# الفصل الثانى
# التواصل السردى

## تمهيد:

السرد /الحكاية بنية تركيبة معقدة تتألف من العديد من العناصر والمستويات التى تنتظم داخلياً لتشكل نسيجاً منسجماً دالاً. فكل العلامات النصية تتضافر وتتلاحم جميعاً من أجل صياغة «جمالية» للواقع ، من أجل 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 ممكناً، بتعبير آخر: لا تتفق الهياكل السردية المختلفة مع مراجعها. إنها إلى حد ما احتمالية..."(١).

قد يستعير 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 وتنصيص 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، وتكون 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 وإشكاليتها فى جدلها (وحوارها) مع الآخر، بمقتضى مجموعة من القيم الابستمولوجية والأيديولوجية المشخصة عبر سلسلة من الملفوظات المتنوعة بحيث تصبح الصيغ والبنى (الخطابية والسردية) تجسيداً لنسق القيم الذى تتبناه الذات (السردية)، سواء فيما يخص القيم الاجتماعية والأيديولوجية. أو فيما يخص القيم السردية المدرجة فى تاريخ وقواعد الجنس الأدبى (أى السرد هنا) التى تمثل لوناً من

السلطة أو «الإرغام» تتجادل معها الذات. إن الصيغ والبنى الخطابية والسردية تظهر- إذن - اختيارات الذات السردية وبرنامجها الايديولوجي إزاء ضغوط الواقع والآخر والتاريخ والنوع (الأدبي) واللغة. إن السرد - بذلك - بمثابة «إجراءات» نصية - بفعل ذات تمارس الانتقاء والتأليف والتشكيل - تدور حول: الواقعي، الاجتماعي، الذاتي، النصي، اللغوي ... حول كل ما يمكن أن يشكل «مرجعية» للنص، إجراءات تدمجه (أي المرجعي) في سياقات النص، وتحيله إلى علامات نصية أو بنيات تكوينية تؤلف العالم السردي، أي عالم المحتمل، عالم الممكنات. إنها تظهر المرجعي في شكل «نمذجة»، أي صياغة نموذج للواقع/العالم، بمعنى : إعادة صياغة القيم ضمن بنى وأشكال سردية وخطابية خاصة، تعبيراً عن موقف «إيديولوجي» محدد. فبناء العالم السردي- إذن - بناء إيديولوجي أو "... نشاط إيديولوجي بامتياز ..."(٤)، أي تحيين وتجسيد لنسق خاص من القيم، في الوقت الذي هو فيه بناء سردي - دلالي وخطابي ، وهو ما دفع «بيير زيما» إلى تعريف الإيديولوجيا "... كتجسيد خطابي (معجمي ودلالي وتركيبي) لمصالح اجتماعية محددة ..."(٥)، مقرراً علاقة «إمبريقية» بين النص الأدبي (السردي) والسياق الاجتماعي تقدمها اللغة.

فالسرد خلق بنية موازية للواقع، بناء نص - دلالي (إيديولوجي) لعالم محتمل متخيل، وهذا العالم إنما يكتسب طابعة التخييلي والاحتمالي من خلال مفهوم «التمثيل» أو «المحاكاة»، فيتشكل العالم السردي عن طريق المحاكاة التي هي - في حقيقتها - تركيب أو بنية أو نشاط إنشائي أو صياغة تصويرية، إذ "... ليس هناك ما يربطها كثيراً بأحداث ما هو واقعي أو مكانه (سواء أكان محتملاً أم لم يكن) مثلما ترتبط بتركيب الأحداث نفسها أو تنظيمها ..."(٦).

هذه المحاكاة (السردية) - أو التركيب أو الصياغة- إنما تتخذ من اللغة أداة لها، فاللغة السردية تمنح الواقع وجوداً آخر مغايراً، تحوله إلى «نص» يقدم "...حلولاً متخيلة للتناقضات الواقعية..."(٧)، ويكشف عن الجوهري والأصيل والكامن بما يخلق حالة أعمق من الوعي والإدراك. فوجود الواقع - في النص السردي- وجود لغوي في المقام الأول، يستمد كيانه ومعناه بانتظام مفرداته داخل «كون» لساني/لغوي، هنا تعيد الذات تركيب علاقات الواقع، إذ تعيد تركيب المخزون اللغوي - الاجتماعي، ويتحقق هذا على نحو أكثر تميزاً وثراء عندما يحدث في وسط «متعدد» اللغات (الاجتماعية)، كما هو الحال في السرد حيث تنهض لغته على تعددية لسانية تعكس تعدد الأصوات والرؤى وتنوعها داخل العالم السردي، دون أن تتحول إلى مرج فوضوي للعلامات

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

إن السرد يتوخى تصوير السيرورات الاجتماعية، وهو ما يتطلب متابعتها عبر اللغات المتولدة في السياق الاجتماعي، أي ضمن ما يحدث بين الفئات الاجتماعية (المتمثلة في الشخصيات) من حوار، الأمر الذي يقتضي ضرورة اللجوء إلى «أسلوبية سوسيولوجية» (لسانيات الملفوظ - عبر الجملي أو لسانيات الخطاب) تتجاوز حدود اللسانيات السوسيرية (لسانيات الجملة) التي تعجز عن رصد تنوع اللغات الاجتماعية، وأشكال التلفظات الملموسة، ووظائفها الاجتماعية والأيديولوجية، وهو ما يهدف السرد إلى تمثيله وتشخيصه. كما يحظى السرد بتعددية لسانية ناشئة عن تنوع الخطابات داخله: خطابات الشخصيات فيما بينها، وفي علاقاتها بخطاب السارد الخطاب السردي في علاقته بالخطابات الأدبية الأخرى ممثلة في الأساليب والأنواع والنصوص الأدبية المختلفة، وفي علاقته بالخطابات غير الأدبية من تضمينات واستشهادات أو إحالات تاريخية واجتماعية وأسطورية ... فالسرد - من هذه الزاوية - «ملتقى» خطابات.

ينبني النص السردي - إذن - تركيبياً ودلالياً وفقاً للعلاقة التي تقيمها الذات (السردية) مع اللغة: بنيتها، وظائفها، ذاكرتها أو مخزونها الدلالي والرمزي، سياقاتها، خطاباتها المختلفة (الأدبية وغير الأدبية). فعن طريق الفعل الذي تمارسه الذات في اللغة وباللغة، أي "... فعبر تحويل مادة اللسان (في تنظيمه المنطقي والنحوي)، وعبر نقل علاقات القوى من الساحة التاريخية (في مدلولاتها المنظمة من موقع ذات الملفوظ المبلغ) إلى مجال اللسان - ينقرئ النص..."(٩). ويصبح - بالتالي - ممارسة دالة للذات، تقدم - بواسطة اللغة - وعياً جديداً أو أعمق باللغوي والتاريخي والاجتماعي والذاتي ... إن الذات - بذلك - لا تكتب «لغة» بقدر ما تكتب «علاقة» لها مع اللغة ويكون النص تجلياً لهذه العلاقة، ومن هذه الناحية يرتبط النص باللغة، ويسمح بوصف وحداته وبنياته لسانياً، دون أن يصل الأمر إلى تطبيق صارم وحرفي للمقولات اللغوية، أو المبالغة في التسليم بوجود تناظر أو تشابه جوهري بين اللغة والسرد (أو الأدب بصفة عامة)، وهو ما صنعه التحليل البنيوي 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 البنيوي إلى صياغة «نحو» أو «أجرومية» Grammer للسرد، تكون

بمثابة قواعد عامة لمختلف أنواع السرود تماثل قواعد اللغة ونظامها البنائى 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 استلهام النموذج اللسانى مع قدر كبير من المرونة تقر اختلاف النصوص وتغايرها، وتلائم الطبيعة غير التداولية للسرد، بل تسمح بإدخال مقولات أخرى (عبرلسانية، منطقية ، سيميوطيقية ...) للكشف عن بنى النص الدلالية والرمزية والتأويلية.

**وتشهد تحليلات البنيويين أنفسهم للسرد 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 السرد (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 نقطه ارتكاز هامة للتحليل البنيوى[١١]، ينطلق منها لوصف وتحليل مكونات النص السردى الذى هو بمثابة «توسيع» لمنطوق ما بسيط، لتركيب (نحوى) ما أو لجملة 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، وتبيح 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 وزمنى الكتابة والقراءة، وهو ما يندرج تحت مقولة «الزمن» Tense، أنماط التمثيل أو الإخبار السردى (أشكاله ودرجاته). وتعد «المسافة» Distance و«المنظور» Perspective هما الشكلان الأساسيان لتنظيم الخبر السردى فالحكاية/ السرد قد تبدو على مسافة بعيدة أو قريبة مما ترويه، وبالتالى يمكنها أن تزود القارئ بالقليل أو الكثير من التفاصيل، وبدرجة أو بأخرى من المباشرة، وهو ما يظهره التعارض بين صيغتى الحكى: الإخبار أو القول Telling (Diegesis=) والعرض Showing (Minesis=)،وهو ما يستتبع -

بالتالى - تمييزاً بين سرد أوحكاية الأحداث (خطاب السارد أو كمية الإخبار السردى وعلاقتها بدرجة حضور السارد) وبين سرد أو حكاية الأقوال (أنماط تمثيل خطاب الشخصية. الخطاب المسرود أو المروى، الخطاب المحول 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 مبأرة (التبئير الصفر)، 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، بجعله مقولة مستقلة منفردة ومغايرة للصيغة، أو بإدماجه 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 بخطابات التكلم - أيا كان، سارداً أم شخصية - 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 ومرتكزات 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 لفظى واحد. وفى هذا الاختيار محاولة للتخفف 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 أسماه «التواصل السردى» أى ضمن تصوره 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-» ـه و «صيغت-» ـه. لا تنفصل رؤية النص عن أحداثه (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 تواصلاً له فواعله وآلياته وطرق بنائه.

## ١- عناصر التواصل السردى

**السرد - فى حقيقته - فعل «تواصلى»** ذو طبيعة تخييلية جمالية، أكثر تعقيداً وتميزاً من التواصل اللغوى، وأبعد عن طابعه التداولى.

**فهو ينهض على علاقة تواصلية تستلزم طرفين:** مرسلاً Sender ومستقبلاً Receiver، "...يراهن على إقامة تواصل: أى أن هناك مانحاً للسرد، وهناك متقبل له ..."(١٣) يتخذ كل منهما هيئات 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 الهيئات يقف خارج النص (المؤلف الواقعى والمتلقى الواقعى)، والبعض الآخر «نصى» - حتى لو كان حضور قسم منه ضمنياً غير ممثل -(المؤلف والمتلقى الضمنيان، السارد، المسرود له).

وعلى حين يتمتع المؤلف الواقعى والمتلقى الواقعى بوجود مادى- تاريخى، ويقفان خارج النص السردى - تظهر لهما صيغتان أو هيئتان مجردتان تنتميان إلى العالم السردى من غير إشارات نصية مباشرة تعلن عن وجودهما. فكل منهما بمثابة «تشييد» نصى، وليس وعياً مشخصاً يتجلى كذات أو صوت، بل أقرب إلى أن يكون «مواضعة» فنية ضمنية مشيدة للنص، إن المؤلف الضمنى - بذلك -تمثيل نصى 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 والمميزة كى يأخذ الملامح الصادرة عن العمل...»"(١٤).

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

السردى التخييلية (السارد، المسرود له، الشخصيات). وهكذا فإن المؤلف الضمنى بتشييده العالم السردى؛ تجسيداً لموقف إيديولوجى خاص إنما يفارق المؤلف الواقعى/الحقيقى بسيرته- الشخصية ونسق قيمه ورؤيته التى يعبر عنها خارج النص. والشىء 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 المقتضيات السردية التخييلية (السارد، المسرود له، الشخصيات) فهى عناصر تكوينية تتحدد بها أشكال السرد وأنماطه. فالسارد مقتضى سردى تخييلى 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» ذلك 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، ينيبه عنه، يضعه فى موقع ما داخل الخطاب. "... من هنا تصبح العلاقة مؤلف/ سارد علاقة تواصلية ... السارد يتمم 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 (غيرى/برانى القصة/الحكى Hetero-diegetic، أو مثلى/جوانى القصة/الحكى Homo-diegetic)، وتمنحه أدواراً (وظائف) حكائية أو سردية متنوعة(١٧). وهكذا ينفتح السارد على مستويات (تأويلية) متعددة، ويتمتع بوضعية معقدة متداخلة (ومتغيرة) فى عملية التواصل السردى تبرزها - إلى حد كبير- الضمائر داخل النص بحركيتها وتبدلاتها المتحررة المرنة التى كثيراً ما تدعو إلى الالتباس.

أما المسرود له (أو المروى له) فهو- كالسارد- أحد العناصر التخييلية 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 لـ«أنا» هو - بالأساس - خطاب موجه لـ «أنت»، "... كل تلفظ هو - صراحة أو ضمناً - خطاب يستوجب مخاطباً..."[١٨]. فعندما يبدأ المتكلم في التلفظ وممارسة فعل الكلام، يبرز المخاطب (المسرود له) فارضاً مقتضياته على المتكلم (السارد)، حتى في حالة غياب صوته (أو ضميره) خطابياً- تلك الحالة التي يلتبس فيها المسرود له بالمتلقي الضمني أو المجرد، كما يلتبس السارد الغائب عن القصة بالمؤلف الضمني. يتوجه السارد - إذن- بالضرورة- إلى مسرود له يتموقع على المستوى السردي (الحكائي)، 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 وتعليلات ... - إنما يقوم برسم ملامح المسرود له - (لهم) - وسماته، وهو ما يمكن أن يؤدي إلى "... تنميط Typology أكثر تحديداً للنوع السردي، وإلى فهم أفضل لتطوره، كما يمكن أن يزودنا بتقدير أفضل للطريقة التي يؤدي بها السرد وظائفه ..."[١٩]. فنمط السارد، ونوعية خطابه للمسرود له (حكي، خطاب مباشر، إحالة ...)، وما ينـاط إلى المسرود لـه - بالتـالي - من وظـائف (تشخيص صورة السارد، إبراز موضوعات أو قيم بعينها تطوير الحبكة، التوسط بين السارد والقارئ، أو بين المؤلف والقارئ...)[٢٠]؛ كل هذا من شأنه أن يؤدي إلى خلق نمط مختلف من السرد.

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

وهنا يندمج الشخصي في اللا شخصي) ويعدو السارد - نمطه ومستواه السردي، وصوته - قابلاً للتبدل والتغير، متسماً بتعددية وتداخل، مسكوناً بكلمة «الآخر» (أو «الغير»). ومختلطاً بموقعه السردي، (الأمر الذي يقتضي تفسيراً أعمق لحقيقة تطويق الحكاية/السرد بضمير الغائب)، وهو ما يترك - بلا شك - تأثيره على المسرود له (لهم) الذي يقع على المستوى السردي نفسه للسارد.

ويمكن التعرف على حقيقة (أو هوية) السارد والمسرود له - عنصري التواصل السردي الأساسيين - وأنماطهما ومستوياتهما من خلال النماذج التالية:

ن١: « ... وهمّ أن يذهب إليها، وقد سال قلبه، ثم توقفت حركته الداخلية فجأة، بتصميم.

كنت عنيفاً مع نفسي، وقد وصلت إلى قرار، وعقدت عليه عزمي.

في العودة كان يتلكأ عن عمد،حتى لا يجد نفسه،قريباً منها، يلمحها تبحث عنه بعينيها... »

{رامة والتنين ص.٢٣١}

ن٢: «ومالت المضيفة بسرعة على منصة البار، لتقدم لكل منهم، بحركة واحدة، وردة بلدي حمراء داكنة في عز مجدها، منفتحة ومطلولة بقطرات دقيقة مشعة الماء، ساقها النحيلة مكحوتة من الشوك وملفوفة بورق فضة وثبق الحبك وغنى الملمس، فتقبلها رامة، شكراً وتسألها عن أولادها حازم وبسمة وعزة، وكيف هم الآن؟ وترد المضيفة الوافرة البدن، وهي تكاد تتحرك للذهاب، ثم تميل فتهمس في أذن رامة بشيء وهي تنظر إلينا، في معابثة مطايبة مرتاحة، وتضحك رامة ... » {الزمن الآخر ص.٨١}

ن٣: «عندما خرج من عندها في آخر ليلة، كان في حسه إنهاك عميق لم يكد يعرفه قط من قبل، كان الحوش الصغير المعتم خاوياً، وفكر أن نبوية لابد نائمة في غرفتها الصغيرة وراء الباب، مع أولادها، ربما مع زوجها. وهل تعيش مع زوج؟ وفكر أنه لا يعرف عنها شيئاً.

وعندما رد الباب الخارجي الكثيف الثقيل وراءه، ومر من تحت الجميزة الليلية المليئة بحضور رازح، فكر أنه ربما قد انقضت أعظم وأجمل خيالاته. وقال إنها لم تكن خيالات.

ومرت فجأة من جنبه، في الليل، قطة طويلة الجسم، سوداء، تمد عنقها إلى الأمام وتجري بسيقان صامتة تماماً، ومرقت بين أجسام السيارات الواقفة أمام/ الحيطان العريقة، واختفت وراء كومة من التراب وأنقاض أحجار نائتة، تبدو صلبة وعنيدة تحت نور عمود الشارع.

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

{الزمن الآخر ص. ٤٦٦،٤٦٥}

ن٤: «وأياً كان حديثه عن سر الاقتران المقدس الذى لاينقض ولا تنفصم عراه أبداً، فقد كان - كما يعرف الآن - حدثاً عابراً فى حياتها، أو حادثة، أو حكاية، سارة أحياناً، وباعثة على الضيق - بالأكثر - أحياناً، قد تكون قد طالت قليلا، لكنها على كل حال راحت لحالها.

البحث عن الدوام صبيانى، وبدائى قليلاً./

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

{يقين العطش ص. ٣٠٣ ، ٣٠٤}

تمثل النماذج السابقة بعض المواضع (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 العودة كان يتلكأ ... - نموذج ١. تقدم لكل منهم ← وهى تنظر إلينا - نموذج٢. خرج من عندها .. رد الباب وراءه .. ← وصلتُ إلى الكورنيش .. - نموذج٣. وأياً كان حديثه ..← لكنى أنا جزك .. - نموذج٤ )، غير أن هذا الانتقال ليس مجرد استبدال ضمير بآخر (أو صيغة نحوية بأخرى)، ولكنه اختيار واعٍ مقصود يضع الذات فى وضعين أو موقفين (سرديين) مختلفين فالذات المسرودة هى نفسها الذات الساردة، «ميخائيل» الذى يحكى عنه السارد (هم أن يذهب سال قلبه، توقفت حركته الداخلية، كان يتلكأ، لا يجد نفسه، يلمحها، تبحث عنه - نموذج١. كل منهم (أى «رامة» و «ميخائيل» وتلميذه «بشاى أبسخيرون») - نموذج٢. خرج، كان فى حسه، وفكر، رد الباب، مرَّ فكر، قال، من جنبه - نموذج٣. كان حديثه، يعرف - نموذج٤ )؛ «ميخائيل» هذا الذى يحكى عنه السارد هو نفسه السارد (كنت عنيفاً مع نفسى، وصلتُ إلى قرار، عقدت عليه عزمى - نموذج١. تنظر إلينا - نموذج٢. وصلت، جئت - نموذج٣. لكنى أناجزك واتحداك، احرمنى، ألقنى، لن تنزع منى أننى حلقت -نموذج٤ )، وبذلك يتماهى «ميخائيل» /الشخصية مع السارد («ميخائيل»/ المسرود = «ميخائيل»/السارد) دونما علامات (نصية) تدفع إلى التوهم بانتفاء هذا التماهى أو تؤوله، كأن يكون ظهور ضمير المتكلم من قبيل الخطاب المباشر للشخصية لحظة الحلم

أو المونولوج، وهو ما يتأكد بشكل أوضح فى نموذج (٢،٣) حيث لا يقترن الضمير بأى من أفعال الشعور أو الوعى، بل بأفعال حركة وأداء (تنظر 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 ساردا - والشخصية ذاتين مختلفتين. السارد - الذى هو بمثابة متكلم ضمنى - يحكى عن آخر غائب (أى الشخصية). هنا يستوجب ضمير الغائب متكلماً آخر ضمنياً 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 مباينا له. بعبارة أخرى، عند استعمال ضمير الغائب توجد ذات متلفظة (السارد) وذات ملفوظة (ميخائيل) لن تلبث الحكاية أن تعلن تماهيهما فى مواضع (قليلة)، وعند استعمال ضمير المتكلم توجد ذات متلفظة ملفوظة (ميخائيل/السارد)، ليس بإمكانها أن تختزل ما بها من ثنائية (كونها متلفظة من ناحية، وملفوظة من ناحية أخرى)، " ... ما إن تصبح الذات المتلفظة ذاتاً للملفوظ حتى تصير الذات التى تتلفظ ذاتاً أخرى... "(٢٢)، فالسارد فى: (همّ أن يذهب إليها، وقد سال قلبه، ثم توقفت حركته الداخلية ... - نموذج١) هو ذات متلفظة تمارس فعل الحكى بشكل مستتر، أى من خلال «أنا» ضمنية أو مضمرة، وإن كانت عبارة (قد سال قلبه) بها من التأكيد (باستعمال «قد») ما يحمل تواجداً أوضح قليلاً للذات الساردة إزاء هاجس شك أو ريبة بصدد المحكى أو الذات الملفوظة (أى «ميخائيل»)، هذه الذات المتلفظة وهى تحكى عن ذات أخرى ملفوظة إنما «يخايلها» صوت آخر (مرتاب - فى هذا النموذج - أو غير ذلك من الحالات) يرغمها على الالتفات إليه وعدم تجاهله، مما يترك أثره على مستوى وعيها وعلى صياغتها (فهى تعى ارتياباً ما، وتعمل على دفعه بصيغة أو بأخرى). هنا تشتمل الذات المتلفظة - بوعيها وخطابها - على صوتين، أو على ثنائية لن يلغيها تماهى السارد والمسرود، أى توحد الذات المتلفظة والملفوظة الحاصل فى: (كنت عنيفاً مع نفسى وقد وصلت إلى قرار وعقدت عليه عزمى). والشى نفسه 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 .. - نموذج٣)، فما تعتقده (أو تفكر فيه) الذات الملفوظة (أى «ميخائيل») عن

«نبوية» - خادمة «رامة» - بكونها نائمة فى غرفتها مع أولادها؛ ما تعتقده يأخذ شكل اليقين (لابد..) الذى لا يلبث أن يداخله الظن والشك والتساؤل (ربما .. هل ..؟).

هذا الصوت المتداخل غير المتيقن سرعان ما يعدل من الاعتقاد السابق للذات الملفوظة/المسرودة (وفكر أنه لا يعرف عنها شيئاً)، فغدت 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 ضمنياً 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 تعيش مع زوج؟)، وهى أسئلة مطروحة على الذات (متلفظة أو ملفوظة)، وعلى القارئ الذى نخلى- 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 «آخرية» الذات، خاصة عندما يغيب المخاطب أو المسرود له. هنا يتعاظم وجود القارئ الضمنى، ويقترب من التماهى مع الذات متلفظة (وهمّ .. تقدم لكل منهم .. خرج.. كان حديثه..)، أو متلفظة ملفوظة (كنتُ عنيفاً مع نفسى .. تنظر إلينا.. وصلتُ..)، 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 - يهم الذات ويعنيها أثناء سردها لحكايتها، لـ«ذاتها».

لقد ساهمت - بالفعل - مواضع ضمير المتكلم (السابقة) فى إدراك تماهى السارد والشخصية (المحكى 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 كمتكلم (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

وعيها وخطابها، بمنحها كينونتها. إن الذات - بذلك - تنشد وجودها، تنشد ذاتها، تبحث عنها، من خلال «آخر» داخلها ولهذا فهي كثيراً ما تحكي عنها (أي 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/ميخائيل على قدر من التعقيد والإشكال (لوجود «الآخر» داخلها)، وما تحققه الضمائر (النحوية) من دور في تعيين نوع الخطاب ومتلفظه - وغير ذلك من وظائف تتعلق بنسج الحكاية وتأويلها - لا ينفي عن الذات تعقدها، بل قد تزيد الضمائر من تشابك الذاتية بما تشهده (أي الضمائر) من حرية في التبدل والتحول (من الغائب إلى المتكلم، والعكس)، وما ينتج عن ذلك من اختلاط «مراجع» الضمير وتداخلها وعدم تحددها.

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

تروى الذات الساردة - كما توضح النماذج السابقة - حكايتها الخاصة، وهي - بذلك - إذ تقوم بدور السارد («الناظم» بمصطلحات «جاب لينتفلت»)[٢٣]، مستخدمة ضمير الغائب، فإنها تبرز في الوقت نفسه بوصفها شخصية («فاعلاً» بمصطلحات «لينتفلت») مستخدمة ضمير المتكلم فالسارد (أي «ميخائيل») يروى حكاية (أو ينظمها) بضمير الغائب (غالباً)، وكأنه منفصل عنها لا تعنيه في شئ، بل تخص شخصاً آخر، يتولى هو (أي السارد/ميخائيل) فقط روايتها، غير أن هذه الحكاية - كما تكشف مواضع ضمير المتكلم - هي في النهاية «حكايت-» ـه الخاصة، هو ساردها وفاعلها معا.

وهكذا فإن «ميخائيل» - الشخصية المركزية في الثلاثية - هو «سارد من الدرجة الأولى» يروى حكايته الخاصة (أو هو «خارج القصة - مثلى القصة» عند «جينيت» و«فاعل ذاتي» عند «لينتفلت»)، وما يبدو من أن السرد «براني» (غيري) القصة/الحكى Hetero-diegetic ، لاستعمال صيغة الغائب، إنما هو - في الحقيقة - «جواني» (مثلى) القصة/الحكى Homo-diegetic، ذلك الشكل الذي يتميز بتماهي السارد والشخصية، وهو ما عبر عنه G. Genette بالصيغة: « Narrator

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

لا يعد «ميخائيل» - إذن - مجرد «شخصية» مركزية تقوم بدور البطل والسارد، بل هو الذات (السردية) المشيدة للعالم المتخيل، بشخوصه، 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 مسرودة، 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 وعالمه - فى النهاية - اختيار 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» - إذن - هو الذى يدير 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 خلال النماذج التالية:

ن١: «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 حضورها المزدحم وتفرغ من حشد وجودها معه وامتلاء الجدران بها، سطوح 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}

ن٢: «دخلت عليه مكتبه فى «الخليفة» كان غارقاً فى الملفات المتراكمة عن مشكلة استرداد آثار سيناء المنهوبة فى إسرائيل، وفى غيرها. كان رئيس الهيئة - لم تكن قد تحولت بعد

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

ن٣: «كان فى وهمه أنه من الممكن، فى داخل سجن المواضعات التى أقمناها لحياتنا، أن يصل إلى هذا المطلق فى حبه، يريده فى قلب المستحيل، أن يصل إليها كلها، وأن يعطيها نفسه، كلها». {رامة والتنين ص. ٢١٧}

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

لم يقل لها أبداً: ألا تحسين وطء قضبان السجن يضغط على اللحم العارى المكشوف؟ ألا تحسين القهر يقبض على ناصية القلب، يقبض على ناصية السماء؟ والصرخة المكتومة؟

ولن يقول لها. فقد كان يظن أن فى 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، أحبطت شيئاً ما، فلعلها كانت تنتظر منه - فى أوائل أيام حبهما - أن يذهبا معاً - ليس وحده - إلى شقة فى العجوزة، إلى لقاء غرام لم يحدث عندئذ قط.

أم أنها كانت تنتظر ذلك، بالفعل؟

أكانت براءته - يعنى سذاجته - عندئذ، مما لا يخطر على بالها؟ هل كانت هذه البراءة هى التى أغوتها منه إلى حد ما؟ لا داعى 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 فى البيت الملوكى عملاً مدهشاً. ركبت باباً زجاجياً، بضلفتين، بين الفسحة الصغيرة التى ينتهى إليها الممر، وفيها القرص الدوار وصناديق الورق المقوى الكبير ومائدة المكوى، مسنودة كلها إلى الحائط، وبين المطبخ الذى كان فى القديم مدخلاً أو رواقاً أوسع قليلاً من الردهة الضيقة، ومكملاً لها، مازال نصف حائطه الأيمن - وأنت داخل - مكسواً بالقيشانى القديم اللامع ... ». {الزمن الآخر ص. ٢٢٠}

ن٧: «وكان قراري أن أتركها لوحشة الليل الخاوي، ظناً مني بأنها التي تريد أن تحرجني إلى الليل، الآن أو قبل الثامنة صباحاً سواء على أي الأحوال، من دفء القربى الوثيقة التي عدنا فعثرنا عليها من جديد، لآخر مرة». {الزمن الآخر ص. ٧١}

ن٨: « قالت له بعد ذلك . أنت لا تحدني.

قال، وهو لا يصدق ما يسمع : أنا ؟

قالت : لو كنت تحدني لأخذتني، كل مرة .

ومع ذلك فهل كنت تريدين، في صميم رغبتك، الإخفاق ؟ عمداً، ومن الداخل، تفعلين ما من شأنه أن يفضي إلى عدم التحقق ... ؟

قال لنفسه : ما العمل ؟ كيف أتحدى - نتحدى معاً - رغبتها الأصيلة تلك، التي أفترض، في الانتهاء إلى الإخفاق الحقيقي ... ». {رامة والتنين ص. ٢٢٢}

ن٩: « "الأحياء الشعبية بالاسكندرية كغيط العنب وكرموز وغبريال قد منيت بعدد وافر من الكلاب تحتل كل شارع وزقاق ..وما يكاد الناس يستسلمون للنوم حتى تبدأ دورية الكلاب؟"

أما زينب عطية، أخصائية اجتماعية بالجيزة، فتقول:

"أبكاني الياميش وانهمرت دموعي مدراراً، عندما رأيت، وأنا أزور إحدى صديقاتي صاعدة درجات السلم إليها، أطفال إحدى الأسر الفقيرة يبحثون في قشر الياميش على باب الشقة المقابلة لهم، لعلهم يجدون ما التصق بقشرة أو بأخرى، لكي يذوقوا طعم الياميش"

حضرة المحترم الأخ العزيز ميخائيل أفندي قلدس

أهدي إليك أطيب تحياتي وأتمنى أن تكون مع العائلة في أطيب صحة وعافية

الرجاء إفادتنا عن أحوالكم في أخميم وطرق المعيشة عندكم وشدة الحر طبعاً، والعلاقة مع الجيران. وهل والدك العزيز مسافر معكم أم لا من شدة الغارات على بلدنا المحبوب.

وإليك أخبار الغارات التي حدثت يوم الاثنين الماضي ... / ... / ...

الاسكندرية في ٢٤ يونيو ١٩٤١

صديقك المخلص

فرنسيس أنطونيوس». {الزمن الآخر ص. ٢٦٢، ٢٦٣ ، ٢٦٤}

ن١٠: «ها هوذا رأسى على طبق مشتعل، هل إحترته رامة أم أنا الذى قدمته طوعاً للذبح هاندا قد قطعت الصحارى الشاسعة فى وقدة الشمس، وفى بهرة القمر، وفى العتمة الدجية وفى سطوح الوضوح، فهل وصلت إلى الحافة؟ هل أصل إلى أفق مخايل لا يغيب ولكنه لا يأتى أبداً؟» {يقين العطش ص ٢٣٤،٢٣٥}

ن١١: «قال إن الغرفة التى كان يقيم فيها رمسيس يونان، كانت فسيحة، خافتة الضوء ... المشربية المنمنمة، مثل مشربية بيتك فى شارع الشعرى اليمانية، أو أصغر قليلاً، والمشكاوات القديمة من النحاس والزجاج مدلاة بسلاسل حديدية تهتز قليلاً من عوارض السقف الخشبية السوداء بين النقوش التى كادت/ تنطمس ألوانها، والشلت الطرية ناعمة القطن على الحصير المفروش، وزوايا أركان الحيطان العريقة لها نهاية تومئ إلى جلال من أقاموا هنا ... » {يقين العطش ص ١٠٢ . ١٠٣}

ن١٢: «فينوس البدائية مهدرة لكل نظام مستتب، قوة مدمرة بجمالها وسطوة أنوثتها، هى مع ذلك حاملة بذور الخصب والنماء، سماء الحلم تظللها، حبلى بالثمر والمرارة، شائكة الأطراف، فينوس التى تصعد من موج الشهوات فتصيب الرجال بالشلل أمام روعة تجليها فى عنفوان الجسدانية وعرامة الطلب، جمود الأوصال وتعويق الاقتحام وسقوط الطواطم فى زلزال المحنة وتحطم أركانها الحجرية على أرض محمومة شققتها الجفاف».

{يقين العطش ص. ٩٤}

ن١٣: « ... قالت له: "هل تعرف أنه [أى قدرى عبدالفتاح وكيل الوزارة] كان فى شبابه عضواً فى "حدتو"؟ نعم يا سيدى كان، ولم يعتقل قط مع ذلك، أرسله أبوه الباشا الذى كان لواء فى الجيش ليدرس فى لندن" فقال أنه يعرف أنه حصل على الماجستير من جامعة إقليمية غير معروفة تقريباً، نسى ما هى، فى إنجلترا لا فى لندن. فقالت: "تماماً عليك نور، أنت على حق، ورجع بعد عدة سنين والتحق بالمصلحة، ولم يكن اسمها هيئة عندئذ طبعاً، وعرف كيف يسلك طريقة إلى أعلى بكل الوسائل المعرفة" ... » {الزمن الآخر، ص. ٤٠٨}

ن١٤: «قال لنفسه، أم هل كان الكابوس هو الذى يقول:

-ما صورتى الآن عندها؟ ما صورتى دائماً عندها؟ كيف رأتنى، زمان، كيف تراني الآن؟ تلك النظرة الإكلينيكية المتفحصة الصاحية، سطح ثلج مخضر صقيل، تتأمله بصمت، ضعيفاً

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

(يقين العطش ص. ٣٤)

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 سردى/قصصى خارجى Extra-diegetic، يحكى غالباً بضمير الغائب (نماذج : ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧) - ونادراً بضمير المتكلم (نموذج ٢،٣) - 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 سردى 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 (نموذج٨)، مكتوباً (نموذج٩)، حكاية داخلية Inward (نموذج١٠)، تمثيلاً «أيقونياً» يحوله السارد إلى حكاية/سرد (نموذج١١)، شعرياً (نموذج١٢). 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 مبدأه. 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 «الآخر» هو نفسه (أى السارد) (نماذج ١-٥،٧)، أو كان شخصاً غيره (نموذج٦). والسارد إذ ينصرف - حيناً - إلى ضمير المتكلم (نموذج٢،٣) 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 تسمع الحكاية/السرد سوى بحضور خارجى للمسرود 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) (نموذج٦)؛ 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 (نموذج٨)؛ وهنا يأخذ السرد شكلاً حوارياً. وقد يكون الموضوع المسرود برانياً في حالة محاورة السارد لشخصية أخرى (نموذج٨، ١١)، وهذه السمة مما يميز السردي الكادب/ المزيف، حيث يحكي السارد (والشخصية) عن موضوع أو شخص برانى عنها، مقصياً مصدر معرفته به (نموذج١٣). يضاف إليها سمة أخرى تتمثل في تحويل السرد الداخلي أو الميتا - سرد إلى سرد خارجي، كأن يحول «المونولوج» أو حوار النفس الداخلي إلى سرد يضطلع به السارد بدلاً من الشخصية (نموذج١٤).

وفي المستوى السردي الداخلي قد يستخدم السارد/ الشخصية ضمير الغائب (نموذج ١١٨)، وقد ينتفي وجود الضمير في بعض السرد المكتوب والتمثيل الأيقوني (أجزاء من نموذج ١١،٩). وعند المستويين الداخلي والمزيف يتمتع المسرود له بوجود داخلي مماثل، حيناً يكون مضمراً (نموذج ١٢،٩)، يتخفى في ضمير المتكلم الجمع (نموذج٨، ١٤)، وأحياناً كثيرة يبدو محدداً وبارزاً (نماذج٨، ٩، ١٠، ١١، ١٤)، وأحياناً ثالثة لا يكون المسرود له هو ذلك المحدد - في النموذج - بوصفه كذلك، بل هو - في الحقيقة - السارد الذي كان في الأصل مسروداً له من قبل آخر قام (أي السارد) بإقصائه واستبعاده، وهو ما يحدث في السردي المزيف (نموذج ١٣).

هذه هي الصورة العامة للمستويات السردية في الثلاثية، والتي يتم التواصل السرد وتتشكل - في النهاية - الرسالة السردية وفقاً لها، الأمر الذي يقتضي مزيداً من التحليل والتفصيل لتلك المستويات - في ضوء مخطط «جاب لينتفلت» الذي يقيمه على تصورات «جينيت» و«ستانزل» و «أوسبنسكي»[٢٥]: أشكالها (برانى، جوانى) - وهو ما يماثل التقسيم الثنائي للشخص عند « جينيت »: سرد غيري القصة ومتلي القصة، أنماطها (نظمي/مؤلفي، فاعلي، محايد) - بناء على مركز توجيه القارئ، نحو السارد أو الفاعل - وهذا التقسيم الثلاثي للأنماط نوع من التركيب بين تبئيرات « جينيت » وأنماط « ستانزل » : المؤلفي = التبئير صفر، الفاعلي = التبئير الداخلي المحايد = التبئير الخارجي، مكوناتها (المدرك النفسي - المنظور وعمقه أي الذات المدركة وموضوع الإدراك، وهذا الأخير أي موضوع الإدراك أو موضوع التبئير أو التبئير على - هو ما انتقد « جينيت » لعدم مراعاته، وإضافة إلى المنظور وعمقه يضم المدرك النفسي صيغ السرد - المستوى الزماني، المستوى المكاني، المستوى اللفظي) - وهذه نفسها هي مستويات وجهة النظر عند

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

على المستوى السردى الخارجى يهيمن ضمير الغائب، دون أن يعنى هذا أننا إزاء سرد «برانى»، ساردة غير مشارك، أى ليس شخصاً، يقتصر دوره على «نظم» الأحداث وتأليفها، فقد تم التأكيد سابقاً على أنه سرد جوانى. أما ساردة فحيناً 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 تجمعه 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 إيحاءات تتعلق بتجربة الذات، ولهذا سرعان ما تتحول إلى منظور داخلى موسع أيضاً (وفى داخله هو هذه السماء الخاوية الساكنة بعد أن يخرج منها حضورها المزدحم ... بعد أن تركد 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 المزدحم، حشد وجودها معه، امتلاء الجدران بها)، وبدون «رامة»، أى بغيابها - فيما بعد - سيغدو الفضاء خاوياً، ساكناً، راكداً (الخاوية، 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 لتشابك 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 - انفصالاً 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 تظاهره بأنه يحكى عن شخص آخر، رغم أنه - فى الحقيقة - يحكى عن نفسه، مما يحدث غموضاً في النص، أى بسبب الإلحاح على انفصال المقامين رغم توحدهما.

وهنا يصبح الإعلان عن عودة «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» دون غيره (فى داخله هو)، وكاشفاً له عن حقيقة وضع «رامة» فى حياة «ميخائيل» وما يعنى خروجها من حياته (الخاوية الساكنة بعد أن يخرج منها حضورها المزدحم ..)، وكيف كان لقاؤهما (تحركات النفس المضطربة المتراكبة 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 والمسرودة)، 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 يكتفى السارد - الناظم بتقديم إشارات غير مباشرة للمسرود له الضمنى - كما فى النموذج السابق، بل قد يخصه بتوضيح مباشر، كما فى نموذج٢ (كان رئيس الهيئة - لم تكن قد تحولت بعد إلى مجلس أعلى للآثار-...). 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 السادرة - المدركة وموضوع الإدراك (هو و «رامة» معاً).

فالسارد يحكى بضمير الغائب - من خلال منظور خارجى محدود - عن دخول «رامة» عليه فى مكتبه، وعن انشغاله هو بقضية 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 المعتدى (إسرائيل وغيرها)، طبيعة العمل (الاستشارة وإبداء الرأى)؛ 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، فيبادر 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 نموذج٣ (كان فى وهمه أنه من الممكن ...)، مستخدماً صيغة الغائب، غير أنه سرعان ما يتحول إلى صيغة المتكلم - الجمع (فى داخل سجن المواضعات التى أقمناها 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 تال إلخ)، أو العكس..."(٢٦)؛ هذا التطفل (أى التدخل) من شأنه أن يؤدى إلى الانتقال أو المرور من مستوى سردى إلى آخر، وهو ما يمكن أن تنسب 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 (سطوح الورق..تبدو)، وهو ما يترك فى النص شيئاً من الغموض والخلخلة لخفاء «الانصراف» وتلاعبه بالمستوى السردى، سواء تلك العلامات غير المباشرة، أو المباشرة - الصادرة عن السارد او المسرود له - كالجملة الاعتراضية فى نموذج (٢) (- لم تكن قد تحولت بعد إلى مجلس أعلى للآثار-)، وكالإشارة الصارخة (الفريدة) -

التى لا نطيرلها فى النلاثية - فى قوله: [ «قالت: وهكذا وهكذا، القائمة طويلة، هل يهمك أن تسمعها كاملة؟ سوف تستغرق وقتاً. (سوف تستغرق ثلاث صفحات كاملة من هذه الرواية)» - يقين العطش ص. ٢١١]؛ فهذه العبارة الموضوعة بين قوسين (..) تعد مثابة «انتهاك» حاد لمستوى الحكاية/التخييل وخروج عن منطق المتخيل، بإبرازها ذلك الحد الفاصل بين العالم المتخيل والعالم الواقعى، والذى يجاهد الفن أو يتفنن من أجل إلغائه أو تناسيه أو الإيهام بانتفائه. 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 تلاشيه فى المتخيل، ليغدو (أى الواقع) واحداً من العوالم الممكنة/المحتملة للقارئ؛ أو بعبارة أخرى: يصبح الواقع هو - مما يكون - العالم الممكن ذاته، وهكذا يتماهى الواقع والمتخيل/الممكن بفعل الانصرافات السردية فى الوقت الذى توهم فيه بالحفاظ على انفصالهما، وهو ما يتحقق بدرجة واضحة فى نموذج(٣)، حيث يندمج السارد - الناطم أو الذات المدركة وموضوع الإدراك والمسرود 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 هدا المطلق فى حبه) - يلتفت خارجاً، ليتأمل من منظور أوسع بعضاً من مواضعات الجماعة - جميعنا: أنا وأنت وهو - التى اصطنعتها لنفسها، وتقيدت بها، ربما بلا تفكير أو حتى بلا مراجعة (فى داخل سجن المواضعات التى أقمناها لحياتنا).

إن المسرود (أى «ميخائيل») 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»، يعى المسرود هذا، كما يعيه السارد - وإن كانا شخصاً واحداً - الذى يروى عنه (كان فى وهمه..)، بل يشاركهما المسرود له (لهم) - الذى ليس غريباً أو منفصلاً عنهما - هذا الوعى، ويتفق معهما. يقر الجميع بنسق القيم الذى يحكم حياتهم (أقمناها لحياتنا)، قيم ضاغطة، خانقة، تشكل قيداً (أو سجناً) 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 مغتربة (حيث ضمير الغائب المفرد: يصل

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

وقد تتحول العلاقة بين السارد والمسرود والمسرود له من علاقة اندماج وتوحد - كما فى نموذج (٣) على الأخص - إلى علاقة تباعد وغيرية، يغلب عليها الحوار الذى لا يخلو من معارضة ونقض حيناً، ومن سخرية وانتقاد تهكمى حيناً آخر، كما فى نموذج (٤)، حيث يروى السارد - الناظم من منظور داخلى موسع ما لا ينطق به المسرود/ميخائيل 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 سراً دفيناً، يحرص «ميخائيل» دائماً على كتمانه فى نفسه. إنه (أى السر = المسكوت عنه) - بلا شك - من قناعات «ميخائيل» الخاصة، التى لا يقبل نقاشاً أو حواراً بخصوصها، ومن ثم لا يرضى لها إفصاحاً، حتى بالنسبة لمن يعنيها هذا الأمر، أى «رامة» (لها)، وكأنه يدرك - فى نفسه - لا منطلقيتها؛ ومن هنا كانت مبادرة السارد - الذى هو بمثابة الصوت الآخر المتعقل لـ «ميخائيل» - بكشف المخبوء وتعريته، مصرحاً بما «لا يقال» - من وجهة نظر الصوت الأول، محدثاً - بالتالى - شقاقاً بين صوتيه، فيقف فى مواجهته فى الوقت الذى ينقل عنه.

