

الفصل الثاني

التواصل السردى

تمهيد:

السرد /الحكاية بنية تركيبية معقدة تتألف من العديد من العناصر والمستويات التى نتعلم داخليا لشكل نسيجاً منسجماً دالاً. فكل العلامات النصية تتضافر وتلاحم جميعاً من أجل صياغة «جمالية» للواقع ، من أحل خلق «نموذج». لما هو واقعى فى إطار سلسلة من القواعد التنظيمية وتتوقف كفاءة هذا النموذج على مدى استيعابه للواقع. وقدرته على تقديم «قراءة» متفردة خلاقة لعلاقاته باستخدام نسق من العلامات الخاصة. فالعالم الذى يقدمه السرد عالم متخيل، وليس صورة حرفية (محاكية) للواقع تقبل المعاينة والتصويب، عالم يندرج ضمن مسار ما هو «ممكن» أو «محتمل»، فـ "... ليس كل خطاب عن الواقع إلا خطاباً ممكنأ، بتعبير آخر لا تتفق الهياكل السردية المختلفة مع مراجعها. إنها إلى حد ما احتمالية..." (١).

قد يستحير العالم المتخيل - قليلاً أو كثيراً- مفرداته من الواقع، لكنه - فى النهاية - لا ينتمى إليه، و "... ليس الـ«واقع» هو ما نصل إليه فى نص ما، بل نصل إلى تنظيم وتخصيص للواقع، إعادة بناء بعدية مشفرة فى النص وبه..." (٢)، تشكيل جمالى لموقف الذات من الواقع، بناء نصى- دلالى متعدد ومنفتح، يضم الواقعى /الاجتماعى والذاتى فى جدلية متلاحمة. فالواقع - وغيره من المكونات قبل النصية التى تدخل فى تكوين النص، وتكوين بمثابة مراجع له - يصبح «علامات» نصية أو «بنيات تكوينية» للنص لا تشف عما وراءها بقدر ما تلفت الانتباه إلى طبيعتها ووظيفتها البنائية. "... وهكذا فإن كل الإشارات إلى الواقع فى القص لها وظيفتها فى إطار شعرية النص..." (٣).

فالسرد- إذن - تشكيل نصى للواقع، تصوغ به الذات وضعيتها وإشكالياتها فى جدلها (وحوارها) مع الآخر، بمقتضى مجموعة من القيم الاستمولوجية والأيدولوجية المشخصة عبر سلسلة من الملفوظات المتنوعة بحيث تصبح الصيغ والبنى (الخطابية والسردية) تحسيدا لنسق القيم الذى تنتبئه الذات (السردية)، سواء فيما يخص القيم الاجتماعية والأيدولوجية، أو فيما يخص القيم السردية الدرجة فى تاريخ وقواعد الجنس الأدبى (أى السرد هنا) التى تمثل لونا من

السلطة أو «الإرغام» تتجادل معها الذات. إن الصبغ والبنى الخطابية والسردية تظهر- إذن - اختيارات الذات السردية وبرنامجها الأيديولوجي إزاء ضغوط الواقع والآخر والتاريخ والنوع (الأدبي) واللغة. إن السرد - بذلك - مثابة «إجراءات» نصية - بفعل ذات تمارس الانتقال والتأليف والتشكيل - تدور حول: الواقعي، الاجتماعي، الذاتي، النفسي، اللغوي ... حول كل ما يمكن أن يشكل «مرجعية» للنص، إجراءات تدمجه (أى المرجعي) فى سياقات النص، وتحيله إلى علامات نصية أو بنيات تكوينية تؤلف العالم السردى، أى عالم المحتمل، عالم الممكنات. إنها تظهر المرجعي فى شكل «نمذجة»، أى صياغة نموذج للواقع/العالم، بمعنى : إعادة صياغة القيم ضمن بنى وأشكال سردية وخطابية خاصة، تعبيراً عن موقف «إيديولوجى» محدد. فبناء العالم السردى - إذن - بناء إيديولوجى أو " ... نشاط إيديولوجى بامتياز... " ^(٤) ، أى تخيين وتجسيد لنسق خاص من القيم، فى الوقت الذى هو فيه بناء سردى - دلالى وخطابى ، وهو ما دفع «ببيرزها» إلى تعريف الإيديولوجيا " ... كتجسيد خطابى (معجمى ودلالى وتركيبى) لمصالح اجتماعية محددة ... " ^(٥) .

مقررأ علاقة «إمبريقية» بين النص الأدبى (السردى) والسياق الاجتماعى تقدمها اللغة.

فالسرد خلق بنية موازية للواقع، بناء نص - دلالى (إيديولوجى) لعالم محتمل متخيل، وهذا العالم أيضاً يكتسب طابعة التخيل والاحتمال من خلال مفهوم «التنزيل» أو «المحاكاة»، فيتشكل العالم السردى عن طريق المحاكاة التى هى - فى حقيقتها - تركيب أو بنية أو نشاط إنشائى أو صياغة تصويرية، إذ " ... ليس هناك ما يربطها كثيراً بأحداث ما هو واقعى أو مكانه (سواء أكان محتملاً أم لم يكن) مثلما ترتبط بتركيب الأحداث نفسها أو تنظيمها ... " ^(٦) .

هذه المحاكاة (السردية) - أو التركيب أو الصياغة - أيضاً تتخذ من اللغة أداة لها، فاللغة السردية تمنع الواقع وجوداً آخر مغايراً، تحوله إلى «نص» يقدم " ... حلولاً متخيلة للنناقضات الواقعية... " ^(٧) ، ويكشف عن الجوهرى والأصيل والكامن بما يخلق حالة أعمق من الوعى والإدراك. فوجود الواقع - فى النص السردى - وجود لغوى فى المقام الأول، يستمد كيانه ومعناه بانتظام مفرداته داخل «كون» لسانى/لغوى، هنا تعيد الذات تركيب علاقات الواقع، إذ تعيد تركيب المخزون اللغوى - الاجتماعى، ويتحقق هذا على نحو أكثر تميزاً وثراء عندما يحدث فى وسط «متعدد» اللغات (الاجتماعية)، كما هو الحال فى السرد حيث تنهض لغته على تعددية لسانية تعكس تعدد الأصوات والرؤى وتنوعها داخل العالم السردى، دون أن تتحول إلى مرج فوضوى للغات

(الاجتماعية) أو الأصوات. فهذه اللغات إنما تنتظم "... فى نسق أسلوبى منسجم، مترجمة الوضعية الاجتماعية - الأيديولوجية المميزة للكاتب داخل التعدد اللغوى لعصره" (٨).

إن السرد يتوخى تصوير السيرورات الاجتماعية، وهو ما يتطلب متابعتها عبر اللغات المتولدة فى السياق الاجتماعى، أى ضمن ما يحدث بين الفئات الاجتماعية (المتتملة فى الشخصيات) من حوار، الأمر الذى يقتضى ضرورة اللجوء إلى «أسلوبية سوسيلوجية» (لسانيات الملفوظ - عبر الجملى أو لسانيات الخطاب) تتجاوز حدود اللسانيات السوسيرية (لسانيات الجملة) التى تعجز عن رصد تنوع اللغات الاجتماعية، وأشكال التلغطات الملموسة، ووظائفها الاجتماعية والأيديولوجية، وهو ما يهدف السرد إلى تمثيله وتخصيصه. كما يحظى السرد بتعددية لسانية ناشئة عن تنوع الخطابات داخله: خطابات الشخصيات فيما بينها، وفى علاقاتها بخطاب السارد الخطاب السردى فى علاقته بالخطابات الأدبية الأخرى ممثلة فى الأساليب والأنواع والنصوص الأدبية المختلفة، وفى علاقته بالخطابات غير الأدبية من تضمينات واستشهادات أو إحالات تاريخية واجتماعية وأسطورية ... فالسرد - من هذه الزاوية - «ملقى» خطابات.

ينبنى النص السردى - إذن - تركيبياً ودليلاً وفقاً للعلاقة التى تقيمها الذات (السردية) مع اللغة: بنيتها، وظائفها، ذاكرتها أو مخزونها الدلالى والرمزى، سياقاتها، خطاباتها المختلفة (الأدبية وغير الأدبية). فعن طريق الفعل الذى تقارسه الذات فى اللغة وباللغة، أى "... فعبث تحويل مادة اللسان (فى تنظيمه المنطقى والنحوى)، وغير نقل علاقات القوى من الساحة التاريخية (فى مدلولاتها المنظمة من موقع ذات الملفوظ المبلغ) إلى مجال اللسان - ينقضى النص...» (٩).

ويصبح - بالتالى - ممارسة دالة للذات، تقدم - بواسطة اللغة - وعياً جديداً أو أعمق باللغوى والتاريخى والاجتماعى والذاتى ... إن الذات - بذلك - لا تكتب «لغة» بقدر ما تكتب «علاقة» لها مع اللغة ويكون النص نتجاً لهذه العلاقة. ومن هذه الناحية يرتبط النص باللغة، ويسمع بوصف وحداته وبنياته لسانياً، دون أن يصل الأمر إلى تطبيق صارم وحرفى للمقولات اللغوية، أو المبالغة فى التسليم بوجود تناظر أو تشابه جوهري بين اللغة والسرد (أو الأدب بصفة عامة)، وهو ما صنعه التحليل البنيوى حيث اتخذ من اللسانيات نموذجاً مؤسساً لتحليل السرد، استناداً إلى حقيقة أن "... الأدب إنما هو - ولا يمكن أن يكون غير - توسيع لبعض خصائص اللغة وتطبيق لها...» (١٠).

ومن هنا كان طموح المنهج البنيوى إلى صياغة «نحو» أو «أجرومية» Grammer للسرد، تكون

بمثابة قواعد عامة لمختلف أنواع السرود تماثل قواعد اللغة ونظامها البنائي الداخلى المستقل عن أية مرجعية خارجية. وفى ظل التنوع اللانهائى للسرود، والانزياح الدائم للنصوص عن نموذجها النظرى (المفترض وغير المتفق عليه من قبل جميع المحللين) - من الأجدى استلهاهم النموذج اللسانى مع قدر كبير من المرونة تقرأ اختلاف النصوص وتمايرها، وتلائم الطبيعة غير التداولية للسرود، بل تسمح بإدخال مقولات أخرى (عبر لسانية، منطوقية، سيميوطيقية ...) للكشف عن بنى النص الدلالية والرمزية والتأويلية.

وتشهد تحليلات البنيويين أنفسهم للسرود أن تطبيقهم للمقولات اللغوية لا يخلو من اختلاف فيما بينهم، بما يؤكد أن اللسانيات - المكون الجوهرى والضرورى للأدب - ليس بإمكانها أن تكون نموذجاً ثابتاً ووحيداً لتحليل السرود (والأدب بصفة عامة). فالتناظر بين السرد والمقولات اللغوية الأساسية [الجملة وما تتألف منه: اسم (علم أو شخص)، فعل (صيغته وزمنه)، نعت (صفة)، البنية السطحية والبنية العميقة] - يمثل نقله ارتكاز هامة للتحليل البنيوى^(١١)، ينطلق منها لوصف وتحليل مكونات النص السردى الذى هو بمثابة «توسيع» لمنطوق ما بسيط، لتكوين (نحوى) ما أول جملة ما. وقد أدى تبنى مسلمة «التناظر» هذه إلى رصد عدد من المحددات الرئيسية والضرورية للتحليل، مستقاة من اللسانيات، اختلف البنيويون حول تسمياتها ومفاهيمها وحدود كل منها. فالممارسة - بذلك - تتخفف من صرامة النموذج النظرى وانغلاقه، وتبجيع لنفسها الاختلاف معه.

وقد تمحورت أبرز التحديدات الخاصة بتحليل النص السردى - والمستمدة من مبدأ التناظر - حول: العلاقة بين زمن السرد/الحكاية وزمن القصة (علاقات الترتيب، المدة، التواتر)، بين زمن السرد والزمن التاريخى والوجودى، بين زمن السرد والزمن المعيش - زمن التجربة والخبرة، بين زمن السرد وجنس الخطاب (تقرير، سرد)، بين زمن السرد وزمن الكتابة والقراءة، وهو ما يندرج تحت مقولة «الزمن» Tense، أنشأ التمثيل أو الإخبار السردى (أشكاله ودرجانه). وتعد «المسافة» Distance و«المنطوق» Perspective هما الشكلا الأساسيان لتنظيم الخبر السردى فالحكاية/السرد قد تبدو على مسافة بعيدة أو قريبة مما ترويها، وبالتالي يمكنها أن تزود القارئ بالقليل أو الكثير من التفاصيل، وبدرجة أو بأخرى من المباشرة، وهو ما يظهره التعارض بين صيغتي الحكى: الإخبار أو القول (Diegesis=) Telling والعرض (Mimesis=) Showing، وهو ما يستتبع -

بالتالى - تمييزاً بين سرد أوحكاية الأحداث (خطاب السارد أو كمية الإخبار السردى وعلاقتها بدرجة حضور السارد) وبين سرد أو حكاية الأقوال (أشاط تمثيل خطاب الشخصية. الخطاب المسرود أو المروى، الخطاب الحول بالأسلوب غير المباشر، الخطاب المنقول ...).

وقد تتخذ الحكاية /السرد إزاء القصة هذا المنظور أو ذاك، فتتحدد انطلاقاً من «رؤية» ما Vision أو «وجهة نظر» Point of View أو «تبئير» Focalization فتكون الحكاية - أو قسم منها - بالتالى - ذات تبئير داخلى أو خارجى، وقد تكون غير مبالاة (التبئير الصفرى)، بمعنى أنها تروى (أو تبأر) من وجهة نظر شخصية ما... هذه القضايا تشكل ما يسمى بمقولة «الصيغة» Mood، وإن رأى البعض استبعاد «المنظور» أو «الرؤية» أو «التبئير» هنا، يجعله مقولة مستقلة منفردة ومغايرة للصيغة، أو يدمجها مع «الصوت» Voice فى مقولة واحدة، فالمنظور - التبئير /الرؤية - المحدد لوضعية المتكلم ووجهة نظره - إذ يجيب عن سؤال: من أين يتكلم المتكلم؟ - إنما هو أوثق ارتباطاً بقضايا الصوت الذى يجيب عن سؤال: من يتكلم؟، وغير منفصل أو متميز كثيراً عن سؤال: من يرى؟. فالرؤية أو المنظور والصوت - إذن - مستويان متلاحمان ومختلفان عن الصيغة المختصة بطلبات المتكلم - أيا كان، سارداً أم شخصياً - وأشكال تنظيم إخباره /خطابه.

والمقولات السابقة (الزمن، الصيغة، الصوت) بما بينها من تمايز وتداخل فى الوقت نفسه وبما شهدته من خلاف بين المحللين يضيق ويتسع^(١٢)؛ هذه المقولات - ذات الأساس اللغوى - تمثل ومركزات لتحليل مكونات السرد ومظاهره، ولا تخرج الدراسة الحالية - المنشغلة بثلاثية «إدوار الخراط» - عن هذا الإطار، وإن قامت بتناول مقتضيات هذه المقولات وقضاياها على امتداد النص السردى على نحو مغاير يعى ما بينها من تداخل (خاصة بين الصيغة والصوت)، فيتعامل معه بدلاً من محاولة تفاديه بوضع حدود - يتيحها التحديد اللغوى للمقولات - أقل ما يقال عنها أنها مصطنعة ومنافية لما هو كائن فعلاً، فمكونات السرد تتداخل فيما بينها، وتقدم معاً فى حدث لغوى واحد. وفى هذا الاختبار محاولة للتخفيف من التحديد أو الأساس اللغوى الصارم. وهنا تتناول الدراسة مقولة الزمن ضمن «إيقاع السرد» بوصف الزمن مقوماً أساسياً للإيقاع، ويدرس مقولتى: الصيغة والصوت ضمن ما أسماء «التواصل السردى» أى ضمن تصويره للسرد بوصفه إخباراً Information أو تواصلاً Communication بين سارد ومسرود له، باستخدام وسائل أو طرائق معينة للإخبار أو التوصيل (أو التمثيل)، محققاً لنفسه - فى النهاية - شكلاً أو بناء نصياً خاصاً، هنا

لا تنفصل «رؤية» العامل السردى عن «صوت» - «و» «صيغت» - «و». لا تنفصل رؤية النص عن أحوائه (خطاباته) وصيغه. مثل هذا الفهم لا يلغى تمايز الأدوار (رواة، شخصيات، مروى لهم)، وتمايز الخطابات (خطاب الراوى/السارد، خطاب الشخصية)، وتنوعها (مباشر، غير مباشر...)، وإنما يعيد توزيعها فى نسق يتفق وتصور السرد بوصفه تواسلاً له فاعله وآلياته وطرق بناءه.

١- عناصر التواصل السردى

السرد - فى حقيقته - فعل «تواصل» ذو طبيعة تخيلية حمالية، أكثر تعقيداً وتميزاً من التواصل اللغوى، وأبعد عن طابعه التداولى.

فهو ينهض على علاقة تواصلية تستلزم طرفين: مرسلًا Sender ومستقبلاً Receiver، "... يراهن على إقامة تواصل: أى أن هناك مانحاً للسرد، وهناك متقبل له..."^(١٣) يتخذ كل منهما هيات أو تجليات عدة: المؤلف الحقيقى/الواقعى Real Author، المؤلف الضمنى/المجرد Implied Author، السارد/الراوى Narrator - فى موقع الإرسال، المتلقى الحقيقى Real Audience، المتلقى الضمنى Implied Audience، المسرود له/المروى له Narratee - فى موقع الاستقبال.

بعض هذه الهيات يقف خارج النص (المؤلف الواقعى والمتلقى الواقعى)، والبعض الآخر «نصى» - حتى لو كان حضور قسم منه ضمناً غير ممثل - (المؤلف والمتلقى الضمانيان، السارد، المسرود له).

وعلى حين يتمتع المؤلف الواقعى والمتلقى الواقعى بوجود مادي- تاريخي، ويقفان خارج النص السردى - تظهر لهما صيغتان أو هيتان مجردتان تنتميان إلى العالم السردى من غير إشارات نصية مباشرة تعلن عن وجودهما. فكل منهما بمثابة «تشديد» نصي، وليس وعياً شخصياً يتجلى كذات أو صوت، بل أقرب إلى أن يكون «مواضعة» فنية ضمنية مشيدة للنص، إن المؤلف الضمنى - بذلك - تمثيل نصي للمؤلف الواقعى، صورة نستنبطها ونشكلها، من خلال النص، بوصفها «ذاتاً» سردية، «أنا ثانية».

"... إنه المؤلف على نحو ما يظهر فى العمل، وقد تخلص من ملامحه الواقعية والميزة كى يأخذ الملامح الصادرة عن العمل..."^(١٤)

فهو لا يظهر فى عمله بشكل مباشر أو صريح كذات متلفظة، بل يتجلى من خلال: اختبار العالم السردى، انتقاء التيمات والأساليب، المواقف والخطابات الإيديولوجية لعناصر التواصل

السردى التخيلية (السارد، المسرود له، الشخصيات). وهكذا فإن المؤلف الضمنى بتشبيده العالم السردى؛ تجسيداُ لوقف إيديولوجى خاص إنشا يفارق المؤلف الواقعى/الحقيقى بسيرته. الشخصية ونسق قيمه ورؤيته التى يعبر عنها خارج النص. والشئ نفسه يقال عن المتلقى الضمنى - أو المجرد أو النموذجى - الذى يعد صورة افتراضية و مثالية ينشئها النص، ذات قدرة على تحقيق دلالات النص من خلال القراءة/التلقى استناداً إلى كفاءة لغوية وسردية.

أما المقصيات السردية التخيلية (السارد، المسرود له، الشخصيات) فهى عناصر تكوينية تتحدد بها أشكال السرد وأنماطه. فالسارد مقتضى سردى تخيلى يصنعه المؤلف (الواقعى أو الضمنى) خلال خلقه للعالم السردى، ويمنحه دور نقل هذا العالم وتوصيله إلى المسرود له.

إن السارد - بذلك - لا ينفصل عن المؤلف دون أن يتماهى معه، فـ "... «أنا» تلك الذى يكتب «أنا» ليس هو نفسه الـ «أنا» الذى يقرأه الـ «أنت»...^(١٥)، أى إن الضمير «أنا» فى السرد ما هو إلا «أنا» الكتابة المنفصلة عن تلك الـ «أنا» التى تظهر فى الحديث والواقع. إنها (أى «أنا» الكتابة) لا تعنى سوى نفسها، تجهل «أنا» المؤلف، غير أن السارد - فى النهاية - يحكى عن المؤلف، يحيل إلى نسق قيمه من خلال تمثيل (أو إخبار) ما، من خلال ترميز ما هو بمثابة غاية الرسالة السردية ومقصدها الجمالى. المؤلف هو من يخلق السارد، ينبه عنه، يضعه فى موقع ما داخل الخطاب.^١ من هنا تصبح العلاقة مؤلف/ سارد علاقة تواصلية ... السارد يتم لعبة القول التى تتخلل الموقع بين المؤلف والعالم...^(١٦).

فلا وجود - إذن - لسرد ما دونما علاقة متبادلة (حدلية) بين السارد والمؤلف، وهى علاقة ترسم ملامح صورة السارد، تحدد شكله ودرجة حضوره، مستواه السردى (خارج القصة - Extra-diegetic أو داخل القصة - Intra-diegetic)، علاقته بالقصة (غبرى/برانى القصة/الحكى - Hetero-diegetic، أو مثلى/جوانى القصة/الحكى Homo-diegetic)، وتنجه أنواراً (وظائف) حكاية أو سردية متنوعة^(١٧). وهكذا ينفتح السارد على مستويات (تأويلية) متعددة، ويتفتح بوضعية معقدة متداخلة (ومتغيرة) فى عملية التواصل السردى تبررها - إلى حد كبرى - الضمائر داخل النص بحركيتها وتبدلاتها المتحررة المرنة التى كثيراً ما تدعو إلى الالتباس.

أما المسرود له (أو المرئى له) فهو- كالسارد- أحد العناصر التخيلية الضرورية لعملية التواصل السردى. إنه من يتوجه إليه السارد بالخطاب داخل النص. وكما يبرز السارد عبر ضمير

المتكلم (أنا)، يشير ضمير المخاطب إلى المسرود له، فكل خطاب للـ «أنا» هو - بالأساس - خطاب موجه لك «أنت»، "... كل تلفظ هو - صراحة أو ضمناً - خطاب يستوجب مخاطباً..."^(١٨)، فعندما يبدأ المتكلم فى التلطف وممارسة فعل الكلام، يبرز المخاطب (المسرود له) فرضاً مقتضياته على المتكلم (السارد)، حتى فى حالة غياب صوته (أو ضميره) خطابياً- تلك الحالة التى يلتبس فيها المسرود له بالمتلقى الضمنى أو المجرد، كما يلتبس السارد الغائب عن القصة بالمؤلف الضمنى. يتوجه السارد - إذن - بالضرورة- إلى مسرود له يتموقع على المستوى السردى (الحكاى)، منفصلاً - بذلك - عن القراء الحقيقيين الذين لا يخاطبهم السارد، بل لا يفترض وجودهم أصلاً. إن السارد بتوجهه الدائم نحو المسرود لهم، من خلال ما يصدره من تعليقات وتفسيرات وتعليقات ... - إنما يقوم برسم ملامح المسرود له - (لهم) - وسماته، وهو ما يمكن أن يؤدى إلى "... تنميط Typology أكثر تحديداً للنوع السردى، وإلى فهم أفضل لتطورهِ، كما يمكن أن يزودنا بتقدير أفضل للطريقة التى يؤدى بها السرد وظائفه..."^(١٩). فنمط السارد، ونوعية خطابه للمسرد له (حكى، خطاب مباشر، إحالة ...)، وما يناط إلى المسرد له - بالتالى - من وظائف (تشخيص صورة السارد، إبراز موضوعات أو قيم يعينها تطوير الحكمة، التوسط بين السارد والقارئ، أو بين المؤلف والقارئ...) ^(٢٠)؛ كل هذا من شأنه أن يؤدى إلى خلق نمط مختلف من السرد.

تحكى الثلاثية عن عالم «ميخائيل»: معاناته وآلامه وهواجسه، آماله وتطلعاته، نكرياته وأحلامه، من خلال تجربة عشق دائم ومستمر لـ «رامة». وعبر حديث لا يكاد ينقطع معها وعنهما يحاورها ويخاطبها، ينقل حديثها أو يذكره، يحكى عنها (لنفسه غالباً) أو يحكى نفسه بها ومن خلالها، وهو حديث حافل ومكتظ بالعديد من الإشارات إلى أسماء وأحداث ووقائع وقضايا ونكريات وأحلام)، وأوصاف وتأملات وهواجس وتهويمات ... وقد يشارك فيه عدد قليل من الشخصيات مشاركة متواضعة ومحدودة، لكنه - فى النهاية - حديث يخص عالم «ميخائيل» («رامة»)، يرصد مفرداته وقيمه، وينى إيديولوجيته الخاصة من خلال عناصر النص وبنياته. وهذا الحديث/العالم إنما يأتى منقولاً أو معروضاً أو محكياً من خلال «ضمير الغائب». فالحكاية يرويها ويهيمن عليها سارد «غائب» (خارج القصة)، يحكى حيناً بصوته عن شخصياتها («ميخائيل»، «رامة» وغيرهما)، وحيناً أخر يجعلها «تنطق» عن نفسها (وعن غيرها أيضاً)، مؤملاً حديثها ومقدماً له (بعبارة: قال/قالت: ... «كانت قد قالت: ... قال لنفسه: ...).

وهنا يندمج الشخصى فى اللا شخصى) ويعدو السارد - بطله ومستواه السردى، وصوته - قابلاً للتبدل والتغير، متسماً بتعددية وتداخل، مسكوناً بكلمة «الأخر» (أو «الغيب»). ومختلطاً بموقعه السردى. (الأمر الذى يقتضى تفسيراً أعمق لحقيقة تطويق الحكاية/السرد بضمير الغائب)، وهو ما يترك - بلا شك - تأثيره على المسرود له (لهم) الذى يقع على المستوى السردى نفسه للسارد. ويمكن التعرف على حقيقة (أو هوية) السارد والمسرود له - عنصرى التواصل السردى الأساسيين - وأماطلها ومستوياتهما من خلال النماذج التالية:

ن ١: «... وهم أن يذهب إليها، وقد سال قلبه. ثم توقفت حركته الداخلية فجأة، بتصميم.

كنت عنيفاً مع نفسى. وقد وصلت إلى قرار، وعقدت عليه عزمى.

فى العوبة كان يتلكا عن عمد، حتى لا يجد نفسه قريباً منها. يلمحها تبحث عنه بعينها...»

{رأمة والتفنن ص. ٢٢١}

ن ٢: «ومالت المضيفة بسرعة على منصة البار، لتقدم لكل منهم، بحركة واحدة، وردة بلدى

حمراء داكنة فى عز مجدها، مفتحة ومطلولة بقطرات دقيقة مشعة الماء، ساقها النحيلة

مكحونة من الشوك وملفوفة بورق فضة وثيق الحبك وغنى الملمس، فتقبلها رأمة، شكراً

وتسألها عن أولادها حازم وبسمة وعزة، وكيف هم الآن؟ وترد المضيفة الوافرة البدن، وهى

تكاد تتحرك للذهاب، ثم سبل فتهمس فى أذن رأمة بشىء وهى تنظر إلينا، فى معابئة

مطايبة مرتاحة، وتضحك رأمة ...» {الزمن الآخر ص. ٨١}

ن ٣: «عندما خرج من عندها فى آخر ليلة، كان فى حسه إنهاك عميق لم يكده يعرفه قط من

قبل، كان الحوش الصغير المعتم خاوياً، وفكر أن نبوية لابد نائمة فى غرفتها الصغيرة وراء

الباب، مع أولادها، ربما مع زوجها. وهل تعيش مع زوج؟ وفكر أنه لا يعرف عنها شيئاً.

وعندما رد الباب الخارجى الكثيف الثقيل وراءه، ومر من تحت الجميرة الليلية المليئة

بحضور رازح، فكر أنه ربما قد انقضت أعظم وأجمل خيالاته. وقال إنها لم تكن خيالات.

ومرت فجأة من جنبه، فى الليل، قطلة طويلة الجسم، سوداء، تمد عنقها إلى الأمام وتجرى

بسيقان صامتة تماماً، ومرقت بين أجسام السيارات الواقفة أمام/الحيطان العريقة،

واختفت وراء كومة من التراب وأنقاض أحجار نائقة، تدو صلبة وعنيدة تحت نور عمود

الشارع.

وصلتُ إلى الكورنيش، جئتُ إليه من الشارع الضيق المنحدر ...»

{الزمن الآخر ص. ٤٦٦، ٤٦٥}

ن: «وأيّ كان حديثه عن سر الاقتران المقدس الذي لأينقص ولا تنفصم عراه أبداً، فقد كان - كما يعرف الآن - حدثاً عاجزاً في حياتها، أو حادثة، أو حكاية، سارة أحياناً، وباعثة على الضيق - بالأكثر - أحياناً، قد تكون قد طالّت قليلاً، لكنها على كل حال راحت لحالها.

البحث عن الدوام صيباني، وبدائي قليلاً./

ولكنى - مع ذلك كله - أناجزك وأتحداك. احرمنى من فردوسك، ألقنى فى جحيمك ألف ألف عام. لن تنزع منى أننى خلقت بالنشوة إلى أعلى ما استطاع أحد أن يصل إليه ...»

{يقين العطش ص. ٢٠٣، ٢٠٤}

تمثل النتائج السابقة بعض المواضيع (القليلة)^(٢١) التى يفصح فيها السارد عن هويته حيث ينتقل من حالة الغياب المهيمنة (باستعمال ضمير الغائب) إلى الحضور الصريح (بضمير المتكلم). فداخل كل نموذج يحدث انتقال من الغيبة إلى الحضور (وهم أن يذهب إليها ... كنت عنيفاً مع نفسى ... فى العوبة كان يتلأأ ... - نموذج ١. تقدم لكل منهم - وهى تنظر إلينا - نموذج ٢. خرج من عندها .. رد الباب وراءه .. - وصلتُ إلى الكورنيش .. - نموذج ٣. وأيّا كان حديثه .. لكنى أنا جزك .. - نموذج ٤)، غير أن هذا الانتقال ليس مجرد استبدال ضمير بآخر (أو صيغة نحوية بأخرى)، ولكنه اختيار واع مقصود يضع الذات فى وضعين أو موقفين (سرديين) مختلفين فالذات المسروبة هى نفسها الذات الساردة، «مبخائيل» الذى يحكى عنه السارد (هم أن يذهب سال قلبه، توقفت حركته الداخلية، كان يتلأأ، لا يجد نفسه، يلمحها، تبحث عنه - نموذج ١. كل منهم (أى «رامة» و «مبخائيل» وتلميذه «بشاي أبسخيون» - نموذج ٢. خرج، كان فى حسه، وفكر، رد الباب، مرّ فكر، قال، من جنبه - نموذج ٣. كان حديثه، يعرف - نموذج ٤)؛ «مبخائيل» هذا الذى يحكى عنه السارد هو نفسه السارد (كنت عنيفاً مع نفسى، وصلتُ إلى قرار، عقدت عليه عزمى - نموذج ١. تنظر إلينا - نموذج ٢. وصلت، جئت - نموذج ٣. لكنى أناجزك وأتحداك، احرمنى، ألقنى، لن تنزع منى أننى خلقت - نموذج ٤)، وبذلك يتماهى «مبخائيل» / الشخصية مع السارد («مبخائيل» / المسرود = «مبخائيل» / السارد) نوما علامات (نصية) تدفع إلى التوهم بانتفاء هذا التماهى أو توّله، كان يكون ظهور ضمير المتكلم من قبيل الخطاب المباشر للشخصية لحظة الحلم

أو المونولوج، وهو ما يؤكد بشكل أوضح فى نموذج (٢.٣) حيث لا يقتن الضعير رأى من أفعال الشعور أو الوعى، بل بأفعال حركة وأداء (تخطر إلينا، وصلت، جئت). يظهر - إذن - ضمير المتكلم - قليلاً - ليوحد السارد والشخصية، فلا توجد سوى ذات واحدة (الشخصية أو البطل السارد)، فى حين أن هيمنة ضمير الغائب تجعل من السارد - بوصفه سارداً - والشخصية ذاتين مختلفتين. السارد - الذى هو بمثابة متكلم ضمنى - يحكى عن آخر غائب (أى الشخصية). هنا يستوجب ضمير الغائب متكلاً آخر ضمناً يتولى الحكاية أو السرد، سيتضح فيما بعد - عند استعمال ضمير المتكلم - أنهما ذات واحدة، وهناك حيث حالة التماهى يخفى ضمير المتكلم آخر كثيراً ما ينفصل عنه، ويغدو مبالغاً له. بعبارة أخرى، عند استعمال ضمير الغائب توجد ذات متلفطة (السارد) وذات ملفوطة (ميخائيل) لن تلبث الحكاية أن تعلن قاهيهما فى مواضع (قليلة)، وعند استعمال ضمير المتكلم توجد ذات متلفطة ملفوطة (ميخائيل/السارد)، ليس بإمكانها أن تختزل ما بها من ثنائية (كونها متلفطة من ناحية، وملفوطة من ناحية أخرى). "... ما إن تصبح الذات المتلفطة ذاتاً للملفوظ حتى تصير الذات التى تتلفظ ذاتاً أخرى..."^(٢٢)، قال السارد فى: (هم أن يذهب إليها، وقد سال قلبه، ثم توقفت حركته الداخلية ... - نموذج ١) هو ذات متلفطة تمارس فعل الحكى بشكل مستقر، أى من خلال «أنا» ضمنية أو مضمرة، وإن كانت عبارة (قد سال قلبه) بها من التأكيد (باستعمال «قد») ما يحمل نواجداً أوضح قليلاً للذات الساردة إزاء هاحس شك أوربية بصد المحكى أو الذات الملفوطة (أى «ميخائيل»)، هذه الذات المتلفطة وهى تحكى عن ذات أخرى ملفوطة إنها «يخايلها» صوت آخر (مرتاب - فى هذا النموذج - أو غير ذلك من الحالات) يرغبها على الالتفات إليه وعدم تجاهله، مما يترك أثره على مستوى وعيها وعلى صياغتها (هى تعى ارتياباً ما، وتعمل على دفعه بصيغة أو بأخرى). هنا نشتمل الذات المتلفطة - بوعيها وخطابها - على صوتين، أو على ثنائية لن يلغىها نفاى السارد والمسرد، أى توجد الذات المتلفطة والملفوظة الحاصل فى: (كنت غنياً مع نفسى وقد وصلت إلى قرار، وعقدت عليه عزمى). والنش نفسى يحدث فى: (وفكر أن نبوية لابد نائمة فى غرفتها الصغيرة وراء الباب مع أولادها، ربما مع زوجها، وهل تعيش مع زوج؟ وفكر أنه لا يعرف عنها شيئاً / فكر أنه ربما قد انقضت أعظم وأجمل خيالاته، وقال إنها لم تكن خيالات .. - نموذج ٢)، فما تعتقده (أو تفكر فيه) الذات الملفوطة (أى «ميخائيل») عن

«نبوية» - خادمة «رامة» - يكونها نائمة في غرفتها مع أولادها؛ ما تعتقده يأخذ شكل اليقين (لا بد...) الذى لا يلبث أن يداخله الطن والشك والتساؤل (ربما ... هل ...؟).

هذا الصوت المتداخل غير المتيقن سرعان ما يعدل من الاعتقاد السابق للذات الملفوظة/المسرودة (وفكر أنه لا يعرف عنها شيئاً)، فعدت معرفتها - وموضوع المعرفة بالتالى، أى «نبوية» - وهماً أو عدماً. وقد يحدث أن يبعث الصوت المتداخل على اليقين والجزم (قال أنها لم تكن خيالات) إزاء حالة من عدم التثبت (ربما)، ومن المعرفة الخاطئة (خيالاته)، فصيغة الاحتمال (ربما قد انقضت...) تثير تساؤلاً ضمناً يجاب عنه بصيغة التأكيد (إنها لم تكن خيالات)، هذه العبارة الأخيرة بمثابة «رد» على تساؤل غير معلن من جانب الآخر، لكن الآخر قد يخرج عن صمته بأسئلة صريحة معلنة من قبيل: (وهل تعبت مع زوج؟)، وهى أسئلة مطروحة على الذات (متلفظة أو ملفوظة)، وعلى القارئ الذى تخلى - عبر القراءة - العديد من صفحات الثلاثية (حتى ص. ٤٦٥ من الجزء الثانى)، وهو لا يعلم - كالذات - عن خادمة «رامة» سوى اسمها، بل قد تكون الأسئلة مصاغة من قبل القارئ - بوصفه «آخر» - تعرضها الذات المتلفظة، معنى ذلك أن القارئ (الضمنى) - فى الحالتين - يمثل جزءاً من «أخرية» الذات، خاصة عندما يغيب المخاطب أو المسرود له. هنا يتعاظم وجود القارئ الضمنى، ويقترب من التماهى مع الذات متلفظة (وهم ... تقدم لكل منهم ... خرج ... كان حديثه...)، أو متلفظة ملفوظة (كنتُ عنيقاً مع نفسى ... تنظر إلينا... وصلت...)، وكأن الذات تحكى عن ذاتها لذاتها، «ذاتها» التى يداخلها الآخر (القارئ الضمنى جزء منه)، ويسكنها.

وعندما يبرز المخاطب أو المسرود له (أناجرك واتحداك...) يفدو (أى المسرود له) «آخر» جديداً مضاعفاً - إلى جوار القارئ الضمنى المتباعد فى هذه الحالة، وإلى جوار الذات نفسها - بهم الذات ويعنيها أثناء سردها لحكايتها، لـ«ذاتها».

لقد ساهمت - بالفعل - مواضع ضمير المتكلم (السابقة) فى إدراك تهاوى السارد والشخصية (الحكى عنها). وكون البطل/ميخائيل هو السارد، ولكن لم يمثل هذا كشفاً كاملاً عن هوية السارد وحقيقته. فـ «ميخائيل»/السارد عندما يحكى عن نفسه كغائب (غالباً)، أو كممتلك (أحياناً) - ليس ذاتاً «وحيدة»، ولكنها ذات مسكونة بالآخر، تتطابق مع نفسها (متلفظة أو ملفوظة) فى الوقت الذى تعى ما بها من «آخر»، وتلتفت إليه، فـ «الآخر» يقبع بداخلها، يشكل

وعبها وخطابها، يمنحها كينويتها. إن الذات - بذلك - تشد وجودها، تشد ذاتها، تبحث عنها، من خلال «آخر» داخلها ولهذا فهي كثيراً ما تحكى عنها (أى عن ذاتها) بوصفها «غائباً» باستعمال ضمير الغائب، غائباً يفتقر إلى الحضور والاكتمال والتحدد، فـ «الآخر» دائماً يواجهها بالشك والارتياب والتساؤل... ولا يفارقها حتى عندما تفصح عن نفسها (بضمير المتكلم) فيما يشبه الإعلان أو الاعتراف الموثق. إن «ذاتية» السارد/مخائيل على قدر من التعقيد والإشكال (لوجود «الآخر» داخلها)، وما تحققه الضمائر (النحوية) من دور فى تعيين نوع الخطاب ومتلفظه - وغير ذلك من وظائف تتعلق بنسج الحكاية وتأويلها - لا ينفى عن الذات تعقدها، بل قد تزيد الضمائر من تشابك الذاتية بما تشهد (أى الضمائر) من حرية فى التبدل والتحول (من الغائب إلى المتكلم، والعكس)، وما ينتج عن ذلك من اختلاط «مراجع» الضمير وتداخلها وعدم تحدها.

إن الذات الساردة - إذن - ليست كياناً تاماً منجزاً، تعرض الحكاية/الكتابة «سيرة» اكتماله، ولكنها كيان «يتخلق» - بفعل الكتابة - فى ظل تدخلات الآخر وشكوكه وتساؤلاته واستراتيجاته. إما فى حالة بحث وتعرف واستكشاف وصياغة.

تروى الذات الساردة - كما توضح النماذج السابقة - حكايتها الخاصة، وهى - بذلك - إذ تقوم بدور السارد («الناظم» بمصطلحات «جاب لينتقلت»)^(٢٣)، مستخدمة ضمير الغائب، فإنها تبرز فى الوقت نفسه بوصفها شخصية («فاعلاً» بمصطلحات «لينتقلت») مستخدمة ضمير المتكلم فالسارد (أى «مخائيل») يروى حكاية (أو ينظمها) بضمير الغائب (غالباً)، وكأنه منفصل عنها لا تعنيه فى شئ، بل يخص شخصاً آخر، يتولى هو (أى السارد/مخائيل) فقط روايتها، غير أن هذه الحكاية - كما تكشف مواضع ضمير المتكلم - هى فى النهاية «حكايت» - الخاصة، هو ساردها وفاعلها معاً.

ومكنا فإن «مخائيل» - الشخصية المركزية فى الثلاثية - هو «سارد من الدرجة الأولى» يروى حكايته الخاصة (أو هو «خارج القصة - مثلى القصة» عند «جينيت» و«فاعل ذاتى» عند «لينتقلت»)، وما يبدو من أن السرد «يرانى» (غيرى) القصة/الحكى Hetero-diegetic، لاستعمال صيغة الغائب، إضا هو - فى الحقيقة - «جوانى» (مثلى) القصة/الحكى Homo-diegetic، ذلك الشكل الذى يتميز بتماهى السارد والشخصية، وهو ما عبر عنه G. Genette بالصيغة: «Narrator

Character = (٢٤) . إنه سرد جوانى - ذاتى بضمير الغائب، تعلن فيه الذات انفصلاً عن ذاتها (بالنظر إليها كغائب) فى الوقت الذى هى منغوسة فيها إلى حد بعيد.

لا يعد «ميخائيل» - إنن - مجرد «شخصية» مركزية تقوم بدور البطل والسارد، بل هو الذات (السردية) المشيدة للعالم التخيل. بشخصه، وقيمه، وطرق تمثيله، يحكى عن نفسه غائباً أو حاضراً يحكى عن «رامة» وآخرين، يقدم خطاباته هو، كما يقدم خطابات «رامة»، وغيرها من الشخصيات منقولة أو محولة أو مسروبة، ويروى ما يشعر به أو يفكر فيه، أو ما لا ينطق به هو وغيره من الشخصيات، يتوارى خلف خطابات وصفية ووثائقية وشعرية... تبدو لا ناظم لها داخل الحكاية. فبناء العالم السردى - بذلك - ليس سوى فعل «جمالى» لـ «ميخائيل»، يصوغ به الرسالة السردية «ميخائيل» الذى هو وعاله - فى النهاية - اختبار لمؤلف ضمنى وتجسيد لرؤيته؛ وهنا يزداد التباس «ميخائيل»/السارد بصورته هذه مع المؤلف الضمنى؛ فما يقوم به المؤلف الضمنى من تشييد للعالم السردى إنما يتولاه السارد/ «ميخائيل» منفرداً بوصفه للذات السردية المدركة، والمحركة لكل العناصر، والناسجة لكل الخطابات.

إن «ميخائيل» - إنن - هو الذى يدبر عملية القول أو التواصل السردى بكل عناصرها، يتولى الكلمة، أو يمنحها لهذا أو ذاك، أو يرسلها بلا متلفظ؛ وهو فى كل هذا يتخذ «مواقع» متباينة، ويمتلك علامات متغيرة تمتد ما بين هيمنة الحضور الذاتى والغياب الذى يكاد أن يكون مطلقاً وفى كل حالة تختلف صيغة الخطاب والمخاطب (أو المسرود له)، وهو ما يمكن أن يتضح من خاذل النماذج التالية:

ن ا: «سوف يأتى إلى هذه الغرفة، فيما بعد، وينظر من النافذة الجانبية إلى هذا المشهد مرة أخرى، وفى داخله هو هذه السماء الخاوية الساكنة بعد أن يخرج منها حضرة المزدحم وتفرغ من حشد وجودها معه وامتلاء الجدران بها، سلوح الورق المنقوش بأزهار صغيرة تبدو رقيقة دافئة ضيقة ولكن لا تضيق بها الأنفاس، بعد أن تركد تحركات النفس المضطربة المتراكبة الأعضاء».

{رامة والتنين ص. ١٨٠}

ن ٢: «دخلت عليه مكتبه فى «الخلافة» كان غارقاً فى الملفات المتراكمة عن مشكلة استرداد آثار سبئاء المنهوبة فى إسرائيل، وفى غيرها. كان رئيس الهيئة - لم تكن قد تحولت بعد

إلى مجلس أعلى للأثار - قد أحال إليه الملف للاستشارة «وإبداء الرأي» ...» {يقين العطش ص. ١٨٤}

ن٣: «كان في وهمه أنه من الممكن، في داخل سجن المواقعات التي أقمتها لحياتنا، أن يصل إلى هذا المطلق في حبه، يريده في قلب المستحيل، أن يصل إليها كلها، وأن يعتليها نفسه، كلها».

ن٤: «لم يكن قد قال لها، أبداً، أنه في كل مرة يلقاها يذهب إليها وفي قلبه عذاب غير مفهوم، كأنها ينتظر ألا يجدها، بل يجدها أخرى، لا تعرفه، وتسأله: من أنت؟

لم يقل لها أبداً: ألا تحسین وطء قضبان السجن يضغط على اللحم العاري المكشوف؟ ألا تحسین القهر يقبض على ناصية القلب، يقبض على ناصية السماء؟ والصرخة المكتومة؟ ولن يقول لها: فقد كان يظن أن في طبعه شيئاً من الكبرياء، وكان يظن أن الأشياء المهمة حقاً لا تقال، ولا يمكن أن تقال، هل هناك أشياء مهمة حقاً؟» {رامة والتنين ص. ٧}

ن٥: «خطر له بعد ذلك بسنين أنها - ربما - صدمت، أحببت شيئاً ما، فلعلها كانت تنتظر منه - في أوائل أيام حبهما - أن يذهباً معها - ليس وحده - إلى شقة في العجوزة، إلى لقاء غرام لم يحدث عندئذ قط.

أم أنها كانت تنتظر ذلك، بالفعل؟

أكانت براءته - يعني سذاجته - عندئذ، مما لا يخطر على بالها؟ هل كانت هذه البراءة هي التي أغوتها منه إلى حد ما؟ لا داعي أن نقول البكارة، ومع ذلك فقد كانت بالفعل بكارة منه بمعنى ما.

كان - وما زال - حباً غريباً، غير مفهوم».

{يقين العطش ص. ١٦}

ن٦: «كانت قد صنعت في البيت المملوكي عملاً مدهشاً. ركبت باباً زجاجياً، بصلقتين، بين الفسحة الصغيرة التي ينتهي إليها الممر، وفيها القرص المحور وصناديق الورق المقرى الكبير ومائدة المكوى، مسنونة كلها إلى الحائط. وبين المطبخ الذي كان في القديم مدخلاً أو رواقاً أوسع قليلاً من الردهة الضيقة، ومكماً لها، مازال نصف حائطه الأيمن - وأنت داخل - مكسواً بالقبشاني القديم اللامع ...».

{الزمن الآخر ص. ٢٢٠}

ن٧: «وكان قرارى أن أتركها لوحشة الليل الخاوى، ظناً منى بأنها التى تريد أن تخرجنى إلى الليل، الآن أو قبل الثامنة صباحاً سواء على أى الأحوال، من دفء القريى الوثيقة التى عدنا فعثرنا عليها من جديد، لآخر مرة».

ن٨: «قالت له بعد ذلك . أنت لا تحبنى.

قال، وهو لا يصدق ما يسمع : أنا ؟

قالت : لو كنت تحبنى لأخذتنى، كل مرة .

ومع ذلك فهل كنت تريدنى، فى صميم رغبتك، الإخفاق ؟ عمداً، ومن الداخل، تفعلين ما من شأنه أن يفضى إلى عدم التحقق ... ؟

قال لنفسه : ما العمل ؟ كيف أتحدى - نتحدى معاً - رغبتهما الأصيلة تلك، التى افترض، فى الانتهاء إلى الإخفاق الحقيقى ... ».

{رامة والتنيز ص. ٢٢٢}

ن٩: « (الأحياء الشعبية بالاسكندرية كغيط العنب وكرموز وغبريال قد منيت بعدد وافر من الكلاب تحتل كل شارع ورقاق ..وما يكاد الناس يستسلمون للنوم حتى تبدأ دورية الكلاب؟" أما زينب عطية، أخصائية اجتماعية بالجيزة، فتقول:

"أبكاني الباميش وانهمرت دموعى مدراراً، عندما رأيت، وأنا أزور إحدى صديقتى صاعدة درجات السلم إليها، أطفال إحدى الأسر الفقيرة يبحثون فى قشر الباميش على باب الشقة المقابلة لهم، لعلهم يجدون ما التصق بقشرة أو بأخرى، لكى ينقوا طعم الباميش"

حضرة المحترم الأخ العزيز ميخائيل أفندى قدس

أهدى إليك أطيب تحياتى وأتمنى أن تكون مع العائلة فى أطيب صحة وعافية
الرجاء إفادتنا عن أحوالكم فى أخميم وطرق المعيشة عندكم وشدة الحر طبعاً، والعلاقة مع الجيران. وهل والدك العزيز مسافر معكم أم لا من شدة الغارات على بلدنا المحبوب.
وليك أخبار الغارات التى حدثت يوم الاثنين الماضى ... / ... / ...

الاسكندرية فى ٢٤ يونيو ١٩٤١

صديقك المخلص

فرنسيس أنطونينوس».

{الزمن الآخر ص. ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤}

ن ١٠: «ها هو ذا رأسى على طبق مشتعل، هل إحترته رامة أم أنا الذى قدمته طويماً للذبح
هأنذا قد قطعت الصحارى الشاسعة فى وقدة الشمس، وفى بهرة القمر، وفى العتمة الدجبة
وفى سطوح الوضوح، فهل وصلت إلى الحافة؟ هل أصل إلى أفق مخايل لا يغيب ولكنه
لا يأتى أبداً؟»
{يقين العطش ص. ٢٣٥، ٢٣٤}

ن ١١: «قال إن الغرفة التى كان يقيم فيها رمسيس يونان، كانت فسيحة، خافتة الضوء ...
المشرية المنمنمة، مثل مشربية بيتك فى شارع الشعري اليمانية، أو أصغر قليلاً، والمشكاوات
القديمة من النحاس والزجاج مدلاة بسلاسل حديدية تهتز قليلاً من عوارض السقف
الخشبية السوداء بين النفوس التى كادت / تنطمس ألوانها، والثلث الطرية ناعمة التطن
على الحصر المبروش، وزوايا أركان الحيطان العريقة لها نهاية تومئ إلى جلال من أقاموا
هنا ...»
{يقين العطش ص. ١٠٢، ١٠٣}

ن ١٢: «فينوس البدائية مهددة لكل نظام مستتب، قوة مدمرة بجمالها وسطوة أنوثتها، هى مع
ذلك حاملة بذور الخصب والنماء، سماء الحلم تطللها، حبلئ بالثمر والمرارة، شائكة
الأطراف، فينوس التى تصعد من موج الشهوات فتصيب الرجال بالشلل أمام روعة تجليها
فى عنقوان الجسدانية وعرامة الطلب، جعود الأوصال وتعويق الاقتحام وسقوط الطواطم
فى زلزال المحنة وتحلم أركانها الحجرية على أرض مصوحة شفتها الجفاف» .

{يقين العطش ص. ٩٤}

ن ١٣: «... قالت له: "هل تعرف أنه [أى قدرى عبدالفتاح وكيل الوزارة] كان فى شبابه عضواً
فى "حديثو؟ نعم يا سيدى كان، ولم يعتقل قط مع ذلك، أرسله أبوه الباشا الذى كان لواء
فى الجيش ليدير فى لندن" فقال أنه يعرف أنه حصل على الماجستير من جامعة إقليمية
غير معروفة قريباً، نسي ما هى، فى إنجلترا لا فى لندن. فقالت: "تماماً عليك نور، أنت على
حق، ورجع بعد عدة سنين والتحق بالصلحة، ولم يكن اسمها هيئة عندئذ طبعاً، وعرف كيف
يسلك طريقة إلى أعلى بكل الوسائل المعرفة" ...»
{الزمن الآخر ص. ٤٠٨}

ن ١٤: «قال لنفسه. أم هل كان الكايوس هو الذى يقول:

-ما صورتى الآن عندها؟ ما صورتى دائماً عندها؟ كيف رأتنى، زمان، كيف ترانى الآن؟ تلك
النظرة الإكلينيكية المتفحصة الصاحبة، سملج ثلج مخضر صقيل، تتامله بصمت، ضعيفاً

متخاذلاً؟ كاذباً ومخادعاً؟ غادراً نكث بعهده وولى عنها؟ قبل منها ما لا يقبله الرجال فى بلادنا، البطارقة الذين لا يفهمون من المرأة إلا خضوعها المطلق وولاءها المطلق؟»

{يقين العطش ص. ٢٤}

تجسد النماذج السابقة التجليات المتعددة لعناصر التواصل السردى، وطبيعة علاقاتهم بالحكاية، أى من حيث الصوت السردى لكل عنصر، ومنظوره، ومستواه السردى.

فالسارد قد يكون من الدرجة الأولى، يتموقع عند مستوى سردي/قصصى خارجي Extra-diegetic، يحكى غالباً بضمير الغائب (نماذج: ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧) - ونادراً بضمير المتكلم (نموذج ٢، ٢) - ومع ذلك فالسرد «جوانى» كما سبق القول، وهذه هى الصورة العامة لشكل السرد (والسارد) فى الثلاثية التى تم الكشف عنها عند الحديث عن هوية السارد. وقد يكون السارد من الدرجة الثانية يتموقع عند مستوى سردي أو قصصى داخلى Intra-diegetic، أدنى من سابقه (نماذج ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢)، يكون سرده بمثابة «قصصى تال» أو «ميتا - سرد» Meta-diegetic بالنسبة إلى المستوى السردى السابق (الخارجى)، ويأخذ صوراً متعددة: شفوياً (نموذج ٨)، مكتوباً (نموذج ٩)، حكاية داخلية Inward (نموذج ١٠)، تمثيلاً «أيقونياً» يحوله السارد إلى حكاية/سرد (نموذج ١١)، شعرياً (نموذج ١٢). وقد يحدث أن يُختزل الميتا - سرد إلى سرد، ويسمى - حينئذ - بـ«القصصى التالى المختزل» أو «القصصى الكاذب/المزيف» Pseudo-diegetic (نموذج ١٣، ١٤)؛ فما كان سرداً داخلياً أو قصصياً تالياً ينتقل إلى مستوى أول يتولى السارد حكيه، مختزلاً أصله أو مبداه. وفى هذين المستويين الأخيرين قد يكون السرد جوانياً أو برانياً. وعلى هذه المستويات السابقة نفسها يقع المسرود له (لهم) الذى يتوجه إليه السارد بالخطاب.

إن السارد عندما يتخذ مقاماً سردياً خارج القصة، فإنه يحكى بضمير الغائب عن آخر (ين) (نماذج ١-٧)، حتى لو كان هذا «الأخ» هو نفسه (أى السارد) (نماذج ١-٥، ٧)، أو كان شخصاً غيره (نموذج ٦). والسارد إذ ينصرف - حيناً - إلى ضمير المتكلم (نموذج ٢، ٢) فإنما يكون ذلك على نحو مفاجئ ومؤقت، لا يواصل به فعل السرد. إنه مجرد التفات عارض إلى واقع «غير شخصى» لا يخص السارد، بدليل مجيئه بضمير الجمع (نا). عند هذا المستوى الخارجى لا نسمع الحكاية/السرد سوى بحضور خارجى للمسرد له، غالباً ما يكون مضمراً، يتكشف قليلاً عند استعمال ضمير المتكلم الجمع حيث يكون المسرود له من بين «الجمع» المشار إليه. ونادراً ما يكشف السارد صراحة عن

مخاطبه (المسرود له) (نموذج ٦)؛ أما عندما يتخذ السارد مقاماً سردياً داخل القصة، فهو حيناً يستخدم ضمير المتكلم، حاكياً عن نفسه، أو محاوراً لها (نماذج: ٨، ١٠، ١٤)، أو محاوراً شخصاً آخر (نموذج ٨)؛ وهنا يأخذ السرد شكلاً حوالياً. وقد يكون الموضوع المسرود برانياً فى حالة محاوره السارد لشخصية أخرى (نموذج ١١، ٨)، وهذه السمة مما يميز السردى الكاذب/ المزيف، حيث يحكى السارد (والشخصية) عن موضوع أو شخص برانى عنها، مقصياً مصدر معرفته به (نموذج ١٢). يضاف إليها سمة أخرى تتمثل فى تحويل السرد الداخلى أو المينا - سرد إلى سرد خارجى، كان يحول «المبولوح»، أو حوار النفس الداخلى إلى سرد يضطلع به السارد بدلاً من الشخصية (نموذج ١٤).

وفى المستوى الردى الداخلى قد يستخدم السارد/ الشخصية ضمير الغائب (نموذج ١١٨)، وقد ينتفى وجود الضمير فى بعض السرد المكتوب والتمثيل الأيقونى (أجراء من نموذج ١١، ٩). وعند المستويين الداخلى والمزيف يتمتع المسرود له بوجود داخلى مماثل، حيناً يكون مضمراً (نموذج ١٢، ٩)، ينخفى فى ضمير المتكلم الجمع (نموذج ٨، ١٤)، وأحياناً كثيرة يبدو محدداً وبارزاً (نماذج ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٤)، وأحياناً ثالثة لا يكون المسرود له هو ذلك المحدد - فى النموذج - بوصفه كذلك، بل هو - فى الحقيقة - السارد الذى كان فى الأصل مسروداً له من قبل آخر قام (أى السارد) بإقصائه واستبعاده. وهو ما يحدث فى السردى المزيف (نموذج ١٢).

هذه هى الصورة العامة للمستويات السردية فى الثلاثية. والتى يتم التواصل السرد وتنشك - فى النهاية - الرسالة السردية وفقاً لها، الأمر الذى يقتضى مزيداً من التحليل والتفصيل لتلك المستويات - فى ضوء مخطط «جانب لينتقلت» الذى يقيمه على تصورات «جينيت» و«سنانزل» و«أوسينسكى»^(٢٥): أشكالها (برانى، جوانى) - وهو ما يماثل التقسيم الثنائى للشخص عند «جينيت»: سرد غيرى القصة ومتلى القصة، أنماطها (نظمى/ مؤلفى، فاعلى، محايد) - بناء على مركز توجيه القارئ، نحو السارد أو الفاعل - وهذا التقسيم الثلاثى للأنماط نوع من التركيب بين تأثيرات «جينيت» وأنماط «سنانزل»: المؤلفى = التبئير صفر، الفاعلى = التبئير الداخلى المحايد = التبئير الخارجى، مكوناتها (المدرک النفسى - المنظور وعمقه أى الذات المتركة وموضوع الإدراك، وهذا الأخير أى موضوع الإدراك أو موضوع التبئير أو التبئير على - هو ما انتقد «جينيت» لعدم مراعاته، وإضافة إلى المنظور وعمقه يضم المدرک النفسى صيغ السرد - المستوى الزمانى، المستوى المكانى، المستوى اللفظى) - وهذه نفسها هى مستويات وجهة النظر عند

«أوسبينسكى»، وسيضاف إلى ما سبق مقولة «المسرود له» بوصفه العنصر الثانى الجوهرى فى عملية التواصل.

على المستوى المردى الخارجى يهيمن ضمير الغائب، دون أن يعنى هذا أننا إزاء سرد «برانى»، ساربه غير مشارك، أى ليس شخصاً، يقتصر دوره على «نظم» الأحداث وتأليفها، فقد تم التأكيد سابقاً على أنه سرد جوانى. أما ساربه فحياً يحكى عن نفسه بضمير الغائب أو يحكى عن غيره (سارد - ناظم)، وحيناً يحكى عن نفسه بضمير المتكلم (سارد - فاعل).

ففى نموذج (١) يحكى السارد - الناظم (أى «ميخائيل») عن شخص آخر غائب ليس أحداً غير نفسه. فـ«ميخائيل»، هو الذات المدركة وموضوع الإدراك فى الوقت نفسه، وإن كانت الذات تتأمل نفسها كغائب. وهى تفعل هذا من خلال منظور خارجى موسع أولاً (سوف يأتى إلى هذه الغرفة، فيما بعد، وينظر..).

إنها تنتقل بالمكان «المحدود» - ومحتوياته - (أى الغرفة التى كانت تجمعهم هو و«رامة» بنافذتها الجانبية)، تنتقل به إلى زمن مقبل (سوف، فيما بعد)، زمن يمنح المكان/الغرفة وجوداً ممتداً فى الزمان/التاريخ، فصار (أى المكان) فضاء أوسع، لا يخلو من إحياءات تتعلق بتجربة الذات، ولهذا سرعان ما تتحول إلى منظور داخلى موسع أيضاً (وفى داخله هو هذه السماء الخاوية الساكنة بعد أن يخرج منها حضورها المزمع ... بعد أن تركت تحركات النفس ...).

وهنا لم تعد الغرفة مجرد مكان، بل غدت فضاء لتجربة الذات النفسية، فضاء شغلته «رامة» - فيما سبق - بحضورها البذخ الفياض والشامل، ذلك الحضور الذى احتوى «ميخائيل» بقدر ما احتوى المكان/الغرفة نفسها (حضورها المزمع، حشد وجودها معه، امتلاء الجدران بها)، وبدون «رامة»، أى بغيابها - فيما بعد - سيفقد الفضاء خاوية، ساكنة، راكداً (الخواية، الساكنة، تركد).

فى هذا الفضاء تبدو السماء باتساعها بالنسبة للذات خاوية ساكنة، طالما أنها تظل مشهداً ليس به «رامة»، فالذات لا تطيق اتساع السماء، بينما كانت لا تضيق - هى ومن معها - بتلك النقوش الضيقة على سطوح الورق، فقد كانت بالنسبة لها رقيقة دافئة، كان لغشائك الأعضاء وما يرتبط بها من حركة واضطراب - بفعل النشوة؛ كان لهذا بعد الهدوء والاسترخاء دفء تلك النقوش الضيقة ورقتها.

يمارس السارد - الناظم فى هذا النموذج استباقاً (سوف يأتى ... فيما بعد)، ليعلن - بل ليؤكد - انفصلاً بينه وبين الشخصية (ميخائيل)، بين مقام السارد - الناظم ومقام الشخصية - الفاعل، فالسارد - لا الشخصية - هو من يخرج بالسرد عن الزمن الكرونولوجى، بإحداثه مفارقات زمنية، فعن طريق الاستباق يقوى السارد تطاهره بأنه يحكى عن شخص آخر، رغم أنه - فى الحقيقة - يحكى عن نفسه، مما يحدث غموضاً فى النص، أى بسبب الإلحاح على انفصال المقامين رغم توحدهما.

وهنا يصبح الإعلان عن عونة «ميخائيل» إلى الغرفة ذاتها بعد افتراقه عن «رامة» - إخباراً من السارد - الناظم إلى مسرود له خارجى «غير ممثل» (أى غير حاضر فى النموذج بصوته أو ضميره) - بما سيقع لذلك الشخص الآخر الذى يحكى عنه، ولكنه أيضاً إخبار للنفس ذاتها، طالما أن السارد يحكى عن نفسه بعد انتهاء الحدث، يحكى عن نفسه لنفسه فى غيبة أى مستمع حاضر بشخصه فالذات الساردة تغدو - بذلك - مسروداً لها.

