الفصل الأول

غواية التكوين
شعرية السرد في القصة التراثية

- مدخل ..
- أولاً : شخصية المحتال في قصص الطفيليين ..
- ثانياً : سطوة المكان في سرد ابن بطوطة ..
- ثالثاً : الصدوح الدرامي في قصص الأغاني ..

obeikandl.com

obeikandl.com

مدخل :

نقع كثيرًا في شَرك التناقض الفكري عندما نلفي أنفسنا نباهي بسخاء بحضارتنا الآفلة ونرفض بشدة ـ في الوقت ذاته ـ الالتفات إلى ما خلّفته هذه الحضارة من مُنجزات في المجالات كافة، حتى إننا صرنا نربط ربطًا شرطيًا بين مُقاربة التراث ومفرداته والدعوة إلى الرجعية والأسر في سجن الماضي.

ولهذا نسعى في هذا الفصل إلى مجاوزة هذه الإشكالية عبر إعادة قراءة إبداعنا الأدبي التراثي، بوصف الأدب أحد أهم الركائز التي تضافرت مع بقية المنجزات لنسج جديلة الوجود الحضاري العربي فاره البناء ناجز الحضور، ولكننا ونحن نفعل هذا سنحاول الانعتاق من أسر الرؤية النمطية التي تجعل من مقاربة المنجز الماضوي مدعاة للتحسر على الحاضر وتأكيدًا على عجزنا أن نكون ورثة أوفياء لأسلافنا، وذلك عبر تدرعنا بالرؤية الحيادية التي ترفض الرؤية المرفودة بخبرة تقديس الماضي والجانحة إلى التلون بعاطفة حادة تجعل من التراث الإبداعي القيمة العليا التي ينبغي احتذاؤها لاستحالة مجاوزتها أو مماثلتها، وفي الوقت ذاته نرفض الرؤية المفعمة بالتغريب والتي تَرُدّ أي منجز إلى الغرب وترى أن الخطوة الأولى لتحقيق هدفها التقدمي هو القفز فوق التراث وغض الطرف عنه وملابساته.

سنستبدل بهاتين الرؤيتين رؤية تسامحية تؤمن أن العربي القديم أبدع أشكالاً قصصية ذات نكهة مميزة ـ وإن لم تكن تحمل علامة اسمية محددة ـ جديرة بأن يُعاد مساءلتها نقديًا بوصفها قصصًا قصيرة ـ وفي بعض الأحيان شديدة القصر ـ لأن مفهوم القصة القصيرة أرحب من حصره في جملة معايير حادة تمارس سطوتها على الناقد وتنفي حقه في إخضاعها للمسألة التأملية، فهذه المعايير لا تملك قداسة تحرمنا النظر إليها بتشكك مُنتج، فهي تنطبع بالمرونة التي تُخوِّل لها التطور والتباين

من مرحلة لأخرى، الأمر الذي يصل في كثير من الأحيان إلى حد التناقض، ولنضرب مثلا بالراوي بوصفه أحد أهم مقتضيات النص القصصي؛ ففي مرحلة ما كان ظهور الراوي داخل العمل القصصي بشكل سافر - بوصفه العالم بخبايا الأمور والمهيمن على المسار السردي للحدث والمتموقع داخل عقول أبطاله وصدورهم - هو المعيار المؤشر لتفوق المبدع، وبمرور الوقت وتنامي الخبرة الإبداعية تطور هذا المعيار، وتبنى المبدعون موقفًا جماليًا مضادًا يسعى إلى نفي شخصية الراوي ومحاصرة معرفته الكلية، ووصل الأمر إلى محاولة إقصائه من النص.

هذا التباين في المواقف الجمالية لم يتم التعامل معه بسذاجة مدرسية تتخذ من الحضور الأحادي مبدأ والثبات المعياري منهجًا، إنها الخيارات المشرعة أمام المبدعين والتطور في المعايير الجمالية التي يحفظ للنقد مكانته الرصينة ولفعل القراءة الإنتاجية بريقه، قصدنا بهذا البرهنة على أن التطور فعل ضروري على المستويين الإبداعي والنقدي، يرفض إقصاء السابق لصالح الحاضر، فالقصة القصيرة التي خرجت من معطف "جوجل الروسي" تختلف عن قصص كافكا، وتشيخوف، وكويلو، وإدريس ..إلخ، دون أن يكون لأي منهم أسبقية على الآخر، لأنهم أبناء عصورهم وأفضيتهم الزمانية والمكانية بسياقاتها المختلفة ومعطياتها المتعددة. فكل منهم يضيف حجرًا لهذا البناء الشامخ ويبث فيه قيمًا جمالية تحفظ له شبابه الدائم.

وبالمبدأ التسامحي عينه ننظر إلى قصصنا التراثي بوصفها إنتاجًا إبداعيًا يحمل قيمًا تشكيلية جمالية تتفق مع المعايير الجمالية للقصة القصيرة المعاصرة في بعض جوانبها وتفارقها في جوانب أخرى - كحال القصة القصيرة نفسها في مراحل تطورها المتعددة - دون أن تتخلى عن انتمائها الجنسي لها. بحيث تغدو هذه القصص التراثية إحدى حلقات الفن القصصي - المتزامن مع حضور الكائن البشري الساعي إلى التعبير

عن ذاته والاتصال مع الآخر والتأثير فيه ـ التي تمد الحيوية في شرايين هذا الفن من خلال إعادة الكشف عما تنطوي عليه من قيم جمالية تشكيلية وأيديولوجية.

وسنحاول هنا التعاطي مع مفردات القصة القصيرة التراثية من وجهة نظر نقدية تفيد من إمكانات منهج علم السرد عبر مجموعة من المقاربات التطبيقية التي تنطلق من أطر مرجعية محددة يحكم تعاملنا معها أمران:

أولهما: الإيمان بأنَّ التوجه إلى الدراسة التطبيقيّة مباشرة "دون إطار مرجعيّ سابق مآلها الفشل، بل لن يُكتب لها أن تُقدِّم نقدًا أدبيًّا له معنى، وأنَّ المطلوب إذن وضع نماذج منهجية للدراسة والتحليل"[1].

ثانيهما: الوعي بأنَّ القيمة الوظيفيّة المُهمة للإطار المرجعيّ لا تعني إحلالَ النص الأدبيّ المرتبة التالية ـ من حيث الأهمية ـ لهذا الإطار، ومحاولةَ إخضاعه ـ ولو عنوة ـ لمقتضيات هذا التقسيم النظريّ ـ في المقام الأول ـ فالهدف من أي تحليل هو فك شفرات النص المُستعصية، واختراقُ شبكته الدلالية، واستنطاقُ مفرداته، لا التطبيق الصارم لجملة المفاهيم النظريّة، فمعاشرتنا للنصوص "ذكَّرتنا بقاعدة أساسية يتناساها كلُّ دعاة تطبيق المناهج تطبيقًا حرفيًّا، وهي أنَّ النص سابق للنقد، وأنَّ القواعد تُستنبط من النصوص لا العكس، ولذلك فالقواعد مدعوة للتطوير ومواكبة النصوص، وخصوصيتها البنيوية والثقافية، حتى لا تصبح غير إجرائية، وتصبح عائقًا في سبيل الخلق"[2] فالتعامل مع المفهوم النظريّ الغربيّ ـ دون مراعاة لطبيعة المَتن المُشْتَغَل عليه ـ يجعلنا نقع في فخ

---

(١) د/ محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة ــ دراسة ومُعجم إنجليزيّ عربيّ ــ ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط١ ، ١٩٩٦م،ص١٠٤

(٢) محمد نجيب العماميّ، الراوي في السَّرد العربيّ المُعاصر ــ رواية الثمانينات بتونس ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط١، ٢٠٠١م، ص١٧.

إسقاط مُعطيات النظرية الغربية على متون النصوص العربية، مما يُعد أحد معوقات استجلاء قيمة النصوص الحقيقية كما يوضِّح د/سيد البحراوي الذي يبرز هذا الموقف الشائك بقوله "إننا لسنا مُنتجين للمناهج الغربيّة التي نتبنّاها، ونؤمن بها وإنما نستوردها، أو لنقل بدقة أكبر إنها تُفرض علينا لأننا مولعون بالتجديد...معنى ذلك أننا لسنا مُنتجي المناهج النقدية، إننا نقف في مواجهتها دون أن نستطيع امتلاكها - سيكولوجيًّا - بعمق، فهي المثل الأعلى الذي لا يحقّ لنا أن نعدِّل أو نعمِّق أو نغيِّر فيه، أو حتى نختار منه ما يناسبنا"[1].

فالدراسة التطبيقية تؤمن بسلطة النص بوصفه المُنطلَق الرئيس الموجِّه لبوصلة تحركها، وبوصفه بنية معقدة تنطوي على دلالات خاصة يمكن مقاربتها نقديًّا عبر آليات منهجية متباينة، ولكنّه سيظل في النهاية وفيًّا لطبيعته الخاصة باعتباره ممارسة لغوية متميزة وخبرة جمالية خاصة، فالمقولة النظرية التي سنعتمدها - والتي ستجاوز التخوم الجغرافية لبلد النشأة لتحط على أرض الإبداع الرحبة وتسلك دروبه باحثة عن جوهر الإبداع الذي هو قيمة إنسانية - لن تجاوز دور مرشد العمل، فالدراسة لا تبدأ من مقولات جاهزة تقسر النص المُحلَّل على الانصياع لها، بل تقاربها مُقاربة تطمح إلى استقطار إمكاناتها التقنية في ضوء المُعطى النصي بما يجوّز لها التصرف في بعض عناصرها لتصير أكثر انسجامًا وتناغمًا مع المتن المُشتغَل عليه.

وبناء على هذا ستنطلق الدراسات التطبيقية الثلاث في هذا الفصل من محاولة الكشف عن آلية تعامل المبدع العربي مع ثلاثة من المقتضيات المركزية في القصة القصيرة، وهي الشخصية الحكائية، والفضاء المكاني، والبنية الدرامية؛ فتعنى الدراسة الأولى بالشخصية الحكائية في عدد من القصص القصيرة التي ينتظمها خيط الفئة التي تحكي

---

(١) د/ سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربيّ الحديث، دار شرقيات، القاهرة،، ط١، ١٩٩٣م، ص١١٤

عنهم وهي فئة الطفيليين، ولأن الشخصيات لا تحضر في فراغ نصي، بل تتجلى في فضاء مكاني محدد، كان من الضروري التعرض لدراسة المكان، وهو ما تحققه الدراسة الثانية المهتمة بدراسة سلطة المكان في ثلاث من قصص ابن بطوطة، ولأن الشخصيات الحكائية تعلن عن حضورها عبر صراعاتها مع بعضها أو مع فضائها المكاني وما ينطوي عليه من قيم تسعى الذات في كثير من الأحيان إلى مجاوزتها يصبح للصراع الدرامي حضوره الزاعق في متون القصص القصيرة التراثية، وهو ما تركز عليه الدراسة الثالثة الساعية إلى الكشف عن القيم الوظيفية للدراما في قصتين من قصص الأصفهاني في مؤلفه ذائع الصيت "الأغاني".

أولاً: شخصية المحتال في قصص الطفيليين:

- الحضور المركزي:

تمثل المُقاربةُ التحليليّة للشخصية أحد ثوابت المُمارسات النقدية التي أسّستْ لنفسها شرعيةً منهجية على مدار تاريخ علم السَّرد **Narratology** ويعكس الاهتمامُ النقدي بهذا المُكوّن السَّرديّ دورَ الشخصية الباذخ في تأسيس العالم الحكائي[1] فهي العنصر المركزي[2] المُستقطِب للمُقتضيات السردية كافة "فالشخصية هي أحد أهم مكونين يقوم عليهما السرد، مع الوضع في الاعتبار أن الأحداث هي المُكوّن الثاني

---

(١) في نظرية الرواية ــ بحث في تقنيات السرد ــ: د/عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص١٠٣.

(٢) دفعت هذه الفحولةُ الوظيفية لعنصر الشخصية بعضَ الباحثين إلى الإقرار "بأن الرواية ليست إلا قصة الشخصيات والإخبار بتلك العلاقات التي تنشأ بينها" حي بن يقظان ــ تحليل بنيوي ــ : حاتم عبد العظيم، سلسلة كتابات نقدية، العدد١٦٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص١٨٦، ويقول د/عبد الملك مرتاض"لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية" في نظرية الرواية ص١٠٤، ولمزيد من التفاصيل حول عنصر الشخصية انظر نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص ١٥١ -١٦٠.

الذي لا يمكن أن يؤدي سردًا إلا من خلال شخصية تقوم به"[1] فكأن الشخصية داخل النص السردي "هي كل شيء فيه بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي"[2] وهو ما يؤشر للعلاقة التبادلية بين الشخصية وأفعالها، فإذا كانت الشخصية هي التي تدفع البنية السردية إلى التنامي والتطور من خلال التداخل بين أفعالها وأفعال الشخصيات الأخرى ـ الحاضرة ضمن شبكة العلاقات النصية ـ فإن هوية الشخصية تتحدد من خلال ما تقوم به من أفعال، فضلاً عن المعلومات ـ الخاصة بالشخصية ـ التي يقدّمها السارد حيث "تنسج جدائل الفعل والمعلومات والصفات الشخصية مع بعضها لتكوّن خيط الشخصية"[3]، وهو ما يرشح للتعامل مع الشخصية بوصفها "دليلاً له وجهان، أحدهما دال والآخر مدلول..وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث إنها تتّخذ عدة أسماء أو صفات تلخّص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"[4].

ويوجّه التحليل النصي للشخصيات الحكائية ـ الحاضرة في نصوص أخبار الطفيليين ـ إلى تبنّي رؤية تصنيفية ثنائية تنزع إلى توزيع هذه الشخصيات على قطبين رئيسين ـ يكسب كلٌّ منهما الآخرَ فاعليتَه الدلالية وإنتاجيتَه النصية ـ هما "المحتال" و"الضحية"، فالشخصية في أخبار التطفيل ذات طابع نمطي، بمعنى أنها عملية ترميز تضع صفة ما

(١) حي بن يقظان ــ تحليل بنيوي ــ ص ١٨٦.

(٢) في نظرية الرواية ص٨٦.

(٣) نظريات السرد الحديثة ص١٥٣.

(٤) بنية النص السردي ــ من منظور النقد ــ: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.ص٥١.

