من طابع القصة الشعري، وذلك بالاعتماد على ملاحظة الواقع في إيراد الأحداث الجزئية التي يبني منها الخيال وحدة القصة. ونتيجة لنهوض المسرح الكلاسيكي تطلعت القصة إلى التحليل النفسي. فحققت السيدة (لافايت) Mme de Lafayeteee دعوة أولئك النقاد في قصتها (أميرة كليف) التي نشرها عام (1678م) التي عنيت عناية واضحة بشبوب العاطفة، والوفاء والتضحية، والغيرة القاتلة، لأميرة وزوجها يمثلان رجال القصور في ذلك العهد، في لغتهما، ورقة شعورهما، وجلدهما في الصراع بين العاطفة الطاغية المسيطرة بالجموح، والواجب الذي يقضي به الشرف والتقاليد الساخرة. وقد حللت السيدة (لافايت) نفسية البطلة وزوجها، وصورة الصراع بين العاطفة والواجب، وانتصار الواجب انتصاراً يذكر

بمسرحيات (كورني). وتقدمت السيدة (لافايت) – في هذه القصة – تقدماً لم يستطع أن يجاريها فيه كثير من معاصريها. إذ خلت خلواً تاماً من العناصر الغيبية وعجائب الأحداث، بل خلت من الاعتماد على العقيدة المسيحية، فلم يرد لها ذكر فيها، حتى أنّ السيدة (لافايت) جعلت الزوجة في قصتها تعترف بخطئها – في حبها غير زوجها – أمام زوجها نفسه – لا أمام قسيس – مما كان ثورة في التقاليد الدينية السائدة في ذلك العصر. ولكن القصة بعد ذلك تصف حياة بيئة أرستقراطية بعيد كل البعد عن تمثيل الاتجاهات العاطفية والإنسانية في الشعب عامة.

وعدت قصة (أميرة كليف) من قصص التحليل النفسي، فنظر إليها بوصفها فتحاً خطيراً في عالم القصص؛ فهي لا تثير اهتمام القارئ بأحداثها كما كانت الحال فيما سبقها من قصص، ولكن عن طريق سبر أغوار النفس الإنسانية في إلقاء الأضواء على جوانبها العاطفية على حسب الأحداث[1].

وما أنْ حلّ القرن التاسع عشر حتى أصبحت القصة واقعية تماماً، إذ صار الواقع الاجتماعي محورها، والتحليل النفسي مزية من مزاياها، وبات الإنسان العادي البطل الرئيس فيها. مثال ذلك قصة (المعطف) لـ(غوغول) الذي جعل بطلها إنساناً عادياً من غمار الشعب، يحلم أنْ يكون له معطف، وبعد انتظار ومعاناة يستطيع شراء معطف، لكنّ اللصوص سرعان ما يسلبونه منه، فيطرق أبواب المسؤولين ليستردوا له المعطف غير أنّه يقابل بإعراض ولا مبالاة، الأمر الذي يجعله يعيش همّاً عظيماً يودي به في النهاية. وكل ذلك يعني حدوث تحول عظيم في الرؤية الأدبية وتغيير كبير في وظيفة الأدب، إذ أصبحت الطبقات الدنيا محط اهتمام الأدب، بخلاف الأدب الكلاسيكي الذي كان يحتفي بالطبقة الأرستقراطية ويراعي أذواقها، «فحبكات المحلمة الكلاسيكية وملحمة عصر النهضة على سبيل المثال، نهلت من القديم أو الخرافة، وكان يُحكم على جدارة معالجة المؤلف انطلاقاً من نظرة إلى التنميق الأدبي مستمدّة من القوالب المقبولة في هذا الجنس»[2].

إنّ القرن التاسع عشر يعدّ العصر الذهبي للقصة الواقعية التي شهدت عمالقة لم يشهد مثلهم عصر آخر أمثال بلزاك وفلوبيير وستندال في فرنسا، وديكنز في انكلترا،

(1) النقد الأدبي الحديث: 501 - 510.

(2) نشوء الرواية: 16.

وغوغول وتولستوي ودوستويفسكي وتشيخوف في روسيا. وفي القرن العشرين تعددت اتجاهات القصة وتنوعت فظهر فيها الاتجاه النفسي (تيار الوعي)، والرواية الجديدة.

وهكذا شرعت القصة ابتداء من عصر النهضة، تشهد تطوراً تدريجياً تمثّل في سمات وخصائص جعلتها تختلف كل الاختلاف عمّا كانت عليه في العصور الغابرة، إذ صارت تقترب من الواقع، وتهجر دنيا السحر والغيب، وتُعنى بالتحليل النفسي للشخصيات، وتحمل نقداً اجتماعياً وتميل إلى التماسك في البناء والسببية في سير الأحداث وتطورها. فالقصة الفنية بعد أن تفرغت وتحددت فروعها، فن يكاد يكون حديثاً، إلاّ أنه في أشكاله الأولى كان إحدى ظواهر المجتمعات وهي تحاول أن تستقر[1].

يقصد بالفن القصصي الرواية والقصة القصيرة والأقصوصة، وقد نشأ هذا الفن بعد رحلة طويلة، وهو حديث النشأة إذا ما قورن بالفنون الأدبية العريقة كالشعر والمسرح. وهنا لا بدّ من التمييز بين الفن القصصي وبين الحكاية.

أ- الرواية:

تميل الرواية إلى رصد الحياة أو رصد ملامح وأنماط منها، وبتعبير آخر تهدف إلى نقل حيوية الحياة وشعورها، وهي تسعى إلى تمثيل الحياة في كامل هشاشتها، وتعمد إلى تشخيص سلسلة من التناقضات من خلال الكشف عنها وإبرازها[2]. كما أنها تسعى لأنْ تنقل بعض التفسيرات المتعلقة بأهمية الحياة، إذ الوعي الروائي سابق على الكتابة، فالإحاطة بالعالم سابقة على الإحاطة بالكلمات، وهو الأمر الذي يقع – مثلما يذهب إلى ذلك أمبرتو إيكو – على النقيض من ذلك في الشعر، حيث الإحاطة بالكلمة سابقة على الإحاطة بأشياء العالم[3]. فالسرد الروائي، «في سياقه الجديد، هو تشكيلُ عالم متماسك متخيّل، تحاك ضمنه صورُ الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء، وتحيّزات، وافتراضاتٌ تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات، وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفاياه.. كما يصوغها بقوة وفعالية خاصتين، فهمُ الحاضر للماضي وأنهاجُ تأويله»[4]. فالرواية ليست «ظاهرة لسنية فحسب، فمن الصعب ترجمة

(1) دراسات في النقد الأدبي: 30.

(2) اعترافات روائي ناشئ: 20.

(3) حاشية على اسم الوردة: 47 - 48.

(4) الثقافة والامبريالية: 16.

الكلمات في الشعر، فالأساسي فيه هو الصوت الذي تحدثه، وكذا التعدد القصدي لمعانيها، بحيث إنّ اختيار الكلمات هو الذي يحدّد المضمون. أمّا في المحكي، فإنّ الأمر على العكس من ذلك، إنّ الأساسي فيه هو الكون الذي يقوم المؤلف ببنائه، وما يقع فيه من أحداث هو الذي يحدد الإيقاع والأسلوب، بل هو الذي يتحكم في اختيار الكلمات. إنّ المحكي محكوم بالقاعدة اللاتينية التي تقول: حدّد موضوعك بدقة، وستنقاد لك الكلمات. أما في الشعر، فيجب قلب الحكمة والقول: تمسّك بالكلمات، وسيأتي الموضوع بعد ذلك. إنّ المحكي هو في المقام الأول قضية كوسمولوجية. فمن أجل سرد شيء ما يجب في البدء القيام بدور مبدع يقوم بابتكار عالم، ويجب أن يكون هذا العالم من الدقة بحيث نتحرك داخله بكل ثقة»[1].

الرواية شكل خاص من أشكال القصة، والقصة ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجازواً كبيراً، فهي إحدى مقوماتنا الأساسية لإدراك الحقيقة، كما يذهب إلى ذلك ميشال بوتور في كتابه (بحوث في الرواية الجديدة) – وهو في قوله هذا يخالف رينيه ويليك وأستون وارين مخالفة تامة -. فنحن محاطون بالقصص دون انقطاع، منذ طفولتنا، وهذه القصص التي تغمرنا من كل جانب، تتخذ أشكالاً متنوعة، لكنّ الرواية تظل أسمى حقل للحوادث الحسية، وأسمى بيئة تُبحث فيها الطريقة التي تظهر لنا فيها الحقيقة، أو التي يمكن أن تظهر لنا فيها، ولهذا كانت الرواية مختبر القصة[2].

أصبحت الرواية اليوم أنشط الفنون الأدبية، وأصبحت المعبِّر عن هموم الإنسان المعاصر وآماله، وهي من أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية». وأصبح هناك إقبال كبير على كتابة الرواية وقرائتها، وتحوّل بعض الشعراء عن معاناة الشعر، إلى إبداع الرواية، ظانين أنّها أسهل إبداعاً، على الرغم من أنّها الجنس الأدبي الأصعب والأكثر تعقيداً في بناء الشخصيات وتوظيف الزمان والمكان، وهي تمتاز عن الأجناس الأخرى وعن أشكال القص السابقة من خلال الاهتمام الكبير بالشخصيات والعرض المفصل لبيئاتهم[3].

---

(1) اعترافات روائي ناشئ: 28.

(2) بحوث في الرواية الجديدة: 6 - 7.

(3) نشوء الرواية: 20.

وقد ظهرت الرواية بوصفها جنساً أدبياً متميزاً في القرن الثامن عشر في أوروبا، إلاّ أنّها واجهت الرد وعدم القبول في البداية فتعرضت للهجوم من قبل الأدباء والصحافة، لأنّها اعتمدت عقدة الرومانس – حسب قول الكلاسيكيين - وخرقت المبادئ الكلاسيكية في التأليف الأدبي والاتزان والتناسق والتوازن والانتظام، ووفرت بدل ذلك عناصر التسلية. ولكن سرعان ما استسلمت المعارضة بالتدرج، أمام الفن الروائي الذي نما باطراد طيلة القرن التاسع عشر، وذلك بفضل بعض الروائيين الذين ظهروا في هذه المدة أمثال صموليت وجورج إليوت ولوس دالاس وهنري جيمز، وآلان روب غرييه الذي تطورت الرواية على يديه تطوراً كبيراً، حتى أصبحت أبرز الأجناس الأدبية.

لهذا تعد الرواية نوعاً أدبياً جديداً، وهي في الواقع طفل غضٌ إذا ما قورنت بالشعر والمسرحية القديمين قدم الإنسانية، وقد ظهرت الرواية بشكلها المعروف المعاصر في أوروبا في القرن الثامن عشر. بفعل عدة عوامل، منها عوامل رئيسة، وأخرى فرعية[1].

عوامل ظهور الرواية

العوامل الرئيسة: تتكون العوامل الرئسية من التطور العلمي والثقافي وتعميق الوعي لدى الشعوب الأوروبية بواقعها الراهن، فضلاً عن عامل الحرية، وعامل توسيع مدى رؤية القارئ؛ فقد ارتبط نشوء الرواية ارتباطاً وثيقاً بقضية الحرية الإنسانية والنشوء. أمّا توسيع مدى الرؤية، فقد حققت تأثيرها من خلال ما يشبه توسيع مدى الرؤية، إذ إنّ وعينا ضيق مثل آلة تصوير ذات عدسة حادّة الرؤية. إنّها تلتقط صوراً مقربة رائعة بيد أنّ مداها محدود، لكنّ الرواية تستطيع أن توسع مدى رؤيتنا وأفقنا، وتخرجنا من حدود ذاتنا، وتدخلنا في أفق الآخرين وحياتهم[2]. ويرى (شبنغلر) أن نشأة الرواية تعود إلى حاجة الإنسان الحديث (فوق تاريخي) إلى شكل أدبي جديد قادر على التعامل مع الحياة ككل[3]. فكانت الرواية بمثابة الوسيلة الوحيدة التي أعادت للإنسان الغربي ذاته، بعدما سلبته إياها الآلة والتطور في العصر الحديث، حيث عرفت المجتمعات الغربية تسارعاً مذهلاً في مجال العلوم، وفي ظلها تناسى الإنسان الغربي ذاته وأصبح آلة، أو كما قال كونديرا: (كلما زادت سرعة اختراعاته زاد فقدانه لذاته، بالموازاة تولد مع سرفنتاس فن كبير عمل على البحث عن الذات الإنسانية المفقودة، منه صاحبت الرواية الإنسان بوفاء منذ بداية العصر الحديث).

---

(1) مدخل لدراسة الرواية: 13.

(2) فن الرواية، كولن ولسن: 46 و74.

(3) نشوء الرواية: 25.

بهذا المفهوم تصبح الرواية ذاكرة الإنسان التي تحميه من نسيان وجوده وذاته في خضم هذا العالم المتسارع الموقد بالحركة والتغيير، الذي لا يهمه من حاضره إلاّ نسيان ماض ترك علامة سوداء في أعماقه، وتصبح، على هذا الأساس، كينونة الرواية ووجودها مقترناً بكشف عدم المكتشف، ببحثها عما ليس موجوداً في الوجود[1]. من هنا ربط الروائي التشيكي (ميلان كونديرا Milan Kundera) الرواية بالتعبير عن كشف مجهول وإلقاء ضوء عليه، فقال في كتابه (فن الرواية) الذي نشره سنة 1986: إنّ الرواية التي لا تكشف جزءاً غير معروف من الوجود ليست رواية... فالمعرفة هي الفكر الوحيد للرواية. وبرر وجود الرواية باكتشاف ما يمكن للرواية وحدها دون سواها أن تكتشفه، حسب عبارة هيرمان بروخ التي يرددها كثيراً. فالرواية هي تأمل في الوجود تتم رؤيته عبر شخصيات خيالية. وهي تصاحب الإنسان على الدوام وبإخلاص منذ بداية الأزمنة الحديثة[2].

العوامل الفرعية منها:

1-نشأة القراءة والكتابة وانتشارهما الواسع: وفّرت النهضة الظروف الاقتصادية الجيدة والمناخ المناسب - في القرن الثامن عشر - لانتشار القراءة والتعليم، ولا سيما للنساء، إذ هنالك بعض الأسباب التي جعلت التعليم ملائماً لعالم النساء أكثر من عالم الرجال، وذلك، في المقام الأول، لأنّه كانت لديهن وقتاً فائضاً أكبر، وكنّ يعشن حياة مستقرة، وحتى النساء الأقل غنى، كان لديهنّ أيضاً وقت فراغ أكبر من السابق، إذ تشير الدراسات الموجودة المتعلقة بهذه المدة إلى أنه حتى بين الشعب العادي لم يكن الأزواج يسمحوا بزوجاتهم أن يعملن، فحصلت جراء ذلك الزيادة الكبيرة في وقت الفراغ لدى النساء والناجمة عن تغيّر اقتصادي مهم. فالواجبات المنزلية القديمة من غزل وحياكة، وخبز، وتخمير، وشموع، وصابون، وكثير غيرها، لم تعد ضرورية، لأن معظم هذه الحاجيات الأساسية صارت تصنّع خارج المنزل ويمكن شراؤها من الحوانيت والأسواق. والرواية بصورة رئيسة شكل أدبي مكتوب، خلافاً للشعر الذي كان موجوداً منذ قرون قبل تطور الكتابة، لهذا فهي تحتاج إلى قارئ/قارئة يملك الوقت الكافي ويوزع وقت فراغه، فيكرس وقتاً خاصاً للقراءة[3].

2- الطباعة: إنّ الرواية الحديثة وليدة المطبعة، وهي الوحيدة القادرة على أن تنتج عدداً كبيراً جداً من النسخ التي تستدعيها الحاجة لإشباع رغبة القراء بثمن يستطيعون

(1) تداولية الخطاب الروائي – من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ: 117.

(2) فن الرواية، ميلان كونديرا، ت: بدر الدين عردوكي: 13 – 15.

(3) مدخل لدراسة الرواية: 13 – 19.

تحمّله. وهذا العامل يعني كذلك أنّ العلاقة بين الروائي وبين قارئه علاقة غير حضورية، وغفل عن التعارف، فالروائي لا يعرف قرّاءه بصورة شخصية، كما أنّه ليس على اتصال مباشر معهم، ولا يستطيع ذلك. وبصورة أنموذجية تُقرأ الرواية انفرادياً بوساطة شخص واحد. وهكذا فإنّ ممارسة قراءة الرواية تعدّ مسألة أقلّ عمومية من ممارسة مشاهدة مسرحية تُمثّل على المسرح حيث نكون واعين تماماً لاستجابة باقي الجمهور[1].

3- اقتصاد السوق: في البدايات الأولى كان نشر الروايات وطبعها يعتمد على تمويل النشر، أو بمساعدة المؤلفين مثل الرعاية، إذ يعمد محسن ثري إلى مساعدة كاتب ما أثناء كتابته، أو بالإشتراك (إذ كان القراء المتمكنون مادياً يشتركون في مساعدة كاتب ما على طبع عمله). أمّا بعد التطور الاقتصادي، فإنّ اقتصاد السوق قد أدّى إلى زيادة حرية الكاتب، وخلّصه من عزلته النسبية، كما قلّل اعتماده المباشر على أفراد معينين أو مجموعة مصالح. لقد كان نمو اقتصاد السوق مظهراً لنشوء الرأسمالية - وهي نظام حلّ محلّ النظام الأقطاعي في بريطانيا في القرن الثامن عشر. وتشير (إيان وات) إلى وجودعلاقة وثقى بين ظهور الرواية وظهور الطبقة الوسطى. ونجد تأكيداً على وجود هذا الترابط بين ظهور الرواية والطبقة الوسطى عند الفيلسوف المثالي هيجل (1820 – 1829) عندما عرّف الرواية في كتابه (دروس في علم الجمال) بأنها المحلمة البرجوزاية الحديثة[2]. ويمكن أن نعزو معرفة القراءة والكتابة والطباعة واقتصاد السوق إلى نشوء الرأسمالية في الحقبة التي ظهرت خلالها الرواية. ففي البدء كان ثمن الروايات المطبوعة باهضة، فكان سعر رواية واحدة يؤمّن قوت عائلة لمدة أسبوع أو أسبوعين، أمّا في القرن الثامن عشر فأصبحت الرواية متلائمة مع القدرة الاقتصادية لأولئك الذين انضموا إلى جمهور القراء من الطبقة الوسطى. وتدلل (وات) على أهمية تحسن الوضع الاقتصادي للفرد بالنجاح السريع الذي حققته المكتبات العامة أو الدوّارة، وكانت معظم المكتبات الدوّارة مجهّزة بكل ضروب الأدب، لكن الروايات عدّت على نطاق واسع مصدر الجاذبية الرئيس لهذه المكتبات؛ وهذا ما أدّت إلى زيادة ملحوظة في جمهور قرّاء الرواية منذ سنة 1742[3].

4- ظهور النزعة الفردية: إنّ ما يميّز الرواية هو اهتمامها بالبعد الفردي للشخصيات، والعرض المفصّل لبيئتها. فالرواية لا تعرض للقارئ مجرد شخصيات

(1) نشوء الرواية: 47 - 48.

(2) تاريخ الآداب الأوروبية: 3/ 238.

(3) نشوء الرواية: 46.

نمطية، وإنّما تجعله ينظر إليهم بوصفهم أفراداً متميزين لهم صفات شخصية وخصوصيات في البنية والمزاج. وقد أشار هيجل إلى هذا الجانب الفردي المميز في الرواية وعلّل انتشارها به، قائلاً إنها «جنس أجبي يعكس في آن واحد قصة فردية، ورؤية شاملة وعضوية للعالم. وربما كانت هذه الميزة هي التي تفسر نجاح هذا الفن الأدبي وتطوره العجيب منذ بداية القرن»[1].

ويبدو أنّ القضية كانت تتعلّق بنموّ الرأسمالية، إذ جلبت الرأسمالية زيادة عظيمة في التخصص الاقتصادي، وكان هذا التخصص متواكباً مع بنية اجتماعية أقل صلابة وتجانساً، ومع نظام سياسي أقلّ استبداداً وأكثر ديموقراطية. فأسهم هذا البعد في ازدياد حرية الفرد في الاختيار على نحو كبير. وفيما يتعلق بأولئك الخاضعين تماماً للنظام الاقتصادي الجديد لم تعد العائلة، ولا الكنيسة، ولا الطائفة الحرَفية، أو أية وحدة تجمعية أخرى، هي الوحدة الفاعلة، وإنما الفرد، حيث صار وحده المسؤول مبدئياً عن تحديد أدواره الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، والدينية [2].

لقد استجابت الرواية للحياة الخاصة التي ولدت مع المجتمع الرأسمالي، وتطورت بتطورها، وقامت الرواية بتناول الموضوعات الفردية والاجتماعية، والموضوعات الخاصة والعامة. بخلاف القصيدة الغنائية التي استغرقت في الذاتية تعبيراً عن الشعور والتفكير الفرديين.

على الرغم من أنّ الرواية تكتب وتقرأ على نحو خاص، إلاّ أنّها تعتمد على مجتمع وصناعة عالية التنظيم، لإنتاجها وتوزيعها. وحتى في سوسيولجيتها (البعد الاجتماعي) فإنّها تجمع بين الشخصي والاجتماعي. وبصورة يعد فيها ذلك الجمع مركزاً لجماليتها.

5- **ظهور الطبقة الوسطى والنزوع نحو الهيمنة:** يرتبط ظهور الرواية وتطورها وانتشارها بنشأة الطبقة الوسطى في أوروبا التي اتخذت منها أداة للتعبير عن مثلها وتطلعاتها. ففي القرن الثامن عشر أصبحت الطبقة الوسطى صاحبة النفوذ الأكبر في المجتمع، وأصبحت بذلك القوة الأولى التي يتجه إليها الأدب ويعبر عنها، وصاحَبَ ظهور هذه الطبقة زيادة عدد الجماهير من القرّاء بصورة ملحوظة، ولم تعد الطبقة الإقطاعية هي المتلقية للفن، ولكنّ جمهور القرّاء تحوّل ليصبح في الريف مكوناً من بعض أصحاب المحال وأغنياء المزارعين. وفي المدن من التجار والموظفين، واشتدّ إقبال الجماهير على

(1) تاريخ الآداب الأوروبية: 3/ 238.

(2) نشوء الرواية: 66.

الفن الروائي لاعتدال أسعاره، وإنْ كان أغلب قرّائها من النساء، وذلك لانشغال الرجال بأعمالهم والفراغ النسبي لدى النساء في بيوتهنّ[1].

يلحظ كلّ روائي – كما يذهب إلى ذلك إدوارد سعيد – وكلّ ناقد أو منظّر للرواية الأوروبية طبيعتها المؤسساتية، فالرواية متصلة بصورة أساسية بمجتمع الطبقة الوسطى، وهي بعبارة (شارل موراز)، ترافق بل هي بحق جزء من فتح المجتمع الغربي من قِبل ما يسميه: الفاتحين البرجوازيين. إلاّ أنّ هذا الارتباط لم يخل من شوائب وتعقيدات، فلم تكن الرواية بعيدة عن طبيعة المجتمع البرجوازي في بداية نشوئها، وأثناء ازدهارها واستفحال أمرها. فمما لا يقلّ دلالة أنّ الرواية دشنت في انكلترة بـ **روبنسون كروزو**، وهي رواية بطلها مؤسس لعالم جديد، يقوم بحكمه واستعادته للمسيحية وانكلترة. ولا يقتصر الأمر على روائي واحد، بل نجده عند أوستين، وديكنز، وثاكري، وجورج إليوت، وفيلدنغ، وريتشاردسون، وسمولِت، وستيرن... إنّ هؤلاء الروائيين يموضعون عملهم في بريطانيا، ويستمدّونه منها؛ بريطانيا بوصفها فضاء محلياً، وبريطانيا بوصفها قوة امبريالية عالمية كبيرة. ولا يسعى إدوارد سعيد إلى القول بأن الرواية – أو الثقافة بالمعنى الواسع – هي التي أدّت إلى الامبريالية، بل إنّ الرواية من حيث هي مصنّعٌ ثقافي من مصنّعات المجتمع البرجوازي (الطبقوسطي)، والامبرياليةَ غيرُ قابلين للخطور بالبال منفصلين إحداهما عن الأخرى. إنّ الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية الرئيسة حداثة زمنياً، وإنّ نشوءها هو الأكثر قابلية للتاريخ، وحدوثها هو الأكثر غربية، ونسقها المعياري للسلطة الاجتماعية هو الأكثر بنْيَنةً. ولقد حصّنت الرواية والامبريالية إحداهما الأخرى إلى درجة يستحيل معها، قراءةُ إحداهما دون التعامل بطريقة ما مع الأخرى.

يكاد ينفرد إدوارد سعيد، من بين نقاد الرواية ودارسي تاريخ الرواية، في ربط ازدهار الرواية الغربية بالحركة الامبريالية، وفي هذا يستشهد (سعيد) بقول (وليم بليك): إنّ أساس الامبراطورية هو الفنون والعلوم. أزلهما أو حطّ من قدرهما تختف الامبراطورية. إنّ الامبراطورية لتتبع الفن، وليس العكس كما يفترض الانكليز. ثم يذهب إلى حد القول إنّ الرواية الأوروبية كما نعرفها اليوم ما كانت ستوجد في غياب الامبراطورية؛ وبالفعل فإنّنا إذا درسنا البواعث التي سببت نشوءها فسنرى الالتقاء - البعيد تماماً عن أن يكون عرضياً – بين أنساق السلطة السردية المشكلة للرواية، من جهة وتشخّص عقائدي يتبطّن النوع نحو الامبريالية، من جهة أخرى؟ فقد كانت القوة

(1) ينظر نشوء الرواية: 46 – 65.

البريطانية ذات طاقة على التحمل والديمومة وكانت تعزز باستمرار. وفي المجال الثقافي المرتبط بهذه القوة والذي كثيراً ما يكون ملاصقاً لها، تمّ إحكام تلك القوة والإفصاح عنها في الرواية، التي لا يمكن أن نعثر على حضورها المركزي المستمر بصورة مماثلة في أي مكان آخر.

إنّ الجغرافيا والرغبة في تجاوز الفضاء المحلي، كان من أبرز عوامل انتشار الرواية، فإذا كانت الرواية أداة التنوير المفضلة، فإنّ الامبريالية حولتها إلى الأداة الفعالة للإخضاع؛ فالرواية بل السرد على نحو عام من هذا المنظور حركة في الفضاء، وتبعاً لذلك؛ يرى (إدوارد سعيد) أن الرواية على نحو خاص، والسرديات على نحو عام، قد لعب دوراً خطيراً في مسألة الهوية والانتماء، إذ وظفت الرواية، وتحوّلت إلى مجال حيوي عند القوى الامبريالية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين من أجل بسط سيطرتها الامبريالية، وإخضاع الشعوب المستعمَرة، إذ حققت الرواية الواقعية الأوروبية العظيمة واحداً من أهدافها الرئيسة، إذ دعم هذا النوع من الرواية بشكل لا يكاد يكون ملحوظاً إقرار المجتمع للتوسع فيما وراء البحار، وهو إقرار، بأنّ القوة الأنانية التي توجّه الامبريالية ينبغي أن تستغلّ ألوان الحماية التي توفرها الحركات التي لا تعمل بدافع من الأهواء؛ مثل الإحسان والتصديق، والدين، والعلوم، والفنون والآداب. ففي كل مكان تقريباً من الثقافة البريطانية والفرنسية، خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، نجد إلماعات إلى حقائق الامبراطورية، لكنها قد لا ترد في مكان بقدر من الانتظام والتواتر يفوق ورودها في الرواية البريطانية. وتشكل هذه الإلماعات في مجموعها، ما يسمّيه إدوارد سعيد (بنية من وجهات النظر والإحالات). فالامبراطورية تحولت عند الروائيين البريطانيين جميعهم أمثال؛ جين أوستين، كبلنغ، وكونراد، وأرثر كونان دويل، ورايدر هاغارد، وآر. إل. سيفسن، وجورج أوورول، وجويس كاري، وغي. أم. فورستر، وتي. إي. لورنس، إلى إطار مشهدي حاسم.

كما أصبحت الرواية الأداة الفعالة عند الشعوب المستعمَرة للحفاظ على هويتها ووجودها وتاريخها الخاص. ويؤكد (إدوارد سعيد) أنّ المعركة الرئيسة في (العملية) الامبريالية كانت من أجل الأرض؛ لكن حين آل الأمر إلى مسألة مَن كان يملك الأرض، ويملك حقّ استيطانها والعمل عليها، ومَن ضمِن استمرارها وبقاءها، ومَن استعادها، ومَن يرسم الآن مستقبلها، فإنّ هذه القضايا انعكست، ودار حولها الجدال، بل حُسمت أيضاً لزمن ما، في السرد الروائي. لقد أسهمت الرواية في توطيد أركان الامبريالية، وهي أيضاً

لم تردع ولم تكبت المشاعر الامبريالية الأشدّ عدوانية وشعبية التي تجلّت بعد عام 1880. فالروايات الإنكليزية في القرن التاسع عشر تؤكد على الوجود المستمر (نقيضاً للانقلاب الثوري) لإنكلترة. وعلاوة على ذلك، فإنّها لا تدعو أبداً إلى التخلّي عن المستعمرات، بل يتبنى وجهة نظر بعيدة المدى متمثلة في الحفاظ على المستعمرات ما دامت تقع ضمن مدار السيطرة البريطانية، وعُدّت هذه السيطرة نوعاً من المعيار، وهكذا فهي تصان جنباً إلى جنب المستعمرات. ويجب أن نستمر في تذكّر أنّ الروايات تشارك وتسهم وهي جزء من سياسات بالغة البطء لا نهائية الصغر، توضح، وتعزز، بل ربما كانت من آنٍ لآخر تدفع قدماً، التصورات ووجهات النظر حول انكلترة والعالم. إنّه لمن اللافت الصادم أنّ ذلك العالم القصي، في الرواية، لا يُرى مرة واحدة إلاّ منضوياً خاضعاً، وأنّ الحضور الانكليزي يعتبر تقنينياً ومعيارياً. ويصدق ذلك على الرواية الانكليزية لأنّ انكلترة هي الوحيدة التي كانت لها امبراطورية ما وراء البحار صانت نفسها وذادت عنها على مثل تلك المساحة، وعلى مثل هذا المدى الزمني الطويل. إنّ الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر هي بشكل رئيس شكل ثقافي معزز لسلطة الواقع الراهن، ولكنه أيضاً منقِّ له، ومفصح عنه.

إنّ الأمم، كما اقترح أحد النقاد، هي ذاتها سرديات ومرويات. وإنّ القوة على ممارسة السرد، أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ، لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة وللامبريالية، وهي تشكل إحدى الروابط الرئيسية بينهما. ولأنّ السرد يلعب دوراً كبيراً في المسعى الامبريالي، فليس من المفاجئ في شيء أنّ فرنسا و(خصوصاً) انكلترة تمتلكان تراثاً غير منقطع من الكتابة الروائية لا نظير له في أي مكان آخر. لقد بدأت أميركا تصبح إمبراطورية أثناء القرن التاسع عشر، لكنها لم تحذ حذو سلفيها العظيمتين مباشرة إلاّ في النصف الثاني من القرن العشرين، بعد فكفكة استعمار الامبراطوريتين البريطانية والفرنسية.

ويستشهد إدوارد سعيد من أجل إظهار دور الرواية الاستعمارية الخطير في إخضاع الشعوب ثقافياً، قبل غزوها وإخضاعها عسكرياً برواية **توقعات عظيمة** لديكنز (1861)، ورواية **نوسترومو** لكونراد (1904). تدور رواية **توقعات عظيمة** حول أستراليا بوصفها مستعمرة للعقاب في أواخر القرن التاسع عشر، كي يتاح لانكلترة أن تنقل جماعات من المجرمين فائضة، غير مرغوب فيها وغير قابلة للإصلاح، إلى مكان كان قد رسم معالمه أصلاً القبطان كوك، وكي تلعب أستراليا أيضاً دور مستعمرة تعوِّض عن فقدان المستعمرات الأمريكية. يرى إدوارد سعيد أن الرواية تركز على دور مكتشفين، وسجناء، ومختصين بعلم الأعراق الوصفي، وساعين وراء الربح، وجنود، في رسم معالم قارة هائلة

وخالية نسبياً من السكان، كل منهم في إنشاء يزاحم إنشاء الآخرين، أو يزيحه عن محله أو يحتويه. ولم يكن الحظر المفروض على الشخصية الرئيسة المنفية (ماغويتش) إلى أستراليا جزائياً وحسب بل كان امبريالياً أيضاً: فالرعايا قد ينقلون إلى أماكن مثل أستراليا، لكنهم لن يسمح لهم بالعودة إلى الفضاء الحواضري الذي كان، كما تشهد أعمال ديكنز الروائية، مرسوماً بدقة بالغة، ومتحدثاً باسمه، ومسكوناً من قبل تراتبية (مؤلفة) من أعيان الحواضر. ومع حلول منتصف القرن التاسع عشر، لم تعد الامبراطورية مجرد حضور طيفي، ولم تعد تتجسد في مجرد ظهور ممقوت لمدان هارب، بل غدت – في أعمال كتاب مثل كونراد، وكبلنغ، وجيد، ولوتي – مجالاً مركزياً للاهتمام والعناية[1].

ثورة الخيال الروائي:

فعلى الرغم من أنّ الرواية لم يبلغ عمرها سوى قرنين ونصف القرن؛ إلاّ أنّها استطاعت أن تغيّر في ذلك الوقت القصير من ضمير العالم المتمدِّن. إنّنا نقول إنّ دارون وماركس وفرويد غيّروا وجه الثقافة الغربية، ولكنّ تأثير الرواية كان أعظم من تأثير الثلاثة مجتمعين. بل يذهب (كولن ولسن) صاحب كتاب (فن الرواية) إلى القول إنّ ثورة الخيال هي التي غيّرت أوروبا وليست الثورة الصناعية ولا الثورة الفرنسية، إذ لم يحدث أي شيء في أوروبا يمتاز بالثورية التامة إلى حوالي سنة 1740. وقد ظهرت الثورة الصناعية والثورة الفرنسية، بعد أن غيّرت ثورة الخيال أوروبا؛ إذ كانت الثورة الصناعية والثورة الفرنسية نتائج وتجليات لثورة الخيال الأدبي[2]. ويؤكد (مارشال بيرمن) في كتابه (كل ما هو صلب يتحوّل إلى أثير) هذا الأمر، ويرجع ثورة الخيال وتأثيرها الكبير إلى جان كاك روسو وروايته الشهيرة (إيلويز الجديدة The New Eloise)، ويشير إلى أنه إذا كان هناك صوت نموذجي أولي في الحقبة الأولى من عصر التحديث، قبل الثورتين الأمريكية والفرنسية، فإنّ ذلك الصوت هو صوت جان جاك روسو. فروسو هو أول من استخدم كلمة حديث Moderniste بالمعاني التي ستحملها في القرنين التاسع عشر والعشرين؛ كما أنه هو مصدر بعض تقاليد الحداثة الأكثر حيوية..[3].

---

(1) الثقافة والامبريالية: 58 و60 – 67 و83 و142 – 145.

(2) فن الرواية، كولن ولسن: 25.

(3) كل ما هو صلب يتحول إلى أثير – تجربة الحداثة وحداثة التخلف: 40.

وقد حصل هذا التغيير العظيم في العقلية والأوروبية والحياة السياسية الغربية – حسب كولن - بفضل ثلاث رويات ومسرحية واحدة، هي: رواية (باميلا) لـ(رشاردسن) ورواية (جولي أو إيلويز الجديدة) لـ(جان جاك روسو)، ورواية (آلام فِرتر) لـ(فولفانغ غوته)، ومسرحية (لصوص) لـ(فردريك فون شيلر). جاءت رواية (باميلا) مليئة بالأفكار والتأملات، وهي التي أحدثت التحول العظيم، وكانت (باميلا) ثورة بركانية، ويعدّ (رشاردسن) أول من عالج النثر باعتباره وسطاً للتعبير عن الأفكار والمشاعر. أما رواية (جولي) فقد كانت هزّة أرضية، فربما لم تكن هناك رواية أخرى لها التأثير ذاته الذي أحدثته في التاريخ الثقافي لأوروبا. بعد ذلك ظهر في ألمانيا – الموطن الأصلي للرومانسية – غوته وشيلر، ففي السن الثالثة والعشرين أحبّ غوته حباً بائساً عنيفاً؛ وكما فعل روسو، فقد صبّ غوته ذلك كله في إحدى الروايات، ويتساجع اسم البطل تساجعاً متعمداً مع اسمه، وأطلق عليها عنوان (آلام فِرتر). وقد اعتقد النقاد والدارسون أنّه من المستحيل على أي فرد في المستقبل بعد (إيلويز الجديدة) و(آلام فِرتر) تحقيق ذلك التأثير العاطفي الكبير نفسه في الجمهور. وعلى الرغم من ذلك، فقد حقّق ذلك بعد سبعة أعوام من نشر رواية (فِرتر)، وجاء ذلك عبر إحدى المسرحيات هذه المرة. وكان المؤلف هو (شيلر) الذي قد بدأ كتابتها وهو في سن الثامنة عشر. ومن المفهوم أنّ مسرحية (اللصوص) تجذب انتباهنا كونها مسرحية فجّة ميلودرامية وعبثية؛ أمّا في زمانها، فقد عدّها عدد كثير من الناس واحدة من أخطر الكتب على الإطلاق. وقد اقتبس (نيشته) ما قاله له عسكري ألماني: لو علم الله أنّ شيلر سيكتب (اللصوص) لما خلق العالم. والمسرحية على غرار (جولي) و(فِرتر) نتاج خيبة عميقة. كانت (اللصوص) من أعظم الكتب في القرن العشرين الذي ترك تأثيراً على الإطلاق، إذ ألهمت لغتها المجنونة حول الحرية أجيالاً من الرؤيويين والحالمين والثوريين. ثم يضيف (كولن ولسن) قائلاً: يبدو من غير المعقول أنّ (باميلا) و(اللصوص) قد كتبتا في فارق من الزمن يصل إلى أربعين عاماً لا غير. إذ يبدو أنّ هناك قروناً من الزمن تفصل بينهما. وبعد أقل من عشرة أعوام اندلعت الثورة الفرنسية التي كان روسو وشيلر مسؤولين عنها مسؤولية مباشرة بصورة متساوية، وانتهى عصر النظام – والسلطة – وجاء العصر الحديث. لقد بدأ كلّ شيء قبل خمسين عاماً فقط في أواسط عهد دكتور جونسون عندما ظهرت رواية (باميلا) على رفوف المكتبات في لندن. لقد أثّرت هذه الأعمال الأدبية الأربعة في مجرى التاريخ أكثر ممّا أثّرت فيه غرف التعذيب لمحاكم التفتيش أو جيوش فردريك الكبير. وقد مثّلت

الرواية – والمسرحية بدرجة أقل – بعداً جديداً في الحرية الإنسانية. وكان مدى الرواية أوسع من مدى المسرحية، إذ في وسع الرواية أن تحدث صوراً خيالية وحقباً تاريخية بأكملها، وفي وسعها أن تحوّل بنات رجال الدين المحبطات – مثل جين أوستين وإميلي برونتي – إلى مبدعات[1].

ويرى ميلان كونديرا في قراءته لتاريخ الرواية، أنّ الرواية هي التي مكنت الثقافة الأوروبية من فهم ذاتها ووجودها، إذ ينحو كونديرا منحى يكتشف فيه أنّ جميع الثيمات الوجودية الكبرى التي يحللها هيديجر في كتابه (الكينونة والزمان) قد أهملتها الفلسفة الأوروبية السابقة كلّها، وإنّما تم الكشف عنها، وبيانها، وإضاءتها بواسطة أربعة قرون من الرواية (أربعة قرون من إعادة التجسيد الأوروبي للرواية). لقد اكتشفت الرواية، واحدة بعد أخرى، بطريقتها الخاصة، بمنطقها الخاص، الجوانب المختلف للوجود؛ فتساءلت مع معاصري سرفانتس عما هي المغامرة، وبدأت مع صموئيل ريتشاردسون في فحص (ما يدور في الداخل)، وفي الكشف عن الحياة السرية للمشاعر؛ واكتشفت مع بلزاك تجذّر الإنسان في التاريخ؛ وسبرت مع فلوبير أرضاً كانت حتى ذلك الحين مجهولة، هي أرض الحياة اليومية؛ وعكفت مع تولستوي على تدخّل اللاعقلاني في القرارات وفي السلوك البشري. إنها تستقصي الزمن: اللحظة الماضية التي لا يمكن القبض عليها مع مارسيل بروست؛ واللحظة الحاضرة التي لا يمكن القبض عليها مع جيمس جويس. وتستجوب مع توماس مان دور الأساطير التي لا تهدي، وهي الآتية من أعماق الزمن[2].

وبما أنّ الرواية سرد خيالي نثري، تصوّر فيها شخصيات وأفعال تمثّل الحياة الحقيقية للماضي أو الحاضر على شكل حبكة ذات تعقيد ما، سنجد تناسجاً وتناطحاً كبيراً بينها وبين الواقع، سواء من حيث التكوين أو من حيث جوهر العمل الروائي. إذ الرواية تعتمد على الخيال – الخيال الخلاق كما صاغ مفهومه كولردج اعتماداً على المثالية الألمانية والرومانسية - لأنّها تصوّر شخصيات ومواقف متخيّلة، إذ هناك شكل من الوجود أقوى وأكثر متعة من ذلك الوجود الذي تقدّمه التجربة اليوميمة، فالخيال الذي يعمل من خلال الأدب، يمكن أن يعطينا شكلاً من أشكال التجربة البديلة.

---

(1) فن الرواية، كولن ولسن: 34 – 45.

(2) عندما يصفّي حساباته يحصد عالما مخرّبا، ميلان كونديرا يدعو لتخليص الرواية من آلية التقنية واللفظية وجعلها كثيفة، علي المقري، موقع الاتحاد الإماراتي على الشبكة العالمية، تاريخ النشر: الخميس 16 يوليو 2009.

والغريب في هذه التجربة البديلة هي أنّها مفضّلة من نواح عديدة على العالم الواقعي[1]. فالأخييلة – كما يذهب إلى ذلك بول ريكور – لا «تشير إلى الواقع فقط، بل تقوله فعلاً. يرى ريكور أنّ الأعمال الخيالية لا تقلّ واقعية، بل هي أكثر واقعية من الأشياء التي تمثلها، إذ يتضمن العمل الخيالي عالماً كاملاً معروضاً أمامنا، (يكشف) الواقع ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركزة أو عمل. إذ (تقول) الأخيلة الواقع الإنساني باشتراعها (إسقاطها) عالماً ممكناً يستطيع أن يتقاطع مع عالم القارئ ويحوّله: للخيال القدرة على (قول) الواقع، وفي إطار الخيال السردي على وجه التحديد، على قول الممارسة الواقعية إلى حد أنّ النص يستهدف قصدياً أفق واقع جديد يمكن أن نسمّيه عالماً. ويتخلل عالم النص هذا عالم الفعل الواقعي لكي يضفي عليه تصوراً جديداً، أو إذا صحّ القول، لكي يحوّل صورته»[2]... وتتمثل القصدية المتميزة التي يقدمها السرد الخيالي عند ريكور في عالم جديد، وطريقة جديدة في إدراك الأشياء أو الممكنات [3]. لهذا يحتل السرد لدى ريكور منزلة أنطولوجية، ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات والعالم والنص السردي، ومهما كان النوع الذي ينخرط فيه سواء أكان أسطورة أو قصة أو رواية أو رواية مضادة فهو ينطوي على أفقين: أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بدّ أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرّب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، وأحلامه، وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها. فالقارئ عندما يشخص مكاناً يشبه مكانه الواقعي، وشخصيات تحمل هموم الشخصيات الواقعية، تأولها حسب خليفته الثقافية، ويربطها بواقعه المعيش، ولا ينقل النص الواقع الفعلي مباشرة، بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية توجهها أعراف النوع. لكنه، من ناحية أخرى، ليس بالمغلق على ذاته، بل هو تحويل لتجربة معيشة للوجود – في – العالم بالمعنى المذكور[4].

وقد أصبحت علاقة الأدب بالواقع مثار جدل كبير بين النقاد والمتخصصين، وأصبحت الرؤية تجاه هذه المسألة مختلفة حسب أنواع الروايات، وتوجه التيارات والمناهج النقدية،

(1) فن الرواية، كولن ولسن: 71.

(2) الزمان والوجود والسرد: 81.

(3) الزمان والوجود والسرد: 82.

(4) الزمان والوجود والسرد: 31 – 32.

وعلى العموم عدّ هذا التشابه مع الحياة الواقعية أحد الملامح التي تميّز الرواية ولا سيما الرواية الواقعية، كما تشير إلى ذلك (إيان وات) في كتابها (نشوء الرواية) الذي قدمت فيه الواقعية بوصفها الميزة التعريفية الأساسية للروايات، إذ يُستخدم مصطلح الواقعية في عمل وات – على نحو مقارن- في صلة بقضايا الأسلوب والتكنيك السردي للإشارة إلى السمات المميزة للرواية عندما نشأت بوصفها جنساً أدبياً في بداية القرن الثامن عشر. هذه المميزات وضعت الرواية بمعزل عن قصص القرن السابع عشر وحكايات مؤامرات البلاط المنمذجة عن النصوص الفرنسية. تلحظ (وات) أنّ الروايات لا تركز أبداً على البلاط وإنما على عالم الطبقات الوسطى أو حتى الطبقات الدنيا. إنّها لا تحدث أبداً في البلدان الكاثوليكية وراء البحار (إيطاليا، اسبانيا، فرنسا) بل في بريطانيا، وبالتحديد في لندن. ويعكس هذا تحولاً نحو اهتمام أكثر عمقاً بالحياة الواقعية تفترض القضايا المادية والاقتصادية والاجتماعية اهتماماً أكثر. لا يحدث الفعل أبداً باتساع في البلاط الملكي الممتاز، ولا يتضمن أبداً أبطالاً وبطلات مُعالجين بطريقة مثالية تقودهم الاهتمامات الأخلاقية أو السياسية أو العاطفية فحسب، فبخلاف الصراع البطولي الكلاسيكي الذي يكون بين الحب والواجب، تم تعديل القصة لتوائم قرّاء الطبقة الوسطى أو الوسطى المتدنية، عاكسة صراعهم من أجل البقاء على قيد الحياة، ومصورة الحوافز الجديرة بالازدراء مثل الجشع، والغيرة، والمكر، والنفاق، تلك الصفات التي قد تنطوي عليها أفعالهم. إنّها تصف كيف تتصرف الطبقات الوسطى الناشئة وماذا تأمل أو تخاف. تذكر (وات) الاستحضار الشديد التدقيق للعالم التخييلي في هذه الأعمال: إنّها ترسم التفاصيل الدقيقة للشخصيات والأمكنة، فتخلق الروايات – تبعاً لـ(وات)، عالماً حياً يكرر - على نطاق واسع - عالم القرّاء في حياتهم الحقيقية، على النقيض من المعلومات الغامضة والخاطئة جغرافياً وتاريخياً؛ التي كانت قصص الرومانس توفرها، فلندن ديفو في رواية (مول فلانرز) أو لندن فيلنغ في رواية (إميليا) تخلقها إحالات استراتيجية في صفحات هذين الكاتبين للشوارع، والبنايات والمحلات الحقيقية، وتشير أسماء المسارح القصصية إلى المواقع في الحياة الحقيقية، لكنها – في السياق السردي- مجرد تخييل مثل الشخصيات نفسها، وعلى نحو أكثر تحديداً، نجد وصفاً لموضوعات مماثلة لما يألفه القراء، إنّها تميل لتكون بضائع يمكن شراؤها مثل قطع الملابس أو الأثاث أو وسائل النقل.

لا يوحي هذا أنّ الروايات، بضمنها روايات المرحلة الفيكتورية، يمكن أن توفر صورة

متكاملة عن هكذا (واقعية)؛ إذ إنّ الإيهام بأنّ الرواية تصور (لندن الحقيقية) و(العالم الحقيقي) هو من إنتاج عملية القراءة. وبواسطة الصورة المرسومة من مصادره الخاصة، إذ يملأ القارئ الصفحات ويصقل الصورة التي يوفرها النص. فحين يدخل (مول فلاندرز) محل بائع السلع الرجالية، ويفسر الراوي بحسن اطلاع النوعيات المختلفة لشريط الحذاء، يمكّن هذا الأمر القارئ أن يتصوّر رزم الملابس – التي لا تُفضّل في النص- ويتصوّر محل بائع السلع الرجالية الأنموذجي على أساس خبرته الشخصية. كذلك، فإنّ الإشارة إلى الشال الأحمر أو القبعة أو القفازات تشير إلى جزء من كل الصورة المنتجة (المصنوعة) للبطل المطابق للزي الحديث. فإنّ هذا الوصف لا يجد صدى إلاّ عند قراء عاصروا الفترة التي كتبت فيها الرواية[1].

وبعد انتشار الرواية الواقعية التي غمرت الكتابة الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية، وأثناء الخمسينات، ظهر تحوّل جذري في كتابة الرواية، فظهرت الرواية ما بعد الحداثية، في إطار حركة ما بعد الحداثة وكردّ فعل إزاء موجة الواقعية أو (بحر الموضوعية)، فكان لا بد من التحرر من قيود الواقعية بعد أن أدّت مهمتها في إدانة الفاشية والنازية وويلات الحرب وغيرها من القضايا السياسية والاجتماعية، فضلاً عن تجديد النظر في وظيفة الأدب والمثقف وفي طرق الكتابة الروائية[2]. إذ تكوّنت بدءاً مدرسة (تيار الوعي) التي كان على رأسها مارسيل بروست. ويعد التركيز على العالم الداخلي للشخصيات من أبرز سمات روايات هذه المدرسة، وتسعى الشخصيات الروائية، إلى مغادرة العالم الواقعي غير الإنساني للمجتمع، إلى عالم الوعي الفردي، هذا العالم الغامض الذي يظن كما لو أنه لا يذعن للتأثيرات الخارجية. وفي هذه الحالة يجري ببساطة تنحية ظل الحقيقة الموضوعية للحياة من مدى الرؤية، ومن جميع القوى الاجتماعية كذلك. أمّا (الرواية الجديدة) التي ظهرت في فرنسا، فقد ذهبت إلى أبعد الحدود بالنزعات التي كشفت عنها قبل نصف قرن أعمال بروست، وهي تفتقر بصورة خاصة إلى القيم الملحمية، ويمكن فهمها في أبعد الاحتمالات على أنها تأملات غنائية متكاثفة وعمليات وصفية[3].

وانطلاقاً من هذا الثراء المعرفي والانفتاح الثقافي والفكري تجاه الحياة بكل أبعادها،

---

(1) مدخل إلى علم السرد: 110 - 113.

(2) رواية اسم الوردة (مقدمة المترجم): 6.

(3) نظرية الأدب، تأليف عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي: 376.

توصلت السردية المعاصرة إلى تبني (الهوية السردية) ورأت أنّ الزمن يتجلّى في السرد، فعلى الرغم من قدم مفهوم الهوية، وكونه من أشدّ القضايا ارتباطاً بالفلسفة الحديثة والمعاصرة، إلاّ أنّه كان يتم الحديث عنه في سياقات فلسفية وفكرية واجتماعية، لكنّ المفهوم قد شهد تغييرات جوهرية في الدراسات الفكرية – السردية عند المفكر الفرنسي المعاصر (بول ريكور)، وذلك عندما أتى بمفهوم (الهوية السردية)، إذ تجاوز ريكور من خلال درساته السردية، مفهوم هيديجر للهوية والكينونة، فاتفق معه بدءاً على مفهوم الآنية، ورآى أنّ الهوية ليست شيئاً جوهرياً ثابتاً، بل هي أصلاً يتحقق بالزمان، أي هي هوية الدوام التي يحفظها الزمان من التبدد والتبعثر. وخلافاً لجميع الفلاسفة، يعتقد ريكور بما يسميه بـ(الهوية السردية)، أي صورة الذات المتحركة التي لا تتحقق إلاّ بالسرد، يقول[1]: «لقد واجهت هذه المشكلة عند نهاية كتابي (الزمان والسرد)، الجزء الثالث، حين طرحتُ بعد رحلة طويلة خلال السرد التاريخي والسرد الخيالي، السؤال عمّا إذا كانت هناك أية تجربة أساسية يمكن أن تدمج هذين النوعين الرئيسين من السرد. ثم توصلتُ إلى فرضية مؤداها أنّ تكوين الهوية السردية، سواء أكانت لشخص مفرد، أم لجماعة تاريخية، كان الموقع المنشود لهذا الانصهار بين السرد والخيال. وأنّ لدينا استباقاً يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها؟ ألا تصبح (قصص الحبكات) المستمدة من التاريخ والخيال (مثل مسرحية أو رواية)؟ يبدو أنّ الوضع المعرفي (الابستمولوجي) للسيرة الذاتية يؤكد هذا الحدس ويثبته. هكذا يصح أن نصادق على سلسلة الافتراضات التالية: وهي أنّ معرفة الذات تأويل، وأنّ تأويل الذات، بدوره يجد في السرد، من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثيرة، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محوّلة قصة الحياة إلى قصة خيالية، أو إلى خيال تاريخي تمكن مقارنته بسير أولئك العظام الذين يتضافر بهم التاريخ والسرد. (...) إنّ كون السردية هنا حلاً بديلاً مسألة مطروحة أصلاً، أو إذا شئت سبق أن اقترحتها علينا الطريقة التي نتحدث بها في الحياة اليومية عن قصة – حياة. فنحن نضع الحياة بمنزلة القصة أو القصص التي نرويها عنها. وقد فعل القص مفتاح الارتباط والصلة التي نلمّح إليها حين نتحدث مع دلتاي عن (تماسك الحياة). ألسنا معنيين هنا بوحدة سردية مع الجوهر، كما سأل ألاسدير ماكنتاير، حين تحدث في (ما وارء الفضيلة) عن الوحدة السردية للحياة؟ ولكن في حين يعتمد ماكنتاير أساساً على القصص التي تعاد روايتها في سياق، وفي نسيج الحياة نفسها، اقترح الالتفات من خلال صيغ

(1) الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور: 28.

السردية الأدبية، أو بعبارة أدق، من خلال صيغ السرد الخيالية. لا ريب أن إشكالية التماسك، والبقاء في الزمان، أو بعبارة وجيزة إشكالية الهوية توجد هناك وقد ارتفعت إلى مستوى جديد من الوضع ومن الإعضال أيضاً، لا ترقى إليه تلك القصص المنغمرة في سياق الحياة. هنا يرتفع سؤال الهوية ويصل إلى جوهر السرد. استناداً إلى أطروحتي، يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هوية الشخصية. وجدوى هذا الالتفات من خلال الحكبة، هي كونه يقدم نموذج التوافق المتضارب الذي يمكن فيه بناء الهوية السردية للشخصية. ولا تتقابل الهوية السردية للشخصية إلاّ مع التوافق المتضارب في القصة نفسها»[1].

إنّ هذا الحضور السردي، جعل الأنطولوجيا لدى ريكور مختلفة عنها لدى هيديجر، فالأنطولوجيا التي يسعى ريكور إلى تكوينها لا تعتمد شعرية الممكن حسب، بل إنّ الذات نفسها فيها هي شبكة متقاطعة من الآخرين. وليست نقطة البدء لديه، هي الذات المطابقة، بل هي الآخر. فبما أنّ الهوية السردية ليست جوهراً قائماً بذاته، بل إشكالية مفهومية قائمة على البقاء في الزمان، ومن خلال التقاليد اللغوية التي ينقلها السرد، فإنّ قوام هذه الذاتية، ليس الوجود للذات، بل الوجود للآخرين ومعهم وبينهم في حركة لا انقطاع لها من الأفعال الحاضرة والماضية والمستقبلية التي ينقلها تراث سردي حاضر، وتقاليد جاهزة تسبق وجود الذات الفعلي. وتوكيداً لأهمية السرد في الحياة، يتعمق اختلاف طرح ريكور عن طرح هيديجر عندما رآى أنّ الوجود الأصيل – صوب الموت – هو الأساس الخفي لتاريخية الآنية. وفي رأي ريكور أن هيديجر يخطئ حين يجرد الوجود عن بعده الاجتماعي. لقد اكتفى هيديجر من الزمانية ببعد واحد هو تصورها وجوداً – نحو – الموت. والحال أنّ الوجود الأصيل هو الوجود مع الآخرين وبهم ومن خلالهم، عالم الآخرين الذين عاشوا ويعيشون وسيعيشون معنا على ظهر هذا الكوكب وينقلون تجاربهم لنا بوساطة السرد. وقد جعل ريكور كلاً من (عملية الخيال الإبداعي) عند كانط، و(الزمن) عند هيديجر أكثر معقولية، بإكسائه لحماً أدبياً ودماً لغوياً على الهيكل العظمي المجرد للرسوم التخطيطية عند كانط. بعبارة أخرى، يجعل ريكور التحديد الخيالي للزمن أكثر معقولية بإظهاره، وهو يعمل، كأنما هو موجود في السرد. فالفعل السردي إظهار لذلك الفن الغامض المتمثل في التخطيطية،

(1) الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور: 250 - 260.

لأنّ كانط يحصر (الرسوم التخطيطية) بتلك العمليات التي تضفي الصور على المفاهيم. لكنّ ريكور بحديثه عن (تخطيطية) الوظيفة السردية يبسط مجازياً فكرة كانط الأصلية بإعطائها تطبيقاً أدبياً. وقد حوّل ريكور السرد إلى أداة من أدوات الفهم، وأساساً من أساسيات الأنطولوجيا، إذ ظلت أنطولوجيا هيديجر ناقصاً بسبب قصر مسيرته معها، إذ حاول هيديجر أن يبحث في الوجود الإنساني المباشر، وكما هو، رآى ريكور أنّ الوجود الإنساني لا يتحقق إلاّ بسلوك انعطاف من خلال تأويل النصوص التي تشهد على هذا الوجود، ويكون السرد عنده نقطة الوصل بين الوجود والزمان، فعلى الرغم من إعجاب ريكور بتحليل هيديجر للزمانية والإمكان، فإنّ نظريته السردية توفر فلسفة للغة ودقة تحليلية في المنهج، كانت (مسيرة هيديجر القصيرة) إلى الأنطولوجيا الآنية تفتقر إليها. ففي رأي ريكور أنّ هيديجر كان يفتقر إلى المنهجية اللغوية والأدبية لكي يُعنى بفكرتي الزمن والإمكان. وبكشف الطرق المختلفة التي يمكن أن يطلع منها الزمان في الشكل السردي، يعطي ريكور تطبيقاً أدبياً، ومن ثم دقة منهجية، لتحليل هيديجر للزمانية. وحيث يشرع هيديجر بوصف الزمانية مباشرة بعونٍ من الظاهراتية، يفضل ريكور الاقتراب من مشكلات الزمان والزمانية بزادٍ من النظرية السردية. فالمرويات والسرد هي رسوم تخطيطية أدبية تخلق الأشكال والصور للزمن الإنساني. وبصحبة النظرية السردية تأتي جميع المناهج التفسيرية والتأويلية التي تزوّد تحليل ريكور للوجود الإنساني بالوسيلة، التي يفتقر إليها هيديجر، للفصل بين نزاع التأويلات. لأنّ هيديجر انتقل إلى وصف الوجود بسرعة بالغة، ودون الاستفادة من الوساطة، ودون تحضير منهجي كافٍ. فضلاً عن ذلك، فإنّ هيديجر في شروعه مباشرة بالقضايا الوجودية، يترك نفسه بلا وسيلة تفصل نزاع تأويلات مختلفة. وقبل كانط، قام ريكور بربط مفهوم الزمن عند (القديس أوغسطين)، بمفوم السرد عند أرسطو، إذ يجمع القديس أوغسطين في مقابلة دائمة بين الطبيعة المتحوّلة للحاضر الإنساني وثبات الحاضر الإلهي الذي يضمّ الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة نظرةٍ وفعل خلاق. فيضع ريكور هذا التصور جنباً إلى جنب مفهوم أرسطو للسرد ويقابل بين تعريف أرسطو للحكبة (محاكاة فعل ما)، وتعريف القديس أوغسطين (الزمن وليد الانقطاع المتواصل بين بين ثلاثة مظاهر للحاضر). ويمكن للمرء القول إنّ التضارب يطغى على التوافق لدى أوغسطين، ومن هنا يأتي بؤس الوضع البشري عنده. بينما يطغى التوافق على التضارب لدى أرسطو، ومن هنا تأتي القيمة الكبرى للسرد لوضعه تجربتنا الزمانية في نسق منظم، إلاّ أنّه ينبغي دفع هذه المقابلة بعيداً جداً، طالما لا

يوجد تضارب لدى أوغسطين نفسه ما لم نتمدد، وننزع نحو وحدة القصد. ويتضح لنا من كل ما ذكرناه أنّ السرد والنظرية السردية هما الميدان المجسِّد للمفاهيم الفلسفية المجردة، وبفضل السردية وحدها تحصل الزمانية الإنسانية على التعبير عنها. والخلاصة أنّ النظرية السردية تتيح لريكور أن يُلحق بتحليل هيديجر للزمانية الإنسانية ليس فقط تطبيقاً أدبياً، ودقة تحليلية، بل بعداً اجتماعياً أيضاً[1].

علاقة النساء بالرواية:

إنّ علاقة النساء بالرواية علاقة مهمة جداً، وتنطبق هذه الأهمية عليهنّ كاتبات وقارئات، فعلى الرغم من أنّ الروائيين الأوائل في انكلترا وفي أماكن أخرى كانوا على نحو سائد من الرجال حتى أواخر القرن الثامن عشر، فإنّ النساء حالما شكّلن شريحة كبيرة وأحياناً مسيطرة، جمهور القرّاء. وكان هذا طبعاً بسبب اقتصاد السوق الذي اعتمد عليه إنتاج الرواية، وكان له أثره المعتبر في نوعية الروايات التي كانت تكتب، فمن المستحيل أنْ نتصور انتشار الرواية بهذا الشكل الكبير دون وجود جمهور له وزنه من القارئات.

وبحلول القرن التاسع عشر غدت النساء عنصراً مسيطراً ليس قارئات حسب، وإنّما روائيات أيضاً. وقد ظهرت مجموعة أسماء نسوية في مجال كتابة الرواية منذ القرن التاسع عشر أمثال الروائيات (جين أوستين) و(أميلي برونتي) و(جورج إليوت)، على الرغم من إخفاء أسمائهن والنشر تحت اسم مستعار، لعدم تقبل المجتمع آنذاك بوجود كاتبات، فقد عانت الكاتبات الكثير في طريق إثبات ذاتهنّ، إذ كانت كاتبات أمثال كارر بل، وجورج إليوت، وجورج صاند، كلهن ضحايا صراعاتهن الداخلية كما تبرهن كتاباتهن، فقد سعين بشكل فعّال الى حجب أنفسهن باستعمال اسم رجل. لهذا قدّمن الولاء للتقاليد التي طغت على الأجواء، إذ كانت مقولة (المجد للمرأة التي تخفي نفسها، وتظل ظلاً للرجل) هو الطاغي على عقلية النساء، فكما قال بيركليس: المجد الكبير لامرأة لا يحكى عنها، بل مجد الرجل هو ما يكثر الحديث عنه، فالعلنية لدى النساء تكون مقيتة، الغفلة من الاسم تجري في دمهن، الرغبة في أن يكنّ محجوبات لا تزال تتملكهن.. [2].

(1) الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور: 28 – 29 و 53 و 68 - 78.

(2) نظرية الأدب النسوي: 122.

حمل دخول المرأة إلى عالم الكتابة إضافة لنوعية الرواية وحيويتها، وتمثلت الإضافة التي قامت الكاتبات بتقديمها في الإخلاص لمشاكل المرأة، والقدرة النظرية والفنية في التعبير عن أعمهاقهنّ، فما كان بإمكان أيّ رجل أن يكتب الروايات التي كتبتها (جين أوستين)، لأنّها استطاعت أن تستبطن حياة المرأة، وتلقي الضوء على أغوارها، كونها هي أيضاً امرأة تعرف النساء أكثر من الرجال. ومن الضرورة بمكان أن نشير إلى نساء مجهولات مهّدن الطريق لهؤلاء الكاتبات، أمثال (فاني بورني) و(إليزا كارتر) و(أفرا بن)، فـ«لولا أولاء الرائدات، لما كان بمقدور جين أوستين، والأخوات برونتي وجورج إليوت، أن يكتبن أكثر مما كان بمقدور شكسبير أن يكتب لولا مارلو، أو مارلو لولا تشوستر، أو تشوستر لولا، أولئك الشعراء المنسيون الذين مهّدوا الطريق وروّضوا الهمجية الطبيعية للّسان. لأن روائع الفن والأدب ليست مولودات منفردة ومنعزلة؛ إنها حصيلة سنين كثيرة من التفكير بشكل مشترك، من التفكير من قبل جسد الشعب، بحيث تكون تجربة الجماعة هي وراء الصوت المنفرد. فقد كان على جين أوستين أن تضع إكليلاً على قبر فاني بورني، وعلى جورج إليوت أن تقدم الولاء الى الظل القوي لإليزا كارتر - المرأة العجوز الشجاعة التي ربطت جرساً الى هيكل سريرها لكي تتمكن من أن تستيقظ باكراً وتتعلم اللغة اليونانية. كل النساء قاطبة ينبغي أن ينثرن الأزهار على ضريح (أفرا بن) الذي يقع، بالشكل الأكثر فضائحية لكن بشكل لائق نوعاً ما، في دير وستمنستر، لأنها هي التي أكسبتهن الحق في التعبير عن آرائهن»[1]. فـ «الثقافة تلطِّف، وإن لم تكن قادرة بشكل تام على أن تحيّد، وقعَ متالف الوجود الحضري الحديث، العدواني، التجاري، المولّد للفظاظة والخشونة. إنّك لتقرأ دانتي وشكسبير من أجل أن تواكب أسمى ما تحقق التفكير فيه ومعرفته، وكذلك من أجل أن تبصر نفسك، وقومك، ومجتمعك، وتراثك في أفضل إضاءات لها »[2].

وقد شهدت الرواية النسوية تطورا ملحوظاً، بفضل جمهور القارئات، وبفضل هؤلاء الكاتبات الرائدات، فارتبطت برواية التطور السايكولوجي التي ظهرت في أوائل القرن العشرين. إنّ نساء مثل فرجينيا وولف ودوروثي ريتشاردسون قد ابتعدن عن الاعتبارات الاجتماعية لرواية الأخلاق manners ليستكشفن الحياة العقلية والعاطفية الداخلية لبطلة أنثى مركزية. إذ تتوجه (وولف) إلى المرأة قائلة: قبل كل

(1) نظرية الأدب النسوي: 26.

(2) الثقافة والإمبريالية: 59.

شيء، يجب عليك أن تضيئي روحك بأعماقها وضحالاتها، بتفاهاتها ومكارمها، وقولي ما الذي يعنيه لك جمالك أو قبحك. فلقى قولها صدى عند النساء الكاتبات، إذ قدمت رواية الحج Pilgrimmage 1918 لـ (ريتشاردسون) تطور امرأة بين سن السابعة عشرة وسن الأربعين - السنة نفسها هي بؤرة الكثير من أدب النساء - مستخدمة تيار الوعي لتكرار خواطر شخصيتها (الروائية) ومشاعرها بتفضيل وتلوين غير مألوفين. وفي رواية السيدة دالاوي (١٩٢٥) الى رواية المنارة (1927)، فعلت (وولف) الشيء نفسه لتقبض على شكوك وآمال وذكريات النساء بعد الحرب العالمية الأولى[1].

ولعلّ بإمكاننا أن نضيف نقطة أخرى إلى قائمة انجازات الرواية، ونحن بصدد الحديث عن ذكر دور المرأة فيها، وهي أنّ أيّ جنس أدبي آخر لم يُغْنِ نفسه، كما فعلت الرواية بانفتاحها الواسع والكامل لتستوعب ثقافة الجنسين، وتجاربهما دون تحيّز، دون أن يعني هذا أنّ الرواية كانت بريئة من عَمَه البصيرة، ونقص الإدراك للنساء أو الرجال، بشكل خاص[2]. وإنْ كان الأمر قد تمّ بشكل تدريجي، ففي سنة ١٩٢٢ قام تيم كوك Tim Cook بمسح لمخطط منهاج الأدب في ست وثلاثين مؤسسة من مؤسسات التعليم العالي في المملكة المتحدة، فشهدت رواية النساء ازدهاراً وانتشاراً ملحوظاً في الساحة القافية العالمية، ففي قائمة روائيي القرن العشرين تحققت المساواة السعيدة بين الذكور والإناث، فكانت الروائيات الخمس: فرجينيا وولف، وأنجيلا كارتر، وتوني موريسون، ومارغريت أتوود وأليس ووكر، ضمن العشرة الأوائل. ونجد اليوم أن كتابة النساء المعاصرات تحظى بشعبية كبيرة وبتغطية واسعة. فقد ذكر تقرير مركز لـ English Subject center، أن المملكة المتحدة، في عام 2003 كان لديها أرقام قياسية في كتابة النساء تعادل الرقم مع شكسبير من حيث الشعبية، كما تقدمت نتاجات النساء إلى الواجهة على نحو كبير جداً[3].

ب- القصة القصيرة:

القصة القصيرة جنس أدبي متميز، وهي فن حديث العهد، لم تعرفه الآداب الغربية إلاّ في أواخر القرن التاسع عشر، إذ أصبحت جنساً أدبياً متميزاً في هذا القرن بفضل انتشار الواقعية الجديدة التي كانت تعنى بالمواقف الصغيرة واللحظات المنفصلة من الحياة. وقد شهد تاريخ الآداب الأوروبية قبل القرن التاسع عشر محاولات عديدة لكتابة

(1) نظرية الأدب النسوي: 298 -299 و336.

(2) مدخل لدراسة الرواية: 19.

(3) نظرية الأدب النسوي: 182.

القصة القصيرة – لكنها كانت قصصاً قصيرة من ناحية الحجم فقط وليس من ناحية الشكل – وقد قامت أولى هذه المحاولات في القرن الرابع عشر في روما داخل حجرة فسيحة من حجرات الفاتيكان كانوا يطلقون عليها اسم (مصنع الأكاذيب)، واعتاد أن يتردد عليها في المساء نفر من سكرتيري البابا وأصدقاؤهم للهو والتسلية وتبادل الأخبار. وفي مصنع الأكاذيب هذا كانت تخترع أو تقص كثير من النوادر الطريفة عن رجال ونساء إيطاليا – بل وعن البابا نفسه - مما دعا الكثيرين من الأهالي إلى التردد على هذه الندوات حتى لا يهزأ بهم في غيبتهم. وكان هناك رجل عدّ من أخصب رجال (مصنع الأكاذيب) خيالاً، وكان غريب الأطوار اسمه (بوتشيو)، اشتغل نصف حياته سكرتيراً للبابا، تزوج وهو في السبعين فتاة في الخامسة عشرة، وبدأت بهذا الزواج حياته الأدبية، فدوّن النوادر التي قصها وسمعها في مصنع الأكاذيب، فأعطاها بذلك شكلاً أدبياً أسماه (الفاشيتيا)، تداولته بعده أجيال عديدة من الكتاب.

وظهرت المحاولة الثانية لكتابة القصة القصيرة في القرن الرابع عشر أيضاً في إيطاليا وقام بها (جيوفاني بوكاتشيو) صاحب (قصص الديكاميرون) أو (المائة قصة) بعد أن اجتاح الطاعون بلدته فلورنس فتخيل أنّ جماعة من الرجال والنساء ممن أبقى عليهم الطاعون قد برحوا فلورنسا ضجراً بمناظر الموت والدمار فيها، وذهبوا إلى قصر أحدهم في الريف حيث اتفقوا على أن ينسوا آلامهم بأن يقصّ كل منهم على صاحبه قصة من القصص. وكانت سهرات (بوكاتشيو) وأصحابه طويلة ومتصلة تختلف عن الندوات التي كانت تعقد بـ(مصنع الأكاذيب) والتي لم تكن تستغرق إلا ساعات قليلة، ولذلك جاءت القصص التي كتبها (بوكاتشيو) وأسماها (النوفلا) أطول بكثير من قصص مصنع الأكاذيب والمعرفة باسم (الفاشيتيا). ولكن ليس هذا هو الفرق الوحيد فعلى الرغم من أن كلا النوعين كان ينقل خبراً معيناً عن بعض الأفراد ممن لهم وجود في الحقيقة أو في خيال الكاتب، إلاّ أن رواية الخبر في (النوفلا) كانت تلقى من العناية قدراً أوفر بكثير مما كانت تلقاه في (الفاشيتيا). ولعل هذا هو السبب الذي من أجله عاشت (قصص الديكاميرون) وتداولتها الأجيال واقتبس منها الشعراء والكتاب في كل زمان[1].

تمتاز القصة القصيرة بالتكثيف والخلاصة، إذ يجب أن تنطلق القصة القصيرة بقوة، مثل صاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحدّه، وبكل قواه، الهدف المنشود. ويوحي مصطلح short – story دائماً إلى وجود حكاية عليها أن تلبي شرطين اثنين: الأبعاد

(1) فن القصة القصيرة: 5 – 9.

المختصرة والتشديد على الخلاصة، إذ يخلق هذان الشكلان شكلاً مختلفاً تمام الاختلاف، في أهدافه وأنساقه عن الرواية[1].

وقد تبلور هذا الاتجاه في القرن التاسع عشر على أيدي ثلاثة كتاب هم إدجار ألن بو الأمريكي، وموباسان الفرنسي، وتشيخوف الروسي.

يعد إدجار ألن بو (1809 - 1849) لدى الكثير من النقاد المؤسس الحقيقي لنظرية القصة القصيرة في العالم أجمع[2]، وذلك من خلال قصصه القصيرة، ومن خلال تعليلاته الدالة والمهمة التي أودعها في مقال كتبه عن القصص القصيرة للكاتب الأمريكي ناتانيال هاوثرون Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864). فأسّس (بو) بذلك الأسس البانية لكتابة القصة القصيرة[3]، ويمكن تلخيص هذه الأسس في القصر، والتركيز، فحدّد مدة القصة القصيرة بما يقرأ في زمن محدود بين نصف الساعة والساعتين. وفيما يتعلق بالقصر اشترط أن تقوم القصة القصيرة على انطباع موحّد، وأن تخدم كلّ كلمة فيها الغرض المقصود. فهو يقول إنّ الكاتب الماهر عندما يبني قصته، فإذا كان مطلعاً على مهنته، فإنّه لن يكيّف أفكاره حسب أحداثها، ولكنه – بعدما يكون قد تخيل بعناية وتأمل أثراً وحيداً معيناً يقترح أحداثه – يبتكر أحداثاً – يمزج بينها – تتيح له أن يحصل، بأفضل وجه، على الأثر السابق تخيله. فإذا لم تكن جملة البداية نفسها تميل نحو إحداث هذا الأثر، فإنه يكون قد فشل منذ الخطوة الأولى. إذ لا يجب – في الأثر الأدبي بأكمله – أن تكون هناك كلمة واحدة مكتوبة لا تعمل مباشرة أو بطريقة ملتوية على تحقيق هذا التصميم الموضوع مسبقاً. فبفضل هذا المنهج، وهذه العناية وهذا الفن، نكون قد رسمنا أخيراً لوحة تترك في فكر المتأمل لها بحس فني مشابه، إحساساً مكتملاً بالرضى، وقد بنيت القصص الأمريكية، وفي مقدمتها قصص إدجار بو على هذه الشروط والمبادئ، ولا سيما العناية الخاصة بالمفاجآت الختامية وبناء القصة على لغز أو خطأ يحتفظ بالدور المحرك للحبكة إلى النهاية[4].

أمّا موباسان (1850-1893) فيعود إليه الفضل في إقامة جسر أمتن بين القصة القصيرة والواقع، فقد أخذ مادة قصصه ممّا حوله محيطاً وشخصيات وأحداثاً. إذ عندما

---

(1) حول نظرية النثر، ب. إيخنباوم، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس: 112 – 113.

(2) البنية السردية للقصة القصيرة: 67.

(3) حول نظرية النثر، ب. إيخنباوم، ن ضمن كتاب: ظرية المنهج الشكلي: 115.

(4) حول نظرية النثر، ب. إيخنباوم، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي: 116 – 117.

كتب (بوكاتشيو) قصصه في القرن الرابع عشر كان يروي خبراً معيناً يبرزه، ويفصله حتى يشغل اهتمام القارئ، واستمرت القصة القصيرة تسير في هذا الطريق أجيالاً عديدة بعد (بوكاتشيو)، فيسلط الكاتب الضوء على واقعة مثيرة في حياة فرد من الأفراد ما يزال بها حتى تنتهي في أغلب الأحيان إلى خاتمة مرسومة كالفراق أو الموت أو الزواج.

وظلت القصة القصيرة على هذا الحال إلى أن جاء (موباسان) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان يعتقد أن الحياة تختلف عما ترسمه القصص، فليس الفراق أو الزواج هو أهم شيء في القصة القصيرة، التي تخلو في الغالب من الأحداث الخطيرة أو الوقائع المهمة. ولكن على الرغم من ذلك فإنّ بين طيّاتها من الأمور العادية التي تحدث كل يوم ما قد تعكس زوايا وأضواء ومعاني جديرة بالاعتبار. ولم يكن من الضروري في رأي (موباسان) أن يتخيل الكاتب المواقف أو شخصيات غريبة ليخلق قصة ما، بل على العكس يكفيه أن يصور أفراداً عاديين في مواقف عادية كي يفسر الحياة تفسيراً سليماً، ويبرز ما فيها من معان خفية.. وقد أخذ موباسان هذه النظرة من رواد مدرسة الطبيعيين أمثال (أميل زولا) و(فلوبير) وغيرهما ممن سعوا إلى تصوير الحياة في رواياتهم تصويراً واقعياً بكل دقائق الحياة وتفاصيلها. إلاّ أنّ (موباسان) كان يختلف معهم في نقطة؛ وهي أنه يرى أنّ الرواية لا تصلح للتعبير عن هذه الواقعية الجديدة التي ترى أنّ في الحياة لحظات عابرة قد تبدو في نظر الرجل العادي لا قيمة لها، ولكنها تحوي من المعاني قدراً كبيراً، وكان (موباسان) مهتماً بتصوير هذه اللحظات وباستشفاف ما تعنيه، فعلى الرغم من كونها لحظات قصيرة، ومنفصلة ولكل منها معناها المعين، إلاّ أن القصة القصيرة بإمكانها أن تعبر عنها. وكان هذا اكتشافاً خطيراً بل هو من أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث، إذ أصبحت القصة القصيرة تلائم روح العصر كله، فهي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التي لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة، ولعل هذا هو السبب الأول في انتشار القصة القصيرة منذ (موباسان) إلى يومنا هذا.

وعندما نشر (موباسان) قصصه كانت مختلفة عن كل ما سبقها من قصص، حتى أنّ الناس لم يعترفوا بها في بادئ الأمر بوصفها قصصاً قصيرة، ولكن الأيام غيّرت هذا الرأي، وصار موباسان من أهم مؤسسي فن القصة القصيرة، ومصداقاً لهذا نجد (هولبروك جاكسان) وهو أحد كبار النقاد يكتب بعد موت (موباسان) بأعوام قليلة في مقدمته لمختارات من (موبسان): أن القصة القصيرة هي (موباسان) و(موباسان) هو القصة القصيرة.

فقد كان من الواضح أن الواقعية الجديدة التي يدين بها (موباسان) ترى الحياة تتكون من لحظات منفصلة، ولذلك فالقصة عند (موباسان) تصور حدثاً معيناً لا يهتم الكاتب بما قبله أو ما بعده، وهذا هو الشكل الذي اتخذته القصة القصيرة منذ (موباسان) إلى يومنا هذا. ولقد أضفى هذا الشكل على القصة القصيرة وأكده وأبرزه جميع من أتوا بعد (موباسان) من كبار كتاب القصة القصيرة أمثال (أنتون تشيكوف) و(كاترين مانسفيلد) و(أرنست همنجواي) و(لويجي بيراندللو)[1].

أمّا انطوان تشيخوف (1860- 1904) فقد صارت القصة القصيرة على يده واقعية تماماً، إذ لم يبق فيها شيء غريب أو غير مألوف. وصوّر فيها مواقف ذات دلالات غنية في حياة الفلاحين وبسطاء الناس والمثقفين، وأبرز ما في حياة هؤلاء الناس من بؤس وشقاء وملل في لغة بسيطة وشاعرية وأسلوب فني بعيد عن الطابع الخطابي والتعليمي. وتوطدت أركان فن القصة القصيرة على يد تشيخوف، وبلغ الكمال حتى عُدّ أعظم كاتب عرفته القصة القصيرة حتى اليوم.

تتكون القصة القصيرة من أربعة عناصر رئيسة هي: [2]

1- الحدث: وهو الخبر أو الواقعة التي ترويها القصة، وهذا الخبر يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها مع بعض بحيث يكون لمجموعها أثر أو معنى كلّي. كما يجب أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية. أي ينشأ من موقف معين يتطور وينمو بالضرورة إلى نقطة معينة. ومن خصائص الحدث في القصة القصيرة الوحدة، أي أنْ يكون حدثاً واحداً لا أكثر. ويترك أثراً أو انطباعاً واحداً عند قارئ القصة. على نقيض الرواية التي تصور حوادث عدّة. والحدث في الغالب يدور خلال زمن قصير يستغرق بضع ساعات أو أيام، وفي مكان محدود.

2- الشخصية: الحدث في القصة القصيرة يقع لشخصيات معينة، تصور القصة دوافعهم لإلقاء الضوء على علاقتهم بالحدث، فلكي يستكمل الحدث جدته، أي لكي يصبح حدثاً كاملاً، يجب ألاّ يقتصر الخبر على الإجابة على الأسئلة الثلاث المعروفة وهي كيف وقع وأين ومتى؟ بل يجب أنْ يجيب على سؤال رابع مهم وهو لِمَ وقع؟ والإجابة على هذا السؤال يتطلب البحث عن الدافع أو الدوافع التي أدّت إلى وقوع الحدث، بالكيفية التي

(1) فن القصة القصيرة: 12 – 14.

(2) فن القصة القصيرة: 12 – 14.

وقع بها، والبحث عن الوقائع يتطلب بدوره التعرف على الشخص أو الشخصيات التي فعلت الحدث أو تأثروا به. والشخصيات في القصة القصيرة تكون عادة محدودة، على حين تكون في الرواية متعددة.

3- المعنى: لكل قصة قصيرة معنى أو فكرة يبرزها الحدث والشخصيات. ويكتمل الحدث والمعنى باكتمال القصة، وتصوير الشخصية وهي تعمل لا يكفي بدوره لاكتمال الحدث؛ فالحدث المتكامل هو تصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى، وليس هذا المعنى شيئاً مستقلاً عن الحدث يمكن أنْ نضيفه إليه أو نفصله عنه، وإنّما هو جزء لا يتجزأ منه. وبدون هذا المعنى لا يمكن أنْ يتحقق للحدث الاكتمال. فالشرط المهم هنا أنْ يكون المعنى نابعاً من الحدث والشخصية وليس صادراً من الكاتب يفرضه فرضاً على القصة، فإذا حصل ذلك، أصبح المعنى دخيلاً أو مقحماً على القصة، كما هو الشأن في القصص غير الفنية.

4- الأسلوب: إنّ وظيفة الأسلوب الرئيسة في القصة القصيرة تتمثل في تصوير الحدث وتطويره حتى يصل إلى الذروة، فالنهاية. لهذا لا تأتي الأوصاف والحوار والسرد إلاّ لتحقيق هذه الغاية.

ويدفع ضيق المكان والزمان كاتب القصة القصيرة إلى الاعتماد في الأسلوب على التركيز والتكثيف والإيحاء، فلا مجال هنا للتفاصيل والأوصاف الطويلة والجمل الإنشائية. وكاتب القصة القصيرة المجيد لا يكتب كلمة واحدة لا فائدة منها. كل كلمة لا بدّ أن تؤدّي غرضها وتسير في الوقت نفسه نحو الغرض الأسمى. كما أنّ الجمل تأتي قصيرة، لكنّها تكون مضغوطة تحمل شحنات من الإيحاء تعبر عن معان، ودلالات مختلفة.

الفن القصصي في الأدب العربي الحديث:

لم تكن القصة – بمفهومها العام – غريبة عن الأدب العربي، إذ يملأ التراث العربي مثله مثل التراث الإغريقي بالقصص على نحو فضفاض، ففي (كتاب التيجان) الذي يقال أنه جمع مرويات وهب بن منبه وعبيد بن شرية؛ كثير من تلك الحكايات التي حاول الكفار أن يقرنوا بها – باطلاً – كلام الله، وهذه نفسها كانت أحد الأسباب المباشرة التي من أجلها عني القرآن بسرد القصص، أفلم يرسل الرسل (بلسان قومه ليبين لهم) فهل يعقل أن يحدث النبي قومه بما تمجه أذواقهم؟

ومع ذلك فإنّ إنكارنا التعبير بالقصة لا يخرج عن أحد أمرين: إما أن الحياة العربية لم تنتج قصصاً لسبب ما وهذا لا يستقيم مع بدائيات الشعوب. وإمّا إننا نأخذ القصص القديم بالمقاييس الحديثة فننفيه ما لم يخضع لها.

وكلا الفرضيتين عرضة للمناقشة، وكلنا نقول إن كتاب التيجان وسيرة ابن هشام، ومقدمات كتب التاريخ العربي وأكليل الهمداني وكتاب ضوء الساري الذي يحكي فيه الرسول بنفسه خبر تميم الداري.. كل هذه كانت تضع للعرب قصصاً عن أنفسهم وعن غيرهم من الشعوب، حتى قال الهمداني في كتابه (الوشي المرقوم) أن خبراً لم يأت عن العجم وغيرهم إلاّ عن طريق العرب، وذلك لأنّ من كان يسكن مكة تلقى عن التجار والحجاج علم العرب العاربة وأخبار أهل الكتاب – من يهود ونصارى – وخرافات اليونان والسند وفارس[1].

وعندما نزل القرآن الكريم وجد المسلمون – وغيرهم من المشركين واليهود – اعتماد الخطاب القرآني على قصص الأمم والجماعات البشرية الغابرة، وكان الخطاب القرآني يهدف إلى خلق وعي تاريخي لدى المتلقي من أجل تعميق تواصله مع واقعه، وذلك من خلال الاهتمام بالقصة التي شغلت حيّزاً كبيراً جداً مقارنة بآيات الأحكام [2]، إذ تناولت القصص تجارب عدد من الجماعات البشرية، ليتمكّن المتلقي من التقاط الإشارات التي أثارتها الوقائع الماضية، ولكي تنير له الطريق الطويل الذي يتوجّب عليه أن يقطعه في مسيرة حياته متجاوزاً أكبر قدر ممكن من العقبات والعثرات، متكئاً على رصيد ثري من الأساليب والنظم التي توصله إلى أهدافه بجهود أقلّ، وسرعة أكبر. تلك الأساليب والنظم التي كانت حركة التاريخ حقلاً لتجاربها، وميداناً لإثبات عناصر القوة والضعف فيها، لأنّ بدء التجربة دائماً من نقطة الصفر دونما التفات إلى مردوداتها التاريخية، يضيّع على المتلقّي جهداً كبيراً، ووقتاً طويلاً ما كان له أن يضيّعها لو التفت إلى الخبرات الماضية، والتجارب السابقة للأمم والجماعات التي يستمدّ منها المواقف والمنطلقات[3]. فأسلوب القصة، وبناؤها قد صيغ وفق مبنى تعبيري مفتوح لإمكانات استخلاص النتائج المتعلّقة بواقع كلّ قارئ حسب تجربته، وبقدر وعيه[4].

---

(1) دراسات في النقد الأدبي: 32 - 36.

(2) ينظر حول القصة الاسلامية:7.

(3) ينظر التفسير الاسلامي للتاريخ:5-6.

(4) ينظر جماليات التلقي في السرد القرآني: 25.

فضلاً عن ذلك كان الرسول (صلى الله عليه وسلّم) يقصّ أخبار الأمم البائدة على أصحابه، وكان الصحابة يفعلون ذلك أيضاً، وإن يكن أبو طالب المكي في كتاب (قوت القلوب في معاملة المحبوب) يحكي خبراً يبين فيه أنّ النبي - عليه السلام - كان يرى القصة علماً لا يضر الجهل به، كما يحكي خبراً آخر مؤداه أن علي بن أبي طالب عدّها – أيام الفتنة – إحدى البدع فحمل عليها وطرد من المسجد الجامع في البصرة كل القاصين ما عدا الحسن البصري. ومن الجدير بالذكر أن هذا العالم الجليل كان يقص في (مجالس الذكر) القصص الديني، وستظل تلك المجالس، مقابلاً لضرب آخر من مجالس اللهو تحكى فيها حكايات التسلية وقضاء الوقت؛ ويلعب الخيال الدور الأكبر في كل ما يقال. ولعل كتابي وهب منبه وعبيد بن شربة – التيجان وأخبار عبيد ابن شربة الجرهمي – حصيلة النوع الثاني وإن كنا لا نزعم أن ما فيها يصور طبيعة القصص الخيالي في القرن الأول الهجري، لسبب واضح هو أن ما فيهما دوِّن بعد وزيد فيهما وحُذف منهما شيء وشيء!.

وقد خطا فن القصة في القرن الثاني الهجري خطوات كبيرة وجريئة، ولم يعد ثمة من يقف في سبيله، بل شجع عليه العباسيون ووجد – في نهاية القرن – الأدباء الكبار الذين اعتنوا به، ومنهم الجاحظ، كما امتد سلطانهم إلى ما دون من كتب التاريخ حتى ليصبح تقليداً بعد ذلك أن تتضمن موسوعات التاريخ – على أيدي المسعودي وابن الأثير وابن الجوزي ونحوهم – كثيراً من القصص العجيبة التي يمتزج فيها التاريخ بالحكايات الأسطورية والخرافية، وأذيعت من ثم حكايات المردة والشياطين ومفارقات الجن في ثوبها الفارسي والهندي، كما أذيعت حكايات الحيوان التي ظهرت في كتاب (كليلة ودمنة) المشهور. وأكبر الظن أن هذا الكتاب صياغة عربية لحكايات رددها إقليم العراق – ولا سيما البصرة – التي سميت بأرض الهند – وأعاد كتابتها عبد الله بن المقفع، وهذا بالطبع لا ينفي أن بعضها ورد في السنسكريتية.

وفي نهاية القرن نفسه – تقريباً أي نهاية القرن الثاني – ترجمت من الفارسية (ألف ليلة وليلة)، وكانت باسم (هزار أفسانه). قال محمد بن إسحاق على ما رصد ابن النديم في كتابه المسمى بالفهرست «أول من صنف الخرافات وجعل له كتباً وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان الفرس الأول... ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا ما يشبهه، فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسانه ومعناه ألف خرافة، وكان السبب في ذلك أن ملكاً من ملوكهم كان إذا

تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد، فتزوج بجارية من أولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يقال لها شهرزاد فلما حصلت معه ابتدأت تخرفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك على استبقائها.

وبابتداء القرن الثالث الهجري يبدأ العصر الذهبي للقصة، ويتسع الخيال فيها، وتسهل لغتها وتلين ويعتريها الخطأ. بل إن ألف ليلة وليلة التي تجرد لها الفصحاء – على ما ذكر صاحب الفهرست – تصبح صورة للانحراف اللغوي في هذا العصر. وكان لا بد من أن يقرع ناقوس الخطر هؤلاء الذين كانوا يترددون على مجالس أهل الذكر، ولهذا لم يكن مفر من ظهور هذا النفر الذي أخذ على عاتقه مهمة تنقية قصص العامة من الشوائب اللغوية والفنية، وكانت هذه القصص تجذب النسوة والغلمان والجهال بدرجة تثير السخط والمخاوف جميعاً.

وهكذا بدأت عملية التهذيب اللغوي في بناء القصة الفنية، وحمل لواء تلك العملية ابن دريد الشاعر العالم اللغوي صاحب الأحاديث المشهورة التي جمع بعضها أبو علي القالي في أماليه، ونوّه بها الحصري في كتابه (زهر الآداب) وكانت أساساً لمقامات بديع الزمان الهمذاني في القرن الرابع الهجري.

ومن المؤكد أن كثيراً من الدارسين الكلاسيكيين لا يمكن أن يوافقوا على أن أحاديث ابن دريد – ومن ثم المقامات – من قبل قصص العامة أو قصص التسلية. غير أننا ما دمنا نضع في حسابنا عملية التخييل بوصفه فاصلاً بين القصة الوعظية التي تلقى في مجالس أهل الذكر، والقصة التي تلقى في مجالس اللهو، فإنه يكون من الضروروي التسليم بفنية الأحاديث والمقامات على أساس أنها قصص – فيها حدث متطور ونهاية محددة تصنعها الشخصية أو الشخصيات – بغض النظر عن التلقينية اللغوية التي تبدو كما لو كانت من أهم الأهداف.

ومع ذلك فثمة دارسون يسلمون بأن مقامات بديع الزمان قصص عامة عن الكدية، كتبها عربي متعصب لعروبته، وإن يكن ثمة مستشرقون يرون أن بديع الزمان استوحاها من الفارسية والسنسكريتية وبعض حكايات الكتاب المقدس.

وقد يكون تحول القصة عند بديع الزمان على ذلك النحو التلقيني ضرباً من الحرص على لغة القوم – ولا سيما أن موضوعها الكدية يخلق تناقضاً بين الشكل

والموضوع - وقد يكون تجاوباً مع القصص العامي، إلاّ أن الشيء الذي لا شك فيه أن كل ما في المقامات مخترع، وأصبحت شخصية بطلها – أبي الفتح الأسكندري – بطلاً من أبطال القصص المشهورة يقف جنباً إلى جنب مع أحدب فيكتور هوجو وأبله دويستوفيسكي وغيرهما، ويروع قارئيه بمغامراته وذكائه ولباقته وسعة حفظه للأشعار والطرائف.

وعلى أية حال ينبغي على دارسي نظرية الأجناس الأدبية – هنا – أن يكشفوا عن هذه الوقائع علمياً، وإلى أن يتحقق ذلك على ضوء المبادئ العامة في نشأة النوع الأدبي وتطوره نقول إنه ظهر كثير من القصص والحكايات والظرائف في هذه المدة من تاريخ المسلمين، وكانت عند الغربيين عصر ظلام يعيشون فيه عالة على الثقافة اللاتينية على ما يدل عليه تارخ القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين.

ومن أشهر كتب القصص والأخبار (كتاب اعتلال القلوب في أحاديث المحبة والمحبين) وهو قصص عن عشاق العذرية والصوفية وضعها أو جمعها أبو بكر محمد بن جعفر الخارئطي السامري المتوفى سنة 938/327. وجاء (كتاب الفرج بعد الشدة) ألفه أبو علي المحسن بن علي التنوخي المتوفي سنة 953/343 في صورة نوادر وحكايات قيل إن بعضها لأبيه، وقد هذّبها بتصرف محمد عوفي في (جامع الحكايات وجوامع الروايات) ثم رفع إلى أحد السلاطين الهند في القرن الثالث عشر الميلادي، وترجم إلى الفارسية والتركية أيضا. وقد حاول (لوزن) في مجلة الساميات الألمانية أن يربط بين إحدى قصصه ورواية الشاعر الألماني (غوته) المسماة (عروس كورنت) على الرغم من اختلاف الباعث في كلتيهما على ما لحظ بروكلمان في كتابه (تاريخ الأدب العربي). ثم تأتي (رسالة الغفران) التي كتبها أبو العلاء المعري المتوفى سنة 1057/449 مصطنعاً أسلوب المقامة من ناحية، ومضيفاً أبعاداً عميقة في التصور القصصي من ناحية أخرى. واقتربت قصة (حي بن يقظان) التي ألفها محمد بن عبد الملك بن طفيل المتوفى سنة 1185/581 على نحو كبير جداً من القصص العالمي الذي يحتفظ بمتانة البناء على الرغم من كثرة الآراء الفلسفية والأفكار المجردة.

وأثر القصتين الأخيرتين في الآداب العالمية أكبر من أن ينكر، ولا يعدلهما في ذلك سوى المقامات التي خططت لقصص الشطار عند الإسبانيين على نحو خاص. ويرجع (الدكتور أحمد كمال زكي) أسباب توقف الحركة القصصية عن العطاء إلى افتقارها إلى عناصر البقاء، إذ افتقدت القصة العربية عناصر القصة الصارمة التي تشكل في نهاية

الأمر ما يسمى بالحبكة Plot – فذوت واستعيض عنها بالسير الشعبية التي تشبه فنياً قصص الحدث والتي شهر منها (الأميرة ذات الهمة) و(عنترة) و(سيف بن ذي يزن).. [1].

وعلى الرغم من وجود هذه الخلفية، كان المسار القصصي في الأدب العربي الحديث خافتاً، «بسبب الطريقة الخطية العتيقة التي سارت عليها كتب تاريخ الأدب، فقدم حُرم، بصورة عامة، من معرفة السرديات العربية التي قامت بتمثيل المخيال العربي – الإسلامي، واختزنت رمزياً كل التطلّعات الكامنة فيه، والتجارب العميقة التي عرفها، وتخيلها. وتعرّضت، طوال أكثر من ألف وخمسمئة سنة، إلى سوء فهم، نتيجة التركيز على الشعر، من جهة أولى، وعدم امتثال معظم المرويات السردية القديمة لشروط الفصاحة المدرسية التي أنتجتها البلاغة العربية في العصور المتأخرة، تلك الشروط المعيارية التي أصبحت تحدّد قيمة الأدب، من جهة ثانية، وبسبب عدم اعتراف الثقافة المتعالمة بقيمتها التمثيلية سواء أكان ذلك عند القدماء أم عند المحدثين، إلاّ في حدود ضيقة، وذلك حينما تشكّلت الأنواع السردية القديمة، وحينما انبثقت الأنواع الجديدة من خضمّ التراث السردي المتحلّل الذي يعدّ رصيدها الأول، من جهة ثالثة. وبالإجمال فالسرديات العربية اُختزلت إما إلى وقائع تاريخية وإخبارية أو إلى أباطيل مفسدة»[2]. وإذا كان السرد العربي قد عانى من الإهمال وعدم الاهتمام، فإنّه وجد المستشرقين يمدون له يد الاهتمام المعرفي في القرن التاسع عشر، ووفرت هذه العناية إمكانية الانتشار، مما أشاع مناخاً سردياً مناسباً لمتلقي السرد العربي القديم، فقد نشر المستشرقون (مقامات الحريري)، و(كليلة ودمنة)، و(ألف ليلة وليلة)، ثم ترجموها إلى اللغات الأوروبية، ثم اعتنى العرب أنفسهم بنشر موروثهم السردي، ففضلاً عن نشر السير الشعبية الضخمة طوال القرن التاسع عشر، مثل (سيرة عنترة بن شداد)، ثم ازدهرت المقامات العربية، والحريرية منها بوجه خاص، كما نجد ذلك في مقامات: إسحاق البخشي (- 1728)، ومصطلفي البكري (-1749)، والبربير (1747 -1811)، ونيقولا الترك (1763 – 1828)، وآخرون. هذا فضلاً عن سيل من النصوص المناظرة، إلى جانب السير الشعبية الكبرى كالهلالية، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة الظاهر بيبرس، وسيرة عنترة[3].

(1) دراسات في النقد الأدبي: 32 - 36.

(2) موسوعة السرد العربي: 5.

(3) موسوعة السرد العربي: 294.

وبعد أن كان الاهتمام الثقافي والأدبي منصباً على الشعر، وكان الذوق العام في بدايات عصر النهضة الأدبية لا يستسيغ إلاّ الشعر، إلاّ أن الفن القصصي استطاع أن يقتحم الميدان، ويفرض وجوده، وذلك بفضل عوامل عدة، في مقدمتها التعرف على الآداب الغربية الحديثة التي نشط فيها الفن القصصي على نحو لافت. وقد مرت القصة الفنية في الأدب العربي بطورين:

أ- طور البدايات أو التأسيس: وفيه مراحل متعاقبة ومتداخلة من ترجمة واقتباس وتأليف – وتنوعت الأغراض بين التعليم والإصلاح الاجتماعي والتسلية والترفيه.

ب- طور القصة الفنية: عرفت القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث في مطلع القرن الشعرين مع انتشار الصحافة والتعليم ونشاط الترجمة من الآداب الأوروبية. إذ واجه الفن القصصي الرد وعدم القبول – شأنه في ذلك شأن كل وافد جديد – ما لبث أن انتشر، ولا سيما الرواية، فأصبح الأدب العربي يمتاز بامتلاك عدد كبير من الروائيين، اشتهر بعضهم عالمياً.

الرواية في الأدب العربي الحديث:

تشهد الساحة الأدبية العربية حضوراً مكثّفاً للنشاط الروائي منذ الربع الأخير من القرن المنصرم، فبعد أن كان النشاط الأدبي العربي حكراً على الشعر طيلة عقود، برزت الرواية العربية إلى الواجهة، وتحوّلت إلى جنس أدبي بارز، يؤدّي نشاطه الأدبي بهمّة، ويؤثر في الوعي الجمعي للمجتمع، ويمهّد السبيل للتطور الأدبي، والثقافي والاجتماعي، بغية النهوض بالواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي للمجتمعات العربية، ويمكن أن يشار إلى الدور البارز الذي لعبته الرواية في الحداثة العربية – إن صح التعبير - فقد أحس رواد الفن العربي والأدبي أنّ الرواية هي الشكل الأدبي الوحيد القادر على التقاط نار ثورة العصر، وإشعال نوع من الذاتية الراديكالية في نفس القارئ[1]. فازدهرت الرواية العربية على نحو لافت، وقد صاحب صدور النتاجات الروائية العربية، اهتماماً بنقل بعض روائع الأدب العالمي إلى اللغة العربية، وتعرف جمهور القراء على عدد من أعمال هوغو وشكسبير وبودلير وفاليري ولامارتين وموليير وميلتون وبايرون وكيتس وشيلي وغوته وهايتي، فضلاً عن بعض أعمال غوركي وديستوفيسكي وبوشكين وناظم حكمت...

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 103.

وقد أدّى هذا الحراك الأدبي والمعرفي إلى إلى ازدهار الرواية في الأدب العربي الحديث، ويرجع بعض الباحثين الميلاد الحقيقيي للرواية العربية الى رواية (عذراء دنشواي) لـ(محمود حقي) الصادرة في سنة 1906، ورواية (القصاص حياة) لـ(عبد الحميد البوقرقاصي) الصادرة في سنة 1905. ويضيف الباحثون روائياً ثالثاً وهو (صالح حمدي حماد) الذي أصدر روايتين؛ الأولى بعنوان (الأميرة يراعة) والثانية بعنوان (ابنتي سنية) وذلك في سنة 1910. ثم ظهرت رواية (زينب) لـ(محمد هيكل حسين) سنة 1913 التي يعدها بعض الباحثين رائدة في مجال الرواية الفنية العربية، لأنها تخلصت من المؤثرات التقليدية العربية التي وجدت لها حضوراً في النماذج الروائية العربية في ذلك الوقت. إلاّ أنّ باحثين لا يعترفون بذلك، ويقولون إنّ (هيكل) كتب روايته تحت تأثير الرواية الفرنيسة ولم يستطع أن يثبت اسمه على غلاف روايته، ويشيرون إلى اعترافاته الشخصية التي يصرح فيها هيكل بتبنيه أفكار الكتابة الروائية في الغرب وفي فرنسا تحديداً، إذ يقر بأنّ إعجابه بالأدب الفرنسي - فضلاً عن حنينه لمصر - كان من أبرز الدوافع لكتابة تلك الرواية. فالأنموذج الفرنسي الذي استبد به (كأشد ما تأخذ حسناء اليها مغرم بها) بل يرى أن احتذاء الأنموذج الغربي هو السبيل الأمثل لنهضة الأدب العربي، يقول: «القصة في

الأدب العربي الحديث ما تزال أغلب أمرها تستلهم القصة الغربية مقلّدة إياها في صورتها، غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها، وإذا كان التقليد في أغلب الأحيان مقدمة البعث، وكان تقليد الأدب اليوناني والروماني مقدمة بعث في أوروبا في القرن السادس عشر، فإنّ البعث الصحيح هو الذي يقوم على فكرة ويلهم مثلاً أعلى، فنحن إلى أن نصل إلى التأليف القصصي القائم على هذا الأساس، إنما ننفخ في حياة القصص روحاً تقليدياً صرفاً، روحاً لا يسمّى بعثاً يستقل بنفسه، ويستمد كل مقومات حياته من البيئة المحيطة بالكاتب، ومن القومية والوراثة التي يخضع الكاتب لأثرها»[1]. لهذا يرى بعض الباحثين أنّ هذه الروايات الأربع تشكل انعاطفة في مجال الكتابة الروائية قبل رواية (زينب)، إذ عللت أهمية (عذراء دنشواي) بأنها بذرة إيجابية متقدمة في تاريخ الرواية المصرية، وتحمل في أعطافها مضموناً ثورياً، وتتخلص من بعض الشوائب التي علقت بحديث المويلحي، وتسبق هيكل إلى الريف وإلى الحوار العامي من ناحية أخرى. أما

(1) ثورة الأدب: 31، نقلاً عن موسوعة السرد العربي: 459.

رواية (القصاص حياة) فقد ثُبّت على غلافها مصطلح (رواية) بصورة لافتة، وبخط أكبر من خط العنوان نفسه، وظهرت فيها وحدة للحدث والزمان والمكان، وكانت لغة السرد فيها لغة عربية ميسورة الفهم، سهلة التلقي والتقبل، والحوار القصير، وبالعربية التي لا تبعد عن أن تكون لغة متداولة، أقرب إلى الشعبية والعامية، وهي لا تصدر من الكاتب إطلاقاً، إنما تنطلق بسهولة من الشخصيات. أما روايتي (صالح حمدي حماد)، فقد ثبت الكاتب اسمه الصريح على غلاف الروايتين، وتخلص قبل هيكل من السجع والجناس والطباق والمحسنات البديعية والبلاغية في لغة سهلة وحوار مقبول، ونظرة واعية إلى المجتمع، ومتطورة إلى دور المرأة، وثقافتها، وإسهاماتها[1]. ويعقب الدكتور عبد الله إبراهيم في كتابه (موسوعة السرد العربي) على مسألة الريادة في كتابة الرواية في الأدب العربي قائلاً: إنّ رحلة الرواية العربية تبدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر، على الرغم من أنّ الكثير من الباحثين يظنون أن الظاهرة السردية العربية لم تثر اهتمام المعنيّين بدراسة الأدب العربي الحديث قبل صدور رواية (زينب) للكاتب (محمد حسين هيكل) سنة 1913؛ لأنهم صدروا من مرجعية ثقافية قررت أن تاريخ الرواية العربية بدأ برواية (زينب)، وبها انبثق الاهتمام بالرواية العربية ونقدها، ولا يعرفون أنّ الاهتمام الحقيقي بهذه الرواية لم يظهر إلى الوجود إلاّ حينما صدرت الطبعة الثانية منها في العقد الثالث من القرن العشرين، وبعد أن أصبح لمؤلفها شأن في الحياة السياسية والثقافية، وطوال تلك المدة لم تستأثر إلاّ بعروض سريعة وقليلة جداً. وأسهم المهاجرون الشوام في الحياة الفكرية والأدبية في مصر إسهاماً عظيماً، وكان إسهامهم في المجال الروائي كبيراً جداً، إذ انخرطوا في ترجمة الروايات العالمية، وتركوا تراثاً نقدياً سردياً شمل كثيراً من جوانب الفن الروائي، لهذا يعد الكتاب الشوام من أوائل من كتبوا الرواية واعتنوا بها في الأدب العربي، وذلك لمخالطتهم الأوروبيين والأخذ عنهم، ومن هؤلاء: خليل الخوري (1836 – 1907) وروايته (وَيْ. إذن لستُ بإفرنجي)، وفرانسيس مرّاش الحلبي (1835 – 1847) وروايته (غابة الحق)، وسليم البستاني (1846 – 1884) الذي أنجز في مدة وجيزة مجموعة كبيرة من الروايات، ولا سيما وروايته (الهيام في جنان الشام)، وعلي مبارك (1823 – 1893) وكتابه (علم الدين) الذي جاء في إطار سردي، وجورجي زيدان (1861 – 1914) الذي أنجز في غضون ثلاث وعشرين سنة، ثلاثاً وعشرين رواية، بدأ

(1) بانوراما الرواية العربية: 53 - 56، نقلاً عن موسوعة السرد العربي: 456 – 457.

بـ(المملوك الشارد) في سنة 1891، وختمها بـ(شجرة الدر) في سنة وفاته، ومحمد المويلحي (1858 – 1930)، وكتابه (حديث عيسى بن هشام) الذي يعد الوثيقة السردية الأكثر أهمية للتعبير عن انعطافة للسردية العربية والاقتراب من البناء الفني[1].

وعقب الحرب العالمية الأولى ومع بداية الثلاثينات من القرن العشرين؛ بدأت الرواية العربية تتخذ سمتًا أكثر فنية وأعمق أصالة. وكان ذلك على يد مجموعة من الكتاب ممن تأثروا بالثقافة الغربية أمثال طه حسين، وتوفيق الحكيم، وعيسى عبيد، وعبد القادر المازني، ومحمود تيمور، وغيرهم. ثم نقلت روايات الأربعينيات والخمسينيات الإبداع الروائي في الأدب العربي نقلة جديدة، ومن أبرز كتاب هذه المدة؛ عبد الحميد جودة السحار، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، إلا أن الروائي المصري نجيب محفوظ يُعَدّ أبرز روائيي هذه المدة وأنشطهم. فرواياته (خان الخليلي) و (زقاق المدق)، و(الثلاثية) تمثل رؤية جديدة أضافت إلى أجواء الرواية عوالم أرحب وأوسع. وفي الستينات من القرن العشرين بدأ نجيب محفوظ يبدع عالَمًا

روائيًا جديدًا مستخدمًا تقنيات أكثر إبداعًا وأكثر تعقيدًا، وتقف رواياته (اللص والكلاب)؛ (السمان والخريف)؛ (الطريق)؛ (الشحاذ)؛ (ثرثرة فوق النيل) معلمًا بارزًا في مسيرة الرواية الجديدة، ذلك أن المضامين الاجتماعية التي عني بها من قبل امتزجت بها في هذه المرحلة مضامين فكرية وإنسانية ونفسية احتاجت إلى شكل روائي أكثر فنية من مرحلته السابقة. وقد أجبرت هزيمة عام 1967م الروائي العربي إلى إعادة النظر في تيار الرواية، الذي كان سائدًا قبل الهزيمة، فظهرت من ثَمَّ أنماطٌ روائية جديدة، فيها ثورة على الأساليب التقليدية، كالحبكة والبطل والسرد التاريخي. وكانت لنجيب محفوظ إضافة لا تنكر في هذه المرحلة. ظهر بعد ذلك جيل آخر من الروائيين العرب، سُمِّي بالحداثيين، خرجوا على رؤية الرواية التقليدية وتقنياتها. وعلى أيدي هؤلاء الكتاب مثل: نجيب الكيلاني، وصنع الله إبراهيم وحنا مينا وجمال الغيطاني وإدوار الخراط والطيب صالح وبهاء طاهر وإميل حبيبي والطاهر وطّار وعبدالرحمن منيف وعبد الخالق الركابي وغيرهم ظهرت رؤية روائية تحمل اتجاهات معاصرة وحداثية مختلفة، من أهم سماتها أن الخطاب الروائي تجاوز المفاهيم التقليدية حول الرواية في عصورها الكلاسيكية والرومانسية والواقعية الجديدة؛ وتداخلت أساليبها مع تداخلات العالم الخيالي

(1) موسوعة السرد العربي: 383 – 392. و418 – 438. وينظر مدرسة الإحياء والتراث - دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر: 34.

والصوفي والواقعي والتاريخي، مما جعلها، سواء في حبكتها أو شخصياتها، أكثر تعقيدًا وأعمق تركيبًا. وقد ظهرت في المدة نفسها – الستينات – (الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات) في الأدب العربي، إذ بدأ الكتاب يغيرون طريقة الكتابة من ما عرف بـ(السارد العليم أو المهيمن أو كلي العلم)، إلى السرد التعددي. ويمكننا أن نذكر في هذا الجانب رواية (رجال في الشمس) لغسان كنفاني، التي نشرها سنة 1963، وروايته (ما تبقى لكم) سنة 1966، ورواية (ميرامار) لنجيب محفوظ التي نشرها في سنة 1967، وروايتي جبرا إبراهيم جبرا (السفينة) التي نشرها سنة 1978، و(البحث عن وليد مسعود) التي نشرها سنة 1978. إنّ هذه الروايات هي أمثلة لهذا النمط من التجريب المبتكر في الرواية العربية. ويشير الباحثون إلى أنّ الترجمة العربية لرواية (الصخب والعنف) لـ(وليم فوكنر) الصادرة سنة 1963، كان لها التأثير الكبير في معظم إن لم نقل جميع الروائيين الذين مر ذكرهم قبل قليل، وفي الواقع أن ما يجمع كل تلك الروايات هو الجزء السردي الذي تروى فيه الرواية بعدة أصوات مختلفة أو عبر وجهة نظر أكثر من شخصية.

ويحفل الأدب العربي المعاصر بأسماء روائيين كثر، جعلت من الرواية الفن الأدبي الأبرز في الساحة الأدبية العربية، من أمثال: نجيب محفوظ، ونجيب الكيلاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وسليم بركات، والطيب صالح، وعبد الرحمن منيف، وعبد الخالق الركابي، وحنا مينا، وإبراهيم الكوني، وصبحي فحماوي، وتحسين كرمياني، وجان دوست، وواسيني الأعرج، وأمير تاج السر، وناصر عزت، ويحيى خلف، ووهوشنك أوسي، وشاكر نوري. وبرزت في الوقت نفسه كاتبات استطعن فرض حضورهن الروائي على الساحة، أمثال ميسلون هادي، وأحلام مستغانمي، ولطيفة الدليمي، وناصرة السعدون، ومنى الشيمي، وسميحة خربس...

وإذا كانت مسيرة السرد في الأدب العربي قد بدأت متأخرة، فإنّ النقد السردي قد تأخر ظهروه أكثر، إذ إنّ «معالجة النصوص السردية بطرائق منهجية حديثة لم تظهر إلاّ في الربع الأخير من القرن العشرين، والمحاولات القليلة السابقة كانت بدايات مهجّنة من دراسات متعددة في مناهجها ومرجعياتها، إلى ذلك فالاهتمام بتحليل السرد العربي القديم كان نادراً، ولم يبعث إلاّ فيما بعد، وما زالت تلك المادة الخام بأمسّ الحاجة إلى فحص نقدي عميق، يستخرج سماتها الأسلوبية، والبنائية، والدلالية، وذلك لا يتأتى إلاّ بجهد جماعي يلفت الانتباه إلى هذه الذخائر المطمورة في الأدب القديم»[1].

(1) موسوعة السرد العربي: 6.

النقد الروائي الكلاسيكي

طبيعة النص السردي في منظور النقد الروائي الكلاسيكي:

تختلف النصوص القصصية (السردية) عن النصوص الشعرية اختلافاً جوهرياً انطلاقاً من اختلاف لغة المجالين وتباينهما، والدور الوظيفي لكل واحد منهما في النظرية الأدبية، إذ تمتاز اللغة الشعرية باعتمادها على التصوير والمجاز والإيحاء، والتكثيف والاختيار الدقيق المقصود للمفردات والتراكيب، لكنّ اللغة في الفنون القصصية لا تميل إلى هذا التركيز، لأنّ الفنون القصصية، ولا سيما الرواية تمتلك مساحة تعبيرية أوسع، وانتساب هذا التمييز بين الشعر والرواية، إلى المجال اللغوي جعل رومان ياكبسون يقرن الشعر بالاستعارة، والرواية بالكناية، اعتماداً على «التمييز الضمني عند سوسير بين الاستعارة والكناية. في الاستعارة تحل إشارة محل أخرى لأنّها تشبهها نوعاً ما: العاطفة تصبح لهيباً. وفي الكناية تقرن إشارة بأخرى: الجناح يقرن بالطائرة لأنّه جزء منها، والسماء مع الطائرة وذلك بسبب التسلسل الطبيعي. نستطيع تكوين استعارات لأننا نملك سلسلة من الإشارات اللغوية المتكافئة: عاطفة، لهيب، حب، وهلم جرا»[1].

تعود البدايات المنهجية للنقد الروائي إلى الشكلانيين الروس الذين ظهروا في روسيا في الربع الأول من القرن العشرين، إذ انطلقت الشكلانية في دراساتها النقدية على التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وكان من أبرز نقادها شكلوفسكي وإيخنباوم ورومان ياكبسون. وظهر في النقد الأنكلوسكسوني في المدة نفسها - العشرينيات من القرن العشرين - تيار نقدي روائي سمي بـ(النقد الفني)، وكان توجهه الواضح نحو دراسة الرواية من حيث بناؤها، وتركيبها الداخليين، في الوقت نفسه كان هذا النقد أي (المدرسة) يحتفظ بمعيار للقيمة يُستمد من التفاعل الحاصل بين ذوق الناقد، وبناء العمل الروائي، هذا مع العلم أنّ النقد الفني الانكليزي المتمثل بـ(بيرسي لوبوك، وا.م.فورستر، وأدوين موير) لم يقطع صلته كله مع الدراسة الخارجية للرواية، لأنه ظلّ – ولا سيما في محاولته الأولى – محافظاً على مبدأ عدّ العمل الروائي صورة مركّزة عن الحياة، وهو المبدأ الذي يحيل بشكل من الأشكال على فكرة أرسطو التي تعد الأدب شكلاً محاكياً للطبيعة[2].