إن السارد - فى هذا النموذج - يعى وجود المسرود له غير المعلن، مخبراً إياه بما سيحدث - وهو بلا شك ما لا يعلمه المسرود له - (سوف .. فيما بعد)، ومؤكداً له أن الأمر إنما يتعلق بـ «ميخائيل» بون غيره (فى داخله هو)، وكاشفاً له عن حقيقة وضع «رامة» فى حياة «ميخائيل»، وماذا يعنى خروجها من حياته (الخاوية الساكنة بعد أن يخرج منها حضورها المزدحم ..)، وكيف كان لقاؤهما (تحركات النفس المضطربة المراكبة الأعضاء)؛ كل هذه القرائن العامة غير المباشرة (الاستباق، الصور الأسلوبية كالتأكيد، الصور البلاغية لكل من السماء والنفس) تومئ إلى مسرود له ضمنى يرغب السارد فى زيادة إدراكه ومعرفته، أو تعليمه وإخباره، بل وتوجيهه - فى النهاية - نحو قيم الذات (الساردة والمسرونة)، بتعلقها الدائم بما ليس فى حوزتها، بما سيكون حيث الفراغ والوحدة، وبما كان وانقضى من القرب والمتعة. إن الذات تغادر لحظتها الحاضرة إلى مستقبل يؤكد لها فقدان «رامة» (سوف .. فيما بعد)، ويخلف الحسرة على ما فات (حضورها المزدحم، حشد وجودها، امتلاء الجدران بها).

وقد لا يكتمى السارد - الناظم بتقديم إشارات غير مباشرة للمسرود له الضمنى - كما فى النموذج السابق، بل قد يخصه بتوضيح مباشر، كما فى نموذج ٢ (كان رئيس الهيئة - لم تكن قد تحولت بعد إلى مجلس أعلى للأثار- ...). فالجملة الاعتراضية هنا بمثابة «معلومة» موجهة إلى

المسرود له، لا تخلو - فى بعض فوائدها - من تحديد زمن الحدث المسرود، ولا تبعد عن أن تكون أيضاً «إيضاحاً» إضافياً من المسرود له أى «ميخائيل» الذى هو نفسه الذات الساردة - المدركة وموضوع الإدراك (هو «رامة» معاً).

فالسارد يحكى بضمير الغائب - من خلال منظور خارجى محدود - عن دخول «رامة» عليه فى مكتبه، وعن انشغاله هو بفضية استرداد آثار سيناء المنهوبة، وعن طبيعة عمله «الاستشارى» فى مجال الآثار. على هذا المستوى من التحديد الخارجى أو الشكلى الدقيق لـ موقع المكتب (فى «الخليفة»)، المشكلة (آثار سيناء المنهوبة)، طرف المشكلة المعندى (إسرائيل وغيرها)، طبيعة العمل (الاستشارة وإبداء رأى)؛ على هذا المستوى من الإحاطة لا ينتظر السارد من يستدرك عليه بأن هيئة الآثار قد تحولت - لحظة السرد - إلى «مجلس أعلى للآثار»، خاصة أنه (أى السارد) يعيش اللحظتين: لحظة السرد الآنية، واللحظة المسرودة المنقضية، فيبأس هو بتقديم هذا التوضيح أو التحديد المطابق للواقع/الحقيقة.

فى النموذجين السابقين يظل السارد - الناظم حريصاً على انفصال مقامه عن مقام الفاعل/الشخصية، ومن ثم عن مقام المسرود له، وهو ما يظل يفعله فى بداية نموذج ٢ (كان فى وهمه أنه من الممكن ...)، مستخدماً صيغة الغائب، غير أنه سرعان ما يتحول إلى صيغة المتكلم - الجمع (فى داخل سجن المواقعات التى أقمنها لحياتنا)، محدثاً بذلك «انصرافاً سردياً» Narrative Metalepsis، وهو "... كل تطفل من السارد أو المسرود له خارج القصة على الكون القصصى (أو من شخصية قصصية على كون قصصى نال إلح)، أو العكس..."^(٢٦)؛ هذا التطفل (أى التدخل) من شأنه أن يؤدي إلى الانتقال أو المرور من مستوى سردي إلى آخر، وهو ما يمكن أن ينسب إليه جميع العلامات/الإشارات الدالة على المسرود له، سواء تلك العلامات غير المباشرة، كالتى تتعلق بالمراوحة الزمنية أو الزمنية المزدوجة للقصة وفعل السرد Narrating، على نحو ما يوجد بخفاء فى نموذج (١)، حيث يتم الانتقال من زمن القصة/الحدث فى المستقبل (سوف يأتى.. فيما بعد.. بعد أن يخرج منها حضورها) إلى زمن الفعل السردى الآنى (سلوح الوريق.. تبدي)، وهو ما يترك فى النص شيئاً من الغموض والخلخلة لحفاء «الانصراف» وتلاعبه بالمستوى السردى، سواء تلك العلامات غير المباشرة، أو المباشرة - الصادرة عن السارد أو المسرود له - كالجملة الاعترافية فى نموذج (٢) - (لم تكن قد تحولت بعد إلى مجلس أعلى للآثار-)، وكالإشارة الصارخة (الفريدة) -

التي لا تطير لها فى الثلاثية - فى قوله: [«قالت: وهكذا وهكذا، القائمة طويلة، هل يهيك أن تسمعها كاملة؟ سوف تستغرق وقتاً. (سوف تستغرق ثلاث صفحات كاملة من هذه الرواية)» - يقين العطش ص. ٢١١]؛ فهذه العبارة الموضوعة بين قوسين (..) تعد بمثابة «انتهاك» حاد لمستوى الحكاية/التخييل وخروج عن منطق التخييل، بإبرازها ذلك الحد الفاصل بين العالم المتخيل والعالم الواقعى. والذى يجاهد الفن أو يفنن من أجل إلغائه أو تناسبه أو الإيهام بانتقائه. فالقارئ الذى لا يستمع إلا إلى حديث «رامة» من داخل العالم المتخيل، العالم الممكن المتاح له فى هذه اللحظة - لحظة القراءة؛ هذا القارئ يجد نفسه - بفعل عبارة (سوف تستغرق ثلاث صفحات كاملة من هذه الرواية) - مدفوعاً به إلى الخارج، إلى زمن حقيقى غير متخيل، بل إلى واقع تتأكد أصالته بعدم تلاشه فى التخييل، ليندو (أى الواقع) واحداً من العوالم الممكنة/المحملة للقارئ؛ أو بعبارة أخرى: يصبح الواقع هو - مما يكون - العالم الممكن ذاته. وهكذا يتماهى الواقع والتخييل/الممكن بفعل الانصرافات السردية فى الوقت الذى توهم فيه بالحفاظ على انفسالهما؛ وهو ما يتحقق بدرجة واضحة فى نموذج (٣)، حيث يندمج السارد - الناظم أو الذات المدركة وموضوع الإدراك والمسرد له داخل ضمير المتكلم - الجمع (نا). فالسارد أثناء سرده بصيغة الغائب من خلال منظور داخلى محدود (كان فى وهمه أنه من الممكن... أن يصل إلى هذا المطلق فى حبه) - يلتفت خارجاً، ليتأمل من منظور أوسع بعضاً من مواضع الجماعة - جبيننا: أنا وأنت وهو - التى اصطنعتها لنفسها، وتقيدت بها، ربما بلا تفكير أو حتى بلا مراجعة (فى داخل سجن المواضع التى أقمناها لحياتنا).

إن المسرد (أى «مخائيل») إنما يتطلع إلى حب مطلق، دائم، كامل، غير محدد وغير مشروط (المطلق فى حبه، يصل إليها كلها، يعطيها نفسه كلها). غير أن الحياة المشدودة إلى النسبى، المحدود، الراهن والمتاح فقط - ترى فى هذا التطلع مجرد «وهم». يعنى المسرد هذا، كما يعيه السارد - وإن كانا شخصاً واحداً - الذى يروى عنه (كان فى وهمه..)، بل يشاركهما المسرد له (لهم) - الذى ليس غريباً أو منفصلاً عنهما - هذا الوعى، ويتفق معهما. يقر الجميع بنسق القيم الذى يحكم حياتهم (أقمناها لحياتنا)، قيم ضاعطة، خائفة، تشكل قيداً (أو سجنًا) لا فكاك منه، وهو ما لا يسمح برغبات أو قيم نقيضة؛ هذا ما يتفق عليه الجميع (حيث ضمير الجمع «نا»). أما أن تتطلع الذات إلى غير هذا، فهى بلا شك ستجد نفسها وحيدة مغترية (حيث ضمير الغائب المفرد: يحل

حبه، يريد، يعطيها نفسه)، بانفصالها عن المجموع (عن ضمير الجمع)، الجماعة تقر الذات بما ترغب، لكن بما تسمح به إيديولوجيتها العامة (أى إيديولوجيا الجماعة)، والا فهى (أى الذات) تنشذ وهماً، مستحيلاً. ومع ذلك تصر الذات على أن تراود المستحيل (يريد فى قلب المستحيل) وتراه ممكناً (كان فى وهمه أنه من الممكن...)، أمله فى استمالة «الأخر» - كل من فى موضع الاستقبال - فيما بعد - إلى ما تمنيء من قيم المطلق والكمال واللامتناهى، حتى وإن بدا الواقع رافضاً لها، تأمل الذات فى استمالة الآخر، الذى شاركها الإحساس بوطأة القيم السائدة.

وقد تتحول العادة بين السارد والمسرد والمسروء له من علاقة اندماج وتوجد - كما فى نموذج (٢) على الأخص - إلى علاقة تناعد وغيرية، يغلب عليها الحوار الذى لا يحلو من معارضة ونقض حيناً، ومن سخرية وانتقاد تهكمى حيناً آخر، كما فى نموذج (٤)، حيث يروى السارد - الناضج من منظور داخلى موسع ما لا ينطق به المسرد/مخائيل مطلقاً، فى أى وقت، فى الماضى البعيد (لم يكن قد قال لها)، فى الماضى البسيط (لم يقل لها أبداً)، فى المستقبل (لن يقول لها)، إن السارد - بذلك - منذ البداية - يفضح سرأً دفناً، يحرص «مخائيل» دائماً على كتمانها فى نفسه، إنه (أى السر = المسكوت عنه) - بلا شك - من قناعات «مخائيل» الخاصة، التى لا يقل نقاشاً أو حواراً بخصوصها، ومن ثم لا يرضى لها إقصاء، حتى بالنسبة لمن يعينها هذا الأمر، أى «رامة» (لها)، وكأنه يدرك - فى نفسه - لا منطقيتها؛ ومن هنا كانت مبادرة السارد - الذى هو بمثابة الصوت الآخر المتعقل لـ «مخائيل» - يكشف الخبوء وتعريته، مصرحاً بما «لا يقال» - من وجهة نظر الصوت الأول، محدثاً - بالتالى - شقاً بين صوتيه، فيقف فى مواجهته فى الوقت الذى ينقل عنه.

فـ «مخائيل» عند كل لقاء مرتقب بـ «رامة» يعانى عذاباً لا يعرف مصدره (فى كل مرة يلغاهما يذهب إليها وفى قلبه عذاب غير مفهوم). بالطبع هذا ما لا يمكن قوله، ليقل إنه يعانى عطشاً إلى حب أكمل مما تمنحه إياه، حب مطلق - كما فى نموذج (٢)، أو أن الألم صيغة العالم، أما أن يقول أن فى لقاء «رامة» عذاباً ما؛ فهذا ما يرفض التصريح به، خاصة أنه لا يعرف - على وجه التحديد - كنهه ولا سببه، فما كان من السارد إلا أن يقترح من جانبه تبريراً أو تفسيراً لهذا العذاب (كأنما ينتملر ألا يجدها)، لعله يسهم - بذلك - فى مساعدة «مخائيل» فى فهم ما بداخله، إن السارد - هنا - ينتقل إلى منظور خارجى محدود، لا تتجاوز معرفته حدود الممكن أو المحتمل

(كأنها)، منتظراً من «ميخائيل» تدقيقاً لهذا التفسير - كلاهما بحاجة إلى مساعدة لمزيد من المعرفة - أو تحديداً لغيره. يفضل «ميخائيل» - الذي لا يرغب كثيراً في الإقضاء - التصديق على تفسير السارد، لما له من طابع احتمالي يوافق رغبته في الصمت والكتمان، لذا فهو يتضامن مع قول السارد غير معترض؛ غير أنه سرعان ما يتضح أن السارد إنما يتلاعب بـ «ميخائيل»، يدير معه حواراً لا يخلو من معابثة وسخرية، فلدیه معرفة حقيقية ومؤكدة (بل يجدها أخرى، لا تعرفه ..)، وليست مجرد استنتاج شخصي.

إنها معرفة يقينية (بل)، تحيط بما يحدث بالفعل بين «ميخائيل» و «رامه» عند لقائهما - وهو ما لا يعلمه أحد سواهما - (وتسأله من أنت؟). يُباعث «ميخائيل» بهذا التحديد الواثق (أو الصارم) الذي يقدمه السارد من منظور داخلي (وإن كان محدوداً). إن محاولات السارد من حوار وجدال وتهكم ومواجهة لا تلبث أن تدفع بـ «ميخائيل» إلى الخروج عن صمته، والإقضاء قليلاً ببعض ظنونه، لبس أكثر من ظنون ينقلها عنه السارد (كان يظن أن في طلعه شيئاً من الكبرياء وكان يظن أن الأشياء المهمة حقاً لا تقال، ولا يمكن أن تقال).

قد تعنى هذه الظنون عند «ميخائيل» شيئاً كثيراً، إذ تتعلق بما في طلعه من كبرياء يمنعه من البوح بالألم، كما تتعلق بما ينحده لعلاقته بـ «رامه» - وما يربط بها من مشاعر ورؤى - من قيمة بالغة الخصوصية، ومن ثم بالغة الأهمية؛ سيذهب إفشاؤها - بلا شك - فيما يرى صاحبها - هذه الخصوصية والأهمية، غير أن السارد لا يقتنع بمثل هذا التبرير، يقف منه متسائلاً ساخراً (هل هناك أشياء مهمة حقاً؟)؛ هنا يعيد السارد قول «ميخائيل» السابق (الأشياء المهمة حقاً لا تقال) ← هل هناك أشياء مهمة حقاً؟، لكن مصاغاً في شكل استفهام استنكاري على سبيل السخرية والتهكم.

في هذا النموذج، لا يحكى السارد فقط عن «ميخائيل»، وينقل عنه، بل يحاوره، يجادله يسائله، يسخر منه، أي لم يعد هنا «ملفوظ» واحد يدل على وعي موحد ووحيد لكل من السارد و «ميخائيل» معاً. يصدران عنه، ويعبران عنه بملفوظ يتضمنهما معاً وفي الوقت نفسه؛ بمعنى آخر لم يعد مركز التوجيه - توجيه القارئ - واحداً، يجمع السارد و «ميخائيل» - ومعها المسرود له كما في نموذج (٢)، بل لقد أصبح للملفوظ (الواحد) مركزان للتوجيه مختلفان، ليس اختلاف كينونة - فالسارد وموضوع السرد والمسرود له مرجعيات واحدة هي «ميخائيل»، وإنما الاختلاف هو اختلاف «وعى»؛ فداخل الملفوظ الواحد - النموذج الدروس - يلتقي وعيان مختلفان، وعى

«ميخائيل» (أنه في كل مرة يلقيها يذهب إليها وفي قلبه عذاب غير مفهوم - قد كان يظن أن في طبعه شيئاً من الكبرياء، وكان يظن أن الأشياء المهمة حقاً لا تقال، ولا يمكن أن تقال)، وعى السارد (كأنه ينتظر ألا يجدها - بل يجدها أخرى .. - هل هناك أشياء مهمة حقاً؟). ليس الأمر مجرد مزج بين صوتين، مجرد ثنائية في الصوت، إنه بناية «حوار داخلي» - ثنائي الصوت داخل الملفوظ - بين وعين (لسانيين)، يختلفان حول: المسكوت عنه من القول ومدى أهميته، العذاب في الحب، كبرياء المحب، فلكل من السارد و«ميخائيل» وجهة نظر سوسيو - لسانية مغايرة للآخر، يرد بها عليه ويتجادل معه حولها؛ الأمر الذي يكسب الملفوظ/النمذج/النص طابعاً «حوارياً»، ويجعل منه بناء «هجيناً» Hybrid - على حد تعبير «م.باختين»^(٢٧) - متمسماً بالتسد والحوار والجدل والتوتر متخلياً عن «كلمة» السارد وحيدة الصوت (والوعى)، إلى كلمة مزدوجة متعددة مسكونة بحوار وتنازع، بل مشبعة أحياناً بروح التهكم والسخرية؛ وهو ما يطلق عليه «باختين» «الأسلبة البارودية»^(٢٨)، حيث يطرح السارد كلمته (هل هناك أشياء مهمة حقاً؟) في ضوء كلمة «ميخائيل» (كان يظن أن الأشياء المهمة حقاً لا تقال)، بهدف إحضار لوحة «ميخائيل» وفضحها والتمسخر منها. لم يكن الحوار الجدلي التهكمي بين السارد و«ميخائيل» سوى صورة لجدل أو توتر أو انقسام داخل وعى «ميخائيل»، وكأنه يمتلك - بذلك - صوتين أو وعين متعارضين أحدهما يحمل قناعاته وأحلامه وهواجسه، والتي يراها من صميم كينونته، لا يتنازل عنها مطلقاً (أبداً، لن)، حتى وإن بدت غير منطقية وغير مفهومة. إنها تعنى كينونته، هويته، مقدساته التي لا ينبغي المساس بها. إنها - بالنسبة إليه - بناية «المسكوت عنه» - (لم يكن قد قال لها أبداً، لم يقل لها أبداً، لن يقول لها) - لا ... مجرد ما لا ينبغي الكلام عنه، بل هو ما يرسل من عمق الكينونة صدى سكوته أو صمته في (عبر) الكلام^(٢٩)، فالجوهرى الكامن في أعماق القس أو الكينونة، القامض غير المفهوم وغير المعلن، الخمر والمؤلم (عذاب غير مفهوم)؛ كل هذا يحمله الصوت أو الوعي الأول والذي يعارضه وعى ثانٍ، جدلي، ساخر، لا يلقى نظيره بقدر ما يؤكد ثنائية، أو ازدواجية أو انقساماً دائماً داخل الوعي.

عندما يتعلق الأمر بهواجس «ميخائيل» وأوهامه وتأملاته، يتجلى صوته الثاني، أو السرود له، أو الآخر - بعلامات (نصية) مباشرة، ويغدو أكثر إيجابية، يحاور ويجادل وينتهك، كما ظهر سابقاً (كان في وهمه ... داخل سجن المواضع التي أقمنها لحياتنا - نموذج ٢، كان يظن ...

هل هناك أشياء مهمة حقاً؟ - نموذج ٤؛ وهو ما يظهر أيضاً في نموذج (٥)، حيث يروى السارد -
الناظم - من منظور داخلي محدود - ما دار بخاطر «ميخائيل» بعد إحدى لقاءاته مع «رامة»
بسنوات (خطر له بعد ذلك بسنين)؛ وهو - بذلك - يجعل من «ميخائيل» ذاتاً مدركة، فقط ينقل
السارد ما سوف يدركه «ميخائيل» على سبيل التخيل، مشيراً (إلى السارد) إلى المسرود له بما
سيجول بخاطر «ميخائيل» في المستقبل فيما يخص لقاء سابقاً متوياً، كاشفاً له (أى المسرود له)
أبعاداً ما غير منظورة أحاطت بذلك اللقاء، ولا يلمث «ميخائيل» أن يجعل من «رامة» ذاتاً مدركة.
لكن من خلال وعيه هو أو من داخله؛ ومن ثم فهو يقدم رؤيتها بعبارات احتمالية غير يقينية: ربما،
شيئاً ما، لعلها (أما - ربما - صدمت، أحبطت شيئاً ما، فلعلها كانت تنتظر منه - في أوائل أيام
حبهما - أن يذهباً معاً - ليس وحده إلى شقة في العجوزة، إلى لقاء غرام لم يحدث عندئذ قط)، إن
رؤية «رامة» هذه المقدمة من منظور «ميخائيل»/السارد تخلى بتداخلاته التوضيحية (للمسرود
له) الممثلة في بعض الجمل الاعتراضية (- في أوائل أيام حبهما - / - ليس وحده -)، ولا يلمث
«تطفل» السارد - إزاء هذه الرؤية المبينة على الافتراض والخلن - أن يتحول إلى تدخل مباشر بعدد
متزايد من التساؤلات المتتالية (أم أنها كانت تنتظر ذلك بالفعل؟ أكانت براءته - يعنى سذاجته
- عندئذ مما لا يخطر على بالها؟ هل كانت هذه البراءة هي التي أغوتها منه إلى حد ما؟)؛ وهي
تساؤلات تصل بها السخرية إلى مداها، في استعمال كلمات (براءته، سذاجته، البراءة) وصفاً
لـ «ميخائيل»، والذي (أى الوصف بالبراءة) إما أن «رامة» لم تدركه في «ميخائيل»، أو أنها تيقنت
منه وكان سبباً في غوايتها ولطمعها في لقاء غرامى يجمعهما معاً، وكان براءة «ميخائيل» أمر
مؤكد، فقط ما يثير التساؤل هو إدراك «رامة» لها. إن السارد - هنا - أشبه بمن يردد قولاً ضمناً
لاخر، مستنكراً له، ساخراً منه؛ وهو ما يحدث أيضاً عندما يعيد السارد - بدرجة ما - في قوله
(أم أنها كانت تنتظر ذلك بالفعل؟) ما قد يتخيله «ميخائيل» (فلعلها كانت تنتظر منه...)، وما
يمارسه السارد؛ في جميع هذه المواضع - من «أسلبة بارودية» يواصله في الجملة الاعتراضية
(- يعنى سذاجته -) التي تأخذ شكل التوضيح أو التفسير، في حين أنها استهزائية إلى حد كبير،
تستخف به بوضع الترادفتين (براءته = سذاجته) متجاورتين، وكأنه يجهل ذلك، مشيرة - من طرف
خفى - إلى أن ما قد يتخيله «ميخائيل» في نفسه من براءة إنسا هو - على الأصح - سذاجة. وإزاء
نبرة السارد الاستنكارية الساخرة، يعترف «ميخائيل» له - قليلاً - ببعض رأيه، أو لعله يهادنه

أو يستعطفه، فيشاطره ملفوظاً واحداً، يندمجان فيه معاً بصيغة الجمع (لا داعى أن نقول البكارة)، أى أن ما كان بـ «ميخائيل» - لحظة التوجه إلى شقة العجوزة - لم تكن براءة «عذرية»، تامة العفة، قد تكون سداجة - كما المح السارد من قبل، لكنها ليست «بكارة»؛ عند هذه النقطة من التلاقى والتقارب بين السارد و«ميخائيل»، لا يستبعد السارد - إرضاء لـ«ميخائيل» - المسرود له - أن يكون وقتها غير متجرد من معنى من معانى البراءة/ البكارة (ومع ذلك فقد كانت بالفعل بكارة منه، بمعنى ما)، مصدقاً - فى النهاية - على ما يفتأ يحمله صوت «ميخائيل» (الأول) من تعلق دائم بحب، لا يعترف به واقعه ولا يفهمه، بل حب لا يعرف هو شخصياً سره (كان - وما زال - حباً غريباً، غير مفهوم).

فى هذا النموذج الذى توجد به رؤيات مختلفة لكل من السارد، «ميخائيل»، «رامة»، ويدور بين الأول والثانى حوار خفى، هادئ وودى حيناً، جدلى حيناً آخر، وأحياناً ثالثة يحمل نبرة تهكم واستخفاف؛ فى هذا النموذج - كما فى سابقه - يتأكد تمايش «التعدد» - بما يعنى من اختلاف وازواجية وانقسام وتعارض - داخل وعى «ميخائيل»/السارد.

لا يزال السارد - الناظم على المستوى السردى الخارجى - فى كل النماذج السابقة - يتوجه بالحكاية إلى مسرود له «ضمنى» على المستوى نفسه، تدل عليه علامات نصية، ويختلف - وفقاً لها - وضوحاً وإيجابية من نموذج لآخر. وقد يحدث أن يبرز المسرود له - على هذا المستوى الخارجى - حاضراً فى النص، مثلاً فى ضمير «مخاطب»، كما فى نموذج (٦)، حيث يصف السارد/ «ميخائيل» - من منظور خارجى محدود - ما أحدثته «رامة» من تعديلات أو تغييرات على بيتها من الداخل؛ وأثناء وصفه يتجه إلى مخاطب ما، مخبراً إياه بتفاصيل تلك التغيير، بل واضعاً إياه داخل المشهد الموصوف/البيت (... ما زال نصف حائطه الأيمن [أى حائط المدخل القديم الذى صار مطبخاً] - وأنت داخل - مكسواً بالقيشانى القديم اللامع ..)؛ فعبر الجملة الاعتراضية (- وأنت داخل -) يقتحم المسرود له (الخارجى) العالم المتخيل، متطفلاً عليه (وعلى شخصياته)، محدثاً «انصرافاً» أو انزياحاً فى مستوى السرد وزمنه، أى بالانتقال من العالم المتخيل وزمن المسرود الماضى (كانت قد صنعت ...)، إلى العالم الخارجى وزمن السرد الحاضر (- وأنت داخل -) - بدلالة الضمير «أنت» على الحضور وبصيغة «فاعل» الدالة على الحال أو الاستقبال. ان التدخل «السافر» للمسرد له الخارجى فى العالم المتخيل - والذى لم يعد غريباً - من شأنه أن يحيل هذا

العالم نفسه إلى «واقع» يرناده (أى المسرود له) بحرية ودوننا حواجز؛ أى لم يعد هناك فاصل بين المتخيل والواقى، رغم ما قد توحي بوجوده الالتفاتة المباشرة الصريحة إلى مسرود له خارجى. لقد تحول المتخيل - هنا - بفعل الانصراف السردى - إلى واقع، مثلما صار الواقع ممكناً/متخيلاً - بالآلية السردية نفسها - في نموذج (٢) ونظائره.

على المستوى السردى الخارجى نفسه، قد يندمج مقام السارد ومقام الشخصية معاً، ليس بشكل جزئى مؤقت، كما فى نموذج (٢،٥)، عند حدوث انصراف سردى من قبل السارد - الناظم، بل باندماج المقامين على امتداد المقطع السردى، اندماجاً يتحقق باستخدام ضمير المتكلم، أى يصبح السارد (الخارجى) هو نفسه الشخصية السردية، وهو ما يسمى «السارد - الفاعل»، أى «السارد - ميخائيل» فيما يخص الثلاثية، كما اتضح - سابقاً - فى مواضع ضمير المتكلم، والتى منها نموذج (٧) حيث يحكى السارد - ميخائيل بضمير المتكلم؛ فهو الذات الساردة والذات المدركة معاً، يجعل من نفسه ومن «رامة» موضوعاً للإدراك، إذ يحكى عنهما فى شكل «إخبار» للذات، متخذاً منها (أى من ذاته) مسروداً له، يخبرها - وكأنها لا تعلم - من منظور داخلى محدود - أن قراره بترك «رامة» وحيدة ليلاً كان بمثابة رد منه على ما قد تخيله من أنها أرادت من قبل إخراجه من دفء قربها إلى وحشة الليل وقسوته (كان قرارى أن أتركها لوحدة الليل الخاوى، ظناً منى بأنها التى تريد أن تخرجنى إلى الليل، الآن أو قبل الثامنة صباحاً سواء على أى الأحوال. من دفء القرى الوثيقة التى عدنا فعرثنا عليها من جديد لأخرة مرة). إن السارد - الفاعل هنا يقوم بسرد: ما اعتزم فعله، وقام بتنفيذه (كان قرارى أن أتركها ...)، ما دار بخاطره على سبيل الظن أو التوهم (ظناً منى أنها ..)، ما قالته له «رامة» من قبل (الآن أو قبل الثامنة صباحاً سواء على أى الأحوال)، ما رآه فى قولها هذا من إيلاهم له، فرغم أنها تخيره بين أمرين، إلا أنه يرى فى هذا الاختيار رفضاً ما، احتمالاً بحرمانه من دفء القرب الذى تعرفا عليه - هو «رامة» - من جديد، ولأخر مرة (تخرجنى .. من دفء القرى الوثيقة التى عدنا فعرثنا عليها من جديد لأخر مرة). إن السارد - الفاعل يروى أقواله وأفعاله وأوهامه - أو تلك التى تتعلق بشخصية على صلة به ويعرفها جيداً؛ هذا السارد لا تفارقه طنونته، وإن كان لا يجد، كما هو الحال مع السارد - الناظم، من يجادلّه أو يستوضحه أو يسخر منه. إنه فقط يتحدث إلى ذاته، فى غيبة أية علامات على حضور مخاطب ما، وهى بدورها لا تصنع شيئاً سوى الإنصات، الإنصات إلى أمر ليس غريباً عنها، يتكشف لها.

تستنبطه من داخلها؛ هذا الأمر (حرمانه من العناء بجوارها مما يعنى رفضاً له) تبدو الذات على وعى به، عندما يروى عنها السارد - الناظم («أحس، إن خطأ وإن صواباً، لا يعرف، أنه - بشكل ما - غير مرغوب فيه» - يقين العطش ص. ٢٣) وإن كان فى الحالة الأخيرة، مروباً فى ضوء تقييمات السارد - الناظم (إن خطأ وإن صواباً، لا يعرف بشكل ما)، التى تجعل الأمر - بشكل غير مباشر - مطروحاً على نحو احتمالى، ينتظر من المسرد له الضمنى أو الذات مراجعة لفهمها (أى لظنّها).

إن السارد - الفاعل فى هذا النموذج يروى الحدث بعد انقضائه، ومن ثم يأتى السرد/ الحكاية بصيغة الماضى (كان...)، وفيه يدرك ما سيقع فى المستقبل - فيما يشبه الاستباق فى الماضى - (القربى الوثيقة التى عدنا فعثرنا عليها من جديد لآخر مرة)؛ فالمعرفة بالمستقبل هى وحدها التى تسمح بوصف حادثة ما بأنها «المرّة الأخيرة»، أى «آخر مرّة»، غير أن استعمال ضمير المتكلم يوهم بحضور الحدث الماضى وأنيقته، حيث يتصف بالآنية زمن الفعل السردي لحظة التكلم أو التخاطب؛ وهذا مشابه - لكن بطريقة أخرى - لما يحدثه الانصراف السردى - وخاصة باستعمال ضمير المتكلم - فى نماذج «السارد - الناظم» السابقة - من انتقال من الزمن الماضى المسرد إلى الزمن الأتى لفعل السرد.

يتنصع مما سبق أن نطلى «السرد النظمى» و «السرد الفاعل» لا يختلفان كثيراً - باستثناء تضمينات السارد وحواراته والتفاعلات المتنوعة إلى المسرد له، وهو ما يرجع إلى - وما يؤكد أيضاً - تهاوى السارد والشخصية/مخائيل فى الثلاثية.

فى مقابل هيمنة مركز وحيد للتوجيه على المستوى السردى الخارجى، متمثلاً فى «سارد من الدرجة الأولى» - يتوفر المستوى السردى الداخلى على عدة مراكز للتوجيه، تتولى الحكاية فى مستوى سردي أدنى من سابقه، بتضمينها داخل الحكاية الأولى/الابتدائية، فتغدو بمثابة «قصص تال» أو «ميثا - سرد» (شفوى، مكتوب أيقونى، شعرى ...)، وتصح مراكز التوجيه - بالتالى - رواة من الدرجة الثانية.

فى نموذج (٨) يوجد حوار بين «مخائيل» و «رامة»، كل منهما ينخلق بصوته، كما يوجد حوار داخلى بجريه «مخائيل» مع نفسه. إن ملفوظ الشخصيات فى هذين النوعين من الحوار بمثابة «ميثا - سرد»، إذ يأتى ضمن الحكاية الأولى التى يروىها السارد على المستوى الخارجى؛ هذا السارد الذى ينقل ملفوظ الشخصيات مستخدماً عبارات (قالت، قال، قال لنفسه)، وهو أيضاً الذى

ينتقل بالمسرود له الخارجى - من منظور خارجى موسع - إلى المستقل، محدداً له زمن حدوث التلطف (قالت له بعد ذلك)، ومبيناً حالة الدهشة التى اعترت «ميخائيل» عندما واجهته «رامه» بأنه لا يحبها (قال وهو لا يصدق ما يسمع)، منتقلاً - بذلك - إلى منظور داخلى موسع؛ غير أن هذا السارد لا يقتصر على دور «الناظم» الذى يحكى بضمير الغائب، بل يصبح شخصاً - سارداً (أى فاعلاً) يتوجه بالخطاب إلى آخر هو - بالتأكيد - «رامه»؛ وهنا تغدو العلاقة بين الميّا - سرد والحكاية الأولى متداخلة، ومن ثم شائكة ومعقدة. «ميخائيل» و «رامه» يتحاوران، و«ميخائيل» يتحدث إلى نفسه ضمن حكاية يرويها سارد، حيناً عن آخر (أى «ميخائيل» و «رامه») بصيغة الغياب، وحيناً عن نفسه (أى هو و «رامه») بصيغة الحضور. ففعل السرد يتقاسمه كل من السارد والشخصية على نحو متداخل، مما يجعل الأمر ليس مجرد تضمين Embedding يقوم بوظيفة تفسيرية أو تنبؤية أو موضوعاتية - أو غير ذلك من وظائف (٢٠) - للحكاية الأولى، أى ليس بين الحكاية الأولى والميّا - سرد علاقة تضمن أو تدرج أو تراتب بالمعنى البقيى -، وإنما يوجد سعى دائم نحو إلغاء هذه العداقة، وبحو «العبء» بين المستويين السريين (الخارجى والداخلى)، فما يجرى فى الميّا - سرد (فى حوار «رامه» و «ميخائيل») بوصفه استشرافاً لمستقبل الحكاية - يتم تأويله واستيضاحه آنياً لحلة الفعل السرى من قبل السارد (الابتدائى) أولاً، ثم من قبل الشخصية ثانياً؛ فالواقعة السردية تتردد بحرية ما بين الحكاية الأولى والميّا - سرد، تتعدد تظهر اما الخطابية وتتجاوز فيما بينها بتعدد المستويات السردية.

فى الحوار يتبادل «رامه» و «ميخائيل» موقعى السارد والمسرود له، كل منهما له تصويره الخاص الذى يواجه به الآخر. «رامه» ترى فى سلوك «ميخائيل» تجاهها علامة على عدم حبه لها. إنها تصرح بذلك (أنت لا تحبنى)، وتعلن حجتها (لو كنت تحبنى لأخذتني كل مرة)، أما «ميخائيل» فيصدمه هذا التصريح من «رامه»، ولا يهلك إزاءه رداً، فقط يحاول أن يتثبت مما يسمعه (أنا؟)، وفى ضوء هذا الحوار (أو الميّا - سرد) الذى يكشف للمسرود له (الخارجى) جزءاً من مستقبل الحكاية - يقوم «ميخائيل» بإضاءة ماضى الحكاية وإعادة تأويله. إنه - إذن - ذلك المسرود له (الخارجى) الذى اتسعت معرفته - بفعل الميّا - سرد - فقام بدور السارد - الفاعل من منظور داخلى أعمق، حيث أترك من «رامه» ما لم تقله فى الحوار (فى الميّا - سرد)، وما صدر عنها سابقاً. فما كان تصريحاً غير محدد من جانب «رامه» (لو كنت تحبنى لأخذتني كل مرة) - إذ

ما دلالة الفعل «تأخذنى» وعلى أى نحو يكون ذلك - وهو ما لم يعقب عليه «ميخائيل»؛ هذا التصريح غير المحدد يراه السارد/ميخائيل رغبة داخلية مقسودة من «رامة» (فى صميم رغبتك، عمداً، من الداخل)، غير أن عدم تثبت «ميخائيل» من صدق ما سوف تصرح به «رامة» - يدفع السارد/ميخائيل إلى تقديم إدراكه أو استنتاجه فى صورة تساؤل يوجهه إلى «رامة» فى عدم حضورها أمامه (ومع ذلك فهل كنت تريدن، فى صميم رغبتك، الإخفاق؟ عمداً ومن الداخل، تفعلين ما من شأنه أن يعضى إلى عدم التحقق...؟).

إن السارد/ميخائيل يكمل الآن - لحظة الفعل السردى - حواراً سيجرى فى المستقبل بين ميخائيل/الشخصية و«رامة» لم تلت الحكاية أن ذكرته منذ قليل؛ الحوار المباشر بين «ميخائيل» و«رامة» يتحول إلى حوار غير مباشر بين السارد/ميخائيل و«رامة» (حيث «رامة» غير ماثلة أمامه)، «ميخائيل» ينسحب من الحوار المباشر حيث يكتفى بإظهار الدهشة دون تعليق أو مناقشة، ليتجه، إلى حوار غير مباشر يحمل اتِّهاماً لـ «رامة» برغبتها العميقة الواعية فى عدم تحقق الحب بينهما على الصورة التى يطمح إليها «ميخائيل»؛ هذا الاتِّهام يتخفى فى شكل استفهام، لا ينتظر له جواباً من قبل «رامة»، فهى غير موجودة أمامه، بقدر ما ينتظر الجواب من نفسه؛ فالاستفهام يحمل ما يشبه الاستنتاج الشخصى الذى توصلت إليه الذات (تفعلين ما من شأنه أن يفضى إلى عدم التحقق...؟). فالسارد/ميخائيل إذ يسائل «رامة» ويخاطبها على نحو غير مباشر، فهو أيضاً يسائل نفسه ويحاورها، ويطلبها بإعادة تقييم وتاويل كل أفعال «رامة»، وهو ما جاء متضمناً فى حوار «ميخائيل» مع نفسه. فما كان موضع تساؤل، صار أمراً واضحاً ومؤكداً لـ «ميخائيل»، عليه أن يبحث عن وسيلة للتعامل معه، أى مع حقيقة أن «رامة» بكل أفعالها كانت تقصد إخفاقاً لحبها مع «ميخائيل» (ما العمل؟ كيف أتحدى - تتحدى معاً - رغبتها الأصيلة تلك التى أفترض، فى الانتهاء إلى الإخفاق الحقيقى ...). إن السؤال عن «حقيقة» فعل «رامة» (هل) صار سؤالاً عن وسيلة أو كيفية مواجهة هذا الفعل (ما، كيف)، وقد غدا حقيقة ماثلة، إن المواجهة أو التحدى لأمر يتطلب عزماً قوياً، مما يقتضى نظاماً من الغير، أو على الأخص مساندة من نفسه أو صوته الثانى الذى طالما سغه أوهامه وافتراضاته ومزاعمه؛ وعلى هذا فالفعل الفردى - المسند إلى ضمير مفرد (أتحدى) سيبدو غير كاف. إنه بحاجة إلى فعل جماعى مشترك (- تتحدى معاً -)، حتى ولو كان سبب التحدى محض توهم أو افتراض (التى أفترض)؛ هنا تكون الجملتان الاعتراضيتان

بمثابة علامة على المسرود له (السارد نفسه)، تعلن الأولى توحد ميخائيل/السارد والمسرود له طلباً للمؤازرة والعون، وتتضمن الثانية اعترافاً خاصاً على سبيل المهادنة والاستمالة.

وهكذا يأتى هذا النموذج ليبرز ما يحمله الميتا - سرد التفوى من حوار مستمر، بين الشخصيات، أو بين الشخصية ونفسها، بل يمتد الحوار إلى المستويات السردية فيما بينها، بين المستويين السريين الخارجى والداخلى، أى بين الحكاية الأولى والميتا - سرد. كما يشير النموذج إلى أن «ميخائيل» يجد متسعاً لفنونه، لاقتراضاته، لأوهامه، لهواجسه، لأحلامه، لتخيلاته، كلما انسلخ من الحوار المباشر إلى حوار غير مباشر، أو حوار داخلى مع النفس، أو حديث عن النفس (بصفة الغياب أو الحضور)، وهنا لا يغيب الآخر (المشارك في الحوار)، وإنما يتخلى فقط عن حضوره المادى (الفيزيقي) المفارق للذات، ليغنى كياناً غير متصل عن الذات، ليس غريباً عنها، مندمجاً ما ومتداخلاً معها.

وقد يكون الميتا - سرد المتضمن فى الحكايات الأولى مكتوباً، كما فى نموذج (٩) الذى يضم عدة أشكال:

١- الخبر (الأحياء الشعبية بالاسكندرية .. قد منيت بعدد وافر من الكلاب)..

٢- الحديث (أبكانى الياميش..).

٣- الرسالة (حضرة المحترم الأخ العزيز...).

بعض هذه الأشكال لا سارد لها (شكل ١)، فخير انتشار الكلاب فى الأحياء الشعبية بالاسكندرية مجهول المصدر، وبعضها ذات سارد محدد («زينب عطية» إخصائية اجتماعية بالجيزة فى شكل ٢). «فرنسيس أنطونيوس» صديق «ميخائيل» فى شكل ٢؛ أما المسرود له فهو ضمنى فى شكل (٢، ١)، لا توجد له علامات مباشرة محددة، غير أن المحتوى يساعد - بدرجة ما - فى تقدير ذلك المسرود له المحتمل، فليس من المستبعد أن يكون المسئولون بالاسكندرية هم المعنيون بالخطاب الخاص بالكلاب الكثيرة المنتشرة فى الأحياء الشعبية بها، أما حديث «زينب عطية» عن الياميش الذى لا يكاد يعرف طعمه أطفال الأسر الفقيرة، فيبحثون فى أكياس «النظافة» على قشر الياميش؛ أملاً فى العثور على بعض البقايا؛ هذا الحديث الذى يأخذ شكل بعض المقتطفات العامة فى الصحف - يغدو موجهاً إلى قراء تلك المطبوعة الذى يرد بها حديث هذه الإخصائية الاجتماعية؛ غير أن المسرود له فى شكل (٢) يأتى معلناً ومحدداً بالاسم؛ إنه المرسل إليه تلك الرسالة (ميخائيل

أفندى قللس). إن الميتا - سرد المكتوب بأشكاله السابقة يصم عدة رؤيات مختلفة، تنتمي إلى زمن سابق على تضمينها داخل الحكاية، زمن ماض غير محدد في الشكليات (١)، (٢) (قد منيت أبكاني)، وزمن ماض مؤرخ بـ (٢٤ يونيو ١٩٤١) في الشكل (٣).

وتقدم هذه الرؤيات - من منظور خارجي محدود - ملامح من واقع تسوده قيم التخلف والفقر والضعف (الكلاب التي تقاسم الناس الشوارع والأزقة، الفقر الشديد الذي يجعل النفايات مقصداً لبعض أطفال الأسر الفقيرة، الغارات المستمرة على الوطن من الخارج)

وتعرض هذه القيم السائدة لـ «تثمين» Appreciation جمالي من خلال الصيغة الخطابية المستخدمة، فتظهر السخرية اللاذنة في عبارة (الكلاب تحتل كل شارع ورفاق، دورية الكلاب) حيث تتحول الكلاب إلى قوة مسلحة، تفرض سيطرتها، ويمارس دور «دورية» رجال الشرطة؛ كما يبلع الأسى مداه في عبارة (أبكاني اليامبش وانهمرت دموعى مدراراً)؛ ويبرز رفض تلك القيم بالتضامن مع قيعة أخرى أصيلة في عبارة (بلدنا الحسوب)، وهكذا تتجاوز في هذا النموذج عدة خطابات مكتوبة، تتجاوز دلاليًا فيما بينها، تتجابه حوارياً، محققة تنوعاً أسلوبياً في سجلات الكتابة، ليس فقط لتعدد أشكالها، وإنما أيضاً لطبيعة العلاقة التي تربطها بالحكاية الأولى؛ وإن كانت علاقة ملتزمة إلى حد ما، لا يكشف عنها وضوح محتوى الخطابات. فهذه الخطابات ليست - في مجموعها - مجرد خطاب أووعى لآخرين، يتخفى وراءه خطاب السارد الأولى / الابتدائي ووعيه معلناً - بشكل خفي - رفضاً لتلك القيم التي تنتقدها هذه الخطابات وتسخر منها، تطلعاً إلى قيم بديلة أصيلة مقتفدة وغير معلنة، لا تكشف عنها الخطابات أو الميتا - سرد، ولا يجهر بتبنيها السارد الابتدائي الذي يؤثر الاختفاء، اختفاء يتوازى مع القيم الأصيلة غير المتحققة واقعياً ونصياً، مع واقع بديل منشود، لا يمكن أن يوجد " ... إلا وفق حالة غياب غير مثير [أي غير متحد في موضوع] ... أو ما هو معادل لحضور منحط ... »^(٢١)، حيث تختفي القيم الأصيلة كواقع، وتغدو ضمنية نصورية في مقابل حضور طاع للقيم المنحطة (التي تعرض لها الخطابات). إن طريقة إدراج هذه الخطابات أو الميتا - سرد ضمن الحكاية لا تجعل منه مجرد صوت «مزيج» يتضامن فيه وعى الآخر ووعى الذات السارية (الغائبة)، أو ليس الميتا - سرد مجرد انعكاس لرؤية السارد الابتدائي؛ بمعنى آخر: إن علاقة الميتا - سرد بالحكاية الأولى لا تختزل - في النهاية - إلى علاقة «مماثلة» أو ما يسمى بـ «الإرصاد» Mise en abyme^(٢٢). إنه (أي الميتا - سرد) نفوس تتخلل سياق الحكاية، تقتحمه

فجاء دونما تمهيد، محدثة انقطاعاً - ومن ثم تشويشاً - في الحكاية الأولى؛ وهنا يواجه المسرود له (الخارجي) - والقارئ بالتالي - بنى تواصله وتلقيه للحكاية، ويدفعه إلى المسألة، إلى المشاركة في إنتاج الحكاية والتورط في إعادة كتابتها، ذلك الفعل الذى "... يضعنا في «حضرة» النص ويجعل للنص وجوداً بالنسبة لنا، فبقدر ما يحدث من تورط يكون ثم حضور»^(٢٣). وهكذا يتسع الحوار بين السارد والمسرود له، ليغدو حواراً جديلاً مع النص، مع استراتيجيات القراءة والتأويل، مع قواعد الاستجابة الفنية، يظل الحوار قائماً، كما يظل البحث عن القيم الأصلية قائماً، ويظل الوعي - بالتالي - دائم التشكل.

وفى مقابل الميتا - سرد الشفوى والمكتوب فى النموذجين السابقين، يقدم نموذج (١٠) شكلاً آخر مختلفاً، يكون بمثابة «حكاية داخلية» Inward، تأخذ فى هذا النموذج صورة حوار داخلى تجريه الشخصية/السارد مع ذاتها؛ إنه حوار أشبه بـ «الرؤيا» Revelation حيث الانفتاح على فضاء رحب متسع، مفارق للواقع، غير مألوف «غريب» Strange، رمزى، ملىء بالتناقضات. فالذات الساردة - هنا - معنية بذاتها، تردت إليها، تتأملها، تتخذ منها «آخر» تتوجه إليه بالخطاب؛ فهي الذات المدركة والذات المدركة وموضوع الإدراك معاً.

إنها - إذن - بصدد الكشف عن حقيقة «داخلية» كامنة فى أعماقها، فى منطقة غائبة من وعيها؛ وتلك الحقيقة التى تسكن الداخل أو الباطن أو اللاوعى تتلبس بالغريب والمفارق للطبيعة وللواقع وللعلل. فالذات ترى نفسها مجتزة الرأس (ها هو ذا رأسى على طبق مشتل)، وما يبدو - منطقياً - مثيلها ومطابقها أو المعادل لهويتها يتراءى فى صورة نقيضة. الرأس المدرك يغدو فى الوقت نفسه مرئياً فاقد الوعي والحياة (مقطوع الرأس).

لم يعد - إذن - من منطلق سوى منطلق الغرابة وفوق - الطبيعى Surrealism. وهنا يتم التحول إلى فضاء الميتولوجيا بزمنيتها ودلالاتها اللانهائية؛ فصورة الشخصية مقطوعة الرأس تتماهى مع صورة «يوحنا المعمدان» John the Baptist (ت ٣٠م)^(٢٤) الذى قدمت رأسه على طبق لـ«سالومي» Salome، إن رأس «يوحنا المعمدان» صارت مرجعاً لكل رأس مقطوع؛ وقد ارتد إليه «ميخائيل»، وجعل من نفسه «يوحنا» آخر، يتأمل نفسه مقطوعة الرأس؛ فـ «ميخائيل» يعانى انقسام ذاته، يشهد هذا الانقسام، ويصره، يدرك أزمنة مع الذات ويعيها على نحو لم يعرفه «يوحنا المعمدان». إنه - بذلك - لا يستدعى تشابهاً «شكلياً» مع صورة «يوحنا المعمدان» المقطوعة رأسه

والموضوعة على طلق من أجل «سالمى»، وأيضاً ينسج منها صورة «خاصة» لنفسه، صبرة «غريبة» تنشد بغرابيتها تفسيراً لأزمته الخاصة^(٢٥)؛ ومن ثم فهو لا يجهر بحكاية «يوحنا المعمدان»، فقط يلمح إليها (رأسى على طبق)، جاعلاً من نفسه - بذلك - «يوحنا» آخر، لا يعرف على وجه الدقة من قطع رأسه «رامة» (وليس «سالمى»)؟ أم هو نفسه من قدم رأسه قرباناً؟ (هل اجتزته رامة أم أنا الذى قدمته طوعاً للذبح؟). وهنا نكتسب أزمة الذات خصوصية بالقياس إلى أزمة «يوحنا المعمدان».

إذا ذات مقسمة، مستلبة، تنظر إلى ذاتها كأخر خارج عنها، تسائله (هل... أم...؟)، تبحث فيه (أى فى الآخر الذى هو ذاتها)، عن ذاتها؛ وهو بحث شاق امتد بها طويلاً (هأنذا قد قطعت الصحارى الشاسعة)، ودفع بها إلى فضاءات متباينة متناقضة (وقدة الشمس # بهرة القمر العتمة الدجبة # سطوح الوضوح). إنه بحث متواصل عن هوية مستلبة ضائعة فى مسلك شائك ملتجس، بحث تلازمه دائماً الحيرة والقلق والتساؤل، فى الماضى (هل وصلت إلى الحافة؟)، أو فى المستقبل (هل أصل إلى أفق مخايل لا يغيب؟)، بحث حتى عما هو «جوهرى» (أفق مخايل لا يغيب)، رغم اليقين باستحالة (لكنه لا يأتى أبداً).

إنه اندفاع نحو المستحيل، نحو المجهول، سعى نحو تحقيق الهوية أقرب ما يكون إلى "... تجهيز الذات بحقيقة لا تعرفها ولا تكمن فيها..."^(٢٦)؛ غير أن هذه الحقيقة - فى الواقع - من صميم كينونة الذات، حقيقة غير مكتملة، تضعها الذات دائماً موضع بحث وتساؤل وصياغة وتأمل؛ ومن ثم تقو العلاقة مع الذات موسوفة بالتوتر والقلق والحيرة، تنزل هذه العلاقة موضوع انشغال الذات، لا تلبث الذات أن "... تتج كينونتها من خادل عملية تأملها لذاتها..."^(٢٧)، هذا بالتحديد هو ما يسم سيرة الذات الساردة فى نصوص الثلاثية. وهنا يترابط الميتا - سرد مع الحكاية الأولى وفقاً لعلاقة مماثلة موضوعاتية (أى علاقة الإرساد).

يحدث أن يقوم السارد أو الشخصية بتقديم تمثيل لفظى لصورة «أيقونية» Iconic أو منظر ما، كما يظهر ذلك فى نموذج (١١)، حيث يجعل «ميخائيل»/الشخصية من وصف غرفة «رمسيس يونان» موضوعاً لحكيه مع «رامة». لقد حول الوصف إلى حدث مسرود يرويهِ لـ«رامة» من منظور خارجي محدود؛ وهو فى هذا لا يقدم تصويراً فوتوغرافياً للغرفة بجميع محتوياتها، ومن ثم لا يعد الحدث المسرود (أى الوصف) محاكاة «تامة» لواقع الغرفة؛ فـ«ميخائيل» يلتفت فقط إلى بعض

مفردات الغرفة، ويرى فيها (أى فى هذه المفردات) وحدها الصورة الخاصة لغرفة «رمسيس يونان» (المشرية المنمنة، والمشكاوات القديمة من النحاس والزجاج مدلاة سلاسل حديدية تهتز قليلاً من عوارض السقف الخشبية السوداء بين النقوش التى كادت تنخلص ألوانها، والشلت الطرية ناعمة القطن على الحصر المفروش، وزوايا أركان الحيطان العريقة لها مهابة تومى إلى جلال من أقاموا هنا).

إنه باستعباده مكونات أخرى للغرفة، ويضم ما اختاره من عناصر على هذا النحو - إنما يمنح هذه الصورة الأيقونية كفاءة «سردية»؛ ف"مقدرة النص الأيقونى على التحول إلى نص سردي مرتبطة بقابلية حركة عناصره الداخلية..."^(٢٨)؛ فالصورة المقدمة مصاغة على نحو غير مطابق وغير محاك تماماً للواقع، أى لا تحتفظ لعناصرها بوضعية ثابتة مشابهة للوجود المادى العينى للغرفة، كما أن هذه الصورة لا تحمل فقط «إخباراً» للمسرد له (أى «رأمة») بحال الغرفة، ولكنها تتضمن أيضاً رؤية للواقع وما يسوده من قيم متناقضة؛ فجماليات الصورة الأيقونية التى أبدعها «ميخائيل»/الشخصية - والتى تتوازى مع جماليات الفن التشكلى فى لوحات «رمسيس يونان» - تصاغ فى واقع ردى، مفرداته متهاكة بالية (المشكاوات القديمة، عوارض السقف الخشبية السوداء، النقوش التى كادت تنخلص ألوانها، الحصر المفروش).

إن قيم الجمال والجلال والأصالة تتلمس طريقها وسط رداءة الواقع وقبحه. إنها رؤية أصيلة وجوهرية لعالم الثلاثية؛ وهذا ما يشكل نوع العلاقة التى تربط الميّا - سرد الأيقونى - هنا - بالحكاية الأولى؛ هذه العلاقة نفسها هى ما تحققت فى النموذج السابق، غير أن علاقة «الإرصاد» - هنا - أقل وضوحاً.

وإلى جانب الأنواع السابقة للميّا - سرد يقدم نموذج (١٢) نوعاً مختلفاً يمكن تسميته «الميّا - سرد الشعرى»؛ فهذا النموذج يكاد يكون مقطعاً «شعرياً» حافلاً بالمجازات والدلالات الأسطورية وغير الأسطورية، يتغنّى بـ «فينوس» Venus - إلهة الحب والجمال والمتعة الجنسية فى الميثولوجيا القديمة؛ وفيه ترسم صورة لـ «فينوس»، تجمع بين قوة جمالها التى توقظ الرغبات وتأسر ناظرها (مهذرة لكل نظام مستتب، قوة مدمرة بجمالها وسطوة أنوثتها، شائكة الأطراف تصعد من موج الشهوات فتصيب الرجال بالشلل أمام روعة تجليها فى عنفوان الجسدانية وعرامة الطلب)، وبين تجدد حيويتها وخصوبتها (حاملة بذور الخصب والنماء، حلى بالثمر).

إن هذا المقطع/النموذج يمثل واحداً من أهم مظاهر الغموض فى نصوص الثلاثية - بعض هذه المظاهر سبقت الإشارة إليها فى النماذج السابقة، ليس لاحتماء الذات الدركة - وإن كان لهذا تأثير ما، ذلك أنه قد اتضح سابقاً أن «ميخائيل» هو سارد الثلاثية وفاعلها؛ فهو - إن - من يرسم هذه الصورة لـ «فينوس» وغيرها من الصور، والمقاطع الوصفية، والخطابات التى يحتفى عنها بشخصه، كما أن الغموض ليس لاحتماء مقام المسرود له - وإن كان لهذا أيضاً تأثير ما؛ فهناك نماذج أقل غموضاً تختفى منها علامات المسرود له (نموذج ١)، وشاذج يتجلى فيها المسرود له واضحاً فى صورة ضمير مخاطب، ومع ذلك تماثل النموذج المدروس هنا غموضاً والتباساً، كما فى (...) «متى دخلت - أنت مارية الأخيرة، هيكل الجسد؟ مع رغيفك الثالث؛ الذى أحرقته الشمس الحانية القاسية؟» - الزمن الآخر ص. ٤٦٢؛ وإسا الأمر يتعلق - بالدرجة الأولى - بموضوع الإدراك، طبيعة من ناحية، وعادته بالحكاية من ناحية أخرى، خاصة فى ظل غياب الذات الدركة (السارد أو الشخصية) على الأقل؛ فموضوع الإدراك - هنا - هو «فينوس»^(٣٩)، شخصية محملة بالعديد من الأبعاد الأسطورية والرمزية والفنية، دارت حولها أخبار وقصص عديدة مختلفة، اتخذت فى مختلف الثقافات أسماء متعددة، استلهمها - عبر التاريخ - الفنانون من شعراء، ونحاتين ورسامين ... فى أعمالهم؛ فما يرتبط - إذن - بـ «فينوس» من مخزون دلالى تعد معرفته أمراً لا غنى عنه لتلقى هذا المقطع/النموذج وما يحيط به من كثافة دلالية - مجازية، أى إن تلقينه وفهمه وتأويله على نحو أفضل يصحح/رهنأ بمعرفة «خاصة»، أو بما يسمى «الكثافة النصية» Intertextual Competence^(٤٠) أى الإلمام بالنصوص والأخبار والحكايات التى شكلت - فى مجموعها - أسطورة «فينوس»؛ هذا بالطبع إلى جانب، «كفايات» أخرى ليس بالأهمية ذاتها هنا، إن ما يرخز به المقطع من صور «شعرية» غنية الإيحاءات، عصبية على الفهم - إسا يرتد إلى ما تنسم به شخصية «فينوس» من غنى وتعدد وثناء، إنها شخصية تجمع الكثير من التناقضات: الجمال والقسوة، اشتداد الشهوة والولع بالانتقام، اللذة والألم، البراءة والدنس، القداسة والبعاء، الخصوصية والهلاك.

إن ما أحاط ما من سياق غنى مزدحم وملء بالمتناقضات قد منح تلك الصور قسراً كبيراً من التقيد؛ فـ «فينوس» هى ربة الجمال والفتنة (جمالها وسطوة أنوثتها، روعة تجليها)، ربة الحب، لا تفكر فى شئ سوى الحب، ربة الرغبة، مغامراتها الشهوانية كثيرة مع الأرياب والبشر (نصعد من موج الشهوات)، كل الأرياب والبشر وحتى الحيوان والطبيعة يخضع لأحاييلها ولأعبيها (سطلوة

أنوثتها، شائكة الأطراف)، تأسر الجميع ببنارها السحري ساله من قوة جاذبية وفتنة واقتناع وفصاحة وتسلط، تسلب العقل، وتذهب بحصافة وورائة من ينطق باسمها (مهذرة لكل نظام مستقرب)، تصيب بالعجز والجمود والخواء، مداخل حرمها (حرم الإلهة «فينوس» التى هى «افروديت» عند اليونان، وبها ملامح من «عشتار» البابلية الآشورية) - يُخصى الرجال، نافذين لها طهارة جنسية، تبتلاً لها (تصيب الرجال بالشلل فى عنفوان الجسدانية وعرامة الطالب، جمود الأوصال)، توقف التقدم والاندفاع، فقد استعين بنطاقها السحري فى حرب «طروادة» (تعويق الاقتحام)، تتداعى أمامها - ويسبب محنتها - كل الحواجز والتقاليد والأعراف العتيقة التى صارت بمثابة أوهم مقدسة أو ما يشبه «الطواطم» Totems^(٤١)، وتحطم أسوارها المتحجرة التى أقصت كل أسباب الحياة والخصب (مدمرة بجمالها، سقوط الطواطم فى زلزال المحبة وتحطم أركانها الحجرية على أرض مصوغة شققها الجفاف)؛ و«فينوس» وحدها قادرة على تحويل الجذب والجفاف إلى خصب ونماء، فهى التى ولدت من زبد البحر (تصعد من موج..)، أو من السماء (سماء الحلم تظللها)، أينما سارت انقلب الرمل إلى عشب وأزهار مبرعمة (حاملة بذور الخصب والنماء، حبلى بالثمر)، غير أنها إلى جانب هذا تحمل المرارة، ربما لعلاقتها وحبها لـ«أونيس» الذى خرج من رحم شجرة المراتحولة إليها أمه عقاباً من الآلهة، لكن الأمر لا ينفصل عن ذلك التكوين المتناقض لـ«فينوس»، فالمرارة تعنى الألم أو نفى اللذة أو عذاب النفس، فى مقابل الخصب أو الثمر الذى يعنى البهجة والحياة (حبلى بالثمر والمرارة).

إن ما يطرحة النموذج من «رؤية» خاصة بـ«فينوس» ليس مجرد سرد لدلالات الأسطورة وإحياءاتها، وإنما تختلط تلك الدلالات بالتجربة المعيشة فى الثلاثية؛ فالارتباط بين الحب/اللذة والألم عند «فينوس» على نحو مقدس هو نفسه عند «ميخائيل» - بطل الثلاثية - بشكل دائم وغير مفهوم (... «لماذا يقرن الحب دائماً عندى بالمرارة والمعاناة التى لا تطاق ...» - رامة والقنين ص ٦١).

وهنا تبرز أهمية «الكفاية السردية» - أى التعرف على الحكاية/السرد - لتلقى هذا النموذج، الذى غدا - فى نهاية التحليل - صياغة «جمالية» لرؤية «ميخائيل» للحب ولـ«رامة» بقدر ما هو رؤية خاصة لـ«فينوس» تعتمد بنية التناقض أساساً لتكوينها. إن هذا النموذج - بذلك -

إشارة «ملتزمة» تخص عالم الحكاية وعالم الأسطورة، موجهة إلى مسرود له غير محدد، لكنه - بلا شك - ذو قدرات وكفاءات خاصة

وإلى جانب المستويين السرديين الخارجى والداخلى، يوجد مستوى آخر يسمى «التقسى الكاذب أو المزيف» Pseudo-diegetic^(٤٢)؛ وفيه يتعرض عامل السرد أو مركز التوجيه «الأصلى» للاختزال والإقصاء، أو التحول عنه إلى سارد آخر. وهنا يستأثر السارد النهائي - الذى هو بمثابة ذات «وسيلة» - بالوظيفة السردية فيما يشبه «احتكار» فعل السارد وإنتاجه، غير أن هذا لا يعنى أحادية خالصة لمركز التوجيه، وإنما يتمتع السارد بامتياز السردى في ظل جدله مع المصدر الأصلى للخبر السردى؛ وهو جدل سيعنى - بلا شك - اختلافاً: فى الصوت السردى (أى ضمير الشخص)، فى درجة المعرفة والإدراك، فى طبيعة العلاقة بينهما، خاصة من وجهة نظر السارد؛ كل هذا يصاحب ما يحثه «التقسى الكاذب/المزيف» من انتقال من مستوى سردى إلى آخر.