بطريقة مكثفة في هيئة إنسانية أي أن عين الراوي تتحول إلى عدسة تسلط الضوء على خطوط محددة في ملامح ذات فتبرزها كما يحدث في فن "الكاريكاتير" المرتبط بمصطلح الشخصية[1]، ويبدو طبعيًا تجلي الطفيلي في أفق المجال المفهومي لنموذج المحتال ـ مع ملاحظة أن "البحث عن النموذج الإنساني يعني أن السرد العربي قد وصل إلى مرحلة عالية يستطيع القص فيها أن يشكل شخصياته لتعانق التصور الذهني للمتلقي في عصره وفي كل العصور"[2] ـ ويصير استقطاب قطب الضحية للشخصية التي تتعرض للخداع من قِبل الطفيلي أمرًا متسقًا مع الطبيعة البنائية للنصوص، وهو ما يعني أن نصوص أخبار الطفيليين تجعلنا ـ بوصفنا متلقين ـ في مواجهة قرائية مع بنية حكائية تتأسس روافدها الدرامية على الصراع الذهني بين هذين القطبين، أو بالأحرى تستند كفاءتها السردية إلى المواجهة بين الخصوبة الذهنية الاحتيالية لشخصية الطفيلي والممارسات الدفاعية الارتدادية للشخصية المُستقبِلة لحيل الطفيلي، وهو ما يقدم توقعًا ـ تثبت المُقاربة صدقَه ـ بإفراد النصوص مساحتها الكبرى لفعل الاحتيال ـ بوصفه الفعل الرئيس الذي تنسج حوله جديلة النص بخيوطه الدرامية والأيديولوجية والجمالية ـ وفاعِله "شخصية الطفيلي المحتال" الذي يحضر نصيًا بوصفه الشخصية المحاطة بعناية السارد بصورة تفوق بكثير عنايته بالشخصية المقابلة التي تحمل على كاهلها أعباء استقبال هذا الفعل، هذا التمايز على مستوى الاهتمام النصي بنمطي الشخصيات الحكائية يجعلنا بإزاء ثنائية تصنيفية ـ تدخل في علاقة طردية تعاضدية مع ثنائية "المحتال" "والضحية" ـ هي

---

(١) انظر "**Character**" في: **Dictionary Of Literary Terms Coles Editorial Board – Rama Brothers – India- P. ٣٩**

(٢) بناء الشخصية في القص التراثي: د/ سيد محمد السيد قطب، ود/ عبد المعطي صالح، ود/جلال أبو زيد، ود/ عيسى مرسي سليم، كليوباترا للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص٩٦.

ثنائية الشخصية المركزية والشخصية غير المركزية، وبناء على هذه التفرقة سيحاول التحليلُ التعرُّضَ لصورة الطفيلي المُحتَال بوصفه الشخصية المركزية في النصوص، والتعرُّضَ لصورة الآخر الضحية بوصفه الشخصية غير المركزية.

تطرح شخصية الطفيلي نفسها - داخل نصوص أخبار الطفيليين - بوصفها شخصية مُلتبسة، ويتأسس هذا الطابع الالتباسي عندما يجد المتلقي نفسه مضطرًا إلى عقد مقارنة بين المساحة التي تشغلها الشخصية داخل النص السردي والمساحة التي تشغلها داخل وعي السياق المُحتضن لها على المستوى المرجعي، فإذا كان الطفيلي حاضرًا في وعي جماعته الإنسانية بوصفه شخصية هامشية يتم التعامل معها عبر منظور استعلائي تسليبي - والتسليب "عمل ذهني قوامه رفض قضية أو فكرة"[1] - فإن الأمر يتباين على مستوى وعي النص الإبداعي - الأكثر بقاء وخلودًا - الذي يمنح الطفيلي الأفضية النصية لكي يغازل وعي المتلقي وينتهك بسلاسة الرؤية النمطية النافية له، والمُتعامِلة معه بدونية لا تتوازى مع إمكاناته المميزة وقدراته الحقيقية، فالإشكالية هنا تتبدى "بالمطابقة بين الشخصية التي هي كائن اجتماعي يتمتع بوجود واقعي، وبين الشخصية بما هي تشييد نصي أو بنية جزئية ضمن مكونات البنية الكلية للخطاب"[2] ويرتهن تلاشي هذه الإشكالية الالتباسية بممارساتنا التشريحية التي تقرّبنا من "شخصية الطفيلي" مما يسهم في الكشف عن تواطؤ النصوص معها، وعن تعمد السارد تفعيل هذا التباين/المُفارقة بين مظهري حضور الشخصية على المستويين الواقعي والمتخيل بغية إحداث خلخلة في مرتكزات الوعي المُستقبِل كخطوة مهمة في سبيل تصدير رؤاه الأيديولوجية عبر شفرات إبداعية تنطوي على مؤشرات دلالية ذات

---

(١) معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٣٨٥.

(٢) حي بن يقظان ــ تحليل بنيوي ــ ص١٨٩.

أبعاد منفتحة تحقق هذا التماس بين المرجعي والفني دون أن تتخلى عن دورها في إعادة تشكيل وعي الجماعة "فتحويل الحكايات المتداولة ذات الأصل الواقعي حينًا والمتخيل حينًا آخر إلى تشكيل مُمعن في مفارقته للتجربة المباشرة أدخل في الميثولوجيا والوعي الجماعي المتوارث"[١]، ومن ثم ينبغي التعامل مع هذه الصورة المُفارقة للشخصية الطفيلية باعتبارها صورة مُفعمة بالخصوبة الدلالية الكاشفة عن مُعطيات المنظور الأيديولوجي للنص "ويمثل هذا المنظور بناء القيم التحتي الشامل للعمل الأدبي الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تطرح فيه"[٢].

وعندما نتعامل مع الطفيلي بوصفه شخصية محتالة فإن هذا التعامل يكتسب مشروعيته التداولية من الاتساع الدلالي لمفهوم الاحتيال المُستقطِب للعديد من ممارسات الطفيلي، هذه الممارسات المُنبثِقة من بؤرة مفهومية ثابتة وإن تباينتْ مظاهر حضورها، فالطفيلي قد يحتال بغرض الدخول إلى البيت أو بغرض الاستزادة في الطعام أو بغرض الاستطالة في مدة الإقامة أو غيرها من الأغراض التي ينتظمها خيط تحقيق أكبر قدر ممكن من المكاسب المادية والنفسية على حساب الآخر، يتم ذلك عبر ممارساته الاحتيالية المتعددة، ومن ثم يمكن القول إن شخصية الطفيلي تحركها في الفعل الدرامي "الرغبة في اختبار العالم وقراءته"[٣]. وذلك على نحو يقارب بين فن الخبر والقصة القصيرة المعاصرة.

وتعمد النصوص إلى تقديم شخصية الطفيلي بوصفها شخصية طاغية الحضور على المستوى النصي وما يحيل إليه من مستوى مرجعي يتلون بالصبغة التاريخية - بوصف النص يطرح ذاته بوصفه نصًا يتماهى مع

---

(١) الرواية الجديدة: د/ صلاح فضل، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م ص٨٧

(٢) بناء الرواية ــ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ــ: د/سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م ص١٨٨.

(٣) الذات والعالم – دراسات في القصة والرواية–: د/ صلاح السروي، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٢٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص١٢٩.

الواقع التاريخي وينبثق من معطياته ولو على المستوى الشكلي ـ تتقزم بجوارها بقية الشخصيات داخل بنية الحكاية، فشخصية الطفيلي ـ وما تمارسه من أفعال ـ هي القطب المركزي الذي تدور حوله أفعال الشخصيات الأخرى التي لا يتم إثبات ما لها من قيم وظيفية إلا في إطار تعالق هذا الدور الوظيفي بخدمة أهداف الشخصية الطفيلية، بما يتماهى مع مفهوم الشخصية المركزية التي هي "تلك الشخصية الرئيسية في أي سرد قصصي، مسرحيًا كان أم روائيًا، وقد يكون هو البطل أو غير البطل ما دام هو المحور الرئيس لأحداث السرد"[١]، فمحورية الدور الذي تنهض به شخصية الطفيلي داخل نصوص أخبار الطفيليين توفر لرؤيتنا التصنيفية لها ـ بوصفها الشخصية المركزية ـ دعمًا برهانيًا باعتبار أن "تحفيز هذه الشخصية يمتد إلى أبعد مما هو ضروري فقط لإنجاز تصميم العقدة"[٢]. فالشخصيات ـ كما يرى جيرالد برنس ـ "يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقًا لأهمية النص)، فعّالة (حين تخضع للتغيير)، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة ويمكن التنبؤ بسلوكها"[٣].

ويمكننا تحديد المعايير التي تستند إليها الطبيعة المركزية لشخصية الطفيلي في معيارين الأول كمي، والثاني كيفي؛ ويتحدد نظام اشتغال المعيار الأول بالاستناد إلى الظهور التكراري لشخصية "الطفيلي" أمام عين المتلقي في أثناء ممارسة الأخير لدوره القرائي الاستكشافي، فهذا المعيار يتعلق "بلحظات الظهور..التي تشكل دائمًا لحظة قوية داخل حركة الفعل السردي"[٤].

---

(١) معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة، ص٢٠٨.

(٢) نظريات السرد الحديثة ص١٥٨.

(٣) المصطلح السردي: جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣ ص٤٢.

(٤) سيميولوجية الشخصيات السردية ــ رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجًا ــ سعيد بنكراد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، ص١١٧.

فالنصوص كلها ترسخ لتوافر حضور شخصية الطفيلي بشكل دائم في الوعي القريب ـ المحيل إلى وعي أكثر عمقًا ـ للمتلقي الذي يلفي ذاته في مواجهة مستمرة مع هذه الشخصية، بحيث لا يكاد يخلو مشهد من مشاهد الحكاية من أحد مظاهر حضور هذه الشخصية التي يتم استحضارها نصيًا عبر اسم العلم "مثل بنان أو ابن دراج"، أو اللقب التصنيفي مثل الطفيلي أو أحد الطفيليين" أو الضمائر المحيلة إليها، فالحضور الكمي المكثف للشخصية ـ الممثل في تمدد الحجم الورقي لظهورها النصي ـ يعمل وسيلة ضغط على عقلية المتلقي الذي يجد ذاته مدفوعًا باتجاه إقامة علاقات ترابطية بين مستوى الحضور الورقي للشخصية احتلالها مساحة نصية كبيرة ومستوى حضورها في خلفيته المرجعية وانزوائها الهامشي في ذاكرته المسوسة بالحس الجمعي، وتؤدي هذه التعالقات ذات الحس الجدلي دورًا مهمًا في زعزعة الرسوخ التصنيفي للشخصية الطفيلية ـ في عقلية المتلقي ـ بوصفها شخصية ذات مؤشرات مغرقة في السلبية على المستوي القيمي الأخلاقي، ويتراتب على هذه الزعزعة إحداثُ العدول التصوري للشخصية الطفيلية كما يتغيَّاه السارد كأحد مظاهر رؤيته الذهنية للعالم "إنها منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيًا، وهذا المستوى لا يظهر منفصلاً في بناء النص بل إنه يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي"[(١)].

أما المعيار الثاني فهو معيار كيفي، ونعني به الارتباط اللازب بين بناء النص وحضور شخصية الطفيلي، فإذا كان النص يؤسس حضوره الناجز عبر تتابع عدد من المتواليات الحكائية[(٢)] التي تتبني بدورها عبر تراكب عدة أفعال تختص بكل متوالية وتندمج عبرها في بنية النص

---

(١) بناء الرواية ص١٨٩.

(٢) لمزيد من التفاصيل حول مفهوم المتواليات الحكائية انظر مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.

الكلي، فإن اقترابنا من النصوص يكشف التعالق الحيوي بين هذه الأفعال وحضور شخصية الطفيلي المُستقطِبة لحركة السرد داخل الحكايات، بحيث تغدو الشخصية الطفيلية مُعادلة للنص، ويصير تطور الشخصية موازيًا لتنامي الحكاية، ويصير غيابها ـ الافتراضي ـ علامة على عقم الإنتاجية الدلالية للحكاية، فهذا المعيار يتعالق بالموقع الذي تحتله الشخصية داخل المساحة النصية مما يجعل النص سطحًا بينيًّا ينعكس عليه فعل التطفيل وفاعله بصورة مباشرة وغير مباشرة.

إن المعيارين الكمي والكيفي السابقين يتداخلان معًا لتشكيل بنية الحضور المركزي للشخصية الطفيلية داخل نصوص الأخبار؛ فشخصية الطفيلي تسند إليها الحركات السردية المفصلية الممثلة في الأفعال وما تحيل إليه من أحداث، وهو ما يتجلّى من خلال الظهور المكثف للشخصية أمام المتلقي الذي يشتغل كعملية ترجمة نصية لمحورية دور الشخصية.

ويبدو النص التالي محكًا تجريبيًا جيدًا لاختبار كفاءة المعيارين السابقين وما يعكسانه من بعد مركزي تفعم به شخصية الطفيلي:

"..حدَّثنا حمَّادُ بن إسحاق بن إبراهيم المَوصليّ، حدثني أبي قال: غدوتُ يومًا وأنا ضجرٌ من مُلازمة دار الخلافة، فخرجتُ وركبتُ بكرة، وعزمتُ على أن أطوف الصحراء وأتفرّج، فقلتُ لغلماني: إن جاء رسولُ الخليفة فعرِّفوه أني بكَّرتُ في مهم..قال: ومضيتُ فطفتُ ما بدا لي، وعدتُ وقد حمي النهار، فوقفتُ في شارع بالمخرَّم...فلم ألبث أن جاء خادمٌ يقود حمارًا فارهًا عليه جارية راكبة..ورأيتُ لها قوامًا حسنًا وطرفًا فاترًا وشمائل ظريفة..فدخلتْ الدار التي كنتُ واقفًا عليها، وعلقها قلبي في الوقت علوقًا شديدًا، فلم ألبث إلا يسيرًا حتى أقبل رجلان...فاستأذنا فأُذن لهما، فحملني ما قد حصل في قلبي من حب الجارية...على أن نزلتُ معهما ودخلتُ، فظنَّا أن صاحبَ البيت دعاني،

وظن صاحب البيت أني معهما..فجلسنا وأُتي بالطعام.. وخرجتْ الجارية.. وقمتُ قومة للبول فسأل صاحبُ البيت عني الفتيين فأخبراه أنهما لا يعرفانني، فقال هذا طفيليّ ولكنه ظريفٌ..وجئتُ وجلستُ، فغنتْ الجارية مِن لَحْنٍ لي..فكان أصلح ما غنَّتْه فاستعدْتُه لأصححه، فأقبل عليّ رجلٌ من الرجلين فقال: ما رأيتُ طفيليًا أصفق وجهًا منك لم ترض بالتطفيل حتى اقترحتَ، وهذا غاية المثل طفيلي مُقترح..فأطرقتُ ولم أجبه..ثم قاموا للصلاة فأخذتُ عود الجارية فشددتُ طبقته، وأصلحتُه إصلاحًا مُحكمًا..فأخذ ذلك الرجلُ في عربدته عليّ وأنا صامت، ثم أخذتْ الجاريةُ العودَ وجسَّتْه فأنكرتْ حالَه...فقلتُ لها أنا أصلحتُه.. فأخذتُه منها فضربتُ..فما بقي واحدٌ منهم إلا وثب فجلس بين يدي، وقالوا: باللّه يا سيدنا أتُغني؟ قلتُ: نعم وأعرِّفكم نفسي أيضًا، أنا إسحاق بن إبراهيم المَوصلي، واللّه إني لأَتيهُ على الخليفة وأنتم تشتمونني منذ اليوم لأنني تملّحتُ معكم بسبب هذه الجارية، واللّه لا نطقتُ بحرف ولا جلستُ معكم حتى تُخْرِجوا هذا المُعربِد المقيت الغث، ونهضتُ لأخرج فعلقوا بي..فقلتُ: لا أجلس إلا أن يخرجوا هذا المُعربد البغيض.. فأخذ يعتذر فقلتُ: أجلسُ ولكن واللّه لا أنطق بحرف وهو حاضر، فأخذوا بيده فأخرجوه فغنيتُ.. فطرب صاحبُ البيت طربًا شديدًا.. قال: تقيم عندي شهرًا والجارية والحمار لك..قلتُ: أفعل..فلما كان بعد ثلاثين يومًا أسلم إليّ الجاريةَ والحمارَ.. فجئتُ بذلك إلى منزلي..وركبتُ إلى المأمون..فلما رآني قال: إسحاق ويحك أين تكون؟.. فأخبرتُه بخبري فقال: عليّ بالرجل الساعة؟ فدللتهم على بيته فأحضر، فسأله المأمون عن القصة فأخبره، فقال له: أنت رجل ذو مروءة وسبيلك أن تعاون عليها، وأمر له بمائة ألف درهم، وقال: لا تعاشرن ذلك المُعربد النذل! البتة وأمر لي بخمسين ألف درهم، وقال: أحضرني الجارية، فأحضرتها فغنته، فقال لي: قد جعلتُ لها نوبة في كل يوم ثلاثاء تغنيني

وراء الستارة مع الجواري، وأمر لها بخمسين ألف درهم. فربحتُ والله بتلك الركبة وأربحتُ"[1].