---

(1) مقدمة في النظرية الأدبية: 108.

(2) بنية النص السردي: 12- 30.

1 : عناصر العمل القصصي:

لخصت عناصر العمل القصصي في النقد الروائي الكلاسيكي في أربعة عناصر أساسية وهي: الشخصية، والحبكة، ومكان وزمان الحدث، ووجهة نظر الراوي:

1- الشخصية character: تمثل الشخصية إحدى أهمّ عناصر الرواية، فهي تحرّك الأحداث وتتفاعل معها سلباً أو إيجاباً. والشخصية في العمل القصصي (من رواية وقصة قصيرة وأقصوصة) تثير اهتمام القارئ لأنّها تصوّر حياة أفراد عاديين تحمل أسماء، فيشاطرهم القارئ اهتماماتهم وهمومهم وطموحاتهم وأسرارهم. وكان الاعتماد على ربط الأدب بالواقع الحياتي المعيش من أهم سمات الأدب القديم، فكان هناك تواز كبير بين تقاليد التفكير الواقعي والابتداعات الشكلية للروائيين الأوائل، إذ صبّ الروائيون على الفرد المحدد انتباهاً أعظم مما كان سائداً في السابق. وبما أنّ اهتمام الرواية الشديد بتحديد الشخصية هو بحد ذاته مسألة كبيرة، وهو اهتمام ينطوي على الطريقة التي كان يكشف بها الروائي عن نيته في تقديم الشخصية بكونها فرداً محدداً من خلال تسميتها بذات الطريقة التي تتم بها تسمية الأفراد المحددين في الحياة العادية. فلأسماء العلم في الأدب الوظيفة ذاتها التي تؤديها في الحياة الاجتماعية، فهي تعبير لغوي عن هوية محددة لكلّ شخص فردي. ولم تترسخ هذه الوظيفة في الأدب إلاّ مع الرواية. وقد كان للشخصيات في الأشكال الأدبية السابقة أسماؤها؛ لكنّ نوعية الأسماء المستخدمة عملياً تبيّن أن المؤلف لم يكن يحاول توطيد شخصياته بوصفها كينونات متفردة تماماً[1].

هناك من يذهب إلى القول إنّ الشخصية هي أهمّ عناصر العمل القصصي، وحجتهم في ذلك أنّ العناصر الأخرى تعتمد في وجودها على الشخصية؛ فالحدث يتولّد من خلال حركة الشخصيات، وكذلك الزمان والمكان لا وجود لهما إلاّ بوجود الشخصيات وحركاتها.

ولعلّ تعلّق القارئ وفضوله بشخصيات العمل القصصي ينبع من أنّنا نتغلغل في حياة أولئك الشخصيات تغلغلاً لا تضاهيه معرفتنا العادية بالناس الذين نعرفهم حولنا. ففي حياتنا اليومية نعرف عدداً كبيراً من النماذج البشرية من خلال احتكاكنا المباشر معهم، أمّا حياتهم الخاصة وعواطفهم الحقيقية ونوازعهم الدفينة وتعقيدات شخصياتهم بكلّ أبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية فإنّها بعيدة نسبياً عن معرفتنا. والعمل الروائي الجيد يقدّم للقارىء نوافذ واسعة نطلّ منها على دخيلة الشخصيات بصورة مباشرة دون اهتمام يذكر بالسطحيات اليومية.

---

(1) نشوء الرواية: 21.

ويختلف مفهوم الشخصية القصصية، باختلاف المذاهب الأدبية التي ينطلق منها الكاتب في تناوله للحدث؛ فهي لدى الواقعيين التقليديين – مثلاً - شخصية حقيقية (أو شخص) من لحم ودم، لأنّها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط بكل ما فيه من محاكاة تقوم على المطابقة التامة[1]. غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى الرواية الحديثة، التي يرى نقادها – مثلاً - أن الشخصية القصصية، كائن من ورق[2]، بمعنى أنّها واقع فني بحت ليس له علاقة بالواقع الحقيقي، وذلك لأنها شخصية تمتزج – في وصفها وتصويرها وتقديمها - بالخيال الإبداعي – الثانوي حسب تعبير الناقد الرومانسي كوليرج - وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخّم في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآة أو صورة (حقيقية) لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط، أنّها شخصية من اختراع الكاتب – فحسب- [3].

وحديثنا عن الشخصية في العمل القصصي يجرّنا إلى الحديث عن نشاطين اثنين في التحليل الأدبي:[4]

النشاط الأول: هو أنْ نحاول فهم طبيعة ونفسية وخفايا الشخصية في العمل القصصي.

النشاط الثاني: أنْ نحاول فهم الأساليب الفنية التي يتبعها الكاتب والطرائق التي يستخدمها لغرض خلق الشخصية في العمل الروائي وتصويرها من أجل إقناع القارئ بحقيقتها.

أنواع الشخصية:

تقسم الشخصية في النظرية الروائية التقليدية إلى نوعين: أولاً الشخصية الثانوية، والشخصية الرئيسة:[5]

- **الشخصية الثانوية أو المسطحة FLAT**: في العادة يكون للشخصية المسطحة أو الثانوية دور ثانوي في العمل الروائي، ونقصد بالشخصية المسطحة أو الثانوية أنّها

(1) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق:25.

(2) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص:72.

(3) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق:25.

(4) النقد التطبيقي التحليلي: 25.

(5) النقد التطبيقي التحليلي: 25.

أحادية الجانب، ذات سمة واحدة لا تتغير، ومثال ذلك شخصية العالم المجنون الذي يخترع آلة جهنمية، وتستمر حتى النهاية على النهج السلبي، أو الشخص المعتوه الذي يتمتع بخصال واحدة لا تتغير. وغالباً ما تلقي الشخصية الثانوية (المسطحة) الضوء على جوانب الشخصيات الأخرى، وتعين القارئ على فهمها من خلال تفاعلها واحتكاكها بها.

- **الشخصية الرئيسة أو المدورة**: تحاول الشخصية الرئيسة أنْ تثير الدهشة لدى القارئ بطرق مقنعة، ويقوم الروائي ببذل جهده كلّه لتصويرها وسبر خفاياها وبيان صفاتها المتغيرة وسماتها المتعددة، وتتمتع بأبعاد وصفات عاطفية وانفعالية وفكرية متعددة.

إنّ أهمّ خصائص الشخصية الرئيسة تتمثل في أنّها تتغير وتنمو انفعالياً وفكرياً بنمو الأحداث وتشابكها، ويستطيع الروائي أن يبني فكرته وما يريد قوله وجعله على لسان الشخصية الرئيسة وتصرفاته، وتكون هي محور الأحداث.

وقد تكون الشخصية الرئيسة إيجابية ولها دور بنّاء، أو قد تكون مضحية، ومساندة للآخرين، أو قد تكون سلبية انتهازية لا تبحث إلاّ عن مآربها، ومع هذا وذاك لا بدّ لها من أنْ تجعل القارئ يتعاطف معها وجدانياً أو قد يمقتها، فالضرورة تحتّم عليها أنْ تكون حيّة والقارئ يريد أنْ يراها تتحرّك وأنْ يسمعها وهي تتكلّم.

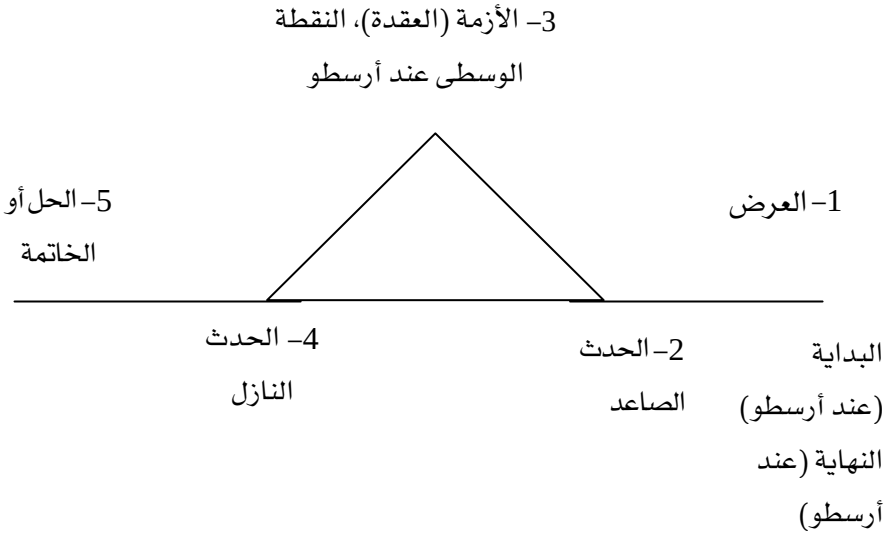
2- **الحبكة** plot: الحبكة عبارة عن سلسلة من الأحداث والأفعال المرتّبة والمنظّمة، وهي بهذا المعنى توجد في الروايات والفن القصصي أكثر ممّا يوجد في الحياة الاعتيادية. فالحياة فيها قصص، أمّا الروايات ففيها حبكات وقصص.

في حياتنا اليومية تسير الأمور على نحو رتيب ومملّ، وفي الخفاء هناك أمور تحصل لا نعلم عنها شيئاً حتى تحين لحظة القدر، وآنئذ تبدأ التفاصيل الصغيرة التي لم ننتبه لها في البدء تتخذ شكلاً آخر، وتكتسب أهميتها ضمن الحدث الأخير. ولذلك وكما أشرنا آنفاً فإنّ الحبكة في النتاج الأدبي سواء أكان عملاً قصصياً أم مسرحياً تشير إلى هذه الناحية؛ أي إلى مجموعة أحداث متصلة ومترابطة تسير في اتجاه معيّن. ولالتصاق الحبكة بحياة الناس التصاقاً وثيقاً، فإنّ من الصعب على المرء أنْ يفصل بين الحبكة والشخصية في العمل القصصي، فالاثنان ملازمان ومترابطان، لأنّ وظيفة الحبكة هي تصوير شخصية في حدث ما، في حين إنّ وظيفة الشخصية هي تصوير الحدث أو الحبكة[1].

(1) مدخل لدراسة الرواية: 79.

ومصطلح الحبكة يشير إلى (تخطيط) أو حبك شيء على نحو مقصود ومخطط، وهو مايفعله الروائي والكاتب؛ لأنّه (يحبك) خيوط العمل الروائي أو القصصي ليوصل القارئ إلى نتيجة ما.

هناك على العموم شكل أساسي للحبكة، ومنه تتفرع عدّة تشعّبات أو تعقيدات، وفكرة الحبكة مأخوذة أصلاً من أرسطو في كتابه (فن الشعر) الذي ينص على أنّ الحدث ينبغي أن تكون له بداية ونقطة وسطى والنهاية كما في الشكل الآتي:



وتنظم الحبكة من خلال أساليب فنية متعددة، وندرج هنا أهمّها، على الرغم من «أن البناءات الزمنية هي في الواقع، من التعقيد المضني، بحيث أنّ أمهر المخططات، سواء أكانت مستحضرة في تحضير العمل الأدبي، أو في نقده، لا يمكن أن تكون إلاّ مخططات تقريبية عادمة الإتقان. غير أنها تلقي شيئاً من الأضواء المزيلة للغموض، فينبغي أن نبدأ دائماً بالدرجات الأولى»[1]:

3- الزمن: ينقسم الزمن الروائي إلى:

1- الزمن الخطي أو الطبيعي: يتمثل الزمن الخطي في التسلسل الزمني الطبيعي للحدث، إذ تتبع (القصة) زمناً خطياً (الزمن 1، الزمن2، الزمن3 الزمن4)، ويرتبط الزمن

(1) بحوث في الرواية الجديدة:98 - 99.

الطبيعي بالتاريخ برباط وثيق، إذ يمثل التاريخ إسقاطاً للخبرة البشرية على الخط الزمني الطبيعي. وقد ركّز الواقعيون تركيزاً كبيراً على هذا النوع من الزمن، ولا سيما الزمن التاريخي الذي يمثل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخييلي[1].

تكون الأحداث في هذا النوع من البناء الزمني متماسكة كرنولوجياً، أي يكون ترتيب الأحداث وفق تسلسلها الزمني أو تعيين تواريخها بدقة، ويشيع استخدام هذا النوع من التنظيم في الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر[2]، إذ ترتبط الأحداث السابقة واللاحقة للرواية بمنطق السبب والمسبَّب أو العلّة والمعلول، فيؤدّي كلّ حدث إلى حدث آخر، وتوالي الأحداث زمنياً يؤدّي إلى العرض والحدث الصاعد ثمّ الأزمة ثمّ الحدث النازل وأخيراً الحلّ أو الخاتمة. مثلما نجد هذا النوع من التسلسل الزمني في قصة يوسف (عليه السلام) في القرآن الكريم، وكما نجد هذا النوع من الزمن أيضاً في ملحمة (الألياذة) لهوميروس، إذ تتبع الحكاية سيراً خطياً انطلاقاً من لحظة بدئية (ز1)[3]. ويضم هذا النوع من التنظيم الزمني عدة أنوع زمنية:

أ- الزمن التاريخي: هو الزمن الذي يستخدم الوقائع التاريخية التي تقع في الحقبة الزمنية التي اختارها المؤلف إطاراً للرواية، من أجل إيهام القارئ بواقعية ما يقرأه، واستخدام الحوادث التاريخية بوصفها خلفية للرواية من سمات الرواية الواقعية[4]. ففي رواية (النداء الخالد) لنجيب الكيلاني - على سبيل المثال - نحصل على التحديد الزمني لتاريخ وقوع الأحداث، إذ يشير السارد إلى أنّ الزمن الذي تجري فيه الرواية هو حدود عام (1914) فيقول: «إنّ ما حدث يحدث كل يوم منذ أن شتعلت الحرب عام 1914...»[5]. إنّ الكاتب لم يكتب روايته في هذا العام وإنّما تمّت الكتابة في زمن لاحق، وهو زمن سابق من ثمّ لقراءة القارئ للرواية.

ب- الزمن الطبيعي أو الفلكي: ويدعى أحياناً بـ(الزمن الكوني)، وهو إيقاع الزمن في الطبيعة ويمتاز بالتكرار والاستمرارية، ويتجسد في اختلاف الليل والنهار وما ينشأ

(1) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: 64 - 68.
(2) نشوء الرواية: 28.
(3) 6 نزهات في غابة السرد: 64.
(4) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: 68.
(5) رواية النداء الخالد: 9.

من أيام وأسابيع وشهور وفصول وأعوام وسنين وعقود ودهور. وفيه يستطيع الكاتب تحديد لحظة وقوع الحدث، في الليل أم في النهار؟ صباحاً أم مساء؟ في لحظة شروق الشمس أو لحظة بزوغ القمر، في يوم غائم أو يوم صحو أو ممطر[1]. ومن ذلك التحديد ما نجده في رواية (فريا فتاة الجزر السبع) لجوزيف كونراد، إذ يحصل المتلقي على الوقت الذي جرى فيه الحدث، وهو الصباح الباكر، وعلى المكان وهو شواطيء سنغافورة: «**رأيت البونيتو بعد أسابيع قليلة، عندما قدمت سنغافورة ذات صباح باكر، عائداً من رحلة إلى الجنوب.** رأيتها **راسية بكلّ ما ألفته من تناسق وروعة مظهر، كأنّما قد أخرجت لتوّها من صندوق زجاجي، ووضعت في رفق على صفحة الماء. كانت متوقفة خارج المرفأ، ولكنني تقدمت مباشرة إلى موقعي المعتاد أمام المدينة. وقبل أن نفرغ من تناول الإفطار..**»[2]. أو كما نجد تحديداً للمكان والزمان وأبعادهما في قصة (الصحو الحقيقي أحياناً يكون عديم الشفقة) للقاص جليل القيسي: «**بعد أسبوع من لقائنا، هتفت لي، وكلمتني بحرارة، وقالت: أستاذ محمود إنّ لغتك وكلماتك الأسبوع المنصرم ظلت تدير طواحين روحي بقوة.. هل أستطيع أن ألتقي بك، متى؟ وأين؟.. كنا في منتصف الربيع، دعوتها لسفرة إلى تازه خورماتو لقضاء عدة ساعات يوم الجمعة**»[3]. فهناك إشارات زمنية ومكانية واقعية، استعانت بها القصة لبناء عالمها.

2- الزمن الداخلي أو السردي: يتعلق الزمن السردي بزمن رواية الحكاية، فهو إمّا أن يكون موازياً لها، أو لاحقاً، أو سابقاً لها. وهو أنواع:

أ- الارتجاع الفني أو الاسترجاع FLASH BACK: الاسترجاع أو الانقطاع الزمني حسب تعبير (ميشال بوتور) هو أسلوب فني نشأ أول ما نشأ في السينما ثمّ انتقل إلى الفن الروائي، ومؤدّاه ترك القصة المروية الآنية للانتقال إلى مجموعة أخرى. فكل كتابة تعرض لنا كأنها إيقاع من نغمات ملأى وفارغة، ذلك أنه لا يستحيل علينا أن نروي

(1) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: 70. وينطر البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 68/1.

(2) رواية فريا فتاة الجزر السبع: 37.

(3) الصحو الحقيقي أحياناً يكون عديم الشفقة، (الأعمل الكاملة) جليل القيسي: 367/2.

جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب، بل أن نقدم أيضاً تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين. وعندما تنتظم المراحل (المروية بالعودة إلى الوراء) بحسب تسلسل زمني، يحصل عندئذ تجمع لسلستين زمنيتين، كما يجتمع صوتان في الموسيقى[1].

وقد يكون حدث المسترجع داخلياً متعلقاً بالزمن الداخلي للرواية أو القصة، أو قد يكون خارجياً يخرج من الإطار الداخلي مهما كان واسعاً، إلى بعد أوسع، كما نجد ذلك في قصة الأبرار – في القرآن الكريم - التي تدور حول البيئة الأخروية، حيث بدأ السرد في وسط الأحداث؛ لحظة تمتّع الأبرار بنعيم الجنة: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ إِنَّا هَدَيْنَٰهُ ٱلسَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا ۝٣ إِنَّآ أَعْتَدْنَا لِلْكَٰفِرِينَ سَلَٰسِلَا۠ وَأَغْلَٰلًا وَسَعِيرًا ۝٤ إِنَّ ٱلْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِن كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا ۝٥ عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ ٱللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيرًا ۝٦ ﴾[2].

ثمّ قطع السرد العرض المتصل بوصف الجنّة، وارتدّ إلى بيئة سابقة، وهي بيئة الدنيا: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ ٱللَّهِ لَا نُرِيدُ مِنكُمْ جَزَآءً وَلَا شُكُورًا ۝٩ إِنَّا نَخَافُ مِن رَّبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا ۝١٠ فَوَقَىٰهُمُ ٱللَّهُ شَرَّ ذَٰلِكَ ٱلْيَوْمِ وَلَقَّىٰهُمْ نَضْرَةً وَسُرُورًا ۝١١ ﴾[3].

ثم عاد السرد من جديد إلى الحدث الراهن، إلى بيئة الجنة.. وتكفّل هذا الارتداد برصد دوافع الموفين بالنذر، والمطعمين الطعام، واللاّفت للنظر أنّ عملية الاسترجاع رافقها تحوّل آخر على مستوى السرد، إذ تحوّلت الصيغة السردية mood أو الوسيلة السردية من الإخبار إلى الحوار، ونقلت الصورة عبر لسان الشخصيات أنفسهم، وبالتركيز على ضمير الجمع.

ب- الاستباق أو التنبؤ القصصي FORESHADAW: وهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إلى أحداث سابقة لأوانها، أو التنبؤ بحدوثها بعد اللّحظة الحاضرة، بغية استشراف مستقبل الأحداث، والتطلّع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية[4]. ويتخذ التنبؤ القصصي عدّة أشكال منها أنّ القاص يلجأ إلى إضفاء جوّ معين على حدث معين لاستباق القارئ وتهيئته نفسياً للأحداث القادمة، أو من خلال حدث يوضع في البداية كما يفعل معظم كتّاب القصة البوليسية.

---

(1) ينظر بحوث في الرواية الجديدة: 99 – 100.

(2) سورة الإنسان:5-6.

(3) سورة الإنسان:9-11.

(4) بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية): 132.

ويأخذ الاستباق شكلان: الأول مباشر يشار فيه بشكل مباشر (صريح) إلى عملية التنبؤ، والثاني غير مباشر (ضمني) لا يشار إلى عملية الاستباق، وإنّما القارئ هو الذي يتنبّه له.

وللتوضيح نأخذ أنموذجاً للاستباق من القصة القرآنية، إذ يحتوي السرد في قصة يوسف –عليه السلام- على مستويين من الاستباق؛ المستوى الأول ورد في بداية القصة على لسان الشخصية: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُۥ عَلَيْكَ وَعَلَىٰٓ ءَالِ يَعْقُوبَ كَمَآ أَتَمَّهَا عَلَىٰٓ أَبَوَيْكَ مِن قَبْلُ إِبْرَٰهِيمَ وَإِسْحَٰقَ ۚ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ ۝٦﴾[1].

وهذا التنبؤ في بداية القصة بمستقبل النبي يوسف والكامن في قوله، خلق حالة انتظار لدى المتلقي منذ هذه اللحظة، وجعله ينتظر تحقيقه على طول الأحداث المتلاطمة التي واجهت يوسف. أمّا المستوى الثاني فيأتي في حلقة تآمر الإخوة عليه، بعد أن ألقوه في غيابت الجبّ: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿فَلَمَّا ذَهَبُوا۟ بِهِۦ وَأَجْمَعُوٓا۟ أَن يَجْعَلُوهُ فِى غَيَٰبَتِ ٱلْجُبِّ ۚ وَأَوْحَيْنَآ إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ۝١٥﴾[2].

وفي قصة موسى في سورة القصص؛ يقفز السرد قفزة تنبؤية من خلال آيتين وهما: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰٓ أُمِّ مُوسَىٰٓ أَنْ أَرْضِعِيهِ ۖ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِى ٱلْيَمِّ وَلَا تَخَافِى وَلَا تَحْزَنِى ۖ إِنَّا رَآدُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ ٱلْمُرْسَلِينَ ۝٧ فَٱلْتَقَطَهُۥٓ ءَالُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا ۗ إِنَّ فِرْعَوْنَ وَهَٰمَٰنَ وَجُنُودَهُمَا كَانُوا۟ خَٰطِـِٔينَ ۝٨﴾[3].

فمن خلال هذه المساحة السردية، تحوّلت القصة من الحديث عن رجوع موسى إلى أمّه، إلى بلوغ موسى درجة الرسالة، وفيها قفز السرد قفزته التنبؤية مشيراً إلى أنّه سيصبح عدوّاً وحزناً لفرعون، وأعوانه[4]. وتأتي الأحداث بعد ذلك كتفصيل تجسيدي لهذا التنبؤ، حيث تصوّر المراحل الآتية للقصة، مرحلة بعد مرحلة؛ كيفية الحزن الذي سبّبه موسى لفرعون وملئه، وأبعاد العداوة الناشئة بينهما، وختم السرد الأحداث بالنتيجة التي خرج منها فرعون في صراعه مع موسى: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿فَأَخَذْنَٰهُ وَجُنُودَهُۥ فَنَبَذْنَٰهُمْ فِى ٱلْيَمِّ ۖ فَٱنظُرْ كَيْفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلظَّٰلِمِينَ ۝٤٠﴾[5].

---

(1) سورة يوسف:6.

(2) سورة يوسف:15.

(3) سورة القصص:7-8.

(4) ينظر دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية: 237.

(5) سورة القصص:40.

4- المكان: عندما نقرأ عملاً قصصياً ندرك منذ البدء أنّ هناك شخصيات معينة تشترك في حدث ما، ولكنّ تلك الشخصيات لا تصطرع مع مواقفها وانفعالاتها ومع الآخرين ومع نفسها في الفراغ، بل ينبغي أن يحصل ذلك الصراع في مكان وزمان معينين.

وعلى العموم يمكن عدّ زمان ومكان الحدث أسلوباً فنياً يستخدمه الروائي أو القاص لتقريب العمل الروائي والقصصي من أذهان القراء بجعله (ممكناً) أو (محتملاً) لأنّ أيّ نتاج أدبي يفتقر إلى الزمان والمكان لا يعدّ معقولاً ولا يتفق مع خبراتنا اليومية والواقع المعيش. وهذا يعني أنّ وظيفة الزمان والمكان في العمل الروائي أو القصصي هي خلق الوهم لدى القارئ بأنّ ما يقرأه قريب من الواقع أو جزء منه.

إنّ وظيفة الزمان والمكان تختلف باختلاف الأعمال الأدبية في الحجم والسعة والإحاطة والشمول، ففي الروايات التاريخية يكون الزمان والمكان في غاية الأهمية، ويبذل الكاتب جهداً كبيراً في تصوير عادات الناس وطبائعهم وملابسهم وسكنهم وطرائق العيش... إلخ. كما أنّ الكاتب أو الروائي يعتني عناية خاصة بتصوير الزمن التاريخي للشخصيات التي يصوّرها في حقبة تاريخية معيّنة، وباختصار فإنّ الروائي أو القاص يحاول أنْ يضع القارئ في سياق العمل ونقله عاطفياً إلى تلك الحقبة التاريخية التي يصورها ليقنعه بمعقولية الحدث ومنطقيته. فعلى سبيل المثال: يستعمل بعض الأعمال الروائية والقصصية، الطبيعة، استعمالاً خاصاً يجعلها عدوّاً للانسان، وعلى الرغم من أنّ الصراع بين الإنسان والطبيعة قديم قدم الاثنين، إلاّ أنّ ذلك لا يقلّل من إدراكنا ورهبتنا من عداء الطبيعة للإنسان (كالفيضانات، والزلازل، والكوارث الطبيعية)، ويتخذ بعض كتّاب القصة الطبيعة نقيضاً جدلياً للإنسان، ومن خلال الصراع الدائر بين الاثنين، يصل القارئ في معظم الأحيان إلى فهم مواقف بعض الشخصيات وقيمها وأعماق نفسها. ولعلّ أفضل مثل على عمل قصصي يستغلّ الصراع الدائر بين الإنسان والطبيعة هو رواية (إرنست همينغواي) بعنوان (الشيخ والبحر)، التي تصوّر وتعبّر عن الصراع بين عجوز هرم وأسماك القرش، أو بين الإنسان والحيوان، وإذ أردنا توسيع المعنى فإنّ الرواية تمثّل الصراع بين الإنسان وقدراته الذاتية، أو بين الفرد وإرادته. ويندمج القارئ مع الشخصية الرئيسة في هذه الرواية لأنّ الأنموذج الإنساني الذي يصوره (همنغواي) لا يقوم بأعمال خارقة خارجة عن المعقول، بل هو إنسان عادي يستطيع القارئ أنْ يشاطره طموحه وحيرته وجلده. وهو في صراعه مع أسماك القرش يكشف لنا قدراً كبيراً من تركيبه العاطفي والنفسي والعقلي، وندرك في النهاية أنّ المظاهر الطبيعية استخدمت استخداماً موفقاً لكشف الشخصية وردود أفعالها، وقواها،

وضعفها، عوضاً عن تقديم أنموذج خارق جسدياً يصطرع بقوة العضل أو الجسم دون كيان نفسي أو عقلي معقول يتناسب مع تلك القوة الجسدية[1].

وقد نحا النقد الروائي الكلاسيكي في دراسته للمكان إلى تقسيمات معينة تأسيساً على الطرح السابق فنجد «تقسيمات مختلفة فيها قصص الريف، وقصص المدينة وقصص البحر. قصص الريف بصراعه من أجل الأرض، وقصص الريف من جهة استبداد رجال العصابات بأهله، ثم قصص الريف في مقاومة مجتمع المدينة بتقاليدها وأعرافها. وأما قصص المدينة ففيها نرى طبقة العمال – أهم ما يقف عنده الواقعيون في جملتهم – وطبقة الموظفين وطبقة التجار وأصحاب الرأسمالية التي تتخذ وسيلة لإبراز التفسخ البرجوازي وانهياره»[2].

ومن أجل الوقوف على أهمية المكان، ودوره الأساسي في العمل القصصي نأتي بمثال من رواية (الفلكيون في ثلاثاء الموت : عبور البشروش) لسليم بركات:

«مالطا». اسمها «مالطا». وقد هزّوا أكتافهم من اختياري الغريب. ثم شرحوا لمترجم كردي أن «مالطا» أصغر من أن تقبل وافدينَ من جزءِ العالم الغريق. «ليس لمالطا ما تشبث به. هي عائمة تدور في مركزها بالرماح التي يستخدمها حرسُها الفرسانُ كمجاذيف». هذا ما فهمته أزحت إصبعي بوصةً إلى الشرق، على خريطة المكمنِ المُنذر بالقيامة.«هنا». قلت لهم «سمكةُ الوَرَنْكِ هذه تسبحُ شمالاً»، وكانت اصبعي على جزيرة قبرص الشبية بسمكة الوَرَنْك.

تهللت أساريرهم: «ولم لا؟ «لدى قبرص سوابق في إيواء لفيفٍ من الأكراد». ووصلت إلى قبرص»[3].

وقد أدّى المكان (قبرص) في هذا المقطع وظيفتين أساسيتين؛ الأولى تحوّل المكان إلى حبكة، والربط بين الشخصية والمكان والزمن.

والثانية: أصبح المكان فضاءً للنص، وقد لجأ الكتاب إلى وصف المكان والتركيز عليه بوصفه مدخلاً لروايته في سبيل إعطاء القارئ (نكهة) الواقع الذي يحاول خلقه وتصويره. والكاتب الناجح لا يقتنع بإعطاء قرّائه وصفاً موضوعياً مجرداً للحقبة التاريخية ولمكان الحدث، بل يحاول أنْ يجعلهم (يعايشون) الشخصيات معايشة وجدانية

(1) النقد التطبيقي التحليلي:83 – 84.

(2) دراسات في النقد الأدبي: 43.

(3) رواية الفلكيون في ثلاثاء الموت: 13.

وفكرية عن طريق زجّ انفعالاتهم واستجاباتهم الجمالية في انفعالات ومواقف الشخصيات الوهمية[1].

5- وجهة نظر الراوي Point of view: إنّ كلّ قصة تحتوي على (شخصية) أو (شخصيات) و(حبكة)، وتقع في (زمان ومكان) معينين، فضلاً عن ذلك هناك مَنْ (يقصّ) علينا الحدث، ويسمّى هذا الذي يقصّ الحدث والقصة بالصوت، أو بالسارد، أو بالراوي، أوجهة نظر الراوي، وقد يكون الراوي شخصية من شخصيات الرواية أو القصة. وتحيل وجهة النظر على زاوية الرؤية، كما نجد ذلك في نظرية الفن والسينما، فزاوية الرؤية أو الإدراك تحكي أحداث الرواية وتقدم بها المعلومة[2].

وهناك شكلان أساسيان من أشكال السرد الذي يعتمد على الراوي، الشكل الأول هو التجرد التام عن الشخصيات والأحداث، وفيها يكون الراوي شخصاً خارجاً عن نطاق الحدث.

والشكل الثاني هو أنْ يكون الراوي أحد شخصيات العمل القصصي يقدّم إلينا تفسيره وتأويله للأحداث من خلال وجهة نظر الشخصية. وقد قسم الناقد (جان بويون) الرؤية أو وجهة نظر الراوي إلى ثلاثة أقسام: [3]

1- **الرؤية من الخلف:** إنّ الراوي (السارد) يملك حرية الحركة والتنقل بين العوالم المختلفة للشخصيات القصصية أو الروائية، والمعلومات التي يمتلكها عن الشخصيات أكبر من معلومات الشخصيات عن نفسها، فالراوي وفق هذه الرؤية يعرف كلّ شيء عن الشخصية؛ أفكارها، وهواجسها. وقد شاع استخدام الراوي كلّي العلم في السرد القصصي في القرن الثامن عشر في الأدبين الانكليزي والأمريكي مع بدايات ظهور الرواية فنّاً قائماً بذاته. ويقلّ استخدام الراوي كلّي العلم في الروايات والقصص الحديثة لابتعاد الكاتب عن أسلوب فرض تعليقاته وأحكامه الأخلاقية على شخصياته فضلاً عن تبدّل المناخ الفكري في القرن العشرين والواحد والعشرين عنه في القرن الثامن عشر، وهيمنة القلق والتوتّر والشك والطغيان ونبرة عدم اليقين وعدم الاستقرار على أعمال المفكرين والروائيين المعاصريين، ولا سيما الغربيين منهم.

---

(1) النقد التطبيقي التحليلي: 83.

(2) معجم الأسلوبيات: 526.

(3) خطاب الحكاية بحث في المنهج: 197 – 202.

ومن مزايا استخدام (الراوي كلّي العلم) في السرد القصصي إعطاء الكاتب المجال الواسع للحركة دون التقييد بزمان أو مكان معينيين، وأهمّ من ذلك أنّ الراوي يحدّد مقدار المعلومات التي يريد القارئ أنْ يعرفها، كما أنّه يرشد القارئ إلى معلومات معيّنة ويلفت انتباهه إليها. وهذا يعني أنّ السرد القصصي الذي يعتمد على أسلوب (الراوي كلّي العلم) هو سرد إخباري بحت. والمثال على ذلك افتتاحية رواية (ليل وقضبان) لنجيب الكيلاني، التي تعطي القارئ صورة شاملة ودقيقة للحالة وللعالم الداخلي للشخصيات على السواء: «**كانوا عائدين من الجبل الأسود، والطابور الطويل يمضي منهوك القوى، واجم النظرات، والأقدام المتعبة تلامس الحصى والرمل في يأس وملل، وفوق الرؤوس شمس تشتعل، إنّها شمس أغسطس التي تنصب عليهم بلا رحمة.. كل شيء من حولهم كان قاسياً رهيباً، السجان الذي يصرخ بهم كي يسرعوا، والحرارة الشديدة التي تشوي الوجوه، والعمل الشاق – تكسير الصخور في الجبل - والظلال النفسية الحالكة التي تجعلهم يعيشون في ليل الأسى الطويل.. وذكريات نائية تموج في خيالاتهم المكدومة.. ذكريات الأهل والحب والحرية**»[1].

إذ نجد أنّ السارد مطّلع على خفايا نفسية الشخصيات، وقد أحاط علماً بالزمان والمكان الذي يجري فيه الحدث، لهذا استطاع أن يقدم صورة كاملة للمشهد، بل أن يستبطن الشخصيات ويكشف عن ذكريات أيامهم الخالية...

2- **الرؤية مع (الراوي محدود العلم):** لا تتعدى معرفة الراوي معرفة الشخصيات لأنفسها، وتعدّ هذه الرؤية شكلاً أرقى من الرؤية من الخلف. والمثال الذي نعتمد عليه لتوضيح هذا النوع نأخذه من مشهد في رواية (سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف:

«**وتظل على الأريكة، تحرك رأسها يرفض، تشهق من جديد، ترفس الأرض بقدمها، يشد عباس شعرها برقة، يرفع إليه وجهها، عيناها مغسولتان بالدموع وقد شابتهما حمرة خفيفة، وجه طفولي مليء بالنزق والوداعة.. يسأل بأسى:**

- ماذا تريدين منّي ياعزيزتي؟

- أن . . تسامحني؟

- مذا فعلتِ لكي أسامحك؟

- لقد أخطأت!

---

(1) رواية ليل وقضبان: 3.

- أخطأتِ؟

ومن جديد تبكي، تدفن رأسها في صدره، تشهق، تشهق، وهو لا يقوي أن يراها هكذا. .» [1]

إنّ الذي يلحظ في هذا المشهد، أنّ المعلومات التي يمتلكها الراوي هي مساوية للمعلومات التي تمتلكها الشخصية (الرجل)، فكلاهما لا يعرفان سبب البكاء والحزن الذي تعاني منها شخصية المرأة، ولا يعرفان سبب هذا الإلحاح من قبلها لكي تسامحها، ففي هذه الحالة لا يحصل القارئ على المعلومات بشكل جاهز، وإنما عليه أن يكمل قراءته للحصول على المعلومات والنتيجة التي يبحث عنها.

3-**الرؤية من الخارج:** ويمتاز هذا النوع من الرؤية بأن معرفة الراوي فيها للشخصيات أقل من معرفة هذه الشخصيات لأنفسها، وتقتصر معرفة الراوي على المظاهر الخارجية من الشخصية، كحركة الجسم، واليدين، وما يرتسم على الوجه من تعبيرات[2]. ففي رواية (الرجل الذي آمن) لنجيب الكيلاني، نجد أنّ معرفة الراوي أقل بكثير من المعلومات الموجودة عند الشخصية:

«**قيل له: «اذهب يا (إريان) إلى الشرق، بلاد السحر والجمال والأسرار، وانزل على شاطيء الخليج فهو – كما يقولون- ساحل الذهب الأسود، واستمتع بعالم جديد فيه غرابة ومتعة.. ولكن لا تنسى حقوق الرب عليك**» فكّر في هذه الكلمات التي أسكرت مشاعره، وفتحت أمامه آفاق الخيال الواسع الرحب، وخاصة أنّ روما، بل إيطاليا كلها أصبحت مملّة صاخبة.. تعج بالسباق المجنون من أجل المال والسياسة، وتنتشر فيها ألوان الفساد، وعصابات المافيا، وخراب الذمم، «**لكن إيطاليا وطنك يا إيريان.. نعم أعرف أنّها وطني.. ولن أنسى ذلك ما حييت.. لكن آه.. ماذا أقول؟ إنّني أريد أن أرحل**»[3].

فلا يعرف الراوي من الذي قال لـ(إريان) هذا القول، ولا يعرف كذلك الأسباب التي تدفع بالشخصية إلى الرحيل، وأكثر من ذلك يظهر الصوت الذي يخاطب إريان مرة ثانية، فيذكره بمسألة الانتماء وما إلى ذلك، دون أن نتمكّن من معرفة هذا الصوت، و لا بمنطلقاته... وإنّ هذا الغموض، وعدم التحديد يدفع بالمتلقي إلى البحث، والمتابعة، ويجعله يحصل على المعلومة بنفسه، وليس بطريقة جاهزة.

---

(1) رواية سباق المسافات الطويلة: 181.

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 174/1.

(3) رواية الرجل الذي آمن: 3.

وعندما يلجأ العمل الروائي أو القصصي إلى السرد الموضوعي فإنّه لا يقدّم لقرّائه غير التفاصيل الخارجية، أمّا ما يدور في ذهن الشخصيات وردود أفعالهم وبنية الشخصيات النفسية والعاطفية والعقلية؛ فأمور يتركها للقارئ لكي يستنتجها ويفهمها من النص بنفسه.

ومن الكتّاب الذين شغفوا بالسرد الموضوعي (إرنست همنغواي)، وسبب ذلك الشغف هو أنّ هذه الطريقة تقترب من تصوير الواقع تصويراً دقيقاً وخصوصاً للمشاهد الخارجي أي القارئ، فضلاً عن أنّها تعزّز من إحساس الكاتب بأنّه يبتعد عن مادته سواء من الناحية الانفعالية أم العقلية، وبهذا فإنّ شخصياته تكاد توهم القارئ بأنّها حقيقية وصادقة لأنّه لا يحسّ بصوت الكاتب أو بآرائه، كما أنّ الكاتب لا يدّعي في السرد الموضوعي قدرته على التغلغل في حياة الآخرين أو في أفكارهم. وهذا يعني أنّ السرد الموضوعي يرتكز على الكشف وليس على الإخبار، أي أنّ عبء التحليل والاستنتاج والتذوق من مسؤولية القارئ وليس الكاتب، ومن هنا يكثر استخدام السرد الموضوعي في النتاجات القصصية المعاصرة. وهذا يجعل من القارئ ألاّ يحصل على المعلومات بشكل جاهز أو شبه جاهز، ويجعله يعتمد على ذاته، ويبتعد عن الاتكالية والاستهلاكية.

وسائل النص القصصي:

هناك طريقتان بارزتان لتقديم الشخصيات والزمان والمكان في السرد القصصي، وهاتان الطريقتان هما:

أ ـ الوصف أو السرد (Narration) : الوصف أو السرد مصطلح أدبي عرّف بأنّه «الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه.... وهو محاكاة لما هو مرئي»[1]. أو هو ذلك النوع من الأسلوب أو طريقة التعبير، التي ينوب فيها الراوي عن الروائي.. وعن الشخصيات. في سرد أو وصف أو تصوير أركان الحدث، والشخصيات، وعناصر المكان، وطبيعة الزمان القصصي. وكما يمكن للروائي أن يسرد من الخارج - من خلال السرد - يمكن أن يسرد أيضاً من الداخل، أي أن يعبر عما يدور داخل الشخصيات التي يصورها، فيقدم منولوجاً ذاتياً، يعبر فيه عما يعتمل داخل فرد من أفراد عالمه القصصي، كما نجد ذلك

(1) وظيفة الوصف في الرواية: 9 و11.

في رواية (الريش) لسليم البركات، وهو يتحدث عن (دينو) إحدى الشخصيات المحورية في الرواية، إذ يعبر هو أي الراوي عما تحسه الشخصية فيقول: «**بدأت حركة (دينو) بلحظات، متأملاً - هو نفسه – في تردده. وكأنما وجد، بعد ذلك، مخرجاً وهو ينظر إلى أخته، فناداها: (تعالي هيفين)، فاقتربت الفتاة حتى صارت على قرب منه، فأومأ إليها: (اقرعي البوابة)، لكنها تمهلت... ابتسمت (هيفين) كأنما عرفت، دفعة واحدة، سبب ترددها. .**»[1].

وتسمى هذه الطريقة بالطريقة الوصفية، وهي طريقة مباشرة، يقوم الكاتب برسم (الشخصيات والزمن والمكان) فيها من الخارج، إذ يصف تصرفات الشخصيات –على سبيل المثال إذا كان التحليل جارياً على الشصخيات - وسلوكها وأحاسيسها، ويعتمد غالباً على الشكل والهيئة، وربّما يمتدّ إلى وصف الملابس، والهيكل الخارجي للجسم، الذي يدلّ على طبيعة سلوكها، إذ يضع الراوي نفسه خارج القصة ويصبح كالكاميرا، يسجّل كلّ ما يحدث أمامه، وما تراه عيناه، أو يمتنع الراوي عن إعطاء الأحكام، فيترك المجال للقاريء ليستشف بواطن الشخصية.

ومن ذلك افتتاحية رواية (العيون السود) للروائية ميسلون هادي، التي يقدم فيها الراوي معلومات تامة عن الشخصيات والحدث، وعن كل ما يجري في أرض الحدث: «**يمامة هي البنت الوحيدة للعائلة.. أصبحت في الخامسة والثلاثين وما زالت الصغرى.. ماتت جدتها وماتت أمها ومات أخوها الأصغر ثم تزوج اثنان من إخوتهما وهاجرا، أحدهما إلى اليمن والآخر إلى نيوزلندا مثل قيصرين عبرا نهر الربيكون إلى غير عودة.. أما أبوها فظل يقرأ سورة ياسين بالقرب من رأس ابنه، وينظف مرمرة قبره من الغبار وأوراق اليوكالتبوس المتساقطة فوقه، وأحياناً يقتطع الأدغال من حوله ويزيح حفنات جديدة من التراب في شق محفورة بالقرب منه، إلى أن جاءه الموت، فلم يكلف إلاّ ملابس بيضاء جديدة وخطوتين صغيرتين إلى تلك الحفرة**»[2].

فقد قدّم الراوي معلومات وافرة عن شخصية (يمامة)؛ سنها، عائلتها، وضعها، ووضع عائلتها، وتمكن المتلقي بفضل هذا العرض أن يحصل على معلومات تمكنه من متابعة الحدث، وتتبع الوضع الذي تؤول إليه (يمامة).

---

(1) رواية البراهين التي نسيها (مم آزاد) في نزهته المضحكة إلى هنا أو الريش: 234.

(2) رواية العيون السود: 7 – 8.

ويختلف اتكاء الرواية على الوصف حسب المدارس التي تنتمي إليها الرواية، لأنّ كل حقبة وكل مدرسة إلاّ وتتميزان بتسيد نمط متميز من الكتابة الوصفية، فالرواية الواقعية، مثلاً، احتفلت احتفالاً كبيراً بالوصف الذي أعطته مساحة كبيرة من زمن خطابها السردي، وقد كان هذا الوصف يعمل، في الغالب، على كشف العوالم السيكولوجية للشخصيات، فيصل، أحياناً، إلى مستوى ينحو معه نحو التحليل النفسي، ونحو إعطاء التبريرات المسبقة لما يمكن أن يصدر عن كل شخصية من سلوك عملي أو معرفي أو حركي، حيث كان هذا الشكل من الوصف، من جهة، ينسجم مع نمط الرؤية السردية السائدة آنذاك، وهي الرؤية من الخلف التي تخول للسارد أن يكون عالماً بكل شيء، أو خالقاً لكل شيء – كما عبر عن ذلك جيرار جينيت -، ومن جهة ثانية كان هذا الوصف خادماً لمعنى السرد الذي يؤسسه ويستدعيه ويحكم امتداده الدلالي. وقد تقلص الاعتماد على السرد في العقود الأخيرة مع ظهور الرواية الجديدة، إذ نلحظ تراجعاً كبيراً في الاحتفال بالوصف وتوظيفه بوصفه آلية للإفصاح عن ذهنيات الشخصيات، أو ذريعة لإبطاء زمن الخطاب[1].

ب- الطريقة المشهدية (الحوار): تستخدم هذه الطريقة للكشف عن الشخصيات والمكان والزمان، وكشف الشخصيات والمكان والزمان في هذا النوع يجري عن طريق الحوار، لأنّه يتيح تقديم معرفة مباشرة عن العناصر القصصية... فضلاً عن أنّه يضاعف أو ينقص أو يكشف التعاطف أو النزاع الكامن أو الظاهر بين الشخصيات - إذا كان التحليل جارياً على الشخصيات - بعد أنْ يتنحّى السارد نفسه جانباً، ويفسح المجال للشخصيات باستعراض كوامنها بشكل مباشر، فالحوار يعطي القارئ تفصيلات دقيقة عن الشخصيات بصورة مباشرة، ويكشف ثقافتها ومستواها الفكري، كما يمكّنه من معاينة المكان الذي تجري فيه الأحداث لأنّه عامل مهم في بناء الأحداث وتصعيدها، فيجعل القارئ يتابع الزمن القصصي بشكل متزامن، لهذا عدّت الطريقة المشهدية سرعة من السرعات السردية الأربع للزمن القصصي. وسمّيت هذه الطريقة بالمشهدية لأنّها تجعل القارئ يشعر كأنّها تشاهد الأحداث تجري أمامه، كما هي الحال في المسرحية.

والروائي يكتب حواره بمستويات متفاوتة، فيكون سطحياً أحياناً ليعبّر للقارئ عن نمط فكري معيّن للشخصية، وقد يكون خلاف ذلك ليعطي القارئ انطباعاً مخالفاً عن الشخصية. والحوار نوعان خارجي وداخلي.

---

(1) وظائف الوصف في الرواية: 9 – 10.

1- الحوار الخارجي: هو الحوار الجاري بين الشخصيات، ويمكن الاستدلال على هذا النوع من الحوار من خلال وجود إشارات سردية مثل: قال، ردّ علي قائلاً، سأل... كما نجد ذلك في هذا الحوار المقتبس من رواية نجيب محفوظ (ميرامار):

«ثم نظرت إليّ بكآبة وقالت بانفعال:

- مالعمل؟ إنّي أحبه، مالعمل/

- هل تبيّن لك كذبة؟

كلا، إنّه يحبّني أيضاً، ولكنه يتكلم دائماً عن العقبات»[1].

إذ نجد إشارة واضحة دالة على هذا الحوار الخارجي (قالت)، كما نجد أنّ الراوي هنا لا وجود له، وإنّما الشخصيات هي التي تقوم بوظيفة رصد الحالة العاطفية لدى الشخصية الثانية، وبيان جرأتها في التعبير عن رغبتها، وعن المشكلات التي تعترض طريقها بهذا الخصوص، كما كشف المثال الحواري أنّ الشخصية الأولى هي الشخصية المبادرة إلى الكلام، وأنّه ينطلق من منظوره الشخصي، لأنّ الشخصية الأولى تعاني من اضطراب وتحاول أن تحصل على المساعدة من الشخصية الأولى، كما يكشف كلامها عن ذلك: (مالعمل؟ إنّي أحبّه).

وقد يعمد الحوار الخارجي إلى الكشف عن الجانب الثقافي للشخصيتين المتحاورتين، وإلقاء الضوء على ثقافتهما الواسعة، وتنوّر فكرهما، وعدم الاعتداء بالقضايا العرقية الضيقة، وللتثميل على ذلك نجعل من قصص الكاتب (جليل القيسي القصيرة) أنموذجاً تطبيقياً، إذ تسعى قصص الكاتب تنمية هذا الجانب الانساني والحضاري للمتلقي، ففي قصة (فتاة بلون الفضة) نلتقي بشخصيتين تمتلكان قدراً كبيراً من الثقافة، شخصية الفتاة (بلون الفضة) وشخصية السارد التي هي سارد ممسرح (مشارك): «**كلمتني في البداية بلغة غربية الجرس لم أفهم منها أي شيء.. قلت لها باللغة العربية، والانكليزية، والفرنسية، والكردية، والتركمانية، وهي اللغات التي أتكلّمها على نحو جيّد: مرحباً بك في مدينتي... وفي بيتي. . . إذا كنت تجيدين واحدة من هذه اللغات فأنا سعيد جداً أن أتحاور معكِ، وإذا لا تجيدي واحدة من هذه اللغات التي أرحّب بك أيضاً بلغة الإشارات... والآن تفضلي وادخلي... قالت: واضح من سلامة**

(1) رواية ميرامار: 66 - 67.

نطقك للعربية أنّك عربي... ثم فجأة سألتني بالانكليزية: وواضح أنّك طبيعي، ولا تشعر بأية ارتباك... أجبتها: طبعاً، أنا جدّ طبيعي، ولا شيء يربكني إطلاقاً... خاطبتني بالعربية: ألم يؤثر فيك هذا الضوء. .

- أبداً... ولا تصدقيننني إذا قلت لكِ أنّه شجّعني على نوع من الإصغاء الروحي له.

- آه...رائع أنّ لديك حواساً مرهفة وشاعرية.

- وسألتني هذه المرة بالكردية كما لو أنّها تريد أن تتأكد من مبلغ إجادتي للغات التي رحبتُ بها بواسطتها.

- ماذا كنت تعمل ساعة وصولي. . . أجبتها بكردية سليمة:

كنت أقرأ رواية الشاعر الألماني جوته (آلام فرتر) واستمع إلى الموسيقى،... ثم التفتت إليّ وقالت بوجه باسم هذه المرة باللغة التركمانية: آه...كنتَ تقرأ... رائع... وأضافت بالعربية: أتعرف أنّك إنسان قوي الأعصاب... [1].

إنّ عملية القراءة، والإجادة في التكلم بهذه اللغات إنْ هي إشارات بليغة للكشف عن المستوى الثقافي للشخصيتين، وهذا ما يعني أنّ الحوار هو الذي قام بأداء وظيفة تحديد نمط الشخصية، وليس الوصف، وهذا بحد ذاته من سمات القصص الفنية العميقة، التي تتحاشى المباشرة والتقريرية في العملية القصصية، فالشخصيتان مثقفتان، والتي كشفت عن ذلك هو الحوار، كما كشف الحوار عن الجانب الحضاري لديهما، فهما ينطلقان من منطلقات إنسانية، ليس لديهما حساسية عصبية تجاه اللغات ومن ثَمّ القوميات والأعراق، وتهدف القصة إلى تعميق هذا البعد الانساني لدى القارئ من خلال هذا المشهد الحواري.

وقد يؤدي الحوار وظيفة الكشف عن أسماء الشخصيات ومهنتها، ففي قصة (الصحو الحقيقي أحياناً يكون عديم الشفقة) لجليل القيسي يتكفل الحوار بكشف اسم الشخصيتين المتحاورَتين، فبعد صولات وجولات من الحوار والسرد، يطلع المتلقي على المكانة الثقافية للشخصية الأولى، وعلى اسم الشخصية الثانية: «- **اسمعي يا هنادي، قبل أربعمائة سنة قال رجل الدين الإسباني هورتنسيو فيلكو بعد أن تأمل لوحة فيها ملائكة رسمها الفنان ال غريكو (يا ال غريكو لقد تخطيت الطبيعة، وأنّ الروح تبقى متشككة في دهشتها، أي من الأثيني مخلوق الإله، أعتقد يا غريكو مخلوقك يستحق**

(1) فتاة بلون الفضة (الأعمال الكاملة) جليل القيسي :2/ 424-425.

أن يحيا) يجب أن يتعلم الإنسان التخطي، النظر إلى المرأة الملاك وليس المرأة اللحم»[1].

إنّ هذا الاعتماد على الحوار، وترك المجال للشخصيات لكي تدفع الخطاب في القصة إلى الأمام، بعد أن تنحّى السارد جانباً، يجسد حيوية النص، وقدرته العالية في جذب انتباه المتلقي، وجعله مندمجاً بالحدث، وهذا هو السبب الذي حدى بنقاد كبار أمثال هنري جيمس، وبيرسي لوبوك أن يفضلوا الطريقة المشهدية، أي الحوار على السرد أو الطريقة الوصفية، ومع صدور كتاب صنعة الرواية لبيرسي لوبوك (THE CRAFT OF FICTION) عام 1920 قطعت هذه الوجهة التعارضية بين الطريقتين (الصيغتين: الحوار والإخبار) شوطاً كبيراً، وأصبح التمييز بين العرض والإخبار معياراً لتقويم الرواية[2]، إذ يرى بيرسي لوبوك إنّ تقديم الحقائق للقارئ وكأنّها مجرد معلومات، لاتعدو كونها عملية استعراض (للمناظرة) التي يثيرها الكتاب، والأساس الذي يتقدم عليه الروائي في إبداعه. فالكتاب ليس صفاً –حسب قوله- من الحقائق، بل إنّه صورة متفردة وليس للحقائق في ذاتها أي مفعول، إنّها لاشيء حتى يتمّ توظيفها[3]. لذلك نراه يفضّل الحوار/التمثيل على الإخبار/السرد، فيعتقد جازماً أنّ «فن الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي بأنّ قصته كمادة لابدّ أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها»[4].

2-أما الحوار الداخلي فهو الذي لا يجري بين شخصيتين، مثلما تكون الحال في الحوار الخارجي، وإنما الحوار هنا جار بين الشخصية وذاتها، وهو وسيلة لإدخال القارئ مباشرة في وعي الشخصية وفي عالمها الداخلي، دون أيّ تدخل من جانب الراوي بالشرح أو التعليق، ولهذا تمكّن هذه الوسيلة الشخصية من أن تعبّر عن الأفكار والهواجس الخاصة بها بطريقة مباشرة[5].

---

(1) الصحو الحقيقي أحياناً يكون عديم الشفقة، (الأعمال الكاملة) جليل القيسي :2/ 367.

(2) ينظر عالم الرواية: 77.

(3) ينظر صنعة الرواية:66.

(4) ينظر صنعة الرواية:65.

(5) نظرية الأدب:235.

السردية الحداثية

(انبثاق السردية Narratology)

تتدرج السردية ضمن المنظومة الحداثية التي احتفت بالتماسك والنظام والسلطة والبناء، ورأت أنّ العلم هو الضامن لتحرير البشرية على نحو متدرج، وتؤمن بقدرة العقل، إذ يحتل العقل مكانة جليلة في الحداثة، وله القول الفصل في تحديد المعرفة أو استبعاده، كما تؤمن بوجود مركز متمثل في الغرب على حساب الأطراف والهوامش الثقافية، فالمنظومات الواقعة خارج المنظومة الغربية، هي هوامش على دفتر ثقافة الحداثة. ويعدّ العقل والفرد والتقدم والمساواة والحرية الكلمات المفاتيح في الحداثة. وقد مرت الحداثة بمراحل، وشهدت مراتب تنظيم وإعادة ومراجعات اجتماعية مكررة، فهي لم تكن حركة تحرر وحيدة الشكل. وفيما يخص مادة الحريات، فقد اقترح عالم الاجتماع (بيتر فاغنر) التمييز بين مرحلتين كبيرتين؛ المرحلة الأولى هي مرحلة انتصار الحريات الاقتصادية والسياسية، إنها المرحلة التي تقلصت فيها سلطة الملكيات المطلقة أو الكنيسة على المجتمعات، ثم نصل إلى المرحلة الثانية في القرن العشرين، حيث وقعت أزمة الحداثة التي تمثلت في أزمات اقتصادية واجتماعية وأيدولوجية أثرت في أسس المجتمع الليبرالي. ثم ظهرت بعد هذه المدة مؤسسات تأطير جديدة وإعادة تكييف للحياة الاجتماعية عند الفرد بهدف (إعادة وضع الفرد وسط نظام اجتماعي جديد؛ فالمدرسة والملجأ والمصنع، والسجن والأسرة، ودور الرعاية إلخ ... كلها مؤسسات شكلت نسيج الحداثة الثانية التي أطلق عليها (بيتر فاغنر) اسم (الحداثة المنظمة). أما (ميشيل فوكو) فقد وصف هذه المؤسسات بوصفها آليات سجن. من هنا، نرى، حسب (بيتر فاغنر)، ثنائية في الحداثة، حيث (الحرية والنظام) يتكاملان ويتشباكان. وبدل أن تكون الحداثة حركة تحرر وحيدة الشكل، فهي عرفت مراحل ومراتب تنظيم وإعادة تنظيم اجتماعي متكررة[1].

بدأت الحداثة الغربية بوصفها حركة ثقافية شاملة (Modernism) أو (Modern Movment) منذ نهاية القرن التاسع عشر، ووصلت ذروتها في بدايات القرن العشرين، فسعت إلى إعادة تعريف الأشكال الأدبية المختلفة، ويعدّ فرجينيا وولف، وجيمس جويس، وت. سي إليوت، وعزرا باوند، ومارسيل بروست، وكافكا من أبرز رواد الحداثة في المجال الأدبي، ويمتاز الأدب فيها على صعيد الرؤية بانشغالاته ذات الطبيعة الأبستمولوجية (Epsitemologcal)، ولا سيما طبيعة المعرفة وإمكانياتها، إذ تغير كل شيء في الطريق من التنوير إلى الحداثة، ففلسفة ما قبل الحداثة الأولى كانت ميتافيزيقية. وقد مهّد التنوير لحالة الحداثة التي مثلت تحولاً فلسفياً وعلمياً.

(1) معجم العلوم الإنسانية: 335 - 336.

ارتكزت أسس الفلسفة الحداثية على أفكار رينيه ديكارت (1596 - 1650)، ففضلاً عن تحويله الفلسفة من الميتافيزيقيا إلى الأبستمولوجيا، وضع ديكارت أسس المعرفة الحداثية من خلال اعتنائه بطبيعة المعرفة وطرق الحصول عليها. وكان طريق الوصول إلى المعرفة عند ديكارت هو علوم الهندسة والحساب حسب[1]، فالحداثة تؤمن بإمكان تمثيل الأشياء، فهي تترجم التمثيل بطريقة هندسية في الأساس: أي إنّها تتصدّى للعيش في عالم مكاني معروض بالكامل تحت طائلة الفحص البصري والإحصاء الرياضي. ولذلك فهي تقمع العوالم الأخرى بعنف. وهي تزهو بعقلانيتها وعلمها، وتدير ظهرها للعاطفة والفضيلة. وتتخذ الحداثة، بحسب صياغة (رتشارد رورتي)، وثناً من خيال اسمه (العقل) الذي يفترض أن يعكس صورة العالم كما في مرآة، وترفض أن تعترف بالحاجة إلى تصور غاية الحياة، ومن ثم تخرج نفسها من إطار التحقق الشخصي الذي تبحث عنه بشكل محموم، ويكتشف (فوكو) الحداثة في استبدال التمثيل بالتحليل في (العصر الكلاسيكي) ويكتشفها هيديجر في ظهور (صورة العالم) التمثيلية، محل (التعبير) ما قبل الحداثوي، ويكتشفها (دلتاي) في هزيمة (الفكر التشكيكي) لعصر النهضة، أمام المجردات الحادة، القاسية، عند غاليلو وديكارت. بعبارة أخرى، يمكن اعتبار الحداثة فراراً من الزمانية والشخصية، أي بكلمة وجيزة، من السرد، فالمعرفة عند الحداثة مرآة، وعمل الفيلسوف هو أن يساعدك على النظر فيها، لا لترى نفسك، وهذا أقصى العجب، بل لترى العالم الموضوعي[2].

عملت الحداثة على هدم الميتافيزيقا، ودشن للفلسفة الوضعية، ويشير الفيلسوف المثالي الألماني (فريدرش شليغل) أن الفلسفة منذ ديكارت تخلو من مفهوم الإله في جميع لحظات هذا التاريخ، ولا يرد المطلق في أفضل الحالات إلاّ باعتباره نتيجة فلسفة العقل[3]. وقد أعلن ديكارت أنه لم نعد بحاجة إلى إله لضمان المعرفة، لأنّ العقل عنده أصبح المعرفة، فمصدر المعرفة الصحيحة ووسيلتها برأي ديكارت هو العقل، وأفعال العقل ترجع في الأخير الى فعلين اثنين هما: الحدس والاستنباط (الاستنتاج)[4].

وترابطاً بين الحداثة في جانبها الفكري الفلسفي الذي أعلى من شأن العقل والمركزية الغربية، وجانبها الأدبي، يرى بعض المشتغلين على المجال الروائي؛ أنّ الرواية إنجاز تاريخي

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 102 و261.

(2) الوجود والزمان والسرد: 118.

(3) المثالية الألمانية: 2/ 763.

(4) الفلسفة لمن يريد: 29.

من إنجازات أوروبا، وتاريخها لصيق ومواز لتاريخ الأزمنة الحديثة التي أفرزت حالة إنسانية منقسمة على نفسها، وذلك حينما اختزلت الإنسان إلى مكوّن عقلي محض، وأعلت من شأنه بوصفه كائناً مفكّراً، كما خلصت إلى ذلك فلسفة (ديكارت). وهذا الاهتمام الاستثنائي ببعد واحد من أبعاد الإنسان، طمس كينونته، وجرّدها من سماتها المتنوعة، وكتحدّ لهذا الإغفال والاستبعاد الذي صار أمراً واقعاً بسبب شيوع العقلانية الصارمة[1]، وكتحد للفلسفة والعلوم التي أهملت كينونة الإنسان، فإنّه قد ظهرت الرواية بوضوح وبوصفها فنّاً أوروبياً كبيراً منذ سرفانتس، وما هذا الفن إلاّ سبر لهذا الكائن المنسيّ[2].

يبحث أدب الحداثة عن القيم والمعاني في عالم الفوضى والتشتت، ويسعى الفنان الحداثي إلى تحقيق حالة من الانسجام والوحدة من خلال عملية الإبداع الأدبي والفني. فهو الوحيد القادر في هذا العالم الفوضوي والمبتذل، على العثور على الجمال وإعادة إنتاجه من خلال إبداعه المتميز والأصيل. فيعيش المبدع الحداثي عبر ذلك حالة من الصراع الوجودي، والمعاناة الداخلية بسبب التوتر الكبير بين عالمه الداخلي الذي يقوم على الجمال والوحدة والانسجام والمعنى، وعالمه الخارجي الذي يقوم على العبثية والتشتت، والابتذال والمباشرة. فيحارب المبدع بأسلوبه الإبداعي المتميز وعبقريته الفنية، قيم المجتمع البرجوازي المنحلة والبراغماتية. وتندرج ضمن هذا الوصف أعمال حداثية بارزة مثل (صورة الفنان في شبابه) و(عوليس) لجيمس جويس، و(الأرض الييباب) لإليوت[3].

وتسمح القصة الحداثية – بدورها - للكاتب أن يخلق كوناً منظماً، يسمح للقارئ أن يستخلص عبارات عن الخبرة الإنسانية من تعقيدات الوجود الحداثي، ويقارن (شانون) وظيفة القصة في آداب الحداثة بوظيفة الأسطورة باعتبارها تؤسس وتعزز نظام المعتقدات العامة الذي يتركب عليه المجتمع. ويعتمد الأدب الحداثي وسرده على إيهام القارئ بأنّ ما يقرأه واقعي أو قريب من الواقع على نحو كبير، وقد دعا الشاعر والناقد الرومانسي الإنكليزي الشهير (صموئيل كولردج) الفنان والقارئ إلى تعطيل عدم التصديق (Suspension of Disbelief)، والذي يعني أنّه على الفنان أو الأديب والقارئ أن يعطلوا شعورهم بأنّ العمل الفني أو الأدبي هو عالم خيالي ويتفاعلوا معه بوصفه حقيقة وواقعاً.

---

(1) موسوعة السرد العربي: 318.

(2) فن الرواية، ميلان كونديرا: 13 - 15.

(3) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 102 و203 و 297 – 302.

وكانت الميزة الأساسية في الحداثة على نحو عام هي نبذ التقاليد والتأكيد على ضرورة عودة الفنانين إلى الحفر بأظافرهم للبحث عن منابع الجدة والأصالة[1].

تنتمي السردية أو علم السرد (Narrtology) إلى الحداثة الغربية، وهي قد انبثقت من البنيوية التي ارتكنت إلى الإرث اللغوي السوسيري، وإلى جهود الشكلانيين الروس في بداية القرن العشرين، إذ رفض الشكلانيون إعطاء المنزلة المهمة للشخصية ونفسيتها، فرجعوا في مسعاهم التجريدي إلى (الشعرية) لأرسطو، إذ تخضع الشخصية للفعل، وأصبح بالإمكان الاستغناء نهائياً عن البطل وعن صفاته الخاصة[2].

انطلقت السردية من تمييز سوسير بين الكلام واللغة، فأخذت – سيراً على خطى سوسير والشكلانيين والبنيوية – مبدأ الدراسة التزامنية synchrny للنص الأدبي، فحلّلت الأدب في سكونيته بغض النظر عن علاقته بصاحبه أو بالوسط الذي برز فيه؛ فالتحليل الداخلي المحايث للأعمال الحكائية ابتدأ بصورة جدية مع الشكلانيين الروس، وتوسّع مع الجهود التي قام بها الباحثون البنيويون والمعنيون بعلم الدلالة في الوقت الحاضر[3]. فالنظرية السردية حديثة جداً، لأنّها في أرقى صورها تعود إلى الشكلانيين الروس ومدرسة براغ اللغوية، في العشرينات والثلاثينات، وإلى البنيويين الفرنسيين في الستينات والسبعينات. ولكنها في الوقت نفسه قديمة جداً، بحيث تمكن رؤيتها وقد تجسّدت في كتاب (فن الشعر) لأرسطوطاليس. صحيح أنّ أرسطو لم يعرف سوى ثلاثة أجناس أدبية، هي الملحمة والتراجيديا والكوميديا؛ إلاّ أنّ تحليله كان من العمومية والشكلية بما يكفي لإيجاد متسع للتحولات الحديثة. إذ نجد أساس مفهوم المتن والمبنى (أو العقدة plot التي تأتي بمعنى حبكة القصة المبنية بإتقان)، في (فن الشعر) عند أرسطو من خلال مفهوم بناء الحبكة emplotment المركزي، الذي هو في اليونانية (ميتوس) muthos، إله الأساطير والمرويّات[4].

تبحث السردية Narratology في استنباط القواعد الداخلية للأجناس السردية، واستخراج النظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدّد خصائصها وسماتها، فهي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناء ودلالة، وهو يصف المتغيرات والثوابت والتراكيب الأنموذجية للسرد، كما يوضح كيفية ارتباط هذه السمات للنصوص

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة،: 102 و203 و 297 – 302.

(2) معجم المصطلحات الأدبية: 1193.

(3) بنية النص السردي: 12- 30.

(4) الوجود والزمان والسرد: 40.

السردية داخل إطار النماذج النظرية وتعالقاتها[1]. وقد حرصت السردية، انطلاقاً من الخلفية البنيوية على إبقاء التمييز قائماً بين داخل النص وخارجه. ويعد أي استكشاف أو سبر للعالم اللغوي خروجاً عن نطاقه. إذن، يتسع تحليل النص ضمن حدود النص، ويحرّم أي محاولة للخطو خارج النص. فالعالم الواقعي يقع خارج اللغة في اللسانيات، لهذا تتم معاملة الأدب في البنيوية من خلال المقولات اللسانية التي تفرض عليه التمييز بين الداخل والخارج[2].

تطورت الدراسات السردية، ونضجت على يد الباحث البلغاري (تزفيتان تودوروف) والباحث الفرنسي (جيرار جينيت). فقد صاغ (تودوروف) نحواً سردياً ميّز فيه بين الجملة المؤلفة من المسند والمسند إليه، والنعت المؤلف من الحالة، والخصوصية والوضع، وأنواع التراكيب المختلفة والمتواترة التي تشكل الحكاية، كالتسلسل والترصيع والتعاقب، وبهذا فتح (تودورف) الطريق أمام السردية أو علم السرد Narratlogy للظهور في أواخر الستينيات من القرن المنصرم. أمّا جينيت فقد لجأ إلى نماذج نحوية بسيطة ليطبق على الحكاية أنواع الفعل: (الزمن والصيغة والصوت). وقد صنفت نظريات السرد على أنها علوم، ولهذا اختار (بروب) لفظة (مورفولوجي) مضارعة لعلم النبات لدى (لينيه)، واستوحى (رولان بارت) الأنموذج الذي أعلنه من الألسنية السوسيرية[3]، وانطلاقاً من هذا الأساس المستند إلى العلم، تعمل السردية على تقنين العملية السردية برمتها، إذ هناك تركيز كبير على التقنين المنهجي للعملية النقدية، وقد تجسدت السردية في تيارين سمي بالسيمولوجيا السردية التي يمثلها جريماس A.J.Greimas وآخرون، والسردية اللسانية التي يقودها جيرار جينيت G.Genette. ويعتمد التياران على التمييز الذي أقامته الشكلانية بين المتن (القصة) story ، والمبنى (الخطاب) discourse[4]. فالقصة هي مادة السرد وتتشكل من الحدث الغفل، ويخضع الزمن فيه بالضرورة للتتابع المنطقي (الكرنولوجي) للأحداث. أمّا الخطاب فهو تنظيم القصة الذي يأخذ شكلاً نحوياً، ويسمى كذلك بمستوى التعبير expression plane الذي يقابل القصة أو مستوى المحتوى؛ الـ(كيف) في مقابل الـ(ماذا)[5]. ويختزل هذا المنطلق العلمي التجريدي

---

(1) مدخل إلى علم السرد: 25.

(2) الوجود والزمان والسرد: 47.

(3) معجم المصطلحات الأدبية: 1192 – 1195.

(4) ينظر نظرية الأغراض، توماشفسكي، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس: 180.

(5) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 46 -47. وينظر معجم المصطلحات: 1192.

المستند إلى اللسانيات، والمعتمد على منظور تخطيطي دقيق القصص والمشاركين فيها إلى صيغ وشفرات[1]، ما جعل معظم الدارسين يعتقدون أنّ السردية بتياريها تقصي الإنسان، وتضفي الآلية على معالجتها النقدية، انطلاقاً من التمييز التام بين العالم الواقعي والعالم التخييلي الفني، وذلك عبر منظومة مفهوماتية ومصطلاحاتية دقيقة ومتشعبة، من أهمها السردية والخطاب السردي، والراوي والمروي له، والوظيفة، والمربع السيميائي، والفواعل السردية[2].

1: اللسانية السردية

تركز (السردية اللسانية) على الخطاب السردي أو المبنى الحكائي، وقد توصلت في صيغتها المتكاملة عند (جيرار جينيت) إلى دراسة العمل السردي وفق ثلاث أصول رئيسة؛ وهي (البناء الزمني الذي يتكون من الترتيب والمدة والتواتر)، و(الصيغة التي تعتمد على مباحث صيغ الحكاية والمسافة وحكاية الأحداث وحكاية الأقوال، والتبئيرات والتعددية الصوتية)، ومبحث (الصوت الذي يتضمن المقام السردي، وزمن السرد والمستويات السردية، والحكاية القصصية المتتالية والانصرفات).

لا تسعى السردية اللسانية إلى تأويل الأدب، بل إنّها تسعى في بحث بناه وطرائقه، وكانت الغاية من المشروع – كما حددها بارت في كتابه (النقد والحقيقة)، وتودورف في كتابه (الشعريات، ضمن سلسلة ما البنائية؟) هي تطوير شعريات تكون من الأدب بمنزلة اللسانيات من اللغة، ولا تسعى من ثَمّ إلى تفسير ما تعنيه الأعمال الفردية، بل تحارب من أجل تبيان نسق المحسِّنات والأعراف التي تمكّن الأعمال من أن يكون لها مالها من الأشكال والمعاني[3].

تمتاز السردية اللسانية بقدرتها على التفاعل مع علوم أدبية تعتني بالمجال نفسه مثل السيمولوجيات السردية، والأسلوبية والبلاغة الجديدة، وهي نجحت في دراسة طبيعة النصوص السردية وتحليلها، وقدّمت من خلالها نتائج مهمّة لها كفايتها وقدرتها على التطور، إنّ ما يهمّ السرديين على نحو خالص هو الاختلاف المتعلّق بالعمل السردي، ومكمنه في الخطاب، لأنّ المحتوى الواحد يمكن أن يقدّم من خلال خطابات متعدّدة لكلّ منها خصوصيته، لأنّ ما يهمّهم هو العنصر الجمالي الكامن في هذا الاختلاف.

---

(1) اللسانيات والرواية: 47.

(2) ينظر القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: 210-211.

(3) خطاب الحكاية – بحث في المنهج:: 24.

1-1: منظومة مفاهيم ومصطلحات اللسانية السردية:

1- فعل السرد Narrtion والخطاب السردي Narrtive والقصة story:

يميز جينيت بين ثلاثة معانٍ للكلمة الفرنسية (سرد recit):

يضع جينيت تقسيماً بين القص Narrtion (الفعل السردي للراوي) والخطاب أو السرد Recit المناسب (السرد بوصفه نصاً أو قولاً)، والقصة story (القصة التي يرويها الراوي في سرده). وهي تقابل المتن لدى الشكلانيين الروس.

ويمكن وضع المستويين الأوليين معاً بوصفهما خطاب السردNarrtiv discourse، عبر وضع الفعل السردي مع إنتاجه معاً. ومن ثم يمكن صنع تقسيم ثنائي بينهما وبين المستوى الثالث للقصة؛ القصة هي التي يرويها خطاب السرد تمثيلاً أو إخباراً. ما يعني أنّ الخطاب السردي هو المبنى لدى الشكلانيين الروس[1]. وجدير بالملاحظة أن الذين يترجمون عن الفرنسية يضعون الحكاية أو الحكي مقابلاً لمصطلح recit، والذين يترجمون عن الإنجليزية يترجمونه إلى الخطاب، كما هو الحال لدي مترجمي كتاب (خطاب الحكاية لجينيت) إلى العربية الذين ترجموه بالحكاية، بخلاف الترجمة الإنجليزية التي ترجم المصطلح فيها إلى Discourse[2].

الخطاب السردي Narrativ موضوع وفعل وبنية، يتعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر، ويقوم بتوصيله راوٍ أو راويان أو عدّة رواة، لمروي له واحد أو اثنان أو عدد من المروي لهم. وقد عدّ الخطاب السردي بنية ومنتجاً لأنّه يقدم على أقلّ تقدير فعلاً معقّداً complicating action وذلك عندما يكتمل أو يتطور تطوراً كاملاً، ليصبح موضوعاً متصلاً يشكّل كلاً[3]. وهو بهذا المعنى يختلف اختلافاً كلياً عن السرد Naration الذي يأتي بمعنى القص أو النشاط الوصفي من قبل الراوي، وهو كان مفهوماً متكئاً عليه في النظرية الروائية الكلاسيكية.

يعمل مستوى (الخطاب) أو البناء على إخراج الأشياء والأحداث والشخصيات من دوامة الحياة وقانونها ثم رصفه في البناء الفني، فلكي تجعل من شيء ما واقعة فنية – كما يقول شلوفسكي – يجب عليك إخراجه من متوالية وقائع الحياة، ولأجل ذلك فمن الضروري قبل

---

(1) مدخل إلى علم السرد: 14.

(2) ينظر مقدمة كتاب: خطاب الحكاية بحث في المنهج.

(3) قاموس السرديات: 122-124.

كل شيء تحريك ذلك الشيء .. إنه يجب تجريده من تشاركاته العادية[1]. ولا يتقيد الزمن السردي في مستوى الخطاب (البناء – المبنى - الخطاب السردي) بالتسلسل المنطقي للأحداث، بمعنى أنّ التسلسل المنطقي يتعرّض للتخلخل، ولهذا أطلق (جينيت) على زمن الخطاب مصطلح المفارِقات الزمنية أو الزمن الكاذب[2].

تعتمد دراسة المتن القصصي أو الحكائي على دراسة الحوافز، والمواضيع، والوظائف، أمّا دراسة المبنى فتهتمّ بكيفية تقديم القصة [3]. ويتيح مستوى التعبير للقصة الواحدة أن تروى بطرق شتى في سيرورة تتخذ خطابات مختلفة، وعلى الخلاف من ذلك يمكن لقصص مختلفة أن تروى بنوع الخطاب نفسه: كالتبئير focalization، والسرعةspeed، ونمط التوترfrequence، والمسافة distance، والراوي نفسه، والمروي لهم أنفسهم في النص السردي. وهذا ما يعني أنّ العلاقات الزمنية بين المواقف والأحداث التي تؤلف القصة ليست بطيبعة الحال هي العلاقات الوحيدة الممكنة، إذ يمكن – على سبيل المثال- سرد المواقف والأحداث سببياً[4]، ومن هنا عرّف السرد بأنّه الكيفية التي تروى بها القصة (المتن أو المحتوى) من خلال الراوي والمروي له[5].

2- الراوي Narrator:

إن أصل القصة أو المتن القصصي ليس فناً، ولكن طريقة روايتها أو عرضها هي الفن[6]، وقد أطلقت السردية Narratology على هذه الطريقة مصطلح الخطاب أو الخطاب السردي (المبنى)، ويعتمد الخطاب في وجوده على وجود الراوي، لأنّه المكوّن الأساس الذي درجت السردية على وصفه وإبراز دوره، فهو الذي يقوم بإيصال المروي إلى المروي له. وتتغير طبيعة الراوي بطبيعة النصوص السردية، إذ لا يمتلك تعريفه حدوداً منطقية تصاغ في جملة، بل هو مجموعة من الوظائف والعلامات التي تتحكم بكيفية ظهوره، إذ للراوي تجليات، فهو لا يختصر في شكل ثابت ولا في نوع واحد، وإنّما أنواع

(1) بناء القصة القصيرة والرواية، ف. شكلوفسكي، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي:137. وينظر البنية السردية للقصة القصيرة: 16 – 17.

(2) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 46 -47.

(3) نظرية الاغراض، توماشفسكي، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي: 180.

(4) قاموس السرديات: 48 و122-124.

(5) بنية النص السردي: 45.

(6) الراوي والنص القصصي: 9-10.

كثيرة، وأنّ كلّ نوع له علاماته وخصائصه، وأيّاً ما كانت الصورة التي تتبدّى فيها الراوي، فإنّه يمكن النظر إليه على أنّه أداة، أو تقنية، يستخدمها الروائي في تقديم العالم المصوّر، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل، أو ذاكرة، أو وعي إنساني مدرك، ومن ثمّ يتحوّل العالم القصصي – بوساطته - من كونه حياة إلى كونه تجربة، أو خبرة إنسانية مسجّلة تسجيلاً يعتمد على اللغة ومعطياتها[1].

إنّ الراوي (السارد) مكوّن قصصي «شأنه تماماً شأن الشخصيات في السرد»[2]، وقد درسه (جيرار جينيت) تحت مفهوم (الصوت)، إذ يُهتدى إليه «بالإجابة عن السؤال (من يتكلم؟). ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه، ضرورة، من بصمات في الخطاب القصصي. ومن هذه البصمات موقعه الزمني من الأحداث التي يرويها ودرجة علمه بها وتشكيله الخاص للغة وما يلجأ إليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات. ومنها أيضاً ضمير السرد ومستواه، لأنّ السارد قد يكون سارداً خارج الحكاية، وقد يكون سارداً داخلياً؛ فيتدخل في سير الأحداث أو لا يتدخل ولا يشارك، كما نتعرف على السارد عن طريق الوظائف التي يقوم بأدائها[3]. وقد يكون غريباً للوهلة الأولى كما يقول (جينيت) «أن يسند إلى أي سارد كان دور آخر غير السرد بمعناه الحصري، أي واقعة أن يروي القصة، لكنّنا نعلم جيداً في الواقع أنّ خطاب السارد، الروائي وغير الروائي، يمكن أن يضطلع بوظائف أخرى»[4].

يعود الفضل في إشاعة الاهتمام بمسألة الراوي ومدى تأثيره في النص السردي في العصر الحديث إلى (هنري جيمس)، وليس معنى ذلك أن هنري جيمس هو أول من تحدث عن الراوي في العصر الحديث، بل هو الذي أشاع دراسته على نطاق واسع، وبوّأه المكانة التي هو جدير بها، ويعد (هنري) كذلك أول من نادى بالتخلص من سيطرة الراوي كلي العلم، وأكد أنّ الراوي الحديث يجب عليه أن يتخلّى عن السلطة التي ورثها عن أساليب القصص القديمة، ويجب عليه أن ينزع عنه سلطان المعرفة الذي يدعيه، ويتحوّل إلى مجرد وعاء أو إطار أو زاوية أو مرآة[5].

---

(1) الراوي والنص القصصي: 14-18.

(2) الزمان والسرد الزمان والسرد- التصوير في السرد القصصي (2): 119/2.

(3) معجم السرديات: 195.

(4) خطاب الحكاية– بحث في المنهج، 264.

(5) الراوي والنص القصصي: 3-32.

يشكّل الراوي والمروي له (السارد والمسرود له) طرفي السرد، فالقائم بفعل السرد هو السارد(*)، والموجّه إليه الخطاب هو المسرود له المتواضع أو المنطبع inscribed في السرد[1]، وهو مثل السارد أحد عناصر الوضع السردي[2]. إذ الإرسال السردي داخل النصوص لابدّ أن يتمّ بين السارد كونه قطب الإرسال، والمسرود له كونه قطب التلقي، فالمادة السردية إنّما هي مداولة قوامها الإرسال والتلقي، ولا ينبغي فهم دور المسرود له على أنّه دور من يتلقّى فقط، وينفعل بما يُرسل إليه، فوظائفه أكثر من ذلك[3].

- أنواع الراوي:

الراوي الخارجي: وهو كلي العلم، له علم شامل بتفاصيل الأحداث والوقائع.

الراوي الداخلي: وهو في الأساس شخصية من شخصيات الرواية أو القصة يسرد الأحداث ويروي الوقائع.

- تجليات الراوي: يتجلّى الراوي في الخطاب السردي على نحو صريح وغير صريح، بمعنى أنّ الراوي يكون ظاهراً ويكون غير ظاهر بشكل مباشر؛ إذ يكون الراوي ظاهراً إذا أشار إلى نفسه بشكل مباشر وصريح في الخطاب السردي، كأن يتوجه إلى المروي له أو المروي لهم بالخطاب فيقول: سأروي لكم، أو أن يعلق على الأحداث بوصفه راوياً خارجياً عالماً بتفاصيل الأحداث والشخصيات، ونستدل على وجوده من خلال قيامه باستعادة أقوال الشخصيات.

ويكون الراوي غير ظاهر عندما تنعدم الإشارات السردية المباشرة الدالة على وجوده، ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه، ضرورة، من بصمات في الخطاب القصصي. ومن هذه البصمات موقعه الزمني من الأحداث التي يروي ودرجة علمه بها وتشكيله الخاص للغة.

(*) يؤكّد جيرار جينيت، وجيرالد برنس المعنى القديم للسارد؛ وهو الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصاً في السرد. على حين هناك من يذهب إلى القول إنّ السارد أو القاص هو (فاعل فعل السرد) وهو ليس شخصاً بل ضمير مستتر في ثنايا القصة أو الرواية، وهناك من يقصر مفهوم السارد على تلك اللحظات من الحدث المباشر الذي يدلّ على وجود متحدّث أو على من يخاطب القارئ مباشرة. ينظر معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، عرض وتقديم وترجمة: د سعيد علوش:60. وخطاب الحكاية – بحث في المنهج: 181- 270، وعودة إلى خطاب الحكاية:131-133.

(1) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 268. والمصطلح السردي (معجم مصطلحات): 142.

(2) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 268.

(3) ينظر موسوعة السرد العربي:11.

- **وظائف الراوي:** للسارد مجموعة وظائف محورية يقوم بأدائها داخل النسيج السردي، وهي تتعدّى وظيفة السرد أو رواية القصة، وفي هذا تشير السردية إلى أنّه يمكن أن يبدو غريباً للوهلة الأولى، أن يُسند إلى أيّ سارد كان دورٌ آخر غير السرد بمعناه الحصري، أي واقعة أن يروي القصة، لكنّنا نعلم جيداً في الواقع أنّ خطاب السارد، الروائي وغير الروائي، يمكن أن يضطلع بوظائف أخرى. من هذا المنطلق جعلت السرديات نوعين رئيسين من الوظائف من مهام السارد:

أ- الوظائف الأولية أو الضرورية: وهي تتكون من وظيفة العرض بالنسبة للأحداث المحكية، إنّه المحرّك الملتزم إزاء القارئ، والعرض عنده لا ينفصل عن وظيفة المراقبة، وهذا ما يعني أنّ السارد يحتلّ موقعاً مهيمناً.

ب- الوظائف الثانوية أو الاختيارية: وهي تتكون من ستّ وظائف:

1- الوظيفة السردية: وهي مرتبطة بكلّ سرد، بحيث لا يمكن لأيّ سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد.

2- وظيفة التوجيه: إنّ السارد يعلّق على تنظيم اقتصاد السرد وتحديده، من خلال خطاب سردي واضح، ليبرز تمفصلات السرد وصلاته، وباختصار تنظيمه الداخلي.

3- وظيفة التواصل: فيها يتوجّه السارد إلى المسرود له، ليحقّق أو يحافظ على التواصل، وهي قريبة من الوظيفة الانتباهية التي تعني التحقّق من الاتصال مثل عبارة **(أيّها القاريء). ومن الوظيفة الندائية التي تعتني بالتأثير في المرسل إليه عند جاكبسون.**

4- وظيفة الشهادة: إنّ السارد يشهد بصحة الحكاية، يعطي مصادرها.. إلخ.

5- الوظيفة الايدولوجية: إنّ السارد يفسّر الوقائع انطلاقاً من معرفة عامّة، مركّزة غالباً في شكل حكم.

6- الوظيفة الإنجازية للسرد: إنّ السارد لا يسرد من أجل متعة الحكي، ولكن لكي يؤثر، ويغري ويستقطب.

الوظائف الخمس الأولى من تمييز جينيت، أمّا الأخيرة فهي من إضافات كريستيان أنجلي وجان إيرمان. وهي ليست لائحة جامعة مانعة، فيمكن لهذه الوظائف أن تتداخل أو تفصّل، فليست أيّ منها ماعدا الوظيفة الأولى أساسية تماماً، وفي الوقت نفسه ليست أيّ منها قابلة للتحاشي تماماً، مهما بُذل من عناية في سبيل هذا التحاشي، لهذا نجد جينيت نفسه يعود إلى

الحديث عن هذه الوظائف، ويبدي تحفّظه حيال الوظيفة الرابعة: «أمّا الوظيفة التي سمّيتها (شاهدية)، فقلمّا كان لها مكانها، لأسباب بديهية..»[1].

3- المروي له Narratee:

المروي له مركّب نصّي، وهو من يقدّم له السرد، بوصفه (شخصاً) مدرجاً في النص ومحتلاً موقعاً على مستوى السرد ذاته، و يوجد لكلّ مروي على أقلّ تقدير مروي له واحد، وهو يتموقع على المستوى الحكائي Diegetic Level نفسه، كما يمكن أن يوجد أكثر من (مروي له) يخاطبه الراوي نفسه، أو يقوم راو آخر بمخاطبته[2].

يشكّل الراوي Narrtor والمروي له Narratee طرفي السرد[3]، ولا يوجد الراوي إلاّ داخل النص، إنّه ذلك الصوت الذي يروي القصة، ومنذ اللحظة التي يتحدّد فيها الراوي (بالمعنى الواسع) في رواية ما، يتعين الاعتراف كذلك بوجود شريك له، ذلك الذي يُتوجه إليه بالخطاب، إنّه ذلك الذي يُسمّى بالمروي له، وهو بناء داخلي محض، ففي حين يمثل القارئ فرداً حقيقياً وحيداً يأخذ الكتاب بين يديه، لا يمتلك المروي له سوى وجودٍ نصيٍ، وانطلاقاً من كون الثيمات، ومستوى اللغة المدروسين، والتفسيرات المعتبرة ضرورية أو زائدة بإمكاننا إعادة تشييد المروي له على نحو دقيق[4]. «إنّ المروي له شأنه شأن الراوي، يمكن أن يقدّم بوصفه شخصية تلعب دوراً تتفاوت أهميته في المواقف والأحداث المروية»[5]. فلا ينحصر فهم السرد أو المروي في وجود الراوي حسب، وإنّما الفهم مرهون أيضاً بالدرجة نفسها بوجود المروي له، سواء كان هذا المروي له خارجياً وهو المتلقي الخارجي الذي يرتبط بالوسط الثقافي الذي يظهر فيه النص، أم بالمروي له الداخلي الذي ينبثق من العالم الفني التخييلي للنصوص الأدبية ذاتها[6].

وقد بدأ الاهتمام بمفهوم المروي له مع جهود الباحث (جيرالد برنس) في مجال السرديات إذ لم يحظ المروي له بالاهتمام المنهجي والعلمي حتى مطلع السبعينات، لكن مع مجيء (برنس) وظهور كتابه (قاموس السرديات) شهد المفهوم تطوراً كبيراً، وأصبح المروي

---

(1) عودة إلى خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 171 – 172.

(2) قاموس السرديات: 120-121.

(3) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 268.

(4) شعرية الرواية: 45.

(5) قاموس السرديات: 121.

(6) قاموس السرديات: 37.

له ركناً من أركان التحليلات السردية. إذ استفاد (جيرالد برنس) من جهود النقاد السابقين له، أولئك الذين انتقدوا نظرة سوسير والبنيويين من بعده عندما فضّلوا اللغة (النظام)، على الكلام (النشاط الفردي) للمتكلم؛ على الرغم من أهمية الجانب الفردي، وعلى الرغم من أنّ اللغة لا يمكن فهمها جيداً إذا أخذت بوصفها تعبيراً عن الفرد، لكنّها بطريقة ما تتعلق بالناس وبنواياهم، وهذه هي الناحية التي لم يحسب سوسير والبنيوية لها حساباً. فلم يعتن سوسير بما قاله الناس فعلاً، وإنّما ركّز على التركيب الذي سمح لهم قول ذلك. لهذا ركز سوسير على النظام اللغوي Languge وأهمل الكلام الفعلي Parole، وهذا ما حدا باللغوي الفرنسي (إميل بنفينيست) أن ينتقل من اللغة إلى الحوار؛ إذ رأى بنفينيست أنّ اللغة كلام أو كتابة ينظر إليها موضوعياً بوصفها سلسلة من الاشارات بلا فاعل، لكنّ الحوار يعني اللغة كفعالية تشمل المتكلم والكاتب، وعلى الأقل ضمناً، القراء والمنصتون[1].

وقد فعل (ميكائيل ريفاتير) الشيء نفسه عندما انتقد تحليل (رومان ياكبسون) و(ليفي شتراوس) لقصيدة (جارلس بودلير- القطط)، إذ صرّح ريفاتير أنّ الكاتبين يعاملون القصيدة بالطريقة البنيوية، وينظران إلى النص بوصفه (اللغة)، بينما انصبّ اهتمام ريفاتير على عملية القراءة والوضع الثقافي الذي يفهم ضمنه العمل الأدبي، فنظر إلى النص - القصيدة بوصفها حواراً. ونجد تمهيداً أكثر أهمية لمسألة تبلور مفهوم المروي له عند أهم نقاد علم اللغة السوسيري، وهو الفيلسوف الروسي والمنظر الأدبي (ميخائيل باختين)، الذي عارض منهجية سوسير في علم اللغة، وانتقد أيضاً البدائل الذاتية وقد حوّل (باختين)، الانتباه من النظام اللغوي التجريدي إلى الفعاليات اللغوية الحقيقية للأشخاص، ضمن سياقات اجتماعية معينة. فأصبحت النظرة إلى اللغة على أنّها حوارية (dialogic)، ويمكن فهمها فقط عن طريق توجيهها الحتمي تجاه شخص آخر. ومال الفيلسوف الانكليزي (جي.أل. أوستن) إلى هذا الاعتقاد ولا سيما في عمله (كيف تعمل الأشياء بالكلمات-1920) ، إذ يرى أوستن أنّ الأدب لغة على نحو تجربة مادية بحد ذاته وحواراً بصورة فعل اجتماعي[2].

ميّزت الدراسات السردية الحديثة بين أنواع من المروي لهم، كالمروي له الداخلي والخارجي (المتلقي أو القارئ الضمني والحقيقي).

---

(1) مقدمة في النظرية الأدبية :123.

(2) مقدمة في النظرية الأدبية: 125-127.

إذ يعدّ المروي له الداخلي مركّباً نصّياً، وهو من يقدّم له السرد، بوصفه (شخصاً) مدرجاً في النص ومحتلاً موقعاً على مستوى السرد ذاته، كما أشرنا إلى ذلك قبل قليل، ويمكن في هذه الحال افتراض أربع حالات ممكنة لظهور المروي له في الخطاب السردي:[1]

- الراوي متعدد والمروي له واحد، مثال على ذلك عدّة شهود أمام محقق واحد.

- الراوي متعدد والمروي له متعدد، مثال على ذلك شهود أمام هيئة المحكمة.

- الراوي واحد والمروي له متعدد، مثال على ذلك جدة تروي لأحفادها.

- الراوي واحد والمروي له واحد، مثال على ذلك شخصية تبوح بسرّها لشخصية أو تقصّ عليها خبراً، شخصية تبعث برسالة إلى شخصية أخرى تكشف فيها حدثاً مجهولاً.

يتصل في هذا المستوى الراوي بالمروي له، ويقع هذا المستوى من فعل القص Narration أو الاتصال السردي في مستوى الخطاب السردي الداخلي، من خلال التوجه المباشر من الراوي إلى المروي له على نحو صريح أو ضمني[2]، ووجود الراوي في هذا المستوى حيوي، لأنّ وجود «سرد من دون راوٍ أمر مستحيل ببساطة لأنّه سيكون تقريراً دون تلفيظ، وبالتالي دون أي فعل اتصال»[3].

وللمروي له وظائف يؤديها في العملية السردية، مثله في ذلك مثل الراوي تماماً، فهو:

- يتوسط بين الراوي والقراء بداية.

- أو يتوسط بين الكاتب والقارئ.

- أو يقيم إطاراً للسرد، أو يسهم في تطوير الحبكة، أو يصبح المتحدّث باسم الجانب الأخلاقي للعمل. وباختصار يمكننا القول إنّ المروي له في أيّ نصّ روائي أو قصصي صوت سردي، تماماً مثل صوت الراوي، وهو من يُقدّم له السرد المروي، ويحتلّ موقعاً على مستوى السرد نفسه Diegetic Level حيث يرسل الراوي إليه إو إليها[4] ، ويمكننا إعادة رسم مخطط العلاقات الصوتية في السرد على الوجه الآتي:

كاتب حقيقي (كاتب مستقرأ من النص)...» راو...» رواية...» مرويّ له... » (قاريء ضمني) قارئ حقيقي[5].

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية:151.

(2) مدخل إلى علم السرد: 58.

(3) الزمان والسرد - التصوير في السرد القصصي (2): 302/2.

(4) بلاغة الراوي - طرائق السرد في روايات محمّد البساطي: 65 - 66.

(5) معجم مصطلحات نقد الرواية: 132.

يختلف القارىء أو المتلقي عن المروي له لأنّ الأخير هو بناء نصي خالص، بخلاف المتلقي الذي ينتمي إلى خارج النص، إذ يمكن أن يقرأ القارئ الحقيقي مرويات مختلفة يضمّ كلّاً منها (مروياً له مختلفاً)، كما يمكن أن يضمّ السرد نفسه دائماً مجموعة المروي لهم أنفسهم؛ مجموعة متفاوتة لا نهائية من القراء[1].

إنّ القارئ الحقيقي هو أي كان، نحن جميعاً، أنت وأنا ونحن الذين نقرأ النص، ويقرأ هذا القارئ النص بطرق مختلفة، فلا وجود لقانون يفرض عليه طريقة معينة في القراءة[2]، إنّ وجود هذا القارئ الحقيقي الذي يقرأ الإنتاج بشكل واقعي فعلي، غير متعلق بعصر ظهور الإنتاج، أو بالثقافة السائدة في ذلك العصر، وإنّما يشمل كلّ قارئ يقرأ هذا الإنتاج ولو بعد زمن طويل.

4- مفهوم الشخصية:

وفيما يتعلق بمصطلح الشخص والشخصيات، فترى اللسانيات السردية أنّه إذا كان الشخص إنساناً حقيقياً، فإنّ الشخصية ليست إنساناً من الحياة الحقيقية[3]، وإنّما هي «كائنات ورقية»[4] بحسب مفهوم (رولان بارت)، وقبله قال (يوري تينيانوف) – وهو أحد رواد مدرسة الشكلانيين الروس -: «لقد هجرنا مؤخراً ذلك النمط من النقد الذي يعمل على وضع شخصيات الرواية موضع التساؤل والمحاكمة باعتبارها كائنات حية »[5]، فالشخصية في منظور السردية كائن نصي أبدعه المؤلف وموجود فقط داخل النص التخييلي أو الروائي، سواء في مستوى الفعل أو في مستوى الوسيط التخييلي أو الروائي[6]. ويؤكد (أُمبرتو إيكو) هذه النظرة المتمثلة في انتساب الشخصيات إلى العملية الإبداعية في حاشيته على روايته (اسم الوردة) قائلاً: إنّ الحقيقة هي أنّ الشخصيات السردية تخضع لإكراه التحرك والتفاعل داخل فضائها، وفق قوانين العالم الذي تحيى داخله، وأنّ السارد ليس سوى سجين لتلك المنطلقات، التي حدّدها لنفسه، في البداية. وإنّ التوجه الذي يقول بأنّ للشخصيات حياة خاصة بها، وأنها تفرض على الكاتب أن يقع تحت تأثيرها المروّع، ومن ثم يلزمه أن يجعلها تتحرك وتتفاعل داخل أجواء النص، وفق ما توحي به هي إليه،

(1) قاموس السرديات: 120-121.

(2) 6 نزهات في غابة السرد: 28.

(3) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 61.

(4) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: 72.

(5) نظرية الأغراض، توماشفسكي، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس: 76.

(6) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 61.

تحديداً، إنْ هو إلاّ أكاذيب لا تصلح إلاّ لأن تكون موضوعاً إنشائياً، يُمتحن فيه تلاميذ البكالوريا[1]. فالنص السردي وليس المرجع الخارجي هو الذي يضيء حياة الشخصيات السردية، و«قد قيل إنّ الشخصيات التخييلية غير محددة، أي أننا لا نعرف عنها سوى بعض من خصائصها، في حين أن الشخصيات الواقعية هي شخصيات محددة بشكل كامل، وأننا قادرون على استخلاص كل خصائصها المعروفة. فإذا كان هذا صحيحاً من الناحية الأنطولوجية، فإنّ ما تتم معاينته، من جهة نظر ابتسمولوجية، هو النقيض تماماً: فلا أحد يزعم أنه قادر على تعداد كل خصائص محددة ضمن النص السردي، والخصائص التي يشير إليها النص ستكون وحدها أداتنا في التعرف عليها»[2].

مرتكزات تحليل الخطاب السردي لدى السردية اللسانية:[3]

أولاً: البناء الزمني: تعتمد دراسة البناء الزمني للخطاب السردي على العلاقة الممكنة بين زمن القصة وزمن الخطاب السردي، وقد صنفها جينيت في أصناف الترتيب والديمومة والتواتر. ومن خلال هذه الأصناف أو العناصر السردية يقوم الراوي بإدخال تغييرات على الحدث الذي يصوّره، إذ إنّه لا يذكر الأحداث حسب ترتيبها الزمني أو الذي ينبغي أن تكون قد حدثت حسب ترتيبه، بل يقدّم ويؤخر، فيذكر أحداثاً لاحقة قبل أحداث سابقة، ويذكر الحدث ثم يذكر بعد ذلك حدثاً كان معاصراً له، أي أنّ الأحداث على الرغم من وقوعها في وقت واحد، فإنّ الراوي لا يمكن أن يسردها في وقت واحد، وهكذا نجد الترتيب الزمني للسرد مغاير لترتيب زمن الأحداث.

ثانياً: الصيغة moode: (الصيغة السردية أو الوسائل السردية): تعتمد عملية القص على طريقتين أو صيغتين سرديتين أساسيتين؛ فإمّا أن يدع السارد قارئه يتابع الأحداث بشكل مباشر، وكأنها تقع أمامه دون أن يشعر بوجود وسيط أو ناقل، وهو مايسمّى بالعرض أو الإظهار (shoing) - التمثيل drama بلغة تودوروف - وإمّا أن يتكفّل هو بنقلها للقارىء ضمنياً عبر خطابه الخاص، وهو مايسمّى بالقول أو الإخبار (telling). فتمثّل هاتان الصيغتان السرديتان الكيفية التي تتم بها عملية القص (الحكاية).

ويرى (جينيت 1972 .G. Genette) أنّ مقولة الصيغة تضم مسائل المسافة التي يتناولها النقد الأمريكي ذو التقاليد الجيمسية عموماً على هيئة التعارض بين Showing

(1) حاشية على اسم الوردة: 57.

(2) اعترافات روائي ناشئ: 95.

(3) خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 45 و101 و129 و177.

التمثيل (بلغة تودوروف)، والسرد أو القول أو الوصف Telling، وهو في الأساس انبعاث لمقولتي Mimésis المحاكاة أي تقليد مطلق و Diégésis (قصة) أي حكاية خالصة الأفلاطونيتين.

ثالثاً: الصوت Voice: الصوت هو التصنيف الثالث من التصنيفات الثلاثة الرئيسة لجينيت: (الزمن والصيغة والصوت). ويتعلق مبحث الصوت بالصوت السردي، أي: (من يتلكم؟). وهو مبحث يغطي وعلى نحو واسع التمييز بين الرواة المتماثلين حكائياً (الذاتيين بضمير المخاطب – المفرد والجمع)، والسرود بضمير المتكلم الجمعي (نحن) والسرود بالمجهول narraive – one والنصوص بالضمائر المُختلفة (المُلفَّقة) والنصوص بالرواة غير المحدودين.

2- السيمولوجيا السردية:

مرتكزات السيمولوجيا السردية:

وهو الاتجاه الثاني للسردية Narrtology ويطلق على هذا الاتجاه أيضاً تسمية السيميائيات السردية والسردية الدلالية، ويعدّ بروب، وبريمون، وجريماس من أبرز ممثّلي هذا الاتجاه. ينطلق السيميائيون على اختلاف مشاربهم من الاهتمام بالمحتوى السردي، "على طريقة تقسيم يلمسليف للدال والمدلول بطريقة رباعية: شكل التعبير وشكل المحتوى وجوهر التعبير وجوهر المحتوى[1].

تبحث سيميولوجيا أو في القواعد أو الأعراف التي تحكم إنتاج الدلالة؛ إذ تركز السيمولوجيا على الظروف المولّدة للمعنى وبحركيته وصيرورته في النص، فالمعنى ليس معطىً ثابتاً بل هو قابل للتغيّر، لأنّه رهيُن ديمومة النص القصصي. لذلك ارتبطت السيميائية بالسردية بوصفها شكلاً مجرداً للتغيير الحاصل في النصوص، فتحويل الدلالات مردّه تطوّر الحكاية والأحداث في إطار زمني ومكاني ما والتغييرات الطارئة على سلّم القيم من جرّاء هذا الامتداد الزمني والوظائفي.

وقد حظيت الأشكال السردية منذ النصف الثاني من القرن العشرين بعناية كبيرة واهتمامات خاصة، ووجدت السيميولوجيا من السرد ميداناً خصباً لتطوير بحوثها، ومقارباتها، إذ جرّبت السيميائية أولى أدواتها المستمدة أساساً من اللسانيات، وتحسست أولى خطواتها داخل ميدان السرديات بالذات. واتخذت مادتها من جميع الأشكال

(1) مدخل إلى السيمائية السردية والخطابية: 10.

السردية كالحكايات الفلكولورية والرواية والقصة والسينما والمسرح. وقد يعود سبب هذا الغنى والتوسع إلى اختلاف الخطاب السردي عن أشكال الخطاب الأخرى، كالخطاب الشعري مثلاً، من حيث إنّه يمتد بجذوره في تربة خصبة تشتمل على الكثير من الأنواع بدءاً بالأسطورة وانتهاء بالمطبخ، ومروراً بالأشكال التعبيرية المتعددة ذات البعد التصويري. وقد يكون مصدر ذلك أيضاً أنّ القواعد السردية لم تظهر إلى الوجود إلاّ في مدة متأخرة، إذ لا يتجاوز عمرها قرناً من الزمن. وعلى خلاف الشعر أيضاً يمكن أن يظهر السرد عبر اللغة المتمفصلة؛ المكتوبة أو الشفاهية، كما يمكن أن يظهر من خلال خليط منظم من كل هذه المواد. إنّ السرد حاضر في الأسطورة، وفي الخرافة وفي حكايات الحيوانات والحكاية الشعبية، والقصة الصغيرة والملحمة والتراجيديا والدراما والكوميديا والتعبير الجسدي، إذ إنّ كل مادة صالحة لكي يودعها الإنسان حكايته. إنّ السرد بصيغة أخرى هو الأداة التي تحتضن الفعل الإنساني وتخبر عنه.

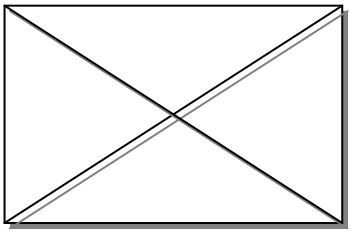
ومع ذلك، وعلى الرغم من هذا الثراء وهذا التنوع، فإنّ الخطاب السردي – على عكس الخطاب الشعري مثلاً الذي عرفت قوانينه وقواعده من مدة طويلة – لم يعرف أي دراسة جديدة تهدف إلى الكشف عن أسلوب بنائه وعن نمط اشتغاله على نحو منهجي دقيق إلاّ مع بدايات القرن العشرين. فعلى الرغم من وجود الكثير من الملاحظات التي صاغها أرسطو حول السرد في معرض تصنيفه لأشكال الخطابات، فإنّ الفضل في نمو الدراسات السردية يعود إلى الباحث الشكلاني الروسي فلاديمير بروب (1895-1970)، وكان ذلك في الثلاثينيات من القرن الماضي ضمن موجة شكلانية أعادت النظر بشكل جذري في قواعد فن القول عموماً. فقد عمل هذا المنظر الكبير على إخضاع الخطاب السردي (الحكايات العجيبة) لأول مرة، لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، كما فعل ذلك قبله الكثيرون، ومنهم فولكلوف الذي أصدر كتاباً سنة 1924 مؤكداً أن أساس الحكاية يكمن في موضوعاتها، مثل: الأبرياء المطاردون، الأبطال البلهاء، الإخوة الثلاثة، البحث عن خطيبة، البتول الحكيمة إلخ. إنّ عمل بروب على العكس من ذلك كان يهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية، بعبارة أخرى كانت محاولته تهدف إلى الكشف عن الخصائص البنيوية التي تميز الخطاب السردي (الحكاية الشعبية بالتحديد) عن غيره من الخطابات، فلا قيمة في تصوره للمقاربة التاريخية قبل القيام بوصف شامل للمادة الحكائية. ذلك أنّ الحديث عن قضايا التكون دون الاهتمام بقضايا الوصف، هو أمر لا قيمة له. فقبل محاولة التعرف على أصل الحكاية يجب أن نعرف ماهيتها أولاً. ويعد كتابه الشهير (مورفولوجيا

الحكاية العجيبة) الصادرة سنة 1926، معلماً بارزاً في تاريخ التنظير للسرد، وفي تاريخ السيميائيات السردية كذلك، على الرغم من انتمائها إلى سجل معرفي لا تربطه بالسيميائيات سوى بخيوط باهتة.

تكوّن تيار السيمولوجيا السردية حول أعمال الجيرداس ج. غريماس (1917-1992) الذي خلّف سوسير، وحول أعمال اللساني لويس هيلمسلف الذي عرف بصرامته العلمية. لقد تأثر الجيرداس ج. غريماس بأعمال فلاديمير بروب وعلى وجه الخصوص كتابه (مورفولوجيا الحكايات الخرافية)، بوصفه الباحث الذي استقامت السردية على جهوده في تيارها الدلالي، إذ بحث في أنظمة التشكّل الداخلي للخرافة الروسية، وسرعان ما أصبح بحثه في البنية الصرفية للخرافة الروسية موجّهاً أساساً لعدد كبير من الباحثين، أُطلق عليهم فيما بعد (ذرية بروب) كغريماس، وبريمون إذ اعتقد هؤلاء أنّ تنوع الخطابات إنما ينجم عن تراكب المكونات الأولية؛ فقصص مثل روميو وجولييت، تريستان وإيزولت، أورفية وأريديس، وقصة حب، هي قصص مختلفة إلاّ أنها تستند جميعها إلى الحبكة الأساسية عينها: حب يعاكسه الموت. وللتدليل على كيفية اهتمام السيمائيين بالمحتوى يقولون إنّ القصة التي هي المادة الغفل أو المحتوى، يمكن أن تروى في لغات طبيعية (تعبير) مختلفة (عربية، إنجليزية، فرنسية، روسية، إلخ) دون أن تتغيّر من حيث الجوهر كثيراً. فلذا أنّ الهدف من التحليل السيميائي للسرد هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة، وهم بهذا يدرسون مضامين مسرودة، بهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعد عادة كونية، دون اعتبار للجماعات اللسانية. كما أنّهم يريدون الإمساك بالعنصر الثابت في أي عمل سردي لأنّهم يعنون بشكل خاص بالمعنى أو الدلالة. ولا يمكن بروز هذا العنصر الثابت إلاّ من خلال المحتوى لأنّه أساس العمل السردي.

تتكون المكونات الأولية على مستوى البنى العميقة، فمثل الجنين الذي ينمو، تمر هذه المكونات بسلسلة من المراحل قبل أن تتجلى في خطاب مكتمل سواء أكان ذلك قصة أم فيلماً أم رسوماً متحركة. والمسار الذي يوصل إلى ولادة الخطاب هو مسار الدلالة التوليدية. إذ نجد في وسط البنى العميقة عدداً من القيم الأساسية التي تتنافر، وتعارض الواحدة الأخرى، مثل الخير والشر؛ فالخير والشر من القيم العامة التي يمكن أن تتجسد في صراع الإله مع الشيطان، والقديس جريس مع التنين، وهاري بوتر ضد فولديمور. ويمكن لهذه القيم الأولية أن تكون متعارضة ويمكن تصويرها على شكل هذا المربع السيميائي:

شر خير



ليس خيراً ليس شراً

وهذا ماحدا بالسيمولوجيا السردية أن تتحو في بحوثها نحو التركيز على القصة أو المتن الحكائي، فنظّرت للعمل السردي وفق مفهوم الوظيفة والفاعل السردي والمربع السيميائي، لأنها تسعى في الأساس إلى البحث في القواعد أو الأعراف التي تحكم إنتاج الدلالة، ويتجلّى الاهتمام بالمحتوى في تعاريف هذا الاتجاه للسرد، إذ تعرّف جماعة أنترفيون السرد على أنّه: مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجّل في الخطاب، والضامن لإنتاج المعنى. وفي الاتجاه نفسه يؤكّد كورتيس أنّ السرد يتعلّق بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى [1].

يرى غريماس أنّ السيميائية العامة تستند إلى قاعدتين: [2]

أ – الدلالية الأصولية: وتعتمد هذه القاعدة على أنّ هناك أنموذجاً موحداً بين المحتويات السردية المختلفة، يعمل على تأكيد المشابهة بين عالم السرد والعالم الخارجي:

كوخ: السكن، عدم الطمأنينة، الفقر، البؤس، البطالة.

قصر: الرفاهية، البذخ، السلطة.. .

ولا تعني المشابهة (المحاكاة)، ولكنها تعني تمثل العالم من خلال التجربة، ويتحقق هذا التماثل من خلال إدراك ورؤية متعلقة بالعالم أو الوجود، ويختلف باختلاف التجارب الإنسانية، وتاريخها الفكري والحضاري.

ب – النحو الأصولي: ويعتمد النحو الأصولي على النحو والصرف:

علم الصرف: تعرّف الأشكال الصرفية ببعضها البعض، فالأسود لا قيمة له إلاّ مع الأبيض، وكذلك الأمر مع الجمع والمفرد. فالاستعمال يتمثل في كشف محاور القيم المشحونة في النص المدروس وتنظيمها[3].

---

(1) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: 11- 144.

(2) قال الراوي: 17 – 18.

(3) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: 142.

علم التركيب: من وجهة نظر علم التركيب التقليدي تُعد الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة، تكون فيها: الذات فاعلاً، والموضوع مفعولاً. وتصبح الجملة وفق هذا التصور عبارة عن مشهد، وهكذا يستخلص غريماس عاملين أساسيين، يقوم عليهما الملفوظ البسيط، يضعهما في شكل متعارض كالآتي:

الذات / الموضوع

المُرسل / المرسَل إليه.

ويعمّم غريماس هذا الاستنتاج على كل عالَم دلالي صغير، فيرى أنّ عالماً دلالياً صغيراً، لا يمكن أن يحدد كعالمٍ، أي ككلٍّ إلاّ بالمقدار الذي يكون في إمكانه أن يبرز أمامنا كمشهد بسيط، كبنية عاملية.

ويختلف غريماس عن بروب في أنّ بروب يبدأ من وظائف أو مقاطع أفعال مشكلنة، أما غريماس فيبدأ من القائمين بالفعل الذين يسميهم (الفاعلين)، تمييزاً لهم عن الشخصيات التي تجسد أدوارهم[1].

- **قوام سيميائية غريماس:** حاول غريماس منذ سنة 1966 أن يضع أسس السيميائية السردية لديه من خلال ستة عوامل مكونة من ثلاث علاقات:

أ-علاقة الرغبة: وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات) وما هو مرغوب فيه (الموضوع).

ب-علاقة التواصل: إنّ فهم علاقة التواصل ضمن بنية السرد ووظيفة العوامل يفرض مبدئياً أنّ كلّ رغبة من لدن (ذات الحالة) لا بدّ أن يكون وراءها محرك أو دافع يسمّيه غريماس مرسلاً، كما أنّ تحقيق الرغبة لا يكون ذاتياً بطريقة مطلقة، ولكن يكون موجهاً أيضاً إلى عامل آخر يسمى مرسلاً إليه. وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمرّ بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع:

المرسل ..... (الذات - الموضوع)..... المرسل إليه.

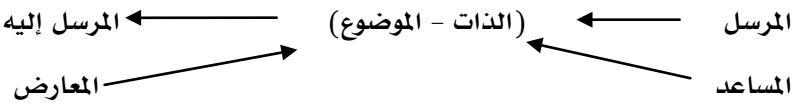
إنّ المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما، والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنها قامت بأداء المهمة أحسن القيام.

ج-علاقة الصراع: وينتج عن هذه العلاقة إمّا منعُ حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإمّا العمل على تحقيقها. وضمن علاقة الصراع يتعارض

(1) بينة النص السردي: 33.

عاملان، أحدهما يُدعى المساعد والآخر المعارض. يقف الأول بجانب الذات، ويعمل الثاني دائماً على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع.

هكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاث السابقة على الصورة الكاملة للأنموذج العاملي عند غريماس:



وهو أنموذج يتكون كما هو معلوم من ستة عوامل رئيسة تشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي بل في كل خطاب على الإطلاق[1].

منظومة مفاهيم ومصطلحات السيميائية السردية:

1- **مفهوم الوظيفة:** استخدم فلاديمير بروب مفهوم الوظيفة لوصف الخرافات العجيبة وتفكيكها وتحليلها، وقد بيّن أن الخرافات المئة التي أكبّ على دراستها تنطوي على أحداث متماثلة[2]، وينطلق بروب أساساً من ضرورة دراسة الحكاية اعتماداً على بنائها الداخلي، أي على دلائلها (إشارات SING) الخاصة، وليس اعتماداً على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما من سبق بروب في البحث، فالحكاية هيكل، وبنية مركبة، ومعقدة، يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين وظائفها المختلفة في مسار قصصي معيّن[3]. وقد رأى بروب أنّ الوظيفة هي أفعال الشخصيات التي نتعرف عليها[4]، بمعنى أنه عرض مفهوم الوظيفة السردية ليبين منزلة الأفعال في سيرورة القصة[5]. وهذه الافعال تكون في الخرافات العجيبة «من قبيل: السفر، المخالفة، المطاردة، النجدة، العثور على الاداة السحرية، العودة، ...»[6]، وقد تحدث (بروب) عن الوظائف في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، بأن أسماء الشخصيات الدراماتيكية تتغير، وكذلك صفات كل واحد منها، ولكن أفعالها ووظائفها لا تتغير. ونستنتج من ذلك أنّ الحكاية غالباً ما تعزو أفعالاً واحدة لشخصيات مختلفة[7].