فـ «ميخائيل» عند كل لقاء مرتقب بـ «رامة» يعانى عذاباً لا يعرف مصدره (فى كل مرة يلقاها 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 (٣)، 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 ينتظر ألا يجدها)، لعله يسهم - بذلك - فى مساعدة «ميخائيل» فى فهم ما بداخله. إن السارد - هنا - ينتقل إلى منظور خارجى محدود، لا تتجاوز معرفته حدود المكن أو المحتمل

(كأنما)، منتظراً من «ميخائيل» تدقيقاً لهذا التفسير - كلاهما بحاجة إلى مساعدة لمزيد من المعرفة- أو تحديداً لغيره. يفضل «ميخائيل» - الذى لا يرغب كثيراً فى الإفضاء - التصديق على تفسير السارد، لما له من طابع احتمالى يوافق رغبته فى 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، فلديه معرفة حقيقية ومؤكدة (بل يجدها أخرى، لا تعرفه ..)، وليست مجرد استنتاج شخصى.

إنها معرفة يقينية (بل)، تحيط بما يحدث بالفعل بين «ميخائيل» و «رامة» عند لقائهما - وهو ما لا يعلمه أحد سواهما - (وتسأله من أنت؟). يُباغت «ميخائيل» بهذا التحديد الواثق (أو الصارم) الذى يقدمه السارد من منظور داخلى (وإن كان محدوداً). إن محاولات السارد من حوار وجدال وتهكم ومواجهة لا تلبث أن تدفع بـ«ميخائيل» إلى الخروج عن صمته، والإفضاء قليلاً ببعض ظنونه، ليس أكثر من ظنون ينقلها عنه السارد (كان يظن أن فى طبعه 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 فى طبعه من كبرياء يمنعه من البوح بالألم، كما تتعلق بما يمنحه لعلاقته بـ «رامة» - وما يرتبط بها من مشاعر ورؤى - من قيمة بالغة الخصوصية، ومن ثم بالغة الأهمية؛ سُيذهب 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 فى شكل استفهام استنكارى على سبيل السخرية والتهكم.

فى هذا النموذج، لا يحكى السارد فقط عن «ميخائيل»، وينقل عنه، بل يحاوره، يجادله يسائله، يسخر منه، أى لم يعد هنا «ملفوظ» واحد يدل على وعى موحد ووحيد لكل من السارد و«ميخائيل» معاً، يصدران عنه، ويعبران عنه بملفوظ يتضمنهما معاً وفى الوقت نفسه؛ بمعنى آخر لم يعد مركز التوجيه - توجيه القارئ - واحداً، يجمع السارد و«ميخائيل» - ومعهما المسرود له كما فى نموذج (٣)، بل لقد أصبح للملفوظ (الواحد) مركزان للتوجيه مختلفان، ليس اختلاف كينونة - فالسارد وموضوع السرد والمسرود له مرجعها ذات واحدة هى «ميخائيل»، وإنما الاختلاف هو اختلاف «وعى»؛ فداخل الملفوظ الواحد - النموذج المدروس - يلتقى وعيان مختلفان، وعى

«ميخائيل» (أنه فى كل مرة يلقاها يذهب إليها وفى قلبه عذاب غير مفهوم - قد كان يظن أن فى طبعه شيئاً من الكبرياء، وكان يظن أن الأشياء المهمة حقاً لا تقال، ولا يمكن أن تقال)، ووعى السارد (كائناً ينتظر ألا يجدها - بل يجدها أخرى .. - هل هناك أشياء مهمة حقاً؟). ليس الأمر مجرد مزح بين صوتين، مجرد ثنائية فى الصوت. إنه بمثابة «حوار داخلى» - ثنائى الصوت داخل الملفوظ - بين وعيين (لسانيين)، يختلفان حول: المسكوت عنه من القول ومدى أهميته، العذاب فى الحب، كبرياء المحب. فلكل من السارد و «ميخائيل» وجهة نظر سوسيو - لسانية مغايرة للآخر، يرد بها عليه ويتجادل معه حولها؛ الأمر الذى يكسب الملفوظ/النموذج/النص طابعاً «حوارياً»، ويجعل منه بناء «هجيناً» Hybrid - على حد تعبير «م.باختين»[٢٧] - متسماً بالتعدد 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 الباروديـة»[٢٨]، حيث يطرح السارد كلمته (هل هناك أشياء مهمة حقاً؟) فى ضوء كلمة «ميخائيل» (كان يظن أن الأشياء المهمة حقاً لا تقال)، بهدف دحض أطروحة «ميخائيل» وفضحها والتمسخر منها. لم يكن الحوار الجدلى التهكمى بين السارد و «ميخائيل» سوى صورة لجدل أو توتر أو انقسام داخل وعى «ميخائيل»، وكأنه بمثلك - بذلك - صوتين أو وعيين متعارضين أحدهما يحمل قناعاته وأحلامه وهواجسه، والتى يراها من صميم كينونته، لا يتنازل عنها مطلقاً (أبداً، لن)، حتى وإن بدت غير منطقية وغير مفهومة. إنها تعنى كينونته، هويته، مقدساته التى لا ينبغى المساس بها. إنها - بالنسبة إليه - بمثابة «المسكوت عنه» - (لم يكن قد قال لها أبداً، لم يقل لها أبداً، لن يقول لها) - لا"... مجرد ما لا ينبغى الكلام عنه، بل هو ما يرسل من عمق الكينونة صدى سكوته أو صمته فى (عبر) الكلام"[٢٩]. فالجوهرى الكامن في أعماق النفس أو الكينونة، الغامض غير المفهوم وغير المعلن، المحير والمؤلم «عذاب غير مفهوم»؛ كل هذا يحمله الصوت أو الوعى الأول والذى يعارضه وعى ثان، جدلى، ساخر، لا يلغى نظيره بقدر ما يؤكد ثنائية، أو ازدواجية أو انقساماً دائماً داخل الوعى.

عندما يتعلق الأمر بهواجس «ميخائيل» وأوهامه وتأملاته، يتجلى صوته الثانى، أو المسرود له، أو الآخر - بعلامات (نصية) مباشرة، ويغدو أكثر إيجابية، يحاور ويجادل ويتهكم، كما ظهر سابقاً (كان فى وهمه ... داخل سجن المواضعات التى أقمناها لحياتنا - نموذج٣، كان يظن ...

هل هناك أشياء مهمة حقاً؟ - نموذج ٤)؛ وهو ما يظهر أيضاً فى نموذج (٥)، حيث يروى السارد - الناظم - من منظور داخلى 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 (أى السارد) إلى المسرود له بما سيجول بخاطر «ميخائيل» فى المستقبل فيما يخص لقاء سابقاً منتهياً، كاشفاً له (أى المسرود له) أبعاداً ما غير منظورة أحاطت بذلك اللقاء، ولا يلبث «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 (أنا - ربما - صدمت، أحبطت شيئاً ما، فلعلها كانت تنتظر منه - فى أوائل أيام حبهما - أن يذهبا معاً - ليس وحده إلى شقة فى العجوزة، إلى لقاء غرام لم يحدث عندئذ قط)، إن رؤية «رامة» هذه المقدمة من منظور «ميخائيل» /السارد تحظى بتداخلاته التوضيحية (للمسرود له) الممثلة فى بعض الجمل الاعتراضية (- فى أوائل أيام حبهما - / - ليس وحده - )، ولا يلبث «تطفل» السارد - إزاء هذه الرؤية المبنية على الافتراض والظن - أن يتحول إلى تدخل مباشر بعدد متزايد من التساؤلات المتتابعة (أم أنها كانت تنتظر ذلك بالفعل؟ أكانت براءته - يعنى سذاجته - عندئذ مما لا يخطر على بالها؟ هل كانت هذه البراءة هى التى أغوتها منه إلى حد ما؟)؛ وهى تساؤلات تصل بها السخرية إلى مداها، فى استعمال كلمات (براءته، سذاجته، البراءة) وصفاً لـ «ميخائيل»، والذى (أى الوصف بالبراءة) إما أن «رامة» لم تدركه فى «ميخائيل»، أو أنها تيقنت منه وكان سبباً فى غوايتها وطمعها فى لقاء غرامى يجمعهما معاً، وكأن براءة «ميخائيل» أمر مؤكد، فقط ما يثير التساؤل هو إدراك «رامة» لها. إن السارد - هنا - أشبه بمن يردد قولاً ضمنياً لآخر، مستنكراً له، ساخراً منه؛ وهو ما يحدث أيضاً عندما يعيد السارد - بدرجة ما - فى قوله (أم أنها كانت تنتظر ذلك بالفعل؟) ما قد يتخيله «ميخائيل» (فلعلها كانت تنتظر منه...)، وما يمارسه السارد؛ فى جميع هذه المواضع - من «أسلبة بارودية» يواصله فى الجملة الاعتراضية (- يعنى سذاجته - ) التى تأخذ شكل التوضيح أو التفسير، فى حين أنها استهزائية إلى حد كبير، تستخف به بوضع المترادفتين (براءته = سذاجته) متجاورتين، وكأنه يجهل ذلك، مشيرة - من طرف خفى - إلى أن ما قد يتخيله «ميخائيل» فى نفسه من براءة إنما 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 سذاجة - كما ألمح 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 - ومازال - 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 سابقيه - **يتأكد تمايش «التعدد» - بما يعنى من اختلاف وازدواجية 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، ممثلاً 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 ذلك 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» للمسرود له الخارجى فى العالم المتخيل - والذى لم يعد غريباً - من شأنه أن يحيل هذا

العالم نفسه إلى «واقع» يرتاده (أى المسرود له) بحرية ودونما حواجز؛ أى لم يعد هناك فاصل بين المتخيل والواقعى، رغم ما قد توحى بوجوده الالتقاتة المباشرة الصريحة إلى مسرود له خارجى. لقد تحول المتخيل - هنا - بفعل الانصراف السردى - إلى واقع، مثلما صار الواقع ممكناً/متخياً - 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 (٣،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 لوحشة الليل الخاوى، ظناً منى بأنها التى تريد أن تخرجنى إلى الليل، الآن أو قبل الثامنة صباحاً سواء على أى الأحوال، من دفء القربى الوثيقة التى عدنا فعثرنا عليها من جديد لآخرة 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 هنا من إيلام له، فرغم أنها تخيره بين أمرين، إلا أنه يرى فى هذا الاختيار رفضاً ما، احتمالاً بحرمانه من دفء القرب الذى تعرفا عليه - هو و «رامة» - من جديد، ولآخر مرة (تخرجنى .. من دفء القربى الوثيقة التى عدنا فعثرنا عليها من جديد لآخر مرة). إن السارد - الفاعل يروى أقواله وأفعاله وأوهامه - أو تلك التى تتعلق بشخصية على صلة به ويعرفها جيداً؛ هذا السارد لا تفارقه ظنونه، وإن كان لا يجد، كما هو الحال مع السارد - الناظم، من يجادله 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 البقاء 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، مروياً 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 المسرود له الضمنى أو الذات مراجعة لفهمها (أى لظنها).

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 - (القرين الوثيقة التى عدنا فعترنا عليها من جديد لآخر مرة)؛ فالمعرفة بالمستقبل هى وحدها التى تسمح بوصف حادثة ما بأنها «المرة الأخيرة»، أى «آخر مرة»، غير أن استعمال ضمير المتكلم يوهم بحضور الحدث الماضى وآنيته، حيث يتصف بالآنية زمن الفعل السردى 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 المرمن الماضى المسرود إلى الزمن الآنى لفعل السرد.

يتضح مما سبق أن نمطى «السرد النظمى» و «السرد الفاعل» لا يختلفان كثيراً - باستثناء تضمينات السارد وحواراته والتفاتاته المتنوعة إلى المسرود له، وهو ما يرجع إلى - وما يؤكد أيضاً - تماهى السارد والشخصية/ميخائيل 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 سردى أدنى من سابقه، بتضمينها داخل الحكاية الأولى/الابتدائية، فتغدو بمثابة «قصصى تال» أو «ميتا - سرد» (شفوى، مكتوب أيقونى، شعرى ...)، وتصبح مراكز التوجيه - بالتالى - رواة من الدرجة الثانية.

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

ينتقل بالمسرود له الخارجي - من منظور خارجي موسع - إلى المستقبل، محدداً له زمن حدوث التلفظ (قالت له بعد ذلك)، ومبيناً حالة الدهشة التي اعترت «ميخائيل» عندما واجهته «رامة» بأنه لا يحبها (قال وهو لا يصدق ما يسمع)، منتقلاً - بدلك - إلى منظور داخلي موسع؛ غير أن هذا السارد لا يقتصر على دور «الناظم» الذي يحكي بضمير الغائب، بل يصبح شخصاً - ساروداً (أي فاعلاً) يتوجه بالخطاب إلى آخر هو - بالتأكيد - «رامة»؛ وهنا تغدو العلاقة بين الميتا - سرد والحكاية الأولى متداخلة، ومن ثم شائكة ومعقدة. «ميخائيل» و «رامة» يتحاوران، و«ميخائيل» يتحدث إلى نفسه ضمن حكاية يرويها سارد، حيناً عن آخر (أي «ميخائيل» و «رامة») بصيغة الغياب، وحيناً عن نفسه (أي هو و «رامة») بصيغة الحضور. فعل 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 (٣٠) - للحكاية الأولى، أي ليس بين الحكاية الأولى والميتا - سرد علاقة تضمن أو تدرج أو تراتب بالمعنى الدقيق -، وإنما يوجد سعي دائم نحو إلغاء هذه العلاقة، ونحو «العتبة» بين المستويين السرديين (الخارجي والداخلي)؛ فما يجري في الميتا - سرد (في حوار «رامة» و «ميخائيل») بوصفه استشرافاً لمستقبل الحكاية - يتم تأويله واستيضاحه آنياً لحظة الفعل السردي من قبل السارد (الابتدائي) أولاً، ثم من قبل الشخصية ثانياً، فالواقعة السردية تتردد بحرية ما بين الحكاية الأولى والميتا - سرد، تتعدد تمظهراتها الخطابية وتتحاور فيما بينها بتعدد المستويات السردية.

في الحوار يتبادل «رامة» و «ميخائيل» موقعي السارد والمسرود له، كل منهما له تصوره الخاص الذي يواجه به الآخر. «رامة» ترى في سلوك «ميخائيل» تجاهها علامة على عدم حبه لها. إنها تصرح بذلك (أنت لا تحبني)، وتعلن حجتها (لو كنت تحبني لأخذتني كل مرة)، أما «ميخائيل» فيصدمه هذا التصريح من «رامة»، ولا يملك إزاءه رداً، فقط يحاول أن يتثبت مما يسمعه (أنا؟)، وفي ضوء هذا الحوار (أو الميتا - سرد) الذي يكشف للمسرود له (الخارجي) جزءاً من مستقبل الحكاية - يقوم «ميخائيل» بإضاءة ماضي الحكاية وإعادة تأويله. إنه - إذن - ذلك المسرود له (الخارجي) الذي اتسعت معرفته - بفعل الميتا - سرد - فقام بدور السارد - الفاعل من منظور داخلي أعمق، حيث أدرك من «رامة» ما لم تقله في الحوار (في الميتا - سرد)، وما صدر عنها سابقاً. فما كان تصريحاً غير محدد من جانب «رامة» (لو كنت تحبني 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 مقصودة من «رامة» (فى صميم رغبتك، عمداً، من الداخل)، غير أن عدم تنبت «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 تريدين، فى صميم رغبتك، الإخفاق؟ عمداً ومن الداخل، تفعلين ما من شأنه أن يفضى إلى عدم التحقق...؟).

إن السارد/ميخائيل يستكمل الآن - لحظة الفعل السردى - حواراً سيجرى فى المستقبل بين ميخائيل/الشخصية و «رامة» لم تلتث 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 اتهاماً لـ «رامة» برغبتها العميقة الواعية فى عدم تحقق الحب بينهما على الصورة التى يطمح إليها «ميخائيل»؛ هذا الاتهام 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، ويطالبها بإعادة تقييم وتأويل كل أفعال «رامة»، وهو ما جاء متضمناً فى حوارا «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 - نتحدى 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 تضامناً من الغير، أو على الأخص مساندة من نفسه أو صوته الثانى الذى طالما سفه أوهامه وافتراضاته ومزاعمه؛ وعلى هذا فالفعل الفردى - المسند إلى ضمير مفرد (أتحدى) سيبدو غير كاف. إنه بحاجة إلى فعل جماعى مشترك (- نتحدى 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 للموازرة والعون، وتتضمن الثانية اعترافاً خاصاً على سبيل المهادنة والاستمالة.

وهكذا يأتي هذا النموذج ليبرز ما يحمله الميتا - سرد الشفوي من حوار مستمر، بين الشخصيات، أو بين الشخصية ونفسها، بل يمتد الحوار إلى المستويات السردية فيما بينها، بين المستويين السرديين الخارجي والداخلي، أي بين الحكاية الأولى والميتا - سرد. كما يشير النموذج إلى أن «ميخائيل» يجد متسعاً لظنونه، لافتراضاته، لأوهامه، لهواجسه، لأحلامه، لتخيلاته. كلما انسلخ من الحوار المباشر إلى حوار غير مباشر، أو حوار داخلي مع النفس، أو حديث عن النفس (بصيغة الغياب أو الحضور)؛ وهنا لا يغيب الآخر (المشارك في الحوار)، وإنما يتخلى فقط عن حضوره المادي (الفيزيقي) المفارق للذات، ليغدو كياناً غير منفصل عن الذات، ليس غريباً عنها، منديجاً ما ومتداخلاً معها.

وقد يكون الميتا - سرد المتضمن في الحكاية الأولى مكتوباً، كما في نموذج (٩) الذي يضم عدة أشكال:

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

٢- الحديث (أبكاني الياميش..).

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

بعض هذه الأشكال لا سارد لها (شكل١)، فخبر انتشار الكلاب في الأحياء الشعبية بالاسكندرية مجهول المصدر، وبعضها ذات سارد محدد («زينب عطية» إخصائية اجتماعية بالجيزة في شكل٢. «فرنسيس انطونيوس» صديق «ميخائيل» في شكل٣)؛ أما المسرود له فهو ضمني في شكل (١، ٢)، لا توجد له علامات مباشرة محددة، غير أن المحتوى يساعد - بدرجة ما - في تقدير ذلك المسرود له المحتمل، فليس من المستبعد أن يكون المسئولون بالاسكندرية هم المعنيون بالخطاب الخاص بالكلاب الكثيرة المنتشرة في الأحياء الشعبية بها. أما حديث «زينب عطية» عن الياميش الذي لا يكاد يعرف طعمه أطفال الأسر الفقيرة، فيبحثون في أكياس «النظافة» على قشر الياميش؛ أملاً في العثور على بعض البقايا؛ هذا الحديث الذي يأخذ شكل بعض المقتطفات العامة في الصحف - يغدو موجهاً إلى قراء تلك المطبوعة الذي يرد بها حديث هذه الأخصائية الاجتماعية؛ غير أن المسرود له في شكل (٣) يأتي معلناً ومحدداً بالاسم؛ إنه المرسل إليه تلك الرسالة (ميخائيل

أفندى قلدس). إن الميتا - سرد المكتوب بأشكاله السابقة يصم عدة رؤيات محتلفة، تنتمى إلى زمن سابق على تضمنها داخل الحكاية، زمن ماض غير محدد فى الشكلين (١)، (٢) (قد منيت أبكانى)، وزمن ماض مؤرخ بـ (٢٤ يونيو ١٩٤١) فى الشكل (٣).

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

وتتعرض هذه القيم السادنة لـ «تثمين» Appreciation جمالى من خلال الصيغة الخطابية المستخدمة، فتظهر السخرية اللاذعة فى عبارة (الكلاب تحتل كل شارع وزقاق، دورية الكلاب) حيث تتحول الكلاب إلى قوة مسلحة، تفرض سيطرتها، وتمارس دور «دورية» رجال الشرطة؛ كما يبلغ الأسى مداه فى عبارة (أبكانى اليامبش وانهمرت دموعى مدراراً)؛ ويبرز رفض تلك القيم بالتضامن مع قيمة أخرى أصيلة فى عبارة (بلدنا المحبوب). وهكذا تتجاور فى هذا النموذج عدة خطابات مكتوبة، تتجاور دلالياً فيما بينها، تتجابه حوارياً، محققة تنويعاً أسلوبياً فى سجلات الكتابة، ليس فقط لتعدد أشكالها، وإنما أيضاً لطبيعة العلاقة التى تربطها بالحكاية الأولى؛ وإن كانت علاقة ملتبسة إلى حد ما، لا يكشف عنها وضوح محتوى الخطابات. فهذه الخطابات ليست - فى مجموعها - مجرد خطاب أو وعى لآخرين، يتخفى وراءه خطاب السارد الأولى / الابتدائى ووعيه معلناً - بشكل خفى - رفضاً لتلك القيم التى تنتقدها هذه الخطابات وتسخر منها، تطلعاً إلى قيم بديلة أصيلة مفتقدة وغير معلنة، لا تكشف عنها الخطابات أو الميتا - سرد، ولا يجهر بتبنيها السارد الابتدائى الذى يؤثر الاختفاء، اختفاء يتوازى مع القيم الأصيلة غير المتحققة واقعياً ونصياً، مع واقع بديل منشود، لا يمكن أن يوجد "... إلا وفق حالة غياب غير مثيم [أى غير متحدد فى موضوع] ... أو ما هو معادل لحضور منحط ..."(٣١)، حيث تختفى القيم الأصيلة كواقع، وتغدو ضمنية تصورية فى مقابل حضور طاغ للقيم المنحطة (التى تعرض لها الخطابات). إن طريقة إدراج هذه الخطابات أو الميتا - سرد ضمن الحكاية لا تجعل منه مجرد صوت «مزدوج» يتضامن فيه وعى الآخر ووعى الذات السادنة (الغائبة)، أو ليس الميتا - سرد مجرد انعكاس لرؤية السارد الابتدائى؛ بمعنى آخر: إن علاقة الميتا - سرد بالحكاية الأولى لا تختزل - فى النهاية - إلى علاقة «مماثلة» أو ما يسمى بـ «الإرصاد» Mise en abyme(٣٢). إنه (أى الميتا - سرد) نصوص تتخلل سياق الحكاية، تقتحمه

فجأة دونما تمهيد، حدثة انقطاعاً - ومن ثم تشويشاً - في الحكاية الأولى؛ وهنا يُواجه المسرود له (الخارجي) - والقارئ بالتالي - بنفي تواصله وتلقيه للحكاية، ويدفعه إلى المساءلة، إلى المشاركة في إنتاج الحكاية والتورط في إعادة كتابتها، ذلك الفعل الذي "... يضعنا في «حضرة» النص ويجعل للنص وجوداً بالنسبة لنا. فبقدر ما يحدث من تورط يكون ثم حضور"(٣٣). وهكذا يتسع الحوار بين السارد والمسرود له، ليغدو حواراً جدلياً مع النص، مع استراتيجيات القراءة والتأويل، مع قواعد الاستجابة الفنية، يظل الحوار قائماً، كما يظل البحث عن القيم الأصيلة قائماً، ويظل الوعي - بالتالي - دائم التشكل.

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

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

لم يعد - إذن - من منطق سوى منطق الغرابة وفوق - الطبيعي Surrealism. وهنا يتم التحول إلى فضاء الميثولوجيا بزمنيتها ودلالاتها اللانهائية؛ فصورة الشخصية مقطوعة الرأس تتماهى مع صورة «يوحنا المعمدان» John the Baptist (ت٣٠م)(٣٤) الذي 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» يعاني انقسام ذاته، يشهد هذا الانقسام، ويبصره، يدرك أزمته مع الذات ويعيها على نحو لم يعرفه «يوحنا المعمدان». إنه - بذلك - لا يستدعي تشابهاً «شكلياً» مع صورة «يوحنا المعمدان» المقطوعة رأسه

والموضوعة على طبق من أجل «سالومى»، وإنما ينسج منها صورة «خاصة» لنفسه، صورة «غريبة» تنشد بغرابتها تفسيراً لأزمته الخاصة[٣٥]؛ 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» (ولبست «سالومى»)؟ أم هو نفسه من قدم رأسه قرباناً؟ (هل اجتزته رامة أم أنا الذى قدمته طوعاً للذبح؟). وهنا تكتسب أزمة الذات خصوصية بالقياس إلى أزمة «يوحنا المعمدان».

إنا ذات منقسمة، مستلبة، تنظر إلى ذاتها كآخر خارج عنها، تسائله (هل..أم ..؟)، تبحث فيه (أى في الآخر الذى هو ذاتها)، عن ذاتها؛ وهو بحث شاق امتد بها طويلاً (هائما قد قطعت الصحارى الشاسعة)، ودفع بها إلى فضاءات متباينة متناقضة (وقدة الشمس # بهرة القمر العتمة الدجية # سطوح الوضوح). إنه بحث متواصل عن هوية مستلبة ضائعة في مسلك شائك ملتبس، بحث تلازمه دائماً الحيرة والقلق والتساؤل، فى الماضى (هل وصلت إلى الحافة؟)، أو فى المستقبل (هل أصل إلى أفق مخايل لا يغيب؟)، بحث حتمى عما هو «جوهرى» (أفق مخايل لا يغيب)، رغم اليقين باستحالته (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..."[٣٦]؛ غير أن هذه الحقيقة - فى الواقع - من صميم كينونة الذات، حقيقة غير مكتملة، تضعها الذات دائماً موضع بحث وتساؤل وصياغة وتأمل؛ ومن ثم تغدو العلاقة مع الذات موسومة بالتوتر والقلق والحيرة؛ تظل هذه العلاقة موضوع انشغال الذات، لا تلبث الذات أن "... تنتج كينونتها من خلال عملية تأملها لذاتها..."[٣٧]؛ هذا بالتحديد هو ما يسم سيرة الذات الساردة في نصوص الثلاثية. وهنا يترابط الميتا - سرد مع الحكاية الأولى وفقاً لعلاقة مماثلة موضوعاتية (أى علاقة الإرصاد).

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 حوّل الوصف إلى حدث مسرود يرويه لـ«رامة» من منظور خارجى 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» (المشربية المنمنة، والمشكاوات القديمة من النحاس والزجاج مدلاة بسلاسل حديدية تهتز قليلاً من عوارض السقف الخشبية السوداء بين النقوش التى كادت تنطمس ألوانها، والشلت الطرية ناعمة القطن على الحصير المفروش، وزوايا أركان الحيطان العريقة لها مهابة تومئ إلى جلال من أقاموا هنا).

إنه باستبعاده مكونات أخرى للغرفة، ويضم ما اختاره من عناصر على هذا النحو - إنما يمنح هذه الصورة الأيقونية كفاءة «سردية»؛ فـ"مقدرة النص الأيقونى على التحول إلى نص سردى مرتبطة بقابلية حركة عناصره الداخلية ..."(٣٨)؛ 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» للمسرود له (أى «رامة») بحال الغرفة، ولكنها تتضمن أيضاً رؤية للواقع وما يسوده من قيم متناقضة؛ فجماليات الصورة الأيقونية التى أبدعها «ميخائيل»/الشخصية - والتى تتوازى مع جماليات الفن التشكيلى فى لوحات «رمسيس يونان» - تصاغ فى واقع ردىء مفرداته متهالكة بالية (المشكوات القديمة، عوارض السقف الخشبية السوداء النقوش التى كادت تنطمس ألوانها، الحصير 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 الميتا - 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 للميتا - سرد يقدم نموذج (١٢) نوعاً مختلفاً يمكن تسميته «الميتا - سرد الشعرى»؛ فهذا النموذج يكاد يكون مقطعاً «شعرياً» حافلاً بالمجازات والدلالات الأسطورية وغير الأسطورية، يتغنى بـ «فينوس» Venus - إلهة الحب والجمال والمتعة الجنسية فى الميثولوجيا القديمة؛ وفيه ترتسم صورة لـ «فينوس»، تجمع بين قوة جمالها التى توقظ الرغبات وتأسر ناظريها (مهدرة 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، حبلى بالثمر).

إن هذا المقطع/النموذج يمثل واحداً من أهم مظاهر الغموض فى نصوص الثلاثية - بعض هذه المظاهر سبقت الإشارة إليها فى النماذج السابقة، ليس لاختفاء الذات المدركة - وإن كان لهذا تأثير ما، ذلك أنه قد اتضح سابقاً أن «ميخائيل» هو سارد الثلاثية وفاعلها؛ فهو - إذن - من يرسم هذه الصورة لـ «فينوس» وغيرها من الصور، والمقاطع الوصفية، والخطابات التى يختفى عنها بشخصه، كما أن الغموض ليس لاختفاء مقام المسرود له - وإن كان لهذا أيضاً تأثير ما؛ فهناك نماذج أقل غموضاً تختفى منها علامات المسرود له (نموذج١)، ونماذج 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)؛ وإما الأمر يتعلق - بالدرجة الأولى - بموضوع الإدراك، طبيعته من ناحية، وعلاقته بالحكاية من ناحية أخرى، خاصة فى ظل غياب الذات المدركة (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 تلقيه وفهمه وتأويله على نحو أفضل يصبح / رهناً بمعرفة « خاصة » ، أو بما يسمى « الكفاية التناصية » 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 يرخر به المقطع من صور «شعرية» غنية الإيحاءات، عصية على الفهم - إنما يرتد إلى ما تتسم به شخصية «فينوس» من غنى وتعدد وثراء. إنها شخصية تجمع الكثير من التناقضات: الجمال والقسوة، اشتداد الشهوة والولع بالانتقام، اللذة والألم، البراءة والدنس، القداسة والبغاء، الخصوبة والهلاك.

إن ما أحاط ما من سياق غنى مزدحم وملىء بالمتناقضات قد منح تلك الصور قدراً كبيراً من التعقيد؛ فـ «فينوس» هى ربة الجمال والفتنة (جمالها وسطوة أنوثتها، روعة تجليها)، ربة الحب، لا تفكر فى شىء سوى الحب، ربة الرغبة، مغامراتها الشهوانية كثيرة مع الأرباب والبشر (تصعد من موج الشهوات)، كل الأرباب والبشر وحتى الحيوان والطبيعة يخضع لأحابيلها وألاعيبها (سطوة

أنوثتها، شائكة الأطراف)، تأسر الجميع بزنارها السحرى مما له من قوة جاذبية وفتنة وإقناع وفصاحة وتسلط، تسلب العقل، وتذهب بحصافة ورزانة من ينطق باسمها(مهدرة لكل نظام مستتب)، تصيب بالعجز والجمود والخصاء، فداخل حرمها (حرم الإلهة «فينوس»التى هى «افروديت» عند اليونان، وبها ملامح من «عشتار» البابلية الآشورية) - يُخصى الرجال، نادرين لها طهارة جنسية، تبتلاً لها (تصيب الرجال بالشلل فى عنفوان الجسدانية وعرامة الطلب، جمود الأوصال)، توقف التقدم والاندفاع، فقد استعين بنطاقها السحرى فى حرب «طروادة» (تعويق الاقتحام)، تتداعى أمامها - وبسبب محنتها - كل الحواجز والتقاليد والأعراف العتيدة التى صارت بمثابة أوهام مقدسة أو ما يشبه «الطواطم» Totems[٤١]، وتتحطم أسوارها المتحجرة التى أقصت كل أسباب الحياة والخصب (مدمرة بجمالها، سقوط الطواطم فى زلزال المحبة وتحطم أركانها الحجرية على أرض مصوحة شققها الجفاف)؛ و«فينوس» وحدها قادرة على تحويل الجدب 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«أدونيس» الذى خرج من رحم شجرة المر المتحولة 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 بالتمر والمرارة).

إن ما يطرحه النموذج من «رؤية» خاصة بـ«فينوس» ليس مجرد سرد لدلالات الأسطورة وإيحاءاتها، 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 يقترن الحب دائماً عندى بالمرارة والمعاناة التى لا تطاق ...» - رامة والتنين ص٦١).

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

وإلى جانب المستويين السرديين الخارجي والداخلي، يوجد مستوى آخر يسمى «التبسي الكاذب أو المزيف» Pseudo-diegetic[٤٢]؛ وفيه يتعرض عامل السرد أو مركز التوجيه «الأصلي» للاختزال والإقصاء، أو التحول عنه إلى سارد آخر. وهنا يستأثر السارد النهائي - الذي هو بمثابة ذات «وسيطة» - بالوظيفة السردية فيما يشبه «احتكار» فعل السارد وإنتاجه، غير أن هذا لا يعني أحادية خالصة لمركز التوجيه، وإنما يتمتع السارد بامتيازه السردي في ظل جدله مع المصدر الأصلي للخبر السردي؛ وهو جدل سيعني - بلا شك - اختلافاً: في الصوت السردي (أي ضمير الشخص)، في درجة المعرفة والإدراك، في طبيعة العلاقة بينهما، خاصة من وجهة نظر السارد؛ كل هذا يصاحب ما يحدثه «التبسي الكاذب/المزيف» من انتقال من مستوى سردي إلى آخر.

ففي 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، وهي معرفة قديمة تمتد إلى فترة شبابه وما بعدها، وتحفل بكثير من التفاصيل والإلماحات؛ فقد كان عضواً في «حدتو»، ولم يعتقل مع باقي أعضائها؛ والده الباشا كان لواء في الجيش، أرسله للدراسة في لندن، يحصل على الماجستير من جامعة إقليمية؛ بعدها التحق بمصلحة الآثار، وأخذت به وسائله الخاصة (المعروفة) في ترقي المناصب العليا. إن هذا الحوار الذي يتبادل فيه كل من «رامة» و «ميخائيل» دور السارد (والمسرود له)، والذي هو بمثابة «ميتا - سرد» بالنسبة للحكاية الأولى؛ هذا الحوار يضم معلومات عن «قدري عبدالفتاح» سبق أن تلقاها «ميخائيل» و «رامة»، في مواقف مختلفة ومن مصادر متعددة غير مذكورة هنا؛ فكل منهما تحول من مسرود له في سرد من الدرجة الثالثة (ميتا - سرد) إلى سارد من الدرجة الثانية (ميتا - سرد)؛ وهكذا يكون الميتا - سرد الشفوي (أي الحوار) في هذا النموذج هو في أصله ميتا - سرد سابق أو أدنى استبعد مصدره، ويكون كل من «ميخائيل» و «رامة» بمثابة سارد - ناظم، استبعد المرسل الأولي أو الأصلي للخبر، وآثر هو القيام بدور الوسيط «المعرفي» والاحتفاظ لنفسه بإنتاج الحكاية/السرد؛ وهذا الامتياز السردي الذي يتمتع به «ميخائيل» و «رامة» - يشاركهما فيه السارد الخارجي - الذي هو بالفعل «ميخائيل» - حينما يروي بضمير

الغائب على المستوى السردى الخارجى (فقال إنه يعرف أنه حصل على الماجستير ...) ما كان أسلوبيا - سرداً أى حواراً لـ«ميخائيل» مع «رامة».

وهنا يتضح أن العامل السردى الذى يضطلع بالوساطة المعرفية لا يراد 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 مجملها - حديث دائم مستمر من قبل «ميخائيل» مع «رامة» وعنها. ولا يعنى هذا «مركزية» Logo-centrism؛٤٣) السارد «الكلى المعرفة» Omniscient، ومركزية صوته. إنما ليست مركزية ذات أو وجود أو حضور، تحكم كل مسارات السرد، وتفرض قيمها الخاصة،ولكنها موقع أو وظيفة، بمعنى أن الذات أداة للفعل السردى، موضوع للحكاية ولنشاطها السردى، تتشكل صورتها ووعيها لحظة انسرادها. فالذات الساردة (أى «ميخائيل») تتكمل معرفتها من خلال علاقتها (الحوارية) مع الآخر (أى «رامة») الذى يبدو أكثر علماً وإدراكاً، يستحوذ بصورة أكبر على القول؛ 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 الإلمام بكثير من التفاصيل التى تعرفها «رامة»، ولكنها أيضاً تعانى «اضطراباً» فى معرفتها بسبب النسيان (حصل على الماجستير من جامعة إقليمية غير معروفة تقريباً، نسى ما هى، فى انجلترا لا فى لندن)،ومن ثم تتعرض هذه المعرفة (فى انجلترا) للتعديل من قبل صوت خارجى آخر (لا فى لندن)، كما أن الذات الساردة يخايلها 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 «حدتو»؟ نعم يا سيدى كان). إن الذات الساردة بإقصائها «أصل» الخبر السردى إنما تحقق «اقتصاداً» سردياً، فى الوقت الذى تمنح فيه نفسها حرية أوسع فى طرح رؤيتها للواقع الذى تهيمن عليه قيم نفعية أو استهلاكية، بواسطة ما تحمله العبارات من إيحاءات انتقادية وتعريضية (كان فى شبابه عضواً فى «حدتو» ولم يعتقل 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 تسمح سوى بوجود «آخر» غير منفصل 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 او 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، اى عن إطار الميتا - سرد. فالشخصية (أى «ميخائيل») تسائل نفسها أثناء الحلم أو المونولوج عن صورتها لدى «رامة» (ما صورتى الآن عندها؟ ما صورتى دائماً عندها؟ كيف رأتنى زمان، كيف تراني الآن؟) هذه الشخصية التى تمثل «الأنا» السارد والمسرود - إذ تحكى بضمير المتكلم - تغدو موضوعاً للإدراك من قبل سارد خارجى يحكى عنها بضمير الغائب (تلك النظرة الإكلينيكية المتفحصة الصاحية، سطح ثلج مخضر صقيل، تتأمله بصمت، ضعيفاً متخاذلاً؟ كاذباً ومخادعاً؟ غادراً نكث بعهده وولى عنها؟ قبل منها ما لا يقبله الرجال ...؟). ولا يمثل هذا السرد الخارجى مغادرة لأجواء الحلم/المونولوج.

بالفعل يتغير الضمير أو الصوت السردى، ومعه تتغير وضعية السارد، من سارد داخلى/الشخصية إلى سارد خارجى، غير أنه قد سبق التأكد من تماهيهما، كما تتغير وضعية المسرود له، من مسرود له داخلى هو الشخصية الساردة نفسها إلى مسرود له خارجى، لا يلبث (أى المسرود 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 «حكاية» للميتا - سرد، أو أن الميتا - سرد «نقل» مباشر للسرد الخارجى الذى يأخذ - فى الثلاثية - الشكل «الجوانى» المزاوج بين ضمير الغائب وضمير المتكلم (ما صورتى الآن عندها؟.. ↔ يتأمله بصمت ضعيفاً متخاذلاً؟...)، ولا نقف عبارة (قال لنفسه..) حاسمة فى هذا الشأن، فهى تنصدر مقطعاً سردياً واحداً، تستغرقه حكاية بضمير المتكلم وضمير الغائب فى الوقت نفسه. يندمج - إذن - السرد الخارجى والميتا - سرد، ويزداد التباسهما فى سياق يسوده التساؤل وعدم التثبت (هل، ما

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

إن ما تطالب به الشخصية نفسها من إجابة (ما صورتى..؟كيف رأتنى..؟كيف ترانى؟)- يتولاه السارد الخارجي بصورة أكثر حيادية مما يمكن أن تصنعه الشخصية إزاء نفسها، وتجد هذه الحيادية مصداقها فى الشكل الذى اتخذه حديث السارد، حيث يظهر فى صورة استفهام (؟) من غير أن يكون مضمون الحديث موضع تساؤل؛ فالسارد يتقنع بالاستفهام حتى لا يجهر بما يؤذى الذات/الشخصية، خاصة أنه (أى السارد) يحمل لها صفات «سلبية» فى علاقتها بـ «رامة» (ضعيفاً متخاذلاً؟ كاذباً ومخادعاً؟ غادراً نكث بعهده وولى عنها؟). إن السارد الخارجي يترفق فى تعريضه وإدانته للشخصية ولموقفها المتخاذل المخادع؛ وهذه المهادنة من جانب السارد الخارجي لها ما يبررها من انفصال الشخصية عن الوضع العام السائد المتسم بـ «البطركية» Patriarchy (٤٤) فى نظرته للمرأة كخضوع مطلق لسلطة الرجل/الذكر (قبل منها ما لا يقبله الرجال فى بلادنا البطاركة 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 جوهرى - لوجودها ولواقعها - رغم اليقين باستحالته. إن الذات تنشد ذاتها من خلال عملية «تعرف» دائمة مصحوبة بالتساؤل والحيرة والقلق والتوتر والانقسام؛ وهى تقوم بذا من خلال علاقتها بـ «آخر» (مسرود له) غير منفصل عنها، يحاورها يسائلها، يتصادم معها، يسخر منها، يجادلها. إنها كثيراً ما تحكى عن ذاتها كآخر غائب (بضمير الغائب)، لكنه غير منفصل عنها (باستعمال ضمير المتكلم أحياناً)؛ وهذا الانقسام أو التوزع (بحضور الآخر) يخلخل وحدة الذات (أو السارد) ومركزيتها وهويتها، ويدخل عليها التعدد

والاختلاف والالتباس؛ وهو ما يظهر في: توزع أمر السارد بين التخفي والظهور باستعمال ضميري الغائب والمتكلم، اختلاط مقامي السارد والمسرود له، والإلحاح على انفصالهما رغم توحدهما، تداخل المستويين السرديين الداخلي والخارجي، وخفاء العلاقة بينهما ومحو المسافة الفاصلة بينهما، امتزاج الواقعي والمتخيل، واختراق الحاجز الفاصل بينهما بفعل الانصرافات السردية، تكسير خطية المسار السردي عن طريق: تدخلات الآخر وتقاطعاته، الانصرافات وتلاعبها بالمستوى السردي، الإحالات إلى مرجعيات ثقافية متعددة. الأمر الذي يضع المتلقي في حوار دائم مع النص، تواجهه الاختلافات والتداخلات والانتقالات والفجوات.

## ٢ - آليات التواصل السردي

السرد بناء نصي- دلالي إيديولوجي لعالم محتمل متخيل، يتمظهر من خلال علاقة «تواصلية» بين مرسل ومرسل إليه، علاقة ذات متكلمة بـ«آخر» تخاطبه، وتسعى إلى أن يشاركها تشييد هذا العالم وفق نسق القيم الذي تتبناه؛ ومن ثم فهي تستثمر كافة الإمكانيات الخطابية من: حوار، وصف، نصوص متخللة ... مما يجعل من النص السردي مجموعة متراكبة ومتداخلة من الملفوظات أو الخطابات التي تخبر عن الذات (أو الذوات) الساردة - وعن الآخر - إذ هي تقوم بتمثيل العالم وتشخيصه باستخدام اللغة؛ وفي 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 تعني تنوعاً في طريقة التمثيل اللفظي للخبر السردي، تنوعاً في الصيغة السردية المستخدمة، وفي درجة الإيهام بالمحاكاة.