يمكننا اختزال الحكاية السابقة في عدد من المتواليات وهي: الخروج وتتكون من أفعال (الغدو- الخروج – العزم – الإخبار– المضي – الاستمتاع) ثم متوالية العشق وتتراكب من أفعال (الوقوف – الرؤية – الدخول "دخول الجارية" – العشق) ثم متوالية الدخول وتتكون من توالي أفعال (العزم – الرؤية – الدخول "دخول الرجلين" – الاحتيال – النجاح) ثم متوالية الانكشاف وتؤسسها أفعال (القيام – الانكشاف "انكشاف الحيلة" – العودة) ثم متوالية الهجوم وتكوّنها أفعال (الإصلاح "إصلاح اللحن" – الهجوم "هجوم المُعربد" – الإصلاح "إصلاح العود") ثم متوالية التعريف (السؤال – الجواب – العزف – الغناء – السؤال – التعريف بالذات) ثم متوالية الانتقام وتتكون من فعلي (الاشتراط – والخروج "خروج الرجل") ثم متوالية الاتفاق المتراكبة من أفعال (العرض – الموافقة – الإقامة – الحصول) وأخيرًا متوالية المكافأة المكونة من تراتب أفعال (العودة – المعاتبة "معاتبة الخليفة" – السؤال "سؤال الخليفة" – التفسير – المكافأة).

من الواضح أن شخصية الطفيلي تستبد بالأفعال الرئيسة المشكلة للعناصر المفصلية للحكاية مما يؤسس حالة تعالق حيوي بين كل من الشخصية والأفعال بوصفها فاعلاً لها "فما هي الشخصية إن لم تكن ما تقرره الحادثة، وما هي الحادثة إن لم تكن توضيحًا للشخصية"[2]. بل إنها تجاوز الأفعال الرئيسة وصولاً إلى الأفعال التفصيلية بما يضعنا

---

(١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني،دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى،١٩٥٦م، الجزء الخامس، ص٣٨٧-٣٩٠ ، وانظر كتاب التطفيل ــ وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم ــ : الخطيب البغدادي، تحقيق : د/ عبد الله عبد الرحيم عسيلان، دار المدني، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م ص١٠٩--١١١.

(٢) نظريات السرد الحديثة ص١٥٢.

بمواجهة نص ينبئ "بسيادة الشخصية على الفعل"[1] هذه السيادة التي تفرض سلطتها – بداية – بآلية عفوية ومباشرة ممثلة في هيمنة ضمير المُتكلم على بنية الحكاية (غدوتُ، فخرجتُ، فعزمتُ، فقلتُ، فمضيتُ، وعدتُ..إلخ) هذا الضمير الذي بقدر ما يحقق اكتنازًا للشخصية على مستوى التمظهر العلامي الرمزي[2] بقدر ما يحقق تكثيفًا لتوافرها النصي وبرهانًا على تشبع البنية السردية بهيمنة ذات البطل الطفيلي الذي تنسج الأحداث حوله، وهو ما ينبغي التعامل معه بوصفه أمرًا طبعيًا ناتجًا عن الفاعلية الوظيفية للشخصية على مستوى البنية الدرامية للنص، هذه الفاعلية التي يحقق عبرها الطفيلي - بوصفه بنية تمثيلية[3] لفئة المعزولين اجتماعيًا – حضورَه الموازي لغيابه على المستوى الواقعي، وكأنه - ومن ورائه السارد ومن ورائهما المبدع العربي– يستبدل بكماله المفقود على مستوى المعيش التاريخي كمالاً زاعقًا على مستوى الواقع الإبداعي ومرفوداته الأنثربولوجية " وفي كل الحالات يمكن الحديث عن خلفية هذه الإضاءة الموجهة نحو الفرد، وذلك بذاتية الكتابة عند جميع الشعوب وفي كل المراحل، والرغبة الدقيقة للإنسان العربي في التماهي مع أحلامه تجاوزًا لعجزه، وتحقيقًا لكماله المفقود"[4]، ومن ثَمَّ يصير حضورُ شخصية الطفيلي داخل النص وفق هذه الصيغة المُكثَّفة أمرًا ضروريًا لتنامي الحكاية، وتتابع السرد، فمن

---

(١) السابق ص١٥٢.

(٢) "يعتبر الضمير أغنى الأدوات المعوّضة لاسم العلم، لأن الصفات أو الأسماء الوصفية التي تحدد الجنس (رجل/فتاة)، والعلاقة (صاحبي)، أو العمر (شاب)، والوظيفة (خادم/بواب) والمكان (جاري) ذات معنى سكوني بينما يتضاخم محمول الضمير شيئًا فشيئًا حتى يكاد يكون الاسم الخالص باعتباره مصطنعًا أساسيًا للتعبير" في السرد: عبد الوهاب الرقيق، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.ص١٣٨.

(٣) يقصد بالبنية التمثيلية اعتبار الممثل به نموذجًا بنائيًا مُصغرًا لطبيعة بنائية أكثر شمولاً واتساعًا، ولمزيد من التفاصيل انظر كتاب "أبجدية الرواية ــ دراسة نصيّة في أعمال ميرال الطحاوي" د/ سيد محمد السيد قطب، ود/عيسى مرسي سليم، دار الهاني للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٨٨.

(٤) الرحلة في الأدب العربي ــ التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المُتخيّل ــ: د/شعيب حليفي، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.ص٢٧.

البدهي أن أفعالاً من نوعية (المضي، والخروج، والعزم، والرؤية، والعشق، والإصلاح، والانتقام...إلخ) لن تكون لها أية قيمة إلا في إطار تعالقها بذات فاعلة لها تكسبها خصوبتها الدلالية، وهو ما يتكرّر مع بقية الأفعال المُكوّنة لبنية الحكاية.

وإذا كانت بدهية التعالق بين هذه الأفعال وفاعلها ـ الطفيلي ـ تعمل كأحد أهم مسوغات حضوره المركزي، فإن أفعالاً أخرى قد تتسبب في التشويش على هذه السمة المركزية باعتبارها أفعالاً لا ترتبط ـ من وجهة نظر أوَّلية – بالطفيلي كذات فاعلة لها، حيث تتصدى لممارستها ذوات أخرى، ويمكننا أن نمثل لهذه الأفعال – في النص السابق – بأفعال (دخول الجارية، ودخول الرجلين، وهجوم المعربد، وسؤال صاحب البيت، وخروج المعربد، ومعاتبة الخليفة، والمكافأة) فالذوات الفاعلة هنا – على الترتيب – (الجارية، والرجلان، والمعربد، وصاحب البيت والمعربد والخليفة).

وعلى الرغم من أن محورية دور الشخصية المركزية لا يعني انفرادها الخالص بتأدية دور فاعل الأفعال الحكائية كلها فإن السارد– الحريص على ترسيخ الطابع المركزي للشخصية الطفيلية ـ يعتم على أية مسوغات احتمالية يمكن أن تنال من هذه الفحولة المركزية للشخصية وذلك عندما يحقق لها هذا الانفراد بآلية غير مباشرة، فالنص يعنى "بالحفاظ على صفاء ونقاء الأيديولوجيا في صورتها المثالية كتعبير عن كلية التصور الذي تصدر عنه"[1] فهذه الأفعال وإن لم تنبع مباشرة من لدن ذات الطفيلي فإنها تدور في فلكها التأثيري، حيث ترتبط الفاعلية الوظيفية لهذه الأفعال باشتغالها بين طرفين على مستوى الإرسال والاستقبال، فاعل مُرسل ومفعول مُستقبِل، وتتشارك الذاتان في إكساب الفعل حضوره الدلالي – على الرغم من الغياب السطحي

(١) سيميولوجية الشخصيات السردية ص١١٤.

لإحداهما – فالسؤال تنتفي قيمته في حالة اختفاء السائل وكذلك في حالة انتفاء حضور من يوجّه إليه السؤال بوصفه الحافز إلى تأسيس الصيغة التساؤلية والمُسهم في إكمال الدائرة الدلالية لفعل السؤال من خلال فعل الإجابة المُنتظَر المتعالق بهذه الذات، هذه الإجابة المُعادلة للحظة التنوير التي تنحل من خلالها العقدة ويعود الاستقرار إلى المتن الدرامي، أما فعل الهجوم "هجوم المعربد" فإنه يظل دائمًا في حاجة إلى من يتحمل تبعاته حتى يتحقق للفعل كماله الدلالي، كما أنه يعمل كحافز منطقي تبريري لممارسات الطفيلي الانتقامية، التي تحضر بوصفها ممارسات تراتبية على ممارسات الآخر المعربد، والتي يمثل فعل الخروج "خروج المعربد" أحد أهم مظاهرها، أما فعل المُعاتبة فإنه يتعالق بمن تُوجه إليه المعاتبة كاشفًا بذلك عن العلاقة الحميمة التي تربط الطرفين المُعاتِب والمُعاتَب، ولا نبالغ إذا قلنا إن المكافأة تتعالق جذريًا بالمُكافأ أكثر من تعالقها بالمُكافئ؛ بوصف الأول هو من يفيد من الفعل، وبالنسبة لفعلي الدخول (دخول الجارية، ودخول الرجلين) فإن حضورهما النصي يفقد قيمته الدرامية إذا لم يتعالقا باستغلال الطفيلي لهما، هذا الاستغلال الذي يسهم في تنامي الحكاية ووصْلها بجسور درامية تفتح الطريق أمام امتدادات حكائية تتابعية جديدة، فدخول الجارية للبيت يؤسس لحضور الفضاء الهدف الذي يسعى الطفيلي إلى اختراقه، هذا الاختراق الذي يعمل بوصفه مسوغا منطقيا لظهور فعل الاحتيال، وهو الفعل المُستقطِب ـ على المستوى التأليفي ـ فعلاً جديدًا هو ظهور الرجلين الضيفين، هذا الظهور الذي يكسب فعل الاحتيال نكهته الدلالية المميزة المعتمدة على استغلال المُتاح لتحقيق المُتغيَّا المُمثَّل هنا في التموقع الداخلي بهدف التواصل مع الجارية.

فهذه الأفعال تتأسّس على مفهوم التشارك الضروري بين مُرسِلها ومُستقبِلها، ولا نبالغ إذا قلنا إن الذات المُستقبِلة هنا ـ شخصية الطفيلي ـ

تصبح ذات قيمة نصية أكبر من الذات المُرسِلة، بما يفضي إلى التبدل على مستوى الفاعلين، فتنتقل شخصية الطفيلي من دور المفعول النصي إلى دور الفاعل النصي المُغتني بمركزيته.

- **الرهان على جماليات الحيلة :**

ويمثل بعد الحيلة أكثر الأبعاد ـ المُتحكِّمة في طبيعة صورة شخصية الطفيلي كما نستقبلها ـ بذوخًا على مستوى الظهور النصي، مما يسهم في تصدير شعور لمتلقي النص بأن سمة علاقة تعادلية بين فعل التطفيل وفعل الاحتيال، فتبدو شخصية الطفيلي مُعادِلة لشخصية المُحتال أو المُخادِع الذي يوظّف قدراته العقلية ومهاراته الذهنية لتحقيق أهدافه النفعية المرجوة ـ والتي يمكن اختزالها في إشباع رغبة الطفيلي في الحيازة ـ بآلية ملتوية تنحو إلى الابتعاد عن المباشرة والإغراق في الممارسات الالتفافية.

ويكتسب هذا العنصر مرجعيته البؤرية ـ على مستوى التأسيس النصي لشخصية الطفيلي ـ عبر حضوره الطاغي المُلازِم لحضور شخصية الطفيلي ـ على مستوى الأخبار معظمها ـ وإن تعددت أوجه هذا الحضور من نص لآخر، وهو ما يمكن التعامل معه ـ بشكل إرهاصي ـ بوصفه علامة دالة على الطبيعة التركيبية التي ترتهن بها علاقة فعلي التطفيل والاحتيال، بحيث يغدو الاحتيال؛ أو بالأحرى الحيلة التي يستخدمها الطفيلي لتحقيق مآربه هي العنصر المُؤسِّس لفعل التطفيل في صيغته السردية الدرامية؛ فدون هذا العنصر سيظل التطفيل مجرد تصور مفهومي ذهني يمتاح من رؤية تنظيرية متماسة مع طبيعة الممارسات المُتغيَّاة القابعة في المخيلة الافتراضية لصاحبها المُنظِّر لها، وتأتي الحيلة لتنقل "التطفيل" من إطاره التنظيري بوصفه مُمارسة افتراضية مؤطرة بحدود التمنِّي إلى حدوده الواقعية بتحوله إلى مُمارسة فعلية مشدودة إلى معطيات المَعيش، فالحيلة تكسب التطفيل فاعليته الوظيفية من خلال

قدرتها على بث الحيوية في أوعيته المُتصلِّبة، فتنقله من أفق المُتخيَّل النقي إلى أفق الواقعي القابل للتنفيذ - دون أن يتخلى عن حدوده التخيلية الحاضرة بحضور فعل السرد - وهو ما يرشِّح لإمكانية استبدال لقب "المُحتال" أو "المُخادِع" بلقب "الطفيلي" دون أن يحدث هذا الاستبدال أي تشويش على الصورة الذهنية لشخصية الطفيلي التي تترسم حدودها بما يقدمه السارد من مُخبرات معلوماتية "تؤدي إلى قيام أكثر من احتمال دلالي يتعين على القارئ أن يختار بعضه طبقًا لوعيه وقدرته على التأويل"[1].

