المعنى الجمالي لمصطلح السيرة في السرد العربي

أحمد يحيى علي

مدخل

تعتمد التجربة الجمالية في عملية تشكلها أولاً، ثم في مرحلة قراءتها ثانيًا على سياق يتكون على المستوى الزمني –في الغالب– من ماضٍ يمثل حالة من التراكم المعرفي، في ظل مرحلة حياتية تعكس وعي صاحبها وما يسكنه من مواقف فكرية ونفسية(١). ويبدو الماضي من هذه الزاوية بمثابة فضاء سيري يقدم مكونًا رئيسًا من مكونات السيرة الذاتية للشخصية الإنسانية عمومًا، والمهمومة بمسألة الكتابة على وجه الخصوص، أما عن الحد الزمني الذي يقف عنده ذاك الماضي فهو هذه اللحظة المعيشة التي يحياها ذاك الكاتب بين عالمين: خارجي وداخلي، الأول: ذو صبغة حوارية متعددة الأصوات (ديالوجية)؛ بحكم حتمية التأثير والتأثر التي تجمع هذا الإنسان بغيره، والثاني ذو صبغة فردية تعتمد على حوار الأفكار (مونولوجية) في محاولة لصناعة موقف يمكن إدراكه بالحواس(٢).

وتعد هذه اللحظة مفصلية إلى حد كبير. إنها بمثابة قرار بالالتفات من حالة نفي (لا كتابة/بحث عن معنى ومحاولة صياغته في فضاء ذهني) إلى حالة إثبات/كتابة/إحالة هذا المعنى إلى صيغة لغوية ملموسة تخضع لقانون القالب الذي ينحاز إليه قلم الكاتب(٣).

وتأخذ هذه العملية إلى ما هو تراثي، تمثله نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في معالجته لهذه العلاقة بين اللفظ والمعنى، التي منحت الثاني دورًا سلطويا على الأول؛ بوصفه تاليًا له وخادمًا وفق طرح صاحب دلائل الإعجاز(٤). وتعد الصيغة اللفظية الظاهرة في بنيتها التركيبية الكلية بمثابة نتيجة نهائية ترضي مجردًا معنويًّا يخضع في حضوره الذهني لدى صاحبه لسياق خارجي (عالم الكاتب) ببعديه الزمنيين: الماضي والحاضر واتصالهما بتجربته وما يسكنها من علاقات جمعته بما في عالمه ومن فيه؛ الأمر الذي يجعل من هذا المصطلح (التناص)(٥) حتمية وإطارًا تنضوي داخله كل ممارسة قولية أو فعلية، بالبحث في مكوناتها يمكن الوقوف عند أصداء وظلال تشير إلى آخرين، في ظل وضعية اجتماعية تجعل من كل ذات إنسانية علامةً –بالإفادة من طرح اللغوي فردينان دي سوسير في مجال علم اللغة– ذات طبيعة تعالقية، الاقتراب منها ومحاولة رصدها ووضع تصور حولها يكون وفقًا لسياق مركب العناصر، فيه سابق ولاحق، تشكل هي أحد أجزائه(٦).

وبناءً على هذه الرؤية يلوح في الأفق مصطلح (السيرة) وما يتصل به من مادة أدبية فيما يُعرف بأدب السيرة؛ إن اللفظ في معالجته القريبة يتجه ناحية هذه السمة الغالبة على الكون عمومًا –والإنسان أحد مكوناته– ألا وهي الحركة/الرحلة، كما تشير إلى ذلك المادة اللغوية (سَـيَرَ) وما يأوي إليها من معانٍ، تتنوع بين الحقيقي والمجازي، وما ينتج عن ذلك من أثر يجد من يرقبه ويسجله بالطريقة التي يراها[٧].

والحديث عن السيرة بوصفها سمة حياة الإنسان عمومًا واللغة بوصفها أداة تعبير يلجأ إليها هذا الكائن الناطق هو في جوهره حديث عن العلاقة بين الكل والجزء؛ فهذه الأداة في جانبها الأدائي المتعلق بالممارسة تعد مرآة يحرص هذا السائر على أن يرى نفسه: ملامحه العقلية والشعورية، ويرى غيره، في عملية لا تخلو من قصد الإبانة والإفصاح والانتقال من حال المعايشة إلى حال الرصد والتعليق والتقييم؛ لذا فإن اللفظتين: سيرة وترجمة يعدان بمثابة صنوين لا يفترقان.

ومفهوم السيرة بشقيه: الذاتي (Autobiography) الذي يهتم بقص الأنا جانبًا من حياتها، والغيري (Biography) الذي يُعنى بتناول سردي من قبل شخصية لحياة شخصية أخرى[٨] يمنح فنًا أدبيًّا كفن الرواية قدرًا من المرونة على مستوى التشكيل يتميز بها في الأصل؛ بوصفه قائمًا على ما يمكن تسميته الاحتمال/الظن؛ إذ لا يعرف قالبًا شكليا ثابتًا تخضع له عند الصياغة كل منجزات هذا الفن؛ فلكل بنية روائية وجهها الجمالي النابع من خصوصية تشكيلها؛ بحكم سلطان المعنى/الفكرة الذي يفرض نفسه على الصيغة التي يختارها له فاعل العمل الفني؛ إذن يمكن أن نلمح –بالنظر إلى إبداعات الروائي الواحد وأعمال غيره من المنتسبين إلى هذا الفن– ما يصح أن يُطلق عليه وحدة تركيبية، فيها التجاور تبعًا لوحدة الفن الذي يجمعها جميعًا (فن الرواية)، والتمايز في الوقت ذاته.

ولا شك في أن للتجربة (موقع الأديب في عالمه، وموقعه داخل البيئة الأدبية التي يعد واحدًا من أبنائها يؤثر ويتأثر) دورًا مهمًا[٩] يضفي على مدلول مصطلح السيرة قدرًا من التوسع والامتداد؛ فتناول الكاتب لنفسه بصورة صريحة أو لغيره، أو إشارته الجمالية التي يغلفها الرمز لما في عالمه بناءً على ما انطبع في وعيه يمكن النظر إليه في قراءة كلية على أنه جزء من سيرة ذاتية كبيرة هو بطلها، الذي عايش مستقبلاً من فضائه الخارجي ومتأثرًا وقارئًا، ثم مرسلاً بعد ذلك في أثرٍ لغوي ذي بنية تركيبية مخصوصة يوشي به ويعبر عنه؛ لتأخذ مكانها في مدار سيري أكبر

ذي دوائر (سياق ثقافي محلي، وسياق ثقافي إقليمي، وسياق ثقافي عالمي) وهكذا حتى نصل إلى القول: إن سيرة حياة الإنسان/الجنس فوق هذا الكوكب الأرضي هي حاصل كل ممارسة فعلية خرجت وما تزال تخرج ما بقي هذا الكائن في الدنيا.

وتحت هذا التقسيم لفن السيرة بين ذاتي وغيري نجد أنفسنا بصدد ما يمكن تسميته حالة عبقرية يتقاطع عندها الخاص (حياة الفرد) مع العام (حياة الجماعة)، وما هو واقع/حاضر/مضارع مع ما أخذ مكانه في الزمن الماضي، والحقيقي مع المتخيل تبعًا للصورة الذهنية التي قد لا تخلو من انطباعات ومبالغات يرسمها الفرد لنفسه، أو للغير (إنسان أو غير إنسان) تخرج بالأمر من دائر الحقيقة إلى دائرة الخيال، في عملية تضرب بجذورها في عمق الزمن، منذ بدأ الإنسان يطرح أحكامًا وتصورات لبعض ما يقع في العالم أدت إلى خروج ما يسمى بالأسطورة، التي يمكن القول عنها: إنها ظل يقف خلف كل خيال ينجزه الوعي الإنساني داخل عالمه هذا.[١٠]

وتتحرك هذه الدراسة عبر مجالها التطبيقي (رواية حارة الهلالية لمحمد جلال)[١١] من خلال هذه العلامة (مصطلح السيرة) وما يأوي إليها من دلالات، فيها ما هو فردي وما هو جمعي، وما هو تراثي وما هو آني يعانق تجربة الأديب في سياقه الزماني والمكاني في حضور للفظتين، هما: (ذاتية وشعبية) يشغلان موقع النعت بالنسبة إلى هذا المنعوت (سيرة)؛ بما يفتح أفقًا لقراءة يدفع إليها مسار هذا البناء الفني من الداخل، تصحبها أبنية تساؤلية، مثل:

- ما العلاقة بين هذه الكلمة (الهلالية) وسياق ثقافي ممتد ينتمي إليه محمد جلال؟.
- ما طبيعة حضور هذه الكلمة (الهلالية) داخل هذا العالم الفني؟.
- هل تكتسب هذه الكلمة (الهلالية) أبعادًا دلالية مضافة؛ بحكم هذه الحياة الجمالية التي تعيشها داخل سرد محمد جلال هذا؟
- هل ثمة مقارنة يمكن عقدها بين أسرتين: إحداهما لها مكانها في سياق ثقافي تاريخي وفني، تعبر عنه قبيلة بني هلال العربية ومعالجة القاص الشعبي العربي لها فنًا، والثانية: أسرة زهيرة هانم (الأم داخل الرواية) وأولادها: عمرو، كمال، مجدي، صبري، نبيلة في رواية محمد جلال[١٢].

وتسعى الدراسة في تناولها إلى الإفادة من أدوات تحيل إلى مناهج عدة، منها ما يتصل بالبنيوية، وبعلم السرد الحديث، وما يتصل بالقراءة الثقافية والتاريخية للنصوص [١٣] فعمل الكاتب الفني هو ابن مرحلة بعينها تتأسس على ما سبقها؛ لذا يمكن القول: إن مصطلح مثل (التناص) الذي

يشير إلى الانفتاح الحتمي للنص يتبوأ مكانًا لا غنى عنه في كل قراءة ناقدة توظف طرفـــي هـــذه الثنائية في عملها (داخل النص وخارج النص).

ومحمد جلال المولود في نوفمبر ١٩٢٩م، صاحب رواية حارة الهلالية يمكن الوقوف على جانب من سيرته الذاتية من خلال النقاط الآتية:

- المنشأ: حي المنيرة بالقاهرة، ومكان المولد محافظة الشرقية.
- تخرج في كلية الحقوق في العام ١٩٥٣م، واشتغل فترة بالمحاماة، ثم غادرهـــا للعمـــل محررًا صحفيًّا.
- تدرج في عدد من المناصب الصحفية بدءًا بالمحرر، حتى وصل إلى رئـــيس تحريـــر مجلة الإذاعة والتليفزيون. (١٤)
- استهل نشاطه في عالم الحكايات في ستينيات القرن الماضي، وكانت البداية مع "حـــارة الطيب"، ثم تلاها بعد ذلك أعمال كثيرة، مثل: "أيام المنيرة"، و"عطفة خوخة"، و"قهـــوة المواردي".
- ويرى د. سمير سرحان أنه يمكن تصنيف الكتابة الروائية عند محمد جلال من خـــلال تقسيمها مرحلتين، الأولى: تنتمي تمامًا إلى الاتجاه الواقعي، في هذه المرحلة روايـــات عديدة، مثل: الرصيف، القضبان، الكهف، الثانية: يحاول فيها الابتعاد عـــن تصـــوير الواقع، أو تحقيق مشابهة الواقع، واللجوء إلى آلية مغايرة ترصد الواقع من خلال الأثر الذي يتركه في وعي الشخصية، وقد بدأها محمد جلال برواية "الأنثى فـــي منـــاورة" وتلاها رواية "الملعونة"، وتنتمي هذه الرواية محل الدراسة إلى المرحلة الثانيـــة فـــي إبداعه.(١٥)
- والحارة عند محمد جلال، ووفقًا لمنطوقه هو، تمثل منطلقًا مكانيًّا وموقعًا فكريًّا يســـعى الكاتب من خلاله إلى الظهور في ثوب المحايد، وهو يطرح تجربة جمالية لها ظـــلال مرجعية "إنني لست منتميًا إلى اليمين أو إلى اليسار، بل أنا مواطن من حارة مصرية، وأكتب عن مصر وعن أبنائها، وأشعر أن في حياة الفنان لحظات هي كل حياته"(١٦) .
- الوفاة: ٢٠١٠م.

وتتكون الدراسة من محاور عديدة:

- **العنوان: مخطط أفقي للقراءة.**
- **العنوان والهيكل البنائي للرواية.**
- **صيغة العنوان وهيئة الراوي.**
- **البناء الدرامي للبطل: جماليات الالتفات.**
- **المعجم الجمالي لمصطلح السيرة.**
- **المرجعية الاجتماعية للنص الروائي**
- **المرجعية التراثية للنص الروائي.**

أ- بنية العنوان: مخطط أفقي للقراءة

يعد العنوان إحدى العتبات النصية التي يلجأ إليها المتلقي في نشاطه التأويلي الذي يقوم بـــه إزاء النص المقروء، والتعامل مع هذه الصيغة اللغوية المختصرة –أي العنوان– يتطلب محورين، الأول: بوصفه بنية لغوية مستقلة عن فضاء الدلالة، يستنطقها هذا المتلقي، موظفاً في ذلك رصيدًا معرفيًّا يتيح له تجاوز ما هو قريب مباشر من المعاني وصولاً إلى ما وراءها، في عملية تفـــرض فيها شخصية القارئ سطوتها على هذا التركيب اللغوي الموجز، الثاني: معالجة هذا الموجز لغـــةً في ضوء سياق يعد أحد أجزائه، هذا السياق يتجلى في العالم الذي أرسله الكاتب إلى فضاء تداولي يستقبله ويحاوره؛ ومن ثم فإن تناوله يعتمد –وفق ما هو متعارف عليه في علم لغة النص– علـــى علاقة إحالية ذات طرفين، بعدية: من خلال علاقة هذا العنوان بتفاصيل عمل الكاتب من داخلـــه، وقبلية: من خلال الوقوف على طبيعة الصلة التي تربط هذه التفاصـــيل بهـــذا الـــرأس اللغـــوي (العنوان).