إن السرد - في النهاية - هو "...مجموع الآثار اللسانية والعمليات التي تعمل على إبراز الذات المتكلمة بصفتها بؤرة للحكي وبؤرة للقيم وبؤرة وأصلاً لكل تلفظ"(٤٥)؛ الأمر الذي دفع «ميخائيل باختين» إلى أن يرى في الإنسان الذي يتكلم وكلامه الخاصية المميزة لجنس الرواية، بوصفهما موضوعاً لتشخيص لفظي وأدبي داخل الرواية؛ فليس "...خطاب المتكلم في 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 تمتلك الحرية فى عرض كلامها وفكرها، غير أن هذه الحرية قد تبدو أحياناً محاطة برعاية السارد وتوسطه من خلال عبارات استهلالية أو ممهدة 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.

**وفيما يلى عرض لصور الخطاب المباشر فى الثلاثية، وما يتصل بذلك من قضايا خاصة بـ: طريقة تشخيص الخطاب، والعلامات المميزة له، وعلاقاته بخطاب 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 السوسيولوجية والثقافية والأيديولوجية، من خلال ملفوظها؛ فالحوار أو المحادثة "...تدل على التزام المتحدث بقوله وبمحتوى هذا القول، كما تبرز نسق القيم الذى ترتبط به الذوات"[٤٩]

**ومن نماذج الحوار فى الثلاثية:**

ن١: «قالت له: ما تراه ليس أنا، أنت لا تحبنى فى الحقيقة. أنت لا / تتحدث إلىّ، أنا، فى الحقيقة. هذا كله هنا، فى رأسك.

قال: اسمحى 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 دراعى. عندما أرفض قبول التغير، والمراحل والرواسب، فإنها تنتفى. عندما أجد أن الدائم والمطلق الثابت هو الوجود، فلست لا خيالياً ولا رومانتيكياً ولا هى أشياء تدور هنا فى رأسى.

قالت: يا ميخائيل، ألا تريد أن تكون واقعياً أبداً؟ هذا غير معقول .. وغير صحيح. لا شىء طدعاً 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 الشىء الصحيح. »

{الزمن الآخر ص. ٢٤٢، ٢٤٣}

ن٢: «نظرت إليه، صامتة، فى تساؤل، وقالت:

- يخيل إلىّ، 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 يهمك هذا، على أى حال؟ لا أريد جسدك سداً بينى وبينك، أو تعلة أوحلاً. أريدك أنت، كلك، أحبك كلك، ووحدك. لا أريد معك هذه المسوخ التى تحتفظين بها فى داخلك. هذا الجسد الغنى الوثير القديم قدم الأزل، المتقلب بطينة خصبه العجيبة، المتوفز بالشباب الغض الجديد أبداً، المتفتح بالرغبة الدائمة، المخضل بندى العذوبة، العطشان 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 حبى حبنا، يا رامتى أريد جسدك وسماءك القاسية معاً، يلمع 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 والتنين ص. ٥١،٥٢}

ن٣: «قالت : يا حبيبى، لماذا تعذبنى؟وتعذب نفسك بالكلام، وما وراء الكلام؟ ألست 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 الظلال أو الظلمات؟

قال، وهو يحاول أن يبتسم، بشجاعة، أو ما يظنه شجاعة:

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

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

- هذا غير صحيح يا حبيبى، ليس ثم انقطاع ولا احتجان، اسألنى أنا./

قال: كيف أسألك ؟ هل أنت موجودة؟

وهو يحيطها بذراعيه، تلتف ساقاه بفخديها، يعتصرها:

- هل أنتِ هنا؟ هل أنت موجودة؟

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

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

{يقين العطش 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 قطرة طلم، وقطرة دم واحدة تجعل كل محيطات العالم آسنة ملوثة مهما بلغ من نقاء ملحها الشفاف.

قالت رامة: ما هذا؟ هذا عظيم، جداً. ولكن تتكلم عن عدل كونى، مطلق، إلهى، نحن أكثر تواضعاً، نريد عدلاً اجتماعياً، نسبياً. أكثر ما يمكن منه، ودائماً هذا كل شىء/

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 يسقطون، عن رضى وطواعية، والجلادون سوف يظلون يسقطونهم، عن متعة أرضية أو باسم مطلق، أيضاً، مطلق يرونه أعلى من كل الآثام والجرائم.

.....

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

ويرجع بنا - إلى غيبيات وسيطية عفى عليها الزمن، فليس عندى 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. ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠}

ن٥: « قال: لذلك، بمعنى ما، نحن لسنا أقلية. أياً كان عددنا. وليس البطرك 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، واقعنا. 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، وقائدته، فهى على الأقل، بالتأكيد، جزء لا ينفصل عنه باللغة والتراث والتاريخ والمصير، والثقافة كلها، وما شئت..أى كلام آخر يقطعها عن هذا الجسم الكبير، ويميتها ..أليست هذه، بالضبط، هى مؤامرة الاستعمار، ومقامرة إسرائيل؟

قال: لا أقطعها، هى أصلاً ليست منه. حكاية الجسم الواحد، وقلبه أو رأسه أو ما شئت، ليست إلا مجرد استعارة، مجرد مخايلة بالكلام. ليس أكثر منى عداوة للاستعمار أو للصهيونية ولست بحاجة أن أقول، ليس أكثر منى يقظة 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 أتكلم 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 مركوزة فى أرض غنية جداً متعددة الطبقات الجيولوجية بالمعنى الثقافى. والكلام عنى كأقلية، يغيظنى ويثيرنى. لسنا أقلية نحن أهل البلد. وبهذا

المعنى 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 التقوقع، هذا الفصل، هذا التعصب التوفيقى؟

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 جسد مصر الواحد المتعدد الأعضاء انصهرت فيه الروح العريقة من الأزل واتحدت فيه بجوهرها، دون انفصال. أتكلم عن أقانيم فى جسد. » {الزمن الآخر ص. ١٢١، ١٢٢، ١٢٣}

ن٦: «قالت له: فى تلك السنوات - فى الأربعينيات؟ - التى تحكى لى عنها، كنت أنا فى الاسكندرية، كما تعرف. ودونى المدرسة الثانوية الداخلية - فيكتوريا كولدج - كانت مدرسة مشتركة، صبيان وبنات، وكنت قد تركت الثلاثة عيال الذين كانوا يحبوننى فى المنيرة ... » {يقين العطش ص. ١٠٩}

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

**لا تكاد العبارة المهدة للحوار** تخلو من الفعل الدال على القول (قال [لها]، قالت)؛ فالتعبير 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: [«جاءه صوت الريس مله يصيح : يا باشمهندس.. إزيك؟ بخير؟ حمد الله على السلامة يا باشمهندس. رد بصوت لم يسمعه إلا. خافت وممتن وحميم: بخير.بخير يا ريس..كتر خيرك.» - الزمن الآخر ص.١٤٧]. [«رفع سماعة التليفون، كأنما على الرغم منه، كأنما يطلب المساعدة، على الرغم منه. ويتماسك، وهو يسخر مرة أخرى من نفسه، ليس فى سلوكه شىء جديد؟ - هالو، كيف أنت يا عم؟ ماذا تفعل؟ ... » - رامة والتنين ص. ٣٣]؛ فكلمات (صوت، يصيح، رد)، وماشابهها مثل: «تهمس»(٥٠)، «هتف»(٥١)، «سأل» أو «تسأل»(٥٢)، «أكدت»(٥٣).

«بادرته»[٥٤] «استدركت» أو «استدرك»[٥٥]، وكذلك عبارة (رفع سماعة التليفون)؛ فكل هذا يشير إلى عملية تواصل شفوى بما يقوم مقام القول من ألفاظ دالة عليه (صوت ...)، أو أفعال مصاحبه له (رفع سماعة التليفون)، وقد تختفى أمثال هذه الكلمات والعبارات، وتنوب عنها علامات خطية كالشرطة (-) كما فى داخل نموذج (٣) ( - يا خبر! يا حوستى..! - نعم سؤال الأساس ...)، أو لا يعوض عنها بأية علامة، فقط يتصدر القول بداية السطر، كما فى نموذج (٢) (نعم يثيرنى جسدك...)؛ 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 تطغى على غيرها من الصيغ أو الصور، بل يأتى الشكل الكتابى تلبية لهذه الهيمنة، فلا يتميز منطوق الحوار من حيث موقعه فى الصفحة المكتوبة، كأن تلتزم بداية السطر الأول من الحوار كحد لباقى 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 الطاغى لفعل القول، ينمحى تميز كل من فعل القول والحوار كتابياً عن باقى أجزاء الحكاية/السرد، لتأخذ الصفحة الشكل التالى:

قال: ----------

---

---

قالت: ----------

---

لم يعد - إذن - فعل القول (بحضوره الواضح وعلاماته الخاصة) محدداً للحوار بقدر ما صار عاملاً فى اقترابه - كتابياً - من السرد وتداخله معه، أى لم تعد العلامات الشكلية للحوار تعنى حدوداً «تمييزية» له منحه قدراً من الاستقلال فيما يخص وظيفته 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، فى الوقت الذى يوهم فيه بانفصاله عنه، ليس باستخدام العلامات الشكلية فحسب، بل أيضاً باختزال الجملة المهدة له إلى أقصى حد ممكن بحيث تقتصر على فعل القول فقط (قال/قالت. نماذج - ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦)، مما يعنى مجرد نقل لمنطوق الشخصيات وحوارها، والتخفف - فى المقابل - من تلك الإشارات السردية المتمثلة فى توضيحات السارد، والتى تصاحب فعل القول. كما فى نموذج (٢) (نظرت إليه، صامته، فى تساؤل، وقالت. )، وفى نموذج (٣) (قال، وهو يحاول أن يبتسم، بشجاعة، أو ما يظنه شجاعة: / قالت، بتصميم، وقد أحس جسمانها الناضج الوفير ملتصقاً به، حتى العظام، مضغوطاً إليه بقوة الرغبة اللاعجة فى التبرئة، والاندفاع إلى بكارة جسدية: / قال: ... وهو يحتويها بذراعيه، تلتف ساقاه بفخذيها، يعتصرها: )؛ أى إن الحوار يتداخل مع السرد - وهو ما سيتم تناوله بشىء من التفصيل بعد قليل - فى الوقت الذى تظهر فيه الجملة المهدة له (أى للحوار) ميلاً إلى اختزال مكوناتها، وتقليص حضور السارد.

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

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

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

**في الجملة المهدة للحوار يكون السارد** هو الذات المتلفظة المتحدثة عن آخر بضمير الغائب (ميخائيل، رامة، أحمد ...)، لا يلبث (أى هذا الآخر) أن يتحول هو - فى الحوار - إلى الذات المتلفظة المتكلمة عن نفسها (وعن الآخر مخاطباً أو غائباً). تكون الشخصيات المتحاورة أو الذوات المتكلمة موضوعاً للفوظ السارد (بإخباره عنها)، غير أن الذوات المتلفظة فى كل من الجملة المهدة 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»، والذى ظهر سابقاً - فى «عناصر التواصل السردى» - أنه (أى «ميخائيل») هو السارد، فكان من الطبيعى أن تكون ذات التلفظ واحدة فى الجملة المهدة وفى الحوار عندما يتعلق الأمر بـ«ميخائيل» (قلتُ: ...)، لكن هنا ما عدلت عنه نصوص الثلاثية - كما ظهر أعلاه، واختارت الحديث عن «ميخائيل» بوصفه غائباً (قال: ...).

**إن السارد/ «ميخائيل» يدعى - بذلك - غياباً، تباعداً، انفصالاً عن العالم السردى في الوقت الذى هو فيه مكون/عامل أساسى في هذا العالم، بل محوره ومركزه بوصفه المنظم لعناصره؛ فالأمر لا يعدو أن يكون انفصالاً عن ذات لا تكف - في الحقيقة - عن أن تكون حاضرة ومهيمنة.**

تأتى الجملة المهدة للحوار متجردة من ذاتية السارد، ومشيرة فقط إلى هوية الشخصية المتكلمة، بينما يتسع الحوار ليحمل الكثير من الآثار الخاصة بذاتية الشخصيات المتحاورة من حيث لغتها، قيمها، رؤيتها للعالم.

**وتمثل اللهجة العامية** جزءاً لا بأس به من منطوق الشخصيات المتحاورة، بحيث تصبح موضوعاً لتشخيص لغوى داخل الحكاية، ولا يقتصر الأمر على شخصيات تنتمى إلى فئات اجتماعية متوسطة أو طبقات شعبية، كما فى قول الريس «طه» - ريس عمال الحفر - المذكور أعلاه - مخاطباً «ميخائيل» عندما سقط وحيداً فى قدس الأقداس ( : يا باشمهندس ..إزيك؟ بخير؟ حمد الله على السلامة يا باشمهندس.)، وكذلك أقوال: «مبروكة»(٥٩)، «نبوية»(٦٠)، «أم برهوم»(٦١) - الخادمات، عم «فانوس» ناظر المحطة(٦٢)، بائع البخور(٦٣)، بائعة الشاورمة(٦٤)، عم «أحمد العربجى»(٦٥)، عم «زهران» ريس العمال(٦٦). وقد أدى تشخيص هذه

الأقوال إلى الكشف عن تعدد صور المتكلمين وتباينهم داخل الحكاية؛ فالشخصيات السابقة جزء من المجتمع المصرى، تنتمى إلى طبقاته الدنيا أو المتوسطة، وتنطق بما يناسب وضعها الاجتماعى ومستواها الثقافى، فهى تستخدم ألفاظاً عامية أو ألفاظاً دخيلة أوثق ارتباطاً بالعامية (إزيك، باشمهندس - حيث «باش» تعنى الرئيس فى الفارسية)، وتدخل تعديلاً على التركيب الفصيح، قد يكون مجرد «تلوين» صوتى حالة التلفظ 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 (إزيك؟ بخير؟) بمثابة إشارات بديلة عن النبرات الانفعالية المصاحبة لصوت «الريس طه»، والمتجاوبة مع عبارة «يصبح» فى الجملة الممهدة (جاءه صوت الريس طه يصيح: )؛ فعلامات الاستفهام والنقط الدالة على الوقف أثناء الحديث الشفوى (باشمهندس .. إزيك؟) - من شأنها أن تعمل على تحويل المنطوق العامى إلى «مكتوب» يتداخل مع لغة السرد - ولغة الكثير من الحوارات - الفصيحة، بل يختلط بها بمحافظته 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 «يتفصح» أى يصير فصيحاً فحسب، بل إن الكلام الفصيح يحاول أيضاً الاقتراب من العامية؛ وهذا التردد بين العامى والفصيح يظهر بوضوح فى قول عم «فانوس»: [كان عم فانوس قد قال لها: حضرة الست مفتشة الآثار؟ أهلاً وسهلاً. شرفت البلد. تذهبين لفندق. هنا، بالليل، وحدك يا بنتى؟ أليس فى الدنيا خير؟ والله ما تفترقين عن بنتى فى شئ. أم أننا لسنا من المقدار؟ على النعمة تبيتين عندى الليلة. - رامة والتنين ص ٣٠٦]؛ فمع استقامة التركيب، ومراعاة القاعدة النحوية (تذهبين.. أليس.. أم أننا لسنا.. تبيتين..)، تظهر الألفاظ والعبارات العامية (الست، شرفت البلد، بنتى، على النعمة)، كما تظهر صياغة فصيحة لما هو عامى (ما تفترقين، لسنا من المقدار).

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

«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/ كتر خيرك) - كما فى السابق (إزيك/ بخير/ حمد الله على السلامة)، وتلجأ إلى التكرار (بخير، بخير)، ولا يخالف الكلام الفصيح سوى بإحداث تغييرات فى صوتيات الكلمة، بتغيير الحركة (بخير، خيرك)، أو بإبدال صوت بآخر (كتر - 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 تتسم به من «احتجان»، «عزلة»، «انقطاع» لجانب منها متشبث باللامرئى واللامتناهى، مما يحدث له توتراً دائماً يشعره بعدم الاكتمال حتى فى لحظات الاتصال (حتى فى قلب حميا الاندماج). وإلى جانب ما يصطنعه المتحاوران من لغة عميقة، متعددة الأبعاد، غنية الإيحاءات؛ تعبيراً عن هذه التأملات والأفكار (تلوذ بالفسق، عتمات الأسئلة، احتجاز هذا الجانب منى، عزلته وانقطاعه، حتى فى قلب حميا الاندماج)؛ إلى جانب هذه اللغة لا يتورع المتحاوران أن ينطلقا بتعبيرات عامية، هما معاً، «رامة» (يا خبرا يا حوستى..!)، و«ميخائيل» (وحياة النبى)، وهذه التعبيرات المتوسلة بقاموس عامى (حوستى - أى الورطة أو المأزق العسير من «الحواسة» وهى : الغارة، أو الأمر ينزل بالقوم فيغشاهم، أو الجماعة المختلفة من الناس). وبـ«خدوش» صوتية واستعمالية لما هو فصيح (يا خبر وحياة النبى)؛ هذه التعبيرات إنما تأتى «مندمجة» بالكلام الفصيح داخل المنطوق نفسه (/يا خبرا 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 نابياً أو يفسد التركيب. ويظهر هذا أيضاً فى (كشف لنا أننا مصريون/ صحيح/ - نموذج ٥./ ودونى / المدرسة الثانوية ... كنت قد تركت الثلاثة / عيال / الذين كانوا يحبونني - 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 بالفصيح داخل وعى "... إشكالى مبنى على حصيلة ثقافية عميقة وتجربة حياتية

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

ولا يمثل حوار الشخصيات فى نصوص الثلاثية مجرد محادثات «شفوية» ذات طابع تداولى، من حيث محتواها، ومن حيث سماتها اللغوية المرتبطة بعملية التواصل الشفوى (بساطة المعجم والتركيب، 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.

فـ«ميخائيل» يتحدث عن نفسه بوصفه ذلك المتطلع إلى «مطلق»، تام 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 - نموذج١. لا يمكن أن أعرف للمطلق وجوداً إلا بما هو إنسانى، إلا بما هو داخل الإنسان - نموذج٤).

إنه - بذلك - يمتاح من تصورات «الظاهراتية» Phenomenology والصوفية والسريالية حول المتعالى أو المطلق، سواء فى كون المتعالى هو خلاصة الظاهرة أو جوهر الأشياء (المادية) كما يتبدى للوعى عن طريق معطيات الإدراك المحض أو المباشر[٦٩]، أو فى كون المطلق يفصح عن ذاته عبر الإنسان ويفعله، أو هو المعرفة الحقيقية التى تتيح 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 الفيزيقى والتاريخى والاجتماعى ... - يعانى غياباً، أو افتقاداً، أو نفياً للقيم المطلقة (العدالة ليست شيئاً إنسانياً، وليس الحب إنسانياً، وليس الجمال إنسانياً، هذه أشياء نقية بطبيعتها، صافية وطاهرة، مطلقة ... أما كل ما هو إنسانى فهو ملتبس - نموذج٤)، وبذلك يغدو تعلق «ميخائيل» بالمطلق سعياً دائباً لا نعتاق الذات

الإنسانية وتحررها من كل الحواجز والقيود والإرغامات والمطلقات، لكنه سعى لا يؤدى به إلى الوصول، إلى كمال التحقق. إنه حركة لا نهائية باتجاه لامتناه غير متحقق، نزوع إلى ما لم يوجد بعد ويستحيل وجوده، انـدفاع نحو المستحيل ومراودته، ارتياد دائم لعوالم المجهول واللامرئى 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 حميا الاندماج - نموذج٣)؛ ولهذا يصاحبها التوتر والقلق والحيرة والتساؤل ... ثمة - إذن - «نقص» أساسى خاص بالواقع الإنسانى (المعاناة قائمة، ستظل الحياة ... معناها الألم، الألم يستحيل أن ينتفى - نموذج ٤). يَعِد التعلق بالمطلق بـ«كماله» (أى الوجود الإنسانى) و«تعاليه»، وتحققه الكامل على الدوام من غير تبدل، يَعِد بتحقق أصيل غير عرضى أو وقتى، تحقق لا زمنى (أرفض قبول التغير، والمراحل والرواسب - نموذج١)، ليصبح - فى هذه الحالة - واقعاً «مطلقاً» - بتعبير «بريتون»، واقعاً حقيقياً؛ أو بعبارة أخرى: يصبح الواقع الحقيقى متماثلاً فيما نطلبه من مستحيل، فيما نطلبه من وحدة تجمع المتناقضات وتستوعبها من غير إلغاء لها ( أريد جسدك وسماءك القاسية معاً - نموذج٢. أتكلم عن جسد مصر الواحد المتعدد الأعضاء ... أتكلم عن أقانيم فى جسد - نموذج٥ ).

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

فـ«ميخائيل» يطلب حباً دائماً، ابدياً، كاملاً، من غير تحديد أو تعيين، ولا يطرأ عليه التغير أو التحول، فهو خارج الزمن. إنه حب لا - زمنى، مقدس، أسطورى، متجدد أبداً، حب مطلق وغير إنسانى ( أرفض قبول التغير والمراحل والرواسب ... الدائم والمطلق الثابت هو الوجود - نموذج١. ليس الحب إنسانياً - نموذج٤)؛ هذا التصور المتشبث 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 ويستعاد (كيف

يمكن أن تصون حبنا؟ الزمن يغير كل شيء ... علينا أن نتصرف داخل الزمن، هذا هو الشيء الصحيح - نموذج١ ).

هناك - إذن - صدام بين تصورين متناقضين للحب، جسده حوار «رامة» و «ميخائيل»، حوار مؤسس على محاولة «رامة» النفاذ إلى وعي «ميخائيل» واتهامه بعدم الواقعية ( ما تراه ليس أنا أنت لا تحبني في الحقيقة، أنت لا تتحدث إليّ أنا، في الحقيقة هذا كله هنا، في رأسك ... أنت تريد شيئاً مطلقاً أبدياً ... هذا ليس أنا ... ألا تريد أن تكون واقعياً أبداً - نموذج١ )، وعلى وجهة نظرها الخاصة للحياة وللحب (الزمن يغير كل شيء، علينا أن نتصرف داخل الزمن هذا غير معقول وغير صحيح، لا شيء طبعاً دائم وثابت )، كما أن هذا الحوار مؤسس على كلمة «ميخائيل» المتكونة بتأثير كلمة «رامة» واتهاماتها ( أنا أعرفك وأحبك كما لا يعرفك ويحبك أحد ... أرفض قبول التغير والمراحل والرواسب، الدائم والمطلق الثابت هو الوجود، فلست خيالياً ولا رومانتيكياً، ولا هي أشياء تدور هنا في رأسي - نموذج١ )، وأيضاً على ما يصطنعه لتصوره من منطق ذاتي خاص يقضي بوجود الثابت وانتفاء التغير كأصل للوجود، بمجرد اعتراف الذات بذلك ( قلب السماء لا ينقضي، وأنا أضم عليه ذراعي، عندما أرفض قبول التغير والمراحل والرواسب فإنها تنتفي )؛ فهو ينفي سطوة الزمن بالاحتماء بالذات، وبما وراء الحس أي الخيال ( قلب السماء ... )، وهو ما لا يمكن ان تقتنع به «رامة»، فتشارك «ميخائيل» إيمانه بالمطلق.

**إن المطلق حلم تتمناه «رامة»، لكنها لا تسعى إلى تحقيقه لإيمانها باستحالته** (وهذا لا يعني أنني لا أتمنى - مثلك وزيادة - أن يوجد، أن يكون هذا الدائم الثابت الذي فوق الزمن، لكن علينا أن نتصرف داخل الزمن )، **بينما «ميخائيل» يسعى إلى تحقيقه رغم يقينه باستحالته، ومن ثم لن يسفر الحوار أبداً عن تقريب وجهتي 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 تمامها؛ 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 تعى ذلك (يخيل إلى أنك على الرغم من أنك سعيد بما بيننا، فأنت غير مقتنع به - نموذج٢)، وترى فيه رفضاً للواقعى، وانسحاباً منه (لماذا تعذبنى؟ وتعذب نفسك بالكلام وما وراء الكلام؟ ألست معى، ألسنا الآن معاً، فى حضن بعضنا بعضاً؟ لماذا وأنت معى تلوذ فجأة بالغسق؟ لماذا عتمات الأسئلة التى لا إجابة لها، بينما الشمس ساطعة؟ لماذا جانب الظلال أو الظلمات - نموذج ٣). فـ «ميخائيل» - فيما ترى «رامة» - منجذب إلى منطق اللا محدد واللامرئى (الكلام وما وراء الكلام، الغسق، عتمات الأسئلة التى لا إجابة لها، الظلال، 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 تقسر لسلطتها عليه، ومع ذلك يرضاها** (احتجاز هذا الجانب منى، عزلته وانقطاعه حتى فى قلب حميا الاندماج - نموذج٣)؛ هذه القوة ليست شيئاً سوى إيمانه «القدرى» بالمطلق أو بالمستحيل، سوى تعلقه بشىء غير واقعى تراه «رامة»، افتراضاً، خيالاً، فانتازياً، تصوراً ذاتياً خالصاً (فى الحقيقة هذا كله هنا فى رأسك - نموذج١)، 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 إلىّ أنا.

فى الحقيقة. هذا كله هنا فى رأسك ... هذا ليس أنا - نموذج ١. كل هذا وأنا غير موجودة عندك؟ - نموذج٣)؛ 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 - نموذج١). و«رامة» وإن لم تنكر حب «ميخائيل» لها، فإنها ترى فيه - دائما - «طريقة» خاصة، «طريقة ما» غير محددة (ربما .... - نموذج١)، [« ... 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، وليس بالتجرد والتسامى تناهياً مع مطلق متعال، عن طريق إقصاء كل ما هو مادى وحسى، كل ما يربطه بالعالم. إنه - على العكس من ذلك - **يريد علاقة متجذرة بالوجود الإنسانى، تعى جوهر الواقعى والمادى واليومى، ولكن ليس بالانغماس فيه، والاستلاب داخله، والتقيد بحدوده، بل بتحريره هو نفسه من كل القيود، وليس** التحرر منه، ليغدو - فى النهاية - الوجود الإنسانى وجوداً مطلقاً بإنسانيته؛ ومن ثم لا يقوم

«ميخائيل» بتنقية علاقته بـ «رامة» من طابعها الحسى أو الجسدى، أى لا يقوم بإقصاء الجسدى إبقاء على الجانب النفسى أو الروحى. إن الجسد ليس مجرد أداة اتصال «فيزيقى» بين «رامة» 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 في العالم من حيث هو أفق للتجربة والخبرة والوعى، ليس فقط بالنسبة للذات، بل بالنسبة للآخر المشارك؛ فـ "... بما أن جسدى يحبلنى بشكل دائم إلى العالم والآخرين، فإن خبرة جسدى وخبرة جسد الآخر هما ذاتهما جانبان لوجود واحد ..."(٧٢)، ومن ثم لن يكون جسد «رامة»، بأبعاده الفيزيقية موضوعاً لرغبة «ميخائيل» وشهوته فحسب (يثيرنى جسدك الشامخ الناعم الملىء بالحياة، الجسد الغنى الوثير، المتوهج بالشباب الغض، المتفتح بالرغبة، السمرة اللدنة المحروثة - نموذج٢)، وإنما سيكون - أيضاً - حضوراً دائماً ومتجدداً. «رامة» بالنسبة لـ«ميخائيل» قدرة حيوية ولا نهائية على البذل والعطاء، لا يصيبها الوهن أو النقصان (القديم قدم الأزل، المتوهج بالشباب الغض الجديد أبداً المتفتح بالرغبة الدائمة، العطشان 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 "... نطل على اللامرئى المتكشف وراء هذا النسيج اللحمى الذى اسمه: الجسد..."(٧٣)؛ وفي ضوء هذا تنحى ثنائية الجسدى والروحى في الحب، وتصبح وحدة ما معاً هو مطلب «ميخائيل» (لا أريدك يا رامة جسداً فقط، لا أريد جسدك سداً بينى وبينك أو تعلة أو حلاً أريدك أنت كلك، أحبك كلك، السمرة اللدنة المحروثة لا أريدها هى فقط)، [« ... لكنى - بحماقة - كنت أريد هبة الجسد - والروح معاً - كاملة وفورية وبقطعة على الدوام... » - يقين العطش ص. ١٢٠]. هذا الاقتران بين الجسد وما وراء الجسد يجعل «ميخائيل» «بيورتانياً» Puritan متطهراً فى الحب - وكثيراً ما وصفته «رامة» بأنه «بيورتانى، طهرانى»(٧٤) - (فى هذا النقاء الكثيف الذى عرفته - عرفناه معاً -

فى لحظات النشوة والتحقق 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 يختفى هذا الشعور بوحدانية الذات بالاندماج الجسدى الكامل وحده [« ... حتى هذا الاندماج يؤكد انفصالاً أساسياً لا التحام له أبداً، أبداً، أبداً» - رامة والتنين ص. ٢٧٩].

يطمح «ميخائيل» إلى وحدة تجمع بين فتنة الجسد ونقاء النفس، وتتحرر فى الوقت ذاته من قيود الجسد، ومن تقلبات النفس وطواياها (لا أريد معك هذه المسوخ التى تحتفظين بها فى داخلك - نموذج٢)، 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 جسدك سداً ... أريدك أنت كلك ... لا أريد معك هذه المسوخ ... لا أريدها هى فقط. أريدها ومعها أنت وأنا وحلمى المكسور وقد ألتام من جديد... أريدك ... أريد ...). كما لن تفارقه معانى التضحية والألم والمعاناة والقسوة (... سماءك القاسية ... يلمع 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 بجسديته مداراً لحلمه ورغبته، فضاء لخيالاته وتصوراته، ورمزاً لها.

لا يتنازل «ميخائيل» عن حلمه الدائم بمطلق إنسانى مفارق للوجود الإنسانى بمحدوديته ونقصه 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 - نموذج٤)، أى لن تشهد الحياة - بطبيعتها - تحققاً لقيم مطلقة، فهى (أى الحياة) موسومة بنقص دائم، تعجز كل الفلسفات والإيديولوجيات المثالية عن محوه (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 قطرة طلم، وقطرة دم واحدة تجعل كل محيطات العالم أشة ملوثة مهما بلغ من نقاء ملحها الشفاف. شهداء العالم الذين بلا اسم سوف يظلون يسقطون... والجلادون سوف يطلون 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 والمتباينة : الاعتقال وفساد السلطة السياسية[٧٥]، سوء

الأوضاع الاجتماعية من فقر وتخلف وفساد وسرقة وانتهازية[٧٦]، الحرب والقتل[٧٧]، الموت[٧٨]، الفتنة الطائفية والإرهاب[٧٩]. وصور المعاناة هذه لا ينكرها أحد، غير أن ثمة خلافاً حول وسيلة تجاوزها، فما ينشده «ميخائيل» من مطلق إنساني يدرك استحالته، 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 بنزعتها التجريبية (المطلق عندي شيء غيبي وغير علمي على الأقل ... هذا المطلق العلوي الذي به القانون العلوي ... يرجع - ويرجع بنا - إلى غيبيات وسيطية عفى عليها الزمن)؛ ففي مقابل وجودية «ميخائيل» بطابعها المثالي، تبرز «ماركسية» «رامة» و«أحمد» بنزعتها المادية المرتبطة بحركة الواقع والتاريخ (نريد عدلاً اجتماعاً نسبياً)، (ليس عندي إلا الإنسان الذي صنع مصر... هو الذي صنع المطلق، وليس العكس، أول ما صنع الإنسان إذن هو المطلق الوحيد الذي تسدي 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» - في ظروف خاصة كوجود المستعمر أو الفساد السياسي[٨٠]؛ هذا الفعل الإنساني هو أداة تحقيق ما تسعى إليه كل الإيديولوجيات تحت اسم «المطلق» أو «المثل الأعلى»، أو غير ذلك من تسميات، ولكن ما يبقى هو وضع خلاف هو حدود الفعل وقيمته وجدواه، أي حركة السعي نحو المطلق في ضوء هوية المطلق ذاته.

يبدو «ميخائيل» - بوجه عام - متشبثاً بمطلق لا يسنده الواقع أو التاريخ أو المعتقد الديني، بل أنه على العكس من ذلك يخضع كل هذه الأشياء لتصوره «الخاص» للمطلق، بما يتضمنه من مبررات شخصية وذاتية أكثر منها موضوعية عقلية؛ الأمر الذي يجعل من حوار «ميخائيل» مع غيره من الشخصيات حواراً جدالياً في مجمله، حواراً «لا نهائياً» لا يؤدي 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 التخاطبية غير متعادلة ... تكون موضوعاً لنفي صراعي في الخطاب"[٨١].

فـ«ميخائيل» أحد الشخصيات المتحاورة هو نفسه السارد الذي يقوم بتشخيص أقوال الشخصيات الأخرى في الحوار، أي إنه إن لم يكن أصلاً للمعنى، فهو يمارس سلطة ما عليه، كما أنه يصر على اعتناق مفاهيم خاصة تنقصها القدرة على الإقناع والاحتجاج (أنا شوفيني المصرية بالرغم

من كل الحجج العقلية التى أسلم بها - شودح ٥ )؛ الأمر الذى يضعف الطبيعة الحوارية فى مقابل العناية بالإحالة على المتكلم ذاته «وخاصة «ميخائيل»» وعالمه. إن وضع «ميخائيل» يجعل منه - فى نظر الآخرين وخاصة «رامة» - خيالياً أو رومانتيكياً[٨٢]، متصوفاً[٨٣]، شاعراً[٨٤] متعصباً[٨٥]، وبخاصة لمصريته. فهو يريد «المصرية» صفة لكل المصريين بصرف النظر عن دينهم أى بلا تمايز بينهم فى الدين؛ ومن ثم لا معنى للحديث عن أغلبية مسلمة وأقلية مسيحية أو غيرها المصرية بما هى خاصية مميزة لمصر وحدها، بما هى صفة جوهرية أو «روح» امتزجت بها ثقافات متعددة متباينة - عبر التاريخ - وانصهرت فيها، وتوحدت معها، وبقيت بتعددها وتنوعها روحاً واحدة منذ القدم وحتى الآن، وتملك بأصالتها قدرة على البقاء والدوام (هناك عمق آخر، عمق هوية مركوزة فى أرض غنية جداً متعددة الطبقات الجيولوجية بالمعنى الثقافى ... 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 أقانيم فى جسد). ولا ترفض «رامة» هذه الخصوصية والتميز لكنها تختلف أشد الاختلاف مع «ميخائيل» حول مقومات هذه الخصوصية، إذ تراها ترتكز على التاريخ والواقع والثقافة بقدر ما تعتمد على اللغة والحدود والمصير؛ ومن ثم فإن مصر تنبع خصوصيتها من واقعها ومن انتمائها الأصيل إلى كيان (أو واقع) أكبر هو العالم العربى فى الوقت نفسه (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 وقائدته، فهى على الأقل بالتأكيد جزء لا ينفصل عنه باللغة والتراث والتاريخ والمصير والثقافة كلنا .. أى كلام آخر يقطعها عن هذا الجسم الكبير، ويميتها ... أليست هذه، بالضبط، هى مؤامرة الاستعمار ومقامرة إسرائيل؟).

إن «رامة» ترى فى التراث والثقافة واللغة والمصير والتاريخ حججاً 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، هى أصلاً ليست منه، حكاية الجسم الواحد وقلنه أو رأسه أو ما شئت ليست إلا مجرد استعارة، مجرد مخايلة بالكلام ... لكن حكاية الجسم الواحد؟ هل نحن

عرب حقاً؟ ما أصعب الإجابة على هذا السؤال. هو سؤال قائم وحدى، 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 يرتد إلى ما يطلقه «أصولاً» عريقة قديمة. هوية ثقافية متعددة الأبعاد ويعيدة الجذور يلتمسها في «قبطية» مصر بوصفها صفة خاصة بمسيحية المصريين وحدهم، ومن ثم يعد كل المصريين أقباطاً بغض النظر عن دينهم، ويرى في رئيس البطرك رمزاً مجسداً - على الدوام - للروح المصرية (ليس البطرك مجرد رئيس طائفة دينية، ليس فقط خليفة القديس مرقس، هو أيضاً رمز، بل أكاد أقول الواحد الباقي من آلاف السنين ... المصريون جميعاً قبط، بغض النظر عن دينهم.

هذا اسمهم، كما تعرفين، مسيحية الأقباط مصرية، 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) [« ... يبدو لي هذا بدائياً وساذجاً، لكنه عندي يقين، إيمان ليس بحاجة إلى أدلة أو براهين... » - رامة والتنين ص. ١٦٩]. فهو يتوقف عند «القبطية» (=المسيحية) بوصفها أصلاً للتسمية وللهوية. أي إن القبطية تستوعب الصفة «مصرية»، في حين أن العكس أكثر صحة؛ ويتجاوز ما سبقها من تراث «فرعوني» أكثر عراقة وعمقاً وخصوصية، ويسمح لنفسه بتجاوز ما بعدها من تراث «إسلامي وعربي»، بدعوى أنه يخص حضارة آخرين ولغتهم، فقط تداخل مع ما هو مصري/قبطي، ولا يصلح أصلاً [« ... نعم، اختلطت هذه (أي حضارة العرب) بدمائنا . لا أعرف. أنا أعرف لغتهم، أما حضارتهم فهي حكاية أخرى. نسيت لغتي، أو أسقطتها.

عشقي للغتهم أيضاً هو عشق الخونة ... ولكنها تصبح لغتي أنا وأنت، لغتنا نحن ... هذا هو سحر المصريين. يحولون كل شيء، كل شيء إلى تيرهم هم الخاص ... » - رامة والتنين ص. ١٦٩].

وقد يكون التراث العربي والإسلامي أحدث امتزاجاً بما هو مصري، ولكن المصرية جعلته - عبر التاريخ - من أهم مرجعيات الواقع والثقافة والحضارة، من أهم خصوصياتها، لتكن «المصرية» - وليست القبطية - هي الصفة الأكثر شمولية واحتواء لكل المصريين، لكل تاريخهم وموروثاتهم ومعتقداتهم وإنجازاتهم، غير أن العروبة مكون جوهري لما هو مصري؛ فهناك من يؤكد أن اختلاط المصريين بالعرب ليس حدثاً طارئاً (وليد الفتح العربي الإسلامي)، بل إنه إعادة لقاء بين ذوي أصل جنسي مشترك سابق على الفتح والتعريب، أصل واحد متوسطي كان يشمل نطاق الصحارى في

العالم القديم من الخليج إلى المحيط قبل أن يحدث الانفصال جغرافياً في عصر الجفاف، وبقي التجانس الجنسي رغم هذا (عن طريق المصاهرة والهجرات المستمرة ...)؛ فـ «عروبة» مصر حقيقة تاريخية مؤكدة، وواقع حي، بل هي العلامة الباقية (المستمرة) في تاريخ مصر. وهي (أي العروبة) - بدلك - تعني مضموناً ثقافياً أساساً قبل أن تكون جنسية[٨٦]. إن «ميخائيل» - في الحقيقة - ليس «شوفينياً» Chauvinist - أي مغالياً في وطنيته أو مصريته - كما وصفته «رامة»، وكما أقر هو نفسه بدلك، ولكنه «متعصب» - برغم كل شيء - لمعتقد ديني، أدى به - حيناً - إلى أن يخلع على «مطلق» ـه الإنساني الخالص بعداً دينياً لاهوتياً، من خلال فكرة تجسد الإلهي أو اللامتناهي في الإنساني (...البطرك ... الواحد الباقي من آلاف السنين).

إن الحوار في الثلاثية - كما سبق توضيحه - لا يعني كثيراً بنوعية العلاقات المتبادلة بين المتحاورين، أي العلاقات التخاطبية وما يرتبط بها 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» في مشهد (٤) فقوله 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 في نماذج (١، ٢، ٣، ٤، ٥)، ولكنه أيضاً يقدم الكثير- وبصورة متكررة- عن حياة الشخصية: ماضيها، وواقعها وأحلامها كما في نموذج (٦)، إذ تحكي «رامة» عن فترة المراهقة في حياتها، والتي قضتها في «المنيرة، وكيف ارتبط بها ثلاثة من شباب المنيرة بحب صبياني، وكيف أنها اضطرت إلى الانتقال إلى الاسكندرية لدخول المدرسة الثانوية الداخلية، مدرسة «فيكتوريا كولدج»، وكانت مدرسة مشتركة؛ وعلى الجانب الآخر كان «ميخائيل» يحكي لـ «رامة» عن حياته في تلك السنوات ذاتها (في تلك السنوات - في الأربعينيات؟ - التي تحكي لي عنها، كنت أنا ...). ومن خلال الحوار في الثلاثية يحكي «ميخائيل» عن : أسرته وطفولته[٨٧]، صباه وأحلام المراهقة[٨٨]، شبابه واشتغاله بالعمل السياسي واعتقاله في الأربعينيات[٨٩]، سفرياته ورحلاته للعمل وحضور المؤتمرات[٩٠]، أصدقائه وزيارته[٩١]، كما تحكي «رامة» عن والدها وجديها وفترة طفولتها وصباها[٩٢]، مشاركتها في العمل الفدائي[٩٣]، حياتها الزوجية وصداقاتها وغرامياتها وأزماتها النفسية[٩٤]،

تنقلاتها ورحلاتها[٩٥]، وظيفتها 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 بمرويات «رامة») أكثر مما يضيف إليها، حيث إنه ليس من ذلك النمط «العليم بكل شيء»، فالسارد هو نفسه الشخصية.

وهنا يمكن القول بأن الحوار في الثلاثية - 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، باعتبار المتكلم أو ذات التلفظ أو ذات الخطاب هى "...المحفل الذى يقوم بعملية الإثبات أو النفى الخاصة بالمضامين القابلة للاستثمار داخل النص السردى ..."[٩٧]، أى إن الشخصية بخطابها المسموح به على نحو واسع، وبما يحمله هذا الخطاب من قيم - إنما تساهم بفعالية في تشكيل بنية النص الدلالية والأيديولوجية.

## 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 مشاركه المخاطب الفعلية فى عملية التلفظ؛ وهو بذلك يتسع ليشمل كافة الأقوال المنقولة - والنقل فعل تخييلى 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 المقول:

ن١: «وقال لنفسه: أنت مفرط الوعى بذاتك، مفرط الشقشقة عن ذاتك. لذلك أنت لا تعرف نفسك، ولا تعرفها، ولا تعرف ما يطوف بخلدها، أنت فى النهاية - مع كل الترثرة - لا تقول شيئاً. ولا تقول عن ذات نفسك على الأخص.

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

الآخرين، لكنها لم تنع حسمها./ ولم تتدله، ولم تجعله شيئاً. هذا قالب معطى من معطيات الكلام، وهذا صحيح. هى وحدها القادرة على أن تعطيك أو تمنعك إياه. حسمها . 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 فتنشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة.

لم يقل لها لا أحاسبك، وليس فى استطاعتى - لك مطلق الحرية، وليس هذا منحة منى، أو هبة. أنا أعرف - أو يخيل إلىّ - ما القهر الذى يدفعك ويحثك نحو حنودك، أو يبقيك فى حصار تعقلك، على السواء. يا طفلتى الأبدية الحكيمة، يا ساحرة لا تمسك بها قبضة.