"أقبلَ طفيليٌ إلى صنيع فوجد بابًا قد أُرتجَ، ولا سبيل إلى الوصول، فسأل عن صاحب الصنيع: إن كان له ولد غائب أو شريك في سفر؟ فأُخبر عنه أنّ له ولدًا ببلد كذا، فأخذ رقًّا أبيض وطواه وطبع عليه، ثم أقبل متدلّلاً، فقعقع الباب قعقعة شديدة، واستفتح، وذكر أنه رسول من عند ولد الرجل، ففُتح له الباب، وتلقَّاه الرجل فرحًا، وقال: كيف فارقتَ ولدي؟ قال له: بأحسن حال، وما أقدر أن أكلّمكَ من الجوع، فأمر بالطعام فقُدِّم إليه، وجعل يأكل، ثم قال له الرجل: ما كتب كتابًا معكَ؟ قال نعم، ودفع إليه الكتاب، فوجد الطين طريًا، فقال له أرى الطين طريًا، قال: نعم وأزيدكَ أنه من الكدّ ما كتب فيه شيئًا، فقال: أطفيلي أنت؟ قال: نعم أصلحك الله، قال: كُل لا هنَّأك الله."[2].

يقدم لنا النصُ شخصيةَ الطفيلي بوصفها شخصية ذات قدرات ذهنية مُميَّزة تمكِّنها من تحقيق أهدافها - بغض النظر عن توافق هذه الأهداف مع المنظومة الأخلاقية السائدة - وتنتج هذه القدرات فاعليتها على المستويين النصي والمرجعي - بوصف الخبر - في تجليه الافتراضي -

---

(١) الرواية الجديدة ص٨١.

(٢) العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق أحمد أمين، وإبراهيم الإبياري، وعبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٣م، الجزء٦ ص.٢٠٦.

محاكاةً لتجربة مرجعية حقيقية؛ بفضل ما ينتظمها من خيط تنظيمي بالغ الدقة "فمن الواضح هنا أن الفعل المُولِّد للوظيفة في هذه الحكاية هو إتيان الحية أو الخدعة"[1] فالطفيلي ينزع منذ بداية النص إلى تحقيق هدفه في الإشباع المادي عبر الحصول على الطعام/الصنيع الذي يملكه الآخر/صاحب الصنيع/الأب، هذا الآخر الذي يدرك قيمة ما يحوز فيتلمّس السُبل المتعددة لحمايته من الغرباء الطامعين فيه (أقبلَ طفيليٌّ إلى صنيع فوجد بابًا قد أُرتجَ، ولا سبيل إلى الوصول) فالنص هنا يجعلنا بإزاء علاقة إشكالية بالغة التعقيد، تتبدى إشكاليتها من خلال التعارض الحاد بين مصالح الشخصيات من جانب، والتعارض بين أهداف الطفيلي المرفودة بحس التمني ومعطيات الواقع المشدودة إلى السمة النفعية من جانب آخر، هذه الإشكالية التي تمنح النص وهجًا دراميًا يصل إلى ذروته عبر إقرار السارد بحتمية انتصار الواقعي المادي على المُتغيَّا المُتخيَّل من خلال قوله (ولا سبيل إلى الوصول) وهو الإقرار الذي يهيئ أفق انتظار المتلقي لاستقبال تعقيد درامي يتوازى مع احتدام الصراع بين طرفي البنية الحكائية "وهو ما يوضح عدم إمكانية فصل العقدة عن الشخصية"[2] فالسارد هنا يسعى إلى تأزيم الموقف وتأطيره بإطار شعوري توقعي ـ يتم تصديره للمتلقي ـ باستحالة نجاح الطفيلي في تحقيق هدفه، وبقدر ما يسهم هذا الإقرار في التأسيس للعقدة الحكائية والتصعيد للبنية الدرامية للنص بقدر ما يسهم في تفعيل القيمة الوظيفية للحيلة، بوصفها الأداة الناجعة القادرة على تغيير المسارات الدرامية للأحداث بتحويل المستحيل إلى ممكن وهزيمة العجز العقلي وقهره، ومن ثم فيمكننا إعادة قراءة إقرار السارد ـ بعيدًا عن تصور مجانيته باعتبار أن إحدى القواعد الراسخة في الممارسات الإبداعية أنه لا

(١) بناء النص التراثي: د/فدوى مالطي دوجلاس، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م ص٧١.
(٢) نظريات السرد الحديثة ص١٥٣.

شيئًا مجاني داخل بنية النص ـ بوصفه إقرارًا مراوغًا يطرحه السارد بوصفه مُعادلاً للشخصيات التقليدية ذات القدرات العقلية الاعتيادية التي لابد وأنها ستقف عاجزة ـ بصورة افتراضية ـ أمام الصعوبات المُلقاة في طريقها، هذه المعوقات التي يتم الإشارة إليها داخل النص من خلال رمز "الباب المُغلق" ومن ثم يكون احتيال الطفيلي ونجاح حيلته دليلاً عمليًا على التمايز على مستوى القدرات العقلية بين الطفيلي والآخرين، هذا التمايز الذي يمكِّن الطفيلي من النجاح في الوصول إلى داخل البيت، هذا الوصول الذي يغدو دالاً رمزيًا ذا بعد شعري ينفتح دلاليًا على النجاح في تحقيق الأهداف الإنسانية في حضورها الكلي ومظاهرها المتنوعة.

إن الطفيلي المُحتال يدرك أن حيلته مهما تذرعتْ بالمهارة على مستوى التنفيذ فإن نجاحها يظل مرتهنًا بالطابع النظاميّ ـ الذي يرشِّحها من شوائب العشوائية ـ الذي يتم تفعيله داخل النص من خلال المهارات الاستعلامية للطفيلي التي تتيح له جمع الأخبار حول ضحيته (فسأل عن صاحب الصنيع: إن كان له ولد غائب أو شريك في سفر؟ فأُخبر عنه أنَّ له ولدًا ببلد كذا) وهو ما يمكنه من رسم صورة ذهنية للآخر الذي سيواجهه، مما يسهم في انفتاح منظور رؤيته على مستوى استصفاء الحيلة الملائمة لهذا النمط من الشخصيات، إن حيلة الطفيلي هي حيلة منبثقة من رؤية عقلية متأنية ممسوسة بمفردات الواقع، هذه الرؤية التي تفتح الباب أمام الطفيلي لكشف أوجه الضعف في الشخصية المقابلة، مما يجعل من الحيلة وسيلة تراتبية تعنى بالعزف على مظاهر العجز البشري "فالشخصية الروائية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولاً إلى ذلك الحين، فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهرًا من كينونته التي ما كانت لتكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه"[1].

(١) في نظرية الرواية ص ٩٠.

والعجز هنا يتم استدعاؤه عبر مظهر الفَقْد، فقد الأب ابنه الغائب، وافتقاده مشاعر الأبوة التي لا تجد العامل الفاعلي الذي تشتغل من خلاله، وعجزه عن التواصل مع ذاته الممتدة في ذات الابن، يدرك الطفيلي مظهر العجز هذا ويستغلّه مما يؤدي إلى "فتح الباب" وفك العقدة الدرامية بدرجة ما (فقعقع الباب قعقعة شديدة، واستفتح، وذكر أنه رسول من عند ولد الرجل، ففُتح له الباب، وتلقَّاه الرجل فرحًا) غير أن الطفيلي المُحتال يدرك أن حيلته السابقة ليست سوى حيلة تمهيدية توازى هدفه الافتتاحي القريب المثل في الدخول إلى البيت، ولما كان هدفه الرئيس هو الحصول على الطعام فقد صار هذا الهدف دافعًا له لإنتاج حيلة جديدة وهو ما يتم عبر استراتيجية "الإخبار المبتور" فالطفيلي يخبر الأبَ ـ المُشتاق إلى سماع أخبار ابنه ـ بعضًا من أنباء الابن الغائب (وقال: كيف فارقتَ ولدي؟ قال له: بأحسن حال) وهو ما يسهم في إشباع جزء من رغبة الأب في استقبال أخبار الابن، هذه الرغبة التي تزداد جذوتها بإجابة الطفيلي المُنبئة بتعاظم القيمة المعرفية لما يحمله الرسول المخادع من أخبار، يستغل الطفيلي هذه الحالة التخديرية التي يقع الأب ضحية له فيؤسس حيلته الثانية الناهضة على العلاقة الشرطية بين مواصلة دوره الإخباري وتناوله الطعام (وما أقدر أن أكلّمكَ من الجوع) ويكون من البدهي أن يلبِّيَ الأبُ طلبَ الطفيلي الذي يصل إلى غايته (فأمر بالطعام فقُدِّم إليه، وجعل يأكل) وهنا يصل النص إلى لحظة التنوير التي تتكشف عندها الحقيقة، فيدرك الآخر/الأب/صاحب البيت أنه قد وقع ضحية لحيلة الطفيلي الذي لا يجد غضاضة في الاعتراف بانتمائه لفئة الطفيليين (فقال: أطفيلي أنت؟ قال: نعم أصلحك الله، قال: كُل لا هنَّأك الله.) وذلك لإدراكه عدم تأثير هذا الاعتراف ـ في هذا التوقيت ـ على نجاح الحيلة ولإدراكه عجز الآخر عن حرمانه ما نجح في حيازته، وهو ما يدركه الآخر الذي لا يجد أمامه خيارًا سوى السماح للطفيلي

بمواصلة تناول طعامه اعترافاً بعجزه العقلي وتقديرًا لتفوق الطفيلي، وهو ما يجعل من اعتراف الطفيلي أحد مظاهر الانتصار المُغازِلة لعقل المتلقي، فالطفيلي يطرح ذاته عبر هذا الاعتراف بوصفه الذات المُنتصِرة التي يتحقق لها الانتصار بفضل قدراتها المجاوزة لقدرات الآخرين الحائزين للموارد المادية والمراكز الاجتماعية، وهو ما يضع المتلقي بإزاء ثنائيتين ناضحتين بالدلالات الثرية: الأولى ثنائية الأقوى والأضعف على المستوى العقلي، والثانية ثنائية الأقوى والأضعف على المستوى المادي والاجتماعي. ومع ازدياد التنافر بين فاعلي كل من الثنائيتين يدرك المتلقي أن خللاً ما قد حدث في أحد المستويين، ولما كان المستوى العقلي قد تم اختباره عبر النص وفقد مبررات اتساقة بانتصار الأقوى "الطفيلي" يصير من طبعي أن يدرك المتلقي أن الخلل يتركز في المستوى المادي والاجتماعي الذي يمنح الأضعف المكانة المميزة ويحرم الأفضل، هذا التناقض الذي يسهم في حيازة الطفيلي تعاطف المتلقي، ويؤشِّر في الوقت نفسه إلى استمرارية "الصراع بين الذات التي يمثلها البطل الراغب في تحقيق أحلامه وآماله دون فشل أو عوائق وبين المصير المحتوم الذي يحطم تلك الذات بصلابة مصدرها وظلامية العالم الواقعي الحقيقي"[1].

إن الطفيلي لم يستطع أن يصل إلى غايته سوى باحتياله على الآخر، هذا الآخر الذي يبدو حضوره داخل الحكاية أمرًا بدهيًا، فإذا كانت غاية الطفيلي هي الحصول على شيء لا يحوزه بل يملكه الآخرُ، أصبح حضور الطفيلي مُرتبطًا بصورة مباشرة بحضور الآخر الذي سيمارس عليه الطفيليُ احتياله الذي هو مناط تحقيقه هدفه المُرتهِن بهزيمة الآخر هزيمة عقلية، فالحصول على الشيء يتحول في سياق التطفيل إلى اقتناص للشيء عبر مغامرة ذهنية تتمركز في بؤرتها الحيلة.

---

(١) تيار الواقعية في الرواية: د/عبد الله بن عتو، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٢١، عدد ٤، إبريل ١٩٩٣م، ص٥٠.

وعلى الرغم من ثبات القيمة الوظيفية للحيلة ـ بوصفها أحد أهم القرائن المحيلة إلى تفوق ذات الطفيلي على المستوى العقلي ـ فإن هذا الثبات القيمي يتوازى مع تنوع ثنائي على مستوى آلية حضورها النصي، هذا التنوع الذي يحمي الحيلة من الوقوع في شرك الثبات ـ على مستوى التجلّي النصي ـ المُفضي إلى تفريغ حمولتها الدرامية وإجهاض خصوبتها الدلالية، ويمكننا ـ بقليل من الاختزال ـ توزيع الحيل التي يمارسها الطفيلي على محورين رئيسين، هما محور الحيلة البسيطة ومحور الحيلة المركبة.

وتستند هذه الرؤية التصنيفية الثنائية إلى العلاقة بين فعل المبادرة وفاعله، فإذا كان فعل المبادرة قد أنتج دلالته في النص السابق من خلال نهوض شخصية الطفيلي به ـ ومن ثم يظل حضور الآخر مؤطَّرًا بتخوم الشخصية المتعرضة للمفاجأة ـ فإن هذا يعني أننا نصير بإزاء الحيلة البسيطة ـ التي لا تعني بساطتها هنا ضآلة قيمتها الدرامية التأثيرية ـ وإذا كان الطفيلي هو المُتحكِّم في بداية فعل الاحتيال في محور الحيلة البسيطة فالأمر يتباين على مستوى المحور الثاني "الحيلة المركبة" حيث يصبح الآخر هو المبادر بفعل الاحتيال بغية مفاجأة الطفيلي، ومن ثم يتحوّل الطفيلي إلى شخصية تمارس دورها المؤطر بحدود "رد الفعل العكسي" المُنتِج لحيلة مُضادة تقهر حيلة الآخر في الوقت ذاته الذي تعمل فيه كوسيلة تمهيدية لحيلة جديدة يتحقق عبرها هدفه في الحيازة.

ففي المثال السابق نلفي الطفيلي هو الذي يبادر الآخر بالخداع، بما يجعل من الطفيلي نموذجًا للذات المرسلة ويحول الآخر إلى ذات مستقبلة لتبعات فعل الخداع / الاحتيال، هذه البساطة التوزيعية على مستوى الفاعلين تغدو أكثر تعقيدًا في حالة الحيلة المركبة المتعالقة بالتبدل في مواقع الفاعلين، ونمثل لها بالنص التالي:

"وبينما قوم جلوس عند رجل من أهل المدينة يأكلون عنده حيتانًا استأذن عليهم أشعبُ، فقال أحدُهم: إن من شأن أشعب البسط إلى أجلّ الطعام، فاجعلوا كبار هذه الحيتان في قصعة بناحية، ويأكل معنا

الصغار، ففعلوا، وأُذن له، فقالوا له: كيف رأيك في الحيتان؟؛ فقال: والله إن لي عليها لحردًا شديدًا وحنقًا، لأن أبي مات في البحر وأكلته الحيتان، قالوا له: فدونك خذ بثأر أبيك، فجلس ومد يده إلى حوت صغير، ثم وضعه عند أُذنه، وقد نظر إلى القصعة التي فيها الحيتان في زاوية المجلس، فقال: أتدرون ما يقول لي هذا الحوت؟ قالوا: لا ندري، قال: إنه يقول: إنه لم يحضر موت أبي ولم يدركه لأن سنه يصغر عن ذلك، ولكن قال لي: عليك بتلك الكبار التي في زاوية البيت، فهي أدركتْ أباك وأكلته"[1].