وقد يتجاوز الأمر عتبة العنوان إلى سياق أكبر يقع خارج نص الكاتب (الإحالة المقاميـــة)، يتعلق بالبيئة الزمانية والمكانية والثقافية المحيطة بتجربة المبدع، ومـــما يـــتمخض عـــن علاقتـــه التفاعلية بها يستقي مفردات تجربته. ولا شك في أن الطبيعة المكانية التي ينطوي عليها تركيـــب العنوان تعد بمثابة لوحة إرشادية تؤدي دورًا في عملية القراءة الاستكشافية، وفي عملية الربط بين خارج نص الكاتب وداخله؛ بوصفه صيغة مفتاحية تلقي بظلال دلالية مهمة بالنســـبة إلـــى وعـــي القارئ تدفعه إلى إنجاز رحلة معرفية بصدد هذا العالم المصنوع من الكلمات(١٧).

إن هذه الصيغة "حارة الهلالية" عند محمد جلال مكان في الفن (عنوان إحـــدى رواياتـــه)، ومكان في الواقع، فعدد من البقاع داخل مصر وفي عدد من الأقطار العربية المجاورة تحمل هـــذا

الاسم "الهلالية"؛ جنوب مصر –على سبيل المثال– والسعودية، والسودان، ولبنان، واليمن، والمغرب، وبعملية تفكيكية لهذا المركب الإضافي نجد أنفسنا بدايةً مع "حارة"، ذاك الدال الذي يأخذنا إلى معنى معجمي: محلة متصلة المنازل، أو مدخل ضيق لمجموعة من المنازل(١٨).

إن هذه الطبيعة المكانية المجردة تأخذ بيد القارئ من عموم لغوي تعبر عنه هذه المعالجة المعجمية إلى خصوص ثقافي عندما نجد لهذا المكان/حارة انتشارًا داخل القطر المصري؛ بوصفه علامة ثقافية على بقاع تسكنها شرائح اجتماعية محددة –في الغالب– جل أفرادها من الفقراء؛ إن كلمة حارة في رواية محمد جلال هذه تتحرك نحو قريب واقعي تمثله بيئة الأديب التي نشأ فيها (المنيرة) وتذهب إلى قريب فني يتجلى في أعمال روائية له جعلت من الحارة مادةً لها؛ ومن ثم فإننا بصدد إحالة مقامية تقيم نوعًا من التماسك بين هذا العالم الفني لجلال وجانب من سيرته الذاتية في الواقع من ناحية، ومن ناحية ثانية تضفي على عدد ليس بالقليل من أعماله الروائية سمة تتأسس على الترادف؛ بحكم هذا التوظيف المتكرر للمكان/الحارة داخلها وما يحمله من شحنات دلالية لا تقف عند حدود محمد جلال؛ فالمكان/الحارة يشكل نقطة التقاء قوية بينه وبين نجيب محفوظ الذي حجز للحارة المصرية موقعًا في بعض عوالمه التي اصطبغت بصبغة واقعية.

إذن يمكن القول: إن الحارة بمثابة أداة تشبيه جمالية تعين على الربط بين مشبه (محمد جلال) ومشبه به (نجيب محفوظ)؛ لذا يصبح للقراءة المفيدة من عملية التناص ما يبررها في عقد لقاءات موازنة تكشف أوجه الاتفاق والاختلاف بين طرفين/ مؤثر سابق/ محفوظ، ومتأثر لاحق/ محمد جلال؛ بفضل هذا الدال المكاني وما يعلق بدلالته من بعد جمعي/شعبي يلامس شريحة اجتماعية بعينها، يُرجى مراعاته عند التصدي لعوالم فنية تجعل منه مادة لها.

وفي الاقتراب من هذا المضاف يتحرك وعي القراءة في مدارات عدة للرؤية تعززه الصلة الحتمية المفروضة من قبل صانع هذا العالم بين طرفي هذا التركيب الإضافي، الأول: الحضور الدلالي للدال حارة بالنظر إلى تفاصيل عالم الفن الذي يشير إليه، الثاني: خارج نص جلال ويسكن عالم الفن أيضًا، تمثله بعض أعمال عَلَم روائي مثل نجيب محفوظ، الثالث: مرجعي يوجه النظر إلى ما تعنيه الحارة بالنسبة إلى البناء الاجتماعي المصري.

وتنتقل القراءة التفكيكية للعنوان مما هو مكاني/الحارة إلى محتوى حامل لأبعاد تاريخية زمانية (المضاف إليه/الهلالية)، الذي يفتح أفق القراءة على سيرة تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، وإن كانت مساحة هذا الأخير تحظى بالنصيب الأكبر في تشكيلها عبر الزمن؛ إنها السيرة الهلالية، هذه

الملحمة الطويلة التي تغطي مرحلة تاريخية ممتدة تبلغ الذروة في عصر بني العباس، تحديدًا منذ أواخر القرن الرابع الهجري حتى القرن السادس، وتبلغ نحو مليون بيت من الشعر، مركزة في جانبها الأكبر على هجرات بني هلال العربية باتجاه الغرب وشمال إفريقيا وصولاً إلى تونس؛ إن المضاف إليه في عنوان محمد جلال يعد محطة شديدة القلق تأبى المقام عندها، بل تدفع المتلقي إلى خروج يوازي ما مر بحياة هذه الجماعة العربية كثيرة العدد داخل شبه الجزيرة العربية من غزوات وإغارات وأسفار إلى العراق والشام، ثم هجرة إلى مصر، ومنها انتشار باتجاه الغرب، في حالة يمتزج فيها السياسي بالاقتصادي والاجتماعي بالديني، أما عن الفن الذي أعاد بناء هذه السيرة تبعًا لذوق معين فإنه يرتقي فوق لبنة ما هو تاريخي ليشيد لهذه الجماعة العربية عالمًا رحبا من الخيال، يكاد يبتعد بها بالكلية عن الملابسات الحقيقية التي أحاطت بمسير أهلها في الزمن.

وتنقسم هذه السيرة إلى حلقات متعددة، الأولى: تعالج حياة بني هلال منذ ظهورهم في الجزيرة، والثانية: تقدم رحيلهم واستقرارهم في نجد، الثالثة: حروبهم وأعمالهم في الغرب التي يطلق عليها التغريبة، وهذه الأخيرة مقسمة أربعة أقسام، الأول: مواليد الأبطال، مثل: سلامة بن رزق (أبو زيد)، ودياب بن غانم الزغبي، الثاني: الريادة؛ أي رحلة أبي زيد مع أولاد أخته يحيى ومرعي ويونس لريادة بلاد الغرب، الثالث: التغريبة، التي تُعنى بحروب الهلالية في الغرب وانتصارهم على الزناتي خليفة، الرابع: مخصص للأيتام، ويعنى بما دار بين بني هلال من خلافات حتى انقلبوا على أنفسهم وقتل بعضهم بعضا(١٩).

إذًا من خلال صيغة العنوان يمكن القول: إننا بصدد حالة من الاشتقاق الدرامي، ذات امتداد زماني ثقافي؛ لقد اشتق الوعي الشعبي الجمعي مما هو تاريخي مقيمًا عالمًا موازيًا له وفق رؤية تنحاز إلى مفردات البطولة وما يلحق بها من معاني الكفاح والمجد والعظمة والانكسار حينًا وتحقيق الانتصار أحيانًا أخرى، هذه المعاني التي يحرص الحاكي الشعبي على بثها في نفوس الجمهور المستقبل، وفوق عتبة هذا الفني المؤسس على ما هو تاريخي يأتي واحد مثل محمد جلال ليبني طابقًا فنيًّا فوق سابقيه؛ بما يفرض على وعي القراءة عقد ما يمكن تسميته مقارنة حتمية بين جماعتين، جماعة تشغل مكانًا في النص التاريخي وفي النص الشعبي الفني (بنو هلال)، وجماعة ثانية تسكن المبني الحكائي في نص محمد جلال (أسرة زهيرة هانم وفي المقدمة منها البطل عمرو)؛ يعين على ذلك الربط سلطة التجربة الخاصة بالمؤلف وما تمليه على صاحبها فيظهر في فنه.

إذًا نحن على موعد مع طبقات للمعنى تسكن خلف هذه القشرة اللغوية الظاهرة "الهلاليـــة"؛ فمن الحارة في عالم الرواية عند محمد جلال إلى محلة تحمل هذه التسمية في البيئـــة المصـــرية والعربية على امتدادها شرقًا وغربًا وشمالاً وجنوبًا، وتتمدد الدلالة مصافحة ما هو تـــاريخي لـــه موقعه في الزمن الماضي، توضحه هجرة بني هلال من الشرق إلى الغرب وما أحاط بها.

ب- العنوان والهيكل البنائي للرواية

إن التركيب الإضافي الذي يتضافر فيه المكان والزمان يحيل إلى البنية الكلية للرواية فـــي الداخل ذات الاثنتي عشرة وحدة، بالنظر إلى ما يأوي إلى مدلول كـــل مـــن المضـــاف "حـــارة" والمضاف إليه "الهلالية"؛ فكل وحدة تحمل كلمة ثابتة تتكرر "الهلالية"، وبجوارها رقم الوحدة على الترتيب، على سبيل المثال: الهلالية١، الهلالية٢، الهلالية٣...إلخ؛ فإذا كانت كلمة "حـــارة" تشـــير معجميًّا إلى محلة متصلة المنازل، أو مدخل ضيق لمجموعة من المنازل فإننا على المستوى البنائي بصدد حالة من الانعكاس/التوظيف الجمالي لهذا المعجمي؛ فالحارة فنًا تصـــير الفضـــاء النصـــي للرواية، ومنازلها تبدو في هذه الوحدات السردية المتصلة الاثنتي عشرة، التي تكون في مجموعها هذه المحلة الجمالية "حارة الهلالية"؛ ومن ثم تصبح هذه القيمة الدلالية المضافة بمثابة توسيع حكائي لما هو مجمل معجميًّا، في عملية كاشفة ترسخ لهذه الثنائية التي أشار إليها اللغـــوي فردينـــان دي سوسير، ألا وهي ثنائية (اللغة والأداء)، أو (اللسان والكلام)[٢٠] والفن في أحد وجوهه يشغل بالطبع الطرف الثاني في هذه الثنائية[٢١].

وتزداد أواصر القربى تماسكًا بين هذه الحلقات المتجاورة بفضل هذا المتكرر "الهلالية" في عناوينها الاثني عشر، وبفضل وجود خيط درامي رابط بينها جميعًا؛ فشخصياتها الرئيسة: عمرو، كمال، مجدي، صبري، نبيلة تنضوي في علاقة منطقية واحدة (علاقة الأخوة) تحت مظلة واحـــدة (شخصية الأم زهيرة)؛ لذا فإن منطقة التلقي تجد نفسها في حالة حركية نشطة بين ما يمكن تسميته معجمين: معجم واقعي تاريخي تشغله بنو هلال والوجود التاريخي المتعلق بها، ثم الفني الشـــعبي لسيرتها الذي يحجز مكانه في المكتبة الثقافية العربية؛ بوصفه علامة تراثية بارزة، ومعجم فنـــي روائي، تستحيل فيه هذه الجماعة إلى جماعة جديدة؛ إنها الهلالية على طريقة محمد جلال، عندما تتجلى في الأم زهيرة هانم وأولادها الخمسة، ثم تتوسع الدائرة بإضافة سكان الحارة.

ويحيل المكون العددي للرواية (١٢) إلى هذه الحالة الزمنية التي تتمثل في السنة، في عدة الشهور عند الله؛ فنحن بصدد مسير حكائي يحاكي في تكوينه وترتيبه السنة في دنيا الناس، وتمت

هذه الوضعية الزمنية بصلة لما هو كائن في صيغة عنوان الرواية؛ فالمضاف إليه "الهلالية" الـــذي يسافر بوعي القراءة إلى ما هو تاريخي، ومن المعلوم بالضرورة أن قوام التاريخ حوادث ليســت بمعزل عن مسلمة الزمن وحركتها، التي تنتج معها أيامًا وشهورًا لتتوالى مسميات الزمن بعد ذلك (سنون، عقود ...إلخ)، يعزز هذا الرباط بين الرقم (١٢) ومدلوله الزمني والمضاف إليه في عنوان محمد جلال "الهلالية" ما يحتويه هذا الأخير من دلالات تشير إلى ما له مكان في تاريخ الجماعـــة العربية (تراثها).

إذن يمكن القول: إن البعدين المكاني والزماني لتركيب العنوان يلقيان بظلال على الهيكـــل البنائي للرواية؛ الأمر الذي يزيد من حظوظ التماسك بين أجزائه، في ظل علاقـــة إحالـــة بعديـــة تضفي على الصلة بين هذا المجمل/الرأس/العنوان، والمفصل/جسد الرواية ذي الاثنتي عشرة وحدة جوًّا من الانسجام المؤسس على قدر من التشابه/الترادف.