---

(1) بنية النص السردي: 35- 36.

(2) معجم السرديات: 474.

(3) مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: 19 .

(4) مورفولوجيا الحكاية الخرافية: 77.

(5) معجم المصطلحات الأدبية: 1192.

(6) معجم السرديات: 474.

(7) مورفولوجيا الحكاية الخرافية : 75 .

ينطلق بروب أساساً من ضرورة دراسة الحكاية الخرافية الروسية على بنائها الداخلي، فحدّد الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات الخرافية بإحدى وثلاثين وظيفة، وقد وضع لكل وظيفة مصطلحاً خاصة بها، وجعل لكل وظيفة أشكالاً مختلفة قريبة منها أو مُتفرعة، واذا قرأنا الوظائف كلها، الواحدة تلو الأخرى، نلحظ أنّ كلّ وظيفة تؤدي إلى الوظيفة التي تأتي بعدها بالضرورة المنطقية والفنية، وإنه لا توجد وظيفة تستبعد الأخرى، وكلها تقوم على محور واحد. وقد أفرد (بروب) سبعة أدوار خص بها الشخصيات، وينطلق بروب في توضيح رؤيته التحليلية من هذه الأمثلة:

- يعطي قيصر نسراً للبطل، و يحمل النسرُ البطل بعيداً إلى مملكة أخرى.

- يعطي رجل عجوز حصاناً لسوشنكو، ويحمل الفرس الحصان سوشنكو إلى مملكة أخرى.

- يعطي الساحر قارباً صغيراً لإيفان، ويحمل القارب إيفان بعيداً إلى مملكة أخرى.

- تعطي أميرة خاتماً لإيفان، يظهر من داخل الخاتم شباب يحملون إيفان إلى مملكة أخرى وهلّم جرا [1].

ثم وجد بروب أنّ هناك إحدى وثلاثين وظيفة في الحكايات التي اختارها، فالثابت هو الأفعال والوظائف. أمّا المتغير فهو الشخصيات، فلكل حكاية شخصيات مختلفة لكنّ الوظائف التي تقوم بها لا تخرج عن هذا العدد. يقول بروب: «في الحالات السابقة متغيرات وثوابت، تتغير أسماء الشخصيات الدراماتيكية (وكذلك صفات كل واحد منها) لكنّ أفعالها ووظائفها لا تتغير. ويمكننا أن نستنتج من ذلك أنّ الحكاية غالباً ما تعزو أفعالاً واحدة لشخصيات مختلفة. وهذا يمكّننا من دراسة الحكاية حسب وظائف الشخصيات الدراماتيكية»[2].

وضع بروب لكل وظيفة مصطلحاً خاصاً بها، وجعل لكلّ وظيفة أشكالاً مختلفة قريبة منها أو متفرعة عنها. فإذا كانت الوظيفة الأولى (وظيفة الابتعاد) يُرمز لها بالحرف: b، فإنّ تنوعاتها المختلفة يُرمز لها هكذا: B1 B2 B3 ...[3].

ويستشف من توزيع هذه الوظائف على الشخصيات عند (بروب) «التقليل من أهمية نوعية الشخصيات وأوصافها، ذلك أنّ ما هو أساسي هو الدور الذي تقوم به، وهكذا

(1) مورفولوجيا الحكاية الخرافية: 74-136.

(2) مورفولوجيا الحكاية الخرافية: 75.

(3) بنية النص السردي،: 12- 30.

فالشخصية لم تعد تُحدّدُ بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها، ونوعية هذه الاعمال»[1]. وقد ألهمت مقولاته هذه بعد ذلك، الباحث البنيوي (ليفي شتراوس Levi Strauss) في مساره الأنثروبولجي البنيوي، و(رولان بارت) في كتابه (التحليل البنيوي للقصص). ثم جاء بعده (ك. بريمون) في كتابه (منطق القص) سنة 1973، فاختصر الوظائف السردية في ثلاثة أزواج رئيسة: عمل خبير (أو غير خبير)، معصرن (أو غير معصرن)، مكتمل (أو غير مكتمل)، واقترح تصنيفاً للأدوار يقوم على التمييز بين العامل الذي يقوم بالفعل، والجامد الذي يتلقاه[2].

- **مفهوم الوظيفة عند بارت:** توسع (رولان بارت) فيما بعد في مفهوم الوظيفة وعرّفها قائلاً إنها: «الوحدة السردية الدنيا، وهي لا تتطابق تطابقاً آلياً مع أقسام الخطاب السردي أي الاعمال أو المشاهد أو الفقرات أو الحوار أو المونولوج...، ولا مع الأصناف النفسانية من قبيل السلوك أو المشاعر أو النيات أو الدوافع، إنّ هذه الوحدات القصصية التي وسمت بالوظائف، مستقلة عند (بارت) استقلالاً تاماً عن الوحدات اللغوية»[3]، وتتسم نظرة رولان بارت للوظيفة بالشمولية لأنها لا تقتصر على نصّ قصصي معين ولذلك فإنّ «أهمية البحث في الوظائف عند رولان بارت تكمن في الطابع الشمولي الذي يتخذه البحث عنده، وذلك أنه لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد، ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تكّون كل أشكال الحكي. وهو لا تُحصِرُ الوظيفة في الجملة، فقد تقوم كلمة واحدة – في نظره - بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نُظِرَ إليها في سياقها الخاص»[4].

تكمن البحث في الوظائف عن (رولان بارت) في الطابع الشمولي الذي يتخذه البحث عنده؛ ذلك أنّ بارت لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد، ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تكوّن أشكال الحكي كلّه، ولا يحصر بارت الوظيفة في الجملة – مثلما وجدنا عند بروب – فقد تقوم كلمة واحدة – كما أشرنا – بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نظر إليها في سياقها الخاص، فالمثال الآتي المأخوذ من رواية (الأصبع الذهبية): (يرفع بوند إحدى سماعات الهاتف الأربع)؛ نجده يحتوي على كلمة تقوم بمهمة الوظيفة في هذه الرواية، وهي كلمة (الأربع) لأنها تخبرنا بما فيه الكفاية عن المستوى الاجتماعي الذي

(1) بنية النص السردي: 25.

(2) معجم المصطلحات الأدبية: 1192 – 1193.

(3) معجم السرديات: 475.

(4) بنية النص السردي: 28.

يعيش فيه البطل بوند؛ إذ لم تقل رفع سماعة هاتفه، بل إحدى سماعات هواتفه الأربع، فلفظ (الأربع) تشير في النص إلى الرفاهية التي تتمتع بها بوند، ويلح بارت أيضاً على علاقة كلّ وظيفة مع مجموع العمل، وهو أمر أشار إليه (بروب) دون أن يدرسه على نحو موسع. فكلّ وظيفة عند بارت تأخذ مكانها ضمن مجموع العلاقات، وموقعها في السرد هو الذي يحدد دورها فيه، وإذا لم تقم الوظيفة بدور ما داخل السرد، فمعنى ذلك أنّ هناك خللاً في التأليف، والفن في نظر بارت لا يعرف الضوضاء، إنّه عبارة عن نسق خالص وليس هناك أبداً وحدةٌ ضائعة.

إنّ الجانب الذي يلح عليه بارت هو نفس ما ألح عليه توماتشفسكي تحت مادة (التحضير التأليفي). فبارت يرى أيضاً إنّ إشارة الكاتب/القاص إلى شيء ما بصورة عابرة في القصة لا بد أن يكون لها معنى فيما سيأتي من الحكي، وينبغي دائماً أن ننتظر أن يكون لذلك الشيء دورٌ فيما يأتي من بقية الحكي[1].

وقد ميّز (رولان بارت) بين نوعين أو طبقتين للوظائف (الوحدات الوظيفة)، وهما: توزيعي، واندماجي.

الوحدات التوزيعية: تتناسب الوحدات التوزيعية مع الوظائف التي عبر عنها بروب،

وقد أعاد بريمون استخدامها حديثاً[2]. و هي «تتعلق بأعمال الشخصيات»[3]. وهي وظائف التحفيز نفسها التي أشار إليها توماتشفسكي: فإذا ذكر المسدّس في موضوع، فإنّ الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدّس فيما يأتي من الحكي، وهذه الوحدات هي الوحدات التي يحتفظ بها بارت باسم الوظائف [4].

الوحدات الادماجية: تحتوي (الوحدات الإدماجية)، على معلومات ذات صلة بهوية الشخصيات ومؤشرات تدل على بيئتها [5]. وهي عبارة عن وظائف، غير أنها تختلف عن السابقة، ولذلك لا يحتفظ لها بارت بهذا الاسم، لأنها لا تتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها، فكل وظيفة تقوم بدور العلامة، إذ إنّها لا تحيل على فعل لاحق ومكمِّل، لكنها تُحيل

(1) بنية النص السردي: 12- 30.

(2) مدخل الى التحليل البنيوي للقصص: 44.

(3) معجم السرديات : 475.

(4) بنية النص السردي: 12- 30.

(5) مدخل الى التحليل البنيوي للقصص: 45.

فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية، فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، كلها تتم بواسطة الوحدات الادماجية.

ويرى بارت أنّه لمعرفة الدور الذي تقوم به الوحدات الادماجية، لا بدّ من الانتقال إلى مستوى أعلى من مستويات الدلالة، وهو أفعال الشخصيات، فالقدرة الفائقة، والوضعية الاجتماعية التي يتمتع بها بوند مثلاً يشار إليهما فقط من خلال عدد سماعات الهاتف. وهذه الإشارة هي إذن وحدة إدماجية، لأنها لا تحتاج في إدراك دورها إلى حصول فعل لاحق، فهي تُفهم فقط في سياق سلوك الشخصية بوند، الذي يُبدي ثقة كبيرة في دوره ومركزه.

يلتقط القارئ في الوحدات الادماجية إشارات مستقلة، وتحمل هذه الإشارات دلالات ومعان مستقلة لا تحتاج إلى ربط بداية القصة بنهايتها. يقول بارت: إنّ العلامات – ويقصد طبعا الوحدات الادماجية- هي وحدات معنوية / دلالية بالمعنى الصحيح وذلك بسبب الطبيعة العمودية لعلاقاتها، لأنها على النقيض من الوحدات التأليفية (الوظائف) تحيل على مدلول، وليس على فعل.

وعلى العموم، فإنّ بارت يعدّ إدخال الوحدات الادماجية في الحكي له طبيعة استبدالية (باراديم) أي المحور العمودي:

(كوخ،

بيت

دار،

قصر،

منزل)

في حين إنّ إدخال الوحدات التوزيعية – وهي الوظائف بالمعنى الصحيح في نظره – له طبيعة تركيبية (جملة) سينتاكماتيك:

أشهر مسدسه – أشهر سيفه – أشهر يديه

رفع مسدسه – لوّح بمسدسه..

جملة – مركب: علاقات الكلمات داخل الجملة.

فعل + فاعل + مفعول به.

الوحدات التأليفية/الوظائف: تطغى في الأنماط الحكائية البسيطة.

الوحدات الادماجية/العلامات: تظهر في أنماط الحكي الأكثر تعقيداً كالروايات (السيكولوجية) [1].

يرى رولان بارت أنّ هاتين الطبقتين الكبيرتين من الوحدات، أي الوظائف والدلائل، تسمح بتصنيف معين للقصص. إذ يرى أنّ بعض القصص وظيفي بقوة كالحكايات الشعبية، وأن الوحدات التوزيعية تطغى في هذه الأنماط من القصص، وبعضها الآخر، على العكس من ذلك، دلائلي بقوة كالروايات السيكولوجية، وتطغى الوحدات الادماجية في هذه الأنماط من القصص[2].

2- مفهوم الشخصية في السيميائية السردية:

يقوم مفهوم الشخصية في السيميائية السردية على توزيع الوظائف عند بروب، فبعد أن تحدّث بروب عن الوظائف بتفصيل، قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة، فرأى أنّ هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات:

1- المعتدي أو الشرير 2- الواهب 3- المساعد 4- الأميرة 5- الباعث 6- البطل 7- البطل الزائف.

لاحظ بروب أنّ كلّ شخصية من هذه، تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة ضمن ما هو مشار إليه سابقاً (الوظيفة). وما يلاحظ في هذا التوزيع الجديد للشخصيات عند بروب هو التقليل من أهمية نوعية الشخصية وأوصافها، ذلك أنّ ما هو أساسي هو الدور الذي تقوم به (وهكذا فالشخصية لم تعُد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال).

وبناء على ماسبق، تتبني هوية الشخصية وتحدد في القصة من خلال مجموع أفعالها، دون صرف النظر عن العلاقة بينها، وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها

(1) بنية النص السردي: 12- 30.

(2) مدخل الى التحليل البنيوي للقصص: 46 .

النص. يضاف إلى ذلك أنّ هوية الشخصية القصصية ليست ملازمة لذاتها، أي أنّ حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص القصصي؛ أولاً لأنّ بعض الضمائر التي تحيل عليها إنّما تحيل في الحقيقة كما يؤكد (بنفينست) على ما هو ضد – الشخصية، أي على ما هو ليس بشخصية محددة، مثال ذلك: ضمير الغائب، فهذا الضمير في نظر (بنفينست) ليس إلاّ شكلاً لفظياً وظيفته أن يعبّر عن اللاشخصية. لأنّ القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدّم صورة مغايرة عمّا يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية. وهذا ما عبّر عنه (فليب هامون) عندما راى بأنّ الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص. وعندما قال رولان بارت عند حديثه عن الشخصية القصصية بأنها (نتاج تأليفي) كان يقصد أنّ هويتها موزّعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم (علم) يتكرر ظهوره في القصة. ولا ينظر إلى الشخصية الروائية من وجهة نظر السيميائية السردية والقصصية إلاّ على أنها بمثابة دليل (signe) له وجهان، أحدهما دال والآخر مدلول، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني بأنها ليست جاهزة سلفاً، ولكنها تتحوّل إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص، في حين أنّ الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل، باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحاً عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي مثلاً. وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدّة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أمّا الشخصية بوصفها مدلولاً، فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها. وهكذا فإنّ صورتها لا تكتمل إلاّ عندما يكون النص الروائي أو القصصي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع. ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ لأنّه هو الذي يكوّن بالتدريج – عبر القراءة – صورة عنها ويكون ذلك بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة:

- مايُخبر به الراوي.
- ما تُخبر به الشخصيات ذاتُها.
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[1].

(1) بنية النص السردي: 25 و50 - 51.

3- المربع السيميائي:

المربع السيميائي أداة تحليل أعدت لتمثيل شبكة دلالية بطريقة واضحة، مع الإشارة إلى العلاقات بين العبارات: المتعارضة (خير/شر)، والمتناقضة (خير/غير خير) والتكميلية (خير/ليس شر). وعندما نقول عن فيلم إنّه ليس شيئاً، لا يعني القول إنّه جيد، بل إننا نقترب من ذلك. فالفروقات الدلالية يمكن تحليلها بحسب علاقاتها المنطقية[1]. وعلى هذا الأساس، إذا كان التوزيع التركيبي للمواقع، بصفته نوعاً من الاستثمار الدلالي (أي مقابل كل حد داخل المحور الإيجابي، هناك حد مناقض له في المحور السلبي؛ الذات مقابل ذات مضادة، مرسل مقابل مرسل مضاد، موضوع إيجابي مقابل موضوع سلبي)، فإنّ هذا الاستثمار الدلالي يمكن أن يعوض باستثمار فني، أو يوزع وفق تنوع الحدود المكونة للمربع السيميائي، وليس وفق المحور الإيجابي والسلبي. وآنئذ سندرك إنّ الشخصيات لا تتحدد فقط وفق ثنائية الخير والشر، بل يمكن أن تتوزع دوائرها على مجموعة من الخانات التي يصعب الحسم في انتمائها إلى هذه الدائرة القيمية أو تلك. ويكفي أن نحافظ داخل هذا التوزيع، على الانفصال الاستبدالي للعوامل، وننتظر إلى انشطارها الثنائي من خلال مطابقتها أو عدم مطابقتها للمحاور المثمنة، لندرك صحة ما قلناه. وقد حاولت (آن أوبرسفيلد) تقديم تعديل لا يمس الأنموذج في شكل بنائه النهائي ولا في طريقة صياغة حدوده، وإنّما ينصب على نمط اشتغال الخانات ذاتها. وهكذا، عوض الحديث عن خطاطة عاملية واحدة ونهائية تختصر وتستعيد استبدالياً التحولات المسجلة كلها في النص، فإنّها تتحدث عن حركية هذا الأنموذج وتحولاته المستمرة. وتتجلى هذه الحركية في عدم استقرارية المواقع التركيبية. وبعبارة أخرى، إنّ الأساسي لا يكمن في ما تقود إليه الحركة السردية في النهاية، بل في التحولات التي تتوسط حالتي البدء والنهاية[2].

وهكذا لا وجود في تصور أوبرسفيلد، لشخصية محددة، بشكل نهائي من بداية النص إلى نهايته داخل موقع تركيبي ثابت وقار، فتداخل العلاقات الاجتماعية وتداخل القيم فيما بينها هو الذي يجعل الانتقال من موقع إلى آخر أمراً ممكناً، حينها تصبح إمكانية تحول عامل ما من خانة إلى أخرى مسألة واردة باستمرار، كما أنّ وجود خانة فارغة لا يحتلها أي عامل مسألة لا يمكن استبعادها أيضاً، فالبطل الوحيد أو البطل

(1) معجم العلوم الإنسانية: 734 - 735.

(2) السيميائيات السردية: 100 – 101.

الذي يعيش فراغاً أيدولوجياً حالة ممكنة الوجود، تماماً كما هي حال المهمشين والمجانين والضائعين. واستناداً إلى هذه الملاحظات، يجب ألاّ نتحدث عن المرسل إلاّ بكونه شكلاً مشخصاً للقيم، أي باعتباره ضمانة أساسية على وجود كون قيمي نقيس عليه التحولات ونطابق من خلاله بين البداية والنهاية: إنّه الجذر المشترك الضامن لتماسك النص وانسجامه ووحدته[1].

الفواعل (العوامل) السردية:

مصطلح الفواعل السردية من مصطلحات الباحث السيميائي جريماس، الذي ذكره في كتابه (الدلالة أو السيمياء البنيوية) سنة 1966، وقد استوحاه من أعمال (ليفي شتراوس) لتحليل الفاعلين الذين يوزعهم على ست وظائف، تشكل ثلاثة أزواج: الموضوع والغرض، المرسل والمرسل إليه، مناصر ومعارض[2]. وقد استعمل (غريماس) مصطلح الفواعل/ الشخصيات، لتحديد مفهوم الوظيفة فحدّد الشخصيات ليس بوصفهن كائنات نفسية، وإنما بوصفهن مشاركين. فالشخصية وفق هذا المنظور السيميائي لا تُحدّد بميولها النفسية وخصالها الخلقية، وإنما بموقفها داخل القصة، أو بعملها أو دورها فيها، وبهذا فإنه يتم النظر الى الشخصية بوصفها وظيفة نحوية، أمّا العامل فهو الذي يقوم بالعمل، والمعمول هو الذي يقع عليه العمل، ويمكن للشخصية الواحدة أن تضطلع بهذين الدورين معاً[3]، وللعامل «دور أساسي في مستوى البنية العميقة للسرد، يقابل الوظيفة عند سوريو، والشخص الدرامي عند بروب، والشخصية الخارقة عند لوتمان – والمصطلح أدخل الى السرد بواسطة جريماس»[4].

ويفرق غريماس بين العامل والممثل، ولا يطابق العامل Actant بالضرورة في نظره الممثلَ acteur، فالحالة نفسها يمكن أن تمثلها في البرنامج السردي الإيجاز نفسه، وهذا يعني أنّ العامل الذات – في هذه الحالة – ممثّل بشخصيتين يُطلق عليهما غريماس ممثلين (acteurs). وعلى العموم يمكن لعامل واحد أن يكون ممثلاً في السرد بممثلين أو أكثر، كما أنّ ممثلاً واحداً يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة. ويوضح

(1) السيميائيات السردية: 101.

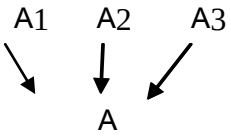
(2) معجم المصطلحات الأدبية: 1193.

(3) معجم السرديات: 283.

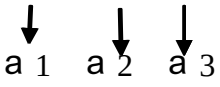
(4) المصطلح السردي: 17.

غريماس هذه المسألة على الشكل الآتي مستخدماً الرمز: A، للدلالة على العامل، والرمز: a، للدلالة على الممثل:

الحالة الأولى: عامل عامل عامل



الحالة الثانية: العامل A1



ممثل ممثل ممثل

إنّ التعقيدات التي يمكن أن تنشأ عن تعدّد الممثلين في العامل الواحد، أو عن تعدد البرامج السردية بسبب وجود عدد من ذوات الحالة، برغباتهم الموجّهة نحو موضوعات متعددة، تؤدي إلى جعل النمط السردي في أنواعه المعاصرة على الخصوص شائك العلاقات، بحيث يتطلب تحليله كثيراً من الدقة والحذر. وعلى الرغم من ذلك فإنّ ما قدّمه غريماس في مجال التحليل العاملي يسهّل مهمة التحليل، ويجعل دراسة السرد، وفق خطة علمية، في حيّز الإمكان، وأكثر ما تكون الحاجة ملحة إلى ذلك عندما يواجه الناقد أشكال الرواية الحديثة[1].

مفهوم الشخصية في الأنموذج العاملي لدى غريماس:

قدّم غريماس عند تمييزه بين العامل والممثل، فهماً جديداً للشخصية في القصة، هو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة، وهي قريبة من مدلول (الشخصية المعنوية) في عالم الاقتصاد. فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد؛ ذلك أنّ العامل في تصور غريماس يمكن أن يكون ممثّلاً بممثّلين متعددين. كما أنّه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصاً ممثّلاً، فقد يكون فكرة مجردة، كفكرة الدهر، أو التاريخ، وقد يكون جماداً أو حيواناً إلخ، هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدّى في الحكي بغض النظر عمّن يؤدّيه. إنّ مفهوم الشخصية السردية عند غريماس يمكن التمييز فيه بين مستويين:

---

(1) بنية النص السردي: 37.

مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً يعتني بالأدوار، ولا يعتني بالذوات المنجزة لها.

ومستوى ممثِّلي (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدّة أدوار عاملية.

إنّ عدد العوامل في كلّ حكي محدود على الدوام في ستة، هي: المرسِل، المرسَل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض. أمّا عدد الممثلين فلا حدود له.

إنّ نظرة البنيوية المعاصرة للشخصية مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات، ذلك أنّ الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنّها تحمل دلالة ما خارج سياقها، بل إنّها لا تأخذ دلالتها إلاّ من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة، إذ وصفت الكلمات بأنّها بمثابة أعضاء – على غرار ما هو حاصل في جهاز عضوي أو في هيئة اجتماعية – يقدّم كل منها مساهمته الخاصة من أجل تحقيق مهمة اجتماعية.

وقد نظر إلى النص الحكائي وفق هذا التصور؛ ذلك أنّ ما هو أساسي فيه، هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، فعن طريق هذه ينشأ المعنى الكلي للنص. وهذا هو سبب تحوّل الشكلانيين والبنيويين معاً إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية[1].

(1) بنية النص السردي: 50 – 51.

السردية ما بعد الحداثية
(ما بعد البنيوية)

يشكّل (الموقف بعد الحداثي) قطيعة تاريخية مع الحداثة، وقد ظهر هذا الموقف المغاير في ستينات القرن العشرين الذي شهد العديد من التيارات الفكرية التي شكّكت في المشروع الحضاري للحداثة والتنوير الغربي. فقد حلّ في هذا القرن كوارث كثيرة علي أوربا، وعلي العالم أيضاً مما أدى الي زعزعة الثقة في القيم، والمثل التي دعى إليها عصر التنوير والحداثة؛ مثل العقل والحرية والعدالة والمساواة. فمنذ أوائل القرن ظهرت فلسفات متشائمة في التاريخ وأبرزها فلسفة شبنجلر الذي رآى أنّ الغرب قد أفلس فكرياً، وأنّ الحضارة الغربية في اضمحلال. وظهرت منذ الثمانينات تيارات فكرية في الولايات المتحدة الأمريكية تخلت عن النماذج الكبرى أو السرديات الكبرى التي اعتمد عليها الفكر الغربي طويلاً، فظهرت التيارات، والمناهج ما بعد البنيوية، ولا سيما التفكيكية التي قدمت نقداً جذرياً لمفاهيم الذات، والوعي الذاتي، والتقدم، والحرية، وفكرة الاتصال التاريخي، وحكمت علي الحداثة الغربية بالإفلاس والفشل، ووصفت موقفها الجديد ومنظورها الحديث بأنّه (ما بعد الحداثة POSTMODERNITY) قاصدة بذلك نقد المنظومة الفكرية والثقافية الغربية من موقع خارجي لا يعود الي البدائل التي قدمتها الحداثة[1]. ووصل مستوى رفض التفكيكية للمشروع الحداثي إلى نسف المركزية عبر إنكارها للسرديات الكبرى والحقائق الكونية والأصالة، واستبدالها بالقصص الصغرى والتأويلات الفردية، فأشهرت انحيازها المطلق للطرف المهمش، وأعلنت حربها على المركز اليوتوبي. وعندما عرف (فرنسوا ليوتارد) ما بعد الحداثة في كتابه (وضع ما بعد الحداثة: تقرير عن المعرفة) وحددها بأنه التشكيك في السرديات الكبرى؛ فإنّه شخص هوية ما بعد الحداثة التي تنزع الشرعية عن كافة الممارسات التي اكتسبت شرعيتها من السرديات الكبرى أو من الأيدولوجيات، وبدل ذلك تروج للاختلاف وعدم – المقياسية، والاحتفاء بعالم لا يؤمن بالتقدم وبالعلم الكلي – القوة، وبالغد المفرح والعقل المنتصر، وبخلاف الحداثة قامت ما بعد الحداثة بتمجيد التهجين، والتعددية الثقافية، والاختلاف، إذ تمثل ما بعد الحداثة نهاية المرحلة التي آمنت بالعلم بوصفه طريق الخلاص الوحيد، وبالتقدم والسير نحو إنسانية أفضل. فما بعد الحديث يعني التخلي عن الوهم؛ إنّه جمالية مكشوفة لفرد أضاع نقاط مرجعيته، فضاع في مجتمع لا مستقبل له، ودون ماض أو تعالٍ[2].

---

(1) معجم العلوم الإنسانية: 336 – 339. وما بعد الحداثة بين ليوتار وهابرماس، أشرف حسن منصور، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme .

(2) معجم العلوم الإنسانية: 939. وأفق يتباعد من الحداثة إلى بعدما بعد الحداثة: 201.

وسرعان ما أصبحت ما بعد الحداثة موضوع نقاشات عظيمة على مدى العقدين الفائتين؛ فالمصطلح نفسه حواري يتضمن دلالات سلبية وايجابية متنوعة. ويمكننا اعتبار مقالة والتر بنيامين (اشتغال الفن في عصر الإنتاج الميكانيكي) التي نشرت سنة 1968 نقطة مرجعية لتقصي المقاربات السلبية والايجابية لما بعد الحداثة. إذ أشار (بنيامين) الى الطريقة التي عملت بها الصيغ الحديثة للإنتاج وإعادة الإنتاج التقني على تشظية الأفكار السابقة المتعلقة بالقيم الجمالية للعمل الفني والإبداعي. وتحديداً فإن العالم التقني قد عمل على تحطيم وبعثرة الهالة المقدسة التي تحيط بالعمل الإبداعي. إذ امتاز عصر الحداثة بالاحتفاء الكبير بالعمل الأصيل، فكان امتلاك النص الفردي في العصر الذي سبق الانتشار الكبير للكتب نادرا وذا قيمة بالغة. وعلى الرغم من تعلق المجتمع المعاصر بالهالة المقدسة للعمل الأصيل التي تتمثل في دفع أثمان باهظة للأعمال الفنية الكلاسيكية الأصيلة، إلاّ أنه وعند الكثير من النقاد فإن حقبة ما بعد الحداثة التي تميزت بإعادة الإنتاج التقني، قد سحبت البساط من تحت أقدام الأصالة والإنتاج الأصيل. ولعل من المفيد هنا أن نذكر عرض ما بعد الحداثة في كتاب (النهاية القادمة للقرن The Coming Fin de Siècle) لستيجيبان مستروفك: إذ يشير الكاتب إلى أنّ ما يمكن وصمه بما بعد الحداثة يتضمن هذه الظواهر المتنوعة، بل والمتناقضة في الغالب، كأيديولوجية المحافظين الجدد، وما بعد العاطفية، والكلبية، وتنحية البنى السردية، والمحاكاة الساخرة، والتشويش الأسلوبي، والمعارضة، أو الثقافة الفصامية، والثقافة البرازية excremental culture، والجماليات المضخمة hyper-aesthetics، وتفضيل الصور المرئية على الكلمات، والفانتازيا أو التخييل المبتكر، والتكافؤ الابستمولوجي بين الماضي والحاضر، ونهاية منظور التمركز الأوروبي، والروح التجارية، والعدمية، والميل الى الواقعية المفرطة، التي لا وجود فيها للتمييز بين الحقيقي وغير الحقيقي، فلا يستطيع الوعي التمييز بين الواقع والخيال ولا سيما في ثقافات ما بعد الحداثة البالغة التطور من الناحية التقنية، وهي الوسائل التي تميز أسلوب تعريف الوعي لما هو حقيقي في عالم استطاعت فيه وسائط الإعلام تشكيل الحدث وتصفية الخبرة الأصيلة التي يجري وصفها. وفوق ذلك كله، فإنّ ما بعد الحداثة تعمل على تقويض أسطورة الحداثة، وعلى خلخلة اعتقاد الحداثة بأنّ تحرير البشرية المتدرج يتم من خلال العلم، وأصبحت اللغة في نظرها إحدى أهم العوائق نحو معرفة الحقيقة، فلم تبق اللغة وسيطاً للمعرفة ولا مركزاً، مثلما كان الوضع عند الحداثة، فهي لا تتمكن من التعبير عن الحقيقة بكفاية، وذلك لأنّ هناك شرخاً كبيراً بين الكلمات والحقائق،

فاللغة وفق نظرة ما بعد الحداثة فقدت قدرتها على السيطرة والتحكم، وذهبت أبعد من ذلك فشككت في (السرديات) جميعها – ولا تقصد بالسرديات الكبرى القصص ، وإنما يعني ما تستند إليه فئة من الفئات استناداً ضمنياً في بناء مقولاتها – ويزعمون أن ما يقوله الناس أو يكتبونه ليس سوى أداة لضبط الآخرين والتحكم بهم.[1].

وفيما يخص علاقة ما بعد البنيوية بما بعد الحداثة، فإنّ ما بعد البنيوية تتدرج في المفهوم الأكبر المتمثل في (ما بعد الحداثة)، ويشير مصطلح (ما بعد الحداثة) إلى الحالة الاجتماعية والتاريخية والثقافية الحالية، بخلاف (ما بعد البنيوية)؛ فهي ليست أكثر من جانب واحد من جوانب ما بعد الحداثة[2]. فهي ليست اتجاهاً فنياً وأدبياً من الممكن تأطير حدوده كرنولوجياً، وإنما هي مقولة شائكة، أو هي بالأحرى ما يُدعى بالإرادة الفنية، وكذا طريقة في الإجراء والعمل. ترتبط ما بعد الحداثة في مفهومها الفلسفي العام بصياغة ج. فرانسوا ليوتارد Lyotard، الذي استعار المصطلح من المهندس المعماري (تشارلز جينكس Charles Jencks)[3]. إذ دخل مصطلح ما بعد الحداثة إلى وعينا من خلال أعمال جينكس في الفن المعماري المعاصر بوصفه مجالاً بصرياً أساسياً. يقول جينكس في تعريفه لفنون ما بعد الحداثة في كتابه (عمارة ما بعد الحداثة): هي المزج بين الطرز المختلفة في مقابل الطراز الدولي الأوحد – وهي الشعبي والمتعدد في مقابل المثالي والثابت – والشكل السيميوطيقي في مقابل الشك الحتمي – والتعبير عن المضمون وتنامي اللغة مع إيجاءاتها الوظيفية[4]. ويرى النقاد والمعلقون الثقافيون أنّ المؤتمر الذي أقامته جامعة (جون هوبكنز في بالتيمور) بولاية ماريلاند بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1966 تحت عنوان (لغات النقد وعلوم الإنسان)، وحضره كل من لوسيان غولدمان وتزفيتان تودوروف وجاك لاكان وجاك دريدا، كانت اللحظة الحاسمة لانطلاقة التفكيكية على وجه الخصوص، وما بعد البنيوية على وجه العموم[5].

---

(1) التناص وما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme و أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 56 – 57.

(2) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 13.

(3) حاشية على اسم الوردة: 110 - 111. واعترافات روائي ناشئ:44.

(4) من بعد الحداثة إلى ما قبل الحداثة – أحدث التغيرات في الأدب والفن والنظرية، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة: 23.

(5) كيف انتهت ما بعد الحداثة .. بعد ما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع عمان نيت، تاريخ النشر: 2016 **/08/28**

لا تتكون ما بعد الحداثة من تيار أو تيارات منضوية تحت توجه أو مسار عام شامل جامع، بل نجد تبايناً كبيراً في الرؤى والمنطلقات .. إذ نجد تطرفاً كبيراً عند التفكيكية في رؤيتها تجاه النصوص، فهي تنفي وجود مركز، ولا تعترف بوجود قاع لبحر التأويل وحدود للعب المدلولات اللامتناهية، والاختلافات والإرجاء المستمر[1]. إذ يرى دريدا أنّ العلاقة المرجأة بين المعنى والإشارة، هي التي تعطي الأدب، من حيث المبدأ، السلطة لأن يقول كل شيء، ويحطم القواعد بحرية، ويستبدلها، ولأن يؤسس، ويبتكر، وحتى أن يتوهم الاختلاف التقليدي بين الطبيعة والمؤسسة، والطبيعة والقانون التقليدي، والطبيعة والتاريخ[2].

والتفكيكية على خلاف مع منطلقات السميولوجيا (السيميائية) ولا سيما عند بيرس و إيكو الذي يرى أن التأويل المضاعف الذي تشتغل عليه التفكيكية، شذوذ، وخروج عن قواعد التأويل العلمية. كما تخالف توجهاتُ التفكيكية توجهاتِ المسار التأويلي عند هيديجر وغادامير و رواد نظريات التلقي عند ياوس وإيزر وبول ريكور الذي كان له موقف مدافع عن الرواية الكلاسيكية ذات الحبكة والشخصيات[3].

ارتبطت ما بعد الحداثة بمجموعة أسماء أكاديمية بارزة في أقسام الأنثروبولوجيا والدراسات الأدبية داخل الولايات المتحدة الأمريكية وخارجها؛ من أمثال جان فرانسوا، وِريتشارد رورتي، وميشيل فوكو، وجاك دريدا، وجوناثان كالر، ويورجن هابرماس، الذين انتقدوا، وكلٌّ على طريقته، الخطاب الكبير للعقل الغربي. فضلاً عن مؤلفين أمريكيين أمثال: كليفورد غيرتز أو جيمس كليفورد الذين شكّكا معاً في الرؤية الشمولية والعلمية للأنثروبولوجيا. أما في فرنسا فإنّ أطروحة ما بعد الحداثة أو فوق الحداثة قد تطورت على يد بعض الأنثروبولوجيين، أمثال جورج بالنديه أو مارك أوجي[4].

1-4: منطلقات ومديات:

من العسير وضع حدود للصورة التي اتخذتها البنيوية في الغرب، باعتبارها امتداداً للتفكير النقدي الأوروبي الذي لم يتوقف عن التطور منذ بداية القرن العشرين، لأنّها سرعان ما تحولت إلى ما يسمى بحركة (ما بعد البنيوية) Post-structuralism والتي

(1) الاستعارة الحية:12.

(2) من بعد الحداثة إلى ما قبل الحداثة - أحدث التغيرات في الأدب والفن والنظرية، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة:35.

(3) ينظر الاستعارة الحية:12.

(4) معجم العلوم الإنسانية: 939 - 940.

كثيراً ما يصورها أربابها باعتبارها معارضة للبنيوية الأولى، ويرى باحثون آخرون أنها كانت تطويراً طبيعياً لأفكارها وتنقيحاً لكثير من مفاهيمها التي لم تكن قد تبلورت بعد، ولا سيما كتابات (رولان بارت) التي أسهمت في البداية في تطوير منهج الشكلانيين الروس نحو البنيوية، ثم بعد ذلك أسهمت أيضاً في إيصال البنيوية إلى ما بعد البنيوية[1]. وابتداء من بنيوية كلود ليفي ستروس تم التخلي عن النظرة تجاه العقلانية الأوربية على أنها أعلى شكل وصل إليه العقل وأكثره تطوراً . إذ كشفت الأبحاث الأنثربولوجية لليفي ستروس عن العقلانية الكامنة في نظرة القبائل البدائية الي العالم، والمحتوى العقلاني للأساطير والبنية المشتركة لكثير منها، والتي تكشف عن محاولات لتنظيم العلاقة بين الإنسان والطبيعة مثلها مثل العلم الحديث، أو بين ما يبدعه من ثقافة وما يتعامل معه من ظواهر طبيعية. وكشف منطق عقلاني كامن في السحر والطقوس والشعائر في قبائل البدائيين، يوازي في وظيفته وظيفة التنظيمات الغربية في الحفاظ علي هوية الجماعة وتحقيق التساند الاجتماعي بين أعضائها. وعملت دراسات (ميشيل فوكو) علي الكشف عن العلاقة الخفية بين خطاب المعرفة ومنطق السلطة في العلوم الإنسانية الغربية، مما أدى الي رفضه للعقلانية الزائفة التي تظهر بها هذه العلوم. وأدت أبحاث (جاك دريدا) إلى زعزعة الاعتقاد السائد في كلية العقل وشموله فيما يسميه بمركزية اللوجوس LOGOCENTRISM [2].

وقد حدد الفيلسوف الفرنسي (جان فرانسوا ليوتار) - الذي اشتهر بأنه أول من أدخل مصطلح ما بعد الحداثة إلى الفلسفة والعلوم الإجتماعية - حالة ما بعد الحداثة بوصفها التشكيك بالسرديات الكبرى Master–narrative، ووضع الأسس لحوارات ومناقشات قادمة حول النظم السردية التي ينتظم حولها المجتمع البشري، ويمنح خبرته صفات المعنى والوحدة والكونية. وفي نقاشاته ومجادلاته مع (يورغن هابرماس) صاحب فكرة أن الحداثة مشروع لم يكتمل بعد، ركز (ليوتار) في كتابه (وضع ما بعد الحداثة) على أنّ التشريع والتحرر، هما أبرز مهيمنات السردية؛ مجادلاً بأنّ ما يميز ما بعد الحداثة يكمن في عدم اعترافها بسردية شمولية واحدة، وإنما بسرديات متعددة وصغيرة لا تتشد أي ثبات كوني أو تشريعي. ومن جهة أخرى رأى الناقد الأمريكي (فريدريك جيمسون

(1) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: 14.

(2) ما بعد الحداثة بين ليوتار وهابرماس، أشرف حسين منصور، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme.

Fredric Jameson) أن كلاً من ليوتار وهابرماس في الحقيقة ينطلقان من سردية كبرى، تتمثل سردية الأول في الثورة الفرنسية والثاني في الهيغيلية الألمانية: فـ(الأول) يثمن الالتزام فيما يمنح (الآخر) وزناً إضافياً للإجماع. وبدوره انتقد (ريتشارد روي) كلا الموقفين. فهو يلحظ أنهما. وللمفارقة يشتركان في المعنى المنتفخ لدور الفلسفة في العالم المعاصر[1].

ويعد نقد (ليوتارد) لـ(هابرماس) في (وضع ما بعد الحداثة)، وردّ هابرماس عليه وحواره لفلاسفة ما بعد الحداثة، تفاعلاً وتداخلاً بين تراثين فكريين في كلّ من المانيا وفرنسا: النظرية النقدية وفلاسفة ما بعد الحداثة. كما يعد حواراً من أهم وأخصب الحوارات الفكرية في القرن العشرين وكانت محاورة لنماذج الفكر الغربي ذاته. فقد هاجم فلاسفة ما بعد الحداثة العقل واعتبروه تصوراً ميتافيزيقياً، ونظروا إلى فكرة الإنسان ومفهوم الذاتية subjectivity على أنها مجرد نزعة أنوية Egoism وحفاظاً على الذات self preservation–. وعلى الجانب الآخر دافع هابرماس عن العقل تحت مسمّى العقلانية التواصلية، وعن الحداثة الغربية باعتبارها مشروعاً لم يكتمل، ولا يزال قادراً على الاستمرار على الرغم من سلبياته، كما دافع عن الذاتية للحفاظ على استقلال الذات وإنقاذها من الضياع. ويرى هابرماس أنّ المشكلة الأساسية للتحديث قد تمثلت في التسرع في إجراءات العقلنة في ميدان الاقتصاد والسياسة أي العقلنية الأداتية، إذ تمت العقلنة بمعدل متسرع جداً حتى كانت لها آثار سلبية في عالم الحياة المعيشة، وبذلك طغى الاقتصاد على كل الجوانب الأخرى من الحياة، وزادت الهيمنة الإدارية على جزيئاتها كلها، ويقدم هابرماس تفسيراً جديداً لمظاهر عدم المعيارية Anomi التي وصفها دوركايم، والاغتراب والتشيؤ عند ماركس، وظاهرة فقدان الحرية وفقدان المعاني في الحداثة الأوربية عند فيبر على أنها جميعاً سلبيات ناتجة عن التناقض بين عملية العقلنة الأداتية والتواصلية، وعن زيادة تطور عالم الأنساق الاقتصادية والسياسية على حساب عالم الحياة المعيشة .

ويؤكد هابرماس أنّ تيار ما بعد الحداثة ركز في تشخيصه للحداثة على الجوانب السلبية فقط ، ذلك لأنه لم ينظر إلاّ إلى الجانب الأداتى الوظيفي لعملية العقلنة فبدت أمامه سلبياتها، ومن ثم حكم على الحداثة كلها بالفشل، انطلاقاً من أنها أدت الى فقدان الحرية والمعنى في الحياة الاجتماعية، والى زيادة القهر والسيطرة. ولذلك يعلن هابرماس أنّ الحداثة قادرة على الاستمرار، ولا يزال تمتلك مضموناً يمكن الدفاع عنه، ويتمثل هذا المضمون في

(1) النسوية والسرديات الكبرى وما بعد الحداثة ❖❖ الكاتبة والمترجمة: أماني ابو رحمة، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme ٠

إنجازات العقلانية التواصلية المتمثلة في الديمقراطية والحقوق الطبيعية والنظام الجمهوري والوعي الأخلاقي الحديث[1].

وعلى الرغم من أنّ فكر ما بعد البنيوية هو الأساس النظري لأدب ما بعد الحداثة وفنه، إلاّ أنّه يمكننا القول إنّ الفنانيين والكتاب أصبحوا ما بعد حداثيين حتى قبل المنظرين أو على الأقل في الوقت ذاته. تفيد بذلك أعمال ظهرت في ستينات القرن الماضي، مثل (المصيدة 22 لجوزيف هيللر/1961)، و(النار الشاحبة لفلاديمير نوبوكوف/1962)، و(بكاء الرقم 49 لتوماس بينشوف/1966)[2]. وكنطقة فارقة؛ فإنّ الأدب ما بعد الحداثي يشتغل على الإشكاليات ذات الطبيعة الأنطولوجية (Ontological)، فيما يتميز أدب الحداثة على صعيد الرؤية بانشغالاته ذات الطبيعة الأبستمولوجية (Epsitemologcal)[3]. إذ يرفض أدب ما بعد الحداثة الوسائل البنيوية التقليدية، ويعد هذا الرفض سمة بارزة من سماته، وعلى الرغم من ذلك فإنّ أي تعريف لهذه الحركة، يتعارض مع أهدافها، لأنّ التعريف، بالضرورة، يفرض حدوداً على المعنى. ولكننا إذا ابتغينا الدقة، من أجل استحصال فهم أفضل لأدب ما بعد الحداثة، فيمكننا تحديد أدب ما بعد الحداثة من حيث خائصه المتمثلة في أسلوبه الاستفزازي، وفي وظيفة القصة، إذ تزود القصة الحداثية الكاتب بفرصة خلق كون منظم يسمح لنا باستخلاص عبارات عن الخبرة الإنسانية من تعقيدات الوجود الحداثي. يشبه مفهوم القصة مفهوم مالينوفسكي عن الأسطورة باعتبارها شخصية اجتماعية، تؤسس وتعزز نظام المعتقدات العامة الذي يتركب عليه المجتمع. تحاول كلاً من الأسطورة والرواية الحداثية أن تخلق نظاماً، وتطلق بيانات حول حالة البشرية، وبالمقابل، وبدلاً من محاولة خلق نظام، فإنّ أدب ما بعد الحداثة يطبق فوضى الوجود المعاصر على أشكاله، ويسعى إلى تفكيك اتفاقيات القصة من أجل فضح زيف الأسطورة التي تروج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم[4].

شهد النقد الأدبي ما بعد الحداثي تحولات سريعة، في المنطلقات والرؤى، فتغيرت

---

(1) ما بعد الحداثة بين ليوتار وهابرماس، أشرف حسين منصور، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme.

(2) من بعد الحداثة إلى ما قبل الحداثة - أحدث التغيرات في الأدب والفن والنظرية، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة:25.

(3) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 297 – 298.

(4) خصائص الرواية في ما بعد الحداثة، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة: 39.

مفاهيم كانت ثابتة ومتأصلة في النقد الحداثي والبنيوي، وكان مفهوم النص الذي كان بؤرة النقد البنيوي والألسني عامة، هو أول ما تعرض للتغيير والتحويل، إذ تختلف طبيعة النص في (ما بعد الحداثة) عن طبيعة النص عند المناهج السياقية والنصية؛ النص عند ما بعد الحداثيين هو إعادة لنصوص أخرى معروفة، ولكنها تقرأ داخل شبكة جديدة من العلاقات، إذ يستعمل التاريخ ليس من أجل قراءة تاريخية وإنما من أجل قراءة تأويلية تربط الماضي بالحاضر[1]. ويتحول القارئ في نظريات ما بعد الحداثة إلى طرف أساس مع المؤلف في خلق التخييل السردي، فعندما يكتب المؤلف نصاً يستجيب ضمناً لمتطلبات القارئ وتوقعاته، والقارئ بدوره يفعّل مضمون النص عبر سلسلة بالغة التعقيد من الحركات التعضادية، فالنص وفق منظور ما بعد الحداثيين إنْ هو إلاّ نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتوقع أنه فراغات سوف تُملأ، فيتركها بيضاء لسببين؛ الأول لكون النص آلة كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص)، والثاني لأن النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى الوظيفة الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية. وهنا يشير (أُمبرتو إيكو) إلى ضرورة الخروج من عناصر التواصل اللسانية بين المرسل والمرسل إليه ومتعلقاتهما، ويرى أن عنصر المرسل إليه يختلف كلياً عن عنصر المرسل، وأنّ عنصر المرسل إليه ليس كياناً بسيطاً، إنما هو في الغالب نسق معقد، من أنساق القواعد، وأنّ العنصر اللساني ليس كافياً وحده لكي يفقه المرء رسالة لسانية: فمثلاً في هذه الرسالة اللسانية: (أنت تدّخن؟) (كلا؟)، نجد جملتين قابلتين لأن تفك رموزهما من الناحية اللسانية، كونهما جملة السؤال وجملة الجواب، على جري عادة من تلقى السؤال؛ ولكنّ الإجابة في ظروف بثّ محددة، تتخذ لها مدلول (عدم اللياقة)، ليس وفق قواعد لسانية وإنما حسب قاعدة من قواعد اللياقة، إذ كان ينبغي أن يقال: (كلا شكراً). وعليه يفترض بالقارئ أن يؤتي، إلى كفايته اللسانية، كفاية ظرفية متنوعة المدارك وطاقة على ارتقاب مسلمات، وكبت سوانح حدسية[2]. وهذا يعني دحض تحويل اللغة والأدب إلى عالم ذري منغلق عند البنيوية، وهجر عدم الاكتراث بفعالية القارئ /الإنسان، لهذا تعرّضت البنيوية للهجوم في أواخر السبعينات وعلى امتداد الثمانينات من جانب (ما بعد البنيويين – ما بعد الحداثيين) الذين اتهموها أو صوروها بأنها محاولة علمية scientific لاختزال اللغة والأدب، وتحويلهما إلى شفرات وحسب، أو إلى مجموعات من

(1) رواية اسم الوردة، مقدمة المترجم: 18.

(2) القارئ في الحكاية: 64 – 65.

المقابلات والتعارضات، ووصفوا مذهبهم بأنه محاولة للكشف عن الطرائق التي تستطيع النصوص أن تتجاوز بها عمل الشفرات أو قهر التعارُضات التي تقوم عليها، كما أشرنا إلى ذلك فيما سبق من البحث.

تنطلق المناهج ما بعد البنيوية من فعل قراءة النص، ومسؤولية القارئ في إنجاز برامج النص وتحقيقها. وتتدرج التأويلية والسيميائية ونظريات التلقي والتفكيكية والنقد الثقافي ضمن هذه المنظومة. وقد بدأت رحلة النقد ما بعد الحداثي عندما شعر نقاد الحداثة أنفسهم بالمزالق التي سقط بداخلها النقد النصي أو البنيوية، والتي تمثلت في تقديس النص، وفي إغفال العناصر والعوامل الخارجية جملة وتفصيلاً، وكذلك إغفال المرجعيات الأدبية. وقد استشف الباحثون ومن بينهم رواد السردية البنيوية خطر منطق التجريد التام المغيّب للفاعل البشري – على الرغم من أهمية السردية في إضفاء الروح العلمية والاعتماد على المنهج العلمي المتين وتأثيرها الإيجابي الكبير في المسار النقدي السردي - ومن أجل تدارك الوضع؛ ظهرت اتجاهات في داخل البنيوية التفتت إلى هذه العوامل حسب حاجة العملية التحليلية، منها (البنيوية التكوينية) التي يمثلها الناقد (لوسيان غولدمان). كما دعا (رولان بارت) – وهو الرائد الأبرز للبنيوية - مرات عديدة إلى إعادة تجديد لتاريخ الأدب، ففي أوّج عطائه البنيوي وعمله في (التحليل البنيوي للقصص)، أشار بارت إلى أنّ السردية على الرغم من اتّكائها على الألسنية السوسيرية، فإنّ طريقتها استنتاجية، وذلك خلافاً للعلوم التجريبية، فيقترح بارت أن نختار أولاً أنموذجاً افتراضياً، وأن ننزل بتؤدة، انطلاقاً من هذا الأنموذج، نحو الأنواع التي تسهم فيه وتبتعد عنه في آن معاً. وبهذا المعنى، رآى الدارسون أنه يجب التساؤل عن مدى مصداقية هذه النظرية، إذا ما اكتشف أنها غير قادرة على الكشف عن تنوع موضوعات دراستها. كما أخذ على السردية تجميد الأطر الواردة في مكانها بحجة الفرضية وبحجة قطع بنية السياق. كما أخذ عليها كيفية توزيعها لدور مكونات الحكاية، تماشياً مع المبدأ القائل لرولان بارت نفسه: (الفن لا يعرف الضوضاء أو لا لغو في الفن). وقد طرحت هذه الفرضية مشكلة كبيرة إلى حد اضطر معه بارت إلى إقامة فرق بين السرد في الفنون المسماة (تماثلية)، كالسينما والحكاية المصورة، والأدب الذي يمتاز بحرية التدوين بفعل الطبيعة المجردة للغة المترابطة، ما تجعل المسؤولية أكبر. وفضلاً عن كل ذلك رأى كثيرون، أنّ نظريات السرد تحاول اختزال الأدب والاكتفاء بدراسة الآلات السردية[1].

(1) معجم المصطلحات الأدبية: 1195.

وداخل المعسكر النصي أيضاً، نجد خروجاً عن الصنمية النصية، والانفتاح تجاه القارئ ونشاطه والجانب النفسي للكاتب، كما نجد ذلك عند الأسلوبية المثالية أو الاتجاه الأسلوبي النفسي عند (ليو سبيتزر)، إذ رفض (سبيتزر) التقسيم التقليدي بين دراسة اللغة ودراسة الأدب، فأقام بذلك في مركز العمل، وبحث عن المفتاح في أصالة الشكل اللساني، أو لنقل في الأسلوب. لقد أراد سبيتزر من هذا الاتجاه الأسلوبي أن يكون جسراً بين اللسانيات وتاريخ الأدب. وانطلاقاً من تخصصه وكونه عالماً في علم النفس واللغة – وهو نمساوي – قام بتطبيق آراء فرويد في التحليل النفسي على عدد من الأدباء، من خلال منهج ابتكره وأسماه (الدائرة الفيلولوجية) والذي يقول عنه في مقالته (اللغويات والتاريخ الأدبي): إنّ المهمة الأولى التي يجب أن نبدأ منها تتمثل في الانطلاق من السطح إلى مركز الحياة الداخلي للعمل الفني، مع ملاحظة التفاصيل التي تظهر على سطح عمل معين، ثم تصنيف هذه التفاصيل إلى مجموعات، وإيجاد منهج للبحث عن أساليب تكاملها عند صدورها عن مبدأ خلاق يكون كامناً في نفسية الفنان، وأخيراً نعود أدراجنا لدراسة هذا (الشكل الداخلي) وتحليله عند الفنان، ومدى انطوائه على جميع الظواهر الأسلوبية التي رصدناها في المراحل السابقة[1]. وقد جهد سبيتزر في التوفيق بين ذاتية القراءة والصرامة المنهجية[2]. ويمكننا أن نذكر أيضاً أنّ الشكلانية الروسية، وهي الحركة التي مهّدت أصلاً للشعرية الحديثة، وأسست لها، كانت قد حملت اهتماماً كبيراً للحقب الأدبية، وللتطور الأدبي على نحو عام[3]. مثل اهتمامهم بـ(علم السلالة الأدبية) الذي ابتدعوه في مجال دراستهم للحكايات الشعبية[4]، وهكذا، فإنّ بروب ليس هو فقط مؤلف (مورفولوجيا الحكاية الخرافية أو الغرائبية)، ولكنه كتب أيضاً (الجذور التاريخية للحكاية الغرائبية)[5].

وقد أكد جيرار جنيت منذ سنة 1969 أنّ الانتقال إلى التعاقبية في نقطة معينة من نقاط التحليل الشكلي يفرض نفسه، وأنّ رفض هذه التعاقبية، أو رفض تأويلها بمصطلحات غير تاريخية، يحمل حذراً للنظرية نفسها، وإنّ الدراسات التي خصصها للنصوص الشاملة، أي لدراسة التناص الذي يعد النص في داخله تحويلاً لنص آخر، وكذلك الدراسات التي خصصها للنص الموازي، أي لمجموع الواسمات المتمثلة في (عنوان،

---

(1) الأسلوبية: 76 – 84.

(2) معجم المصطلحات الأدبية: 1254.

(3) القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: 190.

(4) موسوعة النظريات الأدبية: 668.

(5) القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: 190.

عنوان فرعي، تداخل العناوين، الإهداءات، المقامات، الملاحظات، إلخ) ذات الوظيفة التداولية التي ترافق النص بالمعنى الدقيق، هي واسمات بنيوية وتاريخية. ومن أجل تفادي تعارض عقيم بين النقد البنيوي والموضوعاتي، اقترح (جينيت) في دراسته (البنيوية والنقد الأدبي) سنة 1966 تقسيم النقد الأدبي إلى مجالين، على أن يُحتفظ بالنقد الموضوعاتي في الأدب (الحيّ) الذي لا يزال يتكلم معنا اليوم، أي الأعمال الأدبية التي يمكن أن تُعاش مرة ثانية من خلال الوعي النقدي أو وعي القارئ. لأنه لم يعد بإمكاننا بلوغه سوى من خلال العمليات البنيوية الذكية[1]. وذهب (جينيت) خطوة أبعد من ذلك، فخالف مقومات البنيوية وأسسها، فاعترف بوجود الكاتب أو المؤلف وراء السارد، إذ نبّه في عمله التأصيلي الكبير (خطاب الحكاية بحث في المنهج) إلى خطر التغييب التام للمؤلف، فعلى الرغم من أنه انطلق من منطلقات اللسانية السوسيرية، وعلى الرغم من تركيزها الكبير على منطلقات البنيوية، إلاّ أنه وجد أن التغييب المطلق والتمييز التام الجاف بين العالمين أمر غير ممكن، لهذا دشّن مشروعه السردي من زاوية مغايرة، فاعترف بوجود الكاتب المبدع، وراء الراوي والمروي له والعملية السردية، إذ صرح باستحالة وجود سرد دون سارد، ومن ثمّ دون مؤلِّف[2]، وهو في ذلك يخرج عن منطلقات البنيوية التي غيّبت المؤلف، وأقصت دوره، وحكمت عليه بالموت، من باب محاولتها تغييب التاريخ الذي رفضته البنيوية رفضاً تاماً مثلما رفضت المرجعيات الفكرية والاجتماعية[3]. وقد سبق (جينيتَ) الناقدُ الروسي (ميخائيل باختين) في رؤيته الرافضة للانغلاق النصي، حينما ردّ على ما يسميه بالموضوعية المجردة مفنداً ما كتبه دوسوسير[4]ومن بعده الشكلانيين الروس، فالمأخذ الذي يوجهه باختين إلى الشكلانيين هو عدم معرفتهم بما يقومون به؛ عدم التفكير بالأسس النظرية والفلسفية لمذهبهم الخاص. ولا يتعلق الأمر هنا بعجز عرضي؛ لأنّ الشكلانيين يشاركون الوضعيين جميعهم في هذه السمة، وكان هؤلاء يعتقدون أنهم يمارسون العلم ويبحثون عن الحقيقة، غافلين عن أنهم يعتمدون على افتراضات اعتباطية. ويتولّى باختين هذا التوضيح بدلاً منهم، ليتيح رفع مستوى الجدل. فهو يقول لنا إنّ المذهب الشكلاني هو جمالية مواد البناء، لأنّه يختزل مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية؛ من هنا اقترب

(1) النقد الأدبي المعاصر – مناهج، اتجاهات، قضايا: 99.

(2) ينظر السرديات ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير:193.

(3) ينظر في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد: 256.

(4) التحليل الجوّاني للنصوص والانفتاح على التداولي والتأويلي والثقافي، وحيد بن بوعزيز، حوار مع موقع مؤمنون بلا حدود حول حدود التاويل والدراسات الثقافية.

مصطلح (اللغة الشعرية) من التشيؤ، ومن هنا جاء الاهتمام بطرائق العرض. وبعملهم هذا أهمل الشكلانيون المقومات الأخرى لفعل الخلق، والتي هي المضمون، أو العلاقة بالعالم، والشكل، بمعناه كتدخل من المؤلف، وكاختيار يقوم به فرد فريد بين العناصر الموضوعية والعامة للعة. فلا ينبغي أن يكون المصطلح المركزي الحقيقي للبحث الجمالي هو مادة البناء، وإنما معمارية أو بناء أو بنية المؤلفات، التي يجدر فهمها بوصفها موضوع لقاء وتفاعل بين مادة البناء والشكل والمضمون[1]. من هنا ومن خلال هذا المدخل النقدي قدّم (ميخائيل باختين) طرحه الفكري من خلال مفهوم (الحوارية) أو (التناص) (*) فغيّر كيفية التعامل مع النص السردي، وجعله منفتحاً على مديات أبعد من المديات الداخلية النصية، وتجاوز الدلالة الثابتة بين الدال والمدلول عند سوسير، فاستخلص المعنى الخاص، إذ اللغة عند باختين وسيط اجتماعي، وتحمل الكلمات جميعها بصمات وأهداف ونبرات أولئك الذين سبق لهم استتخدامها. فربط (المنولوجية) بالملحمة وبالشعر الغنائي، ورأى أن (الحوارية) تجعل من الرواية مجالها الأمثل[2]. ثم توسع (أُمبرتو إيكو) في المسألة أكثر إذ اكتشف (إيكو) الذي ينحدر من نزعة تؤمن بالانفتاح الذي له حدود كغيره من المؤولين الكبار؛ أزمة البنية قبل بارت وجماعة تل كيل Tel Quel، إذ لم يقبع إيكو عند أطراف المسألة بل راح يفتح مقولات النص على الفلسفة التحليلية بالعودة إلى فيتغينشتين (مفهوم اللعب) وسيرل وكارناب، ويفتحها على التداولية الأمريكية والتأويلية الإيطالية، فلم يتوقف إيكو لمتابعة أصول النظريات المعاصرة عند سواحل الفكر الغربي المعاصر، بل نجده عاد إلى الفكر اليوناني الرواقي والقرون الوسطى باستلهام الأوغسطينية والإكوينية والرشدية اللاتينية والمعلم إيكهارت[3]. من هنا كثر الحديث عن الكاتب والمتلقي، فخرجت البحوث السردية من بوتقه النص المغلق، فانفتحت باتجاه آفاق إنسانية رحبة، وذلك من خلال تعميقها لمفاهميم

---

(1) الإنساني والتدخل الإنساني، ميخائيل باختين، ضمن كتاب: نقد النقد: 75.

(*) يرى الدكتورمنصور الحازمي في كتابه (ما وراء الأطلال)، أنّ الترجمة الصحيحة لمصطلح باختين ليس Dialogism وإنما هو الـ Intertextualit، وهي الترجمة التي وضعتها الناقدة جوليا كريستيفا، وقد وظف تودوروف ترجمة كريستيفا في دراسته لباختين، وعرفه باختين في دراسته لدوستوفسكي (قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي) بأنه مجموعة العلاقات القائمة بين نص ما ونصوص أخرى. وقد ترجمه إلى العربية الدكتور جميل نصيف التكريتي في (قضايا الفن الإبداعي عن دوستوفسكي بالعلاقات الحوارية). أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 20، الهامش رقم (1).

(2) معجم المصطلحات الأدبية: 461.

(3) التحليل الجوّاني للنصوص والانفتاح على التداولي والتأويلي والثقافي، وحيد بن بوعزيز، حوار مع موقع مؤمنون بلا حدود حول حدود التاويل والدراسات الثقافية.

الكاتب، والمتلقي (المروي له الخارجي)، والتواصل السردي. وعُدّ النص آلة كسولة – بدل تقديسه وتكريس هيمنته – يطلب من قارئه تعاوناً كبيراً، وتوكل إليه جزءاً من عملها[1]. وقد أشار إيكو إلى أنّ (القصة والحبكة أو القصة والخطاب السردي أو المتن والمبنى) ليستا قضيتين لغويتين، بل إنهما بنيتان قابلتان للترجمة من خلال نسق سيميائي آخر، مثل فيلم أو شريط مصور. ذلك أن هذين النسقين السيميائيين ذاتهما يتوفران على إشارات للاستذكار. فقد لا نعثر على الحبكة في نص سردي، لكننا لا يمكن ألاّ نحصل على قصة وخطاب، فهناك قصص وصلتنا من خلال خطابات متنوعة، كخطاب الشخصيات مثلاً[2].

وقد تمت هذه المراجعة للنقد السردي البنيوي تحت تأثير الفكر التأويلي، ولا سيما عند (هيديجير)، و(جاك دريدا)، و(بول ريكور)، و(هانس جورج كادامير)، و(أُمبرتو إيكو)، ومن قبلهم (نيتشه)، إذ احتفى هؤلاء من جديد بالاستعارة، وخلصوا الفكر النقدي من أحادية المعالجة، وعدم الارتكان إلى البعد اللغوي البحت، وإرجاع العلاقة بين (العالم والكينونة)، فبعد أن هجر النقد الشكلاني النصي الاستعارة، ونظر إليها نظرة تقليل وإقصاء، عادت الحياة إلى الاستعارة في الدراسات النقدية والفكرية، وحُوّل مسار الاستعارة من (البويطيقا) إلى (الأنطولوجيا)[3]. فالخطاب الفلسفي يلجأ عن قصد – كما يؤكد ذلك بول ريكور – إلى الاستعارة الحية لأجل الحصول على دلالات جديدة للتنافر الدلالي، وفسح المجال لمعرفة مظاهر جديدة من الواقع بواسطة التجديد الدلالي[4]؛ فالهرمنيوطيقا ولا سيما في مساهمات (كادامير وبول ريكور) التي تعترف بسلطة القارئ، ليست كشفاً عن معنى موجود مسبقاً، إظهاراً لحقيقة، وإنما هي محاولة تكوين معنى أو عدة معان، فاستبدلت القراءة الكلاسيكية القائمة على الشرح بقراءة تحليلية هي في جوهرها قراءة مفسرة[5]. فتم عبر هذا المنفذ التأويلي الانتقال من الأثر إلى عالم الأثر، فتأويل أثر ما إنما هو بسط العالم الذي يحيل عليه بفضل (ترتيبه) و(جنسه) و(أسلوبه)[6].

ويعدّ تجاوز ربط الاستعارة باللغة الشعرية، والكناية باللغة الروائية، مدى آخر من مديات الخروج من المنهجية الصارمة، والتعامل مع الأدب من منظور إنساني أرحب، إذ

---

(1) 6 نزهات في غابة السرد: 56 و87.

(2) 6 نزهات في غابة السرد: 56 و67 و87.

(3) الاستعارة العظمى، إمبراطورية الهيمنة بالتخييل، وحيد بن بوعزيز، مجلة هوامش (المصرية).

(4) الاستعارة الحية: 452.

(5) معجم المصطلحات الأدبية: 1255 – 1256.

(6) الاستعارة الحية: 350 - 351.

ترسخت منذ أرسطو فكرة أنّ الاستعارة عبارة عن نقل أو استبدال كلمة بكلمة أخرى، وسار الدرس البلاغي لعصور طويلة على هذا الفهم، ثم ظهر سوسير، فعمل على ثنائية الاستعارة والكناية، وجاء (رومان جاكبسون) فبنى منهجه العلمي على التمييز الضمني عند سوسير بين الاستعارة والكناية، ورأى أنّ الخطاب الأدبي مبني على قطبين أساسين هما الاستعارة والكناية. وأدّى هذا الاستخلاص لجاكبسون لبعض الخصائص المثيرة للاهتمام إلى التعامل مع النص الأدبي وفقاً لموقف الاتجاهات الأدبية من محور الاستعارة والكناية، فاحتفيت بالاستعارة، واعترفت بأسبقيتها في المدارس الأدبية الرومانسية، والرمزية، وكانت الكناية هي الغالبة فيما يسمى بالاتجاه (الواقعي)، الذي ينتمي إلى مرحلة وسيطة بين انحدار الرومانسية وصعود الرمزية[1]؛ فربطت اللغة الشعرية بالاستعارة بناء على الفهم التقليدي للاستعارة، المتمثل في حلول كلمة محل أخرى، كالعاطفة التي تصبح لهيباً. وربطت اللغة السردية بالكناية، بناء على اقتران إشارة بأخرى، مثل الجناح الذي يقرن بالطائرة لأنّه جزء منها، والسماء مع الطائرة وذلك بسبب التسلسل الطبيعي[2]. وظلّ الفهم البلاغي التقليدي للاستعارة، دائراً في فلك التعريف الأرسطو – طاليسي، منذ العصور اليونانية والرومانية والقروسطية والنهضوية والأنوارية التي شكلت مساراً روتينياً لهذا الخطاب الاستعاري، ومع مجيء القرن التاسع عشر وقعت رجة عنيفة جعلت الدراسات حول الاستعارة تتراجع بل تبشر بموتها. ويرجع السبب في ذلك إلى صعود النزعة العلمية التي راحت تفقأ عين الميتافيزيقا التي تعد الدينامو الفكري الخلاق، والشرط الأساس الذي تنتعش به الاستعارة عموماً؛ فظهرت تحت تأثير هذه النزعة العلمية البحتة، الاتجاهات النقدية التحليلية النصية، كالشكلانية والبنيوية، ومن ضمنها السردية التي ولدت في أحضان البنيوية. إنّ ما يبين هذا التراجع والانكفاء الاستعاري من منظور فلسفي تلك الحملة المسعورة التي شنتها الفلسفة التحليلية على الفكر المجازي؛ لقد وضعت هذه النزعة الفلسفية الوضعية بقيادة مدرسة فيينا، والتراث الذي تركه فيتغنشتاين، التفكير البلاغي عموما، والمجال الجمالي ضمن ما تنعته بالمقولات الفارغة، والمقصود بذلك أن اللغة الممتلئة هي اللغة العادية والطبيعية. أما غير ذلك فهي مقولات خاوية على عروشها يحفها الوهم[3].

لكنّ المسار الاستعاري شهد انعاطافة كبيرة مغايرة مع ظهور مفهوم التعددية في الفهم الجديد للعلوم بشأن الواقع المادي، فلم يعد العلم قادراً على دعم فيزياء الجسيمات

(1) النظرية الأدبية: 38.

(2) مقدمة في النظرية الأدبية: 108.

(3) الاستعارة العظمى، إمبراطورية الهيمنة بالتخييل، وحيد بن بوعزيز، مجلة هوامش (المصرية).

النيوتينة المتركزة بوصفها كيانات ذات جوهر ثابت، وبدلاً من ذلك اكتشف العلم أنّ الحقيقية الفيزيائية ديناميكية؛ أي أنّ الكون ليس كياناً موجوداً له تاريخ ولكنه هو تاريخ بحد ذاته، إنه (أكوان متعددة a multiverse). والعالم ليس خلقاً منتهياً creation بقدر ما إنه استمرارية في الخلق creating. فلاقت هذه التعددية المتضمنة في الفهم الجديد للعلوم بشأن الواقع المادي، صدى فلسفياً في إعادة بناء مارتن هيديجر لطبيعة الحقيقة المطلقة[1]، بوجه التجريد العلمي لدى (ديكارت) الذي أقام مذهبه الفلسفي، الذي اشتهر بالاتجاه العقلي، لإعطائه الدور الحاسم للعقل (Ratio)، وعدّه الضامن الوحيد للحقيقة، فهو يرى أنّ الحق هو ما يمكن الإحاطة به منطقياً وعقلياً، وقد سار على نهج ديكارت من بعده كل من سبيونزا (١٦٣٣-١٦٧٧م)، لايبنتز (١٦٤٦-١٧١٦م)، وفلاسفة آخرون عديدون. فأدّت هذه الدعوة إلى إخضاع كل شيء، لبحث العقل، والى وضع العقل نفسه تحت البحث، وصار كلا من العالم المادي والعالم العقلي خاضعين للبحث والنظر والاختبار، ومن ثم فقد اتجه اهتمام الفلاسفة نحو البحث في أصل معرفة الأشياء ومصدرها ووسائلها، وتساؤلوا قائلين: هل إنّ مصدرها ووسيلتها العقل أم التجربة الحسية؟ وإذا كان ديكارت قد انتهى، في سعيه للإجابة عن هذا التساؤل الى أن العقل هو أصل ومصدر ووسيلة المعرفة الحقيقية اليقينية، فإن فيلسوفاً آخر معاصراً له، وهو (فرانسيس بيكون) قد اعتقد أن أصل المعرفة هو العالم المادي الذي نعيش فيه، ووسيلتها التجربة الحسية. وقد وضع بيكون من خلال إجابته أساس هذا الاتجاه التجريبي في الفلسفة، وسرعان ما سار على خطاه فلاسفة آخرون أمثال: ديفيد هيوم، وجون لوك. وقد اتفق دعاة الاتجاه الواقعي، ودعاة الاتجاه التجريبي جميعاً، على الثقة بالعقل البشري، والاحتكام إليه في النظر والبحث، إلاّ أنهم اختلفوا حول الوظيفة التي يقوم بها العقل في عملية تكوين المعرفة، ففي حين أرجع دعاة الاتجاه العقلي عملية المعرفة، بكاملها الى العقل، باعتباره وحدة أصل ومصدر ووسيلة المعرفة، فإن دعاة الاتجاه التجريبي قد قصروا وظيفة العقل على النشاط التنظيمي، واعتقدوا أن العقل إنما يقوم فقط بفرز وتنظيم وامتحان المعطيات والمعلومات التي يتلقاها الإنسان، بوساطة الحواس أو التجربة الحسية. وإنّ هذا الاختلاف بشأن دور العقل ووظيفته، جعل دعاة كل اتجاه على خلاف ونزاع مع دعاة الاتجاه الآخر، حتى جاء الفيلسوف الالماني (إيمانويل كانط)، وحاول التوفيق بين الاتجاهين، ويزيل الخلاف بينهما، من خلال تحديد دائرة أو مجال كل من العقل والتجربة[2]. ويتصل العقل – عند كانط -

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 270 – 271.

(2) الفلسفة لمن يريد: 82 – 92.

بالموضوعات عبر تنظيم مفاهيمنا، وليس عبر الجزم بفاعلية مفهوم من المفاهيم، وتناسبه مع الواقع الفعلي، وهذه نظرية يبدو أنها تتنافر مع نظريات العلوم الطبيعية، تلك التي يفسر على منوالها الواقع الفعلي لظواهر معينة بوساطة استنتاجات حول ضرورتها[1]. أكد كانط أن نقطة البدء في كل ما لدينا من المعارف هي التجربة الحسية، لأن ما ينبه أو يثير مداركنا أو القوة العارفة فينا، إنما هو الأشياء أو الموضوعات التي تؤثر في حواسنا، غير أن هذا لا يعني أن كانط يرى - مثل الحسيين والتجريبيين - أن كل معارفنا مستمدة أو مستخلصة من التجربة الحسية وحدها، بل هناك معرفة أولية مستقلة تمام الاستقلال عن التجربة والحس، وسابقة عليهما، وهذه المعرفة الأولية ضرورية، بمعنى أنها ذات نتائج حتمية وكلية وهي عامة لا تحديد فيها ولا تخصص[2].

كما وقف هيديجر بوجه مشورع ديكارت فرفض منذ البدء مفهوم ديكارت للأنا، أي الذات المفكرة، بوصفها مقولة أساسية، وما عاد هيديجر يسند مفهومه للفهم إلى الذات، بمعنى أنّه ما عاد يرى الفهم صفة للأنا المفكرة عند ديكارت بل ينسبه، بدلاً من ذلك، إلى (كينونة الإنسان في العالم/الدازاين)، وكان مشروعه في (الكينونة والزمان) يهدف إلى كشف النقاب المنهجي عن البنى الخفية للوجود الإنساني في العالم، أي أنّ المهمة الظاهراتية المعلنة في كتابه هرمنيوطيقية بالدرجة الأساس، فكما يقول: إنّ القصد المنهجي للوصف الظاهراتي هو التأويل، ويحمل لوغوس Logos ظاهراتية الوجود الإنساني طابع التأويل، وهكذا فقد تطابقت الظاهراتية والهرمنيوطيقا في (الكينونة والزمان) وللأغرض التطبيقية كلها، إذ يؤكد هيديجر أنّ ظاهراتية (الدازاين) هي هرمنيوطيقية بالمعنى الأصل للكلمة لأنّها تدل على عمل التأويل[3]. وقد شكلت فلسفة هيديجر نقطة التحول إلى ما بعد الحداثة، فتركت طروحاته المنفتحة تأثيرها الإيجابي في السردية والدراسات الأدبية عموماً، فرفع بفضل هذا التوجه الجديد اللثام عن الخطابات المضمرة داخل الخطاب السردي، وأميط الستار عن أنساق الهيمنة في الخطاب الروائي، على نحو خاص، والخطاب الأدبي على نحو عام، ما أدّى إلى توسيع أفق السردية والدراسات السردية ما بعد الحداثية.

وكان قد تم انتقاد النزعة المعادية للاستعارة من طرف تيارين بارزين؛ تيار ابيستيمولوجي يقوده الفيلسوف المعروف (فيلهايم ديلتاي) الذي يرى بأن الخلط بين العلوم

---

(1) المثالية الألمانية: 1/ 177.

(2) الفلسفة لمن يريد: 31 – 32 و 90 – 92.

(3) ينظر الكينونة والزمان: 88. وعصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 75.

التجريبية، وعلوم الحياة (العلوم الإنسانية)، جعل الوضعيين يقومون بإسقاطات مستمدة من منطق الطبيعة على منطق مغاير في الدرجة، وفي الجوهر، لهذا راح يدعو بطريقة مستميتة إلى التفكير في التمايز المعرفي بين علوم تمتح من الإنسان المتميز، وعلوم تمتح من الطبيعة. لقد كانت هذه الجرأة الفلسفية المنهاجية نقلة في زمن عرف انحساراً ودونية في الفكر الإنساني أمام إمبريالية العلوم البحتة وسلطتها.

وتيار يمثله (نيتشه) و(هيديجر)، ويمكن أن نطلق عليه تيار رد الاعتبار لسحر العالم، فمع طغيان وتغلغل العلم إلى الحياة والعالم بصفة عامة، راح هذا العالم يفتقد سحره بسبب المادية التي اكتسحته وانطلت عليه، فهذه المقولة المشهورة لـ(ماكس فيبر)، ونقصد بذلك مقولة (العالم بدأ يفتقد سحره) دفعت الكثير من الفلاسفة والأدباء إلى التفكير في إعادة العالم إلى سكّته، لهذا اعتقد الكثيرون بأن عودة الأدب والاستعارة بمعنى جديد، سيضفيان على هذا العالم المريض معنى وحيوية بعدما كان جوهره الفراغ والخوائية، بدأ هذا التيار الأنطولوجي (الوجودي) يفكر في الاستعارة وفق انطلاقة جديدة، إذ بعدما كانت لا تخرج عن نطاق التفكير الجمالي والبلاغي الحجاجي في التفكير الأرسطي، أصبحت الآن تفكر في الأنطولوجيا، وتسعى إلى استرجاع الكينونة الضائعة والمبعدة. أصبحت الاستعارة مفهوماً حيوياً ومفصلياً، لأنها لا تكتفي فقط بإنتاج أثر ما في المتلقي بل غدت تعيد ترتيب العالم وفق مبدأ الخلق وليس مبدأ المحاكاة.

وكان تركيز (مارتن هيديجر) على التفكير الاستعاري كبيراً، وكان ينظر إليه بوصفه منقذاً للكينونة ومسترجعاً لليوتوبيا ومؤثثاً للعالم. وانطلق هيديجر في مساره الفكري والنقدي هذا، من أسبقية الفكر والوعي، وسار على هذا الطريق الذي عبّده قبله (نيتشه) عندما قال: ما العالم إلا استعارة، وأكد أنّ ذلك الزمن الذي كان فيه البشر يؤمنون باللغة، قد مضى، وأثبت كلامه معظم من جاء بعده، فنحن نبني عالمنا وفق الصور التي نفكر بها، والعالم الذي نعيش فيه ليس سوى مجموعة من التمثلات التي تتصارع فيما بينها. ثم جاء (بول ريكور)، الذي أسس على مفهوم التعليق (الأبوخية) عند (هوسرل) وعلى منطلقات نيتشه وهيديجر، نظرته تجاه الاستعارة ومن ثم تجاه النص وعمليات تحليله[1]. إذ انتقل ريكور من مراحل فلسفته الأخيرة ليصبح مع الألماني هانز جورج غادامير الممثل الأكبر للتأويلية الفلسفية في الفكر الغربي المعاصر. وكان إصدار كتابه (الاستعارة الحية) بمثابة رد مباشر في صميم معركة ريكور مع البنيوية واللسانيات. التجأ ريكور هنا إلى التأويلية

(1) الاستعارة العظمى، إمبراطورية الهيمنة بالتخييل، وحيد بن بوعزيز، مجلة هوامش (المصرية).

التي تحاول ان تقول كلمتها حول المصير الإنساني وأفقه المفتوح والمحدود في آن معاً. وهو يرى أن الطريق القصير لا يوصل أبداً الى معرفة حقيقية لإنسان عصرنا، وطريق الأنطولوجيا التي تستحق اسمها كفلسفة للوجود هي الطريق الطويلة التي تقوم بزيارة للعديد من ميادين المعرفة. أما لجوؤه في النهاية إلى التأويلية فهذا كان دوما مطلبه لأنه كان يعلم أن فينومينولوجيا هوسرل لا تصل الى المدى الفلسفي الذي كان طموحها، بل تقود الى نوع من الأنا المثالية ومن المتوحدانية، لذا كان لا بد من تطعيمها بمنهجية أخرى، بل حتى الخروج من أفقها المحصور والمحدد والمتعين إلى رحاب هذه التأويلية المتغذية من كل روافد العلوم والعلوم الإنسانية[1]. ففي مقالة تحمل عنوان (الاستعارة والتخييل) وهي عبارة عن محاضرة شارك بها (بول ريكور) في الافتتاح الربيعي بالمؤسسة الفرنسية لعلم النفس التعبيري، بمدينة ليل بين 23-24 ماي 1981، يرصد هذا الفيلسوف خلاصة عشرين سنة من التعامل مع المعطى الاستعاري، ويكتشف بأنّ الاستعارة كانت ضحية تفسير أحادي انبنى على مفهوم الصورة Image وليس على مفهوم التخييل Imagination، لهذا نراه يدعو بعض الباحثين إلى مقاربة الاستعارة وفق مبدأ التفاعل بعدما كانت تقارب وفق مبدأ الاستبدال.

ويؤكد (ريكور) أنّ التحليل الاستعاري يمكن أن يدرس في ثلاثة مستويات، المستوى الصوري التفاعلي والمستوى الأيقوني والمستوى التخييلي - الإيبوخي؛ وبطبيعة الحال حينما نعود إلى مفهوم الإيبوخا المستمد من الفلسفة الفينومينولوجية التي أسسها (إدموند هوسرل)، سنجد أن المقصود منه الكيفية التي تعلّق بها الذات توجهاتها نحو العالم. إن جديد ريكور في هذا المقال يكمن في فهمه للاستعارة بوصفها تخييلاً فينومينولوجياً يسعى إلى تعليق العالم. هذا المفهوم المتعالي جر (ريكور) إلى الاعتقاد بأنّ الاستعارة تعيد بناء العالم، وتوزعه وفق تفاعلات الذات مع العالم الذي تتوجه إليه. ويبرر مذهبه هذا بأنّ مسألة الدلالة في حالة الاستعارة من منظور الإحالات، لا تعد سوى حالة خاصة من مسألة عامة تطال حقيقة اللغة الشعرية وطموحاتها ... فكما بيّن العالم اللغوي (نيلسون غودمان Nelson Goodman) أنّ الأنظمة الرمزية كلها تحتوي على دلالة استيضاعية – من المواضعة - في الحالة التي تصنع وتحطم وتعيد صناعة الواقع. فالقيمة الإحالية في اللغة الشعرية يعنى بطريقة ما؛ تبيين الطريقة التي تعيد بواسطتها الأنساق الرمزية تنظيمَ العالم لصالح الأعمال الأدبية، وتنظيم الأعمال الأدبية لصالح العالم. وفي هذه الحالة تروم نظرية الاستعارة اللحاق بالنماذج العلمية، وتكون أنموذجاً لتغيير نظرتنا نحو الأشياء وإدراكنا

(1) الذاكرة والنسيان: 10 – 14.

للعالم. لقد تبين لنا مع بول ريكور بأن الاستعارة تصنع العالم، بل يمكن أن تعد وسيطاً تأويلياً بيننا وبين العالم، لأننا كما يرى بعض الباحثين نعيش بها[1].

ويعتقد (بول ريكور) أنّ هذه الوساطة، أو عملية التأليف أو الصياغة لا تكتمل في النص وحده، بل لدى القارئ (المؤول)، فمعنى السرد ودلالته تنبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ. ويضيف قائلاً: أعرف جيداً أنّ النقد الأدبي حريص على إبقاء التمييز قائماً بين داخل النص وخارجه. ويعد أي استكشاف أو سبر للعالم اللغوي خروجاً عن نطاقه. إذن، يتسع تحليل النص ضمن حدود النص، ويحرّم أية محاولة للخطو خارج النص. هنا يبدو لي أنّ هذا التمييز بين الداخل والخارج هو نتاج منهج تحليل النصوص نفسه، وأنه لا يتطابق مع تجربة القارئ. وينشأ التضاد بينهما عن تعميم الخواص التي تتسم بها بعض الوحدات اللسانية على الأدب، مثل الفونيمات واللكسيمات والكلمات. فالعالم الواقعي يقع خارج اللغة في اللسانيات. لا القاموس ولا النحو يحتويان على الواقع. إنّ هذه المبالغة في النقل الاستقرائي من اللسانيات إلى الشعرية هي بالضبط، فيما يبدو لي، ما يغري النقد الأدبي، أعني التصميم المنهجي المناسب للتحليل البنيوي، في معاملة الأدب من خلال المقولات اللسانية التي تفرض عليه التمييز بين الداخل والخارج. ومن وجهة نظر تأويلية، أي من وجهة نظر تأويل التجربة الأدبية، فإنّ للنص معنى مختلفاً تماماً عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات. فهو وساطة بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. ويسمي ريكور الوساطة بين الإنسان والعالم بالمرجعية، ويسمي الوساطة بين الناس بالاتصالية، ويسمي الوساطة بين الإنسان ونفسه بالفهم الذاتي. ويتضمن العمل الأدبي هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي. ويرى ريكور أن المشكلة التأويلية تبدأ حين تفرغ اللسانيات وتغادر. وهي تحاول أن تكتشف ملامح جديدة غير وصفية للمرجعية، وملامح غير نفعية للاتصالية، وملامح للتأملية ليست نرجسية، ما دامت هذه الملامح وليدة العمل الأدبي. بكلمة وجيزة، توضع الهرمنيوطيقا أو التأويلية عند نقطة تقاطع بين الصياغة الصورية (الداخلية) للعمل confguration، وبين إعادة التصوير (الخارجية) للحياة refiguration. ويعتقد ريكور أنّ كلّ ما قيل سابقاً بخصوص حركية الصياغة التصويرية الخاصة بالخلق الأدبي ليس سوى إعداد طويل لفهم المشكلة الحقيقية، أعني مشكلة تحوّل الصورة المناسب للعمل. من هذه الناحية، يكون بناء الحبكة هو العمل المشترك لكل من النص والقارئ. ويضيف لا بد لنا أن

(1) الاستعارة العظمى، إمبراطورية الهيمنة بالتخييل، وحيد بن بوعزيز، مجلة هوامش (المصرية).

نتابع الصياغة التصويرية وأن نصحبها ونحقق لها قابلية كونها متبوعة، حيثما يكون للعمل، حتى ضمن حدود الخاصة، صياغة تصويرية. فمتابعة سرد ما هي إعادة تحقيق فعل تصويري يضفي عليه شكله. بل السرد عنده – اعتماداً على مفهوم الخيال الخلاق عند كانط – ليس مجرد متوالية من القصص والأحداث، بل هو وحدة تصويرية. ويصور ريكور الحبكة بوصفها شكلاً من أشكال الحكم التأملي الذي يسنّ تركيباً من المتنافرات، ويستخرج الكلّ من البداية والوسط والنهاية[1]. فلم تعد الذات رهينة بنى خارجية بل هي قادرة على سرد قصة حياتها؛ قادرة على استخدام الزمان وتدوينه[2].

على الرغم من أن ريكور بيّن هذا الطابع التخييلي الأنطولوجي في الاستعارة إلا أنه لم يشر إلى الأبعاد السياسية، وإلى الأنساق الخطيرة المضمرة فيها، فالاستعارة يمكن أن تكون أداة للهيمنة على الآخر وللسيطرة عليه. لهذا سنجد هذا الأمر عند (ميشيل فوكو) الذي يعتقد دائماً بأن مفهوم الخطاب، بما فيه الخطاب الاستعاري يستغل للسيطرة وللرقابة وللإلغاء وللحصر. إذ قد وظفت الاستعارة في الفكر الغربي الاستعماري، وأدبه في صناعة الآخر، وفي خلق استراتيجيات التمثل، فلكي يتم إقناع المواطن الفرنسي مثلا، المتشبث كثيراً بأرضه، بالخروج، كان لا بد من التفكير في الاستعارة الكبرى. وهذا النوع من الاستعارة يعتبر بمثابة مركز جاذبية في المخيال المتخلل عبر الآخر. فقد مثلت الفوبيا من المستعمرات وما يمكن أن نطلق عليه ضمير التنوير والجنسانية المكبلة بسبب ترشيد الرغبة، محطات مستهدفة لمحو العوائق كلها، ولتفعيل الصلات الغريبة بين المعرفة التي يعد الشرق موضوعاً لها والإدارة الاستعمارية التي يعد الشرق بالنسبة لها بمثابة غائية ترفع التناقضات الرأسمالية في الميتروبول. وقد استخدمت عدة صور نمطية لنزع الفوبيا من المستعمرات. فالكثير من الأوروبيين تغمرهم صور شبه أحفورية قفزت من التاريخ الذي سادت فيه الحروب الصليبية. لقد شكلت صورة صلاح الدين الأيوبي وسليمان الفاتح نمطيات إسقاطية على أهالي المستعمرات، لهذا راحت الإمبراطورية بالتواطؤ مع كتابات سردية مقصودة وغير مقصودة تشتغل على تكريس بعض الصور النمطية. إن صور الشرقي الكسول والخوان والسارق والبليد تعد صوراً تصحيحية للآخرية وذات توزيع جديد للعالم الذي تعيش فيه شعوب الضفتين، لهذا فالعمل على تجذير هذه الوضعية إلى درجة تطبيعها يرمي إلى نزع الخوف من الآخر لأنه لا يتجاوز أن يكون بدون نخوة وشجاعة وذمة وقوة.

---

(1) الوجود والزمان والسرد: 47 – 48 و66.

(2) الذاكرة والنسيان : 10 – 14.

يرى الباحثون أنّ أحسن طريقة لنسف الاستعارات الخالقة للهيمنة هو إذكاء مرويات مضادة، وسرديات موازية، وصناعة استعارات مضادة، تفضح استعارات الهيمنة، وتخلخل نسقها الظاهر والمضمر، لتبين الصورة كاملة، ولكي تكون الاستعارات مرتعاً لمحفل متعدد من المرايا المتقابلة. ويضربون المثل – في هذا السياق – بحالة فرنسا في عصر الأنوار، إذ تم التغلب على ضمير الأنوار إما بواسطة حيونة الآخر أو بواسطة مبدأ الفراغ. لقد عاشت فرنسا مثلا، حالة عنيفة في التاريخ الحديث جعلتها تقضي على اقتصاد الإقطاع والرؤية اللاهوتية للعالم، وفق مبادئ إنسانية مثل حرية الفرد والأخوة البشرية والمساواة مع الآخر. إنّ إلصاق صفة الكونية بهذه الأبعاد الإنسانية في خطاب الأنوار أزّم كثيرا العلاقة بين الأوروبي (المستنير!) والشرقي (المتخلف!) في سياق الاستعمار؛ فإذا كانت مبادئ الأنوار تتسم بالكونية فلماذا لا تطال الآخر الشرقي، فمن التناقض الكبير أن تعمم المقولات ثم تستثنى في الخطاب الاستعماري. لماذا نزعت صفة الحرية والمساواة عن الأهالي في كنف إيديولوجية أنوارية تؤمن بالإنسان؟ (1). من هنا نجد أنّ (إدوارد سعيد) يحلّل في كتابه (الثقافة والإمبريالية)، التواطؤ بين نشأة الإمبراطورية الاستعمارية، وتطورها وتوسّعها، ونشأة الرواية الحديثة في الغرب، واكتمال خصائصها الفنية، إذ يرى إدوارد أنّ الرواية كانت من أكثر الأشكال الأدبية الجمالية التي لم تعبّر عن التوسعات الاستعمارية فحسب، وإنما ارتبطت بها. وما يستحق تأملاً خاصاً في تأويل سعيد لازدهار الرواية الغربية، وازدهار الرواية في العالم المستعمَر، تصورهُ الفضائي الجغرافي. الراواية، بل السرد عامة، من هذا المنظور، حركة في الفضاء، تجاوزٌ لحدود الذات الثقافية إلى فضاءات تقع خارجها. وذلك يتم في أوروبا في صيغة الاستعمار والغزو والفتح لعوالم خارجية. ويتم في العالم المستعَمر بحركة معاكسة. بل يذهب إلى أبعد من ذلك ويربط النقد الأدبي المرتبط بالرواية الغربية بالسيطرة الإمبريالية، إذ يقول «كانت الرواية ذات شأن عظيم في تشكيل وجهات النظر، والإشارات، والتجارب المبريالية. وأنا لا أعني أنّ الرواية وحدها كانت هامة، بل إنني أعتبرها المشروع الجمالي الذي تمثل علاقته بالمجتمعات الموسعة في بريطانيا وفرنسا ظاهرة شيّقة بصورة خاصة للدراسة. يتمثل النموذج الأولي للرواية الحديثة الواقعية في **روبنسون كروز**، ومن المؤكد أنّه ليس من قبيل المصادفة أنها تدور حول أوربي يخلق لنفسه إقطاعية على جزيرة غير أوروبية نائية. لقد ركّز قدر كبيرٌ من النقد الحديث على السرد الروائي، غير أنّ موقع هذا السرد في تاريخ الامبراطورية وعالمها لم يؤول إلاّ قدراً ضئيلاً من الاهتمام. ... إنّ القصص تكمن في اللباب مما يقوله المكتشفون والروائيون

(1) الاستعارة العظمى، إمبراطورية الهيمنة بالتخييل، وحيد بن بوعزيز، مجلة هوامش (المصرية).

عن الأقاليم الغريبة في العالم؛ كما أنّ القصص تغدو أيضاً الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعَمرة لتأكيد هويتها الخاصة ووجود تاريخها الخاص. لا شك أنّ المعركة الرئيسية في (العملية) الإمبريالية تدور – طبعاً – من أجل الأرض؛ لكن حين آل الأمر إلى مسألة من كان يملك الأرض، ويملك حقّ استيطانها والعمل عليها، ومن ضَمِنَ استمرارها وبقاءها، ومَن استعادها، ومَن يرسم الآن مستقبلها – فإنّ هذه القاضايا قد انعكست، ودار حولها الجدال، بل حُسمت أيضاً لزمن ما، في السرد الروائ. إنّ الأمم، كما اقترح أحد النقاد، هي ذاتها سرديات ومرويات. وإنّ القوة على ممارسة السرد، أو منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ، لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة الإمبريالية، وهي تشكل إحدى الروابط الرئيسية بينهما. والأكثر أهمية هو أنّ السرديات الجليلة الكبرى للتحرر والتنوير قد جنّدت الشعوب في العالم المستعَمر وحفزتها على الانتفاض وخلع نير الإمبريالية؛ وخلال هذه العملية، هزّت تلك القصص وأبطالها العديدَ من الأوروبيين والأمريكيين، أيضاً، فقاموا هم بدورهم بالصراع من أجل سرديات جديدة للمساواة و(الروح) المجتمعية الإنسانية»[1].

وقد كانت استعانة الإمبريالية بالسرد كبيرة، وأنّ هذا الترابط – حسب إدوارد سعيد - كان نتاجاً لنوع من التفاعل الذي يأخذ على السطح شكلاً متوازياً بين الظاهرتين الاستعمارية والسردية، بل هو يربط بين انتشار الرواية وانتشار الإمبراطورية، فيقول مترجم الكتاب (كمال أبو ديب): «في تأويلاته الجديدة في هذا الكتاب، يطرح سعيد، مثلاً، نظرية ثالثة تضاف إلى اثنتين مشهورتين في نشأة الرواية وتاريخها؛ ويفسر انتشار الرواية الملازم لانتشار الإمبريالية وفكرة الإمبراطورية بطريقة تجلُّ عن أن تُقارن بنظرة باختين أو إيان واط، مع أنه تتمثلهما. فهو يربط بين تجاوز الفضاء الجغرافي وبين الرواية، وبين حركة التوسع الإمبراطوري وبين ازدهار الرواية، لا ربطاً آلياً جامداً، بل ربطاً حيوياً خلاقاً، يجلو كيف تتجسد الوشائج في بنية الرواية ذاتها وآليات تشكيلها، ممّا لا يفعله واط أو باختين»[2]. وأفضل مثال يشار إليه في هذا السياق، رواية **روبنسن كروز** لـ(دانيال ديفو) التي عدت إحدى النماذج المبكرة للرواية الغربية الحديثة، وليس من قبيل المصادفة أنّ أحداثها تدور حول أوروبي يخلق لنفسه مستعمرة على جزيرة نائية. تصلح رواية (روبنسن كروز) - وقد اتخذت بوصفها أنموذجاً تدشينياً لمنط من التمثيل الاستعماري الاختزالي للعالم - أن تكون موضوعاً لبيان الكيفية التي يقوم السرد الروائي فيها بتمثيل العالم طبقاً للرؤية الاستعمارية، فقد نشرت الرواية في عام 1719، وعبّرت رمزياً عن طبيعة التوسعات

(1) الثقافة والإمبريالية: 58.

(2) الثقافة والإمبريالية، مقدمة المترجم: 13.

الاستعمارية بصورة تتراوح بين المباشرة والتضمين، فالبطل فيها مشبع بالقيم الدينية، كما تبلورت في المذهب البروتستانتي، وعلى هذا تترتب نتيجة مهمة وهي أنّ (روبنسن كروز) ينطلق من مرجعية أخلاقية ترى أنّ العالم البروتستانتي هو الأنموذج الأكفء للعالم المتدّن، فيصبح احتذاؤه ضرورياً في رهان التحديث، ولا تعرض هذه القيمة الأخلاقية بمعزل عن السياق الثقافي للعصر الرأسمالي، وتمخضاته، فالرواية تبشّر بفكرة قوة الفرد المتحضّر في عالم خامل ومهجور، يضلّ منسياً إن لم يدرج في التاريخ الذي يمثله رجل أبيض، وهي الفكرة التي أعطت شرعية للاستعمار في بداية الأمر[1].

وتأكيداً على الدور الخطير للمنتج الأدبي والثقافي، يرى – إدوارد سعيد – أنّ المنتجات العظيمة للثقافة هي منتجات محسوسة واستثنائية؛ وبالإشارة إلى الأعمال الجمالية، فإنّه يمكن لهذه النتاجات أن تكون أعمالاً عظيمة من إبداع الخيال وأن تضم – في الوقت نفسه – وجهات نظر سياسية ظاهرة البشاعة والقبح: وجهات نظر تسلخ الإنسانية من غير الأوروبيين، وتُبرز شعوباً وأصقاعاً بأسرها خاضعة ودونية، جاعلة إياها مقتضية حكمَ الأوروبيين. والمثال على الأبزر على ذلك رواية (ديفيد كوبرفيلد يهاجر ولكنز ميكوبر بسعادة إلى أوستراليا) لـ(ديكنز)، التي تظهر فيها قوة الإمبراطورية البريطانية عن طريق تسليط الضوء على شخصية مجرم محكوم عليه بالنفي إلى أوستراليا بوصفها مستعمرة – منذ نهاية القرن الثامن عشر – لعقاب المدانين، ومع حلول منتصف القرن التاسع عشر، لم تعد الإمبراطورية مجرد حضور طيفي، ولم تعد تتجسد في مجرد ظهور ممقوت لمدان هارب بل غدت – في أعمال كتّاب مثل كونراد، وكبلنغ، وجيد، ولوتي – مجالاً مركزياً للاهتمام والعناية. فرواية نوسترومو لكونراد (1904)، تموضع في واحدة من جمهوريات أمريكا الوسطى مستقلةٍ (بخلاف الأطر المشهدية الأفريقية والشرق آسيوية الاستعمارية لرواياته السابقة)، وخاضعة في الوقت نفسه لمصالح خارجية بسبب منجم هائل للفضة فيها. إنّ أكثر جوانب الرواية فرضاً للنفس بالنسبة للإمريكي المعاصر هو علمها بالغيب: فكونراد يتنبأ بالاضطرابات وسوء الحكم التي يستحيل إيقافها في جمهوريات أمريكا الوسطى (إنّ حكمها، يقول كونراد مقتبساً بوليفار، مثل حرْثِ البحر)، وهو يفرد بالتركيز على الطريقةَ الخاصة لأمريكا الشمالية في التأثير على الأوضاع بصورة حاسمة لكنها لا تكون مرئية. يوجه هولروويد - بوصفه شخصية من شخصيات كونراد في روايته (نوسترومو) - وهو مموّل من سان فرانسيسكو يدعم البريطاني تشارلز غولد مالكِ منجم سان تومي، لربيبه تحذيراً مفاده (أننا لن نجرّ كمستثمرين إلى مصاعب كبيرة). ومع

(1) الثقافة والإمبريالية: 58. وينظر موسوعة السرد العربي: 315 -316.

ذلك فإنّ بوسعنا أن نجلس ونراقب. ذات يوم، سنتدخل، طبعاً ونراقب. لا مفر من ذلك. لكن ليس ثمة ما يدعو إلى العجلة. إنّ على الزمن ذاته أن يقف على خدمة أعظم بلد في كون الله (الشاسع) كله. فنحن سننطق الكلمة (الحاسمة) لكل شيء: الصناعة، والتجارة، والقانون، والصحافة، والفنون، والسياسة، والدين من (كيب هورن) حتى (سوريث ساوند) دون انقطاع، بل وأبعد من ذلك، أيضاً، إذا ظهر أي شيء يستحق الامتلاك في القطب الشمالي. وبعدها ستكون لدينا نعمة الاستيلاء برخاء وسلاسة على الجزر والقارات القصية من الكرة الأرضية. سنقوم بإدارة أعمال العالم سواء أراق ذلك للعالم أم لم يرق. ليس في وسع العالم أن يمنع ذلك – وليس في وسعنا نحن أيضاً، فيما أخمّن.

ثم يعلق (إدوارد سعيد) على هذا الأنموذج من رواية (كونراد) قائلاً: إنّ قدراً كبيراً من بلاغيات (النظام العالمي الجديد) الذي أعلنته الحكومة الأمريكية بعد نهاية الحرب الباردة – بكل ما فيها من تهنئة للنفس فوّاحة، وانتصاروية مكشوفة، وإعلانات جليلة للمسؤولية – يمكن أن يكون قد كتب من قبل (هولروويد)، شخصية كونراد عندما صرح: نحن الأولون، الرقم واحد؛ من المحتم علينا أن نقود؛ نحن رمز الحرية والنظام، وما إلى ذلك. وليس ثمة أمريكي واحد يتمتع بالمناعة ضد هذه البنية من المشاعر، ومع ذلك فمن النادر أن يتم تأمل التحذير المبطّن الذي تحتويه صور هولروويد وغولد، ذلك أنّ بلاغيات القوة تنتج بسهولة بالغة وهماً بالأريحية حين تستخدم في إطار مشهد إمبريالي. إنّ كونراد هو السلف الممهّد لوجهات النظر الغربية عن العالم الثالث التي يجدها المرء في أعمال روائيين متباينين تبايُن غراهام غرين، و في. إس. نيبال، وروبرت ستون، ومنظّري الإمبريالية مثل (حنّة أرندت)، وكُتّاب الرحلات، ومخرجي الأفلام، والمماحكين الذين تخصّصوا في في نقل العالم غير الأوروبي (إلى الغرب) إمّا من أجل تحليله والحكم عليه أو لإشباع الأذواق الغرائبية للمتلقين في أوروبا وأمريكا الشمالية. لأنّ كلّ ما يستطيع (كونراد) أن يراه هو عالمٌ خاضعٌ كلياً للغرب الأطلسي، عالمٌ لا تؤدي فيه أيّةُ معارضة للغرب إلاّ إلى تأكيده قوة هذا الغرب الخبيثة الماكرة. وما لا يستطيع (كونراد) أن يراه هو البديل لهذه الجملة التي لا تضيف شيئاً. فهو لم يكن قادراً على أن يفهم أنّ للهند، وأفريقيا، وأمريكا الجنوبية أيضاً حيوات وثقافات لها تكامليانُّها التي لا يسيطر عليها سيطرة كاملة الأمريكيون الإمبرياليون[1].

والمثال الآخر على أعمال كهذه رواية (كيم) لـ(كبلنغ)، وهي رواية عظيمة، وعمل إمبريالي بعمق، إذ ينكر (رديارد كبلنغ) في روايته (كيم) على الهنود – على الرغم من

(1) الثقافة والإمبريالية: 60 – 66 و 13 – 16.

الجمال الأدائي للرواية – إمكانية التغير والتطور السياسي، إذ تصور رواية (كيم) عالماً متعالياً للبريطاني المسيطر، فلا تضنّ بشيء على الأوروبي المغترب. وتجلو الرواية كيفية تمتع صاحب (سيّد) أبيض بالحياة في هذا (الفضاء) المعقّد الخصيب؛ ويريد (إدوارد سعيد) أن يطرح أنّ غياب المقاومة للتدخل الأوروبي في هذه الرواية – مرمّزاً إليه بمقدرات كيم على التنقل عبر الهند دون أن يمسّه خدش نسبياً – يعود إلى رؤياه الإمبريالية. ذلك أنّ ما يعجز المرء عن تحقيقه في بيئته الغربية الخاصة يغدو قابلاً لأن يحققه في الخارج. أو ليس بوسع المرء في الهند أن يفعل كلّ شيء؟ وأن يكون أي شيء؟ ويذهب إلى كل مكان بأمان من أية عواقب؟. إذ لم تعتمد روايته (كيم) على تاريخ طويل من سيادة المنظور الأنجلو – هندي فحسب، بل تتبّأت كذلك، باستحالة التمسك بهذا المنظور في إلحاحها على الإيمان بأنّ الواقع الهندي كان يتطلب، بل بحق يستجدي الوصاية البريطانية إلى ما لا نهاية له.

وتعد – بعد ذلك – قراءة إدوارد سعيد لـ(كامو) أخطر ما عرفته الدراسات السردية والثقافية من قراءات، لأنها تسلخ عن كامو سريتَه وسحر ما لفعه به القارئ الغربي من ولع بالشرط الإنساني؛ بل إنّ سعيداً يحيل هذا التعبير إلى مصدر للسخرية اللاذعة، إذ يكشف أنّ جوهر عمل كامو يتمثل في الدفاع عن الإمبريالية الفرنسية، وإلغاء التاريخ الجزائري السابق على استعمار فرنسا؛ فحسب قوله إنّ سرديات كامو أرست مطالبَ صارمة وسابقة وجودياً على جغرافية الجزائر، وتدور رواياته (الغريب والطاعون) حول موت عرب، وهو موت يبرز ويفعم بصمت مصاعب الضمير والتأمل التي تعانيها الشخصيات الروائية الفرنسية. وعلاوة على ذلك فإنّ بنية المجتمع المدني التي تقام بنصاعة بارزة – بلدية المدينة، والجهاز القضائي، والمستشفيات، والمطاعم، النوادي، وأماكن التسلية ووسائلها، والمدارس – هي بنية فرنسية، على الرغم من أنها تقوم في الغالب بإدارة شؤون غير الفرنسيين. وإنّ التطابق بين الطريقة التي يكتب بها كامو عن ذلك كله وبين كيفية تصوير الكتب المدرسية الفرنسية إياه تتطابق؛ فالروايات والقصص القصيرة تروى نتيجة انتصارٍ تحقق ضد شعب مسلم محيّدٍ، ممزّقٍ، اُغتصبت حقوقه في امتلاك أرضه اغتصاباً حاداً. وكامو، بتأكيده وتعزيزه بهذه الطريقة للأولوية الفرنسية، لا يشكك ولا يخرج عن الحملة من أجل السيادة التي شُنّت ضدّ مسلمي الجزائر لما ينوف على مئة عام. لهذا يفسر إدوارد سعيد المكونات الأساسية لعمل كامو في إطار إشكاليات معرفية مرتبطة بمنظوره الإمبريالي. وفي قراءته لفيردي، وجين أوستين، وغيرهما، يسلخ عن عمالقة الفكر الغربي الإهاب المفتعل الذي تلفعوا به ويكشف منظورهم الحاقد، المتعالي عدم الإنساني، المشبع بروح العنصرية والتفوقية والاستغلال الاقتصادي والعرقي[1].

(1) الثقافة والإمبريالية: 60 – 66 و 13 – 16.

لقد تقصّى (إدوارد سعيد) التوافق في الأهداف بين الرواية والاستعمار، وامتدّ بذلك إلى ضبط جميع المصادرات السرية التي يقوم بها السرد الروائي، حينما يوضع بوعي أو بدونه تحت تصرف ثقافة ذات منحى استعماري وتوسعي، فالرواية الغربية لم تنج من الضغوطات المعلنة أو المضمرة في إضفاء شرعية على الوجود الاستعماري في المستعمرات النائية من خلال اختزالها للإفريقي أو الآسيوي أو الأمريكي اللاتيني أو العربي إلى أنموذج للخمول، فيما صورت تلك الأراضي على أنها خالية ومهجورة وبحاجة إلى من يقوم باستيطانها وإعمارها، وداخل العوالم المتخيلة التي ينجزها السرد، لا تظهر الشخصيات غير الغربية إلاّ على خلفية الأحداث السياسية، ولا يمكن عدّها محفزّات سردية، يتطور في ضوء وجودها داخل مسار الأحداث، أما الشخصيات الغربية فهي المهيمنة داخل تلك العوالم، فوجود الآخر لا يظهر إلاّ بوصفه جزءاً تكميلياً، لكي يعطي معنى لرسالة الأبيض. ويستنتج (إدوارد سعيد) أنّ الرواية والاستعمار قد تبادلتا المنافع، فالرواية بتوغلها في عوالم نائية وغريبة، استجابت لرغبات المجتمع البرجوزاي الذي أفرز تطلعات استعمارية، وفي الوقت نفسه أدرجت نفسها في سياق ثقافة المجتمع، واكتسبت مكانة خاصة كونها نوعاً جديداً يحتاج إلى شرعية أدبية، أما الاستعمار فقد وجد فيها أفضل وسيلة تمثيلية لبيان فلسفة التفاضل، بشكل رمزي وإيحائي وغير مباشر، بين الغربي وغيره. وعلى هذا فنهضة الاثنين المتزامنة كانت نتاج سلسلة من التواطؤات بين ظواهر وعلاقات اجتماعية باحثة عن عوالم أخرى خارج المجال الغربي، ونصوص جديدة تبحث عن مكان في عالم أدبي كان مزحوماً بأشكال التعبير الأدبي. وقد لاقى هذا التفسير في نهاية العقد الأخير من القرن العشرين قبولاً مثيراً في الدراسات النقدية الخاصة بالثقافات، وهو تفسير قام على معاينة التناظر بين المشروعين السياسي والثقافي في الغرب الحديث، وتوصل إلى تضافرهما عبر علاقة التمثيل التي قامت بها الرواية في التعبير عن تطلعات الغرب السياسية، فالمرجعيات احتاجت إلى ضرب من التعبير الأدبي لتمثيلها رمزياً فكانت (الرواية). ومن هنا دخل إدوارد سعيد إلى مجال آخر، وهو مجال الهوية، ورآى أنّ الهوية الغربية هوية سكونية، فبدأ يبحث عن الطاقات التي تحرر النفس والثقافة منه؛ إذ هو يؤكد أنّ هذا المبدأ السكوني للهوية الغربية هو مبدأ هو في الأساس يشكل لباب الفكر الثقافي من خلال العهد الإمبريالي. وإنّ الفكرة الوحيدة التي لم يكد يمسها التغيير إطلاقاً، عبر التبادلات التي بدأت بانتظام قبل نصف ألف قرن من الزمن بين الأوروبيين و(آخريهم)، فكان دوماً هناك – في نظر الأوروبيين – هو نحن، وشيئاً هو (هم)، وكل منهما مستقر تماماً، جلي، مبين لذاته، وشاهد على ذاته، بشكل حصين منيع. وهو انقسام يعود إلى الفكر اليوناني عن البرابرة؛ لكن أيّاً

كان من ابتكر هذا النوع من فكر (الهوية)، فإنه مع حلول القرن التاسع عشر كان قد أصبح العلامة المائزة للثقافات الإمبريالية، إضافة إلى تلك الثقافات التي كانت تسعى إلى مقاومة التطاولات العدوانية الأوروبية عليها. لهذا فإنّ على المرء أن يربط بنيات القصة المسرودة بالأفكار، والتصورات، والتجارب التي منها تستمد الدعم. وهذا لا يعني تحوّل التحليل إلى عملية آلية، لأنّ المؤلفين لا يتحدّدون بصورة آلية بالأيدولوجيا، أو الطبقة، أو التاريخ الاقتصادي. بيد أنّ المؤلفين كائنون إلى حد بعيد في تاريخ مجتمعاتهم، يشكلون ويتشكلون بذلك التاريخ وبتجربتهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة. إنّ الثقافة والأشكال الجمالية التي تنطوي عليها لتُشتق من التجربة التاريخية. إنّ السرد يلعب دوراً كبيراً في المسعى الإمبريالي، فليس من المفاجئ في شيء أنّ إنجلترا وفرنسا بوصفهما إمبراطوريتين كبيرتين ومركزيتين حتى منتصف القرن العشرين، تمتلكان تراثاً غير منقطع من الكتابة الروائية لا نظير له في أي مكان آخر[1].

ويكشف ما ذكره إدوارد سعيد، وما كشفته البحوث التأويلية الحديثة، العجز الكبير للبنيوية والسردية البنيوية عن الإحاطة بالعالم السردي، وأنّ الإبقاء على حدود النص والتمسك بنظامه الداخلي، وعدم الالتفات إلى المرجعيات الثقافية والفكرية، يجعل البحث السردي قاصراً عن مواكبة المنتج السردي، لاقتصاره على بعد تحليلي نصي مغلق. وقد أدّت هذه الانتقادات والتوجهات الجديدة إلى ظهور ما يمكن تسميته بـ(السردية ما بعد الحداثية). وقد انبثق السرد ما بعد الحداثي من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ، إذ يصبح فعل القراءة – وليس الانكباب الذاتي النصي – اللحظة الحاسمة في التحليل بكامله، وعليها تركز قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ. ويعني الحديث عن عالم النص وعالم القارئ التركيز على ملمح ينتمي إلى أي عمل أدبي، يفتح أمامه أفقاً لتجربة ممكنة، عالم يمكن أن يعاش فيه، فليس النص بالشيء المغلق على ذاته، بل هو مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه[2]. وعلى هذا الأساس، فإنّ أيّ فعل للقراءة هو تفاعل مركّب بين أهلية القارئ (معرفة الكون الذي يتحرك داخله) والأهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة اقتصادية[3].

وقد أخذت السردية ما بعد الحداثية هذا الطرح المنفتح؛ من الهرمينويطيقا الظاهراتية عند مارتن هيديجر ومفهومه عن الذات والموضوع، إذ نجد أنّ ما هو جوهري

(1) الثقافة والإمبريالية: 10 – 11 و22 – 23 و 58 – 67.

(2) الوجود والزمن والسرد: 46 - 47.

(3) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: 84.

عنده ليس الفرد بل الوجود نفسه. إنّ ما أُخذ على الميتافيزيقيين الغربيين هو رؤيتهم الوجود على أنّه شكل من أشكال الكيان الموضوعي وفصله إياه تماماً عن الشخص، لهذا يحاول هيديجر العودة إلى أفكار ما قبل سقراط، قبل أن تنفصل الثنائية بين الشخص والشيء، وأن ينظر إلى الوجود على أنّه يضم الاثنين بشكل من الأشكال[1]، من هنا ربط هيديجر بين الذات والموضوع، مؤكداً «أنّه في الوقت الذي لا يمكن لعملية الوعي بالشيء أن توجد دون وجود الشيء، فإنّ الشيء ذاته أو الموضوع لا يمكن أن يوجد دون إدراكه، وهو شطر جوهري في تلك العلاقة، يطوّره أصحاب نقد استجابة القارئ»[2]. وقد حدّد هيديجر (التأويل) على هذا الأساس فقال إنه (استخلاص الممكنات المشترعة في الفهم). وتحمل هذه المحاكاة ذات الأطراف الثلاثة عند ريكور تشابهاً كبيراً بفكرة هيديجر هذه: إذ تتطابق المحاكاة [1] مع ما قبل الفهم عند هيديجر، والمحاكاة [2] مع اشتراع الممكنات، والمحاكاة [3] مع الاستحواذ على هذه الممكنات عن طريق الفهم. وتتوسط هذه اللحظات الثلاث عند ريكور الزمان والقص؛ خلال وساطة زمن مصوغ صورياً[3].

كما أخذت السردية ما بعد البنيوية هذه الرؤيا المنفتحة من (جادامير)؛ الرائد الآخر للهرمنيوطيقا الظاهراتية؛ ولا سيما حديثه عن انصهار الآفاق، إذ ترى السردية ما بعد الحداثية إنّ امتلاك عمل ما من خلال القراءة، يعني نشر أفق عالم ضمني يحتوي على الأفعال والشخصيات وأحداث القصة المروية. وبالنتيجة، ينتمي القارئ دفعة واحدة إلى أفق تجربة العمل في الخيال، وإلى فعله أو فعلها الواقعي. إنّ أفق التوقع وأفق التجربة يواجهان باستمرار أحدهما الآخر، وينصهران، وبهذه النظرة يتحدث (غادامير) عن (انصهار الآفاق) الجوهري في فعل فهم النص[4].