نستقبل عبر هذا النص مُغامرة ذهنية بين طرفين، يحاول كلٌّ منهما ـ من خلال التذرع بعنصر الحيلة ـ أن يحقق مصالحه، الطرف الأول هو "أشعب" الطفيلي الساعي إلى اقتناص الطعام، والطرف الثاني يتمثل في "الجماعة" الحائزة للطعام، ويبدو النص منذ بدايته موحيًا بتفوق ذات الطفيلي، هذا التفوق الذي يتم الإلماح إليه عبر حيلة الجماعة المُمثلة في إخفاء السمك الكبير وإغواء الطفيلي بتناول السمك الصغير بوصفه الطعام المُتاح، هذه الحيلة المؤسسة على خبرة عميقة بطرائق تفكير الطرف الآخر/ أشعب (فقال أحدُهم: إن من شأن أشعب البسط إلى أجلّ الطعام، فاجعلوا كبار هذه الحيتان في قصعة بناحية، ويأكل معنا الصغار) فحيلة الجماعة تطرح نفسها بوصفها اعترافًا خافتًا بعدم قدرتها على التغلب على القدرات العقلية للطفيلي، هذا التغلب الذي يمكن أن يتم بمحاولتهم ـ الافتراضية ـ حرمانه الطعام كله، وكأن الجماعة هنا تحتال لتقليل خسائرها لا لنفيها وهو ما يؤشِّر لضعف موقفها أمام الطفيلي، فالجماعة على المستوى السردي التخيلي تخشى من الطفيلي وهو ما يبدو متناقضًا مع معطيات الواقع الذي يتم التعامل فيه مع الطفيلي بقسوة .

---

(١) العقد الفريد ج٦ ص٢٠٦.

هذا التناقض يؤسس للمفارقة بين النمطين المتخيل والواقعي، وهو ما يكشف عن رغبة السارد في تجلية الطفيلي بوصفه ذاتًا تملك أدوات تفوقها التي ترهب الآخرين، وهو ما يتم تعضيده عبر المتابعة القرائية، فالطفيلي يتعرَّض هنا للخداع عندما يُنصب له شرك الهدف المُزيَّف، فالجماعة تقدِّم للطفيلي هدفًا وهميًا يتم إغرائه بحيازته عبر السؤال التحفيزي(فقالوا له: كيف رأيك في الحيتان؟) وبالفعل يقع الطفيلي ضحية لهذا السؤال المُلتبس فيقر بعزمه على الانتقام من الأسماك التي كانت سببًا في مقتل والده، ولا شك أن الجماعة تدرك زيف حكاية مقتل الأب ولكنها تعزف على تغذية هذه الرغبة ما دامت ستتوجه إلى الهدف المُزيَّف، غير أن الطفيلي المُحتال سرعان ما يكتشف احتيال الآخرين عليه، هذا الاكتشاف الذي يتم عبر فعل الرؤية (وقد نظر إلى القصعة التي فيها الحيتان في زاوية المجلس) المؤشِّر إلى تجلِّي الحقيقة واكتمال درجة الوعي المعرفي للطفيلي، هذا الوعي المُكتمِل الذي يخول له النجاة من فخ الحيلة الإغوائية عبر حيلة مضادة تختزل هدفين الأول كشف الحيلة السابقة والثاني تحقيق الهدف الرئيس في اقتناص أجلّ الطعام وأفضله، ويرتفع المؤشر الدرامي للحيلة عندما نلفيها مؤسسة على الهدف المزيف الذي توظَّفه الجماعة لخداع الطفيلي وهو الحيتان الصغيرة (أتدرون ما يقول لي هذا الحوت؟ إنه يقول: إنه لم يحضر موت أبي ولم يدركه لأن سنه يصغر عن ذلك، ولكن قال لي: عليك بتلك الكبار التي في زاوية البيت، فهي أدركت أباك وأكلته) فيغدو هذا الهدف علامة على وهمية حيلة الجماعة وزيفها بدوره في تفكيكها وإبراز اهتراء عناصرها، في الوقت ذاته الذي يدعم نجاح الطفيلي المتواصل في حيازة الطعام بوصفه الشخصية القادرة على استدعاء الحيلة في الأوقات كلها مما يرشح إلى التعامل مع الطفيلي باعتباره "مجموعة من الممكنات يستطيع - حسب هواه - إخراجها إلى الفعل واحدًا بعد الآخر"[1].

(١) المقامات ــ السرد والأنساق الثقافية ــ عبد الفتاح كليطو، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص٣٩.

ويتبدى التعقيد ـ على مستوى الطبيعة البنائية للحيلة ـ من خلال حدوث تبدل واضح ومستمر في طرفي عملية الاحتيال "المُحتال/ الفاعل" و"المُحتال عليه/المفعول" الأمر الذي يحفز لتقديم تصور مفهومي لعملية الاحتيال المركبة بوصفها عملية تتمتع بمرونة تبادلية على مستوى المواقع السردية، فالحيلة المُركَّبة تصنع دراميتها بارتكازها على المُفارقة على مستوى الفاعلين والمُستقبِلين، فما نظنه فاعلاً مُحتالاً في بداية العملية يتحول في نهايتها إلى مفعول مُحتال عليه، والعكس صحيح.

ويمكننا تحديد مورفولوجيا الحيلة المركبة في النقاط الثلاث التالية:

- الآخر يحاول الاحتيال على/خداع الطفيلي.
- الطفيلي يدرك عملية الاحتيال/الخداع.
- الطفيلي يحتال على/يخدع الآخر.

إن الفرق الجوهر بين الحيلة البسيطة والحيلة المركبة أن فعل الاحتيال الذي يتصدَّى له الطفيلي يكون حاضرًا في الحيلة المُركَّبة بوصفه رد فعل على محاولة خداع الآخر له، مما يهيئ لحدوث التبدُّل في المواقع، هذا التبدُّل الذي يتم عبر مراحل ثلاث؛ ففي بداية عملية الاحتيال المركبة نصير بإزاء مواقع محدد على مستوى فاعليها، حيث يتمركز الآخرُ في موقع المُحتال ويتمركزُ الطفيليُ في موقع الضحية المُحتال عليها، وعندما يبدأ الطفيلي في إدراك الدائرة الاحتيالية التي تم الزج به داخل حدودها تبدأ المرحلةُ الثانية ـ وهي أكثر المراحلة مراوغة ـ حيث يتزحزح الطفيلي عن موقع المُحتال عليه باتجاه موقع وسطي مدفوعًا بخبرته المعرفية المتنامية التي يحصِّلها بفضل إدراك حدود حيلة الآخر، وبالتوازي يحدث عدولٌ في موقع الآخر الذي يتموقع بالتبعية في المنطقة الوسطى ذاتها ـ ولكن بصيغة سلبية تراجعية ـ نتيجه ما يصيبه من نقص معرفي يتم عبر عدم إدراكه انكشاف لعبته الاحتيالية، فهذه

المرحلة هي مرحلة تمهيدية للمرحلة الثالثة، فالطفيلي يجاوز موقع المُحتال عليه دون أن يصل إلى موقع المُحتال، والآخر يفارق دوره كمُحتال دون أن يتقمص دور المُحتال عليه، وتأتي المرحلة الثالثة ليهيمن الوضوح على فاعلي المواقع السردية فيحدث تبادل للأدوار بشكل شفيف وعكسي، حيث يبدأ الطفيلي في نسج خيوط شبكته الاحتيالية في محاولة تحقيق هدف مزدوج يتمثل الهدف الأول في القضاء على فاعلية حيلة الآخر، ويتحدد الهدف الثاني في عدم الاكتفاء بكشف حيلة الآخر وإنما باستبدال حيلة جديدة بها، فيبدأ الطفيلي في ممارسة دوره الأثير في الاحتيال على الآخر الذي يتحول إلى دور المُحتال عليه بشكل صريح في حين يتحوّل الطفيلي إلى دور المُحتال، هذا التحول الذي يغذّي عنصر الإثارة داخل النص باعتبار "أن التأرجح في الأدوار يضيف إلى عمق الإثارة"[1].

إذا كانت الحكاية المُستندة إلى الحيلة البسيطة تحتفظ لذاتها بإيقاع منتظم ناتج عن الثبات على مستوى مواقع الشخصيات، بحيث يبدأ الطفيلي الحكاية فاعلاً والآخر ضحية، وتنتهي الحكاية محتفظة لكل منهما بالدور الوظيفي عينه، فإن الإيقاع الدرامي للحكاية المُنطوية على الحيلة المركبة يبدو أكثر تدفقاً، فالحيلة المُركبة تشحن النص بمزيد من دفقات التوتر الدرامي الناتج عن تشابك مسارات الأحداث وتقاطع اتجاهاتها، وهو ما يمكن التأكد منه بمتابعتنا النص التالي:

"أخبرني أحمد بن علي بن محمد المُحتسب، حدثنا عبد الله بن محمد بن أحمد المقري، حدثنا الزبير بن بكار، حدثني عمي مصعب قال: نزل بعضُ أهل البصرة على مدينيّ وكان صديقاً له، فألحّ على المدينيّ بطول المقام، فقال المدينيُّ لامرأته: إذا جاء غدًا فإني أقول لضيفنا كم ذراعًا

(١) بناء النص التراثي ص٤٧.

تقفز؟ فأقفزُ أنا من العتبة إلى باب الدار، فإذا قفز الضيفُ أغلقي الباب خلفه، فلما كان من الغد قال له المدينيُّ: كيف قفزك يا أبا فلان؟ قال: جيد، قال، فوثب المدينيُّ من داخل منزله إلى خارج الدار أذرعًا، فقال له: ثِبْ، فوثب إلى داخل الدار ذراعيْن، فقال له: أنا وثبتُ إلى خارج الدار أذرعًا وأنت وثبتَ إلى داخل الباب ذراعيْن، قال: ذراعين إلى داخلٍ خير من أربعة إلى بَرًّا"[1].

فصاحب البيت هنا على الرغم من قبوله استضافة الطفيلي بوصفه صديقًا ـ غريبًا عن المدينة ـ فإنه يضيق بطول مدة إقامته دون أن يستطيع التصريح بهذا الضيق أو التوجه إليه بطلب مغادرة المنزل لما يمثله هذا الطلب من تعارض مع المنظومة القيمية الأخلاقية المرسخة للالتزام بإكرام الضيف ومعاونة الصديق وغوث الغريب، إن هذا التعارض بين الرغبة المتغياة والواقع الذي تتجذَّر فيه معطيات قيمية تجابه هذه الرغبة يجعل الذات في حاجة إلى التوسل بآلية احتيالية تحقق من خلالها رغبتها في نفي الطفيلي خارج حدود البيت، وهو ما يتحقق عبر الشراكة الذهنية بين الرجل و زوجه ـ نموذج المرأة الذكية ـ وتنتج هذه الشراكة حيلةً تبدو قادرة على تحقيق غرضهما المشترك في دفع الطفيلي إلى المغادرة، وتأتي مرحلة التنفيذ لتخلق معادلاً مرجعيًا يترجم نتاج الشراكة الذهنية ويبلور ما تمخضت عنه، ولأن الحيلة ـ كما خطط لها الزوجان ـ تتكون من شقين متراتبين، يبدأ الزوجان في تنفيذ الشق الأول الممثل في إغواء الطفيلي بتحقيق نصر شكلي على الآخرين/الزوجين، يكون مدعاة للسعادة المؤقتة للطفيلي والسعادة الدائمة للزوجين لما يتراتب عليه من تحقيق المغادرة، وهو ما يحدث بقيام صاحب البيت وزوجه بإيهام الطفيلي بقدراتهما الجسمانية المحدودة مقارنة بقدراته التي لابد أن تدفعه إلى ممارسة فعل القفز بشكل أفضل منهما بوصف القفز خارج

(١) كتاب التطفيل ص٨٣.

البيت هو الشق الثاني من الحيلة، وبينما ينفذ الزوجان الجزء الأول من حيلتهما بنجاح تام مما يدفع المتلقي لتهيئة أفق انتظاره لاستقبال هزيمة الطفيلي، تزداد البنية الدرامية تعقيدًا بتوالد عنصر المفارقة، عندما يراوغ الطفيلي توقعَ المتلقي بقيامه بفعل لا يتم التمهيد إليه وهو القفز إلى الداخل لا إلى الخارج، وهو ما يعلن عن كشفه حيلة الزوجين ـ وتمسكه بوجوده الداخلي ـ ومجابهتها بممارسة عملية يتم تحديد فلسفتها بعبارته الختامية المُعلِنة عن انتصاره ونجاته من خسارة موقعه الداخلي الأثير (ذراعين إلى داخلٍ خير من أربعة إلى بَرَّا) لتتحول المعركة الذهنية غير المباشرة إلى مكاشفة فاضحة، يدرك عبرها المتلقي التبدلَ على مستوى الأدوار، فالطفيلي الذي يحضر في البداية مُحتالاً عليه ينتقل مع ختام الحكاية إلى دور المُحتال، أما "صاحب البيت فيبدأ سرد الحكاية باعتباره عنصرًا فاعلاً، ولكنه ينتهي كمريض، وهو في هذه الحالة يأخذ صفة الضحية"[1]. فالتعقيد الدرامي يدخل في علاقة طردية مع التعقيد البنائي المستند إلى التعدد الوظيفي لعنصر الحيلة الذي ينتج شكلاً مورفولوجيًا ثلاثي العناصر:

- الطفيلي يطلب الضيافة المستمرة ضمنيًا.
- صاحب البيت يتجنَّب هذا الطلب دون أن يرفض بشكل صريح درءًا للتعرض لاستهجان الوعي الجمعي ـ المؤمن بمبدأ الاستضافة الموازي لفعل إكرام الضيف ـ مستعينًا بالحيلة.
- الطفيلي يفرض ضيافته على صاحب البيت بالوسيلة ذاتها التي لجأ إليها صاحب البيت أي بالحيلة.

ويعد الانتصار الذي يحققه الطفيلي في نهاية الأخبار ـ معظمها ـ أحد أبرز الحقائق النصية التي تغوي بإعادة مساءلتها "فالطفيلي ينتصر على

(١) بناء النص التراثي ص٤٧.

جميع العقبات التي تواجهه ويحتفظ بوضعه كفاعل محرك"[1] فنتيجة الحيلة التي يمارسها الطفيلي تظل محسومة بشكل دائم لصالحه مما يؤسس لحالة ترابط ثنائي دائم بين حيلة الطفيلي ونجاحها المستمر، فالطفيلي دائمًا هو المُنْتصِر القادر على اقتناص ما يتغيَّاه من الآخر، والآخر هو المهزوم دائمًا الذي يقف عاجزًا أمام حيلة الطفيلي فيتم استلابه دون أن يستطيع مقاومة هذا الاستلاب أو الدفاع عما يحوز، يحدث هذا سواء أكانت الحيلة مركبة أم بسيطة، ولكن في حالة الحيلة المركبة يكون انتصار الطفيلي ذا فاعلية تأثيرية عالية النبرة، وذلك لأنها - أي الحيلة المركبة - تنطوي على فعلين إيجابيين بالنسبة للطفيلي، الفعل الأول هو الانفتاح المعرفي المتمثل في اكتشاف حيلة الآخر وهو انتصار ذهني ومعنوي دون أن يصل إلى حد الانتصار المادي المُتحقِّق بنجاحه في حيازة ما يملكه الآخر، ويؤدي هذا الفعل دور المُقدِّمة المُنبئة بهزيمة الآخر على المستويات الثلاثة؛ الذهنية، والمعنوية، والمادية، والفعل الثاني فعل الاحتيال الذي يتراتب عليه اغتصاب الطفيلي غايته من الآخر ونيله المكافأة الختامية.