نتيجة لهذا الطرح يتبين أن العنوان يعطي مؤشرًا يضيء هذا الالتفات من موجود سلفًا في سياق الواقع الجمعي بهوية محددة يُعرف بها إلى موجود جديد في عالم الفن، يعيد إنتـــاج مفهـــوم جمالي للهلالية؛ فالمسير التاريخي لجماعة بني هلال قد أضحى مادة تتم مـــن خلالهـــا عمليـــات اشتقاق؛ فمن موقعها في حقل التاريخ إلى معالجة الروح العربية لها في بناء ســـيري موصـــوف بالشعبية، يستقر المقام في قالب حكائي ينتمي إلى فن الرواية، رحلة إذًا تضاهي نمط حياة الرعوي العربي الذي دأب على الانتقال وفق مقتضيات تطرح نفسها عليه، وتتنوع وفقًا للمقـــام الخـــارجي الذي يحيط به، ولا شك في أن هذا النمط الذي يعد جزءًا من الطبيعة الرحلية لحياة الإنســـان فـــي الأرض عمومًا قد ترك بصمات له فيما قدمه من آثار منطوقة ومكتوبة.

وبالنظر إلى الصبغة الزمنية المميزة للهيكل البنائي للرواية يلاحظ وجود حالة اتساق بـــين الزمن، الذي سمته الحركة، وهذه المتوالية الرحلية التي تأخذ الهلالية مكانها فيها:

- الهلالية في حقل التاريخ.
- الهلالية في خيال الراوي العربي الشعبي (فن السيرة).
- الهلالية في معالجة أدبية تنتمي إلى فن أدبي ظهر حديثًا (فن الرواية).

وفي هذا المسار تبدو جلية ثنائية (الحقيقة والخيال)[٢٢]

ت- صيغة العنوان وهيئة الراوي:

إن علاقة القرابة القائمة بين المضاف إليه/ الهلالية ومضـــمونه التـــاريخي والـــرقم (١٢) ودلالته الزمنية، يضاف إليها الوضعية الجمعية للهلالية، في إشارتها إلى مجموع وليس فردًا، يبدو

أنهما قد تركا بصمات على هيئة الراوي القائم بالسرد داخل الرواية؛ فإذا كنا نتحدث عن جماعة مروي عنها في التاريخ وفي الفن الشعبي فإن استلهامها وفق معالجة جمالية خاصة عبر أحد كتاب الرواية حديثًا قد جعل من هذه الأداة الفنية عنده (الراوي) حاملة هذه الصبغة الجمعية؛ فظهوره في الوحدات الاثنتي عشرة يعتمد على بناء ثلاثي الأبعاد:

- الراوي العليم: الذي يقدم شخصياته باستخدام ضمير الغائب بأشكاله.
- الراوي السيري: عندما تلتحم إحدى الشخصيات بموقع الراوي فتؤدي الاثنين معًا، دور التمثيل وصناعة الحدث، ودور الراوية حاكية عن نفسها موظفة ضمير المتكلم أنا.
- الراوي المسرحي: الذي يلجأ إلى صناعة مشهد يقرب بين المتلقي وشخصيات العالم الفني دون وسيط، من خلال منظومة الحوار المنعقد بين هذه الشخصيات[٢٣].

إننا إذًا بصدد جملة اسمية لها تمددها (الهلالية جمع)، وإلى هذا الفضاء الإسنادي الاسمي يأوي التاريخ، والسيرة الشعبية، ورواية محمد جلال هذه التي اختارت للراوي الذي يقوم بالسرد هيئة ثلاثية الأبعاد، وقد تمنح هذه الجملة القارئ تصورًا مفاده أنه يقترب من هذا الخيال الشعبي الذي أنجز لهذه الجماعة (بنو هلال) سيرة تكونت عبر زمن طويل، راوٍ يحمل صبغة جمعية – أيضًا– ينتمي إلى فن محسوب على ما يسمى بأدب الخاصة الذي ينتجه فاعل محدد معلوم[٢٤]. فإذا كنا أمام جماعة أنجزت في الواقع حدثًا رصده التاريخ فإن هذه الجماعة قد استحالت إلى جمع يحكي عنها في سيرة فنية، الخيال صاحب الغلبة في إنتاج أحداثها، ثم إلى جمع ينعت الراوي الذي يتولى إعادة توظيفها، كما هو الحال عند محمد جلال، ولا شك في أنها عملية تضفي على هذه الدلالات المستقاة بعدًا إيقاعيًّا يقوم على الجناس الناقص بين جماعة/الهلالية وجمع حاكٍ في السيرة الشعبية، وجمع تتصف به هيئة الراوي عند محمد جلال.

وهذه نماذج على هيئة الراوي:

من الوحدة الأولى "الهلالية١":

"لن أنتظر أكثر من ذلك، قالها كمال وهو ينظر في ساعته، قالت الأم وهي تضع طبقا من الطعام الساخن على المائدة: لن يتأخر عمرو، قال كمال: عمرو فنان لا يهمه الزمن، قال صبري ساخرًا: ساعتك تدق ذهبًا في زمن الفهلوة، قال كمال وهو يملأ فمه بالطعام: ليس عندي وقت للكاتب التقدمي، ضحك مجدي وكأنه قال بضحكته: صبري يغير جلده هذه الأيام..توقف كمال عن الطعام فجأة، تذكر شيئا ينبغي أن يقوله لمجدي..انفعل مجدي موجهًا حديثه لأمه التي ما زالت تعد

المائدة: يريد أن يأخذ تحويشة العمر التي شقيت بها في بلاد الخليج..نظرت الأم إلى صورة الأب المعلقة في صدر الحجرة وقالت: الله يرحمه، كان يقول: كمال لا يشبع، ضحك مجدي، نظر كمال إلى نبيلة، تخاف أن تتأثر من الكلام، قال: أخوك كمال أولى من الغريب، قالت نبيلة في حب: ماذا تريد يا كمال؟ ...قال مجدي في انفعال: لا تستخدم أسلوبك الناعم معها، نبيلة مسافرة إلى بـــاريس للدراسة، وتحتاج إلى كل قرش ... وانفتح الباب ودخل عمرو..ألقى بنفسه في حضن أمه، أوشـــك أن ينفجر عمرو بالبكاء، تمالك نفسه، قفز إلى رأسه ما جرى، كان يفتح بيته لجلســـة الأصـــدقاء المعتادة في ليلة العيد ... قالت له فتاة شقراء: أحبك يا عمرو..تراقص اللحن أمام عينيه، كما لـــو كان عروس بحر، وفي اللحظة التي شعر فيها أنها استسلمت له..سمع طرقات على الباب..ســـمع صراخًا..ماذا جرى يا سيدة؟..أبصر الشقراء التي قالت له بدلالها في أول الليل: أحبك يا عمـــرو ملقاة على الأرض ... تذكر أنه يوم العيد، دخل حجرته، مد يده إلى زجاجة العطر التي اشترتها له المطربة صافيناز من باريس ...قال لسيدة بصوت خلا من التوتر: اطلبي الشرطة، وإذا أرادونـــي في شيء فأنا عند أمي في الهلالية ...نظر إلى نفسه في مرآة العربة، قال ساخرًا: سيقبضون عليك يا سي عمرو ويشنقونك بتهمة خنق امرأة لا تعرفها ...تذكر جليلة، وجد نفســـه يصـــرخ: لمـــاذا تركتني يا جليلة؟ أجبرها أبوها على ترك الحارة..هل سيلتقي فجأة بها في هذا الزمن الذي يعـــادي الحب"(٢٥)

إن هذا المقطع المطول في رواية محمد جلال يمثل الأساس الحكائي الذي يبث في وعـــي القارئ عناصر ضرورية تتعلق بالشخصيات والحدث، هي بمثابة مصباح ينير له طريقًا في هـــذا العالم، فهذا المقطع المجمع الذي تلتقي فيه شخوص الرواية الرئيسة، في وعاء زمني محدد "يـــوم العيد" يعكس موقفًا دراميًّا، يفتح بابًا لأبنية تساؤلية، على هذا النحو:

- هل سيدوم هذا الحشد (أم وأبناؤها) بأفراده مجتمعين في ظرف زمني يبرر وجوده "يوم العيد" طويلا داخل وحدات الرواية؟
- هل بين هؤلاء الأخوة وشائج قربى أخرى فكرية ونفسية غير هذه العلاقة المنطقية التي تجمعهم؟
- هل الجوار المؤسس على رباط الأخوة ينطوي على مفارقة تخفي وراءهـــا مســـافات ذهنية ووجدانية يرسخها إحساس بالغربة؟

إن هذا المقطع المفصل في وحدة الرواية الأولى يرسم أمام وعي المتلقي ملامـــح الحـــدث والشخصيات وسياق الزمان والمكان –بدرجة كبيرة– ومن ورائها هيئة ذاك الراوي المنظِّم لعملية الحكي التي تتأسس دعائمها على ضمائر ثلاثة: الغائب، المتكلم، المخاطب.

وفي سماء هذا المقطع تتجلى أنجم تؤدي دورًا في هداية القـــارئ وهـــو يخـــوض رحلـــة معرفية، يسعى فيها إلى إقامة جسور للصلة بين داخل النص وخارجه:

- أسرة زهيرة هانم
- حارة الهلالية
- يوم العيد: الذي يرتبط في مجيئه برؤية هلال الشهر العربي، ولا يخفى ما بين الهلال، وبني هلال، والهلالية من انسجام وتداخل.
- حادثة القتل: التي يخرج منها المتلقي إلى سلوك إنساني عام، يضرب بجذوره في تاريخ الإنسانية، منذ قابيل وما فعله بأخيه، ومن هذا العام نقترب بهذه المفردة (القتـــل) مـــن خاص ثقافي يتصل بواقع قبيلة بني هلال ومن ورائها الشخصية العربية عمومًا في شبه الجزيرة وغيرها، وما يقترن بحياتها من إغارات وأيام وغزوات وفتوحات، ولا شك في أن معالجة الحاكي الشعبي لسيرة هذه الجماعة وإشاراته إلى أمجادها وبطولاتها، يوظف بصريح القول وخفيِّه هذه المفردة في طرح معاني القوة والشجاعة.

إن يوم العيد –وثيق الصلة برؤية هلال الشهر العربي– يأخذ بيد المتلقي إلى الشكل الـــذي تحمله المآذن في ثقافتنا الإسلامية؛ فوجود الهلال في اتجاه بعينه فوق المئذنة يتيح للرائي معرفـــة اتجاه القبلة في المنطقة الموجود بها، واتجاه القبلة يسافر بالبصر ومعه العقل إلى هذه البقعة (شبه الجزيرة العربية)، وفي حضور كاتب روائي مثل محمد جلال يخاطب بعمله المتلقي المصري أولاً ندرك أننا معه على موعد مع رحيل معرفي باتجاه الشرق، هذا الرحيل ليس ببعيد عـــن الظـــرف الزماني والمكاني المحيط بتجربته، وما يموج به من تيارات فكرية، مثل التيار القـــومي المعنـــي بفكرة القومية العربية الساعية إلى تجاوز الأطر المحلية على المستوى الجغرافي والثقافي وصولا إلى اتحاد، تعززه اللغة الواحدة، والجوار الجغرافي، والمشترك التاريخي والثقافي والعقـــدي، ولا شك في أن هذه الرؤية التي تشجع عليها مكونات لغوية، مثل: الأسرة، يوم العيد، وما يلحقهما من مفردات في هذا المقطع المفصل في وحدة الرواية الأولى تمنح هذا التركيـــب الإضـــافي "حـــارة الهلالية" موقع المبتدأ في جملة ذات أخبار عدة، أحدها تكشف عنه تجربة محمد جلال الفنية هـــذه،

عندما نعرف من راويه أن حارة الهلالية إحدى البقاع الموجودة في مصر، وكأننا بحاجة إلى أخبار أخرى تتشكل جماليًّا وتحيل إلى باقي أجزاء الجماعة العربية الكبيرة/الوطن العربي شرقًا وغربًـــا وشمالاً وجنوبًا؛ لنجد أنفسنا أمام افتراضات، مثل: حارة الهلالية مصر، حارة الهلالية الســـعودية، حارة الهلالية العراق، حارة الهلالية الشام، حارة الهلالية المغرب ...إلخ ومع كل خبر بنية جمالية تشير إليه بناءً على تجربة المبدع ووعائه المحلي الخاص الذي ينتسب إليه.