فعلى نموذج (١٣) يوجد حوار مباشر بين «رامة» و «ميخائيل»، يتبادلان فيه الحديث عن وكيل الوزارة «قدري عبدالفتاح»؛ كل منهما يخبر الآخر بما يعرفه عن الرجل، وهى معرفة قديمة تمتد إلى فترة شبابه وما بعدها، وتحفل بكثير من التفاصيل والإلحاحات؛ فقد كان عضواً فى «حدث»، ولم يعتقل مع باقى أعضائها؛ والده الداشا كان لواء فى الجيش، أرسله للدراسة فى لندن، وحصل على الماجستير من جامعة إقليمية؛ بعدها التحق بصلحة الآثار، وأخذت به وسائله الخاصة (المعروفة) فى ترقى المناصب العليا. إن هذا الحوار الذى يتبادل فيه كل من «رامة» و «ميخائيل» دور السارد (والمسرود له)، والذى هو بمثابة «ميثا - سرد» بالنسبة للحكاية الأولى؛ هذا الحوار يضم معلومات عن «قدري عبدالفتاح» سبق أن تلقاها «ميخائيل» و «رامة»، فى مواقف مختلفة ومن مصادر متعددة غير مذكورة هنا؛ فكل منهما تحول من مسرود له فى سرد من الدرجة الثالثة (ميثا - سرد)، إلى سارد من الدرجة الثانية (ميثا - سرد)؛ وهكذا يكون الميثا - سرد الشفوى (أى الحوار) فى هذا النموذج هو فى أصله ميثا - سرد سابق أو أدنى استبعد مسدراً، ويكون كل من «ميخائيل» و «رامة» بمثابة سارد - ناظم، استبعد المرسل الأولى أو الأصلى للخبر، وأثر هو القيام بدور الوسيط «المعرفى» والاحتفاظ لنفسه بإنتاج الحكاية/السرد؛ وهذا الامتياز السردى الذى يتمتع به «ميخائيل» و «رامة» - يشاركهما فيه السارد الخارجى - الذى هو بالفعل «ميخائيل» - حينما يروى بنفسه

الفائب على المستوى السردى الخارجى (فقال إنه يعرف أنه حصل على الماجستير ...) ما كان أصداً
مياً - مرداً أى حواراً لـ «ميخائيل» مع «رامة».

وهذا يتضح أن العامل السردى الذى يضطلع بالوساطة المعرفية لا يبراه له أن يكون غريباً
عن «ميخائيل». إنه «ميخائيل»، أو «رامة»، أو السارد الخارجى الذى هو «ميخائيل» نفسه. وهذا
يتوازى مع ما سبق قوله من أن الثلاثية - فى مجعلها - حديث دائم مستمر من قبل «ميخائيل» مع
«رامة» وعنهما. ولا يعنى هذا «مركزية» (Logo-centrism)؛ السارد «الكلى المعرف»
Omniscient، ومركزية صوته. إما ليست مركزية ذات أو وجود أو حضور، تحكم كل مسارات
السرد، وتقرض قيمها الخاصة، ولكنها موقع أو وظيفة، بمعنى أن الذات أداة للفعل السردى، موضوع
للحكاية ونشاطها السردى، تشكل صوراً ووعياً لحظة انسدادها. فالذات الساردة (أى
«ميخائيل») تسكمل معرفتها من خلال علاقتها (الحوارية) مع الآخر («رامة») الذى يبدو أكثر
علماء وإدراكاً، يستحوز بصورة أكبر على القيل؛ فصوت «رامة» أو كلماتها أو ملفوظها هو البارز
المسموع (قالت:)، بينما ملفوظ «ميخائيل» يأتى محولاً (قال أنه)، كما أنه لا يحمل معرفة
«جديدة» تجهلها «رامة» (نعم يا سيدى كان، تماماً عليك نور)؛ وفى مقابل اتساع معرفة الآخر/
«رامة»، تظهر الذات الساردة / «ميخائيل» محدودة الإدراك، لا يعوزها فقط الإيمان بكثير من
التفاصيل التى تعرفها «رامة»، ولكنها أيضاً تعاني «اضطراباً» فى معرفتها بسبب النسيان (حصل
على الماجستير من جامعة إقليمية غير معروفة تقريباً، نسى ما هى، فى إنجلترا لا فى لندن)، ومن ثم
تتعرض هذه المعرفة (فى إنجلترا) للتعديل من قبل صوت خارجى آخر (لا فى لندن)، كما أن الذات
الساردة يخالبها الاستغراب والدهشة والتساؤل عندما «تفاجئ» بما تسمعه، وهو ما يجسده جواب
«رامة» على تساؤل «ميخائيل» غير الملفوظ (قالت له: هل تعرف أنه كان فى شبابه عضواً
فى «حدث»؟ نعم يا سيدى كان). إن الذات الساردة بإقصائها «أصل» الخبر السردى أيضاً تحقّق
«اقتصاداً» سردياً، فى الوقت الذى تمنح فيه نفسها حرية أوسع فى طرح «وثيقها للواقع» الذى تهيمن
عليه قيم نفعية أو استهلاكية، بواسطة ما تحله العبارات من إحياء انتقادية وتعريضية (كان
فى شبابه عضواً فى «حدث») ولم يقتل قط مع ذلك، حصل على الماجستير من جامعة إقليمية غير
معروفة تقريباً، عرف كيف يسلك طريقه إلى أعلى بكل الوسائل المعروفة). إن الذات الساردة

ترفض «الأصل» (أى أصل الخبر السردى) كـ «آخر» خارجى مفارق ومغاير لها، ولا تعترف أو تسمع سوى بوجود «آخر» غير متصل عنها، آخر بداخلها.

فى النموذج السابق كان «القصصى الكاذب أو المزيف» تحولاً إلى مستوى سردى (أعلى) وهو ما يحدث بصورة أكثر تعقيداً فى نموذج (١٤)، حيث لا يستبعد كلية مستوى سردى لصالح آخر؛ فقط إقصاء أو تحول «مؤقت» من مستوى سردى إلى مستوى أعلى غير منسلخ عن الأول. فالميتا - سرد الذى يأخذ شكل مونولوج أو حلم كابوسى (قال لنفسه، أم هل كان الكابوس هو الذى يقول: ...) - يتحول إلى سرد خارجى دون أن يشهد (أى السرد الخارجى) خروجاً عن سياق المونولوج/الحلم، أى عن إطار الميتا - سرد. فالشخصية (أى «ميخائيل») نسائل نفسها أثناء الحلم أو المونولوج عن صورتها لدى «رامة» (ما صورتى الآن عندها؟ ما صورتى دائماً عندها؟ كيف رأتنى زمان، كيف تراهى الآن؟) هذه الشخصية التى تمثل «الأنا» السارد والمسرد - إذ تحكى بضمير المتكلم - تغدو موضوعاً للإدراك من قبل سارد خارجى يحكى عنها بضمير الغائب (تلك النظرة الإكلينيكية المتفحصة الساحية، سطح ثلج مخضر صقيل، تتأمله بصمت، ضعيفاً متخاذلاً؟ كاذباً ومخادعاً؟ غادراً نكت بعهدته وولى عنها؟ قبل منها ما لا يقبله الرجال ...؟). ولا يمثل هذا السرد الخارجى مغادرة لأجواء الحلم/المونولوج.

بالفعل يتغير التفسير أو الصوت السردى، ومعه تتغير وضعية السارد، من سارد داخلى/الشخصية إلى سارد خارجى، غير أنه قد سبق التأكد من تماهيها، كما تتغير وضعية المسرد له، من مسرد له داخلى هو الشخصية الساردة نفسها إلى مسرد له خارجى، لا يلبث (أى المسرد له الخارجى) أن يتوحد مع السارد الخارجى ومع الشخصية موضوع السرد بفعل الانصراف السردى المتمظهر فى ضمير المتكلم الجمع (قبل منها ما لا يقبله الرجال فى بلادنا). رغم هذا يظل السرد الخارجى واقعاً فى سياق الميتا - سرد، بل يصعب الجزم بما إذا كان السرد الخارجى «حكائية» للميتا - سرد، أو أن الميتا - سرد «نقل» مباشر للمسرد الخارجى الذى يأخذ - فى الثلاثية - الشكل «الجوانى» المزاج بين ضمير الغائب وضمير المتكلم (ما صورتى الآن عندها؟.. - يتأمله بصمت ضعيفاً متخاذلاً؟...)، ولا نفق عبارة (قال لنفسه..) حاسمة فى هذا الشأن، فهى تنصدر مقطوعاً سردياً واحداً. تستغرقه حكاية بضمير المتكلم وضمير الغائب فى الوقت نفسه. يندمج - إذن - السرد الخارجى والميتا - سرد، ويزداد التباسهما فى سياق يسويه التساؤل وعدم التثبيت (هل، ما

كيف...؟...؟)، السارد الخارجى لا يدرى نوع الملعوف أو الخطاب النفسى للشخصية، هل هو حوار داخلى/ميتولوجى أم كابوس؟ (قال لنفسه، أم هل كان الكابوس هو الذى يقول)، والشخصية تتسائل عن صورتها لدى «رامة» (ما صورتنى...؟ كيف رأتنى...؟ كيف ترانى...؟)؛ ويواصل السارد الخارجى بصوته حكاية تساؤلات الشخصية، ليس طلباً للجواب كما هو الحال بالنسبة لأسئلة الشخصية التى تطرحها بنفسها، ولكن إقراراً بما تتضمنه الأسئلة تصديقاً لحثواها. ومن هنا تظهر علامات الاستفهام من غير أدوات (...؟...؟).

إن ما تطالب به الشخصية نفسها من إجابة (ما صورتنى...؟ كيف رأتنى...؟ كيف ترانى؟) - يتولاه السارد الخارجى بصورة أكثر حيادية مما يمكن أن تصنعه الشخصية إزاء نفسها، وتجد هذه الحيادية مصداقها فى الشكل الذى اتخذته حديث السارد، حيث يطهر فى صورة استفهام (؟) من غير أن يكون مضمون الحديث موضع تساؤل؛ فالسارد يتقنع بالاستفهام حتى لا يجهز بما يؤذى الذات/الشخصية، خاصة أنه (أى السارد) يحمل لها صفات «سلبية» فى علاقتها بـ «رامة» (ضعيفاً متخاذلاً؟ كاذباً ومخادعاً؟ غادراً نكث بعهد وولى عنها؟). إن السارد الخارجى يترفق فى تعريضه وإدانتته للشخصية ولوقفها المتخاذل المخادع؛ وهذه المهادنة من جانب السارد الخارجى لها ما يبررها من انفصال الشخصية عن الوضع العام السائد المتسم بـ «البطركية» Patriarchy (٤٤) فى نظرتهم للمرأة كخضوع مطلق لسلطة الرجل/الذكر (قبل منها ما لا يقبله الرجال فى بلادنا البطارقة الذين لا يفهمون من المرأة إلا خضوعها المطلق وولاءها المطلق؟).

يتضح مما سبق أن الذات (الساردة) - فى الثلاثية - تقوم بعملية «تأويل» مستمرة لذاتها تبحث عن كينونتها - بل تنتجها - من خلال هذه العملية.

إنها بصدد بحث متواصل عن هوية غير ناجزة، عن كيان يتحدد وجوده ويتشكل وعيه لحظة الكتابة/الحكاية، بحث حتمى عما هو جوهري - لوجودها ولواقعها - رغم اليقين باستحالته. إن الذات تنشد ذاتها من خلال عملية «تعرف» دائمة مصحوبة بالتساؤل والحيرة والقلق والتوتر والانقسام؛ وهى تقوم ماذا من خلال علاقتها بـ «آخر» (مروود له) غير متصل عنها، يحاورها يسائلها، يتصادم معها، يسخر منها، يجادلها. إنها كثيراً ما تحكى عن ذاتها كأخر غائب (بضمير الغائب)، لكنه غير منفصل عنها (باستعمال ضمير المتكلم أحياناً)؛ وهذا الانقسام أو التوزع (بمحور الآخر) يخلخل وحدة الذات (أو السارد) ومركزيتها وهويتها، ويدخل عليها التمدد

والاختلاف والالتباس؛ وهو ما يظهر في: توزع أمر السارد بين التخفى والظهور باستعمال ضميري الغائب والمتكلم، اختلاط مقامى السارد والمسرد له، والإلحاح على انفصالهما رغم توحيدهما، تداخل المستويين السرديين الداخلى والخارجى، وخفاء العلاقة بينهما ومحو المسافة الفاصلة بينهما، امتزاج الواقعى والتخيل، واختراق الحاجز الفاصل بينهما بفعل الانصرافات السردية، تكسير خطبة المسار السردى عن طريق: فخلات الأخر وتقاطعاته، الانصرافات وتلاعبها بالمستوى السردى، الإحالات إلى مرجعيات ثقافية متعددة، الأمر الذى يضع الملقى فى حوار دائم مع النص، تواجهه الاختلافات والتداخلات والاتقالات والفجوات.

٢ - آليات التواصل السردى

المرد بناء نصى - دلالى إيديولوجى لعالم محتمل متخيل، يتمظهر من خلال علاقة «تواصلية» بين مرسل ومرسل إليه، علاقة ذات متكلمة بـ«أخر» تخاطبه، وتسعى إلى أن يشاركها تشييد هذا العالم وفق نسق القيم الذى تتناوله؛ ومن ثم فهى تستمر كافة الإمكانات الخطابية من: حوار، وصف، نصوص متخللة ... مما يجعل من النص السردى مجموعة متراكبة ومتداخلة من الملفوظات أو الخطابات التى تخبر عن الذات (أو النوات) الساردة - وعن الآخر - إذ هى تقوم بتعزيل العالم وتشخيصه باستخدام اللغة؛ وفى ضوء هذا يصبح خطاب السارد وخطاب الشخصية - وما يوازيهما من مصطلحات: السرد الخالص أو الحكاية الخالصة Diegesis والمحاكاة Mimesis، القول/السرد Telling والعرض Showing، الكلام غير المباشر Indirect Speech والكلام المباشر Direct Speech؛ يصبحان ثنائية لا تحيل إلى تعارض داخل الحكاية بقدر ما تعنى تنوعاً فى طريقة التمثيل اللفظى للخبر السردى، تنوعاً فى الصيغة السردية المستخدمة، وفى درجة الإيهام بالمحاكاة.

إن السرد - فى النهاية - هو "...مجموع الآثار اللسانية والعمليات التى تعمل على إبراز الذات المتكلمة بصفاتها بؤرة للحكى وبؤرة للقيم وبؤرة وأصلاً لكل تلفظ"^(٤٥)؛ الأمر الذى دفع «ميخائيل باختين» إلى أن يرى فى الإنسان الذى يتكلم وكلامه الخاصية المميزة لجنس الرواية، بوصفهما موضوعاً لتشخيص لفظى وأدبى داخل الرواية؛ فليس "...خطاب المتكلم فى الرواية مجرد خطاب منقول أو معاد إنتاجه، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية..."^(٤٦)

أ- الخطاب المباشر

الخطاب المباشر Direct Discourse^(٤٧) هو ذلك الخطاب الذى ينقل أقوال الشخصية أو أفكارها بالطريقة التى يحتمل أن صاغتها بها هذه الشخصية. إنه الشكل الأكثر «محاكاة» (والأكثر أمانة ودقة) فى نقل خطاب الشخصية دون أن يتداخل معه خطاب السارد. إن الشخصية فى هذا الخطاب مثلك الحرية فى عرض كلامها وفكرها، غير أن هذه الحرية قد تبدو أحياناً محاطة برعاية السارد وتوسعه من خلال عبارات استهلالية أو مهددة Introductory or Tag Clauses، مثل عبارة (قال: ...) وما فى معناها، علامات خطية مثل (النقطتين :)، الشرطة (-)، التنصيص؛ وقد تختفى تماماً أمثال هذه العبارات والعلامات فى سبيل تأكيد استقلال خطاب الشخصية، وتراجع مقام السارد.

وفى ما يلى عرض لصور الخطاب المباشر فى الثلاثية، وما يتمل بذلك من قضايا خاصة بـ: طريقة تشخيص الخطاب، والعلامات المميزة له، وعلاقاته بـخطاب السارد، عوامله من مرسل ومرسل إليه، تركيبه، محتواه.

١- الحوار

الحوار Dialogue - بمعناه الضيق والمحدد فى الحياة العامة وفى الدراما - هو التبادل اللفظى (الشفوى) أو المحادثة بين شخصين أو أكثر وقد تسرب إلى الرواية، وتزايد حضوره بها مع تطور الفن الروائى^(٤٨). وهو يعد من أوضح وأهم صور الخطاب المباشر داخل الرواية أو السرد، حيث لا تظهر سوى أصوات الشخصيات المتعددة المنخرطة فى حديث يكشف عن هويتها، ويعكس ملامحها السوسولوجية والثقافية والأيدولوجية، من خلال ملفوظها؛ فالحوار أو المحادثة "... تدل على التزام المتحدث بقوله وبمحتوى هذا القول، كما تبرز نسق القيم الذى ترتبط به النوات"^(٤٩)

ومن نماذج الحوار فى الثلاثية:

ن ١: «قالت له: ما تراه ليس أنا، أنت لا تحبنى فى الحقيقة. أنت لا / تتحدث إلى، أنا، فى الحقيقة. هذا كله هنا، فى رأسك.

قال: اسمح لى أن أختلف. أنا أعرفك. وأحبك. كما لا يعرفك ويحبك أحد.

قالت: لا أدرى، ربما. أنت تريد شيئاً مطلقاً، أبدياً، دائماً. هذا ليس أنا. ثم كيف يمكن أن

نصون هذا؟ كيف يمكن أن نصون حبنا؟ الزمن يغير كل شىء.

قال لها: قلب السماء لا ينقضى. وأنا أضم عليه ذراعى. عندما أرفض قبول التغير، والمراحل والرواسب، فإنها تنتفى. عندما أجد أن الدائم والمطلق الثابت هو الوجود، فلست لا خيالاً ولا رومانتيكياً ولا هى أشياء تدور هنا فى رأسى.

قالت: يا ميخائيل، ألا تريد أن تكون واقعياً أبداً؟ هذا غير معقول.. وغير صحيح. لا شئ، طبعاً دائم وثابت، وهذا لا يعنى أننى لا أتمنى - مثلك وزيادة - أن يوجد، أن يكون هذا الدائم الثابت الذى فوق الزمن. لكن علينا أن نتصرف داخل الزمن.. هذا هو الشئ الصحيح. «
{الزمن الآخر ص. ٢٤٢، ٢٤٣}

ن ٢: «نظرت إليه، صامته، فى تساؤل، وقالت:

- يخيل إلى، أنك على الرغم من أنك سعيد بما بيننا، فأنت غير مقتنع به.
نعم، يثيرنى جسدك الشامخ الناعم، الملىء بالحياة. لكنى لا أريدك، يا رامة، جسداً فقط...
ألا تعرفين هذا بعد؟ ألا يهملك هذا، على أى حال؟ لا أريد جسدك سداً بينى وبينك، أو نعمة أوحداً. أريدك أنت، كلك، أحبك كلك، ووجدك. لا أريد معك هذه المسوخ التى تحتفظين بها فى داخلك. هذا الجسد الغنى الوثير القديم قدم الأزل، المتقلب بطيئة خصبه العجيبة، المتوفز بالشباب الغض الجديد أبداً، المتفتح بالرغبة الدائمة، المخضل بندى العنوبة، الععلشان الذى لا يرتوى بالدموع، ولا باقتحامات كثيرة، السمرة اللدنة المحروثة، لا أريدها هى فقط أريدها/ومعها أنت، وأنا، وحلمى المكسور وقد التأم من جديد، كلها معاً. أريدك مع حبنى حبنا، يا رامتى أريد جسدك وسماءك القاسية معاً، يلعب فيها رأس يوحنا المعمدان المقطوع فى الشمس الناصعة المحرقة التى تدور حافتها الحادة باستمرار، فى هذا النقاء الكثيف الذى عرفته - عرفناه معاً - فى لحظات النشوة والتحقق والجنون».

{رامة والثنين ص. ٥١، ٥٢}

ن ٣: «قالت: يا حبيبى، لماذا تعذبنى؟ وتعذب نفسك بالكلام، وما وراء الكلام؟ ألسنت معى ألسنا الآن معاً. فى حضن بعضنا بعضاً؟ لماذا، وأنت معى، تلوذ فجأة بالغسق؟ لماذا عتمات الأسئلة التى لا إجابة عنها، بينما الشمس ساطعة؟ لماذا جانب الللال أو الظلمات؟
قال، وهو يحاول أن يبتسم، بشجاعة، أو ما يظنه شجاعة:

- احتجاز هنا الجانب منى. عزلته وانقطاعه. حتى فى قلب حميا الاندماج.

قالت، بتصميم، وقد أحس جسمانها الناضج الوفير ملتصقاً به، حتى العظام، مضغوطاً إليه بقوة الرغبة اللاعبة في التبرئة، والاندفاع إلى بكارة جسدية:

- هذا غير صحيح يا حبيبى، ليس ثم انقطاع ولا احتجاز، أسألتى أنا، /

قال: كيف أسألت؟ هل أنت موجودة؟

وهو يحيطها بذراعيه، تلتف ساقاه بفخذيها، يعتصرها:

- هل أنت هنا؟ هل أنت موجودة؟

- يا خيراً يا حوستى...! كل هذا وأنا غير موجودة عندك؟

- نعم، سؤال الأساس، نعم، نعم، موجودة، وحياة النبى موجودة... وجوداً لا ينقضى أبداً.

{يقين العطلش ص. ٢٤٢، ٢٤٣}

ن٤: «قال ميخائيل لن تنتهى معاناتهم، مهما كانت النسب الحسابية. مهما صغر العدد أو كبر المعاناة قائمة. وستظل الحياة .. حتى فى الجنة الأرضية لو تحققت - ما دامت أرضية - ستظل معناها الألم ... الألم يستحيل أن ينتفى. وفى أعدل الطوباويات الأرضية هناك قفلة ظلم، وقفلة دم واحدة تجعل كل محيطات العالم آتمة ملوثة مهما بلغ من نقاء ملحها الشفاف.

قالت رامة: ما هذا؟ هذا عظيم، جداً، ولكن نتكلم عن عدل كونى، مخلق، إلهى، نحن أكثر تواضعاً، نريد عدلاً اجتماعياً، نسبياً، أكثر ما يمكن منه، ودائماً هذا كل شئ، /

قال ميخائيل: العدالة ليست شيئاً إنسانياً، وليس الحب إنسانياً، وليس الجمال إنسانياً. هذه أشياء نقية بطبيعتها، صافية وطاهرة، مطلقة إذا أحببت ما دمت قد ذكرت هذه الكلمة. أما كل ما هو إنسانى فهو ملتبس، وملوث، المشكلة أننى لا أعرف ولا يمكن أن أعرف للمطلق وجوداً إلا بما هو إنسانى، إلا بما هو داخل الإنسان. ولكن شهداء العالم الذين بلا اسم سوف يظلون يسقلون، عن رضى وطواعية، والجلادون سوف يظلون يسقلونهم، عن متعة أرضية أو باسم مطلق، أيضاً، مطلق يروونه أعلى من كل الآثام والجرائم.

.....

قال أحمد: أنت الذى تتكلم عن المطلق، تنكره، أما أنا فلا أعرفه. المطلق عندى شئ غيبى، وغير علمى على الأقل. فى مقابل هذا المطلق العلوى الذى به القانون العلوى، والذى يرجع -

ويرجع بنا - إلى غيبيات وسبعية عفى عليها الزمن، فليس عندي إلا الإنسان الذى صنع مصر الكادح الذى صنع هذه الأرض وأسلس للإله النهر مجراه، هو الذى صنعه. وهو الذى صنع المطلق، وليس العكس، أول ما صنع الإنسان إذن هو المطلق الوحيد الذى تسدى إليه العبادة - إذا صح هذا - لأنه هو الذى يصنع ويغير الأرض والمستقبل، نفسه، بحرية، ووفقاً لقانون التاريخ...» {الزمن الآخر ص. ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠}

ن ٥: «قال: لذلك، بمعنى ما، نحن لسنا أقلية. أياً كان عددنا، وليس البطريرك مجرد رئيس طائفة دينية. ليس فقط خليفة القديس مرقس، هو أيضاً رمز، بل أكاد أقول الواحد الباقى من آلاف السنين.

قالت: يمكن. ولكن هذه نظرة محدودة جداً، وجامدة، وبعيدة جداً، وافعنا. جدلية الواقع المصرى الآن مختلفة، وتسير فى سياق آخر. كيف يمكن أن ننسى تراث عبدالناصر، تراثنا الذى جلاه لنا عبدالناصر عندما علمنا، كشف لنا، أننا مصريون صحيح، ولكن عرب أساساً. إن مصر إن لم تكن قلب الوطن العربى، وقائده، فهى على الأقل، بالتأكيد، جزء لا ينفصل عنه باللغة والتراث والتاريخ والمصير، والثقافة كلها، وما شئت.. أى كلام آخر يقطعها عن هذا الجسم الكبير، ويمدتها.. أليست هذه، بالضبط، هى مؤامرة الاستعمار، ومقاومة إسرائيل؟ قال: لا أقطعها، هى أصلاً ليست منه. حكاية الجسم الواحد، وقلبه أو رأسه أو ما شئت، ليست إلا مجرد استعارة، مجرد مخيلة بالكلام. ليس أكثر منى عداوة للاستعمار وللصهيونية ولست بحاجة أن أقول، ليس أكثر منى نقطة لما يدبرون، هذا مفروغ منه. لكن حكاية الجسد الواحد؟ هل نحن عرب، حقاً؟ ما أصعب الإجابة على هذا السؤال. هو سؤال قائم وجدى. ليس محلولاً، مصالحنا مشتركة، نعم، جغرافياً مشتركة، صحيح، تاريخ له دوره، نعم، أما الثقافة، بمعناها الأعمق؟/

قالت: ماذا تعنى؟

قال: لست أنكلم الآن عن معركة سياسية متقلبة الأدوار، ومتغيرة.. ليس التاريخ معطى ثابتاً أو قيمة تجريدية سلفية. الجغرافيا والمصالح شىء آخر، مقبول، بل ضرورى وعملى. لكن هناك عمق آخر، عمق هوية مركزة فى أرض غنية جداً متعددة الطبقات الجيولوجية بالعنى الثقافى. والكلام عنى كأقلية، يغيظنى ويثيرنى. لسنا أقلية نحن أهل البلد. وبهذا

العنى فالمصريون جميعاً قبط، بغض النظر عن دينهم. هذا اسمهم، كما نعرفهم. مسيحية الأقباط مصرية، وخاصة بمصر. وأولياء مصر وقديسوها لهم أعراق بعيدة فى هذه الأرض. قالت. ما الهدف وراء هذا التفوق، هذا الفصل، هذا التعصب الشنوفى؟

قال: أقر وأعترف، أنا شوفينى المصرية، بالرغم من كل الحجج التى أسلم بها ... « /... قال: ... وعندما أتكلم عن مصر، فعنها كلها أتكلم، دون أغلبية ودون أقلية، مع الاحتفاظ بحيوية كل الثقافات الداخلية المتفاعلة، أتكلم عن حسد مصر الواحد المتعدد الأعضاء انصهرت فيه الروح العريقة من الأزل واتحدت فيه بجوهرها، دون انفصال. أتكلم عن أقاليم فى جسد. » {الزمن الآخر ص. ١٢١، ١٢٢، ١٢٣}

٦: «قالت له: فى تلك السنوات - فى الأربعينيات؟ - التى تحكى لى عنها، كنت أنا فى الاسكندرية، كما تعرف. ودونى المدرسة الثانوية الداخلية - فيكتوريا كولج - كانت مدرسة مشتركة، صبيان وبنات، وكنت قد تركت الثلاثة عيال الذين كانوا يحيونى فى المنيرة ... » {يقين العطش ص. ١٠٩}

تجسد النماذج السابقة أبرز ملامح «الحوار» فى الثلاثية، سواء تلك المتعلقة بطريقة تقديمه من حيث العبارات الممهدة له، علاماته الخطية، هوية الشخصيات المتحاور، أو تلك الخاصة ببنيته، ودوره فى تشخيص العالم السردى.

لا تكاد العبارة الممهدة للحوار تخلو من الفعل الدال على القول (قال [لها]، قالت)؛ فالتعدير المباشر بلفظ «القول» يمثل الصيغة السائدة فى كل النماذج السابقة - وفى الثلاثية بأكملها على تنوع صور الخطاب بها، بحيث لا يحظى ما عداها من صيغ أو صور سوى بحضور باهت ومتواضع، كأن تستخدم تعبيرات وإشارات دالة على فعل القول من غير لجوء إلى اللفظ الصريح (أى قال:)، كما فى: [«جاء صوت الرئيس طه يصيح: يا باشمهندس.. إزيك؟ بخير؟ حمد الله على السلامة يا باشمهندس. رد بصوت لم يسمعه إلا، خافت وممت وحميم: بخير.. بخير يا رئيس.. كتر خيرك» - الزمن الآخر ص. ١٤٧]. [«رفع سماعه التلفزيون، كأنها على الرغم منه، كأنها يطلب المساعدة، على الرغم منه. وثمّاسك، وهو يسخر مرة أخرى من نفسه، ليس فى سلوكه شىء جديد؟ - هاللو، كيف أنت يا عم؟ ماذا تفعل؟ ... » - رامة والتنين ص. ٢٣]؛ فكلمات (صوت، يصيح، رد)، وماشابهها مثل: «نهمس»^(٥٠)، «هتف»^(٥١)، «سال»^(٥٢) أو «تسال»^(٥٣)، «أكدت»^(٥٤).

«بادرت»^(٥٤) «استدركت» أو «استدرك»^(٥٥) ، وكذلك عبارة (رفع سماعة التليفون)؛ فكل هذا يشير إلى عملية تواصل شفوي بما يقوم مقام القول من ألفاظ دالة عليه (صوت ...)، أو أفعال صاحبه له (رفع سماعة التليفون)، وقد تختفى أمثال هذه الكلمات والعبارات، وتنوب عنها علامات خطية كالشرطة (-) كما في داخل نموذج (٢) (- يا خبيرا يا حوستي..!) - نعم سؤال الأساس ...)، أو لا يعرض عنها بأية علامة، فقط يتصدر القول بداية السطر، كما في نموذج (٢) (نعم يثيرني جسديك...)؛ وإن كان الأمر - هنا - لا يخلو من تداخل بين استكمال حوار مباشر مع «رامة»، أو انسحاب إلى حديث منفرد كثيراً ما يلجأ إليه، مخاطباً فيه «رامة»، غير أن المقطع الحوارى رغم هذا لا يفتقد أبداً إلى حدود شكلية واضحة يرسمها فعل القول أو ما يقوم مقامه، متبوعاً دائماً بالنقطتين (:)، الشرطة (-)، وتستأثر الصيغة الصريحة للقول فى هذا المقام بامتياز تحديد المقطع الحوارى، وتحتفظ لنفسها بهيمنة تطفى على غيرها من الصيغ أو الصور، بل يأتى الشكل الكتابى تلبية لهذه الهيمنة، فلا يتميز منطوق الحوار من حيث موقعه فى الصفحة المكتوبة، كأن تلنزم بداية السطر الأول من الحوار كحد لباقي بدايات السطور، مما يؤدى فى المقابل إلى تميز الموقع الكتابى لفعل القول، فيصبح بإمكان الصفحة المكتوبة أن تتخذ الشكل التالى:

قال: -----

قال: -----

ولكن فى ظل الانتشار الطاعى لفعل القول، ينمى تميز كل من فعل القول والحوار كتابياً عن باقى أجزاء الحكاية/السرد، لتأخذ الصفحة الشكل التالى:

قال: -----

قالت: -----

لم يعد - إذن - فعل القول (بحضرة الواضع وعلاماته الخاصة) محدداً للحوار بقدر ما صار عاملاً في اقترابه - كتابياً - من السرد وتداخله معه، أى لم تعد العلامات الشكلية للحوار تعنى حدوداً «تمييزية» له شئحه قدراً من الاستقلال فيما يخص وطيفه داخل الحكاية؛ وإنما أصبحت حدوداً وهمية ملبسة، تدفع به - مع ما يحتفظ به من علامات - إلى وجود غير محدد وغير محدود، مغاير وحديد، وجود يكتسب معناه (وتميزه) من اختلاطه بالسرد، في الوقت الذي يودهم فيه بانفصاله عنه، ليس باستخدام العلامات الشكلية فحسب، بل أيضاً باختزال الجملة المهددة له إلى أقصى حد ممكن بحيث تقتصر على فعل القول فقط (قال/قالت. شاذح - ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦)، مما يعنى مجرد نقل لخلق الشخصيات وحوارها، والتخفيف - في المقابل - من تلك الإشارات السردية المتمثلة في توضيحات السارد، والتي تصاحب فعل القول، كما في نموذج (٢) (نظرت إليه، صامته، في تسائل، وقالت.)، وفي نموذج (٢) (قال، وهو يحاول أن يتنسم، بشجاعة، أو ما يظنه شجاعة: / قالت، بتصميم، وقد أحس جسمانيها الناضح الزهير ملتصقاً به، حتى العظام، مضغوطاً إليه بقوة الرغبة اللاعجة في التبرئة، والاندفاع إلى بكارة جسدية: / قال: ... وهو يحيطها برعايه، تلتف ساقاه بفخذيها، يعتصرها:)؛ أى إن الحوار يتداخل مع السرد - وهو ما سيتم تناوله بشيء من التفصيل بعد قليل - في الوقت الذي تظهر فيه الجملة المهددة له (أى للحوار) ميلاً إلى اختزال مكوناتها، وتقليص حضور السارد.

ثبيل - إذن - الجملة المهددة للحوار إلى الموضوعية والحياد عن طريق الاكتفاء (النسبي) بفعل القول، بمحاولة التخلص من إيضاحات السارد، واللجوء إلى الصيغة الصريحة «المجردة» للقول (أى «قال» بصيغها المختلفة)؛ تجنباً لما يرتبط بالأعمال الأخرى الدالة على القول من إيحاءات وأوصاف لحالة القول (صاح، همس، سال، أكد ...)؛ هذا بالإضافة إلى التحرر من الذاتية بالإحالة إلى الغائب، فيأتى فعل القول مسنداً غالباً إلى ضمير الغائب في صيغة الماضي (قال: / قالت:)، كما في شاذح (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦)، فلا حاجة - هنا - للتصريح بأن «ميخائيل» و «رامة» هما مرجعا ضمير الغائب، ونادراً ما يأتى فعل القول في زمن المضارع (يقول: / تقول) حيث ورد في سياق مقطع استباقى (٥٦)

وعندما يشترك في الحوار أشخاص آخرون - وهو ما يحدث قليلاً^(٥٧) - يأتى الفعل - بالضرورة - مسنداً إلى اسم العلم، كما في نموذج (٤) (قال ميخائيل: / قالت رامة: / قال أحمد:).

ويكاد يكون أمراً استثنائياً أن يسند فعل القول إلى ضمير المتكلم مشاراً به إلى «ميخائيل» (قلت:)، حيث لم يرد هذا إلا في سياق حديث منفرد لـ «ميخائيل»، ينقل خلاله حواراً له مع «رامة» (٥٨)

في الجملة الممهدة للحوار يكون السارد هو الذات المتلفظة المتحدثة عن آخر بضمير الغائب (ميخائيل، رامة، أحمد ...)، لا يلبث (أي هذا الآخر) أن يتحول هو - في الحوار - إلى الذات المتلفظة المتكلمة عن نفسها (وعن الآخر مخاطباً أو غائباً). تكون الشخصيات المتحاور أو الذات المتكلمة موضوعاً للمفهوم السارد (بإحباره عنها)، غير أن الذات المتلفظة في كل من الجملة الممهدة ومنطوق الحوار تكون متعارضة (السارد # ميخائيل، رامة، أحمد ...)؛ هذا التقابل بين السارد والشخصيات (وكلامهم من حيث هو تلفظ) لا يثير أية إشكاليات إلا فيما يخص شخصية «ميخائيل»، والذي ظهر سابقاً - في «عناصر التواصل السردى» - أنه (أي «ميخائيل») هو السارد، فكان من الطبيعي أن تكون ذات التلفظ واحدة في الجملة الممهدة وفي الحوار عندما يتعلق الأمر بـ «ميخائيل» (قلت: ...)، لكن هذا ما عدلت عنه نصوص الثلاثة - كما ظهر أعلاه، واختارت الحديث عن «ميخائيل» بوصفه غائباً (قال: ...).

إن السارد/ «ميخائيل» يدعى - بذلك - غياباً، تباعداً، انفصالاً عن العالم السردى في الوقت الذي هو فيه مكون/عامل أساسي في هذا العالم، بل محوره ومركزه بوصفه المنظم لعناصره؛ فالأمر لا يعنى أن يكون انفصالاً عن ذات لا تكف - في الحقيقة - عن أن تكون حاضرة ومهيمنة. تأتي الجملة الممهدة للحوار متجردة من ذاتية السارد، ومشيئة فقط إلى هوية الشخصية المتكلمة، بينما يتسع الحوار ليحمل الكثير من الآثار الخاصة بذاتية الشخصيات المتحاور من حيث لغتها، قيمها، رؤيتها للعالم.

وتمثل اللهجة العامية جزءاً لا يأس به من منطوق الشخصيات المتحاور، بحيث تصبح موضوعاً لتشخيص لغوى داخل الحكاية، ولا يقتصر الأمر على شخصيات تنتمى إلى فئات اجتماعية متوسطة أو طبقات شعبية، كما في قول الرئيس «طه» - رئيس عمال الحفر - المذكور أعلاه - مخاطباً «ميخائيل» عندما سقط وحيداً في قفس الأقداس (: يا باشمهندس ..إزيك؟ بخير؟ حمد الله على السلامة يا باشمهندس.)، وكذلك أقوال: «مبروك» (٥٩)، «نبوية» (٦٠)، «أم براهيم» (٦١) - الخادومات، عم «فانوس» ناظر المحطة (٦٢)، «بائع البخور» (٦٣)، «بائعة الشاورمة» (٦٤)، عم «أحمد العريجي» (٦٥)، عم «زهرا» رئيس العمال (٦٦). وقد أدى تشخيص هذه

الأقوال إلى الكشف عن تعدد صور المتكلمين وتباينهم داخل الحكاية؛ فالشخصيات السابقة جزء من المجتمع المصري، تنتمي إلى طبقاته الدنيا أو المتوسطة، وتنطق بما يناسب وضعها الاجتماعي ومستواها الثقافي، فهي تستخدم ألفاظاً عامية أو ألفاظاً دخيلة أو وثق ارتباطاً بالعامية (إريك، باشمهندس - حيث «باش» تعنى الرئيس فى الفارسية)، وتدخل تعديلاً على التركيب العصبى، قد يكون مجرد «تلوين» صوتى حالة التلطف به (بخير؟ - بكسر الخاء كما هو شائع فى العامية المصرية بدلاً من فتحها)، و(حمد الله على السلامة - بدلاً من حمداً لله على السلامة)، وتأتى علامات الاستفهام فى (إريك؟ بخير؟) بمثابة إشارات بديلة عن النبرات الانفعالية المصاحبة لحسوت «الرئيس طه»، والمتجاوبة مع عبارة «بصيح» فى الجملة الممهدة (جاءه صوت الرئيس طه بصيح:)؛ فعلامات الاستفهام والنقط الدالة على الوقف أثناء الحديث الشفوى (باشمهندس .. إريك؟) - من شأنها أن تعمل على تحويل المنطوق العامى إلى «مكتوب» يتداخل مع لغة السرد - ولغة الكثير من الحوارات - الفصيحة، بل يختلط بها بحافظته على استقامة التركيب وسلامة البنية النحوية، ولا يتجاوز الأمر استعمال قاموس عامى، وإدخال تغييرات «صوتية» على التركيب، ولا يعنى هذا أن المنطوق العامى يسعى إلى أن «يتفتح» أى يصير فصيحا فحسب، بل إن الكلام النصيح يحاول أيضاً الاقتراب من العامية؛ وهذا التردد بين العامى والنصح يظهر بوضوح فى قول عم «فانوس»: [كان عم فانوس قد قال لها: حضرة الست مقتشة الآثار؟ أهلاً وسهلاً شرفت البلد. تذهين لفتدق. هنا، بالليل، وحدك يا بنتى؟ أليس فى الدنيا خير؟ والله ما تفرقين عن بنتى فى شئ. أم أننا لسنا من المقدار؟ على النعمة تبيتين عندى الليلة. - رامة والتنين ص ٢٠٦]؛ فمع استقامة التركيب، ومراعاة القاعدة النحوية (تذهين... أليس... أم أننا لسنا... تبيتين...)، تظهر الألفاظ والعبارات العامية (الست، شرفت البلد، بنتى، على النعمة)، كما تظهر صياغة فصيحة لما هو عامى (ما تفرقين، لسنا من المقدار).

غير أن الكلام العامى فى الثلاثية - بالصورة التى ظهر عليها أعلاه - لا يعد مجرد خصيصة شكلية تعكس وضعاً اجتماعياً وثقافياً لثمة ما، فعلى ألسنة شخصيات مثقفة معنية بأهم قضايا الإنسان والواقع والوجود يدور الكلام العامى، ليس فقط فى محادثاتهما مع من هو أقل منها فى المستوى الاجتماعى والثقافى، كما فى رد «مبخائيل» على الرئيس «طه» (بخير.. بخير يا رئيس.. كتر خيرك)؛ فهذا القول من «مبخائيل» - الذى هو السارد - لا يكاد يختلف عن قول الرئيس

«طه» السابق من حيث بساطته في المعجم وفي التركيب. فالقول عبارة عن جمل قصيرة للغاية مختزلة إلى أركانها الأساسية، أحياناً ما تتألف من كلمة واحدة (بخير/ كثر خيرك) - كما فى السابق (إزيك/ بخير/ حمد الله على السلامة)، وتلجأ إلى التكرار (بخير، بخير)، ولا يخالف الكلام الفصح سوى بإحداث تغييرات فى صوتيات الكلمة، بتغيير الحركة (بخير، خيرك)، أو بإبدال صوت بأخر (كثر - بدلاً من كثر).

إن الكلام العامى لا يلبث أيضاً أن يتخلل محادثات الشخصيات المثقفة فيما بينها، كما فى نموذج (٣) الذى يضم حواراً بين «ميخائيل» و«رامة» يقدم تأملاً عميقاً لشخصية «ميخائيل» وما تنسم به من «احتجاج»، «عزلة»، «انقطاع» لجانب منها متشبت بالامرئى واللامتناهى، مما يحدث له توتراً دائماً يشعره بعدم الاكتمال حتى فى لحظات الاتصال (حتى فى قلب حميا الاندماج). وإلى جانب ما يصطنعه المنحاوران من لغة عميقة، متعددة الأبعاد، غنية الإيحاءات؛ تعبيراً عن هذه التأملات والأفكار (تلود بالفسق، عنمات الأسئلة، احتجاج هذا الجانب منى، عزلته وانقطاعه، حتى فى قلب حميا الاندماج)؛ إلى جانب هذه اللغة لا يتورع المتحاوران أن ينطلقا بتعابير عامية، هما معاً، «رامة» (يا خيرا يا حوستى...!)، و«ميخائيل» (وحياة النبى)، وهذه التعابير المتوسلة بقاموس عامى (حوستى - أى الورطة أو المازق العسير من «الحواسة» وهى : الغارة، أو الأمر ينزل بالقوم فيغشاهم، أو الجماعة المختلفة من الناس)، و«خدوش» صوتية واستعملية لما هو فصيح (يا خيرا، وحياة النبى)؛ هذه التعابير إضا تأتي «مندمجة» بالكلام الفصح داخل المنطوق نفسه (/يا خيرا يا حوستى.../ كل هذا وأنا غير موجودة عندك؟)، (نعم، سؤال الأساس، نعم، نعم، موجودة/ وحياة النبى/ موجودة .. وجوداً لا ينقضى أبداً)، دون أن يصبح التعبير نايباً أو يفسد التركيب. ويظهر هذا أيضاً فى (كشف لنا أننا مصريون/ صحيح/ - نموذج ٥. / ودونى / المدرسة الثانوية ... كنت قد تركت الثلاثة / عيال / الذين كانوا يحبوننى - نموذج ٦)؛ الأمر الذى يؤكد أن «الوعى العامى» - بكل ما يتضمنه من أبعاد - يمثل جزءاً غير ثانوى من وعى الشخصيات المختلفة، المثقفة وغير المثقفة، فالأمر ليس مجرد إيهام بالواقعية أو المحاكاة، وارتباط بالحياة اليومية، وتشغيل للـ«هامشى» المغيب على مستوى الكتابة، بقدر ما هو كشف عن مكون أساسى للوعى (المصرى)، خاصة عندما يتعلق الأمر بالشخصيات المثقفة (الرئيسية فى الثلاثية) إذ يندمج العامى بالفصح داخل وعى "... إشكالى مبنى على حصيلة ثقافية عميقة وتجربة حياتية

غنية^(٦٧)؛ هذا ما يشكل الوظيفة الجمالية للكلام العامى داخل نصوص الثلاثية - وهو ما سنكتشف عنه اهتمامات «ميخائيل» و«رامة» فيما بعد - دون أن يمثل (أى الكلام العامى) تهديداً للفصحى واضعافاً لها، وإلغاء لسلطانها^(٦٨)، فهو يحافظ على بنيتها النحوية، ويحاول الاقتراب من حدود النصيحى، بوضع المفردات العامية في سياق النصيح، وإعادة نطق النصيح عامياً، وإعادة سياغة العامى بلغة فصيحة.

ولا يمثل حوار الشخصيات فى نصوص الثلاثية مجرد محادثات «شعوية» ذات طابع تداولى، من حيث محتواها، ومن حيث سماتها اللغوية المرتبطة بعملية التواصل الشفوى (بساطة المعجم والتركييب، قصر الجمل والعبارات، التكرار، الوقف ...)، ولكنه - فى محمله - حديث يكشف عن حقيقة الشخصيات، ليس فيما يتعلق بالفروق الاجتماعية - اللسانية، بل فيما يخص وجودها ورؤيتها للواقع/العالم، وهو ما تصطنعه الثلاثية بالنسبة للشخصيتين الرئيسيتين «ميخائيل» و«رامة»، كما تبرزه النماذج السابقة.

ف«ميخائيل» يتحدث عن نفسه بوصفه ذلك المتطلع إلى «مطلق»، نام وكامل، دائم وثابت ولا متناه، وهذا المطلق ليس متعالياً Transcendent دينياً أو ميتافيزيقياً، منفصلاً عن الوجود، يقع خارج الطبيعة والإنسان أو الذات، ولكنه متأصل فى الوجود الإنسانى، متحقق فيه وبه (الدائم والمطلق والثابت هو الوجود - نموذج ١). لا يمكن أن أعرف للمطلق وجوداً إلا بما هو إنسانى، إلا بما هو داخل الإنسان - نموذج ٢).

إنه - بذلك - يفتح من تصورات «الظاهراتية» Phenomenology والحسوفية والسرالية حول المتعالى أو المطلق، سواء فى كون المتعالى هو خلاصة الظاهرة أو جوهر الأشياء (المادية) كما يفندى للوعى عن طريق معطيات الإدراك المحض أو المباشر^(٦٩)، أو فى كون المطلق يفصح عن ذاته عبر الإنسان وبفعله، أو هو المعرفة الحقيقية التى تتبع تحقيق الذات بالاتصال بالوجود^(٧٠). إن هذا المطلق أو «المتعالى الإنسانى» الذى يطمح إليه «ميخائيل»، والذى تصدر عنه كل القيم - غير متحقق أبداً؛ فالواقع بإنسانيته المحدودة (المتناهية) المقيدة بشروط العالم الفيزيقي والتاريخي والاجتماعي ... - يعانى غياباً، أو افتقاراً، أو نقياً للقيم المطلقة (العدالة ليست شيئاً إنسانياً، وليس الحب إنسانياً، وليس الجمال إنسانياً، هذه أشياء نقية بطبيعتها، صافية وطارهه، مطلقة ... أما كل ما هو إنسانى فهو ملتبس - نموذج ٣)، وبذلك يغدو تعلق «ميخائيل» بالمطلق سعياً دائماً لا نعتاق الذات

الإنسانية ومحرمها من كل الحواجز والقيود والإرغامات والمطلقات، لكنه سعى لا يؤدي به إلى الوصول، إلى كمال التحقق. إنه حركة لا مائية باتجاه لا متناه غير متحقق، نزوع إلى مالم يوجد بعد ويستحيل وجوده، اندفاع نحو المستحيل ومرادفته، ارتياد دائم لعوالم المجهول واللامرئي واللامعقول.

إنه "... رغبة فى ما لا يمكن بلوغه. ورغبة ترفض كل ما قد يشبهها ... رغبة فى استحالة الرغبة، حاملة المستحيل ومخبئة إياه وكاشفة إياه، ورغبة .. فى بلوغ المتعذر بلوغه... (٧١) . وتبقى هذه الرغبة - دائماً - غير مشبعة، غير قانعة بما هو متحقق أياً كان (... حتى فى قلب حبها الاندماج - نموذج ٢)؛ ولهذا يصاحبها التوتر والقلق والحيرة والتساؤل ... شة - إذن - «نقص» أساسى خاص بالواقع الإنسانى (المعاناة قائمة، ستغل الحياة ... معناها الألم، الألم يستحيل أن ينتفى - نموذج ٤) . يُعَدّ التعلق بالطلق بـ«كماله» (أى الوجود الإنسانى) و«تعالیه»، وتحققه الكامل على الدوام من غير تدل، يُعَدّ بتحقيق أصيل غير عرضى أو وقتى، نحقق لا زمنى (أرفض قبول التغير، والمراحل والرواسب - نموذج ١)، لبصبح - فى هذه الحالة - واقعاً «مطلقاً» - بتعبير «بريتون»، واقعاً حقيقياً؛ أو بعبارة أخرى: يصبح الواقع الحقيقى مثلاً فيما نطلبه من مستحيل، فيما نطلبه من وحدة تجمع المتناقضات وتستوعبها من غير إلغاء لها (أريد جسداً وسماك القاسية معاً - نموذج ٢. أتكلم عن جسد مصر الواحد المتعدد الأعضاء ... أتكلم عن أقانيم فى جسد - نموذج ٥).

وقد تحدت رؤية «ميخائيل» للعالم انطلاقاً من هذا المطلق الذى صار تجربة حياة وممارسة ومعرفة وحلم ...، تجربة بحث عن أفق مفاير، فى الحب، فى المعرفة، فى الحياة الإنسانية، فى القيم، فى الزمن.

ف«ميخائيل» يطلب حياً دائماً، ابدياً، كاملاً، من غير تحديد أو تعيين، ولا يطرأ عليه التغير أو التحول، فهو خارج الزمن. إنه حب لا - زمنى، مقدس، أسطورى، متجدد أبدياً، حب مطلق وغير إنسانى (أرفض قبول التغير والمراحل والرواسب ... الدائم والمطلق الثابت هو الوجود - نموذج ١). ليس الحب إنسانياً - نموذج ٤)؛ هذا التصور المتشبه بحب مطلق يطرحه «ميخائيل» - دائماً - فى مواجهة تصور «رامة» التى ترى فى الحب شيئاً إنسانياً، معاشاً، يشهد تقلباً وتغيراً عبر الزمن - رغم الحلم الإنسانى بدوامه واستمراره، ومن ثم فهو بحاجة - دائماً - إلى أن يصنع ويستعد (كيف

يمكن أن تصون حيناً؟ الزمن يغير كل شىء ... علينا أن نتصرف داخل الزمن، هذا هو الشىء الصحيح - نموذج ١).

هناك - إذن - صدام بين تصورين متناقضين للحب، جسده حوار «رامة» و «ميخائيل»، حوار مؤسس على محاولة «رامة» النفاذ إلى وعى «ميخائيل» وانتهامه بعدم الواقعية (ما تراه ليس أنا أنت لا تحبنى فى الحقيقة، أنت لا تتحدث إلى أنا، فى الحقيقة هذا كله هنا، فى رأسك ... أنت تريد شيئاً مطلقاً أبدياً ... هذا ليس أنا ... ألا تريد أن تكون واقعياً أبداً - نموذج ١)، وعلى وجهة نظرها الخاصة للحياة وللحب (الزمن يغير كل شىء، علينا أن نتصرف داخل الزمن هذا غير معقول وغير صحيح، لا شىء طبعاً دائم وثابت)، كما أن هذا الحوار مؤسس على كلمة «ميخائيل» المتكونة بتأثير كلمة «رامة» وانتهاماتها (أنا أعرفك وأحبك كما لا يعرفك ويحبك أحد ... أرفض قبول التغير والمراحل والرواسب، الدائم والمطلق الثابت هو الوجود، فلسفت خيالياً ولا رومانتيكياً، ولا هى أشياء تدور هنا فى رأسى - نموذج ١)، وأيضاً على ما يصطنعه لتصوره من منطلق داتى خاص يقضى بوجود الثابت وانتفاء التغير كأصل للوجود، مجرد اعتراف الذات بذلك (قلب السماء لا ينقضى، وأنا أضمر عليه ذراعى، عندما أرفض قبول التغير والمراحل والرواسب فإنها تنفنى)؛ فهو ينفى سطوة الزمن بالاحتماء بالذات، وبإ وراء الحس أى الخيال (قلب السماء ...). وهو ما لا يمكن أن تقتنع به «رامة»، فتشارك «ميخائيل» بإيمانه بالمطلق.

إن المطلق حلم تتناه «رامة»، لكنها لا تسعى إلى تحقيقه لإيمانه باستحالته (وهذا لا يعنى أننى لا أؤمنى - مثلك وزيادة - أن يوجد، أن يكون هذا الدائم الثابت الذى فوق الزمن، لكن علينا أن نتصرف داخل الزمن)، بينما «ميخائيل» يسعى إلى تحقيقه رغم يقينه باستحالته، ومن ثم لن يسفر الحوار أبداً عن تقريب وجهتى النظر المتعارضتين.

يريد «ميخائيل» للحب أن يكون رغبة متحررة من كل العوارض والتبدلات والقيود، رغبة تتجاوز حدود الجسد والنفس والزمن والواقع، لا تصل بها الممارسة وفعل الاتصال إلى مقامها؛ فما يتحقق بالفعل أياً كانت درجته من القرب والاندماج والتوحد ليس سوى صورة منقوصة لمعنى لا يستنفد، لرغبة لا تشبع.

إن «ميخائيل» - بذلك - يتجاوز الواقع إلى ما وراء الواقع، الممكن والمتاح إلى غير المتحقق المقول إلى ما لا يقال؛ فهو - إذن - لن يكفيه كل ما يمكن أن تمنحه «رامة» إياه من فعل أو قول

أو شعور إنها تعنى ذلك (يخيل إلى أنك على الرغم من أنك سعيد بما بيننا، فانت غير مقتنع به - نموذج ٢)، وترى فيه رفضاً للواقعي، وانسحاباً منه (لماذا تعذبني؟ وتعذب نفسك بالكلام وما وراء الكلام؟ ألسنت معنى، ألسنا الآن معاً، فى حضن بعضنا بعضاً؟ لماذا وأنت معنى تلوذ فجأة بالفسق؟ لماذا عتمات الأسئلة التى لا إجابة لها، بينما الشمس ساطعة؟ لماذا جانب الطلال أو الظلمات - نموذج ٣) فـ «ميخائيل» - فيما ترى «رامة» - منجذب إلى منطق اللا محدد واللامرئى (الكلام وما وراء الكلام، الفسق، عتمات الأسئلة التى لا إجابة لها، الطلال، الظلمات)، وهو لا يملك جواباً أو كشفاً أو إضاءة، بل بالأحرى لا يريد ذلك.

إنه يعترف بأنه مأخوذ - دائماً - من نفسه بقوة «مرغمة» له، ولا تفسير لسلطتها عليه، ومع ذلك يرضاهما (احتجاز هذا الجانب منى، عزله وانقطاعه حتى فى قلب حميا الاندماج - نموذج ٣)؛ هذه القوة ليست شيئاً سوى إيمانه «القدرى» بالطلق أو بالسنحيل، سوى تعلقه بشيء غير واقعي تراه «رامة»، افتراضاً، خيالاً، فانتازياً، تصوراً ذاتياً خالصاً (فى الحقيقة هذا كله هنا فى رأسك - نموذج ١)، ولا تستبعد - بالتالى - أن تكون صورتها عنده غير حقيقية، لا علاقة لها بها، صورة تخيلها هو وأرادها، وتعلق بها (ما تراه ليس أنا، أنت لا تحبنى فى الحقيقة. أنت لا تتحدث إلى أنا. فى الحقيقة، هذا كله هنا فى رأسك ... هذا ليس أنا - نموذج ١. كل هذا وأنا غير موجودة عندك؟ - نموذج ٢)؛ لكنه يرفض أن يكون الأمر على هذا النحو، أن تكون «رامة» محض تصور، مجرد موضوع للحب أو الرغبة (أعرفك وأحبك، كما لا يعرفك ويحبك أحد - نموذج ١)، و«رامة» وإن لم تنكر حب «ميخائيل» لها، فإنها ترى فيه - دائماً - «طريقة» خاصة، «طريقة ما» غير محددة (ربما ... - نموذج ١)، «... نعم، بطريقتك، ربما، بشكل ما» - الزمن الآخر ص. ٤٥٦، «... تحبنى بطريقة ما، بطريقتك» - يقين العطش ص ١١٩].

يريد «ميخائيل» لـ «رامة» أن تكون «تجسداً» حقيقياً للحب، مطلقاً وإنسانياً فى الوقت نفسه، تحقيقاً للمطلق فيما هو إنسانى، بكل ما هو إنسانى، ولبس بالتجرد والتسامى شأهياً مع مطلق متعال، عن طريق إقصاء كل ما هو مادي وحسى، كل ما يربطه بالعالم. إنه - على العكس من ذلك - يريد علاقة متجذرة بالوجود الإنسانى، تعنى جوهر الواقعي والمادى واليومي، ولكن ليس بالانغماس فيه، والاستدباب داخله، والتقييد بحبونه، بل بتحريره هو نفسه من كل القيود، وليس التحرر منه، ليغدو - فى النهاية - الوجود الإنسانى وجوداً مطلقاً بإنسانيته؛ ومن ثم لا يفرض

«ميخائيل» بتفنية علاقته بـ «رامه» من طابعها الحسى أو الجسدى، أى لا يقوم بإقصاء الجسدى إبقاء على الجانب النفسى أو الروحى. إن الجسد ليس مجرد أداة اتصال «فيزيقي» بين «رامه» و«ميخائيل» وحسب، بل إنه رابطة بينهما وبين العالم أو الوجود أو الواقع، رابطة حسية يستحيل بدونها الاتصال بالعالم، أى يستحيل الوجود الإنسانى؛ فالجسد إقرار بالحضور المباشر والدوام فى العالم من حيث هو أفق للتجربة والحيرة والوعى، ليس فقط بالنسبة للذات، بل بالنسبة للآخر المشارك؛ فـ "... بما أن جسدى يحيلنى بشكل دائم إلى العالم والآخرين، فإن خبرة جسدى وخبرة جسد الآخر هما ذاتهما جانبان لوجود واحد ...»^(٧٢)، ومن ثم لن يكون جسد «رامه»، بأبعاده الفيزيكية موضوعاً لرغبة «ميخائيل» وشهوته فحسب (يثيرنى جسدك الشامخ الناعم الملىء بالحياة، الجسد الغنى الوثير، المتوفز بالشباب الغض، المتفتح بالرغبة، السمرة اللدنة المحروثة - نموذج ٢)، وإنما سيكون - أيضاً - حضوراً دائماً ومتجداً. «رامه» بالنسبة لـ «ميخائيل» قدرة حيوية ولا نهائية على البذل والعطاء، لا يصيبها الوهن أو النقصان (القديم قدم الأزل، المتوفز بالشباب الغض الجديد أبداً المتفتح بالرغبة الدائمة، العنلشان الذى لا يرتوى بالدموع ولا باقتحامات كثيرة). هذا الجسد «المقدس» بخصوبته (طينة خصبه العجيبة، السمرة اللدنة المحروثة) الذى يتحدى قانون الطبيعة والزمن، ويجعل - بالتالى - من علاقة الحب علاقة لا زمنية؛ هذا الجسد هو - فى الحقيقة - شرط لوعى «ميخائيل» المتجدد بذاته وبالعالم، وهو - مرة أخرى - ليس وعياً «فيزيقياً» فقط؛ فنحن - فى الحقيقة - مدعوون إلى أن "... نخلل على اللامرئى المتكثف وراء هذا النسيج اللحمى الذى اسمه: الجسد...»^(٧٣)؛ وفي ضوء هذا تنمحي ثنائية الجسدى والروحى فى الحب، وتصبح وحدتهما معاً هو مطلب «ميخائيل» (لا أريدك يا رامه جسداً فقط، لا أريد جسدك سداً بينى وبينك أو تعلقة أو حلاً أريدك أنت كلك، أحبك كلك، السمرة اللدنة المحروثة لا أريدها هى فقط)، [«... لكنى - بحساسة - كنت أريد هبة الجسد - والروح معاً - كاملة وفورية ويقطعة على الدوام ... » - يقين العنلش ص. ١٢٠]. هذا الاقتران بين الجسد وما وراء الجسد يجعل «ميخائيل» «بيورثانياً» Puritan متلهراً فى الحب - وكثيراً ما وصفته «رامه» بأنه «بيورثانى، طهرانى»^(٧٤) - (فى هذا النقاء الكثيف الذى عرفته - عرفناه معاً -

فى لحظات النشوة والتحقيق والجنون). إنه لا يرفض الجسد ورغبته، ولكنه أيضاً لا يكتفى به؛ فالجسد علامة تفرد واستقلال ومغايرة للذات عن غيرها من الذوات (لا أريد جسدك سداً بينى

وبينك)، ولا يخفى هذا الشعور بوحداية الذات بالاندماج الجسدى الكامل وحده] «... حتى هذا الاندماج يؤكد انفصلاً أساسياً لا التحام له أبداً، أبداً، أبداً» - رامة والتنين ص. ٢٧٩].

يطمح «ميخائيل» إلى وحدة تجمع بين فتنة الجسد ونقاء النفس، وتحرر في الوقت ذاته من قيود الجسد، ومن تقلبات النفس وطواياها (لا أريد معك هذه المسوخ التى تحفظلين بها فى داخلك - نموذج ٢)، غير أنه يدرك أن تحقق هذه الوحدة المنشودة ليست هبة «سماوية» أو فعلاً تلقائياً، ولكنه حلم لن يخلو من قصدية ووعى (لا أريدك جسداً ... لا أريد جسداً سداً ... أريدك أنت كلك ... لا أريد معك هذه المسوخ ... لا أريدها هى فقط. أريدها ومعها أنت وأنا وحلمى المكسور وقد التام من جديد... أريدك ... أريد ...). كما لن تفارقه معانى النضحية والألم والمعاناة والقسوة (... سماء القاسية ... يلعب فيها رأس يوحنا المعمدان المقطوع. فى الشمس الناصعة المحرقة التى تدور حافتها الحادة باستمرار)، وكأنه يعى استحالة تحقيق حلمه (أى المطلق).

إن «رامة» - فى النهاية - لا وجود لها خارج مقول «ميخائيل»، خارج حلمه ورغبته فى المستحيل أو المطلق، حتى وهو يلتفت إليها كجسد، إذ يظل جسدها مجسدية مداراً لحلمه ورغبته، فضاء لحيالاته وتصوراته، ورمزاً لها.