لكننى أحبك لذلك أريد أن أعرف من أنت، ما أنت. أريد ان أغور بيدى العاريتين فى عمق أحشائك الداخلية دون ان أمسها مع ذلك بجرح أو أذى. وأعرف أن ذلك مستحيل. لا تقولى هذه سادية. ما أسهل هذا. وما أصعب أن أقول لك إن طغيان هذا الحب هو أيضاً أن أفقد نفسى، أن أجده فى نفس الوقت وبنفس الفعل. هذا قالب آخر. أن أعبر منطلقة امتهان لا قبل لى بها، بكل الكرامة. قالب قالب قالب. أين أحد الكلمة المنقذة؟ أين أخلص من عذاب العى والتعتمة؟ لا تقولى لى مجرد رغبة فى التملك. بل أنا أريد الحرية، لا حريتى بل الحرية، معك، تاجاً تحت قدميك. وما فى وسعى أن أصل إلى رحابها. هل الحرية هذه الأصفاد؟ ما زلت أنا وأنت نرسف فى القيود.

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

ولكنه سكت.

لماذا الصمت؟» {رامة والتنين ص. ٢٠١،٢٠٠}

ن٢: «لم يقل لها: فى هذه العلاقة حزن ضرورى. هو الوجه الآخر للبهجة التى لا تعقل. الحزن والحب، لا أعرف ماذا أفعل بهما؟ ليس هنا ماسوشية، ولا انصياع لآلام طفولية قديمة ليس هذا أساساً. بل ضرورى.

ولم يقل لها: لأنك .. حتى عند كمال التحقق، تبقين شوقاً غير متحقق تماماً، وفى أضواء لحظات المجد تطلين صبوة غير قابلة للتمام،/ فيها أفاق أبعد. لا وصول إليها. لذلك أنت دائماً متقدة، متوهجة فى سريرتى.

بل قال أعرف أنه دائماً محسون. 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 أطن نفسي مراهقاً- حتى في الشيخوخة، حتى إلى حافة الموت - إلى هذا الحد .. واقع الأشياء هو الحلم الردىء، الواقع اليومي، العملي، الوظيفي، السياسي، الاجتماعي. ما الواقع، وما الحلم؟ كلاهما غير مقبول وغير سائغ في روحي. حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستدلين؟ قد شاه، واعتورته التلمات والجراحات الصدئة، أما زال قائماً برأسه؟ واقع الضجر، والتقاعس، والسكوت في المضض، أهذا ما عليّ أن أسلم به؟ هناك، سوف تقول لي واقع المجابهة، والمعرفة، والعمل الإيجابي السليم، بين الناس، في 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 غُبُوت يخيل إليّ أنها قاحلة، مع كل انفجارها بالورد الحبيس. ومضروب عليّ أن أصعدها، أخوض في رمل الجفاف بعناد.

قال: أخوض في دم الهجر.

لا أريد، مع ذلك، أي لبس. كل شيء ملتبس في هذا الحب، صحيح، كما هو ملتبس في كل شيء. ولكن هذا الحب نفسه - أريدك أن تعرفي - غير ملتبس. أريد له نغمة الوضوح والرشاقة. ولكني أجد كل شيء فيه بدائياً عنيفاً مضطرباً ووحشياً أيضاً. هو داخليّ جداً هذا صحيح، ومغلق عليه، ولكنه يتخلل كل شيء ويغمره. أعرف أنك تمقتين هذا النوع من الكلام، وهذا النوع من الحس، وأنا أيضاً أمقته ولكن هذا هو. كل شيء يخونني. وأنا أخون كل شيء أيضاً، لأن الالتباس خيانة لا مفر من اقترافها، ما دمنا نقترف أنفاس الحياة. فأين النطع والسيف لرأسي؟ من هو الجلاد؟ ومن هو الضحية؟

قال يا للكبر ! متى - وهل - تعرف التواضع أبداً؟ وعقل القبول؟ وأن تتسامح 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 ٢٠٩، ٢١٠}

ن٤: «قال لنفسه: نحن المتهنين في عقر دارنا، المحروسين، أن نرفع - حتى - صوتنا، المحرودين نبيع أنفسنا، بالرخص، وبكبرياء، في شوارع الصحراوات ومدنها المجلوبة القاسية في الميادين الخلفية والمطابخ الخلفية لعواصم العالم كله، بحثاً عن الترانزستور والفيديو والفول أتوماتيك نستهلكها وتستهلكنا في الشقة الجديدة المستحيلة أو على شط الترعة التي ما تزال تغص بالبلهارسيا، نحن الذين ما زلنا نأكل المش بالدود وأعواد الجعضيض بالرغيف الجاهز المدعوم، في آوان بلاستيكية جديدة ونعالج البلاجرا، مازلنا بقطعة لحم عزيزة نأخذها من الحكومة بالعظم والشغت ونفك الخط بصعوبة ونطلب من الغرباء أن يملأوا 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 دخيلتنا - ننشق دخان 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 يجرى ونقف في الزحمة/ صفوفاً بذيئة وراء اللقمة واللحمة ... » {الزمن الآخر ص ٤٥، ٤٦}

ن٥: « قال ينخل نفسه من جديد وينقب فيها، كعادته، بلا كلل:

- من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا، ومعي طائفة، أو جمهرة من أمثالي. أهذا سؤال يسأل الآن، بعد أن كاد كل شيء أن ينقضي؟ هل كنت - ومازلت - 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 وحدوس صافية، في وسط أمواج

الطلام هذه المتعلمة حولي؟ في وسط العنف، والقتل، والغباء، والغبيوبة، والانصياع؟ في وسط فقر تزداد عضته شراسة؟ في وسط أطفال يبيتون على الأرصفة، ويسقطون بلا ثمن في بالوعات مفتوحة ويغتصبون، وينتهكون، ويحشدون في أكوام آدمية متراكمة في غرفة واحدة مع الكبار المتضاجعين، ويرغمون على إدمان المخدرات، وترويجها، ويقتلهم أسطواتهم وأسيادهم وستاتهم كياً، ونفخاً، وخبطاً بالعدة، وامتهاناً. يا لسذاجتي .. هل كنت - ومازلت - أريد الجمال؟ ها ها ها! أريد الحوار؟ سبحان الله! ومازالوا يداس على بطونهم بالأحذية. دمك من الضرب والخبط والشتيمة المقذعة بالأم والأب والعرض؟ هانذا اخترت البعد، هل جبنت عن المواجهة؟ هل تقاعست عن مسئوليات الحب؟ لم أشأ أن أكذب وأن أناور وأن أدبر التامرات الصغيرة، هانذا أكذب باستمرار. حدلت إيماني، وخذلت حبي، ماذا فعلت؟ اخترت الترميم، ترقيع الآثار، يعني تكريس واجهات، وهياكل بائد عصرها، إصلاحها أي تزييفها، وتجميلها أي تزويرها. أليس هذا هو الإحباط؟ أزوق ما/ أحس أنه غير قابل للتزويق، ما هو نيء وخام وقديم؟ لماذا؟ للفرجة؟ للعبرة؟ للاستلهام؟ لزيادة موارد الدخل القومي؟ هل يكفي الضحك، هنا؟ هانذا اخترت حياة مكنونة هادئة بل رتيبة الإيقاع سعياً إلى صفاء متوهم إلى نقاء مستحيل. فإذا بي أجد أنها صخب لا يستنيم، واختلاط مرتطم.

هأنذا أشير بأصبع مخضب - ملوث - بالدم الطري.

"هنا بنان قد خضبناه بدم الحشاق"

بدم الآثمين.

"فقد جعلت عمى على النأى تنطوي، وعيني على فقد الحبيب تنام"

أبداً، هي في الحق لا تنام» {يقين العطش، ص.١١٧، ١١٨}

ن٦: «كان عبدالوهاب القديم. يشدو، يلون نجواه وشجاه، لما أنت ناوي تغيب على طول...

قال في سره: لا. لا. ها هي ذي تقول. وليست هذه آخر مرة. لأنه ليس في الحياة أبداً وداع حاسم، ولا قطع نهائي، هناك دائماً تداخل بطيء، وامتداد للنهاية، وذبول مؤلم على مهل. لا. لا يمكن .. هنا لا يحدث الآن. لن يحدث» {يقين العطش ص. ١٢٩}

ن٧: «قالت له ميخائيل، وبعد؟ ساعدنى فى مراجعة النص من فضلك، لا سنر إلىّ هكذا أرجوك. الم تشبع؟

وهى تضع يدها بحنو على ركبته.

قرأ ميخائيل

"بارحنا المجد الذى كان فى قلوبنا. انا وأمك حواء، مع أول أنفاس المعرفة التى هبت فى داخلنا، أنا وأمك حواء. وبعد ذلك أصبح الرب ظلاماً فى قلوبنا"

قال ميخائيل: المحد الذى فى جسدنا ونور قلبينا هو المعرفة، يا رامة، معرفة أخرى وأولية. وبهذا المجد سنغلب كل قوات الملائكة الأزليين ... » {الزمن الآخر ص. ٩٩}

تقدم هذه النماذج صور الخطاب المنقول في 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 ٥، ٧)، أو عن طريق عبارات ممهدة يتلفظ بها السارد، مخبراً بضمير الغائب عن تلك الشخصية التى سيورد منطوق كلامها مباشرة بعد العلامة الخطية المستخدمة؛ ولا تختلف العبارات المهدة - هنا - عن تلك الموجودة - سابقاً - فى حالة الحوار من حيث سيادة الصيغة الصريحة للقول (أى «قال»)، والمجردة 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 تعلن أن كلام الشخصية غير مسموع، فلا وجود لمستمع، حتى عند استخدام ضمير المخاطب. إنه قول لا يسعى إلى أن يكون مسموعاً لأحد أو موجهاً إليه، سواء كان فعل القول المستخدم مجرداً (قال )، كما فى نموذج(٢، ٣)، أو متضمناً الإشارة إلى أنه «مناجاة للنفس» Soliloquy [٩٩] (قال لنفسه نموذج١، ٣، ٤. قال فى سره: نموذج٦. قال ينخل نفسه من جديد وينقب فيها نموذج٥)، حيث يقوم السا - بالتقديم المباشر لخطاب الشخصية الذى تتحدث فيه إلى نفسها بصوت لا يسمعه أحد؛ وهو ما يمكن أن يعد «مونولجاً خارجياً» Exterior Monologue حيث يكون منطوقاً، أو مصاغاً بصيغة النفى (لم يقل لها: نموذج ١، ٢. لم يسأل: نموذج٢) أو سواء تم التوسل بعبارات أخرى دالة على القول

(قرأ: نموذج ٧ لم يسأل: نموذج ٢)، فالقول المنقول - في جميع هذه الأحوال - لا يستدعي أحداً غير متلفظه ولا يستوجب مشاركاً آخر في عملية القول أو التلفظ، وهو ما يظهر بوضوح في حالة النصوص المتخللة، تلك المحصورة بين علامتي تنصيص (نموذج ٥، ٧)، أو التي تستغني عن التنصيص لشهرتها وذيوعها، كما في إحدى أغنيات «عبدالوهاب» (نموذج٦).

تقتضي العبارات المهدة (قال، قال لنفسه، لم يقل) أن الذات المتلفظة بها (أي السارد) مغايرة للذات المتلفظة في القول المنقول (أي الشخصية)، أي إن الأمر يتضمن صوتين مختلفين ومن ثم وجهتي نظر مختلفتين، ينبدي الحرص على استقلال كل منهما (تعبيرياً وخطابياً) وعدم تداخلهما؛ غير أن توحد السارد والشخصية في الثلاثية يكشف عن عدم أصالة الازدواج الصوتي أو الثنائية الصوتية المصطنعة هنا. إنه نوع من ممارسة الانفصال (المؤقت أو العارض) عن الذات، بالطبع لا يعني - بصورته المستخدمة هنا حيث تختزل العبارة المهدة إلى أقصى حدودها فلا يستنتج منها أكثر من مجرد القول - شقاقاً أو صراعاً مع الذات بقدر ما يجسد رغبة في خلق مسافة ما عن المنطوق، والتحلل من مسئولية ما تعلنه الذات وتنطق به. فقول الذات (قال: ...)، أو مناجاتها لنفسها (قال لنفسه: ...)، أو ما تدعي عدم قوله (لم يقل: ...)، والذي هو - في الحقيقة - تأكيد للملفوظ الذي تدعي نفيه حيث "... تظهر الأنا على «ما هي» عليه تحت غطاء نفي أنها كذلك..."(١٠٠)؛ فهذه الملفوظات تراها الذات صادرة عن أخرى مغايرة لها. إن الذات تجعل من نفسها، ناطقة بأفكارها ومشاعرها، بما يتضمنه وعيها وبما يختزنه لا وعيها، تجعل منها «آخر».

وهنا تقف الأنا/السارد مغايرة ومنفصلة عن الأنا/المسرود ترتد الذات إلى نفسها، لتنطق عما بداخلها، مدعية أنها ليست هي، ليست أصلاً ومصدراً لما يقال.

إنما تمارس نوعاً من التخفي، نوعاً من التلاعب، نوعاً من الادعاء بعدم أصوليتها للقول والمعنى (محددة وجودها كسارد في العبارة المهدة)، رغم أنها الناطقة الكل تلفظ (توحد السارد والشخصية)، حتى تلك المنقولة عن الغير (النصوص المتخللة) معروفة المصدر أو مجهولة.

في نماذج/مقاطع المناجاة (قال لنفسه: ...) ينقل السارد حديث الذات لنفسها، عما يدور بداخلها من أفكار ومشاعر، بما لا يبتعد كثيراً عن الطبقات القريبة من الوعي.

فالذات تواجه نفسها. «ميخائيل» يواجه ذاته بأنه دائم التأمل لها، دائم الحديث والإفصاح عنها؛ وهذا التقوقع حول الذات لا يمنحه معرفة حقيقية بها، لا يحقق له وعياً عميقاً بذاته وبالآخر

( خاصة «رامة» )، طالما هو منغلق على ذاته، أسير ما تصطنعه هي من مبررات وصيغ ورؤى ذاتية خالصة (قال لنفسه أنت مفرط الوعي بذاتك، مفرط الشقشقة عن ذاتك، لذلك أنت لا تعرف نفسك، ولا تعرفها ... لا تقل شيئاً ... - نموذج١ )؛ وهكذا حال كل شيء يرتبط بنفسه فقط، إذ يعني ذلك "... أنه منغلق على نفسه تماماً وأنه لا يتضمن أي تمايز ذاتي داخلي ... أن الشيء من هذا النوع لابد أن يكون فارغاً وغير متعين تماماً..."(١٠١).

فقط توجد مضاعفة للذات وتكرار لها من غير أن يكون لقولها معنى، وهو ما يجسده التكرار (أو الترادف) والنفي على المستوى التعبيري (مفرط الوعي بذاتك/ مفرط الشقشقة عن ذاتك، لا تعرف نفسك، لا تعرفها/ لا تعرف ما يطوف بخلدها، لا تقول شيئاً/ لا تقول عن ذات نفسك، القوالب/ الجاهزة/ المألوفة/ المطروحة في السوق، كل ما تقول). وتظل عودة الذات إلى نفسها بحثاً وتنقيباً وتصفية - فعلاً متكرراً من جانبها، إلى حد يعرضها لاستهزاء حتى من جانب السارد - الذي هو «ميخائيل» نفسه - في العبارة الممهدة (قال يتخل نفسه من جديد وينقب فيها، كعادته، بلا كلل: ... - نموذج ٥)، فالسارد يرى في الأمر إصراراً - وتمتعاً - بمعاينة الذات المتجددة، معاينة - رغم تجددها - لا تحمل تحديداً، أو لا تسعى إليه، إذ تناسحها على الدوام تساؤلات لا غاية لها (- من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا، ومعي طائفة، أو جمهرة من أمثالي، هل كنت - وما زلت - أريد العدالة للناس جميعاً، أريدها باستماتة؟ هل كنت - وما زلت - أريد المحنة؟ أريد الحب؟ أريد الكرامة؟ أريد التبشير - والتعجيل - بعالم جديد كله فهم وعقل وحدوس صافية، في وسط أمواج الظلام هذه المتلطلمة حولي؟ في وسط العنف، والقتل، والغباء، والعبيوبة، والانصياع؟ في وسط فقر تزداد عضته شراسة؟ في وسط أطفال يبيتون على الأرصفة، ويستغلون ... ويعتصبون، وينتهكون، ... ويرغمون على إدمان المخدرات، وترويجها، ويقتلهم أسطواتهم ... كداً، وبغياً، وخبطاً بالعدة وامتهاناً ... هل كنت - وما زلت - أريد الجمال؟ أريد الحوار؟ ... هأنذا أختزل العدد، هل جبنت عن المواجهة؟ هل تقاعست عن مسئوليات الحب؟ ... خذلت إيماني، وخذلت حسي، ماذا فعلت؟ ... - نموذج ٥. أهذا ما عليّ أن أسلم به؟ نحن المنتهين في عقر دارنا ... نحن المضروبين، من أنا بينهم؟ - نموذج ٤). إنها تساؤلات مطروحة على الذات، تتتابع من غير انتظار للجواب، فهي لا تطمح إليه ولا تطلبه.

إن علاقة «ميخائيل» بذاته تشهد - هذه التساؤلات - اختلالاً واهتزازاً. 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 يستفد بتكرار التساؤل حوله، إلى تجاوز وضعية التساؤل. إن الذات - بتمركزها حول نفسها - مدفوعة إلى الانخراط في عملية تساؤل دائمة. والتساؤل (-؟) إذ يظل مفتقراً إلى جواب، فهو إنما يكون بصدد استكمال نقصه وعوزه، باقتضائه أو طلبه جواباً؛ فـ"... عن طريق السؤال نعطي لأنفسنا الشيء، كما سنحها الفراغ الذي يمكننا من ألا نتملكه، أولا نتملكه إلا كرغبة ..."(١٠٢).

فحقيقة الذات (أي «ميخائيل») قوامها هذه التساؤلات اللانهائية التي لا أجوبة لها، قوامها هذا النقص الدائم الذي يظل ينشد اكتمالاً يتعذر الوصول إليه. فالعدالة، المحبة/الحب، الكرامة الحلم بعالم جديد يسوده الفهم الواضح السليم، الجمال، الحوار الحقيقي العادل؛ كل هذه القيم الأصيلة المفتقدة تطمح إليها الذات، وترغب فيها في مواجهة الظلام الكثيف، العنف، القتل، الغباء، الغيبوبة، الخنوع/الانصياع الأعمى، الفقر المتزايدة قسوته، اغتيال البراءة في شخص الأطفال الذين يعانون التشرد والاغتصاب والتعذيب بمختلف الأساليب من قبل من يكونون بخدمته من أسياد وسنات وأسطوات مهنة بما فيها السرقة وتجارة المخدرات.

هذه (جسمها ملكها وحدها، هي ما تملكه، ولم تبعه قط، ولم يكن أداة، قد مارست الحب معك ومع الآخرين، لكنها لم تبع جسمها، ولم تبتذله، ولم تجعله شيئاً ... هي وحدها القادرة على أن تعطيك أو تمنعك إياه، جسمها .. أنت لا تستطيع أن تأخذه قضية مسلماً بها، تفعل به ما تشاء، ليس موضوعاً، بينها وبينه وحدانية كاملة، هي، على العكس منك، تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية، أما أنت فتنشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة - نموذج ١. لا أسلم بالواقع... ولا أسلم له... واقع الأشياء هو الحلم الردىء، الواقع اليومي، العملي، الوظيفي، السياسي، الاجتماعي ... غير مقبول، وغير سائغ في روحي، حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستذلين قد شاه، واعتورته الثلمات والجراحات الصدئة ... واقع الضجر، والتقاعس، والسكوت في المضض ما زال فعل الحياة ...

مجرد فعل العيش والتنفس، ثوقلاً صعباً لأكمة عنوت يخيل إلى أنها قاحلة. مع كل انفجارها بالورد الحبيس ومضروب على أن أصعدها، أخوض في رمل الجفاف بعناد - نموذج٢،

نحن المنهكين في عقر دارنا، المحسوسين عن أن نرفع - حتى - صوتنا، المطرودين، نبيع أنفسنا، بالرخص وبكبرياء، في شوارع الصحراوات ومدنها المحلوية القاسية، في الميادين الخلفية والمطابع الخلفية لعواصم العالم كله بحثاً عن الترانزستور والفيديو والفول أتوماتيك نستهلكها ونستهلكنا في الشقة الجديدة المستحيلة أو على شط الترعة التي ما تزال تغص بالبلهارسيا، نحن الذين مازلنا نأكل المش بالدود وأعواد الجعضيض، بالرغيف الجاهز المدعوم، في أوان بلاستيكية جديدة ونعالج البلاجرا مازلنا بقطعة لحم عزيزة نأخذها من الحكومة بالعطم والشغت ونفك الخط بصعوبة ونطلب من الغرباء أن يملأوا لنا استمارات السفر في مطارات مالحلة وطرابلس وجدة وبغداد ... نحن المصريين ... نحن الغارقين في القهر المتزين بأطمار خلقة، 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 قفراً وخراباً، نحن المحاصرين الصامتين الذين نحرى ونقف في الزحمة صفوفاً بذيئة وراء اللقمة واللحمة نمودج٤ ).

إن الذات - هنا - لا يتحقق لها الوعي بذاتها وبالآخر من خلال التفاعل مع هذا الآخر في حين أن الوعي بالذات ليس مجرد معرفة بالآخر، بل هو عملية تنطوي على تجاوز لهذه المعرفة بالآخر، أي إن الآخر هو "... المرآة 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 تتكون صورته من خلال مجموعة من الإدراكات الذاتية المباشرة والمحضة. إن وعي «ميخائيل» بذاته في ضوء معرفته بالآخر، في ضوء علاقته بـ «رامة» وبالواقع - إنما يتحدد من خلال أنا (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 تشاء ووقتما تشاء، لا تمنحه بأن تجعل منه شيئاً مستباحاً، أو مجرد أداة للمتعة وموضوع لها، ولكنها تصدر عما لجسدها من قصدية ووعي بحدد الذات والآخرين، تتوافق مع هذا الوعي الجسدي الذي يجعل من علاقاتها بكثيرين فعلاً منسجماً يستوعب التعددية، من غير أن يصدح الأمر ضرباً من التناقض أو التحلل أو الامتهان؛ هذه الطبيعة لـ «رامة» - كما يراها «ميخائيل» - تكشف عن نقيضتها لديه في «رامة» نحيا بالتضاد، لا يقلقنا ما بداخلها من تناقض

أو تعدد، ولا تطلب انقضاء له (تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية)، أما «ميخائيل» فعلى العكس منها، يطلب وحدة مستحيلة لتعدد دائم، ينغلق بحلم تنصهر فيه المتناقضات التى يعيشها دائماً (أما أنت فتنشد وحدانية معقودة مفتتة مقسمة). ويرى «ميخائيل» الواقع بكل مظاهره (اليومى العملى، الوظيفى، السياسى، الاجتماعى) محكوماً بقيم الضعف، والتخاذل، والخنوع، والإحباط والكدت، والفقر، فليس لأحد الحق سوى فى الأخذ بأدنى مظاهر الحياة، مجرد العيش والتنفس وعليه أن يعيش شقاء وحرماناً فى 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 وجدبه، لا يسلم به، ولا يحلم فيه بشىء، إذ لا مكان فيه حتى للأحلام ولتمنى العدالة والحرية والتغيير.

إنه (أى الواقع) غير مقبول وغير محتمل، رغم ما به (عمل إيجابى، جامعة، معرفة، شجاعة، أمل مطلب للحقيقة)، لكن تظل رداءته وخواؤه مسيطرين على كل مظاهره. إن رفض «ميخائيل» للواقع إنما هو نتيجة لما يراه من قيم سلبية، مهيمنة 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 وتفاصيله تنطق بذلك؛ فنحن نعيش هذا الواقع، نعانى القمع والاغتراب والمهانة، تتحول إلى القيم الاستهلاكية، ونغترب بحثاً عن السلع والأجهزة والمتع المستحدثة، بينما لا يزال الفقر والمرض والأمية والتلوث والتخلف، لا يزال واقعنا - كما كان تاريخنا - يشهد استلابنا، نتعرض للسرقة والتضليل والخيانة والتجسس والإيذاء والانتهاك.

ترتسم صورة الواقع المعيش واليومى من خلال عدد من المشاهد والوقائع المتكررة والموجودة بالفعل، ومن خلال عدد من الألفاظ المستحدثة والعامية والمعربة. (نبيع أنفسنا بالرخص فى شوارع الصحراوات ومدنها ... فى الميادين الخلفية والمطابخ الخلفية لعواصم العالم كله، الترانزستور، الفيديو، الفول أنوماتيك، الشقة الجديدة، النزعة التى ما تزال تغص بالبلهارسيا نأكل المش بالدود وأعواد الجعضيض، الرغيف الجاهز المدعوم، آوان بلاستيكية جديدة، البلاحرا قطعة لحم عزيزة نأخذها من الحكومة بالعلم والشغت، بفك الخط بصعوبة، نطلب من الغرباء أن يملأوا لنا استمارات السفر فى مطارات مالطة و ... ننشق دخان جبل القمامة المحترق المتصاعد من صناديق الشوارع، نقف فى الزحمة صفوفاً بذئية وراء اللقمة واللحمة).

ومن خلال إدراك «ميخائيل» المباشر، ورؤيته للمعيش «اليومي والهامشي»، تتشكل صورة الواقع - بمعناه العام - لديه، وهي صورة تعد بمثابة نقد مباشر وفكي لحالة التردي والانحطاط المهيمنة على كل مظاهره وعلاقاته؛ لا يحدث هذا من خلال التقاط مشاهد التخلف والتفسخ وحسب، بل أيضاً من خلال ما يستخدمه «ميخائيل» من أوصاف تحمل «تنميطاً» أكثر وضوحاً وانتقاداً (الشقة الجديدة/ المستحيلة/ قطعة لحم/ عزيزة/، القهر/ المتزين/ بأطمار خلقة، صفوفاً/ بدينة/).

هذا الوعي من «ميخائيل» للواقع، الذي هو استنطاق وتنميط (مباشراً أوغير مباشر) لحاضر معتد (باستخدام المضارع والمضارع المستمر: نبيع، نستهلكها، تستهلكنا، ما تزال تغص، ما زلنا نأكل ما زلنا نأخذ)، والمقدم من خلال تشخيص لغوي يتوخى الإيهام بالواقعي/المرجعي؛ هذا الوعي يدفع «ميخائيل» إلى المساءلة، يسائل ذاته بحثاً عن هويتها ووضعيتها (من أنا إذن؟ مادا أريد؟ أنا ومعي طائفة، أو حمهرة من أمثالي/نحن المتهنين في عقر دارنا ... من أنا بينهم؟).

فمعرفته بالواقع وعلاقته به تنتج تأويلاً ذاتياً لكينونته. تصوغ الذات - من وجهة نظرها وحدها - خطاباً حول الذات وحول السيرورات الاجتماعية والتاريخية.

وفي النماذج التي تنفي فيها الذات أقوالاً، مدعية أنها لم تنطق بها (لم يقل: ...)، تحاول الذات أن تعي وتقبض على ذلك المستقر في اللا شعور من رغبات مكبوتة، وتخيلات، وظنون، فهي تحتال - بالنفي والإنكار - لتفصح عما بداخلها، بنوع من التخفي، وبإعلان سطوته حتى مع رفضها له. فـ«ميخائيل» يؤكد حبه لـ«رامة» رغم طبيعتها المتناقضة، المراوغة والعصية على الفهم والإمساك وهو يرى - أو يخيل إليه - أن فيها طابعاً إلهياً يسوغ هذا التناقض (أنا أعرف - أو يخيل إليّ - ما القهر الذي يدفعك ويحثك نحو جنونك، أو يبقيك في حصار تعقلك على السواء، يا طفلتي الأبدية الحكيمة يا ساحرة لا تمسك بها قبضة - نموذج١).

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 خلط وتداخل 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)، يطلب غوصاً في أعماقها استكناهاً لها (أريد أن أغور بيدي العاريتين في عمق أحشائك الداخلية)، من غير أن يكون في ذلك

إيذاء لها، بالتفتيش فيما هو مخبوء ودفين، وباقتحام خصوصية عالمها الداخلي واستقلاليته (دون أن أمسها مع ذلك بجرح أو أذى)، يرغب «ميخائيل» في هذا مع أنه يدرك استحالته (وأعرف أن ذلك مستحيل). إنه يريد حباً عظيماً قوياً متجدداً ودائماً، يتملكه فيفقده 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 وبنفس الفعل).

هذا التخلي أو الاضمحلال الجزئي للذات، والذي يقتضي 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 أعبر 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 ومبدأ 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 دوامها، 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 - نموذج٢)؛ وبذلك تظل «رامة» بالنسبة لـ«ميخائيل» مطلباً غير متحقق تماماً، حتى بحضورها الدائم المتجدد والمتوهج أبداً، حتى في أكمل لحظات القرب والاتصال. إن «ميخائيل» مأخوذ بما لا يتحقق، ليس رفضاً لما يتحقق، بل لأن وراءه أفاقاً لا نهاية لها، ولا وصول إليها (لأنك .. حتى عند كمال التحقق تبقين شوقاً غير متحقق تماماً، وفي أضواء لحظات المجد تظلين صبوة غير قابلة للتمام، فيها أفاق أبعد، لا وصول إليها، لذلك أنت دائماً متقدة متوهجة في سريرتي).

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

وباستخدام الألفاظ الدالة على الاستدراك والاحتراز ( لا أحاسبك ... أنا أعرف، لكنني دون أن ... مع ذلك، لا تقولي ... بل ...، لا ... بل... - نموذج١. الحزن والحب ... ليس هنا ماسوشية، ولا انحياع لآلام طفولية قديمة. ليس هذا أساساً، بل ضروري، حتى عند ... تنقي، فيها آفاق ... لا وصول إليها - نموذج ٢)، وبالتساؤلات التي تحسد الحيرة إزاء استحالة رغباته في إزالة حالة التناقض الدائمة (أين أحد الكلمة المنقذة؟ أين أخلص من عذاب العي والتمتمة؟ - نموذج ١. الحزن والحب، لا أعرف ماذا أفعل بهما؟ - نموذج٢).

وهكذا تنفي الذات - في الظاهر - سطوة ما يموج بداخلها من رغبات ونوازع بتناقضها ولا منطقيتها. إنها تنفي عن نفسها ما لا قدرة لها على التخلص منه، مدينة بذلك عجزها وقلقها وحيرتها الحتمية.

وفي النماذج التي تورد أقوالاً لـ «ميخائيل» باستخدام فعل القول مسنداً إلى ضمير الغائب (قال: ...)، مع تكراره أحياناً بشكل متتابع (قال: ... قال ... قال: ... - نموذج٣)؛ في هذه النماذج يأتي القول غير موجه لأحد (الآخر في حالة الحوار، أو الذات في حالة المناجاة)، لا تطلب به الذات من أحد تبادل الحديث أو المحاورة أو المجادلة.

إنه - إذن - قول لا يسعى إلى التوصيل بقدر ما يؤكد قدرة الذات ورغبتها في القول والتعبير عن نفسها. إنه مراهنة من الذات - بالقول - على حضورها أو وجودها الخاص، ذلك الحضور الذي لا يعبأ بمشاطرة الآخر ومشاركته، والذي 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 - أي كلام - عرضة للنسيان، "... لا يكاد يقال حتى يزول، ويضمحل نهائياً، إنه ينسى ... ومن يتكلم يفوض أمره للنسيان..."(١٠٤)؛ فإن الذات في هذه النماذج من الخطاب المنقول (قال: ...) تفضح نفسها بالكشف عن رغبتها في تأكيد حضور متعذر تحققه، حضور مهدد أبداً بالضياع والنسيان. تصنع الذات هذا بادعاء انفصال السارد عن الشخصية، وباستخدام صيغة الخطاب المنقول، أي تصنعه على المستوى التقني سردياً وتعبيرياً، ويأتي 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 - نموذج٢). إنه يطلب حباً مختلفاً مقدساً، متحرراً من تحولات الزمن وخطيته التى تفضى إلى النهاية والموت، وبالتالى فهو يطمح إلى نمط أرقى من الوجود الإنسانى القائم أو المعيش، يتجدد أبداً ويتكرر [«أما أنا فأؤمن، كأنما رغماً عنى، بالبعث والتكرار الأبدى، ومسيحى أيضاً، كأنما رغماً عنى، لأننى أومن بأن ملكوت السموات - مهما كنت أحمله فى دخيلتى - فهو ما يزال بعد، على بعد متناول الذراع، قريب جداً ... ملكوت أرضى وليس من الأرض يحدث مرة واحدة، ويتكرر بلا انتهاء» - الزمن الآخر ص. ٣٥٧]. وهنا ينطلق «ميخائيل» بنظرية «العود الأبدى»، والتى 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 (وسلوكها) من نسق قيم المؤلف الضمنى، وقيم المؤلف الحقيقى** (أى «إدوار الخراط») بوصفه مسيحياً أرثوذكسياً يؤمن بوحدة الإلهى والإنسانى، الأرضى والسماوى، 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 للاطمئنان إلى هذا الاستنتاج المبدئى، والتعامل مع الثلاثية على أنها رواية سيرة ذاتية. ومن شأن التعلق بالتكرار، بالعود الأبدى، بالحضور الدائم بالاستمرار والوحدة - أن يعبر عن رغبة «ميخائيل» فى تجاوز واقعه ووضعه التاريخى، ومن ثم فهو يشكو فقداً وانقطاعاً (قال: أخوض فى دم الهجر- نموذج ٣)، كما يشكو افتقاداً 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 بدائياً عنيفاً مضطرباً ووحشياً، أيضاً. هو داخلى جداً ... ومغلق عليه، ولكنه يتخلل كل شىء ويغمره). ما يرغب فيه «ميخائيل» هو الوضوح والبراءة والإشراق والانسياب المتدفق (لا أريد، مع ذلك، أى ليس ... هذا الحب نفسه - أريدك أن تعرفى، غير ملتبس

أريد له نصيحة الوضوح والرشاقة)، ولكنه على يقين من استحالة رغبته. فالالتباس ملازم لما هو إنساني، ومن ثم فإن رغبته تنطوي على مفارقة واضحة، إذ أنه يطلب من كل الأشياء طبيعة (واضحة ونقية) غير حقيقتها الواقعية (الملتبسة)، كما يطلب منها دواماً ليس لها، وهي بدورها لا تمنحه هذا، فالأمر ينطوي على خيانة (متبادلة) بقدر ما ينطوي على مفارقة (لا أريد أي لبس # كل شيء ملتبس # هذا الحب نفسه غير ملتبس. أعرف أنك تمقتين هذا النوع من الكلام وهذا النوع من الحس، وأنا أيضاً أمقته # ولكن هذا هو، كل شيء يخونني وأنا أخون كل شيء أيضاً، لأن الالتباس خيانة لا مهرب من اقترافها ما دمنا نقترف أنفاس الحياة)؛ وهذا التراوح في العبارة المصاحب للمفارقة غير المنتهاة - إنما يتحايث مع التساؤلات المتتابعة في تجسيد حالة من القلق والحيرة والتردد (أين النحلع والسيف لرأسي؟ من هو الجلاد؟ ومن هو الضحية؟ متى .. وهل..تعرف التواضع أبداً؟ وعقل القبول؟ وأن تتسامح مع نفسك، معها، مع الناس، والأشياء؟)؛ وتحمل هذه التساؤلات مطالب غير مجاب عنها، بعضها ينادي بالتخفف من مراودة المطلق، وبالتنازل عن حلم الأبدية، وبقبول الممكن والمتاح في المقابل (متى .. وهل..؟ ...؟...؟)، وبعضها يتنبأ بالمصير المؤلم لمن يستعجله بالسؤال عنه (أين.؟)، فهو مؤكد ومحتوم، وبعضها الآخر يعي حالة التيه والخلط دون أن يفلح في تجاوزها، فلا تمييز بين الجلاد والضحية (من هو...؟ ومن هو...؟).

تقدم الخطابات المنقولة السابقة رؤية الذات من خلال وعي ذاتي قائم على مدركات وتصورات خاصة، وتصطنع الذات من الإجراءات ما تحول به دون انغلاق هذا الوعي على نفسه فهي تنقسم على نفسها؛ لتقوم بدورين مختلفين تحرص على التمييز بينهما في حالة الخطاب المنقول وتنطق - بالتالي - بصوتين مختلفين يحملان - بالضرورة - وعيين لسانيين، صوت السارد (بضمير الغائب في العبارة المهدة)، وصوت الشخصية (بضمير المتكلم في ملفوظ الخطاب المنقول)

بهذا الانقسام وما يعنيه من مغايرة وتباعد وانفصال بين أنا السارد وأنا المسرود - تتحه الذات الساردة إلى أن تجعل من نفسها آخر ينتسب إليه وحده القول، ويعد مصدرا وأصلاً له ويتحمل وحده مسؤوليته.

ومن جانبه هو يأتي الخطاب المنقول الذي هو في الأصل ملفوظ الأنا المسرودة/الشخصية - حاملاً لأصوات غيرية أجنبية تجعل منه بناء هجيناً ومؤسلباً. ومن هذه الأصوات الصوت الثاني للذات، أو صوتها الداخلي، أو صوتها السردي (أي الذات ساردة)، وهو صوت معارض، يقف من

ملفوظ الشخصية موقف المستدرك، والمتعجب، والمتسائل، والمتهكم. ويأتى الملفوظ متضمناً هذا الصوت خلال جمل الاعتراض والاستفهام والتعجب (بل أنا أريد الحرية، لا حريتى 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 حريتى- يا له من تطاول! - نموذج١. لم أكن أظن نفسى مراهقاً - حتى فى الشيخوخة، حتى إلى حافة الموت - إلى هذا الحد . واقع الأشياء هو الحلم الردىء الواقع اليومى، العملى، الوظيفى، السياسى، الاجتماعى. ما الواقع، ما الحلم؟ كلاهما غير مقبول وغير سائغ فى روحى، حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستذلين؟

قد شاء، واعتورته التلمات والجراحات الصدئة، أما زال قائماً برأسه؟ ... مللت. مللت كل شىء. ليس هذا ممكناً. ولا هو يحدث. ولا شىء .. لا شىء - نموذج٣. نحن، نحن هنا أيضاً، لا يمكن أن نكون هنا - نموذج٤. من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا، ومعى طائفة، أو جمهرة من أمثالى، أهذا سؤال يسأل 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 جبنت عن المواجهة؟ هل تقاعست عن مسؤوليات الحب؟ ... خذلت إيمانى، خذلت حبى، ماذا فعلت؟ اخترت الترميم، ترقيع الآثار، يعنى تكريس واجهات، هياكل باد عصرها، إصلاحها أى تزيينها، وتجميلها أى تزويقها. أليس هذا هو الإحباط؟ أزوق ما أحس أنه غير قابل للتزويق ما هو نبىء وخام وقديم؟ لمانا؟ للفرجة؟ للغيرة؟ للاستلهام؟ لزيادة موارد الدخل القومى؟ هل يكفى الضحك، هنا؟ ... هأنذا أشير بأصبع مخضب - ملوث - بالدم الطرى - نموذج٥ ). فالصوت الثانى لا يسلم لـ«ميخائيل» بقوله وبمعرفته ووعيه بالتالى، ولا يأخذه 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 ردىء وغير مقبول؛ هذه التسوية ينتقدها الصوت الثانى، ويرتاب فى فهم «ميخائيل» لحقيقة كل من الواقع والحلم (ما الواقع، وما الحلم؟ )، ويعرّض بحلمه القديم الذى أجهضه الواقع (حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستذلين؟ ) ويتساءل مستنكراً (أمازال قائماً برأسه؟ ). ويحاول «ميخائيل» أن

يتعرف على ذاته وعلى حقيقة ما يريده، فيسخر منه الصوت الثانى، ويستخف بسؤاله الذى جاء متأخراً جداً مما جعله لا معنى له (أهذا سؤال يسأل الآن، بعد أن كاد كل شىء أن ينقضى؟)؛ وعندما يعلن «ميخائيل» إيثاره الابتعاد والتوارى، 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 ومستهزءاً (هل جننت 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 زائفة (أزوق ... ما هو بيىء وخام وقديم؟ لماذا؟ للفرجة؟ للغيرة؟ للاستلهام؟ لزيادة موارد الدخل القومى؟)، بل لا يلبث أن يجهر بالسخرية اللاذعة 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 ساخراً على رغبة «ميخائيل» فى تغيير العالم (يا له من تطاول!)، طلب الجمال (ها ها ها!)، طلب الحوار (سبحان الله!).

كما تحمل الجمل الاعتراضية مداخلة تضمر تصويباً واستهجاناً. فـ«ميخائيل» يكتشف فى نفسه قدراً من المراهقة، فيستوقفه الصوت الثانى مستنكراً عليه هذا، ومتهكماً 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 تحقق هذا العالم (التبشير - والتعجيل - )؛ كذلك لم ير الصوت الثانى فى نعت الأصبع بأنه مخضب بالدم وصفاً كافياً ودقيقاً، فالأمر يحتاج إلى شىء من التدقيق، فالخضاب إنما كان بدم فاسد ملوث (أصبع مخضب - ملوث - بالدم).

وقد تأتى معارضة الصوت الثانى صريحة ومباشرة: كالتعقيب على زعم «ميخائيل» إملاله كل شىء، برفض قاطع بأن يكون الأمر على هذا النحو (ليس هذا ممكناً، ولا هو يحدث. ولا شىء.. لا شىء)، وكالتعقيب على تأكيده لوجودنا بأنه (لا يمكن أن تكون هنا).

وقد يكون تدخل الصوت الثانى من قبيل التضامن مع وجهة نظر «ميخائيل»، والمشاركة فى تدعيمها وتقويتها، كما يظهر عندما لا يكتفى الصوت الثانى بما يتحدث عنه «ميخائيل» من امتهان بوطء البطون بالأحذية، فيعدد صور المهانة والتنكيل والإذلال بأسلوب من لا يرغب فى التصريح بمزيد من المعاناة وسوء الوضع (دعك من الضرب والخبط والشتيمة المقنعة بالأم والأب والعرض؟ - نموذج٥)؛ 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 نفسى، أن أجده فى نفس الوقت وبنفس الفعل، هذا قالب آخر- نموذج١. كل شىء ملتبس فى هذا الحب، صحيح./ أجد كل شىء فيه بدائياً عنيفاً مضطرباً ووحشياً أيضاً هو داخلى جداً، هذا صحيح - نموذج٣)؛ فعبارات (هذا قالب، هذا صحيح، صحيح) يصدق بها الصوت الثانى على قول «ميخائيل» ويوافقه الرأى.

ويمثل التلفت إلى كلمة الغير مصدراً مهماً لبروز الصوت الثانى/ الأجنبى داخل الخطاب المنقول. وأولى مظاهره وأبسطها التوجه الحوارى إلى الذات، وإلى «رامة». إذ يستتبع هذا التوجه أن يتخذ من كل منهما «آخر» يخاطبه «ميخائيل»، ويجيب عن كلمته التى يضمرها الخطاب.

فالآخر يشارك فى الخطاب بكلمته المضمرة دون أن يكون متحدثاً. يظهر هذا فى دفع «ميخائيل» بعض الأقوال، مستخدماً - فى أكثر المواضع - أسلوب النفى، والاعتراض، بالإضافة إلى التقييد: (وأيضاً القوالب الجاهزة المألوفة المطروحة فى السوق، كل ما تقول/ لا أحاسبك، وليس فى استطاعتى - لك مطلق الحرية، وليس هذا منحة منى، أو هبة./ أريد أن أغور بيدى العاريتين فى عمق أحشائك الداخلية ... لا تقولى هذه سادية./ لا تقولى لى مجرد رغبة فى التملك، بل أنا أريد الحرية - نموذج١. فى هذه العلاقة حزن ضرورى، هو الوجه الآخر للبهجة ... ليس هنا ماسوشية ولا انصياع لآلام طفولية قديمة - نموذج٢. هناك، سوف تقول لى، واقع المجابهة، والمعرفة، والعمل الإيجابى السليم ... نعم، هذا هناك، سوف أقول لها./ أعرف أنك تمقتين هذا النوع من الكلام، وهذا النوع من الحس - نموذج٣. لما أنت ناوى تغيب على طول، قال فى سره: لا، لا، ها هى ذى تقول ...