وعلى الرغم من وجود جسر يربط بين عالم محمد جلال الفني "حارة الهلالية" وإرث ثقافي تمثله سيرة بني هلال في التاريخ وفي الفن بالنظر إلى مفردات مثل: أسرة زهيرة هانم، الهلاليـــة، القتل، يوم العيد، فإن هذه المفردات نفسها تصنع في الوقت ذاته مسافة تفـــرق الطـــرفين، عنـــدما يكتشف القارئ أن المضامين المتصلة بهذه المفردات بينها وبين أبطال السيرة في الحكي الشـــعبي فجوة، يُسأل عنها خيال الذات المبدعة؛ إذ لم تستغرقها عوالم السيرة بحيث تقع أسيرة لها لدرجـــة تجعل من "حارة الهلالية" ما يمكن أن نسميه إطنابًا سرديًّا لما سبق في التاريخ أو في الفن الشعبي؛ وكأن اقتراب المبدع بخياله مما سبقه كان لأجل الانطلاق بعيدًا بغية التأسيس لعالم سردي يحظـــى بقدر من الاستقلالية، يتواصل مع الماضي/التراث ليجعل منه أساسًا يقف عليه ليقول هو كلمته. (٢٦)

إن هذه الرؤية الجمعية التي يشجع عليها هذا الملفوظ شديد الكثافة "الهلالية" تدفع إلى طرح نماذج أخرى تعبر عن هذا البناء ذي الصبغة الجمعية للراوي عند محمد جلال:

من الوحدة الثالثة "الهلالية٣":

"عرفت الأم من مجدي ما قاله عمرو للمحقق، فقالت في انفعال: تدافع عن قاتلة؟! أوشك أن يقول لها سيدة ليست قاتلة، ولكن نظرته وقعت في نظرتها، كما لو كان خوفه من أمه الذي تربـــى معه منذ أن كان طفلاً تفجر للحظة..توقع عمرو أن تقول له أمه اترك فيلا المعادي وعد إلى حارة الهلالية، ولكنه لن يعود لمجرد أن أمه تريد هذا..فجر حنان أمه داخله رغبته في أن يبكي علـــى صدرها ويحدثها عن عذاباته..قال بضحكة حزينة: ملأت الدنيا بنغم الانتصار واستيقظت لأجد كل شيء من حولي مهزومًا..أنا مهزوم يا أمي، أدفن هزيمتي كل ليلة في الناس، شـــعر بأنهـــا قـــد أخطأت؛ كان ينبغي أن تسيطر على أعصابها ولا تنفعل؛ عمرو ما زال طفلا، تأسره لمسة حنـــان ...نظر في المرآة ...ابتسم، كأنها تقول له لم تعد حرًّا؛ هناك امرأة في الزنزانة تكبـــل حريتـــك، تساءل بصمته: ما الفارق بين سيدة وأمه؟ تسجنه هي الأخرى بحبها، دائما هو محاصـــر بالحـــب القاتل"(٢٧)

نموذج ثالث لهيئة الراوي من الوحدة الخامسة "الهلالية٥":

"طار وقبل أن يقول كمال شيئا، قال عمرو بسرعة: الرجل الأسمر من بيتك للطائرة، رجل مهم إلى هذا الحد! قال كمال ساخرًا: حارس رجل مهم، لماذا خنقها؟..وكأنه عثر على دليل براءة سيدة، فقال: سيدة بريئة، وكأن عمروًا لم يقل شيئا، قال كمال: المرأة الشقراء تحبك، وطلبت من الرجل المهم أن تزورك وهو لا يرفض لها طلبًا، فأعطاها طائرته الخاصة، وجاء معها حارسه الخاص..وزوجته ابنة عمه وأم أولاده امرأة غيور، لا تتصور أن تشاركها امرأة في زوجها، قال عمرو بسرعة: أمرت حارس زوجها بالتخلص منها، قال كمال: وهو خبير في القتل، متخصص في قتل من تريد سيدته التخلص منه، تعرف أن هذا النوع من النساء كالنحلة؛ تقتل الذكر بعد أن ينتهي من مهمته، قال عمرو ساخرًا: ماذا فعلتُ حتى أُعاقب هذا العقاب؟!"[٢٨]

نموذج رابع من الوحدة السادسة "الهلالية٦":

"طار الأندلس يا حبيبتي، قالها مجدي وهو يضحك في سخرية..تعودت على سماعه يقول: صرنا أغنياء وجاء وقت الضحك، ولكنها أحست بالخوف؛ وجدت نفسها تقول: هرب الرجل؟ لم تستطع نبرته أن تكتم حزنه وهو يقول: بعد أن سرق تحويشة العمر..لماذا شقيتُ بصحراء النفط؟..أعرف الرجل تقيًّا..لابد أن الحكومة أرسلت من يطلق فرية حتى يخرب بيته ...لا يمكن لمن يحفظ كلام الله أن يسرق أموال الناس..لا تخبري أمي يا سهام، تذكرت أمه السبب في كل ما جرى لهما؛ طلبت منه أن يضع كل ماله عند هذا الرجل، وعندما اهتزت الثقة بهذا الرجل رفضت أن تجعله يستجيب لرغبتها في أن يسحب ماله من عنده، أرادت أن تقول له: أمك التي أضاعتنا، ولكنها قالت: أضعتنا يا ابن زهيرة هانم؟! ارتاح لأنها لم تقل له: يا ابن أمك..سقطت نظرته على أساورها، يبيع ذهبها ويسافر إلى باريس ويعطي عمرو ما يريد ويصرف على معركته مع الرجل..أبصرت الأم تقف أمامها..ابنك لم يعد يملك شيئا؛ هرب الرجل بكل ماله..نظرت إلى مجدي في غضب..لن تكون ابني حتى تسترد مالك الذي لم تحافظ عليه كالرجال، ابتسم ابتسامة بلهاء وهو يقول: سيعود الأندلس"[٢٩]

الملحوظ أن هذه الهيئات الثلاث للراوي تتضافر جميعها لتكشف عن صوت واحد مهيمن له الغلبة؛ يقرأ الشخصيات من داخلها: خواطرها، حالاتها النفسية، يطلق يدها بشكل جزئي لتتحدث بنفسها وتحاور غيرها، لكنه أبدًا لا يتخلى ولا يتوارى تمامًا بعيدًا عن منظومة الحكي؛ إن هذا الصوت الذي يبني حاجزًا فاصلا بينه وبين الحكاية بحدثها وشخوصها لا يعطي للمتلقي فرصة

كاملة ليعيش داخل هذا العالم الفني مستغرقًا، بل يظل دائمًا على مسافة منه، بسبب هذا الصـــوت السارد الذي لم يكن أبدًا واحدًا من الممثلين في الرواية؛ إن الضمائر الثلاثـــة: الغائـــب، المـــتكلم، المخاطب التي تتعاون لتصير عُمُدًا يقف عليها، ولتقدم بجلاء لحضور ذي سطوة؛ ألا وهو حضور هذا الراوي العليم المهيمن بهيئته هذه على غيرها تقترب بهذا السارد من وضع الراوي في القص الشعبي الذي يبقى دائما فارضًا وجوده أمام الجمهور المتابع لعمله، وإن لجأ إلى التنوع في آليـــات ما يقدمه. (٣٠)

وبناءً على هذه الحال المرتبطة بهيئة الراوي يمكن القول: إننا أمام مصب لأنهـــار نصـــية عدة، تؤدي علاقة الإحالة المقامية القائمة بين نص "حارة الهلالية" وخارجه:

- الأول: الحضور القبلي للشخصية العربية وما طرأ على مسيرها في مراحل تاريخيـــة متعاقبة، ومنطلقه المكاني الأثير شبه الجزيرة العربية.
- الثاني: رؤية فنية خيالية لا تخلو من طابع أسطوري، تقدم هذا الحضور في ثوب مثالي بطولي، يكاد يتخلص في ارتقائه في سلم الخيال من ملابســـات اجتماعيـــة وسياســـية وطائفية تفرض نفسها في نص التاريخ الأسبق وجودًا.
- الثالث: سياق المرجع المحيط بواقع المبدع فاعل النص الروائي، وما يطرحه على ذهنه من قيم فكرية توجه عالمه الوجهة التي يبدو عليها بناؤه الشكلي الظاهر وما يخبئه من دلالات؛ الأمر الذي يجعل من الهلالية/العنوان في الفن، والحارة في الواقع وفي الفـــن وما يعلق بها من شخوص في عالم الرواية، بمثابة آلة جمالية منتجة لتراكيب تســـاؤلية طوال الوقت، تدفع باتجاه فضاء رحب لا يتجمد عند السياق الزماني والمكاني القريـــب الذي يخص محمد جلال.
- الرابع: السياق النصي لحارة الهلالية والمسار الدرامي لشخصياته وما يترتـــب عليـــه بالنسبة إلى صناعة الحدث وتطويره.

ث- البناء الدرامي للبطل: جماليات الالتفات

يتكئ كل عمل حكائي على أسس ثلاثة: ذات مرجعية (المؤلف)، وكائن مصـــنوع يتـــولى مهمة السرد (الراوي)، وشخصية تصنع الحدث الحكائي في ظرف زماني وفوق مســـرح مكـــاني يشهدان بذلك، ويمكن القول: إن هناك علاقة اختيار تقوم على قصد وتعمـــد تجمـــع هـــذه الـــذات المرجعية بالشخصية، وقد تسطع شمس هذه العلاقة بالنظر إلى الشخصية الأكثر حضورًا وانتشارًا

داخل عالم الفن، ومن خلالها يصير للحدث هوية خاصة يتميز بها؛ إنها شخصية البطل، هذه الأداة الفنية التي تعد –عبر الراوي المقدم لها– وسيلة فنية يستخدمها هذا المؤلف في إنجـــاز مشـــروعه على مستوى الشكل والرؤية؛ ومن ثم فإن الحديث عن مسافة جمالية تحرص عليها كل ذات مبدعة بين المرجع الواقعي، وعالمها الفني تتأتى من خلال محددات عدة، من بينها الراوي، والبطل بحكم مساحة حضوره كمًّا وكيفًا في لعبة الخيال هذه(٣١).

وفي كل بنية تمثيلية سردية تتجلى –غالبًا– مفردات مثل: الفقد، الأزمة، المأساة، التي تجعل من فكرة الصراع مسألة حتمية، تمامًا كما هو الحال في كل واقع معيش، وفي هذه الأجواء تولـــد البطولة التي تحيل بالطبع إلى أصولها اللغوية (مادة: بَطَلَ)، وممثلها في عالم الفن يتحـــرك فـــي مسار رحلي، من حال المأساة إلى حال يحرص على أن تكون مغايرة، مستعينًا في ذلك بـــأدوات تمكنه من الحركة ومن المواجهة، ومن الوصول إلى شاطئ الحل/التحقق/الإشباع/إزالـــة مظـــاهر الأزمة بإبطال مفعول كل ما من شأنه الترسيخ لمقولة "بقاء الحال على ما هو عليه"؛ لذا يصبح لهذه الصفة –أي بطل– وجاهتها بالتصاقها بالشخصية/الأداة الفنية التي تنهض بدور كبير في إحـــداث عملية التحول هذه، ومن شأن هذا الأمر الحكم بأن عوالم السرد على وجه الخصوص تعد بمثابـــة متشابهات؛ تبعًا لهذه الثنائية التي تسكنها جميعها (النفي والإثبات)؛ فالطرف الأول إشارة إلى حال الأزمة وما يعلق به من قيم سلبية، بينما يشير الطرف الثاني إلى هذه الغاية التي تستفز الشخصية إمكاناتها من أجل الرحيل طلبًا لها؛ إنها حال التحقق والإشباع، ولعل حـــديث اللغـــوي الروســـي فلاديمير بروب عن الهيكل البنائي الذي تتأسس عليه الحكاية الخرافية، وتحديد إحـــدى وثلاثـــين وظيفة يمكن تحديدها في سبع وظائف رئيسة يقدم إضاءة نظرية كاشفة ومهمة فـــي فهـــم البنيـــة الدرامية للشخصيات، وما ينتج عن بنيتها الجمالية الشكلية من قيم فكرية(٣٢).

وفي "حارة الهلالية" نشاهد البطل عمرو، ذاك الملحن خريج كلية الحقوق(٣٣)، الذي اتجـــه إلى هذا الفن ونال شهرته من خلاله، وبسببه يتشكل الحدث الروائي ويتحرك منذ الوحدة الســـردية الأولى حتى الأخيرة، ليس ذلك فقط، بل إنه عبر الراوي المقدم لمنظومة الحكي يعد نافذة دراميـــة مهمة تفتح داخليًّا على غيره من الشخصيات؛ كالمرأة –على سبيل المثال– وحضـــورها المتنـــوع داخل الرواية، والأخوة من الرجال: كمال، مجدي، صبري، ويمكن القول: إن ذلك شأن البطـــل – عمومًا– ينجز إحالتين: داخلية، مردها ارتباط الحدث به بدرجة كبيرة، وخارجية، مبعثهـــا شـــبكة علاقاته بغيره من الشخصيات وما تحمله تلك الشخصيات من دلالات تلامس بعض ما في العـــالم

خارج النص؛ لذا فإن المخطط البنائي لهذا البطل يبدو ذا طبيعة مرنة يحدها مساران، أفقي: بفضل تمدد البطل داخل عالم الفن، ورأسي: ينشئه القارئ إنشاءً، حينما يحاول إيجاد جسور للصلة بين البطل وحركته وعلاقاته بغيره من شخصيات السرد، وما في خارج هذا النص السردي.