لا يتنازل «ميخائيل» عن حلمه الدائم بمطلق إنسانى مفارق للوجود الإنسانى بمحدوديته وتنقسه اللامتناهى، ومن ثم فهو لن يرضى - أبداً - عما يتحقق فى الواقع من قيم كالحب والعدالة والجمال ... إذ يراها تجليات منقوصة ومشوهة لمعنى كامل غير متحقق (العدالة ليست شيئاً إنسانياً، وليس الحب إنسانياً، وليس الجمال إنسانياً، هذه أشياء نقية بطبيعتها، صافية وطاهرة مطلقة - نموذج ٤)، أى لن تشهد الحياة - بطبيعتها - تحقّقاً لقيم مطلقة، فهى (أى الحياة) موسومة بقص دائم، تعجز كل الفلسفات والإيديولوجيات المثالية عن محو (المعاناة قائمة، وستظل الحياة - حتى فى الجنة الأرضية لو تحققت - ما دامت أرضية - ستظل معناها الألم ... الألم يستحيل أن ينتفى وفى أعدل الطوباويات الأرضية هناك قشرة ظلم، وقشرة دم واحدة تجعل كل محيطات العالم أظنة ملوثة مهما بلغ من نقاء ملحها الشفاف، شهداء العالم الذين بلا اسم سوف يظلون يسقطون... والجلادون سوف يظلون يسقطونهم ...). ستظل معاناة الإنسان الدائمة والحتمية - فى نظر «ميخائيل» - شاهداً على استحالة تحقق المطلق، وسيظل هو - بالتالى - أكثر التفاتاً إلى مظاهر تلك المعاناة فى الواقع، وصورها المتعددة والتنباينة: الاعتقال وفساد السلطة السياسية^(٧٥)، سوء

الأوضاع الاجتماعية من فقر وتخلّف وفساد وسرقة وانتهازية^(٧٦)، الحرب والقتل^(٧٧)، الموت^(٧٨)، الفتنة الطائفية والإرهاب^(٧٩). وصور المعاناة هذه لا يفكرها أحد، غير أن نفة خلافاً حول وسيلة تجاوزها، فما ينشده «ميخائيل» من مطلق إنساني يدرك استحالة، تراه «رامة» تعلقاً بمبدأ متعال لا إنساني (تتكلم عن عدل كوني، مطلق، إلهي)، ويراه صديقهما «أحمد» - على نحو أكثر صراحة - تمسكاً بمبدأ ديني غيبي تجاوزته المدنية الحديثة بنزعتهما التجريبية (المخلق عندي شيء غيبي وغير علمي على الأقل ... هنا المخلق العلوي الذي به القانون العلوي ... يرجع - ويرجع بنا - إلى غيبيات وسيطلة عفى عليها الزمن)؛ ففى مقابل وجودية «ميخائيل» بطابعها المثالي، تبرز «ماركسية» «رامة» و«أحمد» بنزعتهما المادية المرتبطة بحركة الواقع والتاريخ (نريد عدلاً اجتماعياً نسبياً)، (ليس عندي إلا الإنسان الذي صنع مصر ... هو الذي صنع المطلق، وليس العكس، أول ما صنع الإنسان إذن هو المطلق الوحيد الذي تسدى إليه العبادة - إذا صح هذا - لأنه هو الذي يصنع ويغير الأرض والمستقبل، نفسه، بحرية، ووفقاً لقانون التاريخ). الفعل الإنساني - إذن - «الثوري» أحياناً والذي حدث أن شارك فيه «ميخائيل» نفسه - وكذلك «رامة» - فى ظروف خاصة كوجود المستعمر أو الفساد السياسى^(٨٠)؛ هذا الفعل الإنسانى هو أداة تحقيق ما تسعى إليه كل الإيديولوجيات تحت اسم «المخلق» أو «المثل الأعلى»، أو غير ذلك من تسميات، ولكن ما يبقى هو وضع خلاف هو حدود الفعل وقيمه وجنوده، أى حركة السعى نحو المطلق فى ضوء هوية المطلق ذاته.

يبدو «ميخائيل» - بوجه عام - متشبهاً بمطلق لا يسنده الواقع أو التاريخ أو المعتقد الدينى، بل أنه على العكس من ذلك يخضع كل هذه الأشياء لتصوره «الخاص» للمخلق، بما يتضمنه من مبررات شخصية وناقبة أكثر منها موضوعية عقلية؛ الأمر الذى يجعل من حوار «ميخائيل» مع غيره من الشخصيات حواراً جدالياً فى مجمله، حواراً «لامانياً» لا يؤدى إلى حدث، ولا يسفر عن نتيجة مشتركة بين المتحاورين، إذ يستمر التعارض - ويتكرر - من غير انقضاء، مشيراً إلى ما يشبه الانقطاع وعدم التواصل، حيث "... تكون العلاقة التخابلية غير متعادلة ... تكون موضوعاً لنفى صراعى فى الخطاب"^(٨١).

ف«ميخائيل» أحد الشخصيات المتحاوره هو نفسه المارد الذى يقوم بتشخيص أقوال الشخصيات الأخرى فى الحوار، أى إنه إن لم يكن أصلاً للمعنى، فهو يمارس سلطة ما عليه، كما أنه يصير على اعتناق مفاهيم خاصة تنقصها القدرة على الإقناع والاحتجاج (أنا شوفينى المصرية بالرغم

من كل الحجج العقلية التي أسلم بها - شودج ٥؛ الأمر الذي يضعف الطبيعة الحوارية في مقابل العناية بالإحالة على المصطلح ذاته «ميخائيل»، وعالمه. إن وضع «ميخائيل» يجعل منه - في نظر الآخرين وخاصة «رامة» - خيالياً أو رومانتيكياً^(٨٢). متحوصفاً^(٨٣)، شاعراً^(٨٤) متعصباً^(٨٥)، وبخاصة لمصريته، فهو يريد «المصرية» صفة لكل المصريين بحرف النظر عن دينهم أي بلا تمييز بينهم في الدين؛ ومن ثم لا معنى للحديث عن أغلبية مسلمة وأقلية مسيحية أو غيرها المصرية بما هي خاصية مميزة لمصر وحدها، بما هي صفة جوهرية أو «روح» امتزجت بها ثقافات متعددة متباينة - عبر التاريخ - وانصهرت فيها، وتوحدت معها، وبقيت بتعددتها وتفرعها روحاً واحدة منذ القدم وحتى الآن. وشكلت بأصالتها قدرة على البقاء والدوام (هناك عمق آخر، عمق هوية مركوزة في أرض غنية جداً متعددة الطبقات الجيولوجية بالمعنى الثقافي ... وعندما أتكلم عن مصر، فعنها كلها أتكلم، دون أغلبية، ودون أقلية، مع الاحتفاظ بحيوية كل الثقافات الداخلية المتفاعلة، أتكلم عن جسد مصر الواحد المتعدد الأعضاء، انصهرت فيه الروح العريقة من الأزل واتحدت فيه بجوهرها دون انفصال، أتكلم عن أقدانهم في جسد). ولا ترفض «رامة» هذه الخصوصية والتميز، لكنها تختلف أشد الاختلاف مع «ميخائيل» حول مقومات هذه الخصوصية، إذ تراها تركز على التاريخ والواقع والثقافة بقدر ما تعتمد على اللغة والحدود والمصير؛ ومن ثم فإن مصر تنبع خصوصيتها من واقعها ومن انتعاشها الأصيل إلى كيان (أو واقع) أكبر هو العالم العربي في الوقت نفسه (كيف يمكن أن ننسى تراث عبدالناصر، تراثنا الذي جلاه لنا عبدالناصر عندما علمنا، كشف لنا، أننا مصريين صحيح، ولكن عرب أساساً، إن مصر إن لم تكن قلب الوطن العربي وقادته، فهي على الأقل بالتاكيد جزء لا ينفصل عنه باللغة والتراث والتاريخ والمصير والثقافة كلها.. أي كلام آخر يقطعها عن هذا الجسم الكبير، ويميتها ... أليست هذه، بالضبط، هي مؤامرة الاستعمار ومقاومة إسرائيل؟).

إن «رامة» ترى في التراث والثقافة واللغة والمصير والتاريخ محجلاً لـ «عروبة» مصر إلى جانب «مصريتها»، بينما يرى «ميخائيل» أن التاريخ والحدود الجغرافية والمصالح المشتركة قد حققت روابط ما بين مصر والعرب، لكن أن تجعل من المصريين عرباً، فهذا أمر يضعه «ميخائيل» موضع الشك، ويميل إلى رفضه (لا أقطعها، هي أصلاً ليست منه، حكاية الجسم الواحد وقتله أو رأسه أو ما شئت ليست إلا مجرد استعارة، مجرد مخيلة بالكلام ... لكن حكاية الجسم الواحد؟ هل نحن

عرب حقاً؟ ما أصعب الإجابة على هذا السؤال، هو سؤال قائم وحدي، ليس محلولاً، مصالحنا مشتركة، نعم، جغرافيا مشتركة، صحيح، تاريخ له دوره، نعم... ليس التاريخ معطى ثابتاً أو قيمة تجريدية سلفية. الجغرافيا والمصالح شيء آخر مقبول، بل ضروري وعملي). إنه يتردد إلى ما يخلنه «أصولاً» عريقة قديمة، هوية ثقافية متعددة الأبعاد وبعيدة الجذور يلتصقها في «قبطية» مصر بوصفها صفة خاصة بمسيحية المصريين وحدهم، ومن ثم يعد كل المصريين أقباطاً بغض النظر عن دينهم، ويرى في رئيس البطاركة رمزاً مجسداً - على الدوام - للروح المصرية (ليس البطاركة مجرد رئيس طائفة دينية، ليس فقط خليفة القديس مرقس، هو أيضاً رمز، بل أكاد أقول الواحد الساقى من آلاف السنين ... المصريون جميعاً قطعاً، بغض النظر عن دينهم.

هذا اسمهم، كما تعرفين، مسيحية الأقباط محمية، وخاصة بمصر)؛ ولكن «ميخائيل» لا يقيم دعوته على أسانيد كافية، وكأنه ليس بحاجة إليها (أنا شوفيني المصرية بالرغم من كل الحجج العقلية التي أسلم بها) [«... يدعو إلى هذا بدائياً وساذجاً، لكنه عندى يقين، إيمان ليس بحاجة إلى أدلة أو براهين...» - رامة والتنين ص. ١٦٩]، فهو يتوقف عند «القبطية» (= المسيحية) بوصفها أصلاً للتسمية وللهوية، أى إن القبطية تستوعب الصفة «مصرية»، فى حين أن العكس أكثر صحة؛ ويتجاوز ما سبقها من تراث «فرعونى» أكثر عراقة وعمقاً وخصوصية، ويسمح لنفسه بتجاوز ما بعدها من تراث «إسلامى وعربى»، بدعوى أنه يخص حضارة آخرين ولغتهم، فقط تداخل مع ما هو مصرى/قبطى، ولا يصلح أصلاً [«... نعم، اختلطت هذه (أى حضارة العرب) بدمائنا. لا أعرف. أنا أعرف لغتهم، أما حضارتهم فهي حكاية أخرى. نسيت لغتى، أو أسقطتها.

عشقى للغتهم أيضاً هو عشق الخونة ... ولكنها تصنع لغتى أنا وأنت، لغتنا نحن ... هذا هو سحر المصريين. يحاولون كل شيء، كل شيء إلى تيرهم هم الخاص ...» - رامة والتنين ص. ١٦٩]. وقد يكون التراث العربى والإسلامى أحدث امتزاجاً بما هو مصرى، ولكن المصرية جعلته - عبر التاريخ - من أهم مرجعيات الواقع والثقافة والحضارة، من أهم خصوصياتها، لتكن «المصرية» - وليست القبطية - هى الصفة الأكثر شمولية واحتواء لكل المصريين، لكل تاريخهم وموروثاتهم ومعتقداتهم وإنجازاتهم، غير أن العروبة مكون جوهرى لما هو مصرى؛ فهناك من يؤكد أن اختلاط المصريين بالعرب ليس حدثاً طارئاً (وليد الفتوح العربى الإسلامى)، بل إنه إعادة لقاء بين نوى أصل جنسى مشترك سابق على الفتوح والتعريب، أصل واحد متوسطى كان يشمل نطاق الصحارى فى

العالم القديم من الخليج إلى المحيط قبل أن يحدث الانفصال جغرافياً في عصر الجعاف، وبقي النحاس الجنسى رغم هذا (عن طريق المصاهرة والهجرات المستمرة ...)؛ ف «عروبة» محر حقيقة تاريخية مؤكدة، وواقع حي، بل هي العلامة الباقية (المستمرة) هي تاريخ مصر، وهي (أى العروبة) - بذلك - تعنى مضموناً ثقافياً أساساً قبل أن تكون جنسية^(٨٦). إن «ميخائيل» - فى الحقيقة - ليس «شوفينياً» Chauvinist - أى مغالياً فى وطنيته أو مصريته - كما وصفته «رامة»، وكما أقر هو نفسه بذلك، ولكنه «متعصب» - برغم كل شيء - لمعتقد ديني، أدى به - حيناً - إلى أن يخلع على «معلق» - الإنسان الخالص بعداً دينياً لاهوتياً، من خلال فكرة تجسد الإلهي أو اللامتناهي في الإنسانى (...البهرك ... الواحد الباقي من آلاف السنين).

إن الحوار في الثلاثية - كما سبق توضيحه - لا يعنى كثيراً بنوعية العادقات المتبادلة بين المتحاورين، أى العادقات التخاطبية وما يرتبط ما من فروق اجتماعية - لسانية، وما يمكن أن تسهم به من دور في مجرى الحدث السردي، بقدر ما تسعى إلى الكشف عن أفكار الشخصيات الرئيسية وتاريخهم الشخصي؛ يحدث هذا دائماً مع «ميخائيل»، كما يظهر مع «رامة» بصورة أقل وضوحاً، ويكاد يكون نادراً مع الشخصيات الأخرى (كما مع شخصية «أحمد» فى مبرج (٤) فقله يجسد وجهة نظر علمية وماركسية أكثر مما يحمل ملمحاً شخصياً). ولا يحمل الحوار فقط عرضاً لأفكار الشخصية الرئيسية ورؤيتها للعالم، وترديداً مستمراً للمعنى نفسه، كما فى نماذج (٢، ١، ٢، ٤، ٥)، ولكنه أيضاً يقدم الكثير - وبصورة متكررة - عن حياة الشخصية: ماضيها، وواقعها وأحلامها كما فى نموذج (٦)، إذ تحكى «رامة» عن فترة المراهقة فى حياتها، والتي قضتها فى «المنيرة»، وكيف ارتبط بها ثلاثة من شباب المنيرة بحب صبيانى، وكيف أنها اضطرت إلى الانتقال إلى الاسكندرية لدخول المدرسة الثانوية الداخلية، مدرسة «فيكتوريا كوليدج»، وكانت مدرسة مشتركة؛ وعلى الجانب الآخر كان «ميخائيل» يحكى لـ «رامة» عن حياته فى تلك السنوات ذاتها (فى تلك السنوات - فى الأربعينيات؟ - التى تحكى لى عنها، كنت أنا ...). ومن خلال الحوار فى الثلاثية يحكى «ميخائيل» عن : أسرته وطفولته^(٨٧)، صباه وأحلام المراهقة^(٨٨)، شبابه واشتغاله بالعمل السياسى واعتقاله فى الأربعينيات^(٨٩)، سفراته ورحلاته للعمل وحضور المؤتمرات^(٩٠)، أصدقائه وزيارته^(٩١)، كما تحكى «رامة» عن والدها وجديها وفترة طفولتها وصباه^(٩٢)، مشاركتها فى العمل العدائى^(٩٣)، حياتها الزوجية وصادقاتها وغرائبها وأزماتها النفسية^(٩٤).

تفلاتها ورحلاتها^(٩٥)، وطبعتها وما تقوم به من أعمال أخرى^(٩٦)؛ كل هذه الأمور - وغيرها كثير - يتم التعرف عليها من خلال الحوار وبصورة متكررة. ويقوم السارد بتكرار مثل هذه الأمور، وإعادة تأويلها (خاصة فيما يتعلق ببرويات «رامة») أكثر مما يضيف إليها، حيث إنه ليس من ذلك النمط «العليم بكل شيء»، فالسارد هو نفسه الشخصية.

وهنا يمكن القول بأن الحوار في الثنائية - من حيث هو تلفظ أو خطاب مباشر أكثر منه علاقة تخاطبية - يقوم بدور جوهرى في بناء الشخصية السردية، بل في بناء العالم السردى دلالياً وتركيباً، باعتباره المتكلم أو ذات التلفظ أو ذات الخطاب هى... الحفل الذى يقوم بعملية الإثبات أو النفى الخاصة بالمضامين القابلة للاستثمار داخل النص السردى...^(٩٧)، أى إن الشخصية بأكملها المسروح به على نحو واضح، وما يحمله هذا الخطاب من قيم - إنما تأهم بفعلية في تشكيل بنية النص الدلالية والأيدولوجية.

٢- الخطاب المنقول

الخطاب المنقول Reported Discourse/Speech^(٩٨) هو إحدى صور الخطاب المباشر يختلف عن الحوار فى أنه (أى الخطاب المنقول) حدث لفظى من جانب واحد (أى المتكلم)، تغيب عنه مشاركة المخاطب الفعلية فى عملية التلفظ؛ وهو بذلك يتسع ليشمل كافة الأقوال المنقولة - والنقل فعل تخيلى لبناء عالم ممكن / محتمل أو هو تشخيص أدبى - سواء تلك التى لا تحمل أية علامة خطية على وجود المخاطب، أو تلك التى تحتفظ له بعلامة متمثلة فى الضمير دون أن يكون مشاركاً فى فعل القول. كما يتميز الخطاب المنقول عن صورة أخرى من صور الخطاب المباشر هى «الخطاب المباشر الحر» - الذى سيتم تناوله فيما بعد - بحضور العبارات والعلامات الدالة على توسط السارد (فى حالة الخطاب المنقول).

ومن النماذج العديدة للخطاب المنقول:

١: «وقال لنفسه: أنت مفرط الوعى بذاتك، مفرط الشغشقة عن ذاتك. لذلك أنت لا تعرف نفسك، ولا تعرفها، ولا تعرف ما يطوف بظلمها، أنت فى النهاية - مع كل الترتبة - لا تقول شيئاً. ولا تقول عن ذات نفسك على الأخص.

قال لنفسه: وأيضاً القوالب الجاهزة المألوفة، المطروحة فى السوق، كل ما نقول: وأيضاً أن جسمها ملكها وحدها، هى ما تملكه، ولم تبعه قط، ولم يكن أداة. قد مارست الحب معك ومع

الأخريين، لكنها لم تنع جسمها،/ ولم تتبدله، ولم تجعله شيئاً. هذا قالب معطى من معطيات الكلام، وهذا صحيح. هى وحدها القادرة على أن تعطيك أو تمنحك إياه. جسمها . أنت لا تستطيع أن تأخذه قضية مسلماً بها، تفعل به ما تشاء، ليس موضوعاً بينها وبينه وحدانية كاملة هى، على العكس منك، تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية. أما أنت فتشدد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة.

لم يقل لها لا أحاسنك، وليس فى استطاعتى - لك مطلق الحرية، وليس هذا منحة منى، أو هبة. أنا أعرف - أو يخل إلى - ما القهر الذى يدفعك ويحثك نحو حنوك، أو يبقبك فى حصار تعقلك، على السواء. يا طغلق الأبدية الحكيمة، يا ساحرة لا تسك بها قبضة. لكننى أحبك لذلك أريد أن أعرف من أنت، ما أنت. أريد أن أعرف بيدى العاريتين فى عمق أحشائك الداخلية دون أن أمسها مع ذلك بجرح أو أذى. وأعرف أن ذلك مستحيل. لا نقولى هذه سادية. ما أسهل هذا. وما أصعب أن أقول لك إن طغيان هذا الحب هو أيضاً أن أفقد نفسى، أن أجده فى نفس الوقت وينفس الفعل. هذا قالب آخر أن أعبر منخلقة امتحان لا قبل لى بها، بكل الكرامة. قالب قالب قالب. أين الكلمة المنقذة؟ أين أحلص من عذاب العى والتمتعة؟ لا نقولى لى مجرد رغبة فى التملك. بل أنا أريد الحرية، لا حريتى بل الحرية، معك، تاجاً تحت قدميك. وما فى وسعى أن أصل إلى رجليها. هل الحرية هذه الأصفاة؟ ما زلت أنا وأنت نرسف فى القيود.

أريد أن أعيد صباغة وجه العالم على غرار وجهك، هذه حريتى. يا له من تطاول ولكنه سكت.

لماذا الصمت؟ (رأمة والتين ص. ٢٠١، ٢٠٠)

ن ٢: «لم يقل لها: فى هذه العلاقة حزن ضرورى. هو الوجه الآخر للنهضة التى لا تعقل. الحزن والحب، لا أعرف ماذا أفعل بهما؟ ليس هنا مأسوسية، ولا انصياع لآلام طغولية قديمة ليس هذا أساساً. بل ضرورى.

ولم يقل لها: لأنك .. حتى عند كمال التحقق، تبقيين شوقاً غير متحقق مَماً. وفى أضراً لحظات المجد تطلين صبوة غير قابلة للتمتع،/ فيها أفاق أبعد، لا وصل إليها. لذلك أنت دائماً متفردة، متوهجة فى سريرتى.

بل قال أعرف أنه دائماً مصون. لا أعرف الزمن.
ولم يسأل، لأنه قال لنفسه إنه لن تكون هناك أبداً إجابة
- وأنت .. هل تعرفين؟

قال لها مرة: غريبة جداً ... » {الزمن الآخر ص. ٢٤٣، ٢٤٤}

ن٣: «قل لنفسه: لا أسلم بالواقع .. ولا أسلم له .. لم أكن أطمح نفسى مراهقاً- حتى فى الشيخوخة،
حتى إلى حافة الموت - إلى هذا الحد .. واقع الأشياء هو الحلم الرديء، الواقع اليومى،
العملى، اللوطيفى، السياسى، الاجتماعى. ما الواقع، وما الحلم؟ كلاهما غير مقبول وغير
سائح فى روحى. حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستبدلين؟ قد
شاه، واعتورته التلزمات والجراحات الصدمة، أما زال قائماً برأسه؟ واقع الضجر،
والتقاعس، والسكوت فى المخبض، أهذا ما على أن أسلم به؟ هناك، سوف تقول لى واقع
المجابهة، والمعرفة، والعمل الإيجابى السليم، بين الناس، فى النور .. واقع الشجاعة والأمل،
وإعلاء الحقيقة ..

نعم، هذا هناك، سوف أقول لها.

ما زال فعل الحياة، مع ذلك، مجرد فعل العيش، والتنفس، توقلاً صعباً لأكمة غثوت يخبيل إلى
أنها قاحلة، مع كل انفجارها بالورد الحبيس. ومضروب على أن أسعدها، أخوض فى رمل
الجفاف بعناد.

قال: أخوض فى رم الهجر.

لا أريد، مع ذلك، أى لبس. كل شىء ملتبس فى هذا الحب، صحيح، كما هو ملتبس فى كل
شىء. ولكن هذا الحب نفسه - أريدك أن تعرفى - غير ملتبس. أريد له نعمة الوضوح
والرشاقة. ولكنى أجد كل شىء فيه بدائياً عنيفاً مضطرباً ووحشياً أيضاً. هو داخلى جداً
هذا صحيح، ومغلق عليه، ولكنه يتخلل كل شىء ويغمره. أعرف أنك تقفان هذا النوع من
الكلام، وهذا النوع من الحس، وأنا أيضاً أمقته ولكن هذا هو كل شىء يخوننى. وأنا أخون
كل شىء أيضاً، لأن الالتباس خيانة لا مفر من اقترافها، ما دمنا نقترف أنفسنا الحياة.
فأين النطق والسيف لرأسى؟ من هو الجلد؟ ومن هو الضحية؟

قال يا للكبر ١ متى - وهل - تعرف التواضع أسداً؟ وعقل الفحول؟ وأن نتسامح مع نفسك،
معها مع الناس، والأشياء؟
قال مللت، مللت كل شيء..
ليس هذا ممكناً، ولا هو يحدث.
ولا شيء، لا شيء.
في غبشة صبح سفره الأخير ... »
{الزمن الآخر ص. ٣٠٩، ٣١٠}

ن: «قال لنفسه: نحن المتهنئين هي عقرب دارنا، المحبوسين، أن يرفع - حتى - صوئنا، المطرودين
نبيع أنفسنا، بالرخس، ويكبرياء، في شوارع الصحراوات ومدنها المجلية القاسية
في الميادين الخلفية والمطابخ الخلفية لعواصم العالم كله، بحثاً عن الترانزستور والفيديو
والفول أتوماتيك نستهلكها ونستهلكنا في الشقة الجديدة المستحيلة أو على شط الرعة التي
ما تزال تغص بالبلهارسيا، نحن الذين ما زلنا نأكل المش بالدود وأعواد الجعضيض
بالرغيف الجاهز المدعوم، في آوان بلاستيكية جديدة ونعالج البلاجرا، ما زلنا بقتلعة لحم
عزيرة نأخذها من الحكومة بالعلم والشفت ونفك الخط بصعوبة ونطلب من الغرياء أن
يملاؤا لنا استمارات السفر في مطارات مالطة وطرابلس وجدة وبغداد، نحن، نحن هنا
أيضاً لا يمكن أن نكون هنا. نحن المضروبين، من أنا بينهم؟ نحن الغارقين في القهر المتزين
بأطمار خلقة، نحن الذين - برغمنا أو طوعاً وقراراً منا في دخیلنا - ننشق دحان جبل
القمامة المحترق المتصاعد من صناديق الشوارع وصناديق التاريخ، يلوث بيوتنا وقلوبنا
نحن الذين يرقبوننا ويسرقوننا ويكذبون علينا ويخوفوننا ويجعلون نفوسنا وساحاتنا
وحاراتنا قفراً وخراباً، نحن المحاصرين الصامتين الذين يجري ونقف في الرحمة / صفوفاً
بذينة وراء اللقمة واللحمة ... »
{الزمن الآخر ص. ٤٥، ٤٦}

ن: « قال يخل نفسه من جديد وينقب فيها، كعادته، بلا كلال.
- من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا، ومعنى طائفة، أو جمهرة من أمثالي. أهذا سؤال يسأل الآن، بعد
أن كاد كل شيء أن ينقضي؟ هل كنت - وما زلت - أريد العدالة للناس جميعاً، أريدها
باستماتة؟ العدالة المطلقة؟ هل كنت - وما زلت - أريد المحبة؟ أريد الحب؟ أريد الكرامة؟
أريد التبشير - والتعجيل - بعالم من جديد كله فهم وعقل وحديث صافية، في وسط أمواج

السلام هذه المتلظمة حولي؟ فى وسط العنف، والقتل، والغناء، والغيبوبة، والانصياع؟
 فى وسط فقر تزداد عضته شراسة؟ فى وسط أطفال يبيتون على الأرصفة، ويسقطون من
 شئ فى بالوعات مفتوحة ويغتصبون، وينتهكون، ويحشدون فى أكوام آدمية متراكمة فى
 غرفة واحدة مع الكبار المتضاجعين، ويرغمون على إدمان المخدرات، وترويجها، ويقتلهم
 أسلواتهم وأسيادهم وستاتهم كياً، ونفخاً، وخبطاً بالعدة، وامتهاناً، يا لسذاجتى .. هل
 كنت - ومازلت - أريد الجمال؟ ها ها ها! أريد الحوار؟ سحان الله! ومازالوا يداس على
 بطونهم بالأحذية. دعك من الضرب والخبط والشتيمة المقذعة بالأم والآب والعرص؟ هانذا
 اخترت البعد، هل جئبت عن المواجهة؟ هل تفاعست عن مسئوليات الحب؟ لم أشأ أن
 أكذب وأن أنار وأن أدير القامرات الصغيرة، هانذا أكذب باستمرار. حدثت إيمانى، وخذلت
 حبى، مانا فعلت؟ اخترت الترميم، ترقيع الآثار، يعنى تكريس واجهات، وهياكل باد
 عصرها، إصلاحها أى تزييفها، وتجميلها أى تزويرها. اليس هذا هو الإحباط؟ أزوق ما/
 أحسن أنه غير قابل للتزويق، ما هو نبيء، وخام وقديم؟ لماذا؟ للفرجة؟ للعبرة؟ للاستلها؟
 لزيادة موارد النخل القومى؟ هل يكفى الضحك، هنا؟ هانذا اخترت حياة مكنونة هانئة بل
 رتيبة الإيقاع سعياً إلى صفاء متوهم، إلى نقاء مستحيل، فإذا بى أجد أنها صخب لا يستنيم،
 واختلاط مرتطم.

هانذا أشير بأصبع مخضب - ملوث - بالدم الطرى.

"هنا بنان قد خضبناه بدم العشاق"

بدم الأنثى.

"فقد جعلت بحسى على النأى تنحلى، وعينى على فقد الحبيب تنام"

{يقين العطش، ص. ١١٧، ١١٨}

أبداً، هى فى الحق لا تنام»

ن: «كان عبداً للوهاب القديم. يشدو، يلون نجواه وشجاءه، لما أنت ناوى تغيب على طول...

قال فى سره: لا، لا. ها هى ذى نقول. وليست هذه آخر مرة. لأنه ليس فى الحياة أبداً وداع

حاسم، ولا قطع نهائى، هناك دائماً تداخل بطيء، وامتداد للنهائية، وذبول مؤلم على مهل. لا.

{يقين العطش ص. ١٢٩}

لا يمكن .. هنا لا يحدث الآن. لن يحدث»

ن٧: «قالت له ميخائيل، وبعد؟ ساعدنى فى مراجعة النص من فضلك، لا تسر إلى هكدا أرجوك. ألم تشبع؟
وهى تضع يدها بحنو على ركبته.
قرأ ميخائيل

«بارحنا المجد الذى كان فى قلوبنا. (أنا وأمك حواء، مع أول أنفاس المعرفة التى هبت فى داخلنا، أنا وأمك حواء. وبعد ذلك أصبح الرب ظلاماً فى قلوبنا»
قال ميخائيل: المجد الذى فى جسدنا ونور قلوبنا هو المعرفة، يا رامة، معرفة أخرى وأولية.
وبهذا المجد سنغلب كل قوات الملائكة الأتليين ... » {الزمن الآخر ص. ٩٩}

تقدم هذه المناجى سور الخطاب المنقول فى الثلاثية، حيث يتم فى جميعها نقل منطوق الشخصية (أو مكتوبها) كما هو، يحدث هذا تحت رعاية السارد الذى يضطلع بعملية النقل دون التدخل فى القول المنقول. إنه (أى السارد) يظهر أمانة وحياداً إزاء منطوق الشخصية، إذ يحقق لهذا المنطوق استقلالية بموجب علامات خطية محددة له، كالنقطتين (.) (فى جميع النماذج) أو الشرطة (-) (نموذج ٢، ٥)، أو التنصيص (" ") (نموذج ٧، ٥)، أو عن طريق عبارات مهدة يتلفظ بها السارد، مخبراً بضمير الغائب عن تلك الشخصية التى سيورد منطوق كلامها مباشرة بعد العلامة الخلية المستخدمة؛ ولا تختلف العبارات المهدة - هنا - عن تلك الموجودة - سابقاً - فى حالة الحوار من حيث سيادة الصيغة الصريحة للقول (أى «قال»)، والجردة من الإشارات التوضيحية للسارد إلا فى النادر، كما فى نموذج (٥) (قال ينخل نفسه من جديد وينقب فيها كعادته، بلا كلل:)، غير أن العبارات المهدة فى حالة الخطاب المنقول تتميز بأنها نعل أن كلام الشخصية غير مسموع، فلا وجود لستمع، حتى عند استخدام ضمير المخاطب. إنه قيل لا يسعى إلى أن يكون مسموعاً لأحد أو موجهاً إليه، سواء كان فعل القول المستخدم مجرداً (قال)، كما فى نموذج (٢، ٢)، أو متضمناً الإشارة إلى أنه «مناحة للنفس» Soliloquy (٩٩) (قال لنفسه نموذج ١، ٣، ٤. قال فى سره: نموذج ٦. قال ينخل نفسه من جديد وينقب فيها نموذج ٥)، حيث يقوم السارد بالتقديم المباشر لخطاب الشخصية الذى تتحدث فيه إلى نفسها بصوت لا يسمعه أحد؛ وهو ما يمكن أن يعد «مونولوجاً خارجياً» Exterior Monologue حيث يكون منطوقاً، أو مصاغاً بصيغة النفى (لم يقل لها: نموذج ١، ٢. لم يسأل: نموذج ٢) أو سواء تم التوسل بعبارات أخرى دالة على القول

(قرأ: نموذج ٧ لم يسأل: نموذج ٢)، فالقول المنقول - فى جميع هذه الأحوال - لا يستدعى أحداً غير متلفه ولا يستوجب مشاركاً آخر فى عملية القول أو التلفظ، وهو ما يظهر بوضوح فى حالة النصوص التخللة، تلك المحصورة بين علامتى تنصيص (نموذج ٧.٥)، أو التى تستغنى عن التنصيص لشهرتها وذبوعها، كما فى إحدى أغنيات «عبد الوهاب» (نموذج ٦).

نقتضى العبارات الممهدة (قال، قال لنفسه، لم يقل) أن الذات المتلفطة بها (أى السارد) مغايرة للذات المتلفطة فى القول المنقول (أى الشخصية)، أى إن الأمر يتضمن صوتين مختلفين ومن ثم وجهتى نظر مختلفتين، ينبدى الحرص على استقلال كل منهما (تعبيراً وخطياً) وعدم تداخلهما؛ غير أن توحد السارد والشخصية فى الثلاثية يكشف عن عدم أصالة الازدواج الصوتى أو الثانية الصوتية المصطنعة هنا. إنه نوع من ممارسة الاتصال (المؤقت أو العارض) عن الذات، بالطبع لا معنى - بصورته المستخدمة هنا حيث تختزل العبارة الممهدة إلى أقصى حدودها فلا يستنتج منها أكثر من مجرد القول - شقاً أو صراعاً مع الذات بقدر ما يجسد رغبة فى خلق مسافة ما عن المنطوق، والتحلل من مسئولية ما تعلنه الذات وتنطق به. فقول الذات (قال: ...)، أو مناجاتها لنفسها (قال لنفسه: ...)، أو ما تدعى عدم قوله (لم يقل: ...)، والدذى هو - فى الحقيقة - تأكيد للمفوط الذى تدعى نفيه حيث "... تظهر الأنا على «ماهى» عليه نحت غطاء نفى أنها كذلك...»^(١٠٠)؛ فهذه المفوطات تراها الذات صادرة عن أخرى مغايرة لها. إن الذات تجعل من نفسها، ناطقة بأفكارها ومشاعرها، بما يتضمنه وعيها وما يختزنه لا وعيها، تجعل منها «آخر».

وهنا تقف الأنا/السارد مغايرة ومتصلة عن الأنا/المسرود ترقد القنات إلى نفسها، لتنطق عما بداخلها، مدعية أنها ليست هى، ليست أصلاً ومصدراً لما يقال.

إنما تمارس نوعاً من التخفى، نوعاً من التلاعب، نوعاً من الادعاء بعلم أصوليتها للقول والمعنى (معدة وجوداً كسارد فى العبارة الممهدة)، رغم أنها التاطهة لكل تلفظ (توحد السارد والشخصية)، حتى تلك المقولة عن الغير (النصوص للتخللة) معروقة التصور أو مجهولة.

فى نماذج/مقاطع المناجاة (قال لنفسه: ...) يتقل السارد حينئذ الذات لنفسها، عما ينور بداخلها من أفكار ومشاعر، بما لا يتعد كثيراً عن الطبقات القريبة من الوعي.

فالذات تواجه نفسها. «ميخائيل» يواجه ذاته بأنه ذا ثم التلألأ لها، نائم الحديث والإفصاح عنها؛ وهذا النقوقع حول الذات لا يمنحه معرفة حقيقية بها، لا يحقق له وعياً عميقاً بذاته وبالأخر

(خاصة «رامة»)، طالما هو منغلِق على ذاته، أسير ما تصطنعه هي من منبررات وصيغ ورؤى ذاتية حالِصة (قال لنفسه أنت مغرط الوعى بداتك، مغرط الشَّقْشَقَة عن داتك، لذلك أنت لا تعرف نفسك، ولا تعرفها ... لا تقبل شيئاً ... - نموذج ١)؛ وهكذا حال كل شيء يرتبط بنفسه عقطاً، إذ يعنى ذلك " ... أنه منغلِق على نفسه تماماً وأنه لا يتضمن أى تمايز ذاتى باطنى ... أن الشيء من هذا النوع لابد أن يكون فارغاً وغير متعين تماماً ... (١٠١) .

فقط توجد مضاعفة للذات وتكرار لها من غير أن يكون لقلوها معنى، وهو ما يجسده التكرار (أو الترادف، والتقى على المستوى التعميري) (مغرط الوعى بداتك/ مغرط الشَّقْشَقَة عن داتك، لا تعرف نفسك، لا تعرفها/ لا تعرف ما يحلوف بخلفها، لا نقول شيئاً/ لا تقول عن ذات نفسك، القوالب/ الجاهزة/ المألوفة/ المطروحة فى السوق، كل ما تقول). وتطل عودة الذات إلى نفسها بحثاً ونقياً وتصفية - فعلاً متكرراً من جانبها، إلى حد يعرضها لاستهزاء حتى من جانب السارد - الذى هو «مبخائيل»، نفسه - فى العبارة المهددة (قال ينخل نفسه من جديد وينقب فيها، كعادته، بلا كلل: ... - نموذج ٥)، فالسارد يرى في الأمر إصراراً - وتمتاعاً - بمعاينة الذات المتجددة، معاينة - رغم تجديدها - لا تحمل تحديداً، أو لا تسعى إليه، إذ تصاحبا على الدوام تساؤلات لا ماية لها (- من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا، ومعنى طائفة، أو حمهرة من أمثالى، هل كنت - وما زلت - أريد العدالة للناس جميعاً، أريدها باستمانة؟ هل كنت - وما زلت - أريد المحبة؟ أريد الحب؟ أريد الكرامة؟ أريد التبشير - والتعجيل - بعالم جديد كله فهم وعقل وحدوس صائبة، فى وسط أمواج الظلام هذه المتلحمة حولي؟ فى وسط العنف، والقتل، والغباء، والعبودية، والانصياع؟ فى وسط فقر تزداد عضته شراسة؟ فى وسط اطفال يبيتون على الأرصفة، ويسفلون ... ويعتصبون، وينتهكون، ... ويرغمون على إدمان المخدرات، وترويجها، ويقتلهم أسطواناتهم ... كناً، وبغثاً، وخبطاً بالعدة وامتهاناً ... هل كنت - وما زلت - أريد الجمال؟ أريد الحيار؟ ... فأندا أحرز البعد، هل جئنت عن المواجهة؟ هل تقاعست عن مسؤوليات الحب؟ ... خذلت إيماني، وخذلت حتى، ماذا فعلت؟ ... - نموذج ٥. أهذا ما على أن أسلم به؟ نحن المنتهين فى عقر دارنا ... نحن المضروبين، من أنا بينهم؟ - نموذج ٤). إنها تساؤلات مطروحة على الذات، تتتابع من غير انتظار للجواب، فهي لا تطمح إليه ولا تطلعه.

إن علاقة «ميخائيل» بذاته تشهد - هذه التساؤلات - اختلالاً واخترازا. ثمة نقص أساسي في معرفته بذاته، ما كانت عليه، وما هي عليه - (هل كنت - وما زلت - ...) المتكررة - فلا إمكانية بالتالي للوصول إلى جواب، إلى تجاوز النقص الذي لا يستغنى بتكرار التساؤل حوله، إلى تجاوز وضعية التساؤل. إن الذات - بتركزها حول نفسها - مدفوعة إلى الانخراط في عملية تساؤل دائمة. والتساؤل (-؟) إذ يظل مفتقراً إلى جواب، فهو إنما يكون بصدده استكمال نقسه وعوزة، باقتضائه أو طلبه جواباً؛ فـ "... عن طريق السؤال نعلق لأنفسنا الشيء، كما سنحها الفراغ الذي يمكننا من ألا نتملكه، أولاً نتملكه إلا كربة..." (١٠٢).

فحقيقة الذات (أى «ميخائيل») قوامها هذه التساؤلات الدلالية التي لا أجوبة لها، قوامها هذا النقص الدائم الذى يظل يشد اكتمالاً يتعذر الوصول إليه. فالعدالة، المحبة/الحب، الكرامة، الحلم بعالم جديد يسوده الفهم الواضح السليم، الجمال، الحوار الحقيقى العادل؛ كل هذه القيم الأصلية المفقودة تلمح إليها الذات، وترغب فيها فى مواجهة الظلام الكثيف، العنف، القتل، الغباء، الغيبوبة، الخنوع/الانصياع الأعمى، الفقر المتزايدة قسوته، اغتيال البراءة فى شخص الأطفال الذين يعانون التشرد والاعتصاب والتعذيب باختلاف الأساليب من قبل من يكونون بخدمته من أسياد وسمات وأسطوات مهنة بما فيها السرقة وتجارة المخدرات.

هذه (جسمها ملكها وحدها، هى ما تملكه، ولم تبعه قط، ولم يكن أداة، قد مارست الحب معك ومع الآخرين، لكنها لم تبع جسمها، ولم تبذله، ولم تجعله شيئاً ... هى وحدها القادرة على أن تعطيك أو تمنعك إياه، جسمها .. أنت لا تستطيع أن تأخذ قضية مسلماً بها، تفعل به ما تشاء، ليس موضوعاً، بينها وبينه وحدانية كاملة، هى، على العكس منك، تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية، أما أنت فتتشدد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة - نموذج ١. لا أسلم بالواقع ... ولا أسلم له ... واقع الأشياء هو الحلم الرديء، الواقع اليومي، العملى، الوظيفى، السياسى، الاجتماعى ... غير مقبول، وغير سائغ فى روحى، حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستذلين قد شله، واعتورته الثلمات والجراحات الصدمة ... واقع الضجر، والتعاس، والسكوت فى المضض ما زال فعل الحياة ...

مجرد فعل العيش والتنفس، توقلاً صعباً لأكمة عنوت يخيّل إلى أنها قاحلة. مع كل انفجارها بالورد الحبيس ومضروب على أن أضعدها، أخوض فى رمل الجفاف بعناد - نموذج ٢،

نحن المتهنئين في عقرب دارنا، المحبوسين عن أن نرفع - حتى - صوتنا، المطرودين، سبيع أنفسنا، بالرخس ويكنزياء، في شوارع الصحراوات ومدينها المحلوة القاسية، في الميادين الخلفية والمطابع الخلفية لعواصم العالم كله بحثاً عن الترازستور، والبيديو والعول أنوماتيك نستهلكها ونستهلكها في الشقة الجديدة المستحيلة أو على شط التربة التي ما تزال تغص بالبهارسبا، نحن الذين مازلنا ناكل المش بالدود وأعواد الجعضيض، بالرغيف الجاهز المدعوم، في أوان بلاستيكية جديدة ونعالج البلاجرا مازلنا بقطعة لحم عريزة نأخذها من الحكومة بالعلم والشغف ونفك الخط بصعوبة ونطلب من الغرياء أن يملأوا لنا استمارات السفر في مطارات ماحلة وطرابلس وجدة وبغداد ... نحن المصريون ... نحن العراقيين في القهر المترين بأطمار خلقه، نحن الذين - برغمنا أو طوعاً وقراراً - منا في دخيلتنا - ننشق دخان جبل القمامة المحترق المتصاعد من صناديق الشوارع وصناديق التاريخ، يلوث بيوتنا وقلوبنا، نحن الذين يرقبوننا ويسرقوننا ويكذبون علينا ويخونوننا ويجعلون نفوسنا وساحاتنا وحاراتنا فقراً وخراباً، نحن المحاصرين الضامتين الذين نحرق في الزحمة صفوفاً بذينة وراء اللقمة واللحمة (نودح؟).

إن الذات - هنا - لا يتحقق لها الوعي بذاتها وبالأخر من خلال التفاعل مع هذا الآخر في حين أن الوعي بالذات ليس مجرد معرفة بالآخر، بل هو عملية تتغلوى على تجاوز لهذه المعرفة بالآخر، أي إن الآخر هو "... المرأة التي يلتقي فيها الوعي بذاته أو يتعرف فيها على ذاته..."^{١٠٣}، أي من خلال وعي الآخر به، من خلال كلمة الآخر عنه، فما يحدث - هنا - هو معرفة الذات بالآخر الذي تكون صورته من خلال مجموعة من الإدراكات الذاتية المباشرة والمخضة، إن وعي «ميخائيل» بذاته في ضوء معرفته بالآخر، في ضوء علاقته بـ «رامة» وبالواقع - إنما يتحدد من خلال أنه (أي «ميخائيل»)، لا من خلال كلمة الآخر عنه أيضاً حيث يتم - بذلك - التحول من الوعي إلى الوعي بالذات. فـ«ميخائيل» يرى أن «رامة» في ممارستها الحب معه ومع كثيرين غيره - إنما تمنح جسمها فقط لمن نشاء ووقتاً نشاء، لا تمنهه بأن تجعل منه شيئاً مستباحاً، أو مجرد أداة للمتعة وموضوع لها، ولكنها تصدر عما لجسدها من قصدية ووعي بصدد الذات والآخرين، تتواءم مع هذا الوعي الجسدي الذي يجعل من علاقاتها بكثيرين فعلاً منسجماً يستوعب التعددية، من غير أن يصبح الأمر ضرباً من التناقض أو التحلل أو الامتهان؛ هذه الطبيعة لـ «رامة» - كما يراها «ميخائيل» - تكشف عن نقيضتها لديه فـ «رامة» تحيا بالنضاد، لا يقلقها ما بداخلها من تناقض

أو تعدد، ولا تطلب انقضاء له (تبحث عن التعدد من داخل وحدانياتها النهائية)، أما «ميخائيل» فعلى العكس منها، يطلب وحدة مستحيلة لتعدد دائم، يعلّق بحلم تنصهر فيه المتناقضات التي يعيشها دائماً (أما أنت فتتشدد وحدانية معقوبة مفتتة مقسمة). ويرى «ميخائيل» الواقع بكل مظاهره (اليومي العملي، الوظيفي، السياسي، الاجتماعي) محكوماً بقيم الضعف، والتخاذل، والخدع، والإعباط والكبت، والفقر، فليس لأحد الحق سوى هي الأخذ بأدنى مظاهر الحياة، مجرد العيش والتنافس وعليه أن يعيش شقاءً وحرماناً هي حياة غير مسموح له بالتمتع ببهجتها وغناها. إن «ميخائيل» لا يرى من الواقع سوى هذه الصورة الأليمة، المحزنة، الرديئة، المحبطة لكل الآمال والأحلام. ومن ثم فهو يرفض هذا الواقع المفروض عليه، بشقائه وجذبه، لا يسلم به، ولا يحلم فيه بشيء، إذ لا مكان فيه حتى للأحلام ولتمنى العدالة والحرية والتغيير.

إنه (أي الواقع) غير مقبول وغير محتمل، رغم ما به (عمل إيجابي، مجامة، معرفة، شجاعة، أمل مطلب للحقيقة)، لكن تنزل رداءته وخاؤه مسيطرين على كل مظاهره. إن رفض «ميخائيل» للواقع إنما هو نتيجة لما يراه من قيم سلبية، مهينة وباقية (لا أسلم بالواقع .. ولا أسلم له ... واقع الضجر و ... و...)» على أن الأمر ليس من قبيل الأفكار المجردة المتعالية، بل إن مظاهر الواقع المعيش وتقاصيله تتعلق بذلك، فنحن نعيش هذا الواقع، نعانى القمع والاعتراّب والمهانة، نتحول إلى القيم الاستهلاكية، ونغترّب بحثاً عن السلع والأجهزة والمتع المستحدثة، بينما لا يزال الفقر والمرض والأمية والتلوث والتخلف، لا يزال واقعنا - كما كان تاريخنا - يشهد استلابنا، نتعرض للسرقة والتضييل والخيانة والفجس والإبذاء والانتهاك.

ترسم صورة الواقع المعيش واليومي من خلال عدد من المشاهد والوقائع المتكررة والموجودة بالفعل، ومن خلال عدد من الأنماط المستحدثة والعامية والعربية. (نبيع أنفسنا بالرخس في شوارع الصحراوات ومدنها ... في الميادين الخلفية والمطابخ الخلفية لعواصم العالم كله، الترانزستور، الفيديو، الفول أنوماتيك، الشقة الجديدة، التزعة التي ما تزال تخص بالبلهارسيا ناكل المش بالدود وأعواد الجعضيض، الرغيف الجاهز المدعوم، آوان بلاستيكية جديدة، البلاحرا قطعة لحم عزيزة نأخذها من الحكومة بالعلم والشغت، بفك الخط بصعوبة، نطلب من الغريب، أن يملأوا لنا استمارات السفر في مطارات مألطة و ... نشق دخان جبل القمامة المحترق المتصاعد من صناديق الشوارع، نقف في الزحمة صفوفاً بذنية وراء اللقمة واللحمة).

ومن خلال إدراك «ميخائيل» المباشر، ورؤيته للمعيش «اليومي والهامشي»، تتشكل صورة الواقع - بمعناه العام - لديه، وهي صورة تعد بمثابة نقد مآخر ومكس لحالة التردى والانحطاط المهيمنة على كل مظاهره وعلاقاته؛ لا يحدث هذا من خلال النقاط مشاهد النخيل والتوسع وحسب، بل أيضاً من خلال ما يستخدمه «ميخائيل» من أوصاف تحمل «تتميناً» أكثر وضوحاً وانتقاداً (الشقة الجديدة/ المستحيلة/ قلعة لحم/ عزيزة/ القهر/ المتزين/ بأطمار خلفة، صفوفاً/ بديئة/).

هذا الوعي من «ميخائيل» للواقع، الذي هو استنطاق وتتمين (مباشراً أو غير مباشر) لحاضر ممتد (استخدام المضارع والمضارع المستمر: نبيع، نستهلكها، نستهلكنا، ما تزال نخس، ما زلنا نأكل ما زلنا نأخذ)، والمقدم من خلال تشخيص لغوي يتوخى الإيهام بالواقعي/ المرجعي؛ هذا الوعي يدفع «ميخائيل» إلى المسألة، يسائل ذاته بحثاً عن هويتها ووضعيتها (من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا ووعي طائفة، أو حمهرة من أمثالي/ نحن المتهنئين في عقر دارنا ... من أنا بينهم؟).

فمعرفة بالواقع وعلاقته به تنتج تأويلاً ذاتياً لكيونته. تصوغ الذات - من وجهة نظرهما وحدهما - خطاباً حول الذات وحول السيرورات الاجتماعية والتاريخية.

وفي النماذج التي تنفي فيها الذات أقوالاً مدعية أنما لم تنطق بما لم يقل: ...، تحاول الذات أن تعي وتميز على ذلك المستقر في اللا شعور من رغبات مكبوتة، وتخييلات، وقلوب، فهي تحاول - بالتقوى والإنكار - لتفصح عما بداخلها، بنوع من التخصي، وبإعادن سلطوته حتى مع رفضها له. فـ«ميخائيل» يؤكد حبه لـ«رامة» رغم طبيعتها المتناقضة، المراوغة والعصية على العهم والإمساك وهو يرى - أو يخيّل إليه - أن فيها طابعاً إلهياً يسوغ هذا التناقض (أنا أعرف - أو يخيّل إليّ - ما القهر الذي يدفعك ويحك نحو جنونك، أو يبقيك في حصار تعقلك على السراء، يا حلفتي الأبدية الحكيمة يا ساحرة لا تمسك بها قبضة - نموذج ١).

وفي الوقت الذي يعترف فيه «ميخائيل» بأصالة هذا التناقض لدى «رامة»، فهو تنتابه حيرة وتردد إزاءه، أي إنه موزع بين تفهمه لهذه الطبيعة وبين ما تحدثه له من حلق ونداخل وقلق. إنه لا يحاسبها على طبيعتها المتناقضة (الأبدية) التي يعرفها (أنا أعرف ... ما القهر...)، ومع ذلك فهو يشكو جهلاً تاماً بحقيقتها: (أريد أن أعرف من أنت، ما أنت)، يطلّب غوصاً في أعماقها استكشافاً لها (أريد أن أعرف بيدي العاريتين في عمق أحشائك الداخلية)، من غير أن يكن في ذلك

إيذاء لها، بالتفتيش فيما هو مخبوء ودفين، وباقتحام خصوصية عالمها الداخلي واستقلاليتها (دون أن أمسها مع تلك بجرح أو أذى) . يرغب «ميخائيل» في هذا مع أنه يدرك استحالة (وأعرف أن ذلك مستحيل). إنه يريد حباً عظيماً قوياً متجدداً ودائماً. يمتلكه فيفقد نفسه، يغيب في هذا الحب غير المنقوص أبداً عن صفاته، نفسه. ذاته الفردية المستقلة والمنفصلة، ليجدها وقد تخلص من عزلته وانفصاله الفردي (إن طغيان هذا الحب هو أيضاً أن أفقد نفسي، أن أجده في نفس الوقت وينفس الفعل).

هذا التخلي أو الانحلال الجزئي للذات، والذي يقتضى نوعاً من التضحية والتنازل عن الفردية، وهو ما لا يحتمله «ميخائيل»؛ هذا التجاوز لحدود الذات الفردية يريد له «ميخائيل» أن يحدث من غير امتهان وانكسار لها (أن أعير منطقة امتهان لا قبل لي بها بكل الكرامة). إنه يريد لكل شيء في الواقع/العالم وجهاً كريماً جميلاً على الدوام، يريد انعتاقاً من كل القيم الرديئة، تحرراً من كل القيود، إنه يطلب الحرية قانوناً ومبدأً لعلاقته مع «رامة»، ومن ثم مع العالم (بل أنا أريد الحرية، لا حريتي بل الحرية معك، تاجاً تحت قدميك ... أريد أن أعيد صياغة وجه العالم على غرار وجهك، هذه حريتي)، لكنه على يقين من عدم تحقق رغبته المستحيلة (ما في وسعي أن أصل إلى رحابها ... ما زلت أنا وأنت نرسف في القيود)، على يقين من عدم الاكتمال وعدم الدوام، عدم اكتمال الرغبة وعدم بواهما، عدم تمام الحب أو البهجة.

ثمة نقصان دائم، وبالتالي ثمة معاناة أو ألم أو حزن ضروري متجذر في الوجود الإنساني وفي العلاقات الإنسانية (في هذه العلاقة حزن ضروري، هو الوجه الآخر للبهجة التي لا تعقل - نموذج ٢)؛ وبذلك تظل «رامة» بالنسبة لـ «ميخائيل» مطلباً غير متحقق تماماً، حتى بحضورها الدائم المتجدد والمتومج أبداً، حتى في أكمل لحظات القرب والاتصال. إن «ميخائيل» مأخوذ بما لا يتحقق، ليس رفضاً لما يتحقق، بل لأن وراه أفاقاً لا ماية لها، ولا وصول إليها (لأنك .. حتى عند كمال التحقق تبقيين شوقاً غير متحقق تماماً، وفي أضوأ لحظات المجد تظلين صبوة غير قابلة للتمام، فيها أفاق أبعد، لا وصول إليها، لذلك أنت دائماً متفقدة متوهجة في سريرتي).

وهكذا يبدو أن «ميخائيل» ليس أقل تناقضاً من «رامة»، وبينما تعايش المتناقضات بداخل «رامة» من غير تعارض، تظل المتناقضات المعارضة قائمة داخل «ميخائيل» من غير انصهار، يظهر هذا فيما يحدث من تراوح بين العبارات، باستخدام الإنذبات عقب النفس، والعكس

وباستخدام الألفاظ الدالة على الاستدراك والاحتران (لا أحاسنك ... أنا أعرف، لكننى دون أن ... مع ذلك، لا تقولى ... بل ... لا ... بل ... - صودج ١. الحزن والحب ... ليس هنا ماسوشية، ولا انصباع لآلام طفولية قديمة، ليس هذا أساساً، بل ضرورى، حتى عند ... تنفى، فيها آفاق ... لا وصول إليها - صودج ٢)، وبالتساؤلات التى تحسد الحيرة إزاء استحالة رعباته فى إزالة حالة التناقض الدائمة (أين أحد الكتلة المنقذة؟ أين أخلص من عذاب العى والتمتمة؟ - صودج ١. الحزن والحب، لا أعرف ماذا أفعل بهما؟ - صودج ٢).

وهكذا تنفى الذات - فى الظاهر - سطوة ما يروح بداخلها من رغبات ويزايع بتناقضها ولا منخلقيتها، إما تنفى عن نفسها ما لا قدرة لها على التخلص منه، مدينة بذلك عجزها وقلتها وحيرتها الحتمية.

وفى النماذج التى تورد أقوالاً لـ «ميخائيل» باستخدام فعل القول مسنداً إلى ضمير الغائب (قال: ...)، مع تكراره أحياناً بشكل متتابع (قال ... قال ... قال: ... - صودج ٢)؛ فى هذه النماذج يأتى القول غير موجه لأحد (الأخر فى حالة الحوار، أو الذات فى حالة المناجاة)، لا تطلب به الذات من أحد تبادل الحديث أو المحاور أو المجادلة.

إنه - إذن - قول لا يسعى إلى التوصيل بقدر ما يؤكد قدرة الذات ورغبتها فى القول والتعير عن نفسها. إنه مراعاة من الذات - بالقول - على حضورها أو وجودها الخاص، ذلك الحضور الذى لا يعبا بمشاطرة الآخر ومشاركته، والذى لا يعنيه سوى الإفصاح عن نفسه دونما حاجة إلى اعتراف - أو حتى إنصات - من الآخر (حتى لو كان هذا الآخر هو الذات نفسها). وبما أن القول أو الكلام - أى كلام - عرضة للنسيان، "... لا يكاد يقال حتى يروى، ويضمحل نهائياً، إنه ينسى ... ومن يتكلم يعوض أمره للنسيان..."^(١٠٤)؛ فإن الذات فى هذه النماذج من الخطاب المنقول (قال: ...) تقض نفسها بالكشف عن رغبتها فى تأكيد حضور متعذر تحته، حضور مهدد أبداً بالنسيان والنسيان. تصنع الذات هذا بادعاء انفصال السارد عن الشخصية، وباستخدام صيغة الخطاب المنقول، أى تصنعه على المستوى التقنى سردياً وتعبيرياً، وباتى محتوى القول متضمناً لهذه الرغبة.

فـ«ميخائيل» يعلن لـ«رامة» شوقاً أو حباً أبدياً، لا نهاية له. لا يناله النقص أو التغير، ولا أثر للزمن عليه (بل قال: أعرف أنه دائماً مصون، لا أعرف الزمن - نموذج ٢). إنه يطلب حباً محتفياً مقدساً، متحرراً من تحولات الزمن وخطيته التي تقضى إلى النهاية والموت، وبالتالي فهو يطمح إلى سط أرقى من الوجود الإنساني القائم أو المعيش. يتجدد أبداً ويتكرر [«أما أنا فأؤمن، كأنما رغباً عنى، بالبعث والتكرار الأبدي، ومسيحياً أيضاً، كأنما رغباً عنى، لأننى أؤمن بأن ملكوت السموات - مهما كنت أحمله فى دختلى - فهو ما يزال بعد، على بعد متناول الذراع، قريب جداً ... ملكوت أرضى وليس من الأرض يحدث مرة واحدة، ويتكرر بلا انتهاء» - الزمن الآخر ص. ٢٥٧]. وهنا ينطق «ميخائيل» بنظرية «العود الأبدي»، والتي يشكل المؤلف الضمنى وفقاً لها كثيراً من عناصر السرد فى الثلاثية، كما ظهر بشكل واضح فى فصل «إيقاع السرد»، ولا ينفصل هذا عن عقيدته (أى «ميخائيل») المسيحية التى تستند - فى جوهرها - إلى فكرة «التجسد»، أى حلول الإلهى فى جسد المسيح، ومن ثم فى كل الأجساد البشرية مرة واحدة وإلى الأبد؛ وبذلك تقترب الشخصية فى قولها (وسلوكلها) من نسق قيم المؤلف الضمنى، وقيم المؤلف الحقيقى (أى «إدوار الخراط») بوصفه مسيحياً أرثوذكسياً يؤمن بوحدة الإلهى والإنسانى، الأرضى والسمائى، الدنيوى والمطلق^(١٠٥)؛ وهو ما يدفع القارئ إلى الاعتقاد بأن الثلاثية يمكن أن تعد من قبيل «رواية السيرة الذاتية» Autobiography Novel^(١٠٦).

بناء على هذا التشابه الذى لا يمكن تجاهله فى بنية النص السردى وخطاباته المتنوعة، وإن كان الأمر يستلزم البحث عن مزيد من التشابهات للأطمئنان إلى هذا الاستنتاج المبدئى، والتعامل مع الثلاثية على أنها رواية سيرة ذاتية. ومن شأن التعلق بالتكرار، بالعود الأبدي، بالحضور الدائم بالاستمرار والوحدة - أن يعبر عن رغبة «ميخائيل» فى تجاوز واقعه ووضعها التاريخى، ومن ثم فهو يشكو فقداً وانفصلاً (قال: أخوض فى دم الهجر - نموذج ٢)، كما يشكو افتقاراً للوضوح والتبصر والطمأنينة، حيث يبدو كل شىء - بالنسبة إليه - مختلطاً ملتبساً، يجتمع فيه النقيضان من غير انصهار؛ فبنية التناقض أساس كل موجود (كل شىء ملتبس فى هذا الحب ... كما هو ملتبس فى كل شىء ... أجد كل شىء فيه بدايئاً عنيفاً مضطرباً ووحشياً، أيضاً. هو باخلى جداً ... ومغلق عليه، ولكنه يتخلل كل شىء ويغمره). ما يرغب فيه «ميخائيل» هو الوضوح والبراءة والإشراق والانسياب المتدفق (لا أريد، مع ذلك، أى لبس ... هذا الحب نفسه - أريدك أن تعرفى، غير ملتبس

أريد له نعمة الصبح والرشاقة)، ولكنه على يقين من استحالة رغبته. فالالتباس مازم لما هو إنسانى، ومن ثم فإن رغبته تطلو على مفارقة واضحة، إذ أنه يطلب من كل الأشياء طبيعة واضحة ونقية، غير حقيقتها الواقعية (الملتبسة)، كما يطلب منها دوماً ليس لها، وهى بدورها لا تمنحه هذا، فالأمر يطلو على خيانة (متبادلة) بقدر ما ينطلو على مفارقة (لا أريد أى لس # كل شىء ملتس # هذا الحب نفسه غير ملتس. أعرف أنك تفقتين هذا النوع من الكلام وهذا النوع من الحس، وأنا أيضاً أمفته # ولكن هذا هو، كل شىء يخوننى وأنا أخون كل شىء، أيضاً، لأن الالتباس خيانة لا مفر من اقترافها ما دمنا نقترف أنفاس الحياة؛ وهذا التراوح فى العبارة المصاحب للمفارقة غير المنتهية - إننا يتحاوب مع التساؤلات المتتابعة فى تحسب حالة من القلق والحيرة والتردد (أين الخلع والسيوف لرأسى؟ من هو الجلاذ؟ ومن هو الضحية؟ متى .. رهل.. تعرف التواضع أبداً؟ وعقل القول؟ وأن تتسامح مع نفسك، معها، مع الناس، والأشياء؟)، وتحمل هذه التساؤلات مطالب غير محاب عنها، بعضها ينادى بالتخفف من مراودة المطلق، وبالتنازل عن حلم الأبدية، وبقبول الممكن والمناج فى المقابل (متى .. رهل..؟ ...؟...؟)، وبعضها يتنبا بالمصير المؤلم بل يستعطفه بالسؤال عنه (أين؟)، فهو مؤكد ومحتوم، وبعضها الآخر يعى حالة التيه والخط دون أن يفلح فى تجاوزها، فلا يميز بين الجلاذ والضحية (من هو...؟ ومن هو...؟).