إن تكريس النصوص للتفوق الذهني الدائم للطفيلي في مقابل التدني التفكيري للآخر يمكن التعامل معه بوصفه أكثر العلامات النصية صراحة على تعاطف السارد مع الطفيلي، هذا التعاطف الذي يطرح مؤشراته النصية بالمفارقة بين الممارسة النصية ونظيرتها الواقعية؛ فإذا كان الطفيلي ينتصر بشكل دائم داخل النص السردي الإبداعي فإن هذه الديمومة لا يمكن تصور حدوثها على مستوى النص الواقعي المرجعي، إذ إن احتماليات نجاح الطفيلي في حيلته تتعادل مع احتماليات فشله - على مستوى الواقع - وعندما يفارق السارد هذه التعادلية لصالح التكريس للتفوق المستمر للطفيلي فإن هذه المفارقة تغدو مرفودة

(١) بناء النص التراثي ص٨١.

بأهداف عميقة للسارد، فالسارد يجنح إلى إحداث انزياح في نتيجة الصراع بين الطفيلي والآخر سواء بالاستبدال - أي بتغيير النتائج لصالح الطفيلي - أو بالانتقاء - انتقاء الأخبار الداعمة لانتصار الطفيلي - فيمنح الطفيلي النهايات السعيدة عبر مكافأته - حيث "تحدِّد نهاية العمل إطار بنيته الدلالية الشاملة"[1] - بتأسيسه التناغم بين المُتمنَّى والمُتحقِّق، وكأن النجاح هو قدر الطفيلي، فإسحاق بن إبراهيم الموصلي يتم مكافأته من المأمون بعد نجاح حيلته في الحصول على الإشباع بالتواصل مع الجارية "فأخبرتُه بخبري فقال: عليّ بالرجل الساعة..وأمر له بمائة ألف درهم.. وأمر لي بخمسين ألف..فربحتُ واللّه بتلك الرّكِبة وأربحتُ"[2] والطفيلي - الذي يخدع الأب بادعاء كونه رسولاً من الابن الغائب - يحوز ما يرغب من الطعام "فأمر بالطعام فقُدِّم إليه، وجعل يأكل"[3] وأشعب ينجح بحيلته في السخرية من الآخرين المحاولين خداعه وفي الوقت ذاته ينجح في تناول الطعام الأفضل ".. قال: إنه يقول: إنه لم يحضر موت أبي ولم يدركه لأن سنه يصغر عن ذلك، ولكن قال لي: عليك بتلك الكبار التي في زاوية البيت، فهي أدركت أباك وأكلته"[4]، والطفيلي الضيف يتمكّن عبر حيلته من الاحتفاظ بمساحته المكانية داخل البيت ومساحته الذهنية والروحية في وعي المتلقي "قال: ذراعين إلى داخلٍ خير من أربعة إلى بَرَّا"[5].

فهذه الانتصارات المتتالية تكشف تبني النص وجهة نظر الطفيلي في مواجهة الآخر الممثل للرؤية الجمعية للسياق المحيط ومعطياته وآليات اشتغاله، بما يحيلنا إلى مفهوم النص الدعائي الذي يسعى عبره السارد إلى ترويج مجموعة من القيم الفكرية وبثها إلى المتلقي ومحاولة

---

(١) الرواية الجديدة ص١٦٦.

(٢) الأغاني ج٥ ص٣٩٠ ، وانظر كتاب التطفيل ص١١١.

(٣) العقد الفريد ج٦، ص٢٠٦.

(٤) السابق ج٦، ص٢٠٦.

(٥) كتاب التطفيل ص٨٣.

تصديرها إلى ذهنيته وفق وسائل إقناعية محددة، فالنص السردي "يجسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من خلال بعده النثري وخلقه لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش، إنه يخلق عالمًا وسيطًا بواسطة اللغة، ومن خلاله يمارس رؤيته للعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل جزئياته وتفاصيله"[١].

ولما كنا هنا في مواجهة فعل التطفيل الذي هو فعل يدخل في علاقة تناقض مع الرؤية الأخلاقية للسياق المحتضن له، فإن السارد يلفي نفسه مضطرًا إلى مواجهة موقف حرج يتسم بالصراع بين قناعاته الفكرية التي يسعى إلى إيصالها للآخرين وقدرته على مواجهة سلطة المجتمع بحضورها الطاغي وسلطتها المطلقة "فصوت السلطة متعالٍ، يوجّه الحدث ويخلقه، له لغته الخاصة، لغة إيمانية يقينية ودعائية"[٢] هذا المجتمع المتبني لوجهة نظر مضادة لهذه القيم، إن السارد يتلافى الصدام بلجوئه إلى توظيف تقنية القناع الأليفة "فالقناع رمز يتخذه السارد ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات"[٣] فالسارد يتستر خلف إحدى الشخصيات التي يتم رسم صورتها النصية كشخصية تحمل القيم الفكرية ذاتها التي يقتنع بها هذا السارد "فالقائل في الزمن القديم ليس إذن..سوى قناع رقيق جدًا وضعه الكاتب، وقد عمل جهده ليلفت نظر المروي له إلى العلاقة الحميمة بينهما"[٤] ويترك هذه الشخصية في مواجهة المتلقي، ليتقي بذلك التصادم المباشر مع المتلقين، مع مراعاة اتسام هذه الشخصية بسمات خاصة تسهم في تقاربها من ذهنية المتلقي وروحه، كاستحضارها بوصفها

---

(١) انفتاح النصّ الروائيّ ــ النصّ والسياق ــ: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، ص١٤٠.

(٢) السابق ص١٤٨.

(٣) أشكال التناص الشعري: د/ أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠٠٦، ص٢٦٥.

(٤) الراوي في السرد العربي المعاصر ــ رواية الثمانينات بتونس ــ محمد نجيب العمامي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص٢٤٩.

إحدى الشخصيات ذات المرجعية التاريخية - الحاضرة بحضور الخبر السردي - فالسارد يتكئ على التاريخ ويفيد من سياقاته التي تمنح البطل غطاء شرعيًا، وكأن المبدع يراوغ عبر هذه الممارسة التقنية الوضعَ القاهر الذي يراه فارضًا حضوره من عصور سابقة وصولاً إلى عصره - "ومن هنا تغدو الشروط التاريخية للنص عناصر أساسية في بلوغ دلالة النص ذاته، وليست عوامل خارجية مسقطة عليه إسقاطًا"[1] - حيث تتكرر معطياته وتنسخ ملابساته، فيمنح عبر فعل المكافأة الختامي بارقةَ الأمل للراغبين في مجاوزة مواقعهم التحتية "فالشخصية القصصية لا تواجه إذن القدر، وليس عليها قدرٌ مُسلَّط، وإنما هي تتبع مسيرة ناتجة عن قوتين، قوة الرغبة، رغبتها، وقوة العقبات التي يضعها المجتمع في طريقها، ومن هنا فإن الشخصية كائن اجتماعي بالمعنى القصصي"[2] وكأن السارد "يلجأ إلى التاريخ ليكتب الواقع التاريخي، واللجوء إلى التاريخ في هذا السياق مرتبط بمعطيات الواقع الذي ينتج الكاتب نصه في إطاره، ومن خلال شروطه..إن الكاتب يلجأ إلى وسائل بنائية مراوغة مزدوجة الدلالة"[3] كإظهار الشخصية بوصفها شخصية مقهورة تتعرض لضغوط المجتمع الذي يحرمها حقها في حيازة ما يتوافق مع قدراتها العقلية المميزة، وكاتسامها بالروح الساخرة الفكاهية، هذا ما قام به المبدع العربي في نص التطفيل حين أعلن عن ذلك - للقارئ الواعي القادر على سبر أغوار النص - عندما ختم الأخبار بإعلان حيازة الطفيلي هدفه الذي سعى إليه منذ بداية الحكاية ومكافأة السياق المحيط - الذي كان يرفضه - له "وهذا الموقف في حقيقة الأمر هو إعادة قراءة للتاريخ، لأن التاريخ هو حدث في الماضي يمكنه أن يفيدنا في رؤية

---

(١) في سوسيولوجيا النص الروائي، د/عبد الرزاق عيد، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م ص٣٥.

(٢) في السرد ص١٣١.

(٣) الرواية الحديثة في مصر ــ دراسة في التشكيل والأيديولوجيا ــ د/ محمد بدوي، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص٨٠.

الواقع، فإن قراءة التاريخ ما هي إلا قراءة للواقع، وذلك لأن كل واقع سيتحول إلى تاريخ وبالتالي يسجل التاريخ تجربة كانت واقعًا في سياق حضاري ما"[1] فنجاح حيلة الطفيلي يصير نجاحًا متناغمًا مع طموحه ومُعالجًا لأزمته ومُكمِّلاً للنقص في واقعه المعيش وعلامة على تبني السارد لموقف الطفيلي وروافده الفلسفية "فإذا كانت الشخصية تثير الدهشة والفكاهة والتأمُّل فإن المُمارِس يهدف من خلالها إلى تحقيق أهداف أخرى بعيدة تتمثّل في الكشف عن الذات الجماعية، لهذا يُمكن القول إن مفارقة الشخصية: جهل للذات وكشف للذات"[2].

غير أن بعض النصوص تبدو ـ للوهلة الأولى ـ مُتخِذة موقفًا مغايرًا لهذا النسق الختامي، حيث يظهر الطفيلي في صورة المُحتال عليه المُتعرِّض للخداع ـ ومِن ثَمَّ للهزيمة ـ من الشخصية التي يواجهها فتتغلب عليه وتحرمه غايته، وهو ما يطرح تناقضًا صريحًا مع ما تعاملنا معه بوصفه حقيقة نصية راسخة ويعد النص التالي نموذجًا لهذه النوعية ـ الاستثنائية ـ من النصوص: "أنبأنا الحسين بن محمد الرافقي، أنبأنا علي بن محمد بن السري، حدثنا أحمد بن الحسن المقري، حدثنا محمد بن أحمد المقري، قال: عمل طفيليٌّ وليمةً فدخل عليه طفيليان فعرفهما، فأصعدهما إلى غرفة له حتى أطعم من أراد، ثم نزل بهما فقال لهما: لا أصغر الله ممشاكما، فأخرجهما ولم يأكلا من الطعام شيئًا"[3].

إن الطفيليين يتعرضان للخداع من قبل صاحب الوليمة، هذا الخداع الذي يحدث عبر إدراك صاحب الوليمة لهدفهما في حيازة الطعام، مما يسمح له بالتغلب عليهما بممارسة الحيلة الممثلة في حبسهما بعيدًا عن

---

(١) الخروج وظيفة درامية في الخبر القصصي ، دراسة في ضوء السرد، د/جلال أبو زيد، مجلة فيلولوجي، كلية الألسن، القاهرة، يونيه ٢٠٠٧م ص٨٦.

(٢) أنماط الرواية العربية الجديدة : د/شكري عزيز ماضي، سلسلة عالم المعرفة، العدد٣٥٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م ص٣١.

(٣) كتاب التطفيل ص١٣٣.

فضاء الطعام، وإخراجهما في الوقت الذي لا يستطيعان فيه أن يمارسا أي شكل احتيالي لانتفاء حضور الطعام الهدف، مما ينتج ختامًا حكائيًا غير تقليدي - على مستوى أخبار الطفيليين - يعلن هزيمة الطفيليين وفشلهما في تناول الطعام (فأخرجهما ولم يأكلا من الطعام شيئًا).

إن إعادة النظر في هذه النوعية من النصوص ينفي هذا التناقض البادي، ويكرس للحقيقة النصية الخاصة بدعم النص انتصار الطفيلي الدائم؛ فمتابعتنا للنص تكشف أن الطفيليين قد تعرضا للخداع بالفعل وانطلت عليهما الحيلة بشكل كامل، ولكن فعل الخداع/الاحتيال ذاته يظل متأطرًا بحدود المجتمع الطفيلي، عندما يصير فاعله طفيليًا كذلك (عمل طفيليّ وليمةً) فصاحب الوليمة الهدف يغدو شخصية مُنتمِية لفئة الطفيليين، هذا الانتماء الذي يخول له فهم طرائقهم الاحتيالية وآلياتهم الخداعية وهو ما يتم الإشارة إليه عندما يثبت النص نجاح الطفيلي صاحب الوليمة في التعرف عليهما، فالتعرف الشكلي يعكس حدوث الانكشاف المعرفي الذي تتحدد عبره استراتيجية تعامل الطفيلي معهما (فدخل عليه طفيليان فعرفهما) حيث لا تترك النصوص هذا الآخر - الذي ينجح في خداع الطفيلي - دون تخصيص يعيد الأمور إلى نصابها، وكأن النصوص تعضد بعضها ببعض فالطفيلي لا يهزمه إلا طفيليٌّ وهو ما ينفي شبهة التناقض السابقة، لأن هذه الحقيقة لا تتعارض بأي حال من الأحوال مع حقيقة عدم قدرة الآخر - غير المُنتسِب إلى مجتمع الطفيليين - على هزيمة الطفيلي، وهو ما يكرس للتفوق النوعي البارز للطفيلي، فالطفيلي هو المثل الأعلى في الاحتيال والذكاء، ومن ثم فهو القادر على قهر الآخر دائمًا، ولا يوجد من يفوقه ذكاء وحيلة سوى طفيلي آخر.

ويدعم هذه الرؤية التحليلية للنص التطابقُ بين هذا النص ونص آخر[1]، غير أن صاحب الوليمة في النص الآخر يتجلى كشخصية لا تنتمي إلى فئة الطفليين، وهو ما ينتج عنه هزيمة هذه الشخصية أمام الطفيلي الذي يستطيع أن يجاوز خداعها له فيحتال عليها وينجح ـ كالعادة ـ في نهاية النص في حيازة الطعام، فتطابق المعطيات السردية يوحي بتوقع تطابق مماثل على مستوى النتائج بوصفها استتباعًا ضروريًا لهذه المقدمات، غير أن السارد المؤمِن بالتطفيل والراغب في إظهار الطفيلي في صورة موغلة في الإيجابية لا يسمح بهزيمته إلا على يد طفيلي آخر، وكأن السارد يفارق هذا التوازن على مستوى النتائج لصالح الصورة النصية المثالية لشخصية الطفيلي.