ومن الواضح أن درجة الترادف التي تصل المؤلف ببطل روايته[٣٤] ستتيح له أن يجعل منه مرتكزًا جماليا لأداء مهام عدة:

- **المهمة الأولى: الالتحام بنص الهلالية في كتاب التاريخ وفي كتاب الأدب الشعبي** ومحاولة تقديم نص كلي متعدد الأجزاء، أو بصياغة أخرى لوحة سردية متعددة الأشكال؛ بالإفادة من نقاط الالتقاء الحاصلة بينها، مثل فعل الخروج الناجم عن أزمة؛ ففي الجزءين السابقين يقف القارئ أمام رحلة باتجاه الغرب يقوم بها جمع، وفي الجزء الثالث يولي البطل/الفرد وجهه شطر باريس، التي تصنف في زماننا هذا على أنها إحدى العواصم الغربية، وفي المقارنة بين الجزءين الأول والثاني من جهة، والثالث من جهة ثانية نجد أنفسنا بصدد حالة من الانحراف/العدول، مبعثها خصوصية كل طرف، ويجمع الطرفين معًا مفاهيم عامة، مثل: الرحلة، الفقد، التحقق، ويتفرق الاثنان عند الوجهة/المكان المرجو من ورائه إحداث الإشباع؛ فالغرب عند بني هلال كان مصر وتونس، أما عند بطل محمد جلال فهو باريس، وبالمثل المكان المنطلق يختلف بين الطرفين، ففي الجزء الخاص بالتاريخ والجزء الخاص بالأدب الشعبي يجسده شبه الجزيرة العربية، وفي الجزء الذي أنتجه محمد جلال يجسده مصر:

في الوحدة الخامسة "قال كمال بلهجة صارمة: أفهم أن تسافر الآن إلى باريس..نصيحتي أن تسافر ...أبصر أمه تنظر إليه..فقالت: جليلة في باريس..وجد عمرو نفسه يقول بسرعة يعبر عن رغبة كامنة داخله منذ أجبرها أبوها على ترك الحارة: أبوها مات..ابتسم عندما سمع أمه تقول في لهجة حادة: جليلة وحيدة في باريس، تأكد أن حبيبته قد عادت إليه، أراد أن يقول لها: سأسافر الآن إلى باريس"[٣٥]

إن هذه العلامات المرجعية الدالة على المكان حارة الهلالية، القاهرة، باريس، ومعها هذا الترادف الحاصل بين اثنين يعملان في الفن، وقد درسا الحقوق قبل ذلك، هما محمد جلال، وبطل روايته عمرو يرسخان لخروج مواز لخروج البطل، هذا الخروج ينجزه وعي المتلقي الذي يتعامل بذلك مع سياقين للرحلة، يحركهما من داخل الفن فاعل مؤنث؛ فالبطل الرجل بمثابة مفعول لفواعل عديدة، جميعها يسكن فضاء الأنثى:

- الفاعل/أزمة، تتشخص هذه الأزمة جماليًّا في:
  - جليلة: الحب الأول الذي غاب.
  - المرأة الشقراء: التي قتلت في بيته، وما تلا هذا القتل من تبعات.
  - خادمته سيدة التي يقدرها كثيرًا، ويشعر بألم شديد؛ لأنها مظلومة فيما طالها من اتهام.

ويستدعي هذا الطرح للمؤنث حديثًا عن البعد الرمزي له في الفن عمومًا، ونموذجه رواية محمد جلال هذه:

- **المهمة الثانية: البطل نافذة إلى الحضور الرمزي للمؤنث**

إن البناء الجمالي للأنثى يحدده النظر إليها من زاويتين: إنسانية وغير إنسانية، وفي هذه الثانية يتسع مجال الرؤية ليشمل ما هو حسي ملموس، وما هو معنوي مجرد رجوعًا إلى الأصل العام الذي ينضوي تحته الإنسان/الجنس (الحياة الدنيا)، وفي ولادة الحدث ومسيره حتى العقدة/الذروة، ثم مرحلة التنوير يؤدي المؤنث بنوعيه دورًا ذا خطر داخل هذا العالم؛ فالأنثى الإنسان بالنسبة إلى البطل نجدها في:

- الأم: زهيرة
- الخادمة: سيدة
- الحب الأول: جليلة
- الزوجة والفنانة التي لحن لها أغانيها: صافيناز
- المرأة الشقراء التي قتلت في بيته
- الأخت: نبيلة

وإلى جانب هذا التشخيص للمؤنث يأتي ما هو غير إنساني:

- المرأة: الأغنية التي تجمعه بها علاقة حب خاصة يكشف عنها فنه (التلحين).
- المرأة: الحادثة القدرية التي وقعت للبطل خارجةً عن إرادته وتوقعه؛ إنها حادثة القتل التي وقعت ليلة العيد، وما أفرزته من أزمة.
- المرأة: رحلة، سفر مادي من مصر إلى باريس طلبا لمعرفة القاتل، وبعدًا عن توابع أزمة القتل، ورجاءً بلقاء مع الحبيبة الأولى جليلة، في سلوك رومانسي.

ولا شك في أن ثنائية (الرجل والمرأة) وما ينشأ عن علاقة طرفيها من نتائج تشكل وجه الحياة عمومًا وتصنع سيرة الإنسان، التي يمكننا أن نقرأ فيها لحظات نضج (ما قدمه من أنساق

حضارية)، وفي مقابلها لحظات ضعف ونزول (أزمنة التفكك والجمود والصراع ...إلخ) تعد بمثابة حكاية الحكايات (حكاية أم) يستلهم منها الفن أفكارًا لعمله؛ ومن ثم فإن محاولة فهم مصطلح السيرة والسعي إلى ضبطه في قالب فكري يحدده يتطلب نظرًا أوسع من مجرد تركيز الضوء على صاحب السيرة؛ فإذا كانت السيرة في مضمونها بمثابة إجابة عن نسق تساؤلي مفاده: من أنا؟ (السيرة الذاتية) أو من هو؟ (السيرة الغيرية/الترجمة) فإن الإخبار عنه لا يعني جمودًا للرؤية يقصرها، بل يقتضي وقوفًا عند ذوات أخرى تمثل بهيئاتها الذهنية والنفسية وبأفعالها وبعلاقاتها وبالمواقف التي جمعتها بصاحب السيرة عوامل تشكيل صنعت هذا المتكلم/ أنا، أو هذا الغائب/هو الذي نقص عنه؛ إذًا فإن السيرة قصص يتحرك بنا عبر مطية درامية، جهة التحكم فيها ذاك الراوي، لنلج من خلالها فضاءات حياتية لشخصيات أخرى أسهمت بدورٍ في تشييد بنيان صاحب السيرة، تمامًا كما أسهم صاحب السيرة بدوره في إقامة بنيان عوالم هذه الذوات الأخرى في إطار جدلية التأثير والتأثر أو (الفاعل والمفعول)؛ مما يسهل عملية الخروج بهذا المصطلح من دائرته الدلالية التقليدية إلى دائرة أكثر رحابة؛ خصوصًا إذا ما أفدنا من كلمة الهلالية في مضمونها التاريخي القبلي، وما تحمله كلمة قبيلة من معاني التجاور والالتقاء والترابط بين أفرادها؛ ليتحرك بذلك المصطلح من الدلالة على المفرد (أنا أو هو) إلى الإشارة التعبيرية إلى الجمع (نحن أو هم أو هن مثلا)[٣٦].

إن الترجمة التي يقدمها الراوي للبطل عمرو تعتمد على قراءة تنطلق من ثنائية (الفردي والجمعي)؛ فهو أحد أعضاء جماعة/أسرة صغيرة، وهذه الأنثى التي اعترضت مسار حياته (حادثة القتل/مؤنث غير إنساني) لم يكن تأثيرها مقصورًا عليه وحده، بل امتد إلى آخرين في الأسرة: الأم، الأخت/نبيلة، كمال، صبري، الحبيبة الأولى "جليلة"، والفنانة والزوجة "صافيناز".

إن للشخصية في عالم القص عمومًا قيمتين: جمالية؛ بوصفها جزءًا من الصيغة الفنية الظاهرة (البناء الشكلي)، وفكرية؛ لما تنطوي عليه من دلالات تسكن فضاء المعنى الخاص بذلك البناء، والمؤنث في عالم محمد جلال علامة مكانية يأوي إليها البطل وسيرته؛ فبين الأنثى/الأزمة والأنثى/الحل يتيسر الوقوف على ملامح هذا العالم، ومحاولة تقديم قراءة لأنفسنا من خلاله؛ إن صافيناز هذه تأتي في الوحدة الثانية عشرة الأخيرة لتكون بحضورها الدرامي فيها لحظة تنوير/انفراجة لأزمة البطل؛ إنها تنجز بمنطوقها المعروض بمعرفة الراوي ما يمكن أن نسميه لملمة للمبعثر من أجزاء الحدث، وتجميعًا للمتفرق على مستوى بعض الشخصيات، و بعض

الأفكار، وبعض الحالات النفسية؛ فما وقع ليلة العيد كان انتقامًا من شخص رأى في البطل نجاحًا في القدرة على اللقاء الإيجابي بالمرأة بمستوييها، الإنساني: زواجه من صافيناز، التي كان يحبها ذاك المنتقم الملقب بالفرعون، وغير الإنساني: نجاحه في عالم المرأة/ الأغنية من بوابة التلحين، وقد كان سببًا في هذا النجاح فقده الحب الأول جليلة الذي كان بمثابة طاقة دفع في محاولة التعويض وتجاوز المفقود؛ كأن عظمة الألم قد دفعته إلى أن يصنع من ذاته إنسانًا عظيمًا، يُشار إليه:

"أنا سبب عذابك، تعرف أن الفرعون يحبني، وأنه غضب لأننا تزوجنا، ووجد فرصته في حادث المرأة لينتقم منك.. تذكر يا عمرو عندما عاتبتك لأنك لم تحضر حفلتي بباريس، ورسالتك عن المرأة التي جعلتك لا تحضر، فقلت لي: جليلة..أنا أعرف أن جليلة هي حريقك الفني؛ لذا أقول لك: عد لجليلة لتملأ الدنيا فنًا..أما أنا سأتزوج الفرعون لأعذبه وأنتقم منه من أجل حبيبي ... وراح يقهقه.. وراح يفكر في دور الصدفة في حياته، تذكر ما قالته له أمه: أردناك بنتًا فجئت ولدًا، ومحاميًا فأصبحت موسيقيًّا..الصدفة حياتي، الميلاد صدفة، الحب صدفة، الموت صدفة، العذاب صدفة ...ورنت زغرودة وهللت سيدة: جليلة، لم يكن في حاجة إلى أن يسمع عبارة وصلت يا سي عمرو ... كانت الهلالية تحتفل بعودة ابنها عمرو الذي انتصر على الظلم، والراوي يروي على الربابة سيرة البطل الهمام، الذي هزم الأعداء وعاد إلى أهله بنصره، وعندما أبصروه يدخل عليهم وجليلة في يده لم يصدقوا أن الزمن يمكن أن يجود بلحظة يجتمع فيها الحبيب بالحبيبة بعد طول فراق ... لا يصدق أن هذه الحارة التي قست عليه واغتالت حبه بطرد جليلة في الظلام، وجعلته يغرق في الضياع ليقرر أن يتحدى الهلالية ويصبح موسيقارًا كبيرًا.. نغمته عادت إليه.. بماذا تسميها؟..تسميها الهلالية؛ فالجليلة هي الوطن، وأصاخ السمع ومعه جليلة ووصلهما من الحارة صوت الراوي وهو يروي على الربابة ويقول: يا سادة يا كرام، صلوا على النبي المختار، حكاية الليلة الهلالية، بطلها الفتى الهمام عمرو الذي سرق القمر من أجل أن يكحل عيني محبوبته جليلة بعشقه ويسترد نغمته"(٣٧)

إن هذه النزعة الرومانسية في علاقة البطل بالمؤنث بتجلياته المتنوعة التي أتاحت للبطل دور النافذة من هذا الجانب تفتح عدسة الرؤية لمشاهدة راوي محمد جلال وهو يتجاوز عتبة كونه راويًا لعمل ينتمي إلى ما يسمى بأدب الخاصة؛ ليضحى قاصًّا شعبيًّا يخاطب برسالته جمعًا في إطار مكاني يحيل إلى بيئة تتصل بهؤلاء العوام؛ ألا وهو الحارة؛ إن الجمع بين الدورين من قبل

الراوي يوازي هذه الصورة التي ظهر عليها عمرو؛ بوصفه نموذجًا للبطل المعهود في القص الشعبي الذي ينجز دراما الخروج، مواجهًا بها وساعيًا من خلالها إلى تبديد حالة النقص التي اعترته، هكذا كان شأن عمرو مع حبه الأول ومسئولية المكان/الأزمة "حارة الهلالية" عن ذلك؛ ليعود إلى المكان ذاته في لقاء ثان يشهد على انفراج الأزمة باللقاء بالأميرة التي تتشخص في جليلة، في مسير ذي طابع دائري، يبدأ وينتهي عند نقطة واحدة.

ج- المعجم الجمالي لمصطلح السيرة

إننا إذًا أمام بطل وراوٍ يقتربان من نظيريهما في الأدب الشعبي، ويعد هذا الاقتراب دليلاً على سلطة العنوان التي تمارس سطوتها على هذا العالم منذ لحظة البداية حتى الختام؛ بما يعزز مقومات التماسك على مستوى النص من داخله؛ إن النعت (شعبي) ودلالته على الجمع يقود إلى الكلمة "الهلالية" وما تنطوي عليه من دلالة على الجمع؛ الأمر الذي يقدم سرد محمد جلال الروائي هذا في ثوب استعاري، يجعل منه في تكوينه الكلي عيناً/نافذة على توجه في الكتابة الإبداعية عند مؤلف الرواية، تتجلى في الاقتراب بفنه من شريحة من الجمهور أكثر عددًا في الواقع، تحتاج إلى من يمد يده إليها، ليس فقط في تناول قضاياها ومشكلاتها، لكن بما ينجزه الكاتب من عمل؛ إن هذا الاقتراب تجليه جماليًّا سيرة البطل عمرو، الذي خرج من الحارة، لكنه لم ينفصل عنها بوعيه، بقيت في ضميره، حتى عاد إليها في لقاء ثانٍ سمته الحب، والتحقق والحصول والإشباع.

ويمكن من هذا الجانب التعامل مع ترجمة عمرو التخيلية هذه على أنها مرآة نستطيع أن نرى فيها حال كل ذات فنانة مع إبداعها وجمهورها بصفة عامة؛ إن هذه الحال ذات البعد الرومانسي تعتمد على انفصال عن الواقع الجمعي تتوحد خلاله هذه الذات مع فكرتها وآلية ولادتها فنًّا، في خروج أو بمقول ثان: معراج يذهب بذاك الفنان عقلا ووجدانًا بعيدًا، ثم يعاود بعده الاقتراب ثانية من واقعه الجمعي ليقدم إليه ثمرة طابت خلال هذا الخروج.