لا، لا يمكن هذا لا يحدث الآن. لن يحدث - سوف٦)؛ فى هذه المواضع يرى «ميخائيل» فيما تقوله ذاته محض قوالب جاهزة مألوفة دون نقل هذا القول أو حكايته. وهو - أيضاً - يدفع عن نفسه ما يمكن أن يقال - من قبل «رامة» أو أى شخص آخر غير محدد أو محدد كالمخرب «محمد عبدالوهاب» - من أن عدم محاسبته لـ «رامة» منحة منه أو هبة، أو أن رغبته فى الغوص فى أعماقها بيديه العاريتين تعد من قبيل السادية، أو أن فيما يطلبه من حرية معها يعنى مجرد رغبة منه فى تملكها أو أن إيمانه بتلازم الحزن والبهجة بشكل حتمى وضرورى يعد «ماسوشية» Masochism (أى التلذذ بالمعاناة والألم)، أو نتاجاً لآلام مكبوتة قديمة منذ الطفولة، أو أنه يرغب فى الابتعاد والفراق من غير عودة؛ ففى كل هذا ينفى «ميخائيل» ما يقوله الآخر أو يتوهمه فيه، فيتزايد اللجوء إلى أدوات النفى، ويتكرر (لا أحاسبك، ليس فى استطاعتى، ليس هذا منحة، لا تقولى، لا تقولى لى ليس هنا ماسوشية، ولا انصياع لآلام طفولية، لا، لا ...لا، لا يمكن ... لا يحدث الآن، لن يحدث).

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

وقد يرد الصوت الغيرى أو الأجنبى بغته، فى ثنايا الخطاب المقول، موسوماً بعلامات خطية، كالتنصيص (نموذج ٥، ٧)، أو التنصيص والنقطتين (نموذج٧)، وغير موسوم بأية علامات خطية، وإن تمتع القول الأجنبى بالتميز والشهرة، مع احتفاظ السياق بإشارة مرجعية تحيل إليه وتبرزه كصوت غيرى (نموذج٦). وتنتمى هذه الأقوال الأجنبية إلى أجناس تعبيرية مختلفة، كالشعر العربى القديم (نموذج٥)، والغناء العربى (نموذج٦)، والنص النثرى الغنوصى (نموذج٧).

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، وبنية ثابتة محددة مما يوحى باستقلال أو اكتمال أو انغلاق تركيبى وبنيوى ولغوى يحول دون أسلبته وتشخيصه الأدبى، مقترناً - بعض الشىء - مما يسمى بـ «الكلام الآمن» أو المتسلط[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 بسياق الرواية، ولكنها كثيراً ما تظهر محاطة بتحرشات تحدث نوعاً من التوتر، أو التفاعل، أو الحوار المتبادل، أو الإضاءة المتبادلة، مما ينفى عن الخطاب أحادية الصوت وتعبيريته المباشرة والذاتية، ويجعله حاملاً لأصداء صوتية متعددة.

فالاستشهاد بعبارة (هذا بنان قد خضبناه بدم العشاق - نموذج٥) المأخوذة - بشيء من التعديل - من شعر «ابن الرومى» (ت. ٢٨٣هـ)، دون التصريح بالمتكلم الأصلى للقول:

لا تَـــرُمْ وصـــلَنا فهـــذا بنـــانٌ

قـد خضَـبناه مـن دم العشـاق[١٠٨]

هذا الاستشهاد يقتحم السياق، ويندمج به، ليحدث بينهما نوع من الحوار المتبادل. فسعى «ميخائيل» إلى عالم جديد، نقى، صاف، وسط الظلمة والصخب والتردى - يبدو موقفاً غريباً غير مفهوم، وتمسكاً بوهم أو مستحيل. وتؤدى 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 الطرى).

يستخدم «ميخائيل» كلمة (أصبع) لتتوافق مع (بنان) فى القول المنقول، ويعدل فى قول «ابن الرومى» بتغيير (من دم العشاق) بـ(بدم العشاق) - المساوية لها تركيبياً. وإن كان هذا التغيير يحدث كسراً فى الوزن الشعرى (بحر الخفيف = فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، فيطمس - بالتالى - مع ما يتعرض له البيت الشعرى 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 الذى يخضب أصبع «ميخائيل» لا يستبعد أن يكون دم عشق كذلك الذى أخبر عنه القول المنقول، وأن يكون «ميخائيل» فى حلمه بعالم جديد إنما هو عاشق للإنسانية، ولكن «ميخائيل» يرى فى العشق إثماً، وكأن دم العشاق ليس فداء كافياً، ومن ثم فهو يعارض القول المنقول (بدم العشاق) بـ(بدم الآثمين)؛ ليقيم نوعاً من التوازى بين الرؤيتين، نوعاً من التكافؤ والندية بين رؤية «ميخائيل» ورؤية الآخر (أى «ابن الرومى») فى القول المنقول المستشهد به.

وهو ما يتحقق أيضاً بمعارضة «ميخائيل» للقول المنقول (فقد جعلتْ نفسى على النأى تنطوى، وعينى على فقد الحبيب تنام - نموذج٥) الذى هو بيت شعرى لـ«عبدالصمد بن المعذل»

(ب ٢٤٠هـ)[١٠٩]. دون تصريح بذلك فغياب الحبيب - كما يعلن القول المنقول - يعد نهاية للعلاقة تمنح المحب ارتياحاً وهدوءاً، أى أن الغياب يعنى العدم أو الموت؛ لهذا من الطبيعى أن تهدأ نفس المحب دون حيرة أو قلق، تنام عينه طمأنينة وراحة؛ لكن «ميخائيل» 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 جفن، فعينه - كما يقول «ميخائيل» - (أبداً، هى فى الحق لا تنام). هنا رؤيتان متعارضتان تماماً (تنام # لا تنام).

وبصيغة النفى القاطع ينقض «ميخائيل» ما تحمله أغنية «عبدالوهاب» - مع تصريح السياق باسمه - (لما أنت ناوى تغيب على طول - نموذج٦). غير أن «ميخائيل» - 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 «ميخائيل» به، أى بعزمه على الهجر أو الفراق الدائم والنهائى. تتكرر الأغنية وتعاد، وبإعادتها يعود الحديث من جديد عن الانفصال النهائى حتى ليبدو 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 «ميخائيل» للأغنية - و«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 بطىء، وامتداد للنهاية ...).

**وقد يقوم «ميخائيل» بمعارضة نص مكتوب**، فينشئ نصاً جديداً يتحادل مع ما هو مكتوب. يصون للمكتوب صيغته الثابتة، لا ليؤكدها ويتضامن معها، وإنما ليثبت قدرته على الحوار، وعلى إعادة كتابة ما قيل سابقاً أو ما كتب سابقاً. إنها - إذن - «كتابة جديدة» للمكتوب، تنحرف به تماماً، وتعارضه، وتسىء إليه فى الوقت الذى تحفظ نصه. فالنص الغنوصى المعروف بـ«رؤيا 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 ظلام، عندما داخلتهما معرفة أخرى بغير الرب، معرفة

بأنفسهما ("بارحنا المجد الذى كان فى قلوبنا، أنا وأمك حواء، مع أول أنفاس المعرفة التى هبت فى داخلنا، أنا وأمك حواء. وبعد ذلك أصبح الرب طلاماً فى قلوبنا"- نموذج٧).

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 تتورع 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 قلبينا 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 السردى عن ذات متلفظة وحيدة، تملك وحدها القدرة على الكلام أو التلفظ، وتدعى امتلاكها للحقيقة. كما تؤدى الأقوال إلى إدخال تعددية صوتية تحدث للحكاية - فى الغالب - انقطاعاً وتشتتاً وتشظى، مما يلحق بالحكاية - بوصفها نوعاً سردياً - الكثير من المغايرات التى تسعى (أى الحكاية) من خلالها إلى تشييد علاقة جمالية جديدة مع المتخيل 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 المهدة والعلامات الخطية، 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 آنياً لأفكار شخصية ما غير منطوق بها دون تدخل السارد ..."[١١١].

ومن نماذج الخطاب المباشر الحر في الثلاثية:

ن١: «قال لها: تريدين أن تقولي إن كل شئ قد انتهى؟

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

آخر غمرات الشيء الذي بيننا كنفصات الدور الأخير من الحمى، نحئ ونذهب، تعرقني وتنحسر، ألم تنته بعد؟

لم تكن كل رسالتي هذه لك إلا صرخة وحيد مستوحش. هذا طبيعي ومألوف وعادي. وحيد آخر في هذا المركب الذي يبحر بلا نهاية غاصة بالمستوحشين المالئين شعاب الأرض ومناكبها. أليس كذلك؟ في زحمة الناس وضجيج الأسفار وطنين حلاقات الأسنت وقعقعة حديد التسليح وارتطام الطوب وعواء قرملة سيارات الشحن التي تقف فجأة والصرخات الآمرة من الريس بجلبابه الطويل النحيف وغناء الصعايدة الرتيب الحزين الذي لم ينته بعد لا ينقرض جنسهم العتيق بفانلاتهم القطن المحمرة الطويلة الأكمام وهرابيدهم التي جمد عليها رشاش الأسمنت الرمادي المزرق ومعهم قبيلة جديدة من شباب المدارس يضعون في سيقانهم أحذية طويلة سوداء من المطاط ويدخنون سجاير أمريكية ويلمع شعرهم بالبريانتين ويصعدون/ السقالات بصدور عارية وشورتات، في خيلاء وثقة، ويكسبون خمسة جنيهات في اليوم، وفي وسط الدوامة والغضب والأزيز عندما تدهمني صرخات جسمك وأنين شهوتك وبكاء عذاباتك كنت أقول لك إنني أريد منك الرد ولم أكن أعني بالطبع أنني أريد هذه الإجابات المنطقية المعقولة الفكرة التي تحسب حساب الأشياء وتقدر احتمالات المستقبل وتقوم انعكاسات الماضي وتحلل الوضع النفسي والديالكتيك الاجتماعي.كما تفعلين، هذه أيضاً بهجة مفضلة ولكن رئة تعهة المداق، بوسعي، وقد كان دائماً من دأبي، أن ألعب هذا أيضاً، باستمتاع ملول وشبهة من سخرية، بل كنت أريد أن أحد عندك استجابة لصرخة الوحشة، هذه الوحشة اليومية المبتذلة، إجابة دأنني في النهاية لست وحيداً كل الوحدة، أن هناك على الأقل من يسمعني، ويعرف أنني هناك، ولم أجد رداً، ولم يكن منطقياً ولا في طبائع الأشياء أن أجد رداً، ولم أقبل أبداً هذا المنطق ولا طبائع الأشياء.»

{رامة والتنين ص. ٣١٠، ٣١١}

ن٢: «قال: دعك من هذه الحكاية. الوعي، القصد، هو المعيار.

قالت أنت تقول هذا؟ أنت الذى تعاقب على اللاوعى، وتدين أثام القلب نفسها، ولاتعرف عنها تكفيراً، أبداً؟

وكان هذا هو الباب المسدود.

ليس مسدوداً علىّ أنا، ولا علينا كلينا، بل علينا كلنا، نحن المحاصرين بصحرائنا، متشبثين بقشرة أرضنا الناعمة، محتشدين نلتصق ونصطدم ونرتطم ويتعلق أحدنا بالآخر، كالدباب بجدولنا العريض المريض المدجن الداكن الخضرة الآن، فقد سطوته/ ودكورته، يغص بنا ويكاد ينهار الجرف الذى طالما وشيناه بالتعاشيق والمعاشق وشطحنا منه إلى الشط الغربى وأقمنا على حرفه الصروح بينما صخره يميد ويتحلل، أرضه الآن بلا رحمة، نطرد منها الهداهد كما طردنا الإيبيس القديم، نطفئ أفرانها الصغيرة الوديعة لنشترى الخبز الأجنبى الميت، ونتركها للبواشق والقتلة لكى تبؤ بالبوار والميدات التى تنتشر بينها الأسلاك والبطاريات ومكنات صناعة النقيق.

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

بل قوتك وخضوبتك وحنانك، لا تغيض.

حطام حجارة الحيف، والبواشق صفيقة المناقير تنقض على الأحلام المذبوحة، واحتكاك محركات المرسيدس والبيجاسوس - فى حِرَانٍ وحميم آن - بالحديد والأسفلت المحروق زحام الهموم والهدوم والأطراف المنهوكة بين عواء الأبواق ويصاق السباب المجانى وتدافع الأجرام والأجسام تحت انديام الجرائد المدماة بجرم قايين الذى يقصف بالبازوكا والكلاشنيكوف مقابل القناديل 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 أسيوط وسوهاج المحرومون من سوق النخاسة فى ليبيا والكويت، حيتان الانفتاح تنسحرح إلى أفواهها المفتيحة محاصيل الوادى الحزين وحصاد التراث وحضارة المواويل وطحن الجسوم والعقول ضمائر رؤساء التحرير، وفى الحرم الجامعى، محطة مسيحة، 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 بسواء، فى سعار السماسرة وهمج الوسطاء والكومبرادور ليس بوستاليجا لعصر وهمة دل استحياء للدرة المخصصة أصل الأشياء لقد سقط ست غريم أوزوريس، ألم يسقط؟ وصعد مارحرحس إلى صهوة حصانه وانحسرت محاز البرنطيين واستحصد إيمان الرهبان الأرثوذكس القديم فى صحراء سقيط وانقصم الجناة الأمويون والعباسيون، أعمدة ابن طولون السابقة الوثيقة قائمة، وبروج المماليك. وانحاب جدب العثمانيين. شهداء دقلديانوس باسم المسيح وتحت شارة الصليب فى صلصلة النواقيس، والتجريس بتحميلهم شعاراً يزن خمسة أرطال وتوجيه وجوههم صوب كفل البغال والحمير وهم فى المسوح السوداء والعمم السوداء. وبصوع الجدل السفسطى وشرح الشروح، والحفاظ على الكنز عند الشافعى والقلقشندى وابن منظور على العرصات المطهرة المغروشة بالحصير، أمجادك، يا إيزيس، تستعصى على الإحصاء الدم المسفوح من أجل التنوير والتحديث على السهول والسهوب.../. . لكنك يا إيزيس، كما كنت فى القديم، صارمة وحنون، تدوسين العقارب بقدميك الطاهرتين العاريتين وابنك زوجك أبوك حور محلق بجناحيه عليك إلى أبد الأبدين».

{الزمن الأحمر ص. ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١ }

ن٣: «حضرة والدى المحترم الخواجا قلدس

وصلنى جواب حضرتكم فى الوقت الذى كنا فيه نذكركم والغريب أننا معكم دائماً وإن لم بالجسم فنحن معكم بالروح والقلب.

نعم مضت مدة ولم نكتب لكم لأن البنات كانوا راميين الحصبة والآن الحمد لله

مادمت أنت موجود يا والدى فأنا مبسوطة بصرف النظر عن الماديات لأن وجودك على الدنيا أمامى هو كل شئ ويسوع يحميك.

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

الزرابى فيوم ١٩٤١/١١/٢٤ من عند كريمتكم عزيزة قلدس

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

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

{الزمن الآخر ص. ١٤٠، ١٤١}

ن٤ : « صحيح، وطنى بعيد، وليلى لا ينتهى، والحيرة تحاصرنى، هكذا، من غير مناسبة.

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

لماذا أنكر طوفان النعمة الذى غمرنى، لماذا أنكره ؟

ألم يقل ذو النون - بلدياتى الأخميمى بالمناسبة : "أعرف الناس بمحبوبه أشدهم تحيراً فيه"

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

هل يقين العطش إنما يتأتى من بأس التحقق، ونفاذ الصبر على الألم، ونفض اليد من الطلب المستحيل، والتوجس 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 ضريته 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 }

ن٥: «قالت ( هل أنسى قط ما قالت ؟ ) : "أحبك أكثر مما سوف تعرف أبداً" لماذا أريد أن أضع يدى على آثار طعنة الرمح، أن أطلب شراباً من خل ومر مع النبيذ الناعم الرقراق ؟ لماذا ؟ امتهان الجسد؟

تمر الحقب والدهور ومازال الجسد فى العنفوان ، كأنه هو محط الكرامة ومعقد عزة الروح.

الخوزقة والتشبيح والتصليب ورشق الرأس على الرمح وتعليق الأوصال وشنق المتمردين على البوابات عريضة الأحجار ورمى أجسام النسوان ليس عليها إلا اللباس الملوث بالدماء والإفرازات لتنقرها البواشق والحدأ إحراق الساحرات والزنادقة على الخشب المسجور بالنيران تصعد لتلعق الأطراف وتعمى العيون بالدخان والبخور بينما الصلوات والقداديس تتلى كفارة واسترضاء للرب المنتقم الجبار قطع الرأس بالفأس أو الساطور أو السيف الحاد وتدحرجه من على النطع مع التهليل والتكبير فسق الآباء بالبنات وبالأولاد أمام المرأة

المهدودة الحيل فى عشش الصفيح والكرتون التفريق بحكم المحكمة بين حسدى الروح والزوجة مازالت الأحساد تطوى وتجوع ويقذف بها من أرض إلى أرض الهوتو والتوتسى والصرب وأهل البوسنة والشيشان الذين يرفضون الانضواء تحت جسد روسيا الأم المقدسة غازات "أوشفالد" وقبور الأسرى المصريين يحفرونها بأيديهم ليسقطوا فيها بالرشاشات والدبابات تحت نجمة داود مقاتل الأقباط والمسلمين معاً، مصريين جميعاً أولاد مصريين فى حقول صندو ومدارس ديروط الشريف.

الجسد الملتبس المهين الطعين مازال وضيئاً شامخاً مع غموض أوصاله/

ركام التاريخ نصب الراهن القائم أمارات على الآتى الذى كم أريد ألا يقوم أنقاض الحياة الآن تتحول إلى حطام التاريخ.

هل يمتهن الجسد وحده؟ أم أن الامتهان يضرب عمق الروح؟

هل فقدنا أثمن ما عندنا؟ هل فقدنا جسده الذى كان رؤيا؟ هل فقدنا جسد أبوللو أم يسوع أم الحسين؟

هل تريدين تغيير العالم، مازلت، رامة ؟ أم انتزعت نفسك من قبضة أيدى 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، وتنطفئ النجوم.

لكن الحلم لا يموت».

{يقين العطش ص. ٢١٧، ٢١٨}

ن٦: «مازال القناع الأبنوسى الأسود يحدق إلىّ، أم أننى الذى أحدق فيه، لا يحول عنه بصرى؟ حتى لو كان قد ضاع، أو سقط، أحسه ثقيلاً على وجهى، لا أستطيع أن أنفضه عنى، كأنما قد تحجر ملتصقاً بجلدى وعظام وجهى، ليس ثم فرجة ولو هينة بمقدار شعرة بينى وبينه قناع صامت عاقل قانونه الزمت المزعوم أنه حكمة، قناع محبط وراص بالحبوط.لا.

الأطافر المثلومة 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 تنى المخالب المتلوية المقصوفة السنان تخدشه، لا تكف./

اختلطت علىّ الوقائع.

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

ن٧: فاضت بى فيافى الفقدان فريسة الفرقة كم أفتقد دفء إلفك ها قد أفرغ فؤادى أفوت من نفى إلى نفى فى الفراش كانت فهود فرائصك تفترسنى Farouches لهفى إلى معرفة خفاياك صفقة فاوستية أم فرض لا مفر منه؟ انفصامك عنى أفنانى عزيف عواصف الفجيعة فريضة فرقانى سفاسف الفواصل بيننا تفوق أفهامى أطرافك الفينانة تحف بى فيالق لا وقفة أمامها عرفت ترف الفراديس فى أفوافك ترشفت أفاويق فمك المفتوح يتلقف تدفقى الدفين ما شفائى من Fardeau فادح... ». {يقين العطش 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 بحدة: ... - نموذج١. قال: ... / قالت: ... - نموذج٢) - إنما 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 (نموذج١، ٤، ٥)، فالحوار ينتهى عند منطوق «رامة» (قالت: ... )، ليظهر «ميخائيل» بعده متحدثاً بصوته (بضمير المتكلم)، دون أية إشارات (عبارات ممهدة أو علامات خطية) تدعو إلى الاعتقاد بأن كلام «ميخائيل» امتداد للحوار بمعناه الدقيق (أى Dialogue)؛ وهنا لا يقنع السارد بدور الوساطة السردية (كناقل للحوار)، فيتخلى عن إيهامه بالانفصال عن الشخصية، ليفصح عن تماهيهما، أى تنمحى 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 «ذى النون»، إحدى الأغنيات «أحب الشمس.. » - نموذج٤. قول لـ«رامة» [قالت (هل أنسى قط ما قالت؟ ): «أحبك أكثر... »] - نموذج٥)؛ فهذه الخطابات المنقولة إنما تأتى بها الشخصية

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

ومع ما يتضمنه نموذج (٢) (فى جزء منه) من ميتا سرد مكتوب متخذاً شكل رسالة شخصية (فى محتواها وشكلها التعبيرى، وبخاصة افتتاحيتها وتذييلها) تعمت بها أحت «ميخائيل» إلى والديهما، مما يمكن أن يحمل على أنه خطاب منقول - إلا أنه يعتقد تلك العبارات والعلامات المحددة للخطاب المنقول، والتى تبرز حضور السارد وتوليه عملية النقل؛ معنى هذا أن هذه الرسالة إنما تنقلها الشخصية - السارد، حيث لا يمكن ان تنقل (أى الرسالة) نفسها بنفسها، ومن هنا كان التعامل معها على أنه جزء من الخطاب المباشر الحر (للشخصية).

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

إن الذات - هنا - إذ تكف عن حذرها وتسربلها بقناع السارد، فتحدث بصوتها، أى بضمير المتكلم - فهى تكشف عن نفسها بحرية وجرأة، خاصة أن حديثها (هو خطاب مباشر حر) يكون غير منطوق إنها - بذلك - تنشد التعرف على «حقيقت- » -ها الجوهرية، ولا يعنى هذا انغلاقاً من الذات على نفسها، أو تطابقاً ومماثلاً معها، ذلك أن الحديث عن الذات يجعلها أخرى، فالضمير "... «أنا» يطرح شخصاً آخر..."(١١٢)، والعلاقة مع هذا الآخر الذى يقبع بداخل الذات هو ما يشكل هويتها وحقيقتها

وهنا لا تتعلق الهوية بعلاقة تماثل مع ضمير المتكلم (أنا)، بل الأمر يحتاج - وفقاً لما يسمى «معاقبة الضمير» Contrepart - "... إلى علاقتين، أقصد أنه يجب أن نتصور شخصاً منفصلاً عن جسمه الخاص ..."(١١٣)

تكشف نماذج الخطاب المباشر الحر عن زيف ما تصطنعه الذات الشخصية من تلاعب وتقنع وتخف 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 توسط السارد مزيداً من

الإفصاح والمجاهرة بشكل ملحوظ، فلا تزال الذات تواصل تكشفها لنفسها وللآخر، بما يتضمنه فعلها هذا من تردد ومساءلة ونفي واستهجان وسخرية.

فـ « ميخائيل» يبوح بما يستشعره من وحشة وغربة ووحدة، يطل يصرخ وحيداً طالباً العون والخلاص دون أن يسمعه أو ينقده أحد (لم تكن كل رسالتي هذه إلا صرخة وحيد مستوحش ... كنت أريد أن أجد عندك استجابة لصرخة الوحشة، هذه الوحشة اليومية المبتذلة، إجابة بأنني في النهاية لست وحيداً كل الوحدة، أن هناك على الأقل من يسمعني، ويعرف أنني هناك، ولم أجد رداً - نموذج١. صحيح، وطني بعيد، وليلي لا ينتهي ... تعبت عيناي من التحديق في السموات الخاوية - نموذج٤. فاضت بي فيافي الفقدان فريسة الفرقة كم أفتقد دفء إلفك ها قد أفرغ فؤادي أفوت من نفي إلى نفي في الفراش ... انفصامك عني أفنائي - نموذج ٧).

إنه يرى الفقد والمعاناة صيغة حتمية للعالم أو للوجود الإنساني، مركوزة في أصل الأشياء وطبيعتها، ومن ثم لا معنى للأمل أو للحلم في التغيير، حتى في أتم اللحظات تحققاً يظل الفقدان قائماً رغماً عنه، ويتبدد الحلم، فتنتابه الحيرة والقلق والتردد بين الفقد والأمل، بين الحلم وضياع الحلم (آخر غمرات الشيء الذي بيننا كنفضات الدور الأخير من الحمى تجيء وتذهب، تغرقني وتنحسر ... ولم أجد رداً، ولم يكن منطقياً ولا في طبائع الأشياء أن أجد رداً. - نموذج١.

في العتمة جسدها رمال حريرية ناعمة حول جسمي تنفلت من يدي تغمرني وأغوص فيها وقطرات الدم تسقط من كفي بطيئة لا ألم فيها - نموذج٣. الحيرة تحاصرني هكذا، من غير مناسبة - نموذج٤. مازالت أطراف الحلم تنوش جسدي، أعرف أنني لن أغير العالم ... ينهار الحلم الذي شاه واندحر، وتنطفئ النجوم. - نموذج٥. أحسه ثقيلاً على وجهي، لا أستطيع أن أنفضه عني، كأنما قد تحجر ملتصقاً بجلدي وعظام وجهي، ليس ثم فرجة ولو هينة بمقدار شعرة بيني وبينه ... قناع محبط وراض بالحبوط ... الأظافر المثلومة لاتني تخمش القناع، تشقق فيه شروخاً، تسقط منه فتاتاً ... تترك فيه حفراً وخروماً وثغرات، لكنه لا ينصدع، لا ينشق، لا يسقط. وما تني المخالب المثلومة المقصوفة السنان تخدشه، لا تكف - نموذج٦. كانت فهود فرائصك تفترسني ... عزيف عواصف الفجيعة فريضة فرقاني. - نموذج٧). لا يرضى «ميخائيل» بالمتحقق، بالواقعي، ولا يسلم بحركة التاريخ والزمن، ومن ثم فهو لا يقنع بالتفسيرات العقلية والواقعية، بل يسخر منها، أو يسخر من نفسه وهي تتشدق بها. إنه يرفض النسبي، ويتعلق بالمطلق. يظل دائماً يحلم بما لا يتحقق (لم أكن

أعنى بالطبع أننى أريد هذه الإجابات المنطقية المعقولة الفكرة التى تحسب حساب الأشياء وتقدر احتمالات المستقبل وتقوم انعكاسات الماضى وتحلل الوضع النفسى والديالكتيك الاجتماعى ... هذه أيضاً بهجة مفضلة، ولكن رثة نفهة المذاق، بوسعى، وقد كان دائماً من دأبى، أن ألعب هذا أيضاً، باستمتاع ملول وشهية من سخرية ... لم أقبل أبداً هذا المنطق ولا طبائع الأشياء. - نموذج١.

أجد نفسى يحاصرنى الحلم ... لكن الحلم لا يموت. - نموذج٥ )

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

ظل الوجود- دائماً- موضع جهل وتحير ومساءلة وشك، والقبض بمعرفته وتحديده يعنى انتقاصه، بل نفيه، فـ"... التحديد نفى..."(١١٥).

لا وصول - إذن - إلى يقين مانع (يقين ليس نهائياً، بالطبع، موضوع للسؤال، ككل شىء، آخر لو كان نهائياً لما كانت ثم حاجة لا بتعاث الحديث عنه أصلاً، لأن ضربته النهائية لا شفاء منها ولا راد لها. اليقين مشكوك فيه، مضروب بالعطب. - نموذج٤ ).

فما يحدث ليس يقين معرفة وإحاطة وتحديد، ولكنه يقين بالقبض والنقد واليأس والألم، يقين بدوام الفقدان والعوز، يقين دائم بـ«العطش» أبداً «هل يقين العطش إنما يأتى من يأس التحقق، ونفاد الصبر على الألم، ونفض اليد من الطلب المستحيل، والتوحس من قصور الحول وسقوط المنة؟ - نموذج٤ ). هذا المعنى (أى يقين العطش) أو «الحال» هو مضمون 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».

(يقين العطش ص ٧)(١١٦)

بل اتخذ هو نفسه عنواناً للرواية، مما يكشف عن هوية النص الروائي، وطبيعة علاقته المقترحة مع العالم، حيث يشكل المتخيل (الفانتازي)، ونفي الواقعي، والغموض، والحيرة، والتساؤل - من خلال مجازية العنوان وتجريديته - 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 محايلة، 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 نفي الواقع، بانتقاده واستهجانه، وبالاقتصار على الذات في رؤيته وإدراكه ونقله.

فالتساؤلات تتواصل دون أن تجد جواباً أو تبحث عنه. الجواب يعني تحديداً، يعني وقوفاً على «حقيقة» ما، هو أيضاً "... استجابة وإنصات وتحاور ..."(١١٨)؛ هذا ما تفتقر إليه الذات وتفتقده، إذ تنحصر داخل رؤية ذاتية أو شخصية تعاني اللبس والغموض (يا إيزيس هل جف نهدك يا إيزيس؟ أحقا نضبت حلمته؟ - نموذج٢. تعبت عيناي من التحديق في السموات الخاوية متى أغمضها على نهديك؟ لماذا أنكر طوفان النعمة الذي غمرني لماذا أنكره؟ هل يقين العطش إنما يأتي من يأس التحقق...؟ - نموذج٤. لماذا أريد أن أضع يدي على آثار 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 أثمن ما عندنا؟ هل فقدنا جسدنا الذي كان رؤيا؟ هل فقدنا جسد أبوللو أم يسوع أم الحسين؟ هل تريدين تغيير العالم، مازلت، رامة؟ أم انتزعت نفسك من قبضة الحلم العظيم الكسير؟ أي أفق هائل الانفساح فقدناه ...؟ - نموذج٥. ما زال القناع الأبنوسي الأسود يحدق إليّ، أم أنني الذي أحدق فيه، لا يحول عنه بصري؟ هل كان لدي مثل هذا القناع أصلاً؟ - نموذج٦. لهفي إلى معرفة خفاياك صفقة فاوستية أم فرض لا مفر منه؟ - نموذج٧). مثل هذه التساؤلات سواء المعنية بالتصور أم بالتصديق، أو بتعبير أدق: سواء تلك التي تظهر فيها بؤرة الجديد، عندما يستفهم عن المعلومة التي يجهلها المتكلم (أسماء الاستفهام: من، متى، ما ... أو: هل)، أم تلك التي تظهر فيها بؤرة المقابلة، عندما يستفهم عن المعلومة التي يتردد المتكلم في ورودها (حرف الاستفهام): الهمزة(١١٩)، وهنا يتضح أن التعبير: هل ...أم...؟ الموجود في عدد غير

قليل من التساؤلات - وإن شكل «لحناً»، فهو إنما يساير بروح اللعبة العربية - حسب مبدأ الاقتصاد - إلى تقليص أدوات الاستفهام والاستعناء عنها بندرة استعمال الهمزة - المناسبة للتعبير ... أم ...؟ - والاستعاضة عنها بهل؟ أو بالتنغيم كما في صفقة هاوسنية أم عرض لا مفر منه؟ )!

مثل هذه التساؤلات التي تطرح جهاذ بالحقيقة أو ترددا وتشتتا في أمرها- لا يجاب عنها، وإن كان ما يتبعها من أقوال يحمل سعيا نحو تقرير حقيقة ما دون أن تكون ردا مباشرا على التساؤل، مما يعني أن الحقيقة ليست نتاج حوار عبر السؤال والجواب، ولكنها نتاج حوار منقطع (الاستفهام غير المجاب عنه) من قبل الذات وحدها.

فالتساؤل عن جفاف نهد «إيزيس» ونضوبه يتبع بتأكيد خصوبتها وقوتها من غير أن يكون جواباً (هل جف نهدك..؟ أحقاً نضبت..؟ ← ، بل قوتك وخصوبتك وحنانك لا تنضب)، والتساؤل عن سبب نكران النعمة التي غمرته (أي «ميخائيل») يجد رداً غير مباشر فيما تلاه من قول لـ«ذي الذون» من أن الحيرة والإنكار تمام المعرفة (لماذا أنكر طوفان النعمة...؟ ← ألم يقل ذو النون ... «أعرف الناس بحزنه أشدهم تحيراً فيه»). والتساؤل عن حقيقة امتهان الجسد وسبب ذلك - يتبعه التأكيد بقوة الجسد وعنفوانه (لماذا أريد أن أضع يدي على آثار طعنة الرمح ...؟ لماذا؟ امتهان الجسد؟ هل يمتهن الجسد وحده؟ هل فقدنا جسدنا ..؟ ← ضر الحقب والدهور وما زال الجسد في العنفوان).

ويتعرض الواقعي واليومي والتاريخي للنفي 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 مقدس تظهر تجلياته في الرموز الأسطورية والدينية. فالواقع يحتزل إلى إشارات تجري على لسان الذات/ الشخصية إنها تتحدث عن واقعها المعيش المتمثل في عمليات الترميم والبناء (نموذج١)، بما يضم من شخصيات (الريس، العمال من صعايدة وسقاية المدارس) وبما ترتديه تلك الشخصيات من ملابس (جلباب الريس، فانلات الصعايدة وهرابيدهم، أحذية شباب المدارس وشورتاتهم)، وما يصدر عنها من أفعال (كصرخات الريس الآمرة، غناء الصعايدة تدخين السقاية ودهان شعرهم وصعودهم السقالات وحصولهم على أجر يومي)، وبما يضم أيضاً هذا العمل من مواد ومعدات (خلاطات الأسمنت، حديد التسليح، الطوب، سيارات الشحن) وما يصاحب العمل من حركات وأصوات (صرخات الريس الآمرة، غناء الصعايدة، صفير

الخلاطات، قعقعة الحديد، ارتطام الطوب، عواء فرملة السيارات). وهنا تبدو 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 الصعايدة/ الرتيب/ الحزين/ الذى../ جنسهم/ العتيق/، فانلاتهم/ القطن/ المحمرة/ الطويلة الأكمام، هرابيدهم/ التى .../، رشاش الأسمنت/ الرمادى/ المزرق/، قبيلة/ جديدة من شباب .../ أحذية/ طويلة/ سوداء/ من المطاط/، سجاير/ أمريكية/، صدور/ عارية/)، وباستخدام ألفاظ مستحدثة (خلاطات الأسمنت، حديد التسليح، سيارات الشحن، الريس، فانلات، هرابيد، المطاط، سجاير، البرياتين السقالات، شورتات، جنيهات).

هذا الواقع «العملى» بازدحامه وصخبه لم تجد فيه الذات ملاذاً لها من وحدتها ووحشتها فلم يكن الآخرون سوى مستوحشين مثله (وحيد آخر فى هذا المركب الذى يبحر بلا نهاية غاصة بالمستوحشين المائلين شعاب الأرض ومناكبها). وليس واقع العمل سوى جانب من **الواقع المعيش** (نموذج٢) الذى يتهدده الجدب والخواء والتحلل والتناحر والموت والقتل (نحن المحاصرين بصحرائنا.. محتشدين نلتصق، ونصطدم، ونرتطم ... جدولنا العريض المريض فقد سطوته وذكورته ... يكاد ينهار الجرف الذى طالما وشيناه ... صخره بميد ويتحلل، أرضه الآن بلا رحمة، نطرد منه الهدهد ... نطفئ أفرانها الصغيرة الوديعة لنشترى الخبز الأجنبى الميت ونتركها للبواشق والقتلة لكى تبوء بالبوار والمبيدات التى ... حطام حجارة الحيف، والبواشق صفيقة المناقير تنقض على الأحلام المذبوحة ... زحام الهموم والهدوم والأطراف المنهوكة ... بصاق السباب المجانى وتدافع الأجرام والأجسام تحت انديا الجرائد المدماة بجرم قابيل)؛ وما ذلك **إلا لأن الواقع المعيش يندفع بقوة نحو القيم المادية الاستهلاكية التى تسود العالم الحديث** (نموذج٢، ٣)، فى سبيل المادة يمتهن 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 المرسيدس 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، ويستبيح كل شىء، حتى الأجساد والضمائر والعقول وميراث الحضارة، فى الجامعة التى أصبحت مجرد

نقطة عبور أو محطة واسعة يعادرها دون أن تستوقفه وتعنى له قيمة أو معنى ما. فى انتهاك الحرمات وفسق المحارم، فى ابتذال الأجساد خلف الحيطان وداخل الشقق المفروشة الداعرة التمن وامتهانها بالتعذيب والقطع والقتل والنفى والتفريق. إن العالم الحديث يهدد وجوده الإنسان بتسابقه الجنونى نحو احتراع أسلحة الدمار من قاذفات وقنابل وصواريخ ومتفجرات وباندفاعه نحو الأحد بالتقنية الحديثة وتطويرها فى كافة المجالات من صناعة معدات وأسلحة وكمبيوتر وتكنولوجيا المعلومات. إنه - بذلك - يشهد نوعاً من التفسخ وتقطع الأوصال والتمزق والانقسام، إذ يشتد النزاع حول الحدود بين الدول والجماعات فى محاولة لإزالتها أو صيانتها (نموذج٥).

ولم يكن ماضى الذات أو تاريخها أحسن حالاً من واقعها. إنه تاريخ حافل بكل صور الاستلاب والقهر والعنف (نموذج ٢، ٥). تعددت خلاله طرق التعذيب والقتل والحلم والتمثيل بالأجساد، من خوزقة، وتشييح وصلب، وشنق، وقطع الرأس والأوصال وتعليقها على الأبواب، ورجم وإحراق بالنيران، وجزر، وتنديد وتجريس، وجباية، كما تعددت صور الطغاة والمستبدين والجباة من بيزنطيين، وأمويين،وعباسيين، ومماليك، وعثمانيين)؛ وهكذا تتسع رؤية الذات لترصد بعناية فائقة الواقعى واليومى والتاريخى بتفاصيله الدقيقة، من خلال لغة دقيقة زاخرة بأسماء الأعلام، وبالألفاظ المستحدثة (بلفظها أو بدلالتها)، أو غير العربية، أو العربية المهملة أو القليلة الاستعمال نسبياً لقدمها، أو العامية (النواشق، المبيدات، البطاريات ومكنات ...، المرسيدس والبيجاسوس، الأسطل الجرائد، قابيل، البازوكا والكلاشينكوف، القنابل العنقودية، النابالم، الصواريخ، منجنيق، الأوناش والبلدوزرات، أسيوط وسوهاج، ليبيا والكويت، الانفتاح، رؤساء التحرير، الحرم الجامعى، الشقق المفروشة ذات ربع المليون، كمبيوتر، المخابرات، تروس الريوت، السماسرة والكومبرادور، البيزنطيين الأورثودكس، سقيط، الأمويون والعباسيون، ابن طولون، المماليك، العثمانيين، دقلديانوس، المسيح خمسة أرطال، الدغال والحمير، المسوح والعمم - نموذج ٢. الخوزقة، النسوان، النواشق، الزنادقة الساطور، السيف، النطع، المهدودة الحيل، عشش الصفيح والكرتون، الهيتو والتويست والضرب والبوسنة والشيشان، روسيا، أوشفالد، الرشاشات والدبابات، داود، صندر، ديرود، أبوللو، يسوع الحسين - نموذج٥).

هذه اللغة الدقيقة الموحية تسعى الذات إلى تقديم تشخيص لغوى للواقعى واليومى والتاريخى يضم العامى والمستحدث والمهمل داخل سياق فسيح وتركيب فسيح باسحام واضح

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

ولا يختلف عن هذا كثيراً ما تصنعه الذات من صياغة مجازية للواقعي حيث يتخفى (أي الواقعي) وراء الصور والمجازات، وتغيب تفاصيله وملامحه، وينتفي 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 سطوته وذكورته، يغص بنا ويكاد ينهار الجرف الذي طالما وشيناه بالتعاشيق والمعاشق .. بينما صخره بعيد ويتحلل، أرضه الآن بلا رحمة، تطرد منه الهداهد كما طردنا الإيبيس القديم، تطفئ أفراخها الصغيرة الوديعة لنشترى الخبز الأجنبي ... وتتركها للبواشق والقتلة لكي تبوء بالبوار والمبيدات التي تنتشر بينها الأسلاك والبطاريات ... حطام حجارة الحيف، والبواشق صفيقة المناقير تنقض على الأحلام المذبوحة - نموذج ٢. ركام التاريخ نصب الراهن القائم أمارات على الآتي الذي كم أريد ألا يقوم أنقاض الحياة الآن تتحول إلى حطام التاريخ - نموذج٥).

وقريب من هذا تلك الصياغة الرمزية للقناع الأبنوسي الأسود (نموذج٦) الذي يلتصق بجلد «ميخائيل» وعظام وجهه من غير انفصال أو انتزاع له، رغم محاولة خدشه وشقه التي لا تنتهي (الأظافر المثلومة لاتني تخمش القناع، تشقق فيه شروخاً، تسقط منه فتاتاً، تغور في خشبه الأسود ... تترك فيه حفراً وخروماً وثغرات. لكنه لا ينصدع، لا ينشق، لا يسقط).

هذه صياغة حلمية - رمزية للعلاقة مع الواقع عبر اللاوعي بصوره واستيهاماته الذي يحمل رغبة الذات في التخلص من عبء دائم غير منقض، رغم دوام المقاومة والجهد.

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

إن الواقع - بعلاماته المباشرة الصادرة عن الذات أو بإيحاءات الصور المجازية - يشهد نوعاً من التعييب والنفي والإقصاء، يتسق مع استلاب الذات داخله، وهو ما يتوازى مع تمسكها (أي الذات، أو إيماءا الحتمي بروح مقدس أصيل، أزلي وباق، مطلق وثابت، يتحطى حدود الزمان والمكان والواقع (ليس نوستالجيا لمصر وهمية بل استيحاء للدرة المخصصة أصل الأشياء لكنك يا إيريس كما كنت في القديم، صارمة وحنون، تدوسين العقارب بقدميك الطاهرتين العاريتين وانك روحك أبوك حور يحلق بجناحيه عليك إلى أبد الآبدين. - نموذج٢).

وهو ما يتجلى في الأساطير والرموز الدينية والفكرية، تلك الأساطير والرموز التي تحسد - بدلالاتها الدائمة اللا زمنية - رغبة الذات في تخطي ذاتها وحاضرها أو وضعها التاريخي أو واقعها وتعلقها المحموم بمبدأ ثابت (مطلق)، دائم الحضور، أبدي العودة والتكرار، يتحاور ما هو موجود وواقع إلى روح قديم مقدس، ممتد ومتواصل، تسعى الذات إلى أن تحياه بإدماجه في الوجود الإنساني وفي واقعها الخاص، إلى أن تعيش تحدده ولا تناهيه. إن الذات تعلن قدرتها على انتقاد الواقع (والتاريخ)، وإدانته، والسخرية منه بقدر ما تعلن تطلعها إلى إعادة تشكيله وخلقه، تراه " ... ينكشف ويقبل البناء بدءاً من مستوى «متعال»، لكنه «تعال» بمقدور المرء أن يحياه بصورة طقسية ثم ينتهي به الأمر إلى الاندماج في الحياة الإنسانية ..."(١٢١).