تقدم الخطابات المقولة السابقة رؤية الذات من خلال وعى ذاتى قائم على مدركات وتصورات خاصة، وتصطنع الذات من الإجراءات ما تحول به دون انغلاق هذا الوعى على نفسه فهى تقسم على نفسها؛ لتقوم بدورين مختلفين تحرص على التمييز بينهما فى حالة الخطاب المنقول وتنطق - بالتالى - بصوتين مختلفين يحملان - بالضرورة - وعيين لسانيين، صوت السارد (بضمير الغائب فى العبارة الممهدة)، وصوت الشخصية (بضمير المتكلم فى ملغيط الخطابات المنقول)

بهذا الانقسام وما يعنيه من مغايرة وتباعد وانفصال بين أنا السارد وأنا السرود - تنحه الذات الساردة إلى أن تجعل من نفسها آخر ينتسب إليه وحده القتل، ويعد مصدراً وأصلاً له ويتحمل وحده مسؤوليته.

ومن جانبه هو يأتى الخطاب المنقول الذى هو فى الأصل ملفوظ الأنا المسرودة/الشخصية - حاملاً لأصوات غريبة أجنبية تجعل منه بناء هجيناً ومؤسلاً. ومن هذه الأصوات الصوت الثانى للذات، أو صوتها الداخلى، أو صوتها السردى (أى الذات الساردة)، وهو صوت معارض، يقف من

ملفوظ الشخصية موقف المستدرك، والمتعجب، والمتسائل، والمتهم، ويأتى الملفوظ متضمناً هذا الصوت خلال جمل الاعتراض والاستفهام والتعجب (بل أنا أريد الحرية، لا حريتي بل الحرية معك تاجاً تحت قدميك، وما فى وسعى أن أصل إلى رحابها، هل الحرية هذه الأصفاد؟ ... أريد أن أعيد صياغة وجه العالم على غرار وجهك، هذه حريتي - يا له من تطاول! - فودج ١. لم أكن أظن نفسى مرافقاً - حتى فى الشيخوخة، حتى إلى حافة الموت - إلى هذا الحد . واقع الأشياء هو الحلم الردى، الواقع اليومى، العلمى، الوظيفى، السياسى، الاجتماعى. ما الواقع، ما الحلم؟ كلاهما غير مقبول وغير سائى فى روحى، حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستنقلين؟

قد شاء، واعتورته التلمات والجراحات الصدئة، أما زال قائماً برأسه؟ ... مللت. مللت كل شىء. ليس هذا ممكناً ولا هو يحدث. ولا شىء.. لا شىء - فودج ٢. نحن، نحن هنا أيضاً، لا يمكن أن نكون هنا - فودج ٤. من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا، ومعى طائفة، أو جمهرة من أمثالى، أهذا سؤال يسال الآن. بعد أن كاد كل شىء أن ينقضى؟ ... أريد التبشير - والتعجيل - بعالم جديد ... هل كنت - ومازلت - أريد الجمال؟ ها ها ها ! أريد الحوار؟ سبحان الله! هأنذا اخترت البعد، هل جئبت عن المواجهة؟ هل ثقاعست عن مسؤوليات الحب؟ ... خذلت إيمانى، خذلت حبنى، ماذا فعلت؟ اخترت الترميم، ترقيع الآثار، يعنى تكريس واجهات، هياكل باد عصرها، إصلاحها أى تزيينها، وتجميلها أى تزويقها. اليس هذا هو الإحباط؟ أزوق ما أحس أنه غير قابل للتزويق ما هو نبيى وخام وقديم؟ لمانا؟ للفرجة؟ للغيرة؟ للاستلها؟ لزيادة موارد الدخل القومى؟ هل يكفى الضحك، هنا؟ ... هأنذا أشير بإصبع مخضب - ملوث - بالدم الطرى - فودج ٥. قال الصوت الثانى لا يسلم لـ «ميخائيل» بقوله ويعرفته ووعيه بالتالى، ولا يأخذنه قولاً قاطعاً نهائياً، وإنما يقف منه موقف المرتاب المتشكك والساخر، يواجهه بالتساؤلات التى تعارض قوله وتستنكره وتسخر منه؛ فـ «ميخائيل» يريد حرية مع «رامة»، يوقن باستحالة وصوله إليها، فيبادره الصوت الثانى الذى يرى «ميخائيل» مكبلاً بقيود تمنعه هذه الحرية؛ يبادره بالتساؤل ساخراً (هل الحرية هذه الأصفاد؟). ويستوى لدى «ميخائيل» الواقع والحلم بتغييره، كلاهما ردى، وغير مقبول؛ هذه التسوية ينتقدها الصوت الثانى، ويرتاب فى فهم «ميخائيل» لحقيقة كل من الواقع والحلم (ما الواقع، وما الحلم؟)، ويعرض بحلمه القديم الذى أجهضه الواقع (حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستنقلين؟) ويتساءل مستنكراً (أما زال قائماً برأسه؟). ويحاول «ميخائيل» أن

يتعرف على ذاته وعلى حقيقة ما يريده، فيسخر منه الصوت الثانى. ويستحف بسؤاله الذى جاء متأخراً جداً مما جعله لا معنى له (أهدأ سؤال يسأل الآن، بعد أن كاد كل شيء أن ينقضى)؛ وعندما يعلن «ميخائيل» إشارته الابتعاد والقوارى، ويعترف بعدم دفاعه عن حبه وعن إيمانه بهذا الحب فى مواجهة المعارضين - تظهر تساؤلات متضمنة أفعالاً مسندة إلى ضمير رفع غير موسوم بعلامة إعرابية؛ وكما يمكن أن يكون ضمير متكلم يندرج ضمن ملفوظ «ميخائيل»، فيمكن أن يكون ضمير مخاطب ينطق به الصوت الثانى مواجهاً ومعارضاً ومستهنزاً (هل حننت عن المواجهة؟ هل تقاعست عن مسؤوليات الحب؟ ... ماذا فعلت؟)؛ وعندما يصرح «ميخائيل» باختياره العمل فى ترميم الآثار، وما يعنيه هذا العمل من تجميل وتزيين وتزويق - يهاجمه الصوت الثانى بعدة تساؤلات من شأنها التعريض والاستهانة باختياره، والتلميح بأنه قد يكون فى عمل الترميم نوع من اليأس والإحباط (أليس هذا هو الإحباط؟). أو من الخداع واصطناع مبررات رائقة (أزوق ... ما هو بىء وخام وقديم؟ لماذا؟ للفرجة؟ للغيرة؟ للاستلها؟ لزينة موارد الدحل القرمي؟)؛ بل لا يلتفت أن يجهر بالسخرية اللاذنة عندما يرى أن بإمكان الضحك أن يكون تعليقاً مناسباً وكافياً (هل يكفى الضحك، هنا؟). كما يظهر الصوت الثانى استنكاره وسخريته وتعجبه من قول «ميخائيل» وموقفه من خلال أسلوب التعجب وعلاماته، فيكون التعجب رداً متأخراً على رغبة «ميخائيل» فى تغيير العالم (يا له من تطاول!)، طلب الجمال (ها ها ها!)، طلب الحوار (سبحان الله!).

كما تحمل الجمل الاعترافية مداخله تضرمتصوياً واستهجاناً. فـ «ميخائيل» يكتشف فى نفسه قدراً من المراهقة، فيستوقفه الصوت الثانى مستنكراً عليه هذا، ومتهمكاً من أمره أن يعيش مراهقة فى أواخر عمره (- حتى فى الشيخوخة، حتى إلى حافة الموت -)؛ ولم ير الصوت الثانى أن «ميخائيل» كان يرغب فى التبشير بعالم جديد وحسب، ولكنه كان - من وجهة نظر الصوت الثانى الذى يلتفت إلى توضيح يراه مهماً وفارقاً يتجاهله «ميخائيل» - يستعجل تحقيق هذا العالم (التبشير - والتعجيل -)؛ كذلك لم ير الصوت الثانى فى نعت الأصعب بأنه محب بالدم وصفاً كافياً ودقيقاً، فالأمر يحتاج إلى شيء من التدقيق، فالخضاب إما كان بدم فاسد ملوث - أصعب مخضب - ملوث - بالدم).

وقد تأتي معارضة الصوت الثاني صريحة ومباشرة. كالتعقيب على زعم «ميخائيل» إملاله كل شيء، برهض قاطع بأن يكون الأمر على هذا النحو (لبس هذا ممكناً، ولا هو يحدث. ولا شيء... لا شيء)، وكالتعقيب على تأكيد لوجودنا بأنه (لا يمكن أن تكون هنا).

وقد يكون تدخل الصوت الثاني من قبيل التضامن مع وجهة نظر «ميخائيل»، والمشاركة في تدعيمها وتقويتها، كما يظهر عندما لا يكتفى الصوت الثاني بما يتحدث عنه «ميخائيل» من امتهان بوطء البطون بالأحذية، فبعدد صور المهانة والتفكيك والإذلال بأسلوب من لا يرغب في التصريح بمزيد من المعاناة وسوء الوضع (دعك من الضرب والخطب والشتيمة المقنعة بالأم والأب والعرض؟ - نموذج ٥)؛ كما يحدث عند التصديق على قول سابق (لكنها لم تبع جسمها ... هذا قالب معطى من معطيات الكلام. وهذا صحيح. / إن طغيان هذا الحب هو أيضاً أن أفقد نفسي، أن أجده في نفس الوقت وينفس الفعل، هذا قالب آخر- نموذج ١). كل شيء ملتبس في هذا الحب، صحيح، / أجد كل شيء فيه بدائياً عنيفاً مضطرباً ووحشياً أيضاً هو داخلي جداً، هذا صحيح - نموذج ٢)؛ فعبارات (هذا قالب، هذا صحيح، صحيح) يصدق بها الصوت الثاني على قول «ميخائيل» ويوافقه الرأي.

ويمثل التلفت إلى كلمة الغير مصدراً مهماً لبروز الصوت الثاني/ الأجنبي داخل الخطاب المقول. وأولى مظاهره وأبسطها التوجه الحواري إلى الذات، وإلى «إمامة». إذ يستتبع هذا التوجه أن يتخذ من كل منهما «آخر» يخاطبه «ميخائيل»، ويجب عن كلمته التي يضمها الخطاب.

فالآخر يشارك في الخطاب بكلمته المضمرة دون أن يكون متحدثاً. يظهر هذا في دفع «ميخائيل» بعض الأقوال، مستخدماً - في أكثر المواضع - أسلوب التقى، والاعتراض، بالإضافة إلى التقييد: (وايخاً القوالب الجاهزة المألوفة المطروحة في السوق، كل ما تقول / لا أحاسبك، وليس في استطاعتي - لك مطلق الحرية، وليس هذا منحة منى، أو هبة. / أريد أن أعور يدي العاريتين في عمق أحشائك الداخلية ... لا تقولى هذه سادية. / لا تقولى لى مجرد رغبة في التملك، بل أنا أريد الحرية - نموذج ١). في هذه العلاقة حزن ضروري، هو الوجه الآخر للبهجة ... ليس هنا مأسوسية ولا انحصاع لآلام طفولية قديمة - نموذج ٢. هناك، سوف تقول لى. واقع المجابية، والمعرفة، والعمل الإيجابي السليم ... نعم، هنا هناك، سوف أقول لها. / أعرف أنك تَمَقِّتَن هذا النوع من الكلام، وهذا النوع من الحس - نموذج ٣. لما أنت ناوى تغيب على طول، قال فى سره: لا، لا، ها هى نى تقول ...

٧. لا يمكن هذا لا يحدث الآن. لن يحدث - نموذج ٦؛ في هذه المواضع يرى «ميخائيل» فيما تقوله دأته محض قوالب حاهرة مأذوفة دون نقل هذا القول أو حكايته. ومو - أيضاً - يدفع عن نفسه ما يمكن أن يقال - من قبل «رامّة» أو أى شخص آخر غير محدد أو متعدد كالمخرب «محمد عبدالوهاب» - من أن عدم محاسنته لـ «رامّة» منحة منه أو هبة، أو أن رغبته فى العوض فى أعماقها بيديه العاريتين تعد من قبيل السادية. أو أن فيما يطلله من حرية معها يعنى مترد رغبة منه فى تملكها أو أن إيمانه بتلازم الحزن والبهجة بشكل حتمى وضرورى يعد «ماسوشية» Masochism (أى التلذذ بالعانة والألم)، أو نتاجاً لألام مكبوتة قديمة منذ الحفلولة، أو أنه يرغب فى الابتعاد والفراق من غير عودة؛ ففى كل هذا ينفى «ميخائيل» ما يقوله الآخر أو ينوهمه فيه، فيتزايد اللجوء إلى أدوات النفى، ويتكرر (لا أحاسنك، ليس فى استطاعتى، ليس هذا منحة، لا تقولى، لا تقولى لى ليس هنا ماسوشية، ولا انصياع لألام طفولية، لا، لا... لا، لا يمكن ... لا يحدث الآن، لن يحدث).

وقد يلتفت «ميخائيل» إلى ما يمكن أن يقال فى المستقبل على لسان «رامّة» (سوف تقولى لى)، أو على لسانه هو (سوف أقول لها). وقد يلتفت إلى ما استقرى وعى «رامّة»، وعرفه - بالتالى - من الحديث إليها (أعرف أنك متقن هذا النوع من الكلام ...).

وقد يرد الصوت الغيرى أو الأجنبى بنفـه، فى ثنـايا الخطاب المقول، موسوماً بعلامات خطية، كالتنصيص (نموذج ٥، ٧)، أو التنصيص والنقطتين (نموذج ٧)، وغير موسوم بأية علامات خطية، وإن تمتع القول الأجنبى بالتميز والشهرة، مع احتفاظ السياق بإشارة مرجعية تحيل إليه وتبرزه كصوت غيرى (نموذج ٦). وتنتمى هذه الأقوال الأجنبية إلى أجناس تعبيرية مختلفة، كالشعر العربى القديم (نموذج ٥)، والغناء العربى (نموذج ٦)، والنص النثرى الغنوصى (نموذج ٧).

ما يحدث داخل هذه الخطابات هو استنساخ لمجموعة من الأقوال الأجنبية الصريحة منقولة بطريقة أو أخرى. وهذه الأقوال وإن كانت تحظى بتميز ظاهرى، وبلغة خاصة، وببنية ثنائية محددة مما يوحى باستقلال أو اكتمال أو انغلاق تركيبى وبنوى ولغوى يحول دون أسابته وتشخيص الأدبى، مقترباً - بعض الشيء - مما يسمى بـ «الكلام الأم» أو التسلسل^(١٠٧)، الذى لا يسمح بأن تلحقه أية تعديلات، أو بأن يتمثله المتكلم بحرية مستعملاً كلماته هو؛ هذه الأقوال الأجنبية وإن كانت تحظى باستقلال وتميز، فهى لا تمثل - فى الغالب - مجرد استشهاد أو نقل يحفظ لها

استقلالها ويفقدها - بدرجة أو بأخرى - التحامها بسباق الرواية، ولكنها كثيراً ما تظهر محاطة بتحرشات تحدث نوعاً من التوتر، أو التفاعل، أو الحوار المتبادل، أو الإضاءة المتبادلة، مما ينشئ عن الخطاب أحادية الصوت وتعبيرته المباشرة والذاتية، ويجعله حاملاً لأصداً صوتية متعددة.

فالاستشهاد بعبارة (هذا بنان قد خضبناه بدم العشاق - نموذج ه) المأخوذة - بشيء من التعديل - من شعر «ابن الرومي» (ت. ٥٢٨٢هـ)، دون التصريح بالكلم الأصلي للقول:

لَا تَرْمُ وَصَلْنَا فَهَذَا بِنَانٌ

قَدْ خَضَبْنَاهُ مِنْ دَمِ الْعِشَاقِ^(١٠٨)

هذا الاستشهاد يقتحم السياق، ويندمج به، ليحدث بينهما نوع من الحوار المتبادل. فسعى «ميخائيل» إلى عالم جديد، نقي، صاف، وسط الظلمة والصخب والتردى - يبدو موقفاً غريباً غير مفهوم، ومسكاً بوهم أو مستحيل. وتؤدي تساؤلات «ميخائيل» الحائرة به إلى الاعتراف بعجزه عن مواجهة هذا التناقض، ومن ثم فهو يدين نفسه؛ يده مخضبة بدم ملوث (هأنذا أشير بأصبع مخضب - ملوث - بالدم الحلى).

يستخدم «ميخائيل» كلمة (أصبع) لتتوافق مع (بنان) في القول المنقول، ويعدل في قول «ابن الرومي» بتغيير (من دم العشاق) بـ (بدم العشاق) - المساوية لها تركيبياً، وإن كان هذا التغيير يحدث كسراً في الوزن الشعري (بحر الخفيف = فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، فيطمس - بالتالي - مع ما يتعرض له البيت الشعري من حذف - شعرية القول المنقول؛ وما هذا التعديل إلا ليتوافق القول المنقول مع كلام «ميخائيل» (مخضب بالدم)، غير أن القول المنقول يمنح كلام «ميخائيل» معنى جديداً ينحرف بدلالته، فالدم الطرى الذي يخضب أصبع «ميخائيل» لا يستبعد أن يكون دم عشق كذلك الذي أخبر عنه القول المنقول، وأن يكون «ميخائيل» في حلمه بعالم جديد إضاهو عاشق للإنسانية، ولكن «ميخائيل» يرى في العشق إشأاً، وكأن دم العشاق ليس فداءً كافياً، ومن ثم فهو يعارض القول المنقول (بدم العشاق) بـ (بدم الآشين)؛ ليقيم نوعاً من التوازي بين الرؤيتين، نوعاً من التكافؤ والندية بين رؤية «ميخائيل» ورؤية الآخر (أي «ابن الرومي») في القول المنقول المستشهد به.

وهو ما يتحقق أيضاً بعارضة «ميخائيل» للقول المنقول (فقد جعلت نفسي على النأي تنظري، وعيني على فقد الحبيب تنام - نموذج ه) الذي هو بيت شعري لـ «عبد الصمد بن المعتز»

(ب ٢٤٠هـ) (١٠٩). دون تصريح بذلك فعيا ب الحبيب - كما يعلن القول المنقول - يعد نهاية للعلاقة تمنح المحب انبساطاً وهدوءاً، أى أن الغياب يعنى العدم أو الموت؛ لهذا من الطبيعي أن تهدأ نفس المحب دون خيرة أو قلق، تنام عينه طمأنينة وراحة؛ لكن «مبخائيل» يرى فى الغياب أو الفقد حضوراً للحبيب لا يقل أثراً عن وجوده، فالفقد - وما يصاحبه من توتر وقلق - صيغة أساسية للوجود، معه يظل المحب حائراً، متردداً، موزع النفس ما بين دوام الفقد والأمل فى زواله، لا يغمض له حفن، فعينه - كما يقول «مبخائيل» - (أنداً، هى فى الحق لا تنام). هنا رؤيتان متعارضتان شاماً (تنام # لا تنام).

وبصيغة النفس القاطع يخفض «مبخائيل» ما تحمله أغنية «عبدالوهاب» - مع تصريح السياق باسمه - (لما أنت نائى تغيب على طول - نموذجاً). غير أن «مبخائيل» - فى الحقيقة - لا يعارض «عبد الوهاب» فى أغنيته القديمة المتكررة فى حد ذاتها، ولكنه يعارض «رامة» التى تتبنى قول «عبد الوهاب». فالأغنية تنطق بما تريد «رامة» أن تواجه «مبخائيل» به، أى بعزمه على الهجر أو الفراق الدائم والنهائى. تتكرر الأغنية وتعاد، ويباعدها يعود الحديث من جديد عن الانفصال النهائى حتى يبدو أنه لا انفصال نهائى متحقق، فى أى وقت، الآن أو فيما بعد (ها هى ذى تقول، وليست هذه آخر مرة ... هذا لا يحدث الآن، لن يحدث). ومن هنا كانت معارضة «مبخائيل» للأغنية - ولـ «رامة» - فليس هناك انقطاع تام من وجهة نظره، هناك انقطاع متصل وتواصل منقطع (لا، لا ... لأنه ليس فى الحياة أبداً وداع حاسم، ولا قطع نهائى، هناك دائماً تداخل بلى، وامتداد للنهية ...).

وقد يقوم «مبخائيل» بمعارضة نص مكتوب، فينشئ نصاً جديداً يتحادل مع ما هو مكتوب. يصون للمكتوب صيغته الثابتة، لا ليؤكد لها ويتضامن معها، وإنما ليثبت قدرته على الحوار. وعلى إعادة كتابة ما قيل سابقاً أو ما كتب سابقاً. إنها - إذن - «كتابة جديدة» للمكتوب، تنحرف به شاماً، وتعارضه، وتسىء إليه فى الوقت الذى تحفظ نصه. فالنص الغنوصى المعروف بـ «وفا آدم» والذى يتحدث فيه «آدم» إلى ابنه عن زوال المجد عن قلبه هو وحواء، الذى كانا يعيشانه منذ البدء عند خلقهما، وعند معرفتهما بالرب الأبدى، بما جعلهما على هيئة الملائكة الأبديين، وأعلى منهم. زال عن قلبهما هذا المجد، وتحول فيه الرب إلى طلام، عندما داخلتها معرفة أخرى بغير الرب، معرفة

بأنفسهما ("بارحنا المجد الذى كان فى قلوبنا، أنا وأمك حواء، مع أول انفس المعرفة التى هبت فى داخلنا، أنا وأمك حواء. وبعد ذلك أصبح الرب طلاماً فى قلوبنا" - نموذج ٧).

وهذا النص الذى يخبر عن حال «آدم» و«حواء» يوازيه نص آخر تال يخبر عن «ميخائيل» و«رامة». ورغم أن الثنائية الأخيرة إحدى التجليات اللانهائية للثنائية الأولى الأم، إلا أنها لا تنوع فى معارضتها صراحة؛ ففى حالة «آدم» و«حواء» كانت المعرفة بالذات سبباً فى زوال المجد والقوة والنور، أما فى حالة «ميخائيل» و«رامة» فالمعرفة بالذات معرفة أولية وأساسية، من صميم المعرفة بالآخر (أى الرب). إنها نوع آخر من المعرفة غير تلك التى حصلها «آدم» و«حواء». يصاحبها المجد والقوة والنور فى القلب.

هذه هى المعرفة الحقة، معرفة الآخر من خلال معرفة الذات، لا بدونها، معرفة غير مفارقة للذات (المجد الذى فى جسدنا ونور قلوبنا هو المعرفة).

وهذه الأقوال الأجنبية السابقة بانتمائها إلى أجناس تعبيرية متعددة، لكل منها تقاليده الفنية، من شكل أدائى مميز، ولغة خاصة: شعرية أو عامية أو دينية؛ هذه الأقوال من شأنها أن تؤدى إلى تنوع سجلات الكلام، وكسر أحادية الصوت أو مونولوجيته، بإزاحة الملفوظ السردي عن ذات متلفظة وحيدة، تملك وحدها القدرة على الكلام أو التلقظ، وتدعى امتدكها للحقيقة. كما تؤدى الأقوال إلى إدخال تعديدية صوتية تحدث للحكاية - فى الغالب - انقطاعاً وتشكلاً وتشظي، مما يلحق بالحكاية - بوصفها نوعاً سردياً - الكثير من المغايرات التى تسمى (أى الحكاية) من خالدها إلى تشييد عاذقة جمالية جديدة مع التخيل السردى التقليدى، ومع الكتابة الأدبية عموماً.

٣- الخطاب المباشر الحر

الخطاب المباشر الحر Free Direct Discourse^(١١٠) صورة من صور الخطاب المباشر تتحرر تماماً من وساطة السارد، بإلغاء العبارات الممهدة والعلامات الخفية، وإعطاء الشخصية - فى المقابل - الحرية فى التعبير عن نفسها: مدركاتها، وأفكارها، وحياتها الداخلية، دون أى تدخل من السارد؛ الأمر الذى جعل البعض يطلقون على الخطاب المباشر الحر - بمعناه الواسع - تسمية «المونولوج الداخلى» Interior Monologue، بوصفه "... تقديماً مباشراً أنيباً لأفكار شخصية ما غير منطوق بها دون تدخل السارد ...»^(١١١).

ومن نماذج الخطاب المباشر الحر في الثالثة:

ن ١: «قال لها: تريدان أن تقولى إن كل شئ قد انتهى؟

قالت بحدّة. لم ينته شئ. لعله لم يبدأ بعد.

آخر غمرات الشئ الذى بيننا كنفصات الدور الأخير من الحمى، نحى ونذهب، تعرقنى

وتنحسر ألم تنته بعد؟

لم تكن كل رسالتى هذه لك إلا صرخة وحيد مستوحش. هذا طليعى ومألوف وعادى. وحيد آخر

فى هذا المركب الذى يحمر بلا نهاية غاصة بالمستريحين المائنين شعاب الأرض ومناكبها.

أليس كذلك؟ فى زحمة الناس وضجيج الأسعار وطنين حلاطيات الأسمنت وقفقة حديد

التسليح وارتطام الطوب وعواء فرملة سيارات الشحن التى تقف فحاة والصرخات الآمرة

من الرئيس بجلابيه الطويل الخفيف وغناء الصعابدة الرتيب الحزين الذى لم ينته بعد

لا يقرض جنسهم العتيق بفانلاتهم القطن المحمرة الطويلة الأكمام وهرايبدهم التى جمد

عليها رشاش الأسمنت الرمادى المزرق ومعهم قبيلة جديدة من شباب المدارس يضعون

فى سيفانهم أحذية طويلة سوداء من المطاط ويدخنون سجاير أمريكية ويلمع شعرهم

بالبريانتين ويصعدون/السقالات بحدود عارية وشورتات، فى خيلاء وثقة، ويكسبون خمسة

جنيهات فى اليوم، وفى وسط الدوامة والغضب والأريز عندما تدهننى صرجات جسمك

وأنيش شهوتك وبكاء عذابائك كنت أقول لك إننى أريد منك الرد ولم أكن أعنى بالطلع أننى

أريد هذه الإجابات المنطقية المعقولة الفكرة التى تحسب حساب الأشياء ونقدر احتمالات

المستقبل وتقوم انعكاسات الماضى وتحلل الوضع النفسى والديالكتيك الاجتماعى. كما

تفعلن، هذه أيضاً بهجة مفضلة ولكن رثة نغمة المداق، بوسعى. وقد كان دائماً من دأى، أن

العب هذا أيضاً، باستمتاع ملول وشبهة من سخرية، بل كنت أريد أن أحد عندك استحابة

لصرخة الوحشة، هذه الوحشة اليومية المتبدلة، إحاسة بأننى فى النهاية لست وحيداً كل

الوحدة، أن هناك على الأقل من يسمعنى، ويعرف أننى هناك، ولم أجد رداً، ولم يكن منطقيّاً

ولا فى طبائع الأشياء أن أجد رداً، ولم أقل أبداً هذا المنطق ولا طلائع الأشياء..»

{رامة والنين ص. ٣١٠، ٣١١}

ن ٢: «قال: دعك من هذه الحكاية. الوعى، القصد، هو المعيار.

قالت أنت تقول هذا؟ أنت الذى تعاقب على اللوعى، وتدين أثم القلب نفسها، ولا تعرف عنها تكفيراً، أبداً؟

وكان هذا هو الباب المسدود

ليس مسدوداً علىّ أنا، ولا علينا كلينا، بل علينا كلنا، نحن المحاصرين بصحرائنا، مقشبتين بقشرة أرضنا الناعمة، محتشدين لتقصق وتصطم ونرتطم ويتعلق أحدنا بالآخر، كالدياب وجدولنا العريض المريض المدجن الداكن الخضرة الآن، فقد سطوته/ ودكوره، يغص بنا ويكاد ينهار الجرف الذى طامنا وشبناه بالتعاشيق والمعاشق وشطحننا منه إلى الشط الغربى وأقمنا على حرفه الصروح بينما صخره يبيد ويقتل، أرضه الآن بلا رحمة، تطرد منها الهداهد كما طردنا الإيبس القديم، نطغى أفرانها الصغيرة الوديعه لشترى الخبز الأجنبى المبت، ونتركها للبواشق والقتلة لكى تبؤ بالبوار والمبيدات التى تنتشر بينها الأسلاك والبطاريات ومكنات صناعة النقيق.

يا إيزيس هل جف نهدك يا إيزيس؟ أحقاً نضبت حلمته؟

بل قوتك وخضوبتك وحنانك، لا تفيض.

حطام حجارة الحيف، والبواشق صفيقة المناقير تنقض على الأحلام المذبوحة، واحتكاك محركات المرسيدس والبجاسوس - فى جرّان وحميم أن - بالحديد والأسفلت المحروق زحام الهموم والهدوم والأطراف المنهوكة بين عواء الأبواق وبصاق السباب المجانى وتدافع الأجرام والأجسام تحت اندياح الجرائد المدماة بجرم قاييل الذى يقصف بالبازوكا والكلاشنيكوف مقابل القنادريل العنقودية وحرق النابالم المدفون فى العمق وانطلاق الصواريخ كالبروق المنعقة الثقيلة من منجنيق القلق المشقوق، وعجيج الأوناش والبلدوزرات تقيم الصروح بينما يصطلى على الفحم الشحيح صعايدة أسبوط وسوهاج المحرومون من سوق النخاسة فى ليبيا والكويت، حيثان الانفتاح تندرجح إلى أفوادها المفتوحة محاصيل الوادى الحزين وحصاد التراث وحضارة الموابيل وطحن الجسوم والعقول ضمائر رؤساء التحرير، وفى الحرم الجامعى، محطة فسيحة، وحيطان الحرمات تتحطم، وأجساد النساء والرجال تشرى وتباع فى مسارب الشقق المفروشة ذات ربع/ المليون، ووطء الحصون الأحشاء وسحق حرزها الحريز لتحسين نسل كمبيوتر الصناعات والمخابرات الحادق

الحصيف، واستثمار تروس الربوت كاستقلال حدقة قلب الإنسان سواء سيرا، في سعار
 السماصرة وفحش الوسطاء والكومر ادور ليس بوسناليحا لمصروهمنة بل استحياء للندرة
 المخصصة أصل الأشياء لقد سقط ست غريم أوزوريس، ألم يسقط؟ وصعد مارحرخس
 إلى صهوة حصانه وانحسرت محازر النبرنطين واستحصد إيمان الرهبان الأرثوذكس القديم
 هي صحراء سقيط وانقصم الجناة الأمويين والعناسيون، أعمدة ابن طولعين السانقة الوثيقة
 قائمة، وبروح الممالك، وانحاب جدد العثمانين. شهداء دقلديانوس باسم المسيح وتحت
 شارة الصليب في صلصلة النواقيس، والتجريس نتحيطهم شعاراً بوزن حمسة أوطال
 وتوجيه وجوههم صوب كعل النغال والعمير وهم في المسوح السوداء، والعمم السوداء. وبصوع
 الجدل السفسطى وشرح الشروح، والحفاظ على الكنز عند الشافعي والقلقشندي وابن
 منطير على العرصات الملهرة المفروشة بالحصى، أسحادك، يا إيزيس، تستعصى على
 الإحصاء الدم المسفوح من أجل التنوير والتحديث على السهول والسهوب... / . لكنك يا
 إيزيس، كما كنت في القديم، صارمة وحنون، تدوسين العقارب بقدميك التلاهرتين
 العاريتين وابنك زوجك أبوك حور ملحق بجناحيه عليك إلى أبد الأبدين».

{الزمن الآخر ص. ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١ }

ن٣: «حضرة والدي المحترم الخواجا قلندس

وصلنى جواب حضرتكم فى الوقت الذى كنا فيه ندرككم والغريب اننا معكم دائماً وإن لم
 بالجسم فنحن معكم بالروح والقلب.
 نعم مضت مدة ولم نكتب لكم لأن البنات كانوا راميين الحصة والآن الحمد لله
 مادمت أنت موجود يا والدى فانا مبسوطة بصرف النظر عن الماديات لأن وجودك على الدنيا
 أمامى هو كل شئ ويسوع بكميك.

/سلامى لإخوتى وأخواتى الأعزاء ولعل ميخائيل أفندى أخذ شهادة الثقافة العامة لكى
 نطمئن عليه الله يطمئنا عليكم.

الزرايى فيوم ١٩٤٧/١١/٢٤ من عند كريمكم عزيزة قلندس

فى العتمة جسدها رمال حريرية ناعمة حول جسمى تنقلت من يدى تعمرنى وأغوص فيها
 وقطرات الدم تسقط من كفى بطيئة لا ألم فيها.

من داخل العتمة المنيرة بالكتابات السرية أقاوم شيئاً يشدنى إليك ... »

{الزمن الآخر ص. ١٤٠، ١٤١}

ن ٤ : « صحيح، وطلنى بعيد، وإيلى لا ينتهى، والحيرة تحاصرنى، هكذا، من غير مناسبة.

تعبت عينائى من التحديق فى السموات الخاوية، متى أغمضهما على نهديك؟

لماذا أنكر طوفان النعمة الذى غمرنى، لماذا أنكره ؟

ألم يقل ذو النون - بلدياى الأخمىى بالمناسبة : "أعرف الناس بمحبوبه أشدهم تحيراً فيه"

وقال أيضاً : "إننا صح اليقين فى القلب صح الخوف فيه"

هل يقين العطش إنما يأتى من بأس التحقق، ونفاذ الصبر على الألم، ونفض اليد من الطلب

المستحيل، والقوجس من قصور الحول وسقوط المنة ؟

يقين ليس نهائياً، بالطبع، موضوع للسؤال، ككل شئ آخر.

لو كان نهائياً لما كانت ثم حاجة لابتعاث الحديث عنه أصلاً، لأن ضررته النهائية لا شفاء

منها ولا راد لها.

اليقين مشكوك فيه، مضروب بالعطب.

"أحب الشمس تدق الباب، أحب الدنيا مرسومة لكل اثنين من الأحباب" ها ها ها ..!«.

{يقين العطش ص. ٣٠١}

ن ٥ : «قالت (هل أنسى قط ما قالت ؟) : "أحبك أكثر مما سوف تعرف أبداً" لماذا أريد أن أضع

يدي على آثار طلعة الرمح، أن أطلب شراباً من خل ومر مع النبيذ الناعم الرقراق ؟ لماذا ؟

امتهان الجسد؟

ضر الحقب والدهور وما زال الجسد فى العنقوان ، كأنه هو محط الكرامة ومعقد عزة الروح.

الخوذة والتشبيح والتصليب ورشق الرأس على الرمح وتعليق الأوصال وشنق المتمردين على

البوابات عريضة الأحجار ورمى أجسام النسوان ليس عليها إلا اللباس الملوث بالدماء

والإفرازات لتنفقها البواشق والحدأ إحراق الساحرات والزنادقة على الخشب المسجور

بالبنيان تصعد لتعلق الأطراف وتعمى العيون بالدخان والبخور بينما الصلوات والقدايس

تتلى كفارة وامترضاء للرب المنتقم الجبار قطع الرأس بالفأس أو الساطور أو السيف الحاد

وتدحرجه من على النطع مع التهليل والتكبير فسق الآباء بالبنات وبالأولاد أمام المرأة

المهدوية الحيل فى عتسش الصعيع والكزتين التفريق بحكم المحكمة بين حسدى الروح
والزوجة مازالت الأحساد تطوى ونجوع ويقذف بها من أرض إلى أرض الهوتو والتوتسى
والصرب وأهل الدوسنة والشيشان الذين يرفضون الانضواء تحت جسد روسيا الأم المقدسة
غازات "أوشفالد" وقصر الأسرى المصريين يحفرونها بأيديهم ليسقطوا فيها بالرشاشات
والدبابات تحت نجمة داود مقاتل الأقطاط والمسلمين معاً، مصريين حبيعاً أولاد مصريين
فى حقول صننو ومدارس ديروط الشريف.

الجسد الملتبس المهين الطعين مازال وضيئاً شامخاً مع غموض أوصاله /
ركام التاريخ نصب الراعن القائم أمارات على الآتى الذى كم أريد ألا يقوم أنقراض الحياة الآن
تتحول إلى حطام التاريخ.

هل يمتن الجسد وحده؟ أم أن الامتهان يضرب عمق الروح؟
هل فقدنا أئمن ما عندنا؟ هل فقدنا جسده الذى كان رؤياً؟ هل فقدنا جسد أبوللو أم يسوع
أم الحسين؟

هل تريدين تغيير العالم، مازلت، رامة؟ أم انتزعت نفسك من قنضة أيدي الحلم العظيم
الكسير؟ مازالت أطراف الحلم تنوش جسدى، أعرف أننى لن أغير العالم، لا أسلم بمعرفتى
أجد نفسى يحاصرنى الحلم.

الجسم يتذكر الذراعان تتذكران، الشفتان تتذكران، حس الذاكرة أقوى. أى أفق هائل
الانفساح فقدناه الاندفاع نحو تغيير العالم تغيير الوطن تغيير الجسد؟
ينهار الحلم الذى شاه واندحر، وتنطفى النجوم.

{يقين العطش ص. ٢١٧، ٢١٨}

لكن الحلم لا يموت.

٦: «مازال القناع الأبنوسى الأسود يحدق إلى، أم أننى الذى أهدق فيه، لا يحول عنه بصرى؟
حتى لو كان قد ضاع، أو سقط، أحسه ثقيلاً على وجهى، لا أستطيع أن أنفضه عنى. كأنها
قد تحجر ملتصقاً بجلدى وعظام وجهى، ليس ثم فرجة ولو هيبة بمقدار شعرة بينى وبينه
قناع سامت عاقل قانونه الزمت المزعوم أنه حكمة، قناع محبط وراض بالحبوط. لا.

الأطراف المثلثية لا تنى تخمش القناع، تشقق فيه شروخاً، تسقط منه فتاتاً، تغور فى خشبه
الأسود وتتكسر إذ تترك فيه حفراً وخروماً وثغرات. لكنه لا ينصدع، لا ينشق، لا يسقط، وما
ننى المخالب المتلوية المقصوفة السنان نخدشه، لا تكف.
اختلطت على الوقائع.

فهل كان لدى مثل هذا القناع أصلاً؟ {يقين العطلش ص. ٢٦٨، ٢٦٩}

٧: فاضت بى فيافى فقدان فريسة الفرقة كم أفتقد دء، إلك ها قد أفرغ فؤادى أفوت من
نفسى إلى نفسى فى الفراش كانت فهود فرائصك تفترسنى Farouches لهفى إلى معرفة
خفاياك صفقة فاوستية أم فرض لا مفر منه؟ انصامك عنى أفنانى عزيف عواصف
القعجية فريضة فرقانى سفاسف الفواصل بيننا تفوق أفهامى أطرافك الفينانة تحف بى
فيالق لا وقعة أمامها عرفت ترف الفراديس فى أفوافك ترشفت أفويق فمك المفتوح يتلقف
تدققي الدفين ما شغائى من Fardeau فادح...» {يقين العطلش ص. ٢٢٦}

تقدم هذه النماذج - على تعددها - الصورة الوحيدة الممكنة للخطاب المباشر الحر، حيث
تختفى العبارات المهدة والعلامات الخطية، وما يظهر بها من هذه العبارات والعلامات (قال
لها: .../ قالت بحد: ... - نموذج ١. قال: ... / قالت: ... - نموذج ٢) - إضا يقع خارج حدود المقطع
أو المقاطع الخاصة بالخطاب المباشر الحر؛ ليتضح أن هذا الخطاب المصاغ من قبل الشخصية
(بالتحديد «ميخائيل» فقط) بضمير المتكلم - ليس من قبيل حوار «ميخائيل» مع «رامة»، حتى
وإن توجه إليها بالخطاب باستخدام ضمير المخاطب (نموذج ١، ٤، ٥)، فالحوار ينتهى عند منطوق
«رامة» (قالت: ...)، ليظهر «ميخائيل» بعده متحدثاً بصوته (بضمير المتكلم)، بون أية إشارات
(عبارات مهدة أو علامات خطية) تدعو إلى الاعتقاد بأن كلام «ميخائيل» امتداد للحوار بمعناه
الدقيق (أى Dialogue)؛ وهنا لا يقنع السارد بدور الوساطة السردية (كناقل للحوار)، فيتخلّى عن
إيهامه بالانفصال عن الشخصية، ليفصح عن شاهيهما، أى تمنحى الثنائية الصوتية، صوت السارد
وصوت الشخصية (فى الحوار، وفى الخطاب المنقول)، لتغدو صوتاً واحداً فى الخطاب المباشر الحر.
على أن ما يوجد بداخل هذه النماذج من خطابات منقولة موسومة بعلامات التنصيص (أقوال
«نى النون»، إحدى الأغنيات «أحب الشمس...» - نموذج ٤. قول لـ «رامة» «قالت (هل أنسى قط
ما قالت؟): «أحبك أكثر...» - نموذج ٥)؛ فهذه الخطابات المنقولة إضا تأتى بها الشخصية

(أى «ميخائيل») فى سياق حديثها عندما تضحك مباشرة بالوليفة السردية خلال الخطاب المباشر الحر.

ومع ما يتصفه بصودح (٢) (فى جزء منه) من ميثا سرد مكتوب متخذاً شكل رسالة شخصية (فى محتواها وشكلها التعبيرى، وبخاصة افتقاريتها وتبديلها) تعبت بها تحت «ميخائيل» إلى والديهما، مما يمكن أن يحمل على أنه خطاب منقول - إلا أنه يعقد تلك العبارات والعلامات المحددة للخطاب المنقول، والتي تبرز حضور السارد وتوليده عملية النقل؛ معنى هذا أن هذه الرسالة إما تنقلها الشخصية - السارد، حيث لا يمكن أن تنقل (أى الرسالة) نفسها بنفسها، ومن هنا كان التعامل معها على أنه جزء من الخطاب المباشر الحر (للشخصية).

فى ملاحج/ مقاطع الخطاب المباشر الحر تقوم الذات - فى غيبة أية وساطة سردية - بعملية تأويل لذاذا، بنوع من «المكاشفة»، متخلية عن حيلتها (الآثيرة) فى التخفى وراء مقام السارد متأملة حياتها الداخلية من مشاعر وأفكار وأحلام وكريات، مسارها وناريجها. وضعيتها فى العالم ومع الآخرين.

إن الذات - هنا - إذ تكف عن حنرها وتربلها بقاء السارد، فتحدث بصوتها، أى بصير المكلم - فهم تكشف عن نفسها بحرية وجرأة، خاصة أن حديثها (هو خطاب مباشر حر) يكون غير منطوق إما - بذلك - تشد التعرف على «حقيقت» - ها الجمهورية، ولا يعنى هذا انفلاقاً من الذات على نفسها، أو تطابقاً ونساقاً معها، ذلك أن الحديث عن الذات يجعلها أخرى، فالصير... «أنا» يطرخ شخصاً آخر...^(١١٢). والعلاقة مع هذا الآخر الذى يتبع بداخل الذات هو ما يشكل هويتها وحقيقتها

وهنا لا تتعلق الهوية بعلاقة تماثل مع ضمير المتكلم (أنا)، بل الأمر يحتاج - وفقاً لما يسمى «معاينة الضمير» - Contrepart - ... إلى علاقته، أقصد أنه يجب أن تصور شخصاً مفصلاً عن جسمه الخاص...^(١١٣)

تكشف نماذج الخطاب المباشر الحر عن زيف ما تصطفه الذات الشخصية من نادعب وتنع وتقف وراء مقام السارد فى غير هذا النوع من الخطاب. إذ لم تكن الذات فى نماذج الخطاب المنقول - على الأخص - أقل جرأة ومصارحة مما هى عليه الآن، ولم يعن غياب توسل السارد مزيداً من

الإفصاح والجماعة بشكل ملحوظ، فلا تزال الذات تواصل تكشفها لنفسها ولآخر، بما يتضمنه فعلها هذا من تردد ومساءلة ونفى واستهجان وسخرية.

فـ «ميخائيل» يبوح بما يستشعره من وحشة وغربة ووحدة، يطل يصرخ وحيداً طالباً العون والخلاص دون أن يسمعه أو ينفذه أحد (لم تكن كل رسالتي هذه إلا صرخة وحيد مستوحش ... كنت أريد أن أجد عندك استجابة لصرخة الوحشة، هذه الوحشة اليومية المبتذلة، إجابة بأننى فى النهاية لست وحيداً كل الوحدة، أن هناك على الأقل من يسمعى، ويعرف أننى هناك، ولم أجد رداً - نموذج ١. صحيح، وطنى بعيد، ولبلى لا ينتهى ... تبعت عينى من التحديق فى السموات الخاوية - نموذج ٤. فاضت بى فيافى فقدان فريسة الفرقة كم أفتقد دفء إلك ها قد أفرغ فؤادى أفوت من نفى إلى نفى فى الفراش ... انفصامك عنى أفنانى - نموذج ٧).

إنه يرى الفقد والمعاناة صيغة حتمية للعالم أو للوجود الإنسانى، مركوزة فى أصل الأشياء وطبيعتها، ومن ثم لا معنى للأمل أو للحلم فى التعبير، حتى فى أتم اللحظات تحتاً يظل فقدان قائماً رغماً عنه، ويتبدد الحلم، فتتلبه الحيرة والقلق والتردد بين الفقد والأمل، بين الحلم وضباع الحلم (آخر غمرات الشئ الذى بيننا كنفصات الدور الأخير من الحمى تجىء وتذهب، تفرقنى وتنحسر ... ولم أجد رداً، ولم يكن منطقياً ولا فى طبائع الأشياء أن أجد رداً. - نموذج ١).

فى العتمة جسدها رمال حريرية ناعمة حول جسمى تنقلت من يدي تغمرنى وأغوص فيها وقطرات الدم تسقط من كفى بطينة لا ألم فيها - نموذج ٣. الحيرة تحاصرني هكذا، من غير مناسبة - نموذج ٤. مازالت أطراف الحلم تنوش جسدى، أعرف أننى لن أغير العالم ... ينهار الحلم الذى شاه واندحر، وتنطفئ النجوم - نموذج ٥. أحسه ثقيلاً على وجهى، لا أستطيع أن أنفضه عنى، كأنا قد تحجر ملتصقاً بجلى وعظام وجهى، ليس ثم فرجة ولو هينة بمقدار شعرة بينى وبينه ... قناع محبط وراض بالحبوط ... الأظافر المثلومة لاننى تخمش القناع، تشقق فيه شروخاً، تسقط منه فتاتاً ... تترك فيه حفراً وخروماً وثغرات، لكنه لا ينصدع، لا ينشق، لا يسقط. وما تنى الخالب المتلوية المقصوفة السنان تخدشه، لا تكف - نموذج ٦. كانت فهوود فرائصك تفرسنى ... عزيف عواصف الفجيعة فريضة فرقانى. - نموذج ٧). لا يرضى «ميخائيل» بالتحقق، بالواقعى، ولا يسلم بحركة التاريخ والزمن، ومن ثم فهو لا يقنع بالتفسيرات العقلية والواقعية، بل يسخر منها، أو يسخر من نفسه وهى تتشدد بها. إنه يرفض النسبى، ويتعلق بالطلق. يظل دائماً يحلم بما لا يتحقق (لم أكن

أعنى بالطلع أننى أريد هذه الإجابات المنطقية المعقولة العكرة التى تحسب حساب الأشياء، وتقدر احتمالات المستقبل وتقوم انعكاسات الماضى وتحلل الوضع النفسى والديالكتيك الاجتماعى ... هذه أيضاً نهجة مفضلة، ولكن رثة تفهه المداق، بوسعى، وقد كان دائماً من دأى، أن لعب هذا أيضاً، باستمتاع ملول وشبهة من سخرية ... لم أقبل أبداً هذا المنطق ولا طلائع الأتباء - نموذج ١. أجد نفسى يحاصرنى الحلم ... لكن الحلم لا يموت - نموذج ٥)

إن «ميخائيل» يرفض الواقعى، المنطقى، التاريخى، يحلم بالمستحيل، بما لم يتحقق بعد، وما لن يتحقق. إن المتاح والمترك والمعلوم معنى ناقص للوجود، ومن ثم لا يركن إليه «ميخائيل»، ويكتفى به، ويسلم له. أما الوجود الحقيقى فلا حدود له، لا حدود لمعرفة ولا مائة لها؛ فالوجود ... واقع حرية، واحتمال، وتعدد، لا واقع وثوقية نهائية^(١١٤).

طل الوجود - دائماً - موضع جهل وتخير ومساءلة وشك، والقليل معرفته وتحديد، يعنى انتقاصه، بل نفيه، فـ ... التحديد نفى...^(١١٥).

لا رسول - إذن - إلى يقين مائى (يقين ليس نهائياً، بالطلع، موضوع للسؤال، ككل شىء، أحر لو كان نهائياً لما كانت ثم حاجة لا يتعات الحديث عنه أصلاً، لأن ضربته النهائية لا شفاء منها ولا راد لها. اليقين مشكوك فيه، مضروب بالعطب - نموذج ٤).

فما يحدث ليس يقين معرفة وإحاطة وتحديد، ولكنه يقين بالقى والتقد والياس والألم، يقين بدوام الفقدان والعوز، يقين دائم بـ «العطش» أبداً «هل يقين العطش إنما يأتى من يأس التحقق، ونفاد الصر على الألم، ونعش اليد من الطلب المستحيل، والقوحس من قصور الحول وسقوط المنة؟ - نموذج ٤). هذا المعنى (أى يقين العطش) أو «الحال» هو مصموم قول «أبى القاسم الجنيد» (ت ٢٩٨هـ) الذى صدرت به رواية «يقين العطش».

«قد مشى رجال باليقين على الماء

أما من مات على العطش

فهو أفضل منهم يقيناً

أبو القاسم الجنيد.

(١١٦) {يقين العطش ص ٧}

بل اتخذ هو نفسه عنواناً للرواية، مما يكشف عن هوية النص الروائي، وطبيعة علاقته المقترحة مع العالم، حيث يشكل المتخيل (الفاثنازي)، ونفى الواقعي، والغموض، والحيرة، والتساؤل - من خلال مجازية العنوان وتجريدته - أساساً لتكوين النص وتلقيه، بما أن العنوان هو " ... «علامة تواصلية .. وعلامة ثقافية تنجز قصد التواصل مع العالم» ... (١١٧)

فالتوازن بين العنوان والنص، المتحقق من خلال جدلية دائمة - إنما يسعى إلى تأسيس علاقة ما بالعالم وفق قصدية مراوغة محايطة، وهي علاقة تفتقد المعرفة والتحديد، يسكنها اليقين بالفقد والاستلاب، تسكنها الحيرة والتردد والتساؤل؛ من هنا كانت التساؤلات الدائمة الظهور في هذه النماذج - وفي غيرها - على امتداد الروايات جميعها، ومن هنا - أيضاً - كان نفى الواقع، بانتقاده واستهجانه، وبالاقتصار على الذات في رؤيته وإحراكه ونقله.

فالتساؤلات تتواصل دون أن تجد جواباً أو تبحث عنه. الجواب يعنى تحديداً، يعنى وقوفاً على «حقيقة» ما، هو أيضاً " ... استجابة وإنصات وتجاوز ... » (١١٨)؛ هذا ما تفتقر إليه الذات وتفقدته، إذ تنحصر داخل رؤية ذاتية أو شخصية تعانى اللبس والغموض (يا إيزيس هل جف نهك يا إيزيس؟ أحقا نضبت حلمته؟ - نموذج ٢. تعبت عيناى من التحديق فى السموات الخاوية متى أغمضها على نهديك؟ لماذا أنكر طوفان النعمة الذى غمرنى لماذا أنكره؟ هل يقين العطش إنما يأتى من يأس التحقق...؟ - نموذج ٤. لماذا أريد أن أضع يدي على أثار طعنة الرمح، أن أطلب شراباً من خل ومر مع النبيذ الرقراق؟ لماذا؟ امتهان الجسد؟ هل يمتهن الجسد وحده؟ أم أن الامتهان يضرب عمق الروح؟ هل فقدنا أثنى ما عندنا؟ هل فقدنا جسدنا الذى كان رؤيا؟ هل فقدنا جسد أبوللو أم يسوع أم الحسين؟ هل تريدين تغيير العالم، مازلت، رامة؟ أم انترعت نفسك من قبضة الحلم العظيم الكبير؟ أى أفق هائل الانفساح فقدناه ...؟ - نموذج ٥. ما زال القناع الأبنوسى الأسود يحدق إلى، أم أننى الذى أهدق فيه، لا يحول عنه بصرى؟ هل كان لدى مثل هذا القناع أصلاً؟ - نموذج ٦. لهفى إلى معرفة خفاياك صفقة فاوستية أم فرض لا مفر منه؟ - نموذج ٧). مثل هذه التساؤلات سواء المعنية بالتصور أم بالتصديق، أو بتعبير أدق: سواء تلك التى تظهر فيها بؤرة الجديد، عندما يستفهم عن المعلومة التى بجهلها المتكلم (أسماء الاستفهام: من، متى، ما ... أو: هل)، أم تلك التى تظهر فيها بؤرة المقابلة، عندما يستفهم عن المعلومة التى يتردد المتكلم فى ورودها (حرف الاستفهام): الهمة (١١٩)، وهنا يتضح أن التعبير: هل ... أم ...؟ الموجود فى عدد غير

قليل من التساؤلات - وإن شكل «لحنًا»، فهو إما يساير بروع اللغة العربية - حسب مبدأ الاقتصاد - إلى تقليص أدوات الاستفهام والاستعناء عنها بدرجة استعمال الهمزة - المناسبة للتعبير ... أم...؟ - والاستعاضة عنها بهل؟ أو بالتغيم كما في صفة هاوسنية أم عرض لا مفر منه؟؛
مثل هذه التساؤلات التي تطرح جهاداً بالحقيقة أو تردداً وتشتاً في أمرها - لا يجاب عنها، وإن كان ما يتبعها من أقوال يحمل معياً نحو تقرير حقيقة ما دون أن تكون رداً مباشراً على التساؤل، مما يعنى أن الحقيقة ليست نتاج حوار عبر السؤال والجواب، ولكنها نتاج حوار مقنع (الاستفهام غير الجواب عنه) من قبل الذات وحدها.

فالتساؤل عن جفاف نهد «إيزيس» ونصوبه يتبع بتأكيد حصونتها وقوتها من غير أن يكون جواباً (هل حفر نهدك...؟ أحقاً بضت...؟ ← بل قوتك وخصوبتك وحنانك لا تبص)، والتساؤل عن سبب نكران النعمة التي غمرته (أى «ميخائيل») يجد رداً غير مباشر فيما تلاه من قول لـ«بى النون» من أن الحيرة والإنكار ضام المعرفة (لماذا أنكر طوفان النعمة...؟ ← ألم يقل ذو النون ... «أعرف الناس محبوبه أشدهم تحيراً فيه»)، والتساؤل عن حقيقة امتهاان الجسد وسبب ذلك - يتبعه التأكيد بقوة الجسد وعنفوانه (لماذا أريد أن أصح يدى على أثار طعنة الرمح...؟ لماذا؟ امتهاان الجسد؟ هل ينهتن الجسد وحده؟ هل فقدنا جسداً...؟ ← ضر الحقب والدهور وما زال الجسد فى العفوان).

ويتعرض الواقع واليومي والتاريخي للنضى داخل الخطاب المباشر الحر، إذ يتحول إلى مجموعة إدراكات ذاتية مباشرة تحمل - في كثير من الأحيان - انتقاداً حاداً وموجعاً وساخراً، وذلك في مقابل تعلق محموم بروح مقنس تظهر تجلياته في الرموز الأسطورية والدينية، فالواقع يحنزل إلى إشارات تجرى على لسان الدات/ الشخصيات إنها تتحدث عن واقعها المعنى المتمثل فى عمليات الترميم والبناء (موضح ١)، بما يضم من شخصيات (الريس، العمال من صعيدية وسبب المدارس) وبما ترتديه تلك الشخصيات من ملابس (جلباب الريس، فاناتل الصعايدة وهراييدم، أحذية شباب المدارس وشورتاتهم)، وما يصدر عنها من أفعال (كصرحات الريس الأمرة، عداء الصعايدة تدخين الشباب ودخان شعرهم وصعودهم السقالات وحصولهم على أحر يومى)، وبما يضم أيضاً شدا العمل من مواد ومعدات (خلاطات الأسمنت، حديد التسليح، التلو، سيارات الشاحن) وما يحاسب العمل من حركات وأصوات (صرحات الريس الأمرة، عداء الصعدية، منير

الخلاطات، قعقة الحديد، ارتطام الطوب، عواء فرملة السيارات). وهنا تندو الذات شديدة الحرص على الإيهام بحقيقة هذا الواقع أو بواقعيته، وذلك من خلال تقديم الأوصاف الدقيقة الكثيرة باستخدام الصفات: (الصرخات/ الأمرة/ جلبابه/ الطويل/ النظيف/، غناء الصعاينة/ الرتيب/ الحزين/ الذى.../ جنسهم/ العتيق/، فاناتهم/ القطن/ المحمرة/ الطويلة/ الأكماس، فراييدهم/ التى .../، رشاش الأسمنت/ الرمادى/ المزرق/، قبيلة/ جديدة من شباب .../، أحذية/ طويلة/ سوداء/ من المطاط/، سجاير/ أمريكية/، صدور/ عارية/، وباستخدام الفاظ مستحدثة (خلاطات الأسمنت، حديد التسليح، سيارات الشحن، الريس، فانات، فراييد، المطاط، سجاير، البرياتين السقالات، شورات، جنبيات).

هذا الواقع «العملى» بازدهامه وصخبه لم تجد فيه الذات ملأناً لها من وحدتها ووحشتها فلم يكن الآخرون سوى مستوحشين مثله (وحيد آخر فى هذا المركب الذى يبحر بلا نهاية غاصة بالمستوحشين المائئين شعاب الأرض ومناكبها). وليس واقع العمل سوى جانب من الواقع المعيش (نموذج ٢) الذى يهدده الجذب والخواء والتحلل والتناحر والموت والقتل (نحن المحاصرين بصحراننا.. محتشدين نلتصق، ونصلطم، ونرتطم ... جدولنا العريض المريض فقد سطوته وذكرته ... يكاد ينهار الجرف الذى طالما وشيناه ... صخره يمد ويتحلل، أرضه الآن بلا رحمة، نطرد منه الهداهد ... نطفئ أفرانها الصغيرة الوديعا لنشتري الخبز الأجنبى المبت ونتركها للبواشق والقتلة لكى تبوء بالبوار والمبيدات التى ... حطام حجارة الحيف، والبواشق صفيقة المناكير تنفض على الأحلام المذبوحة ... زحام الهموم والهدوم والأطراف المنهوكة ... بصاق السباب المجانى وتدافع الأجرام والأجسام تحت اندياح الجرائد الدماة بجرم قابيل)؛ وما ذلك إلا لأن الواقع المعيش ينفع بقوة نحو القيم المادية الاستهلاكية التى تسود العالم الحديث (نموذج ٢، ٢)، فى سبيل المادة يمتحن الإنسان، روحه وجسده، يظل يلهث وراء مستحدثات العصر المتجددة، بل وراء ما لم يكتشف بعد، مما يفقده الكثير من إنسانيته، وقد يؤدى إلى هلاكه. إنه يشهد استلاباً فى محركات الرسييس والبيجاسوس التى تلتهمه باحتكاكها بالحديد والأسفلت المحروق فى زحام الأجساد المنهوكة وتدافعها وتبادلها السباب الذى لا مبرر له وسط صراخ الأبواق الزاعقة فى بلاد أخرى، ليبيا والكويت، سعياً وراء المال أياً كانت التضحية، فى زمن الانفتاح الذى يبتلع كل شىء، ويستبيع كل شىء، حتى الأجساد والضمائر والعقول وميراث الحضارة، فى الجامعة التى أصبحت مجرد

نقطة عسر أو محلة واسعة يعادها دون أن نستوقفه وتعنى له قيمة أو معنى ما، هي انتهاك الحرمات وفسق المحارم، في ابتدال الأجساد خلف الحيطان وداخل الشقق المفروشة الناشطة التمن وامتھانھا بالتعذيب والقطع والقتل والنفى والتعريق. إن العالم الحديث يھدد وجود الإنسان بتسابقه الجنونى بحواجز أسلحة الدمار من قاذفات وقنابل وصواريخ ومفخرات وبادفاعة نحو الأحد بالتقنية الحديثة وتطویرھا فى كافة المجالات من صناعة معدات وأسلحة وكمبيوتر وتكنولوجيا المعلومات. إنه - بذلك - يشھد نوعاً من التفسخ وتقطع الأوصال والتمزق والانقسام، إذ يشتد النزاع حول الحدود بين الدول والجماعات فى محاولة لإزالتها أو صیانتھا (نموذج ۵).

ولم یکن ماضى الذات أو تاریخھا أحسن حالاً من واقعھا. إنه تاریخ حافل بكل صور الاستلاب والتھر والعتف (نموذج ۲، ۵). تعددت خلاله طرق التعذيب والقتل والحلم والتمثيل بالأجساد، من خوزقة، وتشبيح وصلب، وشنق، وقطع الرأس والأوصال وتعلیقھا على الأبواب، ورجم وإحراق بالنيران، وجزر، وتدنيد وتجريس، وجباية، كما تعددت، صور الطغاة والمستبدین والجباة من بیزنطیين، وأمویين، وعباسيين، وممالیک، وعثمانين؛ وهكذا تنسج رؤية الدات لترصد بعناية فائقة الواقعى والیومى والتاریخى بتفاصيله الدقيقة، من خلال لغة دقيقة زاخرة بأسماء الأعلام، وبالألفاظ المستحدثة بلفظھا أو بدلالاتھا، أو غیر العربية، أو العربية المھملة أو القليلة الاستعمال نسبياً لقمھا، أو العامية (البواشق، المیدات، البطاریات ومکنات ... المرسیدس والبیجاسزس، الأسفلت الجرائد، فایبل، البازوکا والکلاشینکوف، القنابل العنقودية، النابالم، الصاریح، منحنیق، الأنواش والبلدوزرات، أسیوط وسیھاج، لیبیا والکویت، الانفتاح، رؤساء التحرير، الحرم الجامعى، الشقق المفروشة ذات ربع الملیون، کمپیوتر، المخابرات، تروس الریوت، السماسرة والکومبرادور، البیزنطیين الأورثودکس، سقیط، الأمویون والعباسیون، ابن طولون، الممالیک، العثمانيين، دقلديانوس، المسيح خمسة أرطال، الدغال والحمير، المسوح والعمم - نموذج ۲. الخوزقة، النسوان، البواشق، الزنادقة الساطور، السبف، النطع، المهدونة الحیل، عشش الصفیح والکرتون، الیوتو والتزست والصرب والبوسنة والشیشان، روسیا، أوشعالد، الرشاشات والدبابات، داود، صنف، دبروط، أبوللو، یسوع الحسین - نموذج ۵).

مذه اللغة الدقيقة الموحية تسعى الذات إلى تقديم تشخيص لغوى للواقعى والیومى والتاریخى یضم العامى والمستحدث والمھمل داخل سیاق فسیح وترکیب فسیح باستخدام واضح

وبشكل لا ينال من فصاحة الأسلوب، بل يدفع المكونات غير الفصيحة إلى «التفصح» - إن جاز التعبير، فلا يشعر القارئ بغرابة تلك الألفاظ وعدم فصاحتها، أو بوقوع شيء من النبوءة أو الإزدواجية. وتهدف الذات من وراء هذا إلى الإيهام بواقعية رؤيتها وموضعيةها، وإن ظل هذا التشخيص يحمل وعى الذات وحدها التي تقوم بعملية التشخيص.