إذن يمكن القول: إن هذه المفردات: الخروج (الانفصال)، والإنتاج (الإبداع)، ثم العودة (التحقق) تعد بمثابة متوالية تكشف بجلاء سيرة كل من:

- البطل في القص الشعبي
- البطل في رواية حارة الهلالية
- كل ذات مبدعة عمومًا

ويبدو أن محمد جلال قد حرص على إيصال هذه الرسالة، بالنظر إلى هذه القرابة التي تجمع بينه وبين عمرو في روايته؛ فكلاهما اجتمع على امرأة واحدة يتبادلان حبها؛ ألا وهي الكلمة

التي يداعبها كلٌّ بطريقته، مستحضرًا في خلفية الوعي مكونا معرفيًّا درسه (الحقوق) وما له مـــن دور في ضبط السلوك الفردي والجمعي وتنظيم العلاقة داخل السياق الاجتماعي وفق نظام/قانون، يحرص على ترسيخ قيم يمكن حشدها في كلمة واحدة (العدل)، هكذا تكشف سيرة عمرو، وهكـــذا يحاول محمد جلال من خلال منبر فني يسعى من فوقه إلى مصافحة واقع جماعته كثيرة العدد، تلك التي يرى أنها بحاجة إلى خطابه؛ ومن ثم فإن هذا المؤنث (الهلالية) يفتح نوافذ لمشاهدة:

- ما هو تاريخي (جماعة بني هلال العربية)
- وما هو شعبي: معالجة الأدب الشعبي لسيرتها
- السياق الزماني والمكاني والاجتماعي المرتبط بتجربة محمد جلال، وفي هذه النافـــذة نجد على سبيل المثال إشارات مرجعية تحيل إلى واقع قريب، تـــم تحميلهـــا دراميًّـــا بواسطة عدد من الشخصيات، كما هو الحال بالنسبة إلى مجدي أخي البطـــل عمـــرو، الذي اشتغل في الخليج فترة من الزمن عاد بعدها إلى مصر؛ ليضع جزءًا من ثروته في شركة لتوظيف الأموال، يُظهر صاحبها التدين، لكنه يكتشف أن صاحب هذه الشـــركة يهرب إلى الخارج[٣٨] وفي طرح كهذا تسليط للضوء على طور التحول الذي مر على الجماعة المصرية منذ سبعينيات القرن الماضي، ورحيل بعض المصريين للعمل بدول الخليج، فيما عرف بظاهرة (البترو دولار)، وتبع هذه الظاهرة أخرى انتشـــرت علـــى نطاق واسع في ثمانينيات القرن الماضي؛ ألا وهي شركات توظيف الأموال وما أحاط بها من إشكالات. وإلى جوار هذه الإشارة أخرى يعالجها الراوي في حارة محمد جلال هذه من خلال أخي البطل صبري، الذي يمثل في سلوكه السياسي تشخيصًا لتـــوجهين فكريين، لهما انتشارهما العالمي؛ ألا وهما التوجـــه الرأســـمالي، والتوجـــه الشـــيوعي الاشتراكي[٣٩]. وفي حركة صبري وانتقاله الفكري من معسكر الاشتراكية إلى معسكر الرأسمالية كشف فني لما هو واقعي بالنسبة إلى أفراد ومجتمعات بكاملها؛ الأمر الـــذي يؤكد فكرة كون البطل في سيرته نافذة تفتح عدسات الرؤية على ما هو أبعد من السياق الثقافي القريب من الكاتب وقارئه الذي تربطه به وحدة الزمان والمكان والثقافة. وفـــي هذا المقام تلتقي تجربة جلال مع تجارب أخرى مجاورة من حيث الزمن، على ســـبيل المثال: يوسف إدريس في مجموعته القصصية "العتب على النظر"، ونجيب محفوظ في روايته "حديث الصباح والمساء"، وخيري شلبي في روايته "مـــوت عبـــاءة"، وعـــادل

عصمت في روايته "أيام النوافذ الزرقاء"[٤٠] إن هذه النماذج السردية جميعها تعالج فـــي ثناياها قضية التحول هذه التي تركت أثرًا ملحوظًا في البناء الاجتماعي والاقتصـــادي والسياسي المصري، تحديدًا منذ سبعينيات القرن الماضي.

ويُضاف إلى هذه النوافذ نافذة جديدة هي:

- سيرة كل ذات تمارس لعبة الفن، ويمكن ضبط عملها في هذه المتوالية سالفة الـــذكر التي تبدأ بالخروج طمعًا في عودة غانمة، مما يستدعي إلى الـــذاكرة صـــنيع الشـــاعر العربي القديم الذي كان يبحث في وادي عبقر المنطوي على دلالة رمزية عن غايتـــه (الكلمة/القصيدة)؛ لذا تستحيل الحارة إلى دلالة مكانية رمزية تحيل إلى هوية/خصوصية تتفرد بها فئة بعينها من البشر، ويصير أحد معاني الهلالية الإشارة إلى جماعة المبدعين في كل زمان ومكان، الذين تتفرق بهم التجارب والأوعية الفنية التـــي يصـــبون فيهـــا تجاربهم تلك، وتجمعهم واحدة واحدة، هي وعاء الفن الذي يضمهم جميعًا، وفق متوالية واحدة: الخروج، الإنجاز، العودة، ومن شأن هذا الطرح ترسيخ سمة الاتساع والمرونة لمصطلح السيرة، الذي يجعل من البناء الدرامي للبطل عمرو مجازًا مرسلاً، علاقتـــه الجزئية، أُطلق فيه جماليًّا الجزء (حكاية عمرو في حارة الهلالية)، وأريـــد فيـــه كـــلٌّ يتماهى فيه الخاص مع العام، والواقعي مع المتخيل، والفردي مع الجمعي؛ بمـــا يتـــيح لعالم جلال أن يكون أرضًا سردية تخفي تحتها طبقات للمعنى، يمكن اســـتخدام فعـــل الخروج في الإشارة إلى بعضها:
- خروج عمرو في هلالية محمد جلال من الحارة، ثم سفره إلى بـــاريس، ثـــم عـــودة يصحبها النجاح إلى مصر وإلى الحارة.
- خروج بني هلال من شبه الجزيرة باتجاه الغرب (مصر وتونس).
- علاقة ترادف بين مرجعي (المؤلف) وفني (عمرو).
- سيرة عمرو مصباح كاشف، نرى من خلاله سيرة حياة أهل الفن عمومًـــا ومتواليـــة الحركة الملازمة لأبنائه.

بناءً على هذا الطرح يمكن القول: إن بناء عنوان هذه الرواية ينشد حقـــولا عـــدة، تمـــت الإشارة إلى اثنين منها، هما: حقل التاريخ المتصل بجماعة بني هلال، وحقل الأدب الشعبي المعالج لها، أما الحقل الثالث فيستحق أن يُنجز تحته حكايات بلا سقف عددي محدد، تتصل بأهل الفن على

اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم وثقافاتهم ولغاتهم، فيه توضع ترجمات (سير) لكل من قدم إلى المكتبة العالمية وإلى الرصيد الإنساني عملا أو أعمالا وجدت أصداء لها بين أبناء هذه الجماعة الإنسانية الممتدة في الزمان وفي المكان، وإلى جانب هذه الحقول بالطبع حقلُ رابع قريب ظاهر، يمثله جسد الرواية (فيه عمرو وباقي أسرة زهيرة هانم والشخصيات الأخرى المصاحبة لها، مثل: جليلة، صافيناز، سيدة..وآخرين) الذي يأتي تاليًا لهذا الرأس الذي يبدو أنه يمتلك عمقًا يأبى معه الاكتفاء بجسد واحد فقط.

إذًا بالإمكان رصد مصطلح السيرة بالنظر إلى ثنائية (داخل النص وخارجه) وثنائية (الواقعي والمتخيل) في ضوء عدد من التراكيب تشكل مبتدأ متأخرًا في جملة اسمية خبرها المتقدم يقول: (في حارة الهلالية ...):

- سيرة عمرو: فرد
- سيرة أسرة: أولاد زهيرة هانم
- سيرة بني هلال:
- جانب من سيرة الجماعة المصرية في الثلث الأخير من القرن العشرين
- سيرة أهل الفن عمومًا على اختلاف مشاربهم في كل زمان ومكان[٤١]

– المرجعية الاجتماعية للنص الروائي

وتبقى لتجربة المبدع المتصلة باتجاهه الفكري وقناعاته سلطانها؛ إن الجو الدرامي العام للرواية يأخذنا إلى ما هو اجتماعي، نلمح فيه طبقتين، لهما حضورهما داخل أي بناء اجتماعي، الطبقة الوسطى (البورجوازية)، وطبقة (العامة)؛ إن عمرو في رواية محمد جلال يعد –بدرجة كبيرة– ابنًا لهذه الطبقة المتوسطة، التي يُنظر إليها؛ بوصفها ضمانة الاستقرار والتماسك داخل المجتمع، وهي بأبنائها –أيضًا– المعنية بإدارة عمليات التنوير والنهوض، ولعل مسئوليتها هذه قد رُمز إليها في فن جلال من خلال الدور الممنوح للبطل؛ فهو الملحن المنتمي إلى عالم الفن الرحب، الذي يمنح الأشياء وجودًا جماليًّا؛ إن هذا الملحن مسئول عن إدارة الكلمة، وسيلة التواصل والتعبير عن الأفكار بين بني الإنسان؛ بوصفها إشارة إلى اللغة، وإدارته لها تنبع من قدرته على إعادة إنتاجها في فن جديد تذهب إليه؛ ألا وهو فن الأغنية؛ ومن ثم فإننا مع البطل عمرو أمام مُلتقى يجتمع عنده أكثر من فن: اللحن، الأغنية، يأتي تاليًا لهما الحكاية، التي تقدم مشخصة الاثنين معًا في هيئة هذا البطل ومن معه، وفي هذا الفن الثالث يتسنى الوقوف أمام الحارة؛ بوصفها إشارة إلى

طبقة العوام (الطبقة الشعبية) التي تدخل في علاقة لم تكن سائرة على وتيرة واحدة طول الوقت مع أحد أبناء الطبقة الوسطى؛ لقد مرت بتحولات، كان سمتها التوتر والخصـــام أحيانًـــا، ثـــم عـــودة وتصالح وانسجام أحيانًا أخرى، يعيد اللحمة إلى طبقتين لا غنى لإحداهما عن الأخرى، يتضح ذلك دراميًّا فيما جرى لحب البطل الأول وفي علاقته بجليلة وبأهل الحارة؛ ففي هـــذه اللحمـــة طبقـــة وسطى تقود وترعى وتسعى جاهدة إلى تحقيق أحلام، و إلى البناء عبر مستويات عدة تضفي على العالم جماله، هذا الجمال الذي يبدو ساطعًا في الفن بتنوع مظاهره؛ لتبقى حالة التقارب هي السمة السائدة بين هاتين الطبقتين طوال الوقت[٤٢]؛ فإذا كانت اللغة وسيلة تواصل وتقـــارب، فـــإن هـــذا التقارب يزداد رسوخًا وقوة عندما تتم إعادة توليد للكلمة في فضاء جديد، لا يعرف لنفسه وجـــودًا ولا انتشارًا إلا بقدر وصوله العاطفي والذهني داخل فضاءات التداول؛ ألا وهو فن الغناء، الـــذي يحتاج من أجل هذه الغاية إلى فن وسيط يمنحه ذلك (التلحين)

- المرجعية التراثية للنص الروائي

إن هذه التناول الجمالي لطبقة اجتماعية لها خطرها في "حارة الهلالية" يتيح لنص محمد جلال انفتاحًا على ما هو تراثي، عندما نجد هذه المفردات الحاكمة لعمله: الكلمة، اللحن، الأغنية، الحكاية تصافح نسقًا حكائيًّا تراثيا يقوم على هذه المفردات نفسها؛ ألا وهو كتاب الأغاني للأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين/ ت.٣٥٦هـــ)، الذي جعل في مصنفه من الصوت المغنى أساسًا تقوم عليه الحكاية/الترجمة، في منهجية أتاحت للجماعة المنضوية تحت السياق الحضاري العربي الإسلامي منذ العصر الجاهلي حتى زمن المؤلف حضورًا مميزًا عبر النماذج المعبرة عنها؛ فالشاعر، والمغني، والرجل، والمرأة، والأمير، والعرب، والموالي من الفرس، جميعها شواهد على أصحاب التراجم في مصنف الأغاني؛ بفضل ما يمكن تسميته روحًا تصالحية تنعت صاحب هذه الموسوعة، التي رأت السياق الحضاري العربي الإسلامي، الذي اعتمد في بنائه على الكلمة، بمثابة منجز يقف وراء تشييده عناصر تتنوع في وضعها الاجتماعي والثقافي، لكنها في النهاية كانت تقدم إسهامها بلغة واحدة تصب في النهاية في سياق حضاري واحد يجمعها جميعًا[٤٣] وكان عصر بني العباس شاهدًا ودليلاً عليه؛ إذ وصل هذا السياق إلى قمة نضجه في القرن الرابع الهجري (زمن الأصفهاني).