إنها تقوم بفعل النقد والاستهجان والتهكم، في الوقت الذي تقوم فيه بفعل النفي والمحو والتعييب بحثاً عن الوجود الحقيقي، غير أن هذا الوجود الممكن المحتمل (المتخيل) وإن كشف عن الوعي بتأزم الواقع بتناقضه مع ما تنتظره الذات ، وتبحث عنه وتحلم به - فهو وجود يتجاوز جدلية الواقع وتعقيداته ومقتضياته، ويمثل رؤية مستقبلية لا تخرج عن كونها ذاتية خالصة تعرضها الذات بعدها، ولا تقبل حواراً بعدها - كما سبق توضيحه عند مناقشة الحوار

في الخطابات المباشرة الحرة السابقة تتحدث الذات بصوتها مباشرة من غير وساطة وتتولى هي بنفسها الكشف عن رؤيتها التي تشكلها مدركات مباشرة وتصورات خاصة مما قد يسمح بالقول بأن وعي الذات تكونه خبرة شخصية وذاتية محضة ، وتحمله لغة مونولوجية وحيدة الصوت وإن سعت الذات نحو تحطيم هذه المونولوجية؛ فهي تتخذ من نفسها موضوعاً للخطاب، تتحدث عنها وإليها، فتجعل منها بالتالي - شخصاً آخر، تخبره عما يتضمنه وعيه، وما يستقر بعيداً داخل لا وعيه.

إنها تخبره عن واقعها أو حاضرها الخاص الشخصي، أي واقعه أو حاضره (آخر غمرات الشيء الذي بيننا كنفضات الدور الأخير من الحمى، تجيء وتذهب، تغرقني وتنحسر... - نموذج١. في العتمة جسدها رمال حريرية ناعمة حول جسمي تنفلت من يدي تغمرني وأغوص فيها وقطرات الدم تسقط من كفي بطيئة لا ألم فيها ... - نموذج ٣. وطني بعيد، وليلي لا ينتهي، والحيرة تحاصرني ... نموذج٤. لماذا أريد أن أضع يدي على آثار طعنة الرمح ... - نموذج٥. مازال القناع الأبنوسي الأسود يحدق إليّ ... أحسه ثقيلاً على وجهي ... - نموذج٦. كم أفتقد دفء إلفك ... - نموذج٧).

ولكن هذا الواقع بذاتيته إنما هو نتاج سياق أعم وأشمل، " ... «فالذاتية هي صوت، ولكنها في نفس الوقت أداة لنقل كل ما هو جماعي»"(١٢٢)، فهي بذلك تخبر عن المجموع في الوقت نفسه (وحيد آخر في هذا المركب الذي يبحر بلا نهاية غاصة بالمستوحشين المالئين شعاب الأرض ومناكبها ... - نموذج ١. ليس مسدوداً عليّ أنا، ولا علينا كلينا، بل علينا كلنا، نحن المحاصرين بصحرائنا ... - نموذج٢. ... ما زالت الأجساد تطوى وتجوع ويقذف بها ... - نموذج٥). كما تتذكر الذات معه (أي مع الآخر) ماضيها أو تاريخها الخاص والعام (لم تكن كل رسالتي هذه لك ... كنت أقول لك إنني أريد منك ... - نموذج١. لقد سقط ست غريم أوزوريس ... وصعد مارجرجس إلى صهوة حصانه وانحسرت مجازر البيزنطيين ... والحفاظ على الكنوز عند الشافعي والقلقشندي ... - نموذج٢. الخوزقة والتشييع والتصليب وشق الرأس على الرمح ... ركام التاريخ ... - نموذج٥. مازال القناع الأبنوسي الأسود يحدق إليّ ... - نموذج٦. انفصامك عني أفنائي ... - نموذج٧). غير أن تذكرها هذا ليس مجرد استرجاع للماضي واستعادة له بقدر ما هو محاولة لإعادة تكوينه وتأويله، ولخلق وعي جديد به، وفق متغيرات اللحظة الراهنة، لحظة الكتابة، ذلك أن " ... حاضر الكتابة عندما يتحول إلى الماضي فهو ينتج في الواقع ماضياً آخر وقد تلبس برؤيته له ..."(١٢٣).

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

ترديد وإعادة، وإما تمحيا لحظة الكتابة (والتذكر) وجوداً مختلفاً كانت تفتقر إليه قبل ذلك؛ معنى ذلك أن الذات كاتبة أكثر وعياً وتبصراً بنفسها مما هي مجرد ذات مجربة فحسب.

فقد كشفت لحظة الكتابة عن: أن كل رسالة «ميخائيل» لـ «رامة» (لم تكن ... إلا صرخة وحيد مستوحش)، وأن الرد الذي كان يقول أنه يريده منها ليس (هذه الإجابات المنطقية المعقولة الفكرة التي تحسب حساب الأشياء ...)؛ وإنما كان يريد رداً يكون مثابة (استجابة لصرخة الوحشة. هذه الوحشة اليومية المتبدلة، إجابة تأتي في النهاية لست وحيداً كل الوحدة، أن هناك على الأقل من يسمعني ...)، وأن ما شهدته مصر من دم مسفوح كان (من أجل التنوير والتحديث على السهول والسهوب ...)، فأمجادها (تستعصي على الإحصاء)، وستبقى رغم هذا كما كانت في القديم (صارمة وحنون، تدوسين العقارب بقدميك الطاهرتين العاريتين وابنك روحك أبوك حور يحلق بجناحيه عليك إلى أبد الآبدين)، وأن الجسد رغم امتهانه (مازال ... في العنفوان، كأنه هو محط الكرامة، ومعقد عزة الروح ... مازال وضيئاً شامخاً)، غير أنه (نصب الراهن القائم أمارات على الآتي الذي كم أريد ألا يقوم)، وأن القناع الأبنوسي الأسود الذي لا يزال يحدق إلى «ميخائيل» ويحس به «ميخائيل» ثقيلاً على وجهه، ولا يفتأ يحاول شقه وانتزاعه؛ هذا القناع يحتمل أنه لم يوجد (فهل كان لدى مثل هذا القناع أصلاً؟). في هذه المونولوجات التذكرية تسعى الذات إلى امتلاك معرفة «أعمق» بماضيها - وبحاضرها ومستقبلها بالتالي، ومن ثم تتراجم فيها تفاصيل الماضي وتداعياته، وتختلط بالحاضر، فتتقارب الصور وتتشابه وتترادف (كما عند الحديث عن وحدة «ميخائيل» ووحشته وحقيقة ما كان ينتظره من رد. رموز القهر والتسلط في مقابل رموز المجد والقداسة على امتداد التاريخ المصري، صور التعذيب وامتهان الجسد والتمثيل به، محاولات «ميخائيل» المتكررة للتخلص من القناع). وفي ظل منطق التداعي والترادف لا أثر للزمن ولا حاجة للالتفات إلى وجود نوع من التتابع أو عدمه، كما تختفي فيها علامات الترقيم، لتجعل من التداعيات بتراجمها وتقارب دلالاتها لحمة واحدة من غير فواصل (نموذج ١، ٢، ٥، ٧)

ولا يلبث هذا الآخر الذي تتخذه الذات موضوعاً لخطابها أو مونولوجها الداخلي - أن يكشف عن تداخله مع صوت الذات، وتضمنه داخل هذا الصوت. فهذا الآخر لا يفتأ يستدرك على الذات قولها أو موقفها، حيناً يستنكره ويسخر منه، وحيناً آخر يدحضه ويرفضه، وكثيراً ما يلجأ إلى الاستفهام (آخر عبرات الشيء الذي يبدو كفحيحات الدور الأخير من الحمى، تحيء وتذهب

تغرقنى وتنحسر. ألم تنته بعد؟/ وحيد آخر فى هذا المركب الذى يبحر بلا نهاية غاصة بالمستوحشين المائلين شعاب الأرض ومناكبها. أليس كذلك؟ - نموذج١. لقد سقط ست غريم أوزوريس. ألم يسقط؟ - نموذج٢). فقول «ميخائيل» أن علاقته بـ «رامة» تشهد فى طورها الأخير تقلباً 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» وتاكيده (أليس كذلك؟/ ألم يسقط؟).

وقد يلجأ الصوت الثانى إلى التصريح بمعارضة «ميخائيل» باستخدام النفى، ففى مقابل تأكيد «ميخائيل» سقوط الحلم وانهياره وتشويهه (ينهار الحلم الذى شاه واندحر، وتنطفئ النجوم - نموذج٥)، وتأكيده أن القناع الأبنوسى الأسود يدعو إلى اليأس والفشل (قناع محبط وراض بالحبوط - نموذج٦)؛ فى مقابل تأكيدات «ميخائيل» هذه يواجهه الصوت الثانى بالنفى القاطع، مؤكداً نقيض 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 الوعى المختلفة؛ يكشف بوضوح ذلك الآخر الذى يقبع بداخل الذات، مؤكداً " ... أن الإنسان يضم الآخرية فى داخله ... "(١٢٤)، مما يخلق انقساماً يسمح بالتكشف والتعرى 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 غيرية أجنبية تخرج ما عن مونولوجيتها وأحادية الصوت إلى التعدد والانفتاح. وتتعدد مظاهر هذا التلفت وأشكاله. منها توجه حوارى إلى «رامة» أو إلى غيرها فيما يمكن أن يسمى «مونولوجاً حوارياً» Dramatic Monolgue(١٢٥)، يجعل من كثير من النماذج حواراً جانبياً يصمت فيه المخاطب، بينما يواصل المتكلم مخاطبته واستحضاره أمامه داخل الخطاب (آخر غمرات الشىء الذى بيننا ... لم تكن كل رسالتى هذه لك ... - نموذج١. ليس مسدوداً علىّ أنا، ولا علينا كلينا ... يا إيزيس هل جف نهدك ... - نموذج٢. أقاوم شيئاً يشدنى إليك ... -

نموذج٣. تعست عيناي ... متى أعمصهما على نهديك؟ ... - نموذج٤. هل فقدنا أنس ما عندنا؟ ... هل تريدين تغيير العالم، مازلت، رامة؟ ... نموذج٥ كم أفتقد دفء إلهك ... - نموذج٧)

وقد يكون المخاطب هو المرسل إليه في الرسالة الشخصية (حضرة والدي المحترم الحواجة قلدس ... - نموذج٣). ولا يخفى أن مواجهة الذات لنفسها كآخر داخل الموديلوج الداخلي يمكن أن يعد صورة للموديلوج الحواري، ومن هنا كانت التسوية بين النوعين.

وقد تلتفت الذات إلى كلمة الغير، فيأتي قولها متضمناً كلام الغير، حيناً تنطق به على نحو غير مباشر أوغير مقول، وحيناً آخر تقوم بالرد عليه أو دفعه دون أن يكون حاضراً أو مشخصاً داخل الخطاب (لم أكن أعني بالطبع أنني أريد هذه الإجابات المنطقية المعقولة ... كما تفعلين - نموذج١. بل قوتك وحصونك وحنانك لا تعيض ... ليس نوستالجيا لحم وهمية بل استيحاء للبدرة المخصبة أصل الأشياء - نموذج٢). فالإجابات المنطقية التي يرفضها «ميخائيل» رداً على إحساسه بالوحدة والوحشة - هي ما تلجأ إليه «رامة» وتصنعه وتنطق به في العادة. يشير «ميخائيل» بذلك إلى ملفوظ «رامة» ضمن قوله هو، وليس صراحة (كما تفعلين)، بينما يرد على اتهام غير مصرح بالذات المتلفظة به، وغير مصرح بتلفظها، فهو ينفي ما يلصق به من أن حنينه الدائم إلى محد مصر القديم والعريق لا يعدو أن يكون من قبيل «النوستالجيا» Nostalgia، أي توق غير طبيعي لماض يتعذر استعادته واسترداده.

وأحياناً ثالثة تعمد الذات إلى نقل كلام الغير، ووسمه بعدد من العلامات الخطية والكتابية، فيأخذ القول الأجنبي شكل الخطاب المقول في ثنايا الخطاب المباشر الحر. يتصدر عبارة ممهدة ونقلتين وتنصيص (ألم يقل/ قال/ قالت « ... » - نموذج ٤، ٥)، أو تنصيص فقط (نموذج٤)، وقد يتحدد بصيغ تعبيرية تخص نوعاً كتابياً محدداً، تميزه وترسم حدوده ما بين الافتتاحية والختام (نموذج٣)، وقد يكون مكتوباً بلغة أجنبية كالفرنسية (نموذج٧).

تنتمي هذه الأقوال الغيرية إلى أجناس تعبيرية مختلفة، كالرسالة الشخصية (نموذج٣)، والنثر الصوفي (نموذج٤)، والغناء العربي (نموذج٤). وقد تكون مجرد قول شخصي (نموذج٥)، أو لغة أجنبية (نموذج٧).

ومع تميز هذه الأقوال الأجنبية تركيبياً وبنيوياً ولغوياً داخل الخطاب، فهي تدخل في علاقة «حوارية» مع السياق أو ملفوظ الخطاب المباشر الحر الذي تتخلله وتندرج ضمنه. ومن

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

فالخطاب المباشر الحر في نموذج (٣) تقتحمه 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 في المكان، إحساسها بالرضا لوجوده (أي الأب) حياً بصرف النظر عن أحوالها المادية، كما تعتذر عن تأخرها في الكتابة إليهم؛ لإصابة البنات بالحصبة وتطمئنهم على شفائهن لحظة كتابة هذه الرسالة، وهي أيضاً تبعث بسلامها إلى أخوتها وأخواتها وبخاصة «ميخائيل» الذي ترجو أن يكون قد حصل على شهادة الثقافة العامة؛ لتطمئن عليه، كما ترجو من الله أن يطمئنها على الجميع. في إطار الجنس الكتابي المسمى بـ «الرسائل الشخصية» يندرج هذا النص المكتوب.

متوسلاً بافتتاحية معتادة وتقليدية (حضرة والدي المحترم...)، وبنهاية متكررة (من عند كريمتكم) مشفوعة بتاريخ كتابة الرسالة ومكانها (الزرابي فيوم ٢٤ /١١/ ١٩٤١)، ومتجهاً إلى منح العامي صياغة فصيحة، كما هو مألوف في كتابة الرسائل (والقريب أننا معكم/ وإن لم بالجسم/ ... لأن البنات كانوا/ راميين الحصبة/ ... لأن وجودك/ على الدنيا/ ... لعل ميخائيل أفندي/ أخذ شهادة/ الثقافة العامة)، ومتحرراً أيضاً من علامات الترقيم التي لا تراعى في هذا الجنس الكتابي. إن هذا النص المتخلل بتقاليده الكتابية الخاصة والمغايرة للغة السرد السارد في 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 في الثلاثية - واحداً من أهم الأسباب لحدوث الانقطاع في السرد أو الحكاية، إذ يعقب الرسالة الشخصية خطاب مباشر (حر) لـ«ميخائيل» يستكمل به حكايته الدائمة عن «رامة» (في العتمة جسدها رمال حريرية ناعمة حول جسمي ...).

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

إدراكاً للنقص وبقاء مستمراً وعطيماً للحيرة واليأس والخوف؛ عند حديثه هذا يستشهد «ميخائيل» بأقوال للصوفي «ذي النون المصري» (ت ٢٤٥هـ) تتوافق مع مفهومه، وتمنحه مصداقية وتأكيداً، وتلتحم بخطابه الخاص رغم تميزها طباعياً وتعبيرياً:

(ألم يقل ذو النون - بلدياتي الأخميمي بالمناسبة: «أعرف الناس بحدوده أشدهم تحيراً فيه». وقال أيضاً «إذا صح اليقين في القلب صح الخوف فيه»)

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

هذا المقطع الغنائي يقطع كلام «ميخائيل»؛ لتكسر جديته وتعقله وخوضه في معان فلسفية عميقة، وذلك بإدخال صوت أجنبي أبعد ما يكون عن الجدية والصرامة، بما يصاحبه من إيقاع موسيقي، وتغن، وبساطة في معاني الأغنية. ورغم ما يصاب به المقطع الغنائي هنا - من جراء تحاوره مع كلام «ميخائيل» - من تعديل طفيف يقربه من الفصحى، باستعمال (اثنين) بدلاً من (اتنين) - إلا أنه يظل مقطعاً معلقاً، متحماً على السياق، يطلب حضوراً وإقامة، بمخالفته وانقطاعه عن الحكاية، لا بتماثله أو تعارضه معها.

وقد يكون النص الذي يتخلل الخطاب المباشر الحر قولاً شخصياً، يعيده المتكلم بنصه دون تغيير، مع تمييزه بعلامات خطية، كما في نموذج٥ (قالت [هل أنسى قط ما قالت؟]: «أحبك أكثر مما سوف تعرف أبداً»)، ولكنها إعادة تجعل منه قولاً جديداً، إذ يقال ثانية في زمن آخر، أي زمن استعادته، حاملاً دلالات مضاعفة، هي - هنا - عدم نسيان هذا القول مطلقاً، كما يتضح من تدخل المتكلم الموجود بين قوسين (هل أنسى...؟).

ويدافع من عدم نسيان «ميخائيل» قول «رامة» بأنه لن يعرف أبداً كم هي تحبه - يظل «ميخائيل» واعياً بأزمته، قلقه الدائم، حيرته المستمرة، إحساسه بدوام النقص (أكثر مما سوف تعرف أبداً)، ودوام الألم (لماذا أريد أن أضع يدي على آثار طعنة الرمح...).

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

وحشية 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 وظيفة هذه الكلمات التركيبية والدلالية، فلها وظيفتها الصوتية في الوقت نفسه، حيث تبتدئ بحرف (F) المتوافق صوتياً مع حرف «الفاء» الذى يتميز به المقطع/النموذج، بحضوره فى كل الكلمات.

**وفي ذلك سعى نحو كتابة تحتفى بصوتيتها أو بموسيقاها، متجهة صوب مصادر مختلفة تمنحها تعددية صوتية ملحوظة.**

بسماتها اللفظية والدلالية تدخل الأقوال الغيرية 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 الثقافي العام الذى أنتج كل هذه الخطابات المتنوعة، والتى هى - في الحقيقة - أشكال أو تمثيلات أو تشخيصات لغوية لمظاهر الواقع المختلفة وهكذا يتوارى الواقع - داخل الحكاية - خلف هذه النصوص المتخللة، وتتناقص جدية أمام هذا «اللعب التناصى» 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) نمط من الخطاب ينقل الأقوال أو الأفكار بطريقة تندمج فيها أقوال الشخصية أو افكارها مع قول أو فكر آخر 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 المشخص، كما تعرف أشكالاً مختلفة من توسط السارد، باستخدام العبارة المهدة Tag Clause، أو بإسقاطها. إن الأمر يتعلق - فى النهاية - بخطاب مزدوج الصوت والوعى، خطاب هجين متنوع، مختلط، حوارى (بالمعنى «الباختنيى»).

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

## ١-الخطاب المحوَّل 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 المهدة فالسارد ينقل خطاب الشخصية، المصرح به (قال إنه/أنه ...)، أو الداخلى (أعتقد أنه ...)، مدعياً - من خلال العبارة المهدة - الأمانة والدقة فى محاكاة قول الشخصية وتلفظها، وإن كانت العبارة المهدة لا تحمل ضماناً كافياً بالحرفية، وبأن الكلمات المنقولة هى تلك المنطوقة من قبل المتكلم الأصلى أو الأول، فلا يستبعد " ... أن السارد لا يكتفى بنقل الأقوال ... بل يكثفها ويدمجها فى خطابه الخاص، وبالتالى يعبر عنها بأسلوبه الخاص..."(١٢٨)، أى إن تدخله احتمال أقوى وأرجح، وإن عُد باحتماليته ظلاً أكثر منه تدخلاً.

**ومن نماذج الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر:**

ن١: «قال لنفسه إنه فى طفولته كان يعرف، ويحس ببصيرة ما طفلية مبكرة النضج هذا الوداد الجسدى الذى لا يتجاوز أبداً ذاته، ولا يكاد يعى ذاته، عند السيدات البلديات، والجارات والحديقات والحبايب اللاتى كن يتردن على بيتهم فى غيط العنب ... وعرفه أيضاً فى أول مراهقته عند البنات من قريباته فى الطرانة ... ». {الزمن الآخر ص. ٣٩٤}

ن٢: «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 يهم؟ - 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 المنتصبة الحارة المبللة نعم، نعم، نشق عبق شعرها الغنى الفواح، بحرافة أرج وثير. نعم، لقد عمرت وحشة روحه. لكنها - قال لنفسه - ظلت غريبة عنى.» {يقين العطش ص.٢٤٩}

ن٣: «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 يميت، كان كيانى كله يلفظ كل ما

أشرب، الكوبنياك والويسكي أو حتى النبيذ، على الأخص النبيذ، كنت أشرب مع أصدقاء الشباب الأول - الذين تساقطت أوراقهم في عواصم العالم ولم يُبقِ الزمن على أحد منهم - ولكن شقاء الحب وأوهام الإحباط وعدابات الصمت تحلل نواة حجرية في القلب لا يديبها شيء » {رامة والتنين ص. ٩٦}

ن٤: « ... وهما يتبادلان السؤال عن الأحوال، ولماذا لم تشتركي في المؤتمر؟ لأنها عادت منذ أيام فقط من بعثة تفتيش أخرى في الواحات، وعندها لجنة في الوزارة. وما أخبار المتحف في الاسكندرية، والترميمات الجديدة للحائط الشرقي؟ وإدماج عناصر الأعمدة التي اكتشفت في ماريوبوليس، هل نجح؟ وأخبار قراءاتها الأخيرة للبرديات اليونانية؟ ويضحكان من أخبار الرملاء.../ .. وهي تقول له بمرارة هادئة، بلوم لا تعترف به، أنها قد ضجرت من هذا السفر المستمر، وهذا العمل لا يصلح لي، ولا أحد، ولعله قد يسعده أن يعرف أنها بسبيل ما كان يريده لها دائماً، أن تكمل العمل في الدكتوراه وتُدرس في الجامعة وجاء دورها أمام شباك التذاكر ومضت إلى القطار ... » {الـــزمن الآخـــر ص. ٩، ١٠}

ن٥: « كان أحمد قد جاء له بالأهرام مقراً أن زيارة المتحفظ 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 كاليفورنيا، في استراليا، وأن ملهى فكتوريا الليلي يقدم معالجات الرقص الشعبي والغناء البدوي وأنغام الديسكو من سهير الشاعر وعايدة زكي وكنكوت مصطفى وسوسو عمر وبرلنتي صابرين وأوركسترا سوبر باورز، وأن في سينما رامويس فلمين "الحب وحده لا يكفي" و"اللص المحترف"، وأن اليابان لا تنوي أن تعترف بمنظمة التحرير الفلسطينية... » {الزمن الآخر ص. ٣٧٤}

ن٦: «كان قد حكى لها أنه في طفولته كان يستيقظ فجأة في الليل، على السرير العريض ذي الأعمدة السوداء المتوجة بعساكر من النحاس الأصفر، ويريح اللحاف الفضفاض الحائل اللون برائحته التي عطنت حدتها، ويحرص، وهو يُنزل جلابيته على ساقيه، ألا يعرى أخته الصغيرتين النائمتين ناحية الحائط. لماذا كان هذا القلق الذي يدفعه للتيقظ، يسترق النظر

بخوف خفيف إلى الأعمدة السوداء الغامضة التى تحاصره من الجهات الأربع بأكاليلها الداهنة اللمعان؟» {الزمن الآخر ص. ٤٢٠}

ن٧: «فلم يقل لها إن الزلزال قد كسر قشرة العقل والاتزان، ولم يسألها أيهما أصدق وأقرب إلى ينبوع الحياة؟ وما الصدق، وما جدوى مياه الينبوع الملحة؟ أهذا الامتزاج الحار وحده هو الصدق؟ هذا الحضور الماثل أبداً/ كل لحظة، نعم كل لحظة، هو الصدق؟ لكنى يا حبيبتى دائماً أعيشهما معاً، اندفاع كأنه احتضان الوجد ونكوص كضربة النهر معاً، اصطدام وافتراق لا يتوقفان أبداً، نسيج نفسى ينقطع ويلتئم، ينشق ويلتحم، فى ثورة دائمة التقلب لا تهمد فورتها أبداً، من الحقيقة واللا حقيقة. حبك لى - أهو هناك، أما يزال؟ - يوجد وينتفى، يقوم وينقض، ألف مرة كل يوم فى وهمى.» {رامة والتنين ص. ١٤، ١٥}

تقدم 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، ٣. قال لنفسه إنه ... - نموذج١. تقول أنها ... - نموذج٤. لم يقل إن ... - نموذج٧)، أو ما يقوم مقام القول (يتبادلان السؤال ... لأنها... - نموذج ٤. قرأ أن ... - نموذج٥. حكى أنه...- نموذج٦. لم يسألها أيهما ... - نموذج٧)، ومنها أيضاً ضمائر الغيبة المحولة اليها ضمائر المتكلم التى 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 تداخل صوتين، صوت الشخصية وصوت السارد. يظهر كلام الشخصية من خلال صوت السارد، ويعمد السارد إلى إقامة مسافة ما تبتعد بالخطاب المقدم 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، وتتعرض للاستبعاد والتغييب، تحت وصاية السارد، أى تتعرض 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)(تقول له... )، حيث يلتفت السارد إلى كلمة «رامة»، ويعيد قولها:

( ... لأنها عادت منذ أيام فقط من بعثة تفتيش ... وعندها لجنة فى الوزارة. أنها قد ضحرتْ من ... ولعله قد يسعده أن يعرف أنها بسبيل ما كان يريده لها ... )، باستخدام ضمائر الغيبة بدلاً من نقل كلامها بصيغته الأصلية المصاغة بضمائر الحضور( ... لأنى قد عدتُ ... وعندى لجنة ...

قد ضحرتُ ... يسعدك أن تعرف أنى بسبيل ما كنت تريده إلى ...)، ولا يكتفى السارد باقحام صوته فى خطاب «رامة»، بإعادة ما قالته بصوته هو، وإنما يشخص أيضاً بلغته ما يصاحب قولها من نبرات وانفعالات، ما يصاحبه من مرارة ولوم (تقول له بمرارة هادئة، بلوم لا تعترف به ...).

ومن خلال هذه الإعادة يسعى السارد إلى أن يقيم نوعاً من الحوار مع «رامة»، ومع أقوالها ولكنه حوار خفى غير مباشر، يبنى على هيمنة صوت السارد، وإقصاء الصوت الأصلى أو الأول صوت «رامة»، ذلك الصوت وإن "... كان معنى ما مشاركاً، فهو غير قادر على أن يكون متحدثاً"(١٢٩)؛ وهو أيضاً حوار يحمل تضامناً من قبل السارد مع قول «رامة» الذى تظل معرفته والتلفت إليه رهناً 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 ...)، يرداد التباعد عن محاكاة الخطاب المباشر الذى نطق 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 خارجى مستخدماً ضمائر الغيبة (قال لنفسه إنه فى طفولته كان يعرف، ويحس ... ذاته ... يعى ذاته ... بيتهم ... عرفه... مراهقته... قريباته - نموذج١. قال إنه كان يسارها ...معرفته ... غريبة عنه، لا يعرفها ... عمره . . رأى ... سمع ... أسكرته ... دشق ... روحه - نموذج٢. 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 بألفاظها، وبضمائر الحضور.

ان ما يحدث - في الحقيقة - هو تفكيك الذات لخطابها بنفسها هي، تعدل عن الصيغة المباشرة/ المنقولة إلى الصيغة غير المباشرة، عن كونها متلفظة إلى ملفوظة، كما تعدل أيضاً عن مقام الشخصية إلى مقام السارد.

فالذات تخبر عن نفسها كآخر بصوت السارد (قال أنه ...) بدلاً من أن تتحدث بصوتها (قلت لنفسي أنني في طفولتي كنت أعرف ... وأحس ... ذاتي ... أعي ذاتي ... بيتنا ... عرفته ... مراهقتي ... قريباتي/ قلت أنني كنت أسارها ... معرفتي ... غريبة عني، لا أعرفها... عمري ... رأيت ... سمعت ... أسكرتني ... نشقت ... روحي/ كنت قد حكيت لها أنني في طفولتي كنت أستيقظ ... وأزيح ... وأحرص وأنا أنزل ... ألا أعرى أختي').

وبذلك تسعى الذات إلى أن تبتعد عن قولها، تنفصل عنه، تعيده وكأنه ليس لها ولم يصدر عنها. وإعادته على هذه الصورة بخلق مسافة مضاعفة - لا تعني استعادته بقدر ما تمثل تأملاً جديداً، أو تأويلاً جديداً لما قيل، يعلن «تحرشاً»، أو فضحاً وتعرية، وأحياناً سخرية، أكثر منه تضامناً، يحدث هذا عند حديثه عن: تعرفه المبكر على الجسد الأنثوي وانجذابه نحوه منذ زمن الطفولة البريء (نموذج١)، عدم فهمه لحقيقة «رامة»، وغرابتها الدائمة بالنسبة إليه، رغم معرفته الدقيقة والحميمة بأعمق وأخفى خلجات جسدها وروحها (نموذج٢)، دوام شقاء الحب وأوهام الإحباط وعذابات الصمت في القلب دون أن يكون هناك خلاص أو تخفيف أو نسيان، ولا تفلح الخمر في تحقيق شيء من هذا (نموذج٣)، ما ورد بجريدة الأهرام من أخبار متفرقة عن الواقع تتفاوت في أهميتها، ما بين حدث عالمي كتنية اليابان عدم الاعتراف بمنظمة التحرير الفلسطينية، وحدث قومي كاللقاء المنتظر بين مصر والمكسيك في كرة القدم للناشئين باستراليا، وحدث محلي مرتبط بقضية لها خطورتها كالسماح للأقارب بزيارة المتحفظ عليهم في أحداث الفتنة الطائفية في موعد محدد من الثانية صباحاً إلى الثالثة بعد الظهر، وآخر محلي أقل أهمية وخطورة، وقد يبدو للبعض تافهاً، كمفاجآت الرقص الشعبي والغناء البدوي وأنغام الديسكو والأوركسترا بملهى فكتوريا الليلي بنجومه، والعرض الحالي بسينما راموبيس لفيلمين «الحب وحده لا يكفي» و «اللص المحترف»؛ هذا الجمع بين شتات الأخبار المتباينة كثيراً في أهميتها وخطورتها، الموجود في الجريدة اليومية المتعددة الصفحات

والذى حرصت الذات على ذكره متحاوراً داخل مقطع واحد؛ هذا الجمع والتجاور لا يخلو من ملمح ساردى ساخر تصمره الذات عند إعادتها للخطاب (الصحفى) الذى سبق لها أن قرأته (نموذج٥) قلقه فى طفولته أثناء نومه بالليل على السرير العريض ذى الأعمدة السوداء المتوجة بعساكر من النحاس الأصفر الباهت اللمعان، مرتدياً جلابيته تحت لحاف قطن تغير لونه وعطنت رائحته (نموذج٦)، طبيعته المتقلبة أبداً، المسكونة بالمتناقضات، امتزاج العقل والاتزان مع النزق والتهور الاندفاع وعنف الوصل مع النكوص والتراجع والافتراق، الالتحام والانفصال، الدوام والانقطاع؛ فهو يحيا كل هذه التناقضات فى كل لحظة (نموذج٧).

ولا تكتفى الذات (السارد/الشخصية) بإعادة قولها - كشخصية متكلمة فى الأصل - منفصلة عنه، ولكنها تتخذ من نفسها كسارد صوتاً أجنبياً غريباً عن صوتها كشخصية، أى إنها لا تعيد قولها، ولا تعيد النظر 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 الاستفهامية، والتنقيط، فى نوع من الهجنة اللغوية، والأسلبة، والإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية، التى تعلن جميعها عن تدخل صوت آخر ووعى آخر.

وتعد الجمل الاعتراضية - المصاغة غالباً فى شكل استفهام - أوضح الإجراءات وأكثرها استخداماً، لإقحام الصوت أو الوعى الأجنبى، لما تتسم به الجمل الاعتراضية من استقلال تنغيمى وتركيبى وابتعادى عن الجملة الرئيسية التى تعترضها(١٣٠). فهى تعنى باستقلاليتها المتعددة عنصراً مغايراً ودخيلاً، وإن لم يحل استقلالها دون القيام بدور (دلالى) بالنسبة للجملة الرئيسية كأن تقوم بدور الإضاءة والتوضيح (كنت أشرب مع أصدقاء الشباب الأول - الذين تساقطت أوراقهم فى عواصم العالم، ولم يُبق الزمن على أحد منهم - ... نموذج٣)؛ فالجملة الاعتراضية (- الذين ... منهم) تكشف عن مصير أصدقاء «ميخائيل»/السارد الذين رافقوه فترة الشباب، وانتهى بهم الحال إلى الفراق والموت. فالتوضيح - هنا - يحمل تنديداً بقسوة الزمن، مما يجعل منه (أى من التوضيح) نبرة مختلفة ومغايرة. وهو ما يحدث أيضاً فى نموذج٢ (لقد عمرت وحشة روحه، لكنها- قال لنفسه - ظلت غريبة عنى)، فالعدول عن ضمير الغائب (روحه)، والالتفات إلى ضمير المتكلم (عنى)، يؤكد - باستخدام الجملة الاعتراضية (- قال لنفسه - ) - أن الشخصية هى المتلفظة بغرابة «رامة» رغم أن الخطاب غير مباشر- محوّل؛ فنبرة الشخصية فى تلفظها مغايرة لنبرة السارد (=الشخصية) فى

الجملة الاعتراضية وليس الأمر مجرد تضمن لصوت الشخصية داخل صوت السارد. وقد تحمل 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 طالت غربة عنه/ رأى ومضة - أو مجرد العشق، مجرد القربى، ماذا يهم؟ - فى رفوتها ... نموذج٢. حبك لى - أهو هناك، أما يزال؟ - يوجد وينتفى ... نموذج٧).

فالاستفهام - بعلامته الخطية (؟)، وبنبرته التنغيمية الخاصة - داخل هذه الجمل الاعتراضية - يكشف عن صوت أو وعى ناقص غير مكتمل وساخر إزاء ما يقدمه السارد من معرفة أو حقيقة في 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» معرضة - خلال الجملة الاعتراضية - للشك والسخرية من قبل الآخر، وتبرز السخرية واضحة عندما يصرح السارد بأن «ميخائيل» رأى فى نظرة «رامة» إليه إشارة خفية (ومضة) رامزة 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 المتلفظة فى الأصل (أى «ميخائيل») نحو التأويل المفرط أو المبالغ فيه. وقد يحدث للصوت الغيرى أن يستنكر على «ميخائيل» قوله - وفعله أيضاً. فقول «ميخائيل» أن حبه دائم التقلب، ما بين التجلى والانتفاء - يفترض وجوده المستمر وإن شهد أطواراً وتقلبات، ومع ذلك يتساءل الصوت الغيرى عن هذا الوجود، متصادماً مع تصريح «ميخائيل»، وساخراً من زعمه المتناقض بين الوجود والعدم. وهكذا تحيل الجمل الاعتراضية هذه الخطابات إلى هجنة لغوية وأسلبة بارودية تحمل صوتين أو وعيين لسانيين داخل الملفوظ نفسه.

وهو ما يتحقق أيضاً مع الاستفهام فى غير الجمل الاعتراضية (كان يستيقظ فجأة فى الليل ... لماذا كان هذا القلق الذى يدفعه للتيقظ ...؟ - نموذج٦).

وقد لا يكون الصوت الغيرى حاضراً بلفعله داخل الملفوظ الواحد، وإنما يكون متضمناً فيه أى يأتى الملفوظ رداً على تساؤلات واستدراكات غير ملفوظة، فى نوع من الحوار الداخلى معها أو ما يسمى بالإضاءة المتبادلة.

وهو ما يظهر فى حالات التنقيط ( ... )، واستخدام ألفاظ الاستدراك (لكن)، والألفاظ المجاب بها عن الأسئلة (نعم). (نعم ... نعم رأى ومصة فى رنوتها. نعم... نعم سمع حرس نجواه نعم، نعم، نشق عبق شعرها. نعم، لقد عمرت وحشة روحه - نموذج٢. أهذا الامتزاج الحار وحده هو الصدق؟ هذا الحضور الماثل أبداً كل لحظة، نعم كل لحظة، هو الصدق؟ لكنى يا حبيبتى دائماً أعيشهما معاً - نموذج٧)؛ ففى هذه المواضع التفات إلى كلمة الغير المضمرة. التفات إليها من أجل نقضها ودفعها والمجاهدة، لتأكيد العكس (نعم ... نعم، لكنى).

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

فالخطابات المحولة السابقة تخل ببعض قواعد التحويلات إلى الصيغة غير المباشرة، فلا يتم إسقاط علامات الاستفهام: (وهما يتبادلان السؤال عن الأحوال، ولماذا لم تشتركى فى المؤتمر؟ ... وما أخبار المتحف فى الاسكندرية، والترميمات الجديدة للحائط الشرقى؟ وإدماج عناصر الأعمدة التى اكتشفت فى ماريو بوليس. هل نجح؟ وأخبار قراءاتها الأخيرة للرديات اليونانية؟ - نموذج٤. لم يسألها أيهما أصدق وأقرب إلى ينبوع الحياة؟ وما الصدق، وما جدوى مياه الينبوع الملحة؟ أهذا الامتزاج الحار وحده هو الصدق؟ هذا الحضور الماثل أبداً كل لحظة، نعم كل لحظة، هو الصدق؟ - نموذج٧). ولا يتم تحويل أسماء الإشارة والظروف إلى ما هو أبعد وأسبق فى الدلالة (يحس ببصيرة ما طفلية مبكرة النضج/ هذا/ الوداد الجسدى ... - نموذج١. قال أنه فى أيام مثل/ هذه/ ... - نموذج٣. تقول له أنها قد ضحرت من / هذا / السفر المستمر - نموذج٤. قرأ أن مصر ستلعب مع

المكسيك فى كرة القدم للناشئين / غداً / - نموذج٥. لم يقل لها ... أ /هذا/ الامتزاج...؟/ هذا/ الحضور...؟ - نموذج٦). والأهم من ذلك عدم تحويل الضمائر إلى الغيبة، والإبقاء على ضمائر الحضور، سواء فى ثنايا 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 أحبه/ - نموذج٤). فالكلمات المسندة إلى ضمائر المتكلم والمخاطب (تشتركى، لى، أحبه) واقعة فى سياق تسوده 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 نموذج٧ (لم يقل لها أن ...؟ لكنى يا حبيبتى دائماً أعيشهما معاً ... حبك لى يوجد وينتفى ... كل يوم فى وهمى)، بل ما يفترض أن يكون خطاباً محولاً بعد عبارة (قال أنه) يأتى مصاغاً بضمير المتكلم، مطيحاً باهم سمة للخطاب المحول، هى صيغة الغائب التى لا بديل 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/ كيانى/ كله يلفظ كل ما/ أشرب/ ... كنت/ أشرب/ مع أصدقاء الشباب - نموذج ٣).

## أ-الخطاب المسرَّد 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 بشىء 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:

ن١: « ... وجلس إلى حوار محمود، كارهاً ومتصبراً، كأنما لم ينته إلى شيء. وانحرط معه ببسالة، في حديث طويل عن مصاعب الشغل ومتاعب هندسة ترميم الآثار وغباوة المسؤولين وأفكارهم العتيقة وتمسكهم بالروتين المدمر ونقص الاعتمادات وبطء التصعيد وغرائب طبائع الأثريين أيضاً ... » {رامة والتنين ص.٣٣١}

ن٢: « ... فقالت رامة، في تواطؤ قديم كان أوشك أن ينساه وهي تجلس معه، على الأرض: نعم، نعم، البساط أحسدي. ليس هناك أحلى من قعدة الأرض. وجلس إلى جانبه على الفور من الناحية الأخرى مصطفى وأحمد وتحلقت البنات حولهم. ورد مصطفى، بحذر وتحوط على مشاعر الرجل، فأثار حكاية قديمة عن صراعات التوحيد القديمة بين القصائل والتنظيمات. وتدخلت رامة على الفور، بلباقة واضحة جداً، وتكلمت عن الأدوار التاريخية والتضحيات التي لا يمكن أن تنسى، وعن تطور العلاقات بين القوى الاجتماعية والطبقية وتطور الوعي بهذه العلاقات ... » {الزمن الآخر ص.٤٨}

ن٣: «ومضت تحكي له حكايات لا نهاية لها. عادت إليه شهرزاد القديمة التي عرفها واستمع إليها وسحرته من عشرين عاماً- وأكثر- حكت له أشياء، وشربا معاً من فنجان قهوة كبير واحد... » {يقين العطش ص.٢٨٧}

ن٤: «يومها، في كازينو كليوباترا، أفاضت في شرح ما أسمته ظاهرة سَمَر/ وجدي، الراقصة الشهيرة، وفي وصف جسمها، وابتذالها، واعتبرت أن كل شيء في مصر هو هذا الابتذال، الشيوع، التفاهة ... » {يقين العطش ص. ٤٤، ٤٥}

ن٥: « جاء عم أحمد العريجي، حسب الاتفاق، عندما شقشق الفجر » {يقين العطش ص. ١٦٩}

ن٦: «وتذكر الجدال الطويل عن نظريات الإرهاب الفردي والجماعي والمجالدة الطويلة حول حركة الشعب وحركة الأفراد وقبوله العميق في أحشائه الغاضبة، برغم كل اعتراضاته المثقفة العاقلة، وقبولها أن يصنعا الحب ليلتها بجسد فيه دفء رفض عنيد. » {الزمن الآخر ص.٣٦}

ن٧: «وفيما بعد كان يردد لنفسه إجابته، لم ينزل عنها أبداً، لم يكن يريد هذه الصداقة. بل شيئاً آخر وأكبر إلى ما لا نهاية ... » {رامة والتنين ص.١٢٠}

تقدم النماذج السابقة أشكالاً مختلفة للخطاب المروى. وفى جميعها يختزل حديث الشخصية (المصرح به أو الداخلى)، وتتقلص 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 فى حديث طويل عن ... - نموذج١. رد مصطفى بحذر ... فأثار حكاية قديمة عن ... تدخلت رامة بلباقة واضحة جداً وتكلمت عن ... - نموذج٢. ومضت تحكى له حكايات ... استمع إليها ... حكت له أشياء - نموذج٣. أفاضت فى شرح ... وفى وصف ... - نموذج٤. جاء ... حسب الاتفاق - نموذج٥. تذكر الجدال الطويل عن ... - نموذج٦. كان يردد لنفسه إجابته - نموذج٧). ويمارس السارد - هنا - هيمنة واضحة على خطاب الشخصية فيختفى صوت الشخصية، بينما يسود الصوت السردى الذى 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 المجملة التى لا تعين موضوع الخطاب. فـ«مصطفى» يرد على «عباس فؤاد» بحذر وحيطة؛ حفاظاً على مشاعره، و«رامة» تشارك فى 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 عمليتا حكى واستماع (نموذج٣: مضت تحكى له حكايات لا نهاية لها ... استمع إليها ... حكت له أشياء)، ففى ذلك يصبح خطاب الشخصية أقرب إلى الفعل أو الحدث الخالص؛ وبين تلخيص لكلام الشخصية، يكون بمثابة تقرير أو إخبار سردى عن ملفوظ الشخصيات، متخلصاً كثيراً من توسعات المحادثة. فما دار من حديث طويل بين «ميخائيل» و «محمود» عن متاعب العمل فى ترميم الآثار سواء فيما يتعلق بنقص الاعتمادات وبطء التنفيذ، أو فيما يتعلق بالعلبائع الغريبة للأثريين، وسوء ما يتصف به المسؤولون من غباء وجمود وتمسك بالروتين (نموذج١). وما تحدث عنه مصطفى من صراعات قديمة من أجل التوحيد بين الفصائل والتنظيمات، وما تكلمت عنه «رامة» من تضحيات وأدوار تاريخية عظيمة لا تنسى، ومن تطور العلاقات بين القوى الاجتماعية والطبقية ومن تطور الوعى بهذه العلاقات (نموذج٢)، وما أسهبت فيه «رامة» من حديث عن الراقصة

الشهيرة «سمر وجدى»، ووصف جسمها، معتبرة إياها طاهرة ذات دلالة على شيوع الابتذال والتفاهة (سودح٤)، وما أبرم من اتفاق شفوى بين «ميخائيل» و «رامة» و «عم أحمد» العربجى من مجىء الأخير إليهما عند شقشقة الفجر (سودح٥)؛ فمحادثات الشخصيات هذه تتحرر من ذاتية الملفوظين وعلاقاتهم التحطابية، لتصير (أى المحادثات) «أخباراً سردية» يرويها السارد، محيلاً أفعال الكلام أو الحديث مما تتضمنه من أصوات وتلفظات متعددة إلى خبر أو ملفوظ واحد، هو ملفوظ السارد الذى هو (أى السارد = «ميخائيل») أحد الذوات المتلفظة المضمرة داخل هذا الخبر أو الملفوظ وفى ذلك اختزال للتعددية الصوتية، وتشويه لتلفظات الذوات باختصارها، والسخرية منها بروايتها على هذا النحو؛ وفى ذلك أيضاً نقل «مبتسر» لعلاقات الواقع والمجتمع والتاريخ، حيث تختزل تلك العلاقات إلى لغة، إلى كلام على ألسنة الشخصيات، لا يلبث أن يتعرض للاختصار والإبعاد والتحويل إلى مجرد خبر أو معلومة.