ولا يختلف عن هذا كثيراً ما تصفه الذات من صياغة مجازية للواقعي حيث يتخفى (أى الواقعي) وراء الصور والمجازات، وتغيب تفاصيله وملاحقه، ويتقى كمرجع وإحالة، يحدث هذا داخل بعض النماذج متجاوراً مع ما يعد رصداً مباشراً (نحن المحاصرين بصحرائنا، متشبثين بقشرة أرضنا الناعمة، محتشدين ... يتعلق أحدنا بالآخر كالذباب، يجدولنا العريض ... فقد سملوته وذكروته، يغص بنا ويكاد ينهار الجرف الذي طالما وشيناه بالعاشق والمعاشق .. بينما صخره يبيد ويتحلل، أرضه الآن بلا رحمة، تطرد منه الهداهد كما طردنا الإيبيس القديم، نطفئ أفرأخها الصغيرة الوديعه لنشترى الخبز الأجنبي ... وتركها للبواشق والقنلة لكي تبوء بالبور والمبيدات التي تنتشر بينها الأسلاك والبطاريات ... حطام حجارة الجيف، والبواشق صفيقة المناقير تنقض على الأحلام المذبوحة - نموذج ٢. ركam التاريخ نصب الراهن القائم أمارات على الأتى الذى كم أريد ألا يقوم أنقاض الحياة الآن تتحول إلى حطام التاريخ - نموذج ٥).

وقريب من هذا تلك الصياغة الرمزية للقناع الأبوسى الأسود (نموذج ٦) الذى يلتصق بجلد «ميخائيل» وعظام وجهه من غير انفصال أو انتزاع له، رغم محاولة خدشه وشقه التى لا تنتهى (الأظافر المنلومة لاتنى نضمش القناع، تشقق فيه شروخاً، تسقط منه فتاتاً، تغور فى خشبه الأسود ... تترك فيه حفراً وخروماً وثغرات، لكنه لا ينصدع، لا ينشق، لا يسقط).

هذه صياغة حلمية - رمزية للعلاقة مع الواقع عبر الادعى بصوره واستهوماته الذى يحمل رغبة الذات فى التخلص من عبء دائم غير منقضى، رغم دوام المقاومة والجهد.

ومما تتحقق الإشارة إلى الواقع عبر غيابه، غياب أبعاده وملاحقه، مما يؤدي إلى اختلاط الواقع بالحلم أو الوهم، كما عند السرياليين، حيث " ... الحلم والواقع إناءان مستغرقان، ماؤهما متداخل وواحد." (١٢٠) (اختلطت على الوقائع، فهل كان لدى مثل هذا القناع أصلاً؟)، وبالنسبة إلى يصبح ما هو حلمي، ما هو غريب - جزءاً من الواقع.

إن الواقع - بعلاماته المباشرة الصادرة عن الذات أو بإيحاءات الصور المجازية - يشهد نوعاً من القريب والنقى والإقصاء، يتسق مع استلاب الذات داخله، وهو ما يتوازى مع تمسكها أى الذات، أو إيمانها الحتمى بروح مقنن أصيل، أزلى وباق، مطلق وثابت، يتخطى حدود الزمان والمكان والواقع (ليس بوسئالجيا لمحروهمية بل استيحاء للندرة المخصصة أصل الأشياء لكك يا إيريس كما كنت فى القديم، صارمة وحنون، ندوسين العقارب بقدميك الطاهرثين العاريتين وابلك روحك أبوك حور يطلق حناحيه عليك إلى أبد الآبدين. - صودح ٢).

وهو ما يتجلى فى الأساطير والرموز الدينية والفكرية، تلك الأساطير والرموز التى تحسد - بدلالاتها الدائمة اللازمية - رغبة الدات فى تخطى ذاتها وحاضرها أو وضعها التاريخى أو واقعها وتعلقها المحموم بعبداً ثابت (مطلق)، دائم الحضور، أبدى العبودية والتكرار، متحاور ما هو موجود وواقع إلى روح قديم مقدس، ممتد ومتواصل، تسعى الذات إلى أن تحياه بإدماحه فى الوجود الإنسانى وفى واقعها الخاص، إلى أن تعيش تحده ولا تنهاية. إن الدات تعلن قدرتها على انتقاد الواقع (والتاريخ)، وإدانتة، والسخرية منه بقدر ما تعلن تطلعها إلى إعادة تشكيله وحلقه، تراه "... ينكشف ويقل البناء بدءاً من مستوى «متعال»، لكنه «تعال» بمقدور المرء أن يحياه بصورة طقسية ثم ينتهى به الأمر إلى الاندماج فى الحياة الإنسانية ...» (١٢١).

إما تقوم بفعل النقد والاستهجان والتهكم، فى الوقت الذى تقوم فيه بفعل النقى والحوو والقريب بحثاً عن الوجود الحقيقى، غير أن هذا الوجود الممكن المحتمل (المتخيل)، وإن كشف عن الوعى بتأزم الواقع بتناقضه مع ما تنتقله الذات، وتبحث عنه وتحلم به - فهو وجود يتجاوز جدلية الواقع وتقييده ومقتنياته، ويمثل رؤية مستقبلية لا تخرج عن كونه ذاتية خالصة تعرضها الذات بصوما، ولا تقبل حواراً بعددما - كما سبق توضيحه عند مناقشة الحوار

فى الخطابات المباشرة الحرة السابقة تتحدث الدات بصوتها مباشرة من غير وساطة وتتولى هى بنفسها الكشف عن رؤيتها التى تشكلها مدركات مباشرة ونصورات خاصة مما قد يسمع بالقول بأن وعى الدات تكوبه خبرة شخصية وذاتية محضة، وتحمله لغة موبولوجية وحيدة الحويت وإن سعت الذات نحو تحصيل هذه الموبولوجية، فهى تتخذ من نفسها موضوعاً للخطاب، تتحدث عنها وإليها، فتجعل منها - بالتالى - شخصاً آخر، تخيره عما يتضمنه وعيه، وما يستقر بعيداً داخل لا وعيه.

إنها تخبره عن واقعها أو حاضرها الخاص الشخصي، أى واقعه أو حاضره (آخر غمرات الشئ الذى بيننا كنفذات الدور الأخير من الحمى، نجى، وتذهب، تغرقنى وتنحسر... - نموذج ١). فى العتمة جسدها رمال حريرية ناعمة حول جسمى تنقلت من يدي تغمرنى وأغوص فيها وقطرات الدم تسقط من كفى بطينة لا ألم فيها ... - نموذج ٢. وطنى بعيد، وليلى لا ينتهى، والحيرة تحاصرني ... نموذج ٤. لماذا أريد أن أضع يدي على آثار طعنة الرمح ... - نموذج ٥. مازال القناع الأبوسى الأسود يحدق إلى ... أحسه ثقيلًا على وجهي ... - نموذج ٦. كم أفقدت دماءً إلك ... - نموذج ٧).

ولكن هذا الواقع بذاتيته إضا هو نتاج سياق أعم وأشمل، " ... «فالداتية هى صوت، ولكنها فى نفس الوقت أداة لنقل كل ما هو جماعى»^(١٢٢)، فهى بذلك تخبر عن المجموع فى الوقت نفسه (وحيد آخر فى هذا المركب الذى يبحر بلا نهاية غاصة بالاستوحشين المالئين شعاب الأرض ومناكبها ... - نموذج ١. ليس مسدوداً علىّ أنا، ولا علينا كلينا، بل علينا كلنا، نحن المحاصرين بصحرائنا ... - نموذج ٢. ... ما زالت الأجساد تطوى وتجويع ويقذف بها ... - نموذج ٥). كما تذكر الذات معه (أى مع الآخر) ماضيه أو تاريخها الخاص والعام (لم تكن كل رسالتى هذه لك ... كنت أقول لك إننى أريد منك ... - نموذج ١. لقد سقطت ست غريم أوزوريس ... وصعد مارجرجس إلى صهوة حصانه وانحسرت مجازر البيزنطيين ... والحفاظ على الكنوز عند الشافعى والفلقشنى ... - نموذج ٢. الخرزقة والتشبيح والتعليب وشق الرأس على الرمح ... ركام التاريخ ... - نموذج ٥. مازال القناع الأبوسى الأسود يحدق إلى ... - نموذج ٦. انفصامت عنى أفنانى ... - نموذج ٧). غير أن تذكرها هذا ليس مجرد استرجاع للماضى واستعادة له بقدر ما هو محاولة لإعادة تكوينه وتأويله، ولخلق وعى جديد به، وفق متغيرات اللحظة الراهنة، لحظة الكتابة، ذلك أن " ... حاضراً الكتابة عندما يتحول إلى الماضى فهو ينتج فى الواقع ماضياً آخر وقد تلبس برؤيته له ...^(١٢٣).

فخطاب «ميخائيل» الذى طالما توجه به إلى «رامة»، والرد الذى كان يقول أنه بانتظاره منها، وما شاهده تاريخ مصر من مأس وألام ودماء رغم مجدها العريق، وما تعرض له الجسد - على امتداد التاريخ وحتى الآن - من امتهان وتعذيب وسنيل، وما يزال يجرى بين «ميخائيل» والقناع الأبوسى الأسود من مناوئة ومقاومة؛ كل هذه الأقوال والأحداث الماضية يعاد إنتاج دلالاتها بإعادة كتابتها - عند تذكرها لحظة السرد، فهى تتعرض للإضاءة والتفسير والتأويل بحيث لا تبدو مجرد

ترديد وإعادة، وإما تمحيها لحظة الكتابة (والندكر) وجوداً محتلاً كانت تفتقر إليه قبل ذلك؛ معنى ذلك أن الذات كاتبة أكثر وعياً وتبصراً بنفسها مما هي مجرد ذات مجرّبة فحسب.

فقد كشفت لحظة الكتابة عن: أن كل رسالة «ميخائيل» لـ «رامة» (لم تكن ... إلا صرخة وحيد مستوحش)، وأن الرد الذي كان يقول أنه يريد منها ليس (هذه الإحاثات المحفّية المعقولة الفكرة التي تخص حساب الأشياء ...)؛ وإما كان يريد رداً يكون بمثابة (استجابة لصرخة الوحشة، هذه اللحظة اليومية المتدلة، إجابة بأنى فى النهاية لست وحيداً كل الوحدة، أن هناك على الأقل من يسمعى ...)، وأن ما تشهدته مصر من دم مسفوح كان (من أجل التسيير والتحديث على السهل والسهوب ...)، فامجّادها (تستعصى على الإحصاء)، وستبقى رغم هذا كما كانت فى القديم (صارمة وحنون، تدوس بين العقارب بقدميك الطاهرتين وابك روحك أبوك حور يخلق بخناحيه عليك إلى أيد الأندين)، وأن الجسد رغم امتنائه (ما زال ... فى العصفوان، كأنه هو محط الكرامة، ومعقد عرة الروح ... ما زال وضيقاً شامحاً)، غير أنه (صب الراى القائم أمارات على الأنى الذى كم أريد ألا يقوم)، وأن القناع الأبنوسى الأسود الذى لا يزال يحدق إلى «ميخائيل» ويحس به «ميخائيل» ثقيلًا على وجهه، ولا يفتأ يحاول شقه وانتزاعه؛ هذا القناع يحتمل أنه لم يوجد (فهل كان لدى مثل هذا القناع أصلاً؟). فى هذه الموبولوجيات التذكيرية تسعى الذات إلى امتلاك معرفة «أعنى» ساصيها - وباحضرها ومستقبلها بالتالى، ومن ثم تتراحم بها تفاصيل الماصى ونداعباته، وتحتلظ بالحاصر، فتتقارب الحصر وتتشابه وتترادف (كما عند الحديث عن وحدة «ميخائيل» ووحشته وحقيقته ما كان ينتظره من رد، رموز القهر والتسلط فى مقابل رموز المجد والقداسة على امتداد التاريخ المصرى، صرور التعديب وامتهان الجسد والتمثيل به، محاولات «ميخائيل» المتكررة للتخلص من القناع). وفى ظل محلق الداعى والترادف لا أثر للرمز ولا حاجة للالتفات إلى وجود نوع من التتابع أو عدمه، كما تختفى بها علامات الترقيم، لتحل من التداعيات بتراحمها وتقارب دلالاتها لحظة واحدة من غير فواصل (نمودج ١، ٢٠، ٧٠٥)

ولا يلبث هذا الآخر الذى تتخذ الذات موضوعاً لخطابها أو مونولوجها الدخلى - أن يكشف عن تداخله مع صوت الذات، وتضمنه داخل هذا الصوت. فهذا الآخر لا يفتأ يستدرك على الذات قولها أو مرقفها، حباً يستدركه ويسخر منه، وحيناً آخر يدحضه ويرفضه، وكثيراً ما يلجأ إلى الاستفهام (أحر عميرات السىء الذى يبيت كقصصات الدور الأخير من الحى، تحى؛ وتذهب

تغرقنى وتنحس. ألم تنته بعد؟/ وحيد آخر فى هذا المركب الذى يبحر بلا نهاية غاصة بالمستوحشين
 المائنين شعاب الأرض ومناكبها. أليس كذلك؟ - نموذج ١. لقد سقط ست غريم أوزوريس. ألم يسقط؟
 - نموذج ٢. فقول «ميخائيل» أن علاقته بـ «رامة» تشهد فى طورها الأخير قلباً دائماً من غير
 انقضاء كالدور الأخير من الحمى - يراه الصوت الثانى مثيراً للدهشة والسخرية، فيتساءل (ألم تنته
 بعد؟). وعندما يقرر «ميخائيل» أنه واحد من كثيرين على هذه الأرض يعانون الوحدة والغربة
 والوحشة وعندما يقرر سقوط الإله «ست» إله الشر وعدو إله الخير والخصب «أوزوريس» - يستخف
 به الصوت الثانى، فالأمر لم يكن بحاجة إلى تقرير «ميخائيل» وتأكيده (أليس كذلك؟/ ألم
 يسقط؟).

وقد بلجأ الصوت الثانى إلى التصريح بمعارضة «ميخائيل» باستخدام النفى، ففى مقابل
 تأكيد «ميخائيل» سقوط الحلم وانهيابه وتشويهه (ينهار الحلم الذى شاء واندحر، وتنحلفى النجوم -
 نموذج ٥)، وتأكيده أن الفئاع الأبنوسى الأسود يدعو إلى اليأس والفشل (قناع محبط وراض بالحبوط
 - نموذج ٦)؛ فى مقابل تأكيدات «ميخائيل» هذه يواجهه الصوت الثانى بالنفى القاطع، مؤكداً
 نقبض أطروحة «ميخائيل» (لكن الحلم لا يموت./ لا).

وهكذا يكشف المونولوج الداخلى أو الخطاب المباشر الحر الذى يعنى - أساساً - بتقديم
 المحتوى النفسى للشخصية، وحياتها الداخلية. وما يكمن لديها من رغبات على مستويات الوعي
 المختلفة؛ يكشف بوضوح ذلك الآخر الذى يقبع بداخل الذات، مؤكداً "... أن الإنسان يضم
 الأخرى فى داخله ... (١٧٤)، مما يخلق انقساماً يسمح بالكشف والتعري من جراء وضع الذات
 بمواجهة نفسها.

كما يحدث داخل الخطاب المباشر الحر التفت إلى الآخر الأجنبى وإلى كلمته، مما يؤدى إلى
 تحمل كلمة الذات بنبرات غميمة أجنبية تخرج ما عن مونولوجيتها وأحادية الصوت إلى التعدد
 والانفتاح. وتتعدد مظاهر هذا التفت وأشكاله. منها توجه حوارى إلى «رامة» أو إلى غيرها فيما
 يمكن أن يسمى «مونولوجياً حوارياً» Dramatic Monologue (١٧٥). يجعل من كثير من النماذج
 حواراً جانبياً يصمت فيه المخاطب، بينما يواصل المتكلم مخاطبته واستحضاره أمامه داخل
 الخطاب (آخر غمرات الشئ الذى بيننا ... لم تكن كل رسالتى هذه لك ... - نموذج ١. ليس مسدوداً
 على أنا، ولا علينا كلينا ... يا إيزيس هل جف نهديك ... - نموذج ٢. أقاوم شيئاً يشدنى إليك ... -

سودج ٢، تعبت عيناي ... متى أعمصهما على بهديك؟ ... - سودج ٤، هل فقدنا أنفس ما عندينا؟ ...
هل تريدان تغيير العالم، مارلن، رامة؟ ... سودج ٥ كم أفتقد دماء إلحك ... - سودج ٦)
وقد يكون المحاطب هو المرسل إليه في الرسالة الشخصية (حضرة والدي المحترم الحواجة
قلنس ... - سودج ٢). ولا يحق أن مواجبة الذات لنفسها كأحد داخل الموبيلج الداخلي يمكن أن
يعد صورة للموبيلج الحواري، ومن هنا كانت التسمية بين النوعين.

وقد تلقت الذات إلى كلمة الغير، فيأتي قولها متضمناً كلام الغير، حيناً تنطق به على نحو
غير مباشر أو غير مقول، وحيناً آخر تقوم بالرد عليه أو دفعه دون أن يكون حاضراً أو شخصاً
داخل الخطاب (لم أكن أعنى بالطبع أنني أريد هذه الإجابات المنطقية المعقولة ... كما تفعلين -
سودج ١، بل قوتك وحصونتك وحنانك لا تعيب ... ليس بوسئالجيا لحر وحمية بل استحياء للندرة
المخصصة أصل الأشياء - سودج ٢)، فالإجابات المنطقية التي يرفضها «مخائيل» رداً على
إحساسه بالوحدة والوحشة - هي ما تلجأ إليه «رامة» وتصنعه وتنطق به في العادة، يشير
«مخائيل» بذلك إلى ملفوظ «رامة» ضمن قوله هو، ولبس صراحة (كما تفعلين)، بينما يرد على
اتهام غير مصرح بالذات المتعللة به، وغير مصرح بتلغظها، فهو ينفي ما يلصق به من أن حنينه
الدائم إلى محد نصر القديم والعريق لا يعدو أن يكون من قبيل «النوستالجيا» Nostalgia، أي توقي
غير طبيعي لماض يتعد استعادته واسترداده.

وأحياناً تالئة تعد الذات إلى نقل كلام الغير، وومعه بعدد من العلامات الخطابية والكتابية،
فيأخذ القول الأجنبي شكل الخطاب المقول في ثانيا الخطاب المباشر الحر. يتصدر عبارة مهدة
ونقطتين وتنصيص (ألم يقل/ قال/ قالت «...» - سودج ٤، ٥)، أو تنصيص فقط (سودج ٤)، وقد
يتحدد نصيب تعبيرية تخص نوعاً كتابياً محدداً، تميزه وترسم حدوده ما بين الافتتاحية والختام
(سودج ٢)، وقد يكون مكتوباً بلغة أجنبية كالفرنسية (سودج ٧).

تنتمي هذه الأقوال الغيرية إلى أجناس تعبيرية مختلفة، كالرسالة الشخصية (سودج ٣)، والندرة
الصوي (سودج ٤)، والعناء العربي (سودج ٤)، وقد تكون مجرد قول شخصي (سودج ٥)، أولغة
أجنبية (سودج ٦).

ومع تميز هذه الأقوال الأجنبية تركيباً وبنوياً ولغوياً داخل الخطاب، فهي تدخل
في عادية «حوارية» مع السياق أو ملفوظ الخطاب المباشر الحر الذي تتخلله وتسرجه ضمنه. ومن

خلال هذه العلاقة تتراجع مونولوجية خطاب الذات المتلفظة، لتتسع المجال أمام تعددية صوتية متجانسة.

فالخطاب المباشر الحر فى نموذج (٣) تفتحه رسالة شخصية من «عزيزة»، أخت «ميخائيل»، تبعث بها إلى والدها «قلدس». ويدور محتوى الرسالة حول أمور شخصية وأسرية ما بين أخبار واستفسارات وسؤال. فالابنة تخبر والدها عن وصول رسالته إليها، تذكرها الدائم له وللجميع، إحساسها بوجودها معهم رغم البعد فى المكان، إحساسها بالرضا لوجوبه (أى الأب) حياً بصرف النظر عن أحوالها المادية، كما تعتذر عن تأخرها فى الكتابة إليهم؛ لإصابة البنات بالحصبة وتطمئنهم على شفائهن لحظة كتابة هذه الرسالة، وهى أيضاً تبعث بسلامها إلى أخوتها وأخواتها ويخاصة «ميخائيل» الذى ترجو أن يكون قد حصل على شهادة الثقافة العامة؛ لتطمئن عليه، كما ترجو من الله أن يطمئنها على الجميع. فى إطار الجنس الكتابى المسمى بـ «الرسائل الشخصية» يندرج هذا النص المكتوب.

متوسلاً بافتتاحية معتادة وتقليدية (حضرة والدى المحترم...)، وينهاية متكررة (من عند كريمةكم) مشفوعة بتاريخ كتابة الرسالة ومكانها (الزراى فى يوم ٢٤ / ١١ / ١٩٤١)، ومتجهاً إلى منح العامى صياغة فصيحة، كما هو مألوف فى كتابة الرسائل (والقريب أننا معكم/ وإن لم بالجسم/ ... لأن البنات كانوا/ رامبين الحصبة/ ... لأن وجودك/ على الدنيا/ ... لعل ميخائيل أفندى/ أخذ شهادة/ الثقافة العامة)، ومتحرراً أيضاً من علامات الترقيم التى لا تراعى فى هذا الجنس الكتابى. إن هذا النص المتخلل بقاليده الكتابية الخاصة والمغايرة للغة السرد/ السارد فى الثلاثية بشكل عام، والمصاغ كتابة من قبل شخصية لا وجود لها داخل الحكاية (الأولى)، كل هذا يجعل من هذا النص - ومن كل الرسائل الشخصية ومن كثير من النصوص المتخللة فى الثلاثية - واحداً من أهم الأسباب لحدوث الانقطاع فى السرد أو الحكاية، إذ يعقب الرسالة الشخصية خطاب مباشر (حر) لـ «ميخائيل» يستكمل به حكايته الدائمة عن «رامة» (فى العنمة جسدها رمال حريرية ناعمة حول جسمى ...).

وعندما يتحدث «ميخائيل» فى نموذج (٤) عن لا نهائية المعرفة أو اليقين، وأن كلاً منهما ليس نهاية حاسمة قاطعة، عندها تنتفى الحيرة والشك والتساؤل والخوف؛ فالمعرفة الكاملة واليقين الكامل - بوصفهما نهاية أو قرراً أو جواباً - لا وجود لهما، بل إن فى تمام المعرفة وكمال اليقين

إدراكاً للنقص وبقاء مستمراً وعطياً للحيرة واليأس والحواف؛ عند حديثه هذا يستشهد «ميخائيل» بأقوال للصوفي «بى النون المصرى» (ت ٢٤٥هـ) تتوافق مع مفهومه، وتمنحه مصداقية وتأكيذاً، وتلتحم بمخاطبه الخاص رغم تميزها طلباً وتعيراً:

(الم يقل ذو النون - بلدياى الأخمى بالناسنة: «أعرف الناس بحبوه أشدهم تحيراً فيه». وقال أيضاً «إذا صح اليقين فى القلب صح الخوف فيه»)

وفى مقابل ما يحدث بين أقوال «بى النون» السابقة وكلام «ميخائيل» من تائل وانسجام وتلاحم - تنقطع الصلة داخل النموذج نفسه بين كلام «ميخائيل» الساذق عن اليقين وبين أغنية للمطربة «سميرة سعيد» - دون تصريح السياق باسمها («أحب الشمس تدق الباب، أحب الدنيا مرسومة لكل اثنين من الأحباب»).

هذا المقطع الغنائى يقتلع كلام «ميخائيل» لتكسر جديته وتعقله وخوضه فى معان فلسفية عميقة، وذلك بإسحال صوت أجنبى أبعد ما يكون عن الجدية والصرامة، بما يصاحبه من إيقاع موسيقى، وتغن، وبساطة فى معانى الأغنية. ورغم ما يصاب به المقطع الغنائى هنا - من جراء تصاوره مع كلام «ميخائيل» - من تعديل طفيف بقرنه من القصصى. باستعمال (اثنين) بدلاً من (اثنين) - إلا أنه ينزل مقتطعاً معلقاً، متحماً على السياق، يطلب حضوراً وإقامة، بمخالفته وانتقاعه عن الحكاية، لا بمثاله أو تعارضه معها.

وقد يكون النص الذى يتخلل الخطاب المباشر الحر قولاً شخصياً، يعيده المتكلم بنصه دون تغيير، مع تمييزه بعلامات خفية، كما فى نموذج (قالت [هل أنسى قن ما قالت؟]: «أحكك أكثر مما سوف تعرف أبداً»)، ولكنها إعادة تجعل منه قولاً جديداً، إذ يقال ثانية فى زمن آخر، أى زمن استعادته، حاملاً دلالات مضاعفة، هى - هنا - عدم نسيان هذا القول مطلقاً، كما يتضح من تدخل المتكلم الموجود بين قوسين (هل أنسى....؟).

وبدافع من عدم نسيان «ميخائيل» قول «راما» بأنه لن يعرف أبداً كم هى نحيه - يتل «ميخائيل» وإعياً نازمته، قلقه الدائم، حيرته المستمرة، إحساسه بدوام النقص (أكثر مما سوف تعرف أبداً)، ودوام الألم (لماذا أريد أن أصع يدى على آثار طلعنة الزمج...).

وقد تتمثل الأقوال العبرية فى كلمات متناثرة داخل الخطاب المباشر الحر، نتمى إلى لغة أجنبية غير العربية، كما يحدث فى نموذج (٧) حيث تظهر الكلمات الفرنسية (Farouches =

وحنثبة (Fardeau = عبء أو ثقل). مثل هذه الكلمات الأجنبية تأخذ موقعها داخل تركيب الجملة العربية بوصفها أحد مكوناتها، فتأتى كلمة (Farouches) صفة لـ (فرائصك)، وكلمة (fardeau) موصوفاً بـ (فادح). وعلاوة على طبيعة هذه الكلمات التركيبية والدلالية، فلها وظيفتها الصوتية فى الوقت نفسه، حيث تنحدر بحرف (F) المتوافق صوتياً مع حرف «الفاء» الذى يتميز به المقطع/النموذج، بحضوره فى كل الكلمات.

وفى ذلك سعى نحو كتابة تحمى بصوتيتها أو بموسيقاها، متجهة صوب مصادر مختلفة تمنحها تعددية صوتية ملحوظة.

بسماتها اللفظية والدلالية تدخل الأقوال الغريبة إلى عالم الحكاية، لتوسع أفقها اللسانى، والدلالى، والأدبى أو النوعى، فتمنحها تعددية وانفتاحاً على مستوى اللسان ووجهة النظر وتقاليد النوع السردى.

إضافة إلى ما تكشف عنه هذه الأقوال من ربط الحكاية بالسياق الثقافى العام الذى أنتج كل هذه الخطابات المتنوعة، والتى هى - فى الحقيقة - أشكال أو تمثيلات أو تشخيصات لغوية لمظاهر الواقع المختلفة وهكذا يتوارى الواقع - داخل الحكاية - خلف هذه النصوص المتخللة، وتتناقص جدية أمام هذا «اللعب التامسى» الذى يمكن القول بأنه ... يزعزع جدية النص الواقعى بتفخيم العلاقة نص/نصوص أخرى على حساب العلاقة نص/مرجع ... (١٢٦).

ب - الخطاب غير المباشر

الخطاب غير المباشر Indirect Discourse (١٢٧) يسط من الخطاب ينقل الأقوال أو الأفكار بطريقة تندمج فيها أقوال الشخصية أو أفكارها مع قول أو فكرة أخرى يتولى هو القيام بعملية النقل والإدماج (أى السارد)، من خلال عدة تحويلات لضمائر الشخص (من ضمير الشخص الأول إلى ضمير الشخص الثالث)، وضمائر الملكية، وأسماء الإشارة والظروف، وتحويل زمن الفعل إلى ما هو أسبق منه زمنياً. وعملية النقل هذه تشهد - بلا شك - درجات متفاوتة من الأمانة للقول أو الفكر الشخصى، كما تعرف أشكالاً مختلفة من توسط السارد، باستخدام العبارة الممهدة Tag Clause، أو بإسقاطها. إن الأمر يتعلق - فى النهاية - بخطاب مزدوج الصوت والوعى، خطاب هجين متنوع، مختلط، حوارى (بالمعنى «الماخترنى»).

وفيما يلي عرض لأبرز صور الخطاب غير المباشر فى الثلاثية، وما يتصل بها من قضايا وبخاصة درجة محاكاتها، وحقيقة تدخل الآخر/السارد وتوسطه.

١- الخطاب المحوّل أو المبدّل

الخطاب المحوّل Transposed Discourse هو إحدى صور الخطاب غير المباشر، يحتفظ بالإشارة إلى تدخل السارد وتوسطه فى نقل أقوال الشخصية من خلال وجود العبارة الممهدة فالسارد ينقل خطاب الشخصية، المصرح به (قال إنه/أنه ...)، أو الداخلى (أعتقد أنه ...)، مدعيًا - من خلال العبارة الممهدة - الأمانة والدقة فى محاكاة قول الشخصية ونقلها، وإن كانت العبارة الممهدة لا تحمل ضماناً كافياً بالحرفية، وبأن الكلمات المنقولة هى تلك المنطوقة من قبل المتكلم الأسمى أو الأولى، فلا يستبعد " ... أن السارد لا يكتفى بنقل الأقوال ... بل يكتنفها ويدمجها فى خطابيه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص... " (١٢٨)، أى إن تدخله احتمال أقوى وأرجح، وإن عُدّ باحتماليته ظللاً أكثر منه تدخلاً.

ومن ثمّاتج الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر:

ن: «قال لنفسه إنه فى طفولته كان يعرف، وبحس ببصيرة ما طفلية مبكرة النضج هذا الوباد الجسدى الذى لا يتجاوز أبداً ذاته، ولا يكاد يعى ذاته، عند السيدات البلديات، والجارات والصديقات والحبايب اللاتى كن يترددن على بيتهم فى غيط العنب ... وعرفه أيضاً فى أول مراهقته عند البنات من قريباته فى الطرانة ...».

ن: «قال إنه كان يُسارها، وعلى معرفته الحميمة بأعمق وأخفى خلجات جسدها - وروحها أيضاً؟ - فقد ظلت غريبة عنه، لا يعرفها حقاً. لكنها تملأ ليل عمره الطويل، نعم رأى ... رأى ومضة - أو مجرد العشق، مجرد القربى، مانا بهم؟ - فى رنوتها، نعم سمع ... سمع جرس نجواها وشكواها وأنين وحشتها وشهوتها، وتدفق حكاياتها، وملء صمتها، أسكرته، كم أسكرته لمسات يديها، وخمر حبتى العنب فى نهديها، وثمرة شبقها المنصبية الحارة البقلة نعم، نعم، نشق عبق شعرها الغنى الفواح، بحرافة أرج وثير نعم، لقد عمرت وحشة روحه. لكنها - قال لنفسه - ظلت غريبة عني.»

ن: «ثم قال أنه فى أيام مثل هذه عندما كنت أمر بمحنة الحب القديم الطويلة التى حكيت لك عنها، كنت كمن يعانى مرضاً مستعصياً لا يبرأ ولا يبيت، كان كيانى كله يلفظ كل ما

أشرب، الكوبناك والويسكى أو حتى النبيذ، على الأخص النبيذ، كنت أشرب مع أصدقاء الشباب الأول - الذين نسافلت أوراقهم في عواصم العالم ولم يُنقِ الرمن على أحد منهم - ولكن شقاء الحب وأوهام الإحباط وعدابات الصمت تظل نواة حمرية في القلب لا يديبها شيء،» {رأمة والتنين ص. ٩٦}

ن ٤: «... وهما يتبادلان السؤال عن الأحوال، ولماذا لم تشتركى في المؤتمر؟ لأنها عادت منذ أيام فقط من بعثة تعقيش أخرى في الواحات، وعندها لجنة في الوزارة وما أخبار المتحف في الاسكندرية، والترميمات الجديدة للحائط الشرقى؟ وإدماج عناصر الأعمدة التي اكتشفت في ماريوبوليس، هل نجح؟ وأحار قراءاتها الأخيرة للبرديات اليونانية؟ ويضحكان من أحبار الرملاء... / .. وهى تقول له بترارة هادئة، بلوم لا تعترف به، أنها قد ضجرت من هذا السفر المستمر، وهذا العمل لا يصلح لى، ولا أحبه، ولعله قد يسعده أن يعرف أنها بسبيل ما كان يريده لها دائماً، أن تكمل العمل في الدكتوراه وتدرس في الجامعة وجاء دورها أمام شباك التذاكر ومضت إلى القطار ...» {الزمن الآخر ص. ٩}

{١٠

ن ٥: «كان أحمد قد جاء له بالأهرام فقرأ أن زيارة المتحف عليهم في أحداث الفتنة الطائفية ستقتصر على الأقارب فقط، من الثانية صباحاً إلى الثالثة بعد الظهر، وأن مصر ستلعب مع المكسيك في كرة القدم للناشئين غداً، في كاتيزا، في استراليا، وأن ملهى فكتوريا الليلي يقدم معاجات الرقص الشعبي والغناء البدوي وأنغام الديسكو من سفير الشاعر وعمايدة زكى وكنكويت مصطفى وسوسو وعمر ويرلنقى صابرين وأوركسترا سوبر باورز، وأن في سينما راموبيس فلمين "الحب وحده لا يكفى" و"اللس المحترق"، وأن اليابان لا تنوى أن تعترف بمنظمة التحرير الفلسطينية...» {الزمن الآخر ص. ٢٧٤}

ن ٦: «كان قد حكى لها أنه في طفولته كان يستيقظ فجأة في الليل، على السرير العريض ذي الأعمدة السوداء المتوجة بعساكر من النحاس الأصفر، ويريح للحاف الفطن الحائل اللين برائحته التي عطنت حديثها، ويحرص، وهو ينزل حلايته على ساقيه، ألا يعرى أخته الصغيرتين البائستين ناحية الحائط. لماذا كان هذا القلق الذى يدفعه للتبسط، يسترق النظر

بخوف خفيف إلى الأعمدة السوداء الغامضة التي تحاصره من الجهات الأربع بأكاليلها
الداھنة اللعنان؟» {الزمن الآخر ص. ٤٢٠}

٧: «فلم يقل لها إن الزلزال قد كسر قشرة العقل والارتان، ولم يسألها أيهما أصدق وأقرب إلى ينبوع
الحياة؟ وما الصدق. وما جدوى مياه الينبوع الملحة؟ أهذا الاقتراح الحار وحده هو الصدق؟
هذا الحضور المائل أبداً، / كل لحظة، نعم كل لحظة، هو الصدق؟ لكنى يا حبيبتي دائماً
أعيشهما معاً، اندفاع كأنه احتضان الوجد ونكوص كضربة الشتر معاً، اصطدام وافتراق لا
يتوقفان أبداً، نسيج نفسى ينقطع ويلتئم، ينشق ويلتحم، فى خيرة دائمة القلب لا تهمد
فورئها أبداً، من الحقيقة واللاحقيقة. حيك لى - أهو هناك، أما يزال - يوجد ويتنقى،
يقوم وينقض، ألف مرة كل يوم فى وهمى.» {رامة والتنين ص. ١٤، ١٥}

تقسم النماذج السابقة أشكالاً مختلفة للخطاب المحول، حيث يتم العدول عن نقل خطاب
الشخصية المباشر، بتحويله إلى خطاب غير مباشر يحمل علامات على حضور السارد وتدخله، منها:
فعل القول المقترن بـ «أن» (قال إنه/أنه ... - نموذج ٢، ٢. قال لنفسه إنه ... - نموذج ١). نقول أنها
... - نموذج ٤. لم يقل إن ... - نموذج ٧)، أو ما يقوم مقام القول (يتبادلان السؤال ... لأنها ... -
نموذج ٤. قرأ أن ... - نموذج ٥. حكى أنه ... - نموذج ٦. لم يسألها أيهما ... - نموذج ٧)، ومنها أيضاً
ضمانات الغيبة المحولة إليها ضمانات المتكلم التي تنطق بها الشخصية فى خطابها المباشر. مثل هذه
العلامات تعنى أن السارد لا يقوم بنقل أقوال الشخصية، وأن ما يورده ليس خطاباً منقولاً، وإنما هو
يعيد كلام الشخصية أو صوتها بصوته، فصوت الشخصية يعاد بصوت السارد، وخطابها يكف عن
أن يكون منقولاً، ويصير غير مباشر، لكنه يظل يحمل صوت الشخصية وملفوظها من غير أن يكون
محاكاة خالصة لتلفظها ونبرتها المميزة؛ ويظل بالإمكان إعادته (أى خطاب الشخصية غير المباشر
المحول) إلى حالته المباشرة بإلغاء ما أجرى من تحويلات.

إن الخطاب المحول يتأسس - إذن - على تدخل صوتين، صوت الشخصية وصوت السارد.
يظهر كلام الشخصية من خلال صوت السارد، ويعمد السارد إلى إقامة مسافة ما تبعد بالخطاب
المتم عن تلفظات الشخصية الفعلية.

معنى هذا أن خطاب الشخصية يصيبه التحريف من قبل السارد، تهتز معه الثقة بحرفية
هذا الخطاب، ولا تنعدم احتمالية إدخال تغييرات غير محدودة عليه.

وهنا تضعف أصالة الشخصية كذات للتلفظ، وتعرض للاستبعاد والتقييد، تحت وصاية السارد، أى تعرض الشخصية/ذات التلفظ للإزاحة من ناحية، وللالتباس بالسارد من ناحية أخرى، فيصبح الخطاب - بالتالى - حاملاً لنبرات غيرية أو أجنبية، خاصة عندما تكون ذات التلفظ شخصاً آخر غير «ميخائيل»، كأن يكون الأمر إعادة لقول «رامة»، كما فى نموذج (٤) (نقول له ...)، حيث يلتفت السارد إلى كلمة «رامة»، ويعيد قولها:

(... لأنها عادت منذ أيام فقط من بعثة نفتيش ... وعندها لجنة فى الوزارة، أنها قد ضحرت من ... ولعله قد يسعده أن يعرف أنها بسبيل ما كان يريده لها ...)، باستخدام ضمائر العينة بدلاً من نقل كلامها بصيغته الأصلية المصاغة بضمائر الحضور (... لأننى قد عدت ... وعندى لجنة ...

قد ضحرت ... يسعدك أن تعرف أننى بسبيل ما كنت تريده إلى ...)، ولا يكتفى السارد بإقحام صوته فى خطاب «رامة»، بإعادة ما قالته بصوته هو، وإنما يشخص أيضاً بلفظه ما يصاحب قولها من نبرات وانفعالات، ما يصاحبه من مرارة ولوم (نقول له بمرارة هادئة، بلوم لا نعرف به ...).

ومن خلال هذه الإعادة يسعى السارد إلى أن يقيم نوعاً من الحوار مع «رامة»، ومع أقوالها ولكنه حوار خفى غير مباشر، ينبئ على هيمة صوت السارد، وإقصاء الصوت الأسمى أو الأول صوت «رامة»، ذلك الصوت وإن "... كان يعنى ما شاركاً، فهو غير قادر على أن يكون متحدثاً^(١٢٩)؛ وهو أيضاً حوار يحمل تضامناً من قبل السارد مع قول «رامة» الذى تظل معرفته والتلف إلى رهنا هذا التضامن

أما عندما تكون ذات التلفظ هى «ميخائيل»، الذى هو نفسه السارد (قال لنفسه إنه/ قال أنه .../ قرأ أن .../ حكى أنه .../ لم يقل إن ...)، يرداه القواعد عن محاكاة الخطاب المباشر الذى يطق به فى الأصل، ويتضاعف انفصال الشخصية/ السارد عن تلفظها؛ فليس الأمر قاصراً على مجرد تحويل كلام شخصية ما إلى خطاب غير مباشر من قبل سارد خارجي مستخدماً ضمائر الغيبة (قال لنفسه إنه فى طفولته كان يعرف، ويحس ... ذاته ... يعنى ذاته ... بيتهم ... عرفه ... مراهقته ... قريباته - نموذج ١. قال إنه كان يسارها ... معرفته ... غريبة عنه، لا يعرفها ... عمره ... رأى ... سمع ... أسكرته ... سبق ... روحه - نموذج ٢. كان قد حكى لها أنه فى طفولته كان

يستيقظ ... ويزيح ... ويحرص وهو يُنزل... ألا يعرى أختيه - نموذج ٧)، عوضاً عن نقل خطاب هذه الشخصية المباشر المصاغ بالغاتلها، وبضمائر الحضور.

إن ما يحدث - في الحقيقة - هو تمكيك الذات خطأما بنمسا هي، تعمل عن الصيغة المباشرة/ المقولة إلى الصيغة غير المباشرة، عن كوما متلفظة إلى ملفوظة، كما تعمل أيضاً عن مقام الشخصية إلى مقام السارد.

فالأذات تخبر عن نفسها كأخر بصوت السارد (قال أنه ...) بدلاً من أن تتحدث بصوتها (قلت لنفسى أننى فى طفولتى كنت أعرف ... وأحس ... ذاتى ... أعى ذاتى ... بيتنا ... عرفته ... مراهقتى ... قريباتى/ قلت أننى كنت أسارها ... معرفتى ... غريبة عنى، لا أعرفها... عمرى ... رأيت ... سمعت ... أسكرتنى ... نشقت ... روحى/ كنت قد حكيت لها أننى فى طفولتى كنت أستيقظ ... وأزيع ... وأحرص وأنا أنزل ... ألا أعرى أختى).

وبذلك تسمى الذات إلى أن تبعد عن قولها، تفصل عنه، تعيده وكأنه ليس لها ولم يصدر عنها. وإعادته على هذه الصورة يخلق مائة مضاعفة - لا تعنى استعادته بقدر ما تمثل تأملًا جديدًا، أو تأويلاً جديداً لمأقيل، يعلن «تحرشاً»، أو فضحا وتعرية، وأحياناً سخرية، أكثر منه تضامناً، يحدث هذا عند حديثه عن: تعرفه المبكر على الجسد الأنثوى وانجذابه نحوه منذ زمن الطفولة البرىء (نموذج ١)، عدم فهمه لحقيقة «رامة»، وعرايتها الدائمة بالنسبة إليه، رغم معرفته الدقيقة والحميمة بأعمق وأخفى خلجات جسدها وروحها (نموذج ٢)، بؤام شقاء الحب وأوهام الإحباط وعذابات الصمت فى القلب دون أن يكون هناك خلاص أو تخفيف أو نسيان، ولا تفلح الخمر فى تحقيق شىء من هذا (نموذج ٣)، ما ورد بجريدة الأهرام من أخبار منفردة عن الواقع تتفاوت فى أهميتها، ما بين حدث عالمى كنية اليابان عدم الاعتراف بمنظمة التحرير الفلسطينية، وحدث قومى كاللقاء المنتظر بين مصر والمكسيك فى كرة القدم للناشئين باستراليا، وحدث محلى مرتبط بقضية لها خطورتها كالسماح للأقارب بزيارة المتحف عليهم فى أحداث الفتنة الطائفية فى موعد محدد من الثانية صباحاً إلى الثالثة بعد الظهر، وآخر محلى أقل أهمية وخطورة، وقد يبدو للبعض نافهاً، كمفاجآت الرقص الشعبى والغناء البدوى وأنغام الديسكو والأوركسترا بملهى فكتوريا الليلى بنجومه، والعرض الحالى بسينما راموبيس لفيلمين «الحب وحده لا يكفى» و«اللى المحترف»؛ هذا الجمع بين شتات الأخبار المتباينة كثيراً فى أهميتها وخطورتها، الموجود فى الجريدة اليومية المتعددة الصفحات

والدى حرصت الدات على ذكره متجاوزاً داخل مقطع واحد؛ هذا الجمع والتجاوز لا يحلو من ملمح مارويى ساحر تصمره الدات عند إعادتها للمخاطب (الصحفى) الذى سبق لها أن قرأته (نموذج ه) قلقه فى طفولته أثناء نومه بالليل على السرير العريض ذى الأعمدة السوداء المتوجة بعساكر من النحاس الأصفر الباهت اللمعان، مرتدياً حلابيته تحت لحاف قطن تغير لونه وعطنت رائحته (نموذج ٦)، طبيعته الثقيلة أبداً، المسكونة بالتناقضات، امتزاج العقل والآنزاع مع الفزق والنهر الاندفاع وعنق الوصل مع النكوص والتراجع والافتراق، الالتحام والانفصال، الدوام والانقطاع؛ فهو يحيا كل هذه التناقضات فى كل لحظة (نموذج ٧).

ولا تكتفى الدات (السارد/ الشخصية) بإعادة قولها - كشخصية متكلمة فى الأصل - منفصلة عنه، ولكنها تتخذ من نفسها كسارد صوتاً اجنبياً غريباً عن صوتها كشخصية، أى إنما لا تعيد قولها، ولا تعيد الفكر إليه بمجرد إعادته فى زمن آخر تال لتلفظه وحسب، ولكنها أيضاً تلجأ إلى طرح وجهة نظر أخرى داخل ملفوظها؛ تفعل هذا عن طريق الجمل الاعتراضية، والجمل الاستهامية، والتقييد، فى نوع من الهجنة اللغوية، والأسلبة، والإنشاء المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية، التى تعلن جميعها عن تدخل صوت آخر ووعى آخر.

وتعد الجمل الاعتراضية - المصاغة غالباً فى شكل استهتام - أوضح الإجراءات وأكثرها استخداماً، لإقحام الصوت أو الوعى الأجنبى، لما تنقسم به الجمل الاعتراضية من استقلال تنغيبي وتريكيى وإيجازى عن الجملة الرئيسية التى تعترضها^(١٣٠). فهى تعنى باستقلاليتها المتعددة - عنصراً مغايراً وبخيلاً، وإن لم يحل استقلالها دون القيام بدور (دلالي) بالنسبة للجملة الرئيسية كان تقوم بدور الإضاءة والتوضيح (كنت أشرب مع أصدقاء الشباب الأول - الدين نساقلت أوراقيهم فى عواصم العالم، ولم يبق الزمن على أحد منهم - ... نموذج ٣)؛ فالجملة الاعتراضية (- الدين ... منهم) تكشف عن مصير أصدقاء «مبخائيل»/السارد الدين رافقوه فترة الشباب، وانتهى بهم الحال إلى العراق والموت، فالتوضيح - هنا - يحمل تنديداً بقسوة الزمن، مما يجعل منه (أى من التوضيح) نبرة محتلعة ومغايرة. وهو ما يحدث أيضاً فى نموذج ٢ (لقد عمرت وحشة روحه، لكنها - قال لنفسه - ظلت غريبة عني)، فالعدول عن ضمير الغائب (روحه)، والالتفات إلى ضمير المتكلم (عنى)، يؤكد - باستخدام الجملة الاعتراضية (- قال لنفسه -) - أن الشخصية هى المتلطفة بغربة «رامه» رغم أن الحطاب غير مباشر - محوّل؛ فنبرة الشخصية فى تلفظها مغايرة لنبرة السارد (= الشخصية) فى

الجملة الاعتراضية وليس الأمر مجرد تضمن لصوت الشخصية داخل صوت السارد. وقد نحمل الجملة الاعتراضية صوتاً غيرياً مناوئاً أكثر منه متضامناً وموضحاً، خاصة عندما تأتى فى صيغة الاستفهام (وعلى معرفته الحميمة بأعمق وأخفى خلجات جسدها - وروحها أيضاً؟ - فقد ظلت غريبة عنه / رأى ومضة - أو مجرد العشق، مجرد القربى، ماذا يهم؟ - فى رنوتها ... نموذج ٢. حبك لى - أهو هناك، أما يزال؟ - يوجد وينتهى ... نموذج ٧).

فالاستفهام - بعلامته الحطية (؟)، وبثبوته التقييمية الخاصة - داخل هذه الجمل الاعتراضية - يكشف عن صوت أو وعى ناقص غير مكتمل وساخر إزاء ما يقلعه السارد من معرفة أو حقيقة فى الجملة الرئيسية المعترضة، وفى ذلك إضعاف وخلخلة وتقليل من يقينية معرفة السارد، وسخرية منها - بالتالى - فى الوقت نفسه.

فقول السارد بأن «ميخائيل» كان على معرفة حميمة بأعمق وأخفى خلجات جسد «رامة» - يصطدم بالتساؤل عن روحها (أى «رامة»)، هل تتضمنها هذه المعرفة أو تتجاهلها؛ وأياً كان الأمر فمعرفة السارد/«ميخائيل» معرّضة - خلال الجملة الاعتراضية - للشك والسخرية من قبل الآخر، وتبرز السخرية واضحة عندما يصرح السارد بأن «ميخائيل» رأى فى نظرة «رامة» إليه إشارة خفية (ومضة) رامية إلى الكثير من المعانى، فيظهر الصوت الآخر مستهيناً بهذه الومضة، حتى لو كانت تعنى عشقاً أو قربى؛ فهى لا تعنى - فى النهاية - شيئاً من وجهة نظره هو، وفى ذلك معارضة شديدة السخرية من محتوى الجملة المعترضة، ومن جنوح الشخصية المتلفطة فى الأصل (أى «ميخائيل») نحو التأويل المفرط أو المبالغ فيه. وقد يحدث للصوت الغبرى أن يستنكر على «ميخائيل» قوله - وفعله أيضاً. فقول «ميخائيل» أن حبه دائم الثقلب، ما بين التجلى والانتفاء - يفترض وجوده المستمر وإن شهد أطواراً وتقلبات، ومع ذلك يتساءل الصوت الغبرى عن هذا الوجود، متصادماً مع تصريح «ميخائيل»، وساخراً من زعمه المتناقض بين الوجود والعدم. وهكذا تحيل الجمل الاعتراضية هذه الخلطات إلى هجنة لغوية وأسلوبية بارودية تحمل صوتين أو وعين لسانين داخل الملفوظ نفسه.

وهو ما يتحقق أيضاً مع الاستفهام فى غير الجمل الاعتراضية (كان يستيقظ فجأة فى الليل ... لماذا كان هذا القلق الذى يجذبه للتيقظ ...؟ - نموذج ٦).

وقد لا يكون الصوت الغبرى حاضراً قطعاً داخل الملفوظ الواحد، وإما يكون متضمناً فيه أى يأتى الملفوظ رداً على تساؤلات واستدراكات غير ملفطة، فى نوع من الحوار الداخلى معها أو ما يسمى بالإضاءة المتبادلة.

وهو ما يظهر فى حالات التنقيب (...)، واستخدام ألفاظ الاستدراك (لكن)، والألفاظ المجاب بها عن الأسئلة (نعم) (نعم ... نعم رأى ومصة فى رنوتها. نعم... نعم سمع حرس نجواها نعم، نعم، نشق عنق شعرها. نعم، لقد عمرت وحشة روحه - نموذج ٢. أهذا الامتزاج الحار وحده هو الصدق؟ هذا الحضور المائل أبداً كل لحظة، نعم كل لحظة، هو الصدق؟ لكنى يا حبيبتى دائماً أعيشهما معاً - نموذج ٧)؛ ففى هذه المواضع التفات إلى كلمة الغير المضرة، التعتات إليها من أجل نقضها ودفعها والمجاهدة، لتأكيد العكس (نعم ... نعم، لكنى).

إن ما تتضمنه هذه الخطابات المحولة من تداول صوتى ونبرات أجنبية مقحمة. وما تحدثه لأصالة الشخصية كدات الملفظ من إضعاف أو استبعاد أو تغييب - لا يلبث أن ينكشف زيفه، لبس استناداً إلى تهاى السارد والشخصية الذى تنبنى عليه كل نصوص الثلاثية، ولكن - على الأخص هنا إضافة إلى مبدأ التهاى - لما تقوم به هذه الخطابات نفسها من فضح الداعب بمقامى السارد والشخصية، فضح هذه الثانية أو الازدواجية الصوتية التى يوهم ما الخطاب المحول، إذ يظل هذا الخطاب المحول محققاً ببعض ملامح الصيغة المباشرة للخطاب، أو يتحول إلى هذه الصيغة دون تمييز، أى دون علامات خطية تعلن العودة إلى الصيغة المباشرة.

فالخطابات المحولة السابقة تظل ببعض قواعد التحويلات إلى الصيغة غير المباشرة، فلا يتم إسقاط علامات الاستفهام: (وهما يتنادلان السؤال عن الأحوال، ولماذا لم تشتركى فى المؤتمر؟ ... وما أخبار المتحف فى الاسكندرية، والتميمات الجديدة للحائط الشرقى؟ وإدماج عناصر الأعمدة التى اكتشفت فى ماريو بوليس. هل نجح؟ وأخبار قراءاتها الأخيرة للبرديات اليونانية؟ - نموذج ٤. لم يسألها أيهما أصدق وأقرب إلى ينوع الحياة؟ وما الصدق، وما جدوى مياه الينوع الملحة؟ أهذا الامتزاج الحار وحده هو الصدق؟ هذا الحضور المائل أبداً كل لحظة، نعم كل لحظة، هو الصدق؟ - نموذج ٧). ولا يتم تحويل أسماء الإشارة والظروف إلى ما هو أبعد وأسبق فى الدلالة (بحس ببصيرة ما طفولية مبكرة النضج/ هذا/ الوداد الجسدى ... - نموذج ١. قال أنه فى أيام مثل/ هذه/ ... - نموذج ٣. تقول له أنها قد ضحرت من/ هذا/ السفر الستمر - نموذج ٤. قرا أن مصر ستلعب مع

المكسبك فى كرة القدم للناشئين / غداً/ - نموذج هـ. لم يقل لها ... أ / هذا / الامتزاز...؟ / هذا /
 الحضور...؟ - نموذج ٦). والأهم من ذلك عدم تحويل الضمائر إلى الغيبة، والإبقاء على ضمائر
 الحضور، سواء فى ثنابا الخطاب المحول (وهما يتبادلان السؤال عن الأحوال. ولماذا / لم تشتركى /
 فى المؤتمر؟ لأنها عادت ... - أنها قد ضجرت من هذا السفر المستمر، وهذا العمل لا يصلح / لى. /
 ولا احبه - / نموذج ٤). فالكلمات المسندة إلى ضمائر المتكلم والمخاطب (تشتركى. لى، أحبه) واقعة
 فى سياق تسوية صيغة الغياب (يتبادلان / ... / لأنها. قد ضجرت / ... / يعرف أنها)، أو بعد
 الخطاب المحول، ولكن داخل المقطع نفسه دونما فاصل أو تمييز يشعر بتجاوز حدود الخطاب المحول
 الطباعية، كما فى نموذج ٧ (لم يقل لها أن ...؟ لكنى يا حبيبتي دائماً أعيشهما معاً ... حنك لى
 يوجد وينتفى ... كل يوم فى وهمى)، بل ما يفترض أن يكون خطاباً محولاً بعد عبارة (قال أنه)
 يأتى مصاغاً بضمير المتكلم، مطيحاً بأهم سمة للخطاب المحول، هى صيغة الغائب التى لا تبدل لهذا
 الخطاب عنها (ثم قال أنه فى أيام مثل هذه عندما / كنت / أمر / بمحنة الحب القديم الطويلة التى /
 حكيت / لك / عنها، / كنت / كمن يعانى مرضاً ... كان / كبانى / كله يلفظ كل ما / أشرب / ...
 كنت / أشرب / مع أصدقاء الشباب - نموذج ٣).

٢- الخطاب المسرد أو المروى

الخطاب المسرد أو المروى Narratized/Narrated Discourse هو إحدى صور الخطاب
 غير المباشر، تقدم به تلفظات الشخصية وأفكارها بصوت السارد، ومن ثم فهو أبعد عن المحاكاة
 وأكثر اختزالاً لحديث الشخصية (المصرح به أو الداخلى)، مستخدماً عبارات مثل: (أخبر ...
 حكى ...)، أو تلك التى توحى أو يفهم منها التلخيص؛ وعندما يتعلق الأمر بتلخيص كلام الشخصية
 يمكن أن يسمى بـ «التقرير المسردى لأفعال الكلام» Narrative Report of Speech Acts (N.R.S.A.)^(١٣١).
 أما عندما يتعلق بأفكارها فيكون المنطوق أوجز وأقرب إلى الحدث الخالص
 فى حين أن حكاية المناقشة الداخلية أو الخطاب الداخلى يمكن أن تأتى بشيء من التفصيل، وهو ما
 يقترب مع ما يشار إليه تقليدياً بمصطلح «التحليل» Analysis الذى يمكن اعتباره حكاية أفكار
 أو خطاباً داخلياً مسرداً^(١٣٢).

ومن نماذج الخطاب المروى في الثلاثية:

ن ١: «... وجلس إلى حوار محمود، كارهاً ومقبراً، كأنها لم ينته إلى شيء، وأحبط معه ببسالة، في حديث طويل عن مصاعب الشغل ومناعب هندسة ترميم الآثار وغناوة المسؤولين وأفكارهم العتيقة ونسكهم بالروتين المدمر ونقص الاعتمادات وبطء التعبد وغرائب طبائع الأتريش أيضاً...»
{رامة والتنين ص. ٢٣١}

ن ٢: «... فقالت رامة، في تواطؤ قديم كان أو شك أن ينسأ وهي تخلص معه، على الأرض: نعم، نعم، البساط أحسن. ليس هناك أحلى من قعدة الأرض. وجلس إلى حائنه على الفور من الناحية الأخرى مصطفى وأحمد وتحلقت البنات حولهم. ورد مصطفي، بحذر وتحوط على مشاعر الرجل، فأنار حكاية قديمة عن صراعات التوحيد القديمة بين العوائل والتنظيمات، وتدخلت رامة على الفور، بلغة واضحة جداً، وتكلمت عن الأدوار التاريخية والتضحيات التي لا يمكن أن تنسى، وعن تطور العلاقات بين القوى الاجتماعية والوطنية وتطور الوعي بهذه العلاقات...»
{الزمن الآخر ص. ٤٨}

ن ٣: «ومضت تحكي له حكايات لا نهاية لها. عادت إليه شهرزاد القديمة التي عرفها واستمع إليها وسعرتة من عشرين عاماً- وأكثر- حكّت له أشياء، وشرباً معاً من فنان قهوة كبير واحد...»
{يقين العطش ص. ٢٨٧}

ن ٤: «يومها، في كازينو كليوباترا، أفاضت في شرح ما أسمته طاهرة سمر/ وجدى، الراقصة الشهيرة، وفي وصف جسمها، وابتدائها، واعتبرت أن كل شيء في مصر هو هذا الابتدال، الشيوع، التفاهة...»
{يقين العطش ص. ٤٤، ٤٥}

ن ٥: «حاء عم أحمد العريجي، حسب الاتفاق، عندما شقق العجر» {يقين العطش ص. ١٦٦}
ن ٦: «وتذكر الجدل الطويل عن نظريات الإرهاب الفردي والجماعي والمجادة الطويلة حول حركة الشعب وحركة الأفراد وقوله العميق في أحشائه الغاضبة، برغم كل اعتراضاته المثقفة العاقلة، وقولها أن يصنع الحب ليلتها بجسد فيه نبرة رفض عنيد.» {الزمن الآخر ص. ٣٦}

ن ٧: «وفينا بعد كان يردد لنفسه إجابته، لم يفرل عنها أنداً، لم يكن يريد هذه الصداقة. بل شيئاً آخر وأكبر إلى ما لا نهاية...»
{رامة والتنين ص. ١٢٠}

تقدم النماذج السابقة أشكالاً مختلفة للخطاب المروي. وفي جميعها يختزل حديث الشخصية (المصرح به أو الداخلي)، وتنقلص للغاية - أو تكاد تنعدم - المحاكاة الخالصة لصوت الشخصية؛ وذلك لما يقوم به السارد - هنا - من رواية كل الخطابات، وإيجازها، وتلخيصها، فلا يتضمن السياق ملفوظ الشخصية منقولاً أو محولاً، بل ما يشير إليه إجمالاً (انخرط معه في حديث طويل عن ... - نموذج ١). رد مصطفی بحذر ... فأنار حكاية قديمة عن ... تدخلت رامة بلباقة واضحة جداً وتكلمت عن ... - نموذج ٢. ومضت تحكى له حكايات ... استمع إليها ... حكّت له أشياء - نموذج ٣. أفاضت في شرح ... وفي وصف ... - نموذج ٤. جاء ... حسب الاتفاق - نموذج ٥. تذكر الجدل الطويل عن ... - نموذج ٦. كان يردد لنفسه إجابته - نموذج ٧. ويمارس السارد - هنا - هيمنة واضحة على خطاب الشخصية فيختفى صوت الشخصية، بينما يسود الصوت السري الذي يباعد بين الشخصية وكلامها، ويتمتع هو وحده بالحضور، متخفياً وراء ضمير الغائب. إن خطاب الشخصية وصوتها - بذلك - معرضين للاختزال والإبعاد داخل خطاب السارد وصوته.

ويتراوح عمل السارد ما بين الإشارة الجملة التي لا تعين موضوع الخطاب، فـ«مصطفى» يرد على «عباس فؤاد» بحذر وحيلة؛ حفاظاً على مشاعره، و«رامة» تشارك في الحوار فجأة، ولكن بطريقة لائقة ولبقة، دون معرفة بأية كلمات كان تلفظ «مصطفى» و«رامة» (نموذج ٢: رد مصطفى بحذر تدخلت رامة على الفور بلباقة واضحة جداً). و«رامة» تحكى لـ«ميخائيل» حكايات وأشياء، و«ميخائيل» يستمع إليها، دون ذكر ملفوظ الحكايات أو موضوعها، فقط هناك عمليتنا حكى واستماع (نموذج ٣: مضت تحكى له حكايات لا نهاية لها ... استمع إليها ... حكّت له أشياء)، ففي ذلك يصبح خطاب الشخصية أقرب إلى الفعل أو الحدث الخالص؛ وبين تلخيص لكلام الشخصية، يكون بمثابة تقرير أو إخبار سردي عن ملفوظ الشخصيات، متخلصاً كثيراً من توسعات المحادثة. فما دار من حديث طويل بين «ميخائيل» و«محمود» عن متاعب العمل في ترميم الآثار سواء فيما يتعلق بخفض الاعتمادات وبطء التنفيذ، أو فيما يتعلق بالطبائع الغريبة للأثريين، وسواء ما يتحصف به المسؤولون من غباء وجمود وتمسك بالروتين (نموذج ١). وما تحدث عنه مصطفى من صراعات قديمة من أجل التوحيد بين الفصائل والتنظيمات، وما تكلمت عنه «رامة» من تضحيات وأموار تاريخية عتيقة لا تنسى، ومن تطور العلاقات بين القوى الاجتماعية والعلنية ومن تطور الوعي بهذه العلاقات (نموذج ٢)، وما أسهبت فيه «رامة» من حديث عن الرافضة

الشهيرة «سمر وجدي»، ووصف جسمها، معتبرة إياها طاهرة ذات دلالة على شيوع الابتدال والتعاضد (سودج ٤)، وما أبرم من انفاق شعوى بين «ميخائيل» و «رامه» و «عم أحمد» العريحي من مجيء الأخير إليهما عند شقشقة الفجر (سودج ٥)؛ محادثات الشخصيات هذه تتحدد من داتية المتلطفين وعلاقاتهم التحطابية، لتصير (أي المحادثات) «أخباراً سرديّة» يرويها السارد، محبلاً أفعال الكلام أو الحديث بما تتضمنه من أصوات وتلفطات متعددة إلى خبر أو ملفوظ واحد، هو ملفوظ السارد الذي هو (أي السارد = «ميخائيل») أحد الدوات المتلفطة المضمرة داخل هذا الخبر أو الملفوظ وهي ذلك اختزال للتعددية الصوتية، وتشويه لتلفطات الدوات باختصارها، والسخرية منها بروايتها على هذا النحو؛ وفي ذلك أيضاً نقل «مبتر» لعلاقات الواقع والمجتمع والتاريخ، حيث تخترل تلك العلاقات إلى لغة، إلى كلام على السة الشخصيات، لا يلبث أن يتعرض للاختصار والإبعاد والتحويل إلى مجرد خبر أو معلومة.