إذًا فإن سيرة البطل عمرو بمفرداتها الأربعة: الكلمة، اللحن، الأغنية، الحكاية، تعد نافـــذة نطل منها على ما هو تراثي له مكانٌ في المكتبة العربية (كتاب الأغاني)، الذي يشكل طبقة مـــن طبقات المعنى تأخذ مكانها في هذه الأرض السردية لمحمد جلال.

- **تعليق ختامي**

بناءً على ما سبق يبدو جليًّا أن مصطلح السرد في مدلوله المعجمي المعبر عن اقتفاء الأثر، ومصطلح السيرة الذي يأخذنا إلى المادة اللغوية (سَيَرَ) يطرحان نفسيهما في الفضاء الدلالي الخاص بهذه الرواية من خلال هذه الإحالات إلى نصوص وسياقات معرفية شتى، في مزيج سمته تعددية صوتية، يعد فيها صوت الراوي في عمل جلال بمثابة صدى لتلك النصوص الأسبق منه وجودًا.

وبموازاة هذه النظرة الموسعة لمصطلح السيرة التي تنسجم ومرجعيته اللغوية في المعجم يصير لمصطلح البنية دلالته التي لا تقتصر على نص محدد له أجزاؤه التي يتكون منها وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض، بل يصبح أكثر تجاوزًا وشمولا بالنظر إلى انفتاح النص على غيره، والعلاقات الرابطة التي تصل بينه وبين هذه النصوص والسياقات؛ بما قد يسمح بالاقتراب منها ومعالجتها؛ بوصفها بنية تركيبية لغوية واحدة، في ظل نظر استقرائي، ينطلق من الجزء وصولاً إلى الكل(٤٤)

الهوامش:

١ – انظر: عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، من ص١١ إلى ص١٤، طبعة ٢٠١٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢ – انظر: تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة: د. شكري محمد عياد، من ص٦١ إلى ص٦٥، طبعة ٢٠١٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣ – انظر: عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، ص١٩، ٢٠.

٤ – يمكن الوقوف على ملخص لثنائية اللفظ والمعنى في نظرية النظم لدى الجرجاني في مقوله هذا " لا يُتصور أن تعرف للفظ موضعًا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبًا ونظمًا، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني، وتُعمل الفكر هناك؛ فإن تمَّ لـك ذلـك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنك إذا أفرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك؛ بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الكلمات الدالة عليها في النطق".

– الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، ص٥٣، ٥٤، طبعة ٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٥ – الحديث عن التناص المرتبط بتجاوز النص حدوده الذاتية وانفتاحه على غيره من النصوص والسياقات، في لعبة تقوم على التفاعل والحوار هو في جوهره حديث عن ثنائية (الذات والعالم) الذي تقف منه هذه الذات موقف المتلقي أولاً، قبل أن تشرع في عملية إرسال تضع هذا العالم موضـع إعادة إنتاج بناءً على طرح مغاير، وموضع التعليق وإبداء الرأي، وموضع الإضافة – أيضًا – إلى ما في هذا العالم في ظل حالـة مـن التـراكم المعرفي. إن السلوك الإنساني – عمومًا – واللغوي منه منطوقًا أو مكتوبًا في المقدمة منه بالطبع يعد في جوهره موجودًا متعدد الأصوات بـالنظر إلى حتمية التفاعل التي تمارس سطوتها على حياة الإنسان.

– انظر: د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، من ص٢٩٨ إلى ص٣٠٣، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٦ – انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، من ص٤٣ إلى ص٤٩، طبعة ١٩٩٠م (بالاعتماد على رقم الإيداع الموجـود فـي صـفحة الكتـاب الأخيرة)، مكتبة مصر، القاهرة.

٧ – انظر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، مادة: سيَرَ، ركن المعاجم في الموسوعة الشعرية الإلكترونيـة، إصـدار ٢٠٠٣م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة.

– د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، من ص١٢٧ إلى ص١٢٩، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، دون تاريخ.

٨ – انظر في مسألة مصطلح السيرة:

– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٢٠٥، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، مكتبة لبنان، بيروت.

– د. إحسان عباس، فن السيرة، من ص١٢ إلى ص١٩، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، دار صادر، بيروت.

– مصطلح السيرة الذاتية (Autobiography)، ومصطلح السيرة الغيرية (Biography) في: www.dictionary.referenc.com

٩ – انظر: د. سيد محمد قطب، السيرة الذاتية في ضوء علم العلامات الثقافي، من ص١٠ إلى ص١٨، طبعة ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م، دار الهـاني، القاهرة.

١٠ – انظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني: دراسة جمالية، ترجمة: د.فؤاد زكريا، من ص١٠٣ إلى ص١٠٧، طبعة ٢٠١٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١١ – تعتمد الدراسة في معالجتها على الطبعة الخاصة بالهيئة المصرية العامة للكتاب التي خرجت في العام ٢٠٠٠م، وتتصدرها دراسـة بقلـم د.سمير سرحان.

١٢ – يدور حدث هذه الرواية التي تتركب من اثنتي عشرة وحدة سردية حول أحد أفراد أسرة مكانها في حارة تسمى حارة الهلالية؛ ألا وهو البطل عمرو، الذي يعمل ملحنًا، واستطاع أن يحقق في مجاله شهرة واسعة بعد أن ترك مجال الحقوق الذي نال عنه شهادته الجامعية. وهذه الأسرة ينظم حياة أبنائها الأم زهيرة هانم، وتتأثر هذه الأسرة بدرجة كبيرة بما حدث لواحد منها؛ ألا وهو البطل عمرو، الذي يتعرض لحادث مأسـاوي يلقـي بظلال على حياته، وينقسم هذا الحادث قسمين: الأول: حب أول مع ابنة الجيران في الحارة جليلة الذي يواجه عثرة وينتهي بفراق، الثـاني: فـي منتصف مسير هذا البطل في حياته تمر عليه حادثة قتل في مقر سكناه بالمعادي، حيث تُقتل إحدى المعجبات الحاضرات حفلا منعقدًا في منزلـه، على أثرها يشرع الحدث الروائي في الحركة وصولا إلى الذروة آخذًا معه كل شخصيات الرواية وتنتهي محنة البطل في وحدة الروايـة الأخيـرة

بانفراجة، بمعرفة الجاني الحقيقي وبلقائه بحبه الأول (جليلة) الذي يتزوج بها ويعود معها إلى الحارة من جديد، في احتفال يقيمه أهلها له؛ بوصفه أحد رموز النجاح التي تضاف إلى رصيدها.

– انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، من ص٢٩ إلى ص١٩٥.

١٣ – إن قراءة العمل الأدبي؛ بوصفة بنية لغوية ذات صلة وثيقة بسياق مرجعي يقع خارجها يحيل إلى ما يسمى بالبنيوية التوليدية عند لوسيان جولدمان، التي تضع المنجز الإبداعي في إطار نظرة تقوم على محاولة إيجاد تفسير له بالربط بينه وبين سياق فيه من الملابسات والقضايا ما يجعل من عمل الفنان إحدى الأمارات الدالة عليه، الكاشفة عن مدى قدرته على التأثير؛ ومن ثم فإن القراءة الثقافية للنص تحرص على أن تضع في حسبانها هذا الخارج المرجعي؛ بوصفه سلطة محركة تقف وراء خروج هذا النسق اللغوي على وجهة بعينها؛ لذا فإن معالجة هذا النسق تقتضي الاقتراب منه من خلال فضاء أكبر، يعد هو إحدى العلامات المكونة له، في هذا الفضاء ما هو لغوي وما هو غير لغوي، يمت بصلة إلى البيئة الزمانية والمكانية والسياق الحضاري الممتد الواقع خارج هذا النص، وداخل هذا الفضاء الواسع يشكل عمل المبدع حلقة في سلسلة، أو مرحلة من التطور تتصل بأسباب سبقتها، يمثل هو – بدرجة ما– نتاجًا لها مع حركة الفرد والجماعة في مسار زماني تاريخي، الوقوف المتأمل أمام إحدى مراحله يتطلب رؤية تعانق الحاضر الذي يتجسد في كل مرحلة على حدة تدخلها الجماعة، والماضي الذي يسبقها؛ أي أن قضية البنية وفق هذه المعالجة لا تعني عملاً داخل حدود النص فقط، ولا ربطًا بينه وبين سياق خارجي قريب في الزمان والمكان، إنما تحاول التوسع بمفهومها؛ ليكون بمثابة نظام يتركب من نص المبدع؛ بوصفه ابن مرحلة بعينها ومن نصوص وسياقات أخرى، لها موقعها في الزمن وداخل حقول معرفية متنوعة.

ويتضح أن لعملية التأويل دورها وهي تتعامل مع نص المبدع استنادًا إلى محددات ترتبط بالنص ذاته وآلية تشكيله، وإلى موقع تجربة هذا المبدع الأدبية في مجملها بتجربة غيره داخل سياق معرفي أكبر، وإلى أفق انتظار المتلقين لعمله وإلى رصيد القارئ نفسه، وقدرته على إدراك مفردات السياق التي تحكم عملية إنتاج النص (مقتضيات المقام)، وما لها من فاعلية تغادر مكانها في وعي الكتابة، ولعل توسعة المعنى وتضييقه في علاقة القارئ بنصه يرتبط ارتباطًا وثيقا بهيمنة طرفي هذه الثنائية على كل من المؤلف والمتلقي معًا؛ ألا وهي ثنائية (الذات والعالم)؛ فكلا الاثنين يتبادل موقع هذا الطرف الأول (الذات)، وإن كان للمؤلف الأسبقية زمنًا، أما عن العالم فهو بالنسبة إلى الاثنين واقع ونصوص تترك صدى لها لدى المؤلف عند الكتابة؛ فقد يكون واعيًا مدركًا لما في عمله من استحضار لسابق عليه أو غير ذلك، أما القارئ فإن رصيده المعرفي يسمح له بإدراك ما في مجال عمله (نص الكاتب) من نقاط تماس تجمعه بغيره؛ لذا فإن الطرف الثاني من هذه الثنائية (العالم) يصير بالنسبة إلى الاثنين معًا واقعًا مشاهَدًا ونصوصًا لها مكانها في سياق ثقافي ممتد، وإن كانت فكرة العالم هذه تتوسع بالنسبة إلى القارئ عندما تقترن بتجربته هو داخل إطار الزمان والمكان الدقيق الذي يعيش فيه؛ وهو ما يعني أن فكرة العالم تنشطر إلى كيانات ثلاثة بالنسبة إلى هذا المستقبل المؤول: عالم المبدع وما يستند إليه من ماض، نص المبدع، عالم القارئ وما فيه من ملابسات تترك ظلالاً لها على وعيه، ونتاج هذه الثنائية وما يعلق بها يبدو في محطة دلالية يمكن نعتها بالقلقة وغير النهائية، تتمثل في الوصول الدلالي الذي يمثل نهاية رحلة تفاعلية تجمع كل قارئ بنص يتلقاه، هذا الوصول يقدم أحد افتراضات المعنى التي تترك الباب مفتوحا لافتراضات أخرى، قد تتشابه وقد تختلف، تبعًا لعمق هذه البنية المتلقاة وثراء ما تتضمنه من تفاصيل، وللوجهة التي يتحرك إليها هذا الفاعل المستقبل عند شروعه في هذه الرحلة المعرفية.

ولأننا أمام بنية سردية فإن هذه الأداة الفنية (الراوي بهيئاته المتنوعة) التي يعتمد عليها المؤلف في طرحه الحكائي، مع الشخصية المعنية بصناعة الحدث يعدان المصطلحين السرديين الأكثر استخدامًا من خلال هذه القراءة، التي تسعى إلى النظر إلى قضية البنية؛ بوصفها نظامًا تتضافر في تركيبه وتماسكه عناصر ثلاثة: ما هو واقعي يتصل بتجربة الأديب في محيطه الاجتماعي والثقافي، وما هو متصل بنصوص أخرى تشكل علامات تسهم بدورها في تكوين جسد هذه البنية مثل نص الأديب محل عين الناقد، ونصوص أخرى للأديب ذاته؛ بوصفه نقطة الانطلاق إلى هذه الحركة متعددة الاتجاهات.

انظر:

- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د. جابر عصفور، من ص٦٥ إلى ص٦٨، طبعة ١٩٩٨م، دار قباء للطباعة، القاهرة.
- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص٨٨، ٨٩، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- د. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، في الجزئية الخاصة بالبنيوية الثقافية، من ص١٠٩ إلى ص١١٢.
- د. حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، من ص١٤٢ إلى ص١٤٧، طبعة ١٩٩٩م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، من ص٢٥ إلى ص٤٤، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- د. سمير سعد حجازي، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، من ص٣٢ إلى ص٣٦، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ، ٢٠٠١م، دار الآفاق العربية، القاهرة.
- د. محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، من ص١٣١ إلى ص١٣٤، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة، رعد عبد الجليل عواد، من ص٩٤ إلى ص٩٦، ومن ص١٠٠ إلى ص١٠٤، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، دار الحوار للنشر، اللاذقية.
- إيان ماكلين، التأويل والقراءة، ترجمة: خالدة محمد، www.ofouq.com

١٤ – انظر: السيرة الذاتية لمحمد جلال في العدد الصادر من صالون غازي الثقافي العربي في العام ٢٠٠٢م، بإشراف الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة تحت عنوان: "هؤلاء المبدعون بين التكريم والبحث العلمي"، ص٦٣، ٦٤، وص٨٩، ٩٠.

١٥ – انظر: مقدمة د. سمير سرحان لرواية حارة الهلالية التي حملت عنوان: محمد جلال والرواية المصرية، من ص٨ إلى ص٢٨.