وقد يكون عمل السارد حكاية لأفكار الشخصية الداخلية أو خطابها الداخلى، وعندها يكون الاقتراب أكثر من نفسية الشخصية وحياتها الداخلية داخل الخطاب المروى. فالجدال الطويل القديم بين «ميخائيل» و «رامة» عن: نظريات الإرهاب الفردى والجماعى، حركة الشعب وحركة الأفراد، وكذلك قبول «ميخائيل» لهذا الجدال رغم ما بداخله من غضب واعتراض، وأيضاً قبول «رامة» - ليلة تجادلهما - أن تصنع هى و«ميخائيل» الحب بجسد يسيطر عليه الرفض والعناد (سودح٦). وترديد «ميخائيل» لقوله - رداً على «رامة» - بأنه لا يريد معها صداقة، بل شيئاً آخر وأكبر وغير محدود (نموذج٧)؛ مثل هذا الكلام المروى يأخذ شكل الحوار الداخلى (تذكر ... - نموذج٦. كان يردد لنفسه ... - نموذج ٧)، ويكتسب معنى جديداً، بالإفصاح عن حضوره الدائم داخل نفس «ميخائيل»، متجاوزاً زمن إنجازه، 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 نمط من الخطاب ممثل لأقوال الشخصية أو أفكارها، أكثر تحرراً واستقلالاً، تغيب عنه العبارة الممهدة أو الفعل التصريحى المحدد للأقوال والأفكار الممثلة. وفى الوقت الذى يحمل فيه هذا الخطاب بعضاً من سمات تلفظ الشخصية وكلامها وأفكارها، من الابقاء على العناصر الإشارية الخاصة بظروف الزمان والمكان، وعلى صيغ الاستفهام والتعجب والنداء ... ، وعلى التعبيرات الانفعالية، والمؤشرات الذاتية من لوازم 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 الفعلية. ففى الخطاب غير المباشر الحر يختلط خطاب السارد وخطاب الشخصية، "... يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان ..."(١٣٣).

وعندما يقوم الخطاب غير المباشر الحر بالتعبير عن العالم الداخلى للشخصية: وعيها ومشاعرها، وأفكارها، غير المنطوق بها، مقترباً من التحقق اللفظى، أى محاكاة تلفظ 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 يوحى 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:

ن١: «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 علاته، 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؟ أهو حقاً عندها مجرد سد ثغرة مجرد ظهور غير مطلوب حقاً لكنه إذا كان غير مرفوض تماماً فذلك إنما يجىء هكذا، دون إلحاح على الطلب 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 علاته، كما تقبل الأشياء التى تأتى هدراً، ومجاناً، لماذا الحب منصهر عنده. بمعنى وجوده نفسه؟ وجوده الفيزيقى، وقامته فى العالم، وموقع قدميه على كل هذه الأرض؟ »

{رامة والتنين ص.٧٠،٧١}

ن٢: « كانت الصدمة الجافة لأنه، أصلاً، لم يخطر على باله أن يصح مثل هذا السؤال. كأما كان مهموماً بسلامة عضلة قلبه! سذاجته التقليدية أنه كان يريد أن يقول لها: انظري كيف ينبض بحبك. فوجدها، كما عودته، سيدة النزول من حالق الدراما إلى الأرض. ولا شك عنده الآن أنها كانت محقة. هذه إيماءات ميلودرامية، أو لابد أنها هكذا تبدو، فكيف يمكن أن تصاغ دفقات الحب (الحب؟ الحب؟ ما الحب؟) وارتعاشاته، وغوامضه المطمورة ومغامره الثاقبة؟ أيمكن أن تقال - حتى - من غير ميلودراما؟ أن تأخذ يدها، بصمت، تضعها على صدرك. أكان هذا صعب الاحتمال؟ ألم يكن ممكناً أن يطاق؟ كان لابد أن تنزل به من قمة الوجد المحرقة، أهذه صياغتها - هي - للمستحيل؟

أسياق المبتذل هو المشيح بوجوهنا أن يصوحها اللظى المتقد؟ أهذا هو؟ أم مجرد اللامبالاة ومجرد الانقطاع؟ ». {الزمن الآخر ص.١٢}

ن٣: « وتبادلا التخطيط لرحلة يعرفان - أو يتشوفان - أن الحب سوف يعمرها بنعم غير منظورة. أعطته رقم التليفون الذي يطلبها 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 أملته عليه خطأ؟ - ولم تكن هي في الفندق الذي جاءه إليها، وكانت الدنيا تمطر رذاذاً، ودهش الفندقي قليلاً عندما سأل عنها، قال إنها كانت عنده لكنها ذهبت. لا، لم تترك عنواناً». {يقين العطش ص. ١٩٨}

ن٤: « صديقه رجاء الدقلي، الذي مات الآن، بالسرطان - كم من أصدقائه ماتوا الآن! - كان قد أهداه كتابه الشعري: "إلى صديقي الذي أحبه، ولا يصدق أنني أحبه" من غير شحن، لكن بعاطفة لا شك فيها - حتى بمجرد إثارة الشك فيها، ومستغربة قليلاً من صديقه، "لا يصدق أنني أحبه" أي شجن مضمر في هذا التقرير البسيط. كان طويل القامة، صعبدياً، ذا كبر/ومرارة في السخرية، شعراً وحياة، ومات مبكراً جداً عما ينبغي، بالسرطان. أفي الموت ما ينبغي؟ وما ينبغي؟ {يقين العطش ص. ٢٥١، ٢٥٢}

ن٥: « كانا في استراحة دهشور. كان قد انتقل في الليل إلى "جناحها" يعني الجزء الخاص بالست المفتشة من الاستراحة المدنية من قسمين بينهما ممر مسقوف. وكانت أم برهوم قد أعدت لهما العشاء - كلاً على حدة، في "بيته" لوحده، وقالت تصبح على خير يا بشمهندس.

وخرجت من عنده، أقفلت الباب وراءها، وقالت باللهجة نفسها وبالصوت نفسه تصبحى على خير يا ست رامة. وكأنما 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 بصدد نقل خطاب الشخصية ويقوم بتشخيص أو تمثيل خطابها الداخلى ضمن خطابه هو، أى إنه يعيد صياغة خطاب الشخصية بصوته، محتفظاً ببعض 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 تتأكد «مركزيته» كأصل للسرد 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 التلفظات.

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 ... - نموذج٢. وتبادلا التخطيط لرحلة ... ودهش الفندقى قليلاً عندما سأل عنها ...- نموذج٣. صديقه رجاء الدقلى الذى مات ... كان قد أهداه كتابه الشعرى ... ومستغربة قليلاً من صديقه ... - نموذج٤. كانا فى استراحة دهشور.. كانت أم برهوم قد أعدت لهما العشاء ... وكأنما كانت تعرف أن ما بينهما ... - نموذج٥ ). 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، أي "... إعادة إنتاج للخطاب المتخيل لوعي ما في زمانه الخاص ومكانه."(١٣٦)

فداخل خطاب السارد يقع صوت الشخصية. ضمير الغائب والرمن الماضي مترامنان - ومتصهران - مع الإشارة إلى نفس الشخصية وذاتها (المتكلم الأصلي)، لحظة وعيها ومكانه، تعبيريتها الخاصة الذاتية

تدور الحكاية - داخل النصادح السابقة - في الزمن الماضي، حيث يخبر السارد فيها عن ماضي الشخصية، عما حدث لها، وعما عنّ لها ودار بفكرها ووعيها قبل لحظة السرد، غير أن السارد إذ ينقل وعي الشخصية في زمن سابق على زمن السرد، فهو يحفظ للحظة الوعي «براهنيتها»، أي يترامن فعل الوعي - بزمن حدوثه ومكانه - تجاه شعور أو حدث ماض مع الزمن المسرود فيه هذا الشعور أو الحدث. ففي الوقت الذي يفترض فيه الزمن الماضي بعداً زمنياً ومكانياً عن وعي الشخصية، تبقى أسماء الإشارة والظروف دون تحويل، وكأن القارئ يسند خطاب مباشر صادر - آنياً وفي لحظة سرده عن وعيها (كل شيء يشير إلى / هذا / ... تصل به الحيرة إلى / هذا / الحد ... ما دام قد جاء على أي حال بـ / هذه / الصفة الغريبة ... فذلك إنما يجيء / هكذا / ... يمكن أن يكون / هذا / . . يقلب في ذهنه حتى / الآن / ... نموذج١. لم يخطر على باله أن يضع مثل / هذا / السؤال ... لا شك عنده / الآن / أنها كانت .../ هذه / إيماءات ميلودرامية أو لابد أنها / هكذا / تبدو ... كان / هذا / صعب الاحتمال ... أ / هذه / صياغتها ... أ / هذا / هو... - نموذج٢. يعرفان أو يتشوفان أن الحب / سوف / يغمرها ... عنوان الفندق الذي / سوف / تقيم فيه ... - نموذج٣. مات / الآن / ... ماتوا / الآن / ... شجن مضمر في / هذا / التقرير ... - نموذج٤). فالتقاط الإشارة (هذا / هذه، هكذا) لا تتحول - كما يحدث في الخطاب غير المباشر المعتد فيه خطاب الشخصية - إلى (ذلك / تلك - كذلك). كما أن التعبيرات الظرفية (الآن، سوف يغمرها، سوف نقيم فيه) لا تتحول إلى (حينئذ، كان سيغمرها، كانت ستقيم فيه).

إن القارئ - هنا - بإزاء وعي الشخصية لحظة حدوثه أو تحققه، رغم تلقيه - عبر وساطة السارد في زمن تال لتحققه، وبذلك يحتفظ ماضي السرد باللحظة الحاضرة للوعي. ويرتبط بهذا أيضاً كثرة الأفعال والصيغ الدالة على الزمن الحاضر (يشير، تصل، تنقل، هو عندها مجرد ...، يجب يمكن أن يكون ...، يقتنع، يقلب، الحب متصهر عنده معنى وجوده - نموذج١. ويمكن أن تضاع ..

يمكن أن تقال ... أن تأخذ ... سياق المتدخل هو الشيخ نوحوهنا ..- نموذج٢. يعرفان أو يتشوفان. - نموذج٣ مستعربة قليلاً ... - نموذج٤ ). فهذا الزمن الحاضر المرتبط بلحظة الوعي - والتلفظ - يندمج ويتزامن مع الزمن الماضي المشكل لخطاب السارد

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

ومن ذلك الجمل الاستفهامية المنيلة بعلامة الاستفهام (هل كل شيء إذن جاء بالصدفة البحتة؟ هل كانت تنوي ألا تلتقاه 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 منصهر عنده معنى وجوده نفسه؟ وجوده الفيزيقي وقامته في العالم ...؟ - نموذج ١. كيف يمكن أن تصاغ دفقات الحب (الحب؟ الحب؟ ما الحب؟ ) ...؟ أيمكن أن تقال - حتى - من غير ميلودراما؟ ... أكان هذا صعب الاحتمال؟ ألم يكن ممكناً أن يطاق؟ أهذه صياغتها - هي - للمستحيل؟ أسياق المتدخل هو الشيخ نوجوهنا أن يصوحها االلطي المتقد؟ أهذا هو؟ أم مجرد اللامبالاة، ومجرد الانقطاع؟ - نموذج٢ ... - هل كتبه خطأ أم هي التي أملته عليه خطأ؟ - ... - نموذج٣. أفي الموت ما ينبغي؟ وما ينبغي؟ - نموذج٤ ).

ومنها العبارات التعجبية المنيلة بعلامة التعجب (كانما كان مهموماً بسلامة عضلة قلبه! - نموذج ٢. ... - كم من أصدقائه ماتوا الآن! - ...- نموذج٤ ).

ومنها أيضاً الجمل الاعتراضية ( أيمكن أن تقال - حتى - من غير ميلودراما؟ ... أهذه صياغتها - هي - للمستحيل؟ - نموذج٢. وتبادلا التخطيط لرحلة يعرفان - أو يتشوفان - أن الحب سوف يغمرها ... - هل كتبه خطأ أم هي التي أملته عليه خطأ ؟ - ... - نموذج٣. ...- كم من أصدقائه ماتوا الآن! - ... - نموذج٤ ). وبما يرتبط بالاستفهام والتعجب، وما يرتبط بالجمل الاعتراضية، من نبرات تنغيمية خاصة -

يتم نقل «النبرات» الانفعالية والتعبيرية للشخصية، أي يحتفظ بها السارد دون أن يقوم بتمثيلها أو روايتها أو صياغتها بالكلمات. وإن كان السارد يضعها داخل سياق ضمير الغائب ورمن الماضي، على نحو يختلط فيه صوت الشخصية بصوت السارد، ويتداخلان معاً من غير انفصال أو انقطاع. إن هذا الاختلاط والالتباس والمزج بين الصوتين، هذه المداخلة 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 فى الاستفهامات العديدة المتكررة.

وقد يكون هو نفسه سدماً فى حلق الحيرة (الرقم الذى كان خاطئاً/ - هل كتبه خطأ أم هى التى أملته عليه خطأ؟ -/). وقد يتعاطف السارد مع الشخصية، ويرثى لها (- كم من أصدقائه ماتوا الآن! - ).

قد يعرض بشعورها أو فهمها (كأنما كان مهموماً بسلامة عضلة قلبه!. مات مبكراً حداً عما ينبغى بالسرطان./ أفى الموت ما ينبغى؟ وما ينبغى؟/). وقد يقف منها موقفاً ساخراً متشككاً (يمكن أن تصاغ دقات الحب/ (الحب؟ الحب؟ ما الحب؟)/)

**وقد تتجلى الحالة الانفعالية والشعورية للشخصية من خلال بعض العبارات**، كتلك التى قد تحمل تحققاً أو تعييناً (إذن حقاً، تماماً، سواء، فقط - نموذج١. أصلاً. لا شك، لابد - نموذج٢. قليلاً - نموذج٣. لا شك، قليلاً، مبكراً جداً - نموذج٤. كلاً على حدة - نموذج٥)، أو التى قد تحمل إلحاحاً وترديداً باستخدام التكرار: (حقاً (٣مرات)، مجرد (مرتان) - نموذج١. الحب؟ (٣مرات)، لابد (مرتان)، مجرد (مرتان) - نموذج٢. ما ينبغى؟ (مرتان) - نموذج٤، أو تلك التى تحمل تردداً وعدم تثبت أو يقين: (ربما - نموذج١. كأنما - نموذج ٢، ٥).

**مثل هذه التعبيرات التى تتخلل خطاب السارد - تقف دليلاً على انعكاس الداخل أو الخارج على وعى الشخصية**، فتظهر (أى الشخصية) - من خلالها - متشتتة، أو حائرة، أو متعلقة بشىء ما. فعبارة (بعاطفة لا شك فيها - نموذج٤) توضح ثقة «ميخائيل» بشعور صديقه «رجاء الدقلى» نحوه من خلال الإهداء الذى يحمله الكتاب الشعرى لصديقه هدا، 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 الشعرى «إلى صديقى الذى أحبه، ولا يصدق أننى أحبه» من غير شحن لكن بعاطفة لا شك فيها). كما أن عبارة (ربما كان قد جاء بالصدفة البحتة - نموذج١) تكشف ارتياب «ميخائيل» إزاء لقائه بـ «رامة»، وشكه فى أن هذا اللقاء كان مجرد صدفة، وفى أن «رامة» لم ترد للقاء أن يكون مؤكداً. كذلك فإن التكرار (الحب؟ الحب؟ ما الحب؟ - نموذج٢) يعلن رغبة ملحة وأكيدة فى معرفة حقيقة الحب. وفى مقابل هذه التعبيرات التى تعكس وعياً بما فى داخل الشخصية من مشاعر وهواجس ورغبات - تأتى عبارة (دهش الفندقى قليلاً - نموذج ٢)، لتبرز حالة

الدهشة التى اعترت العندقى إزاء سؤال «ميخائيل» له عن «رامة»، مما صاحب السؤال من حيرة ويأس واضطراب 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 بداخل الشخصية

**وقد يتضمن خطاب السارد كلمات وتعبيرات تخص الشخصية، سواء فيما يتعلق بأسلوبها أو معجم ألفاظها وعباراتها، أو تقييمها الذاتى بما يشمل من أحكام واعتقادات وميول ...** فالصفات فى: (جاء بالصدفة/ البحتة/ ... جاء بهذه الصفة/ الغريبة/ ... تقبلته/ كما تتقبل الصدفة/... مقبول/ كما تقبل الأشياء التى تأتى هدراً ومجاناً/ ... نمودج١ كانت الصدفة/ الجافة/ ... سذاجته/ التقليدية/ ... هذه إيماءات/ ميلودرامية/ ... عوامضه/ المطمورة/ ومغامزه/ الناقمة/ ... قمة الوجد/ المحرقة/ ... اللظى/ المنقد/ ... - نمودج٢. الحب سوف يغمرها بنعم/ غير منطورة/ ... - نمودج٣. بعاطفة/ لا شك فيها/ ... أى شجن/ مضمر/ فى هذا التقرير/ البسيط/ ... - نمودج٤ ).

هذه الصفات محملة بانطباعات ومعارف وتقديرات ذاتية خالصة صادرة عن «ميخائيل»/ الشخصية أكثر مما هى ممثلة لرؤية السارد، فـ «ميخائيل» هو من يجعل من (الصدفة) سمة مميزة للقائه بـ «رامة»، بل لعلاقته بها وتقبلها له، يصفها بأنها بحتة، 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، وعبارات الاحتمال مثل: ربما «هل كل شئ جاء إذن بالصدفة البحتة؟ ... لم ينس أن كل شيء ربما كان قد جاء بالصدفة البحتة» - نمودج١ ).

و«ميخائيل» أيضاً هو من يملك الأهلية لأن يصف سذاجته بالتقليدية، ومغامزه الناقمة والنعم بأنها غير منطورة، والشجن بانه مضمر ... وهكذا. وبالإضافة إلى الصفات التى تحمل تقييماً ذاتياً تظهر بعض التعبيرات التى ترتبط بحديث الشخصية الشفوى واليومى (هل هى تقبلته/ على علاته/ عندما ظهر ...، كما تتقبل الصدفة و/الأمر الواقع/ فقط ...، ما دام قد جاء/ على أى حال/ ...، أهو حقاً عندها/ غير مطلوب/ ...، أنه مقبول فقط/ على علاته/ ... - نمودج١ أبيكر أن تقال/ - حتى - / من غير ميلودراما ... - نمودج٢ / مستغربة/ قليلاً ... - نمودج٤ يعنى الحرء الخاص/

بالست المفتشة/ ... أعدت لهما العشاء - كلاً على حدة / فى «بيته»/ لوحده/ ... - نموذج٥).
فالتعبيرات (على علاته، الأمر الواقع، على أى حال، غير معلوب، - حتى -، مستعربة) أقرب إلى كلام الشخصية أو حديثها الشفوى، رغم فصاحة كلماتها وتراكيبها، كما أن التعبيرات (الست المفتشة فى بيته، لوحده) هى مما تنطق به الخادمة أم برهوم، من الإشارة إلى «رامة» باللقب (الست المفتشة)، والميل إلى العامية حتى فى أقل مظاهرها وضوحاً، تلك التى لا تمس فصاحة الكلمة أو سلامة التركيب، بل تقف عند حدود التنغيم والدلالة (فى بيته، لوحده). وقد يرتبط التعبير بخطاب الشخصية المباشر غير المحول (قال إنها كانت عنده لكنها ذهبت. لا، لم تترك عنواناً. - نموذج٣)، 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 المسرود)، 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 تمثيلاً لمدرك حسى للشخصية غير منعكس عليها (لم تكن هى فى الفندق الذى جاءه إليها/ وكانت الدنيا تمطر رذاذاً/، ودهش الفندقى قليلاً ... - نموذج٣. كان قد انتقل فى الليل إلى «جناحها» يعنى الجزء الخاص بالست المفتشة من الاستراحة/ المنبة من قسمين بينهما ممر مسقوف/، وكانت أم برهوم ... - نموذج٥)؛ فالمطر وبناية الاستراحة مما تدركه الشخصية حسياً، وينقله السارد، دون أن يكون له أثر على نفسيتها.

تتعرض الذات المتلفظة/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 متلفظة، 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

السرد - في حقيقته - تشخيص لغوى وأدبى لمختلف أنواع الملفوظات أو الخطابات التى تصوغ بها الذات أو الذوات (المتكلمة) موقفها الإيديولوجى، وضعيتها، علاقتها بالآخر/ العالم؛ هذه الملفوظات 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 نسق القيم التى يتبناها المؤلف الضمنى المعنى بتنظيم النص وبنائه؛ 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 متلفظة، إذ أنه صيغة مجردة 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 والتكوينية) - إذن - لا ترتد مباشرة إلى ملفوظات الذات أو الذوات (بما فى ذلك المؤلف الواقعى)، وما يربط بين هذه الملفوظات من علاقات تسلسل أو تتابع أو تحاور، بقدر ما تشكلها (أى بنية النص) علاقات أكثر تعقيداً وخفاء وتداخلاً تتبنى بها الخطابات المختلفة، مستوعبة فى جدلية واضحة الواقعى والذاتى والتاريخى واللغوى والنصى ...، ومعرضة لكثير من الإجراءات والتحويلات والتشكيلات الصيغية ومحملة بدلالات وإيحاءات متعددة؛ وبها أيضاً تتشابك هذه الخطابات، وتندمج، وتتحادل، وتندرج فى بنيات سردية ونصية كبرى؛ ليصبح النص - فى النهاية - عملية بينة وفق شروط خطابية وسردية وبنائية معقدة، تستلزم - فى الوقت نفسه - شروطاً خاصة لتلقيه (أى النص) تنتظر تحيينها من قبل القارئ الضمنى الذى "... يجسد مجموع التوجيهات الأولية التى يقترحها نص تخييلى على قراءه الممكنين والتى هى شروط تلقيه ... [و] هو متحدر داخل بنية النصوص نفسها ..."(١٢٧)، معنى هذا أن هناك علاقة تواصلية ما بين المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى، تقترحها وتأخذ بتشييدها بنية النص السردى التى هى بالتأكيد

' ... شكل من أشكال صياغة العالم..."[١٣٨]، أو صيغة مقترحة ممكنة ومحتملة للوجود الإنساني.

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

وتحاول النصوص التخلص من الوصاية أو الهيمنة أو المركزية، بإدعاء تضمنها لوعي غيري آخر. يظهر ذلك في: توزع أمر الذات (الساردة) بين التخفي والظهور (باستعمال ضميري الغائب والمتكلم)، بين مقامي السارد والشخصية، انقسامها واتحادها من نفسها آخر نخبر عنه، وتشخص كلامه (منقولاً أو محولاً أو مسروداً ...)، نخاطبه ونحاوره وتسائله، فيحادلها، ويقاطعها، ويسخر منها (يحدث هذا في كل صور الخطابات تقريباً، متجلياً في شيوع ظواهر الاستفهام والاعتراض والتعجب والتنقيط أو الحذف)؛ أو يقنع بدور المسرود له (كما يحدث في الانصرافات السردية التي تظهر بالتحول عن الضمير والالتفات إلى غيره، أو باستخدام الجملة الاعتراضية)، التلفت إلى كلمة الغير، بالانخراط في حديث مباشر مع الآخر (أثناء الحوار)،وبالتوجه الحواري إلى الآخر دون مشاركته الفعلية في عملية التلفظ، أي دون أن يكون متحدثاً، فقط نخاطبه الذات المتكلمة، وترد على كلمته المضمرة داخل الخطاب (بخاصة في مواضع التحاور مع الذات كالمناجاة والمونولوج الداخلي أو المونولوج الحواري)، وبإدراج خطاب الغير (منقولاً أو محولاً أو مسروداً)، وبإدراج العديد من النصوص المتخللة التي تنتمي إلى أجناس تعبيرية مختلفة؛ وهذا التلفت إلى كلمة الغير من شأنه أن يؤدي إلى «تعددية لسانية» - تتعدد أشكال الوعي - تظهر في تعدد أصوات الشخصيات، وما يرتبط بذلك من استخدام العامية، الألفاظ المستحدثة والأجنبية، التعبيرات واللوازم الذاتية، كما تظهر في تنوع سجلات الكلام للنصوص المتخللة بأجناسها التعبيرية المتباينة في خصائصها اللغوية وتقاليدها الكتابية. وفي كل هذا بروز لأصوات غيرية أجنبية داخل خطاب السارد/ الحكاية

(فى نوع من الهجنة، أو الأسلبة، أو الإضاءة الحوارية المتبادلة، أو التناص)، مما يسهم فى الإفلات من أحادية صوت السارد ووعيه المونولوجى، وفى زعزعة هيمنته على السرد، وإحصاءه - بوجه عام - لمسار وحيد الاتجاه، الأمر الذى يؤدى إلى تكسير خطية المسار السردى، وإحداث الكثير من التصدعات للسرد/للحكاية، حيث تفتقد مقاطعها إلى الترابط المنطقى، ويبدو الكثير منها معلقاً سياقياً، أى تتسم بنية السرد/ الحكاية بالانقطاع والتشظى والاختلال (خاصة مع النصوص المتخللة ومقاطع الإضاءة)، كما يتجلى الوعى الغيرى فى محاولة ربط الحكاية بالسياق الثقافى العام، ليس فقط بالالتفات إلى الواقعى واليومى والمعيش، بل أيضاً بالإحالة إلى التاريخى والأسطورى والرمزى والدينى والإنسانى ... منصهراً بالفانتازى والحلمى والتخيلى؛ سعياً إلى توسيع أفق الحكاية الدلالى (واللسانى).

ومن شأن انفتاح الذات على وعى الآخر وملفوظه أن يؤدى إلى انزياح الحكاية عن الذات المتلفظة بوعيها المونولوجى وكلمتها الوحيدة الصوت، وهو ما يضفى عليها - فى المقابل - لوناً من الحوارية أو التعددية ، غير أن هذه الحوارية تخفى وراءها ذاتاً مسيطرة ومتحكمة تتظاهر بالانفصال عن الحكاية/ العالم المتخيل، باعتبارها سارداً خارجياً، بينما هى متورطة فيها بوصفها الشخصية الرئيسية، هذه الذات/ الشخصية/ السارد التى تمنح الوجود لكل الشخصيات والملفوظات.

فالملفوظ السردى كله ينقل بواسطتها، بطريقة أو بأخرى، بما يحمله هذا الملفوظ من تعدد أو تنوع فى اللغات والرؤى. إن الذات - إذن - تدعى امتلاكها وعياً متعدداً، حوارياً، غير منغلق، يسكنه الآخر بصوته ووعيه، فى حين أنها لا تعتد بالعلاقات التخاطبية (فى الحوار)، إذ يتسم حوارها مع غيرها من الشخصيات بطبيعة جدالية مستمرة، دون أن تفضى إلى نوع من الالتقاء أو التواصل وبالتالى لا تصبح الحقيقة نتيجة حوار متبادل مع الآخر، بقدر ما هى رهن حوار منقطع من قبل الذات وحدها (عبر الأسئلة اللا نهائية غير المجاب عنها). فالذات 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 بمبدأ أو قيمة (هى المطلق) ينتفى معها الواقعى واليومى والتاريخى باختلاطه بالأسطورى والفانتازى والحلمى؛ هذا المبدأ لا تقبل الذات حواراً بصدده، رغم يقينها الدائم بعدم تحققه أبداً

مثل هذه الذات السردية (المشخصة) التى يبنى العالم السردى وفقاً لها - تبدو أكثر التناسباً بالمؤلف الضمنى الذى يقوم بتشييد الحكاية/ النص السردى، والذى يعد تمثيلاً نصياً للمؤلف الواقعى، بمعنى أن القيم المؤسسة للنص السردى (من قبل المؤلف الضمنى والمؤلف الواقعى) هى ذاتها قيم الذات داخل الحكاية، فيما تنطلق به، أو تفكر فيها، أو تقوم به؛ هذه القيم التى تسعى الذات بمختلف التقنيات السردية، بما يتضمنه الأمر من لعب وازدواجية ومساءلة ونفى ... ؛ تسعى إلى اكتساب تأييد القارئ الضمنى، عن طريق تهيئته - وفق ما تحدده من شروط تلق خاصة - للقيام بفعل تأويلى لعالم الذات وقيمها. وهكذا يتحدد شكل النص فى بنائه وتلقيه وفق قيم هذه الذات السردية.

## هوامش الفصل الثانى

١- بـيير زيمـا ، النقـد الاجتمـاعى ص. ١٧٥. وحـول فكـرة «المحتـمـل» يقـدم «تـودوروف» فى كتابه «شعرية النثر» فصلاً بعنوان «مقدمة فى المحتمل» An Introduction to Verisimilitude يؤكد فيه أن الخطابات ليست محكومة بمطابقة مرجعها، بل بقوانينها الخاصة، وبأسلوب إخبارها الذى يجعلنا نقبل ما هو متعارض. فالمحتمل علاقة مع النص لا مع الواقع. ومن هنا يكفينا فقط أن نتابع احتمالية النص لا حقيقة العالم المستدعى.
كما يرى «رولان بارت» أن ما يجرى بالقصة ليس شيئاً من وجهة نظر مرجعية واقعية، وما يصل إلينا هو اللغة وحدها، أى مغامرة اللغة. ويؤكد «جريماس» أن مسألة الصدق تبسط فى حدود الملفوظ الداخلية بصرف النظر عن المقاييس المرجعية. كما يعلن «خوسيه ماريا بوثويلو» أن وضوح الحكاية ومنطقها السببى وتنظيمها أو إنشاءها هو الذى يخلق مكان المحتمل. وترى «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 الأدبى، 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 البنيوى للسرد،» ص. ٣٤.
- محمد الناصر العجيمى، في الخطاب السردى – نظرية جريماس (الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٢م)، ص. ٦٥.
- خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية ص. ١١٠.
- جوليا كريستيفا، علم النص. ص. 44 – 46

٢- فيليب هامون، «خطاب مقيد،» ضمن كتاب الأدب والواقع ترجمة عبدالجليل الأزدى ومحمد معتصم (تينمل للطباعة والنشر. مراكش، ط١: 1992م)، ص 77

٣- كارلهاينز ستيرل، «قراءة النصوص القصصية،» ترجمة: نشوى ماهر مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 12، ع 2، صيف 1993م)، ص. 47.

٤- سعيد بنكراد، النص السردى - نحو سيميائيات الإيديولوجيا (دار الأمان الرباط، ط١؛ 1996م)، ص. 101. ويقرر «سعيد بنكراد» أن لا وجود لنص ما بلا أيديولوجيا، يبنى وفقاً لها، ينتج دلالاته يقتل التأويل. فالنص (بخاصة النص الأدبى والسردى) ممارسة أيديولوجية، والإيديولوجيا - بالمفهوم السيميولوجى الذى يعنى به «سعيد بنكراد» - هى تحيين للقيم فى وقائع خاصة. فهى لا تتجلى فى مجموعة مبادئ عامة أو نظريات شاملة أو مفاهيم كبرى، وإنما تتكشف من خلال تجسيد هذه المفاهيم فى الممارسة الإنسانية فالإيديولوجيا ممارسات وتحققات ممكنة ضمن تحققات أخرى غيرمتحينة. وهى - بذلك - تتميز عن «الأكسيولوجيا» باعتبار هذه الأخيرة وجوداً قبلياً للقيم (الأشكال التنظيمية المحتملة الموجودة خارج أى سياق للقيم). هذا التمييز يتطابق مع التمييز الذى يقيمه «التوسير» بين الإيديولوجيا كتصور عام، أى مجموعة من المبادئ العامة ذات الطبيعة المجردة، وبين مفهوم الإيديولوجيا المجسدة أى إبداع تلك المبادئ والمفاهيم فى أفعال وسلوكات محددة ضمن وضعيات إنسانية عينية. ويعد النص السردى بؤرة مركزية لتحيين وإعادة إنتاج القيم بكل أنواعها والتى تؤثث حياتنا وفق قواعد الفن والنوع السردى، ويتم هذا التحيين نتيجة لتسنين أيديولوجى سابق أو على شكل تسنين أيديولوجى هو جزء من عملية التحيين نفسها. أى باعتبارها وليدة عملية البناء الفنى ذاتها فى الحالة الأولى نحن أمام نصوص 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 نمطين مختلفين فى الوجود، وكل تجل يؤدى إلى تمفصل خاص يفرض قواعد بنائه وصيغه وأدواته. راجع فى ذلك: النص السردى ص. 8، 9، 40 - 42، 56، 57.

٥- بيير زيما، النقد الاجتماعى ص. 199. و بيير زيما 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 الإمبريقى. وهو ما يتحقق من خلال المنظور

اللغوي، وغياب هذه العلاقة الإبريقية هو ما يميز المداخل الماركسية لـ«لوكاتش» و «جولدمان» الموجهة إلى التشابه أو التماثل البنيوي بين الأحداث النصية والأحداث الاجتماعية، الأمر الذي يجعل هذه المداخل غير مقنعة، فهي لا تجيب عن كيفية تعامل النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة. وهو ما يمثل نقطة البداية لعلم اجتماع النص. راجع في ذلك: النقد الاجتماعي ص. 172 وما بعدها.

٦- خوسيه ماريا بوثولبو، نظرية اللغة الأدبية ص. ١١١. «المحاكاة» نشاط إبتنائي. تركيب أو بنية، والشئ المحاكى ليس نسخاً أو انعكاساً لشئ لم يكن موجوداً من قبل. فالمحاكاة - بوصفها تمثيلاً - مرادفة للاكتشاف الخلاق. فليس هناك ما يربطها كثيراً بأحداث ما هو واقعي أو مكانه (سواء أكان محتملاً أو لم يكن)، مثلما ترتبط بتركيب الأحداث نفسها أو تنظيمها. وينظر «بول ريكور» إلى المحاكاة (السردية) على أنها ليست إعادة إنتاج، بل هي إنتاج وابتكار. ربما تستعير من الحياة، ولكنها تحولها أيضاً. إنها عملية صياغة تصويرية، ينبني النص بصفته إبداعاً لعالم متخيل نصي (المحاكاة٢) انطلاقاً من عالم واقعي (محاكاة٢) وإعادة تصويره استقبالياً (محاكاة٣).

راجع فيما سبق:

- خوسيه ماريا بوثيلو، 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 باختين، الخطاب الروائي ص. 68 وينطلق «باختين» من اعتبار الرواية (أو السرد) شكلاً هجيناً، خطاباً مزدوج الصوت، نسقاً مرتباً فنياً. ليجعل لغات مختلفة تحتك ببعضها. ومن هنا كان حديثه عن الحوارية أو التعددية الصوتية و التعدد اللغوي، البناءات الهجينة، الأسلبة - بمثابة السمات المميزة للجنس الروائي وتاريخه ومن هنا أيضاً كانت دعوته إلى الحاجة إلى علم عبر- لساني يتحاور لسانيات «دي سوسير» التي تنظر إلى اللغة بوصفها نظاماً (الوحدات الصوتية الوحدات الحرفية، الجمل

الإخبارية...)، وتنحصر- بالتالى- فى حدود الجملة وتنصرف عن دراسة أشكال تنظيم التلفظات الملموسة ووظائفها الاجتماعية والإيديولوجيا. وهو ما يمكن أن تعنى به لسانيات الملفوظ- عبر الجملى أو لسانيات الخطاب التى تتسم بخاصيتها الاجتماعية والحوارية حيث أن كل ملفوظ يشكل جزءاً (بشكل ضمنى أو صريح) من حوار واسع بين جماعات يمكن لمصالحها ورؤاها للعالم أن تدخل فى صراع. فعلم عبر- اللسانيات - إذن - هو المنوط بدراسة ديناميات الكلام الحى وتفاعل التلفظات - الطابع المميز للسرد - وإن كان «بيير زيما» 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 دلالى وتركيبى (سردى).

راجع فيما سبق:

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائى ص. 73 وما بعدها. 129 وما بعدها.
- ترفيتان تودوروف، باختين- المبدأ الحوارى ص. 9، 10، 70، 72، 139 وما بعدها.
- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ص. 66، 67، 197 - 200.
- بيير زيما، 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 إنما يمثل تحليله والكشف عنه إحدى مهام المنهج البنيوى الكبرى وشاغله- فلا يمكن تفسير الظواهر الأدبية- من المنظور البنيوى- دون اللجوء إلى نظرية لسانية للخطاب، وهنا تبرز اللسانيات بوصفها نموذجاً نظرياً للتحليل البنيوى، يجعل منه وصفاً علمياً موضوعياً ومحايثاً للنص الأدبى. ويصل به إلى قواعد عامة أو «نحو» (بالمعنى الواسع) لبناء وحدات النص وتركيبها. ولقد كان السرد المجال الأرحب للبنيوية لتطبيق النموذج اللسانى. فاتخذت اللسانيات نموذجاً مؤسساً للتحليل البنيوى للسرد- على حد تعبير «رولان بارت». وإن كان هناك شبه إجماع بين الرافضين للمنهج البنيوى- بل من بين البنيويين 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 الاستجابة المناسبة من جانب القارئ (ميكائيل ريفاتير)، ولا يكشف عن أسلوب تطبيقه. فقط يقدم النموذج اللسانى نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبى.

**راجع فيما سبق:**

- آن جفرسون، «البنيوية وما بعد البنيوية،» ضمن كتاب: **النظرية الأدبية الحديثة- تقدم مقارن** تحرير آن جفرسون وديفيد روبى ترجمة- سمير مسعود (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992م)، ص. 164 وما بعدها.

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

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

- عبدالعزيز حموده، **المرايا المحدبة- من البنيوية إلى التفكيك** (المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع 232، 1998م)، ص 282 وما بعدها.

١١- ينطلق التحليل البنيوى للسرد من التسليم بوجود تماثل أو تشابه بين السرد وبعض المقولات اللغوية. فـ «تودوروف» يرى بأننا إذ نضم اسماً وفعلاً، فإننا معناه أننا نخطو الخطوة الأولى باتجاه السرد، ومن خلال المقولات الأولية: اسم العلم، الصفة الفعل- والتى تشكل «نحو» السرد- يمكن إعادة كتابة حمل النص ذاته وجمل 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 أية حملة تقريرية مخططاً موجزاً لحكاية سردية قصيرة بمعنى 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 فالمقولات اللغوية توجد مكبرة ومحولة بما يلائم السرد. وينظر «جينيت» إلى السرد / الحكاية بصفته التطوير (الضخم بالقدر المراد) الذى تخضع له صيغة فعلية verbal form - بالمعنى النحوى للفظة- أى تخطيط فعل من الأفعال، وهو ما يسمح بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردى (أو على الأقل صياغتها) وفقاً لمقولات مقتبسة من نحو الأفعال ويصر «روجر فاولر» على أن النصوص مثل الجمل على نحو بنائى (مشيدة أيضاً من الجمل)

بمعنى أن مقولات البنية المقترحة لتحليل الجمل الفردية (فى اللسانيات) يمكن أن تتسع لتطبق على تحليل البنيات الأكثر اتساعاً فى النصوص، فللنص- كما للجملة- بنيتان سطحية وعميقة، مع ما تحمله هاتان البنيتان 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 البنيوية** ترجمة: السيد إمام (دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة، ط١: 2000م)، ص. 254.

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

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

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 41.

- روجر فاولر، اللسانيات والرواية ص. 22.

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

١٢- تمثل مقولات: الزمن، الصيغة، الرؤية أو وجهة النظر أو التبئير، الصوت- أبرز المحاور التى ينشغل بها الباحثون فى السرد لوصف مكوناته وبنياته، 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 التلفظ وزمن الإدراك السرديين «تودوروف» او زمن الكتابة وزمن القراءة، ومن يطالب بالالتفات إلى الزمن المعيش، أى مسألة تمثيل الطريقة التى تعيش بها الشخصيات الأحداث، وبذلك نضفى على الزمن طابعاً سيميولجياً (ث. بوب)، ومن يوجه اهتمامه نحو علاقة الزمن السردى بالزمن الوجودى والتاريخى (بول ريكور) أو علاقته بجنس الخطاب (باختين). أما مقولة «الصيغة» فتختص بأنماط التمثيل السردى (أشكاله ودرجاته)، وتضم - فى رأى «جينيت» - شكلين أساسيين: المسافة والمنظور. فى (المسافة). يميز بين حكاية الأحداث (خطاب الراوى) وحكاية الأقوال (خطاب الشخصية)، منطلقاً من التعارض بين صيغتى

الحكى عند «أفلاطون» Diegesis حيث يتكلم الشاعر باسمه، و Mimesis حيث يحاول الشاعر أن يوهمنا أو يشعرنا أنه ليس المتكلم. إذ أنه يعطى الكلام للشخصية أو بين Telling (القول / الإخبار / السرد) و Showing (العرض) - فى صياغة النقد الأنجلو - أمريكى لمصطلحى «أفلاطون». أما الشكل الثانى «المنطون» والذى ظهر بتسميات أخرى . وجهة النظر، الرؤية، الجهة، البؤرة السردية هذا الشكل اختار له «جينيت» مصطلح «التبئير» بوصفه أكثر تجريداً وأبعد عن المضمون البصرى الذى تتضمنه أكثر المصطلحات شيوعاً وينطلق فى تحديده للتبئير من تصور «جان بويون» و «تودوروف» الذى يقدم أنماطاً 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 «لوبوك»، 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 «جينيت» تقسيماً ثلاثياً للتبئير: التبئير الصفر (اللاتبئير)، التبئير الداخلى (سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعدداً)، التبئير الخارجى (الذى لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية) إن الحديث عن «المنطون» 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 لوبوك» و «نورمان فريدمان» و «واين بوث» بل إن معظم المناقشات الحيوية حول نظرية السرد فى الوقت الحاضر تخص «وجهة النظر». فـ «بوريس 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 اعتبارها مقولة مستقلة متميزة عن مقولة الصيغة «تودوروف»، أو إلى توسيع مفهومها لتشمل مستويات متعددة- زمانية

ومكانية، أيديولوجية وتقويمية، نفسية، تعبيرية ( أوسبنسكي )- وقد رأى «خ.م. بوثويلو» أن «أوسبنسكي» قد عزل المستوى التعبيري لوجهة النظر بوصفه مستوى تحليلياً في حين أنه ليس سوى مستوى ائتلاف للعناصر الأخرى. وقد عدها البعض مقولة مركزية تستوعب مختلف المقولات أو المكونات «ستانزل، ليتنفلت» بحيث لا تمثل (وجهة النظر) بمعناها الضيق إلا جانباً في مستوى (المستوى النفسي أو السيكولوجي). وقد رآها 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 يقطين). وهذا التداخل بين المنظور أو الرؤية والصوت لم يخف على «جينيت» نفسه وعلى غيره من الباحثين «كولن». هنا تصبح مقولة الصيغة مختصة فقط بخطابات التكلم أياً كان، سارداً أم شخصية. فلا ضرورة لتعيين من هو المتكلم، فقط يتم الإبقاء على الصيغتين الكبريين: السرد والعرض. وبالتالي ستنطلق الصيغة من معاينة كيفية اشتغال هاتين الصيغتين داخل الخطاب، أي معرفة الطريقة التي بواسطتها يتم تقديم القصة في الخطاب بدون التركيز بشكل أساسي على السارد أو على موقعه. أما المنظور أو التبئير في علاقته بالصوت فينشغل بالمتكلم ووضعيته ( من يتكلم؟ من أين ينكلم؟ ). هنا نتحدث عن المتكلم، سواء كان سارداً أو شخصية، فنحدده كصوت سردي، وكموقع يتم من خلاله الكلام أو الرؤية أو هما معاً. في ضوء هذا الفهم تتحدد الرؤية (السردية) من خلال اشتغال الصوت السردي كراو ومبئر في آن أي كذات للتبئير. هذه الذات (المبئر) تكون إما داخلية أو خارجية- باستبعاد حالة اللاتبئير التي انتقدها «كولن» و «ميك بال» - والشئ نفسه يكون المأر ( موضوع التبئير) - بمراعاة نقد «ميك بال» لـ «جينيت» لعدم مراعاته موضوع التبئير أي التبئير على - سواء كان شخصية، أو حدثاً، أو مكاناً... هنا تتعدد أنواع الرؤيات وفقاً للعلاقة بين المبئر والمبأر.