ثانياً: سطوة المكان في سرد ابن بطوطة :

ليس متغربًا أن نطوِّف في فنون السرد العربي، لنقطتع من نصوص الرحلة .. وكتب التراجم .. والمقامات .. وكتب التاريخ .. وغيرها من فنون الكتابة السردية العربية القديمة تلك النماذج التي تصمد أمام التحليل النقدي البنيوي، بل والسيميائي، لتؤكد لنا تلك المسلمة التي تقول بأن من طبيعة الآداب والفنون التناسخ والتراكم والتلاقي والتلاقح، سواء على المستوى الرأسي، عبر تلاقحات النصوص والأدباء في العصر الواحد، أم في مسارها الأفقي على خط الزمن.. من القديم إلى الحديث،

---

(١) نص هذا الخبر"حدثني أبو علي القرشي أن ابن دراج الطفيلي كان من أهل حران قدم بغداد فمر بباب قوم وعندهم وليمة، فدخل فإذا صاحب الدار قد وضع سلمًا، فكلما رأى إنسانًا لا يعرفه قال: اصعد يا أبي، قال ابن دراج: فصعدت إلى غرفة مفروشة حتى وافينا ثلاثة عشر طفيليًا، ثم رُفع السلم ووضعت الموائد، فبقى أصحابي قد تحيروا وقالوا: ما مر بنا مثل ذا قط، قلت: يا فتيان أيش صناعتكم؟ قالوا: الطفيلية، فقلت: فإيش عندكم في هذا الأمر الذي وقعنا فيه؟ قالوا: ما عندنا حيلة. قلت: فإذا احتلتُ لكم حتى تأكلوا وتنزلوا تقرون لي أني أعلمكم بالتطفيل؟ قالوا: ومن تكون بالله؟ قال: أنا ابن دراج، قالوا: قد أقرنا لك قبل أن تحتال لنا، قال: فجئتُ إلى صاحب الدار، فاطَّلعتُ عليه والناس يأكلون، قلتُ: يا صاحب الدار، قال: مالك؟ قلتُ: أيما أحب إليك تصعد إلينا بخوان كبير نأكل ونتزل، أو أرمي بنفسي راسية فيخرج من دارك قتيلٌ ويصير عرسك مأتمًا؟ وجعلت أجر سراويلي كأني أريد أعدو وأرمي بنفسي، قال: فجعل صاحب الدار يقول: اصبر ويلك لا تفعل، وجعل يعجلهم ويقول: هذا مجنون، فأصْعَدوا إلينا خوانًا فأكلنا ونزلنا" كتاب التطفيل ص١٣٤.

من هذا المنطلق سنتناول عبر معايير القصة تلك النماذج القصصية من قصص ابن بطوطة.

المشهد .. مرآة لفضاء القصة والعالم:

المشهد في القصة أداة لتبطيء الحكي ومسرحة الأحداث المعروضة بالتبئير على شخوص المتكلمين وملفوظاتهم – سواء بشكل مباشر أم غير مباشر- مما يسهم في التمثيل المباشر للأحداث، من خلال رسم فضاء الأحداث وتصويرها تصويرا آنيا لحظة وقوعها بكل ما يحيطها من ملابسات وظروف؛ إذ يمثل المشهد "تقنية زمنية الغاية منها هي إحداث التوافق التام بين زمن القصة وزمن الخطاب باستعمال الأسلوب المباشر وإدماج الواقع التخيلي في الخطاب"[1].

وإذا كانت الصورة الخالصة للمشهد هي الحوار، فإنه من الملاحظ على المشهد في رحلة ابن بطوطة أنه غالبا لا يأتي في صورته الخالصة، وإنما يأتي مندرجا في بنية السرد، في مزج بين ما هو درامي ممثلا الحوار، وما هو غير درامي متجسدا في السرد التاريخي؛ بحيث يأتي المشهد مشبعا ومتضخما بتدخلات سردية، ومجاورا لبنى إجمالية وحذوف، وبنى وصفية تمثل استطرادات تتعلق بالشخصية أو بالمكان، وقد تأتي في صورة بنى تذكرية (استرجاعات)، أو تنبؤية (استباقات)؛ وهذه سمة غالبة على السرود التقليدية التي تعمل على تضخيم المشهد؛ والمشهد بطبيعته "يتضخم بالاستطرادات بكل أنواعها والاسترجاعات والتوقعات والجمل الاعتراضية والوصفية"[2].

هذه الصورة العامة للمشهد يمكننا بقليل نظر أن نقف عليها مع النص التالي، الذي اقتطعناه من "رحلة ابن بطوطة"، حيث يختلط فيه الحواري بالسردي:

---

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.١/ ١٩٩٠، ص١٦٩. ويمثل المشهد –حسب ريكاردو وجنيت– نوعا من التساوي العرفي بين زمن القصة وزمن الخطاب. انظر: جيرار جُنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم – عبد الجليل الأزدي – عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، ص١٠١، ١٠٢.

(٢) السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء القاهرة ١٩٩٨، ص١٢٠.

" والسبب الذي توقف به عطاؤها أذكره مستوفى: وهو أنه لما عزم الذي كان لهم علىَّ الدين على السفر، قلت لهم: إذا أنا أتيت دار السلطان فدرهوني على العادة في تلك البلاد، لعلمي أن السلطان متى علم بذلك خلصهم، وعادتهم أنه متى كان لأحد دين على رجل من ذوي العناية وأعوزه خلاصه وقف له بباب دار السلطان فإذا أراد الدخول قال له: دَرُوهَىْ، وحق رأس السلطان ما تدخل حتى تخلصنى، فلا يمكنه أن يبرح من مكانه حتى يخلصه، أو يرغب إليه في تأخيره. فاتفق يوماً أن خرج السلطان إلى زيارة قبر أبيه، ونزل بقصر هنالك، فقلت لهم: هذا وقتكم، فلما أردت الدخول وقفوا لي بباب القصر فقالوا لي دروهي السلطان! ما تدخل حتى تخلصنا. وكتب كتاب الباب بذلك إلى السلطان، فخرج حاجب قصة شمس الدين، وكان من كبار الفقهاء، فسألهم: لأي شيء درهتموه؟ فقالوا: لنا عليه الدين فرجع إلى السلطان فأعلمه بذلك، فقال له: أسألهم كم مبلغ الدين؟ فقالوا له: خمسة وخمسون ألف دينار، فعاد إليه فأعلمه فأمره أن يعود إليهم، ويقول لهم: إن خوند عالم يقول لكم: المال عندي، وأنا أنصفكم منه فلا تطلبوه به. وأمر عماد الدين السمناني وخداوند زاده غياث الدين أن يقعدوا بهزار اسطون، ويأتي أهل الدين بعقودهم، وينظروا إليها ويتحققوها، ففعلا ذلك، وأتى الغرماء بعقودهم فدخلا إلى السلطان وأعلماه بثبوت العقود، فضحك وقال: ممازحاً: أنا أعلم أنه قاض جهز شغله فيها. ثم أمر خداوند زاده أن يعطيني ذلك من الخزانة..." [1].

إن القصة هنا تنبني على المشهد، ومع ذلك فالمشهد لا يبدأ حقيقة إلا مع السطر السابع، وما قبلَه لا يعدو أنْ يكون تمهيدات استهلالية شارحة لحدود الموقف وسياقه، وإعدادا لمسرح الأحداث في سياق فضائها العام الذي تدور خلاله؛ حيث يتم إدراج المشهد في النص على سبيل

(١) ابن بطوطة (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي ثم الطنجي)، رحلة ابن بطوطة، ط. دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ١٣٤٨هـ/١٩٦٤م، ص٥١٦.

الاسترجاع تفسيرا للحظة الحاضرة من خلال ربط السبب بالمسبب **"والسبب الذي توقف به عطاؤها أذكره مستوفى وهو..."**، ومن ثم فمن الطبيعي أن نجد الحوار في هذا المشهد يأتي مقدما من خلال حضور واضح لوسيط سردي يحد من انسيابه ومن مشهديته، هو السارد/ الرحالة.

فالقصة مزدحمة بالبنيات التعليقية والوصفية التي لا تخلو من هدف توجيهي وتفسيري مباشر في سد الفراغات المعرفية في النص بإحالته إلى الماضي، أو ذكره للخلفيات الثقافية المحددة للشخصيات المشاركة في الحدث.

إن المشهد هنا يصير وسيلة للسارد تعينه على استكمال التصور للموقف والتجربة الحكائية التي تمسرحها القصة على لسان الشخصيات، ولا يكتمل البناء ويتم المعنى إلا بوجود أطراف العملية الحوارية؛ ذلك أن "الصوت عندما يتحدث فإنه لا يلتف حول ذاته، وإنما يلتف نحو الخارج، ومن ثم فهو دائم التعامل مع الأصوات الأخرى والمواقف الأخرى في مسارها الاجتماعي الخارجي التي تزكي عنده القدرة الحوارية "[(١)]. ومن ثم فالحوار، وتقنية المشهد بعامة أداة الكاتب في تصوير الفضاء بدلالته العامة والشاملة اجتماعيةً ونفسيةً؛ من خلاله نستحضر فضاء حضرة السلطان بالهند، ومظاهر المطالبة بالمال؛ فعادة هؤلاء القوم من الهنود **" أنهم متى كان لأحد دين على رجل من ذوي العناية وأعوزه خلاصه وقف له بباب دار السلطان ..."**، ونستحضر ذلك الذكاء الاجتماعي الذي تتعامل به ذات السارد/ الرحالة مع المدينين ومع السلطان، وكيف تنجح هذه الذات من خلال الحيلة في تحقيق هدفها؛ كل هذا ينجح المشهد في نقله لنا؛ إذ يعد ذلك من خصائصه[(٢)].

---

(١) محمد نجيب التلاوى، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، كتابات نقدية (١١٧)، الهيئة العامة لقصور الثقافة – ديسمبر ٢٠٠١م، ص ٨٧.

(٢) من خصائص المشهد أنه يقوم بدور حاسم في تطور الأحداث وفى الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات. انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص١٦٦.

هذا الذكاء الاجتماعي الذي تعاملت به ذات الرحالة تجسد كذلك في تحديدها للمكان؛ فقد تأسست بلاغة الحوار في المشهد على اختيار المكان المناسب لإدارته؛ ذلك أنه حوار مفتعل منظم، ومن ثم فالمكان فيه سيكون عنصرا فاعلا، وكأن السارد وهو يمارس هذا الحوار المنظم يردد قائلا: "إن الفضاء مكان قوتي..."[1]. وهذا ما يؤكد لنا طبيعة الحوار الكاشفة عن عمق السياق الاجتماعي والإنساني الذي دار فيه؛ بحيث يحتاج الحوار في بنيته إلى تمثل كثير من المقولات البلاغية الأساسية، وبخاصة تلك المتعلقة بمراعاة المقام ومقتضى الحال. وإذا كان أول البلاغة - كما قال حكيم الهند - اجتماع آلة البلاغة، ومن ذلك أن يكون الخطيب متخير اللفظ لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا المملوك بكلام السوقة. فالعسكري قد علل قوله بأن ذلك "جهل بالمقامات وما يصلح في كل واحد منهما من الكلام، وأحسن الذي قال: لكل مقام مقال"[2].

في قصة أخرى ستتكشف لنا بشكل أكبر قيمة المشهد بوصفه أداة لنقل تفاصيل العالم المحكي، وتصوير فضاء الحدث على نحو يمكّن القارئ من معايشة التجربة المحكية؛ وذلك في وصف ابن بطوطة لمشهد حرق امرأة من نساء الهند نفسها مع زوجها على عادة الهنود، فيما يمكن أن نطلق عليه اسم **"قصة وفاء امرأة هندية"**، يقول:

" وانتهينا إلى موضع مظلم كثير المياه والأشجار، متكاثف الظلال، وبين أشجاره أربع قباب في كل قبة صنم من الحجارة، وبين القباب صهريج ماء قد تكاثفت عليه الظلال، وتزاحمت الأشجار فلا تُخلّلها

---

(١) جان دوفينيو، فضاءات العرض المسرحي، ت: حمادة إبراهيم، طبع: مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، والكتاب منشور بالفرنسية، باريس ١٩٧٧، ص٧٣.

(٢) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ضمن الموسوعة الشعرية، ص ٥٢. وانظر: ص٣٨. الموسوعة الشعرية (الشعر ديوان العرب)، المجمع الثقافي أبو ظبي: ١٩٩٧- ٢٠٠٣م، الموقع الإلكتروني، والبريد الإلكتروني:
- **http://www.cultural.org.ae-Website:**
- **e-mail:poetry@ns١.cultural.org.ae**

الشمس، فكان ذلك الموضع بقعة من بقع جهنم، أعاذنا الله منها. ولما وصلن إلى تلك القباب نزلن إلى الصهريج، وانغمسن فيه، وجرَّدن ما عليهن من ثياب وحليّ، فتصدقن به. وأُتيت كل واحدة منهن بثوب قطن خشن غير مخيط، فربط بعضه على وسطها، وبعضه على رأسها وكتفيها. والنيران قد أُضرمت على قرب من ذلك الصهريج في موضع منخفض، وصب عليها روغن كنجت (كنجد) وهو زيت الجلجلان فزاد في اشتعالها، وهنالك نحو خمسة عشر رجلاً بأيديهم حزم من الحطب الرقيق، ومعهم نحو عشرة بأيديهم خشب كبار، وأهل الأطبال والأبواق وقوف ينتظرون مجيء المرأة، وقد حُجبت النار بملحفة يمسكها الرجال بأيديهم لئلا يُدهشها النظر إليها. فرأيت إحداهن لما وصلت إلى تلك الملحفة نزعتها من أيدي الرجال بعنف، وقالت لهم: مارا ميتر ساني ازاطش (آنش) من ميدانم أواطش است رهكاني مارا؛ وهي تضحك، ومعنى هذا الكلام: أبالنار تخوفونني؟ أنا أعلم أنها نار محرقة. ثم جمعت يديها على رأسها خدمة للنار، ورمت بنفسها فيها. وعند ذلك ضربت الأطبال والأنفار والأبواق ورمى الرجال ما بأيديهم من الحطب عليها، وجعل الآخرون تلك الخشب من فوقها لئلا تتحرك، وارتفعت الأصوات وكثر الضجيج. ولما رأيت ذلك كدت أسقط عن فرسي لولا أصحابي الذين تداركوني بالماء فغسلوا وجهي" [1].

لقد تعمدت إيراد النص شبهَ كامل ومرفودا ببعض بنياته التمهيدية الوصفية والسردية على السواء؛ حتى نستكشف كيف تتلاحم عناصر الخطاب السردي في تشكيلها للرسالة الموجهة للقارئ مجسدة لكل أجواء التجربة القصصية من فضاء، وأحداث، وبنية زمنية، وشخصيات مشاركة.

إن تلك الملابسات والعناصر تأتى محاكاة لسياق القصة المستمدة من الواقع، فهي تقدم لنا ما يسمى بسياق الموقف "context of situation"،

---

(١) الرحلة ، ط. صادر، ص٤١٢، ٤١٣.

أو تقوم بنصب ما يسمى بالمسرح اللغوي للنص، الذي هو انعكاس الموقف الاتصالي على النص. وإذا كان الموقف من العوامل الخارجة عن اللغة/النص، وإذا كان سياق الموقف هو محيط الكلام، أي ما يحيط به من عوامل اجتماعية وثقافية وظروف اتصال خاصة، من مكان التكلم وزمانه، والأحداث أو الوقائع السابقة التي ترتبط بظروف إنتاجه، والمشاركين فيه.. عددهم وطبيعة شخصياتهم ومجال حديثهم، وما يصاحب الكلام من أفعال وحركات جسمية[1]؛ فإن النموذج السابق يكشف لنا هذا الوعي بقيمة تلك الإشارات والتصويرات المشهدية وأهميتها في بناء النص دلالياً، وإكسابه كثيراً من أسباب نصيته، فنلاحظ كيف أن هذه التصويرات المشهدية غالباً ما تأتى متصلة بالخطاب الحواري في شكل بنى تمهيدية لفتح الحوار، أو ختامية لإغلاقه، والتي تسعى لإلقاء الضوء على عناصر المسرح اللغوي الذي ينقل الموقف الاتصالي، والتي تتوزع على المحاور المختلفة التالية:

أطراف المشهد: وتتوزع في هذا المشهد بين أطراف سلبية يقتصر دورها على المشاهدة كابن بطوطة وكثير من جمهور الحاضرين، وأطراف إيجابية يأتي في مقدمتها أولئك النسوة اللاتي يخضن تجربة قاسية بحرق أنفسهن على مرأى ومسمع من كل ذلك الحشد من الرجال والنساء. ثم الرجال الذين يقمن بأداء مراسم الإحراق بإعداد الوقود وتهيئة النساء لخوض التجربة.