١٦ – انظر: كلمة محمد جلال في احتفالية صالون غازي الثقافي العربي، التي تضمنها الإصدار الحامل عنوان "هؤلاء المبدعون بين التكريم والبحث العلمي"، ص٨٩.

١٧ – انظر: د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، من ص١٨ إلى ص٣١، طبعة ٢٠٠٦م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

– محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، من ص١٦ إلى ص١٩، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

١٨ – انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: حَيَرَ.

١٩ – انظر: د. محمد الجوهري، موسوعة التراث الشعبي، من ص٢٧٠ إلى ص٢٧٤، المجلد الرابع (الأدب الشعبي)، الطبعة الثانية، ٢٠١٢م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

– د. إيمان فؤاد على الجويلي، مختصر كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر للعلامة عبد الرحمن بن خلدون، من ص٣٢١ إلى ص٣٢٤، طبعة ٢٠١٢م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

٢٠ – انظر: جوناثان كلر، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، من ص٣٢ إلى ص٣٥، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

٢١ – وقد تخفي هذه البنية التسلسلية القائمة على ترتيب عددي منطقي رغبة ضمنية لدى المبدع في تسهيل مهمة المعنيين بالمعالجات التليفزيونية لأعمال كهذه، تتحول من خلالها من فضاء الورقي المكتوب إلى عالم الصوت والصورة؛ مما يتيح لها مساحة تواصلية أكبر في منطقة التداول.

– انظر: عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي (قراءة سيميائية)، من ص٣٠ إلى ص٣٤، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

– د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، من ص١١٨ إلى ١٢٢، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٢٢ – من هذا العرض يتبين أن هذه البنية اللغوية التي تتميز بالاختصار ويمثلها عمل الأديب عمومًا إذا ما قورنت بما تحيل إليه من نصوص وسياقات في إطار سطوة التناص وهيمنته على وعي هذا الإنسان/الأديب، تجعل من سمة الخيال التي يتصف بها هذا العالم (عالم الفن) أداة جذب لهذا المتلقي، تؤدي دورها عبر محورين، الأول: إكساب هذا المنجز الإبداعي خصوصية/هوية بإزاء النصوص الأخرى التي تشاركه الانتماء إلى نوع بعينه داخل هذا العالم/عالم الفن، كالرواية على سبيل المثال، الثاني: من هذه الخصوصية على مستوى الشكل –التي تعد وسيلة– تنتقل الذهنية القارئة إلى عوالم دلالية تطرح نفسها على وعيه، آخذة به إلى سياقات معرفية تجمعها بهذه الصيغة الظاهرة أواصر قربى، وهنا قد تكمن المفارقة في أن هذا البناء الملموس المصطبغ بصبغة جمالية قد يحيل إلى ميتافيزيقي غير مرئي يأخذ بيد المتلقي إلى حقيقة لها موقعها في فضاء الدلالة المتعلق بهذا الفيزيقي المحسوس/عمل المبدع؛ إن الإمتاع وإن كان أحد المقاصد التي يُعنى بها كل من مرسل العمل ومستقبله فإن الفكرة/القضية التي تخاطب العقل تعد بمثابة حتمية لا محالة سيدركها هذا المستقبل وراء هذا الغلاف الخيالي القريب إلى حواسه.

– انظر: د. عبد الرحيم الكردي، قراءة النص، من ص٤٢ إلى ص٤٧، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

– د. سيد محمد قطب، د. جلال أبو زيد، جماليات التناص في الخطاب الأدبي، من ص١٦ إلى ص٢٤، الكتاب٢٦، طبعة ٢٠١٤م، سلسلة المبدعين العرب، إصدار صالون غازي الثقافي العربي، القاهرة.

٢٣ – انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، من ص١٩٨ إلى ص٢٠١، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

– د. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، من ص٤٦ إلى ص٥٥، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م، دار النشر للجامعات، القاهرة.

٢٤ – انظر: د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص٤ إلى ص١٤، الطبعة الثالثة، دار غريب، القاهرة.

٢٥ – محمد جلال، حارة الهلالية، من ص٣١ إلى ص٣٩.

٢٦ – من هذا التصور يتضح حرص العمل الإبداعي على إنجاز يتمثل في قدرته على ولادة نصوص أخرى، وجودها ليس مرهونًا فقط بعمق تجربة ذلك الفاعل المرجعي التي استحالت إلى فن، لكن بما يطرحه وعي المتلقي على هذا المتخيل النصي من افتراضات يسعى إلى البحث عن إثباتات لها في ثنايا هذا المتخيل؛ ومن ثم فإن فاعلية هذه البنية فيما تتركه من أثر دلالي يضعها في منطقة وسط بين وعيين تتحرك بينهما ذهابًا وإيابًا، إذا ما كان هذا المستقبل يعتمد في نشاطه على أسلوب ربط العمل أو وضعه في سياق أكبر، يتيح له أن يكون علامة وسط حشد من العلامات، تفسيرها يتطلب قراءة سياقية، كما أشار إلى ذلك جيروم ستولنيتز.

– انظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة: د. فؤاد زكريا، من ص٦٦٩ إلى ص٦٧١.

٢٧ – محمد جلال، حارة الهلالية، من ص٥٥ إلى ص٥٩.

٢٨ – السابق، ٧٣، ٧٤.

٢٩ – السابق، من ص٨٥ إلى ص٩٥.

٣٠ – انظر: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، من ص٧ إلى ص١٦، طبعة ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

– د.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص١١٩ إلى ص١٢٥.

٣١ – انظر: د.سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ)، من ص١٨١ إلى ص١٨٧، طبعة ٢٠٠٤م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣٢ – في مادة (بَطَلَ) في المعجم يمكن الوقوف عند هذه المعاني: البطل الشخص الشجاع تبطل جراحته فلا يكترث لها، ولا تبطل نجادته، وقيل إنما سمي بطلاً؛ لأنه يبطل العظائم بسيفه فيهرجها، وسمي بطلا؛ لأن الأشداء يبطلون عنده.

– انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: بَطَلَ

– انظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أحمد عبد الرحيم نصر، أبو بكر أحمد باقادر، من ص٣٠ إلى ص٣٢، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، النادي الأدبي، جدة.

– د. نبيلة إبراهيم، البطولة في القصص الشعبي، من ص٢٤ إلى ص٣٠، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

– د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص١٥٧ إلى ص١٦٤.

والحديث عن المأساة التي تستثير الفعل الدرامي لدى البطل، فتدفعه إلى الحركة داخل عالم الحكاية يحيل إلى تفرقة بين الحدث في الحكاية؛ بوصفه فعلا إراديًّا تنجزه الشخصية بناءً على قناعة واختيار، والحادث الذي يمثل فعلاً لا إراديًّا، أو من صنع الأقدار، وكلا الاثنين يحمل الوجهين: السعيد، والمؤلم الحزين.

– انظر: د. محمد عناني، الأدب وفنونه، ص١٠١، طبعة ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣٣ – انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، ص٤٩.

٣٤ – يراجع هامش (١٤) المتعلق بجانب من السيرة الذاتية لمحمد جلال، فكلا الاثنين تخرج في كلية الحقوق، وكلاهما أحب الفن وحقق نفسه فيه، المؤلف اختار جانب الأدب، وبطل روايته عمرو اختار جانب التلحين.

٣٥ – محمد جلال، حارة الهلالية، من ص٧٣ إلى ص٨٩.

٣٦ – تقترب هذه الرؤية من طرح أكبر يرى في كل عمل فني مظهرًا معبرًا عن الروح الجمعية للذات الإنسانية؛ فلا يوجد ما يسمى بعمل فردي محض؛ إذ إن هذه الفردية المحضة تتعارض مع مسلمة ثنائية الذات والعالم وما تفرضه على الإنسان/الفرد من نزعة باتجاه التفاعل مع مفردات هذا العالم على تنوع أجناسها، هذه النزعة التي دائمًا ما تضع الفرد في سياق يُكسبه هويته؛ ومن ثم تصير مفردات، مثل: الدين، الثقافة، الحضارة، وما يلحق بها من لوازم، مثل: التاريخ والفن على تنوع أشكاله نواتج لهذه الحالة الجمعية التي يتم التعامل مع الوجود الإنساني انطلاقًا منها؛ إذن تصبح النصوص المنتجة امتدادًا يتسق في تشكله وبالطبع في تلقيه ومحاولة تفسيره مع هذه الحالة.

– انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، من ص٨٥ إلى ص٩٦، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

٣٧ – محمد جلال، حارة الهلالية، من ص١٨٦ إلى ص١٩٥.

٣٨ – انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، من ص٨٥ إلى ص٩٦.

٣٩ – انظر: السابق، من ص١١٥ إلى ص١٢٠.

٤٠ – انظر:

– يوسف إدريس، مجموعة العتب على النظر، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٧م، مركز الأهرام للطباعة والنشر، القاهرة.

– نجيب محفوظ، حديث الصباح والمساء، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

– خيري شلبي، موت عباءة، طبعة ٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

– عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، دار شرقيات، القاهرة.

٤١ – إن النظرة الكلية إلى هذا الخيال –أي العمل الفني عمومًا– من منظور بلاغي بياني ينهج نهجًا أسلوبيًا في معالجة الإبداعات الأدبية على وجه الخصوص، من خلال زاويتين اصطلاحيتين: العدول، والالتفات تعتمد على اصطناع مسافة فاصلة بين ما هو حقيقي وما هو على النقيض، وبهذه المسافة يستحيل ما أنجزته يد الفنان إلى صورة تشكل في بنيتها والمحتوى التفسيري لها رمزًا كاشفًا يحدد طبيعة المرئي، وكيف تم التقاط صورة له بالشكل الذي لجأ إليه الرائي في تصويره، ويعد مصطلحا العدول والالتفات –بنظر أكثر توسعًا– انعكاسًا لهذه العملية، التي من نواتجها تناول عمل الأديب؛ بوصفه صورة بيانية كلية، تسعى إلى تحطيم النمطية في عمل الحواس التي تصل الذات الإنسانية بعالمها.

– انظر: د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، من ص٢٦٨ إلى ص٢٧٧، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٤٢ – انظر: فتحي أبو رفيعة، نقد الثقافة (تطبيقات نقدية في سوسيولوجيا النص الروائي)، من ص١٤٣ إلى ص١٥٤، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

ويبدو أن راوي محمد جلال قد سعى إلى تدشين بيئة درامية، فيها قدر من التوازن بين الوجود الفردي والبعد الرومانسي المميز لنشاطه، والوجود الجمعي ونظرته للعالم التي قد تتعارض –أحيانًا– مع توجهات هذه الذات الفردية؛ رأينا ذلك في بداية هذا العالم الفني من خلال طريقة تعامل أهل حارة الهلالية مع ثنائية (عمرو وجليلة) التي يجمع طرفيها الحب، لكن في نهاية هذا العالم تعيد هذه الجماعة النظر والتقييم القائمين على المحاسبة؛ فتحتفي بهذه العلاقة وطرفيها، معززة بذلك ومحافظة على قيمة الانتماء التي يجب أن تصل الفرد بالمجموع، الذي عليه واجب الرعاية عبر صياغة وعي قادر على استيعاب أحلام الفرد، الذي يشكل في نهاية المطاف جزءًا مهمًا وفاعلاً مؤثرًا بأهدافه وتطلعاته في كيان المجموع، وتبدو هذه الرؤية الواقعية لدى جلال متسقة مع أستاذه في فن الرواية نجيب محفوظ، الذي شغلته كثيرا هذه المسألة المهتمة بالطبقات، وما يصحبها من أفكار ومصطلحات، كالبورجوازية والاشتراكية؛ فأتاح لها مساحة في عدد من معالجاته الفنية ذات الصبغة الواقعية، مثل: بداية ونهاية، وزقاق المدق.

- انظر: د. محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، من ص٥٢٣ إلى ص٥٢٥، طبعة ٢٠٠٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٤٣ – انظر: الأصفهاني، الأغاني، الجزء الأول، التصدير، ١٢، ١٣، ومقدمة الجزء الأول، ص١، ٤، ٥، طبعة ٢٠٠١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

– وكانت رسالتي للماجستير مركزة على هذا المجال التطبيقي من خلال التوظيف المنهجي لبعض ما في النظرية المعرفية لعلم السرد الحديث. وقد أشرت في مقدمة الرسالة إلى هذا التصور سابق الذكر، يمكن الرجوع إلى مخطوط الرسالة التي نوقشت في كلية الألسن، قسم اللغة العربية، في العام ٢٠٠٥م، بإشراف: أ.د سيد محمد قطب، وأ.د جلال أبو زيد هليل، المقدمة من ص٢ إلى ص٧.

٤٤ – يقود هذا الطرح إلى المنهج السياقي للمعنى في علم الدلالة (Contextual approach) ورائده فيرث، الذي أوضح أن انكشاف المعنى لا يحصل إلا من خلال تسييق الوحدات اللغوية؛ أي بواسطة حضورها في سياقات مختلفة؛ لما في ذلك من أثر فاعل في تحديد المعنى، بالإفادة من علاقة المجاورة القائمة بين هذه الوحدات اللغوية، وفي هذا الشأن قدم اقتراحًا حدد فيه للسياق أربع شعب:

– السياق اللغوي

– السياق العاطفي

– سياق الموقف

– السياق الثقافي

– انظر: د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص٦٨، ٦٩، الطبعة الخامسة، ١٩٩٨م، عالم الكتب، القاهرة.