وقد تغير تبعاً لذلك مفهوم النص في السرد ما بعد الحداثي اعتماداً على التأويلية مرة أخرى، فمن وجهة نظر هرمنيوطيقية، أي من وجهة نظر تأويل التجربة الأدبية، إنّ للنص معنى مختلفاً تماماً عن الذي يعرفه التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات. فهو وساطة بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. فـ(فعل القراءة) هو الذي يكمل العمل الأدبي، ويحوّله إلى دليل للقراءة، بما فيه من مزايا غير

(1) مقدمة في النظرية الأدبية: 71 - 72.

(2) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية: 150.

(3) الوجود والزمن والسرد: 84.

(4) الوجود والزمن والسرد: 47.

قطعية وثروة تأويلية خبيئة، وقدرة على أن يعاد تأويله بطرق جديدة، وهي في سياقات تاريخية جديدة. وهذا الانفتاح والتواصل ما بين الداخل والخارج، مكّنت السردية ما بعد الحداثية أن تمسك بالكيفية التي يصطلح فيها السرد والحياة، لأنّ القراءة نفسها هي أصلاً طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، فالخيال؛ ولا سيما الخيال السردي، بعدٌ لا يقبل الاختزال من أبعاد فهم الذات. وإذا صح أنّ الخيال لا يكتمل إلاّ بالحياة، وأنّ الحياة لا تفهم إلاّ من خلال القصص التي نرويها عنها، فيمكننا القول إنّ القصص تروى، ولكنها أيضاً تعاش على نحو متخيل، بخلاف ما ذهب إليه (سقراط) عندما قال: (إنّ القصص تروى، والحياة تعاش)، ويعدّ (بول ريكور) هذا الفهم غير سليم، لأنه يقرّ بوجود هوّة لا تُردم، تفصل بين القص والحياة، بخلاف رؤية ريكور النقدية التي تسعى إلى إقامة جسر تواصل من خلال ردم الهوة. إنّ هذا التواشج بين الداخل والخارج النصي، جعل من (بول ريكور) أن يبحث عن نقاط الإسناد التي يجدها السرد في التجربة الحية للفعل والعناء(*)، والتي تقتضي، في هذه التجربة، مقاومة السرد وتعبّر عن حاجتها له. ويرى ريكور أنّ أول نقطة يرسو فيها الفهم السردي في التجربة الحية تكمن في بنية الفعل الإنساني والعناء، وتكون ألفتنا بالشبكة المفهومية للفعل الإنساني من ذات مرتبة الألفة التي لدينا عن حبكات القصص المعروفة، فهو الفهم الحصيف نفسه الذي يوجه فهم الفعل (والعناء) ويوجه السرد أيضاً. وثاني نقطة رسوّ يجدها السرد في الفهم العملي تكمن في المنابع الرمزية للميدان العملي. وتكمن نقطة رسو ثالثة فيما تمكن تسميته بـ(الخاصية ما قبل السردية للتجربة الإنسانية). وبسبب من هذه النقطة - يقول ريكور - يكون لنا المبرر في الحديث عن الحياة بوصفها قصة في طور الولادة، وكذلك الحياة بوصفها نشاطاً وعناء وبحثاً عن سرد. ويخلص ريكور إلى القول إنّ نظرية السرد تقف عند ملتقى طرق الأنثروبولوجيا الفلسفية التي تُعنى بمعنى الوجود الإنساني، والتأويلية التي تعنى بمعنى النصوص(1).

2-4: مسار نقد ما بعد الحداثة التأويلي:

ترى ما بعد الحداثة – انطلاقاً من موقع المؤول ومن عملية الفهم لديه - أنّ النص صدى لعدد لا نهائي من النصوص السابقة، فهو خاضع للتأويل ولتعدد القراءات، فنصوص الفلسفة والقانون والتاريخ والأدب جميعها خاضعة لهذا الأمر، ومن ثم فهي لا ترتبط

(*) لتوضيح العلاقة بين السرد والحياة، يستعير ريكور هنا حكمة سقراط القائلة: إنّ الحياة بلا عناء لا تستحق أن تعاش. ينظر الوجود والزمان والسرد: 39.

(1) الوجود والزمن والسرد: 37 و 39 و40 -53 و81.

بعلاقة انعكاسية سلبية مع الواقع بقدر ما تقوم بإعادة إنتاج، وتمثيل ذلك الواقع، ضمن اشتراطات الأنساق الكتابية والخطابية ضمن الثقافة. وبينما حاول (أمبرتو إيكو) ضبط آليات إنتاج المعنى والدلالة في النص من خلال إيجاد قواعد ومعايير للتأويل، إلاّ أنّ كلاً من جاك دريدا ورتشارد رورتي وجوناثان كالر ورولان بارت أكّدوا الانفتاح اللانهائي للنص ومنح المؤول حرية التأويل الكاملة وإنكار وجود (ميكانزمات نصية) محددة لإنتاج معنى يمكن الكشف عنها من خلال التحليل النقدي. ما يعني أنّ هناك خطين تأويليين متضادين؛ إذ يقول (أُمبرتو إيكو) – بوصفه مدافعاً عن التأويل المحكوم بالمرجعيات وضوابط نصية ذاتية – إنّ التاريخ خلّف لنا تصوّرين مختلفين للتأويل. فتأويل نصّ ما، حسب التصوّر الأول، يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي، وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. إذ هناك دوماً، في موضع ما، مقاييس تسمح بإيقاف التأويل. وإذا لم يكن الأمر كذلك، فإنّنا سنقع في مفارقة من طبيعة لسانية، كتلك التي صاغ حدودها (ماسيدو فرناندیز) عندما قال: هناك أشياء كثيرة ناقصة في هذا العالم، وإذا أضيف إلى ذلك نقصان شيء جديد، فلن يكون لهذا الشيء أي موضع[1].

أمّا التصور الثاني فيرى، على العكس من ذلك، أنّ النصوص تحتمل كلّ تأويل، فلا وجود لمعنى أحادي حسب قول دريدا الذي يشدّد على أنّ كلّ مقال Discours، وكلّ إيضاح يقول أكثر مما (يريد) قوله[2]. والبحث عن نوايا المؤلف لا موقع له ضمن مبادئ الباحث التفكيكي النقدي، فمن حق القارئ العنيد – حسب وجهة نظر المؤول التفكيكي – أن يجد في النص ما يصبو إليه، لأنّ النص يحتوي على مجمل هذه التداعيات. ويرى (جوناثان كالر) بوصفه أحد أقطاب التفكيكية – في سياق ردّه على إيكو – أنّ التأويل في ذاته ليس في حاجة إلى من يدافع عنه، فهو معنا في كلّ لحظة، إلاّ أنّه لا يثير اهتمامنا إلاّ حين يبلغ حدوده القصوى، شأنه في ذلك شأن كلّ الأنشطة الثقافية الأخرى. فلا جدوى من التأويل المعتدل – ذاك الذي يعبر عن نوع من الإجماع – على الرغم من أهميته في بعض السياقات. فإذا كانت مهمة النقاد هي بلورة تأويلات واقتراحها، فعليهم في هذه الحالة، أن يمارسوا ضغطاً تأويلياً لا هوادة فيه، وأن يطلقوا العنان لأفكارهم لتجوب الآفاق كلها. إنّ التأويلات المتطرفة كثيرة، وكثيرة أيضاً التأويلات المعتدلة، إلاّ أنّها في الحالتين لم تخلِّف أيّ أثر يذكر، فهي غير مقنعة وحشوية وغير ملائمة ومملّة. أمّا إذا كانت هذه التأويلات قصوى، فإنها ستحظى بالكثير من الاهتمام، وستكون لها القدرة على الكشف عن العلاقات

(1) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: 115 و139.

(2) التفكيكية دراسة نقدية: 83.

والترابطات التي لم يُكشف عنها من قبل، أو التي لم يفكر فيها من قبل. إنّها علاقات وترابطات ما كان من الممكن الحصول عليها لو بقي التأويل في حدوده الدنيا أو المعتدلة[1].

والنص، حسب هذا التصوري الدريدي المفتوح، آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية، فهذا النص يشكو أو ينتشي، باعتبار ماهيته المتعالية، من غياب ذات الكتابة ومن غياب الشيء المحال عليه أو المرجع. إنّ القول بأنّ العلامة تشكو من غياب مؤلفها ومن مرجعها لا يعني بالضرورة أنها محرومة كلياً من مدلول مباشر. إنّ غاية دريدا هي تأسيس ممارسة (فلسفية أكثر منها نقدية) تتحدّى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدّد ونهائي وصريح. إنّه لا يريد تحديد معنى النص فحسب، بل يطمح إلى تحديد ميتافيزيقيا الحضور الوثيقة الصلة بمفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائي. إنّ ما يسعى إلى البرهنة عليه هو السلطة التي تمتلكها اللغة المتجلية في قدرتها على أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها مباشرة. فعندما يفصل النص عن قصدية الذات التي أنتجته، فلن يكون من واجب القرّاء ولا في مقدورهم التقيّد بمقتضيات هذه القصدية الغائبة، والخلاصة وفق هذا التصور، أنّ اللغة تندرج ضمن لعبة متنوعة للدوال، كما أنّ النص لا يحتوي على أيّ مدلول متفرّد ومطلق، ولا وجود لأيّ مدلول متعالٍ، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص على تأجيله وإرجائه باستمرار. فكلّ دال يرتبط بدال آخر، فلا شيء هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي.

يرجع (إيكو) أصول الفكر النقدي التفكيكي، ومسارها المتطرف في التأويل، إلى الماضي البعيد؛ إلى الهرمسية والغنوصية. إذ يرى إيكو أنّ العقلانية الغربية من أفلاطون إلى أرسطو وكلّ من يدور في فلكهما، قد انبنت على مبدأ مفاده أنّ المعرفة هي إمساك بالسبب. فلكي تكون قادراً على منح العالم تعريفاً سببياً، يجب بالضرورة أن تستحضر فكرة وجود سلسلة وحيدة الاتجاه. إنّ وجود حركة تسير من (أ) إلى (ب) يفترض غياب أية قوة قادرة على السير بهذه الحركة من (ب) إلى (أ). ومن هنا ومن أجل تبرير الطابع الخطي الأحادي الاتجاه للسلسة السببية، يجب الاستناد إلى مجموعة من المبادئ، مبدأ الهوية (أ = أ)، ومبدأ عدم التناقض (يستحيل أن يكون الشيء (أ) ولا (أ) في الآن نفسه، ومبدأ الثالث المرفوع («أ» إمّا صحيحة وإمّا خاطئة). إنّ الأنموذج النوعي للفكر العقلاني الغربي كـ(حد مطروح) منبثق من هذه المبادئ وهي عينها شرط وجوده. وإلى هذا الأنموذج العقلاني الإغريقي واللاتيني استندت الرياضيات والمنطق وبرجمة الحواسيب. وعلى الرغم من ذلك،

(1) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: 170 - 171.

فإنّ هذا الأنموذج لم يكن شاملاً للتراث الإغريقي كله. لقد كان أرسطو إغريقياً، إلاّ أنّ غرائبية (أوليزيس) كانت إغريقية أيضاً. لقد كان العالم الإغريقي على الدوام فريسة لفكرة (اللانهائي). إنّ اللانهائي هو الذي لا يملك حدوداً، إنّه ينزاح عن القاعدة. ولأنّ الحضارة الإغريقية كانت مهوسة بفكرة اللانهائي، فإنها بلورت، على هامش مبدأي (الهوية) و(عدم التناقض)، فكرة المسخ الدائم مرموزاً إليها بهرمس. ولقد كان هرمس كائناً متقلباً وغامضاً، فقد كان أباً لكل الفنون ورباً لكل اللصوص في الوقت ذاته، ولقد كان شيخاً وشاباً في الوقت ذاته. وفي أسطورة هرمس هذا نعثر على نفي لمبدأ الهوية ولمبدأ عدم التناقض وكذا للمبدأ الثالث المرفوع، وفيها أيضاً تتكفيء السلاسل المنطقية على نفسها لتشكل هرماً حلزونياً: فالـ(ما بعد) يسبق الـ(ما قبل) [1].

واللغة عند الفكر الهرمسي، بقدر ما تكون غامضة ومتعددة، فإنها كذلك تكون غنية بالرموز والاستعارات، وهو يبحث عن حقيقة يجهلها، وكل زاده الكتب، فالكتابة هي الأصل وليس الكلام، إنّ هذا المنظور الذي يتبناه (جاك دريدا) بخصوص مركزية الكتابة، يخالف منظور الحضارة الغربية برمتها عندما احتقرت الكتابة واحتفت باللوغوس[2].

وعلى هذا الأساس، كانت اللغة تتخيل أو تتمنى أن يكون كل كتاب مشتملاً على جزئية بسيطة من هذه الحقيقة، فكلّ كتاب كان يثبت ما يقوله الكتاب الآخر. وتحت تأثير هذا البعد التوفيقي انهار أحد مبادئ العقلانية الإغريقية، أي ما يعود إلى مبدأ الثالث المرفوع. فأشياء كثيرة يمكن أن تكون صحيحة حتى لو تناقضت فيما بينها. إنّ الفكر الهرمسي يحول مسرح العالم كله إلى ظاهرة لسانية ويحرم اللسان- في الآن نفسه- من أية سلطة بلاغية. وخلاصة كلّ ما سبق هي أنّ التأويل غير محدود و أنّ محاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة سيؤدي إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها[3].

إنّ هذا الأنموذج الفكري الذي حاد عن المعيار العقلاني الإغريقي واللاتيني سيظلّ ناقصاً إذا نحن لم نستحضر ظاهرة أخرى عرفت النور في المدة التاريخية نفسها؛ ألا وهي الغنوصية، وهي تحيل في الإرث العقلاني الإغريقي على المعرفة الحقيقية للوجود، وتعدُّ هذه المعرفة حوارية وديناميكية -في الآن نفسه- في تقابلها مع الإدراك الحسي البسيط أو المعيار. وسيصبح هذا المفهوم، في القرون الأولى للمسيحية، دالاً على المعرفة الحدسية،

(1) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: 115 و 20 - 29.

(2) في علم الكتابة: 58.

(3) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: 115 و 20 - 29.

السابقة على العقلانية. إنّه يعين الهبة الإلهية المكتسبة أو الممنوحة من السماء والقادرة على إنقاذ كلّ من يحتمي بها. إنّ الوحي الغنوصي يقول، بطريقة أسطورية، إنّ الألوهية ذاتها، الغامضة وغير المعروفة، تحتوي مسبقاً على الأصل المولِّد للجنون وعلى الخنثوية. وهو ما يجعلها كياناً متناقضاً منذ البداية، لأنها لا تتطابق مع نفسها. إنّ الذي ينفذّ أوامرها، ينبعث من جديد ويولّد معه عالما قلقا ومزيفا تتسلّل داخله جزئية من هذه الألوهية، كما لو أنها تتسلل إلى سجن أو منفى.

وتلخيصاً لما قدمناه حول المظاهر الرئيسة لما يمكن أن يطلق عليه (المقاربة الهرمسية للنصوص)، أنّ كثيراً من المقاربات المعاصرة تقترب من الهرمسية القديمة، فنعثر عندهما على سلسلة من الأفكار المتشابهة:

- النص كون مفتوح بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية. إذ يشكّل نسق لساني ما جهازاً يمكن استناداً إليه، وبواسطته إنتاج سلسلة لا متناهية من المسارات اللسانية. فإذا عدنا إلى القاموس للبحث عن دلالة كلمة ما، فإنّنا سنكتشف تعريفات ومرادفات – أي كلمات أخرى – ونبحث في هذه الكلمات عمّا يمكن أن تدلّ عليه، لدرجة أننا قادرون، انطلاقاً من تعريفاتها، على الانتقال إلى كلمات أخرى، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية.

- إنّ اللغة عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكل سابق. إنّ مهمة اللغة، على العكس من ذلك، لا تتجاوز حدود إمكانية الحديث عن تطابق للمتناقضات.

- إنّ اللغة تعكس عدم تلاؤم الفكر. إنّ وجودنا في الكون عاجز عن الكشف عن دلالة متعالية.

- إنّ كل نص يدّعي إثبات شيء ما هو كون مجهض، أي نتاج كائن يشكو من اختلال ذهني (وهو يريد أن يقول كذا وكذا، فإنه ينتج سلسلة لا متناهية من الإحالات مثل «هذا» ليس «هذا»).

إنّ هذا الموقف من النصوص يعكس موقفاً مشابهاً من العالم الخارجي، فالتأويل هو تفاعل مع نصّ العالم، أو تفاعل مع عالم النص عبر إنتاج نصوص أخرى. فنشرح الطريقة التي يشتغل من خلالها النظام الشمسي، استناداً إلى قوانين نيوتن، يعدّ شكلاً من أشكال التأويل، تماماً كما هو الإدلاء بسلسلة من المقترحات الخاصة بمدلول نص ما[1].

(1) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: 24 – 38 و115 و121 – 122. واعترافات روائي ناشئ: 49.

وفضلاً عن هذه المرجعية الإغريقية القديمة، يجد الباحث أنّ المسار التأويلي عند دريدا يستعين بـ(كانط) في مشروعه الرافض لمفْهمَة الفن، كما يستعين بالتراث الرومانسي الخاص بالأخوين (أوغست ويلهلم شليغل، 1767 - 1845؛ وفريدريش شليغل، 1772 - 1829)، ولا سيما فريدريش شليغ الذي يرى الباحثون أن رومانتيكيته هي تفكيكية قبل الحالة النهائية، وأنّه أول من هاجم اللوغوس، إذ توجد تقاربات ثيبولوجية (تشابهات) بين حجج التفكيكية وحجج الرومانيسيين الألمان. كما يعتمد مساره التأويلي المفتوح على تجريد (هيجل)، وعلى مفهوم المكمل عند (روسو)، وعلى مفاهيم فينومينولوجيا (هوسرل)، فضلاً عن الطروحات الفكرية الجوهرية لـ(نيتشه) و(هيديجر). فالنقد الذي يوجهه دريدا إلى اللوغومركزية وإلى الفالوغومركزية يرتبط بصورة معقدة بنقده للميتافيزيقيا المتأثر بنيتشه وهيديجر، فهو يرى كهذين الفيلسوفين؛ أنّ المثالية الأوروبية أداة سيطرة.[1] ولم يقتصر أمر الإفادة من (هيديجر) عند هذا الحد، بل وصل الأمر إلى استلهام (دريدا) مصطلح التفكيكية Deconstruction منه بغية تغيير أسس الماورائيات Metaphysics الغربية. إذ يعدّ مشروع دريدا التفكيكي امتداداً وإضافة إلى المنهج الفلسفي لهيديجر في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، الذي سعى إلى نقد بل ونقض فكرة الوجود والزمن ، وكان هذا النقض هو في حقيقته، تفكيكاً لهذه الفلسفة التي تلفحت في أحايين كثيرة بأردية المطلق[2].

4-3: القراءة الطباقية وكشف الأنساق المضمرة:

بما أنّ جميع أشكال الثقافة – في منظور ما بعد الحداثة - هجينة ومولَّدة، ومزيجة، ومشوبة، غير نقية، فقد آن الأوان – حسب اعتقاد إدوارد سعيد – في التحليل الثقافي لإعادة ربط تحليل هذه الأشكال بواقعها الفعلي. إنّ الاستقلال الذاتي المزعوم للأعمال الأدبية والفنية يقتضي نوعاً من الفصل، يعرض محدودية مضجرة تأبى الأعمال الأدبية نفسها أن تقوم بفرضها. وقد أدّت دراسات من مثل دراسة مارتن برنال (أثينا السوداء)، ودراسة إريك هوبسباوم وترنس رينجر (اختراع التراث) إلى إبراز التأثير الفائق لمشاعر القلق وبرامج الأهداف الراهنة على الصور النقية؛ بل المطهرة، التي نشكلها لماضٍ رفيع المقام، نافع انسيابياً، ماض نقصي منه العناصر، والموروثات، والسرديات التي لا نريدها. وهكذا، كما يرى برنال، فبينما كانت الحضارة اليونانية معروفة في الأصل بأنها ضاربة الجذور في الثقافات المصرية والسامية وغيرها من الثقافات الجنوبية والشرقية، أعيد

(1) في علم الكتابة: 35. والتفكيكية – دراسة نقدية: 6 و21 و48.

(2) موسوعة النظريات الأدبية: 224 - 225 .

تصميم هذه الحضارة كحضارة آرية خلال القرن التاسع عشر، وتمّ تطهيرها من جذورها السامية والإفريقية أو حجبت هذه الجذور عن الأنظار. ولأنّ الكتاب اليونانين أنفسهم اعترفوا صراحة بماضي ثقافتهم المهجّن، فقد اكتسب فقهاء اللغة الأوروبيون العادة العقائدية المتمثلة في المرور على تلك المقاطع المحرجة دون تعليق، من أجل تأسيس نقائها الآري. وإنّ المرء ليتذكر أيضاً أنّ المؤرخين الأوروبيين للحملات الصليبية لم يبدؤا إلاّ في القرن التاسع عشر تجنّب الإشارة إلى ممارسة أكل لحوم البشر من قبل فرسان الفرنجة، على الرغم من أكل اللحم البشري مذكور دونما حياء في الحوليات المعاصرة للحملات الصليبية.

القراءة الطباقية مصطلح صاغه (إدوارد سعيد) ويقصد به تجاوز التحليل الجزئي الذي تقوم به المدارس القومية المختلفة، أو المدارس النظرية بانتظام مطرد، بدل ذلك يقترح إدوارد سعيد الخطوط الطباقية لتحليل كوني، تعاين فيه النصوص والمؤسسات الدنيوية بوصفها عاملة معاً، لاستخلاص ما هو صامت أو موجود هامشياً أو مقموع عقائدياً، ففي منظور القراءة الطباقية يُقرأ ديكنز وثاكري – المؤلفان اللندنيان – أيضاً ككاتبين تفعم تجربتهما التاريخية بالمشروع الاستعماري في الهند وأستراليا، وكانا على وعي تام به.. فيمكننا أن نقرأ في هذا الإطار الروايات الإنكليزية قراءة لا واحدياً، بل (طباقياً).

تعني القراءة الطباقية عند إدوارد سعيد توسيع قراءاتنا للنصوص، وإدخال العملية الامبريالية، وعملية المقاومة لها، في حسابها؛ وتتضمن عملية التوسعة إدراج ما تمّ ذات يوم إقصاؤه بالقوة ضمن عملية القراءة، كما نجد ذلك في رواية **الغريب** لكامو التي تمثل التاريخ السابق لاستعمار فرنسا بأسره وتدميرها للدولة الجزائرية، ثم الظهور اللاحق لجزائر مستقلة (اتخذ منها كامو موقف المعارض). ويعتقد إدوارد أنّ في وعينا النقدي شرخاً خطيراً، شرخاً يسمح لنا بقضاء قدر كبير جداً من الوقت في إرهاف نظريات كارلايل وَرَسْكِن الجمالاتية وإحكام حبكها، مثلاً، دون أن نولي أيّ اهتمام للسلطة التي أضفتها هذه النظريات بصورة متآينة على إخضاع شعوب أدنى وأراض مستعمرة.

إنّ القراءة الطباقية قراءة غير إلغائية، ولكنها في الوقت نفسه، قراءة تحتفي بالاختلاف، إذ من الجلي أنّه لا ينبغي لأي قراءة أن تسعى إلى أن تعمّم إلى درجة إلغاء هوية نص ما، أو كاتب ما، أو حركة ما. لكن بالمعيار نفسه، ينبغي أن تدخل القراءة في الاعتبار أنّ ما كان مؤكداً، أو بدا أنّه مؤكّد بالنسبة لعمل أو مؤلف ما، قد يكون أصبح عرضة للخلاف. إنّ هند كبلنغ في **كيم**، لها خصيصة من الديمومة والحتمية تنتمي لا إلى تلك الرواية المدهشة وحسب بل إلى الهند البريطانية أيضاً: إلى تاريخها، وإداريها،

والمنافحين عنها، وإلى ما لا يقل أهمية وهو الهند التي حارب من أجلها القوميون الهنود لأنّها وطنهم الذي ينبغي أن يستعاد. وبتقديم مسرود لهذه السلسة من الضغوط والضغوط المضادة في هند كبلنغ، نفهم العملية الامبريالية نفسها كما يتعالق معها (أي مع السلسلة) العمل الفني العظيم، كما نفهم عملية المقاومة اللاحقة للامبريالية. في قراءة نص ما ينبغي على المرء أن يفتحه، ويكشف ما اندرج فيه ويشخص ما أقصاه مؤلفه عنه أيضاً. إنّ كلّ عمل ثقافي هو رؤيا للحظة ما، وعلينا أن نقحم هذه الرؤيا تجاورياً مع الرؤى التنقيحية المتنوعة التي اتستثارتها فيما بعد – في هذه الحالة، مع التجارب القومية لهند ما بعد الاستقلال.

فضلاً عن ذلك، فإنّ على المرء أن يربط القصة المسرودة بالأفكار، والتصورات، والتجارب التي منها تستمد الدعم. إنّ أفارقة كونراد، مثلاً، يطلعون من مكتبة ضخمة لـ الأفريقانية، إذا جاز التعبير، كما من تجارب كونراد الشخصية. ليس ثمة شيء اسمه التجربة المباشرة، أو الانعكاس، للعالم في لغة نص. لقد تأثرت انطباعات كونراد عن أفريقيا وبشكل حتمي بمخزون المأثورات الشعبية وبالكتابات عن أفريقيا، التي يلمع إليها في كتابه **سجل شخصي**؛ وما يقدمه في **قلب الظلام** هو حصيلة انطباعاته عن تلك النصوص متفاعلة تفاعلاً خلاقاً، إلى جانب مقتضيات السرد وأعرافه، وعبقريته وتاريخه الخاصين المتميزين. وأن يقال عن هذا المزيج الخارق الثراء إنه يعكس أفريقيا، أو إنّه يعكس تجربة لأفريقيا، هو قول جبان نوعاً ما، ومضلل بالتأكيد. فمال لدينا في **قلب الظلام** – وهو عمل ذو تأثير ضخم، إذ إنّه قد استفز العديد من القراءات والصور – هو أفريقيا مسيّسة، ومشبعة عقائدياً، لا مجرد انعكاس تصويري (فوتوغرافي) أدبي لأفريقيا. إنّ نصاً على هذه الدرجة من الهجنة، والعكرة، والتعقيد ليتطلب انتباهاً يقظاً في عملية تأويله. لقد كانت الامبريالية الحديثة من الكونية والشمولية بحيث لم ينج فعلياً من تأثيرها شيء؛ وإلى جانب ذلك، فإنّ تنافس القرن التاسع عشر حول الامبراطورية، ما يزال مستمراً اليوم. ولذلك فإنّ النظر أو عدم النظر إلى الروابط بين النصوص الثقافية والامبريالية يعنيان اتخاذ موقف هو في حقيقة الأمر متخذ: إمّا أن ندرس الصلة من أجل نقدها والتفكير ببدائل لها ... وإمّا ألاّ ندرسها من أجل أن نتركها ماثلة، غير ممحّصة، ودونما تغيير على سبيل الافتراض. إنّ هذا النوع المحدد من الاهتمام، يتيح للقارئ أن يؤول الأعمال المكنونة للقرنين التاسع عشر والعشرين باهتمام مشبوك منخرط من جديد.

يلفت (إدوارد سعيد) في اشتغاله على القراءة الطباقية الانتباه إلى أهمية الفضاء أو المكان في المقاربات الروائية، فروايات (جين أوستين)، ولا سيما روايتها **روضة مانسفيلد** (1814) تؤكد على نحو صريح على البعد العقائدي والأخلاقي للامبريالية البريطانية. إذ

هي تعبر في رواياتها عن نوعية حياة قابلة للنوال، في الأموال والممتلكات المكتسبة، والتمييزات الأخلاقية المقامة، والاختيارات الصحيحة الموضوعة موضع التنفيذ، والتحسينات (السليمة) المبرمة، واللغة ذات الظلال مؤكدة ومصنفة. لقد اعتدنا، بعد لوكاش وبروست، على التفكير بحبكة الرواية وبنيتها بوصفها يتشكلان على نحو رئيس بفعل الزمانية، إلى درجة أنّنا أغفلنا وظيفة الفضاء، والجغرافيا، والموقع، ذلك أنّ من يرى نفسه في حلزون يزداد اتساعاً في البيت (الوطن)، وفي إيرلندة، وفي العالم ليس ستيفن ديدالويس (شخصية في صورة الفنان لشبابه ويوليسيس لجويس جويس) اليافع وحده، بل كل بطل روائي شاب آخر قبله أيضاً. و**روضة مانسفيلد**، مثل روايات كثيرة تدور بالضبط حول سلسلة من أفعال الإزاحة وإعادة الموضعة في الفضاء، منها الصغير ومنها الكبير، تحدث، في نهاية الرواية. وتموضع (جين أوستن) ذلك الفضاء ذاته في مركز قوسٍ من المصالح والشواغل تترامى على مدى نصف الكرة، وبحرين رئيسين، وأربع قارات. وعندما ينتقل إدوارد سعيد إلى روائيَين إنكليزيَين آخرين، وهما (ردیارد کبلنغ) و(جوزيف كونراد) يجد أنّ الكاتبين صاغا التجربة الامبراطورية، فأصبحت موضوعاً رئيساً لعملهما بقوة ومقدرة كبيرتين، على الرغم من أنّ هذين الفنانيين مختلفان اختلافاً كبيراً في اللهجة والأسلوب، فقد استحضرا لجمهور بريطاني – وهو أساساً جُزري وأقاليمي – ألوان المشروع البريطاني ما وراء البحار وفتنة الجمالية وسحره الرومانسي، مما كان معروفاً جيداً للقطاعات المتخصصة ضمن مجتمع الداخل. تتعلق رؤى (كونراد) الرئيسة للامبريالية بأفريقيا في **قلب الظلام** (1899)، وبالبحار الجنوبية في **لورد جيم** (1900) ، وبأمريكا الجنوبية في **نوسترومو** (1904). أمّا عمل كبلنغ الأعظم فإنّه يركز على الهند، وهي بلاد لم يكتب عنها كونراد إطلاقاً. وكانت الهند قد أصبحت مع أواخر القرن التاسع عشر، أعظم الممتلكات الاستعمارية البريطانية، بل ربما الأوروبية، وأكثرها ديمومة، وأعلاها درّاً للأرباح. وقد مارست الهند منذ وصول البعثة البريطانية الأولى إليها عام 1608 حتى مغادرة آخر نوّاب الملك البريطانيين لها عام 1947، تأثيراً كبيراً في الحياة البريطانية، في المبادلات التجارية، والصناعة والسياسة، والعقائدية، والحرب، والثقافة وحياة الخيال. وتبلغ قائمة الأسماء العظيمة التي عالجت الهند وكتبت عنها، في الأدب والفكر الانكليزيين، حداً مدهشاً، إذ تشمل وليم جونز، وأرموند بيرك، ووليم ماكبيس ثاكري، وجيرمي بنتام، وجيمس، وجون ستيورات مل، واللورد ماكولي، وهاريت مارتينو ... وطبعاً، ردیارد کبلنغ، الذي لا تُنكر أهميته في تحديد، وتخيّل، وصياغة أهمية الهند عند الامبراطورية البريطانية في مرحلتها الناضجة، مباشرة قبل أن يبدأ الصرحُ بأسره بالتصدع والانشراخ.

وينبغي أن يبقى في خاطرنا ونحن نؤوّل رواية **كيم** لكبلنغ عاملان اثنان؛ الأول هو أنّ مؤلفها، سواء أراق لنا ذلك أم لم يرق، لا يكتب من وجهة النظر المسيطرة لرجل أبيض في مملكته الاستعمارية فحسب، بل كذلك من منظور نظام استعماري هائل كان اقتصاده، وأداؤه العملي، وتاريخه جميعاً قد اكتسبت مقام حقيقة من حقائق الطبيعة. أما العامل الثاني فهو أنّ كبلنغ كان كائناً تاريخياً، إلى درجة لا تقل عن الهند نفسها، كما كان فناناً كبيراً. وكانت أهمية (كيم) مركزية للعصر شبه الرسمي للامبراطورية، وهي بطريقة ما تمثل هذا العصر.

وحين نقرأ (كيم) اليوم فإنها تستطيع أن تمس وتثير العديد من هذه المسائل. هل يصوّر كبلنغ الهنود بشراً (أدنى من البيض)، أم بشكل ما متساويين (لهم) لكنهم مختلفون (عنهم)؟ من الجلي أنّ قارئاً هندياً سيعطي جواباً يركز على عوامل معينة أكثر من أخرى (مثلاً آراء كبلنغ التنميطية التي - سيصفها البعض بأنها عرقية عنصرية – في الشخصية الشرقية). وأما القراء الانكليز والأمريكيون فسيؤكدون على شعور المودة الذي يحمله للحياة الهندية على الطريق الرئيسي الكبير. إذن، كيف نقرأ كيم بوصفها رواية من روايات أواخر القرن التاسع عشر سبقتها أعمال سكوت، وأوستن، وديكنز و(جورج) إليوت؟ ينبغي ألاّ ننسى أنّ الكتاب هو بعد كل حساب رواية ضمن خط من الروايات، وأنّ ثمة أكثر من تاريخ واحد فيه ينبغي أن يستذكر، وأنّ التجربة الامبريالية – على الرغم من كونها تجربة سياسية حصراً - قد تغلغلت أيضاً إلى الحياة الثقافية والجمالية للغرب الحواضري كذلك.

ويرصد (إدوارد سعيد) هذه الأنساق المضمرة، وأهمية الفضاء، في روايات الحقبة الامبريالية الفرنسية للجزائر، ولا سيما عند (كامو)، بوصفه المؤلف الوحيد من الجزائر الفرنسية الذي يمكن أن يعتبر بتسويغ تام مؤلفاً ذا مقام عالمي. وقد كان كامو، كما كانت جين أوستين قبله بقرن من الزمان، روائياً أسقطت من أعماله حقائق الواقع الامبريالي، الماثلة في أعماله مثولاً واضحاً بانتظار أن ترى؛ وكما في حالة أوستن، فقد بقي (من كامو) روحيّة قابلة للفصل، روحية توحي بالكونية والإنسانية، على قدر عميق من التنافر مع أوصاف الأمكنة الجغرافية التي تقدّم بشكل عار في الكتابة الروائية نفسها. إنّ فاني تُمسك بروضة مانسفيلد ومستَثْبَتِ أنتيغوا كلتيهما؛ وفرنسا تمسك بالجزائر، كما تمسك في القبضة السردية نفسها بعزلة مُرْسو الوجودية إلى درجة الإدهاش. وكامو على قدر بالغ من الأهمية في (سياق) الاضطراب الاستعماري البشع الناتج من مخاض تفكيك الاستعمار الذي مرت به فرنسا في القرن العشرين، إنّه شخصية امبريالية متأخرة جداً لم ترتبط

بعمر الامبراطورية فحسب، بل ما يزال باقياً اليوم بوصفه كاتباً (كوني) النزوع تضرب جذوره في عملية استعمارية صارت الآن نسياً منسياً.

وعندما ينتقل (إدوارد سعيد) إلى الروائي الفرنسي (إلبرت كامو) يعتقد أنّه ينبغي عند التصدي لأعمال كامو طرح ثلاث نقاط منهجية: الأولى هي مساءلة وتقويض اختيار كامو للإطار المشهدي الجغرافي لـ **الغريب** (1942)، و**الطاعون** (1947)، والمجموعة الشيقة جداً من قصصه القصيرة المنشورة بعنوان **المنفى والملكوت** (1975). لماذا كانت الجزائر الإطار المشهدي لسردياتٍ كانت وما تزال مرجعيتها الرئيسة (في العملين الأولين) تُتأوّل باعتبارها فرنسا بشكل عام، وبشكل أشدّ تخصيصاً: فرنسا تحت الاحتلال النازي؟ إذ يلحظ أنّ الاختيار ليس بريئاً، وأنّ كثيراً مما في الحكايات (على سبيل المثال: محاكمة مُرسو) هو إمّا تسويغ متستّر أو لاواع للحكم الفرنسي وإمّا محاولة عقائدية لتجميله. بيد إنّنا إذ نحاول أن نؤسس استمرارية بين كامو بوصفها فناناً فرداً، وبين الاستعمار الفرنيسي في الجزائر، فإننا ينبغي أن نتساءل عمّا إذا كانت سرديات نفسها ترتبط بِـ، وتمتاح ميزات من، سرديات فرنسية سابقة لها واستعمارية على نحو أكثر انكشافاً. وإذ نوسع المنظور التاريخي من كامو ككاتب جذاب التفرد في أربعينات وخمسينات القرن العشرين ليشمل الحضور الفرنسي في الجزائر الذي كان قد استمر لقرن من الزمان، فقد يتاح لنا أن نفهم فهماً أفضل ليس لشكل رواياته ومعناها العقائدي وحسب، بل كذلك الدرجة التي يبلغها عمله في الإعراب عن طبيعة المشروع الفرنسي هناك في الجزائر، وفي الإشارة إليها، وجعلها أكثر دقة.

أمّا النقطة المنهجية الثانية فإنها تتعلق بنوع الأدلة الضرورية لمثل هذه الرؤية الأرحب وبالسؤال العلائقي المتصل بمن يقوم بالتأويل. إنّ ناقداً أوروبياً ذا نزوع تاريخي يُحتمل أن يؤمن بأنّ كامو يمثل الوعي الفرنسي المعوّق بشكل مأساوي للأزمة الأوروبية على مشارف إحدى منعطفاتها العظيمة؛ وعلى الرغم من أن كامو اعتبر فيما يبدو المزارع الاستعمارية قابلة للإنقاذ والاستمرار إلى ما بعد عام 1960 (وهو عامُ وفاته) فقد كان ببساطة مخطئاً تاريخياً، إذ إنّ الفرنسيين تنازلوا عن ملكية الجزائر وعن جميع دعاواهم المتعلقة بها بعد سنتين فقط من ذلك. وبقدر ما يومئ عمله بوضوح إلى الجزائر المعاصرة، فإنّ انشغال كامو العام كان بالوضع الفعلي للشؤون الفرنسية – الجزائرية المعاصرة، لا بتاريخ تغييراتها الاحتدامية في صيرورتها على المدى البعيد. وهو، مع استثناءات متفرقة، يتجاهل أو يتغاضى عن التاريخ الذي ما كان جزائري يشكل الحضور الفرنسي بالنسبة له ممارسة يومية للقوة والسلطة سيتجاهله. ولذلك، فإنّ عام 1962 بالنسبة للجزائري يرجّح أن يبدو

نهاية لحقبة مديدة بائسة من حقب التاريخ كانت قد بدأت مع وصول الفرنيسيين عام 1830، وتدشيناً منتصراً لحقبة جديدة. ومن ثمة، فإنّ تأويلاً ترابطياً تعادلياً لروايات كامو سيتمثل في تأويلها بوصفها تدخلات في تاريخ الجهود الفرنسية في الجزائر، لجعل الجزائر فرنسية والإبقاء عليها فرنسية، لا بوصفها روايات تتنبأ عن حالة مؤلفها العقلية. إنّ احتواء كامو للتاريخ الجزائري وافتراضاته حوله ينبغي أن تقارن بتواريخ كتبها جزائريون بعد الاستقلال، من أجل اكتساب إحساس أكمل بالنزاع بين القومية الجزائرية والاستعمار الفرنسي. وسيكون سليماً أن نعتبر عمل كامو متصلاً تاريخياً بالمبادرة الاستعمارية الفرنسية نفسها وبالمعارضة الصريحة المباشرة لاستقلال الجزائر. وقد ينجح هذا المنظور الجزائري في فتح مغالق جوانب أخفاها كامو، أو استبدها، أو أنكرها، وفي إطلاقها من عقالها. وأخيراً، فإنّ ثمة قيمة منهجية حاسمة في التفاصيل، والأناة، والإلحاح فيما يتعلق بنصوص كامو المضغوطة إلى درجة عالية. ثمة نزوح عند القراء إلى ربط روايات كامو بروايات فرنسية عن فرنسا، لا بسبب لغتها والأشكال التي يبدو أنها تأخذها من سوالف مرموقة مثل **أدولف والحكايات الثلاث** (لكونستان دو روبَسْك) وحسب، بل كذلك لأنّ اختياره لإطار مكاني جزائري، وداخل هذا الإطار المكاني يذكر قيام (مُرسو) بقتل عربي، بيد أنّ هذا العربي لا اسم له، ويبدو دونما تاريخ، دع عنك أن يكون له أمّ وأبٌ؛ وصحيح أيضاً أنّ العرب يموتون بالطاعون في وهران، بيد أنهم دون أسماء كذلك. لهذا يرى إدوارد سعيد أنّ على المرء إيجاد روايات كامو ما ظُنّ ذات يوم أنّها قد نُقّيت منه: تفاصيل عن ذلك الفتح الإمبريالي الفرنسي بشكل متميز الذي بدأ عام 1830، مستمراً خلال حياة كامو، ومسقطاً إلى صميم نسيج النصوص وتأليفها. ويؤكد إدوارد سعيد أنّ القصد من هذا التأويل الترميمي ليس انتقامياً، ولا ينوي بعد إقرار الحقيقة أن يلقي اللوم على كامو لأنه أخفى أموراً عن الجزائر في كتاباته الاختلافية (مع أنه) بذل جهداً مضنياً، مثلاً، في القطع المختلفة المجموعة في (كتابه) **حوليات جزائرية** لإيضاحها. ما أريد أن أفعله هو أن أعاين قصص كامو كعنصر في الجغرافية السياسية الفرنسية للجزائر، (تلك الجغرافيا) التي تم بناؤها منهجياً، واستغرقتْ أجيالاً عديدة لاستكمالها، من أجل أن نراها رؤية أجلى بوصفها تقدم مسرداً آسراً للنزاع السياسي والتأويلي (الهادف إلى) تمثيل الأرض نفسها وسكناها وامتلاكها – في الوقت عينه الذي كان البريطانيون يغادرون الهند -. إنّ كتابات كامو مفعمة بحساسية استعمارية متأخرة تأخراً فائقاً، بل إنها بطريقة ما (حساسية) مشلولة، تقوم بأداء حركة امبريالة ضمِن (وعن طريق) شكلٍ، هو الرواية الواقعية، كان قد تجاوز ببون شاسع إنجازاته العظمى في أوروبا.

تعتمد القراءة الطباقية عند إدوارد سعيد على التمييز بين ثلاثة أنواع من القراء؛ قراء منتمون إلى المركزية الغربية، وقراء منتمون إلى السكان الأصليين، وثالثاً جمهور مفترض في مخيّلة الكاتب عند كتابة منتجه الثقافي. فحسب هذا التمييز قد تم تدوين مركزية الرؤيا الامبريالية وتدعيمها من قبل الثقافة التي أنتجتها، ثم قنعتها وتحوّلت أيضاً بتأثيرها. فمن الطبيعي أنّك إذا حدث أن كنت أنت نفسك ذا خلفية استعمارية، فستكون الموضوعة الامبريالية موضوعة محتّمة مقررة في تكوينك، كما أنها يستميلك إليها إذا حدث أيضاً إنْ كنت ناقداً متفانياً للأدب الأوروبي. إنّ الباحث الهندي أو الإفريقي (المتخصص) بالأدب الانكليزي يقرأ **كيم** أو **قلب الظلام** بملحاحية نقدية لا يشعر بها بالطريقة نفسها تماماً باحث أميركي أو بريطاني. لكن، بأي الطرق نستطيع أن نصوغ العلاقة بين الثقافة والامبريالية بما يتجاوز التأكيدات الجازمة والأيمان المغلّظة للشهادة الشخصية؟ إنّ بروز الرعايا السابقين للاستعمار كمؤوّلين للامبريالية وأعمالها الثقافية العظيمة قد أعطى الامبريالية هوية ملموسة، كي لا نقول ناتئة قاحمة، كموضوع للدراسة والتنقيح النابض بالحيوية. لكن كيف يمكن لذلك النمط الخاص من الشهادة والدراسة ما بعد الامبرياليتين، المتروك عادة على هوامش الإنشاء النقدي، أن يدخل في اتصال فعّال مع الانشغالات النظرية الراهنة؟

أن نعتبر الانشغالات الامبريالية مهمة تأسيسياً فيما يتعلق بثقافة الغرب الحديث يعني، أن نعاين تلك الثقافة من منظور توفّره المقاومة المناوئة للامبريالية كما توفره المنافحات الموالية للامبريالية. فماذا يعني ذلك؟ إنّه يعني تذكّر أنّ الكتاب الغربيين إلى منتصف القرن العشرين – ويستوي في ذلك ديكنز وأوستن وفلوبير وكامو – كتبوا وفي أذهانهم جمهورٌ غربي حصرياً، حتى حين كانوا يكتبون عن شخصيات، وأمكنة، ومواقف تستخدم، وتشير إلى أراض يملكها أوروبيون فيما وراء البحار. لكن لمجرد أنّ أوستين أشارت إلى أنتيغوا في **روضة مانسفيلد** أو إلى أقاليم زارتها البحرية البريطانية في رواية **إقناع** دون أن تخطر ببالها أيّة أفكار عن الاستجابات المحتملة للأصلانيين الكاريبيين أو الهنود الذين يقطنونها، ليس سبباً يدعونا نحن إلى أن نفعل الشيء عينه. فنحن الآن نعرف أنّ هذه الشعوب غير الأوروبية لم تتقبّل بلا مبالاة السلطة المفروضة عليها، أو الصمت العام الذي يسند إليه حضورها في أشكال مخففة بطريق شتّى. ولذلك ينبغي علينا أن نقرأ النصوص المكتوبة العظيمة، بل ربما أيضاً سجل المحفوظات الكامل للثقافة الحديثة وما قبل الحديثة في أوروبا وأميركا، باذلين الجهد لاستخلاص ما هو صامت أو موجود هامشياً أو مقموع عقائدياً، في مثل تلك هذه الأعمال، وتوسيعه، وتأكيده، والإفصاح عنه[1].

(1) الثقافة والامبريالية: 83 – 86 و 134 – 137 و 374 و 118، و151 – 152، 196 – 198، و235 – 236.

4-4: علم سردي نسوي أو علاقة ما بعد الحداثة بالنسوية:

تداخلت النظريات النسوية في شكلها النقدي، مع اهتمامات الماركسية وما بعد البنيوية ومع ما يسمى فن ما بعد الحداثة الذي يتمتع بالانعكاسية الذاتية والخلفية التاريخية معاً بطريقة مفارقة، ويوصف بكونه هازئاً وسياسياً في الوقت ذاته؛ فلوحات جوان تود أو جويس فيلاند، وروايات سوزان سوان أو جوفير مارشيسولت، وصور جيف مايل أو ايفرجن، هي فنون ساخرة هازئة، وليست نوستالجية في تعاملها مع التاريخ ومع تاريخ الفن. وترى الناقدة النسوية (هتشيون) أنّ دور السرديات الكبرى ووظيفتها في خطاباتنا المعرفية تستحق الاهتمام والمتابعة، وتتابع قائلة إن أشكالاً مختلفة من النظرية النسوية ومن النقد النسوي قد تأثرت بالسرديات الكبرى التي كان قلقها الأساسي هو النظام الأبوي (البطريركي)، ولا سيما في نقطة تقاطعه أو اشتباكه مع السرديات الرئيسة الأخرى في عصرنا مثل الرأسمالية والإنسانية الليبرالية. وباستجابتها لاستجواب السرديات الكبرى، تقف بعد الحداثية موقف الراغب في تفنيد المهيمنات الثقافية (النظام الأبوي والرأسمالية والنزعة الإنسانية، وغيرها)، مع علمها بأنها قد لا تستطيع النأي بنفسها عنها: ذلك أنه لا يوجد أي موقف خارج هذه السرديات الكبرى يمكن منه إطلاق نقد لا يثير الشبهة بحد ذاته. وهذا يمس الحقيقة أيضاً التي ستجعل من سياسات ما بعد الحداثية مثار تساؤلات وشبهات في نهاية المطاف. بل إن هذا الموقف المثير للشبهة هو الذي يجعل تلك السياسات معروفة ومألوفة لنا. ومن خلال هذه المفارقة في نقد ما بعد الحداثة المتواطيء مع السرديات الكبرى، تعقد الحركات النسوية وما بعد الحداثة شراكةً مميزة، وصلت إلى مستوى التداخل، إذ ترى الناقدة (هتشيون) أنّ ما بعد الحداثة بوصفها حركة تغيير ومن خلال اهتمامها بالاختلافات والهوامش، قد تشكلت من خلال النسوية Frminism. في حين يزعم كثير من المعلقين أنّ العكس هو الصحيح، أي النسوية هي نتيجة مباشرة لإزدهار ما بعد الحداثة.

وقد أشار العديد من المعلقين إلى ذكورة التقاليد الحداثية، ومن ثم ضمنية ذكورية ما بعد الحداثية التي تكون في حالة ردة فعل على أو حتى قطيعة واعية مع الحداثة. فحاولت الحركات النسوية مقاومة الاندماج في معسكر ما بعد الحداثة، خوفاً من تعرض أجندتها السياسية للخطر، أو على الأقل قد تحجب أجندتها عن طريق الترميز المزدوج النقدي المتواطيء في الآن نفسه؛ كما أن خصوصياتها التاريخية والموقفية positionalities قد تتعرض لخطر التصنيف ضمن مباديء عامة. وتعمل كلتا المؤسستين (ما بعد الحداثة والنسوية) في الوقت نفسه على إدراك الطبيعة الاجتماعية للنشاط الثقافي، ولكن النسوية

ليست مع محتوى العرض: فأشكال الفن لا يمكنها إحداث التغيير ما لم تقم الممارسات الاجتماعية بفعل ذلك. قد يكون العرض خطوة أولى، ولكنها (أي تلك الخطوة) لا يمكن أن تكون الأخيرة. ومع ذلك فإنّ النسويات وفناني ما بعد الحداثة يتشاركان في النظرة إلى الفن بوصفه علامة اجتماعية تقع لا محالة، في شرك علامات أخرى ضمن أنظمة المعنى والقيمة. ولكنّ هتشيون تدّعي أن الحركة النسوية تريد أن تذهب أبعد من هذا العمل نحو تغيير تلك النظم، وليس فقط نزع تأثيرها. وليس هذا فحسب، بل أن هناك فرقاً آخر بين المشروعين، وهنا تقتبس هتشيون من (باربرا كريد) قولها: في الوقت الذي تحاول النسوية أن تشرح الأزمة من خلال أعمال الأيديولوجية البطريركية وقمع النساء والأقليات، فإن ما بعد الحداثة تنظر إلى أسبابٍ محتملة أخرى، ولا سيما اعتماد الغرب على الأيديولوجيات التي تفترض (حقائق) كونية في الإنسانيات والتاريخ والتقدم..الخ. وبينما تؤكد النسوية أن الموقف الأيديولوجي المشترك بين جميع هذه (الحقائق) هو البطريركية، تتردد (أو حتى تعارض) نظرية ما بعد الحداثة في تحديد عامل رئيسي حاسم[1].

وتربط الناقدة ما بعد الحداثية (هتشيون) بين النسوية وأدب ما بعد الحداثة، وتتحدث عن توظيف النسويات لتقانات بعد الحداثة الأدبية من أجل تحقيق أهداف الحركة النسوية، إذ استعانت النسوية بمصطلح (نزع التأثير) و(نزع الطبيعية)، وهما مصطلحان متداخلان يهدفان إلى الإشارة إلى سياسة ما بعد الحداثة في نزع التمثيلات المرتبطة بالأيدولوجيات والسرديات الكبرى التي تعمل على تطبيع كل سلوك أو سرد بما يناسبها. وقد وظفت الأدبيات النسويات هاتين التقانتين ببراعة من أجل إحداث التأثير المطلوب ضد السرديات البطريكية والتاريخ التي جرى تطبيعها بفضل ذكورية الحداثة على نحو خاص[2]. كما تشترك ما بعد الحداثة مع النقد النسوي في العمل على مساعدتنا في فهم صيغ التمثيل السائدة في العمل في مجتمعنا، إذ تركز النسوية على الموضوع الأنثوي من خلال التمثيل على وجه التحديد، وقد بدأت في اقتراح سبل الطعن وتغيير تلك المهيمنات في الثقافة الشعبية والفن الرفيع على حد سواء. لقد علمونا أن القبول بلا تردد أو مساءلة لأي تمثيلات ثابتة في الرواية، والأفلام، والإعلانات، أو أياً كان، يعني أن نتغاضى عن النظم الاجتماعية للسلطة التي تجيز وتشرِّع ترسيخ بعض الصور السلبية عن المرأة (أو السود، والآسيويين،.....، الخ) دون غيرهم. لهذا فإن العمل النسوي قد جذب اهتمامنا. وبهذه الطريقة، فإن النسوية من جانبها كانت ذات تأثير عميق جداً على ما بعد

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 73 - 80.

(2) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 80.

الحداثة. وليس من قبيل الصدفة أن ما بعد الحداثة تتزامن مع النسوية في إعادة تقويم أشكال الخطاب السردي غير المقبولة، فمثلا يكتب رولان بارت سيرة ذاتية ما بعد حداثية بعنوان (رولان بارت)، ويكتب (مايكل اونداكشي) سيرة عائلية ما بعد حداثية أيضاً بعنوان (يجري في العائلة)، وتحمل الروايتان مشتركات عديدة مع روايات مثل (طفولة) لـ(كريستا وولف)، وآنا التاريخية لـ(مارلات دافني)، ولا تتحدى هذه الروايات ما نسميه أدباً (أو، بالأحرى، الأدب) حسب، ولكن أيضا ما كان من المفترض أن يكون السرد السلس الموحد للتمثيلات الموضوعية في كتابة السيرة [1]. كما نجد المسلك نفسه عند (إدوارد سعيد) في كتابه (خارج المكان) الذي يروي فيه من خلال منظورات منتقاة سيرة حياته التي أقدم من خلالها على عمل متناقض جوهرياً، ألا وهو إعادة بناء عالم في مصطلحات عالم آخر. فكتابه – كما يصرح هو بنفسه – سجّلٌ لعالم مفقود أو منسيّ، فكتابه سردٌ لحياة شتاة فرد ومجتمع، ورصد لتناقضات الحياة، وتمسك إنسان بالماضي، ومحاولة استعادته، على الرغم من استحالة ذلك، إذ كانت المذكرات صراعاً بين الذاكرة والنسيان[2].

من هذا المدخل، وجه النقد النسوي انتقادات لاذعة للسردية، ويرى أن السردية وجه آخر من أوجه تكريس الهيمنة الذكورية، فثمة أسباب قاهرة تقف وراء كون النسوية (أو أي نقد سياسي صريح) وعلم السرد (أو أية شعرية poetics شكلية الى حد كبير) يبدوان متنافرين. وتأثراً بتفكيكية جاك دريدا، شكّك النقد النسوي بالثنائيات البنيوية التي اعتمدتها السردية، ويمكن إجمال القضايا الحاسمة التي تختلف فيها النسوية مع السردية، في ثلاث قضايا أساسية متمثلة في: دور الجنوسة في بناء النظرية السردية، ووضع السردية كمحاكاة أو semiosis، وأهمية السياق لأجل تحديد المعنى في السردية. وقد طرحت النسوية سؤالاً على السردية، رأته جوهرياً، مفاده، على أي جسم من النصوص، وعلى أي فهم للكون السردي والدلالي، بُنيت تبصرات علم السرد؟ من الجلي بسهولة أنه من الناحية العملية لا يوجد عمل في حقل علم السرد أخذ الجنوسة بالحسبان، إنْ في تصميم مكرس أم في صياغة الأسئلة والفرضيات. هذا يعني، قبل كل شيء، أن السرديات التي وفّرت الأساس لعلم السرد كانت إما نصوص رجال أو نصوصاً عوملت بوصفها نصوصاً للرجال. ويشير النقد النسوي في هذا المجال إلى أعمال بعينها مثل: صياغة جينيت لـ(خطاب الحكاية) على قاعدة البحث عن الزمن الضائع لبروست، أو مورفولوجيا بروب، المتمركزة حول

---

(1) النسوية والسرديات الكبرى وما بعد الحداثة ❖❖ الكاتبة والمترجمة: أماني ابو رحمة، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme ٠

(2) خارج المكان : 8 و19.

الذكورة، لنوع معين من الحكاية الشعبية، أو غريماس على موباسان، أو آيزر على الروائيين الذكور من بنيان الى بيكيت، أو بارت على بلزاك، أو تودوروف على الديكاميرون، وهو يقول في هذه الاستشهادات، إنها ليست سوى أمثلة واضحة على الطرق التي ينوب بها النص الذكوري عن النص العمومي. وقد تحاشى علم السرد في نظر النقد النسوي أسئلة الجنوسة بشكل كلي تقريباً. وهذا أمر إشكالي على نحو خاص عند أولئك النقاد النسويين الذين يكون (مركز) اهتمامهم الرئيس هو (اختلاف أو خصوصية كتابة النساء)، وقد مهّد الاعتراف بهذه الخصوصية ليس فقط لإعادة قراءة النصوص الفردية بل الى إعادة كتابة التاريخ الأدبي؛ بل أدّى أيضاً الى إعادة كتابة لعلم السرد تأخذ في الحسبان مساهمات النساء بوصفهنّ منتجات للنصوص وبوصفهنّ مفسرات لها. وقد ذهبت (ماري إيجلتون) في دراستها حول (دراسة الصوت السردي في نصوص النساء) إلى القول، إنه من دون أخذ كتابات النساء، وأسئلة الجنوسة، ووجهات النظر النسوية، بنظر الاعتبار، سيكون من المستحيل معرفة نواقص علم السرد، ويؤثر هذا الأمر في مفهوم القصة والخطاب (المتن والمبنى)، ويؤدي إلى تغييره بشكل جوهري، وستؤثر النسوية تأثيراً كبيراً في علم السرد عبر إثارة أسئلة جديدة.

يرى النقد النسوي أنّ علم السرد البنيوي قد قمع المظاهر التمثيلية للتخييل وأكد المظهر السيميائي، في حين يفعل النقد النسوي العكس، فهو يرى أنّ الأدب واقع في مفصل تقاطع منظومتين؛ مفصل يمكن للمرء أن يتكلم عنه بوصفه: تمثيلاً للحياة، ووثيقة محاكاتية. ومفصل يتعامل مع الأدب وبوصفه منظومة لغوية غير دلالية، وبياناً يستلزم وجود سارد ومستمع. وقد مال النقد النسوي في هذا السجال إلى المفصل الأول، أي الأدب بوصفه تمثيلاً للحياة، ووثيقة تاريخية، لهذا يرغب النقاد النسويون الى أن يكونوا أكثر اهتماماً بالشخصيات من اهتمامهم بأي جانب آخر من السردية، وإلى التكلم عن الشخصيات كما لو كانت أشخاصاً، بخلاف السردية التي تعاملت مع الشخصيات، بوصفها (أنماطاً من التكرار، وموتيفات تعاد سيقنتها بشكل مستمر في موتيفات أخرى)؛ وفي هذه الحالة، ستفقد الشخصيات امتيازها، ومكانتها المركزية، وتعريفها[1]. ويرى (إدوارد سعيد) – كمثال على هذا التعامل الذكوري مع الشخصيات الروائية - أن ملامح (كيم) بوصفها الشخصية الرئيسة في الرواية التي تحمل اسمها، «تسبب صدمة لأيّ قارئ، بغض النظر عن السياسية والتاريخ. فهي بشكل كاسح رواية ذكور، يحتلّ مركزها رجلان جذّابان جاذبية

(1) نظرية الأدب النسوي: 248 – 252.

مدهشة: صبيٌ يتنامى ليبلغ أوائل الرجولة، ورجل دين كهل متنسك. وحولهما يتجمع رجال آخرون، بعضهم رفاق، وبعضهم زملاء، وأصدقاء؛ ويصنع هؤلاء واقع الرواية الرئيسي، المحدد. محبوب علي، ولورغان صاحب، وبابو العظيم، إضافة إلى الجندي الهندي الكهل وابنه الفاتن الفارس، ثم العقيد كريتون، والسيد بنيت، والأب فكتور – لأسمّي حفنة فقط من الشخصيات العديدة في هذا الكتاب الحافل بالنشاط - : جميعهم يتحدثون تلك اللغة التي يتحدثها الرجال فيما بينهم. وأما النساء فقليلات بشكل لافت بالمقارنة، وهنّ جميعهنّ بصورة ما ممتهنات أو غير جديرات باهتمام الرجال – عاهرات، أو أرامل عجائز، أو نساء لجوجات وشبقات مثل أرملة شامليغ؛ يقول كيم: أن يكون المرء معرضاً لمضايقات النساء أبداً، يعني أن يعاق في لعب (اللعبة العظيمة) (أي الاستخبارات البريطانية في الهند)، التي يلعبها على خير وجهٍ الرجال وحدهم. إننا في عالم ذكوري يطغى عليه السفر، والتجارة، والمغامرة، والمكائد، وهو عالم عازبٌ متبتل، فيه يطوّق ويراوغ، ويُتحاشى، ويغفل (كل من) سحر العشق المألوف في الكتابة الاختلاقية، ومؤسسة الزواج العريقة الدائمة. والنساء في أفضل الحالات، يساعدن ما يحدث على أن يحدث: إنهنّ يشترين بطاقتك، ويطهين الطعام، ويعنين بالمرضى .. ويزعجن الرجال»[1].

يرى النقد النسوي أن النصوص السردية، ولا سيما النصوص في التراث الروائي، إحالية referential إلى حد كبير في تمثيلاتها للعلاقات الجنوسية، ويهدّد هذا التصور إحدى أعمق مقدمات النقد النسوي؛ فنزوع السردية إلى التدليل semiosis الخالص، لرغبتها في وصف علمي دقيق للخطاب، يؤدي إلى التجريد العلمي البحت، كما يؤدي إلى عزل النصوص عن سياقات إنتاجها وتلقيها، وهذا أمر يرفضه النقد النسوي، لأنّه يغض الطرف عن ارتباط الأدب بـ(العالم الواقعي)، وينكر التأملات الفكرية تجاه النصوص السردية، وعندما يسعى علم السرد الى تفسير السياقي، فإنه يفعل ذلك بلغة الأعراف والقوانين السردية، مع أنّ قدرتها على تفسير الاختلافات الاجتماعية أو التاريخية أو السياقية تبقى دائماً محدودة بالخاتمة الشكلانية الأصلية التي تعرف ضمنها مثل هذه القوانين السردية. وهذا هو السبب في أنه في وقت مبكر في تاريخ الشكلانية، طالب نقاد أمثال مدفيديف وباختين بـ(شعرية سوسيولوجية)، ورأى أنها ستكون نظرية على نحو جدلي وتاريخي، إذ تمد الشعرية – وفق هذا المنظور - التاريخ الادبي بالتوجيه في تخصص مادة البحث، والتعريفات الأساسية لأشكاله وأنماطه. أمّا التاريخ الأدبي فينقّح تعريفات

(1) الثقافة والامبريالية: 200.

الشعرية، جاعلاً إياها أكثر مرونة وديناميةً وملاءمة لتنوع المادة التاريخية. وعليه، تهدف الناقدات النسويات في الإلحاح على كتابة نصوص النساء في الأنموذج المكرس التاريخي لعلم السرد إلى جعله أكثر ملاءمة لتنوع السردية[1].

سيجادل النقد النسوي - في النهاية - أن علم السرد نفسه هو أيدولوجي، إذ يرى النقد النسوي أنّ السردية لا تستطيع أن تبقى وفية للأسس الشكلية التي انبنت عليها، وذلك بسبب طبيعة الوحدات الشكلية ذاتها، وهو في هذا يستشهد بآراء (ستانلي فيش Stanley Eugene Fish) الذي يدّعي أنّ الوحدات الشكلية هي دائماً تابعة للأنموذج التفسيري الذي يحمله المرء، فلا تقبع هذه الوحدات داخل النص، ليعترف بأنه لا توجد منظومة تفسيرية حاسمة أو حتمية[2]، إذ يجب على كل نظرية أن تؤمن بأنها أفضل نظرية ممكنة؛ لأنّ النصوص لا توجد بمعزل عن النظريات، كما ينفي (ستانلي فيش) الفرضية التي تقول إنّ النظرية لا يُستساغ وجودها بعيداً عن التطبيق، بينما هو يرى أنّ النظرية شكل من أشكال التفكير؛ له أهدافه وقوانينه وينبغي تقويمها، وذلك ترتيباً على الانسجام المنطقي لدعواها. إذ قدّم فيش منظوراً جديداً لعملية قراءة النصوص وتلقيها، فهو يرى إنّ خبرة القراء تسبق البنى الشكلية أو الملامح الشكلية للنصوص[3]، مستفيداً في ذلك من طروحات الفيلسوف الظاهراتي (إدموند هوسرل)، ومن منطلقات (مارتن هيديجر) الذي رأى أنّ ما يميّز الوجود الإنساني هو (الوجود هنا) أو (الآنية)؛ ذلك أنّ شعورنا يتصور أشياء العالم الخارجي، وفي الوقت نفسه يواجه العالم من خلال طبيعة وجودنا في العالم نفسه، فنحن نجد أنفسنا (مقذوفين) إلى العالم، إلى زمان ومكان لم نخترهما، لكنه في الوقت نفسه عالمنا بقدر ما يتصوره شعورنا، إذ يؤكد (هيديجر) إننا لن نستطيع أبداً أنْ نتبنّى موقف التأمل الحيادي من العالم الذي نعيش فيه، فننظر إلى العالم كما ننظر إلى قمة جبل، بل نحن مندمجون بالضرورة بموضوع شعورنا. وتفكيرنا دائماً يبدأ من موقف، ولذلك فهو دائماً تاريخي، على الرغم من أنّ هذا التاريخ ليس خارجياً، أو اجتماعياً، بل هو شخصي وداخلي. وذهب (جادامير) تلميذ (هيديجر) إلى القول إنّ العمل الأدبي لا يقتحم العالم بوصفه حزمة من المعاني المنتهية أو المعلّبة سلفاً، بل يعتمد المعنى على الموقف التاريخي للمؤوِّل[4]. وانطلاقاً من هذا الأساس الفكري المتين، رأى (فيش) أن وعينا يسبق

(1) نظرية الأدب النسوي: 248 – 252.

(2) نظرية الأدب النسوي: 248 – 252. وهل يوجد نص في هذا الفصل؟ - سلطة الجماعات المفسرة: 117.

(3) هل يوجد نص في هذا الفصل؟: 117.

(4) النظرية الأدبية المعاصرة: 163.

الملامح الشكلية للنصوص، فوعينا هو الذي يرسم معالم قراءاتنا وليست البنى الداخلية للنصوص، إذ القراء عندما يواجهون نصّاً يواجهونه من خلال ثقافاتهم وخلفياتهم الفكرية المكتسبة من قراءاتهم السابقة[1].

وقد تمكن النقد النسوي من تقديم زاوية مختلفة - من خلال منح مفهوم (التجربة) قيمة جديدة - لتساؤل ما بعد الحداثة القائل: ما الذي يكوّن السرد التاريخي الصحيح؟ ومن الذي يقرر؟ وقد أدى ذلك إلى إعادة تقويم السرديات الشخصية - المجلات والرسائل والاعترافات والسير والسير الذاتية، والبورتريهات. وكانت النتيجة المشتركة هي إعادة النظر بسياق السرد التاريخي وبسياسات التمثيل والتمثيل الذاتي. وفي الحقيقة، فإنّ هناك تورطاً ثنائي الأبعاد بين النسوية وما بعد الحداثة. فمن ناحية حفزت النسوية ما بعد الحداثة على إعادة النظر - بمصطلحات الجنسوية - في تحديات معارضتها للسردية الكونية الإنسانية الكبرى التي تسمى بـ(الرجل) وأن تعزز وتدعم عملية نزع تأثير الفصل بين العام والخاص، والشخصي والسياسي؛ ومن ناحية أخرى، فان سخرية ما بعد الحداثة واستراتيجيات التمثيل المفارق، قد منحت الفنانات النسويات طريقة فاعلة للعمل، وفي الوقت ذاته مكنتهنّ من تحدي خطابات السرديات الكبرى البطريركية المهيمنة[2].

4-5: طبيعة سرد ما بعد الحداثة:

عرفت الكتابة السردية الإبداعية في مرحلة ما بعد الحداثة تحولات جذرية على صعيد الشكل والتقانات الكتابية والمضمون والتلقي. وهيمنت تلك التحولات على سبعينات القرن الماضي وثمانيناته[3]. وقد واكبت (السردية ما بعد الحداثية) هذه التحولات، فتجسدت هي بدورها في السردية الواصفة، والتجاوز النصي، والسخرية التناصية، وتعدّد مستويات القراءة، فضلاً عن استزارة الماضي، وخلق عوالم موازية، أو مختلفة، مع شحنة قوية من السخرية[4]. إذ روّجت سرديات ما بعد الحداثة على نحو خاص لتكنيك التاريخ البديل uchrony أو الجنس الأدبي للرواية المحاذية للتاريخ parahistorical novel بديلاً للرواية التاريخية historical novel. وترسم مثل هذه النصوص الأحداث التي تتجمع في مرحلة من التاريخ معروفة ليدنا، فعلى سبيل المثال، في رواية فليب ك. ديك (الرجل في

(1) هل يوجد نص في هذا الفصل؟: 440 – 405.

(2) النسوية والسرديات الكبرى وما بعد الحداثة ❖❖ الكاتبة والمترجمة: أماني ابو رحمة، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme ❖

(3) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 297.

(4) مقدمة رواية اسم الوردة: 6- 7.

القلعة) (The Man in the High Castle 1962)، خسر الحلفاء the Allies الحرب العالمية الثانية. ففي الخيال العلمي، إنّ وجود العوالم أو الأكوان المتوازية يجعل تركيب الجملة مهمة صعبة. فالعبث الوجودي هو السمة البارزة للحبكات المعقدة المناسبة جداً لهذا الجنس الأدبي[1].

يكمن سرّ هذا التعلق بالماضي والعودة إليه باستمرار في السردية ما بعد الحداثية في الاعتراف بأنّ الماضي، ما دام لا يمكن تدميره واقعياً، لأنّ تدميره يفضي إلى الصمت، فيجب أن يُستزار من جديد، ولكن بشيء من السخرية[2]، وبكيفية غير بريئة، إذ تراهن ما بعد الحداثة، وهي تستعيد العلاقة مع الماضي، على الباروديا (السخرية أو التهكم الساخر)، واللعب الميتا لغوي، والواقعية المفرطة. وإذا كان فهم اللعبة يعني رفضها بالضرورة، في مرحلة الحداثة، فإنه من الممكن أن لا يفهم المرء تفاصيل اللعبة مع ما بعد الحداثية، ومع ذلك فإنه يأخذ الأشياء مأخذ الجد. وهذا ما يشكل من جهة أخرى، ميزة السخرية (ومخاطرة الإقدام عليها)[3]. ويؤكد (جون بارث) بوصفه المنظر الأبرز لما بعد الحداثة عملية التواصل مع الماضي في طروحات ما بعد الحداثة وممارساتها قائلاً: إنّ الكتاب المثاليين المنضوين تحت لواء ما بعد الحداثية، لا يقلّدون آباءهم المنتمين للقرن العشرين، ولا يقطعون الصلة مع أجدادهم، الذين عاشوا في القرن التاسع عشر، غير أنهم لا يحملونهم فوق منكبيهم، مثلما يُحمل العبء الثقيل.. [4].

وقد ظهر في العقدين الأخيرين من القرن العشرين عدد من النقاد البارزين الذين تميزوا بدراساتهم لأدب ما بعد الحداثة، على نحو عام، وخصائص وتقانات السرد ما بعد الحداثي على نحو خاص. ومن أشهر تلك الأسماء (ليندا هتشيون)، و(باتريشيا واو)، و(برايان مكهيل)، و(لاري ماك فراي)، و(ونش أومندسن). هذا فضلاً عن الجهد النقدي لروائيين ما بعد حداثيين مثل (وليم غانس) و(جون بارث). وتعد مقالة جون بارث (أدب الاستهلاك The Literature of Exhaustion) المنشورة عام 1967 من أوائل المحاولات النقدية لتحديد ملامح السرد ما بعد الحداثي[5]. ونشر الباحث وليام تي. فولمان(William T. Vollmann) في سنة 1990 مقالاً قصيراً بعنوان (الكتابة في أمريكا اليوم: تشخيص المرض

(1) مدخل إلى علم السرد: 67 - 68.

(2) مقدمة رواية اسم الوردة: 6- 7.

(3) حاشية على اسم الوردة: 114 – 115.

(4) حاشية على اسم الوردة: 117.

(5) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 306 - 307.

American Writing Today: Diagnosis of the Disease) ذكر فيه أن الألعاب اللغوية والتقانات التي روجت لها ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية أدت بالنتيجة إلى إفراغ الكتابة السردية من أي قيمة أو وزن يذكر[1].

4-5-1: سمات السرد ما بعد الحداثي: [2]

1- الاشتغال على الإشكاليات ذات الطبيعة الأنطولوجية: تمتاز الكتابة ما بعد الحداثية بإنكار وجود المعنى في هذا العالم العبثي الخالي من أي عمق أو دلالة خلف السطح، إذ ترى ما بعد الحداثية أنّ العالم منقسم إلى بؤر عديدة مشتتة وغير مترابطة ولا يعود هناك غير اللحظة الراهنة ليتعامل معها الفنان. والوظيفة الوحيدة للفنان والأديب هي المحاكاة الساخرة لهذا البحث العبثي عن المعنى بأسلوب مستعار غير أصيل ولا شخصي، وبعملية تقترب من اللعب واللهو العابث أكثر مما تقترب من الإبداع. يدرك الفنان والأديب في ما بعد الحداثة أنّ الفوضى والعبث وغياب المعنى عن هذا العالم لا يمكن تجاوزها ولا تذليلها. ويرى أن محاولة أدباء الحداثة إقناع القارئ بوهم الوحدة والانسجام والجمال هي موقف غير أخلاقي وتلفيقي تجب مواجهته وإقصاؤه نهائياً. ومن أجل تحقيق هذه التصورات ما بعد الحداثية، لجأ الأدباء والفنانون إلى السخرية، واللعب، والتهكم، والسخرية السوداء، والتشتت، والتقطيع، والتناقض، والمعارضة الأدبية، وكسر الزمنية، وتضمين أنماط كتابية لم تكن معروفة ضمن السرد الروائي. ويتفق معظم نقاد ما بعد الحداثة على أنه يمكن اعتبار روائيين مبكرين مثل توماس ستيرن، ورابيليه، وكافكا، وبورخيس، الآباء الحقيقيين للسرد ما بعد الحداثي. ويرى الباحث (شانون وليامز) في دراسته (خصائص الرواية في ما بعد الحداثة) أنّ القصة في أدب ما بعد الحداثة، تسعى إلى تطبيق فوضى الوجود المعاصر على بنية الشكل والمضمون، وإلى تفكيك القوانين والقواعد السردية المتعارف عليها من أجل فضح زيف الأسطورة التي تروج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم.

2- التوظيف المكرر للأشكال الأدبية التقليدية: ينحى السرد ما بعد الحداثي منحى التوظيف المكرر للأشكال الأدبية التلقيدية، وتوظيفها، وقد قدم هذا الطرح الباحث (جون بارث) في مقالته (أدب الاستهلاك The Literature of Exhaustion)، فقد وصف بارث

---

(1) كيف انتهت ما بعد الحداثة .. بعد مابعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع عمان نيت، تاريخ النشر: 2016/08/28.

(2) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 127 و 299 - 304.

رواية ما بعد الحداثة بأنها الرواية التي تقلد شكل الرواية، وتكتب بوساطة مؤلف يقلد دور المؤلف. ويقول بارث إنّ ما يقصده من مصطلح الاستهلاك هو ليس الاستهلاك الأخلاقي أو الجسدي، ولكنه استهلاك الأشكال الأدبية التقليدية من خلال توظيف المتكرر لها. وقد أطلقت مصطلحات عديدة لتوصيف تقانات السرد ما بعد الحداثي وجمالياته مثل: (الاستبطانية Introspected)، و(الانطوائية Introvert)، و(النرجسية Narcssistic)، و(رواية الوعي الذاتي Self – conscious fiction)، (والانعكاس الذاتي Self – reflexive)، و(ضد الرواية Anti – fiction)، و(التخريف Fabulation)، و(رواية التمثيل الذاتي Auto – respresential). وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه المصطلحات ليست مترادفة، كما أنها تبرز هيمنة جزء معين على الكتابة، وتظهر اهتمامات مرتبطة بمؤلفين مختلفين، وبفترات زمنية مختلفة. وقد شاع مصطلح ما وراء القص أو ما وراء السرد بوصفه مصطلحاً مرتبطاً بذلك النمط من الكتابة السردية. يحاول ما وراء القص تفعيل إمكانيات التأويل المضاعف، على حد وصف جوناثان كالر، وتحقيق الانفتاح اللانهائي للنص من خلال توظيف جماليات التناص وتعدد المستويات السردية داخل العمل الروائي[1].

3- دحض الإيهام بالواقعية وتقويض الحدود: يسعى السرد ما بعد الحداثي إلى تعميق الشعور بالتخييل السردي، والتعامل معه على هذا الأساس، إذ يثير ما وراء القص أسئلة تتعلق بالعلاقة الإشكالية بين التخييل والواقع، وينزع نحو إثارة الشك في طبيعة تصوراتنا عن الواقع وعن ما هو حقيقي وقائم بذاته خارج حدود الخطابات التي تشكل ثقافتنا ووعينا. كما أنه يعمل على تعطيل الوثوقية المطلقة والبداهة الساذجة التي تتشكل منها تلك التصورات، خلافاً لمبدأ (تعطيل عدم التصديق Suspension of Disbelief)، عند (كولردج). فيعتمد ما وراء القص تقويض الحدود القائمة بين الخيال والواقع وعرض وعي الرواية بكونها تركيب خيالي[2]، عن طريق تعليقات الراوي ما وراء سردية التي يقصد منها السؤال عن شرعية القصة أو عن الوسيلة التي تقدم فيها. تعطي مثل هذه التعليقات انطباعاً بأنّ الخطاب السردي هو تخييل (Fictio) أو القصة فقط خيال (Fictum)، إذ يمكن للمرء أن يلتقي كثيراً بتعليقات في عمل أدباء ما بعد الحداثة تميز القصة بوصفها تخييلاً. كما يتم هدم الحدود القائمة بين الخيال والواقع كذلك أيضاً عن طريق لعبة الضمائر؛ إذ نجد في كتابة ما بعد الحداثة تجارب متنوعة بالضمائر الشخصية، فضلاً عن خيارات

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 127 و 299 - 304.

(2) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 127 و 299 - 304.

أخرى مستكشفة؛ كنصوص بضمائر مختلفة، أو بضمير غير شخصي، مثل السرد بضمير غير العاقل (it) أو السرد بالمجهول (one)[1].

4-التقليل من شأن مفاهيم الأصالة والمصداقية والحضور: يقوم ماوراء القص بالتشكيك بمدى واقعية ما يتم تداوله ثقافياً بوصفه حقائق مسلم بها، ومدى خيالية وعدم معقولية ما هو خيالي ولا معقول، والتقليل من شأن مفاهيم مثل الأصالة والمصداقية والحضور، إنّه سرد يظهر انشغاله بالطبيعة الخطابية للعالم.

5- البناء والهدم: يجري في الكتابة ما بد الحداثية عادة عرض وجة نظر لشخصية روائية أو حقيقة ما أو تاريخاً أو نظرية في السرد أو غيره، ثم يجري هدمها ونقضها في الوقت نفسه للتدليل على تركيب الحقائق وزيف الواقع وتحدي السلطة القائمة التي تروج لحقائقها بين الناس.

4-5-2: تقانات السرد ما بعد الحداثي:

1- تقانيات الكتابة الجمالية: يعتمد ما وراء القص (السرد) على صعيد الجماليات الكتابية على تقانات معتددة مثل تحول المؤلف إلى إحدى الشخصيات الخيالية المشاركة في الحدث السردي، وخلق سيرة ذاتية متخيلة لكتاب متخيلين، ودخول شخصيات موجودة على صعيد الواقع أو أحداث واقعية ضمن بنية السرد التخييلي ومن ثم التشكيك بمدى واقعيتها، وابتكار نوع من الحوار والنقاش المباشر بين الشخصيات الخيالية في عالم السرد التخيلي وبين المؤلف في العالم الواقعي، وتدور معظم تلك الحوارات حول طبيعة بناء الحدث الروائي أو حول بناء الشخصية الروائية، ودخول شخصيات مستعارة من أعمال روائية أخرى معروفة للمؤلف نفسه أو لمؤلفين آخرين بوصفها شخصيات مشاركة في الحدث السردي، وتضمين السرد مقالات روائية موجهة مباشرة من المؤلف إلى القارئ بعيداً عن الصياغة الفنية للحبكة التخييلية للعمل السردي، وتحضر تلك المقالات بوصفها تأملات حول طبيعة الرواية ووظيفتها أو بوصفها تعليقاً على الأحداث والشخصيات الروائية، وعلى الرواية التي تدور أحداثها حول محاولة إحدى الشخصيات كتابة رواية أو التعليق على مخطوطة أو عمل روائي متخيل أو حقيقي[2].

---

(1) مدخل إلى علم السرد: 71 و126 – 127.

(2) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 301 - 302.

2- توظيف التناص ومدياته المعرفية: الثقافات في نظر ما بعد الحداثة، هيجينة، فجميع أشكال الثقافة هجينة ومولَّدة، ومزيجة، ومشوبة، غير نقية، بل كلها ، متخالطة، متمايزة إلى درجة فائقة، وغير واحدية. وبمقدار هجنتها -حسب (إدوارد سعيد) - يكمن ثراؤها، وقد وظف إدوارد سعيد هذا البعد في التقليل من أهمية الهوية في الفكر الحداثي، واحتلالها مكانة كبيرة، وازداد ميل إدوارد سعيد عاماً بعد عام إلى تقليص أهمية الهوية بوصفها عاملاً فاعلاً وإيجابياً في بناء الثقافة، ويراها، في جلّ تجلياتها، إثماً قومياً فئوياً. وقد أصبح (إدوارد سعيد) في بحوثه، ولا سيما كتابه (الثقافة والإمبريالية) مناوئاً شرساً للهويات المتصلبة، الانفصالية التي تصنف نفسها نقيضاً للآخر، وتقيم الحواجز بينها وبين العالم، سواء أكانت هذه الهويات تتحدد في سياسات الهوية عند المرأة، أو الذكر، أو الغربي، أو العربي، أو الإسلامي، أو المسيحي أو اليهودي. ويرجع سبب هذا التشتت الهوياتي إلى الانفجار العجائبي للمعرفة المتخصصة الانفصالية، فنجد أنفسنا اليوم أمام التمركزية الأفريقية، والتمركزية الأوروبية، والاستغراب، والأنثوية (النسوية)، والماركسية التفكيكية .. إلخ. إنّ المدارس أو المناهج لتشلّ وتوهن ما كان مصدر قوة وتشويق في التبصرات النفاذة الأصلية[1].

وتسرّب هذا التواشج الفكري العجيب، وهذا التناسج الرؤيوي، إلى النقد ما بعد الحداثي، وإلى التنظير السردي ما بعد الحداثي، فتجلى – على نحو كبير - في (مفوم التناص)؛ ففضلاً عن البناء المشوش وغير المتماسك والتلاعب الواعي بالبنى الروائية وآليات صياغة الخطاب السردي، يوظف ما وراء القص التناصَ، ومدياته المتعددة على نحو مكثف وقصدي. ويكشف التناص في السرد عن استحالة وجود نص نقي قائم بذاته دون التقاطع أو التداخل أو الإحالة إلى نصوص أخرى سابقة، كما أكد ذلك معظم نقاد ما بعد البنيوية ومفكريها، أمثال جوليا كريستيفا، وتزفتان تودوروف، وجاك دريدا، ورولان بارت. إنّ كل نص – وفق منظور هؤلاء – يحضر بوصفه صدى لعدد لا نهائي من النصوص السابقة التي تشكل بتداخلها نسيج الخطاب الثقافي الجمعي. ويؤكد الباحث (غيرهارت هوفمان) في كتابه (من الحداثة إلى ما بعد الحداثة From Modernism to Postmodernism) على أنّ توظيف التناص في أدب ما بعد الحداثة يحقق نوعاً من تعددية الرموز (Pluralism of Codes)، وتعددية التأثيرات وتعددية الخطابات داخل النص. ويتم من خلال التناص

(1) الثقافة والإمبريالية: 23 و34 و 70 و376.

انتهاك الحدود الخطابية بين أنواع الخطابات المختلفة في الفضاء الثقافي والتأكيد على أنّ جميع الخطابات في الثقافة هي عبارة عن تراكيب لغوية تقوم على ذات الاستراتيجيات والآليات التي يوظفها النص السردي التخييلي لإنتاج المعنى وتوليد الدلالات، فاللغة هي في حقيقيتها نظام غير مستقر للمرجعيات، بدلاً من كونها أنموذجاً مضبوط المعنى [1].

ويحمل التناص بوصفه مصطلح أدبياً ونقدياً ملامح بارادايمية، وسيميائية، وما بعد بنيوية جديدة. وقد دخل إلى الساحة النقدية العالمية، بوصفها تصنيفاً معيارياً نقدياً ونظريا وشعرياً في العشرينيات من القرن الماضي تحت تسميات مختلفة؛ كالحوار، والبينصية، والبين ذاتية، والاتصال بين النصوص، والسياقية. ومن المتعارف عليه أن جوليا كريستيفا صكت مصطلح التناص سنة 1966 بعد دراستها لنظرية الأدب لباختين الذي قال فيه إن الحوارية (dialogism) لعبة مفتوحة النهاية تتحرك جيئة وذهاباً بين النص والمرسل (الموضوع)، وبين النص والمتلقي (الذات) ونص الثقافة. وبذلك يقدم باختين فكرة عدم (الاستقرار الديناميكي) الذي لا تسمح به الشكلانية التقليدية أو البنيوية. تنسف هذه الحركة الدائبة بين النصوص جيئة وذهابا، والمتأصلة في اللغة، البنية المغلقة المفترضة، والمعنى الأحادي لأي نص، مشرعة أبواب النص لمزيد من إعادة التخصيص وإعادة الكتابة وإعادة التصوير. ومن هذا المنطلق فقد مثّل عمل جوليا كريستسفا انعطافة مهمة في مسار النقد الأدبي[2]، لأنها ركزت على تلاق مساحات ومفاهيم، فالكلمة الأدبية وفق مفهوم التناص ليست نقطة (معنى ثابتاً) ولكنها تلاق للمساحات النصية، وحوار لكتابات عدة: للكاتب، للمرسل إليه (أو للشخص)، للسياق الثقافي الحالي أو السابق[3].

وقد ثبت تعريف كريستيفا ومنظري ما بعد البنيوية مثل رونال بارت ودريدا النظرة الأوسع للتناص التي تقول بأن كل النصوص هي تناصات، وأن التناص هو أساس ومطلب كل اتصال وتواصل، وإنّ النصوص والخطابات التواصلية مبنية كلها دائماً على معايير ومدونات ثقافية موجودة بالفعل. ومن ثم فإنّ النصوص هي (اقتباسات فسيفسائية) تفقد فيها قضية أصل النص أهميتها. وقد أصبح التناص جزءاً لا يتجزأ من (وظيفة) الممارسة الفنية الحديثة

---

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 303

(2) التناص وما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme

(3) معجم المصطلحات الأدبية: 282.

التي غالبا ما توصف بالترابط الوسائطي والتواصلي intermediality ، والتي تتعرض على الدوام لمزيد من التطوير والتغيير.

إنّ أي حديث عن مكانة التناص في الفنون، يقودنا الى موضوع (ما بعد الحداثة)، ومن ثم فإن خبرتنا عن الفنون في المجتمع المعاصر تعود الى إعادة إنتاجها التقني، ولهذا فإنّ الهالة التي تحيط بالموناليزا لم تعد موجودة أو ربما أصبحت غير ذات صلة بهذه الأنواع الجديدة للإشكال الأدبية. وإذا كان تناص بارت - الذي يشير الى التحرر الجذري للدلالة - يمكن أن يكون سبباً في إحداث نوع من السأم أو الضجر، فإن التناص الذي ينظر إليه على أنه حضور الشفرات والكليشيهات ضمن الثقافة لدرجة قد تحجب الأصل أو تتفوق عليه؛ وانتصار الرأي المجرد doxa على كل ما يمكن أن يقاومه أو يعطله، يمكن أن يتسبب في نوع من التكرار أو التشبع بالصور النمطية الثقافية. ويبدو أن هيمنة الشفرات والتطبيقات التناصية على سياق ما بعد الحداثة، يعود إلى فقدان سبل الحقيقة. وقد علق (جيمسن) على أسلوب ما بعد الحداثة في اجتثاث الأفكار الأساسية التي أطلق عليها العمق بقوله: استبدل العمق بالسطح أو بسطوح متعددة، وسمّي هذا التبادل بالتناصية، وهي بهذا المعنى تفتقد إلى أي عمق. ويؤكد النقاد ما بعد الحداثة أن أيام الإلهام قد ولّت وانتهت، وذهبت أيام الاعتماد عليه، فهيمنت فكرة أن كتاب ما بعد الحداثة لم يعد بمقدورهم ابتكار أساليب وعوالم جديدة. وعلى هذا الأساس يعد ما بعد الحداثة اليوم مصطلحاً أساسياً في دراسة الأدب، بل إن قائمة إيهاب حسن للمصطلحات المميزة للحداثة وما بعد الحداثة تتضمن التناص بوصفه مصطلحاً يمايز حقبة ما بعد الحداثة[1].

4-6: أنماط الكتابة السردية ما بعد الحداثية:

تمتاز البنى السردية للرواية ما بعد الحداثية بأنها بنى مفتوحة، ومختلطة، وغير قابلة للتصنيف الأجناسي السهل المؤطر الدقيق – كما نجد ذلك في فن المقامة في الأدب العربي القديم - فهي مزيجة على مستوى الواقع والخيال، والمعقول والسحري، والشعر والنثر، واللغات والأصوات، والأمكنة والمواقع والمشهديات، وعلى مستوى الطبقات الاجتماعية التي تجسد عوالمها، والتي تتوجه إليها، وحضور الرجل وحضور المرأة في المجتمع، وعلى مستوى

(1) التناص وما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme.

تعدد الرواة، والأنماط السردية، والدوائر الحكائية[1]. وقد كانت تسعينات القرن العشرين حبلى بتغييرات واسعة النطاق في الأدب والفن والنظرية والسياسة والاقتصاد والمجتمع والتكنولوجيا، ما مهد السبيل للتأسيس لانحلالات وتراكيب ونماذج فكرية مغايرة، وقد ميزت (ليندا هتشيون) بين ظاهرتين في كتابات ما بعد الحداثة السردية، وهما ما وراء القص، وما وراء القص التاريخي[2].

أ- **ما وراء القص**: ينسب مصطلح (ما وراء السرد Meta - naration أو ما وراء القص metafition إلى الروائي الأميركي (وليام غاس) الذي وظفه للمرة الأولى عام 1970، ويستخدم مصطلح ما وراء القص للإشارة إلى الظاهرة الأدبية الموسومة بسمات وخصائص معينة. ذلك أن هذا المصطلح قد رسخ نفسه بوصفه مصطلحاً منتخباً للإشارة إلى الروايات الانعكاسية المعاصرة، وبهذا أصبح (ما وراء القص) الاسم المتعارف عليه في الدراسات النقدية ما بعد الحداثية[3]. وقد "أعطتنا (باتريشيا واو) تعريفاً شاملاً عندما تصف ما وراء القص بأنه كتابة روائية تلفت نظر القارئ منهجياً، وعن وعي ذاتي كامل لحالتها بوصفها صناعة بشرية، من أجل أن تطرح قضايا عن العلاقة بين الحقيقة والخيال[4].

ينزع ماوراء القص أو السرد منزع الخروج على حدود السرد الحداثي، والتخلي عن تقاليد الواقعية بإنشاء تعارض بين المتخيّل والسرد، وبخلق تضاد بين الوهم والواقع عن طريق بناء تخييل روائي. ويحتفي هذا النوع السردي ما بعد الحداثي بالشكل المفتوح، واللعب الحر، والتركيز على الذات، والانهماك بالصمت، وسيادة الدال، فما وراء السرد يعمل دالاً لسرد آخر، وهذا السرد الآخر هو مدلول عليه[5].

تقترب أصول عمل ما وراء القص من جماليات المسرح الملحمي عند الأديب والمنظر والمسرحي الكبير (برتولت بريشت) والذي برز قبل الحرب العالمية الثانية في الغرب. يقول

---

(1) الثقافة والإمبريالية: 29.

(2) الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة آفاق التحولات السردية وملامح الجماليات القادمة، د. معن الطائي وأماني أبو رحمة، الحوار المتمدن-العدد: 3445 - 2/8/2011 - 07:30 المحور: الادب والفن .

(3) ما وراء القص – تقانة واقعية الوعي الذاتي، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة: 13.

(4) ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة:50.

(5) ما وارء السرد – ما وراء الرواية: 8 و 16، 25.

بريشت: لا ينبغي لنا أن نتعلق بقواعد وأسس (مجربة) لسرد حكاية أو بأنماط من تاريخ الأدب أو بقوانين جمالية لا تبلى[1]. ثم ظهرت كتابات ما وراء القص في سبعينيات القرن العشرين وارتبطت بظواهر ما بعد الحداثة، وقد عرّف بأنه القصّ الذي يجعل من نفسه موضوع حكيه أو كما أطلقت عليه ليندا هتشيون السرد النرجسي أي الرواية التي تتضمن تعليقاً على سردها وهويتها اللغوية[2]. وعرفته (باتريشيا واو) بأنه رواية تلفت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشرية، وذلك لتثير أسئلة عن العلاقة بين الرواية والحقيقة. ووصف (ماك فراي) ما وراء القص بأنه تلك الكتابات التي تختبر الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها، والأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل الواقع وتصفيته بوساطة الافتراضات السردية والاتفاقيات. وتتدرج (الرواية الجديدة)، ورواية (الواقعية السحرية أو العجائبية Magic Realism) ضمن هذا المسار[3].

ظهرت رواية الواقعية العجائبية منذ أن استقبل المشهد الثقافي مصطلح «الواقعية السحرية» من خلال كتاب «ما بعد التعبيرية: الواقعية السحرية» للناقد الفني الألماني فرانز رو عام 1925م ، ثم تلقف المفهوم الناقد الفنزويلي أرتورو أوسلار بييتري ليوظفه في نقد السرد الإسباني - الأميركي، ثم سرعان ما شقت الواقعية السحرية طريقها في عالم أميركا اللاتينية إبان خمسينات القرن الماضي وستيناته مع أعمال الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز والأرجنتيني خوليو كورتاثار والبيروفي ماريو بارغاس يوسا والأرجنتيني خورخي لويس بورخيس والتشيلية إيزابيل أيندي. أرسى هؤلاء الكتاب دعائم المفهوم؛ فقد رسخوا الهدف من الواقعية السحرية، ألا وهو القبض على اتحاد الأضداد.. اتحاد قد يظهر متناقضا في الظاهر؛ إذ تسبر الواقعية السحرية التناقضات القطبية كالحياة والموت، أو الماضي ما قبل الاستعماري في مقابل الحاضر ما بعد الصناعي. وغالبا ما يتسم هذا الأسلوب الأدبي بوجهتي نظر متعارضتين؛ تعتمد إحداهما على رؤية عقلانية للواقع، والثانية على قبول الخوارق باعتبارها حقيقة معتادة مجردة من الخيال، فهناك التداخل بين عوالم الحلم والعوالم الواقعية في الفضاء الروائي. وغالباً ما تقترن هذه الخوارق بالصيغ البدائية أو العقلية «السحرية» الهندية. وقد عرف (راي فيرزاسكوني) أستاذ اللغة الإسبانية

---

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 302.

(2) التناص وما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme.

(3) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 305 - 306.

(أستاذ سابق في جامعة أوريغون الأميركية) الواقعية السحرية بأنها «تعبير عن واقع العالم الجديد، عالم يجمع بين العوامل العقلانية المميزة للحضارة الأوروبية السامية، والعوامل غير العقلانية المميزة لأميركا البدائية»[1]. فيمتاز هذا النوع من الرواية برسم تفاصيل الواقع رسماً موغلاً في البساطة والألفة مما يزيد من حدة الاصطدام بالغريب والمستحيل الحدوث حيث يجاوره ويتداخل فيه[2]. وهكذا تختلف الواقعية السحرية عن الفانتازيا الصرفة، فأحداثها تقع في عالم حديث اعتيادي لا يخلو من وصف فعلي للبشر والمجتمع، فهي تنطوي، وفقا للمستعرب الإسباني أنخيل فلوريس، على «الدمج بين الواقعي والفانتازي[3]. ومن الأمثلة الكثيرة على ذلك قصة للكاتب الأرجنتيني (خورخي لويس بورخيس) عنوانها (كتاب الرمل) يحكي فيها قصة تبدو عادية عن رجل يحب الكتب ويهوى جمع النادر منها، إلى أن جاءه رجل غريب وباعه كتاباً عجيباً له بداية، ولكن ليس له نهاية، وهو كتاب الرمل. ويصف بورخيس تصفحه للكتاب ودهشته منه وصفاً شديد الواقعية، لكن ما يصفه يظل غريباً حقاً، إذ أنه يطالع صفحة لها رقم محدد وبعد أن يغلق الكتاب يجد نفسه عاجزاً عن العثور على تلك الصفحة. ثم تتكرر التجربة مرة تلو الأخرى والنتيجة لا تتغير. إنه واقع سحري فعلاً، لكن الكاتب لا يرسمه للإمتاع فقط، وإنما للإيحاء بفكرة فلسفية أو مجموعة أفكار منها أن العالم الذي نراه مألوفاً فيه قدر كبير من الغرابة، ومنها، في القصة المشار إليها، لا نهائية المعرفة وما تتضمنه أحياناً من رعب. ومن الكتاب الذين اشتهروا أيضاً بتوظيف تقنية الواقعية السحرية الإيطالي إيتالو كالفينو، والإنجليزي جون فاولز والألماني غنتر غراس، وهناك من يجد عدداً من خصائص هذا اللون من الواقعية في أعمال كتاب سابقين مثل كلايست وهوفمان وكافكا[4].

ويضيف الباحث (هيربرت غريبر) إلى الأنماط السردية ما بعد الحداثية كل من رواية المؤامرة والروايات البوليسية وروايات الرعب وروايات الخيال العلمي والفانتازيا المفرطة، والروايات التي تصور الواقع الكابوسي المخيف للمستقبل البشري (الديستوبيا

(1) هيدي هابرا.. الواقعية السحرية بنكهة شرقية، هالة صلاح الدين حسين، جريدة الشرق الأوسط، الاحد 03 شعبان 1433 هـ 24 يونيو 2012 العدد 12262.

(2) الواقعية السحرية، شبكة النبأ المعلوماتية.

(3) هيدي هابرا.. الواقعية السحرية بنكهة شرقية، هالة صلاح الدين حسين، جريدة الشرق الأوسط، الاحد 03 شعبان 1433 هـ 24 يونيو 2012 العدد 12262.

(4) الواقعية السحرية، شبكة النبأ المعلوماتية.

Dystopia)، لأنها تقوم على التشويش على عمليات التلقي التقليدية وكسر أفق التوقع لدى القارئ العادي واستدراج الانتباه إلى طبيعة بناء الحبكة ومدى مصداقية الحدث الروائي والشخصيات على حد سواء، ومساءلة البديهيات اليقينية والمسلمات الثقافية خارج النص[1].

كما اعتنت رواية الواقعية السحرية أو العجائبية بقضية اللغة واعتبرتها نظاماً اعتباطياً واستبدادياً، وناقشت الحالة المفارقية لسلطة المؤلف أو أنها جعلته بلا سلطة أحيانا، وأبرزت الى الواجهة خيالية الرواية والواقع على حد سواء. وكان للتناص حضور مكثف في ما وراء القص ولا سيما (ما وراء القص التاريخي) فقد أشارت (سوزانا أونجا) و(جوس إنجيل) و(غارسيا لاندا) إلى أن ما وراء القص يرتبط ارتباطا وثيقا بالتناصية؛ إذ إن النص والشخصيات المتضمنة تشير دائماً إلى نصوص أخرى لمؤلفين آخرين، وبذلك يحقق ما وراء القص النظرية التي تؤكد عدم وجود نص بوصفه كلاً مستقلاً ومكتفياً بذاته عن النصوص الأخرى؛ وإنّ خبرة القارئ والكاتب عن النصوص الأخرى تقرر في النهاية شكل النص وتفسيراته. كما وظف ما وراء القص وسيلة أخرى هي الاستيلاء appropriation، تماما كما يفعل مغني الراب (شون كومبز Sean John Combs) المشهور بـ(بف دادي Puff Daddy)، فإنّ كاتب ما وراء القص المعتدي يأخذ قصة راسخة ويتلاعب بها كما يشاء هواه. لقد أعاد (بف دادي) إصدار ألبومات من السبعينيات مثل (كل نفس تأخذه) و(روكسين)، و(كاشمير) بإيقاعاته وكلماته وتوزيعه وكورسه الخاص. وبالمثل فإن كاتب ما وراء القص يأخذ غالباً قصصاً راسخة مثل رحلة (ذات الرداء الأحمر) في الغابة، و(مشاعر جوزيف)، و(قبلة بياض الثلج الساحرة)، ويعيد مزجها، وتقسيمها إلى عينات مختارة، وكتابتها تماما كلمسة بف دادي، إذ أصبحت معارضة الأساليب القديمة أو المزج بين الأساليب والأنواع المختلفة أو (الباستيشية – مختارات أو مقتطفات أو منتجات) Pastiche وسيلة ما بعد الحداثة للتعاطي مع الماضي؛ لإجلاله أو للسخرية منه؛ إنها تمثيل لمجتمع ما بعد الحداثة الفوضوي المتعدد الأجناس والمظاهر، والمشبع بالمعلومات حد الإتخام[2].

ب- ما وراء القص التاريخي (Historiographic Metafiction): في تحديدها لما وراء القص التاريخي تعد ليندا هتشيون ما وراء القص التاريخي أحد أنواع الرواية الما

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 305 - 306.

(2) التناص وما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme.

بعد حداثية التي ترفض إسقاط المعتقدات والمعايير الحالية على الماضي، وتؤكد خصوصية وفردية الحدث الماضي[1].

يوظف ما وراء القص التاريخي التقانات السردية نفسها التي يستخدمها ما وراء القص، إذ يعمل النمطان السرديان ما بعد الحداثيان ضمن الاستراتيجيات والسياقات النظرية والثقافية نفسها، إلاّ أنّ ما وراء القص التاريخي يتميز بالانشغالات المتمركزة حول التاريخ والأحداث التاريخية الحقيقية والمتخيلة والإشكاليات التي تثيرها الكتابات التاريخية وعلاقة التاريخ بالحاضر. فيسعى وراء القص التاريخي إلى عرض تفصيلات تاريخية معروفة، جرى دحضها وتزييفها عن عمد بهدف إظهار الإخفاقات الممكنة للتاريخ المسجل والاحتمال المفترض للخطأ المقصود وغير المقصود [2].

وتندرج (حكايات بلا زمنية uchronice) ضمن هذا التوظيف المكرر للأشكال التقليدية، والمقصود بـ(حكايات بلا زمنية) - كما أشرنا إلى ذلك عند حديثنا عن طبيعة سرد ما بعد الحداثي - إعادة صياغة الروايات والقصص أو الأحداث التاريخية على نحو مخالف، وهي المقابل الزمني (لليوتوبيا)، فهذه اللازمنية تشكل نوعاً من القصص التخييلية، (أو العلم الخيالي الخاص بالماضي)، إذ يتخيل مؤلف ماذا كان سيحدث في أوروبا لو أنّ نابليون انتصر في معركة واتيرلو. وتحيل كلمة uchronie في السرد التخييلي على ما يشبه اللازمنية، من قبيل إعادة كتابة التاريخ، ليس استناداً إلى وثائق جديدة، بل بالاستناد إلى فرضيات تلغي ما وقع وتتصوراً مساراً آخر، كالافتراض القائل: لو انتصرت ألمانيا في الحرب العالمية الثانية، أو انتصر غيفارا في حرب العصابات في بوليفيا) وهي افتراضات محض تخييلية. يتعلق الأمر إذاً بزمنية لا وجود لها، لذلك، فإنّ uchronice عادة ما ترتبط بالعلم الخيالي. وتكون الهوية القوية للشخصيات التخييلية قضية بالغة الأهمية في هذا المسار من الكتابة؛ إذ يحكي فليب دومينغ في كتابه (بحث مضاد عن موت إيما بوفاري) حكاية تحريات بوليسية أثبتت أنّ مدام بوفاري لم تمت مسمومة، بل قتلت. فإذا كان لروايته من نكهة، فإنّ ذلك يعود إلى أنّ قراءه يسلمون بأنّ مدام بوفاري (في الواقع) تسممت. فلا يمكن تقدير رواية من نوع (لا زمنية)، إلاّ إذا كنّا نعرف مسبقاً أنّ نابليون انهزم في واتيرلو.

---

(1) التناص وما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme.

(2) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 297 – 305.

وبالمثل سيكون على القارئ، لكي يقدر رواية دومينغ، أن يكون عارفاً بأنّ مدام بوفاري انتحرت في رواية فلوبير، وإلاّ لماذا نكتب أو نقرأ بحثاً مضاداً حول هذه القضية؟[1].

وتوضح (فيكتوريا أورلوفيسكي) في دراستها (ما وراء القص) أنّ ما وراء القص التاريخي هو روايات الانعاكسية الذاتية المكثفة التي تعيد تقديم السياق التاريخي بطريقة ما وراء القص، وتتشكل تبعاً لذلك، قضية المعرفة التاريخية بأكملها، فهي تنتج سرديات تتلاعب بالحقيقة وتكذب السجل التاريخي وتحاول من وراء ذلك إعادة اكتشاف تاريخ المقموعين والمهمشين مثل النساء والأطفال والأقليات العرقية والدينية ومساءلة الروايات التاريخية الرسمية لخطابات السلطة. وتعرف (ليندا هتشيون) هذا النمط من الكتابة السردية ما بعد الحداثية على أنها كتابة تقترح إعادة كتابة وإعادة تمثيل الماضي في الرواية وفي التاريخ، من أجل كشفه أمام الحاضر، ومنعه من أن يكون حاسماً ونهائياً وغائياً. وترى هتشيون أنّ ما وراء القص التاريخي يعمل على تعطيل اليقينية المرجعية المباشرة للرواية التاريخية، ويكشف من خلال التكهم والسخرية عن أنّ كلاً من التاريخ والأدب هي بناءات وتراكيب أو أوهام بشرية، وأنّ نصوص الأدب والتاريخ على السواء هي مجرد لعبة واضحة. فالأدب والتاريخ هما جزء من أنظمة ثقافتنا الدالة وكلاهما يصنع عالمنا ويجعل له معنى. يحضر الماضي في مثل هذا النمط السردي بوصفه تلفيقات مختلقة من قبل النصوص التي تفرضها خطابات السلطة بوصفها مرجعيات لما هو حقيقي في التاريخ، ولما تضفيه تلك السلطة وما تسمح به من عمليات إنتاج المعنى وتأويل لتلك النصوص التاريخية. ويسعى ما وراء القص التاريخي، من خلال تقانات العرض والتمثيل السردي ما بعد الحداثي، إلى التشكيك بالمعاني والتأويلات التي تضفيها السلطة على التاريخ ومحاولتها الاستحواذ على الماضي. وتعدد (أورلوفسكي) عدداً من الأعمال الروائية كأمثلة على ما وراء القص التاريخي، مثل (أطفال منتصف الليل) و(تنهيدة مور الأخيرة) لسمان رشدي، و(امرأة الضابط الفرنسي) لجون فاولز، و(الناس والمتجولون) لبرايان جونسون، و(اثنان أو لا شيء) لريموند فيدرمان، و(اسم الوردة) لأمبرتو إيكو[2]. ويشير (إيكو) صراحة إلى استعمال تقنيات ما بعد الحداثة، قائلاً: «كنت واعياً منذ البداية، وقد ذكرت هذا في (حاشية على

(1) اعترافات روائي ناشئ: 105 - 106.

(2) ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة: 49 – 55. وأفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 297 – 305.

اسم الوردة)، أنني استعمل تقنيتين من تقنيات ما بعد الحداثة، كيفما كان تعريفنا لها: الأولى هي السخرية التناصية: إحالات مباشرة على نصوص معروفة جداً. أما الثانية فهي المحكي الواصف: النص يسائل طبيعته حيث يتوجه المؤلف مباشرة إلى القارئ.

إنّ (التسنين المزدوج) هو الاستعمال الموازي للسخرية التناصية والاستعانة بالمحكي الواصف. (...) واسمحوا لي أن أحيل على مثال عن التسنين المزدوج، كما تحقق في إحدى رواياتي. تبدأ رواية: اسم الوردة بالحديث عن الكيفية التي عثر من خلالها المؤلف على مخطوط قديم. نحن الآن في قلب الظاهرة الإحالية. ذلك أنّ ثيمة اكتشاف مخطوط ثيمة قديمة جداً. إنّ السخرية مزدوجة، وتشكل أيضاً إحالة ميتا – سردية، ذلك أن النص يؤكد، بالإضافة إلى ذلك، أنّ هذا النص القروسطي لا يمكن العثور عليه إلاّ في شكل ترجمة للنص الأصلي، وهي ترجمة أنجزت في القرن الرابع عشر، وهو ما يبرر، في الرواية، وجود بعض العناصر الخاصة بالرواية القوطية الجديدة. أعترف أنّ المؤلف، وهو يستعمل تقنية التسنين المزدوج، إنما يؤسس لنوع من التواطؤ بين القارئ المثقف والقارئ العادي الذي، إن لم يلتقط هذا التلميح الثقافي، فإنّه سيشعر هناك شيئاً ما قد أفلت من بين يديه»[1].

يسعى ما وراء القص التاريخي أن يضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي دون التنازل عن استقلاليته بوصفه رواية العلاقة الما بعد حداثية، فالعلاقة بين الرواية والتاريخ أكثر تعقيداً من مجرد التفاعل والتضمينات المتبادلة، إنه نوع من المفارقة التهكمية الجادة التي تؤثر في كلا الهدفين: التناصات مع التاريخ، والرواية التي تلبس حالة موازية (وإن لم تكن مسأوية) لإعادة النزعة التهكمية من الماضي النصي لكل من العالم والأدب. ويوظف الدمج النصي لهذه الماضيات التناصية، بوصفها عنصراً هيكلياً تكوينياً لرواية ما بعد الحداثة، على أنه تسويق رسمي للتاريخية عالمياً وأدبياً. وقد يبدو للوهلة الأولى أنّ التلميح الثابت الساخر من الاختلاف في قلب التشابه هو ما يميز التهكم الما بعد الحداثي عن المحاكاة في القرون الوسطى وعصر النهضة. بناء على نظرة ما بعد الحداثيين التي ترى أنّ نصوص الأدب والتاريخ على السواء، لعبه واضحة. وترى (هتشيون) أنّ هناك عودة اليوم إلى فكرة الملكية المشتركة غير الحدسية لما هو مضمر في النصوص الأدبية والتاريخية، إلاّ أنّ هذه العودة تحمل إشكالية، بفضل التأكيدات العلنية الما وراء قصية بأن كلاً من التاريخ والأدب إنْ هما إلاّ بناءات وتراكيب بشرية، بل أوهام بشرية – لازمة. فالمحاكاة الساخرة التناصية

(1) اعترافات روائي ناشئ: 43 – 46.

لما وراء القص التاريخي تمثل وجهات نظر مؤرخين معاصريين معينين؛ إنها تمنح الإحساس بحضور الماضي، ولكنه الماضي الذي يعرف من نصوصه وآثاره، سواء كانت أدباً أو تاريخاً.

في رواية ما بعد الحداثة نجد أنّ الاتفاقيات الخاصة بالكتابة التاريخية والرواية توظف ويساء توظيفها، وتنصب وتهدم، وتؤكد وتنكر في الوقت نفسه. فضلاً عن أن الطبيعة الثنائية (الأدبية/التاريخية) لهذه السخرية التناصية، هي أحد أهم الوسائل التي تكتب وتعرّف بوساطتها الطبيعة المفارقية لما بعد الحداثة نصياً. وهنا يتحدى ما وراء القص التاريخي كلاً من المفهوم الواقعي الساذج للعرض، والتأكيدات النصية أو الشكلانية الساذجة للفصل الكلي للفن عن العالم. إنّ ما بعد الحداثة هو فن وعي ذاتي ضمن الأرشيف، وهذا الأرشيف هو تاريخي وأدبي معاً.

ترى ليندا هتشيون أن الاستكشاف النظري للحوار الضخم بين الأدبيات والتاريخيات الذي نصّب ما بعد الحداثة، ما كان ليحدث لولا (جوليا كريستيفا) بتجديدها المبكر للأفكار الباختينية عن التعدد الصوتي المتراكب، والحوار الروائي، والتغاير اللساني (الأصوات المتعددة في النص). لقد طورت كريستيفا هذه الأفكار نظرية شكلانية أكثر صرامة عن التعددية غير القابلة لاختزال النصوص ضمن أو خلف أي نص معطى، ومن ثم فإنها تزيح البؤرة الحاسمة بعيداً عن الفكرة الرئيسية للموضوع (المؤلف هنا) إلى فكرة الإنتاجية النصية. لقد شنت كريستيفا مع زملائها في مجلة تل كوي، في أواخر الستينات وأوائل السبعينات، حملة جماعية ضد الموضوع المنشأ (المسمى بالكليشيه الرومانتيكي للمؤلف) بوصفه أصل ومصدر إنشاء المعنى الثابت والمقدس في النص، وبالطبع فإنّ هذا يشككك بفكرة النص كلها، بوصفها كياناً مستقلاً ذاتياً، بمعنى جوهري.

لا يسبب الربط الرسمي بين الرواية والتاريخ عبر المهيمنات المشتركة من التناصات والسردية، اختزالاً أو تقليصاً في أفق الرواية وقيمتها، بل على العكس تماماً، إنها تمنح توسعاً وتمدداً في الأفق والقيمة. أما إذا ما نظر إليها على أنها محددات مقيدة لما هو مسرود دائماً، فإنّ ذلك يضاف إلى قيمتها الابتدائية كما في رؤية (ليوتارد) الوثنية، حيث لم ينجح أحد على الإطلاق في أن يكون السارد الأول لأي شيء، أو أن يكون أصل أي سرد، حتى لو كان خاصاً به. لقد وضع ليوتارد هذا الحد عن قصد ليقابل ما أسماه (الوضع الرأسمالي) للكاتب بوصفه مبدع قصته الأصلي ومالكها ومتعهدها. وتبعاً لهذا المفهوم؛ يشترك كثير من كتاب ما بعد الحداثة في هذا النقد الإيديولوجي المضمر للفرضيات

المؤسسة لمفاهيم المؤلف والنص. وتمثل التناصية الساخرة الوسط الرئيسي لهذا الانتقاد. وقد يكون السبب في ذلك أنّ السخرية ذاتها تحمل تضمينات أيديولوجية متناقضة افتراضاً. لذا يمكن النظر إليها بوصفها محافظة وثورية معاً، إنها صيغة مثالية لانتقاد ما بعد الحداثة، هي بذاتها مفارقة في تتصيبها المحافظ ثم نضالها الراديكالي ضد الاتفاقيات[1].

(1) ما وراء القص التاريخ، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة: 93 - 125. والتناص وما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme.

السردية بعد ما بعد الحداثية

ظهر مصطلح بعد ما بعد الحداثة للمرة الأولى في دراسة للباحث والمتخصص في التخطيط الحضري للمدن (توم تيرنر Tom Turner)، إذ تحدث الباحث في دراسته عن ضرورة تجاوز الإطار الفكري لثقافة ما بعد الحداثة، والاهتمام بالكشف عن ملامح المرحلة القادمة، التي أطلق عليها مصطلح (بعد ما بعد الحداثة Post Postmodernism). ومع بدايات التسعينات من القرن العشرين بدأ يظهر بوضوح التململ من الأنموذج الثقافي لما بعد الحداثة، إذ كانت الإشكاليات التي طرحته ما بعد الحداثة كان أكثر بكثير من الحلول التي قدمها ذلك التيار الفكري والثقافي الراديكالي لمأزق الحداثة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. وتراكمت التناقضات التي أفرزتها ما بعد الحداثة، لتصل إلى نقطة حرجة أصبح معها من البديهي إقامة الحلقات النقاشية والمؤتمرات العلمية، واستطلاعات الرأي بين المثقفين والباحثين والمتخصصين في محاولة لوضع بعض الحلول الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية للمشكلات التي برزت في تلك اللحظة التاريخية من الرأسمالية المتأخرة. ولطالما حاول المفكرون اليمينيون والمحافظون أن يقدموا ما بعد الحداثة بوصفها آخر المراحل التاريخية لتطور المجتمعات الحديثة، وأنّ الأنموذج الثقافي والفكري الذي طرحته لن تتم إزاحته أو لن تظهر احتمالية لاستبداله، وكل ما قد يحصل هو بعض التعديلات الطفيفة على النظام. شكل هذا التصور الأساس الفكري لطروحات كل من (دانيل بيل) و(بودريلار) و(جام فرانسوا ليوتارد). غير أنّ الأزمات السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية والكوارث الطبيعية التي توالت في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وما نتج عنها من هجرات جماعية وتغيرات ديموغرافية كبيرة، والتطورات الكبيرة في مجالات العلوم وتكنولوجيا الاتصالات، جعلت ما بعد الحداثة جزءاً من المشكلة نفسها، وليست وسيلة للحلول وتجاوز الأزمات. ونتيجة لكل تلك التداعيات تنامى الشعور باليأس والإحباط من ما بعد الحداثة، وبدأ السعي الاجتماعي والثقافي لتجاوزها والمضي قدماً. وقد نشر الباحث (وليام تي. فولمانWilliam T. Vollmann) مقالاً قصيراً سنة 1990 تحت عنوان (الكتابة في أمريكا اليوم: تشخيص المرض American Writing Today: Diagnosis of the Disease) فذكر فيه أن الألعاب اللغوية والتقانات التي روجت لها ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية أدت بالنتيجة إلى إفراغ الكتابة السردية من أي قيمة أو وزن يذكر[1].