وقد يكون عمل السارد حكاية لأفكار الشخصية الداخلية أو خطاما الداخلي، وعندها يكون الاقتراب أكثر من نفسه الشخصية وحياتها الداخلية داخل الخطاب المروي. فالجدال العلويل القديم بين «ميخائيل» و «رامه» عن: نظريات الإرهاب العردي والجماعي، حركة الشعب وحركة الأفراد، وكذلك قبول «ميخائيل» لهذا الجدال رغم ما بداخله من غضب واعتراض، وأيضاً قبول «رامه» - ليلة تحادلها - أن تصنع هي و«ميخائيل» الحب بجسد يسيطر عليه الرهض والعناد (سودج ٦). وتريد «ميخائيل» لقوله - رداً على «رامه» - بأنه لا يريد معها صداقة، بل شيئاً آخر. وأكثر وعبر محدود (نمودج ٧)؛ مثل هذا الكلام المروي يأخذ شكل الحوار الداخلي (تذكر ... - نمودج ٦). كان يردد لنفسه ... - نمودج ٧، ويكتسب معنى جديداً، بالإفصاح عن حضوره الدائم داخل نفس «ميخائيل» متجاوزاً زمن الإنجاز، ورغم ما قد يتعرض له من اختزال وإسقاط للكثير من ألفاظه عند سرده.

٣- الخطاب غير المباشر الحر

الخطاب غير المباشر الحر Free Indirect Discourse مط من الخطاب ممثل لأقوال الشخصية أو أفكارها، أكثر تحراً واستقلالاً، تغيب عنه العبارة الممهدة أو الفعل التصريحي المحدد للأقوال والأفكار المثلة. وفي الوقت الذي يحمل فيه هذا الخطاب بعضاً من سمات تلفظ الشخصية وكلامها وأفكارها، من الإبقاء على العناصر الإشارية الخاصة بظروف الزمان والمكان، وعلى صبغ الاستفهام والتعجب والنداء ... وعلى التعبيرات الانفعالية، والمؤشرات الذاتية من لوانم وسجل

معجمى وأحكام شخصية وغيرها، مما يوهم أنه خطاب مباشر؛ فى الوقت نفسه يعتمد الخطاب غير المباشر الحر بعض الصيغ أو السمات النحوية والتركيبية للخطاب غير المباشر (وبخاصة ضمير الشخص الثالث والزمن الماضى) - بما يكشف عن توسط للسارد أو تدخل يباعد بين القارئ وكلمات الشخصية أو أفكارها العلنية. وفى الخطاب غير المباشر الحر يخلط خطاب السارد وخطاب الشخصية، ... يخطط السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد، وبذلك يلتبس القامان ... (١٣٣).

وعندما يقوم الخطاب غير المباشر الحر بالتعبير عن العالم الداخلى للشخصية: وعيها ومشاعرها، وأفكارها، غير المنطوق بها، مقرباً من التحقق اللفظى، أى محاكاة للفظ الشخصية؛ عندها يسمى «المونولوج المسرود أو المروى» Narrated Monologue أو «أسلوب الكلام والفكر الممثل» Represented Speech and Thought Style (١٣٤)، أما عندما يقوم بالتعبير عن إدراكات الشخصية للعالم الخارجى، كما يحتمل أن تحدث فى وعيها، بدلاً من أن يصف السارد هذا العالم دون أن يوحي ذلك بأن الشخصية قد عبرت عن هذه الإدراكات أو صاغتها؛ فى هذه الحالة يسمى الخطاب غير المباشر الحر «الإدراك الممثل» Represented Perception (١٣٥).

وفيما يلى بعض نماذج الخطاب غير المباشر الحر فى الثلاثية:

ن ١: «هل كل شىء، جاء إذن بالصدفة البحتة؟ هل كانت تنوى ألا تلقاه حقاً؟ كل شىء يشير إلى هذا. أيمكن أن تصل به الحيرة إلى هذا الحد؟ هل هى تقبلته على علاقته، عندما ظهر على غير انتظار كما تتقبل الصدفة، والأمر الواقع فقط؟ وأخذته معها فى مجرى خطاها، دون تردد، ما دام قد جاء على أى حال، بهذه الصفة الغريبة؟ أم هو حقاً عندها مجرد سد ثغرة مجرد ظهور غير مطلوب حقاً لكنه إذا كان غير مرفوض شاماً فذلك إنما يجىء هكذا، دون إلحاح على الطالب أو الرفض سواء؟ أيمكن أن يكون هذا هو الذى يحدث؟ لا يقتنع بشىء ولا بعكسه، ويقلب فى ذهنه، حتى الآن، بلا توقف، هذيان الحيرة التى لا تنتهى.

.../ لم ينس أن كل شىء ربما كان قد جاء بالصدفة البحتة، أنه مقبول، فقط، على علاقته، كما تقبل الأشياء التى تاتى هدرأً، ومجاناً، لماذا الحب منصهر عنده، بمعنى وجوده نفسه؟ وجوده الفيزيقي، وقامته فى العالم، وموقع قدميه على كل هذه الأرض؟»

{رأمة والتنين ص. ٧٠، ٧١}

ن ٢: « كانت الصدمة الجافة لأنه، أصلاً، لم يخطر على باله أن يصح مثل هذا السؤال. كما كان مهموماً بسلامة عضلة قلته؛ سداخته التقليدية أنه كان يريد أن يقول لها: انظري كيف ينض بحبك. فوحدها، كما عودته، سيدة النزل من حائق الدراما إلى الأرض. ولا شك عنده الآن أنها كانت محقة. هذه إساءات ميلودرامية، أو لابد أنها هكذا تبدو، فكيف يمكن أن تصاع دقات الحب (الحب؟ الحب؟ ما الحب؟) وارتعاشاته، وغوامضه المظلمة ومغامره الثاقبة؟ أمكن أن يقال - حتى - من غير ميلودراما؟ أن تأخذ يدها، بصمت، تضعها على صدرك. أكان هذا صعب الاحتمال؟ ألم يكن ممكناً أن يطلق؟ كان لابد أن تنزل به من قمة الوجد المحرقة. أهذه صياغتها - هي - للمستحيل؟

أسيان المتبدل هو المشيخ بوجوهنا أن يصوحها اللظى المتقد؟ أمها هو؟ أم مجرد اللامبالاة ومجرد الانقطاع؟ »

{الزمن الآخر ص. ١٢}

ن ٣: « وتبادلا التخطيط لرحلة يعرفان - أو يتشوفان - أن الحب سوف يعمرها بنعم غير منظورة. اعلمته رقم التليفون الذي يطلها فيه وعنوان الفندق الذي سوف تقيم فيه عندما يصل إلى المدينة التي قالت إنها مدينتنا. وهو الرقم الذي كان خاطئاً - هل كتبه خطأ أم هي التي أملت عليه خطأ؟ - ولم تكن هي في الفندق الذي جاء إليها، وكانت الدنيا تَطُرُ رداً، ودهش الفندق قليلاً عندما سأل عنها، قال إنها كانت عنده لكنها ذهبت. لا، لم تترك عنواناً. »

{يقين العطش ص. ١٩٨}

ن ٤: « صديقه رجاء الدقلى، الذى مات الآن، بالسرطان - كم من أصدقائه ماتوا الآن! - كان قد أهده كتابه الشعري "إلى صديقى الذى أحبه، ولا يصدق أننى أحبه" من غير شحن، لكن بعاطفة لا شك فيها - حتى بمجرد إثارة الشك فيها، ومستغربة قليلاً من صديقه، "لا يصدق أننى أحبه" أى شحن مضمرفى هذا التقرير البسيط. كان طويل القامة، صعبدياً، ذا كبر/ومرارة فى السخرية، شعراً وحياء، ومات مبكراً جداً عما ينبغي، بالسرطان. أفى الموت ما ينبغي؟ وما ينبغي؟ »

{يقين العطش ص. ٢٥١، ٢٥٢}

ن ٥: « كانا فى استراحة دهبور. كان قد انتقل فى الليل إلى "حنافها" يعنى الجزء الخاص بالست المفتشة من الاستراحة الحنية من قسمين بينهما ممر مسقوف. وكانت أم برهوم قد أعدت لهما العشاء - كلاً على حدة، فى "بيتته" لوحده، وقالت تصح على خير يا بشمهندس،

وخرجت من عنده، أقلت الباب وراءها، وقالت باللهجة نفسها وبالصوت نفسه تصبى على خير يا ست رامة. وكأنها كانت تعرف أن ما بينهما لا يقف دونه حاجز ولا باب.

{يقين العطش ص. ٢٢٩}

تشهد النماذج السابقة تواجداً لصوتين متداخلين دون علامات ترسم حدوداً أو تمييزات قاطعة بينهما. فالسارد يلغى فعل القول والعلامات الخطية - وهو يصدد نقل خطاب الشخصية ويقوم بتشخيص أو تمثيل خطابها الداخلى ضمن خطابه هو، أى إنه يعيد صياغة خطاب الشخصية بصوته، محققاً ببض سمات لغة هذه الشخصية.

وهنا يندمج خطاب الشخصية بخطاب السارد، يختلط صوتها بصوته، ويستمع القارئ - فى هذه الحالة - إلى الشخصية، ويتعرف على محتوى وعيها، بإصغائه الدائم إلى صوت السارد، وبذلك تنكشف مسؤولية السارد تجاه خطاب الشخصية المنقول، كما تؤكد «مركزية» كأصل للسر والقول، وتحكمه فى مجرى الحكاية، فلا يضطر إلى إيقاف فعل السرد لنقل خطاب الشخصية، أى لا يحدث انفصال بين مقامى السارد والشخصية.

غير أن مركزية السارد هذه تتخفى وراء «تعددية لسانية» واضحة تجمع بين الصوت المباشر للمتكلمين وصوت السارد، داخل تركيب واحد مصاغ بضمير الغائب، وفى زمن الماضى، وعلى نحو متداخل ومختلط أو ملتبس من غير انفصال بين الأصوات، من غير حاجة إلى إبراز أصل التلفظ.

تأتى كل النماذج السابقة - سواء كانت مونولوجاً مسروداً أم إدراكاً ممثلاً - مصاغة بضمير الغائب، وفى زمن الماضى (كل شىء جاء بالصدفة ... كانت تنوى الا تلقاه ... لم ينسى أن كل شىء ربما كان قد جاء بالصدفة ... - نموذج ١. لم يخطر على باله أن ... كان يريد ... فوجدها كما عودته ... - نموذج ٢. وتبادلا التخطيط لرحلة ... ودهش الفندقى قلبلاً عندما سأل عنها ... - نموذج ٣. صديقه رجاء الدقلى الذى مات ... كان قد أهدها كتابه الشعرى ... ومستغربة قليلاً من صديقه ... - نموذج ٤. كانا فى استراحة دهشور.. كانت أم برهوم قد أعدت لهما العشاء ... وكأنها كانت تعرف أن ما بينهما ... - نموذج ٥). وفيها يخبر السارد عن شخصيات: «ميخائيل»، «رامة»، «الفندقى» «رجاء الدقلى» صديق «ميخائيل»، أم برهوم، مع إعادة صياغة خطابات هذه الشخصيات ضمن خطابه هو (أى السارد)، دون أن يكون الأمر مجرد نقل مباشر أو غير مباشر.

ولكنه محاكاة لخطاب الشخصية بصوت السارد، محاكاة لما يحتمل أن فكرت فيه الشخصية وتلفظت به، أى "... إعادة إنتاج للخطاب المتخيل لوعى ما فى زمانه الخاص ومكانه". (١٣٦)

فداخل خطاب السارد يقع صوت الشخصية. صمير العائى والرمس الماضى مقترمان - ومنصهران - مع الإشارة إلى نفس الشخصية وداتها (المتكلم الأصلي)، لحظة وعيها ومكانه، تعبيريتها الخاصة الدائبة

ندور الحكاية - داخل الفساح السابقة - فى الزمن الماضى، حيث يحير السارد فيها عن ماضى الشخصية، عما حدث لها، وعما غن لها ودار بفكرها ووعياها قبل لحظة السرد، غير أن السارد إذ يقل وعى الشخصية فى زمن سابق على زمن السرد، فهو يحفظ للحظة الوعى «راهميتها»، أى يقر من فعل الوعى - بزمان حدوثه ومكانه - تجاه شعور أو حدث ماض مع الزمن المسرد فيه هذا الشعور أو الحدث. فعلى الوقت الذى يفترض فيه الزمن الماضى بعداً زمنياً ومكانياً عن وعى الشخصية، تبقى أسماء الإشارة والظروف دون تحويل، وكأن القارئ يسمد خطاب مباشر صادر - أنياً وفي لحظة سرده عن وعيا (كل شىء يشير إلى / هذا / ... تصل به الحيرة إلى / هذا / الحد ... ما دام قد جاء على أى حال بـ / هذه / الصفة الغربية ... فذلك إنشأ يحيى / هكذا / ... يمكن أن يكون / هذا / ... يقلب فى ذهنه حتى / الآن / ... نموذج ١. لم يحطر على داله أن يصع مثل / هذا / السؤال ... لا شك عنده / الآن / أنها كانت ... / هذه / إساءات ميلودرامية أو لاند أنها / هكذا / تندو ... كان / هذا / صعب الاحتمال ... / هذه / صياغتها ... / هذا / هو ... - نموذج ٢. يعرفان أو يتشوهان أن الحب / سوف / يغيرها ... عنوان الفندق الذى / سوف / نقيم فيه ... - نموذج ٣. مات / الآن / ... ماتوا / الآن / ... شجن مضمرفى / هذا / التقرير ... - نموذج ٤. فالفاعل الإشارة (هذا / هذه / هكذا) لا يتحول - كما يحدث فى الخطاب غير المباشر المعد فيه خطاب الشخصية - إلى (ذلك / تلك - كذلك)، كما أن التعميمات الطرفية (الآن، سوف يغيرها، سوف نقيم فيه) لا تتحول إلى (حينئذ، كان سيفغيرها، كانت ستقيم فيه).

إن القارئ - هنا - بإزاء وعى الشخصية لحظة حدوثه أو تحققه، رغم تلقيه - عبر وساطة السارد - فى زمن تال لتحقيقه، وبذلك يحفظ ماضى السرد باللحظة الحاضرة للوعى. ويرتبط بهذا أيضاً كثرة الأفعال والصيغ الدالة على الزمن الحاضر (يشير، تصل، تنقل، هو عندها مجرد ...، يحى يمكن أن يكون ...، يقتنع، يقلب، الحب منصهر عنده بمعنى وجوده - نموذج ١. ويمكن أن تصاع ..

يمكن أن يقال ... أن تأخذ ... سياق المتبدل هو الشيع بوجهها .. - نموذج ٢. يعرفان أو يتشوفان. -
نموذج ٣ مستعربة قلباً ... - نموذج ٤). فهذا الزمن الحاضر المرتبط بلحظة الوعي - والخلط -
يندمج ويتزامن مع الزمن الماضي المشكل لخطاب السارد

ويأتى خطاب السارد محتفلاً بما يصاحب لحظة الوعي من محتوى انفعالي عاطفي يظهر -
بشكل خاص - في بعض الصيغ التعبيرية والتراكيب.

ومن ذلك الجمل الاستهامية المذيلة بعلامة الاستفهام (هل كل شيء إذن جاء بالصدفة
البحثة؟ هل كانت تنوى ألا تلقاه حقاً؟ ... أيمكن أن تصل به الحيرة إلى هذا الحد؟ هل هي
تقبلته؟ ... وأخذته معها في مجرى خطاها ...؟ أهو حقاً عندها مجرد سد ثغرة؟ ... أيمكن أن
يكون هذا هو الذي يحدث؟ ... لماذا الحب منصر عند معننى وجوده نفسه؟ وجوده
العبريقى وقامته في العالم ...؟ - نموذج ١. كيف يمكن أن تصاغ دقات الحب (الحب؟ الحب؟ ما
الحب؟) ...؟ أيمكن أن يقال - حتى - من غير ميلودراما؟ ... أكان هذا صعب الاحتمال؟ ألم يكن
ممكناً أن يطاق؟ أهذه صياغتها - هي - للمستحيل؟ أسياق المتبدل هو الشيع بوجهها أن يصوحها
اللطى المتقد؟ أهذا هو؟ أم مجرد اللامبالاة، ومجرد الانقطاع؟ - نموذج ٢ ... هل كتبه خطأ أم هي
التي أملت عليه خطأ؟ - ... - نموذج ٣. أفى الموت ما ينبغى؟ وما ينبغى؟ - نموذج ٤).

ومنها العبارات التعجبية المذيلة بعلامة التعجب (كأنها كان مهموماً سلامة عضلة قلبه -
نموذج ٢. ... - كم من أصدقائه ماتوا الآن! - ... - نموذج ٤).

ومنها أيضاً الجمل الاعتراضية (أيمكن أن يقال - حتى - من غير ميلودراما؟ ... أهذه
صباغتها - هي - للمستحيل؟ - نموذج ٢. وتبادلاً التخطيط لرحلة يعرفان - أو يتشوفان - أن الحب
سوف يفرها ... - هل كتبه خطأ أم هي التي أملت عليه خطأ؟ - ... - نموذج ٣. ... - كم من
أصدقائه ماتوا الآن! - ... - نموذج ٤). وبما يرتبط بالاستفهام والتعجب، وبما يرتبط بالجميل
الاعتراضية، من نبرات تنعيمية خاصة -

يتم نقل «النبرات» الانفعالية والتعبيرية للشخصية، أى يحتفظ بها السارد دون أن يقوم
بتمثيلها أو روايتها أو صياغتها بالكلمات، وإن كان السارد يضعها داخل سياق بضمير الغائب ورمز
الماضى، على نحو يحتل فيه صوت الشخصية بصوت السارد، ويتداخل معاً من غير انفصال
أو انقطاع. إن هذا الاحتلاط والالتباس والمرج بين الصوتين، هذه الملاحظة من قبل السارد - لا تخلو

من التقاطع مع رؤية الشخصية، بالتصامن معها، أو محادلتها، أو الاستهانة بها والسخرية منها. فكثيراً ما يشارك السارد الشخصية حيرتها ونقص معرفتها، كما في الاستفهامات العديدة المتكررة. وقد يكون هو نفسه سحاً في حلق الحيرة (الرقم الذي كان خاطئاً) - هل كنته خطأ أم هي التي أملت عليه خطأ؟ -). وقد يتعاطف السارد مع الشخصية، ويرثي لها (- كم من أصدقائه ماتوا الآن: -).

قد يعرض بشعورها أو فهمها (كانها كان مهموماً بسلامة عضلة قلبه! مات ميكراً جداً عما ينبغي بالسردان. / أفى الموت ما ينبغي؟ وما ينبغي؟ /). وقد يقف منها موقعاً ساخراً متشككاً (يمكن أن تصاغ دقات الحب / (الحب؟ الحب؟ ما الحب؟) /)

وقد تتجلى الحالة الإنفعالية والشعورية للشخصية من خلال بعض العبارات، كذلك التي قد نحمل تحقّقاً أو تعييناً (إذن حقاً، شاماً، سواء، فقط - نودج. ١. أصلاً، لا شك، لا بد - نودج. ٢. قليلاً - نودج. ٢. لا شك، قليلاً، ميكراً جداً - نودج. ٤. كلاً على حدة - نودج. ٥)، أو التي قد نحمل إلحاحاً وترديداً باستخدام التكرار (حقاً (٣ مرات)، مجرد (مرتان) - نودج. ١. الحب؟ (٣ مرات)، لا بد (مرتان)، مجرد (مرتان) - نودج. ٢. ما ينبغي؟ (مرتان) - نودج. ٤، أو تلك التي نحمل تردداً وعدم ثقت أو يقين: (ربما - نودج. ١. كأنها - نودج. ٥، ٢).

مثل هذه التعبيرات التي تتخلل خطاب السارد - تقف دليلاً على انعكاس الداخل أو الخارج على وعي الشخصية، فتظهر (أي الشخصية) - من خلالها - متشككة، أو حائرة، أو متعلقة بشيء ما، فعنارة (بعاطفة لا شك فيها - نودج. ٤) توضح ثقة «ميخائيل» بشعور صديقه «رجاء الدقلى» نحوه من خلال الإهداء الذي يحمله الكتاب الشعري لصديقه هذا، رغم ما قد يتضمنه الإهداء من الإحساس بعدم تصديق «ميخائيل»، غير أن «ميخائيل» يتقبله على أنه قول مكتوب من غير أسى (كان قد أهداه كتابه الشعري «إلى صديقي الذي أحبه، ولا يصدق أنني أحبه» من غير شحن لكن معاملة لا شك فيها). كما أن عبارة (ربما كان قد جاء بالصدفة الحنة - نودج. ١) تكشف ارتياب «ميخائيل» إزاء لقائه بـ «رامة»، وشكه في أن هذا اللقاء كان مجرد صدفة. وفي أن «رامة» لم ترد للقاء أن يكون مؤكداً. كذلك فإن التكرار (الحب؟ الحب؟ ما الحب؟ - نودج. ٢) يعلن رغبة ملحة وأكيدة في معرفة حقيقة الحب. وفي مقابل هذه التعبيرات التي تعكس وعياً بما في داخل الشخصية من مشاعر وهوا حس ورغبات - تأتي عبارة (دهش الفندقي قليلاً - نودج. ٢)، لتبرز حالة

الدھشة التى اعتبرت العندقى إزاء سؤال «ميخائيل» له عن «رامة»، بما صاحب السؤال من حيرة ويأس واصطراب بدا على وجه «ميخائيل»؛ فملامح وجهه الخارجية أحدثت دهشة واستغراباً فى نفس العندقى. هنا إدراك ممثل للخارج فى مقابل ما سبق من فكر ممثل، غير أن كليهما منعكس على وعى الشخصية، أى يقعان فى نطاق الوعى. ويمران بداحل الشخصية

وقد يتخمن خطاب السارد كلمات وتعريفات تخص الشخصية، سواء فيما يتعلق بأسلوها أو معجم ألفاظها وعباراتها، أو تقييمها الذاتى بما يشمل من أحكام واعتقادات وميول ... فالصفات فى: (جاء بالصدفة/ الحقة) ... جاء بهذه الصفة/ الغريبة/ ... ثقيلته/ كما تنقل الصدفة/ ... مقبول/ كما تقبل الأشياء التى نأتى هدراً ومجاناً/ ... نموذج/ كانت الصدفة/ الجافة/ ... سداخته/ التقليدية/ ... هذه إيماءات/ ميلودرامية/ ... عوامضه/ الملموسة/ ومعامزه/ الناقنة/ ... قمة الوجد/ المحرقة/ ... اللظى/ المنقد/ ... - نموذج ٢. الحب سوف يغمرها نغم/ غير منظورة/ ... - نموذج ٣. بعاطفة/ لا شك فيها/ ... أى شجن/ مصر/ فى هذا التقرير/ البسيط/ ... - نموذج ٤).

هذه الصفات محملة بانطباعات ومعارف وتقديرات ذاتية خالصة صادرة عن «ميخائيل»/ الشخصية أكثر مما هى مثلية لرؤية السارد، ف «ميخائيل» هو من يجعل من (الصدفة) سمة مميزة للقائه بـ «رامة»، بل لعلاقته بها وتقبلها له، يصورها بأنها حقة، غريبة جافة، عفوية، عابرة؛ وهى صفات تكشف عن وعيه الداخلى العميق بحقيقة موقف «رامة» منه، رغم ما قد يدعيه من عدم جزمه وثقته بهذا (باستخدام الاستفهام، وعنايات الاحتمال مثل: ربما «هل كل شئ حاء، إذن بالصدفة البحتة؟ ... لم ينس أن كل شئ، ربما كان قد جاء بالصدفة البحتة» - نموذج ١).

و«ميخائيل» أيضاً هو من يملك الأهلية لأن يصف سداخته بالتقليدية، ومعامره الناقنة والنعم بأنها غير منظورة، والشجن بأنه مضمحل ... وهكذا. وبالإضافة إلى الصفات التى تحمل تقييماً ذاتياً تظهر بعض التعريفات التى ترتبط بمحدث الشخصية الشفوى واليومي (هل هى ثقيلته/ على علاته/ عندما ظهر ...، كما تنقل الصدفة و/ الأمر الواقع/ فقط ...، ما دام قد حاء/ على أى حال/ ...، أهو حقاً عندها/ غير مطلوب/ ...، أنه مقبول فقط/ على علانه/ ... - نموذج ١ أبكر أن يقال/ - حتى - / من غير ميلودراما ... - نموذج ٢ / مستغربة/ قليلاً ... - نموذج ٤ يعنى الحرص الخاص/

بالست المفتشة/... أعدت لهما العشاء - كلاً على حدة / فى «بيته» / لوحده / ... - نموذج ٥).
فالتعابير (على علاقته، الأمر الواقع، على أى حال، غير مطلوب، - حتى -، مستعرة) أقرب إلى
كلام الشخصية أو حديثها الشفوى، رغم فصاحة كلماتها وتراكيبها، كما أن التعابير (الست
المفتشة فى بيته، لوحده) هى مما تخلق به الخادمة أم برهوم، من الإشارة إلى «رامة» باللقب
(الست المفتشة)، والميل إلى العامية حتى فى أقل مظاهرها وضوحاً، تلك التى لا تفس فصاحة
الكلمة أو سلامة التركيب، بل تقف عند حدود التنعيم والدلالة (فى بيته، لوحده). وقد يرتبط التعبير
بخطاب الشخصية المباشر غير المحول (قال إنها كانت عنده لكنها ذهبت، لا، لم تترك عنواناً، -
نموذج ٢)، فرغم خطاب الفندقى المحول (قال أنها...)، إلا أنه يتم الإبقاء على أداة النفى (لا)
المرتبطة بالخطاب المباشر، أى تتم هنا المزاوجة بين الخطاب غير المباشر المحول (بوساطة السارد)
والخطاب المباشر (للشخصية).

وهكذا يقوم السارد - فى الخطاب غير المباشر الحر - بالتعبير عن العالم الداخلى (فى حالة
المونولوج السرود)، أو العالم الخارجى (فى حالة الإدراك المثل)، بوصفه وعياً منعكساً، أى ما هو
واقع فى نطاق وعى الشخصية، ومشكل له، مكتسباً من تمثيل السارد له، وإعادة صياغته داخل
خطابه - وجوداً جديداً (بالتضامن، أو الحوار والجدل، أو السخرية ...)، ولكن يحدث أن يكون
إدراك العالم الخارجى غير منعكس على وعى الشخصية وفكرها وإحساسها، فيأتى خطاب السارد
تقبلاً لمدرَك حسى للشخصية غير منعكس عليها (لم تكن هى فى الفندق الذى جاءه إليها/ وكانت
الدنيا قطر وذاذا/، ودهش الفندقى قليلاً ... - نموذج ٣، كان قد انتقل فى الليل إلى «جناحها»
يعنى الجزء الخاص بالست المفتشة من الاستراحة/ المنبة من قسمين بينهما مر مسقوف/،
وكانت أم برهوم ... - نموذج ٥)؛ فالمطروبيات الاستراحة مما تدركه الشخصية حسياً، وينقله
السارد، دون أن يكون له أثر على نفسياتها.

تتعرض الذات المتقلعة/ الشخصية - داخل الخطاب غير المباشر الحر - للإبعاد والالتباس،
بإعادة صياغة خطابها من قبل السارد، رغم احتفاظه (أى الخطاب غير المباشر الحر) ببعض
سمات تلفظ الشخصية.

ما يحدث - إذن - هو الاتجاه بأصل التلفظ نحو الإبعاد، الالتباس، الخلط والتشويه، إبعاد
لكل أصل، لكل ذات متقلعة، بما فى ذلك «ميخائيل»، ولكن «ميخائيل» هو نفسه السارد الذى

يقوم بفعل الإبعاد، أى إن الأمر - في النهاية - مجرد إدعاء بمحو الأصل، أى أصل، ولكنه - في الحقيقة - تأكيد على مركزية «ميخائيل» / الشخصية / السارد.

٣- بنية التواصل السردى

الرد - في حقيقته - تشخيص لغوى وأدبى لمختلف أنواع الملعوظات أو الخطابات التى تصوغ بها الذات أو الذوات (المتكلمة) موقعها الإيديولوجى، وضعيتها، علاقتها بالآخر/العالم؛ هذه الملعوظات الموزعة بين خطاب السارد وخطابات الشخصيات يتم نقلها وتقديمها وإدراجها داخل النص بواسطة السارد الذى هو محض اختيار للمؤلف الضمنى، ليشكل (أى النص) - عبر بنياته الخطابية والسردية - تمثيلاً لعالم ممكن محتمل مشيد وفق سبق القيم التى يفتتاها المؤلف الضمنى المعنى بتنظيم النص وبنيائه؛ وهى قيم لا يفصح عنها النص بشكل مباشر وصريح عبر خطاباته وملفوظاته المتعددة (وبخاصة خطاب السارد)، ذلك أن المؤلف الضمنى لا يبرز أبداً فى النص كذات متفصلة، إذ أنه صيغة محربة أو تمثيل نصى للمؤلف الواقعى؛ فهو يعد بمثابة «أنا عميقة» للمؤلف الواقعى، يسعى هذا الأخير إلى اكتشافها عبر الكتابة وتشكيل النص، والتى يمكن أن تعارض ما يصرح به المؤلف الواقعى فى حياته الحقيقية. إن بنية النص (الدلالية واللغوية والفكرية) - إذن - لا ترتد مباشرة إلى ملعوظات الذات أو الذوات (بما فى ذلك المؤلف الواقعى)، وما يربط بين هذه الملعوظات من علاقات تسلسل أو تتابع أو تحاور، بقدر ما تشكلها (أى بنية النص) علاقات أكثر تعقيداً وخفاء وتداخلاً تنبنى بها الخطابات المختلفة، مستوعبة فى جنسية واضحة الواقعى والذاتى والتاريخى واللغوى والنصى...، ومعرضة لكثير من الإجراءات والتحولات والتشكيلات الصيغية ومحملة بدلالات وإحياءات متعددة؛ وبها أيضاً تتشابه هذه الخطابات، وتندمج، وتتداخل، وتندرج فى بنيات سردية ونصية كبرى؛ ليصبح النص - فى النهاية - عملية بدينة وفق شروط خطابية وسردية وبنائية معقدة، تستلزم - فى الزمت نفسه - شروطاً خاصة لتلقيه (أى النص) تنتظر تحيينها من قبل القارئ الضمنى الذى... يجسد مجموع التوجهات الأولية التى يقترحها نص تخيلى على قراءه الممكنين والتى هى شروط تلقيه... [و] هو متحدر داخل بنية النصوص نفسها...^(١٢٧)، معنى هذا أن هناك علاقة تواصلية ما بين المؤلف الصمنى والقارئ الضمنى، تقترحها وتؤكد بنشيدتها بنية النص السردى التى هى بالتأكيد

'... شكل من أشكال صياغة العالم...'. (١٣٨)، أو صيغة مقترحة ممكنة ومحتملة للوجود

الإنسانى.

وتتشكل نصوص الثلاثية من عدد من البنيات اللفظية (اللغوية - الأسلوبية) والسردية والتكوينية والدلالية، تحلى الكثير منها خلال دراسة عناصر التواصل السردى وآلياته. فالخطابات (بصورها المختلفة) تظهر «وصاية» واضحة من السارد تجاه ملفوظات الشخصيات، تتفاوت ما بين القيام سهمة التقديم والنقل كنوع من الرعاية والوساطة (كما فى الحوار والخطاب المنقول)، وبين التدخل الصارخ الذى يصل إلى حد اختزال ملفوظ الشخصية (كما فى الخطاب المسرد)، فلا تتمتع الشخصية بكامل حريتها فى التلطف، ولا يصح ملفوظها بمنأى عن هذه الوصاية - إلا فى حالة «ميخائيل» (فى الخطاب المباشر الحر) الذى هو نفسه السارد.

وتحاول النصوص التخلص من الوصاية أو الهيمنة أو المركزية، بإدعاء تضمها لوعى غيرى آخر. يظهر ذلك فى: توزيع أمر الذات (السارية) بين التخمى والظهور (باستعمال ضميرى الغائب والمتكلم)، بين مقامى السارد والشخصية، انقسامها واتخاذها من نفسها آخر نخبر عنه، وتشخص كلامه (منقولاً أو محولاً أو مسروداً ...)، تخاطبه وتجاوزته وتسايله، فيجادلها، ويقاطعها، ويسخر منها (يحدث هذا فى كل صور الخطابات تقريباً، متجلبداً فى شيوخ طواهر الاستفهام والاعتراض والتعجب والتفكيك أو الحذف): أو يقنع بدور المسرد له (كما يحدث فى الانصرافات السردية التى تظهر بالتحويل عن الضمير والاتفات إلى غيره، أو باستخدام الجملة الاعتراضية)، التلفت إلى كلمة الغير، بالانحراف فى حديث مباشر مع الآخر (أثناء الحوار)، وبالتوجه الحوارى إلى الآخر دون مشاركته الفعلية فى عملية التلطف، أى دون أن يكون متحدثاً، فقط نخاطبه الذات المتكلمة، وترد على كلمته المضمره داخل الخطاب (بخاصة فى مواضع التمازج مع الذات كالمناجاة والمونولوج الداخلى أو المونولوج الحوارى)، وإبدراج خطاب الغير (منقولاً أو محولاً أو مسروداً)، وإبدراج العديد من النصوص المتخللة التى تنتمى إلى أجناس تعبيرية مختلفة؛ وهذا التلفت إلى كلمة الغير من شأنه أن يؤدى إلى «تعددية لسانية» - تعدد أشكال الوعى - تظهر فى تعدد أصوات الشخصيات، وما يرتبط بذلك من استخدام العامية، الألفاظ المستحدثة والأجنبية، التعبيرات واللوازم الذاتية، كما تظهر فى تنوع سجلات الكلام للنصوص المتخللة بأجناسها التعبيرية المتباينة فى خصائصها اللغوية وتقاليدها الكتابية. وفى كل هذا بروز لأصوات غيرية أجنبية داخل خطاب السارد/ الحكاية

(فى نوع من الهمنة، أو الأسلية، أو الإساءة الحوارية المتبادلة، أو التناص)، بما يسهم فى الإفلات من أحادية صوت السارد ووعيه الموبولوجى، وفى زعزعة هيمنته على السرد، وإحصاءه - بوجه عام - لمسار وجيد الاتجاه، الأمر الذى يؤدى إلى تكسير خطبة المسار السردى، وإحداث الكثير من التصدمات للسرد/الحكاية، حيث تفتقد مقاطعها إلى التماسك المنطقى، ويدنو الكثير منها معلقاً سياقياً، أى تنسم نبرة السرد/الحكاية بالانقطاع والتشظى والاختلال (خاصة مع النصوص المتخللة ومقاطع الإصانة)، كما يتجلى الوعى الغربى فى محاولة ربط الحكاية بالسياق الثقافى العام، ليس فقط بالالتفات إلى الواقعى واليومي والمعيش، بل أيضاً بالإحالة إلى التاريخى والأسطورى والرمزى والدينى والإنسانى ... منصهراً بالعائزى والحلمى والتخيلى؛ سعياً إلى توسيع أفق الحكاية الدلائلى (واللسانى).

ومن شأن انفتاح الدات على وعى الآخر وملفوطه أن يؤدى إلى انزياح الحكاية عن الذات المتلفطة بوعبها المونولوجى وكلمتها الوحيدة الصوت، وهو ما يضاف إليها - فى المقابل - لونها من الحوارية أو التعددية، غير أن هذه الحوارية تخفى وراءها ذاتاً مسيطرة ومتحكمة تتظاهر بالانفصال عن الحكاية/العالم التخيل، باعتبارها سارداً خارجياً، بينما هى متورطة فيها بوصفها الشخصية الرئيسية، هذه الذات/الشخصية/السارد التى تمنح الوجود لكل الشخصيات والملفوطات.

فالملفوط السردى كله ينقل بواسطتها، بطريقة أو بأخرى، بما يحمله هذا الملفوط من تعدد أو تنوع فى اللغات والرؤى. إن الدات - إذن - تدعى امتلاكها وعياً متعدد، حوارياً، غير منغلق، يسكنه الآخر بصوته ووعيه، فى حين أنها لا تعند بالعلاقات التداخلية (فى الحوار)، إذ ينسم حوارها مع غيرها من الشخصيات بطبيعة جدالية مستمرة، دون أن نقضى إلى نوع من الالتقاء أو التواصل وبالتالي لا تصح الحقيقة نتيجة حوار متبادل مع الآخر، بقدر ما هى رهن حوار منقطع من قبل الدات وحدها (عبر الأسئلة اللا نهائية غير المجاب عنها). فالدات هى المالكة للحقيقة التى ينازعها فيها آخر غير غريب أو غير منفصل عنها. وهى فى ذلك تصدر فى رؤيتها للحقيقة/الواقع/الوجود، عن حس ذاتى خالص يتعلق ببداً أو قيمة (هى المطلق) ينتقى معناها الواقعى واليومي والتاريخى باختلاطه بالأسطورى والعائزى والحلمى؛ هذا المبدأ لا تقبل الدات حواراً تصدده، رغم يقينها الدائم بعدم تحققه أبداً

مثل هذه الذات السردية (المشخصة) التى ينبئ العالم السردى وفقاً لها - تبدو أكثر التناسقاً بالمؤلف الضمنى الذى يقوم بتشبيد الحكاية/ النص السردى، والذي يعد تنبيلاً نسبياً للمؤلف الواقعى، بمعنى أن القيم المؤسسة للنص السردى (من قبل المؤلف الضمنى والمؤلف الواقعى) هى ذاتها قيم الذات داخل الحكاية، فيما تنحلق به، أو تفكر فيها، أو تقوم به؛ هذه القيم التى تسعى الذات بمختلف التقنيات السردية، بما يتضمنه الأمر من لعب وإدوالية ومساءلة ونفى ... ؛ تسعى إلى اكتساب تأييد القارئ الضمنى، عن طريق تهيئته - وفق ما تحدده من شروطاً تلقى خاصة - للقيام بفعل تاويلى لعالم الذات وقيمتها. وهكذا يتحدد شكل النص فى بنائه وتلقيه وفق قيم هذه الذات السردية.

هوامش الفصل الثاني

١- بيير زيسا، النقد الاجتماعي ص. ١٧٥. وحول فكرة «المحتمل» يقدم «تودوروف» في كتابه «شعرية النثر» فصلاً بعنوان «مقدمة في المحتمل» An Introduction to Verisimilitude يؤكد فيه أن الخطابات ليست محكومة بسلطانة مرجعها، بل بقوانينها الخاصة، وبأسلوب إخبارها الذي يجعلنا نقبل ما هو متعارض، فالمحتمل علاقة مع النص لا مع الواقع. ومن هنا يكفيننا فقط أن نتابع احتمالية النص لا حقيقة العالم المستدعى. كما يرى «رولان بارت» أن ما يحري بالقصة ليس شيئاً من وجهة نظر مرجعية واقعية، وما يصل إلينا هي اللغة وحدها، أي مغامرة اللغة. ويؤكد «جريماس» أن مسألة الصدق تبسط في حدود الملقوط الداخلية بصرف النظر عن المقاييس المرجعية. كما يعلن «خوسيه ماريّا بوتولويو» أن وضوح الحكاية ومنطقها السلس وتنظيمها أو إنشاءها هو الذي يخلق مكان المحتمل. ونرى «جوليا كريستيفا» أن «المحتمل» يبدو متوحداً مع الأدب (الفن) لعمق ارتباطهما وتلازمهما معاً. وليس لمعنى المحتمل موضوع خارج الخطاب. حول مفهوم «المحتمل» وشروط احتمالية النص الأدبي، وحقيقة مشابهة الواقع أو التماثل معه ضمن هذه الشروط يمكن الرجوع إلى:

- Tzvetan Todorov (1977) The Poetics of Prose trans. Richard Howard (Cornell University Press, Ithaca – New York 6th.), 1995. P. 80 – 88. Especially P. 81, 96.

- رولان بارت، «التحليل البنيوي للسرد»، ص. ٣٤.
- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى – نظرية جريماس (الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٣م)، ص ٦٥.
- خوسيه ماريّا بوتولويو، نظرية اللغة الأدبية ص. ١١٠.
- جوليا كريستيفا، علم النص، ص. 44 – 46.

٢- فيليب هامون، «خطاب مقيد»، ضمن كتاب الأدب والواقع ترجمة عبدالجليل الأردى ومحمد معتصم (تنبيل للطباعة والنشر، مراكش، ط١: ١٩٩٢م)، ص 77

- ٢- كارلهاينز ستيبل، «قراءة النصوص القصصية»، ترجمة: نشوى ماهر مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع 12، ع 2، صيف 1993م)، ص. 47.
- ٤- سعيد بنكراد، النص السردي - نحو سيميائيات الإيديولوجيا (دار الأمان الرباط، ط1؛ 1996م)، ص. 101. ويقرر «سعيد بنكراد» أن لا وجود لنص ما بلا أيديولوجيا، يبنى وفقاً لها، ينتج دلالاته يقلل التأويل، فالنص (خاصة النص الأدبي والسردى) ممارسة أيديولوجية، والإيديولوجيا - بالمفهوم السيميولوجى الذى يعنى به «سعيد بنكراد» - هى تحيين للقيم فى وقائع خاصة. وهى لا تنجلي فى مجموعة مبادئ عامة أو نظريات شاملة أو مفاهيم كبرى، وإنما تنكشف من خلال تجسيد هذه المفاهيم فى الممارسة الإنسانية فالإيديولوجيا ممارسات وتحقيقات ممكنة ضمن تحقيقات أخرى غير متحينة. وهى - بذلك - تتميز عن «الأكسيولوجيا» باعتبار هذه الأخيرة وجوداً قليلاً للقيم (الأشكال التنظيمية المحتملة الموجودة خارج أى سياق للقيم). هذا التمييز يتطابق مع التمييز الذى يقيمه «التوسين» بين الإيديولوجيا كتصور عام، أى مجموعة من المبادئ العامة ذات الطبيعة المجردة، وبين مفهوم الإيديولوجيا المجسدة أى إبداع تلك المبادئ والمفاهيم فى أفعال وسلوكيات محددة ضمن وضعيات إنسانية عينية، وبعد النص السردى بؤرة مركزية لتحيين وإعادة إنتاج القيم بكل أنواعها والتى تؤثت حياتنا وفق قواعد الفن والنوع السردى، ويتم هذا التحيين نتيحة لتسنيين أيديولوجى سابق أو على شكل تسنيين أيديولوجى هو جزء من عملية التحيين نفسها. أى باعتبارها وليدة عملية البناء الفنى ذاتها فى الحالة الأولى نحن أمام نصيص تفسر وتشرح نصاً أيديولوجياً سابقاً، أما فى الحالة الثانية فنحن أمام نصوص تبنى فيها الإيديولوجيا من خلال عناصر بناء النص ذاته. وبناء على هذا يمكن القول إن الإيديولوجيا تتمفصل داخل النص السردى وفق ضلطين مختلفين فى الوجود، وكل تجل يؤدى إلى تمفصل خاص يفرص قواعد بنائه وصيغه وأدواته. راجع فى ذلك: النص السردى ص 8، 9، 40 - 42، 56، 57.
- ٥- بيبير زيبا، النقد الاجتماعى ص. 199. وبيبير زيبا إذ ينحاز إلى تعريف الإيديولوجيا على المستوى الخطابى، فهو يقر الربط بين النص الأدبى والسياق الاجتماعى، ويرى أنه من الأجدر وصف العلاقة بينهما على المستوى الإمبرىقى. وهو ما يتحقق من خلال المنطير

اللغوى، وغياب هذه العلاقة الإمبريقية هو ما يميز المداخل الماركسية لـ «لوكانش» و «جولدمان» الموجهة إلى التشابه أو التماثل السيوى بين الأحداث النصبة والأحداث الاجتماعية، الأمر الذى يجعل هذه المداخل غير مقنعة، فهي لا نحيب عن كيفية تعامل النص الأدبى مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة. وهو ما يمثل نقطة البداية لعلم اجتماع النص. راجع فى ذلك: النقد الاجتماعى ص 172 وما بعدها.

٦- خوسيه مارييا بوتولويو، نظرية اللغة الأدبية ص. 111، «المحاكاة» نشاط إنسانى. تركيب أو بنية، والشئ المحاكى ليس نسخاً أو انعكاساً لشئ لم يكن موجوداً من قبل. فالمحاكاة - بوصفها تمثيلاً - مرادفة للاكتشاف الحلاق. فليس هناك ما يربطها كثيراً بأحداث ما هو واقعى أو مكانه (سواء أكان محتملاً أو لم يكن)، مثلما ترتبط بتركيب الأحداث نفسها أو تخطيطها. وينظر «بول ريكور» إلى المحاكاة (السردية) على أنها ليست إعادة إنتاج، بل هى إنتاج وابتكار. ربما تستعير من الحياة، ولكنها تحولها أيضاً. إنها عملية صياغة تصويرية، يبنى النص بصفته إبداعاً لعالم متخيل نصى (المحاكاة ٢) انطلاقاً من عالم واقعى (محاكاة ٢) وإعادة تصويره استقبالياً (محاكاة ٣).

راجع فيما سبق:

- خوسيه مارييا بوتولويو، نظرية اللغة الأدبية ص. 110 وما بعدها.
- ديفيد كار، «ريكور والسرد - ندوة»، ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور ص. 226.

٧- Mary M. Talbot (1995) - Fiction at Work - Language and Social Practice in Fiction (Longman, London - New York, 1995), P. 6.

٨- ميخائيل باحثين، الخطاب الروائى ص. 68 وينطلق «باحثين» من اعتبار الرواية (أو السرد) شكلاً حقيقياً، خطاباً مزيج الصوت، سقاً مرتباً فنياً. ليحفل لعبات مختلفة تحنك ببعضها، ومن هنا كان حديثه عن الحوارية أو التعددية الصوتية والتعدد اللغوى، البناءات اللحينة، الأسلبة - بمثابة السمات المميزة للجنس الروائى وتاريخه ومن هنا أيضاً كانت دعوته إلى الحاجة إلى علم عبر- لسانى يتجاوز لسانيات «دى سوسين» التى تنحدر إلى اللغة بوصفها نظاماً (الوحدات الصوتية الوحدات الصرفية، الجمل

الإخبارية...)، وتنفصر- بالتالي- في حدود الجملة وتنصرف عن دراسة أشكال تنظيم التلغطات الملموسة ووظائفها الاجتماعية والإيديولوجيا. وهو ما يمكن أن تعنى به لسانيات الملفوظ- عبر الجملى أو لسانيات الخطاب التى تنسم بخاصيتها الاجتماعية والحوارية حيث أن كل ملفوظ يشكل جزءاً (شكل ضمنى أو صريح) من حوار واسع بين جماعات يمكن لمصالحها ورواها للعالم أن تدخل فى صراع. فعلم عبر- اللسانيات - إذن - هو المنوط بدراسة ديناميات الكلام الحى وتفاعل التلغطات - الطابع المميز للسرد - وإن كان «بييرزيم» يرى أن إنجازات «باختين» و«هولو شينوف» - على أهميتها - ليست نظرية للخطاب. إنها فقط بداية ممكنة لنظرية من هذا النوع، تضع - فيما بعد - الخطاب فى سياق دلالي وتركيبى (سردى).

راجع فيما سبق:

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائى ص. 73 وما بعدها. 129 وما بعدها.

- ترفيتان تودوروف، باختين - المدأ الحياى ص. 9، 10، 70، 72، 139 وما بعدها.

- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ص. 66، 67، 197، 200.

- بييرزيم، النقد الاجتماعى ص. 187، 188.

٩- جوليا كريستيفا، علم النص ص. 9

١٠- Tzvetan Todorov, The Poetics of Prose P. 19.

وهذا التشابه الذى يقرره «تودوروف». بين الأدب واللغة إما يثقل تحليله والكشف عنه إحدى مهام المنهج البنىوى الكبرى وشاغله- فلا يمكن تفسير الطواهر الأدبية- من المنظور البنىوى- دون اللجوء إلى نظرية لسانية للخطاب، وهنا تبرز اللسانيات بوصفها نموذجاً نظرياً للتحليل البنىوى، يجعل منه وصفاً علمياً موضوعياً ومحائلاً للنص الأدبى. ويصل به إلى قواعد عامة أو «نحو» (بالمعنى الواسع) لبناء وحدات النص وتركيبها. ولقد كان السرد المجال الأرحب للبنىوية لتطبيق النموذج اللسانى. فاتخذت اللسانيات نموذجاً مؤسساً للتحليل البنىوى للسرد- على حد تعبير «رولان بارت». وإن كان هناك شبه إجماع بين الرافضين للمنهج البنىوى- بل من دين البنىويين أنفسهم- على أن تطبيق النموذج اللسانى على النص الأدبى لا يحقق المعنى. فهو لا يقدم منهجاً للتفسير (جوناثان كلر)، ولا يقدم

سوى «نحو» للقصيدة ومن ثم لا يكفى التحليل اللغوى لها لتحديد الاستحابة المناسبة من جانب القارئ (مبكائيل ريفاتير)، ولا يكشف عن أسلوب تحليلية. فقط يقدم النموذج اللسانى نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبى.

راجع فيما سبق:

- آن جفرسون، «البنوية وما بعد البنوية»، ضمن كتاب: النظرية الأدبية الحديثة - تقديم مقارن تحرير آن جفرسون وديفيد روى ترجمته سمير مسعود (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992م)، ص. 164 وما بعدها.

- جان إيف تاديه، النقد الأدبى فى القرن العشرين ص. 281.

- رولان بارت، «التحليل البنوي للسرد»، ص. 11 وما بعدها.

- عبدالعزى حمويه، المراسيا المحبة - من البنوية إلى التكيك (المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع 232، 1998م)، ص 282 وما بعدها.

ينطلق التحليل البنوي للسرد من التسليم بوجود تماثل أو تشابه بين السرد وبعض المقولات اللغوية. ف «تودوروف» يرى بأننا إذ نضم اسماً وفعلاً، عندها معناها أننا نخطئ الخطوة الأولى باتجاه السرد، ومن خلال المقولات الأولية: اسم العلم، الصفة الفعل - والتي تشكل «نحو» السرد - يمكن إعادة كتابة حمل النص ذاته وجعل ملخص الحكمة معاً. بإمكاننا - كما يرى «تودوروف» - أن نفهم السرد فهماً أفضل إذا علمنا أن شخصية ما هى اسم علم، وأن الفعل الروائى بمثابة فعل نحوى. ويرى «بارت» أن السرد جملة طويلة تماماً مثلما تعتبر آية حملة تقريرية مخطئاً موجزاً لحكاية سردية قصيرة معنى ما، فاللغة العامة للسرد - من وجهة نظر «بارت» - تخضع للفرضية التماثلية مع لسانيات الخطاب، وإن لم يكن بالإمكان اختزال السرد إلى مجرد مجموعة من الجمل والمقولات اللغوية توحد مكررة ومحولة ما يلائم السرد. وينظر «جبنيت» إلى السرد / الحكاية بصفته التعبير (الصخم بالقدر المراد) الذى تخضع له صيغة فعلية verbal form - بالمعنى النحوى للقطعة - أى تحطيط فعل من الأفعال، وهو ما يسمح بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردى (أو على الأقل صياغتها) وفقاً لمقولات مقتبسة من نحو الأفعال ويصر «روجر فاوولن» على أن النصوص مثل الجمل على نحو بنائى (مشيدة أيضاً من الجمل)

بمعنى أن مقولات النبية المقترحة لتحليل الجمل الفردية (فى اللسانيات) يمكن أن تتسع لتعقب على تحليل النبئات الأكثر اتساعاً فى النصوص، فللنص - كما للجمل - نيتان سطحية وعميقة. مع ما تحمله هاتان النيتان من مكونات وعناصر، وهذا التصور قريب مما تعلنه «شلوميت ريمون كنعان»

راجع فيما سبق:

- Tzvetan Todorov, The Poetics of Prose P. 119.

- جوناثان كلر، الشعرية النبوية ترجمة: السيد إمام (دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة، ط١: 2000م)، ص. 254.

- آن جفرسون، «النبوية وما بعد النبوية»، ص. 174.

- رولان بارت، «التحليل النبوى للسرد»، ص. 12.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 41.

- روجر هاولز، اللسانيات والرواية ص. 22.

- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصى ص. 22 ، 23.

١٢- تمثل مقولات: الزمن، الصيغة، الرؤية أو وجهة النظر أو التبني، الصوت- أبرز المحاور التى يفتغل بها الباحثون فى السرد لوصف مكوناته وبنائه، ومع ذلك لم تكن هذه المقولات موضع اتفاق بينهم جميعاً. فمقولة «الزمن» التى تختص بالعلاقات الزمنية بين السرد / الحكاية والقصة. متضمنة علاقات: الترتيب والمدة والتواتر- من وجهة نظر «جينيت». هذه المقولة تحد من يضيف إليها اعتبارات عن زمن النطق وزمن الإدراك السردى «تودوروف» أو زمن الكتابة وزمن القراءة. ومن يطالب بالالتفات إلى الزمن المعيش، أى مسألة تمثيل الطريقة التى تعيش بها الشخصيات الأحداث، وبذلك نخفى على الزمن طابعاً سيميوطيقياً (ن. بوب)، ومن يوجه اهتمامه نحو علاقة الزمن السردى بالزمن الوجودى والتاريخى (بول ريكور) أو علاقته بجنس الخطاب (ماينريش). أما مقولة «الصيغة» فتختص بأنماط التمثيل السردى (أشكاله ودرجانه). وتضم - فى رأى «جينيت» - شكلين أساسيين: المسافة والمنظور. فى (المسافة) يميز بين حكاية الأحداث (خطاب الراوى) وحكاية الأقوال (خطاب الشخصية)، منطلقاً من التعارض بين صيغتي

الحكى عند «أفلاطون». Diegesis حيث يتكلم الشاعر باسمه، و Mimesis حيث يحاول الشاعر أن يوهمنا أو يشعرنا أنه ليس المتكلم. إذ أنه يعلى الكلام للشخصية أو بين Telling (القول / الإخبار / السرد) و Showing (العرض) - فى صياغة النقد الأنجلو - أمريكى لمصطلحي «أفلاطون». أما الشكل الثانى «المنظور»، والذى ظهر بتسميت أخرى . وجهة النظر، الرؤية، الجهة، البؤرة السردية هذا الشكل اختار له «حببت» مصطلح «التبئير» بوصفه أكثر تجريباً وأبعد عن المضمون البصرى الذى تتضمنه أكثر المصطلحات شيوعاً وينطلق فى تحديده للتبئير من تصور «جان بويون» و «تودوروف» الذى يقدم أنشأاً ثلاثة أولها يوافق ما يسميه النقد الأنجلو- سكسونى «الحكاية ذات السارد العليم»، ويسميه «بويون» ، «رؤية من خلف» ويرمز إليه «تودوروف» بالصيغة الرياضية: سارد < شخصية (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية بل، يقول أكثر مما تعلمه أية شخصية من الشخصيات). وفى الثانى سارد = شخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات) - وهذه هى الحكاية ذات «وجهة النظر» حسب «لويوك»، والتى يسميها «بويون» الـ «رؤية مع». وفى النمط الثالث سارد > شخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية) - وهذا هو السرد الموضوعى أو السلوكى. والذى يسميه «بويون» (رؤية من الخارج). انطلاقاً من هذه التحديدات يقدم «جنييت» تقسيماً ثلاثياً للتبئير: التبئير الصغر (اللاتبئير)، التبئير الداخلى (سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعدد)، التبئير الخارجى (الذى لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية) إن الحديث عن «المنظور»، أو «الرؤية» أو «وجهة النظر» أو «التبئير» من أبرز القضايا والإشكاليات تداولاً بين الباحثين، بل وأكثرها إثارة للنقاش، فقد انشغل بها النقد الروائى منكراً كما هو الحال عند «هنرى جيمس»، «بيرسى لويوك» و «نورمان فريدمان» و «واين بوث» بل إن معظم المناقشات الحيوية حول نظرية السرد فى الوقت الحاضر تخص «وجهة النظر». فـ «بويس أوسبنسكى» يراها المشكلة المركزية لتأليف العمل الفنى بصفة عامة، وليس فقط الأدب. ويراها البعض الوسيلة التقنية الأساسية فى السرد، أو العمود الرئيسى للنسبة السردية هذه الأهمية المتزايدة لوجهة النظر دفعت إلى اعتدائها مقولة مستقلة متميزة عن مقولة الصيغة «تودوروف»، أو إلى توسيع مفهومها لتشمل مستويات متعددة - زمانية

ومكانية، أيديولوجية وتقويمية، نفسية، تعبيرية (أوسنسكى) - وقد رأى «خ.م. بوشيلى» أن «أوسنسكى» قد عمل المستوى التعبيرى لوجهة النظر بوصفه مستوى تحليلياً فى حين أنه ليس سوى مستوى ائتلاف للعناصر الأخرى. وقد عدّها البعض مقولة مركزية تستوعب مختلف المقولات أو المكونات «ستانزل، لينفولت» بحيث لا تمثل (وحدة النظر) بمعناها الضيق إلا جانباً فى مستوى (المستوى النفسى أو السيكولوجى). وقد رأها البعض متضمنة للعلاقات بين الشخصيات بالإضافة إلى علاقات الشخصيات بالسارد. ونظر إليها آخرون على أنها مقولة مختلفة عن الصيغة من ناحية، ومندمجة مع مقولة الصوت من ناحية أخرى (سعيد قطين). وهذا التداخل بين المنظور أو الرؤية والصوت لم يحف على «جينيت» نفسه وعلى غيره من الباحثين «كولن». هنا تصبح مقولة الحقيقة مختصة فقط بخطابات المتكلم أياً كان، سارداً أم شخصية. فلا ضرورة لتعيين من هو المتكلم، فقط يتم الإبقاء على الصيغتين الكبيرتين: السرد والعرض. وبالتالي ستنتقل الحقيقة من معايير كيفية اشتغال هاتين الصيغتين داخل الخطاب، أى معرفة الطريقة التى بواسطتها يتم تقديم القصة فى الخطاب بدون التركيز بشكل أساسى على السارد أو على موقعه. أما المنظور أو التأثير فى علاقته بالصوت فببشغل بالمتكلم ووضعيته (من يتكلم؟ من أين يتكلم؟). هنا نتحدث عن المتكلم، سواء كان سارداً أو شخصية، فنحدده كصوت سردي، وكموقع يتم من خلاله الكلام أو الرؤية أو هما معاً. فى ضوء هذا الفهم نتحدد الرؤية (السردية) من خلال اشتغال الصوت السردى كراء ومثير فى أن أى كذاذ للتأثير. هذه الذات (المثير) تكون إما داخلية أو خارجية - باستبعاد حالة اللاتبيين التى انتقدتها «كولن» و «ميك بال» - والشئ نفسه يكون المثار (موضوع التأثير) - براعاة نقد «ميك بال» لـ «جينيت» لعدم مراعاته موضوع التأثير أى التأثير على - سواء كان شخصية، أو حدثاً، أو مكاناً... هنا تتعدد أنواع الرؤيات وفقاً للعلاقة بين المثير والمثار.

راجع فيما سبق:

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 26 ، 40 وما بعدها، 177 وما بعدها، 227 وما بعدها.

- تودوروف، الشعرية ص. 45 وما بعدها.

----- ، «مقولات السرد الأدبي»، ص. 58 ، 59.

- سعيد يقطي، تحليل الخطاب الروائي ص. 51 وما بعدها، 172 وما بعدها، 283 وما بعدها

----- ، انفتاح النص الروائي ص. 42 ، 43.

- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ص. 23 وما بعدها، 172 وما بعدها.

- خوسيه مارييا بوثوللو، نظرية اللغة الأدبية ص. 264 وما بعدها.

- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين ص. 275 ، 276.

- بوريس أوسبنسكى، شعرية التأليف - بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي ترجمة سعيد الغاضى وناصر حلاوى (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999م) ص. 11.

١٣- رولان بارت، «التحليل النيوى للسرد»، ص. 26، فالتحليلات الحديثة تنجبه إلى صياغة

نظرية سردية وفق نموذج ترسم ملامحه نظرية التواصل اللغوى التى تنحصر حول العلاقة بين الباث/ المرسل والمتقبل/ المستقبل. فالسرد كما يؤكد «بارت» و «Seymour»

و «Gerald Prince» وأخرون - إنما هو «تواصل» أشبه بالعقد Contract أو الحلف أو التعاقد الصنعى بين طرفين، وهذا الوضع الاتصالى يخضع لمقتضيات فنية جمالية

وليس واقعية. وتتحدد دلالة النص السردى وفقاً له. وقد ظهرت عدة تصنيفات للعناصر المشاركة فى عملية التواصل السردى. أحد الباحثين يقترح تصنيفاً، يوافقه فيه البعض،

ويتناوله آخرون بالنقد والتعديل: «جاء لينتقلت» (المؤلف الواقعى - المؤلف المجرى - السارد الخيالى - الممثلون - المسرود له الخيالى - القارئ المجرى - القارئ الواقعى).

«S.Chatman» (المؤلف الحقيقى - المؤلف الضمنى - السارد - المسرود له - المتلقى الضمنى - المتلقى الواقعى). «شلوميت ريسون كنعان» تبقى على أربعة عناصر من

مخطط Chatman السابق باستبعاد كل من المؤلف الضمنى والمتلقى الضمنى لأبهما غير مشخصين. «خوسيه مارييا بوثوللو» (المؤلف الواقعى - المؤلف الضمنى غير الممثل - المؤلف

الضمنى الممثل - السارد - المسرود له - القارئ الضمنى الممثل - القارئ الصنعى غير الممثل - القارئ الواقعى). وبما أن الهيئة الواقعية والمصنبة غير المتمثلة لكل من المؤلف والقارئ لا

تؤثر على شكل النص وتركيبه لاتحادهم موقعاً متعالباً على النص- لذلك فإنهم لا يتنسسون

إلى التولية النصية، بمعنى أنهم يحضرون لتفسير دى طبيعة غير شكلية.

راجع فيما سبق:

- Seymour Chatman, Story and Discourse P. 28, 31.

- Gerald Prince, A Dictionary of Narratology P. 59.

- جاب لينتغلت، «مقتضيات النص السردي الأدبي»، ص. 86 وما بعدها.

- شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصى ص 129 وما بعدها.

- خوسيه ماريا بوتويلو، نظرية اللغة الأدبية ص. 91. 256 وما بعدها.

- أن داتفيلد، «الأسلوب السردى ونحو الخطاب المداشر والخطاب غير المباشر»، ترجمة:

بشير القمري ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي ص. 123.

خوسيه ماريا بوتويلو، نظرية اللغة الأدبية ص. 259. فالكتاب- كما يقول «مارسيل

-١٤

بروست»- ثمة «أنا» أخرى غير تلك التى نعتبر عنها هى عاداتنا وحياتنا الاجتماعية. ومن

هنا ينبغى التفريق بين المؤلف الضمنى أو المجرد كما يبرز فى عمله الأدبي، والمؤلف الواقعي

كما يظهر فى الحياة الحقيقية. فالمؤلف الضمنى بمثابة «أنا» ثانية.

ومن الجدير بالذكر أن «شلوميت ريمون كنعان» ترى أن المؤلف الضمنى لا يمكن أن يكون

مشاركاً فى وضعية التواصل القصصى على نحو حرفى معارضة بذلك تصور «تشانمان»،

مستعينة عن ذلك باقتراح درجات إدراكية للراوى فى النص ما بين حضور وغياب.