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 الأدبى،» ص. 58 ، 59.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى ص. 51 وما بعدها، 172 وما بعدها، 283 وما بعدها

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

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

- خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية ص. 264 وما بعدها.

- جان إيف تاديه، النقد الأدبى فى القرن العشرين ص. 275 ، 276.

- بوريس أوسبنسكى، **شعرية التأليف - بنية النص الفنى وأنماط الشكل التأليفى** ترجمة سعيد الغانمى وناصر حلاوى (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999م) ص. 11.

١٣- رولان بارت، «التحليل البنيوى للسرد،» ص. 26. فالتحليلات الحديثة تتجه إلى صياغة نظرية سردية وفق نموذج ترسم ملامحه نظرية التواصل اللغوى التى تتمحور حول العلاقة بين الباث/ المرسل والمتقبل/ المستقبل. فالسرد كما يؤكد «بارت» و « Seymour » و « Gerald Prince » وآخرون - إنما هو «تواصل» أشبه بالعقد Contract أو الحلف أو التعاقد الضمنى بين طرفين، وهذا الوضع الاتصالى يخضع لمقتضيات فنية جمالية وليست 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: «جاب لينتفلت» (المؤلف الواقعى- المؤلف المجرد- السارد الخيالى- الممثلون- المسرود له الخيالى- القارئ المجرد- القارى الواقعى). « S.Chatman » (المؤلف الحقيقى- المؤلف الضمنى- السارد- المسرود له- المتلقى الضمنى- المتلقى الواقعى). « شلوميت ريمون كنعان» تبقى على أربعة عناصر من مخطط Chatman السابق باستبعاد كل من المؤلف الضمنى والمتلقى الضمنى لأنهما غير مشخصين. «خوسيه ماريا بوثويلو» (المؤلف الواقعى- المؤلف الضمنى غير الممثل- المؤلف الضمنى الممثل- السارد- المسرود له- القارئ الضمنى الممثل- القارئ الضمنى غير الممثل- القارئ الواقعى). وبما أن الهيئة الواقعية والمصنبة غير الممثلة لكل من المؤلف والقارئ لا تؤثر على شكل النص وتركيبه لانحادهم موقعاً متعالياً على النص- لذلك فإنهم لا ينتسون

إلى المتولية النصية، بمعنى أنهم يخضعون لتفسير ذى طبيعة غير شكلية.

راجع فيما سبق:

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

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

- جاب لينتفلت، «مقتضيات النص السردى الأدبى،» ص. 86 وما بعدها.

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

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

- آن دانفيلد، «الأسلوب السردى ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر،» ترجمة: بشير القمرى ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبى ص. 123.

١٤- خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية ص. 259. فالكتاب- كما يقول «مارسيل بروست»- ثمرة «أنا» أخرى غير تلك التى نعبر عنها فى عاداتنا وحياتنا الاجتماعية. ومن هنا ينبغى التفريق بين المؤلف الضمنى أو المجرد كما يبرز فى عمله الأدبى، والمؤلف الواقعى 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 «تشاتمان»، مستعيضة عن ذلك باقتراح درجات إدراكية للراوى فى النص ما بين حضور وغياب. ويتفق هذا مع «خوسيه ماريا بوثويلو» باستبعاده المؤلف الضمنى فى حالة عدم تمثله، وإخراجه من مربع العقود الممكنة الموجودة فى الاتصال 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. والشىء نفسه يقال عن القارئ الضمنى غير الممثل والقارئ الواقعى.

راجع فيما سبق.

- جاب لينتفلت، «مقتضيات النص السردى الأدبى،» ص. 88 وما بعدها.

- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصى ص. 132 وما بعدها.
- خوسيه ماريا بوثويلو. نظرية اللغة الأدبية ص. 261.

١٥- رولان بارت، «كتب: فعل لازم،» ضمن كتاب: **همهمة اللغة** ترجمة منذر عياشى (مركز الإنماء الحضارى، حلب، ط١؛ 1999م)، ص. 33. فالسارد (والشخصيات)- كما يقول «بارت»- «كائنات من ورق»؛ ولهذا فإن المؤلف (المادى) لسرد ما لا يمكن أن يلتبس مع سارد هذا السرد. فمن يتكلم داخل السرد ليس هو من يتكلم فى الحياة، ومن يكتب ليس هو من يوجد فى السرد. إن الذات المتلفظة عندما تنطق «أنا» تصير ذاتاً 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 ينبغى على التحليل السردى أن يلتفت إليه ويميزه.

راجع.

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

١٦- عبد الحميد عقار، «فلاديمير كريزنسكى: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية،» ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبى ص. 215. وفى الوقت الذى يرى فيه البعض السارد شخصية تخييلية يتقمصها المؤلف، دوراً يتبناه المؤلف، بحيث يغدو السارد هو الخالق الأسطورى للعالم- يبالغ آخرون فى الاعتداد بالمؤلف، وإنكار وجود السارد، إلا فى حالة غياب المؤلف أو مجهوليته، كما فى السرديات الشفوية، 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 غانع كايزير، «من يحكى الرواية؟،» ترجمة. محمد سويرتى ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى ص. 113 وما بعدها.
- عبد الملك المرتاض، فى نظرية الرواية ص. 261 وما بعدها

١٧- يقدم «جيرار جينيت» أنماطاً أربعة أساسية لوضع السارد في ضوء مستواه السردي (داخل القصة أو خارج القصة)، وفي علاقته بالقصة (غيري القصة أو مثلي القصة). كما يناقش أنماط أو درجات حضور السارد على امتداد تاريخ الأدب السردي. ويرى G. Prince أن السارد قد يكون أكثر علانية أو أقل (واسع الاطلاع كلي الحضور، واعياً بذاته، ثقة يعول عليه...). وقد يوضع على مسافة أكبر أو أقل من المواقف أو الأحداث المسرودة، والشخصيات، والمسرود له. ويمكن أن تكون المسافة زمنية، خطابية، عقلية، أخلاقية... والسارد قد يكون خارج أو داخل الحكي متجانساً أو غير متجانس.

وينطلق «جاب لينتفلت» في نمذجته السردية من التمييز بين: الراوي والفاعل، فهو تمييز يتبع - من وجهة نظره - فرز شكلين سرديين. فراني الحكي (غيري القصة عند «جينيت») Hetero – diegetic ، عندما لا يتجسد الراوي في القصة كفاعل، أي كشخص من الشخصيات؛ إنه «فراني» عن القصة التي يحكيها، غير مشارك في أحداثها كفاعل؛ و«حواني الحكي» (مثلي القصة عند «جينيت» Homo – diegetic عندما يملأ الشخص في القصة وظيفتين متكاملتين. إنه راو (أنا- سارد)، وفي الوقت نفسه فاعل (أنا- مسرود). إن كل شكل سردي من هذين الشكلين يستوعب أنماطاً سردية محددة من خلال نوعية «مركز التوجيه»، حيث إن أحداث القصة تصل القارئ عبر توجهها نحو الراوي أو الفاعل؛ وبذلك تشمل نمذجة «لينتفلت» - في أصولها دون بعض تقسيماتها الافتراضية – شكلين سرديين (فراني، جواني)، مركزين للتوجيه (الراوي، الفاعل)، وثلاثة أنماط سردية (النطقي حين يكون الراوي هو الناظم للأحداث، الفعلي حين يكون الفاعل لا الراوي هو مركز التوجيه، المحايد حيث لا وجود لمركز التوجيه مديت. (أي له ذات محددة)، وفي هذا النمط الأخير (أي المحايد) يقوم الراوي بوظيفته السردية بشكل تبدو لنا الأحداث وكأنها ليست موصوفة بواسطة وعي ذاتي للسارد؛ إن الحدث يظهر وكأنه مسجل موضوعياً عبر آلة الكاميرا.

إن الشكلين السرديين، وما يؤطرانه من أنماط سردية ومراكز توجيه - يتحليان على أربعة مستويات: المدرك النفسي (المنظور السردي، عمق المنظور، صيغ السرد) المستوى الزمني، المستوى المكاني، المستوى اللفظي.

أما فيما يتعلق بوظائف السارد، فإن «جينيت» يقدم توزيعاً لوظائف السارد مقتفياً أثر «ياكوبسون» في توزيعه لوظائف اللغة: الوظيفة السردية المحصة وظيفة الإدارة، الوظيفة الندائية، وظيفة تواصل، وظيفة البينة أو الشهادة، الوظيفة الأيديولوجية.

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

ويعرض «سعيد يقطين» لوظائف السارد عند «جاب ليتنفلت» من خلال كتابه «مقال في النمذجة السردية» وظيفة الحكي، وظيفة تواصلية، ميتا سردية، تفسيرية، تقويمية، تعميمية، عاطفية، موجهة.

راجع تفصيلاً لما سبق في:

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 254 وما بعدها.
- ---------- ، «حدود السرد.» ، ترجمة. بنعيسى بوحمالة ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي ص. 82 وما بعدها.
- جاب ليتنفلت، «مقتضيات النص السردي الأدبي.» ص. 93 وما بعدها.
- سعيد يقطين، «الأنماط السردية عند جاب ليتنفلت.» ص. 115 وما بعدها.
- Gerald Prince, A Dictionary of Narratology P. 65.

١٨- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي- مقاربة نظرية (مطبعة الأمنية، الرباط، ط١؛ 1999م)، ص. 179.

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

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

- جيرالد برنس، «مقدمة لدراسة المروى عليه»، ص. 86 وما بعدها.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 268.

٢١- رامة والتنين ص. 9 ، 299 ، 347. الزمن الآخر ص. 19 ، 26، 71، 85، 91، 94، 99 ، 112 ، 151 ، 257 ، 295 ، 303 ، 423. يقين العطش ص.67، 99، 227، 234، 237.

٢٢- تزفيتان تودوروف، الشعرية ص. 57.

٢٣- يمكن الرجوع إلى هامش (17) من هذا الفصل، للتعرف على ما يقترحه «جاب ليتنفلت» من مصطلحات: جوانى الحكى وبرانى الحكى (فيما يتعلق بالشكل السردى)، النظمى والفعلى والمحايد (فيما يتعلق بالأنماط السردية)، الراوى / الناظم 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» (أو الـ «مثلى») 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 تماهيهما (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 «جاب 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 / التبئير مع السرد / العلاقة، بل ويقترح جدولاً بـ «الممكنات السردية» لا يدمج فقط مقولة الشخص ومقولة المنظور، وإنما يمكن أن يتناول أيضاً المستوى السردى، الموقع الزمنى (السرد السابق أو اللاحق أو المتواقت)، المسافة، ثابتات الترتيب والسرعة والتواتر؛ حول ما سبق الإشارة إليه يمكن

الرجوع إلى هامش 12 ، 17 ، 23 فى هذا الفصل؛ كما يمكن الرجوع إلى جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية ترجمة: محمد معتصم (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- بيروت، ط١؛ 2000م)، ص. 151 ، 165 ، وبخاصة ص. 157 ، 158 ، 163 ، 164.

٢٦- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 246.

٢٧- يرى «ميخائيل باختين» أن «التهجين» Hybridization إحدى طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية. والتهجين هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعى، أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ ويؤكد «م. باختين» أننا نصف بالبناء الهجين ملفوظاً ينتمى- حسب مؤشراته النحوية (التركيبية) والتوليفية- إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه- عملياً- ملفوظان، وطريقتان فى الكلام، وأسلوبان، و«لغتان» ومنطوران دلاليان واجتماعيان؛ وبين تلك الملفوظات والأساليب واللغات والمنطورات لا يوجد أى حد فاصل شكلى من وجهة نظر التركيب أو التوليف. والهجنة الروائية قصدية واعية وعيان لسانيان مفردان وإرادتان لسانيتان فرديتان، هما: الوعى والإرادة الفرديان للكاتب الذى يشخص، والوعى والإرادة المفردان لشخصية روائية مشخصة.

إن الهجنة الروائية- بذلك- ليست هى ثنائية الصوت والنبرة (كما فى البلاغة) فحسب، بل هى مزدوجة اللسان، وهى لا تشتمل فقط على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين- لسانيين، وعلى حقبتين ليستا- فى الحقيقة- مختلطتين هنا بكيفية لا واعية، بل هما قد التقيتا بوعى، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ هذه الهجنة القصدية الواعية تكون حتماً فى صورة حوار داخلى، حيث تتحاور وجهتان للنظر دون أن تنصهرا. وقد أوضح «م. باختين» - فى سياق آخر- أن مثل هذا الحوار الداخلى (الخفى) من بين أنماط الكلمة المزدوجة الصوت، أى الكلمة ذات التكوين المستند إلى كلمة الغير.

راجع فيما سبق:

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

- ----------، شعرية دوستويفسكى ترجمة: جميل نصيف التكريتى (دار توبقال للنشر ودار الشئون الثقافية العامة، الدار البيضاء- بغداد، ط١؛ 1986م)، ص. 290 - 292

٢٨- يرى «م. باختين» 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 الأسلبة « Stylization »، ومنها نوع لا تتوافق فيه قصدية اللغة المشخَّصة مع مقاصد اللغة المشخَّصة، مما يجعل اللغة الأولى تعمل على فضح الثانية وتحطيمها. وهو ما يسمى بـ «الأسلبة الباروديّة».

انظر:

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

٢٩- فرنسيس واي براندن «اللعب والكلام،» ترجمة: الحسين سحبان **مجلة فكر ونقد** (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س 2 ، ع 15 ، يناير 1999م)، ص. 153.

٣٠- قام «جيرار جينيت» في كتابه «خطاب الحكاية» بتحديد ثلاثة أنماط رئيسية للعلاقة التي يمكن أن تربط الميتا - سرد أو الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى التي تندرج 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:

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

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

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

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

هـ- وظيفة إقناعية Persuasive

راجع فيما سبق:

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 243 ، 245. عودة إلى خطاب الحكاية ص 121، 122

٣١- لوسيان جولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية ترجمة بدر الدين عرودكي (دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١؛ 1993م)، ص. 20. ويوضح «جولدمان» في مواضع أخرى (ص. 14 وما بعدها) أن الرواية هي بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط؛ وهذه القيم الأصيلة ليست هي التي يقدر الناقد أو القارئ أصالتها. وإنما تلك التي تتجلى بصورة ضمنية مجموع عالم الرواية دون أن يكون حضورها فيه واضحاً.

٣٢- «الإرصاد» Mise en abyme – فيما يصرح «جيرار جينيت» - هو شكل متطرف من علاقة المماثلة التي هي علاقة موضوعاتية Thematic تربط الميتا- سرد أو الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى التي تندرج فيها: انظر

- خطاب الحكاية ص. 244.

٣٣- فولفجانج 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 بني 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»؛ ليقدم الدليل على اندماجه في الجنس البشري وصيرورته أحداً للجميع وقد لام «يوحنا» الملك «هيرود» Herod على حياة الفسق والزنى مع «هيروديا» Herodias، مما أثار غضب «هيروديا». وعندما يحل عيد ميلاد «هيرود»، إذ بـ «هيروديا» ترسل ابنتها الجميلة «سالومي» لتؤانس ضيوف الملك وسط المجون والخمر، وعندما ينتشي الملك الثمل برقصها المثير، يقسم أمام ضيوفه أن يعطيها ما تطلب، فتطلب- حسب رغبة أمها- رأس «يوحنا» على طبق، وبعد لحظة يهوى الجلاد بسيفه على عنق الرجل العظيم.

انظر فى ذلك

- بطرس عبد الملك (وآخرون)، **قاموس الكتاب المقدس** (دار الثقافة، القاهرة، ط١١؛ 1997م)، ص. 1106 – 1108.

- إمام عبد الفتاح إمام، **معجم ديانات وأساطير العالم** (مكتبة مدبولى، القاهرة، د.ت)، مج2، ص. 236 ، 237.

٣٥- يرى «تودوروف» أن الأحداث فوق- الطبيعية- ظاهرياً- المعروضة فى الأدب يمكنها أن تأخذ تفسيراً عقلانياً، وعندئذ سر من «العجائبى» إلى «الغريب»، فى حين أنه فى «العجيب» يقبل وجود هذه الأحداث على ما هى عليه

- تزفيتان تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبى** ترجمة: الصديق بوعلام (دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ 1994م)، ص. 69.

٣٦- ميشيل فوكو، **دروس ميشيل فوكو** ترجمة: محمد ميلاد (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛ ط١، 1994م)، ص. 85.

٣٧- صبرى حافظ، «جماليات الحساسية والتغير الثقافى.» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج6 ، ع4 ، سبتمبر 1986م)، ص. 90.

٣٨- يورى م. لوتمان، «بنية النص السردى.» ترجمة: عبد النبى اصطيف **مجلة فصول** (الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مج١١، ع4، شتاء 1993م)، ص. 58.

٣٩- «فينوس» Venus : إلهة الحب والجمال والمتعة الجنسية فى الديانة الرومانية القديمة. وهى تناظر «أفروديت» Aphrodit فى الأساطير اليونانية. وقد نشأت مثلها من زبد البحر الذى تكون من سقوط قضيب «أورانوس» فى الماء واختلط به حملها الإله «زفيروس» إله الريح، ووضعها فى أيدى «ربات الساعات»، اينما سارت انقلب الرمل إلى عشب وأزهار مرعمة، وامتلأ الجو بالطيور. وقيل إن «فينوس» ابنة كبير الآلهة «جوبتر». إنها «فينوس» السماوية والبحرية فى وقت واحد، وهى أم ربات الحب، وربات الرشاقة، وربات الألعاب، وربات الضحك. جعلها «جوبتر» زوجة للإله الأعرج «فولكان» إله الحدادة. لكنها كانت عشيقة للإله «مارس» إله الحرب، كما شغفت حب «أدونيس». كانت أماً لـ «كيوبيد» إله الحب، وأم «اينياس» الورع، وعدد كبير من البشر، فقد كانت غرامياتها بسكان الأرض

والسماء والبحر كثيرة.

وقد عبدت «فينوس» في «روما» بوصفها إله الحب الحسي. وكان لها احترام خاص بوصفها أم «أينياس»، كما كان ينظر إليها على أنها القوة العظمى المحركة للحياة. وأخلص حب عرفته «فينوس» كان لـ «أدونيس» ابن «ميرها» و «كينير»، 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 الطفل. وعندما ترعرع، وأصبح يافعاً، انتقل إلى «فينيقيا» ورأته «فينوس» وأحبته، وازدرت حب الآلهة، واستبدت الغيرة بـ «مارس»، وثار غضبه، لتفضيلها إنسياً عادياً، فتحول إلى خنزير وحشي. هم على «أودنيس»، وأحدث بفخده جرحاً تسبب في وفاته. وقد كان لـ «فينوس» نطاق / زنار سحري يجمع بين الأناقة، والجاذبية، والبسمة الفاتنة والحديث العذب، والصمت البليغ، استعير منها في حرب «طروادة،» يقع تحت تأثيره كل من ينطلق باسمها، فيفقد حصافته، ويبدأ بالهدر، ويروى القصة نفسها بطرق مختلفة. كل الأرياب والبشر وحتى الحيوان والطبيعة تخضع لأحابيلها وألاعيبها. الوردة والآس من مقدساتها، وكذلك اليمامة والدجاجة والحروف.

وقد اختلط في عبادة «فينوس» المنتشرة انتشاراً كبيراً في بلاد الإغريق وسائر العالم القديم كل الشعائر الخرافية، منها شعائر شديدة البراءة، وشعائر مشوبة بالإجرام أبعد ما تكون عن الدنس، وأخرى أشد ما تكون فجوراً. وقد تم تصويرها بصور مختلفة لها العديد من التماثيل والمعابد وظهرت في كثير من اللوحات الحديثة. لها إشارات لا حصر لها في الآداب المختلفة. «فينوس» هذه التي هي «أفروديت» عند اليونان - بها ملامح من «عشتار» Ishtar البابلية الآشورية، «عشتار» سيدة التناقضات، داخل حرمها يحتسي الرجال، فقد نذروا للإلهة طهارة جنسية كاملة. وحول معبدها تستمر الدعارة المقدسة في كل الأوقات. فكاهناتها بغايا مقدسات لا ينقطعن عن ممارسة الجنس

فيما سبق انظر:

- إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج3 ، ص 388 . 389

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

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

- برنارد إيفلن، ميثولوجيا 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 أي نص لا يقرأ بمعزل عن الاختبار الذي يتولد لدى القارئ من مقاربته نصوصاً أخرى، وهو ما يسمى «الكفاية التناصية» Intertextual Competence. وهي تمثل- استناداً إلى «جوليا كريستيفا» - حالة من الترمز العالي، 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 التناصي» لا يزال تجريبياً بما يعصى على الضبط، إلا أنه ينظر إليه بوصفه مفهوماً أبعد شمولاً، وأكثر اتساعاً وملائمة لمختلف التراكبات.

- إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية- التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ترجمة: أنطوان أبو زيد (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط١، 1996م)، ص. 102 – 105.

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

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

٤٢- يرى «جيرار جينيت» أن هناك محسناً يمكن ربطه بـ «الانصراف السردي»، ويقوم على أن يروى ما قدم بصفته قصصياً تالياً في مبدئه أو أصله- على أنه قصصي (على المستوى السردي نفسه الذي عليه السياق). وفي هذا الشكل السردي يبدو القصصي التالي- المذكور أو غير المذكور- مستبعداً على الفور لصالح السارد الأول الأمر الذي يقتصد نوعاً ما مستوى سردياً (أو أحياناً عدة مستويات سردية)؛ هذا الشكل يسمى «القصصي التالي المختزل» أو «القصصي الكادب» انظر.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 247 ، 248.

٤٣- Logo – Centrism أى «مركزية العقل أو الفكر مصطلح اشتقه «جاك دريدا». للإشارة إلى نظم فكرية أو عادات التفكير التى تستند إلى ما يسميه «ميتافيزيقا الحضور» Metaphysics of Presence. وهو التعبير الذى وجده عند «هيدجر»، ويعنى به الاعتقاد بوجود مركز Centre (وهذا ما يعنيه بالحضور) خارج النص 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- إنما كان بالتحديد هو سلطة المعنى كمدلول متعال وكغائية فالفكر لا يعنى شيئاً إنه القراع المجوهر Substantive لمثالية جد مشتقة، الاستقلال الذاتى الوهمى لخطاب أو وعى يلزم تفكيك أقانيمه وتحليل علته. كما يؤكد «دريدا» أنه لا يقول بأنه ليس هنالك مركز، فقد 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 تجريداً للذات Subject (أو بديلها) من دورها كمبدأ Originator ، وتحليلاً لها كوظيفة متغيرة ومعقدة للخطاب.

راجع فيما سبق.

- جاك دريدا، مواقع- حوارات مع جاك دريدا ترجمة: فريد الزاهى (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ 1992م)، ص. 49.

- ---------، «البنية، اللعب، العلامة - فى خطاب العلوم الإنسانية»، ترجمة جابر عصفور مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج11، ع4، شتاء 1993م)، 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- «التمركز» أو «نظام سلطة الأب» Patriarchy . مصطلح يشير- بالمعنى الأصلى والأكثر

تحديداً- إلى نمط من النسق الاجتماعى، يسوده مبدأ «حق الأب» أو انفراد الذكور الكبار في الأسرة بالتحكم واحتكار السلطة العائلية والسياسية العامة. وهو مصطلح يمكن قصره على المجتمعات التى تتصف فيها سيطرة الذكور بشكل متطرف ومؤسسى، كتلك المجتمعات التى 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 الجوهرى (وآخرون) (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م)، ص. 688 - 690.

٤٥- سعيد بنكراد، النص السردى ص. 81.

٤٦- ميخائيل باختين، الخطاب الروائى ص. 101.

٤٧- الخطاب المباشر Direct Discourse مصطلح ارتضته الدراسة لذلك الخطاب الذى يتم بواسطته تقديم أقوال الشخصية أو أفكارها على نحو ما يحتمل أن تكون قد صاغتها. وهذا المفهوم- الذى استعارته الدراسة من G. Prince – يتضمن ما تناوله G. N. Leech تحت مصطلح: Direct Speech و Direct Though ، كما يقترب مما تناوله «جينيت» تحت مصطلح «الخطاب المنقول» Reported Speech ، سواء تعلق الأمر بالحوار أو بالمونولوج، والذى يميزه عن شكل آخر من الخطاب ذى صلة به يسميه «الخطاب المباشر» Immediate Speech (وهو ما يسميه البعض بـ «المونولوج الداخلى»)، إذ يتميزان فقط عن بعضهما بحضور مدخل تصريحى أو غيابه. فالخطاب المباشر يتحرر من كل رعاية سردية، ويتصدر المشهد منذ البداية، ولكن دون حاجة إلى أن يستغرق العمل الأدبى كله لكى يتلقى «مونولوجاً مباشراً» ، بل يكفى- مهما كان طوله- أن يقدم نفسه بنفسه، دون واسطة مقام سردى.

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.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 187 ، 188

٤٨- يوضح «جورج واتسن» أن الحوار في الرواية تكنيك تطور عبر تجربة طويلة من الكتابة الروائية، حتى غدا تقنية رئيسية تتكشف من خلالها ماهية الرواية ومضمونها. ورواية تخلو تماماً من الحوار تعتبر مثالاً نادراً في القرن العشرين. لقد أخذ الحوار يتخلص من كثير من الكوابح التقليدية ضمن السياقات السردية، حتى لم تعد هناك حدود تقيد استخدام الروائي له. بل بلغ من سطوة الحوار ومكانته أن انفصل طوبوغرافيا عن نسيجه المتداخل مع النثر السردي، كما تطورت لغة الحوار حتى اقتربت من الأسلوب العادي أو اليومي

- جورج واتسن، «الحوار في الرواية»، ترجمة: عباس العوفي مجلة الأقلام (وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، س19، ع9، أيلول 1984م)، ص 71 – 76

٤٩- عبد المجيد نوسي، «التحليل السيميوطيقي للخطاب الروائي - دراسة في رواية أطياف الطهيرة لنهوض ياسين،» ضمن كتاب. الرواية المغربية- أسئلة الحداثة (دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1؛ 1996م)، ص 92.

٥٠- الرمن الآخر ص 6 ، 146.

٥١- الرمن الآخر ص.156

٥٢- الرمن الآخر ص 164 يقين العطش ص. 185 ، 186.

٥٣- يقين العطش ص.185.

٥٤- يقين العطش ص.194.

٥٥- الزمن الآخر ص 167. يقين العطش ص. 195.

٥٦- رامة والتنين ص. 248 ، 249 ، 317.

٥٧- قليلاً ما تتسع دائرة الحوار بين «ميخائيل» و «رامة» داخل نصوص الثلاثية، لتصم متحاورين آخرين غيرهما. ويمكن رصد تلك الحوارات، مواضعها والأطراف المشاركة فيها على النحو التالي:

أ- «رامة والتنين» : ميخائيل و رامة ومعهما: صديق قلندي ص. 168 - 173 محمود وعبد الجليل ص 290 ، 291 ، سامح ص. 294 ، محمود ص 302 ، شخصيات غير مسماة ص.258. 305 ، عم فانوس ص 306 ميخائيل وابراهيم ص 215 ، 216 ، وشاب ص 346 رامة ومروكة ص 144، ومحمود ص 296

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 147، وبياع 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 العريجى 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، والشيخ 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- تحولات 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 تقع فى نسق فصيح سرعان ما تستمد من السياق قيمة جمالية ترتهن بنوع العمل الأدبى ووظيفتها فيه.

فتوح أحمد، «لغة الحوار الروائى»، **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،

مج2، ع2، مارس 1982م)، ص. 89.

٦٩- على حين أن الدين يجعل التعالي خارج الذات، فإن التعالي الظاهراني يكون في الذات، في متولية الذات، حيث إن نقطة البدء في الفلسفة الظاهرانية هي علاقة الذات بالموضوع من خلال معطيات الوعي المباشرة؛ وبذلك يحقق الوعي - مقصديته وادراكه للظاهرة - تعاليه وتفوقه الذاتي، ويغدو سؤال الغاية والقيمة والمعنى هو- في النهاية- المتعالي في كافة موضوعات الوجود.

راجع في ذلك:

- جميل قاسم، «المتعالي والمقدس- لوك فيري: جدلية الإنسان- الله أم ثنائيته.» مجلة الفكر العربي المعاصر (مركز الإنماء القومي، بيروت- باريس، ع106/107، 1998م)، ص. 65-67.

- أنطوان خوري، «معنى العنى في قصدية هوسرل.» مجلة الفكر العربي المعاصر (مركز الإنماء القومي، بيروت، ع18/19 ، شباط/ أذار 1982م)، ص. 57.

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

- أدونيس،الصوفية والسريالية (دار الساقي، بيروت، ط2؛ 1995م)، ص. 10 ، 40 ، 48 ، 67.

٧١- موريس بلاشتو، «التجربة - الحد،» ترجمة: جورج أبي صالح مجلة العربي والفكر العالمي (مركز الإنماء القومي، بيروت، ع10، ربيع 1990م)، ص.66.

٧٢- مجدي عبد الحافظ، «الجسد الإنساني بين مدارس الفلسفة وفينومينولوجية ميرلو بونتي،» مجلة إبداع (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع9 ، سبتمبر 1997م) ص. 105. كما يقدم أيضاً «على الحبيب العربي» تحليلاً لفينومينولوجيا الجسد في فلسفة

«ميرلوبونتى»، والتى تنطلق من أن الجسد- على حد قوله- «هو ما يجعلنى أنحدر فى العالم، بل هو محور العالم الذى أعيشه بواسطته، وهو- بذلك- السند الذى أعى من خلاله كيانى الواعى والمفكر»

- على الحبيب الغريبى، «الرؤية النقدية فى الحداثة: الانتصار للحقيقة الجسدية- ميرلوبونتى وفيمياء الجسد الخاص»، **مجلة الفكر العربى المعاصر** (مركز الإنماء القومى، بيروت- باريس، ع108/ 109، شتاء 1999م)، ص 91 - 96.

- ----------. «ميرلوبونتى وفيمياء الجسد الخاص- أنطولوجيا الجسد سجال فى مفهوم الطبيعة والإنسان»، **مجلة الفكر العربى المعاصر** (مركز الإنماء القومى، بيروت- باريس، ع110 / 111، ربيع / صيف 1999م)، ص. 130 - 136.

٧٣- على الحبيب الغريبى، «ميرلوبونتى 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 ، 182 ، 261 ، 303 ، 336 وما بعدها. يقين العطش 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 العطش ص. 85 وما بعدها.

٨٠- رامة والتنين ص. 322.

٨١- فرانسواز أرمينكو، **المقاربة التداولية** ترجمة: سعيد علوش (مركز الإنماء القومى، 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» الذى ينطلق- مستنداً إلى التاريخ والجغرافيا والأنثروبولوجيا واللغة- من أن مصر شهدت انقطاعاً عن حضارتها الفرعونية، فيما يتعلق بجوانبها اللامادية، وكثير من جوانبها المادية، بينما بقى «التعريب» هو العلامة الباقية من علامات أربعة فى تاريخ مصر (اكتشاف الزراعة وبدء الحضارة نفسها- التعريب والإسلام- تحول التجارة 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 تصريحي (مع الخطاب المنقول). ويتفق G. Prince مع «جينيت» في هذه الصفة المميزة للخطاب المنقول Reported Discourse الذي يرادف (أي Prince) بينه وبين الخطاب المباشر Direct Discourse أو Tagged Direct Discourse بمصطلحات Prince نفسه.

انظر في ذلك:

- جيرار 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 التنصيص. 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؛ وفي 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 العربي المعاصر (مركز الإنماء القومي، بيروت، ع16، تشرين الثاني 1981م)، ص. 61.

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

١٠٢- موريس بلانشو، «السؤال والجواب.» ترجمة. عبد السلام بنعبد العالي 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- موريس بلانشو، «التجربة- الحد،» ص. 69.

١٠٥- يصرح «إدوار الخراط» بعقيدته الأرثوذكسية التي تقول بوحدة الإلهي والإنساني وإن ادعى تجرد موقفه من المعنى الديني العقيدي: «... إنني في حقيقة الأمر وبمعنى خاص جداً، أي بمعنى غير عقيدي، أنتمي إلى العقيدة الأرثوذكسية الأصلية التي تقول، أساساً، أن الإلهي والإنساني لا ينفصلان لحظة واحدة، ولا طرفة عين والأرضي والسماوي عندي يرتبطان ارتباطاً وثيقاً، الدنيوي والمطلق كل منهما، في تصوري، شئ واحد.»
إدوار الخراط، **مراودة المستحيل- حوار مع الذات والآخرين** (دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١؛ 1997م)، ص. 39.

١٠٦- يطلق «فيليب لوجون» اسم «رواية السيرة الذاتية» على كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقاً بين التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقاً بين المؤلف سوالشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل، اختار أن لا يؤكده. وحسب هدا 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 حلي (المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١؛ 1994م)، ص. 37.

١٠٧- «الكلام الآمر» هو الكلام الذي يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلي لنا. فهو كلام معطى، لغته خاصة، يشكل سلطة ما، ويقتضي منا أن نعترف به دون السماح بالتصرف فيه أو تمثله باستعمال كلماتنا. فليس هناك استبدالات ولا مغايرات أسلوبية حرة، ينتقل إلى وعينا اللفظي مثل كتلة متماسكة غير قابلة للقسمة، ويتحتم أن نقبله كلية أو أن نرفضه بتمامه. فالمسافة بالنسبة إليه تظل ثابتة دائماً، إذ تظل بنيته ثابتة. وهو- بذلك- يشمل: الكلام الديني، السياسي الأخلاقي، كلام الآباء والكبار والأساتذة.
انظر في حديث «ساختين» عن الكلام الآمر، والتمييز بينه وبين الكلام المقنع داخلياً

المحروم من السلطة.

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

١٠٨- ابن الرومي (ت 283هـ)، الديوان تحقيق حسين نصار (دار الكتب المصرية القاهرة، 1977م)، جـ4، ص. 1716.

١٠٩- عبد الصمد بن المعذل العبدي (ت 240هـ)، الديوان تحقيق زهير غازي 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 المهدة والعلامات الخطية الدالة على توسط السارد، وحديث الشخصية دون تدخل منه (أي من السارد) - تكون النتيجة «خطاباً مباشراً حراً» Free Direct Discourse

(= Free Direct Speech / Though). 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 المنطوقة غالباً ما يسمى «المونولوج الداخلي» بالمعنى الواسع للمصطلح. وهذا أيضاً ما يصرح به S. Chatman حيث يرادف بينهما (Free Direct Though = 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 والتركيبية دون تدخل السارد بلغته

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

- الاتجاه إلى زمن الفعل الحاضر على أن تأتى الذكريات والإحالات الأخرى إلى الماضى فى الصيغة البسيطة للماضى The Simple Preterite ، لا فى الماضى التام.

ويؤكد Chatman على أن «حطن» تدخل السارد هو ما يميز تماماً، «المونولوج الداخلى»، عن تمثيلات الوعى الأخرى؛ وهو - بدلك - لا يميل 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 الباشر 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 والبنية، بينما لا يرتبط بهما تيار الوعى. وفى هذا الصدد يعلن «روبرت همفرى» صراحة أن تيار الوعى ليس مرادفاً للمونولوج الداخلى. فتيار الوعى ليس مصطلحاً لوصف طريقة خاصة أو تكنيك خاص، فى حين أن المونولوج الداخلى طريقة لتقديم المحتوى النفسى للشخصية دون التكلم 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، التخييل القصصى ص. 162.

- روبرت همفرى، تيار الوعى في الرواية الحديثة ترجمة. محمود الربيعى (دار الهانى للطباعة، القاهرة، 1973م)، ص. 24 ، 46.

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

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

البيضاء، ط١؛ 1994 م)، ص. 62.

١١٣- جورج لايكوف، **اللسانيات ومنطق اللغة الطبيعي** ترجمة: عبد القادر قنيني (دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م)، ص. 151. ويوضح «لايكوف» أن مصطلح «معاقلة الصمير» 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 نميز ما يرجع مَثله إلى الفرد كذات 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 العطش»، مع تغيير طفيف في التركيب النحوي؛ هذا بالإضافة إلى أقوال أخرى عديدة، ينفرد بينها قول «الجنيد»، بتأكيده على عدم كمال اليقين أو التحقق.

- عبد الكريم القشيري (ت 465 هـ)، **الرسالة القشيرية** تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن شريف (دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط١؛ 1966م)، جـ١، ص. 390 وما بعدها.

١١٧- شعيب حليفي، «النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان»، **مجلة الكرمل** (مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع46، 1992م)، ص. 89.

١١٨- عز الدين الخطابي وادريس كتير، «بلاغة السؤال وسؤال البلاغة»، **مجلة علامات في النقد** (النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج7، جـ28، يونيو 1998م)، ص. 343.

١١٩- الاستفهام في العربية إما بحروف (الهمزة، هل)، أو بأسماء (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 دؤرة الجديد ودؤرة 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- نكون بصدد «استفهام الجديد»، وهو ما يحدث مع أسماء الاستفهام

ومع الحرف هل؛ وعندما يكون المكون دالاً على المعلومة التى يتردد المتكلم فى ورودها - نكون بصدد «استفهام المقابلة»، وهو ما يحدث مع حرف الهمزة. وفى هذا السياق يتضح أن ظهور نغمة المقابلة مع حرف الاستفهام «هل» (هل... أم...؟) لحناً، وإن شكل تطوراً فى العربية المعاصرة.

انظر فى ذلك:

- عبد القادر الفاسى الفهرى، **اللسانيات واللغة العربية- نماذج تركيبية دلالية** (دار توبقال للنشر ومنشورات عويدات، الدار البيضاء بيروت- باريس، ط١؛ 1986م)، ص. 110 وما بعدها.

- أحمد المتوكل، **دراسات فى نحو اللغة العربية الوظيفى** (دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١؛ 1986م)، ص. 127 وما بعدها. وبخاصة ص. 128 ، 129 ، 133 - 136.

١٢٠- أدونيس، الصوفية والسريالية ص. 88.

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

١٢٢- سعيد بنكراد، النص السردى ص. 27.

١٢٣- عبد القادر الشاوى، **الكتابة والوجود- السيرة الذاتية فى المغرب** (دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، 2000م)، ص. 133.

١٢٤- مالكولم بوى، «جاك 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 حانياً من قبل شخصية ما تتوجه به إلى شخصية أخرى صامتة غير متلفظة. وهو بمثابة حوار غير موسط Unmediated (أى من غير وساطة السارد). ويعد المونولوج الحوارى نوعاً من الخطاب المباشر الحر أو المونولوج الداخلى. وكثيراً ما تترادف هذه المصطلحات. وبينما يذكر كل من Chatman و Prince هذا النمط من الخطابات تحت مصطلح Dramatic Monologue . ينقل «محمد نجيب العمامى» 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، الراوي في السرد العربي المعاصر - رواية الثمانينات بتونس (دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع - صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية - سوسه، ط١؛ 2001م)، ص. 121.

١٢٦- فيليب هامون، «خطاب مقيد»، ص. 95.

١٢٧- انظر في 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 السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر»، ص. 125، 128، 129.

١٢٨- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 186.

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

١٣٠- إن الاستقلال التنغيمي والتركيبي والإنجازي هو ما يميز الجمل الاعتراضية، ويؤكد خارجيتها، دون أن يعني هذا أنها لا تقوم بأي دور بالنسبة للجملة الرئيسية التي تعترضها، إذ يكمن دورها - أساساً - في تقوية القوة الإنجازية للجملة الرئيسية أو إضعافها. انظر في ذلك:

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

١٣١- عند تلخيص كلام الشخصية وتوسعات المحادثة غير المهمة نسبياً، بما يؤدي إلى ضآلة 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 المروى المتعلق بحكاية المناقشة الداخلية من المصطلح التقليدى «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 فى العبارة المعهدة، إذ أنه عادة ما يحمل على أنه يتضمن بداخله علامات محتلطة 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 ينبغى 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 خطابا غير مباشر حراً، (إسقاط فعل القول الناقل والروابط، التحول لزمن 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 الابتعادات عن الاستعمال الطبيعى والتى تظهر فى الكتابة فقط.

ويتخذ هذا الخطاب عدة تسميات أخرى منها: الأسلوب غير المباشر الحر، الكلام المجرب، الخطاب الممثل، الكلام والفكر الممثلان، السرد الاستبدالى، 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 ريمون كنعان، التخييل القصصي ص. 162 وما بعدها.

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

- آن بانفيلد، «الأسلوب السردي ونحو 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 المثل» Represented Speech and Thought، فتمنح Cohn المونولوج المسرود من السمات ما يراه الكثيرون مميزاً للخطاب غير المباشر الحر، خاصة عندما تحدده كتمثيل لأفكار شخصية ما بضمير الشخص الثالث وزمن 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 تعني 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 في القصة والرواية- نموذج تحليلي من يوسف إدريس،» مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج5، ع1، ديسمبر 1984م)، ص. 131-151. وبخاصة ص. 140-142.

١٣٥- عندما يختص الخطاب غير المباشر الحر بإدراكات العالم الخارجي للشخصية يسميه البعض «الإدراك المثل» Represented Perception؛ وحول هذا يمكن الرجوع إلى:

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 36, 81.

- حسن البنا، «عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية...»، ص. 142 – 144.

١٣٦- خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية ص. 281.

١٣٧- إلرود إبشن، «التلقي الأدبي»، ترجمة محمد برادة مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (منشورات دراسات سال، فاس، ع6 ، خريف - شتاء 1992م)، ص. 13.

١٣٨- سعيد بنكراد، النص السردي ص. 78.