(1) كيف انتهت ما بعد الحداثة .. بعد مابعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع عمان نيت، تاريخ النشر: 08/28 2016/.

ويشير بعض الباحثين أمثال (إيهاب حسن) أنّ مصطلح ما بعد الحداثة يعاني أساساً من تناقض، فكلمة ما بعد الحداثة – حسب قوله - لا تبدو خرقاء فحسب، بل هي توحي بما ترغب في تجاوزه أو قمعه، أي الحداثة نفسها. وبذلك فإنّ المصطلح يحتوي على عدوّه الداخلي، وهي ليست حال مصطلحات مثل الرومانسية أو الكلاسيكية أو الـ(باروك) أو الـ(روكوكو). وفوق ذلك، يوحي المصطلح بالخطّية الزمنية ويستثير معنى التأخّر عن الزمن، وربما التآكل، الذي لا يقرّه أيّ شخص ما بعد حداثي. ثم يستدرك (إيهاب حسن) قائلاً: ولكن، هل هنالك اسم أفضل نطلقه على هذا العصر العجيب؟ هل نطلق عليه اسم عصر عدم تَوجّه المتلازم، كما اقترحتُ على نحو شبه غريب؟ أم أنّ من الأفضل لنا، ببساطة، أن نعيش ونترك الآخرين يعيشون ويسمّوننا كما يشاؤون؟[1].

هيمنت الأنماط السردية التي تسعى لإعادة إنتاج تقانات ما وراء القص وما وراء القص التاريخي على النشاط السردي في مناطق عديدة من العالم خلال المدة الواقعة بين عقد الستينات ونهاية الثمانينات من القرن الماضي. وأصبحت جماليات الكتابة السردية الما بعد حداثية مظهراً من مظاهر عولمة الأداء الثقافي للنشاط البشري على نحو عام. غير أنّ هذه الصورة بدأت بالتغير والتحول مع بداية التسعينات من القرن العشرين، وإن كانت بوادر هذه التحولات أكثر حضوراً في النشاط الثقافي للمركز منها في الأطراف والهامش[2]. إذ اتفق الجميع على أن اللحظة الحاسمة التي تؤشر الانعطافة نحو بعد ما بعد الحداثة تمثلت في المؤتمر الذي دعت له الباحثة البارزة (هايدي زيغلر Heide Ziegler) والذي عقد في آب (أغسطس) من سنة 1991 في مدينة شتوتغارت في ألمانيا تحت عنوان (نهاية ما بعد الحداثة The End of Postmodernism). كان المؤتمر سلسلة من الحلقات النقاشية حضرها (إيهاب حسن)، و(مالكوم برادبري)، و(ريموند فيدرمان)، و(جون بارث)، و(وليم غاس). ونشرت الأوراق المقدمة إلى المؤتمر في كتاب حمل عنوان (موت ما بعد الحداثة: اتجاهات جديدة The End of Postmodernism: New Directions) وصدر سنة 1993. كان الهدف من المؤتمر القيام بمراجعة أخيرة لما بعد الحداثة من أجل تجاوزها نهائياً وإلى الأبد. وقبل مؤتمر شتوتغارت، صدر في سنة 1990 كتاب للبروفيسور البارز (وليام سبانوس William V. Spanos) بعنوان (الحداثة/ مابعد الحداثة: دراسة في الفن والأفكار في القرن

(1) ما بعد الحداثة: خمس مشكلات - إيهاب حسن، ترجمة: صبحي حديدي، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme .

(2) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 297 – 312.

العشرين Modernism\Postmodernism: A Study in Art and Ideas in the Twentieth Cuntury) والذي تساءل فيه: «ألم يحن الوقت بعد للسؤال عن ماذا كانت ما بعد الحداثة ؟». وأجرى الروائي والناقد الأمريكي (ريموند فيدرمان) في سنة 1993 استطلاعاً شمل عشرين كاتباً وروائياً أمريكياً ما بعد حداثياً، وتكوّن الاستطلاع من سؤالين فقط، الأول: (هل تعتقد بأن ما بعد الحداثة قد ماتت؟)، والثاني: (ما هي أسباب موت ما بعد الحداثة؟). لقد اختلف الجميع حول إجابة السؤال الثاني، ولكنهم اتفقوا على إجابة السؤال الأول، فكان جوابهم (نعم). وشهد النصف الأول من التسعينات نشر عدد من المقالات لكل من إيهاب حسن وبرايان مكهيل ومالكوم برادبري حملت جميعها العنوان ذاته (ماذا كانت ما بعد الحداثة؟ What Was Postmodernism) والذي أثار الانتباه هو توظيف صيغة الفعل الماضي (Was) للحديث عن ما بعد الحداثة.

وصدر في سنة 1996 كتاب الناقد الفني البارز (هال فوستر Hal Foster) بعنوان (عودة الواقعي: الطليعية عند منعطف القرن The Return of the Real: The Avant–Garde at the Turn of the Cuntury) والذي كشف فيه عن نهاية ما بعد الحداثة وتراجعها بوصفها حركة راديكالية في الثقافة والأدب والفن. وبعدها توالت الدراسات والكتب والمؤتمرات التي سعت إلى الكشف عن ملامح المرحلة الجديدة القادمة، والتأكيد على أن ما بعد الحداثة أصبحت جزءاً من الماضي ولم تعد تعبر عن الواقع الثقافي والاجتماعي المعاصر.

كان لهذا التغيير والتحول في الموقف من جماليات السرد الما بعد حداثي أبعادها الفكرية والثقافية، ومؤشراً مهماً على تغييرات وتحولات ذات دلالات أكثر عمقاً، وأبعد تأثيراً في الأنموذج الفكري للنشاط الثقافي من ما بعد الحداثة إلى مرحلة جديدة أطلق النقاد الثقافيون عليها مصطلح فضفاض هو (بعد ما بعد الحداثة). وقد حدّد الناقدان (مالكوم برادبري وريتشارد رولاند) في كتابهما (من البيوريتانية إلى ما بعد الحداثة From Puritanism to Postmodernism) لحظة تحول الأدب من ما بعد الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة بنهاية الثمانينات وبداية التسعينات من القرن العشرين. واتفق معهم الناقد (باري لويس Bary Lewise) في مقالته التي شارك بها في (قاموس روتلدج النقدي لفكر ما بعد الحداثة The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought)، وأشار إلى المدة بين 1989 و1992 بوصفها لحظة التحول التاريخية إلى أدب بعد ما بعد الحداثة. ونشر الروائي الأمريكي البارز (ديفيد فوستر والاس) مقالاً مهماً سنة 1993 بعنوان (مراجعة نقدية للقصة المعاصرة: التلفزيون والقصة الأمريكية .Review of Contemporary S Fiction

Fition: Television and U) تقصى فيه مظاهر تراجع ما بعد الحداثة في القص الأمريكي المعاصر. أكد والاس على أنه لم يعد بمقدور القصة المعاصرة في أمريكا توظيف تقانات ما وراء القص وذلك لأنّ التلفزيون كان قد استعان بها بشكل مكثف وأفرغها من محتواها. وأشار إلى ظهور عدد من الروائيين الجدد في أمريكا، تجاوزوا تقانات ما بعد الحداثة واتجهوا نحو توظيف (القص التصويري Image – Fiction). وعبّر والاس عن أمله في أن تتمخض هذه البدايات للروائيين الجدد عن تأسيس تقانات جديدة تقوم على التفاعل الإيجابي بين الروائي والقارئ[1].

وكان للمفكر والناقد التأويلي الفرنسي (بول ريكور) موقف مدافع عن الرواية الكلاسيكية ذات الحبكة والشخصيات في وجه الموضات الأدبية، كما كان مدافعا عن الحدث التاريخي في وجه كل المدارس التي قلّلت من شأن أي حدث لتشدد على التاريخ الفردي أو الاقتصادي أو الاجتماعي. ففي الزمان والسرد يعود الفكر الى أنطولوجيا المقدرة لكنها تتجلى هنا في الحبكة. هنا الزمان الكوني المادي المتوقف على الحركة، وهنا الزمان المعيش الذي لا يدركه الإنسان ويحياه إلا عن طريق السرد، والسرد يستدعي تنظيم الحياة في حبكة لها بدايتها وتقلباتها، لكن لها كذلك تواصلها [2].

أما في مجال الكتابة، فقد كان الروائي (والاس) من أوائل الروائيين الذين دعوا إلى تجاوز تقانات وجماليات ما بعد الحداثة في الكتابة السردية، إذ صدرت لـ(والاس) مجموعة قصص قصيرة بعنوان (الفتاة ذات الشعر الغريب Girl with Curious Hair)، تضمنت في نهايتها قصة قصيرة طويلة بعنوان (غرباً تتجه الإمبراطورية Westward the Cours of Empaire It,s Way) وظف فيها والاس تقانات ما بعد الحداثة، من أجل أن يكشف عن محدودية تلك التقانات، ويفضح أوهام ما بعد الحداثة، ونزعتها الاستهلاكية الرأسمالية. تضمنت قصة والاس تناصاً سردياً مع المجموعة القصصية الشهيرة (ضائع في بيت المرح Lost in the Funhouse) لأبرز ممثلي جماليات ما وراء القص في أمريكا، ألا وهو (جون بارث)، من خلال ظهور بطل مجموعة بارت (أمبروزا Ambrosae) كإحدى الشخصيات في قصة والاس. وقد رد بارث على والاس من خلال كتابة روايته (يأتي قريباً Coming Soon) والصادرة سنة 2001، وأراد من خلالها أن يثبت أن بعد ما بعد الحداثة قد

(1) كيف انتهت ما بعد الحداثة .. بعد مابعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع عمان نيت، تاريخ النشر: 08/28 2016/.

(2) الذاكرة والنسيان: 10 – 14.

تكون هي ذاتها الدافع لاستمرار ما بعد الحداثة وتقانات ما وراء القص. كان (جون بارث) قد رفض فكرة موت ما بعد الحداثة وتقانات ما وراء القص وقال بقدرتها على الاستمرارية والبقاء طويلاً. وقد أسهم بارث في مؤتمر شتوتغارت الشهير سنة 1991 بورقة نقدية حملت عنواناً لافتاً (النهاية: البداية The End: An Introducion) أكد فيها أن المرحلة القادمة لن تكون مرحلة موت ما بعد الحداثة، ولكنها ستكون بداية جديدة لها.

كان (جون بارث) متأكداً من قدرة ما بعد الحداثة على استيعاب جميع القوى والتيارات المضادة لها، والاستفادة منها في تحقيق انطلاقات جديدة. وقد كانت مدة التسعينات مرحلة مثيرة في تاريخ الرواية الأمريكية، وذلك لأنها شهدت ظهور جيل جديد من الروائيين يبحثون عن التغيير ويسعون إلى تأسيس حساسيتهم الروائية الخاصة، واستمرار الجيل السابق لهم في الكتابة بنشاط وقوة. ففي الوقت الذي ظهر فيه كل من (ديفيد فوستر والاس) و(جونثان فرنزن) و(مارك دانيلفسكي) و(ديفد إيغرز)، كان كل من (جوناثان بارت) و(وليم غاس) يقدمون أفضل أعمالهم الروائية وأكثرها نضجاً. ويذهب الباحث (ستيفن جي بيرن Stephn J Burn)، إلى أن التحول النهائي نحو جماليات بعد ما بعد الحداثة في الأدب قد حدث خلال المدة المحصورة في السبعة والعشرين شهراً التي تفصل بين صدور رواية (بعد انهيار يوم أمس After Yesterday Crash) لـ(لاري مكافري Larry McCaffery) في شهر أغسطس من سنة 1995 ونوفمبر سنة 1997 عندما ظهرت تعليقات الفيلسوف البراغماتي الأمريكي (ريتشارد رورتي) حول موت ما بعد الحداثة في صحيفة (النيورك تايمز New York Times) الأمريكية[1].

كان من أبرز أسباب نهاية ما بعد الحداثة وتجاوزها منذ بداية التسعينات من القرن العشرين استهلاك تقاناتها وجمالياتها، والتي كانت تعد طليعية ومغايرة وصادمة، من قبل الثقافة الشعبية ونمط الحياة اليومي ووسائل الإعلام والإعلان. فقد أشار هال فوستر إلى تحول ما بعد الحداثة إلى موضة وفقدانها لأهميتها الثقافية التي تمتعت بها عند انطلاقتها في النصف الثاني من القرن العشرين، بينما أكد ريموند فيدرمان على أن ما بعد الحداثة قد لاقت حتفها على يد نفس المجتمع الاستهلاكي وما بعد الصناعي الذي بشرت به وسعت إلى خلقه. هذا فضلاً عن انتهاء مقومات وجودها مثل الحرب الباردة، لقد خضع الجميع لخطاب ما بعد الحداثة دون مقاومة وتحولت في النهاية إلى ما كانت تسعى هي

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 297 – 312.

ذاتها إلى تقويضه. لقد أصبحت الحداثة الجديدة الطليعية هي الاختلاف والتمايز عن ما هو سائد وشعبي.

يتفق معظم النقاد والمفكرين والباحثين على أن نهاية الحرب الباردة بانهيار الاتحاد السوفيتي، وسقوط جدار برلين، وانهيار الحكومات الشيوعية في أوروبا الشرقية مع نهاية الثمانينات من القرن العشرين، كانت أحد أهم أسباب نهاية ما بعد الحداثة. ويشير مالكوم برادبري إلى انتفاء الحاجة لما بعد الحداثة ونزعتها الشكية والتقويضية المضادة للسرديات الكبرى بعد انهيار الأنظمة الشمولية في الاتحاد السوفيتي وأوروبا الشرقية. لقد انتهى الصراع بانتصار الديمقراطية الليبرالية، وهكذا زالت من التاريخ المعاصر، مجموعة من الإشكاليات والأزمات التي جاءت بما بعد الحداثة بوصفها استجابة ثقافية وفلسفية لها. لكن ما بعد الحداثة لم تستطع أن تتجاوز ذاتها، وانكفأت على نفسها من خلال النزعة الانعكاسية الذاتية، والنرجسية المفرطة، والنوستالجيا الذي حولت التاريخ إلى سلسة من الذكريات المشتتة غير المترابطة. إذ عندما يعيش الإنسان في الماضي لا يعود له مستقبل. ويتساءل البروفيسور (سبانوس) عن المدى الذي استطاعت فيه ما بعد الحداثة بانعكاسيتها وإحالاتها الذاتية وتناصاتها ومساءلتها للأنماط والأنظمة التقليدية (Traditional Systems of Representation)، التحرك إلى ما وراء إشكالياتها التشكيكية والأبستمولوجية، لتحدث أثراً أو تغييراً في العالم الواقعي. ويؤكد سبانوس أن انتصار الديمقراطية الليبرالية مع نهاية الحرب الباردة، حوّل ما بعد الحداثة من حركة مقاومة وتصدي راديكالية، إلى حركة تصالحية مع الواقع الذي تطابقت معه بدرجة كبيرة. ويضيف سبانوس، لقد تحولت ما بعد الحداثة إلى سلعة تجارية يتم تسويقها وتوزيعها لغرض الربح المادي والتجاري، وذلك من خلال وسائل الإعلام والجامعات، ومراكز البحوث التي أنتجت أعداداً كبيرة جداً من الكتب حول هذه الظاهرة. وفي النهاية؛ أصبحت هناك مؤسسة كبيرة جداً في المجتمع تدعى ما بعد الحداثة.

مع ذلك، لم يكن من الممكن التظاهر بأن ما بعد الحداثة لم تكن موجودة، أو أنها لم تقع بوصفها لحظة تاريخية فاصلة في مسار التطور التاريخي للمجتمعات الحديثة، لذلك فإنّ أي مرحلة قادمة بعد ما بعد الحداثة لن تمثل عودة تامة وغير نقدية للمنطلقات المعرفية والإطار الثقافي للحداثة الغربية. ويؤكد معظم النقاد والمفكرين والمعلقين الثقافيين على أن كل مرحلة تحاول أن تجمع ما تم تجاوزه وإهماله وتهميشه في المرحلة السابقة. فقد تشكلت ما بعد الحداثة من التراث الفكري والفلسفي والثقافي للتيارات والأطروحات

التي كانت مهمشة ومغفلة في مرحلة الحداثة. ولم تكن الروح العدمية الساخرة والنبرة التهكمية والتشتت والتكرار اللانهائي ومفهوم القوة والمعرفة، قضايا جديدة برزت لأول مرة مع ما بعد الحداثة. لقد كانت موجودة أساسا عند نيتشة وشوبنهور وهيديجر، وفي مجال الأدب ظهرت عند توماس ستيرن وبورخيس وكافكا ورابليه، ولا ننسى أن آينشتاين نفسه يُعد التطور الطبيعي لاتجاهات البحث العلمي الذي بدأ مع الحداثة الغربية والحرية المطلقة التي منحتها للعلم وللعقل في ارتياد مجالات جديدة لم تكن متاحة من قبل بسبب القيود التي كانت تضعها الكنيسة والنزعات الأخلاقية في المجتمع. ولا يغيب عن أذهاننا أن التقدم العلمي والتكنولوجي الكبير في المجتمعات الحديثة كان المحور الرئيس في كتابات أبرز مفكري ونقاد ما بعد الحداثة مثل دانيل بيل وليوتار ومانويل كاسلز. لقد كان لانتقال المجتمع الغربي من مرحلة التصنيع إلى المجتمع ما بعد الصناعي ومجتمع التكنولوجيا الفائقة والمعرفة، الأثر الحاسم في ظهور ما بعد الحداثة وانتشارها الواسع. وها هو التقدم التكنولوجي الحاصل على صعيد وسائل الاتصال الجماهيري، والانترنت والنشاطات التفاعلية التواصلية، يسهم في إسدال الستار على ما بعد الحداثة ويعلن عن نهايتها.

وشخصت الباحثة الألمانية زيغلر في ورقتها النقدية التي افتتحت بها مؤتمر شتوتغارت السبب وراء نهاية ما بعد الحداثة في أنها لم تعد تمثل أو تعبر عن سياسات الاختلاف والتي حظيت بمكانة محورية بارزة في فكر تلك الحركة، وذلك لأن المجتمع المعاصر كان قد تحول بالكامل إلى مجتمع ما بعد حديث بسبب النزعة الاستهلاكية ووسائل الإعلام والاتصال الجماهيري. وهكذا فقد بدأت ملامح المرحلة القادمة (بعد ما بعد الحداثة) بالتشكل من القضايا والمقولات والطروحات التي أهملتها ما بعد الحداثة، وسعت إلى تهميشها وإقصائها. ويؤكد مالكوم برادبري على أن المرحلة القادمة ستكون عبارة عن (حداثة جديدة New Modernism) تحل محل سكونية ومحدودية النمط ما بعد الحداثي بعد نهاية الحرب الباردة والتي تحولت إلى مجرد نوستالجيا فارغة تتوسل بالمعارضة والتناص والاستعارات المتكررة ولا تطرح أي جديد[1].

- رواد السردية بعد ما بعد الحداثية:

مثلما رافق ظهور تقانات ما وراء القص وما وراء القص التاريخي مجموعة من النقاد الذين اشتغلوا على تحديد تلك التقانات ودراستها وتقديم تأويلات ثقافية وتاريخية لها، مثل:

(1) كيف انتهت ما بعد الحداثة .. بعد ما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع عمان نيت، تاريخ النشر: 2016 08/28/.

ليندا هتشيون، وباتريشيا واو، ولاري مكافري، برز بعض النقاد الذين اعتنوا بتقصي جماليات وتقانات بعد ما بعد الحداثة في الأدب على نحو عام، وفي مجال السرد على نحو خاص، مثل تشارلز بي هاريس، وروبرت مكلافن، وراؤول إيشلمان[1].

ومن أبرز الجوانب التي بدأت الثقافة الغربية باستعادتها من مرحلة الحداثة، هي إعادة إحياء النزعة الإنسانية، وتجاوز مفهوم (موت الإنسان) الذي ظهر للمرة الأولى مع الحركة البنيوية، واستمر في ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة على يد أهم وأبرز ممثليه مثل لاكان ودولوز وغواتاري وفوكو وليوتار ودريدا. وقد رصدت الباحثة (نيكولاين تيمر NicolineTimmer) عودة الاهتمام بالنزعة الإنسانية (Rehumanization)، وقضايا الذات والذاتية، في مجالات علم النفس والعلوم الاجتماعية في الغرب، مع بداية التسعينات من القرن العشرين بعد أن كانت قد تعرضت للتشويه، والتشكيك والتفكيك في مرحلة ما بعد الحداثة. ومن أبرز مظاهر عودة النزعة الإنسانية في مجالات العلوم النفسية والاجتماعية، حسب تيمر، الاهتمام المتزايد بالتجربة الإنسانية، ودلالاتها، وتفاعل الوعي مع العالم الخارجي، والإشكاليات الوجودية للذات التي تظهر نتيجة تغير السياقات الاجتماعية والثقافية. فلم يعد النسق أو النظام هو القوة الفاعلة والمهيمنة على الذات الإنسانية، تلك الذات التي تحولت مع ما بعد الحداثة إلى بؤرة تقاطع الخطابات، وفقدت وحدتها وهويتها[2]. هل نستطيع فهم ما بعد الحداثة – إذاً- في الأدب دون بذل بعض المحاولة لإدراك ملامح المجتمع ما بعد الحديث، وما بعد الحديث بالمعنى التوينبي، أو الحصيلة المعرفية للمستقبل بالمعنى الفوكوي، حيث يكون الاتجاه الأدبي الذي نناقشه مجرّد ضَرْب وحيد نخبوي؟[3].

غير أن صورة الذات الإنسانية التي بدأت بالظهور مجدداً في الدراسات والبحوث الفلسفية والنفسية والاجتماعية لا تتطابق مع صورة الذات النرجسية المتضخمة التي جسدتها الحداثة. إنها ذات حذرة تميل إلى الشك والتردد وتلجأ إلى التصالح والتكامل مع المحيط الاجتماعي والثقافي والطبيعي من حولها، ولا تسعى للهيمنة والسيطرة واستنفاذ الطاقات واستنزاف الموارد الطبيعية. فهذه النزعة الإنسانية المستعادة لا ترغب في تكرار

---

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 297 – 312.

(2) كيف انتهت ما بعد الحداثة .. بعد ما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع عمان نيت، تاريخ النشر: 2016 08/28/.

(3) ما بعد الحداثة: خمس مشكلات - إيهاب حسن، ترجمة: صبحي حديدي، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post-Postmodernisme .

الكوارث التي جلبتها الذات النرجسية الحداثية والتي تجسدت في أقصى صورها تطرفاً في صعود الحركات النازية والفاشية. إنها ذات تموضع نفسها في شبكة من العلاقات المتبادلة مع الذوات الأخرى، كما عبر هابرماس عن ذلك في فلسفته النقدية التواصلية[1].

- تقانات سرد بعد ما بعد الحداثة:

أخذت تقانات بعد ما بعد الحداثة وجمالياتها بالتبلور، وتظهر في الأعمال الإبداعية لبعد ما بعد الحداثة وهي تجاوز لتقانات وجماليات ما بعد الحداثة، وتتمثل هذه التقانات في:

1-عودة الاهتمام بالشكل والنظام والترتيب، بدلاً من عدم النظام والفوضى والتشويش على عمليات التلقي والاستقبال وطمس معالم العقل النقدي، والتي غالباً ما كان يتم توظيفها في أدب ما بعد الحداثة.

2-السعي نحو تحقيق الشمولية والتكامل والوحدة والغلق في العمل الفني من خلال خلق إطارات فنية لتأطير الحدود الفاصلة بين عالم النص والعالم الخارجي.

3-عودة الاهتمام بالقصة والحبكة التقليدية والتخلي عن تعقيدات تقانات ما بعد الحداثة، من أجل تحقيق الوضوح وتجنب الغموض. يظهر أدب بعد ما بعد الحداثة اهتماماً متزايداً بالترابط المنطقي للأحداث في القصة وبناء الحبكة.

4-عودة الاهتمام بالشخصية بوصفها ذاتاً تجريبية وليست مجرد كائن من ورق أو تركيب خيالي. وبحث جوانب التجربة الإنسانية وطبيعة المواقف الوجودية من خلال حركة الشخصية المتخيلة داخل إطار العمل الفني والأدبي. إنّ الغرض من بناء الشخصية المتخيلة داخل العمل في قص بعد ما بعد الحداثة هو مساءلة المواقف الإنسانية والثقافية والاجتماعية للأفراد في العالم الخارجي والبحث عن ممكنات ثقافية أخرى للإشكاليات الوجودية والثقافية التي تواجه الذات الواقعية في الخارج. يتجاوز القص في بعد ما بعد الحداثة استراتيجيات ما بعد الحداثة لتعطيل الفاعلية الإنسانية للشخصيات الروائية والتذكير المتعمد بحقيقتها المتخيلة وعدم واقعيتها. أكد روائيو ما بعد الحداثة على إفراغ الشخصيات المتخيلة والحبكة من محتواها الإنساني أو إمكانيات إحالتها على الواقع الإنساني خارج عالم النص. ولذلك حرص روائيو بعد ما بعد الحداثة على تنقية مفهوم الشخصية بصورة منظمة من شوائب قص ما بعد الحداثة.

---

(1) كيف انتهت ما بعد الحداثة .. بعد ما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع عمان نيت، تاريخ النشر: 08/28 2016/.

5- السعي لخلق نوع من التعاطف والتواصل بين القارئ والشخصية المتخيلة وما تتعرض له من أزمات أو تتخذه من مواقف وتجاوز تقانات التغريب وكسر الألفة، التي اعتمد عليها أدب ما بعد الحداثة.

6- تأكيد إمكانيات القص والوحدات السردية الكبرى على تمثيل العالم الخارجي وتجاوز مفهوم (عدم – إحالة للأنساق التمثيلية) في أدب ما بعد الحداثة. يؤمن الأدب في بعد ما بعد الحداثة بوجود الواقع الاجتماعي الخارجي ولكنه لا يتعامل معه على أساس النظرية الانعكاسية الاختزالية، وإنما من خلال خلق إطارات فنية وجمالية تعمل على تكثيف هذا الواقع من أجل السمو والتجاوز. يقول الناقد روبرت مكلافن في دراسته حول رد الفعل ضد ما بعد الحداثة إنّ إحدى الطرق الجديدة للتفكير في الأجندة التي اتبعتها بعد ما بعد الحداثة هي استمرار الإيمان بقدرة الأدب على اتخاذ مواقف نقدية من العالم الاجتماعي خارج النص، لكن فقط إذا ما فهمنا أن كل ما يتم التفكير فيه يتجسد لنا من خلال اللغة. فلم يعد بالإمكان العودة إلى التصور ما قبل السوسيري عن اللغة، والذي كانت فيه اللغة مجرد مرآة للأفكار والأشياء وقناة محايدة لنقل عالم الشعور الداخلي إلى الخارج من أجل التواصل. فاللغة قوة قادرة على الفعل في التحولات الاجتماعية، كما لا تحدد المعاني في مجتمع ما بصفة نهائية، فهي تظل موضوع رهان متجدد لصراع مفتوح بين الفئات المختلفة التي تبحث عن إرساء هويتها الاجتماعية. فاللغة جزء من الفعل الاجتماعي وليس ركام من الأنساق الجامدة.

7- توظيف موضوعة نهاية ما بعد الحداثة والموقف النقدي منها. فقد لجأت بعض الأعمال الإبداعية في بعد ما بعد الحداثة إلى توظيف الإحالات والاستعارات والمعارضة الأدبية والتناص المبالغ فيه مع عدد من النصوص التي تنتمي إلى ما بعد الحداثة وذلك من خلال تكرار أسماء الشخصيات أو بعض خصائص الفضاء الروائي لتلك النصوص. ظهرت بعض تقانات ما بعد الحداثة في الأعمال الأدبية لبعد ما بعد الحداثة وكان الغرض من وراء ذلك هو الكشف عن محدودية تلك التقانات وفشلها في خلق جماليات تستطيع التعبير عن الواقع الثقافي والاجتماعي للحظة الراهنة. وقد سبقت الإشارة إلى مجموعة والاس القصصية (الفتاة ذات الشعر الغريب Girl with Curious Hair) والتناص الذي قام به مع مجموعة جون بارت القصصية (ضائع في بيت المرح Lost in the Funhouse)[1].

(1) أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة: 297 – 312.

الحضور السردي والبقاء في المركز

أولاً: الحضور الزمني:

الزمن مبحث فلسفي قديم مرتبط بالصورة المميزة لخبرة الإنسان، ومتصل بمفهوم الذات، فنحن نعي نمونا العضوي والنفسي في الزمن، وما نسميه الذات أو الشخص أو الفرد لا تحصل خبرته أو معرفته إلاّ من خلال تتابع اللحظات الزمنية المتغيرة والتغيرات التي تشكل سيرته[1]. كما أنّ الزمن «مبحث لغوي يتصل بكفاءة اللغة في التعبير عن الزمن، ومبحث أدبي يتصل بانشغال الكثير من الأدباء في الثقافات المختلفة والأجناس الأدبية به، وبتأثيره في حياة الإنسان[2].

ولم يعد ينظر إلى الزمن بوصفه أداة اتصال، إذ الزمن عند هيديجر والبنيويين هو الذي كوّن الإنسان؛ فليس الزمن وسيطاً نتحرك فيه كما تتحرك القنينة في نهر، بل هو تركيبة حياة الإنسان ذاتها، إنّه شيء تمّ صنعي منه قبل أن يكون شيئاً أستطيع قياسه[3].

وتختلف النظرة إلى الزمن في المجال الأدبي، كما يختلف تقويم دوره حسب المدارس والمذاهب الأدبية وعصورها؛ إذ إنّ «دور الزمن في الأدب القديم، والقرون الوسطى، وأدب النهضة يختلف كثيراً عن دوره في الرواية. وعلى سبيل المثال، فإنّ حصر الفعل في التراجيديا ضمن أربع وعشرين ساعة، مثلاً، وهي وحدة الزمن الشهيرة، ينطوي على إنكار لأهمية البعد الزمني في الحياة البشرية؛ وهذا الحصر كان يتم انطلاقاً من نظرة العالم الكلاسيكي إلى الواقع باعتباره موجوداً في الكليات اللازمنية وذلك يعني أنه من الممكن فضّ حقيقة هذا الوجود في مدى يوم كما في مدى العمر كله. ولكن الإحساس بالزمن سرعان ما تخلّل كثيراً من مجالات التفكير. وشهدت أواخر القرن السابع عشر ظهور مزيد من الدراسات الموضوعية التي تناولت التاريخ. ممّا أدى إلى تعمق الإحساس بالفارق بين الماضي والحاضر، فانعكست هذه النظرة الجديدة في الرواية[4].

تكمن أهمية السرد والنشاط السردي في أنّ الزمن يبقى عصياً على الفهم ومستغلقاً من دون اللجوء إليه وإلى الكتابة التاريخية[5]، والمثال الأبرز والأكثر تطرفاً بهذا الشأن هو رواية تيار الوعي التي تهدف إلى تقديم شاهد مباشر على ما يحدث في عقل

---

(1) ينظر الزمن في الأدب: 7.

(2) معجم السرديات: 240.

(3) مقدمة في النظرية الأدبية: 71.

(4) نشوء الرواية: 25 -26.

(5) ينظر الزمان والسرد (3): المقدمة: iii .

الفرد تحت تأثير جريان الزمن؛ مع أن الرواية عموماً اعتنت بتطور شخصياتها في سياق الزمن أكثر من أي جنس أدبي آخر، فضلاً عن ذلك، فإنّ تصوير الرواية المفصّل لشؤون الحياة اليومية يستند إلى تغلّبها على البعد الزمني، وقد أشار بعض الباحثين إلى أن الكثير من حياة الإنسان يبقى بعيداً عن متناول التمثل الأدبي بسبب بطء هذا التمثل؛ لكنّ قرب الرواية من نسيج التجربة اليومية يعتمد مباشرة على استخدامها قياساً زمنياً مميّزاً يفوق بدقته كل المقاييس التي استخدمت في السرد سابقاً[1]. وتأسيساً على هذا الفهم يرى الدارسون أنّ السرد ليس مجرد شكل أو طراز أدبي، بل هو مقولة معرفية أساسية، إذ لا يقدم الواقع نفسه للذهن الإنساني إلاّ على شكل قصص، حتى النظرية العلمية شكل من أشكال القصة[2]، ولقد علّمنا الباحثان التأويليان (شليرماخر) و(ديلتي) أن ننظر إلى النصوص الأدبية بوصفها تعبيرات حياتية ثبتتها الكتابة، وذلك لأنّ القصة هي الأداة اللسانية التي تسهم في ربط الزمن الكوني وربط زمن التغيرات الطبيعية، والزمن النفسي، وزمن الذاكرة والنسيان[3].

يطرح الزمن القصصي بوصفه مبحثاً ينظر في العلاقات المختلفة بين الزمن والقصص، إشكاليات تتجاوز المسائل التي يطرحها الفلاسفة وعلماء اللغة، لأنّ القصة في جوهرها فن زمني، لكونها تقدم حكاية قائمة على الحركة والفعل متعاقبة أحداثها في الزمان أو متزامنة، هذا من جهة، ولأنّ الراوي يتخذ موقعاً زمنياً محدداً فيما يخص الأحداث من جهة أخرى، فيكون أمره بين المتابعة الدقيقة للتعاقب حيناً وضروب من التحريف للمسار الزمني الحقيقي أو المتوهم، أحياناً أخرى، فيلخص ويكرر. وإذا كانت الزمنية القصصية متصلة بزمن الخطاب من حيث العلاقة بين زمن الملفوظ وزمن التلفظ (المتن والمبنى أو القصة والخطاب القصصي)، فإنّ تعدد المستويات الخطابية التي تتجلى في كل أثر قصصي يجعل الزمنية القصصية متعددة الوجوه[4].

تعتمد دراسة البناء الزمني للخطاب السردي على العلاقة الممكنة بين زمن القصة وزمن الخطاب السردي، وقد صنفها جينيت في أصناف الترتيب والديمومة والتواتر[5].

---

(1) نشوء الرواية: 25 .

(2) النظرية الأدبية المعاصرة: 77.

(3) صراع التأويلات - دراسات هيرمينوطيقية:17- 43.

(4) معجم السرديات: 240-241.

(5) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 22.

ومن خلال هذه الأصناف أو العناصر السردية يقوم الراوي بإدخال تغييرات على الحدث الذي يصوّره، إذ إنّه لا يذكر الأحداث حسب ترتيبها الزمني أو الذي ينبغي أن تكون قد حدثت حسب ترتيبه، بل يقدّم ويؤخر، فيذكر أحداثاً لاحقة قبل أحداث سابقة، ويذكر الحدث ثم يذكر بعد ذلك حدثاً كان معاصراً له، أي أنّ الأحداث على الرغم من وقوعها في وقت واحد، فإنّ الراوي لا يمكن أن يسردها في وقت واحد، وهكذا نجد الترتيب الزمني للسرد مغاير لترتيب زمن الأحداث[1]. وبهذا المعنى يكون تأليف القصة، من الوجهة الزمانية، استخراج صياغة تصويرية من تعاقب ما. وليست هذه النظرة الفنية للزمن (الداخلي) بعيدة عن مفهوم (القديس أوغسطين للزمن) عندما ذكر في مقاله الشهير عن الزمن، أنّ الزمن وليد الانقطاع المتواصل بين ثلاثة مظاهر للحاضر، وهي التوقع الذي يسميه حاضر المستقبل، والتذكر، الذي يسميه حاضر الماضي، والانتباه الذي هو حاضر الحاضر. من هنا يأتي تذبذب الزمان، بل يأتي تقطعه المتواصل[2].

1- الترتيب: الترتيب مصطلح عام يستعمل للدلالة على جميع أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين، وهي تنحصر بشكل كبير في وسيلتين سرديتين أساسيتين هما: الاسترجاع والاستباق[3].

2- الديمومة: أمّا الديمومة duration فهي التي تترجم بسؤال: (إلى أي مدة؟ How Long)، ويعتمد التمييز الأساسي في هذا المستوى الزمني على التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب، من أجل تقييم سرعة الأداء Speed أو التسارع Tempo[4]، فـ«كلّ تخييل سردي هو بطبيعته سريع، ذلك أنه لا يستطيع، وهو يبني عالماً تعجّ بالشخصيات والأحداث، أن يقول كل شيء عن هذا العالم»[5]. وتسمح دراسة السرعة بالنظر في إيقاع الرواية (سرعاتها وإبطاءاتها) من خلال أربع صيغ أساسية هي: المشهد والوقفة والملخص والحذف[6]، وهي صيغ تسمى بالسرعات السردية الأربع، وتمّ استنباطها من الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، والترتيب الزمني الفني لتنظيمها في الخطاب السردي[7].

---

(1) الراوي والنص القصصي: 61-62.

(2) الوجود والزمان والسرد: 40 و53.

(3) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 51

(4) ينظر علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 118 - 119.

(5) 6 نزهات في غابة السرد: 19 - 20.

(6) ينظر شعرية الرواية: 70-72.

(7) خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 46-47 و108.

وترتبط الديمومة أساساً بوظيفة التوجيه؛ وهي الوظيفة الثانية في قائمة الوظائف التي حددتها السردية، فالسارد يعلّق على تنظيم اقتصاد السرد وتحديده، من خلال خطاب سردي واضح، ليبرز تمفصلات السرد وصلاته، وباختصار تنظيمه الداخلي[1]. كما تؤدي السرعات السردية وظيفة التأمل عند القارئ، وذلك عندما تتحول السرعة السردية إلى التهدئة، وتقوم التهدئة ما كان يقوم به (التطهير) عند أرسطو، إذ إنّ وصف الأشياء والشخصيات والمناظر تعد جزءاً من التهدئة السردية، فالإبطاء يمكّن القارئ من القيام بجولات استدلالية. إذ إنّ النص السردي يقدم أحياناً إشارات بالغة التشويق، كما لو أنّ الخطاب يبطئ خطاه وقد يتوقف نهائياً، كما لو أنّ المؤلف يريد أن يقول: عليك أن تستمر أنت. والمقصود بالجولات الاستدلالية هو استنجاد القارئ بتجربته الحياتية أو بما تقدمه له القصص الأخرى، ليكون قادراً على توقيع بقية القصة. إذ إنّ كثرة الوصف والتدقيق في الجزئيات يؤدي إلى التمهل في القراءة أكثر مما يقوم بالتمثيل، وذلك من أجل إفساح المجال أمام القارئ للاستئناس بهذا الإيقاع (السرعات السردية) الذي يعتبره المؤلف أمراً ضرورياً للانتشاء بالنص. وقد اعتمدت ملحمة (الكوميديا الإلهية) لـ(دانتي أليغري) على أسلوب تهدئة ضخمة، ممتدة على مئات الصفحات، الغاية منها التهيؤ للحظة الانتشاء والفرح لا حد لها. فضلاً عن ذلك يؤدي التحوّل السردي من التسريع إلى الإبطاء وظيفة التغريب – حسب مصطلح الشكلانيين الروس[2].

3-التواتر: التواتر مكون زمني لم يدرس في نظرية السرد قبل جيرار جينيت[3]، فحسب قوله: «لم يدرس نقاد الأدب ومنظروها ما أسميه تواتراً سردياً، أي علاقات التواتر (أو بعلاقة أكثر بساطة علاقات التكرار) بين الخطاب والحكاية»[4]. ويكون التركيز في هذا هذا المستوى من البناء الزمني على «العلاقة بين عدد المرات التي يظهر فيها الحدث في القصة وعدد المرات التي يروى فيها أو يشار إليه في النص. من ثم، يستلزم التواتر التكرار، وهذا الأخير هو تشييد ذهني يتحقق عبر إزالة الميزات الخاصة لكل واقعة مع الاحتفاظ فقط بتلك الميزات التي تشترك فيها الواقعة المشابهة لها»[5].

يتخذ التواتر ثلاث صيغ حسب استرايجيات الراوي الإنجازية أو التكرارية أو الإخبارية:

---

(1) ينظر السرديات ضمن كتاب نظرية السرد: 100-102، وخطاب الحكاية بحث في المنهج: 214-265.

(2) 6 نزهات في غابة السرد: 89 و101 و102 – 114.

(3) ينظر التخييل القصصي - الشعرية المعاصرة: 88.

(4) ينظر خطاب الحكاية: 129.

(5) التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة: 88.

1- فردي: وهو أن يحكى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

2- تكراري: أن يحكى أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة.

3- تكراري متشابه: أن يحكى مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة، إذ تروى مرة واحدة الأنشطة المتكررة دورياً[1].

وقد جعل الباحث من رواية الحزن الوسيم[*] للكاتب (تحسين كرمياني)[*]، ميداناً تطبيقياً لهذا النشاط السردي، إذ تتناول الدراسة هنا عنصر (الراوي) في رواية (الحزن

---

(1) علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد: 121. وينظر التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة: 88-89.

(*) ترصد الرواية الوضع الذي مرّ به كردستان العراق، أثناء عمليات الأنفال التي قضت على 4000 أربع آلاف قرية كردية، وتسببت في وأد وقتل حوالي 200,000 مئتي ألف إنسان كردي، ثم تتفرغ الرواية لتصوير وضع إقليم كردستان بعد انتفاضة آذار عام 1991، فتلتفت إلى مشكلة الاقتتال الداخلي الذي شهده الإقليم، وتتناول مسألة البطالة، ومشكلة التعيينات، والجانب الثقافي والاجتماعي للمجتمع الكردي، وتشير إشارات سردية خاطفة إلى دخول قوات التحالف إلى العراق. كلّ ذلك من خلال تتبع المسار الفني لشخصيتين رئيستين في الراواية هما؛ شخصية (نوزاد)، وشخصية (دلسوز).

إنّ (نوزاد) خريج كلية الهندسة، وهو في الأصل من مدينة (جلبلاء)، ويسكن في مدينة السليمانية، بعد أنْ هُجّرت العائلة من موطنها الأصلي، عندما كان صغيراً لم يدخل المدرسة بعد، ويجد نفسه عاطلاً عن العمل. وتعمل الرواية على إبراز الحزن الذي يرافق (نوزاد)؛ حزن قديم متمثل في فقدان والده في عمليات الأنفال، دون أن يعلم بهذا الأمر إلاّ في نهاية الرواية؛ لأنّ الأم كانت تقول له «سيفرح أبوك في منفاه بك، سيراك من الفضاء، أنت تعيد ماخرّبه الأشرار». ويعاني من حزين جديد يتمثل في تعلق قلبه بزميلة له في الدراسة الجامعية، فتاة اسمها (هةولير)، لكنه لم يتمكن من الاقتراب منها بسبب وجود فوارق طبقية ومادية كبيرة بينهما. ويعيش (نوزاد) مع هذا الحزن الوسيم، إلى أن يتعرف بشخصية (شيرزاد) وبالشخصية الرئيسة الأخرى (دلسوز)، في الرواية فتغير (دلسوز) حياة (نوزاد) رأساً على عقب، إذ تنشأ بينهما علاقة عاطفية ويتزوجان.

أمّا (دلسوز) فهي الأخرى مثل (نوزاد) فقدت أباها جراء عمليات الأنفال، عندما كان الأب يرعى قطيع الماعز فوق الجبل، وهو كان فناناً بالفطرة، وعازفاً ماهراً للآلة الموسيقية الفولكلورية الكردية (شمشال)، وذات يوم تهبط مروحيات عسكرية فوق قمة الجبل، فينزل جند، ويمشطون المنطقة، فيلقون القبض عليه، ويقتلونه في القمة نفسها رمياً بالرصاص.

وتصبح (دلسوز) فنانة تشكيلية معروفة على مستوى مدينة (السليمانية)، والإقليم، وهي تعاني من حزن وسيم دفين، تقوم الرواية بإظهار الروابط الفنية والإنسانية بين حزن (دلسوز) وسرورها، وتعلقهما بالجبل، وتحاول أن ترشد المتلقي إلى مكامن هذا التعلق، معتمدة في ذلك على تصوير حب الإنسان للأرض، والارتباط الكبير للإنسان الكردي بالجبل، من خلال إظهار فاعلية الجبل وتأثيره الكبير في المسار الزمني للرواية وفي توجيه حركة الشخصيات، فيجد المتلقي في الرواية تواصلاً حياً بين الكائن البشري والعنصر المكاني.

الوسيم) بالتحليل، مركزة على دور الراوي، وأهميته المحورية في البناء السردي للرواية، فالخطاب الروائي لا يضع القارئ أمام الأحداث كما هي، وإنّما يختار الراوي أحداثاً بعينها، فهو الذي يقرر زمن الحكاية، ويختار زاوية النظر لرصد الأحداث وتقديمها، ويقوم بقلب تسلسل الأحداث عبر كسر الترتيب الزمني عن طريق الاسترجاعات والاستباقات وإبراز مشهد وذلك بذكر تفصيلاته أو يقوم باختصار السرد فيحذف سنوات عديدة ويكتفي بالإشارة إليها بشكل مباشر أو غير مباشر أو يترك أمر الانتباه إليها إلى وعي القارئ.

الاسترجاع الخارجي:

بما أنّ السرد القصصي في رواية الحزن الوسيم يتّكأ اتّكاء كبيراً على الاسترجاع ويكاد الاستباق أن يكون معدوماً، فسنخصص مساحات التحليل للاسترجاع. إذ الاسترجاع نشاط سردي يقوم به الراوي تاركاً مستوى القص الآني ليعود إلى مستوى القص الأول[1]، إذ «يشكل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها – التي ينضاف إليها - حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى..» [2]. ويرتبط الاسترجاع بالنشاط السردي للراوي، إذ يترك مستوى القص الأول ليعود إلى بعض أحداث الماضي، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، ويمتاز الماضي بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع:

الاسترجاع الخارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

الاسترجاع الداخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النص.

الاسترجاع المزجي: وهو ما يجمع بين النوعين[3].

وللاسترجاع وظائف عدّة منها إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من العناصر السردية، أو سدّ ثغرة حصلت في النص القصصي، وهو استدراك متأخّر لإسقاط سابق مؤقت، ويسمّى هذا الصنف باللواحق المتمّمة أو الإحالات، أو تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد، وهو عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية

(*) بدأ الروائي (تحسين كرمياني) يسجل حضوراً أدبياً متميزاً، ويترك بصماته على النشاط الروائي في الأدب العربي المعاصر، وقد نالت رواياته استحسان النقاد، وظفرت بإعجاب القراء، ما أهلها للفوز بجوائز في المسابقات الأدبية التي شارك فيها الكاتب في العواصم الأدبية العربية.

(1) ينظر بناء الراوية - دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ: 54.

(2) خطاب الحكاية بحث في المنهج: 60.

(3) ينظر بناء الراوية - دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ: 54.

وردت فيما مضى من السرد، ويسمّى هذا الصنف باللواحق المكرّرة أو التذكير، وفضلاً عن ذلك فإنّ لهذه اللواحق وظيفة أساسية، لأنّها على الرغم من صغر حجمها النصي، وكونها مقاطع نصية لا تساعد على تقدّم سير الأحداث، فإنّها تقوم بإبراز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر السرد[1].

تعتمد بنية الزمن في رواية (الحزن الوسيم) في الأساس على الاسترجاع الخارجي، إذ وظّف الراوي طبيعته الخارجية الممتدة إلى خارج الحدث الراهن، وعمقه الأدائي، من أجل كشف ملابسات الحدث الآني، وتمكين المتلقي من الاطلاع على معلومات كانت تبقى خافية عنه لولا اتكاء السارد على هذا النوع من الاسترجاع، لأن المروي في الأساس متعلق بحدث آني له عمقه التاريخي، إذ الحدث الذي تحتفي به الرواية يتعلق بحفلة زفاف بين الشاب المهندس (نوزاد) بوصفه شخصية محورية في الرواية، والشابة (دلسوز) بوصفها أيضا شخصية محورية من شخصيات الرواية، لكن الراوي لا يبدأ من هذا المشهد، ولا يجعله منطلق الرواية، بل تبدأ الرواية بمشهد معنون بـ(الهجوم)، وهو مخصص للحديث عن قيام قوة مغاوير عسكرية باستشهاد راع شاب يرعى قطيعه في سفوح جبال أشار إليها الراوي بوصفها مسرحاً لحادثتين مفصليتين.

خصص الراوي المشهد الأول للرواية المعنون بـ(الهجوم) للحادثة الأولى التي يستشهد فيها الشاب الراعي، كما خصص المشهد المعنون بـ(بادرة أولى خطوبة)؛ - وهو من المشاهد الأخيرة - للحديث عن الحادثة المفصلية الثانية وفيها تقرر (دلسوز/ابنة الراعي المقتول) أن تقيم حفل زفافها على سفوح جبل (جناروك)، وهي تعيد اختيار هذا المكان لإقامة الحفلة إلى «**رغبة طفولية**»[2]، وإلى تعلق غامض بهذا الجبل بالذات. ولهذا الموضع الذي ظهرت فيه الحادثتان والشخصيات المرتبطة بها أهميته الفنية، إذ «لا يتعين فحص ما إذا ظهرت الشخصية في كثير من الأحيان إلى حد ما أو في زمن طويل إلى حد ما وحسب، وإنّما أيضاً بشكل خاص في أي الأمكنة ظهرت. ثمة في المحكي مكانان استراتيجيان (نهاية أو بداية الفصل، نهاية أو بداية الكتاب) يضفيان – بنائياً - أهمية خاصة على الشخصية التي يقومان بإخراجها في النص»[3].

ويستغرق المشهد الأول سبع صفحات، كلها مخصصة للحديث عن تفاصيل الجرم،

(1) ينظر مدخل إلى نظرية القصة:78-79.

(2) رواية الحزن الوسيم: 187.

(3) شعرية الرواية: 121.

ووحشية العملية، وبراءة الضحية، من خلال منظور سردي واسع، لأنّ الراوي يترك مسافة بينه وبين الحدث، إذ المنظور السردي الذي أحاط بالحدث وملابساته كلي؛ تغلغل في الأعماق لكي يرصد تفاصيل الحدث ومتعلقاته، ويتم كل ذلك من خلال الاسترجاع، ويبدأ الاسترجاع بأسلوب يضع المتلقي مباشرة في قلب أحداث هي في الأساس خارجة وسابقة للحدث الرئيس للرواية: «**في فجر حليبي بارد، هبطت خمس مروحيات عسكرية حول قمة جبل، ترجّل مئة جندي مغاوير بشكل مباغت، ما أن أطلق ضابط بدين صرخته عبر مكبرات الصوت:**

- أريدهم أحياء..!!

بدت القمة شاهقة، متناعسة في فجر اكتنفته رياح جليدية قارسة، (...) احتاجوا لخمس وأربعين دقيقة لالتماس القمة النهائية، طلّ عليهم شاب عمره ليس من العسير تخمينه، قسمات وجهه أفضحت، فوق العشرين ودون الخامسة والعشرين، كان يتكور داخل معطف فرو، راعه ما رأى، صاحت الجموع المتعثرة فيه، ساحبة أقسام بنادقها، طالقين صرخات مرتبكة، دلّت على علامات الهرع أكثر ممّا دلّت على وقع المفاجأة، مرتبكاً تلقى الشاب من خلفه ضربة صاعقة -بعقب بندقية- على أم رأسه، سقط، انهالت عليه الأيدي، شدّوا وثاقه، . .» [1].

يلتقط الراوي التفاصيل ويقدّمها إلى المروي له، لكي يحافظ على حرارة الحدث ويجعل المتلقي يشعر ببراءة الشاب وعدوانية القوة العسكرية، عبر الإتيان بالمشهدين، وترك عملية المقارنة له: «. . **جرجروه إلى مروحية الضابط البدين، التي جثت كبعير متعب، بعدما لاح الموقف النهائي للصولة، وجد القضية لا تستحق التأهب للفرار، المروحيات بدت، عاهرات انتهين من أشواط جماع مضنية، رفعوا الولد المصدوم، ألقوه داخل مروحية الضابط..**» [2]. قدّم الراوي من خلال استرجاعه لهذا الحادث السابق للحدث المروي الآني في الراوية، تفاصيل تعدّت الشخصيات حتى شملت الأدوات كالمروحية وأداة العزف لدى الراعي، فبعد أن يعدم الشاب، يركز الراوي في إشاراته السردية إلى (الشمشال – الناي) الأداة التي يعزف بها الراعي الكردي: «**تقدّم الضابط الصغير، وضع (الشمشال) في طيّات معطف المعدوم، أمر جنده بنقله إلى مروحية ظلت متأهبة، قامت من مجثمها، حلّقت عالياً، ألقت بالجثة على القمة الشاهقة، لحظة ارتطمت بالأرض**

(1) رواية الحزن الوسيم: 7-8.

(2) رواية الحزن الوسيم: 8.

اندفع القطيع نحوه، سوروه بمناحة كونية ظلت تتناسل، تقلق المعسكر ليل نهار، أمر الضابط الكبير بقصف وحشي للقمة، لإسكات الضجيج الملحمي المتواصل، هطلت القذائف بلا رحمة، من يومها سكت القطيع عن النواح، إلاّ من صوت ساحر، صوت (شمشال) يبدأ العزف مع الغسق ليملأ الليل بموسيقى محيرة، تحول الليل إلى أوركسترا جبلية خانقة، أقضت مضجع الضابط الكبير، علم بما فعله الضابط الصغير (حردان)، بعد لحظة الإعدام رفع تقريراً إلى الجهات العليا، جاءت الموافقة على طلبه..!!

في فجر ثقيل، بعد مرور شهرين على حالة إعدام الولد الراعي، شدّوا وثاق الضابط الصغير (حردان) إلى ذات العمود، أطلق الضابط الكبير بنفسه الرصاصة الأولى من مسدسه على رأسه، جرّاء الخيانة العظمى، بسبب دس (الشمشال) مصدر الحياة والسعادة لقاطني الجبال الشاهقة، تحت معطف المعدوم، وعدم تسليمه كممتلكات (مؤنفلة) تسلّم إلى دائرة الاستخبارات العسكرية العامة!!»[1].

ويأتي ذكر الجبل والمعسكر و(الشمشال) مرة أخرى في المشاهد الأخيرة في الرواية عبر استرجاع خارجي يتم من خلال لسان امرأة مجهولة الاسم، تتذكرها (العروسة دلسوز) عندما بدأت تشرح سبب اختيار (سفوح الجبل – معسكر جناروك القديم) مكاناً للاحتفال، لخطيبها (نوزاد)، وبهذا يربط الراوي بين الحدثين، ويربط نهاية الرواية ببدايتها، وينهي الحزن بفرح، ويواجه الموت والقتامة بالحياة والإشراقة:

«- هناك في معسكر جناروك أريد العالم يشهد على عرسي.

- لكنه مكان مقيت (. . .)

- كان أبي من هناك يعزف بـ(شمشاله)، قالت المرأة: طائرات الحكومة جاءت، أخذته، من يومها ماتت قلوب الفتيات، لم يعد هناك ربيع يسقي قلوبهنّ بأغاريد الحرية والحب..!!

- حبيبتي دلسوز أنا موافق على ما تختارين..!!»[2].

ويوظف الراوي في خطابه الروائي الاسترجاع من أجل تدارك الأحداث وإلقاء الضوء على الشخصيات والتعريف بماضيهم، ويبدأ الاسترجاع الخارجي الثاني في

---

(1) رواية الحزن الوسيم: 12-13.

(2) رواية الحزن الوسيم: 177-179.

الرواية من خلال الحديث عن شخصية (نوزاد)، تلك الشخصية التي تمثل بؤرة الأحداث، ومحوراً لانبثاق دلالات الرواية، ويتم هذا الاسترجاع من خلال التبئير في درجة الصفر(*): **«فتى خجول، محروم معدم، ابن كادح ساقته مركبة عسكرية ذات حملة حربية، أخذوه ولم يعد، ظل ينتظر، كبر ولم يعد، واعدوه أن يجدوا اسمه بين قوائم المؤنفلين، واعدوه بأن يأتوا برفاته من بين مئات القبور السياسية، كي يكون مثل الآخرين يمتلك أباً، له قبر، يزوره كلّما يشتهي البكاء. .»** [1].

يزوّد الراوي من خلال الاسترجاع المتلقي بمعلومات لا تتعلق بماضي الشخصية (نوزاد) حسب، وإنما تتعلق أيضا بماض سابق لماضيه، يتعلق الاسترجاع بوالده، ومعاناة يتمه، ومرارة عدم معرفة مصير أبيه، واختفائه الكامل، من دون أن يعرف عنه أثراً، وهذه العودة إلى الماضي السابق لأحداث الرواية ألقت الضوء على شخصيات حاضرة مثل (نوزاد)، وشخصيات غائبة مثل (والده)، وأخرى مذكورة عبر ألفاظ (واعدوه) و(الآخرين)، وبهذا يعتمد النص على بنية الحضور والغياب، عبر هذا البناء الزمني المتمثل في الاسترجاع؛ حضور نوزاد وغياب والده، حضور معاناته وأحزانه، وغياب سعادته وهنائه، وحضور ضمائر الغياب مع غياب أصحابها على مسرح الحدث.. وأخيراً حضور الراوي كلي العلم الذي أحاط بالحدث وبالشخصية، وغياب ضمير المتكلم، إذ تم السرد من خلال ضمير الغائب (كبر، واعدوه، يزوره..).

يرتبط الاسترجاع الخارجي في خطاب الرواية بوالدي الشخصيتين المحوريتين (نوزاد ودلسوز)، وهما عنصران خارجيان في الأساس، وفضلاً عن هذا الترابط الفني بين نوزاد ودلسوز، فإنّ القدر يجمع بينهما في عش واحد، فيتزوجان، مثلما جمع بينهما القدر في

(*) التبئير هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته وسمي هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره. والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي أي من يرى، واستعمله جيرار جينيت، بديلاً لمصطلحات المنظور، والرؤية، ووجهة نظر الراوي، وقسمه إلى ثلاثة أقسام؛ التبئير في درجة الصفر، والتبئير الداخلي، والتبئير الخارجي. يكمن الفرق بين التبئير في درجة الصفر، والتبئير الداخلي في فاعل التبئير، فالمبئر في التبئير الداخلي قد يكون السارد، أو الشخصية. أمّا مكمن الفرق بين التبئير الداخلي والتبئير الخارجي، فيتعلق بالموضوع، لأنّ المبئر يدرك من الداخل أو من الخارج، ويكون الراوي في التبئير في درجة الصفر هو الذي يقدم المعلومات ويقدم التفسيرات ولهذا سمي هذا النوع من الراوي بالراوي كلي العلم. ينظر : خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 201-208. والسرديات، ضمن كتاب نظرية السرد:117. ومعجم مصطلحات الرواية: 40.

(1) رواية الحزن الوسيم: 25.

تشابه المصير، فقد فقدا والدهما وهما طفلان صغيران، في زمن متقارب، وجراء عملية واحدة (عمليات الأنفال)، ومكانين مختلفين (جلبلاء وجناروك).

ارتباط الترتيب بالديمومة:

تتمثل عناصر الديمومة في المجمل أو (التلخيص) والحذف (القطع الزمني) والمشهد والوقفة. ويقصد بالمجمل أو التلخيص، تكريس قطع من النص لفترة طويلة من القصة، متناسبة مع المعيار المؤسس لهذا النص، وتكون السرعة في التلخيص عبر التكثيف أو الضغط النصي لفترة قصة ما داخل تعبير قصير، فيتم تلخيص القصة برمتها في بضع جمل[1]، وبهذا يكون زمن الخطاب في مقابل زمن القصة متسارعاً[2]. وبطبيعة الحال، يمكن أن تتنوع درجة التكثيف من تلخيص إلى آخر، منتجة بذلك درجات متعددة للتسريع الزمني. أما الحذف فهو السرعة العليا[3]، إذ الفضاء النصي الصفر يتوافق مع ديمومة قصة ما[4]، ويخلق الحذف السردي حالة الترقب لدى المتلقي بصورة رئيسة[5]. ويطلق مصطلح المشهد على مواضع القص المفصّل الذي قد ينطوي على الوصف المبأر أو الحوار في مقابل السرد، ويحقق المشهد الحواري ضرباً من التساوي بين زمن القصة وزمن الخطاب[6]. وتجسد الوقفة أقصى درجات الإبطاء في السرد، لأنّ الحيّز الذي تحتله في الخطاب لا توافقه مدّة زمنية من الحكاية، إذ تحيل الوقفة على التغيرات التي تطرأ على نسق السرد وإيقاعه[7]. وترتبط هذه البنى الزمنية في وجودها وفاعليتها بنشاطات الراوي ووعيه السردي، كما أنها ملتحمة بالترتيب الزمني للخطاب السردي.

وقد وظف الراوي الاسترجاع بشكل عام، والاسترجاع الداخلي في الرواية بشكل خاص، من أجل توضيح جنبات الحدث للمروي له، من خلال التلخيص لأحداث قد ولّت وانتهت، وتعد هذه سمة أساسية من سمات رواية (الحزن الوسيم)، إذ قسّم الراوي الرواية إلى واحد وعشرين مشهداً، ويعتمد في عرض المشاهد على المفارقات الزمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب السردي، ويتّكىء في ذلك على الاسترجاع الخارجي بشكل كبير،

---

(1) التخييل القصصي: 82-84.

(2) مدخل إلى علم السرد :72.

(3) التخييل القصصي: 82-84.

(4) معجم السرديات: 394.

(5) مدخل إلى علم السرد :74.

(6) معجم السرديات: 394.

(7) معجم السرديات: 394.

فعلى سبيل المثال إنّ أحداث مشهد (غداً أنا فوق القمة- المشهد السابع عشر) [1]، تأتي حسب التسلسل الكرنولوجي قبل أحداث مشهد (لقاء كان لا بد منه- المشهد السادس عشر)[2]، إلاّ أنّ السارد لم يراع التسلسل الطبيعي (الكرنولوجي)، فأخّر المشهد، ويعدّ هذا التخلخل الزمني مدخلاً لاسترجاع كبير، وفيه يشرع الراوي بالاسترجاع إلى أحداث وقعت ما قبل الرواية، إذ تعود الذاكرة السردية إلى الوراء؛ وتبدأ نقطة الاسترجاع من (نوزاد) الشاب؛ إلى مرحلة كان الولد جنيناً في أحشاء أمه، يوم أخذ الوالد ولم يعد إلى الأبد، فذاقت العائلة بعد ذلك معاناة الحرمان والتهجير والتهميش[3]. ثم يلخص الراوي الأحداث الأحداث بعد ذلك عبر مجملين، هما في الأساس متعلقان بالاسترجاع الخارجي هذا، مع الاعتماد على المشهد الحواري الجاري بين الأم وشيرزاد (صديق نوزاد) من جهة، والأم وولدها نوزاد من جهة أخرى (الوقفة الزمنية)، وذلك من أجل إشعار القارئ بمفارقات حياة أسرة تمثل المجتمع العراقي بوجه عام، والمجتمع الكردي بوجه خاص، اعتماداً على تسريع الزمن (الحذف والمجمل) من جهة، وتبطئته (الحوار والوصف) من جهة أخرى، ويعتمد الراوي في عرض مسروده على ضميرين، هما المتكلم والغائب؛ يرتبط ضمير المتكلم بسبب طبيعته الحضورية بالزمن الحاضر، في حين يرتبط ضمير الغائب بسبب طبيعيته الغيابية بالزمن الماضي المنقضي.

وفي بداية مشهد (العريس نوزاد) يرجع الراوي من دون ممهدات الى حدث سابق، لا نعرف عنه لحد الآن شيئاً (التبئير الداخلي)، وبفضله يتعرف المتلقي على شخصية أخرى في الرواية اسمها (شيرزاد): «**مازال يدين بالكثير إلى رفيق عمره (شيرزاد آكري)، صديق جاء وقت الضيق كما يذهب المثل، رغم مجيئه مصادفة، اعتبره فيما بعد هبة من السماء، لحظتها كانت فوق قمة (أزمر)، يدفعه إحباط تام، عدم امتلاك قرار نفسي، كائن مجرد من الشعور، تسكنه رغبة موت . .**»[4]. وبعد تفصيلات للحالة للحالة النفسية التي يعاني منها نوزاد لحظة تخرجه، وبعد أن حصل على المرتبة الثانية، وبعد أن أيقن أنّ الفتاة التي كانت يحلم بها، لا يستطيع أن يظفر بها، وعندما يتذكر أيام الدراسة الجامعية وسنواتها الأربع معها، وكيف أنه لم يستطع أن يصرح بحبه لها، وعندما يتذكر مستواها الاقتصادي، والرفاهية التي كانت تنعم بها: «**جاء ترتيبه الثاني في ختام**

(1) ينظر رواية الحزن الوسيم: 141-155.

(2) ينظر رواية الحزن الوسيم: 129-140

(3) ينظر رواية الحزن الوسيم: 156-160.

(4) رواية الحزن الوسيم: 20.

مرحلة دراسية مرهقة (...)، حلمه الدائم لـ(هه وليز)، كافح أحياناً تحديداً في خلواته، (. . .)، سهر ليالي طويلة لامتلاك قلبها، فتاة امتلكت دلالاً فاق إمكانياته، ابنة ميسور الحال، لا تأتي مشياً، لم تنزل مرة واحدة من حافلات نقل الطلاب، لم تركب التاكسيات الخصوصية، كما يفعل، راجلاً يأتي أكثر أيامه، حفاظاً على ما في جيبه من نقود، ربما ضغطاً للنفقات المتفاقمة، خلال سنواته الأربع، كان يجاورها جلوساً، التقت عيناهما، انفرج ثغراهما عن بسمات طموحة، هاجس صداقتها ظل أملاً وحلماً، خانته الجرأة في مناسبات عديدة (. . .) في يوم تخرجه أرقته النتيجة، خجل أن يواجه أمه، كان يأتيها مرفوع الرأس، حاملاً شهادة التفوق، تربيبه الأول، ليس بوسعه أن يواجهها (. . .) انقضت السنوات كما تنقضي الأحلام الجميلة. .» [1]

عندما يتذكر (نوزاد) كلّ هذه الأمور، تدفعه هواجسه، ويشجعه التفكير في المفارقات الاجتماعية الموجودة بينه وبين (هه وليز- فتاة أحلامه)، والتأمل في تناقضات الحياة إلى الانتحار، لكنّ الحديث عن هذا الأمر يأتي بعد تفصيلات للحالة النفسية التي هو فيها: «**سيذهب ألى أعظم فنان، حتى لو تطلب الأمر السفر راجلاً إلى الخارج، سيذهب إلى (هندستان) أو (أمريكا الجنوبية)، سيذهب إلى مشاغل أوروبا، إلى مجاهل (أفريقا)، إلى (الأسكيمو) إن تطلب الأمر، سيبحث عن فنان لا يخطأ (. . .)، أرجوك يافنان دعني أستريح أنا متعب، عبرت العالم من غير جواز سفر، أنا (كوردي) لو ألقي القبض علي، سينشغل العالم بي، لا أريد الفضائيات أن تسلط أضواءها وتتهمني بالجنون، ستقول في زمن التناحرات، زمن الاقتتال الأخوي، زمن الفوضى، زمن التهجير القسري، التكفير العلني، زمن التمزق البشري، زمن النفاق السياسي، زمن المراهنات بالشرف والغيرة من أجل كراسي خشبية، زمن موت البراءة والفطرة، عاشق من (العراق) يصرعه بعد فتاة..**» [2]. ثم بعد ذلك في مشهد ملخص يلقي الراوي الضوء على كيفية إقدام نوزاد للعملية، وكيفية الإنقاذ من قبل (شيرزاد) «**يمشي يائساً، الأصيل يدنو، نسى أنّه جائع، عطشان، نسى أنه يلهث، كما يلهث كلب ضال، نسى أنّه ضل دربه، نسى العالم، نسى نفسه، يمشي.. يمشي، قبل أن تمسكه يدان، تسحبانه بحركة مباغتة، لحظة هوى من القمة الشاهقة..!!**»[3]. ثم

---

(1) رواية الحزن الوسيم: 20-25.

(2) رواية الحزن الوسيم: 22-24.

(3) رواية الحزن الوسيم: 29.

يخصص الراوي مساحة مشهد كامل لعرض الحوار الجاري بين المنقذ شيرزاد ونوزاد، ويخصص الراوي المشهد كله للحوار الذي جرى بعد الحادثة بين الشخصيتين، وفي هذا المشهد تظهر شخصية (الفنانة دلسوز) في الرواية، والتي تتحول فيما بعد إلى شخصية محورية، وترتبط بـ(نوزاد)، فتنسيها آلام الأيام والسنين[1]. ما يعني أنّ وسيلة الاسترجاع تضافرت مع وسائل الديمومة في رسم معالم الحدث وتفصيلاته، كما أسهمت في كشف أغوار الشخصيات وهواجسها وتفكيرها تجاه الحياة.

عاد الراوي عبر الاسترجاع المتداخل مع وسائل تسريع السرد: (المجمل والحذف) إلى مراحل دراسة نوزاد، بعد مشهدين مخصصين لحفلة زفافه مع دلسوز، بمعنى أنّ الراوي يعزف بوعي على أوتار المفارقة الزمنية، فيخلخل ترتيب الأحداث، إذ الخط السردي المتجه إلى الأمام كثيراً ما يتوقف ليرتدّ إلى الوراء، من أجل خلق مشاهد متضادة بين ماضي نوزاد ودلسوز وحاضرهما، وبين حزنهما وسرورهما، فضلاً عن التضاد بين الرغبة الإنسانية والتقدير الإلهي، كما خلق الراوي التضاد بين المعلوم المجسد في اللحظة المعيشة، والمجهول الكامن في المستقبل، فلولا هذا الاستحضار للأحداث والارتداد إلى الوراء والقفز فوق أزمنة وأمكنة لما كان بإمكان الخطاب الروائي خلق هذه البنى المتضادة، فكأنّ الراوي يريد أن يرصد فلسفة الحياة، ويجسدها في حزن ينتهي بسرور، وفي فرح يشوبه حزن وسيم دفين: «**كان في حجر أمه، في مكان بعيد، تحديداً في مدينة (جلبلاء)، يوم زحفت أرتال عسكرية، (...) كبر الطفل (...) اندفع من صف لصف، سنة بعد أخرى، دخل كلية الهندسة، وجد الجمال الأنثوي ساحراً، وجد (هه وليز سليماني) ملاك بهيئة بشر، رآها، صارت نبضات قلبه تختلف عن نبضات الآخرين**»[2].

إنّ هذا المشهد في الأساس سابق للمشهدين: (الكاميرا لم تكن هنا وحفلة زفاف)[3]، لكنّ الراوي جعله لاحقاً لهما، إذ جعل من الحاضر بوابة للدخول إلى الماضي، وهو بهذا يهدف إلى التمركز حول الحضور والالتفات إلى الوراء؛ إلى الماضي، من بعيد، لأنّ ما فات مات – كما ورد في الخطبة المشهورة لـ(قس بن ساعدة) [4]، وما يهم الإنسان ويفيده هو أن يمتلك

(1) رواية الحزن الوسيم: 20.

(2) رواية الحزن الوسيم: 25.

(3) رواية الحزن الوسيم: 14-16 و16-20.

(4) البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي: 163.

كينونته الآن .. هنا[1]. ووظف الراوي تسريع السرد المتمثل في قفزات زمنية: كبر الطفل، اندفع من صف إلى صف، دخل كلية الهندسة؛ إذ هناك سنوات من عمر الشخصية، قفز الخطاب السردي عليها، حتى يتمكن من رسم صورة شاملة للشخصية والحدث المرتبط بها.

ويتبع الراوي الأسلوب نفسه عند حديثها عن (دلسوز)، إذ يبدأ بالحديث عنها من خلال الزمن الحاضر، ثم يرجع بحركة السرد إلى الوراء ويحذف سنوات ويلخص أحداثاً: «**ما من امرأة رأتها، لم تحطها نصب عينيها، من تملك ابناً بلغ (...) عاشت مع أمها، مثل كثير من الأمهات، أمهات (بلادي) المفجوعات برحيل ليس في أوانه لرجالهن، أمها تراقب، تنتظر، مزقت أوراق تقاويم الأمل، صار الزوج في ماض لن يعود، (دلسوز) مع أمها تواصل رحلة شاقة في متاهات حياة لا ترحم، مثل الفتيات شبّت عن الطوق، صار هدفاً مغرياً لكل صياد أو صيادة تريد قنيصة حسب المزاج لفلذة كبدها، ولعها بالدراسة جعلها خارج طموح النساء**»[2] إذ يرتبط هذا التلخيص السردي بدلسوز الشابة، لكن السارد يعود بالسرد إلى مرحلة طفولة دلسوز وهي كانت تلميذة صغيرة، بعد أن حذف أحداثاً ولخصها في عبارات مثل: عاشت، تراقب، تنتظر، مزقت أوراق تقاويم الأمل، صار

---

(1) الكينونة مصطلح يستعمله (إريك فروم) في مقابل مصطلح (التملك) ويقول في تعريفه: «الشروط الأساسية لنمط الكينونة هي الاستقلالية والحرية وحضور العقل النقدي، والسّمة الأساسية لنموذج الكينونة هي أن يكون الإنسان نشيطاً إيجابياً فاعلاً.. لا بمعنى النشاط الظاهري، أي الانشغال، وإنّما المقصود هو النشاط الداخلي بمعنى الاستخدام المثمر للطاقة الإنسانية. أن يكون الإنسان نشيطاً يعني أن يجد نفسه، وأن ينمو ويتدفق ويحب ويتجاوز محن ذاته المعزولة، وأن يكون شغوفاً ومعطاء. وربما كان أحسن وصف رمزي لنمط الكينونة هو ما اقترحه ماكس هونزجر (Max Hunziger): حين يسقط الضوء على زجاج أزرق فإنّنا نرى لونه أزرق لأنه يمتص كلّ الألوان الأخرى ما عد اللون الأزرق، ومعنى ذلك أننا نصف هذا الزجاج بالزرقة لأنه لا يحتجز الموجات الزرقاء، أي إنّه يعرف لا بما يملك ولكن بما يعطي. أمّا في أسلوب التملّك فنحن مربوطون إلى ما تمكّنا من حيازته في الماضي: المال والأرض، والشهرة، والمكانة الاجتماعية والمعارف، أمّا المستقبل فهو ما نتوقّع أن يصير إليه الماضي، والإحساس بالمستقبل في أسلوب التملك كالإحساس بالماضي. ينظر الإنسان بين الجوهر والمظهر. إريك فروم، ت:سعد زهران: صفحات 92 - 93، و136 - 137.

أما صيغة (الآن..هنا) فهي في الأساس عنوان لرواية من روايات عبدالرحمن منيف، وظفتُه هنا لقوة إيحائه، ومن أجل الربط بين روايتين تتناولان مسألة الاضطهاد وتحاربان التسلط والإقصاء وتحاولان تصحيح مسار الطغاة وتوجيههم، وتهدفان إلى خلق الوعي في المجمتع. ينظر رواية الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، عبدالرحمن منيف.

(2) رواية الحزن الوسيم: 30-31.

الزوج في ماض لن يعود: «**وجدت نفسها تحب الرسم، معلمة الفنية جلبت لها علب ألوان زيتية وكراريس للرسم، رأت موهبتها غير طبيعية، اندفعت ترسم، تحت ضوء متراقص للفانوس طيلة الليالي الشتائية، تضع بصماتها البريئة على أوراق لا تنتهي، كل ما يجول في خيالها، يتحول إلى تشكيلات تشع ببصمات موهبة قادمة، تهرع في اليوم اللاحق إلى معلمتها، تستقبلها بترحاب وبشاشة. .**» [1]، ويدخل الخطاب السردي هنا في تفصيلات تتعلق بطفولة دلسوز، فالخط الزمني يتباطأ، من خلال المشهد الحواري الجاري بين نسوة من الجيران وبين والدة دلسوز:

«- لا تدعيها تمارس أعمال الرجال، ستغدو كسولة وتتعب زوجها . . .

+ جرحتني الحياة في وقت باكر، لا . . لا. . لن أجرح قلب (دلسوز). أتركوها تلهو كما ترغب، هي كل ما تبقى لي في هذه الدنيا الغريبة. .»[2]. وبعد حوارات يعود السرد الى الزمن الحاضر؛ «**صارت دلسوز بنتاً تملأ العيون مرحاً، شعرها سارح، عيناها واسعتان. .**»[3].

وقد ضمّن السارد في خطابه إشارات زمنية موجزة، تضئ جنبات الحدث أكثر، إذ يتضمن قوله: «تحت ضوء متراقص للفانوس طيلة الليالي الشتائية» إشارة إلى الوضع الاقتصادي والخدمي لعائلة دلسوز وللمجتمع الكردستاني في إقليم كردستان طيلة مدة التسعينيات، إذ لم تكن الكهرباء متوفرة بشكل كاف، وارتفعت الأسعار بشكل رهيب، فكان الفانوز هو البديل لضوء الكهرباء طيلة ليالي الشتاء الطويلة القارسة، فكل إشارة سردية لا تأتي اعتباطاً في الخطاب الفني، إذ الفن لا يعرف الضوضاء كما يقول رولان بارت، وإنما توضع الإشارات لكي تؤدي مدلولاً، وتقوم بأداء وظائف[4].

وعلى الرغم من تعانق بنى الحذف والمجمل مع الاسترجاع في خطاب الرواية، وعلى الرغم من اتكاء السارد على تعانق البنى الزمنية بشكل كبير في مسروده، إلاّ إنّه يتجنب تحديد النقطة الزمنية في بناء المحذوفات والاسترجاعات، فلا يحدد نقطة بدء الأحداث بشكل دقيق، بل يعتمد على ألفاظ زمنية عامة، وحذوفات زمنية متنوعة مثل: في يوم تخرجه، في فجر ثقيل، حاول صباح مساء إقناعه، شهر قاس، ثقيل، عادت الزائرة بعد

(1) رواية الحزن الوسيم: 31.

(2) رواية الحزن الوسيم: 31.

(3) رواية الحزن الوسيم: 32.

(4) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: 39-40.

أسبوع، تعافت الأم بعد يومين.. .[1] ويعمد السارد إلى هذا الأسلوب من أجل بناء رابطة تواصلية فعالة مع المتلقي بوصفه بناء خارجياً (خارج النص/بخلاف المروي له)، تختلف طبيعته ويختلف وجوده عن طبيعة المروي له ووجوده. ويعدّ عدم تحديد نقطة البدء الزمني للقصص من الوسائل البارزة لاستحضار المتلقي، وإدخاله في عالم القصة، ومشهد الأحداث في هذا المحور؛ إذ يتمّ الجمع بين قصص، وأحداث متقاربة ومتباعدة، موضوعياً، وزمنياً في انتقالات سردية متتابعة، فيواجه القارئ زمناً مطلقاً «من كلّ قيد إلاّ قيد الماضي.. فليس لهذا الزمن ولا لجزئياته حدود تحدّه بالنسبة للزمن الذي يظلّنا، بحيث يمكن أن نعرف كم بيننا من السنين أو القرون وبين هذا الحدث القصصي»[2].

بناء الزمن من خلال الأشياء:

يلتقي المتلقي في رواية الحزن الوسيم بأشياء صغيرة، جعلها الراوي نقطة تحوّل الزمن من الماضي إلى الحاضر، وجعلها أداة من أدوات استعادة الماضي واستحضاره وتلخيصه، ومن خلالها يجعل المتلقي يتعرف على شخصيات جديدة لم يسبق لها الظهور في مسرح الرواية من قبل، كما يجعلها الراوي كوّة لإدخال الضوء على غرف الشخصيات المغلقة، ففي مشهد (صالة صاخبة) يجد المتلقي (نوزاد) وهو يرنو إلى ساعة جدارية معلقة في غرفته، فمن خلال هذه الساعة يرجع السارد بأحداث الرواية إلى الوراء، وبالتحديد إلى سنوات الدراسة الجامعية الأربع : **«رفع (نوزاد) رأسه، رأى ساعة غرفته واقفة»**[3].

إذ يحمل توقف الساعة في المشهد أبعاداً رمزية، ففيه إشارة إلى الأزمة الداخلية، والحالة النفسية المتفاقمة التي تدفع بـ(نوزاد) نحو الانتحار- التوقف، فالزمن والحياة والنشاط كلها توقفت عند نوزاد، لأنه يشعر بخسارة فتاة تعلّق بها تعلّقاً شديداً، وبهذا سهّل توقف الساعة الرجوع إلى الوراء، لأنّ باب الماضي بذكرياته المتنوعة مفتوح على الدوام، إنه جزء من الإنسان ومن حياته، فليس الماضي مثل المستقبل الذي لم نجربه بعد، ولا نعرف كنهه إلاّ بعد المرور عبره، من هنا يقارن نوزاد حياته المائلة إلى التوقف بعد قرار الانتحار، بحياة الساعة التي توقفت عن الدوران: «**لا أجد هناك فرقاً بين حياتي، وحياتك أيتها الساعة**»[4].

---

(1) رواية الحزن الوسيم: 21 و 143 و100 و58 و167.

(2) القصص القرآني في منطوقه ومفهومه مع دراسة تطبيقية لقصتي آدم، ويوسف:91.

(3) رواية الحزن الوسيم: 43.

(4) رواية الحزن الوسيم: 43.

إنّ هذا التوقف للساعة أرجع بالحدث إلى الوراء، ومن خلاله يعلم المتلقي أنّ الساعة نفسها متعلقة بالماضي، وتحمل ذكريات عن الماضي: «**كانت هدية تسلّمها يوم التخرج**»[1]، ووضعها من قبل نوزاد فوق شئ آخر من أشياء غرفته له أيضاً عمقه الزمني، إذ ترتبط قيمتها المعنوية بأيام ولّت: «**كانت هدية تسلّمها يوم التخرج، قرر أن يضعها في غرفته المتواضعة، فوق الصورة الكبيرة حيث (هه ولير) تتوسط المتخرجين والمتخرجات.. (طاووس في لحظة زهو). .**»[2]. وقد حمل قوله «**كانت هدية تسلّمها يوم التخرج**» **حذفاً لأزمنة، وقفزاً على سنوات للعودة بشكل مباشر إلى أصل الحدث، إذ أسقطت الصورة في تلك اللحظة الجدار الفاصل بين الماضي والحاضر، وهي قبل كلّ شئ تشكل مستودع ذكريات لـ(نوزاد)، ولا تتعلق به وحده، ولا بـ (هه ولير) فتاة أحلامه وحدها، وإنّما تتعلق أيضاً بزملاء آخرين عاش معهم، وزاملهم طيلة سنوات الدراسة الجامعية، كما تتعلق بملخص لسنوات الدراسة الأربع، إنّ التعليق السردي حول الصورة «(طاووس في لحظة زهو)» هو في الأساس تعليق لزميل آخر اسمه (محمود البستاني) يرد ذكره من خلال التأمل في الساعة الجدارية: «.. كلام ما زال يحتفظ به همسه زميله (محمود البستاني) في أذنه»**[3].

فقد ظهرت هذه الشخصية من خلال شيئين من أشياء الغرفة (الساعة) و(وصورة التخرج)، وإنّ الساعة فضلاً عن كونها أداة لضبط الوقت أصبح منفذاً للدخول إلى الزمن المستعاد والتعرف على ملابساته، إذ تؤدي الساعة وظيفة زمانية ومكانية ونفسية: «**الساعة ذات النغمات (الكنسية) تشعره بـ(هه ولير)، كلّما دقّ منبهها، أو أراد أن يتأكد من الوقت، تذكره الساعة بآخر لحظة، آخر وقفة، ربما آخر بسمة، رائحة، في يوم لا ينسى**»[4].

ويجعل الراوي بعد ذلك من الساعة وسيلة للحديث عن عناصر الاسترجاع المتمثلة في الأوائل الثلاث للقسم، وفي زميل ثالث جاء ترتيبه بعدهم؛ فتى (أربيلي) وسيم ميسور، كان صديقاً مرغوباً محسوداً لكوكبة من حسان الكلية، ثلاثة جاء ترتيبهم الأوائل على قسم الهندسة المدنية، ترك نوزاد الدون خوان الأربيلي (صلاح الدين) وعاد إلى مدينته (السليمانية) مثله مثل (هه ولير) التي يتحسر عليها لأنها مضت «**دون أن تترك تلميحاً**

(1) رواية الحزن الوسيم: 43.

(2) رواية الحزن الوسيم: 43.

(3) رواية الحزن الوسيم: 43.

(4) رواية الحزن الوسيم: 44.

يفرحه وينعشه على أنّه فتاها المرغوب»[1] وتستقر في نهاية المطاف في (أربيل- هه وليز) المدينة التي سميت هي بها، بعد أن تتزوج من (صلاح الدين).

هنا ينتهي الاسترجاع المتكئ على الساعة مع المجمل السردي للأحداث، وهو يحمل إشارات مهمة، أهمها قول الراوي: «**دون أن تترك تلميحاً يفرحه وينعشه على أنّه فتاه المرغوب**»[2] إذ تلعب هذه الإشارة دورها فيما بعد مع الإشارة الأخرى المتعلقة بـ(صلاح الدين) الذي أشار إليه السرد بوصفه فتى غنياً ووسيماً وجذاباً، وتتكاتف هاتان الإشارتان وتتحولان إلى واقع عندما تأتي عائلة صلاح الدين من مدينة (أربيل-هەولير) إلى السليمانية لطلب يد (هه وليز) لصلاح الدين، وذلك في مشهد يحمل عنوان (خطوبة هولير): «. . **جاؤا من مدينة (هه وليز)، مطرقة الرأس، جسدها يرتعش، صوت أمها ارتفع:**

- اعذروها .. خجولة أكثر مما يجب.

سمعت صوت امرأة:

- الخجل لا يليق بالحلوين يا هه وليز.

رفعت رأسها، تريد تتأكد، تريد تعرف، أنها في الواقع، ليس ثمة كوابيس، أحلام يقظة، تلاقت العيون، ابتسم ولد وسيم. . .

-كيف حالك يا (هه وليز).

صوت ناعم، ليس بغريب، صوت معروف، غشاوة الخجل حجبت الرؤية، لم تعد ترى الأشياء كما هي، لملمت وعيها المتناثر، وجدت نفسها جالسة، بكامل كيانها، أما شاب لكم حاول أن يدنو منها، ظلت لا تبالي بمحاولاته . .»[3].

تضمن هذا البناء السردي هنا بنى زمنية متنوعة، إذ نجد الاسترجاع إلى الماضي: لكم حاول أن يدنو منها، ظلت لا تبالي، وهذا الاسترجاع هنا تم من خلال تلخيص مكثف للأحداث الماضية، كما تضمن تساوياً زمنياً بين زمن القصة وزمن الخطاب (الوقفة)، وذلك عبر المشهد الحواري الجاري بين الشخصيات. وهذا ما يعني أنّ الراوي يتعامل مع الزمن بوعي عال، إذ الاسترجاع والإبطاء والتسريع السردي ليس ترفاً فنياً، وأداء جمالياً زخرفياً،

(1) رواية الحزن الوسيم: 44.

(2) رواية الحزن الوسيم: 44.

(3) رواية الحزن الوسيم: 60.

وإنّما هو بناء فني جعل منه الراوي جسراً ومعبراً للانتقال إلى المستقبل، وأداة من أدوات تشيط دورة الحدث في الرواية.

التواتر التكراري:

التواتر التكراري هو النوع الذي اعتمد عليه الراوي في بناء خطابه السردي، فهناك تكرار لذكر حدث واحد في مستويات عديدة، إذ تبدأ الرواية أحداثها بحدث هبوط مروحية على قمة جبل، ويعمد الراوي إلى تحديد المدة الزمنية بقوله: «**في فجر حليبي بارد هبطت خمس مروحيات عسكرية حول قمة جبل**»[1]، ثم يأتي ذكر هذا الحدث مرة أخرى في سياق آخر، ومن خلال زاوية سردية متعلقة بالجنود المنفذين للمهمة، فقد كانت زاوية الرؤية في العرض واسعة، أما العرض هنا فمتعلق ومركز على الفاعلين، وعلى تدعيات الفعل - القتل، مع تغيير زاوية الرؤية إلى تفاصيل التنفيذ دون الإشارة إلى اسم الضابط: «**استدار إلى الوراء، أشار لخمسة جنود كانوا واقفين كتماثيل حجرية وراءه، خمسة جنود بأسمال زيتونية وبيريات حمر، لم يشاركوا وليمة الصباح الباكر، تقدموا معا. .**»[2].

ويكرر الراوي الحدث نفسه مع تسليط الضوء على ملابسات جديدة: «**في فجر ثقيل، بعد مرور شهرين على حالة إعدام الولد الراعي، شدّوا وثاق الضابط الصغير (حردان) إلى ذات العمود. .**»[3]. فعلى الرغم من تكرار تحديد زمن الحدث في كل عرض: (في فجر ثقيل، في فجر حليبي بارد، وليمة الصباح)، إلاّ أنّ هناك إضافات جديدة في العرض الأخير، مثل التعرف على اسم الضابط الذي قام بقتل الشاب، وذكر حدث جديد مرتبط بالحدث الأول، وهو إعدام الضابط الصغير، ما يعني أنّ هناك ترابطاً بين الحدثين، فالحدث الثاني هو نتيجة للحدث الأول.

ويأتي الراوي إلى ذكر الحدث نفسه في وسط الرواية، ويقوم بعرضه من خلال تبئير داخلي، عبر رصده لخلجات ابنة الراعي (دلسوز): «**لم تعرف لم هي بلا أب، مرة واحدة سألت أمها، بكت أمها كثيراً، من يومها قررت أن لا تهيّج كوامنها، قررت أن تحافظ على (الحزن الوسيم) كما يقول الشاعر (شيركو بيكەس). . . عرفت أنّ أباها ذهبت ولم يعد،**

(1) رواية الحزن الوسيم: 7.

(2) رواية الحزن الوسيم: 11.

(3) رواية الحزن الوسيم: 12.

لا أحد يعرف عن القضية أكثر من ذلك خرج ذات صباح أو بالأحرى ذات فجر بارد، غابت أخباره، كل شيء بات معتاداً في (البلاد) . .»[1].

فمع تكرار الحدث من زوايا متعددة، نجد تركيزاً من قبل الراوي على ذكر زمن وقوع الحدث في كل مرة (ذات صباح أو بالأحرى ذات فجر بارد). ويتكرر ذكر الحدث نفسه ولكن هذه المرة من زاوية جديدة وعلى لسان امرأة عجوز أخبرت (دلسوز) وروت لها ما حدث لوالدها: «**كان يرعى أغنامه فوق الجبل، كنّا نسمع صوت (شمشاله) يوزع اللحن الجميل إلى الجبال. . . سكت (الشمشال)، العيون اخترقت الضباب الكثيف وقيامة الأصوات التي تعالت، من بعيد لمحنا ومضات سود تخترق الفضاء، عرفنا أنّها طائرات الحكومة جاءت تحوم في المكان، كان أبوك يوزع فيه فرحه الدائم إلينا، من لحظتها لم يعد، كل غائب يا (دلسوز) في (بلادنا) وراء غيابه الحكومة الجديدة**»[2]، فضلاً عن ذلك كان الشاب الراعي يرعى الماعز في المشهد الأول المذكور في مستهل الرواية، أمّا هنا فالقطيع هو الغنم، ويعود السبب في ذلك إلى طبيعة التبئير هنا، إذ التبئير داخلي، لأنّ المعلومات تقدم عن طريق شخصية من الشخصيات، وهي لم تكن جزءاً مباشراً من الحادثة، بخلاف المشهد الأول الذي كان السارد هو من يقوم بعرض المعلومات ويحدد زاوية النظر، ويسمى هذا النوع من الشخصيات بالشخصيات التبئيرية (Focal character)، لأنّها تقوم بعرض الوقائع والمواقف المسرودة وفقاً لوجهة نظرها[3].

ونجد في العرض الجديد تغييراً لزاوية الرؤية مرة أخرى، من الراوي إلى شخصية كانت قريبة من الحادثة أثناء وقوعها، لهذا نتلمس وجود مسافة زمنية ومكانية بين الراوي وبين المروي: «عرفنا أنّها طائرات الحكومة جاءت تحوم في المكان». كما نجد تكراراً لذكر بعض متعلقات الحدث كـ(الشمشال). وغياباً في العرض مقابل حضور الشخصية وقربها من مكان الحادثة، إذ لا نجد التفصيلات المتعلقة بكيفية اعتقال الشاب، وكيفية التخلص منه، واختفائه، لأنّ الشخصية المبئرة محكومة بمحدودية قدرتها، فهي لا تستطيع أن تغطي مساحاتين سرديتين في آن واحد.

واللافت للنظر أنّ الراوي خصص الفصل الأول من الرواية (دلسوز تروي حلمها) بكامله لهذا الحدث، من خلال مشهد حواري معتمد على الاسترجاع إذ يبدأ ذكر الحدث

---

(1) رواية الحزن الوسيم: 32-33.

(2) رواية الحزن الوسيم: 32.

(3) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 79.

مرة أخرى بسؤال وجهته الصحفية الموجودة في العرس إلى دلسوز : «**- لم هربت نحو الجبال (. . .) – لم هربت نحو الجبل، هل كانت محاولة انتحار**»[1] فتجيب دلسوز أنّها وجدت نفسها أمام دافع نفسي ثم تسترسل عبر الحوارات وتعود بالذاكرة إلى أيام الطفولة واختفاء الوالد، مع تكرار عنصر (الشمشال) مرات، ونجد تكراراً للموضوع وذكر (الشمشال) في المشهد الختامي للرواية كذلك، مع تغيير في منظور تقديم الحدث، ودخول شخصيات جديدة إلى المشهد السردي[2].

إنّ هذا الاختلاف في كيفية العرض، وتحديد زاوية النظر، وكيفية الإشارة الى التفاصيل الدقية دليل على أنّ التشابه التام معدوم حتى في تكرار عرض حدث واحد فـ «ليس هناك تشابه بين القطع المكررة في النص مادام تموقعها الجديد يضعها في سياق مختلف، مغيراً بالضرورة معناها»[3].

ويوظف السارد التضاد الموجود بين عالم الحلم وعالم الواقع المعيش في هذا المستوى الزمني، من أجل ربط العالم الداخلي النفسي للشخصية بالواقع الفني السردي، عبر تحقيق الرؤيا ومصداقيتها، إذ يرى (نوزاد) في منامه نسراً تأخذ شيئاً لامعاً في المدينة، وعندما يستيقظ يجد نفسه مفزوعاً في حضن أمه: «**قام من منامه، ظلت أمه ترمقه من فراشها، مشى، وقف أمام النافذة، بدا الليل مغسولاً بالنجوم . . . فتح عينيه، رأى نسراً عملاقاً قادماً من أعالي الشمال، من حيث القمم الشاهقة، حام في سماء المدينة، فارداً جناحين عملاقين، عيناه تبرقان ضوءاً فسفورياً، كأنّه يستطلع، يبحث عن طريدة فلتت من مخالبه، وجد طريدته في بقعة ما، انقض على شئ جميل، لامع، متوهج، ندت صرخة، وجد أمه واقفة جنبه. .**»[4].

ثم يتكرر ذكر الحدث مرة أخرى من خلال الحوار الجاري بين نوزاد وأمه: « **–كلما أنام، يداهمني نسر كبير، يأتي من القمم الشاهقة، يحوم فوق المدينة، يحاول أخذ شيء مني أراه متوهجاً، حين ينقض عليه، أشعر بمخالبه تنغزر في قلبي، شئ ما ينخلع من جسدي يا أمي**»[5].

---

(1) رواية الحزن الوسيم: 187.

(2) رواية الحزن الوسيم: 187-193.

(3) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 88.

(4) رواية الحزن الوسيم: 64.

(5) رواية الحزن الوسيم: 64.

ويتلاحم ما رآه في الحلم مع ما سمعه في أرض الواقع: «**ما هو أخبار العرس يا خالة - بعد أسبوع..!!**»[1]. فيدخل هذا الخبر (نوزاد) في دوامة نفسية شديدة لأنه تيقن بزواج (هه وليز) تلك البنت التي سكنت أعماقه، وتمناها بكل جوارحه: «**كان نوزاد صامتاً، قلبه يكاد أن يتوقف، ينظر، يسمع، عينه على باب كل يوم تخرج منه، تعود إليه (هه وليز)، أفاق حين مسكه (شيرزاد)، بدأ يسحبه إلى المركبة، صدق ظنه بعدما ظل النسر يتحرك من اللوحة المعلقة على الجدار في غرفته، يخطو خطوات تقافزية قبل أن يحلق، يحوم، ينقض عليه، مازال يشعر بمخالب تحفر في مكان تواجد القلب، قلبه ظلّ يخاصم الواقع، لن يرضخ لكلام الآخرين، ينبض نبضات كانت تحدث في حضرة (هه وليز)، الموضوع بالنسبة له انتهى، هكذا تشير الوقائع، شئ يريد معرفته، الفارس المحظوظ. . .**»[2].

ولا يكتفي الراوي بتوظيف التضاد على مستوى الواقع والحلم، وإنّما يوظف التضاد بين وسليتي الإخبار والحوار في بناء التواتر الزمني، إذ يذكر السارد محاولة (نوزاد) الانتحار بإلقاء نفسه على قمة جبل (أزمر) عبر رصده للأزمة النفسية التي مر بها بعد أن تيقن من (زواج هه وليز)، عبر التبئير الخارجي المحيط بكل تفاصيل الحدث: «**ما زال يدين بالكثير لرفيق عمره (شيرزاد آكري)، صديق جاء وقت الضيق كما يذهب المثل، رغم مجيئه مصادفة، اعتبره –فيما بعد- هبة من السماء، لحظتها كان فوق (قمة) أزمر، يدفعه إحباط تام، عدم امتلاك قرار نفسي، كائن مجرد من الشعور، تسكنه رغبة موت، سواد الدنيا يتكاثف في عينيه (. . .) وسيصرخ داعاً للعالم سينادي (هةولييييييييير)، سيقذف بنفسه، يطير كثيراً قبل أن يسقط، يسكب أحزانه على كل شبر أرض من المدينة، ربما يتمكن أن ينقل جسده لمسافة كافية، ..**»[3].

تم السرد بضمير الشخص الثالث (هو) لأنّ العرض يتم من خلال الراوي الخارجي المحيط بداخل وخارج الشخصية، بخلال الحدث المكرر نفسه في مشهد (ملامح لا تنسى)،عبر الحوار الجاري بين نوزاد وشيرزاد، المعتمد على ضمير الشخص الأول (أنا)، إذ بدأ المشهد مباشرة بالحوار :

«- لا أعرف . . أ . . أشكرك. . أم ألعنك يا صديقي.

---

(1) رواية الحزن الوسيم: 75.

(2) رواية الحزن الوسيم: 75.

(3) رواية الحزن الوسيم: 20-26.

+ قل ما شئت، كلّي آذان صاغية.

- آه . . حقاً اليأس لا يليق بهذا الشعب.

+ كدت تهلك.

- من بعثك لي.

+ ربما هي . . (هه وليرتك ياصاح.

- كان من الممكن أن أسقط هناك في تلك النقطة الوامضة . . . »[1].

واتكأ الراوي أيضاً على اسلوب التضاد بين الإخبار والحوار، في خلق التواتر الزمني، عند تكراره لحدث استشهاد والد (دلسوز) وتكرار ذكره للأداة الموسيقية الشعبية (شمشال-المزمار)، وذلك في المشهد الأول والأخير من الرواية، فعندما يعدم الشاب الراعي –في المشهد الأول- يقوم الضابط الصغير (حردان) بوضع (الشمشال) ، في معطف الشاب المعدوم: «**تقدم الضابط الصغير، وضع (الشمشال) في طيات معطف المعدوم، أمر جنده بنقله إلى مروحية ظلّت متأهبة، قامت من مجثمها، حلّقت عالياً، ألقت بالجثة على القمة الشاهقة، لحظة ارتطمت بالأرض اندفع القطيع نحوه، سوروه بمناحة كونية ظلّت تتناسل، تقلق المعسكر ليل نهار، أمر الضابط الكبير بقصف وحشي للقمة، لإسكات الضجيج الملحمي المتواصل، هطلت القذائف بلا رحمة، من يومها سكت القطيع عن النواح، إلاّ من صوت ساحر، صوت (شمشال) يبدأ العزف مع الغسق ليملئ الليل بموسيقى محيرة، تحول الليل إلى أوركسترا جبلية خانقة..** »[2].

أمّا التكرار في المشهد الأخير فيعتمد على أسلوب الحوار الجاري بين (دلسوز) وبين صحفية أجنبية معجبة بفن (دلسوز) وتفاجأت بهروب (دلسوز) نحو الجبل أثناء حفل العرس، وعند تسأل الصحفية (دلسوز) لم هربت نحو الجبل وتلح عليها بالسؤال، نجد ترابطاً فنياً بين البداية والنهاية، إذ إنّ التكرار جاء لملأ بعض الفراغات التي تركها الراوي في المشهد الأول:

« – موجز السؤال هو، من أنهض رغبتك في تلك اللحظة.

+ جملة أشياء.

- هل من الممكن إيضاحها.

---

(1) رواية الحزن الوسيم: 36.

(2) رواية الحزن الوسيم: 12.

+ موجز الجواب المكان.

- على ذكر المكان، لم مكان معسكر مهجور اخترت لحفلة زواجك.

+ قلت رغبة.

+ رغبة قديمة.

+ رغبة قديمة جداً.

- على ما يبدو حياتك جملة رغبات، هل تعيشين تحت سطوتها مثلاً.

+ أعتقد أنّ الرغبات الطفولية هي التي تسيرنا.

- رغبات طفولية أم أمنيات.

+ لا أجد أية فرق بين المفردتين.

- حسنا ما حكاية (الشمشال) الذي وجدتيه.

+ قيل لي، من ممتلكات أبي.

- قيل أنّ أباك أخذته الحكومة، ما الذي أوصل (الشمشال) الشمشال إلى تلك القمة.

+ كان فوق الجبل ساعة اعتقاله، ربما رماه لحظة اعتقاله، رماه للتأريخ طبعاً.

- هل كنت حاضرة مع من شاهد الواقعة، أعني لحظة اعتقال والدك.

+ كلاّ.. كنت طفلة.

- في حوارات سابقة ذكرت أنّ أباك كان عازفاً ماهراً بالـ(شمشال).

+ كان يرعى الماعز فوق الجبل، يعزف خالباً ألباب النساء والفتيات.

- السؤال الذي ظلّ بلا إجابة سبب ركضك.

+ لا أعرف، أشياء تحاصرني، فجأة سمعت صوت (شمشال) ينحدر من القمم العالية، رأيت خيال فتى يقف هناك فوق القمّة، لقد كان أبي جاء ليشهد عرسي.

. . . .

+ فتى يقف، صوت (شمشال) يسترسل في الفضاء.

- ربما أشياء قديمة تراءت في تلك اللحظة.

+ كلا .. كنت متيقنة من المشهد.

- ربما تخيل كونك تحملين ذاكرة (رسمية).

+ أنا موثق أنّ روحه جاءت لتشهد عرس بنته الوحيدة.»[1].

اعتمد التكرار في المشهد الأول على حضور الراوي، وهو حضور قوي، ومسيطر، ويمتلك معلومات كثيرة عن الشخصيات وكل ما يتعلق بحاضرها وما ضيها. أما التكرار الزمني في المشهد الأخير من الرواية فاعتمد على الغياب، الراوية (دلسوز) - هنا في هذا السياق - لم تكن موجودة ساعة وقوع الحدث، لهذا نجد لديها نقصاً في توثيق المعلومات (كان فوق الجبل ساعة اعتقاله، ربما رماه لحظة اعتقاله، رماه للتاريخ طبعاً)، بخلاف المشهد الأول في الرواية، الذي فصّل الراوي القول في كيفية الاعتقال والقتل، وذكر أنّ الضابط الصغير (حردان) هو من وضع (الشمشال) في معطف الراعي الشاب، بعد إعدامه، إذ الأحداث عرضت من خلال وجهة نظر الشخصيات، وعبر الحوار الجاري بين شخصيتين، وعلى الرغم من أنّ الحوار يمتلك قوة حضورية بفضل طبيعته الدينامية التي يمتاز بها بفعل تبادل الكلام بين الشخصيات، إلاّ أنّ الحوار هنا في هذا السياق تجسيد للغياب، وملأ لفراغات متروكة لتفاصيل الحدث من قبل الراوي، فضلاً عن ذلك أنّ الحوار مرتبط –في هذا السياق- بالغياب في أساسه؛ غياب الأب، وغياب الحدث الماضي الذي صار وانتهي منذ زمن بعيد. في حين كان الإخبار (سرد الحدث) في المشهد الأول من الرواية على الرغم من اتكائه على كلام الراوي الذي يروي الحادثة، وعلى الرغم من كون الراوي ليس شخصية من شخصيات الرواية، لكونه رواياً غير مشارك، إلاّ أنّ زاوية رؤيته في العرض ترتبط بالحضور، وحرارة الحدث، بل ملاصق له، لهذا نجد بعض التفاصيل الداخلية في المشهد الأول، ولا نجده في المشهد الأخير.

ثانياً: الحضور المكاني:

الحضور المكاني في السرد الروائي:

شهد الاهتمام بالمكان نهضة كبيرة، فأينما ينظر الدارس يجد علامات على ما يمكن تسميته الحياة المكانية، وذلك في جميع مجالات العلم والمعرفة، مثل الأنثروبولوجيا، وعلم الآثار، وفن العمارة، والاقتصاد، والتعليم، والتاريخ، وفي القانون، والسياسة، وفي علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية، وفي اللسانيات.. . ويتكرر المكان أكثر، وغالباً يتكرر بوصفه مشكلة وحلاً على حد سواء. ويوصف هذا الإحياء في كثير من الأحيان بوصفه

(1) رواية الحزن الوسيم: 191-193.

إعادة اكتشاف نظري لأهمية الفضاء والمكان، وليس أدل على أهمية المكان والدراسات المكانية من اكتساح جيل جديد من أساليب البحث العلمي التي يجري تطبيقها في عصرنا هذا على المكان، إذ حولت الموسوعات وسلسلة الإصدارات المكان إلى ما يشبه المختبرات الحيوية، والبيئات التي تشكل المختبرات في الميدان. وكل ذلك راجع إلى طبيعة الوجود الإنساني، فالوجود البشري – حسب تعبير الناقد الألماني المعاصر بيتر سلوتردیك – يرسو في مكانية spatiality لا يمكن تجاوزها أو التغلب عليها [1].

لم ينل المكان حتى وقت قريب حظه من الدراسة المنهجية بالطريقة التي أعطيت للزمن والصيغ الزمنية للفعل والترتيب الميقاتي، لأنّ المتخصصين في مجال الأدب عامة، والفن الروائي خاصة اتبعوا القول الفاصل للفيلسوف الألماني (ليسنج) عندما ادّعى أنّ الأدب فن زماني temporal art ، في مقابل الفنون المكانية كالرسم والنحت. ولهذا كانت الفرضية العامة المسيطرة على أذهان الباحثين أنّ الظروف الزمكانية للسرد اللفظي ليست مهمة كالإطار الزمني والتسلسل الميقاتي. ولكنّ الفيلسوف المثالي (كانط) رآى أنّ المكان أساس تجاربنا كلها ومبدأ معرفتنا القبلية، فهو الذي يجعل كلّ ظهور ممكناً، فالجديد الذي أدخله كنط في نظرية المعرفة والعلم هو قبل كل شيء: نظرية المكان والزمان باعتبارهما شكلي الحدس القبليين اللذين تخضع لهما الحساسية. فالمكان – كما يقول كانط - هو شكل كل ما يظهر للحواس الخارجية، والزمان هو ضرورة الحواس الباطنة أعني حدس ذواتنا وأحوالنا الباطنة[2]. وقد استند الباحث السيميائي الروسي (يوري لوتمان) إلى هذه النافذة الفلسفية الكانطية، فرآى أن لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الحيوية لوصف الواقع[3]، فاللغة بطبيعتها توظّف العلاقات المكانية لتحديد الأفكار المجرّدة وتقريبها إلى الأذهان؛ لأنّ المكان هو الإحداثية التي تدرك من خلالها الحواس، وينطبق هذا على مستوى ما بعد النص، أي على مستوى النمذجة الأيدولوجية الصرف. فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل (أعلى - أسفل)، أو (يسار - يمين)، أو (قريب - بعيد)، أو (محدّد - غير محدّد)، أو (مجزّأ - متّصل)، نجد أنّها (أي المفاهيم) تستخدم لبنات في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني، فتكتسب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل (قيّم - غير قيّم)، أو (حسن - سيّء)، أو (الأقربون - الأغراب)، أو (سهل المنال - صعب المنال)، أو (فانٍ - أبدي).. الخ. ويمكن القول –إذن- إنّ نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية

(1) أفق يتباعد: 168 – 169 و175.

(2) المثالية الألمانية: 1/ 47 61 و249.

(3) ينظر مشكلة المكان الفني، ضمن كتاب جماليات المكان:69.

والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان –على مراحل تاريخه الروحي- على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به، نقول إنّ هذه النماذج تنطوي دوماً على سمات مكانية[1]. كما لفت (ميخائيل باختين) الانتباه إلى حقيقة أنّ الزمان والمكان في النصوص السردية متعالقان[2]، فأخذ المكان بعد ذلك حقه من الدراسة المنهجية.

يوظف الفن الروائي المكان وأبعاده من أجل إثارة المتلقي، وخلق شعور لديه بأنّ ما يقرأه واقعي أو شبيه بما يحدث في الواقع، فالفن على وجه العموم - كما تؤكد الدراسات السيكولوجية الحديثة - مكاني بطبيعته، فالفن مثل الحياة يقتضي مكاناً معيناً يصبح ساحة للأحداث، مكاناً يمكن تقديم التفاصيل والأحداث والصور والشخصيات فيه ومن خلاله، مكاناً يمكن أن يصبح ساحة لتصوير الواقع، أو إعادة إنتاجه فنياً، أو لإنتاج الأحداث الخيالية الخاصة التي يتطلبها العمل الفني، فالرواية التاريخية، مثلاً، ليست مجرد رواية تتعامل مع مدة زمنية طويلة غابرة، بل هي مشاهد سردية يقوم من خلالها المبدع بإعادة البناء والإنتاج لواقع ما، في مكان ما، في زمان ما، بطريقة ما، تؤكد على نحو بارز تلك العلاقة التفاعلية الخاصة التي نشأت بين الإنسان والمكان[3].

واهتماماً بالترابط الوجودي بين الإنسان والمكان، ظهرت في العصر الحديث علوم جديدة كعلم النفس البيئي Environmental Psychology الذي يعنى بالتفاعل بين الإنسان والبيئة المحيطة به (البيئات المشيّدة built، والطبيعية natural، والاجتماعية Social) ويركّز على استجابات الأفراد (في مقابل الجماعات الكبيرة أو المجتمعات) لهذه البيئات[4]. وهذا الترابط الحميمي بين المكان والإنسان نجده في الفن والأدب. ويتجسّد المكان في الفن القصصي من خلال وسيلتي الإخبار (القول) والحوار، ومن خلال حركة الشخصيات، وتفاعلها مع المحيط. وقد أولى أرسطو قديماً الحدث الذي ينتج عن حركة الشخصيات في الزمان والمكان أهمية بالغة، والحدث لديه فعل تام له بداية ووسط ونهاية، وهو جوهر البناء الدرامي، ورأى أن السعادة والشقاء ينحصران فيه[5]، مع إضافة واضحة في التأكيد على رسم الشخصية لدى النقد الحديث، وهو أمر بدأ ظهوره في الأدب والفكر مع ظهور

---

(1) مشكلة المكان الفني، ضمن كتاب جماليات المكان:69.

(2) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 127.

(3) ينظر الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، شاكر عبد الحميد، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع-1995 :249.

(4) علم النفس البيئي:31.

(5) ينظر فن الشعر: 23-28.

البرجوازية (الطبقة الوسطى) التي أولت الشخصية وتحليلها اهتماماً واضحاً لم يكن موجوداً من قبل. على أنّ الفعل نفسه لا يقع في الزمان فحسب، بل في المكان كذلك، وقد أكدت بعض التيارات في الفكر الفلسفي الحديث مثل (الظاهراتية) أهمية المكان، بل لقد ذهبت هذه التيارات إلى أنّ الزمان لا وجود له من دون المكان إذ إنّه حركة في المكان والأشياء، وفضلاً عن أقوال بوتور وبرديائف في هذا الصدد، فإنّ غاستون باشلار يقترب من هذا المعنى أكثر[1] عندما يقول: في بعض الأحيان نعتقد إنّنا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني[2].

ونظراً لأهمية المكان في تشكيل العالم الروائي، نجد الروائي الروسي الكبير (دوستويفسكي) وهو من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني، إذ أوجد نمطاً جديداً من التفكير الفني وجسّده في رواياته، وقد سمِّي بـ(المتعدد الأصوات) أو البوليفونية. قد جعل المكان والوعي المكاني مركز رواياته، ومحور إنتاج الدلالات، إذ إنّ أهم سمة أو صفة للرؤيا الفنية عند دوستويفسكي لا تتمثل في التشكل، بل في التعايش والتأثير المتبادل. لقد رأى عالمه وأدركه بالدرجة الأولى في المكان لا في الزمان. ومن هنا ميله العميق باتجاه الشكل الدرامي[3].

والمكان في رأي (فورستر) صاحب كتاب (أركان الرواية)، هو سبب عظمة رواية (الحرب والسّلم) لتولستوي، فعلى العكس من الرأي السائد والقائل بأن عظمة هذه الرواية تتبع من موضوعها، الذي هو الزمن وتأثيره في البشر، يذهب فورستر إلى أن هذه العظمة تتبع من الامتداد في المكان لا الزمان، ولهذا السبب فإن الرواية في رأي الناقد لا تبث فينا روح اليأس، على الرغم من أنها تؤكد تأثير الزمن واضمحلال الأجيال وتعرض الناس وهم يهرعون وينحلون بالتدريج، وفي ذلك يقول فورستر:[4] «فبعد أن نقرأ رواية الحرب والسّلم تبدأ نغمات عظيمة بالبروز، لا نستطيع تحديد عزفها بدقة. فهي لا تنطلق من القصة على الرغم من أنّ تولستوي يثير تشويقنا إلى الذي سيعقب ذلك، شأنه شأن سكوت وبإخلاص تام مثل إخلاص بينيت. لكن النغمات، مع ذلك، لا تصدر عن سلسلة الحوادث المترابطة ولا الشخصيات وإنّما تصدر من منطقة روسيا الشاسعة الضخمة التي تناثرت فوقها سلسلة

(1) ينظر البناء الفني في الرواية العربية في العراق-2- الوصف وبناء المكان:9.

(2) جماليات المكان: 46.

(3) شعرية دوستويفسكي: 5 و41.

(4) ينظر شعرية دوستويفسكي: 20.

الحوادث و الشخصيات، مثل الجسور والأنهار المتجمدة والطرق والحقول التي ترسخ العظمة بعد اجتيازها»[1].

كان المكان ينظر إليه بوصفه ديكوراً وإناء توضع فيه الأشياء في الروايات الكلاسيكية، وكان النقد السياقي يتعامل مع البعد المكاني من هذا المنطلق فكان تركيزه في مقارباته النقدية على الوصف الخارجي للمكان دون الالتفات إلى حيويته في بنية النصوص القصصية. إلاّ أنّه مع ظهور الفكر الظاهراتي[*] وبروز الشكلانيين الروس تغيّر التعامل النقدي مع المكان، لأنّ الظاهراتية ربطت الوجود الإنساني بالمكان. أمّا الشكلانيون فنظروا إلى المكان من خلال مفهوم الوظائف، فلم يعد ينظر إلى المكان بوصفه واجهة جاهزة تعلق عليها الأحداث، بل أصبح المكان يلعب دوراً كبيراً في تطور الأحداث، وتشكيل رؤى الشخصيات، فأصبح المكان فاعلاً حاضراً وليس جامداً ساكناً.