ويتفق هذا مع «خوسيه ماريا بوتويلو» باستبعاده المؤلف الضمنى فى حالة عدم تمثله،

وإخراجه من مربع العقود الممكنة الموجودة فى الانصال القصصى. وذلك على أساس أن

المؤلف الحقيقى والمؤلف الضمنى غير الممثل مؤهلان لقبول تغييرات عميقة دون أن يؤثر

ذلك على شكل النص وتركيبه، إنهما متعاليان على النص. أما المؤلف الضمنى الممثل- عند

«خوسيه ماريا»- فهو الشخصية التى تظهر فى النص بوصفها المسؤولة عن كتابته. وتقع

فى مسؤوليته التعليقات الظاهرة للمؤلف، والتبريرات القوية. وكل تلك الأحداث الصادرة

عن صوت القاص. والشئ نفسه يقال عن القارئ الضمنى غير الممثل والقارئ الواقعي.

راجع فيما سبق.

- جاب لينتغلت، «مقتضيات النص السردي الأدبي»، ص. 88 وما بعدها.

- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصى ص. 132 وما بعدها.

- خوسيه ماريأ بوثيلو، نظرية اللغة الأدبية ص. 261.

١٥- رولان بارت، «كتب: فعل لازم»، ضمن كتاب: مهمة اللغة ترجمة مدر عياشى (مركز الإباء الحضارى، حلب، ط١؛ 1999م)، ص. 33. فالسارد (والشخصيات) - كما يقول «بارت» - «كائنات من ورق»؛ ولهذا فإن المؤلف (المادى) لسرد مالا يمكن أن يقدس مع سارد هذا السرد. فمن يتكلم داخل السرد ليس هو من يتكلم فى الحياة، ومن يكتب ليس هو من يوجد فى السرد. إن الدات المتلفطة عندما تنخلق «أنا» تصير داتاً أخرى. وفى هذا الشأن لا يعد الضمير «أنا» هو المؤشر الوحيد للسارد، نظراً لما تشهده الضمائر الشخصية داخل النص السردى من تبدلات، فقد توجد سرود- أو أجزاء منها- مكتوبة ومسندة إلى ضمير الغائب، بينما إسنادها الحقيقى إلى ضمير المتكلم. وقد يحيل ضمير المتكلم إلى وضعين مختلفين إلى السارد أو إلى إحدى الشخصيات التى تتولى الحكاية؛ وهو ما ينفى على التحليل السردى أن يلتفت إليه وبميزه.

راجع.

- رولان بارت، «التحليل النذوى للسرد»، ص. 27 وما بعدها.

١٦- عبد الحميد عقار، «فلاديسير كرينسكى: من أجل سيميائية تعاينية للرواية»، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبى ص. 215. وفى الوقت الذى يرى فيه البعض السارد شخصية تخيلية يقيمها المؤلف، دوراً يتبناه المؤلف، بحبث يغدو السارد هو الخالق الأسطوى للعالم- يبالغ آخرون فى الاعتداد بالمؤلف، وإنكار وجود السارد، إلا فى حالة غياب المؤلف أو مجهوليته، كما فى السرديات الشعبية، بل إنهم يرفضون قيام إحدى الشخصيات بدور السارد؛ فالمؤلف وحده هو الحاكى / السارد القائم بشكل مباشر وبمسؤولية أدبية كاملة على تشكيل عناصر السرد.

راجع.

- ولع غانغ كايزير، «من يحكى الرواية؟»، ترجمة محمد سوبرتى ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى ص. 113 وما بعدها.

- عبد الملك المرتاض، فى نظرية الرواية ص. 261 وما بعدها.

يقدم «جبرار حنينيت» أنشاطاً أربعة أساسية لوضع السارد في ضوء مستواه السردى (داخل القصة أو خارج القصة)، وفى علاقته بالقصة (غيرى القصة أو مثلى القصة). كما يناقش أنشاط أو درجات حضور السارد على امتداد تاريخ الأدب السردى. ويرى G. Prince أن السارد قد يكون أكثر غلبة أو أقل (واسع الاطلاع كلى الحضور، واعياً بذاته، ثقة يعول عليه...). وقد يوضح على مسافة أكبر أو أقل من المواقف أو الأحداث المسرودة، والشخصيات، والمسروود له. ويمكن أن تكون المسافة زمنية، خطابية، عقلية، أخلاقية... والسارد قد يكون خارج أو داخل الحكى متجانساً أو غير متجانس.

وينطلق «جاب لينتقلت» فى نهجته السردية من التمييز بين الراوى والفاعل، فهو تمييز يتبع - من وجهة نظره - فئز شكلين سرديين. برانى الحكى (غيرى القصة عند «جينيت») Hetero - diegetic، عندما لا يتجسد الراوى فى القصة كفاعل، أى كشخص من الشخصيات؛ إنه «برانى» عن القصة التى يحكيها، غير مشارك فى أحداثها كفاعل؛ و«حوانى الحكى» (مثلى القصة عند «جينيت») Homo - diegetic عندما يبلأ الشخص فى القصة وظيعتين متكاملتين. إنه راو (أنا- سارد)، وفى الوقت نفسه فاعل (أنا- مسروود). إن كل شكل سردي من هذين الشكلين يستوعب أنشاطاً سردية محددة من خلال نوعية «مركز التوجيه»، حيث إن أحداث القصة تصل القارئ عبر توجيهها نحو الراوى أو الفاعل؛ ويدلك تشمل نمجة «لينتقلت» - فى أصولها دون بعض تقسيماتها الافتراضية - شكلين سرديين (برانى، حوانى)، مركزين للتوجيه (الراوى، الفاعل)، وثلاثة أنشاط سردية (النظمى حيث يكون الراوى هو الفاعل للأحداث، الفعلى حيث يكون الفاعل لا الراوى هو مركز التوجيه، المحايد حيث لا وجود لمركز التوجيه مديت، (أى له ذات محددة). وفى هذا النمط الأخير (أى المحايد) يقوم الراوى بوظيفته السردية بشكل تنو لنا الأحداث وكأنها ليست موصوفة بواسطة وعى ذاتى للسارد؛ إن الحدث يظهر وكأنه مسجل موضوعياً عبر آلة الكاميرا.

إن الشكلين السرديين، وما يؤطرانه من أنشاط سردية ومراكز توجيه - يتحلان على أربعة مستويات: المدرك النفسى (المنظور السردى، عمق المنظور، صيغ السرد) المستوى الزمنى، المستوى المكاني، المستوى اللغوى.

أما فيما يتعلق بوظائف السارد، فإن «جينييت» يقدم توزيعاً لوظائف السارد مقتعياً أثر «ياكوبسون» في توزيعه لوظائف اللغة: الوظيفة السردية المحصة وطبيعة الإدارة، الوظيفة الندائية، وطبيعة تواصل، وطبيعة الدينة أو الشهادة، الوظيفة الأيديولوجية.

ويصرح «جينييت» أن هذه المقولات من قبيل التركيز والتشديد النسبي. كما يقدم «حاج ليتنفلت» - نقلاً عن «دولوز» - نموذجاً وظيفياً يعهد فيه للسارد (والشخصية) بوظائف أساسية / إلزامية (وظيفة التصيير للسارد في مقابل وظيفة الفعل للشخصية، ووظيفة المراقبة أي تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص، في مقابل وظيفة التأويل بالنسبة للشخصية)؛ هذا بالإضافة إلى وظائف ثانوية / اختيارية (ودلك بتبادل مواقع الوظائف الإلزامية للسارد وللشخصية بحيث تصبح وظائف السارد الإلزامية ووظائف الشخصية الاختيارية، وتصبح وظائف الشخصية الإلزامية ووظائف السارد الاختيارية).

ويعرض «سعيد يقطين» لوظائف السارد عند «حاج ليتنفلت» من خلال كتابه «مقال في النمذجة السردية» ووظيفة الحكى، ووظيفة تواصلية، ميتا سردية، تفسيرية، نقويية، تعميمية، عاطفية، موجهة.

راجع تفصيلاً لما سبق في:

- جيران جينييت، خطاب الحكاية ص. 254 وما بعدها.

- - - - - «حدود السرد»، ترجمة. بنعيسى بوحماله ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي ص. 82 وما بعدها.

- حاج ليتنفلت، «مقتضبات النص السردى الأدبي»، ص. 93 وما بعدها.

- سعيد يقطين، «الأنماط السردية عند حاج ليتنفلت»، ص. 115 وما بعدها.

- Gerald Prince, A Dictionary of Narratology P. 65.

١٨- عبد العالى بوطيب، مستويات دراسة النص الروائى - مقارنة نظرية (مطبعة الأمنية، الرباط، ط١؛ 1999م)، ص. 179.

١٩- جيرالد برنس، «مقدمة لدراسة المروى عليه»، ترجمة على عفيفى مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع 12، ع 2، صيف 1993م)، ص. 89.

٢٠- انظر تفصيلاً لوظائف المسرود له / المروى عليه عند.

- جيرالد برنس، «مقدمة لدراسة الروى عليه»، ص. 86 وما بعدها.
- حيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 268.
- ٢١- رامة والتني ص. 9، 299، 347. الزمن الآخر ص. 19، 26، 71، 85، 91، 94، 99، 112.
- 151، 257، 295، 303، 423. يقين العرش ص. 67، 99، 227، 234، 237.
- ٢٢- ترفينان نودوروف، الشعرية ص. 57.
- ٢٣- يمكن الرجوع إلى هامش (17) من هذا الفصل، للتعرف على ما يقترحه «جانب ليتنفلت» من مصطلحات: جوانى الحكى وبرانى الحكى (فيما يتعلق بالشكل السردى)، النظامى والعلوى والمحايد (فيما يتعلق بالأساط السردية)، الراوى / الناطم والفاعل (فيما يتعلق بمركز التوجيه)؛ وهى مصطلحات ومفاهيم استفاد «ليتنفلت» فى صياغتها من: «ستانزل» و «أوسبنسكى» و «جينيت»؛ وهو ما حاول «سعيد يقطين» أن يبنى عليها (أى على مفاهيم «ليتنفلت») تصوره المقترح فى دراسة «الرؤية السردية» خاصة (تحليل الخطاب الروائى ص. 300 - 302، 309 - 311).
- ٢٤- يرى G. Genette أن فى السرد «الجوانى» («أوال» «مثلئى») Homo- diegetic، والذى يطلق عليه- أو يترادف مع- «السرد الشخصى»، Personal، أو «سرد الشخص الأول» «First- Person»؛ فى هذا النمط من السرد يقوم متلفظ السرد بدور السارد Narrator والشخصية Character معاً. ويرى «Gentle» أن تاهيهما (N=C) هو ما يحدد نظام regime السرد الجوانى.
- Gerard Genette (1993), Fiction and Diction trans. Catherine Porter (Cornell university Press, Ithaca - London, 1 st, 1993), P. 33, 34, 69, 70.
- ٢٥- حول «النمذجة السردية» عند «جانب ليتنفلت»، والتى ينطلق فيها من تصورات «جينيت» و «ستانزل» و «أوسبنسكى»، والتى قام «جينيت» نفسه- فيما بعد- بكشف تعالقاتها، وتركيبها بوضعها فى جدول يتقاطع فيه النمط / التأثير مع السرد / العلاقة، بل ويقترح جدولاً ب «الممكنات السردية» لا يدمج فقط مقولة الشخص ومقولة المنطوق، وإشاً يمكن أن يتناول أيضاً المستوى السردى، الموقع الزمنى (السرد السابق أو اللاحق أو المتواقت)، المسافة، ثنائيات الترتيب والسرعة والتواتر؛ حول ما سبق الإشارة إليه يمكن

الرجوع إلى هامس 12، 17، 23 في هذا الفصل؛ كما يمكن الرجوع إلى جيزار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية ترجمة: محمد معنصم (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1؛ 2000م)، ص. 151، 165، ويحاسة ص. 157، 158، 163، 164.

26- جيزار جينيت، خطاب الحكاية ص. 246.

27- يرى «مبخائيل باختين» أن «التهجين» Hybridization إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية. والتهجين هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعين لسانيتين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ ويؤكد «م. باختين» أننا نصف بالبناء الهجين ملفوظاً ينتمي - حسب مؤشرات النحوية (التركيبية) والتولييفية - إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه - عملياً - ملفوظان، وطريقتان في الكلام، وأسلوبان، و«لغتان» ومنطورتان دلاليان واجتماعيان؛ وبين تلك الملفوظات والأساليب واللغات والمنطورات لا يوجد أي حد فاصل شكلي من وجهة نظر التركيب أو التوليف. والهجنة الروائية قصدية واعية وعيان لسانيان مفردان وإرادتان لسانيتان فرديتان، هما: الوعي والإرادة الفرديان للكاتب الذي يشخص، والوعي والإرادة المفردان لشخصية روائية مشخصة.

إن الهجنة الروائية - بذلك - ليست هي ثنائية الصوت والنبرة (كما في البلاغة) محسب، بل هي مزدوجة اللسان، وهي لا تشتمل فقط على وعين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعين اجتماعيين - لسانيين، وعلى حقبتين ليستا - في الحقيقة - مختلفتين هنا بكيفية لا واعية، بل هما قد التقيتا بوعي، وتحصارعا فوق أرض الملفوظ هذه الهجنة القصدية الواعية تكون حتماً في صورة حوار داخلي، حيث تتحاور وجهتان للسطر دون أن تنصهرا. وقد أوضح «م. باختين» - في سياق آخر - أن مثل هذا الحوار الداخلي (الخفي) من بين أساط الكلمة المزروحة الصوت، أي الكلمة ذات التكوين المستند إلى كلنة الغير راجع فيما سبق.

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ص. 76، 120 - 122.

----- شعريه دوستوفسكي ترجمة: جميل بصيف التكريتي (دار نوبيل للنشر ودار الشؤون الثقافية العامة، الدار البيضاء- بعباد، ط1؛ 1986م)، ص. 290 - 292

٢٨- يرى «م. باخтин» أن من بين طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية- إلى جانب التهجين- الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية. وهي تختلف عن التهجين في أنها لا يكون فيها توحيد مباشر للعتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى؛ وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً. والشكل الأكثر تميزاً ووضوحاً لهذه الإضاءة هو الأسلوب «Stylization»، ومنها نوع لا تتوافق فيه قصدية اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة، مما يجعل اللغة الأولى تعمل على فضح الثانية وتحليلها. وهو ما يسمى بـ «الأسلوب البارودية».

انظر:

- ميخائيل باخтин، الخطاب الروائي ص. 28، 122، 123.

٢٩- فرنسيس واى براندين «اللعب والكلام»، ترجمة: الحسين سبحان مجلة فكر وتقدم دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س 2، ع 15، يناير 1999م). ص. 153.

٣٠- قام «جيزار جينيت» في كتابه «خطاب الحكاية» بتحديد ثلاثة أنماط رئيسية للعلاقة التي يمكن أن تربط المينا - سرد أو الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى التي تدرج فيها، ثم أدخل تعديلاً على هذه الأنماط في «عودة إلى خطاب الحكاية» وذلك في ضوء تنميط «بارت»، متجهاً إلى توزيع أشد تفصيلاً وأكثر وضوحاً، وهذه الأنماط هي:

أ- يتمثل النمط الأول من العلاقة في سببية مباشرة بين أحداث القصة التالية وأحداث القصة نضعى على الحكاية الثانية وظيفة تفسيرية Explanatory Function.

ب- يقوم النمط الثانى على علاقة موضوعاتية Thematic لا تستتبع بالتالى أية زمكانية بين القصة التالية والقصة. إنها علاقة مقابلة Contrast أو مماثلة Analogy. وبنية «الإرصاد» Structure en abyme شكل متطرف من علاقة المماثلة.

ج- ولا يتضمن النمط الثالث أية علاقة صريحة بين مستويي القصة، ففعل السرد نفسه الذى يؤدي وظيفة في القصة (بعزل عن المضمون القصصى التالى) هي وظيفة التسلية Distraction أو الإعاقة Obstruction، أو هما معاً.

د- الوظيفة التنبؤية Predictive لاستباق قصصى تال لا يشير بعد إلى الأسباب السابقة للوضع القصصى، بل إلى النتائج اللاحقة به.

راجع فيما سبق:

- جبرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 243 ، 245. عودة إلى خطاب الحكاية ص 121.

122

٣١- لوسيان جولدمان، مقدمات في موسيولوجيا الرواية ترجمة بدر الدين عرودى

(دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١؛ 1993م)، ص. 20. ويوصح «جولدمان» في

مواضع أخرى (ص. 14 وما بعدها) أن الرواية هي بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط؛

وهذه القيم الأصيلة لبست هي التي بقدر الناقد أو القارئ أصالتها، وإما تلك التي نتعلم

بصورة ضمنية مجموع عالم الرواية دون أن يكون حضورها فيه واضحاً.

٣٢- «الإرصاء» Mise en abyme - فيما يصرح «جبرار جينيت» - هو شكل متطرف من

علاقة المماثلة التي هي علاقة موضوعاتية Thematic تربط المبدأ- سرد أو الحكاية

القصصية التالية بالحكاية الأولى التي تندرج فيها: انظر

- خطاب الحكاية ص. 244.

٣٣- فولجانج إيسر، فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية ترجمة: عبد الوهاب علوب

(المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م)، ص. 136

٣٤- يوحنا المعمدان John the Baptist (ت 30م) هو «يحيى بن زكريا» أحد أنبياء بنى

إسرائيل في القرن الأول الميلادي، بشر بظهور السيد المسيح، عاش متقشفاً في البرية، وقال

أنه «صوت صارخ في البرية»، كرس حياته للإصلاح الديني والاجتماعي، كان يعمد

التائبين بعد أن يعترفوا بخطاياهم في نهر الأردن، وقد طلب «المسيح» أن يعمده

«يوحنا»؛ ليفتح الدليل على اندماجه في الجنس البشري وضرورته أحياناً للجميع وقد

لام «يوحنا» الملك «هيروود» Herod على حياة العسق والزنى مع «هيروديا» Herodias، مما

أثار غضب «هيروديا». وعندما يحل عيد ميلاد «هيروود» إلهة «هيروديا» ترسل انتنها

الجميلة «سالومي» لتؤانس ضيوف الملك وسط المجون والخمر، وعندما يفتنى الملك القمل

برقصها المتين، يقسم أمام ضيفه أن يعطيها ما تطلب، فتطلب - حسب رغبة أمها- رأس

«يوحنا» على طبق، وبعد لحظة يهوى الجلاذ بسيفه على عنق الرجل العليم.

انحرف في ذلك

- بطرس عبد الملك (وآخرون)، قاموس الكتاب المقدس (دار الثقافة، القاهرة، ط ١١؛ 1997م)، ص. 1106 - 1108.

- إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم (مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت)، مج 2، ص. 236، 237.

٢٥- يرى «نودوروف» أن الأحداث فوق-الطبيعية- طاهرياً- المعروضة في الأدب يمكنها أن تأخذ تفسيراً عقلانياً، وعندئذ سر من «العجائني» إلى «الغريب»، في حين أنه في «العجيب» يقل وجود هذه الأحداث على ما هي عليه

- ترفينان نودوروف، مدخل إلى الأدب العجائني ترجمة- الصديق بوعلام (دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١؛ 1994م)، ص. 69.

٢٦- ميشيل فوكو، دروس ميشيل فوكو ترجمة: محمد ميلاد (دار توفيق للنشر، الدار البيضاء؛ ط ١، 1994م)، ص. 85.

٢٧- صبرى حافظ، «جماليات الحساسية والتغير الثقافي»، مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 6، ع 4، سبتمبر 1986م)، ص. 90.

٢٨- يورى م. لوفمان، «بنية النص السردى»، ترجمة: عبد النبى اصطيف مجلة فصول (الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مج 11، ع 4، شتاء 1993م)، ص. 58.

٢٩- «فينوس» Venus : إلهة الحب والجمال والمتعة الجنسية فى الديانة الرومانية القديمة. وهى تناظر «أفروديت» Aphrodit فى الأساطير اليونانية. وقد نشأت مثلها من زيد البحر الذى تكون من سقوط قضيب «أورانوس» فى الماء واختلط به حملها الإله «زفيروس» إله الريح، ووضعها فى أبهى «ريات السماعات»، اينما سارت انقلب الرمل إلى عشب وأزهار مرعرة. وامتلا الجو بالطيور. وقيل إن «فينوس» ابنة كبير الآلهة «جوبيتر». إنها «فينوس» السماوية والبحرية فى وقت واحد، وهى أم ريات الحب، وريات الرشاقة، وريات الأكلعاب، وريات الضحك. حملها «جوبيتر» زوجة للإله الأعرج «فولكان»، إله الحدادة، لكنها كانت عشيقة للإله «مارس»، إله الحرب، كما شغفت بحب «أدونيس». كانت أم لـ «كيوبيد» إله الحب، وأم «اينياس» الورع، وعدد كبير من البشر، فقد كانت غرامياتها بسكان الأرض

والسما والحر كثره.

وقد عبت «فنبوس» فى «روما» بوصفها إله الحب الحسى وكان لها احترام خاص بوصفها أم «أنباس»، كما كان ينظر إليها على أنها القوة العظمى المحركة للحياة. وأخلص حب عرفته «فنبوس» كان لـ «أونفس» ابن «ميرها» و «كبن»، فقد لجأت أمه «ميرها» إلى بلاد العرب فراراً من غضب أبيها، وهناك حولتها الآلهة إلى شجرة تحمل المر، ولما حل أوان الوضع، انفتحت الشجرة، وخرج منها اللعل، وعندما ترعرع، وأصبح يافعاً، انتقل إلى «فنبقبا» ورائه «فنبوس» وأحنه، وأزدرت حب الآلهة، واستندت الفيرة بـ «مارس»، وثار غصنه، لتفضيلها إسبياً عادياً، فتحول إلى حنزر وحشى، هم على «أونفس»، وأحدث بعفده جرحاً تسبب فى وفاته. وقد كان لـ «فنبوس» نطاق/ زنار سحرى يجمع بين الأناقة، والجاذبية، والبسمة العائنة والحديث العذب، والصمت البليغ، استعير منها فى حرب «طروادة»، يفع تحت تأثيره كل من ينلق باسمها، فبفقد حصافته، وبدأ بالهدر، ويروى القصة نفسها بطرق مختلفة، كل الأرباب والشروحنى الحوان والطبيعة تخضع لأحابيلها وألعبها. الورية والأس من مقدساتها، وكذلك اليمامة والبعة والحروف.

وقد اختلط فى عبادة «فنبوس» المنتشرة انتشاراً كبيراً فى بلاد الإغريق وسائر العالم القديم كل الشعائر الخرافية، منها شعائر شديدة البراعة، وشعائر مشوية بالإجرام أعد ما تكون عن الدنس، وأخرى أشد ما تكون فجوراً. وقد تم تصويرها بصور مختلفة لها العديد من التماثيل والمعابد وظهرت فى كثير من اللوحات الحديثة. لها إشارات لا حصر لها فى الآداب المختلفة. «فنبوس» هذه النى هى «أفروديت» عند اليونان - بها ملامح من «عشتان» Ishtar البابلية الآشورية، «عشتان» سيدة التناقضات، داخل حرمها يحس الرجال، فقد نذروا للإلهة طهارة جنسية كاملة. وحول معبدها تستمر الدعارة المقدسة فى كل الأوقات، فكاهاتها بغايا مقدسات لا يفتل عن ممارسة الجنس

فما سبق انقل:

- إمام عند الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مع 3، ص 388، 389

- ب. كوملان، الأساطير الإغريقية والرومانية ترجمة أحمد رضا محمد رضا (الهيئة

المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م)، ص. 54 - 58

- برنارد إيفلن، ميولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش ترجمة: حنا عبود (منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997م)، ص. 57 - 59.
- فراس السواح، لغز عشتار - الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة (دار علاء الدين، دمشق، ط5؛ 1993م)، ص. 237.

٤٠- يرى «إمبرتو إيكو» أن أى نص لا يقرأ بمعزل عن الاختبار الذى يتولد لدى القارئ من مقارنته بنصوص أخرى، وهو ما يسمى «الكفاية التناصية» *Intertextual Competence*. وهى تمثل - استناداً إلى «جوليا كريستيفا» - حالة من الترمز العالى، ومن شأنها أن تصوغ سيناريواتها المخصوصة (الطرفية، التعبيرية، الهيئات البلاغية، الحوافز)؛ هذه الكفاية تشمل كل الأنساق السيميائية الأليفة لدى القارئ وعلى الرغم من أن «إيكو» يرى أن مفهوم «السيناريو التناصى» لا يزال تجريبياً بما يعصى على الضبط، إلا أنه ينحدر إليه بوصفه مفهوماً أبعد شمولاً، وأكثر اتساعاً وملائمة لمختلف التراكمات.

- إمبرتو إيكو، القارئ فى الحكاية - التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية ترجمة: أنطوان أبو زيد (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 1996م)، ص. 102 - 105.

٤١- «الطوطم» Totem . رمز حيوانى أو نباتى مقدس، مميز للجماعة أو القبيلة البدائية عن غيرها.

- إبراهيم مدكور (وآخرون)، المعجم الفلسفى (مجمع اللغة العربية، القاهرة 1983م)، ص. 113

٤٢- يرى «جيرار جينيت» أن هناك محسناً يمكن ربطه بـ «الانصراف السردى»، ويقوم على أن يروى ما قدم بصفته قصصياً تالياً فى مبدئه أو أصله - على أنه قصصى (على المستوى السردى نفسه الذى عليه السياق). وفى هذا الشكل السردى يبدو القصصى التالى - المذكور أو غير المذكور - مستبعداً على الفور لصالح السارد الأول الأمر الذى يقتصد نوعاً ما مستوى سردياً (أو أحياناً عدة مستويات سردية)؛ هذا الشكل يسمى «الفصصى التالى المختزل» أو «الفصصى الكادب» انظر.

- جيزار حبيبيت، خطاب الحكاية ص. 247 ، 248.

٤٢- Logo - Centrism أى «مركزية العقل أو الفكر مصطلح اشتقه «حاك دريدا». للإشارة إلى نظم فكرية أو عادات التفكير التى تستند إلى ما يسميه «مبتاعيرفا الحضور» Metaphysics of Presence. وهو التعبير الذى وحده عند «شيدجر»، ويعنى به الاعتقاد بوجود مركز Centre (وهذا ما يعنيه بالحضور) خارج النفس أو خارج اللغة، يكفل ويثبت صحة المعنى دون أن يكون هو قابلاً للطعن فيه أو البحث عن حقيقته. ويعلن «دريدا» أن ما حاول أن يمنهج النقد التفكيكى ضده - منذ نصوصه الأولى - إما كان بالتحديد هو سلطة المعنى كمدلول متعال وكغائية فالعقل لا يعنى شيئاً. إنه الفراغ الجوهر Substantive لمثالية جد مشتقة. الاستقلال الدائى الوهمى لخطاب أو وعى يلزم تمكك أقاليمه وتحليل علبته. كما يؤكد «دريدا» أنه لا يقول بأنه ليس هناك مركز، فإد يمكن أن نستقر دون مركز، غير أنه يرى أن المركز ليس وجوداً Being أو واقعاً Reality إن المركز - كما يعتقد - وظيفة. وعلى النحو نفسه يرى Michel Foucault الأمر تجزئاً للذات Subject (أو بديلها) من دورها كبدأ Originator ، وتحليلاً لها كوظيفة متغيرة ومعقدة للخطاب.

راجع فيما سبق.

- حاك دريدا، مواقع - حوارات مع جاك دريدا ترجمة: فريد الزاهى (دار توبغال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٢م)، ص. 49.

- «البنية، اللعب، العلامة - فى خطاب العلوم الإنسانية»، ترجمة جابر عصفير مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١١، ٤، 4، شتاء ١٩٩٣م)، ص. 249.

- Michel Foucault, 1979, "What is an author", trans. Joseph V. Harari. In Modern Criticism and Theory ed. David Lodge (1988), (Longman, London - New York, 7th. 1992), P. 209.

- محمد عنانى، معجم المصطلحات الأدبية ص. 51.

٤٤- «الطركبة» أو «نظام سلطة الأب» Patriarchy . مصطلح يشير - بالمعنى الأسمى والاكتر

تحديداً- إلى سط من النسق الاجتماعي، يسوده مبدأ «حق الأب» أو أفراد الذكور الكبار في الأسرة بالتحكم واحتكار السلطة العائلية والسياسية العامة. وهو مصطلح يمكن قصره على المجتمعات التي تنصح فيها سيطرة الذكور بشكل منطوق ومؤسسي، كتلك المجتمعات التي تخضع فيها حقوق المرأة والطفل بشكل كامل لسلطة الذكور المطلقة. لمزيد من التفصيل انظر.

- شارلوت سيمور- سميث، موسوعة علم الإنسان- المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية - ترجمة: محمد الجوهري (وأخرون) (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م)، ص. 688 - 690.

- ٤٥- سعيد بنگراد، النص السردي ص. 81.
- ٤٦- ميخائيل باختين، الخطابات الروائي ص. 101.
- ٤٧- الخطاب المباشر Direct Discourse مصطلح ارتضته الدراسة لذلك الخطابات الذي يتم بواسطته تقديم أقوال الشخصية أو أفكارها على نحو ما يحتمل أن تكون قد صاغتها. وهذا المفهوم- الذي استعارته الدراسة من G. Prince - يتضمن ما تناوله G. N. Leech تحت مصطلح: Direct Speech و Direct Thought ، كما يقترب مما تناوله «جينيت» تحت مصطلح «الخطابات المنقول» Reported Speech ، سواء تعلق الأمر بالحوار أو بالمونولوج. والذي يميزه عن شكل آخر من الخطابات ذي صلة به يسميه «الخطابات المباشر» Immediate Speech (وهو ما يسميه البعض بـ «المونولوج الداخلي»)، إذ يتميزان فقط عن بعضهما بحضور مدخل تصريح أو غيابه. فالخطابات المباشر يتحرر من كل رعاية سردية، ويتصدر المشهد منذ البداية، ولكن دون حاجة إلى أن يستغرق العمل الأدبي كله لكي يتلقى «مونولوجاً مباشراً» ، بل يكفي- مهما كان طوله- أن يقدم نفسه بنفسه، دون واسطة مقام سردي.

راجع فيما سبق:

- Gerald Prince, A Dictionary of Narratology P. 20, 21.

- G n Leech, and M. H. Short, Style in Fiction P. 320, 337.

- حيار جينيت، خطاب الحكاية ص. 187 ، 188

- ٤٨- يوضح «جورج واتسن» أن الحوار في الرواية كنيتك تطور عبر تجربة طويلة من الكتابة الروائية، حتى غدا تقنية رئيسية تتكشف من خلالها ماهية الرواية ومصموبها. ورواية تطلو تماماً من الحوار تعتبر مثالاً نادراً في القرن العشرين. لقد أخذ الحوار يتخلص من كثير من الكوانع التقليدية ضمن السياقات السردية، حتى لم تعد هناك حدود تقيد استخدام الروائي له. بل بلغ من سطوة الحوار ومكانته أن انفصل طوبوعرافها عن بسبحة المتداخل مع النثر السردى، كما تطورت لغة الحوار حتى اقتربت من الأسلوب العادى أو اليومى
- جورج واتسن، «الحوار فى الرواية»، ترجمة: عباس العوينى مجلة الاقدام (وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، س. ١٩، ع. ٩، أيلول ١٩٨٤م)، ص. ٦١ - ٧٦
- ٤٩- عبد المجيد بوسى، «التحليل السيميوطيقى للخطاب الروائى - دراسة فى رواية. أطيفاف الظهيرة لنهوش ياسين»، ضمن كتاب. الرواية المغربية- أسئلة الحداثة (دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٦م)، ص. ٩٢.
- ٥٠- الزمن الآخر ص ١٤٦.
- ٥١- الزمن الآخر ص. ١٥٦
- ٥٢- الزمن الآخر ص ١٦٤ يقين العطش ص. ١٨٥، ١٨٦.
- ٥٣- يقين العطش ص. ١٨٥.
- ٥٤- يقين العطش ص. ١٩٤.
- ٥٥- الزمن الآخر ص ١٦٧، يقين العطش ص. ١٩٥.
- ٥٦- رامة والتنين ص. ٢٤٨، ٢٤٩، ٣١٧.
- ٥٧- قليلاً ما تتسع دائرة الحوار بين «ميخائيل» و«رامة» داخل نصوص الثلاثية، لتضم متحاورين آخرين غيرهما. ويمكن رصد تلك الحوارات، مواضعها والأطراف المشاركة فيها على النحو التالى:
- أ- «رامة والتنين»: ميخائيل ورامة ومعهما: صديق فلفدى ص. ١٦٨ - ١٧٣ محمود وعبد الجليل ص ٢٩٠، ٢٩١، سامح ص. ٢٩٤، محمود ص ٣٠٢، شخصيات غير مسماة ص. ٢٥٨، ٣٠٥، عم فانوس ص ٣٠٦ ميخائيل وإبراهيم ص ٢١٦، ٢١٧، وشاب ص ٣٤٦ رامة ومروكة ص ١٤١، ومحمود ص ٢٩٦

ب - الزمن الآخر: رامة ومبخائيل ومعهما: سنية منصور ومصطفى وأحمد وزينب العصفورى ص. 95 وما بعدها، وبائعة البخور ص. 77، وبائع الشاورمة ص. 296. ومصطفى ص. 96. ميخائيل ومعاون المركز ص. 104 والريس طه ص. 147، وبائع الزهور ص. 92. رامة والعم فانوس ص. 303، وفلسطينى اسمه محمد عمران ص. 29.

ج - يقين العطش: رامة ومبخائيل ومعهما: نور الدين صديق ميخائيل ص. 40، وأم برهوم ص. 62، وأحمد العريجي ص. 121، 182، 184، والعم زهران ص. 135، 138. رامة ومعها: طارق حسن - رئيس القطاع ص. 57، وأم برهوم ص. 54، والطران ص. 87 وما بعدها، والشيع حسن فاضل ص. 113، وميادة ص. 147 وما بعدها، والسائق حسن ص. 277.

- ٥٨- يقين العطش ص. 68 - 71.
- ٥٩- رامة والتنين ص. 144.
- ٦٠- الزمن الآخر ص. 251.
- ٦١- يقين العطش ص. 65.
- ٦٢- رامة والتنين ص. 306.
- ٦٣- الزمن الآخر ص. 76، 77.
- ٦٤- الزمن الآخر ص. 296.
- ٦٥- يقين العطش ص. 84، 85.
- ٦٦- يقين العطش ص. 135، 138.
- ٦٧- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية- محاولات اللغة والخطاب (شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط١؛ 2000م)، ص. 47.
- ٦٨- يرى «فتوح أحمد» أن نظام اللغة يرتبط بأنساق التركيب قبل أن يرتبط بنوعية المفردات، وعلى هذا فإن المفردات العامية فى الحوار الروائى لا تشكل ضرباً من العدوان على نقاء الفصحى وسلامتها، فهى حينما تلقى فى نسق قصيح سرعان ما تستمد من السياق قيمة جمالية ترتبها بنوع العمل الأدبى ووظيفتها فيه.
- فتوح أحمد، «لغة الحوار الروائى»، مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،

٦٩- على حين أن الدين يجعل تعالى خارج الدات، فإن تعالى الطاهرانى يكون فى الدات، فى متولية الدات، حيث إن نقطة البدء فى الفلسفة الطاهرانية هى علاقة الذات بالوضع من خلال معطيات الوعى المباشرة؛ وبذلك يحقق الوعى - مقصدينه وإدراكه للطاهرة - تعاليه وتفوقه الداتى، ويغدو سؤال الغاية والقيمة والمعنى هو- فى النهاية- المتعالى فى كافة موضوعات الوجود.

راجع فى ذلك:

- جميل قاسم، «المتعالى والمقدس- لوك فيرى: جدلية الإنسان- الله أم ثنائيه»، مجلة الفكر العربى المعاصر (مركز الإنشاء القومى، بيروت- باريس، ع 106/107، 1998م)، ص. 65-67.

- أنطوان خورى، «معنى العنى فى قصيدة هوسرل»، مجلة الفكر العربى المعاصر (مركز الإنشاء القومى، بيروت، ع 18/19، شباط/أذار 1982م)، ص. 57.

٧٠- يقارب «أدونيس» بين الرؤيتين الصوفية والسريالية للمطلق فهو بداية المعرفة بالمعنى الصوفى، أى معرفة الشئ من داخل، بإلغاء المسافة بينه وبين العارف، مما يتيح للعارف تحقيق ذاته. وهى - عند السرياليين - الوجود نفسه، فما وراء الوجود موجود فى الوجود ذاته. وحضور الواحد أو المطلق صوفاً هو حضور اتصال بالوجود حضور وحدة واتحاد. إنه من الوجود كالنقطة العليا، التى يعبر عنها «بريتون وتتحد عندها المتناقضات فى نوع من الواقع المطلق.

- أدونيس، الصوفية والسريالية (دار الساقي، بيروت، ط 2؛ 1995م)، ص. 10، 40، 48، 67.

٧١- مورييس بلاشتو، «التجربة - الحد»، ترجمة: جورج أبى صالح مجلة الفكر العربى والفكر العالمى (مركز الإنشاء القومى، بيروت، ع 10، ربيع 1990م)، ص. 66.

٧٢- مجدى عبد الحامد، «الجسد الإنسانى بين مدارس الفلسفة وفينولوجية ميرلو بوتتى»، مجلة إبداع (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 9، سبتمبر 1997م) ص 105. كما يقدم أيضاً «على الحبيب العرسى» تحليلاً لفينولوجيا الجسد فى فلسفة

«ميرلوبونتي»، والتي تنطلق من أن الجسد - على حد قوله - «هو ما يجعلني أنحدر في العالم، بل هو محور العالم الذي أعيشه بواسطته. وهو - بذلك - السند الذي أعي من خلاله كياني الواعي والمفكر»

- على الحبيب العريوي، «الرؤية النقدية في الحداثة: الانتصار للحقيقة الجسدية - ميرلوبونتي وفيمياء الجسد الخاص»، مجلة الفكر العربي المعاصر (مركز الإضاء القومي، بيروت - باريس، ع108/109، شتاء 1999م)، ص 91 - 96.

- -----
- ميرلوبونتي وفيمياء الجسد الخاص - تحليل لجبا الجسد سجال في مفهوم الطبيعة والإنسان»، مجلة الفكر العربي المعاصر (مركز الإضاء القومي، بيروت - باريس، ع110 / 111، ربيع / صيف 1999م)، ص. 130 - 136.

٧٢- على الحبيب العريوي، «ميرلوبونتي وفيمياء الجسد الخاص...» ص. 134.

٧٤- رامة والتنين ص. 175 ، 223 ، 326 الزمن الآخر ص. 61 ، 165.

٧٥- رامة والتنين ص. 147 ، 322. الزمن الآخر ص. 17 ، 64 ، 195 ، 246 ، 300 ، 345 وما بعدها، 381.

٧٦- الزمن الآخر ص. 56 ، 95-97 ، 162 ، 261 ، 303 ، 336 وما بعدها. يقين العطرش ص. 77، 115 ، 138 ، 184 وما بعدها ، 215 ، 217 ، 247 ، 280 ، 291 ، 294.

٧٧- رامة والتنين ص. 322 الزمن الآخر ص. 17 ، 29 ، 181 ، 300.

٧٨- الزمن الآخر ص. 169 ، 175 ، 177 ، 182 ، 405.

٧٩- يقين العطرش ص. 85 وما بعدها.

٨٠- رامة والتنين ص. 322.

٨١- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية ترجمة: سعيد علوش (مركز الإضاء القومي، بيروت، د.ت)، ص. 85.

٨٢- رامة والتنين ص. 199.

٨٣- رامة والتنين ص. 261 ، 266 ، 279.

٨٤- رامة والتنين ص. 266 ، الزمن الآخر ص. 454.

٨٥- رامة والتنين ص. 258 ، الزمن الآخر ص. 122.

- ٨٦- حول حقيقة «عروبة» مصر أو فرعونيتها، ومناقشة الدعاوى المختلفة المؤيدة لاستمرارية هذه أو تلك وانقطاع الأخرى- يمكن الرجوع إلى «جمال حمدان» الذي ينطلق- مستنداً إلى التاريخ والجغرافيا والأنثروبولوجيا واللغة- من أن مصر شهدت انقطاعاً عن حضارتها الفرعونية، فيما يتعلق بجوانبها اللامادية، وكثير من جوانبها المادية، بينما بقي «التعريب» هو العلامة الداقية من علامات أربعة هي تاريخ مصر (اكتشاف الزراعة وبدء الحضارة نفسها- التعريب والإسلام- تحول النخارة إلى طريق الرأس- الحضارة الغربية).
- جمال حمدان، شخصية مصر- دراسة في عبقرية المكان (دار الهلال- القاهرة، 1993م)، ص. 271-290.
- ٨٧- رامة والتنين ص. 15، 181. الزمن الآخر ص. 161، 169، 175، 376، 405. يقين العطش ص. 102، 213 وما بعدها، 238.
- ٨٨- رامة والتنين ص. 162، 327.
- ٨٩- رامة والتنين ص. 194، 322. الزمن الآخر ص. 208.
- ٩٠- الزمن الآخر ص. 109، 211، 230.
- ٩١- الزمن الآخر ص. 108، 207، يقين العطش ص. 102.
- ٩٢- رامة والتنين ص. 192، 197. الزمن الآخر ص. 112، 314، 363، يقين العطش ص. 100.
- ٩٣- رامة والتنين ص. 93، 148، 149، 182، 191، 193، 194. يقين العطش ص. 110.
- ٩٤- رامة والتنين ص. 96، 198، 209، 226، 238، 246، 279، 285. الزمن الآخر ص. 196، 207، 387، 397 وما بعدها، 455.
- ٩٥- رامة والتنين ص. 279. الزمن الآخر ص. 58، 179، 195.
- ٩٦- رامة والتنين ص. 185، 248. الزمن الآخر ص. 97، 196.
- ٩٧- سعيد بنكراد، شخصيات النص السردى - البناء الثقافي (جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - مكناس، 1994م)، ص. 81.
- ٩٨- «الخطاب المنقول» من وجهة نظر «جينيت» و G. Prince - صورة من صور النقل المباشر لأقوال الشخصيات وأفكارها. ويرى «جينيت» أن الخطاب المنقول Reported

Speech وما يسميه «خطاباً مباشراً» Immediate Speech - وهو ما ستتعامل معه الدراسة على أنه «خطاب مباشر حر» - لا يتميزان شكلياً عن بعضهما إلا بحضور مدخل تصريحى (مع الخطاب المنقول). ويتفق G. Prince مع «جينيت» فى هذه الصفة المميزة للخطاب المنقول Reported Discourse الذى يرادف (أى Prince) بينه وبين الخطاب المباشر Direct Discourse أو Tagged Direct Discourse بمصطلحات Prince نفسه.

انظر فى ذلك:

- جيران جينيت، خطاب الحكاية ص. 187 ، 188.

-G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 81, 96, 101.

٩٩- «مناجاة النفس» Soliloquy هو التقديم المباشر لخطاب الشخصية، محاطاً بالعبارات المهدة وعلامات التخصيص. إنه خطاب مباشر غير حر. ويمكن التعرف عليه بوضوح بوصفه «خطاباً» Speech لا فكراً، أو بوصفه شكلاً تعبيرياً أسلوبياً أكثر منه تفكيراً محضاً أو كلاماً Speaking، حيث لا يستمع أحد إلى خطاب الشخصية، ولا يستجيب لتصريحاتها، ذلك إنه مصطلح مستمد - أساساً - من الدراما، حيث تظهر الشخصية وحيدة على خشبة المسرح، تتحدث إلى نفسها؛ وفى حالة وجود آخرين على المسرح فإنهم لا يسمعونها. وينظر Prince إلى المناجاة بوصفها مونولوجاً خارجياً Exterior Monologue (حيث يكون منطوقاً).

- S. Chatman, Story and Discourse P. 178 - 181.

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 54.

١٠٠- عدنان حب الله، «الجلدية العقلانية عند لاكان»، مجلة الفكر العربى المعاصر (مركز الإنشاء القومى، بيروت، ع16، تشرين الثانى 1981م)، ص. 61.

١٠١- ميخائيل إنود، معجم مصطلحات هيجل ترجمة: إمام عبد الفناح إمام (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م)، ص. 256.

١٠٢- موريس بلانشو، «السؤال والجواب»، ترجمة. عبد السلام بنعبد العالى مجلة فكر ونقد (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س2، ع11، سبتمبر 1998م)، ص. 113.

١٠٣- زكريا إبراهيم، هيجل أو المثالية المطلقة (مكتبة مصر، القاهرة، 1970م)، ص. 180.

- ١٠٤- مورييس بلاتشو، «التجربة- الحد»، ص. 69.
- ١٠٥- يصرح «إدوار الخراط» بعقيدته الأرثوذكسية التي تقول بوحدة الإلهي والإنساني وإن ادعى مجرد موقعه من المعنى الديني العقيدى: «... إننى فى حقيقة الأمر وبمعنى خاص جداً، أى بمعنى غير عقيدى، أنتسبى إلى العقيدة الأرثوذكسية الأصلية التى تقبل، أساساً، أن الإلهي والإنساني لا ينفصلان لحظة واحدة، ولا طرفة عين والأرضى والسموى عندي يرتبطان ارتباطاً وثيقاً، الدينوى والمطلق كل منهما، فى تصورى، شئ واحد».
- إدوار الخراط، مرادة المستحيل - حوار مع الذات والآخرين (دار أزمنا للنشر والتوزيع، عمان، ط١؛ ١٩٩٧م)، ص. 39.
- ١٠٦- يخلق «فيليب لوجون» اسم «رواية السيرة الذاتية» على كل النصوص التخيلية التى يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقاً بين التشابهات التى يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقاً بين المؤلف وسوال شخصية، فى حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل، اختار أن لا يؤكد. وحسب هذا التحديد، تشمل رواية السيرة الذاتية روايات شخصية (تطابق السارد والشخصية)، مثلما تشمل روايات لا شخصية (شخصيات مشار إليها بضمير الغائب). إنها تتحدد على مستوى مضمونها (تشمل ثلاثية «الخراط» الأمرين، حيث تناوب بين التطابق واللاتطابق).
- فيليب لوجون، السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبي ترجمة، عمر حلى (المركز الثقافى العربى، بيروت- الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص. 37.
- ١٠٧- «الكلام الأم» هو الكلام الذى يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلى لنا. فهو كلام معطى، لغته خاصة، يشكل سلحة ما، ويقتضى منا أن نعرف به دون السماح بالتصرف فيه أو نخله باستعمال كلماتنا، فليس هناك استبدالات ولا مغايرات أسلوبية حرة، ينتقل إلى وعينا اللغوى مثل كتلة متماسكة غير قابلة للقسمه، ويتحتم أن نقبله كلية أو أن نرفضه بتمامه، فالمسافة بالنسبة إليه تظل ثابتة دائماً، إذ تظل بنيته ثابتة. وهو- بذلك- يشمل: الكلام الدينى، السياسى الأخلاقى، كلام الآباء والكنار والأساتذة.
- انظر فى حديث «ساخنين» عن الكلام الأمر، والتمييز بينه وبين الكلام المقنع داخلياً

المحروم من السلطة.

- مبخائيل باختين، الخطاب الروائي ص. 108 وما بعدها.

١٠٨- ابن الرومي (ت 283هـ)، الديوان تحقيق حسين نصار (دار الكتب المصرية القاهرة، 1977م)، ج 4، ص. 1716.

١٠٩- عبد الحمدين المعدل العبدى (ت 240هـ)، الديوان تحقيق زهير عازي زاهد (دار صادر، بيروت، 1998م)، ص. 176. ويشير المحقق إلى تنازع نسبة البيت بين عدد من الشعراء في كتب مصادر الأدب كالورقة، ووفيات الأعيان، وديوان الحماسة.

١١٠- عند إسقاط العبارات المهددة والعلامات الخطية الدالة على توسط السارد، وحديث الشخصية دون تدخل منه (أى من السارد) - تكون النتيجة «خطاباً مباشراً حراً» Free

Direct Discourse

(= Free Direct Speech / Thought). يترادف مع مصطلحات:

Immediate Discourse / Speech, Interior Monologue, Autonomous Monologue, Dramatic Monologue.

راجع في ذلك:

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 9, 23, 34, 42.

- G. N. Leech and M. H. Short, Style in Fiction P. 322, 323.

١١١- R. Scholes and R. Kellogg (1966), The Nature of Narrative (Oxford University Press, London, 1st. 1966), P. 177.

ويرى G. Prince أن الخطاب المباشر الحر عندما يتعلق بتقديم أفكار الشخصية غير المخلوقة غالباً ما يسمى «المونولوج الداخلي» بالمعنى الواسع للمصطلح. وهذا أيضاً ما يصرح به S. Chatman حيث يرادف بينهما (Free Direct Thought = Interior Monologue) محدداً سماتها بـ:

- إلغاء علامات التنصيص.

- الإحالة إلى الشخصية ذاتها (بضمير الشخص الأول)، وما يرتبط بذلك من استخدام لغتها الخاصة من حيث الاختيارات المعجمية والتركييبية دون تدخل السارد بلغته

وإيصاحاته وتعليقاته، مما يعنى أيضاً عدم الالتفات إلى متلق ما مقترص، أو مروى له، يقتضى نوعاً ما من التوجه، فلا أكثر من الشخصية (الفكرة أو المدركة) ذاتها.

- الانجاء إلى زمن الفعل الحاضر، على أن تاتى الذكريات والإحالات الأخرى إلى الماضى فى الصيغة البسيطة للماضى The Simple Preterite، لا فى الماضى التام. ويؤكد Chatman على أن «حطس» تدخل السارد هو ما يميز تماماً، «المونولوج الداخلى»، عن مثبيلات الوعى الأخرى؛ وهو - بذلك - لا يبدل كثيراً إلى مقابلة المونولوج الداخلى مع «تيار الوعى» Stream of Consciousness، ولكن كثيراً ما يستعمل المصطلحان بطريقة تبادلية، أى وضع أحدهما مكان الآخر- كما أوضح Prince، مستشهداً بـ Dujardin الذى شدد على المعايير والآثار الأسلوبية المرتبطة بتيار الوعى فى تعريفه للمونولوج الداخلى. وتنضم «شلوميت ريمون كنعان» إلى هذا الفريق، عندما ترى أن الخطاب المباشر الحر هو الشكل النموذجى للمونولوج الداخلى بضمير المتكلم، وإن كان آخرون يرون أن المونولوج الداخلى يمكنه أن يقدم أفكار الشخصية أكثر من مدركاتها (الحسية)، فى حين أن تيار الوعى بإمكانه تقديم الأفكار والمدركات معاً؛ كما أن المونولوج الداخلى يتعلق بالتركيب والندبة، بينما لا يرتبط بهما تيار الوعى. وفى هذا الصدد يعلن «روبرت همفرى» صراحة أن تيار الوعى ليس مرادفاً للمونولوج الداخلى. فتبار الوعى ليس مصطلحاً لوصف طريقة خاصة أو تكنيك خاص، فى حين أن المونولوج الداخلى طريقة لتقديم المحتوى النفسى للشخصية دون الكلام بذلك، قد تستخدمها روايات ليست منسوبة إلى تيار الوعى.

راجع فيما سبق:

- Seymour Chatman, Story and Discourse P. 182, 183, 185.

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 34, 44, 45, 54.

- شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصى ص. 162.

- روبرت همفرى، تيار الوعى فى الرواية الحديثة ترجمة محمود الربيعى

(دار الهانى للطباعة، القاهرة، 1973م)، ص. 24، 46.

١١٢- إميل بنفينيست، «اللغة والذات»، ضمن كتاب: دقاتر فلسفية- نصوص مختارة.

5- اللغة إعداد وترجمة. محمد سبيلا وعند السلام بنعبد العالى (دار نوبغال للنشر، الدار

- ١١٣- جورج لاكوف، اللسانيات ومطلق اللغة الطبيعي ترجمة- عند القادر قنينى (دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م)، ص. 151. ويوضح «لايكوف» أن مصطلح «معاينة الضمير» Contre Part هو مصطلح أدخل لغاية بحث مسائل تعيين الهوية في عوالم مختلفة داخل نماذج العوالم الممكنة. فمن الصعب أن نقيم نوعاً من التماثل بين المتكلم في عالم المقال وبين مرجع الضمير «أنا» داخل العالم الممكن؛ ولذلك يتعين أن يميز ما يرجع مثله إلى الفرد كدات مما يرجع إليه كشخص. (انظر: ص. 151 وما بعدها).
- ١١٤- أدونيس، الصوفية والسريالية ص. 57.
- ١١٥- أدونيس، الصوفية والسريالية ص 56.
- ١١٦- نقل «عبد الكريم القشيري» في باب «اليقين» قول «الجنيد» الذي صدرت به رواية «يقين العطلش»، مع تغيير طفيف في التركيب النحوي؛ هذا بالإضافة إلى أقوال أخرى عديدة، ينفرد بينها قول «الجنيد»، بتأكيد على عدم كمال اليقين أو التحقق.
- عند الكريم القشيري (ت 465 هـ)، الرسالة القشيرية تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن شريف (دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط١؛ 1966م)، ج١، ص. 390 وما بعدها.
- ١١٧- شعيب حليفي، «النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان»، مجلة الكرمل (مؤسسة بيسان للنشافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع46، 1992م)، ص. 89.
- ١١٨- عز الدين الخطابي وإدريس كثير، «بلاغة السؤال وسؤال البلاغة»، مجلة علامات في النقد (النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج7، ج28، يونيو 1998م)، ص. 343.
- ١١٩- الاستفهام في العربية (إما بحروف) (الهمزة، هل)، أو بإسما (من، ما، متى...)، وتختص الأسماء باستفهام التصور، بينما تكون الحروف للتصديق أصلاً، وتكون الهمزة للتصور أيضاً. هذا التصنيف يراه البعض غير كاف، وأنه يتعين التمييز بين بؤرة الجديد وبؤرة المقابلة، والبؤرة هي الوظيفة التي تسند للمكون الحامل للمعلومة الأكثر بروزاً في الجملة. فعندما يكون المكون دالاً على المعلومة التي يجهلها المتكلم وبالتالي المعلومة التي تشكل محط استفهامه- تكون بصدد «استفهام الجديد»، وهو ما يحدث مع أسماء الاستفهام

ومع الحرف هل؛ وعندما يكون المكين دالاً على المعلومة التي يتردد المنكلم في ورودها - تكون نصد «استفهام المقاتلة»، وهو ما يحدث مع حرف الهمزة. وفي هذا السياق يتضح أن ظهور صورة المقاتلة مع حرف الاستفهام «هل» (هل... أم...؟) لحناً، وإن شكل تطوراً في العربية المعاصرة.

انظر في ذلك:

- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية - نماذج تركيبية دلالية (دار توبقال للنشر ومنشورات عويدات، الدار البيضاء - بيروت - باريس، ط1؛ 1986م)، ص. 110 وما بعدها.

- أحمد المتوكل، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي (دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1؛ 1986م)، ص. 127 وما بعدها. وبخاصة ص. 128، 129، 133 - 136.

١٢٠ - أدونيس، الصوفية والسريالية ص. 88.

١٢١ - مرسيا إلباد، ملامح من الأسطورة ترجمة: حسيب كاسيحة (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995م)، ص. 172.

١٢٢ - سعيد بنكراد، النص السردي ص. 27.

١٢٣ - عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود - السيرة الذاتية في المغرب (دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - بيروت، 2000م)، ص. 133.

١٢٤ - مالكولم بوي، «جاء لاكان»، ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها ص. 184.

١٢٥ - «المونولوج الحوارى» Dramatic Monologue مصطلح يفتقر إلى محددات واضحة ودقيقة، وإن قصد به - على وجه العموم - حواراً حائلياً من قبل شخصية ما تتوجه به إلى شخصية أخرى صامتة غير متلغطة. وهو بمثابة حوار غير موست Unmediated (أى من غير وساطة السارد). ويعد المونولوج الحوارى نوعاً من الخطابات المباشرة الحر أو المونولوج الداخلي. وكثيراً ما تترادف هذه المصطلحات. وبينما يذكر كل من Chatman و Prince هذا النمط من الخطابات تحت مصطلح Dramatic Monologue، ينقل «محمد نجيب العمامي» عن «دانين بوالو» تسميته لهذا النمط بـ «الحوار الثنائى الداخلى» Interior Dialogue انظر فيما سبق:

- S. Chatman, Story and Discourse P. 173 – 175.

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 23.

- محمد نجيب العمامي، الراوى في السرد العربي المعاصر - رواية الثمانينات بتونس (دار محمد على الحامى للنشر والتوزيع - صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية - سوسة، ط١؛ 2001م)، ص. 121.

١٢٦- فيليب هامون، «خطاب مقيد»، ص. 95.

١٢٧- انظر فى مفهوم «الخطاب غير المباشر» Indirect Discourse / Speech / Style وأشكاله، وسماته النحوية والتركيبية، وحقيقة اشتقاقه من الخطاب المباشر

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 43, 44.

- G. N. Leech and M. H. Short, Style in Fiction P. 319.

- آن بانفيلد، «الأسلوب السردى ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر»، ص. 125، 128، 129.

١٢٨- جيران جينيت، خطاب الحكاية ص. 186.

١٢٩- جان سيرفوني، المفوضية ترجمة: قاسم المقداد (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م)، ص. 36.

١٣٠- إن الاستقلال التنفيسى والتركيبى والإنجازى هو ما يميز الجمل الاعتراضية، ويؤكد خارجيتها، دون أن يعنى هذا أنها لا تقوم بأى دور بالنسبة للجمل الرئيسية التى تعترضها، إذ يكمن دورها - أساساً - فى تقوية القوة الإنجازية للجمل الرئيسية أو إضعافها. انظر فى ذلك:

- أحمد المتوكل، الجمل المركبة فى اللغة العربية (منشورات عكاظ الرباط، ط١، 1988م)، ص. 39 - 46، وبخاصة ص. 40، 41.

١٣١- عند تلخيص كلام الشخصية وتوسعات الحادثة غير المهمة نسبياً، بما يؤدى إلى ضالة حجم الأخبار- يسمى هذا الشكل من الخطاب- Narrative Report of Speech Acts (N.R.S.A.)

- G. N. Leech and M. H. Short, Style in Fiction P. 323, 324.

١٣٢- حول اقتراب الخطاب المروي المتعلق بحكاية المناقشة الداخلية من المصطلح التقليدي «التحليل»، إضافة إلى الملامح الأخرى لهذا الخطاب؛ حول هذه القضايا انظر:
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 185، 186.

١٣٣- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 188. وانظر كيف أن الخطاب غير المباشر الحر Free Indirect Discourse هو نمط من الخطاب غير مشتق لغوياً من الخطاب المباشر أو الخطاب غير المباشر نى العبارة المهددة، إذ أنه عادة ما يحمل على أنه يتضمن بداخله علامات محتلفة لأحداث كلا الخطابين السابقين. فله من ناحية بعض ملامح الخطاب غير المباشر الذى يقدم تمثيلاً لأقوال الشخصية أو أفكارها عبر وساطة السارد وتدخله، ومن ناحية أخرى يحمل بعضاً من سمات نطق الشخصية فى خطابها المباشر. وضد هذه الازدواجية التى يتسم بها الخطاب غير المباشر الحر، أى الصوت المزدوج الذى يجمع معاً بين السارد والشخصية- يعمل بعض المنظرين مثل Banfield الذى يرى أنه ينبغي أن يحمل هذا الخطاب على أنه تمثيل لذاتية أو ذات واحدة بلا متكلم (بلا سارد). ومع أنه توجد بعض السمات التركيبية أو المؤشرات التى يمكن أن تشخص قطعة ما بوصفها خطاباً غير مباشر حراً، (إسقاط فعل القول الناقل والروابط، التحول لمزمن أسبق، تحويل ضمائر الشخص والملكية إلى الغائب أى ضمير الشخص الثالث، المحافظة على التعابير الإشارية الخاصة بالزمان والمكان، وعلى صيغ الاستفهام، والتعجب، والنداء، وعلى المقومات الجدالية، وعلى التسجيلات المعجمية) - إلا أنها ليست سمات كافية لتمييز هذا الخطاب، مما دفع البعض إلى القول بأن الخطاب غير المباشر الحر ليس محدداً بسمات تركيبية دقيقة، بل بما يمكن أن يسمى «سمات سياقية» (شكلية، دلالية)، أو بأنه ليس شكلاً نحوياً، بل هو أسلوب يستتبع مدى واسعاً من الابداعات عن الاستعمال الطبعي والذى تظهر فى الكتابة فقط.

ويتخذ هذا الخطاب عدة تسميات أخرى منها: الأسلوب غير المباشر الحر، الكلام المجرب، الخطاب الممثل، الكلام والفكر الممثلان، السرد الاستبدالي، المونولوج المسرود.

انظر فيما سبق:

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 34, 36.

- G. N. Leech and M. H. Short, *Style in Fiction* P. 325, 336.

- S. Chatman, *Story and Discourse* P. 201 – 203.

- شلوميت ريسون كنعان، التخييل القصصى ص. 162 وما بعدها.

- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ص. 183 وما بعدها.

- آن بانفيلد، «الأسلوب السردى وبحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر»، ص. 146.

١٣٤- تتعامل Dorrit Cohn مع الخطاب غير المباشر الحر على أنه «مونولوج مسرود»

Narrated Monologue - وهو ما يطلق عليه البعض «الكلام والفكر الممثل»

Represented Speech and Thought، فتمنح Cohn المونولوج المسرود من السمات ما

يراه الكثيرون مميزاً للخطاب غير المباشر الحر، خاصة عندما تحده كتمثيل لأفكار

شخصية ما بضمير الشخص الثالث وضمن السرد، مشتملاً على بعض ملامح الخطاب

المباشر والخطاب غير المباشر، رغم اختلافه عنهما. وحول هذه السمة الأخيرة يوضح

Chatman أن لفظة Narrated تفسر السمات غير المباشرة وأن لفظة Monologue تعنى

توصيل الإحساس بكلمات الشخصية وأفكارها دون النطق بها.

انظر في ذلك.

- Dorrit. Cohn 1966, «Narrated Monologue – Definition of a Fictional

Style,» *Comparative Literature* (U.S.A., Spring 1966), 18 : 2, PP. 97 – 112.

Especially P. 104, 109.

- S. Chatman, *Story and Discourse* P. 203.

- حسن البنا، «عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية- نموذج تحليلى من يوسف

إدريس»، مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مح5، ع1، ديسمبر

1984م)، ص. 131-151. وبخاصة ص. 140-142.

١٣٥- عندما يختص الخطاب غير المباشر الحرب بإدراكات العالم الخارجى للشخصية بسميه

البعض «الإدراك الممثل» Represented Perception؛ وحول هذا يمكن الرجوع إلى:

- G. Prince, *A Dictionary of Narratology* P. 36, 81.

- حسن البنا، «عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية...»، ص. 142 – 144.

- ١٣٦- حوسيه مارياء، نظرية اللغة الأدبية ص. 28١.
- ١٣٧- إلرود إيشن، «القلق الأدبي»، ترجمة محمد مرادة مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (منشورات دراسات سال، فاس، 6ع، حريف - شتاء ١992م)، ص. ١3.
- ١٣٨- سعيد بنكراد، النص السردي ص. 78.