وتعمق الإحساس بالمكان في الفكر الفلسفي والنقدي المعاصر، إذ ربط بين المكان والهُوية، إذ عُدّ المكان والارتباط به والوعي بالانتماء تجاهه المقوم الأساس لخلق الهوية عند الإنسان، بخلاف المقومات الأخرى كالمذهبية أو العرقية أو الأخلاقية، فـ «قد يرى الناس أن هُويتهم تعرّف جزئياً، بالتزام أخلاقي أو روحي ما، لنقل، ككاثوليكي، أو فوضوي (Anarchist). أو قد يعرّفوها جزئياً، بالأمة أو التقليد الذي ينتمون إليه، كالقول، أميركي أو كيبكي. فما يعنونه بذلك لا يقتصر على الإفادة أنهم مرتبطون بقوة، بوجهة النظر الروحية هذه، أو بتلك الخلفية، بل إنّ ذلك يوفّر الإطار الذي من داخله يقدرون أن يحدّدوا أين يقفون إزاء مسائل تختص بما هو خير أو ذو شأن، أو رائع، أو له قيمة. وبوضع المسألة بشكل معاكس أقول، إنهم يقولون إنهم إذا فقدوا ذلك الالتزام أو المطابقة، فسيضيعون في لجّ عميق. وسوف لا يعرفون ما هي أهمية الأشياء في مجموعة مهمة من المسائل. (...) فهناك علامات تفيد أن الصلة بالتوجّه المكاني عميقة جداً في النفس الإنسانية. ففي بعض

---

(1) أركان الرواية:33

(*) ظهرت الفلسفة الظاهراتية في بدايات القرن التاسع عشر على يد الفيلسوف الألماني (أدموند هوسرل) وتم تطويرها في القرن العشرين، ويعتمد المنهج الظاهراتي على العودة إلى أحداث الوعي الداخلية من أجل تقديم يقين جديد عن ماهية الأشياء والإنسان، و يهدف إلى دراسة الحقيقة من خلال ما يظهر للمتلقي، ويعد الظاهر بمثابة الحقيقة التي تكمن خلفها الموضوعات، وركز على التعامل مع التجربة المعيشة والحياة الفعلية والواقع المادي الملموس، ويعني الظاهر الحوادث الملاحظة بوساطة الحواس، والتي تدور حولها المعرفة بشكل عام. ينظر أطلس dtv الفلسفة مع 115 لوحة بيانية ملوّنة: 183. وإشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هايدجر:50.

الحالات المتطرفة جداً لما يوصف (باضطرابات الشخصية النرجسية Narcissistic)، التي تتخذ صورة الشك الجذري بالذات وبما له قيمة، يظهر المرضى علامات عجز عن معرفة المكان ولحظات من الأزمة الحادة. فذلك العجز والشك بالمكان الذي يقف فيه الإنسان، بوصفه شخصاً، يتحوّلان إلى خسران الإمساك بوضع الإنسان في الفضاء الفيزيائي»[1].

تختار الدراسة هنا رواية (فتحة أخرى للشمس) للروائي الراحل عبد المجيد لطفي[*]، ميداناً عملياً، إذ تتبع أهمية دراسة المكان في الرواية من جانبه الإنساني، لأنّ الإنسان مرتبط بالمكان الذي يشعر فيه بالدفء والتواصل، ففقدان الألفة هو في الحقيقة فقدان للهوية (فقدان الذات هويتها)، لأنّه كما يقول باشلار إنّنا لا نعرف أنفسنا خلال الزمن وإنّما من خلال المكان ولا سيّما مكان الإقامة[2]. وقد وجدت معظم شخصيات الرواية هذا الدفء والحنان في المكان/المنزل الذي هو المحور الرئيس في الرواية.

ويتمثل الحضور المكاني في خطاب الرواية في عدة مستويات:

- يتجسّد الحضور المكاني بدءاً من العنوان، إذ إنّ عنوان الرواية عنوان مكاني (فتحة أخرى للشمس).

- ويتجسّد الحضور المكاني في الدفء والحنان النابع من ارتباط معظم الشخصيات بالدار ولا سيّما شخصية الراوي المشارك بوصفها مكان إقامتها، والملهم لها، ومصدر ذكرياتها.

---

(1) منابع الذات تكوّن الهُوية الحديثة: 72 – 73.

(*) يعد الروائي العراقي الراحل (عبد المجيد لطفي) من رواد الحركة القصصية في العراق، وتعكس نصوصه القصصية والروائية الواقع الفني والاجتماعي للعراق في السبعينيات، وتمثل رواية (فتحة أخرى للشمس) أهم محطات المسيرة الروائية عنده، ولم أجد -حسب علمي- أحداً تناول هذه الرواية بالتحليل بشكل مستقل، كما لم أصادف بحثاً تناول البعد المكاني في الرواية على الرغم من أن الرواية قد كتبت منذ زمن طويل.

تكمن أهمية رواية (فتحة أخرى للشمس) في حيويتها وجدتها في طرح خطابها السردي، وتستمد هذه الحيوية والجدة وجودها من الوعي الشديد بالمكان لدى الكاتب، إذ يلعب المكان دوراً مركزياً في الرواية، ويمثل بؤرة تطورات الأحداث، ومحور التحولات السردية، فالزمن مرتبط به، والشخصيات في الرواية تأخذ منه وجودها وفاعليتها، كما أنّ المنظورات السردية تنبثق منه. وكل ذلك قد جعل المكان حاضراً بقوة في المشهد الروائي، وهو يؤدي وظائف دلالية وتأليفية وجمالية في مستويات الرواية كلها، بدءاً بالعنوان وانتهاء بالمشهد الأخير من الرواية.

(2) ينظر جماليات المكان:46.

- ويتجسّد كذلك في الدفء والحنان النابع من العلاقة الاجتماعية القوية التي نشأت بين شخصية الراوي المشارك(*) وبين عائلة الطرف الأول الساكن في البيت، إذ أصبحا عائلة واحدة.

- وفي الدفء والحنان الإنساني مع العائلة الثانية التي سكنت الدار بعد العائلة الأولى، فوجدت هي الأخرى بدورها الألفة معها والدفء فيها.

إنّ الحضور المكاني داخل الرواية يعبّر عن نفسه من خلال هذه المستويات التي ذكرناها آنفاً، ويكتسب معاني متعددة إلى الحد الذي نراه يمثل سبب وجود الرواية.

الوعي بالمكان وحيويته في خطاب الرواية:

إنّ الفن الروائي يبدأ ببناء عالمه الخاص من خلال الكلمات، أي من خلال اللغة، واللغة بطبيعتها توظّف العلاقات المكانية لتحديد الأفكار المجرّدة وتقريبها إلى الأذهان، لأنّ المكان هو الإحداثية التي تدرك من خلالها الحواس، كما يؤكّد ذلك الناقد الروسي يوري لوتمان(1). ويعني هذا أن أي مكان لا بد له من مجموعة من الخصائص الفيزيقية - أو الطبيعية - المميزة (كالمساحة والتضاريس والمناخ....الخ) إلاّ أنّ هذه الخصائص الطبيعية هي فقط بمثابة الشرط الضروري، لكنها ليست شرطاً كافياً - كما يقول المناطقة - فلا بد من وجود الإطار الخاص بالعلاقة والمعنى والانتماء، وهو الإطار الذي يخلعه الشخص على المكان، فينسبه إلى نفسه وينسب نفسه إليه، فالمكان، إذن، فضلاً عن خصائصه الطبيعية والجغرافية المتميزة، لا بدّ أن ينظر اليه على أنه تكوينات أو بنى أو حالة معرفية ووجدانية، تكون موجودة لدى الأفراد والجماعات، وتسهم على نحو واضح في تحقيق إحساسهم بالهوية الفردية والجماعية، وفي استمرارية وجود هذا الإحساس لديهم(2).

وتعمق الرواية هذا الإحساس بالهوية الفردية والجماعية من خلال المكان منذ بدء الرواية، إذ العنوان مكاني، وهو يحمل دلالات الانفتاح والتواصل والاستمرارية (فتحة أخرى للشمس)، فالشمس هي بحد ذاتها الانفتاح المطلق، والاشراقة الدائمة، فإذا ما كان الفضاء المكاني منفتحاً إليها سيتحول هو بدوره إلى الحياة والإشراق، فيكون مصدر جذب بخلاف

(*) أنْ يكون الراوي مشاركاً في الأحداث وأن يكون شخصية من الشخصيات ليس بغريب على الفن القصصي، لأنّ الراوي نفسه تكوين قصصي، شأنه تماماً شأن الشخصيات في السرد. ينظر: الزمان والسرد- التصوير في السرد القصصي (2): 2/119.

(1) ينظر مشكلة المكان الفني: 69.

(2) ينظر الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري :250-251.

الفضاء المنغلق على نفسه، فضلاً عن دلالات العنوان بوصفه معلماً لتعيين النص وتحديد مضمونه، إذ يشكل العنوان بوصفه عنصراً أساساً في النص الأدبي ومحوراً دلالياً رئيساً في النصوص الأدبية، فهو المفتاح للدخول إلى عالم النص وكشف أسراره، إنّه مفتاح إجرائي يمكّن المتلقي من الولوج إلى عالم النص، وكشف أسراره. وقد عدّته المناهج النقدية النصية ما بعد النصية كالبنيوية والسيميائية نصّاً صغيراً يؤدّي وظائف شكلية ودلالية وجمالية تنبثق عنه دلالات تمتدّ إلى مفاصل النص[1]. وهو حسب (لوي هوك) يلقي بظلاله على عملية الفهم، ويمتلك موقعاً خاصاً يسترشد المتلقي به لفهم النص، كونه «مجموعة العلاقات اللسانية، من كلمات، وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس نص لتدلّ عليه وتعينه، وتشير إلى محتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[2].

يشكل البيت المحور الرئيس الذي تدور عليه الرواية، إذ تنطلق الأحداث من البيت وتعود إليه، وللتدليل على الحضور المكاني النشط ومركزيته في الرواية نجد معظم فصول الرواية تبدأ بالمكان، وتقوم بعرض الأحداث والحوارات الجارية بين الشخصيات من خلال المكان أو من خلال بعد من أبعاده. فعلى سبيل المثال يبدأ الفصل الثالث من الرواية بالمكان: «**قلت لصديقي إحسان الترابي ونحن نفرغ من احتساء القهوة ونظرنا مشدودين إلى النهر.. ما أروع بغداد في الليل ودجلة يشطرها بسيفه الفضي، في المساء تغرب فيها الشمس قانية في زاوية بعيدة من المغرب وفي ليالي الصيف تبزغ نجوم لا تحصى فوق بغداد دائماً ينتشر بساط أزرق مطرز بالنجوم.**»[3]. ففضلاً عن الحديث عن جمال و روعة بغداد/المكان، يتم الحديث عن الزمن من خلال المكان، كأنّ المكان بوّابة الذكريات والدخول إلى الزمن والشخصيات في الرواية، وهذا ما نجده أيضاً في افتتاحية الفصل السادس التي تداخل المكان فيها مع الزمان: «**اشتد وقع المطر، عدت إلى البيت مبللاً ولم أكن أدخل حتى ماءت مبروكة**»[4]. ونجد المطلع والبداية مكانيين في الفصل الثامن أيضاً: «**لقد قرأت من الرسائل رسالتين... كانت واحدة من صديق قديم آثر الإقامة في مدينة الكوت، بعد أن ورث مزرعة صغيرة حوّل نصفها إلى بستان كبير.. وطوال الثلاثين السنة المنصرمة كنا في صداقة**

---

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص:303 .

(2) عتبات – جيرار جينيت من النص إلى المناص:67 .

(3) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 323/1.

(4) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 347/1.

حميمة فلا يكاد يصل بغداد حتى يجدني من تحت الأرض كما كان يقول. . . ها هو صديقي ماجد يضع أمامي فرصة جميلة، أن أزوره في أي وقت أشاء لأقيم على شاطىء النهر في بيت متفرد من غرفتين مثل عشّ الغراب. . .»[1].

إذ يعتمد الخطاب السردي هنا وعلى طول الفصل على مجموعة عناصر مكانية: البيت، الغرفة، مدينة بغداد، مدينة الكوت، الحديقة، شاطىء النهر، بيت متفرد من غرفتين مثل عش الغراب، قلب المدينة، مدخلين، مركز مدينة واسط التأريخية، أسس السجن الكبير الذي أقامه الحجاج بن يوسف الثقفي[2]. وتلعب هذه الأبنية المكانية دوراً بالغ الأهمية ننتبه إليها أكثر في ختام الرواية، عندما يقرر (العم زيد) الرحيل وترك المنزل وبغداد، ففضلاً عن محورية المكان في المشهد، وحيويته في الدفع بعجلة الأحداث إلى الأمام، إنّ هذا الذكر لمدينة الكوت، وللحديقة ولعشّ الغراب، إنْ هو إلاّ إشارة سردية وضعها الراوي ليرتب عليها فيما بعد ختام الرواية، ويسمّي (توماتشفسكي) – وهو أحد رواد الشكلانيين الروس - هذا الإجراء بالتحفيز التأليفي، ويسمّيه (رولان بارت) بالوظيفة[3]. و«مبدؤه أنّ كلّ حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يردا بشكل اعتباطي، فلا بدّ أن تكون لهما وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة».[4] ويضيف (توماتشفسكي) قائلاً: «إذا ما قيل لنا، في بداية قصة قصيرة، بأنّ هناك مسماراً في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه، في النهاية» [5].

وعندما يفتح (العم زيد) الرسالة الثانية، نجد العنصر المكاني حاضراً بوصفه المحتوى الذي يحتضن الحدث؛ فضلاً عن كونه مركز ثقل الأحداث من جديد، فالرسالة من (مديحة) البنت الكبرى للعائلة التي تشارك عم زيد في ملكية الدار: «**...أيها العم العزيز السيد زيد... تحية الأسرة كلها، أبي طلب أن أكتب إليك لاربطك بموعد... لقد انتهينا خلال الشهور الماضية من إتمام البيت كله، أنت تدري إننا انتقلنا إليه وفيه نواقص عديدة، ولأنها تمت جميعاً فإنّ أبي يريد أن يحتفل بالمناسبة، كما إننا قمنا**

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 363/1.

(2) ينظر الفصل نفسه من الرواية (فتحة أخرى للشمس) 363/1-364.

(3) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: 39-40.

(4) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: 22.

(5) نظرية الأغراض، توماتشفسكي، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس: 194.

مجدداً بتجديد غرفة الاستقبال لذلك فإنّ أبي سيقيم وليمة بهذه المناسبة في يوم الأربعاء القادم... تذكر التأريخ... إنّه يقع يوم 27 من هذا الشهر وفي المساء سأكون في تمام الساعة السادسة في مدخل الحيدر خانة لأحملك بالسيارة إلى دارنا. .»[1].

إنّ هذا العرض السردي هو امتداد لبداية المشهد المكاني (البيت وفتح صندوق البريد) فالمحتوى مكاني والتأريخ المذكور جاء ذكره عبر المكان، ومن أجل المكان.

ويبدأ الوعي المكاني بالظهور والتجسيد منذ السطر الأول من الرواية (بعد العنوان مباشرة)، من خلال الحوار الداخلي (المنولوج) للراوي الذي هو في الوقت نفسه شخصية مشاركة فاعلة في أحداث الرواية[*]: «**ما أجمل أن يكون للانسان بيت يعود إليه في المساء فيجد الدفء والدعة، بيت كيفما كان وأينما كان... بيت فيه غرفة خاصة بك، تطبق الباب وتشرع بوضع أحلامك في المفرخة وإذا كنت قلقاً فتضع الرتاج وتنقطع عن العالم**»[2].

إنّ المكان المتخيّل في النص هو المكان الأليف الذي ترتاح إليه النفس وتطمئنّ، وقد لمّح النص إلى ذلك من خلال إشارتين سرديتين، أولاهما: جاء الحديث عن المكان من خلال المنولوج، الذي هو في الحقيقة حديث النفس، وتوجّه الإنسان إلى ذاته، والتعمق في الكيان الذاتي، وليس موجهاً لأشخاص آخرين[3]. وثانيهما: التركيز - عند الحديث - عن البيت على الجانب النفسي، الطمأنينة، وليس على الشكل والطراز والمنطقة التي يقع فيها البيت، المهم أن يتسع البيت للذات ويأويها ويمنحها السلام والدعة، وهذا المفهوم هو ما عناه باشلار عندما قال «البيت هو ركننا في العالم. إنه ، كما قيل مراراً، كوننا الأول. وإذا طالعناه بألفة فسيبدو أبأس بيت جميلاً»[4]. ونتلمس هذا البعد من خلال كلام الراوي المشارك عندما يحدد موقع بيته الواقع في حيّ شعبي: «**فلقد كانت الدار ذات حديقة نادراً ما كان مثلها في الدور الأخرى في ذلك الحي العتيق من شرقي بغداد، فكل الدور**

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 364/1.

(*) ويسمّى بالراوي المسرح dramatized narrator لأنّه إحدى شخصيات الرواية، ومزيّة هذا النوع من الرواة قربها الوثيق من الاحداث التي يرويها، وهو شديد اللصوق بشخصيات الرواية، وهذا النوع من الرواة ينشيء علاقة مباشرة مع القارىء. ينظر بنية النص الروائي: 79.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 307/1.

(3) ينظر قاموس السرديات: 115.

(4) جماليات المكان:42 .

باستثناء هذه الدار كانت دوراً صغيرة متواضعة الحجرات يملأ طين الشتاء باجاتها المزدحمة بكل ما يفرضه البؤس في تلك الأيام»[1]. لكنه على الرغم من ذلك بقيت شخصية (العم زيد) متمسكاً بهذه الدار القديمة المتهالكة، ولم تتخلّ عنها على الرغم من قيام شريكه الذي كان يملك نصف الدار ببيع حصته: « **. . . لقد باع شريكي في البيت النصف الذي يملكه بثمن طيب وقال لي في نصيحة –لو فعلت مثلي وبنيت داراً في الضواحي فلم تعد الحياة مطاقة بين الضجيج . . . لتشتري بثمن حصتك أرضاً، تبني بها إلى حدّ الأسس وتطلب قرضاً من المصرف العقاري..**

- لكن كيف أفعل ذلك؟

- وهل يعجزك أن تفعل وأنت رجل حصيف تفهم أشياء كثيرة... لقد بدأت بغداد تكبر صارت أكبر مما كانت عليه الف مرة.

- لكن هذه حارتنا! »[2].

يحمل المكان هنا دلالة الارتباط بالأرض، يحمل دلالات الانتماء، إذ الدار هي المكان الأليف عند شخصية الراوي، والمقصود بالمكان الأليف، «المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا».[3] لهذا لا تستطيع التخلي عنه. كما أنه يرمز إلى النمط الثقافي السائد لدى الشخصيتين، وإلى خلفياتهما ومنطلقاتهما، إذ تنظر الشخصية الأولى إلى المسألة من منظار عادي، وتعاملها مع الدار تعامل عرضي وهي متى شعرت أنّها تستطيع أنْ تبني من مكان آخر فعلت، أمّا الأخرى فهي تنظر إلى المسألة من منظور الألفة، والذكريات المودّعة في الدار، والأشياء الموجودة فيها، وفي مقدمتها المكتبة والحديقة. فوظيفة المكان لا تقتصر على تحديد مكان الإقامة، وإنّما يحدد كنه الإنسان وماهيته كذلك. فالناس يحدّدون أنفسهم من خلال الإحساس بالمكان، ومن ثمّ يتولّد الإحساس بالانتماء، لأنّ الأماكن لا تمتلك جواهر فقط، و إنّما كذلك تمتلك المقومات الأساسية للوجود الإنساني[4]. من هنا تظهر مستويات الترابط الحميم بين المكان والوجود الإنساني، فالحالة البشرية ليست حالة لفاعل طليق متحرّر عقلاني. فهو ليس فاعل ديكارت (أنا

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 308/1.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 309/1.

(3) ينظر جماليات المكان:7.

(4) ينظر الجغرافية الثقافية - أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية:140 و148.

أفكر إذن أنا موجود)، فالفاعل البشري يصبح قادراً على التفكير والفعل فقط، من خلال كينونته في العالم، فكما لا نستطيع القول إنّ الأرض المقطوعة الأشجار توجد في استقلال عن الغابة – كما يقول هيديجر - فكذلك لانستطيع أن نفكر في البشر دون التفكير فيهم بوصفهم جزءاً لايتجزّأ من العالم، فالوعي هو دائماً وعي بالشيء، ليس طليقاً متحرراً، ويبدأ من موقعنا في العالم[1].

وتأتي الحديقة بعد البيت من حيث الحضور والوعي به، ومن حيث المساحة التي تشغلها في الرواية، وهي المكون الأساس من مكونات الدار: «. . . **فإذا سئمت من البقاء في الغرفة تركتها إلى الطارمة للتأمل بمنظر الحديقة، فلقد كانت الدار ذات حديقة نادراً ما كان مثلها في الدور الأخرى في ذلك الحي العتيق من شرقي بغداد**»[2]. ولا تقتصر أهمية الحديقة على شخصية العم زيد حسب، بل قد عمقت الحديقة من ارتباط شخصية (العم زيد) بالدار، وبالشخصيات الأخرى التي تعيش في الدار، فعندما تقترح شخصية من الشخصيات تحويل الدار من الطراز الشرقي إلى الطراز الغربي، تكون الحديقة مركز الثقل في اتخاذ القرار: « **+لو كان الممر أعرض لما تساقط المطر وقد بللني . . هذه هي سوأة الدور الشرقية.**

- مكشوفة وهذا ما تعودناه في السابق.

- كانت الدور على وتيرة واحدة ولم نكن لنفرق بين بعضها...

- تستطيع تحويل الدار إلى الدار الغربية، لولا الحديقة..

- كيف؟. . .

- نقوم بتغطية هذه الفتحة الواسعة من فناء المنزل، وليس ذلك صعباً وهل البيوت ذات الطابع الغربي غير مسقفات من الجدار إلى الجدار.

ما أجمل هذا. . لماذا لا نفعل ذلك.. كانت زينب تصغي وكان صوت سمية عالياً والباب مفتوحاً

- إنّ الحديقة أثمن ما في البيت!

+ ونشب الخصام بالكلام. . .

---

(1) ينظر الجغرافية الثقافية:148-149.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 308/1.

+ سنقوم بالتصويت على تسقيف الفتحة واللعنة على الحديقة.

وصاحت زينب بامتعاض. . .

- إنّ العم زيد وهو يحيي الحديقة سيكسب جولة التصويت، إنّه يملك خمسين بالمئة من الأصوات لأنّه يملك نصف الدار...» [1].

إذا كان الحوار هو العنصر الغالب على هذا المشهد، وإذا كان بحسب رؤية (هنري جيمس) الوسيلة الأساسية التي تقوم بإيصال المعلومة السردية، وتضفي على الفن القصصي بُعده الفني التام[2] فإنّ مصدر الحوار ومنبعه هو المنزل وحديقته، وإذا أردنا الدقة فإنّ مصدر الحوار هو الحديقة إذ هي المحرّكة للحدث، وتشكل العمق الذي ينطلق منه حوار الشخصيات.

وتؤدي الحديقة دوراً فاعلاً في تعميق التواصل بين أفراد العائلة الجديدة (سميرة /البنت الكبرى، وسمية، وزينب) وفي بث روح الجمال والدعة في الدار من جديد، وذلك عندما يقرر الجميع توسيع الحديقة، و غرس أزهار و شجيرات جديدة، فتتكفل الحوارات الجارية بين الشخصيات المشتركة جميعها في تنمية الحديقة وتوسعتها، بإظهار محورية المكان في الرواية مرة أخرى، وقد خصصت الرواية لهذا النشاط الجماعي الفصل الحادي عشر من الرواية، ورصدت من خلاله القرار الأخير الذي توصلوا إليه بعد المداولة والنقاش، كما رأينا في المشهد الحواري السابق:

«كان الأسبوعان الماضيان من كانون دافئين توقفت فيهما السماء عن إنزال قطرة من المطر وكان علينا وقد أجمعنا على إبقاء حوش المنزل مكشوفاً للإبقاء على الحديقة أن نعيد الخصب لأرضها

- كيف يمكن أن نصل إلى ذلك أيها العم . زينب أول من سألت

- أن نقلب عمقاً كافياً من أرض الحديقة وأن تعرض التربة المجدبة للشمس

تدخلت سمية. .

- وما قيمة ذلك ما دامت الشمس لا تمر سوى فترة صغيرة في فناء المنزل ثم ترتفع ذاهبة ما تريد.

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 1/359-360.

(2) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 178-179.

- ولو، إنّ للهواء دوره أيضاً ففي طريق تقليب الأرض نمنح الجذور تهوية ما أحوج إليها. . . »[1].

إنّ قيامهم بترميم الحديقة وحرثها وغرس نباتات وأشجار فيها من جديد يعني أنّ الجماعة توصلوا إلى قرار يقضي بالإبقاء على الحديقة، فبدل هدم الحديقة من أجل توسعة الدار قاموا بتوسعة الحديقة وغرسوا فيها من جديد، دون أن نجد ذلك معبراً عنه بشكل صريح، إذ اكتفى الخطاب الروائي بتقديم المشهدين المكانيين للمتلقي دون الحاجة إلى التصريح بأنّهم وصلوا إلى هذا القرار وقرروا فعل ما يأتي، حفاظاً على جماليات الخطاب، واقتصاداً في الأداء (*). ثم يطوى الحديث عن الحديقة، ولا نجد لها ذكراً إلاّ في بداية الفصل الأخير من الرواية، كأنّ الراوي أراد أن يجعل منها رمزاً للبقاء، والجمال، والحياة، والتعاون، فالكلمة في الأدب ليست (علامة) وليست عاكساً شفافاً بل هي (رمز) قيمتها في ذاتها مثلما أنّ قيمتها في القدرة على التمثيل[2]:

«جلست عند حافة الحديقة أحصي الأشجار الجديدة التي زرعناها، لم تصبني الخيبة فما من شجيرة قد تيبست . . كانت معاملتي لها ودية فاخضوضرت جميعاً ولا أنسى الصباح الباكر الذي ضربت به زينب باب غرفتي صارخة بما أرعبتني وجعلني ارتعش

- ماذا زينب ما الجديد؟

- أخذتني من يدي وأنا ارتجف

- ماذا؟. . .

- انظر إلى الحديقة

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 1/386-391.

(*) ترى اللسانيات الحديثة «أنّ اللغة قائمة على أساس ما يعرف بقانون الاقتصاد الأدائي، وهو الذي يدفع بكلّ مستعمل للّسان الطبيعي إلى أن يركّب كلامه بما يسمح له بإبلاغ أكبر كمية ممكنة من المعلومات بأقلّ ما يمكن من المجهود الأدائي في استخدام جهاز التصويت، وبناء على هذا القانون تحدّد استعمال الإنسان للّغة بما يعرف بنزعة المجهود الأدنى. وتأتي سلطة العلامة من حيث هي تجسم الشكل الأوفى للضغط على عامل الزمن باستثمار المجهود الأدنى في تحقيق المردود الأقصى». ما وراء اللغة- بحث في الخلفيات المعرفية: 54-55.

(2) نظرية الأدب: 112.

وملأتني الدهشة أنا الآخر فلقد رأيت شجيرة المشمش التي زرعتها زينب قد غطت قمتها بسحابة من الأزهار البيضاء والآن كل شيء في الحديقة يواصل حياته العادية. . .»[1].

وتلعب المكتبة دوراً كبيراً في تعميق الحضور المكاني في الرواية: «... ورحت **أدور ببصري في أرجاء الغرفة البسيطة بأثاثها حد القصر أو الإهمال، غير أن الجدران الأربعة وهي الجزء الذي يعلو فتحات النوافذ والباب كانت غنية جداً. كان فيها ثروتي كلها، ثروة العمر الذي أنهكته المغامرات والشجون!... وكانت المكتبة تكبر بما أغذيها من كتب جديدة...»** [2]. وكلما تهم بالرحيل، أو يعرض عليها صديق بالإقامة عنده تفكر في المكتبة، وفي مصيرها، فعندما يقترح عليه صديقه (إحسان الترابي) أن ينتقل إليه ليسكن عنده:

«- . . . لماذا لا تسكن في المكتب؟...أنت تدري إنني لا أشغل من تلك الدار سوى غرفة واحدة هي المكتب و تبقى هناك غرفتان فسيحتان. . .

- وكتبي!. . .

- اتركها حيث هي ألست شريكاً في البيت

- بلى ولكنني لا استطيع الحياة بدونها!. . . »[3].

وأكثر من ذلك عندما تتأمل الشخصية في مصيرها، وفي حالها و شيخوختها الآخذة بالانحدار، لا يقلقها شيء ما عدا المكتبة:

«عدت إلى الكرسي الهزاز و تطلعت إلى الحديقة إنّ الحياة بساط عائلي قديم لا يمكن أن نطويه لكثرة الأقدام التي تدوس عليه. . . .

- ومن يرث كتبك ونصف هذه الدار. . .

- أيها الرجل. . . الذي عاش المرارة والجلد ما زال في القوس منزع. . . إنّ امرأة ما و لا بدّ أن تكون متوسطة العمر و طيبة السيرة لا بد أن ترضى بك شريكا. . .

- وعندئذ؟

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 412/1 .

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 307/1-308.

(3) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 327/1.

- وعندئذ، إذا لم تكن المرأة قد جفت ستعطيك وريثاً للكتب و لنصف الدار وما تستحقه من تقاعدك . . .

- لقد فات الوقت»[1].

وتتواصل هواجس الشخصية وخوفها على المكتبة، و تظهر مرة أخرى إلى السطح الحسرة على الوريث، وتستمر إلى أن تتوصل إلى قرار، وهذا ما يعني أنّ الحضور المكاني هو المصدر لحركة الشخصية، و تأملاتها كلها متعلقة بالمكان أو ببعد من أبعاده :

«في هذه السن ترتب الحياة عقوبة خاصة للذين تمدّ في أعمارهم تعاقبهم بالعلل.. لو كانت لي أسرة. . . لو أنني جئت بعقب طيب يرث بعض ما أترك. . .

وحين تمددت على فراشي وجدت الوريث استقر في ذهني نهائياً أن تكون المكتبة كلها للسيد سامي على أن . .

ولكن كيف يمكن أن أخضع الآخرين لشروطي وهذا أقسى ما في المساومات حتى البريئة منها.

وعلى كلّ حال فإنّ وجود المكتبة في حوزة شاب يدري الأدب الأندلسي للحصول على الماجستير وربما الدكتوراه بعد ذلك، سيمد في عمر هذه المكتبة حقبة أطول. .»[2].

ويوظف السرد في رواية (فتحة أخرى للشمس) السفر والارتحال والمغادرة لخلق وعي مكاني أعمق، وتسليط ضوء أكثر – من خلال هذا الوعي - على الشخصيات، وكشف جوهرها ومقوماتها الأخلاقية، ففي الأعمال القصصية (التقليدية منها والحديثة) - وفي الأعمال الشعرية كذلك- يوظف المكان لإلقاء الضوء على الذات والآخرين والعالم الخارجي، وفضلاً عن المقاطع الوصفية المتفرقة في النص الروائي التي تشخص المكان وتظهر وظائفه في التحولات السردية داخل الروايات والقصص؛ يتجسّد المكان أيضاً من خلال حركة الشخصيات في المكان ذهاباً وإياباً وسفراً واستقراراً. وهذه الحركة لها دلالة مهمة وتقوم الرواية بتوظيف البعد الفكري والفلسفي والنفسي للرحلة، فيكتمل الوصول إلى الذات والآخرين عبر رحلة ما، إذ إنّ الرحلة تمثل ثيمة (الموضوعة Theme) يُبنى عليها الكثير من

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 317/1.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 385/1.

النصوص القصصية ابتداء من (الأوديسة) لهوميروس، بوصفها أقدم الملاحم إلى أحدث الروايات في رحلات البحار مثل (موبي ديك) لملفيل، إذ إنّ الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحوّل في الشخصية.[1] ويمكن اعتبار الرواية - من هذا المنطلق- من نوع روايات العبور أو الإدخال story of initation إذ تبدأ كثير من قصص العبور برحلة، وتدور حبكتها حول عبور الشخصيات بتجربة من نوع خاص، مثل الدخول إلى عالم جديد..[2].

تشهد الرواية سفرين وارتحالاً واحداً وتحوّلاً من مكان إقامة لأخرى، مع مشروع سفر تنتهي الرواية قبل الشروع به. يبدأ التحوّل مع العائلة الأولى التي كانت تملك نصف الدار بالانتقال إلى دار أخرى في محلة أخرى، وقد لمّح الراوي منذ البدء إلى هذا التحوّل عندما أخبرنا بأن شريكه في الدار باع حصته، وقد رصد السرد القصصي لحظات الافتراق وقدّمها من خلال حوار مديحة مع العم زيد، ومن كلام أخيها خالد، وأمهما:

«. . . وقالت مديحة -ما أصعب أن نفارق أيها العم الطيب. ولكن أنت تدري. .»[3]

ويستمر الحوار بينهما ليتطرق إلى دراسة مديحة وقرب تخرجها من كلية الصيدلة، ومسألة العلاقات.. ثم كلام (خالد) أخي (مديحة) الذي وعد بجمع الحكايات التي رواها العم زيد له ولصغار المحلة وطبعها في كتاب، مع وداع حزين لأم مديحة.

بعد هذا الانتقال يأتي دور سفر مديحة، فبعد أن يسكت السرد عن المدة الفارقة بين هذه اللحظة ولحظة الالتقاء بين العائلة (العائلة الأولى التي كانت تملك نصف الدار) والعم زيد، نجد أن مديحة تخرجت وأصبحت مخطوبة، فتقرر قضاء شهر عسلها في أثينا، ولهذا الاختيار مدلوله الرمزي في الرواية، أراد الخطاب الإشارة إليها، إذ إنّ شخصية العم زيد شخصية مثقفة، معجب أشد الإعجاب بالفيلسوف الكبير (سقراط)، فجاء هذا الاختيار بوصفه تناسباً أسلوبياً وفكرياً في بنية الخطاب الروائي هنا:

«- وماذا تطلب من أثينا..

- لا شيء سوى أن استقبلك مثلما سأودعك...

- هذا شيء. . . ومع ذلك سأختار لك تمثالاً نصفياً للرجل الذي أعجبت به، تمثالاً من الرخام لسقراط. . .

---

(1) ينظر بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محمود :103.

(2) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 85.

(3) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 310/1.

- وماذا سأفعل به؟. .

- كيف تقول هذا، ستتوج به المكتبة، تضعه على قاعدة خاصة، تحييه كلّما التقيته في الصباح فما من كتاب لسقراط أو عنه إلاّ في مكتبك أم إنّك بدأت تتنكّر للرجل العظيم؟»[1].

إنّ اختيار أثينا لقضاء شهر العسل، يحمل دلالات ثقافية تتعلق باهتمامات شخصية (العم زيد)، واهتمامات شخصية مديحة، فكما عرفنا من خلال كلام (مديحة) أنّ مكتبة (العم زيد) تزخر بكتب سقراط وبالكتابات التي كتبت حول سقراط، وبما أنّ مديحة نشأت في البيت نفسه، وكانت ملازمة منذ طفولتها للعم زيد، نجد أنّ الفكر الفلسفي تغلغل إلى أعماقها وشعورها ولا شعورها فاختارت، أو اتفق اختيارها مع اختيار العم زيد، عندما كشف لها عن أمر خطوبتها، فقال لها:

«. .- أنتم أولادي . . .

- إلى أين ترى ياسيدي أن نسافر في شهرنا؟

- أنت تدرين يامديحة، أنا لم أر شيئاً من العالم . . . لقد بقيت في وطني كعير الحي المشدود إلى وتد . . و لا بدّ أن الآخرين الذين رأوا العالم سيشيرون بما هو الأفضل .

- لو تركت لك الخيار؟. .

- إذا لم أكن متعصباً للفكر الإغريقي فأنا اقترح قضاء جانب من الشهر في أثينا.. رتبت على فخذي المغطى بجانب من المعطف الوبري وقالت... كأنك قرأت فكري...أنا وعبدالمنعم قررنا هذا منذ حين»[2].

لهذا عدّ الباحثون الاختيار بنية أساسية، يعتمد عليه الأدب اعتماداً كبيراً، منذ بداية العملية الإبداعية إلى نهايتها، ففضلاً عن هذا، فإنّ اختيار هذا الجانب من سفر مديحة، وعدم الحديث عن ترتيبات السفر والذهاب إلى المطار، وكيفية التوديع - كما نجدها عند سفر (سميرة) – تكمن خلفه غاية فنية تتعلق بمتطلبات الحدث، وبنية الخطاب. لأنّ الاختيار هو عقدٌ من الوعي المشترك بين الراوي والمروي له في جهاز التخاطب عامة[3].

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 374/1.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس) 374/1.

(3) ينظر الأسلوبية والأسلوب: 76 - 78.

أمّا السفر الثاني فهو سفر سميرة، البنت الكبرى للعائلة البصراوية التي اشترت نصف المنزل، وسكنت مع (العم زيد) فيه، فأصبحت العلاقة الاجتماعية بين الطرفين عميقاً جداً. فبعد أخذ وردّ، تتزوج سميرة من الشاب طالب الماجستير سامي الجراح ويحين وقت السفر:

«**في المطار كان الحشد كبيراً وكانت سميرة من أجمل العرائس الذاهبات إلى شهر العسل . . وضعت يدها في يدي**

- لو جئت معنا. . . لقد رفضت: ألمتني ولكنك كنت على حق

- هل تشعرين بالدوار يا سميرة؟

- لم اركب طائرة من قبل!

- سأكون ملازماً لها ملازمة الظل هي زوجتي...

- دون ريب يا سامي . . . ويحلو لي أن تؤكد ذلك . . .»[1].

ثم تفاصيل التحرك والوداع والعناق...

توقف الخطاب السردي هنا على تفاصيل التوديع، بخلاف سفر مديحة، وقد يعود السبب في ذلك إلى جانبين، فني متعلق ببنية النص، واجتماعي نفسي متعلق بلا شعور الكاتب، فيما يتعلق بالجانب النصي، نجد أنّ سميرة عندما سافرت كانت جزءاً من البيت، من المكان الأليف لشخصية (العم زيد)، فقوة المكان وحضوره فرضت نفسها على اختيار هذه الزاوية من الرؤية الفنية لالتقاط الحدث. أمّا الجانب النفسي اللاشعوري فيتعلق بيتم سميرة، فهي فقدت أباها، ففرض هذا الفقدان نفسه شعورياً و لا شعورياً على العم زيد لكي يملأ فراغ الأب المرتحل من غير عودة. وهناك دليل يقوي من هذا التأويل يتمثل في استعداد العم زيد لمرافقة (سمية) الأخت الوسطى لـ(سميرة) أيضاً إلى المطار كما سنرى ذلك لاحقاً.

ونستشف هذا الاهتمام أكثر في التعليق السردي للراوي على المغادرة:

«**وبعد أربع ساعات ونصف ويصلان إلى فيينا، ما أصغر هذا العالم اليوم ومع ذلك فمعظم الدول لا تقترب عاماً، حتى لتفترق عشرة أعوام**» [1]. فكما نجد أنّ التعليق السردي مرتبط بمسألة العلاقة الإنسانية، من الأفراد، إلى الدول والشعوب.

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 409/1.

أما سفر (سمية) الأخت الوسطى لسميرة، فبعد أنْ رجع اسمها ضمن المبعوثين للدراسة في أوروبا، تناولها الراوي من منظور نفسي ولم يعطنا أي تفصيلات، ولم يتحدث عن أي شيء آخر:

«أقبلت زينب مرحة تحمل قدحاً من الشاي..

- تصور سيدي، أنّ سمية شربت كل ما في المغلاة من شاي!

- إنّها راحلة هي الأخرى وستشعر بوطأة الحرمان من شاي بغداد هذا الذي نعده صافياً كلون العقيق شكراً لك..

- لن يطول انتظار سفر سمية غير شهر... وبعد ذلك ستكون مرة أخرى في المطار وأبقى أنا ومبروكة»[2].

ثم من خلال مشهد حواري يعرف المتلقي أن سفر سمية تأخر لمدة شهر:

«- وقالت الأم وهي تستعيد القدح الخالي . . أن سفر سمية تأخر إلى أوائل أيلول .

- أليس هذا ممتعاً لك، معنى هذا أنّ أمامنا شهراً بأكمله.

- والبنية الفخور بالرحلة قد أعدت كل شيء... ألا يحزنك ذلك؟

- دعينا من القلق يا سيدتي فلتخض البنت تجربة البداية.. وما من شيء دون بداية»[3].

ثم يأتي الفصل الأخير ومعه يقترب موعد عودة سميرة من شهر عسلها، لكنه كموقف مفارقي متضاد، نجد العم زيد يقرر الرحيل نهائياً من المنزل (هي تصل/هو يرحل)، وبوصول سميرة وسامي ينفذ قراره، فيترك المنزل والحي و بغداد:

«وما من آت لا يأتي . . وأتت سميرة وكفى ما حصل في المطار مما لفت النظر لقد انخرطت ببكاء طويل وجرتني إلى تهدئتها بالبكاء. . .

ويا لهذا اليوم من صباح رائع وشمل الأسرة مجتمع، وقد تناولنا فطوراً مشتركاً قرب الحديقة.

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 410/1.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 411/1.

(3) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 413/1-414.

قالت الأم الممتلئة بالسعادة:

- إنك ترتدي كامل ملابسك، ماذا تريد أن تفعل؟ . . انتصبت بقامة مشدودة وقلت:

- لقد آن للآخرين أن يعرفوا ياسيدتي، أيتها العزيزات، يا ولدي سامي إنني راحل . .

- وقصصت القصة- أريد خلوة أكتب بها شيئاً جديراً بالبقاء، لدي خزين من الذكريات وبعضها جدير بالتدوين . .

- وصاحت سميرة إنك تهرب! . .

- لم أجب، صعدت إلى غرفتي وقد ساد الوجوم وعدت بورقتين رسميتين

- هذه لك . .

أخذت سميرة الورقة وتساءلت

- ما هذا يا سيدي؟. . .

شيء على سبيل الذكرى. . هذا سند حصتي من البيت.. كان يجب أن أقدم لك هدية ما فلم أجد عندي ما هو أغلى من أن أهبك نصف هذه الدار التي كان نصفها لي وهو لك الآن . .

وصاحت الأم - يالك من رجل كريم في حين مددت يدي بالورقة الأخرى إلى سامي

- اسمع يا بني . . كانت مكتبتي أثمن ما أملك وكنت بلا وريث . . . إلى أن وجدتك فالمكتبة بكل ما فيها هي لك. . هدية قلبية لزواجك.

ولم أصافح أحداً أو أعانق أحداً لأن ذلك كان سيهددني بما لا أقوى على رده قط . .

وحمل العامل الحقيبتين بعناية وحملت الحقيبة التي فيها رأس سقراط واتخذت طريقتي إلى الزقاق دون أن انبس بكلمة لئلاّ استفز مشاعرهم للبكاء..

ومع ذلك فقد انخرط الجميع ببكاء عاصف ظل يلاحقني إلى نهاية المنعطف من الزقاق . . »[1].

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 1/416-417.

هذه الرحلة والسفران والانتقال من مكان إلى آخر شكلت محطات فنية للرواية، وأسهمت في تنشيط الأحداث وتفعيلها، كما أسهمت في خلق وعي أعمق للشخصيات تجاه ذواتها، إذ الرحلة سواء أكانت إجبارية أو اختيارية، بوصفها علاقة ما للذات مع المكان وعبره، ومن خلاله، قد تكون هي العملية التي يكتمل من خلالها تحول الهوية. وتقوم التأويلات والأعمال الأدبية المهتمة بنمو الذات بالتركيز على رحلة ما، بوصفها مظهراً خارجياً أو وسيلة للتغيرات التي تحدث في الداخل، وهي رحلة تكون في واقع الأمر، بمثابة المحاولة التي تقوم بها الشخصية أو الشخصيات داخل العمل الأدبي للبحث عن أقرب الأشياء اليها وأبعدها عنها في الوقت نفسه، إنها رحلة للبحث عن الذات وعن الوطن وعن كل ما يفكر الإنسان فيه ويحلم به ويهرب منه وإليه[1].

تفاعل المكان والشخصيات:

إن الشخصية حسب البحوث السردية الحديثة، وعلى وجه الخصوص بحوث السيميائية السردية، فعل تؤدي وظائف معينة داخل نسيج الخطاب السردي، والحال أنّه إذا كانت الشخصية فاعلاً تماماً، فإنّ لها اسماً وكياناً وصورة، بمعنى أنّه كائن فاعل[2]، والفاعل السردي التخييلي حاله حال الفاعل البشري الواقعي يصبح – كما يعتقد هايدجر - قادراً على التفكير والفعل فقط، من خلال كينونته في العالم، وتفاعله مع بيئته ومكان إقامته [3]. وعندما يذهب إلى القول «إنّ الإنسان (موجود في العالم) فإنّه لا يعني بذلك أنّه موجود وجوداً مكانياً في العالم، على نحو ما يوجد الكرسي في الغرفة بل إنّه يعني أنّه توجد بين الإنسان وبين العالم علاقة ورابطة عميقة»[4]. ولبيان أهمية المكان وارتباط الشخصيات الروائية به، عرف المكان بأنه «البيئة التي تتموضع فيها الأشياء والشخصيات، وبصورة أكثر تحديداً، البيئة حيث تتحرك وتعيش فيها الشخصيات»[5].

وعند تأملنا في مستويات خطاب الرواية نجد أنّ تفاعل الشخصيات مع المكان يجسد أولاً وقبل كل شيء من خلال البيت، وهناك علاقة قوية بين الشخصيات وبين الأشياء والأماكن، إذ إنّ المنزل هو شيء في بيئة أكبر (المنطقة- المدينة) ولكنه عند قاطنيه هو مكان

(1) ينظر الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري : 262.

(2) ينظر شعرية الرواية: 110.

(3) ينظر ينظر الجغرافية الثقافية: 148-149.

(4) دراسات في الفلسفة المعاصرة: 42.

(5) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 128.

للحياة والتنقل فيه أو التواجد فيه[1]. لهذا أصبح البيت الذي تسكنه شخصية الرواي المشارك (الممسرح) المكان الأليف لها، المكان الذي تنتمي إليه، ولا تستطيع التخلّي عنه، على الرغم من قيام شريكها في الدار (أبو مديحة) ببيع حصته، وعلى الرغم من المحاولات المتكررة من قبل أبي مديحة/الشريك، لكي تقتنع وتبيع حصتها أيضاً وترك هذه المنطقة التي أصبح العيش فيها صعباً، إلاّ أنّ العم زيد (الراوي المشارك) لا يستطيع ترك المنزل فيبقى.

كما تجسد الراوية محورية المكان، والارتباط الكبير بين الشخصيات والمكان، من خلال الارتباط الحي بين (العم زيد) وأشجار حديقته، إذ إنّه يرى صورته في المكان، ويقرن وجوده بأشجار حديقته: «**... شجرة النارنج زاهية على الدوام تتحدّى الأعوام لأنّها أعفت نفسها من عناء الحمل فهي لا تكاد تشرق بنوارها الأبيض العطر الملفوف بالأوراق الذهبية حتى تنشرها بعد يومين. أي أنّ تلك الشجرة كانت عزباء مثلي ولهذا كنت أحبها**»[2].

إذ نجد ترابطاً وارتباطاً وجودياً بين الشخصية والشجرة، إنّها تنظر إليها كذات وتضفي عليها صفات إنسانية (أنّ تلك الشجرة كانت عزباء مثلي)، إنّها ترى صورتها ونمط وجودها في صورة ونمط وجود شجرة النارنج. ولا تقتصر هذه العلاقة على شجرة النارنج، ولا على شخصية الراوي حسب، وإنما تتعدى إلى الشجرات الأخرى، والشخصيات الأخر، فأطفال الحي بوصفهم شخصيات في الرواية يأتي الحديث عنهم من خلال أشجار الحديقة وأزهارها:

«**وأمّا شجرة الرمّان فإنّ الصغار كانوا يأتون على ثمرها وهو فج في مطلع العمر.**

وتبقى أزاهيري، ولأنّها كانت في حماية قاسية من قبلي فإنّ الأولاد مهما كانت منزلتهم كانوا يمتنعون عن إلحاق الأذى بشيء منها... وكان معظم هؤلاء الصغار يحبني ويوليني من الاحترام ما يزيد عمّا يكنّونه لذويهم. ...»[3].

فالمدخل للحديث عن الأطفال هو المكان، وعلى وجه الخصوص هو شجرة الرمّان، وهذا الحدث هو في الحقيقة إشارة سردية عن طريقها يؤكد الراوي بطريقة غير مباشرة

(1) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد 128.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 308/1.

(3) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 308/1.

طبيعة الحي الذي كان يسكنه، والفقر والحرمان الموجود فيه، وقرب البيوت بعضها من بعض ما يسمح للأولاد من اقتراب الحديقة ومد اليد لشجرة الرمان، فضلاً عن وجود دلالات التواضع، والحياة البسيطة والنقاوة في هذا الحي الشعبي.

إنّ المنزل أصبح نقطة الالتقاء بين معظم شخصيات الرواية، أفراد العائلتين (عائلة أبي مديحة/ الشريك الأول، وعائلة أم سميرة البصراوية/الشريك الثاني)، والشاب طالب الماجستير في الأدب الأندلسي، والنجار الذي جاء من أجل تأجير النصف المباع من الدار فضلاً عن شخصية سقراط المستحضرة في الرواية من خلال تماثيلها الموجودة على مكتبة شخصية الراوي المشارك (عم زيد) والشخصية الحيوانية في الرواية الهرة (مبروكة). فالتعريف بالشخصيات، وتقديمها في الرواية يتم من خلال المكان أو من خلال بعد من أبعاده، إذ أصبح المكان القوة التي تجمع بين الشخصيات أو تفرق بينهم داخل الرواية، مثلما نجد ذلك في شخصية النجار الذي دخل في أجواء الرواية بسبب المنزل، وتركها للسبب نفسه:

«في المساء زارني رجل أبادله السلام، يشغل دكانين مزدوجين، يجعل منهما مكاناً لمهنته، نجّار تخلّى عن المهنة فصار نجّاراً للأسرة يحملون الأسِرَّة لحشوها، وربط نوابضها، كان على شيء طيب من الرزق»[1].

ثم يبدأ الحوار بين النجّار وبين العم زيد وهو يدور حول محاولة النجّار تأجير الجزء المباع من المنزل:

«- أردت أن أقول، وأنت رجل طيب، يحبك الحيّ جميعاً لو أنّك سمحت بل تدخلت في أن أشغل جانباً من هذه الدار معك بالإيجار الذي تقرره.

- ولكنّ الدار، هذا النصف الثاني ليس لي.

- إذن تدخّل لأسكنه، حاول أن تقنع شريكك الذي كان يكنّ الاحترام لك.

- إنّ شريكي ذاك قد باع حصته إلى مالك آخر لست على علاقة ما به . . .

- تحدّث إليه . . . إنّ لي أولاداً مهذّبين لا يسببون لك انزعاجاً، أنا ضائق بسكني الحالي.

- آسف لا اعد . . . . .»[1].

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 315/1.

ويطول الحوار.. ولمّا يعلم الطرف الثاني أنّه لا يمكنه الحصول على النصف الآخر من الدار ينزعج ويخرج من البيت ويخرج من الرواية نهائياً، فكان حضوره في الرواية مرتبطاً بالمكان/الدار، وكأنّ خروجه من البيت/المكان، كان خروجاً من الباب الكبير وخروجاً من غير رجعة ولا عودة.

وعندما تصل العائلة الجديدة التي اشترت النصف الثاني من العائلة الأولى، يقدم الراوي هذه العائلة من خلال مكون من مكونات المنزل، وهو الباب: «**وطرق محور الباب بأنين مفعم بالود ومن الفتحة نسلت فتاة في ريعان الصّبا تفيض بالحيوية وبالجمال الجنوبي الأسمر الأخّاذ، ثم مدّت يدهار لتجر أخرى، ممتلئة بيضاء متواصلة اللهاث.**

- العم زيد؟

- على الرحب والسعة . . .

- إنّنا ضيوف . . .

- أهلاً بكم . . . جلست الأم، ظلت الفتاة واقفة.

- ولأنّ ضيافتكم لنا يا عم زيد ستطول فأرجو باسم أخواتي أن نكون جديرين بصداقتك . . .

- أهلاً بكم . . . أ أصحاب البيت الجدد؟

- بلى ولكنّنا نملك نصفه، اشترته أمي للإقامة الدائمة، تصوّر إنّنا لم نر المنزل إلاّ بعد الآن!.

- ما أجمل هذا، إنّ البيت وطن، والوطن بيوت، والبيوت...

ابتسمت برقة مضيفة عبارتها

- والبيوت خلايا اجتماعية...» [2].

فليس الزمن أو التعالقات الزمنية هي الجامع والرابط بين الشخصيات، إذ ترتبط شخصية الراوي بعائلة أم سميرة البصراوية، فيشكلون معاً روحاً عائلية و إنسانية نبيلة من

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 316/1.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 319/1.

خلال المنزل، وتفترق عن عائلة (أبو مديحة) لأنّهم تخلّوا عن الدار وباعوا حصتهم فيها، وتحوّلوا إلى منطقة أخرى. وتظهر شخصية سامي الجراح؛ الشاب الذي يدرس الماجستير في الأدب الأندلسي، والذي يشكل إضافة جديدة ومحورية إلى الراوية، من خلال المكان/المكتبة، عندما يعرف عن طريق سميرة بوجود المكتبة:

« . . . لقد نسيت أن أخبرك يا سيدي مع إنّني استأذنت أمي قبل أن أدعوه إلى البيت:

- صديق؟ (. . .)

- وأنت السبب.

- أنا؟ وما علاقتي بذلك! (. . .)

- .. إنّه يدرس الأدب الأندلسي للحصول على الماجستير ويعد رسالة صعبة و ليس على وفاق مع المشرف وما كاد يعلم أنّك تملك مكتبة كبيرة...

- حتى طلب موعداً». [1]

إنّ وجود شخصية سامي الجراح في الرواية، ودورها في تحوّلات الرواية متعلق منذ البدء وحتى الختام بالمكتبة، التي هي في الوقت نفسه رمز للثقافة، والتواصل الثقافي المتين في الرواية، لأنّ (العم زيد) ارتبط به من خلال اهتمامات سامي الأدبية، ومستواه الثقافي، فترك له مكتبته التي كان أثمن شيء بالنسبة له كما رأينا. إذ ترتبط شخصية الشاب - طالب الماجستير والذي يتزوج من (سميرة) فيما بعد – بشخصية الراوي و بالمنزل من خلال المكتبة، عبر مرحلتين؛ في المرحلة الأولى يأتي الطالب من أجل الاستفادة وأخذ المصادر والمخطوطات القيمة التي تمتلكها المكتبة[2].

أما المرحلة الأخرى فهي المشهد الختامي للرواية ، إذ تقوم شخصية الراوي المشارك بإهداء المكتبة إلى الشاب كهدية لزواجه من سميرة، ولأنه الذي يستحق الحصول على المكتبة، لأنّ شخصية الراوي لم تتزوج والشاب من أهل العلم، إذ هو متخصص في الأدب العربي، ويعرف قيمة هذه المكتبة القيمة:

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 1/340-341.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 1/340-341.

«-اسمع يا بني.. كانت مكتبتي أثمن ما أملك وكنت بلا وريث ... إلى أن وجدتك فالمكتبة بكل ما فيها هي لك.. هدية قلبية لزواجك»[1].

والقطة الأليفة (مبروكة) بوصفها شخصية حيوانية في الرواية هي الأخرى لصيقة بالبيت لا تتحول عنها، وتظهر الشخصية الحيوانية إلى عالم الرواية بعد مغادرة العائلة الأولى التي كانت تملك نصف المنزل:

«ومن خلفها أطبقت الباب وهي خاوية، حتى تلك القطة الهرمة المرقطة بالأسود قد غادرت البيت بعد أن تأكدت أن لا شيء في المطبخ بعد الآن... لا شيء! وأنا؟ ولكن من أنا وماذا يمكن أن أترك للقطط من فضلات، وعظام؟

- لا شيء. . . وكان الحق مع القطة فالحياة تأتي من البلعوم و لأننا حيوانات مستهلكة فلا بد أن نجد ما نحرقه في دمنا ونحن نمارس الحركة. . . فكيف و القطط نشطة ورياضية بالفطرة. . .

- وداعاً (يا مبروكة) وكان هذا هو اسم القطة بالنسبة للعائلة الراحلة عن المنزل وقد أطلقت الأم عليها هذا الاسم من باب التبرك فلقد كانت تعتقد أن للحيوانات ناصية خير يجب إبداء اللطف معها لكي لا تحرم البيت من البركة. وأسفت لمغادرة القطة فإنّ ذلك سيفسح المجال للفئران أن تعبث بكتبي، اللعينة ما أقوى أسنانها إنّها لتأتي على كلّ شيء... ولكن من يدري فقد يعاودها الحنين فتزور المنزل المهجور وعلى هذا فيجب أن أترك فسحة لدخولها إلى الغرفة. وأطلت مبروكة بمواء حزين كمن يفقد عزيزاً.

- إنّني هنا يا مبروكة. ما زال العالم بخير والفئران كثيرة في غرفتي. . .» [2].

ونلتقط ترابطاً حميمياً آخر بين المكان والشخصيات، من خلال استحضار شخصية الفيلسوف الإغريقي المشهور سقراط إلى بنية الرواية، إذ يرتبط هذا الاستحضار ببنيتين مكانيتين هما: أولاً المكتبة التي ملأت بكتب سقراط، وزينت بتماثيله. ثانياً: السجن المستحضر في الرواية والذي لم يهرب منه سقراط و مات فيه.

يأتي ذكر سقراط من خلال المشهد الذي تبادل العم زيد الحوار مع مديحة (البنت

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 1/416-417.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 1/311.

الكبرى للعائلة الأولى في المنزل)، فبعد الوصول في الرواية إلى إعلام العم زيد بخطوبة مديحة، وتحديد مكان قضاء شهر العسل تسأل مديحة:

«- وما ذا تطلب من أثينا؟ . .

لا شيء سوى أن استقبلك مثلما سأودعك . . .

- هذا شيء . . ومع ذلك سأختار لك تمثالاً نصفياً للرجل الذي أعجبت به، تمثالاً من الرخام لسقراط . . .

- وماذا سأفعل به؟. . .

- كيف تقول ذلك ستتوج به المكتبة، تضعه على قاعدة خاصة، تحييه كلما التقيته في الصباح فما من كتب لسقراط أو عنه إلاّ في مكتبك أم إنّك بدأت تتنكر للرجل العظيم؟»[1].

هذه هي المرة الأولي التي يذكر فيها سقراط في الراوية، وجاء ذكره بسبب المكتبة وكتب المكبتة، فاستحضار سقراط تم من خلال بعد مكاني، ويستمر هذا الاستحضار لشخصية سقراط من خلال البعد نفسه إلى نهاية الرواية، فبعد وصول الهيكل، نجد حضوراً مكثفاً لسقراط في بنية النص، و في أفكار ومشاعر الراوي المشارك:

«فكرت ومازال دفء الفراش يغريني بالبقاء وتحت الدثار، فكرت بالمكان الذي يجب أن أضع تمثال سقراط الرخامي، في هذه الزاوية؟ كلا سيكون معرّضاً للخطر، إنّ ضيق المكان يجعل التمثال في خطر دائم!

ونظرت بين الكتب المزدحمة، وجدت أكثر من تمثال لسقراط من النحاس، من الألمنيوم، من الرخام، هي هدايا ومشتريات . .

لقد عشت صحبة طويلة مع سقراط.. كانت حياته رائعة وأمثولة وكان مرحاً طوال الليل الذي يجب أن يموت في صباحه بالسم... ولم يهرب من سجنه حين مكنوه من ذلك.. كان يقول لتلامذته إنّ الزمن هو الذي سيغير ما لا يعجبنا إلى أن نصل ما يعجبنا فلا يعجب غيرنا.. وهذا هو المخاض الحقيقي لمسيرة التأريخ.. وكل ما قيل بعده تفصيلات يتسم تطبيقها بالإكراه بعض الأحيان.. وسقراط زمني، إنّه يمنح التأريخ حقه في اتخاذ خطاه إلى أمام . .» [2].

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 374/1.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 378/1.

هنا يقدّم الراوي شخصية سقراط من خلال تبئير داخلي، فمعلوماتنا تكون على مستوى قراءتنا، ليس هناك تقديم جاهز وكلي منذ البدء، وإنّما نحصل على المعلومات شيئاً فشيئاً مع استمرار قراءتنا، والموقع الذي اتخذه الراوي في طرح الحدث المرتبط بسقراط، موقع مصاحب، وليس موقع علوي، والمسافة التي تفصل بين الراوي وبين سقراط قريبة، كأن الراوي كان صديقه الذي عايشه في السجن ورافقه، وذلك من أجل خلق تواصل فعّال مع الحاضر الآني، وربط المتلقي بالحدث من خلال تقديم الشخصية والحدث المرتبط بها عبر السياقات الاجتماعية، والفكرية فإذا كان «العمل السردي ينشأ عن فنّ السرد الذي هو إنجاز اللغة»[1] فإنّ «اللغة إلى جانب أهميتها في الوجود الإنساني عامة تحقّق تأريخيتها في الاتصال بـ(نحن) ضمن شبكة من التواصل الحواري»[2] إنّ الراوي يقدم الشخصية من خلال منظور فكري متعاطف مع سقراط، ثم يعلق على موقف سقراط من الواقع ويركز على عدم هروبه من السجن على الرغم من إفساح المجال أمامه، ويرى في قول سقراط الأساس الذي يتبلور منه التأريخ والمسيرة التأريخية للبشرية، فهو زمني أي خالد وليس فان.

وبعد ذلك يدخل الراوي المشارك في حوار مع سقرط، فيغير المنظور السردي، إلى المشهد السردي الحواري المتمثل هنا بالحوار الداخلي (المنولوج) ومن مزايا المنولوج، إضفاء الطابع الدرامي على الحدث والشخصية والفضاء السردي[3]:

«أين يجب أن أضعك يا سيدي العزيز! عندما تجيء بك العروس مديحة بعد شهر العسل من أثينا!.. أنت موجود هنا في أكثر من مكان ولكنّها قالت إنّها ستأتي برأسك بالحجم الطبيعي مهما كان الثمن. . [4].

وعندما يصل التمثال تدخل شخصية الراوي في الحوار مع سقراط من جديد الذي يسميه بالصديق:

«وهكذا هي الأيام أيها الصديق عبر التأريخ كله، يا سقراط أمس وصلوا بك من أثينا، يا لك من رأس وقور، متجهم وصارم تلتبس بك هيئات لا حصر لها. .

---

(1) في نظرية السرد- بحث في تقنيات السرد :256.

(2) في الميتا لغوي والنص والقراءة:14.

(3) بنية النص الروائي: 183

(4) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 378/1.

هل أنت مستريح في محلك الجديد؟ أليست القاعدة أعلى قليلاً؟ . . ليس في البيت أطفال يتعرضون لك، لا أخشى عليك الوقوف . . .» [1].

وعندما يقرر العم زيد الرحيل، ويهب المكتبة لسامي، يستبقي على التمثال الكبير لسقراط، ويأخذه معه إلى مستقره الجديد:

«وحمل العامل الحقيبتين بعناية وحملت الحقيبة التي فيها رأس سقراط . . .»[2].

فمن بين الحقائب الثلاث ومكوناتها، ركّز المخاطِب على الحقيبة التي فيها رأس سقراط، ونظراً لأهمية سقراط وكل ما يتعلق به من فكر وفلسفة ومواقف في الحياة، حمل الحقيبة بنفسه وأراد التأكيد على هذا الجانب.

ثم يأتي دور مكوّنات البيت، فهي بدورها تعمق من ارتباط الشخصيات بالمكان وعدم التحوّل عنه، فللمكان سطوة دلالية على الشخصيات، إذ إنّ السمات المكانية يمكن أن تؤثر في الشخصيات والأحداث[3] كما نجد ذلك هنا، فكلّما همّت شخصية الرواي بالرحيل تشبثت روحها بالمكتبة والكتب التي أفنت عمرها من أجل اقتنائها، إذ جسدت المكتبة فلسفة شخصية الراوي وكينونتها، ثم تأتي بعدها في الأهمية الأشياء التي وضعت فوق المكتبة، وهي تتمثل بتماثيل سقراط، ففضلاً عن كون المكتبة رمزاً للفكر والتواصل بين الإنسان ومحيطه - كما رأينا من قبل كيف أن المكتبة جمعت بين العم زيد ومديحة، والعم زيد وأطفال الحي من خلال قراءة القصص لهم، والعم زيد كذلك وسامي الجراح طالب الماجستير - فإنّ هذا الوصف للمكتبة لا ينبع من كون المكتبة وغرفة المكتبة ضرورة فنية الغرض منها تصوير المكان الذي تنطلق منه الشخصيات، بل تنبع هذه الأهمية أيضاً من وظيفته في إيهام القارئ بواقعية ما يقرأ، ولا سيما عند وقوف السرد على التفاصيل الصغيرة، إذ يدخل العالم الخارجي تفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارىء أنّه يعيش في عالم الواقع وليس في عالم الخيال[4].

ومن الأشياء الصغيرة التي وقف السرد عندها، ورود وأشجار الحديقة والمطبخ والستائر...: «**ودبّت الحركة في الغرفتين المتقابلتين، في الأولى سرير الأم الطيبة**

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 406/1.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 417/1.

(3) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 130-131.

(4) ينظر بناء الرواية: 111.

التي تحسنت صحتها كثيراً مع سرير البنتين، سمية وزينب، أمّا الغرف الأخرى ذات الستائر الرمادية المسدلة فتضم سرير سمية وكل حاجاتها وفي الباب قفل إضافي وكأنها تخشى أن يسرق في غيابها كنز ثمين!..

ورأيت من جانبي، أنّ الستارة الرمادية قد أزيحت قليلاً فتسلل الضوء إلى الطارمة المقابلة ووصل إلى أطراف الحديقة فبدا جانب من الأشجار العارية مبللاً يقطر بما تساقط عليه»[1].

ترتبط الشخصيات هنا في هذا السياق بالمكان مرة أخرى من خلال وصف مكونات المكان، ولا سيّما الغرف ومكوناتها، إذ إنّ وصف المكان ومكوناته وما يحتويه من أشياء، يعد في الوقت نفسه وصفاً للشخصية نفسها، ذلك لأن هذه الأشياء جزء من عالم الشخصيات: (سرير الأم، وسرير سميرة مع ستارة غرفتها الرمادية، سرير سمية، سرير زينب) إذ إنّ للأشياء تأريخاً مرتبطاً بتأريخ الاشخاص، لأنّ الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالشخص، وشخصيات الرواية ونحن أنفسنا لانشكل فرداً وجسداً فقط بل جسداً مكسواً بالثياب مسلحاً مجهزاً... إنّ المكان سواء أكان واقعياً أم متخيّلاً مرتبط بالشخصيات ومندمج بها، كارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن[2]. ونجد هذا الترابط الحميمي بين المكان والشخصيات في الرواية مع الشخصيات الأخرى، والسياقات الأخر، مع التركيز على الغرفة، الستائر، وذكر لون الستائر لإيهام القارىء أكثر بواقعية ما يقرأ، وخلق تواصل سردي معه من جديد، كما نجد ذلك عندما تتحدث شخصية الراوي المشارك عن البيت وعن غرفته: «**كانت غرفتي تقع في الطابق الثاني، والواقع أنّ غرف النوم كلّها كانت كذلك، فالطابق الأول كان يضم المطبخ وغرفة المؤونة وطارمتين صغيرتين . .**

ومن غرفتي إذا أزحت الستارة المخملية الزرقاء كنت أستطيع رؤية السماء وأفريز السطح الخشبي وقد تآكلت نقوشه ومخرماته الخشبية الباقية من فنون الحقبة الماضية في البناء . .

كان الطابق الأول يترك عند الضحى بعد أن يتمّ إعداد الطعام، ففي الطابق الثاني كل ما يحتاج إليه الإنسان . . »[3].

---

(1) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 347/1.

(2) ينظر عالم الرواية:98. وبنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية):32.

(3) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 358/1.

إنّ الراوي كما أشرنا فيما سبق من البحث راوي مشارك، وليس راوياً محايداً، وقد يعود سبب ذلك إلى قوة حضور المكان، التي جعلت من الراوي مشاركاً وفاعلاً في بنية الأحداث، فالراوي في الرواية شخصية من الشخصيات، وهذا الراوي - يصنف عادة باعتباره سارداً من داخل الحكاية، سارداً مشاركاً، وهو أحد الأبطال، وهو السارد الممسرح dramatized narrator أي أنّه راوٍ له دوره ، ويمتاز بقربه الوثيق من الحوادث التي يرويها[1].

وهذا هو الأسلوب نفسه عند الحديث عن غرفة مديحة، مع فارق بسيط في التقديم، إذ قدّم المكان هنا في هذا السياق من خلال مشهد حواري: «**-لقد وعدت أن أريك غرفتي أيها العم زيد.. هلمّ معي فإنّ لك ذوقاً رفيعاً في ترتيب الأشياء..**

قطعنا مجالاً معتماً بعض الشيء لنقف أمام باب مدهون بدهان فاتح..

- هذه غرفتي، ولكنّي لا أشغلها الآن.. ودار المفتاح دورتين، ذهبت وأزاحت الستائر المخملية الزرقاء تدفق الضوء مع قليل من الغبش الذي يحمل ظلاً ينبىء باقتراب المساء. .

- هذه غرفة عرس . .

- هكذا شاء عبدالمنعم، الرجال عجولون . .

- لأنّهم كثيراً ما يطيلون في الانتظار.

- هل تعجبك الغرفة؟

- يعجبني من يعش فيها، مبروكة أنت يا مديحة.. ضغطت على يدي برفق وقد شاب صوتها خفوت من الحنين . .

- لقد ذكرتني بها.. فقد كنا قساة مع مبروكة . . . كيف هي الآن بالله عليك يا عم؟!.

- هي في حمايتي . . . كادت تهجر الدار حين رحلتم ولكن الزمن أجبرها في العودة فوجدت مني الدفء في العاطفة وفي المكان»[2].

---

(1) بنية النص الروائي: 78-79.

(2) مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس): 1/376-377.

إنّ هذا التركيز على الغرف والستائر هو أيضاً تركيز على الشخصيات، فيقدم الخطاب الروائي هنا المكان من خلال حركة الشخصيات كما يقدم الشخصيات من خلال المكان، مثلما وجدنا في المثال السابق، وكما وجدنا عند الحديث مرة أخرى عن الشخصية الحيوانية (مبروكة)، فقد جاء ذكرها من خلال الغرفة/المكان ، فالمكان يصور بوصفه تعبيرات مجازية عن الشخصية، وذلك لأنّ بيت الإنسان امتداد لنفسه، إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان. إنّ التفصيلات العينية للبيوت والمساكن وأماكن الإقامة والاستقرار ليست جهداً ضائعاً، ولا تبذيراً سردياً، فالبيوت وتلك الأماكن تعبر عن أصحابها[1]. وإذا تمّ تقويض العلاقات بالأماكن، سيتم من ثم وكنتيجة طبيعية تقويض الجماعات وهويات الناس. لذا فإنّ وصف المكان ومكوناته ومايحتويه من أشياء يعد في الوقت نفسه وصفاً للشخصيات نفسها، لترابط البعدين بعضهما ببعض، ذلك أنّ للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتأريخ الأشخاص[2].

(1) ينظر نظرية الأدب:288.

(2) ينظر بنية الشكل الروائي:26.

التواصل السردي والانفتاح نحو آفاق أرحب

التواصل السردي وعناصره

التواصل مفهوم حيوي، وهو أساس حياة الإنسان ووجوده، فديمومة الإنسان مرهونة بوجود التواصل سواءً إذا كان تواصله تواصلاً داخلياً مع ذاته، أو تواصلاً خارجياً مع الآخرين، لهذا عدّ التواصل وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات، ويرتبط التواصل في الأساس بالنشاط الاجتماعي للإنسان، بل هو وجه من وجوه وعيه بذاته بوصفه كائناً اجتماعياً يعيش في محيط اجتماعي، فالتواصل علاقة حوارية حرة بين فئات المجتمع المتعددة والمتباينة أيديولوجياً وطبقياً؛ علاقة تتوخى بناء وعي بمنأى عن ضغط المؤسسات والأجهزة. وهو يحدد «في حدّه الأدنى بأنّه فعل إقامة علاقة بين مُرسِل (باعث) ومرسَل إليه (متلقي) بهدف نقل شيء أو معلومة [1]. من هنا عدّ التواصل وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات للتحكم بالأنظمة المادية والرمزية، ويعود التواصل إلى العملية الأولية للتفاعل الاجتماعي من خلال الإرسال والاستقبال، وتظهر في هذا المجال بشكل واضح وجلي العلاقة بين مفهوم التواصل والأنظمة المادية والرمزية، وعلى وجه خصوص الآداب السردية، فالتفاعل بين الناس يعتمد على كفاءتهم في استخدام اللغة للتواصل، ويمكن القول إنّ الواقع الاجتماعي يتحدّد بالطريقة التي نقيم بها عوالمنا بالكلمات والإشارات والصور[2].

تنطلق الدراسات السردية ما بعد الحداثية في اشتغالاتها على التواصل داخل النصوص السردية من أساس علاقة المرسِل بالمرسَل إليه، ثم علاقة العنصرين بمرجعيتيهما المتمثلة في المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي، وارتباطات البعدين بالمرجعيات الثقافية والمعرفية. ويعد المرسِل والمرسَل إليه مكوّنين رئيسين لأي فعل من أفعال التواصل اللفظي (الكلامي). ويمتاز التواصل في النصوص القصصية بالتعقيد ويتفرع إلى ثنائيات مقامية عدّة مثل: المؤلف/القارئ، والراوي/المروي له، والشخصية/ الشخصية، الراوي/ القارئ. فلا نجد غرابة في تزايد اهتمام علماء السردية في الآونة الأخيرة بهذا المجال المعرفي التواصلي والكتابة فيه، ولا يستغني أيّ فعل تواصلي (قولي) في أداء وظيفته عن ستة عوامل هي: المرسِل (الباث للرسالة)، والمرسَل إليه (المتلقي أو القائم الذي يحلّ الشفرة)، والرسالة نفسها، والشفرة التي بموجبها يتحدّد معنى الرسالة، والسياق (المرجع

(1) معجم المصطلحات الأدبية 32.

(2) دليل القاريء إلى الثقافة الجادة: 37.

الذي تشير إليه الرسالة)، والصلة، على الهيئة الآتية حسب مخطط (ياكبسون) الذي يعد من أكثر نماذج الاتصال تأثيراً في العملية السردية: [1]

الرسالة

المرسِل..... السياق.....المرسَل إليه

الصلة

الشفرة

وقد أثْرت نظريةُ التواصل السرديةَ، وعمّقت مباحثاها ورؤاها لتنطلق إلى آفاق إنسانية كانت مغلقة بوجهها، وبعد ازدهار نظريات التلقي أصبح الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتلقين مثار عناية بحوث السردية ما بعد الحداثية، إذ يرتبط مفهوم التواصل في السرديات المعاصرة بعناصر النص السردي الداخلي والخارجي، لأنّ «كل الأعمال التي نقرأها تحتوي على حوار ضمني بين الكاتب، والسارد، الشخصيات، والقارئ. إنّ كل واحد من هؤلاء يمكن أن يتماهى مع أحد العناصر الباقية، أو يدخل معه في تعارض تام..» [2]. إذ يعتمد وجود النص السردي على عملية التواصل من خلال الاتكاء في وجوده الخارجي على المؤلف – القارئ، وفي وجوده الداخلي النصي على الراوي - المروي له. وتتمثل العلاقة التواصلية الأولى في العقد القرائي، إذ «يبدو شراء نص (شاكلة كتاب، مجلة، كرسي في مسرح، اشتراك في مكتبة...) بمثابة التعبير عن قصد، عن توقعات من قبل القارئ. إنّ إقامة عقد قراءة، يأتي أولاً، كما اختصره أ.غولدشلاجر، من المظاهر المادية للكتاب والتوضيحات والتوجيهات المرتبطة بالنص. وبالتالي، فإنّ التصنيفات النوعية والإشارة إليها، غالباً ما تكون حاسمة»[3]. وأكثر من ذلك فإنّ قراءة المنتج والتواصل المعرفي معه يتوقف على طبيعة الأسئلة التي نطرحها على هذا النص، وعلى قدرتنا أيضاً على فهم السياق التاريخي الذي كتب فيه العمل. فيمكننا أن ندخل في العالم الغريب لأعمال الأدب الماضية ولكننا دائماً ندخل هذا العالم الغريب في عالمنا الخاص[4].

وتركز السرديات المعاصرة في مفهومها للتواصل بين المرسِل والمرسَل إليه ومن ثَمّ بين الراوي والمروي له، على التمييز بين الكاتب والراوي؛ إنّ الكاتب معطى تاريخي وليس معطى

(1) ينظر قضايا الشعرية: 27 - 36.

(2) السرديات، ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: 46.

(3) معجم المصطلحات الأدبية: 36.

(4) النظرية الأدبية: 89.

نصياً، أمّا الراوي فهو نوع من أنواع الوعي الكلي، وهو جزء من العالم النصي (المتخيّل)، ولا ينتمي للحياة الواقعية، ففي قصص (ألف ليلة وليلة) هناك مؤلِّف خارجي مجهول الهوية، في حين أنّ الراوي موجود وهو (شهرزاد)، وهي تحتلّ مكانة أكبر من مكانة (شهريار) أو (علاءالدين) أو (سندباد). ونجد كذلك أنّ (الهمذاني) هو كاتب المقامات، أمّا الراوي فهو (عيسى بن هشام)، وفي ذلك يشير (رولان بارت) إلى أنّ المؤلّف (المادي) للقصة، لا يمكن أن يختلط مع راويها في أيّ شيء من الأشياء، فإشارات الراوي إشارات ملازمة للقصة، ويمكن الوصول إليها، في النتيجة، بتحليل إشاري (سيميولوجي). ولتدعيم هذه الرؤية والمنظور يشير بارت إلى أنّ هناك قصصاً كثيرة من غير مؤلف (قصص شفوية)، وحكايات شعبية، وسير يرويها الحكواتيون والرواة[1].

بدأ الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتلقين بشكل بارز ومنهجي بأعمال رواد نظرية المتلقي[*]، ثمّ توسّعت اهتمامات الباحثين اللاحقين ليُنقل الاهتمام من التلقي الخارجي إلى التلقي الداخلي الذي يُعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية، والسردية منها على وجه خاص، واندمج هذا الاهتمام بالجهود المتنوعة التي بلورتها الدراسات السردية التي تعمّقت في وصف مستويات النصوص الأدبية وأبنيتها وأنظمتها الدلالية، وبذلت جهود كبيرة في معاينة المروي له استناداً إلى طبيعة السرد التي تقتضي: أنّ الإرسال السردي داخل النصوص لا بدّ أن يتمّ بين (الراوي) كونه قطب الإرسال، و(المروي له) كون قطب التلقي، فالمادة السردية هي مداولة قوامها الإرسال والتلقي[2].

إنّ تصوير راوٍ يروي مواقف وأحداث لمروي له يؤكّد حقيقة أنّ (السرد) ليس مجرد منتَج وإنّما أيضاً سيرورة، ليس مجرد موضوع، وإنّما أيضاً فعل يقع في موقف معيّن من خلال عوامل معيّنة تحقّق وظائف معيّنة كالإخبار، ولفت الانتباه، والتسلية، والإقناع .. إلخ[3].

---

(1) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: 70-73.

(*) للتوسع في نظريات التلقي ينظر: جمالية التلقي - من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس، ت: رشيد بنحدو. وفعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ ايزر، ت: د.حميد الحمداني، ود.الجلالي الكدية. وهل يوجد نص في هذا الفصل – سلطة الجماعات المفسِّرة، ستانلي فيش، ت: أحمد الشيمي. ونظرية التلقي- مقدمة نقدية، روبرت هولَب، ت: عزالدين إسماعيل.

(2) موسوعة السرد العربي: 37.

(3) قاموس السرديات: 123-124.

يتضمن التواصل السردي تفاعل ثلاثة مستويات تواصلية على الأقل، ويوجد في كل مستوى من التواصل، مجموعة من المخاطِبين والمخاطَبين، أو المرسِلين والقرّاء. بمعنى هناك تواصل بين الكاتب والقارئ الواقعيين، والراوي والمروي له المتخيلين، والراوي والقارئ، ونتوصل من خلال تفاعل تلك المستويات إلى أنّ الصلة التواصلية تكون محتملة بين كلّ من:

1- المؤلف والقارئ على مستوى التواصل اللاتخييلي أو اللاروائي.

2- السارد والمروي له على مستوى التوسط التخييلي أو الروائي.

3- الشخصيات على مستوى الحدث.

4- ويضيف بعض المنظرين مستوى آخر: مستوى التواصل التخييلي أو الروائي الضمني implied fictional communication، وهو مستوى تحت مستوى المؤلف- القارئ[1].

5- دون أن يعني هذا التقسيم أنه تقسيم نهائي غير قابل للتغيير والتطوير، إذ نجد تواصلاً بين المؤلف والقارئ الحقيقي على مستوى الخطاب السردي (مستوى التوسط التخييلي)، كما نعالج ذلك في محور (التواصل السردي بين المؤلف والقارئ). كما يمكننا استنباط نوع آخر من القارئ وهو (القارئ المهيّأ)، وذلك بالإفادة من تعليق (أُمبرتو إيكو) على روايته (اسم الوردة) عندما كتب حاشية عنها، ومن خلال كتابه (6 نزهات في غابة السرد)، إذ يرى إيكو أن النص ينتج قارئه الأنموذجي، وذلك عبر تخصيص صفحات وفقرات خاصة لعملية تهيئة القارئ للدخول إلى عالم النص، كما فعل إيكو في رواية (اسم الوردة) التي خصص مئة صفحة من الصفحات الأولى لعملية التهيئة، سمّاها مقاطع تعليمية طويلة، ويرى أنّ هذه الصفحات المئة ضرورية لتهيئة القارئ لقراءة الرواية، فيقول: «بعد أن قرأ أصدقائي في دار النشر، مخطوطة الرواية، اقترحوا عليّ أن أعمد إلى اختزال تلك الصفحات المئة، التي بدت لهم شاغلة للقراء، ومتعبة لهم، بشكل مفرط. غير أني، ومن دون أي تردد، رفضت. لقد كنت مقتنعاً بفكرة مؤداها، أنّ على الزائر الذي يودّ الدخول إلى الدير، والمكوث بين أرجائه سبعة أيام متتالية، أن يقبل بإيقاع الحياة السائد داخل الدير. وإذا لم يتمكن من قبول ذلك، فإنّه لن يفلح أبداً، في قراءة الكتاب كله. إنّ للصفحات المائة الأولى من الرواية، إذن، وظيفة مزدوجة: دمج القارئ وإن بكيفية مرهقة، وتهيئته شيئاً فشيئاً للدخول ضمن أجواء الرواية. وسوف لن يغير هذا شيئاً، بالنسبة لقارئ لا يرغب في اللحاق بذلك الدمج والتهيء؛ ألا فليبق مستريحاً، جنب التلة!

(1) علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد: 59-61.

إنّ الدخول إلى عالم أي رواية، هو أشبه بجولة للتنزه في الجبل، بحيث يقتضي ذلك، اختيار نَفَس معين أثناء المشي، والتقدم بخطوات موتورة، وإلاّ توقف المرء فوراً، عن مواصلة التجوال (...) إنّ النفس في الكتابة السردية، لا يُعهد به إلى جمل بعينها، وإنما إلى بعض المقاطع الجملية الكبرى الأكثر رحابة واتساعاً، وإلى بعض التقطيعات المرتبطة بطبيعة الحدث. إنّ هناك روايات تتنفس مثلما تتنفّس الغزالة، وهناك أخرى تتنفس مثلما يفعل الحوت الكبير، أو الفيل. فالتناغم الروائي لا يكمن في طول النّفس، وإنما في انتظامه واطراده: وإذا حدث في كل لحظة معينة، أن انقطع النفس مثلاً، وانتهى فصل من الفصول (أو متوالية سردية)، قبل نهاية عملية التنفس الكاملة، فإنّ هذا قد يلعب دوراً وخيماً جداً، على مستوى اقتصاديات المحكي ككل، بحيث إنّ وضع علامة الوقف، هو ضرب من الانقلاب الفجائي في نظام المحكي. (...) إنّ الرواية العظيمة لهي الرواية، التي يكون كاتبها على علم دائماً، باللحظات التي ينبغي عليه فيها أن يرفع من درجة السرعة، واللحظات التي عليه فيها أن يتوقف، وكيف يضبط معدل الكبح أو السرعة المرتفعة، ضمن إطار الإيقاع الأساسي العام، الذي يظل ثابتاً»[1]. و«كلّ رواية لها نفسها، ونسقها، سواء تسارع أو تباطأ، ولها دروبها ومسالكها، سواء تيسرت أو صعُبت، وإذا تعذّر على القارئ أن يجاري هذا النسق فإنه لن يصل إلى نهاية الرحلة، وسيتوقف في أوّلها. وقد عاد إيكو مرات عديدة إلى فكرة الرواية باعتبارها رحلة يمكن أن تكون شاقة، وأنها تتطلّب من القارئ تدريباً واستعداداً، تماماً مثل متسلق الجبل الذي يتدرب ويستعد بحسب طبيعة الجبل وصعوبة مناله[2]. ونجد هذه الآراء في كتابه (6 نزهات في غابة السرد)، إذ يقول: «إنّ الغابة هي استعارة للنص السردي وليس الحكايات فقط، إنها كذلك بالنسبة لكل النصوص السردية. (...) وإذا استعملت استعارة بورخيس فإنّ الغابة هي حديقة تتداخل دروبها، وحتى إذا كانت الغابة لا تتخللها دروب، فسيكون في مقدور أي كان أن يرسم لنفسه مساراً والذهاب يمين تلك الشجرة التي صادفها أو على قارئ كل نص سردي أن يكون مستعداً للاختيار»[3]. ثم يربط إيكو عملية تهيئة القارئ وعملية النفس الروائي بالقارئ والتواصل معه: «لفائدة مَن وقع كل هذا الاشتغال الخاص على الإيقاع، وعلى النّفَس، وعلى عملية الدمج المرهقة (خاصة في الصفحات المائة الأولى، من الرواية؟! ... لمن كل هذا، بالضبط؟ أهو من أجلي، أنا؟ بالتأكيد، لا. وإنما المقصود من وراء كل ذلك، هو

(1) حاشية على اسم الوردة: 77 – 79.

(2) اسم الوردة (رواية)، مقدمة المترجم : 14.

(3) 6 نزهات في غابة السرد: 24 - 25.

القارئ. (إنّ الكاتب ليشتغل تماماً)، مثلما يرسم ويصبغ الفنان التشكيلي، مستحضراً في ذهنه، من سيشاهد لوحته الفنية. إذ ما أن يشرع الفنان في إنجاز عمله، حتى يتراجع بخطوتين، أو بثلاث خطوات إلى الوراء، وينهمك في دراسة أثر (ما أنجزه، على المشاهد المحتمل): إنك لتراه ينظر إلى لوحته، مثلما ينبغي أن ينظر إليها المشاهد الحقيقي، ضمن شروط إضاءة ملائمة، حين يستحسنها، وهي ملصقة بالجدار.

فحينما توضع للمؤلف الأدبي نقطة النهاية، يتأسس على خلفية ذلك، حوار يجمع بين النص وقرائه (بينما الكاتب يُقصى). أمّا أثناء مرحلة إنشاء العمل الأدبي، فيكون الحوار من طبيعة مزدوجة: هو حوار بين هذا النص وسائر النصوص الأخرى، التي كُتبت قبله (لا نؤلّف الكتب إلاّ على خلفية كتب أخرى، وحواليها)، وحوار آخر يجمع بين الكاتب من جهة، وبين قارئه النموذجي، من جهة أخرى. (...) وسواء أكنّا نعتقد أننا نكتب لجمهور موجود ها هنا، أمام البيت، ومستعد للدفع مقابل ما نكتبه، أو نوينا على العكس من ذلك، الكتابة لقارئ سيأتي حينه في المستقبل، فإنّ فعل الكتابة في الحالتين معاً، هو فعل بناء، يبني من خلاله النص قارئه النموذجي الخاص.

ماذا يعني أن نفكر في قارئ، يكون قادراً على الصبر، وتحمل العقبة الكأداء الدمجية، التي تشكلها المائة صفحة الأولى، من رواية اسم الوردة، مثلاً؟ إنّ هذا يعني بالضبط، أنّ نكتب مائة صفحة بهدف بناء قارئ، يتميز بخاصية التلاؤم مع ما سوف يأتي، من صفحات أخرى.

وهل يوجد هناك كاتب، لا يكتب إلاّ لفائدة الأجيال القادمة وحدها؟ لا، مثل هذا الكاتب لا وجود له في الواقع، حتى وإن أثبت هو ذلك بعظمة لسانه، وسبب عدم وجوده أنه ما دام ليس هو نوسترادامو‌س Nostradamus عينه، فإنه سوف لن يقوى على تمثل صورة الأجيال القادمة في ذهنه، إلاّ على خلفية النموذج الذي يعرفه عن الأجيال المعاصرة له. وهل يوجد هناك من كاتب، لا يكتب أعماله إلاّ لطائفة قليلة من القراء؟ نعم، إنه موجود، لكن شريطة أن نفهم من هذا الكلام، أن صاحبه لا يتوقع أن يكون لقارئه النموذجي المتمثّل في ذهنه.. »[1].

ففضلاً عن النص السردي، وفضلاً عن هذه المقصدية من قبل المؤلف؛ تقوم منظومة الأفكار السائدة في عصر معين، بتهيئة قراء يقبلون الأفكار التي تروّج لها المنظومة، إذ نجد

(1) حاشية على اسم الوردة: 85 – 87.

- على سبيل المثال - أنّ ما بعد الحداثة قد هيّأت القراء لكل حالات الميتا السردية غير الطبيعية[1]، بخلاف الحداثة التي هيّأت قراء يؤمنون بمركزيات معينة.. .

التواصل السردي على مستوى الخطاب السردي الداخلي

عندما نذكر مستوى الخطاب السردي، فنقصد العالم التخييلي الداخلي المنظم للرواية، المتمثل في العناصر الروائية كالراوي والمروي له والشخصيات.

التواصل السردي من خلال حضور الراوي والمروي له

الراوي وفق معطيات اللسانية السردية، أداة للإدراك والوعي، وأداة للعرض، فضلاً عن ذلك فإنّه ذات لها مقوّماتها الشخصية التي تؤثر – إيجاباً وسلباً - في طريقة الإدراك، وفي طريقة العرض[2]، وللتدليل على ذلك يمكن الاستشهاد بالنشاط السردي للراوي ووعيه الروائي الشديد في رواية (اسم الوردة)، إذ يشير الراوي إلى وعيه السردي على نحو صريح: «**ولفهم الأحداث التي وجدت نفسي أشارك فيها فهماً جيداً، قد يكون من الأفضل أن أذكّر بما كان يحدث في تلك الفترة من بداية القرن، كما فهمتها آنذاك وأنا أعيشها، وكما أتذكّرها الآن وقد أضيفت إليها حكايات سمعتها من بعد، إن استطاعت ذاكرتي أن تصل بين خطوط تلك الأحداث المتعدّدة والغامضة جدّاً**»[3]. فالراوي يقف في المنطقة التي تفصل بين العالم الفنّي المسجّل في النص، والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكّل من جديد في ذهن قاريء هذا النص[4].

ترتبط دراسة الراوي أو السارد في علم السرد Narratology أو السردية بالتمييز بين مستويين من التحليل: تحليل الأحداث أو القصة أو المتن، وتحليل السرد أو الخطاب السردي أو المبنى. إذ عندما نتناول الزمن في الخطاب السردي يظهر أمامنا بناءان زمنيان: بناء زمني خارجي متعلق بمحاولات الراوي أن يشعر المروي له أنّه بصدد عمل حقيقي وليس تخييلي، ويتجسد هذا الزمن من خلال الإشارات السردية المباشرة إليه، من مثل في يوم كذا وشهر كذا وعام كذا. وبناء زمني داخلي مرتبط بالعلاقات التي تتحكم بالترتيب الزمني لتتابع الأحداث كما هي والترتيب الزمني المغاير لتنظيمها في الخطاب السردي المقدّم. وانطلاقاً من هذا الترابط بين السرد والزمن، وتلاحمهما معاً، يتم التمييز في

(1) 6 نزهات في غابة السرد: 200.

(2) الراوي والنص القصصي: 14-18.

(3) اسم الوردة (رواية): 34.

(4) الراوي والنص القصصي: 18.

دراسة النصوص السردية بين زمن القصة أو المتن الحكائي وزمن المبنى أو الخطاب السردي، إذ يحيل زمن القصة أو المتن على مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والذي يقع إخبارنا بها، ويعرض هذا الزمن بطريقة علمية، حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، أي أنها الأحداث الروائية كما وقعت في تسلسلها الزمني سواءً أكانت حقيقية أم متخيلة. وأمّا المبنى الروائي أو الخطاب السردي فيتشكل من العلاقات التي يقيمها نص الرواية بين مستوى الملفوظ ومستوى التلفظ من جهة؛ وبين الملفوظ والقصة المحكية واقعية أم خيالية من جهة أخرى. وتناول (جيرار جينيت) بالتحليل هذه المجموعة من العلاقات تحت مصطلح (خطاب الحكاية) [1].

إنّ التواصل السردي للراوي تجاه المروي له هو - في الأساس - تطور من التطورات الكبيرة التي شهدها مفهوم الراوي، فالراوي كلي العلم (الراوي الإله) الذي كانت له السيطرة الكاملة على العالم النصي الذي طبعه بالنظام والانسجام قد رُفض منذ النصف الثاني من القرن العشرين، استناداً إلى أنّ ما يجري في الحياة ليس واضحاً ومشيداً، وقابلاً للقراءة، حتى يفترض تنظيماً جيداً له في الروايات، وبالنتيجة، فأنموذج الراوي الذي يميل إلى فرض ذاته هو الراوي الداخلي والمتماثل القصة، أي الراوي الذي هو في الوقت نفسه شخصية ضمن الشخصيات الأخرى. وينتج عن هذا المرور من الواقعية - الموضوعية (المؤسسة على نظرة شاملة لراوٍ كلي القدرة) إلى واقعية ذاتية (مقتنعة بعدم وجود واقع خارج وجهة نظر محددة بوعي معين)، تطور موازٍ لوظائف الراوي، فإذا كان الراوي العليم قد امتلك الوظائف الممكنة جميعها، فللراوي المتواري نزعة الاكتفاء بوظيفتين لازمتين لكل مروي، وهما: الوظيفة السردية، ووظيفة الإشراف. ولكنه بسبب ميل الأدب المعاصر إلى المرجعية الذاتية، والخطاب المفرد الذاتي، يستعمل الآن وظيفة التواصل من أجل إبطال تكلف المروي، إذ يستدعي الراوي قارئاً أو قرّاءً، ويعتمد على هذه الآصرة التواصلية في بناء عالمه التخييلي[2].

للراوي وظائف يقوم بها، مثل الوظيفة السردية، والأيديولوجية، والتواصلية، إذ تسمح الوظيفة التواصلية للراوي بعقد اتصال مباشر بالمروي له، إنّها تلك العبارات الشهيرة الموجهة إلى المروي له، مثل: سأروي لك قصة، وأخبرك ما حدث الليلة.. إلخ. وتشير هذه التعبيرات إلى وعي الراوي بالمروي له، ودرجة توجهه إليه[3].

---

(1) النقد الأدبي المعاصر- مناهج – اتجاهات - قضايا: 94- 98.

(2) شعرية الرواية:241-242.

(3) علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد: 14-15.

كما تنعقد العلاقة بين الراوي والمروي له في الخطاب السردي من خلال الأسئلة المباشرة، وغير المباشرة التي يطرحها الأول ليضمن حسن متابعة الثاني لحكايته، أو يطرحها الثاني حين يواجه ما يستغربه أو لا يوافق منطقه من كلام الأول[1]. فبالنظر إلى الايماءات التداولية في النص، نجد أنّ الراوي يخاطب باستمرار المروي له بتوظيف ضمير المخاطَب (أنت)[2].

ويسمى هذا النوع من الراوي الذي يتواصل مع المروي له على نحو صريح بالراوي الظاهر overt narrator ، وهو نقيض الراوي المتواري covert narrator، لأنّ الراوي الظاهر يشير إلى نفسه بضمير الشخص الأول (أنا، نحن،.. إلخ)[3]. وتعتمد آليات كتابة القصة والرواية على هذا التواصل بين الراوي والمروي له على نحو كبير، ففي قصة (صيحات غضب) ضمن المجموعة القصصية (يوتوبيا) للقاص العراقي (مزهر جبر الساعدي)، تستهل القصة بسؤال، ثم يشارك المروي له الحدث عبر ضمير الجمع المتكلم، واللافت للنظر أنّ الجواب يستغرق القصة كلها: «**خطأ معرفي أم خطأ جرمي أم خطأ تقني. لنرَ: ..**» [4].

ونجد هذا التواصل الصريح مع المروي له أيضاً، في رواية (أحببت حماراً) للروائية العراقية (رغد السهيل)، إذ هناك توجه ورغبة في جعل المروي له مطلعاً على تفاصيل الحدث منذ الاستهلال، مع وجود إشارات دالة على ذلك مثل (لنعد إلى البداية): «**أحببتُ حماراً، .. ها ما قلته للّجنة التحقيقية، وما أكدته لهم في مستشفى الأمراض العقلية أيضاً، وهو كل الحقيقة، لم أكذب لكن..!**

لنعد إلى البداية . .» [5]. وهذا ما يعني أنّ وجود المروي له وجود حيوي في المروي، وهذا ما حدا بالباحثين أن يذهبوا إلى القول «إنّ المروي له عون أساسي في الوضعية السردية، مُنصهر انصهاراً في نظام شامل. وهو لحمة السرد وسداها»[6].

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية: 105.

(2) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 14-17.

(3) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 72.

(4) قصة (صيحات غضب) ضمن المجموعة القصصية (يوتوبيا): 5.

(5) رواية أحببت حماراً: 9.

(6) المروي له في الرواية العربية: 29.

ويصل النشاط والتوجه إلى المروي له أوجّه حين يلتقط الراوي الأشياء الدقيقة أو تفاصيل معينة للشخصيات أو المكان، ويقدمها للمروي له، ففي رواية (معسكرات الأبد) لـ (سليم بركات) نجد هذا الاهتمام الكبير برصد التفصيلات، فعلى سبيل المثال نجد أنّ الراوي يرصد حركة يد إحدى الشخصيات وهي تعدل شعرها، وذلك في مشهد حواري بين (كليمة) و(هبة): «**(وهذه الهضبة) أضافت (كليمة)، ثم نقلت بصرها مسافة صغيرة: (هذا...) قالت الكلمة ثم مشّطت بأصبع يدها الطويلة شعرها من غرّته حتى قذاله، في حركة خفيفة، كأنّما تردّه إلى الوراء، لكنه يترامى، رقيقاً، على جهتي جمجمتها، كاشفاً عن مفرق مستقيم في الوسط. وإذا فرغت من حركتها تلك، عادت فكرّرت الكلمة (هذا..) ..**» [1]. فالراوي بهذا يشبع فضول المروي له وتطلعه إلى معرفة التفاصيل، وهو أسلوب متّبع في الرواية، ولا يتعلق الأمر بالشخصيات فحسب، بل يمتدّ إلى المكان أيضاً، ففي مشهد آخر حين يتحدث الراوي عن مكان الحدث وتضاريسه، يقوم بإعطاء تفصيلات دقيقة عن المكان السردي: «**... وقد أحاط بهما من الجهتين الجنوبية، والشرقية المطلة على جزء من انهدام الهضبة، سور من نبات الخرنوب اليابس، جرى تنضيده وضغطه بالأرجل حتى غدا سميكاً، بعلو متر ونصف المتر، حتى لا تعبره الدجاجات منحدرة إلى النهر أسفل الانهدام، فيقنصها حارس النهر (جاجان بوزو).**

حين توقف الدخان عن الصعود من مدخنتي المبنيين - دلالة على أنّ وجبة الصباح بعدسها وشايها قد استُنفذتْ، وأنّ المواقد لفظت آخر أنفاس في جمر حطبها – عرا (المهرِّجين) بعض الفتور، فباتا يدوران دون انقضاض»[2]. فهذه التفصيلات المتعلقة بالجانب الجنوبي والشمالي والمدخنة والسور النباتي والشرح المباشر من قبل الراوي: «**دلالة على أنّ وجبة الصباح بعدسها وشايها قد استُنفذتْ . . .**» وهي تقوّي من الآصرة التواصلية بين الراوي والمروي له، وتجعل من التواصل عملية حيوية انسيابية.

أمّا المروي له بأنواعه، فوجوده موازٍ للراوي بأنواعه، وللكاتب بأنواعه، إذ عندما يهم الكاتب بالكتابة، يضع في حسبانه نوعاً معيّناً من القراء؛ وعي معيّن، سواء أكان وعياً عالمياً أو محلياً، لأنّه في الأساس يتوجّه نحو ثقافة معيّنة[3]، فعندما يصمّم الكاتب على كتابة نص

(1) رواية معسكرات الأبد: 34.

(2) رواية معسكرات الأبد: 10.

(3) السرديات، ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: 41 -48.

– كما يقول أُمبروتو إيكو U.eco- : «يخطط في الوقت عينه لكيفية قراءة هذا النص»[1] ويسمّى هذا القارئ الافتراضي الموجود بالقوة في وعي الكاتب عند إبداع عمله بالمروي له خارج القصة (المتلقي)، لأنّه وعي يسبق الكتابة[2]. ومن المفيد الإشارة إلى أن مشروع القارىء المفترض يرتبط بالفيلسوف الظاهراتي البولندي (رومان إنغاردن) والباحث في مدرسة كونسنتانس للدراسات الأدبية بألمانيا (فولفانغ آيزر)، في حين يرتبط مشروع القارئ التاريخي أو القارئ - المؤلف التاريخي بعمل (كارل هانز ياوس) في جماليات التلقي[3].

يُشخّص المتلقي والمروي له في الخطاب السردي من خلال ضمير المتكلم الصريح، كما نجد ذلك في رواية اسم الوردة، فعلى طول الرواية يشير الراوي إلى نفسه إشارات صريحة، وينبّه المروي له إلى وجود مفاصل سردية أهم: «.. **وستُتاح لي فرص أخرى للتحدّث عنها ... ولن أطيل في الصفحات اللاحقة وصف الأشخاص، إلاّ إذا بدت في ملامح وجه أو في إشارة علامات للغة صامتة - ولكن بليغة - . . . سأذكرها عند اللزوم وأوّلاً بأوّل . . . ستتاح لي فرصة أكثر من مرة للحديث عن تنظيم الدير، وبأكثر دقة** »[4]. **وأكثر من ذلك يجعل الراوي من المروي له الدافع للكتابة والسرد: «. . . وهكذا أصبحت كاتبه وتلميذه في الوقت نفسه، وما ندمت على ذلك، لأنني حضرت أحداثاً يجدر أن تبلّغ إلى ذاكرة من سيأتون بعدي، وهو ما أفعله حالياً»**[5]. أو يستدل على الراوي من خلال تجميع الفقرات السردية ذات الضمير المخاطَب، فضلاً عن فقرات سردية أخرى، غير مباشرة، مع ضمير المتكلم الجمعي، كما يستدل على المروي له عبر تساؤلات الراوي وتعليقاته التي لا تأتي مباشرة من الشخصية، ولا تنطلق من موقع الراوي صراحة[6]، مثلما نجد ذلك أيضاً في راوي رواية (اسم الوردة)، عندما يوجه خطابه إلى مرويه قائلاً: «**ولكن استمري أيتها القصة فهذا الراهب الشيخ يطيل التوقف عند التفاصيل الهامشية..**»[7] .

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية:35.

(2) السرديات، ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: 41 - 48.

(3) العمل الفني الأدبي: 10 (مقدمة المترجم).

(4) رواية اسم الوردة : 35 و37 و41 و48.

(5) رواية اسم الوردة: 36.

(6) بلاغة الراوي – طرائق السرد في روايات محمّد البساطي: 65-66.

(7) رواية اسم الوردة: 47.

تجدر الملاحظة أنّ الروايات العاطفية تعتمد بشكل كبير على المروي له وتسعى إلى عقد الصلات معه، إذ يستعمل رواة الروايات العاطفية في كثير من الأحيان خطاباً جاداً مباشراً الى المروي له، يدعوه أو يدعوها إلى تمييز التوازيات بين التجربة المعيشة والأوضاع الممثلة في التخييل. هذا، بالطبع، هو النزوع الوعظي السيء الصيت للروايات العاطفية الذي لم يكن بمقدور الكثيرين للغاية من قراء القرن العشرين أن يتحملوه. مع ذلك، فإن الخطاب المباشر الى القارئ هو أساسي لمشروع الروائيين العاطفيين، في أنه لا يعول على تماهي الجمهور الفعلي مع الشخصيات التي يتعين أن تكون الأساس ليأخذ القراءُ التخييل على محمل الجد. إنّ السارد العاطفي - الذي قد يسمى بالسارد المورط - يفرض مقارنات بين تجربة القارئ الحية وتجارب الشخصيات التي قد لا يكون القراء قد مروا بها (بشكل طبيعي) بأنفسهم. إذ نجد ربطاً بين العالم التخييلي للرواية والواقع المعيش للقارئ في هذ المستوى التواصلي، على شاكلة: (قارئاتي الشابات العزيزات، كنت أود أن تقرأن هذا المشهد بانتباه، وتتأملن أنكنّ أنفسكن يمكن ذات يوم أن تكن أمهات. عندئذ مرة أخرى اقرأن أحزان المسز تمبل البائسة وتذكرن، الأم التي تحبننها بشغف وتبجلنها سوف تشعر الشئ نفسه). وقد يتعمق التواصل بين البعدين أكثر فيصل إلى حد يُطلب من القارئ القيام بأشياء معينة: (في مثل هذه الحالة، أكتب الى زوجتك، وابعث برسائل الى أولادك؛ لكن توم لم يكن بمقدوره أن يكتب. وإذا كنت تحت حكم الضرورة، يا سيدي، ضرورة الاختيار من بين مئتي رجل، واحداً سيصبح مالكك المطلق والمتصرف بك، فسوف تتحقق، ربما، كما فعل توم، كم يوجد القليل مما ستشعر به مريحاً على الإطلاق في كونك انتقلت الى مالك آخر). إنّ قدرة أي قارئ مفترض على الإجابة على دعوة كهذه تعتمد على رغبة ذاك القارئ في الانخراط في الدور الذي يبنيه كلام السارد (هل ينبغي أن يكون قارئ روسون أنثى؟ أن يشعر بكرب الفقدان المحتمل للأم؟ هل يتعين على قارئ ستو أن يكون ذكراً، ليرد على تهديد الحرية المبتورة؟). لكن أولئك القراء الذين استطاعوا الرد، سواء على مستوى حرفي أم تخييلي، يمكن دعوتهم بشكل فعلي الى المشاركة في العواطف الممثّلة[1].

التواصل السردي بين الشخصيات:

تعتني السردية بالتواصل الداخلي (الذاتي) بين الشخصية وعالمها الداخلي، لأنّ الإنسان لا يستطيع أن يكون كامل الحضور أمام نفسه، لهذا يحتاج إلى إشارات لغوية عندما يريد

(1) نظرية الأدب النسوي: 260 – 261.

التمعن في عقله أو يفتش عن روحه، وهذا يعني أنّ الذات لن تستطيع أبداً تحقيق تواصل تام مع نفسها[1]، لأنّ العلامات، ومن ضمنها الإنسان ومنظومة علاقاته، لا تكتمل ما لم يُتحدث عنها لغوياً، كما يذهب إلى ذلك رولان بارت[2]. وثمة طريقة واحدة تستطيع الشخصيات السردية أن تقنع نفسها بها، ويكون هذا ممكناً بالإصغاء إلى صوتها، لأنّ الذات في عملية التكلم تتزامن مع نفسها وتتوافق، إنّ كلماتها في حالة التكلم تكون حاضرة في وعيها وإدراكها ويصبح صوتها هو الوسيط الأليف والعفوي[3].

ويسمى هذا المستوى بـ(الداخل - حكائي) intradiegtic level للاتصال. ويتضمن هذا الاتصال سرد القصص؛ لهذا السبب تصبح بعض الشخصيات رواة، إذ تقوم شخصيات برواية قصص لشخصيات أخرى، فتصبح هذه الشخصيات بدورها مروياً لها، وهي ما سمتها السردية بـ(الشخصيات بوصفها رواة characters as narrators). وهذه الأفعال السردية هي داخل حكائية، إذ توضع القصة المروية في هذه الأفعال من القص على مستوى أسفل، المستوى الذي يسميه bal (مستوى القصة التحتية hypodiegtic)، ويطلق (جيرار جنيت) على هذا المستوى التواصلي مصطلح (ماوراء حكائي metadiegtic)، ويرى بعض الباحثين أنّ اختيار جينيت موفق إلى حد كبير لأنّ البادئة (ماوراء..meta) كما في ماوراء علم اللغة metalinguistics تشير بانتظام إلى تعليق شيء ما، بعبارة أخرى إنّها إشارة إلى مستوى خارق للخطاب[4].

وتتجلّى الرابطة التواصلية بين الشخصيات أكثر في الوظيفة التي يقوم به الراوي،

والذي سمّاها (جنيت) بـ(الوظيفة الأيديولوجية)، وتتمثل هذه الوظيفة في نقل مهمة التعليق إلى الشخصيات، وتنفرد هذه الوظيفة «عن سائر الوظائف غير السردية بكونها لا تعود بالضرورة إلى السارد. ونعلم إلى أي حدّ أولى روائيون عظام، أمثال دوستويفسكي وطولستوي وطوماس مان وهيرمان بروخ ومالرو، عناية لنقل مهمة التعليق والخطاب التعليمي إلى بعض شخصياتهم – وذلك إلى درجة تحويل مشاهد معينة من رواية (الممسوسون) أو رواية (الجبل السحري) أو رواية (الأمل) إلى مناظرات نظرية حقيقية»[5].

---

(1) مقدمة في النظرية الأدبية: 141 - 142.

(2) إشكالية المصطلح من الخطاب النقدي العربي الحديث: 224.

(3) ينظر مقدمة في النظرية الأدبية: 142.

(4) مدخل إلى علم السرد: 63.

(5) خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 266.

نجد هذا النوع من التواصل والتحوّل في الوظيفة السردية من الراوي إلى الشخصيات في قصص ألف ليلة وليلة على نحو بارز وكبير، إذ تتحوّل شهرزاد إلى راو يروي القصة لشهريار، الذي أصبح المروي له، ولا تنحصر مهمة شهرزاد على مجرد العرض، بل هي تتدخل بالتعليق والشرح والتشويق، وقطع الحدث والتوقف في السرد عند مواقف حساسة جاذبة للمتابعة والانتظار. وفي الرواية المعاصرة نجد أنّ رواية (الأسكندرية 2050) للروائي الأردني (صبحي فحماوي) تسير على هذا الأسلوب السردي، إذ تتحوّل شخصية (مشهور شاهر الشهري) إلى راو رئيس، يقوم بعرض الرواية منذ فصلها الثاني إلى نهايتها، فالراوي الرئيس في الرواية هو (شبكة المخابرات الخاصة)، فتبدأ الرواية مباشرة من نشاط هذا الراوي (شبكة المخابرات الخاصة): «**نحن شبكة إنتاج، متخصصة بالتجسس على عباد الله، منذ لحظة الولادة، وحتى لحظة الوفاة. وبناء على معلومة تقول (إنّ المحتضر يتهالك على سريره خلال الساعة الأخيرة من عمره، فيتذكر كل الذي مضى، ويستعيد ذكرياته من المهد إلى اللحد، فتمر الأحداث كلها مضغوطة في مخيلته بسرعة مذهلة، يتذكر فيها كل شيء، وكأنّه يعيشه الآن). فإنّ عملنا يقوم على تسجيل رقمي، لكل ما يدور بخلد الإنسان في تلك اللحظة الفاصلة. (. . .) ونحن المنفذون لهذه الأعمال البشعة الممتعة، رغم أنّها تتنافى مع الحرية الإنسانية، لا نتورّع عن رصد تحركات الحكومات الموجّهة ضدّ رأس المال المسيطر. نعم نتجسس على الحكومات لصالح الأشخاص. فما داموا يدفعون، نقول لهم (حاضر). نحن ببساطة شركة فنية مرخّصة للتنصت، تنفذّ ولا تناقش!.**

وبناء على طلب السيد برهان، قمنا بتسجيل ما يدور بخلد أبيه مشهور شاهر الشهري من تفكير، خلال الساعة الأخيرة من حياته، وهو ينازع سكرات الموت هنا في عكا. ولهذا شبّكنا سماعة على رأس المهندس مشهور، لا لتُسمعه آيات من القرآن الحكيم بينما هو يُحتضر، بل لتتنصت، وتشفط منه ما يدور بخلده في هذه اللحظات الحاسمة»[1]. ثم يختفي الراوي الرئيس ولا يظهر بعد ذلك في الرواية مجدداً.

ولا يكتفي الراوي الجديد (الشخصية) بمجرّ السرد، بل يعلق ويفسر ويدقق وينتقد، لأنّه يمتلك مساحة كبيرة واسعة أمامه للتعبير، ويستعمل الاسترجاع والاستباق والحذف والتلخيص والقفز على أزمنة وأحداث في نشاطه السردي، ولا يترك محطة من محطات

(1) رواية الأسكندرية 2050: 9 - 10.

حياته إلا ويذكرها ويذكر معها متعلقاتها الزمانية والمكانية والاجتماعية والبيئية والسياسية، متأملاً في الحياة والإنسان والوجود.

التواصل السردي على مستوى خارج الخطاب السردي بين المؤلف والقارئ:

التواصل السردي بين الكاتب والقارئ: لم يكن للمؤلف شأن يذكر في مجالات البحث والاستقصاء في الآداب القديمة، إذ نشأ التاريخ الأدبي عندما تغيّر معنى الأدب، وذلك أنّ الأدب عند الكلاسيكيين هو فن الكتابة، أي أنّه محاكاة واعية ماهرة لروائع العصور القديمة، بوصفها مثالات للجمال الأزلي الكلي؛ فلذلك لم يروا له صلة بالتاريخ والحياة والبشر، ثم تغيرت النظرة رويداً رويداً مع عصر النهضة التي أفرغت النصوص فيها من أية ملاحظة غير صادرة عن المؤلف، وفي حال الشك بمصدرها يجري نسبتها إلى كاتب معين بعد التحقيق[1]. ثم غيّرت فلسفة الأنوار والثورة الفرنسية (1789م) الوعي الأدبي، إذ كان لهما نصيب في الكشف (أنّ الأدب تعبير عن المجتمع)، كما قال لويس دي بونالد؛ أحد المنظرين المناصرين للنظام الملكي في أوائل القرن العشرين. ومن هنا يمكننا ربط هذا الأمر بظهور ملامح القصة الفنية في القرن الخامس عشر الميلادي، والانتقال فيها إلى التعبير عن مشاكل الانسان وهمومه.. . إلاّ أنّ مفهوم المؤلف والعمل عليه يعود إلى القرن التاسع عشر على نحو دقيق، ويوضح رولان بارت هذه المسألة بشكل واضح قائلاً: (المؤلف شخصية حديثة). ويمكن الجزم بأنّ الذي ابتدعها هو التاريخ الأدبي، أي (سانت بوف ولانسون) وذلك لأنّ الفرد الذي يكتب كان دائماً موجوداً، لكن قلّما كان التعرف عليه كان أمراً ضرورياً. فلا يعلم أحد هل كان هوميروس موجود حقاً، وملامح القرون الوسطى مجهولة المؤلف، ولم يكن المؤلف ضرورة مركزية[2] إلاّ منذ نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، إذ بدأ ببطء فكر تاريخي شامل يتخلل المجالات كله، وذلك مع ظهور الرومانسية المبكرة على يد الأخوين (شليغل ونوفاليس) وهلدرلن وتيك. ومتزامناً مع توطيد أركان الفلسفة المثالية الألمانية وانتشار تأثير الثورة الفرنسية. ويتبين تأثير هذا الفكر - على سبيل المثال - في الجدل الذي دار حول العلاقة بين الشعر والفن القديمين (الكلاسيكيين) والحداثيين، فبدأ في ألمانيا ثم انتشر في عموم أوروبا، وتوسع ليكون جدلاً حول نظريات في تاريخ البشرية من قبل مؤلفين مثل كوندورسيه وهردر وكنط وشللر. وهي نظريات تنظر إلى تطور البشرية باعتباره عملية مفتوحة وغير غائية، إذ لم تعد فيها حياة الأفراد

(1) معجم المصطلحات الأدبية: 1152

(2) النقد الأدبي المعاصر- مناهج، اتجاهات، قضايا: 32-35.

مشدودة بعناية إلهية ولا بواسطة نظام ثابت، بل إنّ كل واحد من البشر أمامه إماكانات عديدة مفتوحة من التطور. ونجد هذا المنظور في روايات هذا العصر التربوية، ولا سيما في رواية غوته (فيلهلم مايستر)[1]. وقد جعل النقد التاريخي من هذه الطروحات نقطة التقاء الأدب والمجتمع، وفي الوقت نفسه رفع ذلك العصر الفرد المبدع وجعل منه إلهاً. لهذا أصبح المؤلف في القرن التاسع عشر الضامن لمعنى عمله الأدبي، فشكّل نقاد القرن التاسع عشر ولا سيما (سانت بوف وتين) ومن ثم أتباع لانسون التقليد الأبرز لهذا الاتجاه، فنجد أنّ سانت بوف (1804- 1669) قد جعل من شخصية المؤلف وسيطاً بين العمل الأدبي والمجتمع، وأوضح تين (1828-1893) أنّ العمل الأدبي (حادث اجتماعي) كغيره من الحوادث الاجتماعية، أي أنّه (نتاج) (وسط) و(عرق) و(حقبة زمنية) [2].

من هنا أصبح المؤلف في الدراسات الأدبية أداة معرفة؛ إذ تحوّل عمل الكاتب وسيرته إلى سبيل من أجل دراسة النصوص، فاعتمدت بعض التأويلات والشروحات على (قصد) المؤلف وإلى (سيرة حياته) وإلى طريقته في الإفادة من (مصادره)، فجعلت هذه المناهج والتصورات من الكاتب العمل الحاسم في شرح مؤلفاته، وذلك عبر تقنية بحثية تعتمد التحريات البوليسية، فإنّ كل معلومة تتعلق به توضع في السجل للإفادة منها في إقامة تصور ما. فلذلك كان الغرض الجوهري في التاريخ الأدبي، هو الكشف في نص الأعمال الأدبية، عمّا أراد مؤلفها أن يضع فيها. كان النقاد يرون أن المؤلف قد عبر في أعماله عن مقاصد، على الناقد الوقوف عليها، لأنّها هي (المعنى الحقيقي) لتلك الأعمال، والمعنى الوحيد (المبني على السند الصحيح). وأولوية المؤلف هذه في التاريخ الأدبي التقليدي- الذي يطلب تفسير العمل الأدبي من منظور منتجه، والذي يكتب دائماً من موقع المؤلفين لا من موقع القراء- لا بدّ من ربطها بتطور نفسي للإبداع، والفلسفة والذات، وكلاهما اليوم محطّ نزاع. وقد كان الاعتقاد السائد لمدة طويلة أنّ العمل الأدبي ينبثق عن ذات مفردة، تحركها (مقاصد)، ولها سلطة خاصة على الكلمات وعلى العالم، أي عن سيد متحكم في إبداعه تحكُّم الرب في خليقته[3].

وترتّب على هذا المنظور المحتفي بالمؤلف ظهور المنهج التاريخي والنفسي، إذ نبّه (هيبوليت تين وسانت بوف) - بوصفهما رائدي المنهج التاريخي - إلى قضايا خطيرة؛ قرر

---

(1) المثالية الألمانية: 906/2.

(2) النقد الأدبي المعاصر- مناهج، اتجاهات، قضايا: 32-35.

(3) معجم المصطلحات الأدبية:1152

الأول أن الأدب يعتمد أساساً على السلالة والبيئة والعصر ومن ثم يجب أن يضع الناقد ذلك في تقويمه، والثاني يجعل شخصية الأديب – أو قل الشاعر – هي المؤثر الأول في نتاجه ولهذا يجب الاتصال بحياته وتعمق مزاجه قبل الصدور عن أي حكم. وغدا المؤلف عند رواد المنهج النفسي قاعدة أساسية لفهم النص، وقد ظهرت خطورة هذه القاعدة بتشعب أبحاث علم النفس واقتحامها مجالات الأدب على أساس أن العلاقة بينهما هي تحديد الدوافع والإحساس والإدراك وما أشبه ذلك، وكشفت مدارس السيكولوجيين من بنائية ووظيفية وجشتالتية أن (شبرانجر Spranger) مثلا يؤدي الدور الذي يؤديه (فانت Wundt)، وإن الاثنين يسهمان في الكشف عن سلوكية الأديب أو نفسيته، التي هي نقطة انطلاق نحو النص إن لم تكن بؤرته أو البوتقة التي ينصهر فيها. وتطور الأمر لدى (ستارك يونج Stark young) وأتباعه إلى الاشتغال بالرمز والأسطورة كما شغل الفرويديون أنفسهم باللغة والباطن[1].

إلاّ أنّ هذا التركيز الكبير على المؤلف والنظر إليه بوصفه المركز في الشرح والتحليل والاستنباط، قد تغيّر منذ ظهور مدرسة النقد الجديد ومجيء الشكلانيين الروس، وتغير الموضوع بشكل جذري مع ظهور البنيوية منذ بداية الستينات، إذ أعلنت البنيوية، ومعها مجموعة من الكتاب، في القرن العشرين، عن موت المؤلف، فأكدت أنّ بنيات اللغة، بل نسق اللغة نفسه – وليس الذات - هو الذي يتكلم، قبل أي وجود إنساني. واقترح بعض الباحثين كتابة تاريخ (دون اسم أي كاتب)، لأنّ الأعمال الأدبية لا تنتمي إلى مؤلفيها بل إلى الأدب. واكتشاف وجود (نسق مجهول بدون ذات، هو نسق اللغة، أو نسق الأدب، قد قضى على أسطورة المؤلف (المزعوم)، فلم يعد المؤلف صاحب عمله ومالكه الأصلي، ولم يعد أصل المحتويات والضامن للمعنى[2].

وفي مقال كتبه رولان بارت عام 1968، عبّر فيه عن النظرة البنيوية تعبيراً قوياً، وزعم أنّ الكتاب لا يمتكلون إلاّ القدرة على خلط الكتابات الموجودة، لإعادة تجميعها أو نشرها: فالكتاب لا يستطيعون استخدام الكتابة (للتعبير) عن أنفسهم، بل يستطيعون فقط الاعتماد على معجم اللغة والثقافة الهائلة (المكتوب سلفاً). وربّما لا يكون من الخطأ استخدام مصطلح (مناهض للنزعة الإنسانية) لوصف روح البنيوية. وفي الحقيقة استخدم البنيويون أنفسهم الكلمة لإبراز مناهضتهم لجميع أشكال النقد الأدبي الذي تكون فيه الذات

(1) دراسات في النقد الأدبي : 7-15.

(2) النقد الأدبي المعاصر – مناهج، اتجاهات، قضايا: 107.

الإنسانية مصدراً وأصلاً للمعنى[1]. من هنا سمّى المفكر الفرنسي المعاصر (ورجيه جارودي) البنيوية بأنها (فلسفة موت الإنسان).

فشاعت منذ ذلك الوقت مفاهميم تعكس الواقع الجديد مثل (اختفاء) أو (موت) المؤلف في المناظرات العلمية، ويعدّ رولان بارت في كتابه (هسهسة اللغة – 1984) الرائد الأبرز لهذا الاتجاه – على الرغم من التغييرات التي طرأت على رؤاه فيما بعد - ويأتي بعده في الأهمية (ميشيل فوكو) الذي لاحظ في نص نشره سنة 1969، أنه غالباً ما يتم تحديد الكاتب في الموروث العام بألفاظ نفسية، فيعتبر - بكل صفاء وبساطة - شخصاً محسوساً وحقيقياً، مما يؤدي إلى تجاهل مدى تعقيد الأوضاع، ورأى أنّ هناك أوضاعاً متنوعة وعديدة، ويؤكد فوكو أنّ فردية الكاتب مثار إشكالية، ذلك أنّه بالإمكان اعتماد عدة وضعيات تعبيرية إما في الوقت نفسه أو على التوالي مما يجعل العلاقة بين (الرجل والنتاج) موضع تساؤل. وليتحاشى تحويل المؤلف إلى (فخ) فهو يطعن في المنزلة التي تحتلها في عملية التأويل، وينزل تحليل أشكال الخطاب محلها. وعلى الرغم من هذا النقد؛ فإنّ مفهوم المؤلف بقي صامداً يعمل في خدمة النقد والتاريخ الأدبي ودافع (كومبانيون) عن وجهة النظر المتبنية لقصدية المؤلف، ففي نظرية الحقل الأدبي – حسب وجهة نظره - يحضر الكاتب من خلال دلالات الفاعلية التي تشكل المظاهر والاستراتيجية واتخاذ المواقف المتضمنة في سيرورة المدار الاجتماعي[2].

وقد شهد مفهوم المؤلف بعد ظهور التأويلية ونظريات التلقي والتفكيكية تغييراً كبيراً، فذهب الباحثون في مجال نظريات التلقي والسرديات بالمشاركة المتساوية القدر لكل من الكاتب والقارئ، ويصف مونتاني في مقالته (في الخبرة) عملية التواصل اللفظي من خلال تشبيه مثير بلعبة التنس: فالقارئ ينبغي أن يكون مشاركاً بفاعلية، حاله حال المتكلم (أو الشخص الذي يرسل الكرة) إذا ما كان على الرسالة (أو الكرة) أن تُرسل، أو أن تُعاد، وهذا هو الأهم، ويضيف مونتاني: ينتمي نصف الكلام للمتكلم، ونصفه الآخر للمتلقي. وعلى هذا الأخير أن يهيئ نفسه لأن يتلقى الكلام طبقاً للحركة التي يتخذها الكلام نفسه. والقارئ – شأنه شأن لاعبي التنس- يتحرك ويستعد طبقاً لحركة ضارب الكرة وطبيعة الضربة. لهذا يقتضي أن يلقى التواصل اللفظي – بصرياً أم شفاهياً - مشاركة واسعة من جانب القارئ أو المستمع بالقدر المطلوب ذاته من الكاتب أو المتكلم. إذ ينبغي ألاّ تهتم دراسة العمل الأدبي

(1) النظرية الأدبية المعاصرة: 82- 83.

(2) معجم المصطلحات الأدبية: 1153.

بالنص الفعلي، بل تهتم كذلك، وبدرجة متساوية، بالأفعال المتضمنة في الاستجابة لذلك النص[1]، فنظراً لأهمية القارئ ودوره الفاعل في وجود النص الأدبي وعملية التواصل فيه، قسّم (فولفغانغ آيزر) – اعتماداً على إنغاردن - العمل الأدبي إلى قطبين؛ فني artistic وجمالي esthetic ، يتعلق القطب الفني بنص المؤلف، فيما يتعلق القطب الجمالي بقراءة القارئ وإظهار دلالات النص وأبنيته الخاصة [2].

ويرى الباحثون أنّه «إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، فإنّ تحققه هو، بشكل واضح، نتيجة تفاعل الاثنين، كذلك فإنّ التركيز على تقنيات المؤلف أو نفسية القارئ يكشف لنا، بشكل ضئيل، عن عملية القراءة نفسها، وليس هذا إنكاراً للأهمية الأساسية لكلا القطبين، إنّه ببساطة إذا ما فاتت المرءَ رؤيةُ العلاقة، فستفوته رؤية العمل الفعلي»[3]. إذ على الباحث ألاّ يضع في اعتباره النص الفعلي فحسب، بل ينبغي عليه التركيز أيضاً، وبالقدر نفسه، بالأفعال التي تنطوي عليها الاستجابة للنص[4].

يميز منظرو الخطاب السردي بين الأشخاص الحقيقيين المشاركين في التواصل الأدبي (المؤلف والقارئ) والوضعيات التخييلية التي يمثلونها في الخطاب (الراوي والمروي له)، فالمؤلف الذي وُجد (أو يوجد) بلحمه ودمه لا ينتمي إلى عالم التخييل، مثلاً إميل زولا[5]، مارسيل بروست، نجيب محفوظ. إنّ المؤلف – مثله في ذلك القارئ - شخص، إنسان من الحياة الحقيقية، يحتلّ حيّزاً في مستوى التواصل اللاقصصي، وعليه فإنّ المؤلفين والقراء هم أشخاص[6]. فوجود هذا المؤلف واضح ولا يقتصر على إنتاجه الأدبي. في المقابل لا يوجد الراوي إلاّ داخل الخطاب الأدبي[7].

يقف المؤلف - الكاتب في هذا المستوى من التواصل الحقيقي مع القارئ للنص في مستوى التواصل نفسه. ولأنّ القارئ والمؤلف لا يتواصلان في النص نفسه، فإنّ مستوى تواصلهما هو خارج نصي[8].

---

(1) القارئ في النص- مقالات في الجمهور والتأويل: 307 – 308 و 129.

(2) ينظر فعل القراءة - نظرية جمالية التجاوب في الأدب،: 56. وينظر النص والقاريء، حوار مع فولفغانغ آيزر، أجرته: سوزان تيلر، ت: محمّد درويش، مجلة الأقلام، العدد:1-2، السنة السابعة والعشرون، كانون الثاني- شباط ، بغداد- 1992: 133.

(3) القارئ في النص- مقالات في الجمهور والتأويل: 130.

(4) فن القص في النظرية والتطبيق: 62.

(5) شعرية الرواية: 44 - 45.

(6) علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد: 61.

(7) شعرية الرواية: 44 - 45.

(8) علم السرد - مدخل إلى نظرية السرد: 59.

ويختلف القارئ عن المروي له، لأنّ الأخير هو بناء نصي خالص، بخلاف القارئ الذي ينتمي إلى خارج النص، إذ يمكن أن يقرأ القارئ الحقيقي مرويات مختلفة يضمّ كلٌّ منها (مروياً له مختلفاً)، كما يمكن أن يضمّ السرد نفسه دائماً مجموعة المروي لهم أنفسهم، أي مجموعة متفاوتة لا نهائية من القرّاء[1].

إنّ القارئ الحقيقي هو الذي يقرأ الإنتاج على نحو واقعي فعلي، ووجوده غير متعلق بعصر ظهور الإنتاج، أو بالثقافة السائدة في ذلك العصر، وإنّما يشمل كلّ قارئ يقرأ هذا الإنتاج ولو بعد زمن طويل.

ويضع الكاتب في حسبانه – كما أشرنا إلى ذلك آنفاً - المستويات الثقافية لقراء معاصرين له، سواء أكانوا محليين أم عالميين؛ فهو يكتب على هدي وعي معيّن ويخاطب في وعيه الآني جمهوراً معيّناً، فحينما يصمّم الكاتب على كتابة نص – كما يقول أمبرتو إيكو U.eco - : فإنه «يخطط في الوقت عينه لكيفية قراءة هذا النص»[2]، ويسمّى هذا القارئ الافتراضي الموجود بالقوة في وعي الكاتب عند إبداع عمله بالمروي له خارج القصة (القارئ)، لأنّه وعي يسبق الكتابة. لهذا يسلم كل نص بصورة قارئ يدبر من أجله المؤلف سلسلة من الاستراتيجيات – محلية وشاملة - مخصصة لتوجيه التواصل.

ويعدّ وضع العنوانات من الاستراتيجيات المهمة التي يعتمد عليها المؤلف في خلق الآصرة التواصلية مع القارئ، أقصد عنوان العمل، رواية كانت أو قصة أو قصة قصيرة[3]، إذ إنّ «المهم في العنوان هو سؤال الكيفية، أي كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل يناص نصه الأصلي؟»[4]، لهذا عُدّ العنوان مفتاحاً مسبقاً لممارسة التأويل، فالقارئ فالقارئ لا يستطيع مثلاً، أن يفلت من الإيحاءات، التي يوعز بها إليه، عنوان رواية ستاندال (الأحمر والأسود)، أو عنوان رواية تولستوي (الحرب والسلم)[5].

إنّ العنوان عنصر من عناصر ما وارء السرد، لأنّ المؤلف غالباً ما يضع عنوان مؤلَّفه بعد انتهائه منه، عندما يكون عملاً مكتملاً[6]، بهدف جذب انتباه القارئ، لهذا لا يعد

---

(1) قاموس السرديات: 120-121.

(2) معجم مصطلحات نقد الرواية – عربي- إنكليزي - فرنسي،: 131.

(3) مدخل إلى علم السرد: 55.

(4) عتبات – جيرار جينيت من النص إلى المناص: 67.

(5) حاشية على اسم الوردة: 18.

(6) العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي: 61.

العنوان جزءاً من السرد الأصلي لكنه عنصر من عناصر ما وراء السرد[1]. ويبرمج النص الروائي من خلاله الجزء الأعظم لعملية تلقيه، لأنّ العنوان أو النص الموازي يشكل مجالاً ينضفر فيه عقد القراءة على نحو صريح، لأنّه يؤدّي وظائف شكلية ودلالية وجمالية تنبثق عنه دلالات تمتدّ إلى مفاصل النص[2]، ولا سيما العناوين التي تحترم قارئها أكثر، فهي التي تُختزل في شخص بطل الرواية، الذي يمنح اسمه علامة على العمل الروائي ككل، مثل رواية: دايفيد كوبيرفيلد للتشارلز ديكنز مثلاً، أو روبينسون كروزويه لديفو[3]، فالروايات التي تحمل هكذا عنوانات، لتشد انتباه القارئ منذ الوهلة الأولى، ما يعني أنّ العنوان يلقي بظلاله على عملية الفهم (التواصل بين المؤلف والقارئ)، ويمتلك موقعاً خاصاً يسترشد القارئ به لفهم النص، لكونه مجموعة من العلاقات اللسانية، من كلمات، وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس نص لتدلّ عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف[4].

ويشغل العنوان أربع وظائف أساسية هي التحديد، والتوصيف، والإيحاء، والإغواء[5]. وتقوي هذه الوظائف وشائج التواصل بين العمل والقارئ على نحو بارز، فعلى سبيل المثال يجد القارئ أن رواية (الأسكندرية 2050) لصبحي فحماوي، تتكوّن من جزأين أو بُعدين؛ بعد مكاني وهو مدينة الأسكندرية وبعد زمني وهو سنة 2050، وهذا ما يجعل التواصل بين القارئ والعمل أكثر قوة، لأنّ الزمان والمكان بعدان أصيلان في الوجود الإنساني، ولا يجد الإنسان ذاته ولا يفهمها إلاّ من خلال الزمان والمكان، فمنظومة مفاهيمنا منظومة مكانية - زمانية، والوعي البشري مرتبط بالبيئة المادية التي نشأ فيها، لهذا يحاول الإنسان أن يخلع الصفات المكانية على الأفكار المجرّدة من أجل تقريبها إلى الأذهان، والحواس تعتمد على المكان وإحداثياته في عملية الإدراك[6]، كما أنّ الإنسان يحوّل دوماً «الزمن إلى أبعاد المكان، المكان، والعقل (يمكن) الزمن (أي يجعله مكانياً)»[7]. ويحمل الشق الثاني من العنوان قفزاً زمنياً، ومفارقة، تجعل القارئ متلهفاً إلى قراءة الرواية، إذ تبدأ المفارقة الفنية في الرواية منذ العتبة الأولى المتمثلة في عنوان الرواية الرئيس على صفحة الغلاف (الأسكندرية 2050)،

---

(1) مدخل إلى علم السرد: 55.

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص: 303

(3) حاشية على اسم الوردة: 18.

(4) عتبات – جيرار جينيت من النص إلى المناص: 67.

(5) شعرية الرواية: 19 - 22 و42.

(6) ينظر مشكلة المكان الفني، ضمن كتاب جماليات المكان: 65 و69.

(7) الزمن في الأدب: 20-21.

فهناك استباق للأحداث، وقفز على سنوات لم تر نور الوجود بعد، ويشكل الاسترجاع مع الاستباق ركني مفارقة الترتيب الزمني، لكن الرواية وظفت الطاقات الأدائية للاستباق وأسست عن طريقه صرحه التخييلي، والاستباق أقلّ انتشاراً من الاسترجاع في النصوص الروائية الحداثوية، ولكنّه ليس أقلّ منه أهمية[1]، وعلى الرغم من ذلك استطاع الكاتب توظيف هذه التقنية الزمنية المهجورة إلى حد ما، وتحويلها إلى عنصر أدائي مركزي، استولت على اهتمام المتلقي منذ البداية، وعقد معه تواصلاً معرفياً إلى خاتمة الرواية.

وهناك نوع آخر من التواصل بين المؤلف والقارئ يتم عبر النص الموازي paratexte المتمثل في مجموع الإرساليات التي تلي نصاً ما من قبيل العنوان والعنوانات الفرعية، والصفحة الرابعة من الغلاف، والتمهيد والنقد، وتعتمد الرواية المشهورة للكاتب والسيميائي الإيطالي (أُمبرتو إيكو)، على هذا الإجراء التواصلي بشكل فعال، إذ نجد – فضلاً عن مقدمة المترجم – تمهيداً للدخول إلى أجواء الرواية تحت عنوان (مخطوط بطيعة الحال) مليئاً بتوثيقات تاريخية وذاكراً التاريخ؛ تاريخ كتابة الرواية (5 كانون الثاني /يناير 1980)، ثم تأتي بعد ذلك صفحة أخرى تحت عنوان (ملحوظة) يشرح فيها طبيعة مكونات مخطوطة (أدسو) ثم خريطة للدير الذي تجري فيه وقائع الرواية. وأكثر من ذلك تتجسد عملية التواصل بين المؤلف والقارئ على نحو لافت من خلال توضيحات ملخصة وضعها الكاتب (إيكو) بعد عنوان الفصول، كما نجد ذلك من خلال تقسيم الرواية (اسم الوردة) على سبعة فصول طويلة؛ سمّاها (اليوم)، فنجد اليوم الأول إلى اليوم السابع، ووضع تحت يدي كل يوم، ملخصاً مختصراً جداً لمضمون اليوم (الفصل)، بل قسّم فصوله (أيام الرواية) حسب أوقات الأحداث، وقدّم لهذا التقسيم أو الترتيب الداخلي ملخصاً مكثفاً للمحتوى، فمثلاً جاء اليوم الأول مقسماً على سبعة أوقات بهذا الشكل:

«اليوم الأول: أولى

(وفيه يصل أدسو وغوليالمو إلى أسفل الدير ويبرهن غوليالمو على ذكاء حاد).

اليوم الأول: ثالثة:

(وفيه يجري غوليالمو محادثة مفيدة مع رئيس الدير).

اليوم الأول: سادسة

(وفيه يقف أدسو معجباً أمام بوّابة الكنيسة ويلتقي غوليالمو بأوبارتينو دا كزالي).

---

(1) السرديات ضمن كتاب نظرية السرد: 124.

اليوم الأول: حوالي تاسعة

(وفيه يجري غوليالمو حواراً علمياً مع سيفيرينو العشّاب).

اليوم الأول: بعد تاسعة

(وفيه يزور أدسو غوليالمو قاعة الكتابة ويتعرّفان على عدة دارسين وناسخين ومفهرسين، وكذلك على شيخ ضرير ينتظر قدوم المسيح الدجّال).

اليوم الأول: صلاة الستار

وفيه يزور أدسو وغوليالمو باقي الدير. ويتوصّل غوليالمو إلى بعض الاستنتاجات حول موت أدالمو ثم يدور حديث مع راهب يصنع الزُّجاج الصالح للقراءة حول الأشباح التي تظهر لمن يريد أن يفرط في القراءة).

اليوم الأول: صلاة النوم

(وفيه ينعم أدسو وغوليالمو بحسن ضيافة رئيس الدير وبمحادثة يروج الحانقة)» [1].

وهكذا بقية الأيام (أي فصول الرواية).

واعتمد الكاتب (سليم بركات) على هذه التقنية في روايته (الريش)، إذ قسم روايته على جزئين، وضم كل جزء ثلاثة فصول، ويبدأ كل فصل بملخص مكثف جداً حول الفصل، مثلاً (الفصل الأول: تخطيط غير متجانس للوقت قبل انتجار مم، والتفاصيل المعلنةُ معلنةٌ على عواهنها)، (الفصل الثاني: سرد لا بد منه لتكتمل نشأة (مم) كابن آوي) .. وهكذا بقية الفصول. وقبل ذلك قدّم الكاتب قائمة بأسماء الشخصيات ووظائفها داخل الرواية مع تعريف بهم على نحو مختصر جداً، تحت عنوان (الشخوص المنتجة للأشكال القدرية) [2].

وتعتمد عملية التواصل السردي بين المؤلف والقارئ أيضاً على تقسيمات الفصول divisions chapter، ويعود تطبيق تقسيم الفصول إلى أوائل الحقبة الحديثة، وتتعلق وظيفة تقسيمات الفصول بالقارئ أكثر مما تتعلق بالمحتوى. وليس بالضرورة أن يعكس غرضها مراحل مهمة في الحبكة، لكن لتقسيم النص إلى قطع بأحجام صغيرة من أجل القارئ. وتعمق مثلُ هذه الوحدات لفصول النص التواصلَ والترابط بين المؤلف والقارئ عبر إنجازها لثلاث وظائف:

---

(1) رواية اسم الوردة: 43 - 126.

(2) رواية البراهين التي نسيها (مم آزاد) في نزهته المضحكة إلى هنا أو الريش : 10 و 56.

1- تسجّل تغيراً في المشهد أو تحولاً في البؤرة إلى شخصيات أخرى. يسهّل الفصل الجديد عملية تأقلم القارئ مع الخيوط المختلفة للحبكة، أو مع تكرار الاسترجاع أو الحكاية داخل الحكاية.

2- تمكّن رؤوس عنوانات الفصل بوصفها عناصر ما وارء السرد، القارئ ليمارس حيلاً على مستوى ما وراء تخييلي، وتترك هذه الحيل أثرها في تقسيم اعتباطي أو متعمد للنص إلى فصول أو في تعليقات ما وراء سردية على تغيرات الفصل.

3- تسمح للراوي أن يفسر باستمرار القضايا المتعلقة بالجنس الأدبي والقضايا الجمالية وقضايا ما وراء السرد[1].

وقد أصبح تقسيم الرواية إلى فصول أو مشاهد ومحاور من أهم سمات الرواية الحديثة، فنجد ذلك مع رواية (الحب في زمن العولمة) لصبحي فحماوي، الذي وزع الرواية على اثنين وخمسين عنواناً فرعياً، كما قسمت الروائية العراقية ميسلون هادي روايتها (العيون السود) إلى عشرة فصول أو عنوانات رئيسة، وكذلك الأمر مع رواية (الحزن الوسيم) و(الليالي المنسية) لتحسين كرمياني ورواية (معسكرات الأبد) لسليم بركات، ورواية (أحببت حماراً) لرغد السهيل، فهذه الروايات المذكورة، تعتمد هي أيضاً بدورها على تقسيمات رئيسة وفرعية.

التواصل السردي بين المؤلف الضمني والقارئ الضمني:

يضع الكاتب في حسبانه منذ اللحظة الأولى من الكتابة إلى الانتهاء منها نوعاً من القراء، سواء أكان هذا القارئ المعتبر جمهوراً من القراء، أو وعياً وإحساساً عاماً، وسواء أكان هذا الإحساس محلياً أو عالمياً، فيفكر أثناء الكتابة في متطلبات الجمهور وتوقعاته الثقافية والفكرية والذوقية، ويعود السبب في هذا إلى أنّ الكاتب يكتب في الأساس لجمهور ما، وهو يتجه نحو ثقافة معينة[2] «مثلما فعل مؤسسو الرواية الحديثة، أمثال: ريتشاردسنو Richardson، وفيلدينغ Fielding، ودوفوي Defoe، الذين ظلوا يكتبون لجمهو خاص، يتكون من التجار ونسائهم؛ إلاّ أنّ هؤلاء ليسوا وحدهم، فجيمس جويس كذلك، كتب هو الآخر لجمهور من طبيعة خاصة، لأنه ما انفك يفكر بقارئ مثالي»[3]. إذ إنّ جميع

(1) مدخل إلى علم السرد: 55 - 56.

(2) السرديات، ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: 41-48.

(3) حاشية على اسم الوردة: 86.

القصص تتوجه، في نهاية المطاف، إلى جمهور ما على نحو ضمني أو صريح [1]. وهذا التوجه الضمني من المؤلف إلى القارئ المفترض، جعل بعض علماء السرد يفترضون مجموعة ثانية من العلاقات الاتصالية بشأن العلاقة بين الراوي والمروي له، وهو المستوى التخييلي بين المؤلف الضمني Implied author والقارئ الضمني– The Implied Reader[2].

وانطلاقاً من أهمية القارئ في عملية الكتابة والتوجيه، أنتجت الأدبيات النظرية حول السردية وعلم الجمال والتلقي أو القارئ الموجّه مجموعة من الشخصيات أطلق عليها أحياناً القارئ المثالي، وأحياناً أخرى القارئ الضمني وأحياناً أخرى القارئ المحتمل والميتاقارئ، وكل قارئ من هؤلاء يشير إلى مؤلف مثالي أو ضمني أو محتمل، ولا تكون هذه التسميات دائماً مترادفات. فالقارئ الضمني عند (إيكو) – مثلاً - يشبه القارئ الضمني عند إيزر، مع وجود اختلاف في الرؤية والمعالجة؛ إذ القارئ عند إيزر يتصرف بطريقة تجعل النص يكشف عن روابطه المتعددة الممكنة. وهذه العلاقات ينتجها الذهن الذي يبلور المادة الأولية للنص، ولكنها لا تشكل النص ذاته – إنها تشكل فقط من جمل وإثباتات وأخبار إلخ. إنّ بؤرة هذا التفاعل ليس النص ذاته، إنها تتطور بفضل سيرورة القراءة، ويصوغ هذا التفاعل شيئاً لم يكن قد صيغ في النص، ومع ذلك فإنه يمثل قصدية هذا النص[3].

أمّا القارئ الأنموذجي عند إيكو، فهو على العكس من ذلك، مجموعة من التعليمات النصية التي تبدو على سطح النص على شكل إثباتات أو إشارات أخرى. فالتصور الفينولوجي لإيزر يمنح القارئ امتياز تحديد صلاحية للنصوص، تكمن في إقامة (جهة نظر) تحدد دلالة النص. أما القارئ الأنموذجي عند إيكو فإنه لا يحضر بصفته المحفل الذي يشارك ويتفاعل مع النص فحسب، إنه يولد إلى حد كبير – وبمعنى ما بدرجة أقل – من النص. إنه يشكل العصب الاستراتيجي التأويلي. والحاصل أن أهلية القراء الأنموذجيين تحددها نوعية الأصل التوليدي التي يمدهم النص بها، فبما أنهم نتاج النص وأسرى لديه فإنهم يتمتعون بالحرية التي يمنحهم النص إياها. فالنص جهاز يراد منه إنتاج قارئ أنموذجي، ولن يكون هذا القارئ هو ذلك الذي يقوم بتخمينات نقول عنها إنّها وحدها التخمينات الصحيحة، فقد يكون بإمكان نص ما أن يتصور قارئاً أنموذجياً قادراً على الإتيان بتخمينات لا نهائية[4]. فبما أنّ قصد النص هو بالأساس إنتاج قارئ أنموذجي قادر

(1) القارئ في النص- مقالات في الجمهور والتأويل: 6-16.

(2) ينظر مدخل إلى علم السرد: 59.

(3) 6 نزهات في غابة السرد: 38 – 39.

(4) 6 نزهات في غابة السرد: 74 – 75.

على تقديم تخمينات حوله، فإنّ مهمة القارئ الأنموذجي تكمن في تصوّر مؤلف أنموذجي لن يكون هو المؤلف الفعلي الذي يتطابق في نهاية التحليل مع قصد النص[1]. القارئ المحسوس هو مجرد ممثل يقوم بتخمينات تخصّ نوعية القارئ الأنموذجي الذي يفترضه النص. وبناء عليه، فإنّ النص ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على بناء تأويل ما، بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه ضمن حركة دائرية تقود إلى التصديق على هذا التأويل من خلال ما تتم صياغته باعتباهر نتيجة هذه الحركة[2].

إنّ القارئ الأنموذجي لقصة ما ليس هو هو القارئ الفعلي؛ القارئ الفعلي هو نحن، وأنتم، وأيّ شخص يقرأ نصاً ما. يمكن للقراء الفعليين أن يقرؤوا بطرق متنوعة، ولا وجود لقانون يعلمهم كيف قرؤون، ذلك أنهم يستخدمون النص كما يستخدمون سيارة من أجل ممارسة أهوائهم، تلك التي يكون مصدرها خارج النص، أو تلك التي يستثيرها صدفة[3].

فإذا كانت قصدية النص تكمن أساساً في في إنتاج قارئ أنموذجي قارد على الإتيان بتخمينات تخص هذا القارئ، فإنّ مبادرة هذا القارئ تكمن في تصوّر كاتب أنموذجي، لا يشبه في شيء الكاتب المحسوس، بل يتطابق مع استراتيجية النص[4]. فالمؤلف الضمني وفق هذا الطرح هو «سلطة نصية داخلية يبرزها النص كقوس فوق السارد»[5]، وهو ليس شخصية، بل تشييداً للقارئ أو المفسر الذي يحاول أن يحدد معنى العمل المشار إليه. فعندما نقول: يحاول (عبد الرحمن منيف) أن يرصد في رواياته التسلط وغياب الحريات في واقعنا الراهن، فإنّ هذا القول تصوّرٌ مؤسسٌ من قبل القارئ المطلع على أعمال الكاتب - المؤلف، ومبني على قراءة الروايات، وهو نتيجة ومحصلة نهائية لتأملات قارئ، وفي هذه الحالة إنّ (عبد الرحمن منيف)(*) في العبارة السابقة ليس هو الشخص الاجتماعي

(1) اعترافات روائي ناشئ: 54.

(2) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: 74 – 75.

(3) اعترافات روائي ناشئ: 56.

(4) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: 74 – 75.

(5) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 59-60.

(*) سجّل الروائي الراحل (عبدالرحمن منيف) حضوراً أدبياً مشهوداً في مجال الدفاع عن حقوق الإنسان وكشف اللثام عن إهدار كرامة المواطن في الأنظمة الدكتاتورية في بلداننا، إذ استطاع أن يترك بصمته، ويسهم إسهاماً كبيراً في خلق الوعي وتعميقه لدى القراء، من خلال رصد الانتهاكات التي يتعرّض لها الانسان في هذه المجتمعات على يد أنظمة مستبدة أحكمت قبضتها على مقاليد الحكم، وذلك عبر أعماله الروائية المتعددة المتمثلة في هذه الروايات: أمّ النذور، الأشجار واغتيال المرزوق، قصة حبّ مجوسية، شرق المتوسط، حين تركنا الجسر، النهايات، سباق المسافات الطويلة، عالم بلا خرائط (بالإشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا)، التيه، الأخدود، تقاسيم الليل والنهار، بادية الظلمات، الآن...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، أرض السواد (في ثلاثة أجزاء).

الواقعي (عبد الرحمن) - المؤلف الحقيقي - وإنما هو نتاج الأفكار بشأن غرض العمل الذي طوّره القارئ[1]. وهذا ما حدا ببعض المنظرين أن يعرّفوا المؤلف الضمني تعريفاً آخر قائلين: إنّه «الشخصية الأخرى للمؤلف، أو القناع، أو الشخصية المعاد إنشاؤها من النص، أو الصورة الضمنية أو المضمرة لمؤلف ما في النص..»[2].

قد يكون ميخائيل باختين من أوائل من أشار إلى وجود المؤلف الضمني، وميّز بينه وبين المؤلف الحقيقي، إذ تكلم باختين عن أحد أبزر مشاكل النص وهي المتعلقة بمؤلف النص، وهنا طرح باختين تساؤلاً مفاده؛ هل يمكننا أن نتحدث عن صورة المؤلف؟ وعند البحث عن الجواب ذهب إلى القول إنه لا يمكن ألاّ نشعر بوجود المؤلف في نصه، أو في أي عمل فني كان، لكنه على الرغم من ذلك رآى باختين أنه من جهة أخرى لا يمكننا أن نراه كما نرى الصور التي يمثلها في أعماله لأنه غير مرئي، وحضوره في نصه يختلف عن وجوده الواقعي، فحتى وإن كان جزءاً من العمل، إلاّ أنه ليس جزءاً من صوره، إذ نجد المؤلف في العمل كله وفي أعلى مستوياته، لكنه لن يصبح أبداً جزءاً داخلاً في مستويات صوره[3].

وينطبق الأمر نفسه على القارئ الضمني، لأنّ القارئ الضمني والقارئ الحقيقي ليسا واحداً وليسا الشخص نفسه[4]، القارئ الضمني هو الذات الأخرى للقارئ الحقيقي، وهو يتخلق وفقاً للقيم والأعراف الثقافية للمؤلف الضمني[5]. وترتبط فاعلية التواصل بين المؤلف الضمني والقارئ الضمني بالقراء الحقيقيين (الفعليين)، لأنّ المؤلفين «لا يستطيعون اتخاذ قرارات فنية دون افتراضات قبلية على نحو واعٍ أو غير واع تدور حول اعتقادات جمهورهم، ومعرفته وتآلفه مع المواضعات. فهذا دويستويفسكي Dostoyevesky، مثلاً، يفترض في روايته الشياطين أنّ قرّاءه سوف يميّزون تنويهاته ببوشكِن pushkin، وتصويره الكاريكاتوري لتورجينيف Turgenev، في شخصية كارمازينوف. فكيف تسنّى له تكوين هذه الافتراضات من دون معرفة قرّائه الفعليين؟ فكان أفضل شيء يفعله، كالذي فعله المؤلفون دائماً، هو أن يصمم كتابه لجمهور افتراضي..»[6]. وأكثر من ذلك يكون هناك افتراض

---

(1) مدخل إلى علم السرد: 59.

(2) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 59-60.

(3) Le problem du texte in Esthetiqe de la creation verale, Bakhtine: p331. نقلاً عن: تداولية الخطاب الروائي: 190.

(4) مدخل إلى علم السرد: 59-60.

(5) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 59-60.

(6) القارئ في النص - مقالات في الجمهور والتأويل: 283.

تنظيري عام من قبل عصر أدبي تجاه القراء المعاصرين، ومن الأمثلة على ذلك ما نجده في كتاب نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، إذ تم تعديل القصة لتوائم قرّاء الطبقة الوسطى (أو الوسطى – المتدنية)، عاكسة صراعهم من أجل البقاء على قيد الحياة والحوافز الجديرة بالازدراء (الجشع، الغيرة، المكر، النفاق) التي قد تنطوي عليها أفعالهم[1]. ونجد هذا التوجه أيضا في الروايات التاريخية المعاصرة، ويمكننا أن نستشهد في هذا المجال برواية اسم الوردة لـ(أُمبرتو إيكو)، التي جرت جميع أحداثها في الفترة الأخيرة من شهر نوفمبر / تشرين الثاني، سنة 1327. إذ اضطر الكاتب – مراعاة لخصوصيات قرائه – إلى إضافة حاشية على متنها، لكي تميط اللثام ويكشف عن تصوره الخاص للعمل الإبداعي، وعن الآليات العامة التي اعتمدها كخلفية نظرية في عملية كتابة رواية (اسم الوردة)، - فقد اشتغل (إيكو) ردحاً طويلاً من الزمن، كلّفه تعبئة أرشيف كامل من الوثائق والنصوص المرتبطة بالعصر الوسيط - إذ يشير الكاتب إلى هذا التحديد قائلاً: لقد حدث ما حدث في تلك الفترة الوجيزة من نوفمبر / تشيرين الثاني، لأنّ ميشيل دون سيزين Michel de Cisene – وهو شخصية دينية فرانشسكية معروفة وعالم في الثيولوجيا ولد سنة 1270 وتوفى سنة 1342 – كان من المفترض تاريخياً، أن يكون متواجداً في مدينة أفينيون، خلال شهر ديسمبر / كانون الأول (وهذا ما يعني بالضبط، تأثيث العالم في رواية تنتسب لفصيلة الروايات التاريخية (...). وما بقي أمامي إلاّ أن أجعل الدير، يقع على منطقة جبلية مرتفعة، حتى أضمن وجود الثلوج. ولولا حاجتي إلى ذلك، لكان أولى بي، أن تجري أحداث القصة، في أي سهل من السهول الإيطالية. ويعلل كلّ ذلك بارتباط كتابة الرواية بالقراء الضمنيين، فعند حديثه عن اختيار العصر الوسيط مسرحاً لأحداث الرواية، يشير إلى أنّ الكاتب يهدف في الرواية التاريخية إلى تنوير القراء المعاصرين، بما سبق وحدث في الماضي، ولكي نقول ضمن أي اتجاه من الاتجاهات، تكتسي هذه الأحداث البعيدة تاريخياً، أهميتها الراهنة[2].

ويجد الباحث هذا النوع من التواصل في الروايات العربية المعاصرة عبر استهلال الروايات بتواريخ معينة معروفة ومعهودة لدى معاصري الروائي، وكذلك اختيار أماكان معروفة ومألوفة عند القارئ في بدايات الروايات وأوساطها ونهاياتها، فعلى سبيل المثال نجد أنّ رواية (خان الخليلي) لنجيب محفوظ تستهل مشاهدها بتحديد دقيق لتاريخ

(1) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 111.

(2) حاشية على اسم الوردة: 7 و 55 – 56 و 73.

الحدث: «**انتصفت الساعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر سنة** 1941، **موعد انصراف الدواوين، حين تتطلق جماعات الموظفين من أبواب الوزارت ..**»[1]. فهذا التاريخ الفلكي المحدد، مألوف عند القارئ، فاستطاع الكاتب بهذا، أن يخلق تواصلاً مباشراً مع القارئ، ويجعله يشعر أنّه بصدد عمل حقيقي قريب من واقعه، وليس عملاً تخييلياً فنياً بحتاً. أو تبدأ الرواية مشوارها السردي عبر التواصل المباشر مع القارئ المفترض من خلال تحديد المكان، إذ نجد أنّ الأسكندرية هي اللفظة الأولى التي تقع عليها عينا القارئ عندما يبدأ بقراءة رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ: «**الأسكندرية أخيراً. السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع**»[2]. وكل هذا يشير إلى أنّ الكاتب افترض جمهوراً معيّناً من القراء، فصاغ نصه وفق توقعاتهم القرائية.

ويلعب المكان أيضاً دوراً بالغ الأهمية في التواصل بين المؤلف الضمني والقارئ الضمني في الروايات، وهنا نأتي بمثال من رواية (الفلكيون في ثلاثاء الموت: عبور البشروش) لسليم بركات، إذ نجد حضوراً لافتاً لأماكن واقعية من أجل خلق الرابطة التواصلية قبل كل شيء:

«**(مالطا). اسمها (مالطا). وقد هزّوا أكتافهم من اختياري الغريب. ثم شرحوا لمترجم كردي أن (مالطا) أصغر من أن تقبل وافدينَ من جزءِ العالم الغريق. (ليس لمالطا ما تشبث به. هي عائمة تدور في مركزها بالرماح التي يستخدمها حرسُها الفرسانُ كمجاذيف). هذا ما فهمته أزحت إصبعي بوصةً إلى الشرق، على خريطة المكمنِ المُنذر بالقيامة. هنا قلت لهم (سمكةُ الوَرَنْكِ هذه تسبحُ شمالاً)، وكانت إصبعي على جزيرة قبرص الشبيهة بسمكة الوَرَنْك.**

تهللت أساريرهم: (ولم لا؟) لدى قبرص سوابق في إيواء لفيفٍ من الأكراد. ووصلت إلى قبرص»[3].

فهنا يخاطب سليم بركات قارئاً افتراضياً مطلعاً على نحو أو آخر على القضية الكردية، ويعرف أين تقع مالطا وقبرص، وبالمقابل يأخذ القارئ فكرة معينة عن الكاتب من خلال كتابته هذه، ويأخذ كذلك تصوّراً معيّناً عن مالطا وقبرص، عبر هذا المنظور السردي. وكل هذا يعني أنّ ذكر الأماكن الواقعية والتواريخ الفلكية، والأشياء المحيطة بنا في

(1) رواية خان الخليلي: 211.

(2) رواية ميرامار: 7.

(3) رواية الفلكيون في ثلاثاء الموت - عبور البشروش: 13.

الروايات والعمل القصصي، يتعلّق بخلق التواصل مع القارئ، فالإحالة إلى عالم التصرف البشري، أي عالم العمل والممارسة، هي التي تجعل التواصل ممكناً، وتتمثل وظيفة السرد في محاكاة العمل، ولا تعني هذه المحاكاة تقليد الواقع الخارجي الذي نعيشه، ولكنها تنطلق من كل ما يحيط بنا ونتلقاه بوصفه عناصر متنافرة سابقة للفهم، نصوغه بعملية توليفية تخترع العالم الذي نعيشه من جديد[1].

وقد يجري هذا النوع من التواصل عبر توثيق المعلومة وتثبيت تاريخ وقوع الحدث، مثلما نجد ذلك في رواية (أحببت حماراً): «**حدث هذا أمام نظر حماره عام 2006**»[2]. وأكثر من ذلك قد يعنون الرواية بمكان وزمان معيّنين، كما هي الحال مع رواية (الأسكندرية 2050) ، ويبدأ الفصل الأول منها معنوناً بعنوان زمكاني أيضاً: «**شبكة المخابرات الخاصة! – الزمان** 25/ 9/ 2051 **المكان عكا**»[3]. أو قد يكون العنوان الفرعي - عنوان الفصل - عنواناً زمنياً ويكون المتن مكانياً، كما نجد ذلك في رواية (صديقتي اليهودية) لصبحي فحماوي، التي قسمت على تسعة عشر عنواناً أو فصلاً زمنياً؛ كل فصل يبدأ بتاريخ زمني محدد مثل (1993/6/12) ثم تتعمّق الرواية في التفصيلات المكانية للحدث[4]، وهذا يفيد أنّ ذكر الأزمنة والأمكنة الواقعية بتفاصيلها الدقيقة والعامة يلعب دوراً حيوياً في خلق التواصل بين الراوي والقارئ، أي بين العالم التخييلي الفني والعالم الواقعي للقارئ، إذ لا يشكل النص الأدبي انعكاساً خالصاً للواقع، ولكنه يحوي أشياء تضارع الواقع على شاكلة (تفاصيل مادية) صغيرة، وهذه التفاصيل تولد الوهم لدى القارئ بأنّه يقرأ شيئاً قريباً من ذاته وواقعه[5].

ومن مظاهر هذا النوع من التواصل، الاستجابة لمتطلبات الجمهور وتوقعاته الثقافية والفكرية والذوقية، مثلما نجد ذلك في ذكر (رغد السهيل) الكاتبةَ والناقدةَ العالمية (فيرجينا وولف) في مشهد من مشاهد روايتها: «**أخذت الملف، لفت نظري العبارة التي على غلافه: (لا أمتلك غرفة خاصة لأرتب هذا الملف في رواية كما تنصح فيرجينا وولف، لذا فهو ملك لأي امرأة تكتب في غرفة خاصة، ولا تطيع الملاك الذي عليها المراوغة والمجاملة) دون أي اسم أو توقيع**»[6]، فهذا النوع من التواصل معرفي خاص بقارئ متخصص أو مطلع

(1) الذات عينها كآخر: 23.
(2) رواية أحببت حماراً: 10.
(3) رواية الأسكندرية 2050: 8.
(4) ينظر: رواية صديقتي اليهودية: 5 – 227.
(5) معجم المصطلحات الأدبية: 1264.
(6) رواية أحببت حماراً: 32.

على أمور الأدب العالمي الحديث والنقد الحديث والثقافة الحديثة، وقد توقعت الكاتبة هذا الأمر فنجد في روايتها في مشاهد كثيرة ذكراً لأمور سياسية واجتماعية مشتركة للمجتمع العراقي المعاصر، كقضية الفساد السياسي والانفجارات والتشرد وقطع الكهرباء والمولدات الكهربائية وجشع أصحابها والازدحام الشديد وتعطل القانون المروري وانتشار الوساخة وعدم النظافة في بغداد، لهذا نجد أنّ لشوارع بغداد وأحيائها وأزقتها حضوراً لافتاً في روايتها، أي إنّ ذكر هذه الأشياء يؤدّي وظيفة تواصلية فعالة مع القارئ، لأنه يجد نفسه جزءاً من الحدث. وأكثر من ذلك نجد أن الكاتبة تتوقع أسئلة القارئ فتذكرها وتجيب عليها: «**.. وحدسي الموروث عن جدتي رحمها الله قال لي إنّها ستكون نقطة للإثارة في روايتي، قد يطالبني القارئ بالشرح، فأقول له على الروائي أن ألا يفقس كل البيضات التي في السلة مقدماً! وعليه أن يلاحظ البيضات خارج السلة أيضاً**»[1]. وتكاد الاستجابة لتوقعات الجمهور ومتطلباته الثقافية، من أبرز سمات رواية (أحببت حماراً)، إذ إنّها تستعين بمرجعيات ثقافية حديثة، كالاستناد إلى مقولات النقد النسوي: «**... لا أحد يستطيع فصلي عن بنات حواء بذريعة حب الحمار! النظرية النسوية الحديثة تقول إذا انشققت عن الجماعة لا يعني أنك لست منها، عليك أن تجد من هو مثلك لتصنع لغة خاصة، بعيداً عن الخنوع**»[2]. فهذا القارئ هو القارئ الافتراضي الذي تتوقع الروائية أن يقرأ روايتها ويندمج معها عبر الاهتمام الثقافي والمعرفي المشترك.

التواصل السردي بين الكاتب والقارئ من خلال العقد القرائي والميثاق السردي:

عندما نمسك كتاباً تنصب نظرتنا قبل كل شيء إلى عنوان الكتاب الحامل لطبيعة النص؛ هل الكتاب كتاب علمي، أو أدبي نقدي، أو فكري، أو رواية، أو شعر إلخ، وعندما نقصد اختيار نص سردي ما للقراءة، يعني هذا الاختيار، تبنّي قاعدة أساس وهي التوقيع على ميثاق تخييلي ضمني مع المؤلف، وهو ما كان يسميه كولريدج (تعطيل الشك أو تعطيل عدم التصديق Suspension of Disbelief أو تجاهل الارتياب) [3]. إذ تتحدث النصوص التخييلية إلينا، بطبيعتها، عن أحداث وكائنات لا وجود لها (ولهذا بالذات تقوم بتعطيل الشك فينا). فعندما نلج عالم السرد، يُطلب منا أن نوقع على ميثاق تخييلي مع المؤلف، حينها نكون مستعدين لتقبل أن يتكلم الذئب، لأنّ القارئ أصبح يعلم أنّ المحكي هو قصة خيالية دون أن يعني ذلك أنها مجرد كذب، إنّ المؤلف يوهمنا فقط أنه يقدم لنا إثباتاً

(1) رواية أحببت حماراً: 31 - 32.

(2) رواية أحببت حماراً:15 - 16.

(3) 6 نزهات في غابة السرد: 125 – 126.

صحيحاً، إننا نقبل الميثاق التخييلي ونتظاهر بأننا نعتقد أن ما يروى لنا قد وقع فعلاً[1]. وهذا ما يعني أن العقد القرائي يؤديّ إلى خلق (أفق توقع) معين عند المتلقي، فالدخول إلى الأدب بأي صفة كانت إنما هو اندراج في نظام من التوقعات. وينتمي هذا النوع من التوقع إلى الجنس، فأنت تقبل على كتاب متوقعاً جنسه، هذه مسرحية، وتلك قصيدة، هذه رواية بوليسية، تلك سيرة ذاتية، هذه أطروحة، وتتمثل فضيلة معرفة الجنس في أنه من الوسائل العملية التطبيقية التي يمكن اعتمادها في فهم الأدب، وفي التوطئة لتأويل الأعمال الأدبية، وفي إدراك الروابط التي تصل الأعمال بعضها ببعض، والوقوف على الثوابت والفروق عبر العصور، وتعريف الموضعات والخروق المطردة[2].

يعمل العقد القرائي على تحديد هوية العمل، إذا كان رواية أو مسرحية أو قصة قصيرة، ويعتمد (العقد القرائي) في هذا على جدلية الابتداع (التراث) والإبداع، ولا ينحصر معنى التراث في نقل جامد لركام لا حياة فيه. بل يعني، على العكس، وصف التراث بكونه نقلاً حياً لإبداع يمكن تنشيطه دائماً بالعودة إلى أكثر اللحظات ابتكاراً في التأليف الأدبي. وظاهرة التراثية هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية، ومن ثم، لتحديد هويتها، ولا شكّ أن تشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين، هما المبتكر annovation والراسب sedimentation. ويعزى للراسب النماذج التي تشكل أنماط بناء الحبكة التي تسمح لنا أن ننظم تاريخ الأنواع الأدبية، لكننا ينبغي أن نغفل حقيقة كون هذه النماذج لا تشكل ماهيات أبدية ثابتة، بل إنها تنبع من تاريخ مترسب طُمس تكوينه من قبل. وإذا لنا الترسب أو الراسب بتحديد هوية عمل ما بكونه مأساة، مثلاً، أو رواية تربوية، أو دراما اجتماعية، أو أي شيء آخر، فإنّ تحديد هوية العمل لا يُستنفد باستنفاد النماذج التي ترسبت قبله. بل لا بدّ من إدخال ظاهرة الابتكار المقابلة في الاعتبار. لماذا؟ لأنّ هذه النماذج نفسها تنبع من ابتكار أسبق، تقدّم دليلاً هادياً لتجريب آخر في الميدان السردي. تتغير القوانين تحت ضغط الابتكار، لكنها تتغير ببطء، بل إنها تقاوم التغيير بسبب عملية الترسب. ويظل الابتكار سلوكاً تحكمه القواعد، لأنّ عمل الخيال لا يأتي من فراغ[3].

وفضلاً عن العقد القرائي، هناك الميثاق السردي، الذي يتمثل في صيغ (حدث ذات مرة) أو بمعادله، كما هو الشأن مع (ذات القلنسوة الحمراء) أو (آنّا كارنينا)، فاستناداً إلى هذا الميثاق السردي ينظر القارئ إلى ما يحكى له على أنّه عالم تخييلي، ويتصرف كما لو

(1) 6 نزهات في غابة السرد: 125 – 126.

(2) الأجناس الأدبية: 7 – 10 (مقدمة المترجم).

(3) الوجود والزمان والسرد: 45.

أنه يعيش في العالم الممكن للمحكي، وينظر إليه كأنه عالم واقعي. فالقارئ يهيّئ نفسه للعيش داخل عوالم ممكنة لقصص الشخصيات، كما لو أنه عالمه الواقعي. ويستعين النص التخييلي عند خلقه أو بنائه للميثاق السردي لوضع قصته في عوالم المعيش اليومي، على الأقل في ما يخص خصائصه الأساسية. فلا تضع النصوص التخييلية، حتى لوكانت خرافات أو محكيات من العالم الخيالي، قصتها في عالم مختلف كلياً عن عالمنا، فحتى الحالة التي تتحدث عن غابة، فإنّ هذه الغابة ستكون شبيهة تقريباً بالغابة التي نعرفها في عالمنا حيث تعتبر الأشجار نباتات وليست معادن. وقد يكون هذا الميثاق السردي هو المحك في تفسير أسباب بكائنا على مصير شخصيات التخييل، فإنّنا لا نتأثر لأنّ (تولستوي كتب بأنّ آنّا كارنينا انتحرت)، بل نتأثر لأنّ (آنّا كارنينا انتحرت) كما لو أنّنا واعون أنّ تولستوي كان أول من كتب ذلك. وتبعاً لذلك يؤكد إثبات تخييلي، من جهة نظر دلالية قائمة على الشرط التصديقي، أنّ الواقع الفني التخييلي مخالف للواقع الحقيقي المعاش. ومع ذلك لا ننظر إلى الإثباتات التخييلية على أنها أكاذيب. أولاً نعقد، ونحن نقرأ عملاً تخييلياً، ميثاقاً ضمنياً مع مؤلفه الذي يتظاهر بأنّ ما يكتبه صحيحاً، ويدعونا إلى التظاهر بأننا نأخذ ما يقوله مأخذ الجد. استناداً إلى ذلك، يتصور كل روائي عالماً ممكناً وتكون كل أفكارنا حول الصحيح والخاطئ متصلة بهذا العالم[1].

ويرى (أمبرتو إيكو) أنّ التعرف على هذا الميثاق السردي أو قصدية النص هو التعرف على استراتيجية سيميائية، ويتم التعرف على الاستراتيجية السيميائية أحياناً انطلاقاً من أسس أسلوبية متداولة. فبمجرد ما نستمع إلى قصة تبدأ بـ(كان يا مكان) فإنّا سندرك أنّ الأمر يتعلق بحكاية خرافية قارئها الأنموذجي سيكون طفلاً (أو رجلاً يرغب في تقمص ردود أفعال صبيانية). وقد يتعلق الأمر بطبيعة الحال، بحالة من حالات السخرية، وسيقرأ النص بعد ذلك قراءة عالمة[2].

يجري التواصل السردي في السردية الما بعد الحداثية، من خلال العلاقات النصية الداخلية، والعلاقات الجارية بين العالم النصي الداخلي، والخارجي المرجعي، إذ يتواصل الكاتب مع القارئ من خلال التوجيهات والتوضيحات المثبتة على غلاف الرواية أو العمل القصصي، إذ تمثّل الكتابات والتعليقات المسجلة على الجانب الداخلي للغلاف الأمامي وعلى الغلاف الخلفي للأعمال الأدبية، بعداً آخر من أبعاد التواصل بين المؤلف والقارئ، ويؤدي هذا النوع من الكتابة، وظيفة تحفيز رؤية القارئ وتوسيعها، قبل البدء بقراءة الراوية،

(1) اعترافات روائي ناشئ: 91 125.

(2) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: 75.

من ذلك ما نجده في رواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف، الذي سجل على الجانب الداخلي للغلاف الأمامي لروايته تأمّله الفكري تجاه الكتابة الإبداعية، وقد رصد في ملخّصه هذا، تأثير روايته في الوعي الفردي والجمعي، ونادى بضرورة مواجهة الظلم والطغيان قائلاً: «قبل ربع قرن، حين نُشرت (شرق المتوسط) لأول مرة كان يُظنّ أنّ القمع ورمزه الأقوى السجن السياسي، قد ينحسر بمجرد لفت النظر إليه.

الآن، وبعد هذه الفترة الطويلة نكتشف أنّ القمع امتد واتسع، وأنجب مخلوقاً خطراً هو العنف، ولا يُعرف ماذا يمكن أن يلد أيضاً إذا استمرت الأحوال هكذا.

ألم يحن الوقت لترتفع الأصوات وتتضافر القوى وتنتبه الضمائر من أجل وضع حد لهذا العار الذي يجللنا جميعاً؟

إنّ اليقظة هي بداية النهضة، ولا يقوى على صناعة النهضة إلاّ بشر أحرار وأسوياء ويشعرون أنّ هذا الوطن لهم»[1]

وقد يعطي الكاتب روايته قبل عملية النشر لقراء متخصصين في أغلب الأوقات، لكي يقرؤوها ويسجلوا عليها انطباعاتهم وردودهم الثقافية، وتلعب هذه الردود دوراً كبيراً في تعريف القراء بالعمل، وتشويق العمل لهم، وهي تحفزهم على القراءة، وهذا يفيد أنّ الغلاف الأخير يؤدي وظيفة تواصلية مزدوجة؛ تواصل خاص بين المؤلف وقارئ خاص مقرب من المؤلف، وبين الكاتب وقراء يهدف الكاتب أن يصل إليهم عمله بأحسن طريقة. وللاستدلال على هذا الأمر ومن أجل تأكيد أهمية هذا الجانب في العملية التواصلية بين المؤلف والقارئ أو القراء، نجد أنّ خمسة باحثين (قراء متخصصين) سجّلوا انطباعاتهم على رواية (العيون السود) لميسلون هادي، فمنهم من التفت إلى بناء الشخصيات في الرواية، ومنهم من رصد قدرة الروائية على التقاط خلجات النفس والتعبير عنها بحرفيّة، ومنهم من ربط بين الواقع الفني للرواية والواقع الاجتماعي للمجتمع العراقي..[2].

وفي بعض الأحيان يقوم الكاتب نفسه بكتابة مقدمة لروايته أو عمله الفني، ولا سيّما إذا صدرت للعمل طبعات، كما نجد ذلك في رواية (شرق المتوسط)، الذي كتب الكاتب مقدمة لطبعتها السابعة عشرة، أي بعد مرور أربعة وثلاثين عاماً على الطبعة الأولى، إذ لخص في مقدمته لهذه الطبعة، تحت عنوان (تقديم متأخر ولكنه ضروري) أبعاد روايته، فذكر كيفية إقدامه على كتابة هذه الرواية في سنة 1972 والملابسات التي رافقت كتابتها،

(1) رواية شرق المتوسط، عبد الرحمن منيف، (الغلاف الأمامي).

(2) الغلاف الخلفي لرواية العيون السود.

ثم يفصل القول في مآسي الدكتاتورية والتسلط وتبعاته السلبية من الناحية الفردية والجماعية، وتأثيره في مسائل انتماء الأفراد إلى الوطن، والتفت إلى إزدواجية المعايير لدى الدول العظمى، وتساءل عن سرّ الاعتراف بمبادئ حقوق الإنسان والتوقيع عليها، ثم خرقها المستمر من قبل الدول التي وقعوا عليها في الوقت نفسه. ثم يذكر الغاية الأساسية لكتابة الرواية: «الرسالة الصغيرة التي أرادها (شرق المتوسط) أن يكون على هذه الأرض شعب حر، لأنّ في حال وجود الحرية يمكن أن ينام الحاكم والمحكوم ملء الجفون. أمّا إذا كان الحاكم وحده (حراً)، فإنّ دولاب الزمن لا يتوقف عن الدوران، وقد يجد نفسَه من افترض أنّه مالك القوة والحرية أكثر الناس ضعفاً وعبودية، ولن يفيد الندم إن جاء متأخراً.

هل لا تزال (شرق المتوسط) صالحة وقادرة، بعد ربع قرن، على محاورة العقول والضمائر، هنا ... والآن؟

إنّه سؤال التحدي. عبد الرحمن منيف، بيروت، 1982»[1].

وأكثر من ذلك، قام الكاتب بتثبيت بنود من مواد الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، تتعلق بحرية الإنسان وحقه في التمتع بالحقوق والحريات كافة، وذلك في صفحة مستقلة خصصها بعنوان (مواد من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان) [2]، وتعدّ هذه النشاطات الثلاثة (الملخص والمقدمة وذكر مواد من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان) انفتاحاً تأسيسياً تجاه القارئ.

ومن أجل تقوية أواصر التواصل مع القارئ قد يقوم بعض الكتاب بكتابة تنويهات فنية، وذلك من أجل ربط القارئ أكثر بالعالم الفني للرواية أو العمل الفني، فقبل البدء بقراءة الرواية يقع ناظرا القارئ على تنويه كتبه الكاتب (صبحي فحماوي) في روايته (الحب في زمن العولمة) إذ يشير إلى أنّه لم يكن له أي دور في كتابة هذه الرواية، فهو خالي الذهن تماماً عن مضمونها، بل إنّ جنياً معيّناً هو الذي يملي عليه كتابة الرواية، وكل ذلك من خلال عملية استرجاع يعود به إلى طفولته: «عندما كنت صغيراً، لم يكن لدينا تلفاز، وكانت أمي زينب، تحكي لنا حكايات قبل النوم، وعشعش في ذهني ما روته عن الحاجة فاطمة، امرأة كانت تعيش في مدينة جنين، مرفوعاً عنها الحجاب، وكانت روحها متصلة مع الجن! وهذا الجنّ من سلالة سعد الدّين، لم أعرف يومها من سعد الدّين! وهذه المعلومة السرّية،

(1) رواية شرق المتوسط، مقدمة الطبعة السابعة عشرة – 2012 تحت عنوان (تقديم متأخر ولكنه ضروري): 16.

(2) رواية شرق المتوسط: 17.

أبوح لها لكم، بعد أن احتفظتُ بها مدّة خمسين سنة، ثم أفرجت عنها، تماماً كما يُفرجون عن الملفّات البريطانية بعد انتهاء فعاليتها. قالت أميّ يومها: (إنّ أولاد سعد الدّين) .. تثاءبت .. ثم قالت ضارعة إلى الله: (شيء لله يا سعد الدّين!) (...) وهكذا تستمر الحكاية، والتي لا وقت لإكمال تفاصيلها.. سأكملها لك في مناسبة أخرى.. الموضوع الخطير الذي أودّ أن أبلغك عنه، هو أنني أشعر الآن، أنّ أحد أولاد سعد الدين قد ركب رأسي، وانسلّ إلى داخل مخيلتي، التي لا أعرف إذا كانت في تلافيف المخيخ الأيسر! أم في ثنايا المخيخ الأيمن! واستحكم هنا، وبدأ يسرد من فمي حكايات، ويختلق شخصيات كثيرة، لرواية لا أفهم عنها شيئاً! قال لي:- اكتب اسمها (الحب في زمن العولمة)، وأنا في الحقيقة، خالي الذهن عن مضمون هذه الرواية! ولكن سعد الدّين قال لي- أنت تكتب ما أمليه عليك، ولا علاقة لك بالموضوع، وما على الرسول إلاّ البلاغ! فأجبته كما تعودت أن أجيب زوجتي بلا مناقشة:

– حاضر! وهكذا بدأ يأمرني، وأنا أطيع بالكتابة، فاعذروني إذا ما بدر من الجنّ أيّة تفاهات، أو أخطاء، أو سهو، فقد جَلّ من لا يسهو!. المؤلف»[1].

أو قد يقوم الكاتب بوضع تعريفات للشخصيات والأماكن المذكورة في الرواية، على شكل صفحة مستقلة قبل بدء الرواية، وهذا ما فعله الروائي (سليم بركات) في روايته (معسكرات الأبد) تحت عنوان (أقدار مرسومة في خفة لهؤلاء المنسيين)، كما قام سليم بركات بتثبيت مكان البدء وزمانه والانتهاء من كتابة روايته في الصفحة الأخير: «نقوسيا – من شباط 1990 إلى آذار 1992»[2]. إذ نجد علاقة قرائية أولية بين الكاتب والقارئ، وقد تجلت اتفاقية القراءة في العلاقات القائمة بين الروائي والمرسل إليه المفترض، وهو الراوي في النص. ما ذكرناه هنا يعدّ أبعاداً تواصلية حميمية بين الكاتب والقارئ منذ أن يمسك القارئ بالرواية أو القصة، من أجل تصفحها وقراءتها، ويؤدي هذا النوع من التواصل إلى الفوز بثقة القارئ، والإفادة منها على نحو من الأنحاء بجعله يقوم بدور الصديق الحميم[3]. إذ لم يكتف المؤلف بإبرام عقد مع «قارئه حول حوادث تخييلية يطلب منه أن يصدق عليها، بل يهتم أيضاً بإمداده بعض المعلومات الخاصة بالعالم الواقعي التي قد لا يكون على اطلاع عليها وقد تكون أساسية في فهم المحكي. إنّ قراءه يوهمون بأنّ المعلومات التخييلية هي

(1) الحب في زمن العولمة: 11 - 13.

(2) رواية معسكرات الأبد: 6 و270.

(3) معجم المصطلحات الأدبية: 35 -36.

معلومات صحيحة، وهي في نفس الوقت ينظرون إلى المعلومات التاريخية – الجغرافية على أنها حقيقية»[1].

التواصل السردي بين الراوي والقارئ: بما أنّ الراوي هو «الواسطة بين العالم الممثّل والقارئ وبين القارئ والمؤلف الواقعي..»[2] فنجد تواصلاً سردياً بين الراوي - بوصفه بناءً نصياً داخلياً - والقارئ، بوصفه بناءً خارجياً واقعياً. ويتحقق هذا النوع من التواصل عبر التوجيهات المباشرة للقارئ[3]؛ ومن خلال تجميع الفقرات السردية ذات الضمير المخاطَب، فضلاً عن فقرات سردية أخرى، غير مباشرة، مع ضمير المتكلم الجمعي، كما يستدل على القارئ عبر تساؤلات الراوي وتعليقاته التي لا تأتي مباشرة من الشخصية، ولا تنطلق من موقع الراوي صراحة[4]. ومثال ذلك كلام من نوع الصديق القارئ أنتم الذين تقرؤونني، الجمهور العزيز، إلخ.. . ومن ذلك أيضاً تدقيقات المؤلف على الخصائص السوسيوثقافية للقارئ، والإحالات من دون أي تدقيق على ضمير المخاطب، والإشهادات الضمنية للقارىء عبر استدعاء حقائق، أو أحاسيس سائدة يفترض منه المشاركة فيها، فضلاً عن التبريرات المفرطة، وأسماء الإشارة التي يفترض من القارئ معرفتها من خلال إحالتها على نص آخر، أو عنصر خارج نصي[5].

يعتمد الخطاب السردي في هذا المستوى في وجوده وتطوره على وجود القارئ، إذ يتوجّه الراوي إلى القارئ مباشرة، يخاطبه، يسأله، ويُسمّى هذا التوجّه نحو القارئ بالوظيفة الإفهامية conative function لأنّ هذه الوظيفة تتحقق بالنداء - أي التوجه بالخطاب من الراوي إلى القارئ – وبالأمر [6]، وعلى نحو أكثر تدقيقاً يمكن القول إنّ الفقرات التي تركّز على القارئ (المروي له الخارجي) تحقق وظيفة تواصلية، وذلك على شاكلة: وسوف تفعل الشيء نفسه أنت أيّها القارئ العزيز الذي تمسك الآن بالكتاب بين يديك، قائلاً لنفسك وأنت تغوص في مقعدك المريح: إنّي أتساءل ما إذا كان هذا الكتاب سيسلّيني؟[7]. فالراوي يتوجه مباشرة إلى القارئ، يخاطبه، يسأله، من خلال أداء وظائفه

---

(1) 6 نزهات في غابة السرد: 152.

(2) معجم السرديات: 195.

(3) شعرية الرواية: 201.

(4) بلاغة الراوي – طرائق السرد في روايات محمّد البساطي: 65 - 66.

(5) شعرية الرواية: 201.

(6) قضايا الشعرية: 29.

(7) قاموس السرديات: 35.

السردية، كالوظيفة الإفهامية conative function ، والوظيفة الانتباهية phatic function التي يأتي بها الراوي لتأكيد تواصل القارئ معه، إذ يبني الراوي من خلال الوظائف التي يقوم بها عملية التواصل، مستعيناً بالفقرات السردية التي تركز على الصلة السايكولوجية بينه وبين القارئ، على شاكلة: أيها القارئ هل تتابعني، أم تراني أغرقتك في التفاصيل التي أرويها؟[1] أو يتم ذلك من خلال الإشارة إلى القارئ على نحو مغاير، كقول راوي رواية (اسم الوردة): «باختصار، وحتى لا أضجر القارئ بسرد تفاصيل ..» [2].

وهناك مقامان سرديان رئيسان يتجسد فيهما التواصل بين الراوي والقارئ على نحو بارز وجلي، وهما: أولاً: اختفاء الراوي: إذ يخرج الراوي من القصة جهاراً، ويصرح بذلك إلى القارئ، على شاكلة قوله: وهكذا أيها القارئ الكريم، وداعاً، فلن تسمع عني بعد الآن. وثانياً: تبديل الضمير النحوي للشخص للدلالة على الشخصية نفسها: كأن يمر السارد مروراً مفاجئاً من (أنا) إلى (هو) وكأنّه تخلّى فجأة عن دور السارد، أو أن يمر من (هو) إلى (أنا)[3].

تندرج رواية (أحببت حماراً) تحت المقام الأول، إذ تعتمد الرواية على التوجّه المباشر إلى القارئ، فالراوية تشير إلى نفسها صراحة: «هكذا بدأت قصتي مع الحمار، أنا ابنة هذه البلاد العجيبة، ولا أحد قادر على تجاوز حكايتي تحت أي سبب أو ذريعة، لا أحد يستطيع فصلي عن بنات حواء بذريعة حب الحمار! النظرية النسوية الحديثة تقول إذا انشققت عن الجماعة لا يعني أنك لست منها، عليك أن تجد من هو مثلك لتصنع لغة خاصة، بعيداً عن الخنوع، في حب الحمار كنت وحدي، لكنني لست وحدي، لأنّك تقرأ، وإذا اقتنعت أرجو منك مساعدتي والبحث معي، صديقي بابا نوئيل العراقي رافقني، حتى الشوط الأخير، لم يجادلني مطلقاً، دافع عني بما امتلك من حجر رماه على الذين نعّتوني بالمخبولة، ابتسم لي أيضاً، وربت على رأسي، لم يهزأ مني، لأنّه تقبّل لغتي الجديدة، واحترم مشاعري!» [4].

هنا يؤدي التواصل عمله تماماً، ففضلاً عن الوظائف التواصلية المتحققة؛ فإنّ الوظيفة الانتباهية تعد في مثل هذه الفقرات السردية المرتكز الأساس في تمتين اللحمة بين الخارج النصي والداخلي حين تطلب الراوية من القارئ البحث معها، من أجل إيجاد حمارها. ولا يتوقف مستوى التواصل عند هذا الحد، بل تسأل الراوية دوماً القارئ وتطلب منه المساندة في مشوارها الغريب: «مع هذا امتلكت الجرأة على الاعتراف لنفسي بحب

(1) قاموس السرديات: 147.
(2) رواية اسم الوردة: 379.
(3) خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 256.
(4) رواية أحببت حماراً: 15 - 16.

الحمار بالتدريج، ولن أهتم لكل ما سيحدث؛ لأني سأستمد قوتي منك، ومن سواك أنت أيها القارئ، لكن أرجوك لا تدقق كثيراً كي لا تفتح مواجعي العتيقة، ولا حتى تلك الجديدة، أو القادمة، فنحن جميعاً ندور في الدائرة نفسها، دعني أعيش في الحدث السردي، لا سيما أنّ لحماري خصائص كثيرة ستأتيك لاحقاً.. »[1]. ويتطور التواصل مع القارئ إلى مستوى أن تطلب الراوية من القارئ مباشرة التركيز التام وعدم فهم الجمل فهماً خاطئاً: «أرجو أن تركز أيها القارئ قلت لك شارع القادسية، فلم أسمعك تقول معركة القادسية؟ تلك معركة دفعنا تعويضاً سابقاً، ولنا اليوم بطولات جديدة..» [2]. فالصوت السردي الذي يتوجه بالخطاب هو صوت داخلي، والمخاطَب (القارئ) هو معطى واقعي، لكن التواصل السردي جمع بينهما.

وتندرج رواية (الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى)[*] لعبد الرحمن منيف تحت المقام الثاني، إذ نحا الخطاب السردي في الرواية في هذا المستوى منحى التأكيد على خلق عقد تواصلي بين الراوي والمتلقي من خلال تحويل مسار السرد نحو المتلقي والتركيز على

---

(1) رواية أحببت حماراً: 25.

(2) رواية أحببت حماراً: 26 - 27.

(*) رواية الآن .. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى: تتضمن الرواية قصة سجينين سياسيين التقيا مصادفة في مستشفى (كارلوف) في مدينة (براغ) التشكية، وهما (طالع العريفي) الذي جاء من (موران) بعد أنْ بقي في سجونها عشر سنوات، وقد لقي فيها أشدّ أنواع التعذيب فظاعة، وكاد أنْ يموت في السجن نتيجة للضغوطات والتعذيب. و(عادل الخالدي) الذي جاء من مدينة (عمورية) ووصل إلى المستشفى نفسه من أجل العلاج، جرّاء العذاب والاضطهاد الذي لقيه في سجون مدينة (عمورية). يتكون العنوان من طرفين متعاطفين؛ الطرف الأول مكوّن من ظرفين (الآن) وهو ظرف زمان، و(هنا) وهو ظرف مكان، ويدفع هذان الظرفان (مكونات العنوان) المتلقي إلى السؤال: ماذا يحدث الآن؟ وماذا يوجد هنا؟. أمّا الطرف الثاني فهو مكوّن من (شرق المتوسط مرة أخرى) بعطف الطرف الأول على الطرف الثاني (شرق المتوسط/ مرة أخرى). وقد حملت رواية أخرى سابقة لـ(عبدالرحمن منيف) عنوان (شرق المتوسط) وهي أيضاً تدور حول ظلم السلطة الحاكمة في بلد من بلدان شرق المتوسط. والفارق الزمني بين الروايتين يبلغ ست عشرة سنة - صدرت رواية (شرق المتوسط) في عام 1975، في حين أنّ رواية (الآن ... هنا) أو (شرق المتوسط مرة أخرى) صدرت عام 1991. ويؤكّد الكاتب بهذا العنوان المعبّر عن محتوى النص أنّ الواقع السياسي القاسي الذي يطغى على أجواء البلدان العربية الممتدّة من الشاطيء الشرقي للبحر المتوسط حتى أعماق الصحراء، مازال مستمراً على الوضع نفسه، على الرغم من تقدّم الزمان، وتطور الوعي الإنساني، فالأمم الأخرى تسعى بدأب إلى تأمين حياة كريمة لشعوبها، تقوم على أسس العدالة والحرية والمساواة، في حين أنّ حكّام البلدان العربية المعنية في هذا النص مازالوا يكدّون أنفسهم ببناء السجون، ويملؤونها بالأحرار والمثقفين الواعين. المكان والمنظور الفني في روايات عبدالرحمن منيف:37-39.

خلق تواصل معه، بغية اطّلاعه على الهدف الذي يسعى إليه الراوي، ومن أجل تمكينه من الإحاطة علماً بالمعلومات المقدّمة على نحو أفضل من خلال إضاءات موجِّهة في بدايات المشاهد وفي ثناياها، فمن خلال التوجّه المباشر إليه يستطيع المتلقي أن يجمع ذاكرته، وينتبه إلى وقع قراءته[1]، وتتضمّن الرواية مشاهد كثيرة تعتمد على هذا التوجّه السردي، ومن النماذج على ذلك؛ توجيه الراوي بخطابه إلى المتلقين بشكل صريح، وسؤاله إيّاهم: «**ولكن ماذا لو رويت لكم تفاصيل يومي الخميس والجمعة وعانيتم مثلي مقداراً من الألم وذرفتم قدراً من الدموع، ألا تعتبرون ذلك تطهيراً لأرواحكم، أو احتجاجاً صامتاً وأخيراً على هذا الذي جرى؟ لو فعلت ذلك ألا اعتبرتموه متواطئاً، وينتهي الأمر بنوع من التوافق الضمني المتّسم بالرضا والتسليم، وكأنّ كلّ شيء أصبح ملكاً للتأريخ يحاكمه ويحكم عليه بطريقة باردة، ويسدل ذلك الستار؟**»[2].

إنّ هذا التوجه نحو المتلقي يمثل مفارقة أسلوبية عمد إليها الخطاب السردي من خلال تغيير مجرى السرد بهذا الأسلوب المباشر المتّجه نحو المتلقي لأنّ الخطاب السردي كان بصدد عرض داخلي لتجربة الراوي الذاتية من خلال عرض ذكرياته، ثمّ تحوّل مجرى الخطاب إلى إشراك الآخر المتمثّل هنا بالمتلقي، فالخروج من القوقعة الذاتية. ويهدف الخطاب السردي من ذلك إلى ربط المتلقي بالسرد مرّتين؛ مرّة من خلال هذا التوجه المباشر إليه، والذي يجعل من المتلقي يشعر بأهميته التي تجسّدت في ضمائر المخاطَب، ومرّة من خلال دوره المفصلي في بنية النص، لأنّه أصبح لبنة من لبنات المروي، وركناً من أركان الرواية.

لم يكتف الراواي بعرض الحدث، وسرد الموضوع كما هو وبحيادية، وإنّما قام بعرض المشهد من خلال تعليقات سردية، ومداخلات فكرية، إذ قام بتأطير الحدث، وتحديد مسارات الرؤية السردية، أو المنظور السردي للمتلقي، فتطرّق إلى مسائل فكرية تلعب دوراً كبيراً في رسم معالم مصير الانسان والمجتمعات الانسانية، كقضايا الحريات، والاضطهاد، والعدالة، ومواجهة الظلم، والطغيان، وجبرية التاريخ. وإمعاناً في إبقاء المتلقي على الخط الفكري الذي اتّبعه الراوي بدأ خطابه بسؤال، وأنهاه بسؤال، جاعلاً منه خطاباً مفتوحاً يجعل من المتلقي يبحث عن إجابات، ويشارك الراوي في عملية التأمل، إذ إنّ السؤال عملية تعتمد على إسهام المخاطَب، ومشاركته في صنع الحدث، لأنّ السؤال يبقى مفتوحاً عائماً إلى أن يشارك المخاطَبُ ويجيب، وبهذا يتحوّل المخاطَب من متلقٍ مجرّد إلى طرف

(1) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 264-265.

(2) رواية: الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى: 134.

مشارك.[1] ويسمّى هذا المنظور بالمنظور الأيدولوجي[*] - حسب مصطلح بوريس أوسبنسكي- الذي بفضله يتعرّف المتلقي على اعتقادات الراوي الشخصية، ومنطلقاته الفكرية ورؤيته الخاصة للحياة.

ثم تبدأ الفقرة الثانية من هذا التوجّه السردي المباشر إلى المتلقي، وفيه يتراوح الضمير المستعمل بين (أنا) المتكلم، و(أنتم) المتلقين: «**لا أريد أن أمنح نفسي، وبالضرورة لن أمنحكم فرصة العزاء أو مصالحة النفس. كنت أنوي أنْ أصمت، كنت أريد أنْ أنسى، وأنْ أبدأ حياتي من جديد. صحيح أنّ الجروح التي تملأ أجسادنا وأرواحنا تزاحم بعضها بعضاً، وتتراكم فوقنا كالتراب، لكنّ الرغبة بتجاوزها كانت موجودة، خاصة وإنّني لم أكن في يوم من الأيام جلاداً. ولن أكون. وأنتم الذين لم تكفوا يوماً واحداً عن أن تكونوا الضحايا، كان هذا يكفينا، كنّا نعضّ على الجروح بانتظار أن تأتي أوقات أفضل، وأن تجد المشاكل حلولاً بشكل ما. .**»[2].

ترصد الدفقة السردية تأمّل الراوي في وضعه الذي مرّ به في السجن، كاشفاً من خلاله عالمه الداخلي؛ ماضيه، حالته الراهنة، قراراته، ثمّ يتوجّه مباشرة إلى المتلقين من خلال تحويل الخطاب إليه: «**وأنتم الذين لم تكفوا يوماً واحداً عن أن تكونوا الضحايا، كان هذا يكفينا**»[3] وأراد من هذا التوجّه المباشر إلى المتلقي أنْ يؤكّد الآصرة التواصلية،

---

(1) ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمّد هادي الطرابلسي: 350.

(*) المنظور الأيدولوجي مصطلح جاء به الناقد (بوريس أوسبنسكي) عندما قسّم المنظور السردي على أربعة أنواع وهي: المنظور الأيدولوجي والنفسي، والتعبيري، والزمكاني. يتمثل المنظور الايدولوجي في التدخلات والتعقيبات السردية التي يقوم بها الراوي، موجّهاً الأحداث والحوارات تقويمياً، أو آيدولوجياً، ويكون السرد المعروض من خلال هذا المنظور «أقلّ خضوعاً للصياغة الشكلية، لأنّ التحليل يعتمد فيه، إلى حدّ ما، على الفهم الحدسي». شعرية التأليف، بوريس أوسبنسكي: 19. وينظر التبئير الفلسفي في الرواية - مقاربة ظاهراتية في تجربة سليم بركات:29.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الراوي في روية (الآن...هنا) يشير في كثير من الأحيان إلى اختياره لهذا المنظور المصاحب للتوجه نحو المتلقي، أي عدم اعتماد رؤية سردية موضوعية محايدة في عرض الأحداث من رؤية أحادية الجانب، وإنّما من خلال رؤية شمولية تجعل المتلقي طرفاً في المعادلة السردية، فعلى سبيل مثل يمكننا الاستشهاد بهذا الأنموذج الذي يجعل من المتلقي بنية أساسية، وطرفاً مشاركاً في صنع الحدث: «ربّما أفسدت عليكم المتعة، فأنتم بحاجة لأن تتابعوا كيف كنت أتلوّى، وأصرخ من العذاب والألم، لا أنْ تسمعوا وعظاً أو خطاباً فلسفياً بائساً. وإذ أنّي أتفق معكم، ولو مؤقتاً، أقول لكم شيئاً قد تستغربونه..» الآن ... هنا: 209.

(2) رواية الآن ... هنا: 134-135.

(3) رواية الآن ... هنا: 134-135.

ويجعل المتلقي مطلعاً، ومتنبهاً للحالة الانسانية التي أراد النص تصويرها، وإيصالها إلى المتلقي. وقد اعتمد الوضع السردي في الخطاب الروائي هنا، على محرِّكا السرد، وهما الراوي والمروي له، إذ إنّ توجّه الطرف الأول إلى الطرف الثاني من أجل إقامة الحوار معه، والحفاظ على خطوط التواصل، تسمّيه السردية أو علم السرد Narratology بالوظيفة الانتباهية، وتتمثل هذه الوظيفة في التحقق من وجود الاتصال وحيويته، ويسمّيها ياكبسون بالوظيفة الندائية نظراً لاتّكائها على أدوات النداء والتعجب والاستفهام[1].

ثمّ يتوجّه الراوي إلى المتلقي مرة أخرى من جديد في سياق عرض رؤيته وموقفه تجاه الواقع: «**هكذا صمّمت على نسيان الماضي، خاصة السجن، ولو مؤقتاً، وأنْ أبدأ حياتي من جديد.**

وزيادة في خلق المبررات للإقناع قرّرت أنْ أجد عملاً، وأنْ أواصل دراسة تاريخ الفن، وهو الفرع الذي بدأته قبل رحلة السجن الطويلة.

ومن حقي هنا أنْ اطلب عدم السخرية من هذا الاختصاص، ومن الفن عموماً. ويجب أنْ لا تبلغ القحة بأحد منكم أنْ يسألني أو أنْ يقول كما قال أبو مهنّد في واحدة من مراحل التحقيق والتعذيب، قال لي بسخرية، أريدك يابلاّع (. . .) أنْ تفهمني ما علاقة الفنّ بالسياسة؟ وإذا اعتبرت نفسك فنّاناً: تخطّ وترسم أو تدقّ اصبعتين وتهزّ طيزك، فأيّ قواد دهى بعقلك وسوّاك سياسي؟»[2].

ربط النص الروائي العالم الخارجي للنص، بالعالم الداخلي للراوي/شخصية المتكلم، من خلال إعادة مسرى التوجّه من المروي له الخارجي، إلى التوجّه النصي الداخلي المتمثل في الحوار الجاري بين السجّين والسجّان، فعبر هذا التحوّل السردي (المتلقي أو المروي له الخارجي ـــــ الحوار الداخلي النصي) بدأت عملية الاسترجاع السردي، بمعنى أنّ هذا التوجّه نحو المتلقي أدّى وظيفة زمنية داخل الخطاب السردي، لأنّ الراوي قطع سلسلة الأحداث الراهنة، ورجع إلى أحداث وقعت في الماضي، ومن خلاله نتعرّف على إحدى الشخصيات، وهي شخصية أحد المحقّقين، كما نتعرّف على مستواه الثقافي والذهني والحواري، من خلال استهزائه بالفن، وأنّ رصد الراوي لاستهزاء هذه الشخصية بالفن هو في الأساس تعرية وكشف وتصوير لانعدام القيم الأخلاقية، والفنية، والثقافية، والجمالية لدى هذه الشخصية السلبية.

---

(1) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 264-265.

(2) رواية الآن ... هنا: 136.

وتجدر الإشارة إلى أنّ المنظور السردي على الرغم من اعتماده على رؤية الراوي الذاتية في بعض المستويات، إلاّ أنّه يميل باستمرار نحو التحليل والكشف والبحث، وترك مجالات للمتلقي، للاستجابة والتواصل، ليقترب المنظور الذاتي من المنظور الأيدولوجي، لأنّ الراوي في المنظورين لا يكتفي بمجرّد الرصد والتسجيل، وإنّما يحلّل، ويفسّر، ويعلّل، ويسأل، من خلال توجّهاته المستمرة إلى المتلقي، وذلك أسلوب متّبع في المشاهد الروائية المختلفة في النص، فبعد الحديث عن حالته المزرية في السجن، وعن ضعف وهوان موقفه تجاه الجلاّدين الذين كانوا يعذّبون سجينة، يشير الراوي – وهو في الأساس شخصية من شخصيات الرواية(*) - إشارة صريحة إلى المتلقي: «**كانوا يجلدون سلوى وأنا صامت. كانوا يجلدونها وأنا لا أتحرّك. كانوا يفعلون ذلك دون خوف، دون تردّد، لأنّهم لم يجدوا أحداً يخافونه، لم يسمعوا كلمة، نأمة، نظرة غاضبة!:**

يقول لي عادل الخالدي أُكتب.

أردّ عليه بمداعبة: الكلمة الأصح: اقرأ.

يهزّ رأسه ويجيب: اكتب لكي يقرؤوا.

ماذا يمكن أن اكتب ياعادل؟

أتريد أنْ تمزّقني أكثر ممّا أنا ممزّق؟ أن تجعلني راية قديمة، حذاء لم يكلّف أحدٌ نفسه النظر إليه؟

إذا تحوّل الانسان إلى شاهد أخرس، إلى شاهدة قبر، إلى شيء عقيم، فعندئذ يفقد مبرراته كلّها!.

هل أنا فيلسوف أو منظِّر؟ وماذا أريد أن أقول لكم؟

يجب أن تمتلكوا مقداراً كافياً من الشجاعة، وأنْ تقولوا لي: اخرس أيّها الجرذ المسكون بظلمة الخوف،لأنّك لم تتكلّم في الوقت المناسب، والآن تحاول أنْ تبيض صفحتك وتبيض علينا!

هل أحبّ التنظير وإعطاء المواعظ والدروس؟ وهل وصلت بي الوقاحة لأن أفعل ذلك؟»(1).

(*) ويسمّى هذا النوع من الرواة بالراوي المشارك، كما أشرنا إلى ذلك فيما سبق من الدراسة. ينظر: الراوي والنص القصصي: 120.، أو يسمّى بـ(الراوي داخل الحكاية المنتمي إليها) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: 96.

(1) رواية الآن ... هنا: 287.

ثمّ يقطع الراوي سلسلة تساؤلاته، ويقرّ ويعترف بما كان عليه، فيتذكّر موقفه لحظة تعرّض (سلمى) للجلد والاغتصاب، دون أن يستمرّ في مشواره الذاتي طويلاً، لأنّه يعود بسرعة إلى المتلقي ليقطع استرجاعه، عائداً إلى زمن السرد – زمن الكتابة -:«**الحقّ أقول لكم: كنت جباناً إلى درجة لا أغفرها لنفسي، وإذا أردت أنْ أشعر بالعزاء والأمل، فلا بدّ أنْ أطلب منكم شيئاً واحداً: لا تكونوا مثلما كنت. اقهروا الخوف في داخلكم، وإذا استطعتم أكثر من ذلك فاقتلوه!**»[1].

ففضلاً عن قطع عملية الاسترجاع من أجل العودة إلى الزمن الحاضر، هناك إشارات زمنية أسهمت في تسهيل تغيير مجرى السرد من الماضي نحو الحاضر مرّة أخرى، وتتمثّل هذه الإشارات في صيغ المضارع والأمر الدالة على الوقت الراهن، مثل أفعال: اطلب، لا تكونوا، اقهروا، اقتلوه.

ولا يتمتّع الخطاب السردي في (الآن...هنا) بهذا التواصل الصريح مع المتلقي حسب، وإنّما نلحظ أيضاً اتّساع المساحة السردية أمام المروي له الداخلي المنطبع في السرد، من خلال انفتاح السرد أمام جميع أنماط المروي له (الداخلي والخارجي- المتلقي): «**ومع ذلك يجب أنْ تعرفوا، يا أيّها الناس: آدم من ضلعه خلق المرأة، لأنّها وجهه الآخر، خياله في الظلّ والمرأة، أمّا نحن، أبناء المتوسط، في هذه المرحلة، وفي محاولة لأنْ نقلّد أبانا القديم، فلم نستطع أنْ نخلق سوى الجلاد، فتحنا له الطريق وتلقّيناه بكلّ الرّضا.**

والآن أقول كثيراً ما أقول لنفسي: حين يتغير البشر، حين تتغيّر الحياة، يختفي الجلاّد!»[2].

وبهذا ينفتح النص أمام رؤى، ويتواصل مع مستويات كبيرة من المتلقين، ويحتمل قراءات متعددة، لأنّ الراوي يخاطب المتلقي؛ يبيّن له موقفه، ووجهة نظره بصراحة ووضوح، فقد يوافقه متلق، ولا يوافقه آخرون، قد يتفق تعليله لظاهرة القمع والاستبداد مع رؤى وفلسفات، وقد تختلف معها أخريات: «**مرة أخرى أحاول أن أكون منظّراً لكن رغم أنفي، وكصيغة من صيغ الحرية التي تسري في عظامي، أحاول أنْ أفسّر، نظرياً وكأمنيات، هذا الواقع الذي لا يتوقف لحظة واحدة عن التغيّر!**

احتملتم منّي الكثير، أعرف ذلك، ولنبقى على قدر من الثقة والودّ، إذا أمكن، فاسمعوا ما حصل في اليوم السابع لجلد سلوى، لتعرفوا سبب جنوني»[1].

---

(1) رواية الآن ... هنا: 287.

(2) رواية الآن ... هنا: 287-288.

إنّ التواصل السردي هنا يعتمد اعتماداً كبيراً على عملية التخلخل؛ تخلخل زمن القصة، إذ يقوم الراوي بكسر تسلسل الحدث فيبدأ من النقطة الحاضرة، من خلال صيغ: أحاول، أعرف، ولنبقى، فاسمعوا. ثم يعود الراوي إلى الماضي من خلال طلب الاستماع من المتلقي، لما جرى له في اليوم السابع لجلد سلوى، وقد أصبح هذا المؤشر الزمني (اليوم السابع) نقطة تواصلية في هذا السياق بين الراوي والمتلقي.

وتعميقاً لحسّ التواشج أو تقوية لآصرة التواصل بين الراوي والمتلقي، يحاول الخطاب السردي في رواية (الآن...هنا) توظيف جماليات المفارقة من خلال خلق أفق لتوقعات المتلقي، ثم قيامه بكسر هذا التوقع فيما بعد من أجل ربط المتلقي بالحدث والبنية السردية بطرق متنوعة وأساليب عديدة، من ذلك ما نجده في بدايات الرواية عندما بدأ الراوي بعرض المروي محاولاً جذب انتباه المروي له: «**في المستشفى تعرّفت، ويجب ألاّ تتسرّعوا أو تذهب بكم الظنون بعيداً، فتفترضون مثلاً أنّي تعلّقت بامرأة، وهي التي تسبّبت بموتي أو بقتلي، إذ بعد أنْ همتُ بها تخلّت عنّي! قد تتصورون مثل هذا الاحتمال، وكنت أتمنّاه، وقد يجنح بكم الخيال إلى تصوّر تلك المرأة. وقد تفترضون أنّها طبيبة أو ممرّضة، كما يحصل عادة في الأفلام والروايات! وقد تكون مريضة في فترة النقاهة، وخلال التمشي في الحديقة، ومن النظر إلى الابتسام، ثمّ الحديث، وقعنا في الغرام، وأصبحنا مرضى من نوع آخر! أو ربّما تكون زائرة لإحدى المريضات، ولسبب ما وقعنا في ذلك الداء الذي يصيب جميع البشر: العشق، وهكذا دخلت المستشفى بسبب، ولم أخرج منه بسبب آخر!**»[2].

وبعد هذا الاستطراد، وهذا الشدّ والجذب لأحاسيس المتلقي ومشاعره، تبرز المفاجأة لتظهر أنّ الذي تعرّف عليه الراوي/الشخصية، هو مريض نزل في المستشفى نفسه الذي نزل به المخاطِب، وهو أمر متوقع، إذ من الطبيعي أنْ يلتقي مريض بمريض آخر في المستشفى، وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ المتلقي يمتلكه الفضول، فيجعله يسأل عن السبب وراء الإتيان بهذه المقدّمة للتعرّف على شخص، ولا يتأتّى ذلك، ولا يحصل المتلقي على المراد إلاّ في نهايات الرواية، لأنّ هذا الشخص الذي يتعرّف عليه هو سجين سابق في السجن الذي خرج منه الراوي/الشخصية، لكنّهما لم يلتقيا، إذ يتحوّل هذا الشخص إلى شخصية محورية في الرواية، وتبادل الراوي الدور في عرض الأحداث وتحليلها: «**لا لم يحصل شيء**

---

(1) رواية الآن ... هنا: 288.

(2) رواية الآن ... هنا: 12.

من هذا، وإنْ تمنّيته طويلاً وكثيراً، لكنّه لم يتح لي: إنّ الذي غيّر حياتي ووضعني على حافة الموت هو أنّي تعرّفت على طالع العريفي!.

وطالع العريفي مريض مثلي، جاء من موران للعلاج. وكما يحصل بين اثنين يتعارفان على ظهر باخرة أو في سجن تعارفنا»[1].

يلحظ أنّ أسلوب العرض اعتمد في بداية المشهد على خلق المفاجأة والترقب لدى المتلقي، إذ هناك مساحة سردية فاصلة بين حديثه عن التعرف وبين تقديم وتحديد الشخصية التي غير حياتها. ثمّ انتهى بأسلوب مغاير خال من هذه السمة الأسلوبية، ومردّ ذلك هو خلق تناقض وتضاد بين بداية المشهد ونهايته، بغية احتضان المتلقي أكثر، وجعله مرتبطاً بالخطاب السردي بشكل أمتن، ليشعر أنّه جزء منه، وبنية من بنياته، وفي ذلك ترى نظريات التلقي أنّ عملية التواصل والتأثير ما بين النص والمتلقي تعتمد على مشاركة المتلقي، وحسن تلقيه للإشارات النصية التي ترشد قراءته، ويحدث هذا ويتعمّق التواصل عندما يرصد المتلقي في بنية النص إجراءاً أسلوبياً غير منتظر، أو مقابلات دلالية غير متوقّعة، أو مفاجآت سياقية، أو عندما يمسك النص عن معلومات، دون أنْ يعطي مسوّغات هذا الإخفاء بشكل جاهز[2]. وقد أشار الشيخ عبد القاهر الجرجاني قديماً إلى هذا البعد الجمالي بشكل واضح عند حديثه عن أهمية المتوقّع وعلاقته السببية باللاّمتوقّع، وعلاقة الاثنين بالمتلقي في معرض تحليلاته لتأثير التمثيل في الوعظ والحكمة، وقد شخّص الشيخ الجرجاني أهمية البعدين لإحداث التفاعل المرجو بين النص والمتلقي، قائلاً: «فأمّا القول في العلّة والسبب، لم كان للتمثيل هذا التأثير؟ وبيان جهته ومأتاه، وما الذي أوجبه واقتضاه، فغيرها.

وإذا بحثنا عن ذلك، وجدنا له أسباباً وعللاً، كلٌ منها يقتضي أن يَفخُم المعنى بالتمثيل، وينبُل ويشرُف ويكمل.

فأوّل ذلك وأظهره، أنّ أُنْس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكنيّ، وأن تردّها في الشيء تُعلِّمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم = نحو أن تنقلها عن العقل إلى الاحساس، وعمّا يُعلم بالفكر إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع، لأنّ العلم المستفاد من طريق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حدّ الضرورة، يفضُلُ المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام،

---

(1) رواية الآن ... هنا: 12.

(2) ينظر فعل القرءة – نظرية التجاوب في الأدب: 94.

وبلوغ الثقة فيه غاية التمام .. وضربٌ آخر من الأنس، وهو ما يوجبه تقدّم الإلف .. ومعلوم أنّ العلم الأول أتى النفس أوّلاً من طريق الحواس والطّباع، ثم من جهة النظر والرويّة، فهو إذن أمسّ بها رحماً، وأقوى لديها ذمماً .. وإذ نقلتها في الشيء بمثَله عن المُدرَك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب، إلى ما يُدرَك بالحواس أو يُعلم بالطّبع وعلى حدّ الضرورة، فأنت كمن يتوسّل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم ..»[1]. وهذه الأهمية التي يمتلكها المتلقي في بنية النصوص جعل من (رومان انغاردن) أن يصف العمل الأدبي بأنّه نتيجة تخطيطية تحتوي على العديد من مواضع عدم التحديد، فالموضوعات المتمثلة تُعطى في العمل بشكل تخطيطي، أي في سلسلة من المظاهر التخطيطية المنتقاة بوساطة المؤلف، وهي تتطلب تعييناً يجلبها إلى حالة تحقّق فعلي، ويحدث هذا عندما يملأ القاريء هذه المظاهر التخطيطية بمظاهر عيانية قد عاينها في خبراته الخاصة؛ وبذلك يجعلها موضوعاً لخبرة عيانية[2]. فعناصر عدم التحديد هي التي تمكِّن النص من التواصل مع المتلقي؛ بمعنى أنّها تحثّه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معاً[3].

التواصل السردي المتحول:

تحولات التواصل:

يتجسد التحول الرئيس في التواصل عندما يكون الراوي شخصية رئيسة من شخصيات الرواية (الراوي الممسرح)، إذ ينشطر الراوي في هذا المستوى إلى ذاتين؛ فيقوم برواية الأحداث في زمنين مختلفين، مثلما نجد ذلك في راوي رواية (اسم الوردة) لأمبرتو إيكو، عندما كان الراوي في مقتبل العمر وعندما أدركه الزمان فأصبح شيخاً طاعناً في السن؛ إذ تحركت الأحداث وتلاطمت ضمن نطاق الراوي (أدسو دا مالك) السردي نفسه، فـ «يقدّم هذا الأخير قصته بضمير المتكلم المفرد. إنّ (أدسو) يروي، بعد أن صار في سنّ الثمانين، ما سبق أن عاشه، وهو ابن الثامنة عشر وعليه، يجدر بنا أن نتساءل: مَن يا ترى،

---

(1) أسرار البلاغة: 121-122. الخبرة الجمالية- دراسة في فلسة الجمال الظاهراتية (هيدجر، سارتر، ميرولوبونتي، دوفرين، إنجاردن):448. وينظر جماليات التلقي:185. فعل القراءة:16.

(2) الخبرة الجمالية: 448. وينظر جماليات التلقي:185. فعل القراءة:16. ويرى (إنجاردن) أنّ العمل الأدبي لا يمكن أن يتحقق أو يتجسّد إلاّ بالتفاعل الحاصل بينه وبين القاريء. وانطلاقاً من هذا الفهم يعتقد إنجاردن أنّ للعمل الأدبي قطبين، قطب فني يرجع إلى النص كما أنتجه المؤلف، وقطب جمالي يرجع إلى تحقيق القاريء لهذا النص. فعل القراءة: 16. ومن فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة -درسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة: 181.

(3) ينظر فعل القراءة: 16.

يتكلم حقاً في الرواية؟ هل هو أدسو الشاب ذو الثامنة عشر حولاً، أم أدسو الشيخ الثمانيني؟ إنّه لمن البديهي، ولمن الأمر المرغوب فيه أيضاً، أن يكون أدسو الشاب وأدسو الشيخ راوياً للحكاية. فقد كانت اللعبة السردية تنصّ على أن يوضع أدسو الشاب في الواجهة، باستمرار، ليروي ما علّق في ذاكرته، بخصوص ما رآه أو سمعه، حين كان شاباً صغيراً»[1].

ويشير السارد إلى هذا التحول من خلال ربط تأمله الآني بتأملات طفولته ورؤاه: «فكأنّ سكان الجحيم قد اجتمعوا ليكوّنوا رواقاً وغاباً مظلماً وغوراً قاحلاً يسكنه القنوط، أمام مشهد الجالس على لوحة الجبهة، أمام وجهه المليء بالأمل والوعيد، أولئك هم مهزومو الأرماجيدون أمام الذي سيأتي ليفرّق نهائياً بين الأحياء والأموات. وكاد أن يغمى علي من تلك الرؤيا، وقد داخلني الشك إن كنت أجد نفسي في مكان أليف أم في وادي الدينونة الأخيرة، ذُهلتُ، وبكثير من العناء، تمالكت نفسي عن البكاء، وبدا لي أنني سمعت (أم سمعت حقاً؟) ذلك الصوت وشاهدت تلك الرؤى التي صاحبت طفولتي وأنا مبتدئ، وقراءاتي الأولى للكتب المقدسة وليالي التأمل في دير (مالك) وإذ خارت قواي الضعيفة جداً والمنهكة سمعت صوتاً قوياً كأنه صوت نفير يقول «اكتب ما ترى في كتاب» (وهذا ما أفعله الآن) ... ولكن حتى أمكّن قارئي من أن يدرك أهمية هذا اللقاء، ينبغي أن أحاول قص أحداث تلك السنوات، كما فهمتها، سواء من خلال كلمات أستاذي المتفرقة، أثناء إقامتي بإيطاليا الوسطى، أو من خلال استماعي إلى المحادثات المتعددة التي أجراها غوليالمو مع رؤساء الأديرة والرهبان طيلة سفرتنا. ... إنني أحس بنفسي متعباً وأنا أكتب كما كنت أحس بالتعب في تلك الليلة، أو بالأحرى في ذلك الصباح. ماذا يمكنني أن أقول؟ « ... لقد وعدت نفسي مجدداً (أنا الناسخ العجوز لنص لم يكتب قط قبل الآن ولكنه تحدّث إليّ لمدة عشرات السنين الطويلة) بأن أكون رواياً مخلصاً، وليس فقط حباً للحقيقة، ولا للرغبة (وهي دون شك جديرة بذلك) في تهذيب قرائي الآتين، ولكن أيضاً لتحرير ذاكرتي الذابلة والمنهكة، من رؤى أرهقتها طول الحياة. وإذن ينبغي أن أقول كل شيء، باحتشام نعم، ولكن دون خجل. وينبغي أن أقول، الآن واضحة، ما مرّ آنذاك بخاطري وما حاولت أن أخفيه حتى عن نفسي، وأنا أتجول عبر السهل، وأركض أحياناً لأنسب إلى حركة الجسم خفقات قلبي الفجائية، متوقفاً لأنظر إلى أعمال القرويين، موهماً نفسي بالتشاغل وأنا أتأمل فيهم، ومتنفساً الهواء البارد بكل رئتيّ، كما يفعل من يشرب الخمر لينسى الخوف أو الألم»[2].

---

(1) حاشية على اسم الوردة: 67.

(2) رواية اسم الوردة: 70 و74 – 75 و221 و331.

ولا يقتصر هذا النوع من التواصل السردي على بداية النصوص، فقد يبدأ التوجّه السردي في ثنايا الفصول والمشاهد والحوارات، ويختلط هذا الموقع التواشجي بين الراوي والمتلقي في كثير من الأحيان، مع الحوارات، ومع التوجّه الداخلي نحو المروي له الداخلي المنطبع في الخطاب السردي، مثلما نجد ذلك في رواية (الآن ... هنا)، وذلك في مشهد يتذكّر فيه الراوي – بعد خروجه من السجن واستقراره بباريس - الأمنيات التي كان يتمنّاها في السجن من خلال عملية الاسترجاع: «**قد أكون ساخراً إذا قلت لكم إنّ من جملة هوياتي في السجن السياحة! ولكنّ هذا ما كان يحصل في أحيان كثيرة، فما أنْ أجد نفسي ضيق الصدر، محاصراً، حتى أحمل حقيبة الحلاقة، ودون تردّد أتوجّه إلى المطار لأستقلّ الطائرة وأسافر.**

سافرت إلى مدن عديدة، وفي معظم القارات. كان يروق لي أن تكون الرحلة قصيرة، وأنْ تتخلّلها المفاجآت وبعض المتاعب (. . .) لا أريد أنْ أغرقكم الآن، أو أن ثقل عليكم باستعراض الهوايات التي شغلتني، الأهمّ من ذلك أنّني كنت أتمشّى ذات يوم صباح بالقرب من قوس النصر، كنت أتطلع إلى الأبنية والأشجار، كان الجو منعشاً، والحياة تتدفّق، وفجأة رأيت رضوان!»[1]. ثمّ بعد عرض الراوي لكيفية التقائه بصديقه القديم في النضال والسجن (رضوان)، وبعد الحديث عن التعانق وإلحاح الراوي/الشخصية أن يجلسا ليشربا القهوة، وبعد استفسار أحوال الوطن والتنظيم، يصوّر الخطاب السردي محاولات (رضوان) المستمرة للتهرب والتنكّص، ليختتم المشهد بالتوجّه المباشر إلى المتلقي، معلناً قيامه باختصار الزمن السردي، من خلال حذفه لتفاصيل كثيرة تمهيداً لتحوّلات يشهدها الخطاب السردي بعد قليل: «**وتعاقبت الأيام دون أنْ أسمع صوت رضوان. التمستُ له أعذاراً كثيرة. قلت لنفسي: القادة ينتقلون بحذر وخفاء، وكثيراً ما يضطرّون لتغيير وجهات سفرهم للضرورة أو لأسباب أمنية! (. . .) سوف أترك تفاصيل كثيرة الآن. ربّما رجعتُ إلى بعضها في وقت لاحق، لكي تتأكدوا أنّني لستُ سادياً، ولا أنوي إيذاء أحد، ولتعرفوا ما جعلني هكذا أنّني بعد دخولي المستشفى بعشرة أيام أو أسبوعين، وأثناء إحدى زياراتي لأبي مهنّد**[*]**، بعد أنْ قطعوا رجله عند أعلى الساق، نتيجة استفحال مرض السكّري، في هذه الزيارة رأيت رضوان!. ما كدتُ أدخل حتى نهض، وكان معه معاون الملحق، واستأذن لأنّ طائرته ستقلع بعد قليل!.**

---

(1) رواية الأن...هنا: 141.

(*) أبو مهنّد شخصية السجّان الذي كان يشرف على سجن موران.

لا أستطيع هنا أن أضيف أيّة كلمة سوف أدعكم قليلاً، قبل أنْ أزفّ إليكم نبأ صدمة أخرى!»[1].

إلى هنا يجري السرد وفق منظور الراوي الصريح، وتوجهه المباشر نحو المتلقي، من خلال إشارات صريحة (ضمائر المخاطَب)، ومن خلال تصريحه بأنّه يقوم بحذف تفاصيل كثيرة لتسريع وتيرة السرد، لكي لا يشعر المتلقي بالملل. ثم يشهد السرد التحوّل في مجرى التوجيه السردي، فمنذ نهاية القسم الأول من الرواية، يمهّد الراوي لتحويل مسار السرد، وتبادل الأدوار، فظهور راوٍ جديد، إذ يتحوّل الراوي الأول إلى المروي له[*]، وتتحوّل شخصية (طالع العريفي) المريض الذي مات في مستشفى (براغ)، والذي كان سجيناً، مثله في ذلك مثل الراوي الأول (عادل الخالدي) إلى الراوي. وينتهي القسم الأول من الراوية ببدأ نشاط الراوي الثاني (طالع العريفي) الذي يقرر فيه نشر مذكراته: «**أعرف أنّ المسألة لا تخلو من خطورة، لكن أقول لنفسي لقهر التردّد: يجب أن تكون الحقيقة ملك الجميع، لأنّها وحدها قاربنا الأخير للإنقاذ، ثمّ أنّ الكثيرين يملكون حقائق ومعلومات أخطر ممّا لديّ، ولا بدّ أن يتجرّأوا ذات يوم على قولها، أو على كتابتها وإيداعها لدى أصدقاء، وحين تعرف، حين تنشر، فإنّ أشياء كثيرة سوف تتغيّر**»[2]

وينتهي القسم الأول من الرواية، ويبدأ القسم الثاني الذي يحمل عنوان (حدائق الحضور والغياب) بسرد الراوي الثاني (طالع العريفي) تجربته التي مرّ بها في سجن (موران)، من خلال تدوينها، وعن طريقه يتعرّف المتلقي على اسم الراوي الأول حينما ذكر (طالع العريفي) اسمه قائلاً: «**أمّا الشكر فلعادل الخالدي، هذا الانسان الحساس..**»[3] وبهذا أصبح هناك ثلاثة أنواع من المروي له في الرواية؛ مرويان له داخليان؛ الأول هو المروي له الافتراضي الذي يصحب عملية السرد، والثاني هو الراوي الأول الذي تحوّل إلى المروي له الداخلي، والثالث هو المتلقي الخارجي الذي يعمد إلى قراءة الرواية ومن ضمنها المذكرات التي استغرق عرضها خمساً وثلاثين ومئة صفحة، وهي استهلت بعرض شهادة الراوي الثاني، مع التصريح باسمه: « **الأوراق التالية شهادتي، أنا طالع العريفي، أحد**

---

(1) رواية الآن...هنا: 143.

(*) فيما يتعلّق بتعدد الرواة داخل رواية واحدة، من الطبيعي أن تتعدد «الرواة في الرواية الواحدة، كما في الرواية التراسلية والبوليسية، فيروي كلّ واحدٍ منهم ما يعرف، أي جزءاً من مادة الرواية، ويكون هناك راوٍ رئيسي يقدّم إطار الحكاية. ولا بدّ من افتراض وجود هذا الراوي الرئيسي وإنْ لم تتضمّن الرواية أيّ إشارة مباشرة إليه» معجم مصطلحات نقد الرواية: 95.

(2) رواية الآن...هنا: 146.

(3) رواية الآن...هنا: 151.

الذين عاشوا في سجون موران، لمدّة عشر سنين متوالية. قد لا يحتاج الأمر إلى التنبّه أنّني سجين سياسي، وإنّني قضيت هذه المدّة كلّها دون محاكمة قانونية ودون حكم. وهذه الحالة الأخيرة لا تقتصر عليّ، إذ إنّ جميع السجناء، وقد مرّ على بعضهم زمن يزيد على عمّا قضيته، وربّما ضعفه، موجودون دون أن يعرفوا المدّة التي سيقضونها في السجن، ولا يعرفون ما يخبّيء لهم الغد»[1].

يطّلع المتلقي من خلال هذا العرض على معلومات دقيقة، وعن ملابسات رافقت تحرّكات الراوي قبل ظهوره الفعّال بصفته راوياً مشاركاً في عرض المروي، وسرد الأحداث، وتقتصر هذه الأهمية على المتلقي فقط لأنّ المروي له الداخلي الذي يتمثل هنا في شخصية (عادل الخالدي) كان زميلاً للراوي (طالع العريفي)، ومطّلعاً على سيرته قبل المتلقي الذي اطّلع على ما اطّلع عليه بفضل قراءته للمذكّرات.

ويستمر الراوي الجديد في عرض مرويه محدّداً مدّة بقائه في السجن، ومبيّناً الأسباب التي تقف وراء كتابة مذكّراته: « **اكتب هذه الأوراق بعد أنْ رحّلت من موران، وبعد انقضاء فترة طويلة نسبياً على مغادرتي للسجن. ومعنى ذلك إنّني الآن أقلّ انفعالاً، وأقلّ حقداً، وأحاول قدر ما استطيع، أنْ أرسم صورة لما حصل منذ لحظة القبض عليّ، وحتّى إبعادي من موران»**[2].

تعتمد بنية السرد على المتلقي، لأنّه المحور الذي يلتقي هذا الخطاب المفتوح الذي ينطوي على إشارات سردية دقيقة تحدّد مدّة السجن، وكون السجين سجيناً سياسياً، مع تحديد للفترة التي كتبت فيها المذكّرات. وإمعاناً في إشراك المتلقي في الحدث، وجعله جزءاً من العملية، يوسّع الخطاب السردي من مدى منظوره السردي، لأنّه لا ينحصر في الاطار الذاتي المرتبط بالتجربة الآنية، وإنّما يتوسّع من خلال تحليله وتعليله لقضية الحكم والحاكم والمحكوم، والحقوق والواجبات، أي مسألة المواطنة: « **ليس الهدف من الكتابة إثارة الشفقة أو استعراض بطولات فردية، بتسميتهم وفضحهم، لأنّ المشكلة كما تبدو لي أكبر من ذلك وأخطر، إنّها تتعلّق بطبيعة النظام وتركيبه، ممّا يتطلّب أن نتعامل مع ظاهرة السجن والجلّاد ليس من منظور شخصي، وإنّما باعتبارها نتيجة لخلل عميق، وإفراز لعلاقات غير متكافئة، إضافة إلى فهم خاطيء لطبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم، ولحقوق وواجبات كلّ منهما**»[3].

---

(1) رواية الآن...هنا: 149.

(2) رواية الآن...هنا: 149.

(3) رواية الآن...هنا: 149.

نرى أنّ الراوي الجديد، مثله في ذلك مثل الراوي الأول يعتمد على المنظور الأيدلوجي، ليس فحسب من خلال تعليله وتحليله للظواهر والأحداث، وإنّما من خلال تناوله لفلسفة الكتابة، ومخاض التعبير، وفلسفة الحكم، وأخلاقياته، فضلاً عن التفاتته الكاشفة للجانب الاجتماعي والانساني لشخصية الجلاد، فهو مثل السجين ضحية أخرى من ضحايا الاستبداد. وجماليات هذا التوجّه الواضح والمعلن نحو المتلقي – فضلاً عن تقوية الآصرة التواصلية وجعل المتلقي ينتبه للقراءة بشكل أعمق - تتمثّل أكثر في التحليلات النفسية والفكرية لنفسية الجلاّد، مع التركيز في الوقت نفسه للحالة النفسية للمتلقي، من خلال شحذ همّته، بغية تقويته حتى لا ينكسر أمام الخوف: « **أنا على يقين كامل أنّ عدداً كبيراً من الجلاّدين هم أيضاً ضحايا. لا أتحدّث هنا عن المرضى، والمعطوبين، أو من لهم مصلحة ولكنّي أتحدّث عن الانسان الموجود في داخل كلّ جلاّد، وكيف استطاعت حالة القمع التي أريد لها أن تنتشر وتعمّم، جعلت هذا الإنسان الموجود في الداخل يغفو أو يصمّ أذنيه، وبمرور الوقت خُدّر أو أصبح عاجزاً عن المقاومة**»[1]

إنّ الراوي في بداية القسم الأول من المذكرات (المستوى التحوّلي) يكثر من انفتاحاته تجاه المتلقي، فهو يخاطبه، ويحاوره، ويسأله، ويطلب رأيه من أجل تقوية الآصرة معه، وساعياً إلى توسيع مداركه، وتعميق وعيه بما يجري حوله: «**ربّما ليس من حقّي هنا، أنْ أقدّم تنظيراً أو شروحاً لظاهرة القمع، كيف بدأت وكيف تطوّرت، وما هي بواعثها، وأخيراً احتمالاتها، لأنّ تنظيراً من هذا النوع مهمة الباحثين والمفكرين، وأنا أشكر الله على ذلك، لست واحداً من هؤلاء؛ أكثر من ذلك قد أخطيء في تفسير هذه الظاهرة، وقد أخلط، وبالتالي أسيء، بين عرض التجربة وهذا ما أستطيعه، وما هو مطلوب منّي أيضاً، وبين ردّها إلى جذورها وأسبابها الحقيقية**»[2].

ومن أجل التماهي التام مع المتلقي نجد الراوي يفترض أسئلة المتلقين، ويتكهّن بملاحظاتهم، فيجيب، ويفسّر، ويوضّح كيفية الكتابة، إذ يبلغ التماهي مع المتلقي درجة كبيرة من التواصل، كما نجد ذلك في بداية هذا المشهد: «**وملاحظة ثانية جديرة بأنْ تسجّل: إنّ حجم العذاب الذي قد يلمسه من يقرأ هذه الأوراق، والقسوة التي قد تصطدمه، وأيضاً الوحشية التي تقابله في سلوك الأفراد، يجب ألاّ يخلق الخوف، أو التردّد، ربّما أبالغ وأقول: يجب أن يخلق موقفاً معاكساً، أي أنْ يحفزنا على استثمار هذا**

(1) رواية الآن...هنا: 150.

(2) رواية الآن...هنا: 149 -150.

الحقد، وتوجيهه في الاتجاه الصحيح، ليس ضدّ أفراد وإنّما ضدّ حالة، لأنّ هذه الحالة هي التي خلقت مثل هؤلاء الأفراد المشوّهين»[1]. ثمّ يصرّح الراوي علانية بالهدف الذي يسعى إليه، من وراء كتابته للمذكّرات، وهو تقوية القاريء، ومساعدته للصمود أمام تحدّيات المستبدّين: « **لقد أردتُ لهذه الأوراق أنْ تكون شهادة صادقة ومحايدة قدر الإمكان، وأن تجعل كلّ من يقرأها يزداد قوة ورغبة في تدمير القمع وهدم السجون، والمساهمة في خلق وضع إنساني يمكن أن يعيش فيه الناس دون أن يقتل بعضهم بعضاً، ودون أن يصبح الدم لغة الحوار الوحيد»**[2].

وقد تمكّن الخطاب السردي التواصلي للراوي من الوصول إلى غايته، فترك أثره في أحاسيس المتلقي ومشاعره، فأبصر المتلقي بواقع الحال، وفتح عينيه أكثر على محيطه، ومايجري فيه، وجعله يشعر كأنّه فقد الوعي من قبل وقد حصل عليه من خلال قراءة الرواية من جديد، كما نجد ذلك بوضوح، في التعليق الذي سجّله الكاتب (سعدالله ونوس) بعد قراءته للرواية، إذ سأل نفسه – بوصفه قارئاً - كيف نعيش حياتنا اليومية، ونساكن هذا الرعب الذي يتربص بنا هنا...الآن؟ : «حين فرغت من رواية عبدالرحمن منيف الجديدة، أحسست حلقي جافاً، وغمرني شعور ذاهل بالعار. كيف نعيش حياتنا اليومية، ونساكن هذا الرعب الذي يتربص بنا هنا... والآن؟ أي صملاخ بليد يحجب عن أسماعنا الصراخ والأنين، كي نواصل نومنا كلّ ليلة! أيّة ذاكرة مثقوبة تلك التي تتيح لنا أن نتناسى الآلاف الذين يهترئون في السجون هنا... والآن؟ هذا عار يكاد يلامس التواطؤ. من خوفنا، وغفلتنا، وصمتنا يغزل الجلاد سياطه. ومن خوفنا، وغفلتنا، وصمتنا تغصّ بنا السجون، تغدو الحياة هنا والآن كابوساً من الجنون والرعب.

إنّ رواية عبدالرحمن منيف تمزق الصمت، وتعلن الفضيحة. هذه الأوطان - السجون الفضيحة، وهؤلاء المواطنون - المساجين فضيحة، وهذا التاريخ الشرق أوسطي معتقل يستنقع في الفضيحة. ورغم أنّ الرواية تلاحق هذه الفضيحة بتنوعاتها القطرية، وتعدد مستوياتها، فإنّها تتعمّد أنْ تظلّ قولاً ناقصاً، قولاً لا يكتمل إلاّ إذا أضاف القارئ عليه موقفاً أو فعلاً.

وبين التعرية والتحريض، وبين النمنمة الفنية والوعي التاريخي، يبني عبدالرحمن منيف رواية – شهادة، لن تستطيع الاستغناء عنها إذا أردنا أن نعرف الـ الآن...هنا، وإذا أردنا أن نغيّر الـ هنا... والآن أيضاً»[3].

---

(1) رواية الآن...هنا: 150.

(2) رواية الآن...هنا: 150.

(3) الغلاف الأخير لرواية (الآن...هنا) ، تعليق سعد الله ونوس.

وبعد آخر من أبعاد التواصل في هذا المستوى التحوّلي يبرز عندما يذكر الراوي للمتلقي أسباب كتابة مذكراته ودوافعها: «**وهنا أصل إلى الفقرة الأخيرة في هذا المدخل: هذه الأوراق ما كانت لتكتب لولا وجود محرض جمعتني به المأساة في مستشفى كارولوف. إنّه عادل الخالدي. فهذا الرجل لديه قناعة تصل حدود اليقين أنّ الكلمة يمكن أن تترك تأثيراً كبيراً، وإنّها أساس كلّ تغيير، ويجب أن تكون سلاحنا الأساسي في المرحلة الراهنة.**

لقد ظلّ عادل يلاحقني ويلحّ عليّ من أجل تدوين تجربتي عن السجن، ورغم تردّدي الذي استمرّ أسابيع عديدة، فقد اقتنعت، أو اقتربت من الاقتناع، أنّ تدوين هذه التجربة أمر غير ضار، إذا لم يكن مفيداً، وهذا ماجعلني أكتب الأوراق التالية!.

ولا حاجة لأن أقول كما يفعل المؤلفون الإنكليز بشكل خاص، إنّ كلّ خطأ أو تقصير، وأيضاً كلّ تعبير نابٍ في هذه الأوراق، أنا وحدي مسؤول عنه، ولا أحد غيري»[1].

من سمات التوجّه السردي في هذا المستوى التحوّلي التدرّجُ في إعطاء المعلومات، إذ وجدنا أنّ المشاهد التي استحضرت المتلقي مالت إلى أسلوب عرض تفاصيل عامّة، ودقيقة له، ثم الدخول رويداً رويداً في المحاورات، واستيعاب الحالات النفسية الدقيقة، والمشاعر الانسانية المتنوعة. وأنّ المتلقي يجد في هذا المستوى نفسه وكأنّه يتعامل مع كتاب مطبوع منشور، إذ هناك مقدّمة وخاتمة، ودوافع الكتابة، وتحمّل المسؤولية، لهذا كلّه تمّ إدراج المروي له هنا في صنف المتلقي (المروي له الخارجي)، لأنّ المذكرّات قد دوّنت، والتدوين كتابة، ولا يقرأ الكتابة سوى قراء حقيقين.

التواصل السردي من خلال المسكوت عنه (الفجوات):

يعمل المسكوت عنه بوصفه محور ارتكاز تقوم عليه علاقة القارئ بالنص، لأنّه يستحثّ المتلقي على استشفاف الدلالة المخبوءة داخل النص[2]، ويتيح للحركة الذهنية عنده أن تمارس فاعليتها، لأنّ المسكوت عنه يخالف الأصل، وهو الذكر، ويقدّم الدارسون الحذف/ المسكوت عنه على الذكر، من منطلق أنّ الأصل في البنية الأساسية للتركيب هو الذكر[3]، وأصليته تضعف من ردود فعل المتلقي إزاءه، فـ «من شروط المحذوف في حكم البلاغة أنّه

(1) رواية الآن...هنا: 150-151.

(2) ينظر جماليات التلقي- دراسة في نظرية التلقي:184.

(3) ينظر الخصائص: 2 /360. وينظر إعجاز القرآن: 262.

متى أُظهر صار الكلام إلى شيء غثّ، لا يناسب ما كان عليه أولاً من الطلاوة والحسن»[1]، بخلاف الإخفاء الذي يكون مخالفاً للأصل، وهذا ما يجعله مخالفاً لأفق توقّع المتلقي، وتصحب عملية المخالفة حالات نفسية لا تكون متوفّرة في الحالة الأولى[2]، فكما يقول الباقلاني أنّ «الحذف أبلغ من الذكر؛ لأنّ النفس تذهب كلّ مذهب في القصد من الجواب»[3].

يرتبط مفهوم المسكوت عنه في الدراسات النقدية الحديثة بمفهوم الفراغات أو الفجوات التي اشتغل عليها الفيلسوف الظاهراتي / البولندي (رومان إنغاردن)، إذ يرى إنغاردن أنّ «تجلّي الصفات والمنظورات المتنوعة ينجز في العلم الفني طبقة المناظر المؤطرة، أي (الهياكل)، وما يطرح في هذه المناظر ليس واقعياً ولا هو مثالياً، بل هو منتوج لمنجزات الوعي وذو طبيعة قصدية، يتجسد الموضوع المعروض عن طريقها في وعي المتلقي. وبما أنّ هذه التجسيدات تصبح ممكنة عن طريق هذه النماذج أو هذه الهياكل، فإنّه من الممكن وصفها بأنها الملء المنظوري لهذه القوالب أو لهذه الهياكل في كل مرة. ومن هنا يتضح أنّ إنغاردن يعتبر التجسيد ملئاً للمواضع غير المعينة أو الأماكن الفارغة أو الفجوات القائمة»[4]. ويرى بعض الباحثين المتابعين لمشروع إنغاردن أنّ «التجربة الجمالية لا يمكن أن تعاش من خلال صفة عامة للموضوعات القصدية، وإنما هي في حاجة إلى مفتاح يتمثل في ملء هذه المواضع غير المعينة. وهذا المفتاح هو ما يجب على وجهة النظر الظاهراتية إظهاره والكشف عنه بالعودة إلى الظواهر، إلى خصائص الأشياء، ومن ثم العودة إلى الذات، إلى الوعي بوصفه مصدر علمنا عن الأشياء، وهو الصفات الميتافيزيقية للعمل الفني. وما يثيره في المتأمل أو القارئ هو ما يسميه إنغاردن الانفعال الأصلي»[5].

تنتمي الفجوات والتي يسميها إنغاردن (المواضع غير المعينة) إلى بناء العمل الأدبي، لأنها ترد على مستوى الطبقات الأربع – إذ أقام إنغاردن نظرية بناء العمل الأدبي على أساس فلسفة هوسرل، بوصفه شكلاً متعدد الطبقات، وهي الطبقة الشكلية الصوتية وطبقة الوحدات المعنوية وطبقة المناظر أو وجهات النظر المؤطرة أو التخطيطية وطبقة الموضوعات المعروضة – ولا سيما الطبقتين الأخيرتين؛ طبقة المناظر المؤطرة، وطبقة الموضوعات، اللتين تتضمنان وحدات نصية تتوفر على مواضع كثيرة غير معينة، يستطيع

---

(1) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 2/279-280.

(2) ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 216.

(3) إعجاز القرآن: 262.

(4) العمل الفني الأدبي: 12 (مقدمة المترجم).

(5) العمل الفني الأدبي: 12 - 13(مقدمة المترجم).

القارئ أن يملأها بطرق مطابقة أو غير مطابقة للموضوع القصدي المعروض، الذي يحتوي على الشخصيات الفاعلة، والأماكن والوقائع وغيرها، على ألاّ يتم بصورة اعتباطية، وإنما يجب أن يتم ملؤه بالمعاني في إطار قالب العمل. بمعنى أن المواضع غير المحددة (المسكوت عنه) لا تخلق عن طريق تجربة فرد نفسي ما، غير أنّ لها أسباب تحديدها ووجودها المحتمل بمعنى ما في الوقائع المكونة عن طريق الجمل أو عن طريق الموضوعات المعروضة فيها. ولا يقوم ذلك على هذا السبب النظري فحسب، وهو أنّ العمل الأدبي لا تظهر فيه سوى المناظر المخططة، التي لا تزال عند القراءة مختلفة، لكنها لا تسمح بالمناظر المتنوعة المرهنة إلاّ في حدود معينة مسبقاً. كثيراً ما يحدث أن تكون الموضوعات المعروضة موضوعات واقعية محددة. مثلاً (تجري) – كما نقول عادة – وقائع القصة في رواية (الروح المسحورة) لرومان رولاند في باريس. ويتم فيها أيضاً عرض بعض شوارع العاصمة الفرنسية. فلنفترض أنّ قارئاً معيناً لهذه الرواية لا يعرف باريس عن طريق التجربة. فعند القراءة يستحضر طبعاً من بين ما يستحضر من العمل المذكور المناظر المحددة للشوارع المقصودة. ولما كان لم يسبق له أبداً أن عاش تلك المناظر المطابقة مجسدة من خلال إدراك أصلي للشوارع، فإنّ استحضارها لا يتم له أبداً بحيث تظهر المناظر المستحضرة من قبله شبهاً يصل حد التفاصيل من تلك المناظر، التي كان سيعيشها فيما لو أتيح له أن يعي الشوارع المذكورة حقيقة. فنماذج المنظر المحددة مسبقاً تجعل لها دائماً تكملة وتملأ عن طريق تفاصيل مختلفة، لا تنتمي إليها في الحقيقة، لكنّ القارئ يستمدها من مضامين مناظر مجسدة أخرى عاشها فيما سبق. ويحدث هذا إلى درجة ما في الحالة التي تقوم فيها الموضوعات المعروضة وهي بصدد القيام بوظيفة التصوير بالإحالة على صورة أصلية، يعرفها القارئ من خلال تجاربه المباشرة، لأنّ المناظر، التي يعيشها أشخاص نفسيون، يتباينون عن الموضوعات نفسها، يختلفون جوهرياً بعضهم عن البعض الآخر من عدة جوانب. لذلك فليس من الممكن أن يستحضر القارئ تماماً المناظر نفسها التي أراد مؤلف العمل أن يحددها عن طريق بناء العمل. وهنا يظهر للمرة الثانية أن العمل الأدبي إنما شكل مخطط. ولإدراك هذا فإنه لا بدّ أن يدرك المرء ذلك في طبيعته المؤطرة وألاّ يخلط العمل بالتجسيدات المفردة، التي تنشأ عند القراءات المنفردة.

تنتمي جميع المناظر المخططة من الوجهة النظرية إلى الموضوعات المعروضة، التي يتحقق فيها تحول هذه الموضوعات إلى وقائع. وهذا (الانتماء) لا يعني إلاّ تبعية من مناظر تخطيطية ممكنة قائمة على تحديد مسبق صارم مطابقة مع الموضوعات المعروضة. ولكي يكون من الممكن أن تكون هذه المناظر التابعة راهنة، فإنها تحتاج إلى عوامل أخرى تقوم خارج الموضوعات المعروضة. ويمكن أن تنجم بعض هذه العوامل عن طريق خائض في

الأعمال الأدبية، بينما تقع الأخرى في الشخصية النفسية المجرِّبة، بحيث أنّ المناظر المخطّطة لا تصبح مجسدة وراهنة إلاّ عن طريق القارئ (أو عن طريق المؤلف)[1].

وتسير منهجية (آيزر) النقدية في المنحى نفسه، مع وجود اختلاف مع أستاذه إنغاردن في تقويم أهمية الفجوات أو الفراغات، إذ بحث آيزر «في دور المتلقي للبنيات المعنوية المنجزة في النصوص الأدبية ويذهب إلى أنّ عدم التحديد أو عدم التعيين هو الشرط الحاسم للأثر الجمالي. فهو يرى على النقيض من إنغاردن أن نشاط القارئ لا يقتصر على تكملة المواضع غير المعينة، والأماكن المبهمة، ذلك أنّ الفراغات أو الفجوات، هي التي تمكن قبل كل شيء من التأثير المتبادل بين النص والقارئ، وفي هذا التأثير المتبادل تكتسب إمكانيات النص المعنوية شكلها في وعي القارئ وتصوره»[2]. إنّ الفجوات (المسكوت عنه) عملية تتبع – عند آيزر - من تشكيل النص، فلا يمكن له أن يكون بدون بنية، لهذا يرى آيزر أنّه توجد بنيتان أساسيتان لعدم التحديد أو المسكوت عنه في النص؛ وهي الفراغات Blanks، والنفي Negation[3]. تتمثل الفراغات في المساحات السردية المتروكة في بنية النص من أجل إشراك المتلقي وتحفيزه نحو الاستجابة، أمّا النفي فهو استحضار المألوف ومن ثمّ نفيه[4] من أجل كسر أفق توقع المتلقي، وتنشيط وعيه، وهذا يدلّ على أنّ النصوص أخصب بشكل لا نهائي من أيّ من إدراكاتها الفردية لدى القرّاء[5]. وهذا ما جعل رومان إنغاردن أن يصف العمل الأدبي بأنّه نتيجة تخطيطية تحتوي على العديد من مواضع عدم التحديد، فالموضوعات المتمثلة تُعطى في العمل بشكل تخطيطي، أي في سلسلة من المظاهر التخطيطية المنتقاة بوساطة المؤلف، وهي تتطلب تعييناً يجلبها إلى حالة تحقّق فعلي، ويحدث هذا عندما يملأ القارئ هذه المظاهر التخطيطية بمظاهر عيانية قد عاينها في خبراته السابقة؛ وبذلك يجعلها موضوعاً لخبرة عيانية[6] كما استشهدنا فيما سبق بقول إنغاردن. فعناصر «اللاّتحديد هي التي تمكّن النص من التواصل مع القارئ؛ بمعنى أنّها تحثّه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معاً»[7].

---

(1) العمل الفني الأدبي: 12 و68 و 314 - 316.

(2) العمل الفني الأدبي: 14 (مقدمة المترجم).

(3) ينظر جماليات التلقي: 189، و205.

(4) النص والقارىء: 135.

(5) ينظر جماليات التلقي: 189، و205.

(6) الخبرة الجمالية: 448. وينظر جماليات التلقي: 185.

(7) فعل القراءة: 16.

وقد عمل (أمبرتو إيكو) على تعميق صلة الفراغات بنشاط القارئ، ودوره الفعال في ملئها، وهو يرى أنّ كلّ تخييل سردي هو بطبيعته سريع ذلك أنه لا يستطيع، وهو يبني عالماً تعجّ بالشخصيات والأحداث، أن يقول كل شيء عن هذا العالم. إنه يلمح، والباقي يأتي به القارئ الذي يقوم بملء الفضاءات البيضاء. وهو يرى أنّ النص آلة كسولة تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها، فالقراءة هي التي تنشط النص لتنتج معانيه. ويستنجد القارئ أثناء عملية الملء بتجربته الحياتية أو بما تقدمه له القصص الأخرى، ليكون قادراً على توقيع بقية القصة، وقد سمّى إيكو هذا النشاط بـ(الجولات الاستدلالية) [1].

انطلاقاً من هذه الأسس؛ نجد أنّ المسكوت عنه يأخذ دوره من الوظيفة الاتّصالية للأدب، ويعزّز من درجات الاتصال مع النص الأدبي، حتى عدّه بعضهم شرطاً من الشروط الأساسية لعملية الاتصال[2]. إذ كان اهتمام (أمبرتو إيكو) منصباً على تحليل الأعمال بوصفها فعلاً تواصلياً[3]، «فالتواصل في الأدب عملية لا يحرّكها ولا ينظّمها سنُن معطى بل بل تفاعل مقيِّد وموسِّع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني، بين الكشف والإخفاء. إنّ ما هو خفي يحثّ القارئ على الاكتشاف ولكنّ هذا الفعل يكون مراقباً أيضاً بما هو مكشوف»[4]. وهذا ما يعني أنّ مزيج التحديد وعدم التحديد، الصريح والضمني هو أساس أساس التفاعل المتبادل بين النص والقارئ، وشرط من شروطه الضرورية.

هنا في هذا السياق التواصلي نستعين بالقصة القرآنية، انطلاقاً من اهتمام القرآن الكريم بالمتلقي وفتح المجال أمامه لتدبر آياته والتأمل في خطابه المعجز، إذ يجد القارئ أن السرد القرآني يتواصل مع القارئ عبر ترك فراغات غير مملوءة ممثلة في المسكوت عنه، من أجل شدّ انتباهه إلى الدلالات المخبوءة، والتواصل معه عبر تحويل مجرى التفكير والتدبر إليه، إذ يعطي السرد القرآني دائماً «من خلال الحذف، ومن خلال الإثبات، إنّ ما يثبته النص يخدم ما يحذفه، وما يحذفه يخدم ما يثبته، وهما معاً يُتمّان فكرة الحضور، فالحضور أو القلب المتفتّح في حاجة إلى تنوع الخطاب. هناك دائماً الإحساس بما تحصل عليه، وما نكابد في سبيل الحصول عليه»[5]. وقد أضفت هذه الخصيصة الأسلوبية على الخطاب القرآني في قصصه الحيوية المتجددة والحضور الدائم، وأسهم في تفعيل محاور

---

(1) 6 نزهات في غابة السرد: 19 – 20 و89.

(2) ينظر جماليات التلقي: 184-189.

(3) القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللغة: 182.

(4) فعل القراءة: 100.

(5) مسئولية التأويل: 178-179.

القصص، وترسيخ بنائها الفني. إذ تنطلق البنية الفنية للقصة القرآنية من رؤية جمالية واضحة المعالم، فهي تعرض قضاياها الفكرية والعقدية والتربوية في نسق تعبيري تواصلي؛ تشبع الجانب الفكري والجمالي (الأدبي) للمتلقي على السواء، عبر ترك المساحات أمامه، وعدم الدخول في عرض تفاصيل معينة.

يعتمد السرد القرآني على المسكوت عنه، ويتجنب المباشرة في الأداء والتعبير، فإذا أطل القارئ على أسلوب القصة القرآنية إطلالة، لستوقفته مجاميع من بنى مسكوت عنها، فعندما يصل إلى قصة نوح يلحّ عليه السؤال؛ لماذا أمر الله رسوله نوح بصنع السفينة؟! ألم يكن ممكناً أن ينجيه الله والمؤمنين به بدون هذه الوسيلة؟ لأنّ الله لو أراد لأنقذهم بسبب كوني كما أهلك قومه بالسبب نفسه. وفي قصة مريم وعند الحديث عن مخاضها، يلحّ عليه السؤال، لماذا أُمرت بهزّ الشجرة، أ لم يكن ممكناً أن تتساقط عليها الرطب الجني، دون هذه الحركة، كما وُهب الغلام الزكي دون تدخل إنساني؟!.

يقدّم القرآن الكريم قصصه في خدمة المدلولات الكبرى للحدث ولإشاراته الأخلاقية، إذ توظف هذه القصص المعطيات التاريخية لخدمة أهدافها الفكرية والتربوية عبر نسق فني وصياغة جمالية معتمدة على المسكوت عنه، وتقوم هذه الآلية على ترك التفصيلات الروتينية التي تدرك من خلال المشاهد المعروضة، مع التركيز على ذكر ما هو جوهري وأساسي، وما هو في خدمة الجانب العقدي والفني للقصة، إذ إنّ التعبير القرآني يجعل من الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني[1]، فقد جاءت قصص الأنبياء والأمم البائدة سلوى لرسول الله – صلّى الله عليه وسلّم - وتثبيتاً له في مواجهة الضغط الشديد الذي كان يتعرض له من كل جانب، إلا أننا نستشف هذا المفهوم وراء السطور وخلف الأحداث، فعلى سبيل المثال نجد أنّ الكفار اعترضوا على نزول القرآن على محمد (صلّى الله عليه وسلّم) وطعنوا في مستواه الطبقي: ﴿ وَقَالُواْ لَوۡلَا نُزِّلَ هَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانُ عَلَىٰ رَجُلٖ مِّنَ ٱلۡقَرۡيَتَيۡنِ عَظِيمٖ ٣١ ﴾[2] **ففي سياق تقوية الرسول للوقوف تجاه هذا النوع من العقلية المنغمسة في الرؤيا المادية، يعرض القرآن في نسق متقابل اعتراض فرعون على موسى:** ﴿وَنَادَىٰ فِرۡعَوۡنُ فِي قَوۡمِهِۦ قَالَ يَٰقَوۡمِ أَلَيۡسَ لِي مُلۡكُ مِصۡرَ وَهَٰذِهِ ٱلۡأَنۡهَٰرُ تَجۡرِي مِن تَحۡتِيٓۖ أَفَلَا تُبۡصِرُونَ ٥١ أَمۡ أَنَا۠ خَيۡرٞ مِّنۡ هَٰذَا ٱلَّذِي هُوَ مَهِينٞ وَلَا يَكَادُ يُبِينُ ٥٢ فَلَوۡلَآ أُلۡقِيَ عَلَيۡهِ أَسۡوِرَةٞ مِّن ذَهَبٍ أَوۡ جَآءَ مَعَهُ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ مُقۡتَرِنِينَ ٥٣ ﴾[3] وقد اكتفى الأسلوب القرآني بعرض هاتين اللوحتين المتقابلتين، وترك الاستنتاج

(1) التصوير الفني في القرآن: 117.

(2) سورة الزخرف / آية 31.

(3) سورة الزخرف/ آية 51-53.

للمتلقي دون الانغماس في التوجيهات التي تخلو من القوة النفسية الدافعة، ومن اللمسات الفنية المؤثرة[1].

وقد أسهم هذا الأسلوب الأدائي في امتلاك الخطاب القرآني الحيوية المتجددة والحضور الدائم، كما أسهم في تفعيل محاور القصص، وترسيخ بنائها الفني، وذلك عبر تفعيل القارئ، وجعله جزءاً من بنية الحدث.

مستويات المسكوت عنه:

ينطوي التواصل السردي عبر أسلوب المسكوت عنه في القصة القرآنية على مستويين: هما المستوى المرحلي المرتبط بختام القصص، والمستوى الدائمي غير المرتبط بختام القصص:

أ- **المستوى المرحلي:** تنطلق عملية المسكوت عنه - في هذا المستوى - من بداية القصة وتستمر حتى نهايتها، ويبقى الأمر خافياً على الشخصيات وعلى المتلقين على مدار الحدث، ويمتاز هذا المستوى بعنصر التشويق الذي يجعل المتلقي يتابع مجريات القصة في لهفة وتشوق عبر مجموعة عناصر فنية جذابة لفكره وحسه، فإذا أخذنا قصة يوسف أنموذجاً لهذا المستوى نجدها تثير العناية منذ أول وهلة، فبعد استهلال القصة بأسلوب مميّز: ﴿الٓرۚ تِلۡكَ ءَايَٰتُ ٱلۡكِتَٰبِ ٱلۡمُبِينِ ۝١ إِنَّآ أَنزَلۡنَٰهُ قُرۡءَٰنًا عَرَبِيّٗا لَّعَلَّكُمۡ تَعۡقِلُونَ ۝٢ نَحۡنُ نَقُصُّ عَلَيۡكَ أَحۡسَنَ ٱلۡقَصَصِ بِمَآ أَوۡحَيۡنَآ إِلَيۡكَ هَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانَ وَإِن كُنتَ مِن قَبۡلِهِۦ لَمِنَ ٱلۡغَٰفِلِينَ ۝٣﴾[2].

نجد أن طريقة السرد في القصة اعتمدت على المسكوت عنه، للسير بالخط البياني لعنصر التشويق نحو الأعلى، والمتمثل في السكوت عن إعلان الرؤيا وتأويلها ﴿إِذۡ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيۡتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوۡكَبٗا وَٱلشَّمۡسَ وَٱلۡقَمَرَ رَأَيۡتُهُمۡ لِي سَٰجِدِينَ ۝٤ قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقۡصُصۡ رُءۡيَاكَ عَلَىٰٓ إِخۡوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيۡدًاۖ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لِلۡإِنسَٰنِ عَدُوّٞ مُّبِينٞ ۝٥﴾[3] إذ تزداد لهفة القارئ كلما تشابكت حوادث القصة وقربت من نهايتها؛ مرحلة بعد مرحلة، ولا سيما بعد مشهد سجن يوسف، وتطور الأحداث بعد رؤيا السجينين الشابين: ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجۡنَ فَتَيَانِۖ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعۡصِرُ خَمۡرٗاۖ وَقَالَ ٱلۡأٓخَرُ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَحۡمِلُ فَوۡقَ رَأۡسِي خُبۡزٗا تَأۡكُلُ ٱلطَّيۡرُ مِنۡهُۖ نَبِّئۡنَا بِتَأۡوِيلِهِۦٓۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلۡمُحۡسِنِينَ ۝٣٦ قَالَ لَا يَأۡتِيكُمَا طَعَامٞ تُرۡزَقَانِهِۦٓ إِلَّا نَبَّأۡتُكُمَا بِتَأۡوِيلِهِۦ قَبۡلَ أَن يَأۡتِيَكُمَاۚ ذَٰلِكُمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّيٓۚ إِنِّي تَرَكۡتُ مِلَّةَ قَوۡمٖ لَّا يُؤۡمِنُونَ بِٱللَّهِ وَهُم بِٱلۡأٓخِرَةِ هُمۡ كَٰفِرُونَ ۝٣٧ وَٱتَّبَعۡتُ

(1) ينظر سيكولوجية القصة القرآنية: 257-258.

(2) سورة يوسف/ آية 1-3.

(3) سورة يوسف/ آية 4-5.

مِلَّةَ ءَابَآءِيٓ إِبۡرَٰهِيمَ وَإِسۡحَٰقَ وَيَعۡقُوبَۚ مَا كَانَ لَنَآ أَن نُّشۡرِكَ بِٱللَّهِ مِن شَيۡءٖۚ ذَٰلِكَ مِن فَضۡلِ ٱللَّهِ عَلَيۡنَا وَعَلَى ٱلنَّاسِ وَلَٰكِنَّ أَكۡثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَشۡكُرُونَ ٣٨ يَٰصَٰحِبَيِ ٱلسِّجۡنِ ءَأَرۡبَابٞ مُّتَفَرِّقُونَ خَيۡرٌ أَمِ ٱللَّهُ ٱلۡوَٰحِدُ ٱلۡقَهَّارُ ٣٩ مَا تَعۡبُدُونَ مِن دُونِهِۦٓ إِلَّآ أَسۡمَآءٗ سَمَّيۡتُمُوهَآ أَنتُمۡ وَءَابَآؤُكُم مَّآ أَنزَلَ ٱللَّهُ بِهَا مِن سُلۡطَٰنٍۚ إِنِ ٱلۡحُكۡمُ إِلَّا لِلَّهِۚ أَمَرَ أَلَّا تَعۡبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُۚ ذَٰلِكَ ٱلدِّينُ ٱلۡقَيِّمُ وَلَٰكِنَّ أَكۡثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعۡلَمُونَ ٤٠ يَٰصَٰحِبَيِ ٱلسِّجۡنِ أَمَّآ أَحَدُكُمَا فَيَسۡقِي رَبَّهُۥ خَمۡرٗاۖ وَأَمَّا ٱلۡأٓخَرُ فَيُصۡلَبُ فَتَأۡكُلُ ٱلطَّيۡرُ مِن رَّأۡسِهِۦۚ قُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ ٱلَّذِي فِيهِ تَسۡتَفۡتِيَانِ ٤١ وَقَالَ لِلَّذِي ظَنَّ أَنَّهُۥ نَاجٖ مِّنۡهُمَا ٱذۡكُرۡنِي عِندَ رَبِّكَ فَأَنسَىٰهُ ٱلشَّيۡطَٰنُ ذِكۡرَ رَبِّهِۦ فَلَبِثَ فِي ٱلسِّجۡنِ بِضۡعَ سِنِينَ ٤٢﴾[1].

تمثل هذه الرؤيا الثانية في القصة نقطة تحول كبير لمجريات الأحداث نحو رؤيا أخرى ذات تعقيدات أكثر، وتحولات أكبر، وهي رؤيا الملك بعد أن عجز المستشارون عن فك مغاليقها﴿وَقَالَ ٱلۡمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبۡعَ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَأُ أَفۡتُونِي فِي رُءۡيَايَ إِن كُنتُمۡ لِلرُّءۡيَا تَعۡبُرُونَ ٤٣ قَالُوٓاْ أَضۡغَٰثُ أَحۡلَامٖۖ وَمَا نَحۡنُ بِتَأۡوِيلِ ٱلۡأَحۡلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ ٤٤ وَقَالَ ٱلَّذِي نَجَا مِنۡهُمَا وَٱدَّكَرَ بَعۡدَ أُمَّةٍ أَنَا۠ أُنَبِّئُكُم بِتَأۡوِيلِهِۦ فَأَرۡسِلُونِ ٤٥ يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفۡتِنَا فِي سَبۡعِ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعِ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖ لَّعَلِّيٓ أَرۡجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمۡ يَعۡلَمُونَ ٤٦﴾[2] وهذه الرؤيا الثالثة هي التي فتحت الباب على مصراعيه ليوسف وللمتلقي نحو عالم رحب. ليوسف: حيث الخروج من السجن الضيق إلى الحرية والمال والسلطان وتحقيق رؤياه (المسكوت عنه). وللمتلقي: لأنه بعد الانتظار والتتبع أخذت ملامح تحقيق الرؤيا الأولية تظهر في الأفق، ويحين وقت البوح عن السر المسكوت: ﴿وَرَفَعَ أَبَوَيۡهِ عَلَى ٱلۡعَرۡشِ وَخَرُّواْ لَهُۥ سُجَّدٗاۖ وَقَالَ يَٰٓأَبَتِ هَٰذَا تَأۡوِيلُ رُءۡيَايَ مِن قَبۡلُ قَدۡ جَعَلَهَا رَبِّي حَقّٗاۖ وَقَدۡ أَحۡسَنَ بِيٓ إِذۡ أَخۡرَجَنِي مِنَ ٱلسِّجۡنِ وَجَآءَ بِكُم مِّنَ ٱلۡبَدۡوِ مِنۢ بَعۡدِ أَن نَّزَغَ ٱلشَّيۡطَٰنُ بَيۡنِي وَبَيۡنَ إِخۡوَتِيٓۚ إِنَّ رَبِّي لَطِيفٞ لِّمَا يَشَآءُۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلۡعَلِيمُ ٱلۡحَكِيمُ ١٠٠﴾[3].

ونجد الأسلوب نفسه في قصة موسى مع العبد الصالح﴿وَإِذۡ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَىٰهُ لَآ أَبۡرَحُ حَتَّىٰٓ أَبۡلُغَ مَجۡمَعَ ٱلۡبَحۡرَيۡنِ أَوۡ أَمۡضِيَ حُقُبٗا ٦٠ فَلَمَّا بَلَغَا مَجۡمَعَ بَيۡنِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ فِي ٱلۡبَحۡرِ سَرَبٗا ٦١ فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَىٰهُ ءَاتِنَا غَدَآءَنَا لَقَدۡ لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَٰذَا نَصَبٗا ٦٢ قَالَ أَرَءَيۡتَ إِذۡ أَوَيۡنَآ إِلَى ٱلصَّخۡرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ ٱلۡحُوتَ وَمَآ أَنسَىٰنِيهُ إِلَّا ٱلشَّيۡطَٰنُ أَنۡ أَذۡكُرَهُۥۚ وَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ فِي ٱلۡبَحۡرِ عَجَبٗا ٦٣ قَالَ

(1) سورة يوسف/ آية 36-42.

(2) سورة يوسف/ آية 43-46.

(3) سورة يوسف/ آية 100.

ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبۡغِۚ فَٱرۡتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصٗا ﴿٦٤﴾ فَوَجَدَا عَبۡدٗا مِّنۡ عِبَادِنَآ ءَاتَيۡنَٰهُ رَحۡمَةٗ مِّنۡ عِندِنَا وَعَلَّمۡنَٰهُ مِن لَّدُنَّا عِلۡمٗا ﴿٦٥﴾ قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰ هَلۡ أَتَّبِعُكَ عَلَىٰٓ أَن تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمۡتَ رُشۡدٗا ﴿٦٦﴾ قَالَ إِنَّكَ لَن تَسۡتَطِيعَ مَعِيَ صَبۡرٗا ﴿٦٧﴾ وَكَيۡفَ تَصۡبِرُ عَلَىٰ مَا لَمۡ تُحِطۡ بِهِۦ خُبۡرٗا ﴿٦٨﴾ قَالَ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ صَابِرٗا وَلَآ أَعۡصِي لَكَ أَمۡرٗا ﴿٦٩﴾ قَالَ فَإِنِ ٱتَّبَعۡتَنِي فَلَا تَسۡـَٔلۡنِي عَن شَيۡءٍ حَتَّىٰٓ أُحۡدِثَ لَكَ مِنۡهُ ذِكۡرٗا ﴿٧٠﴾ فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَا رَكِبَا فِي ٱلسَّفِينَةِ خَرَقَهَاۖ قَالَ أَخَرَقۡتَهَا لِتُغۡرِقَ أَهۡلَهَا لَقَدۡ جِئۡتَ شَيۡـٔٗا إِمۡرٗا ﴿٧١﴾ قَالَ أَلَمۡ أَقُلۡ إِنَّكَ لَن تَسۡتَطِيعَ مَعِيَ صَبۡرٗا ﴿٧٢﴾ قَالَ لَا تُؤَاخِذۡنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرۡهِقۡنِي مِنۡ أَمۡرِي عُسۡرٗا ﴿٧٣﴾ فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَا لَقِيَا غُلَٰمٗا فَقَتَلَهُۥ قَالَ أَقَتَلۡتَ نَفۡسٗا زَكِيَّةَۢ بِغَيۡرِ نَفۡسٖ لَّقَدۡ جِئۡتَ شَيۡـٔٗا نُّكۡرٗا ﴿٧٤﴾ ۞ قَالَ أَلَمۡ أَقُل لَّكَ إِنَّكَ لَن تَسۡتَطِيعَ مَعِيَ صَبۡرٗا ﴿٧٥﴾ قَالَ إِن سَأَلۡتُكَ عَن شَيۡءِۭ بَعۡدَهَا فَلَا تُصَٰحِبۡنِيۖ قَدۡ بَلَغۡتَ مِن لَّدُنِّي عُذۡرٗا ﴿٧٦﴾ فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَيَآ أَهۡلَ قَرۡيَةٍ ٱسۡتَطۡعَمَآ أَهۡلَهَا فَأَبَوۡاْ أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارٗا يُرِيدُ أَن يَنقَضَّ فَأَقَامَهُۥۖ قَالَ لَوۡ شِئۡتَ لَتَّخَذۡتَ عَلَيۡهِ أَجۡرٗا ﴿٧٧﴾ قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَيۡنِي وَبَيۡنِكَۚ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأۡوِيلِ مَا لَمۡ تَسۡتَطِع عَّلَيۡهِ صَبۡرٗا ﴿٧٨﴾ أَمَّا ٱلسَّفِينَةُ فَكَانَتۡ لِمَسَٰكِينَ يَعۡمَلُونَ فِي ٱلۡبَحۡرِ فَأَرَدتُّ أَنۡ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَآءَهُم مَّلِكٞ يَأۡخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصۡبٗا ﴿٧٩﴾ وَأَمَّا ٱلۡغُلَٰمُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤۡمِنَيۡنِ فَخَشِينَآ أَن يُرۡهِقَهُمَا طُغۡيَٰنٗا وَكُفۡرٗا ﴿٨٠﴾ فَأَرَدۡنَآ أَن يُبۡدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيۡرٗا مِّنۡهُ زَكَوٰةٗ وَأَقۡرَبَ رُحۡمٗا ﴿٨١﴾ وَأَمَّا ٱلۡجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَٰمَيۡنِ يَتِيمَيۡنِ فِي ٱلۡمَدِينَةِ وَكَانَ تَحۡتَهُۥ كَنزٞ لَّهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَٰلِحٗا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَن يَبۡلُغَآ أَشُدَّهُمَا وَيَسۡتَخۡرِجَا كَنزَهُمَا رَحۡمَةٗ مِّن رَّبِّكَۚ وَمَا فَعَلۡتُهُۥ عَنۡ أَمۡرِيۚ ذَٰلِكَ تَأۡوِيلُ مَا لَمۡ تَسۡطِع عَّلَيۡهِ صَبۡرٗا ﴿٨٢﴾ ۞[1] إذ تنطلق بنية المسكوت عنه في نسق تصاعدي تزداد لهفة القارئ كلّما تفاعل الحدث، وتصاعدت وتيرة الأحداث مروراً بالمراحل الثلاث للمسكوت عنه (1- قتل الولد 2- خرق السفينة 3- إقامة الجدار) حتى اللحظة التي يزال فيها ثقل الانتظار والترقب عن كاهل المتلقي، وتمثل هذه المسكوتات في مراحلها الثلاثة محطات فنية، تنمي الحدث وتبرز ملامح رؤيا القصة (موسى وما يحمله من تعطش بالغ لمعرفة الحقيقة والبحث عنها).

يتبع المتلقي خيوط السرد في هذه المستوى لمعرفة البنى المطمورة خلف السطور، فليس هناك مرجع غير السياق لمعرفة المسكوت عنه، ويتميز السرد في هذا المستوى بحرارة الحدث وقوته، كما يتميز بتنوع الأدوار وإظهار جدية البطل تجاه قضيته، لتتكاتف المراحل جميعها في الدفع بعجلة الأحداث، لأنّ أمر الإفصاح عن المسكوت عنه لا يتم إلاّ في نهاية المطاف.

ب- المستوى الدائمي: ينحصر المسكوت عنه في هذا المستوى على المتلقي فقط، ويستمر، لأن أمر الإفصاح غير مرهون بمرحلة من مراحل القصة، فمن المعلوم أن قصة آدم

(1) ينظر سورة الكهف/ آية 60-82.

تبدأ بذكر خلقه وإكرامه على الملائكة لنصل الى سياق النهي عن أكل شجرة من أشجار الجنة، فلم يتعرض الأسلوب القرآني لاسم هذه الشجرة ولا لبيان نوعها في جميع سياقات قصة آدم، فتبقى الشجرة غير معلومة للمتلقي نوعاً وصفة، أما لآدم -عليه السلام- فهي معروفة معهودة له بدليل ألف ولام التعريف مع دلالة اسم الإشارة آ﴿ فَوَسْوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُۥرِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَٰتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَىٰكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةِ إِلَّآ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ ٱلْخَٰلِدِينَ ﴿٢٠﴾ وَقَاسَمَهُمَآ إِنِّى لَكُمَا لَمِنَ ٱلنَّٰصِحِينَ ﴿٢١﴾ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ ۚ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ ٱلْجَنَّةِ ۖ وَنَادَىٰهُمَا رَبُّهُمَآ أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا ٱلشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَآ إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴿٢٢﴾ ﴾[1]، ففي هذه الآيات القلائل وردت كلمة الشجرة أربع مرات دون تلميح الى اسمها أو نوعها، لأنّ مدار الحدث وغاية النهي هو اختبار آدم وزوجته، لإفهامهما بصورة واقعية عن مدى عدوانية إبليس تجاههما وتجاه أبنائهما في المستقبل، فضلاً عن التفطن الى قضية جوهرية، وهي قضية حرية الاختيار، إذ تنبّه آدم الى وجوده ورأى أنّه مخلوق ذو إرادة له حرية الإختيار[2].

ويتكرر الأسلوب نفسه في قصة مريم عندما تواجه قومها وهي تحمل ولداً: ﴿ فَأَتَتْ بِهِۦ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُۥ ۖ قَالُوا۟ يَٰمَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْـًٔا فَرِيًّا ﴿٢٧﴾ يَٰٓأُخْتَ هَٰرُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ ٱمْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا ﴿٢٨﴾ ﴾[3] فالمتلقي لا يعرف من أمر هذا الشخص (هارون) سوى نفي كونه امرء سوء حتى ضرب به المثل، أما مريم وقومها؛ فقد كان (هارون) معروفاً لديهم معرفة تفصيلية تامة، حتى أصبح هذا الإسم نقطة التعبير عن مضض القوم وأسفهم على مريم.

وهذا هو الأسلوب المتبع في قصة سليمان -عليه السلام- مع ملكة سبأ، فعلى الرغم من تناول سورة النمل لقصتيهما بتوسع، وعلى الرغم من تركيز القصة عليهما، وعلى قدوم الملكة إلى سليمان -عليه السلام- واسلامها، إلاّ أننا نجد سكوت القصة عن أحداث ومسميات متعلقة بهذا المحور الجوهري، فعلى سبيل المثال عند الوصول الى مشهد إرسال الملكة بهدية الى سليمان -عليه السلام- ﴿ ٱرْجِعْ إِلَيْهِمْ فَلَنَأْتِيَنَّهُم بِجُنُودٍ لَّا قِبَلَ لَهُم بِهَا وَلَنُخْرِجَنَّهُم مِّنْهَآ أَذِلَّةً وَهُمْ صَٰغِرُونَ ﴿٣٧﴾ ﴾[4] لم يذكر السياق كيف عاد اليها رسلها، ولا يذكر ماذا قالوا لها، ويسكت عن نيتها وماذا تعتزم بعد ذلك، بل ينتقل مباشرة الى مشهد طلب

(1) سورة الأعراف/ آية 20-22.

(2) ينظر القصص القرآني في منطوقه ومفهومه: 289-391.

(3) سورة مريم/ آية 27-28.

(4) سورة النمل/ آية 37.

سليمان-عليه السلام- من حاشيته إحضار عرشها ﴿ٱرۡجِعۡ إِلَيۡهِمۡ فَلَنَأۡتِيَنَّهُم بِجُنُودٖ لَّا قِبَلَ لَهُم بِهَا وَلَنُخۡرِجَنَّهُم مِّنۡهَآ أَذِلَّةٗ وَهُمۡ صَٰغِرُونَ ٣٧ قَالَ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَؤُاْ أَيُّكُمۡ يَأۡتِينِي بِعَرۡشِهَا قَبۡلَ أَن يَأۡتُونِي مُسۡلِمِينَ ٣٨ قَالَ عِفۡرِيتٞ مِّنَ ٱلۡجِنِّ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبۡلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَۖ وَإِنِّي عَلَيۡهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٞ ٣٩ قَالَ ٱلَّذِي عِندَهُۥ عِلۡمٞ مِّنَ ٱلۡكِتَٰبِ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبۡلَ أَن يَرۡتَدَّ إِلَيۡكَ طَرۡفُكَۚ فَلَمَّا رَءَاهُ مُسۡتَقِرًّا عِندَهُۥ قَالَ هَٰذَا مِن فَضۡلِ رَبِّي لِيَبۡلُوَنِيٓ ءَأَشۡكُرُ أَمۡ أَكۡفُرُۖ وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشۡكُرُ لِنَفۡسِهِۦۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٞ ٤٠﴾[1]، فقد سكتت القصة عن الحديث حول كيفية الإتيان بعرش الملكة في غمضة عين، وسكتت كذلك عن اسم الرجل الذي قام بعملية الإحظار، وعن اسم الكتاب الذي عنده علمٌ منه، كما سكتت عن قصد سليمان -عليه السلام- من استحضار عرشها قبل مجيئها مسلمة مع قومها[2].

لقد عمد الخطاب القرآني في هذه القصص الى خلق غموض فني حول اسم بعض المسميات أو كيفية إلقاء الضوء عليها، لأن التشخيص في هذه المواقع لا يعود بفائدة على سياق هذه القصص ومقاصدها المتمثلة بقدرة الخالق المطلقة دون أن ننسى ما لعنصر الإبهام من دور في إضفاء جماليات على جمالية التعبير القرآني، وعلى خلق آصرة تواصلية فعّالة مع المتلقي.

وفي الختام يمكن القول إنّ المستوى المرحلي والمستوى الدائمي من الأساليب المتبعة في السرد القرآني، لخلق حالة من الترقب الفني الذي يعطي زخما إضافياً لعنصر التشويق لدى المتلقي.

الأحداث المسكوت عنها:

يعدّ الاختصار والابتعاد عن الإطالة من أهم سمات القصة القرآنية، وقد اعتمدت في منحاها الأسلوبي هذا على (المسكوت عنه)، الذي عن طريقه تمكّن السرد القرآني من اختزال نصوص كثيرة في نسق سياقي بليغ، وهذا ما جعل هذه النصوص تمتاز بسلاسة في التعبير وبخفة في التنقل بين المشاهد، فعندما ينتقل المشهد – في قصة يوسف - الى دعوة الملك له ﴿وَقَالَ ٱلۡمَلِكُ ٱئۡتُونِي بِهِۦٓ أَسۡتَخۡلِصۡهُ لِنَفۡسِيۖ فَلَمَّا كَلَّمَهُۥ قَالَ إِنَّكَ ٱلۡيَوۡمَ لَدَيۡنَا مَكِينٌ أَمِينٞ ٥٤﴾[3] يسكت السياق عن تفصيلات كانت قد حدثت قبل هذا الكلام، على نحو أن الساقي رجع الى الملك، وروى له ولحاشيته ماذا قال يوسف، ثم تداولوا الأمر وقرر الملك أن

(1) سورة النمل/ آية 37-40.

(2) ينظر في ظلال القرآن: 2640/5 و2642.

(3) سورة يوسف/ آية 54.

يرسل في طلبه[1]. فهذه سمة أسلوبية مميزة للسرد القرآني، فهو يسكت عن الأمور المفهومة بالسياق لتشيط السرد وتجنب الملل عند القارئ، وكذلك الحال عند تصوير رجوع إخوة يوسف للمرة الثانية الى مصر طالباً المعون والمؤنة: ﴿فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَيْهِ قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَا الضُّرُّ وَجِئْنَا بِبِضَاعَةٍ مُزْجَاةٍ فَأَوْفِ لَنَا الْكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَا إِنَّ اللَّهَ يَجْزِي الْمُتَصَدِّقِينَ﴾[2]، فهناك أحداث ومجريات مسكوتة عنها قبل هذا المشهد، سكت عنها التعبير القرآني.

إنّ المحاورة بين شخصين ومن مستويين مختلفين تقتضي حواراً طويلاً واستطرادات كثيرة، ولكنّنا نجد أن القصة القرآنية قامت بعرض مشاهد من هذا النوع، بأسلوب فني مختصر دون أن تفقد شيئاً من معانيها، على نحو محاورة إبراهيم – عليه السلام - مع الذي حاجّه في ربّه﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾[3]، فقد سكت التعبير القرآني عن المقدمات الكلامية المعهودة قبل بدء المحاورة. وهو الأسلوب نفسه في عرض محاورة ابراهيم مع ربه:﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِنْ قَالَ بَلَى وَلَكِنْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾[4] وقد أمر الرب إبراهيم أن يقوم بهذه العملية ولكنْ هل قام بها أم لا؟ سكتت القصة عن هذا الأمر ولم تتعرض له.

ومن أجل ربط المتلقي بالموضوع أكثر، يتّبع السرد القرآني أسلوب التنويع، والتنقل بين مشاهد متنوعة، وقد ركّز السرد القرآني على (المسكوت عنه) في هذا المنحى أيضاً، على نحو ما نجده في قصة مريم:﴿إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى آدَمَ وَنُوحًا وَآلَ إِبْرَاهِيمَ وَآلَ عِمْرَانَ عَلَى الْعَالَمِينَ ذُرِّيَّةً بَعْضُهَا مِنْ بَعْضٍ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ إِذْ قَالَتِ امْرَأَتُ عِمْرَانَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا فَتَقَبَّلْ مِنِّي إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ فَلَمَّا وَضَعَتْهَا قَالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنْثَى وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثَى وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ وَإِنِّي أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا

(1) ينظر قصص الأنبياء/ دروس وعبر: 172.

(2) سورة يوسف/ آية 88.

(3) سورة البقرة/ آية 258.

(4) سورة البقرة / آية 260.

بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنۢبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا ۖ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيۡهَا زَكَرِيَّا ٱلۡمِحۡرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزۡقًا ۖ قَالَ يَٰمَرۡيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَا ۖ قَالَتۡ هُوَ مِنۡ عِندِ ٱللَّهِ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَرۡزُقُ مَن يَشَآءُ بِغَيۡرِ حِسَابٍ ﴿٣٧﴾[1] لقد روعي التسلسل المرحلي للقصة الى حد هذه النقطة، إذ سلّط الضوء على جميع مراحل القصة؛ ذكر السلالة والعائلة، الأم وطموحاتها أثناء الحمل، تسمية المولود والدعاء لها بالبركة، والكفالة، فهذه مراحل متسلسلة حسب تسلسلها الزمني، ولكن السرد ينتقل الى الأمام في قفزة فنية للأحداث ليدخل مباشرة في مشهد تجد أن المولودة قد كبرت وقد تحققت أمنية الأم: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنۢبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا ۖ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيۡهَا زَكَرِيَّا ٱلۡمِحۡرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزۡقًا ۖ قَالَ يَٰمَرۡيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَا ۖ قَالَتۡ هُوَ مِنۡ عِندِ ٱللَّهِ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَرۡزُقُ مَن يَشَآءُ بِغَيۡرِ حِسَابٍ ﴿٣٧﴾ ﴾[2] كما يؤكد ذلك المشهد الآخر: آ﴿ وَإِذۡ قَالَتِ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ يَٰمَرۡيَمُ إِنَّ ٱللَّهَ ٱصۡطَفَىٰكِ وَطَهَّرَكِ وَٱصۡطَفَىٰكِ عَلَىٰ نِسَآءِ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴿٤٢﴾ ﴾[3]. والأمر الأهم في استخدام القصة القرآنية للمسكوت عنه في سردها القصصي هو أن الانتقال بين المراحل المختلفة للقصة قد رصّ في نسق تعبيري متلاحم، بدليل أن السياق في هذه القصة وقبل هذا المشهد ينتقل الى قصة أخرى دون إحداث خلل بتوازن القصة الأصلية: ﴿ فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنۢبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا ۖ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيۡهَا زَكَرِيَّا ٱلۡمِحۡرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزۡقًا ۖ قَالَ يَٰمَرۡيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَا ۖ قَالَتۡ هُوَ مِنۡ عِندِ ٱللَّهِ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَرۡزُقُ مَن يَشَآءُ بِغَيۡرِ حِسَابٍ ﴿٣٧﴾ هُنَالِكَ دَعَا زَكَرِيَّا رَبَّهُۥ ۖ قَالَ رَبِّ هَبۡ لِي مِن لَّدُنكَ ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً ۖ إِنَّكَ سَمِيعُ ٱلدُّعَآءِ ﴿٣٨﴾ فَنَادَتۡهُ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ وَهُوَ قَآئِمٌ يُصَلِّي فِي ٱلۡمِحۡرَابِ أَنَّ ٱللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحۡيَىٰ مُصَدِّقَۢا بِكَلِمَةٖ مِّنَ ٱللَّهِ وَسَيِّدٗا وَحَصُورٗا وَنَبِيّٗا مِّنَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿٣٩﴾ قَالَ رَبِّ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلَٰمٞ وَقَدۡ بَلَغَنِيَ ٱلۡكِبَرُ وَٱمۡرَأَتِي عَاقِرٞ ۖ قَالَ كَذَٰلِكَ ٱللَّهُ يَفۡعَلُ مَا يَشَآءُ ﴿٤٠﴾ ﴾[4] ثم تعود القصة الى سياقها الأصلي، لأن القصتين متواشجتان من حيث الدلالة ومن حيث المبنى، فهما تدوران حول قوة الله المطلقة في الإيجاد من العدم، بل إن قصة زكريا تمهّد الطريق لقصة عيسى المترابطة مع قصة مريم، لأن قصة زكريا تعرض لمعجزة إيجاد الولد في سن اليأس، وقصتي عيسى ومريم تظهران القدرة الخلاّقة للخالق: ﴿ إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِندَ ٱللَّهِ كَمَثَلِ ءَادَمَ ۖ خَلَقَهُۥ مِن تُرَابٖ ثُمَّ قَالَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ﴿٥٩﴾ ﴾[5].

---

(1) سورة آل عمران/ آية 33-37.

(2) سورة آل عمران/ آية 37.

(3) سورة آل عمران/ آية 42.

(4) سورة آل عمران/ آية 37-40.

(5) سورة آل عمران/ آية 59.

وقد يسلك السرد القرآني مسلكاً آخر في استخدام المسكوت عنه في قصة أصحاب الكهف، ويتمثل هذا المسلك الجديد في الدخول إلى صلب الحدث دون مقدمات: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا ۝٩ إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ۝١٠﴾[1]. يسكت السرد عن أحوال هذه الشخصيات قبل هذه النقطة، ولايخوض في تفاصيل حياتهم الشخصية والأسرية، ويقوم باختزال جميع المراحل الماضية في هذه النقطة، نقطة انطلاق القصة وفي سياق قصة بني اسرائيل مع ملكهم طالوت، يسكت السرد عن أي حديث يخص داود، ولا يلمح له بشيء، إذ تجري الأحداث وتتصاعد المشاهد ولا وجود لداود على مسرح الحدث: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى الْمَلَإِ مِن بَنِي إِسْرَائِيلَ مِن بَعْدِ مُوسَى إِذْ قَالُوا لِنَبِيٍّ لَّهُمُ ابْعَثْ لَنَا مَلِكًا نُّقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ قَالَ هَلْ عَسَيْتُمْ إِن كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ أَلَّا تُقَاتِلُوا قَالُوا وَمَا لَنَا أَلَّا نُقَاتِلَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَقَدْ أُخْرِجْنَا مِن دِيَارِنَا وَأَبْنَائِنَا فَلَمَّا كُتِبَ عَلَيْهِمُ الْقِتَالُ تَوَلَّوْا إِلَّا قَلِيلًا مِّنْهُمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالظَّالِمِينَ ۝٢٤٦ وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ اللَّهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكًا قَالُوا أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِّنَ الْمَالِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ وَاللَّهُ يُؤْتِي مُلْكَهُ مَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ۝٢٤٧ وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ آيَةَ مُلْكِهِ أَن يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَبَقِيَّةٌ مِّمَّا تَرَكَ آلُ مُوسَى وَآلُ هَارُونَ تَحْمِلُهُ الْمَلَائِكَةُ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ۝٢٤٨ فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُم بِنَهَرٍ فَمَن شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَن لَّمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلَّا مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ فَشَرِبُوا مِنْهُ إِلَّا قَلِيلًا مِّنْهُمْ فَلَمَّا جَاوَزَهُ هُوَ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ قَالُوا لَا طَاقَةَ لَنَا الْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ قَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُّلَاقُو اللَّهِ كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ ۝٢٤٩ وَلَمَّا بَرَزُوا لِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ قَالُوا رَبَّنَا أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا وَثَبِّتْ أَقْدَامَنَا وَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ ۝٢٥٠﴾[2]، وعند الوصول الى المشهد الحاسم: ﴿فَهَزَمُوهُم بِإِذْنِ اللَّهِ وَقَتَلَ دَاوُودُ جَالُوتَ وَآتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ وَالْحِكْمَةَ وَعَلَّمَهُ مِمَّا يَشَاءُ وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّفَسَدَتِ الْأَرْضُ وَلَٰكِنَّ اللَّهَ ذُو فَضْلٍ عَلَى الْعَالَمِينَ ۝٢٥١﴾[3] هنا يبرز دور داود -عليه السلام- بغتة على مسرح الحدث، ويسرق

(1) سورة الكهف/ آية 9-10.

(2) سورة البقرة/ آية 246-250.

(3) سورة البقرة/ آية 251.

الأضواء، فقد وظف السرد عن طريق المسكوت عنه جميع الأحداث السابقة في خدمة داود -عليه السلام- وعرض مكانته الدينية والدنيوية: وعن طريق هذا الأسلوب جعل من المشاهد السابقة أرضية أو خلفية لإبراز دور داود وأهميته في حسم الموقف، وبهذا الختام المنفتح على دلالات كبيرة، يترك السرد هذا المشهد دون الخوض في تفاصيل أخرى: ﴿فَهَزَمُوهُم بِإِذْنِ ٱللَّهِ وَقَتَلَ دَاوُۥدُ جَالُوتَ وَءَاتَىٰهُ ٱللَّهُ ٱلْمُلْكَ وَٱلْحِكْمَةَ وَعَلَّمَهُۥ مِمَّا يَشَآءُ ۗ وَلَوْلَا دَفْعُ ٱللَّهِ ٱلنَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّفَسَدَتِ ٱلْأَرْضُ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ ذُو فَضْلٍ عَلَى ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٢٥١﴾﴾ [1].

لقد استخدم أسلوب السرد في هذه القصة أولاً: آلية المسكوت عنه، وثانياً الحديث عن هذا المسكوت عنه، ثم ثالثاً المسكوت عنه؛ أولاً المسكوت عنه المتمثل في ترك أي حديث بشأن داود -عليه السلام- ثانياً الإفصاح عن دوره الفعّال بغتة دون مقدمة سابقة ليلمع نجمه ويخطف الأضواء، ثم المسكوت عنه، ثالثاً من خلال الإبقاء على المشهد كما هو حيّاً نابضاً ليتأمل فيه المتلقي دون إثقاله بإضافات قاتلة لمدلولاته الكبرى.

لقد أولت القصة القرآنية بالتواصل مع المتلقي في ختام القصص عناية بالغة، معولّاً في ذلك على آلية المسكوت عنه؛ ففي قصة آدم تناولت القصة آدم منذ خلقه مبيّنة مراحل الخلق وإكرامه على الملائكة، مع التركيز على حادثة إبليس المفضية الى خروجه من الجنة، وتنتهي القصة في جميع سياقاتها في السور القرآنية بالهبوط، تاركاً الحديث عن ملابسات النزول على الأرض، وساكتاً عمّا وقع له من مصاعب، وبهذا تركت القصة مفتوحة لخيال المتلقي «يتبع آدم المسكين وزوجه في الأرض غريبين لم يعرفا أقطارها، ولم يتعوّدا حياتها، وليس لها خبرة بالمعاش فيها.. الى آخر ما يتملاه الخيال من مشاهد وفروض، يقضي على جمالها الفني كل إسهاب في القصة بعد هذا الختام» [2].

ويظهر هذا البعد جلياً في ختام قصة يوسف أيضا: ﴿وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى ٱلْعَرْشِ وَخَرُّوا۟ لَهُۥ سُجَّدًا ۖ وَقَالَ يَٰٓأَبَتِ هَٰذَا تَأْوِيلُ رُءْيَىَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّى حَقًّا ۖ وَقَدْ أَحْسَنَ بِىٓ إِذْ أَخْرَجَنِى مِنَ ٱلسِّجْنِ وَجَآءَ بِكُم مِّنَ ٱلْبَدْوِ مِنۢ بَعْدِ أَن نَّزَغَ ٱلشَّيْطَٰنُ بَيْنِى وَبَيْنَ إِخْوَتِىٓ ۚ إِنَّ رَبِّى لَطِيفٌ لِّمَا يَشَآءُ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴿١٠٠﴾﴾ [3]. وقد سكت السرد عن حياة يوسف -عليه السلام- بعد هذه المرحلة ولم

(1) سورة البقرة/ آية 251.

(2) التصوير الفني في القرآن: 143.

(3) سورة يوسف/ آية 100.

يخط خطوة واحدة كما فعلت التوراة، لأن الغرض الديني قد تحقق، وتحقق للقصة أجمل ختام»[1]، وهذا الختام متواشح مع بداية القصة التي بدأت خيوطها برؤيا يوسف وهو صبي مغلوب على أمره، وانتهت بتحققها وهو عزيز مطاع.

الأسماء المسكوت عنها:

أحجمت القصة القرآنية التصريح عن أسماء شخصيات ومسميات لا تعود معرفتها بفائدة على بنية النص، ولا على الفكرة المطروحة، بل تبقى الأهمية مرهونة بمتعلقات هذا الشيء وتداعياته، فقد نهى الله آدم من الاقتراب عن شجرة بعينها، وأباح له الأكل فيما عداها من أشجار الجنة، دون تحديد لنوع الشجرة ودون بيان لاسمها، لأن القضية متعلقة بعدم تخطي آدم المحذور، والامتثال للأوامر الإلهية. وفي قصة أصحاب يس: ﴿وَٱضۡرِبۡ لَهُم مَّثَلًا أَصۡحَٰبَ ٱلۡقَرۡيَةِ إِذۡ جَآءَهَا ٱلۡمُرۡسَلُونَ ١٣ إِذۡ أَرۡسَلۡنَآ إِلَيۡهِمُ ٱثۡنَيۡنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزۡنَا بِثَالِثٖ فَقَالُوٓاْ إِنَّآ إِلَيۡكُم مُّرۡسَلُونَ ١٤﴾[2] يظهر رجل في مسرح الأحداث، فيأخذ مكانه في صميم القصة دون أن يذكر اسمه، أو يشير الى جنسه وموطنه وما إلى ذلك ولو إشارة عابرة، بل جاء ذكره بصيغة النكرة (رجل يسعى)، وأكثر من ذلك سكوت القصة عن أسماء المرسلين وعن اسم القرية (المدينة) التي وقعت فيها مجريات القصة؛ لأن بنية القصة ونسق الأحداث تدوران حول إبلاغ رسالة الله وكيفية ردود فعل المبلَّغين تجاه الرسالة السماوية، فكل الإشارات الموجودة في ثنايا القصة هي إشارات جانبية تضيء أصل المسألة وتخدمها.

إنّ السكوت عن أسماء شخصيات أو الإفصاح عنها يتوقفان على انسجام الغرض الديني والغرض الفني سواء بسواء[3]، فقد اقتصر الأسلوب في قصة لوط على ذكر اسم لوط[4] دون ذكر أو تلميح لأسماء الشخصيات الأخرى، لأن الغرض لم يتعلق بذات هذه الشخصيات ولا بالوظيفة الإجتماعية لها، وإنما الشأن كله فيما يشتمل عليه كيان هذه الشخصيات من قوى، وما لهذه القوى من أثر في مجرى الحدث الذي تعرضه القصة[5]. بخلاف قصة موسى مع فرعون والتي اتسمت بذكر أسماء بعض الشخصيات وإلقاء الضوء عليها، وجعل منها رموزا واقعية لمحوري الخير والشر، (موسى = هارون) × (فرعون

(1) التصوير الفني في القرآن: 144.

(2) سورة يس/ 13-14.

(3) ينظر التصوير الفني في القرآن: 117 و141.

(4) ينظر سورة الأعراف/ آية 80-84 وسورة هود/ آية 77-82.

(5) القصص القرآني في منطوقه ومفهومه: 99.

=هامان) ، (موسى= هارون) × (سامري = قارون)، لأن قصة لوط بصدد الكشف عن شخصية اجتماعية منحرفة، تحلل صاحبها من قيود الفضيلة، فلم يقتصر الأمر على شخصية أو شخصيتين، بخلاف قصة فرعون الذي تُمثل مع هامان جبهة الانحراف والاستبداد.

وإذا تأملنا سياق قصتي الرجل الذي حاجّ ابراهيم في ربه، والذي مرّ على قرية مهدمة مهجورة [1] نجد أن القصة الأولى وردت في سياق إظهار هداية الله لعباده، وإضلال الطواغيت لتابعيهم، وعليه يستنتج المتلقي أنّ الذي حاجّ إبراهيم في ربه، قد أهمل وحذف لتصغير حجمه مقابل قوة برهان ابراهيم الذي باهته؛[2]، إذ أثبتت القصة الأولى قدرة الله المطلقة لحمل المقابل على الإيمان بالله، وأرادت القصة الثانية تعميق هذا الإيمان من زاوية الإحياء والإماتة لتعلق الحدث القصصي بهذه القضية الحيوية (الموت وما بعده) دون حاجه الى اسم الذي مرّ على القرية، بدليل إيراد القصة سؤال ابراهيم عن كيفية البعث وراء هذه الآية مباشرة؛[3].

يعمد التعبير القرآني في قصصه المتنوعة عبر ثناية الإفصاح والسكوت الى تعميق الرؤيا الفكرية للمتلقي وإثرائها، لأنه يضع المتلقي أمام رؤى متعددة بتعدد الشخصيات الموجودة على مساحة قصصه المتنوعة، ولقيامه بتصوير هذه الشخصيات وإلقاء الضوء عليها حسب مكانتها في نمو الأحداث وتفعيل الصراعات، إذ يسكت عن ذكر أسماء شخصيات إذا كانت المعطيات غير متوقفة على هذه الشخصيات، ويركز على ذكر الأسماء وترديدها حتى تصبح رمزاً للقيم التي تنتمي إليها، إذا كانت هذه الشخصيات طرفاً أساسياً من أطراف القصة ولها منطلقات فكرية أو منظوماتية تنتطلق منها، سواء أ كانوا من جبهة الشر كإبليس، وفرعون، وهامان، وآزر، أم كانوا من جبهة الخير كأسماء الأنبياء والرسل وأسماء الشخصيات المؤثرة كمريم، ولقمان، وطالوت.

وإنّ هذا الأسلوب القرآني المجسّد في عدم الاكتفاء برؤية سردية أحادية الجانب، وعدم إثقال السياق بإيراد أسماء لاتغني الحدث شيئاً، واعتماد الأحداث في قصصه على مواقف متباينة بتباين الشخصيات، يحرر فكر المتلقي من الامتثال القاصر لرؤيا أحادية الجانب، وذلك عن طريق عرض أكثر من منظومة للقيم والمبادئ، ويساعد في الوقت نفسه

(1) ينظر سورة البقرة/ آية 258-259.

(2) سورة البقرة/ آية 258.

(3) سورة البقرة/ آية 260.

على تكثيف التركيز على كفاح الرسول أو النبي من أجل إيصال رسالته، من خلال المقارنة التلقائية بين هذه الشخصيات الموجودة بقيمها وأسلوبها في الحوار والمناقشة من طرف، وبين الرسول أو النبي وقيمه وأسلوبه في الحوار والمناقشة من طرف آخر، وهذا ما يمنح بنية القصص ثراء لتعدد المراكز الفكرية للشخصيات، وما يترتب على ذلك من تعدد مستويات الوعي لدى المتلقي.

وفي الوقت نفسه يوظف التعبير القرآني ثنائية الإفصاح والسكوت للتركيز الفني على الشخصية المحورية، وعلى صراعها الفكري والتهذيبي مع الآخر؛ الإفصاح: عن وجود شخصيات متنوعة مع تعريف عام عن طريق مسميات عامة غير محددة مثل (إخوته، إخوانه، كبيرهم، فتاه، عبداً من عبادنا، رجل، رجلين، الملأ من قومه..) والسكوت: عن ذكر أسمائهم بجانب ذكر اسم البطل وتحديد هويته الفكرية. وتحمل هذه الثنائية بذرة الحب تجاه البطل، وتنمو البذرة بنمو الأحداث لتخلق في المتلقي حس الاندماج بأفكار الشخصية المحورية، والانتماء الى عالمه الفكري.

تركز القصة القرآنية على دور العنصر الإنساني، فتظهر حيوية دور هذا الكائن إيجاباً وسلباً في حركة التاريخ، وفي تصورات ومفاهيم المجتمعات الإنسانية عبر المسكوت عنه، وعدم تحديد أسماء الشخصيات وملابستهم الاجتماعية، لتؤكد هذه القصص أهمية هذا الكائن (الإنسان) ومدى حرية اختياره في أعماله ونشاطاته وتوجهاته؛[1] رجل من الرجلين في حقب من الحقب التاريخية، لهذه الإنسانية المنقسمة منذ الخليقة الى جبهتين، جبهة الخير وجبهة الشر؛[2].

الزمن المسكوت عنه:

لم يحدد الأسلوب القرآني في قصصه نقطة البدء الزمني للأحداث المختلفة، إذ جمع بين أحداث متنوعة زمانياً في انتقالات سردية متتابعة، فتبدأ القصة القرآنية أحداثها دون التفات الى تحديد زمن الحادثة، فيواجه القارئ زمناً مطلقاً «من كل قيد إلاّ قيد الماضي، فليست لهذا الزمن ولا لجزئياته حدود يحده بالنسبة للزمن الذي يظلنا بحيث يمكن أن نعرف كم بيننا من السنين أو القرون وبين هذا الحدث القصصي»[3]، لأنّ قرب الحادثة أو

(1) سورة الكهف/ آية 32-43.

(2) سورة المائدة/ آية 27-30.

(3) القصص القرآني في منطوقه ومفهومه: 91.

بعدها في الزمان والمكان لا يؤثر في نظرة القرآن الشمولية للإنسان والكون، إذ تهدف تلك القصص إلى رصد تجارب عدد من الجماعات البشرية لاستخلاص النتائج الكلية للسنن التاريخية التي تحكم الجماعات عبر الزمان والمكان[1].

تجسد قصة آدم هذا المنطلق خير تجسيد، فتبدأ القصة في سورة البقرة «بتقديم الحدث (الواعي) الأول في تاريخ الإنسان، فيعرض لنا مشهد خلقه كإنسان، بما هو تركيب متكامل من عقل وجسد وروح وعاطفة.. وسيتكرر عرض هذا المشهد، ومن زاويا مختلفة ومتكاملة، في سور ومقاطع أخرى من القرآن الكريم، ولا يتطرق القرآن في مشاهده التاريخية هذه إلى تفاصيل وجزئيات هذا الخلق الأولي، ولا إلى الفترة الزمنية التي تم فيها بعثه لأداء مهمته في العالم»[2]. إذ تستهل القصة بانفتاح زمني يدخل المتلقي في خضم الواقع: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٣٠﴾ وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ فَقَالَ أَنۢبِـُٔونِي بِأَسْمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴿٣١﴾ قَالُواْ سُبْحَٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ ۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٣٢﴾ قَالَ يَٰٓـَٔادَمُ أَنۢبِئْهُم بِأَسْمَآئِهِمْ ۖ فَلَمَّآ أَنۢبَأَهُم بِأَسْمَآئِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّيٓ أَعْلَمُ غَيْبَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ ﴿٣٣﴾ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَٰٓئِكَةِ ٱسْجُدُواْ لِأَدَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَٱسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿٣٤﴾ وَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٣٥﴾ فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا ٱهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي ٱلْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٍ ﴿٣٦﴾﴾[3].

يضع هذا العرض حجر الزاوية لكافة العروض القرآنية الآتية للزمن في جميع القصص الأخرى، من حيث السكوت عن بنى زمنية وعدم تحديد نقطة بدئها، وقد عمدت القصة القرآنية إلى هذا الأسلوب منطلقة من النزعة الجمالية التي تخضع جميع المعطيات التاريخية والواقعية للرؤية الجمالية، دون أن تترك ثغرة يمكن أن يتسرّب منها خلل إلى بنية القصص وسياقها، فعلى الرغم من تجاوز قصة آدم للتفاصيل والجزئيات، إلاّ أنها تحيط بكافة القضايا والمساحات الأساسية لهذه الواقعة، ابتداءً من لحظة خلقه وانتهاءً باستقراره على وجه الأرض[4].

---

(1) ينظر التفسير الإسلامي للتاريخ: 97 – 98.

(2) التفسير الإسلامي للتاريخ: 98.

(3) سورة البقرة/ آية 30-36.

(4) ينظر التفسير الإسلامي للتاريخ: 99-100.

سلكت القصة القرآنية أسلوب عرض قصص كثيرة في سياق متتابع، كما هو متبع في سورة الأعراف وهود ومريم والأنبياء، حيث قصَّ القرآن في سورة الأعراف – على سبيل المثال – قصص نوح، وهود، وصالح، ولوط، وشعيب، وموسى، في آياتٍ متتاليات دون ذكر لأزمنة الوقائع: ﴿لَقَدۡ أَرۡسَلۡنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوۡمِهِۦ فَقَالَ يَٰقَوۡمِ ٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنۡ إِلَٰهٍ غَيۡرُهُۥٓۖ إِنِّيٓ أَخَافُ عَلَيۡكُمۡ عَذَابَ يَوۡمٍ عَظِيمٖ ٥٩ قَالَ ٱلۡمَلَأٞ مِن قَوۡمِهِۦٓ إِنَّا لَنَرَىٰكَ فِي ضَلَٰلٖ مُّبِينٖ ٦٠ قَالَ يَٰقَوۡمِ لَيۡسَ بِي ضَلَٰلَةٞ وَلَٰكِنِّي رَسُولٞ مِّن رَّبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ٦١ أُبَلِّغُكُمۡ رِسَٰلَٰتِ رَبِّي وَأَنصَحُ لَكُمۡ وَأَعۡلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ٦٢ أَوَعَجِبۡتُمۡ أَن جَآءَكُمۡ ذِكۡرٞ مِّن رَّبِّكُمۡ عَلَىٰ رَجُلٖ مِّنكُمۡ لِيُنذِرَكُمۡ وَلِتَتَّقُواْ وَلَعَلَّكُمۡ تُرۡحَمُونَ ٦٣ فَكَذَّبُوهُ فَأَنجَيۡنَٰهُ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥ فِي ٱلۡفُلۡكِ وَأَغۡرَقۡنَا ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِنَآۖ إِنَّهُمۡ كَانُواْ قَوۡمًا عَمِينَ ٦٤ ۞ وَإِلَىٰ عَادٍ أَخَاهُمۡ هُودٗاۚ قَالَ يَٰقَوۡمِ ٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنۡ إِلَٰهٍ غَيۡرُهُۥٓۖ أَفَلَا تَتَّقُونَ ٦٥ قَالَ ٱلۡمَلَأُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ مِن قَوۡمِهِۦٓ إِنَّا لَنَرَىٰكَ فِي سَفَاهَةٖ وَإِنَّا لَنَظُنُّكَ مِنَ ٱلۡكَٰذِبِينَ ٦٦ قَالَ يَٰقَوۡمِ لَيۡسَ بِي سَفَاهَةٞ وَلَٰكِنِّي رَسُولٞ مِّن رَّبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ٦٧ أُبَلِّغُكُمۡ رِسَٰلَٰتِ رَبِّي وَأَنَا۠ لَكُمۡ نَاصِحٌ أَمِينٌ ٦٨ أَوَعَجِبۡتُمۡ أَن جَآءَكُمۡ ذِكۡرٞ مِّن رَّبِّكُمۡ عَلَىٰ رَجُلٖ مِّنكُمۡ لِيُنذِرَكُمۡۚ وَٱذۡكُرُوٓاْ إِذۡ جَعَلَكُمۡ خُلَفَآءَ مِنۢ بَعۡدِ قَوۡمِ نُوحٖ وَزَادَكُمۡ فِي ٱلۡخَلۡقِ بَصۡطَةٗۖ فَٱذۡكُرُوٓاْ ءَالَآءَ ٱللَّهِ لَعَلَّكُمۡ تُفۡلِحُونَ ٦٩ قَالُوٓاْ أَجِئۡتَنَا لِنَعۡبُدَ ٱللَّهَ وَحۡدَهُۥ وَنَذَرَ مَا كَانَ يَعۡبُدُ ءَابَآؤُنَاۖ فَأۡتِنَا بِمَا تَعِدُنَآ إِن كُنتَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ٧٠ قَالَ قَدۡ وَقَعَ عَلَيۡكُم مِّن رَّبِّكُمۡ رِجۡسٞ وَغَضَبٌۖ أَتُجَٰدِلُونَنِي فِيٓ أَسۡمَآءٖ سَمَّيۡتُمُوهَآ أَنتُمۡ وَءَابَآؤُكُم مَّا نَزَّلَ ٱللَّهُ بِهَا مِن سُلۡطَٰنٖۚ فَٱنتَظِرُوٓاْ إِنِّي مَعَكُم مِّنَ ٱلۡمُنتَظِرِينَ ٧١ فَأَنجَيۡنَٰهُ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥ بِرَحۡمَةٖ مِّنَّا وَقَطَعۡنَا دَابِرَ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِنَاۖ وَمَا كَانُواْ مُؤۡمِنِينَ ٧٢ وَإِلَىٰ ثَمُودَ أَخَاهُمۡ صَٰلِحٗاۚ قَالَ يَٰقَوۡمِ ٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنۡ إِلَٰهٍ غَيۡرُهُۥۖ قَدۡ جَآءَتۡكُم بَيِّنَةٞ مِّن رَّبِّكُمۡۖ هَٰذِهِۦ نَاقَةُ ٱللَّهِ لَكُمۡ ءَايَةٗۖ فَذَرُوهَا تَأۡكُلۡ فِيٓ أَرۡضِ ٱللَّهِۖ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوٓءٖ فَيَأۡخُذَكُمۡ عَذَابٌ أَلِيمٞ ٧٣ وَٱذۡكُرُوٓاْ إِذۡ جَعَلَكُمۡ خُلَفَآءَ مِنۢ بَعۡدِ عَادٖ وَبَوَّأَكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ تَتَّخِذُونَ مِن سُهُولِهَا قُصُورٗا وَتَنۡحِتُونَ ٱلۡجِبَالَ بُيُوتٗاۖ فَٱذۡكُرُوٓاْ ءَالَآءَ ٱللَّهِ وَلَا تَعۡثَوۡاْ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُفۡسِدِينَ ٧٤ قَالَ ٱلۡمَلَأُ ٱلَّذِينَ ٱسۡتَكۡبَرُواْ مِن قَوۡمِهِۦ لِلَّذِينَ ٱسۡتُضۡعِفُواْ لِمَنۡ ءَامَنَ مِنۡهُمۡ أَتَعۡلَمُونَ أَنَّ صَٰلِحٗا مُّرۡسَلٞ مِّن رَّبِّهِۦۚ قَالُوٓاْ إِنَّا بِمَآ أُرۡسِلَ بِهِۦ مُؤۡمِنُونَ ٧٥ قَالَ ٱلَّذِينَ ٱسۡتَكۡبَرُوٓاْ إِنَّا بِٱلَّذِيٓ ءَامَنتُم بِهِۦ كَٰفِرُونَ ٧٦ فَعَقَرُواْ ٱلنَّاقَةَ وَعَتَوۡاْ عَنۡ أَمۡرِ رَبِّهِمۡ وَقَالُواْ يَٰصَٰلِحُ ٱئۡتِنَا بِمَا تَعِدُنَآ إِن كُنتَ مِنَ ٱلۡمُرۡسَلِينَ ٧٧ فَأَخَذَتۡهُمُ ٱلرَّجۡفَةُ فَأَصۡبَحُواْ فِي دَارِهِمۡ جَٰثِمِينَ ٧٨ فَتَوَلَّىٰ عَنۡهُمۡ وَقَالَ يَٰقَوۡمِ لَقَدۡ أَبۡلَغۡتُكُمۡ رِسَالَةَ رَبِّي وَنَصَحۡتُ لَكُمۡ وَلَٰكِن لَّا تُحِبُّونَ ٱلنَّٰصِحِينَ ٧٩ وَلُوطًا إِذۡ قَالَ لِقَوۡمِهِۦٓ أَتَأۡتُونَ ٱلۡفَٰحِشَةَ مَا سَبَقَكُم بِهَا مِنۡ أَحَدٖ مِّنَ ٱلۡعَٰلَمِينَ ٨٠ إِنَّكُمۡ لَتَأۡتُونَ ٱلرِّجَالَ شَهۡوَةٗ مِّن دُونِ ٱلنِّسَآءِۚ بَلۡ أَنتُمۡ قَوۡمٞ مُّسۡرِفُونَ ٨١ وَمَا

كَانَ جَوَابَ قَوْمِهِۦٓ إِلَّآ أَن قَالُوٓاْ أَخۡرِجُوهُم مِّن قَرۡيَتِكُمۡۖ إِنَّهُمۡ أُنَاسٞ يَتَطَهَّرُونَ ٨٢
فَأَنجَيۡنَٰهُ وَأَهۡلَهُۥٓ إِلَّا ٱمۡرَأَتَهُۥ كَانَتۡ مِنَ ٱلۡغَٰبِرِينَ ٨٣ وَأَمۡطَرۡنَا عَلَيۡهِم مَّطَرٗاۖ فَٱنظُرۡ كَيۡفَ كَانَ
عَٰقِبَةُ ٱلۡمُجۡرِمِينَ ٨٤ وَإِلَىٰ مَدۡيَنَ أَخَاهُمۡ شُعَيۡبٗاۚ قَالَ يَٰقَوۡمِ ٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنۡ إِلَٰهٍ غَيۡرُهُۥۖ
قَدۡ جَآءَتۡكُم بَيِّنَةٞ مِّن رَّبِّكُمۡۖ فَأَوۡفُواْ ٱلۡكَيۡلَ وَٱلۡمِيزَانَ وَلَا تَبۡخَسُواْ ٱلنَّاسَ أَشۡيَآءَهُمۡ وَلَا
تُفۡسِدُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ بَعۡدَ إِصۡلَٰحِهَاۚ ذَٰلِكُمۡ خَيۡرٞ لَّكُمۡ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ ٨٥ وَلَا تَقۡعُدُواْ
بِكُلِّ صِرَٰطٖ تُوعِدُونَ وَتَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ مَنۡ ءَامَنَ بِهِۦ وَتَبۡغُونَهَا عِوَجٗاۚ وَٱذۡكُرُوٓاْ
إِذۡ كُنتُمۡ قَلِيلٗا فَكَثَّرَكُمۡۖ وَٱنظُرُواْ كَيۡفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلۡمُفۡسِدِينَ ٨٦ وَإِن كَانَ طَآئِفَةٞ
مِّنكُمۡ ءَامَنُواْ بِٱلَّذِيٓ أُرۡسِلۡتُ بِهِۦ وَطَآئِفَةٞ لَّمۡ يُؤۡمِنُواْ فَٱصۡبِرُواْ حَتَّىٰ يَحۡكُمَ ٱللَّهُ بَيۡنَنَاۚ وَهُوَ خَيۡرُ
ٱلۡحَٰكِمِينَ ٨٧ * قَالَ ٱلۡمَلَأُ ٱلَّذِينَ ٱسۡتَكۡبَرُواْ مِن قَوۡمِهِۦ لَنُخۡرِجَنَّكَ يَٰشُعَيۡبُ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مَعَكَ مِن قَرۡيَتِنَآ أَوۡ
لَتَعُودُنَّ فِي مِلَّتِنَاۚ قَالَ أَوَلَوۡ كُنَّا كَٰرِهِينَ ٨٨ قَدِ ٱفۡتَرَيۡنَا عَلَى ٱللَّهِ كَذِبًا إِنۡ عُدۡنَا فِي مِلَّتِكُم بَعۡدَ إِذۡ نَجَّىٰنَا ٱللَّهُ مِنۡهَاۚ وَمَا
يَكُونُ لَنَآ أَن نَّعُودَ فِيهَآ إِلَّآ أَن يَشَآءَ ٱللَّهُ رَبُّنَاۚ وَسِعَ رَبُّنَا كُلَّ شَيۡءٍ عِلۡمًاۚ عَلَى ٱللَّهِ تَوَكَّلۡنَاۚ رَبَّنَا ٱفۡتَحۡ بَيۡنَنَا وَبَيۡنَ
قَوۡمِنَا بِٱلۡحَقِّ وَأَنتَ خَيۡرُ ٱلۡفَٰتِحِينَ ٨٩ وَقَالَ ٱلۡمَلَأُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ مِن قَوۡمِهِۦ لَئِنِ ٱتَّبَعۡتُمۡ شُعَيۡبًا إِنَّكُمۡ إِذٗا لَّخَٰسِرُونَ ٩٠
فَأَخَذَتۡهُمُ ٱلرَّجۡفَةُ فَأَصۡبَحُواْ فِي دَارِهِمۡ جَٰثِمِينَ ٩١ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ شُعَيۡبٗا كَأَن لَّمۡ يَغۡنَوۡاْ فِيهَاۚ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ شُعَيۡبٗا
كَانُواْ هُمُ ٱلۡخَٰسِرِينَ ٩٢ فَتَوَلَّىٰ عَنۡهُمۡ وَقَالَ يَٰقَوۡمِ لَقَدۡ أَبۡلَغۡتُكُمۡ رِسَٰلَٰتِ رَبِّي وَنَصَحۡتُ لَكُمۡۖ فَكَيۡفَ
ءَاسَىٰ عَلَىٰ قَوۡمٖ كَٰفِرِينَ ٩٣ وَمَآ أَرۡسَلۡنَا فِي قَرۡيَةٖ مِّن نَّبِيٍّ إِلَّآ أَخَذۡنَآ أَهۡلَهَا بِٱلۡبَأۡسَآءِ وَٱلضَّرَّآءِ لَعَلَّهُمۡ
يَضَّرَّعُونَ ٩٤ ثُمَّ بَدَّلۡنَا مَكَانَ ٱلسَّيِّئَةِ ٱلۡحَسَنَةَ حَتَّىٰ عَفَواْ وَّقَالُواْ قَدۡ مَسَّ ءَابَآءَنَا ٱلضَّرَّآءُ وَٱلسَّرَّآءُ
فَأَخَذۡنَٰهُم بَغۡتَةٗ وَهُمۡ لَا يَشۡعُرُونَ ٩٥ وَلَوۡ أَنَّ أَهۡلَ ٱلۡقُرَىٰٓ ءَامَنُواْ وَٱتَّقَوۡاْ لَفَتَحۡنَا عَلَيۡهِم بَرَكَٰتٖ مِّنَ ٱلسَّمَآءِ
وَٱلۡأَرۡضِ وَلَٰكِن كَذَّبُواْ فَأَخَذۡنَٰهُم بِمَا كَانُواْ يَكۡسِبُونَ ٩٦ أَفَأَمِنَ أَهۡلُ ٱلۡقُرَىٰٓ أَن يَأۡتِيَهُم بَأۡسُنَا بَيَٰتٗا
وَهُمۡ نَآئِمُونَ ٩٧ أَوَأَمِنَ أَهۡلُ ٱلۡقُرَىٰٓ أَن يَأۡتِيَهُم بَأۡسُنَا ضُحٗى وَهُمۡ يَلۡعَبُونَ ٩٨ أَفَأَمِنُواْ مَكۡرَ
ٱللَّهِۚ فَلَا يَأۡمَنُ مَكۡرَ ٱللَّهِ إِلَّا ٱلۡقَوۡمُ ٱلۡخَٰسِرُونَ ٩٩ أَوَلَمۡ يَهۡدِ لِلَّذِينَ يَرِثُونَ ٱلۡأَرۡضَ مِنۢ بَعۡدِ أَهۡلِهَآ
أَن لَّوۡ نَشَآءُ أَصَبۡنَٰهُم بِذُنُوبِهِمۡۚ وَنَطۡبَعُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمۡ فَهُمۡ لَا يَسۡمَعُونَ ١٠٠ تِلۡكَ ٱلۡقُرَىٰ نَقُصُّ عَلَيۡكَ مِنۡ
أَنۢبَآئِهَاۚ وَلَقَدۡ جَآءَتۡهُمۡ رُسُلُهُم بِٱلۡبَيِّنَٰتِ فَمَا كَانُواْ لِيُؤۡمِنُواْ بِمَا كَذَّبُواْ مِن قَبۡلُۚ كَذَٰلِكَ يَطۡبَعُ ٱللَّهُ عَلَىٰ
قُلُوبِ ٱلۡكَٰفِرِينَ ١٠١ وَمَا وَجَدۡنَا لِأَكۡثَرِهِم مِّنۡ عَهۡدٖۖ وَإِن وَجَدۡنَآ أَكۡثَرَهُمۡ لَفَٰسِقِينَ ١٠٢ ثُمَّ بَعَثۡنَا مِنۢ بَعۡدِهِم
مُّوسَىٰ بِـَٔايَٰتِنَآ إِلَىٰ فِرۡعَوۡنَ وَمَلَإِيْهِۦ فَظَلَمُواْ بِهَاۖ فَٱنظُرۡ كَيۡفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلۡمُفۡسِدِينَ ١٠٣ ﴾ [1] .

لقد عرضت القصة مراحل تاريخية طويلة ومتنوعة في حبكة سردية واحدة، وهذه الرؤيا الإجمالية لحقب تاريخية متعددة مع إغفال المراحل التي توالت بينها، وردت لتأكيد

(1) سورة الأعراف: 59-103.

وحدة المصدر والمنهج في دعوة الرسل، ليلامس الوجدان الإنساني لمسة قوية في مجال الدعوة الدينية، وفي مجال التأملات الفكرية[1]، من خلال هذا الاستعراض المتلاحق لتجارب متشابهة في أزمنة مختلفة.

إنّ الأسلوب القرآني عبر عدم تحديده نقطة الانطلاق الزمني لأحداث القصة، والسكوت عن ذكر تواريخ الوقائع، يعطي قصصه قدرة مخاطبة الكيان الإنساني دون تقييد زمني، ويخلق في متلقيه قدرة الربط بين ماض غابر، وحاضر معاش، ومستقبل آت، وكل ذلك من خلال عملية الاستحضار، كما متبع في قصة ابني آدم: ﴿وَٱتۡلُ عَلَيۡهِمۡ نَبَأَ ٱبۡنَيۡ ءَادَمَ بِٱلۡحَقِّۘ إِذۡ قَرَّبَا قُرۡبَانٗا فَتُقُبِّلَ مِنۡ أَحَدِهِمَا وَلَمۡ يُتَقَبَّلۡ مِنَ ٱلۡأٓخَرِۚ قَالَ لَأَقۡتُلَنَّكَۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ ٱللَّهُ مِنَ ٱلۡمُتَّقِينَ ٢٧ لَئِنۢ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقۡتُلَنِي مَآ أَنَا۠ بِبَاسِطٖ يَدِيَ إِلَيۡكَ لِأَقۡتُلَكَۖ إِنِّيٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ٢٨ إِنِّيٓ أُرِيدُ أَن تَبُوٓأَ بِإِثۡمِي وَإِثۡمِكَ فَتَكُونَ مِنۡ أَصۡحَٰبِ ٱلنَّارِۚ وَذَٰلِكَ جَزَٰٓؤُاْ ٱلظَّٰلِمِينَ ٢٩ فَطَوَّعَتۡ لَهُۥ نَفۡسُهُۥ قَتۡلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلۡخَٰسِرِينَ ٣٠﴾ [2].

وفي قصة مجموعة رسل في سورة مريم ﴿وَٱذۡكُرۡ أَخَا عَادٍ إِذۡ أَنذَرَ قَوۡمَهُۥ بِٱلۡأَحۡقَافِ وَقَدۡ خَلَتِ ٱلنُّذُرُ مِنۢ بَيۡنِ يَدَيۡهِ وَمِنۡ خَلۡفِهِۦٓ أَلَّا تَعۡبُدُوٓاْ إِلَّا ٱللَّهَ إِنِّيٓ أَخَافُ عَلَيۡكُمۡ عَذَابَ يَوۡمٍ عَظِيمٖ ٢١﴾[3].

يلحظ أن الحضور قوي في هذه القصص انطلاقاً من فعل الأمر (اتل، اذكر)، لأن إنتاج الدلالة في بنية الأمر تحتاج إلى حضور طرفي الاتصال (المخاطِب، والمخاطَب) بكلّ مكوناته الداخلية والخارجية[4]، وإذا ما علمنا أن صيغة فعل الأمر هي صيغة معلومة متوجهة إلى المخاطب، أما غير المخاطب فيخبر باللام المقترنة بفعل المضارع[5] فسوف نعلم أن قوة الحضور للمخاطب من سمات هذه القصص بدليل صيغ فعل الأمر (اتل، اذكر)، وهذا الحضور بحد ذاته لا زماني، بدون تاريخ أو دليل زماني ملازم له، وهذا الاستحضار للمخاطَب له القدرة على إعادة بناء الذات المسلمة، كما أسهمت هذه القصص بشكل مباشر أو غير مباشر في بناء الذات المسلمة، ولا سيما في بداية الدعوة الإسلامية التي لاقت من عنت الكافرين، لذلك نجد أن معظم القصص القرآنية نزلت في تلك الحقبة متزامنة مع المصاعب التي كانت تعترض طريق المؤمنين، لاستقراء الحاضر ورؤية المستقبل على ضوء

(1) ينظر التصوير الفني في القرآن: 122-123و 139.

(2) سورة المائدة/آية 27-30.

(3) سورة الأحقاف/ آية 21.

(4) ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 293.

(5) معاني النحو: 409/4.

ما مضى. لذا يمكن تصور قصص الأنبياء والرسل والأمم الأفراد المذكورة في القرآن الكريم بوصفها نماذج حية للوجود الإنساني، بوصفها رموزاً تقترح التكرار الدائري للشيء نفسه، أو لوضع إنساني مشابه يمكن أن يعاش ثانية في دلالتها على وضع يدوم في زمان ومكان مختلف عن زمان ومكان الحادثة الأولى[1].

(1) ينظر الزمن في الأدب: 14-33 و62-65 و90.

ثبت المصادر والمراجع

1- الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى (رواية)، عبدالرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ولبنان، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ط،5، 2004.

2- الأجناس الأدبية، إيف ستالوني، ت: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ط1، 2014.

3- أحببت حماراً (رواية)، رغد السهيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2015.

4- أركان الرواية، إم. فورستر، ت: موسى عاصي المراجعة اللغوية: د. سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس-لبنان، ط1، 1415هـ-1994م.

5- الاستعارة الحية، بول ريكور، ت: د. محمد الولي، مراجعة وتقديم: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت – لبنان، ط1، 2016.

6- الاستعارة العظمى، إمبراطورية الهيمنة بالتخييل، وحيد بن بوعزيز، مجلة هوامش (المصرية) الالكترونية.

7- الأسكندرية 2050 (رواية)، صبحي فحماوي، دار الهلال، القاهرة، 2013.

8- الأسلوبية، بيير جيرو، ت: د. منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ط2، 2008.

9- الأسلوبية والأسلوب، د.عبد السلام المسدّي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982.

10- اسم الوردة (رواية)، أُمبَرْتو إيكو، ت: أحمد الصمعي، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت - لبنان، ط1، 2013.

11- إشكالية المصطلح من الخطاب النقدي العربي الحديث، د. يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر و الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 1429هـ - 2008م.

12- إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هايدجر، إبراهيم أحمد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة - الجزائر و الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت - لبنان، ط1، 1427هـ 2006م.

13- أطلس dtv الفلسفة مع 115 لوحة بيانية ملوّنة، بيتر كونزمان، فرانز-بيتر بوركارد، فرانز فيدمان، اللوحات الملوّنة من إعداد أكسل فايس، ت: د.جورج كتورة، المكتبة الشرقية، بيروت-لبنان، 2001.

14- اعترافات روائي ناشئ، أمبرتو إيكو، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ط1، 2014.

15- إعجاز القرآن، أبو بكر محمّد بن الطيّب الباقلاني (-403هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط5، 1995.

16- الأعمال الكاملة، جليل القيسي، دار ئاراس للطباعة والنشر، أربيل، كردستان العراق، ط1، 2007.
17- أفق يتباعد من الحداثة إلى بع ما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق – سوريا، 2014 م – 1435 هـ.
18- الإنسان بين الجوهر والمظهر، (نتملّك أونكون)، إريك فروم، ت:سعد زهران، مراجعة وتقديم: لطفي فطيم، عالم المعرفة (140)- الكويت ، ذو الحجة 1409هـ- آب 1989.
19- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – باريس، الطبعة الثالثة 1986.
20- البراهين التي نسيها (مم آزاد) في نزهته المضحكة إلى هنا أو الريش (رواية)، سليم بركات، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر (د. ت).
21- بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، عالم المعرفة (317) - الكويت، 1413هـ -1992م.
22- بلاغة الراوي – طرائق السرد في روايات محمّد البساطي، شحات محمد عبدالمجيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2000.
23- البلاغة العربية قراءة أخرى، د.محمّد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية- لونجمان، ط1، 1997.
24- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: د. سيزا احمد قاسم- الهيئة المصرية العامة للكتاب-1984.
25- البناء الفني في الرواية العربية في العراق -2- الوصف وبناء المكان، د.شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، 2000.
26- بنية الشكيل الروائي، (الفضاء- الزمن- الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1990.
27- البنية السردية للقصة القصيرة، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.
28- بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2010م.
29- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط3، 2000.
30- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (-255هـ)، حققه وقدّم له: فوزي عطوي، بيروت- لبنان، 1968.
31- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، أُمبرتو إيكو، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ط3، 2016.
32- تاريخ الآداب الأوروبية، مجموعة من الباحثين، ت: صياح الجهيم، دمشق – سوريا، 2002.
33- التبئير الفلسفي في الرواية – مقاربة ظاهراتية في تجربة سليم بركات، د. شاهو سعيد، مطبعة دار سردم للطباعة والنشر، كوردستان-السليمانية، ط1، 2007.
34- التحليل الجوّاني للنصوص والانفتاح على التداولي والتأويلي والثقافي، وحيد بن بوعزيز، حوار مع موقع مؤمنون بلا حدود حول حدود التاويل والدراسات الثقافية.

35- التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ت: لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق-سوريا، ط1، 2010.
36- تداولية الخطاب الروائي – من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، د. حياة مختار أم السعد، دار كنوز المعرفة، عمان – الأردن، ط1، 2015م – 1436هـ
37- التصوير الفني في القرآن: سيد قطب- دار الشروق/ د.ت.
38- التفسير الإسلامي للتاريخ، د.عماد الدين خليل، دار الكتاب الإسلامي، قم-إيران، د.ت.
39- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.
40- التناص وما بعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع الحداثة وما بعد بعد الحداثة Modernité Et Le Post–Postmodernisme .
41- الثقافة والإمبريالية إدوارد سعيد، ت: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط4، 2004.
42- الجغرافيا الثقافية - أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، مايك كرانغ، ت: د.سعيد منتاق، عالم المعرفة(317)-الكويت، 2005.
43- جماليات التلقي- دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فولفجانج إيزر، د.سامي إسماعيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
44- جماليات التلقي في السرد القرآني، د. يادكار لطيف الشهرزوري، دار الزمان، دمشق – سوريا، ط1، 2010.
45- جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة، مجموعة مؤلفين، ت: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق – سوريا، 1430 هـ - 2010م.
46- جماليات المكان، (أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، مدحت الجيار، محمود البطل، نجوجى واثيو نحو، سيزا قاسم، يوري لوتمان) عيون المقالات- الدار البيضاء، ط2، 1988.
47- جماليات المكان، جاستون باشلار، ت: غالب هلسا، كتاب الأقلام- دار الجاحظ للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد،1980.
48- جمالية التلقي - من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس، ت: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1، 2004 .
49- حاشية على اسم الوردة، أمبرتو إيكو، ت: أحمد الويزي، دار التكوين، دمشق – سوريا، ط1، 2010.
50- الحب في زمن العولمة (رواية)، صبحي فحماوي، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط1، 2008.
51- الحزن الوسيم (رواية)، تحسين كرمياني، دار الينابيع، دمشق-سوريا، ط1، 2010.
52- حول القصة الاسلامية، نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط1، 1412هـ-1992م.
53- خارج المكان – مذكرات، إدوارد سعيد، ت: فوّاز طرابلسي، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط2، 2014.
54- خان الخليلي (رواية)، نجيب محفوظ، دار الشروق – القاهرة، 1427 هـ - 2006م.

55- الخبرة الجمالية- دراسة في فلسة الجمال الظاهراتية (هيدجر، سارتر، ميرولوبونتي، دوفرين، إنجاردن)، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1412هـ-1992م.
56- الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني (-392هـ)، حققه: محمّد على النجّار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 1952.
57- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمّد هادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.
58- خطاب الحكاية – بحث في المنهج، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم، وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، ط2، 2000.
59- دراسات في الفلسفة المعاصرة، د.زكريا إبراهييم، دار مصر للطباعة. د.ت.
60- دراسات في النقد الأدبي، د. أحمد كمال زكي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1980.
61- دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية، د.سليمان الطراونة، ط1، (د.م) 1413هـ-1992م.
62- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة، آرثر والدرهون، وأولجا.س.ويبرز، وآرثر زيجر، ت: أحمد عمر شاهين، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، ط1، 2002.
63- الذات عينها كآخر، بول ريكور، ت: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، 2005.
64- الذاكرة والنسيان، بول ريكور، ت: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، بيروت – لبنان، ط1، 2009.
65- الراوي والنص القصصي، د.عبدالرحيم الكُردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2ن 1417 هـ - 1996م.
66- الرجل الذي آمن (رواية) نجيب الكيلاني، الطبعة الثالثة، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، 1420 هـ - 1999م .
67- الزمان والسرد - التصوير في السرد القصصي (2 و3)، بول ريكور، ت: فلاح رحيم، راجعه: د.جورج زيناني، دار الكتاب الجديد المتحدة- بيروت-لبنان، ط1، 2006.
68- الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ت: د. أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب - القاهرة، 1972.
69- سباق المسافات الطويلة (رواية)، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع - الدار البيضاء ط،9، 2003.
70- 6 نزهات في غابة السرد، أمبرتو إيكو، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 2005.
71- سيكولوجية القصة في القرآن: د. التهامي نفرة- الشركة التونسية- 1971.
72- السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية – سورية، ط1، 2012.
73- شرق المتوسط (رواية)، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط17، 2012.
74- شعرية التأليف، بوريس أوسبنسكي، ت: سعيد الغانمي وناصر الحلاوي، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة ، 1999.

75- شعرية الرواية، فانسون جوف، ت: لحسن حمامة، دار التكوين، دمشق - سوريا، ط1، 2012.
76- شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ت: د.جميل نصيف جاسم، مراجعة: د.حياة شرارة، دار توبقال- الدار البيضاء – دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد، ط1، 1986.
77- شعرية القص وسيميائية النص، د. عبد الملك مرتاض، البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.
78- صديقتي اليهودية (رواية)، صبحي فحماوي (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2015.
79- صراع التأويلات - دراسات هيرمينوطيقية، بول ريكور، ت: د.منذر عياشي، مراجعة د. جورج زيناني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت –لبنان، ط1، 2005.
80- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت: عبد الستار جواد، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، دار الرشيد للنشر،1981 .
81- الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة آفاق التحولات السردية وملامح الجماليات القادمة، د.معن الطائي وأماني أبو رحمة، الحوار المتمدن-العدد: 3445 - 2011 / 8 / 2 - 30:07 المحور: الادب والفن .
82- عالم الرواية، رولان بورنوف ريا أوئيليه، ت: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي، د.محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1991.
83- عبور البشروش - الفلكيون في ثلاثاء الموت (رواية)، سليم بركات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، 1994.
84- عتبات – جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد، تقديم: د.سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر و الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت –لبنان ط1، 1429هـ - 2008م.
85- عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل، إعداد وترجمة: خالدة حامد، منشورات الجمل، ط1، بغداد – بيروت، 2014.
86- علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ت: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق – سوريا، 2011.
87- علم النفس البيئي، أ.د.فرانسيس ت. ماك آندرو، ت: أ.د. عبداللطيف محمّد خليفة ود. جمعة سيد يوسف، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، ط2-2002.
88- العمل الفني الأدبي، رومان إنغاردن، ت: أبو العيد دودو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح – بالإشتراك مع كلية الآداب واللغات - جامعة الجزائر، 2007.
89- عندما يصفّي حساباته يحصد عالما مخرّبا، ميلان كونديرا يدعو لتخليص الرواية من آلية التقنية واللفظية وجعلها كثيفة، علي المقري، موقع الاتحاد الإماراتي على الشبكة العالمية، تاريخ النشر: الخميس 16 يوليو 2009.
90- العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
91- عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1-2000.

92- العيون السود (رواية)، ميسلون هادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط2، 2011.
93- فريا فتاة الجزر السبع (رواية)، جوزيف كونراد، ت: كرم حبيب حلمي، مراجعة: د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط1، 1987.
94- فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ ايزر، ت: د.حميد لحمداني، ود.الجلالي الكدية، الفاس-المغرب، (د.ت).
95- الفلسفة لمن يريد، د. نبيل عبد الحميد عبد الجبار، أربيل – إقليم كوردستان العراق، 2003.
96- فن الرواية، كولن ولسن، ت: محمود درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 1429هـ - 2008م.
97- فن الرواية، ميلان كونديرا، ت: بدر الدين عردوكي، أفريقيا الشمالية، المغرب، 2001.
98- فن الشعر، أرسطو طاليس، ت: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د.ت.
99- فن القص في النظرية والتطبيق، د.نبيلة إبراهيم، دار الغريب، د.ت.
100- فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي، دار العودة، بيروت – لبنان، ط1، 1959.
101- في ظلال القرآن: سيد قطب- دار الشروق/ د.ت.
102- في علم الكتابة، حاك دريدا، ت: أنور مغيث و منى طبلة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008.
103- في الميتا لغوي والنص والقراءة،مصطفى الكيلاني، دار امية ،تونس،ط1/1994.
104- في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، دار المعرفة (240)- الكويت، 1998.
105- القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، ت: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1 ، 1996.
106- القارئ في النص- مقالات في الجمهور والتأويل، سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، ت: د.حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان وطرابلس-ليبيا، ط1، 2007.
107- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات - القاهرة، ط1، 2003.
108- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات-القاهرة، ط1، 2003.
109- القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، أزوالد ديكرو، وجان ماري سشايفر، ت: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء،ط2، 2007.
110- القرآن والقصة الحديثة، محمد كامل حسن المحامي- دار البحوث العلمية- بيروت- 1970.
111- قصص الأنبياء - دروس وعبر: الشيخ محمد متولي الشعراوي- دار القلم- بيروت- د.ت.
112- القصص القرآني في منطوقه ومفهومه مع دراسة تطبيقية لقصتي آدم ويوسف، عبد الكريم الخطيب- دار الفكر العربي- مطبعة العاني- القاهرة- 1974.

113- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1988.
114- القصص القرآني في منطوقه ومفهومه مع دراسة تطبيقية لقصتي آدم ويوسف، عبدالكريم الخطيب، دار الفكر العربي، القاهرة،1974.
115- القمع والصورة – ريجيس دوبريه (حوار وتداعيات)، د. علاء طاهر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2004.
116- كل ما هو صلب يتحول إلى أثير – تجربة الحداثة وحداثة التخلف، مارشال بيرمن، ت: فاضل جتكر، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق – سوريا، 2015.
117- كيف انتهت ما بعد الحداثة .. بعد مابعد الحداثة، أماني أبو رحمة، موقع عمان نيت، تاريخ النشر:2/ 8/ 2016.
118- الكينونة والزمان، مارتن هيدغر، ترجمة وتعليق: د. فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي – ليبيا، بيروت – لبنان، ط2، 2013.
119- اللسانيات والرواية، روجر فاولر، ت: لحسن حمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1418 – 1997.
120- لغة الفن القصصـــي: دراســـة نقدية بقلم: أ. د. طـه وادي، جامعة القاهرة. مقالة متوفرة على الشبكة العالمية كوكول.
121- ليل وقضبان (رواية)، نجيب الكيلاني الطبعة السابعة، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، 1420 هـ - 1999م .
122- ما بعد الحداثة – خمس مشكلات، إيهاب حسن، ت: صبحي حديدي، موقع الحداثة وما بعد الحداثة - Modernité Et Le Post–Postmodernisme.
123- ما بعد الحداثة – دراسة في المشروع الثقافي الغربي، د.باسم علي خريسان، دار الفكر، دمشق – سوريا، ط1، 1425هـ - 2006م.
124- ما هو النقد، بول هير نادي، ت: سلافة حجاوي، مراجعة: د.عبدالوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1، 1989.
125- ما وراء السرد ما وراء الرواية، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط1، 2005.
126- ما وراء اللغة - بحث في الخلفيات المعرفية، د.عبد السلام المسدّي، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع-تونس، د.ت.
127- المثالية الألمانية، تحرير الأصل الألماني: هنس زند كولر، تحرير الترجمة العربية أبو يعرب المرزوقي، ت: أبو يعرب المرزوقي وفتحي المسكيني وناجي العونلي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2012.
128- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير (-637هـ)، قدّمه و حقّقه وعلّق عليه، د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ط1، 1381هـ-1962م.

129- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ت: د.منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سورية، ط2، 2002.
130- مدخل إلى السيمائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ت:د.جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م.
131- مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودژنك، ت: د. باسم صالح حميد، مراجعة: أ.مي صالح أبوجلود، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2012.
132- مدخل لدراسة الرواية، جيريمي هوثورن، ت: غازي درويش عطية، مراجعة: د. سلمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، 1996.
133- مدخل الى نظرية القصة – تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد والدار التونسية للنشر، 1986.
134- مدرسة الإحياء والتراث - دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، د. إبراهيم السعافين، دار الأندلس، بيروت – لبنان، د.ت.
135- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، د. عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة - 232- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ذو الحجة 1418 هـ - نيسان 1998م.
136- المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، كلية الآداب – منوبة، الجمهورية التونسية، ط1، 2003.
137- مسئولية التأويل، د.مصطفى ناصف، المعهد العالمي للفكر الاسلامي، دار السلام- جمهورية مصر العربية، ط1، 1425هـ-2004م.
138- مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، د.عبد العالي بوطيب، دمشق- الرباط، ط1، 1999.
139- المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ت: عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمّد بريري، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، ط1-1987.
140- معاني النحو: د. فاضل صالح السامرائي- مطبعة التعليم العالي في الموصل- مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر- 1989-1991.
141- معجم الأسلوبيات، كاتي وايلز، ت: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1، 2014.
142- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010.
143- معجم العلوم الإنسانية، بإشراف: جان فرنسوا دورتيه، ت: د. جورج كتورة، كلمة ومجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط 2، 1432هـ - 2011م.
144- معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، عرض وتقديم وترجمة: د.سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني- بيروت، سوشبريس- الدار البيضاء، ط1، 1405هـ-1985م.
145- معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون، دينيس سان – جاك، آلان فيالا، ت: د. محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 1433هـ -2012م.

146- معجم مصطلحات نقد الرواية – عربي- إنكليزي- فرنسي، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار، ط1، 2002.
147- معسكرات الأبد (رواية)، سليم بركات، دار التنوير، بيروت – لبنان، 1993.
148- مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيغلتن، ت: إبراهيم جاسم العلي، مراجعة د.عاصم اسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد، 1992.
149- المكان والمنظور الفني في روايات عبدالرحمن منيف، مرشد أحمد، دار القلم العربي بحلب، ط1، 1418هـ-1998م.
150- منابع الذات تكوّن الهُوية الحديثة، تشارلز تايلر، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ط1، 2014.
151- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – درسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، عبدالكريم شرفي، الدار العربية للعلوم الناشرون-الجزائر، ط1، 1428 هـ-2007م.
152- مؤلفات عبدالمجيد لطفي الكاملة، رواية (فتحة أخرى للشمس)، بەريَوبەرايەتى ڕ ۆشنبیری و هونەر ، سلیمانی – کوردستان، 2010.
153- موسوعة السرد العربي، د.عبدالله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2005.
154- موسوعة النظريات الأدبية ، د. نبيل راغب، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 2003.
155- مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة وتقديم: أبوبكر أحمد باقادر، أحمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي والثقافي بجدة، ط1، 1409هـ - 1989م.
156- ميرامار (رواية)، نجيب محفوظ، دار الشروق – القاهرة، ط1، 1428 هـ - 2007م.
157- النداء الخالد (رواية)، نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، 1422 هـ - 2001م.
158- نشوء الرواية، إيان واط، ت: د. ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق – سوريا، ط2، 2008.
159- النص والقارئ، حوار مع فولفغانغ آيزر، أجرته: سوزان تيلر، ت:محمّد درويش، مجلة الأقلام، العدد:1-2، السنة السابعة والعشرون، كانون الثاني- شباط ، بغداد- 1992.
160- نظرية الأدب، تأليف عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية، 1980.
161- نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ت: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية- دمشق، 1995.
162- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأستون وارين، ت: محيي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، 1392هـ - 1971م.
163- النظرية الأدبية، جوناثان كالر، ت: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية- دمشق، 2004.

164- النظرية الأدبية، ديفيد كارتر، ت: باسل السالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق – سوريا، ط1، 2010.
165- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سِلدن، ت:سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1996.
166- نظرية التلقي- مقدمة نقدية، روبرت هولَب، ت: عزالدين إسماعيل، مكتاب النادي الثقافي بجدة، ط1، 1415هـ-1994.
167- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير (جينيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، وازف، رؤسوم غيون، كريستيان أنجلي، جان إيرمان)، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي- الدار البيضاء، ط1، 1989.
168- نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، (ياكبسون، إيخنباوم، يوري تينيانوف، شلوفسكي، توماشفسكي)، ت: إبرهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ط1، 1982.
169- نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، (ياكبسون، إيخنباوم، يوري تينيانوف، شلوفسكي، توماشفسكي) ت: إبرهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1982.
170- النقد الأدبي المعاصر- مناهج، اتجاهات، قضايا، آن موريل، ت: إبراهيم أوليحان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.
171- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت – لبنان، 1997.
172- نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ت: د. سامي سويدان، مراجعة: د. ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط2، 1986.
173- هل يوجد نص في هذا الفصل – سلطة الجماعات المفسِّرة، ستانلي فيش، ت: أحمد الشيمي، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، ط1، 2004.
174- هيدي هابرا.. الواقعية السحرية بنكهة شرقية، هالة صلاح الدين حسين، جريدة الشرق الأوسط، الاحد 03 شعبان 1433 هـ 24 يونيو 2012 العدد 12262.
175- الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ط1، 1999.
176- وظيفة الوصف في الرواية، أ. د. عبد اللطيف محفوظ، دار النايا، دمشق، بيروت، ط1، 2014.
177- الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، شاكر عبد الحميد، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع-1995.
178- يوتوبيا (قصص)، مزهر جبر الساعدي، بغداد – العراق، ط1، 2013.