هيئة الحوار والمتحاورين: وكل ما يصدر عنهم من أشياء متصلة بالحديث، كالإيماءة والإشارة. وهنا نجد أن الحوار نفسه قد وُظِّف في وقت متأخر وعلى نطاق ضيق، بل إنه يأتي من طرف واحد، وعلى لسان المرأة التي تتحدى الرجال وترفض حجبهم النار عن عينيها حتى لا تدهشها النار، حيث نزعت الملحفة من أيديهم "وقالت لهم: مارا ميترساني

---

(١) انظر: محمد العبد، العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال، ط ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، دار الفكر العربي، القاهرة، حديثه عن "التداولية والموقفية" ص٨٦ وما بعدها.

ازاطش " آنش " من ميدانم أواطاش است رهكاني مارا؛ وهي تضحك". إن المشهد هنا يبلغ ذروته عند هذا القول الذي يجسد ويشرح طبيعة المعتقد الذي يمارسه الهنود فيما يخص الحرق، فهو حرق يستند إلى أساس عقدي متمكن – كما نرى- في نفوس الهنود على المستوى الجمعي، الذي جسده هذا الحضور المكثف للمجتمع، وعلى المستوى الفردي الذي تفصح عنه مقولة المرأة وإشارتها غير اللغوية المرافقة **"وهي تضحك"**.

وسنجد أن هذه الإشارات والحركات المصاحبة وفيرة في النص، ومنها (وقوف – ينتظرون – نزعتها.. بعنف – كثر الضجيج – رمت بنفسها – ضربت الأطبال – ورمى الرجال – جمعت يديها). فكل فعل من هذه الأفعال – كل حركة، وكل إشارة – يستدعى في ذهن القارئ/ المتلقي تصورًا مشهديًّا لما حدث، ويجسد له الحدث المحكي واقعًا مرئيًّا ومسموعًا.

يلفتنا كذلك في مقول المرأة الهندية ذلك النهج الذي اتبعه السارد بحفاظه على ملفوظ الشخصية بلسانها الهندي، ثم تعقيبه عليه بالشرح **"ومعنى هذا الكلام أبالنار تخوفونني ؟ أنا أعلم أنها نار محرقة"**. إن هذا الإبقاء على منطوق الشخصية بصيغته المباشرة يُعدُّ وسيلة لكشفها، وسيلة لاستنطاقها بسذاجتها أو مكرها، بذكائها أو غبائها، بطيبتها أو شرها... إلخ؛ فمزية إدراج الحديث المباشر للشخصية "لا تقتصر على إطلاعنا على أفكارها بل تتضمن إطلاعنا على طريقة تفكيرها كما تعكسها لغتها"[1]. ومن ثم فملفوظ الشخصية هنا – إذا ما ضممنا له إشاراتها غير اللغوية - يظهر لنا مدى إصرار المرأة على خوض التجربة، ومن ثم يكشف عن عمق المعتقد الراسخ في وعيها ووجدانها، بحيث يهون عليها الأمر.

---

(١) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة ، **free indirect speech** .

الإبقاء على ملفوظ الشخصية يُعد نوعا من التوشية على مستوى فضاء النص – كما أشار حميد لحمداني[1]- ومن ثم يستحضر معه دلالات نصية مهمة، كما يتعدى ذلك إلى قيمة أكثر أهمية تتجسد في تمكين القارئ من استحضار فضاء الأحداث، إن قارئا لهذه القصة – على اختلاف أنماط القرَّاء- لن يفلت من غواية ملفوظ المرأة الهندية، سيحاول تلفظ الكلمات الهندية رغم جهله بقواعد نطقها. هذه المحاولة في ذاتها كفيلة بخلخلة وعيه، ومساعدته على استحضار ذلك الفضاء البعيد هناك حيث تحل الكلمات الهندية محل العربية في لغة التخاطب، وستنبني في مخيلته صورة المرأة الهندية وهي تجابه النار بتحدي مَن لا يخاف الموت وفاء للزوج المحبوب.

مكان الحدث: وقد تكفلت بنية الاستهلال الوصفية باستغراق أوصاف المكان الذي يمثل إطارا للمشهد في القصة، وهو مكان يتناسب – من خلال قرائنه الوصفية- تمام التناسب مع الحدث؛ الذي هو إحراق أولئك النساء؛ إنه "موضع **مظلم** كثير المياه والأشجار **متكاثف الظلال**، وبين أشجاره أربع قباب، في كل قبة صنم من الحجارة. وبين القباب صهريج ماء قد **تكاثفت عليه الظلال، وتزاحمت الأشجار فلا تتخللها الشمس**. فكان ذلك الموضع **بقعة من بقع جهنم**، أعاذنا الله منها".

إنه مكان مشحون بمعاني الرهبة والخوف، وهو لا ينقل لنا تفاصيل العالم المتخيل الذي يصوره المشهد فحسب، وإنما يأتي تصويرا لأثر هذا المشهد في وعي السارد/الرحالة، وهو الأثر الذي لخصه لنا في ختام المشهد بإصابته بحالة من الإغماء كاد يسقط على إثرها من على

---

(١) يسمي حميد لحمداني هذا النمط من التوظيف النصي بـ"الكتابة المتخللة"، ويقول عنها وعن دورها في بناء فضاء النص: "ووظيفة هذا التشكيل متصلة أيضا بالتحفيز الواقعي، وهي ترد في الحوار غالبا، ويتفاعل معها القارئ بردود أفعال مختلفة حسب الرصيد الثقافي الذي يتميز به كل قارئ". انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.١/١٩٩١م، ص٥٩.

حصانه لولا تدارك أصحابه له. وبذلك تتجسد قيمة المشهد في إبرازه للأشياء، وتجسيده للعالم المحكي،ولعناصر التجربة المحكية وظروفها المحيطة في محاولة للإيهام بواقعية الحكي[1].

وإذا كان الحوار – الذي هو لحمة المشهد – لا يأتي غالبا إلا متصلاً بالبنية السردية القائمة على صيغة الحكي التاريخي، ومجاوراً لها، فإنه يؤدى دوره الجمالي التنويعي حينما ينقلنا من السرد التاريخي بصيغة الماضي، إلى الحكي بصيغة الملفوظ الحاضر المشهدي الكائن في اللحظة الآنية، ومن صيغة الحكي غير المباشر بضمير الغائب الـ "هو" إلى صيغة الحكي المباشر بضمير المتكلم الحاضر الـ " أنا " الحاضر في الخطاب، وما يستتبعه ذلك من الانتقال بمنظور الرؤية من الرؤية من الخلف و(الراوي العليم)، إلى الرؤية المصاحبة و(الراوي مع)؛ حيث الاستكشاف التدريجي للأحداث والمعلومات من خلال نمو الحوار، وتقدمه على لسان الشخصيات المتعددة المتحاورة، التي تحل بدورها محل الصوت الفردي للراوي.

إن المشهد بهذا المعنى – وبما قد يتضمنه من حوار - ينطوي على قيمة جمالية وفنية من حيث هو تنويع أسلوبي في مسار البنية السردية للقصة، وبوصفه توشية للسرد من خلال ما يضفيه عليه من حيوية النقل الحي لتجارب الحياة المنقولة على لسان الشخصيات المتحاورة بصيغة الحكي المباشر.

المكان البطل في قصة لحية الشيخ جمال:

تتحدد العلاقة بين المكان والشخصية في الكتابة القصصية، بما يشتركان فيه معا من تشكيل الأثر الأكثر بقاء واستمرارية من آثار عملية القراءة، إذ يتشكل هذا الباقي من آثار قراءتنا لأي عمل أدبي – خاصة السردي- في أمرين[2]:

---

(١) يُعد الإيهام بالواقع أحد وظائف المشهد في السرد. انظر: محمد السيد محمد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ دراسة في الزمان والمكان، كتابات نقدية ع١٤٣، الطبعة الأولى ٢٠٠٤، ص١٥٢.

(٢) انظر: السابق، ص٢٢٩.

أولهما: المكان، **ثانيهما**: الشخصية التي تتحرك في هذا المكان.

وبذلك تمثل الشخصيات مكونا لا غنى عنه من مكونات القصة، فمن خلال أفعالها والعلاقات القائمة فيما بينها في إطار مكاني وآخر زماني تتشكل لحمة الحكاية – التي تمثل مادة السرد - وتأخذ ملامحها. وكأن النص السردي يضعنا أمام علاقة وطيدة ومتبادلة بين الشخصية والفضاء المكاني؛ فالمكان يتحدد بأثر الشخصية وحركتها خلاله، والشخصية يلزمها وجود فضاء تمارس فيه أفعالها.

وإضافة إلى هذا التضافر والتعالق بين الشخصيات والمكان في تشكيل النص القصصي، يبقى للمكان دوره الحيوي الأبرز في تشكيل الفضاء الدرامي للحدث في النص القصصي، "وسواء جاء في مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[1]. إن هذا الدور الدرامي للمكان يجسده فضاء المنزل باقتدار، بوصفه فضاء ثريا، ذا دلالات اجتماعية شديدة الثراء، هذا الدور الدرامي يمكننا تلمسه في الحكاية التالية في حديث ابن بطوطة عن أحد شيوخ الطرق الصوفية:

" يُذكر أن السبب الداعي للشيخ جمال الدين الساوي إلى حلق لحيته وحاجبيه أنه كان جميل الصورة حسن الوجه فعلقت به امرأة من أهل ساوة، وكانت تراسله وتعارضه في الطرق وتدعوه لنفسها، وهو يمتنع ويتهاون، فلما أعياها أمره دسَّت له عجوزاً تصدت له إزاء دار على طريقه إلى المسجد، وبيدها كتاب مختوم. فلما مرَّ بها قالت له: يا سيدي أتحسن القراءة ؟ قال: نعم! قالت له: هذا الكتاب وجَّهه إليَّ ولدي، وأحب أن تقرأه عليّ. فقال لها، نعم! فلما فتح الكتاب قالت له: يا سيدي إن لولدي زوجة، وهي بأسطوان الدار، فلو تفضلت بقراءته بين بابي الدار بحيث تسمعها. فأجابها لذلك. فلما توسط بين البابين أغلقت العجوز الباب، وأخرجت المرأة جواريها فتعلقن به، وأدخلنه إلى داخل

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص٣٠.

الدار. وراودته المرأة عن نفسه. فلما رأى أن لا خلاص له، قال لها: إني حيث تريدين. فأريني بيت الخلاء! فأرته إياه. فأدخل معه الماء. وكانت عنده موسى جديدة فحلق لحيته وحاجبيه، وخرج عليها، فاستقبحت هيئته، واستنكرت فعله، وأمرت بإخراجه، وعصمه الله بذلك، فبقى على هيئته فيما بعد. وصار كل من يسلك طريقته يحلق رأسه ولحيته وحاجبيه" [(١)].

بقليل تأمل في هذه الحكاية نكتشف كيف كان المكان مصدرا للمراوغة، ولتوليد الصراع الدرامي للأحداث؛ فالقصة تنطوي على فعل خداع قامت به المرأة بمساعدة العجوز والجواري، وذلك من خلال توظيف جيد للمكان، وهكذا نلاحظ دور المكان في تغذية درامية الحكاية، بحيث إن المكان "يؤلف الحدث (المزعوم روايته)، بل يخلقه... وبذلك لا تكون مهمة المكان هي وصف الفضاء المخصص للحدث، أو تحديده، بل تتمثل مهمته في تنظيمه تنظيما دراميا" [(٢)].

هذا التنظيم الدرامي يمكننا – إجمالا - استخلاصه من الحكاية السابقة في تلك الوظائف الدرامية التالية:

- **هوى** (عشق المرأة للشيخ جمال) = أزمة درامية.
- **اعتراض** (يتم عبر المكان) = محاولة للحل.
- **إعراض ورفض** = إحباط للمحاولة واستمرار للأزمة.
- **خداع** (يتم عبر المكان) = محاولة أخرى للحل.
- **مراودة** (تهيأت بفضل انغلاق المكان) = تصاعد الأزمة الدرامية.
- **خداع معاكس** (يتم باستخدام المكان) = محاولة للحل.
- **نجاة** = حل للأزمة.

فبدايةً تفجرت المشكلة وبرزت العقدة نتيجة حب المرأة للشيخ جمال، وهنا حاولت المرأة حل الأزمة بإشباع الرغبة، وذلك عبر فعل المعارضة في الطرق **"وكانت تراسله وتعارضه في الطرق وتدعوه لنفسها"**.

---

(١) رحلة ابن بطوطة، ط. صادر، ص٣٤.

(٢) جيرار جُنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حُزَل، أفريقيا الشرق٢٠٠٢م، ص٨٠ .

ورغم أن المكان هنا "**الطرق**" مفتوح، فإن الفعل "**تعارضه**" يحمل دلالة التضييق، وهو الأمر الذي يسبب – لا شك - حرجا للشخصية "الشيخ جمال الدين"، ولكنه كان يقابل هذا التضييق بالتحمل والممانعة "**وهو يمتنع ويتهاون**".

ولكن بتصاعد وتيرة الأحداث، حينما تشتد الرغبة بالمرأة وتتملكها، تلجأ إلى الخديعة عبر المكان، ومن خلال شخصية المساعد "العجوز"، التي "**تصدت له إزاء دار على طريقه إلى المسجد، وبيدها كتاب مختوم**". وللمرة الثانية كان الطريق مسرحا للأحداث، والحدث نفسه هو "**التصدي**" قريب من فعل "**المعارضة**" الذي دأبت المرأة على ممارسته.

غير أن هذا التصدي من قِبل العجوز لم يكن إلا خداعا واستدراجا عبر المكان أيضا، بحيث تتحول به من سعة المكان وانفتاحه إلى ضيقه وخصوصيته وانغلاقه "**بأسطوان الدار ... فلما توسط بين البابين أغلقت العجوز الباب ... وأدخلنه إلى داخل الدار**".

إلى هنا لم تنته البنية الدرامية للحكاية، بل على العكس بلغت ذروتها في التعقيد؛ حيث "**راودته المرأة عن نفسه**"، وكانت النتيجة إسهام الفضاء في تصعيد العقدة؛ إذ أصبح أمام الشخصية المستهدفة "الشيخ جمال" تحدٍّ معقد بالبحث عن مخرج من هذا المأزق الذي تخلَّق بحبسه في الفضاء؛ فكان بحثه عن الحل والمخرج مستغلا الفضاء ذاته؛ وذلك من خلال انتقاله –في فعل قائم هو الآخر على المراوغة والخداع المضاد- من هذا المكان الخاص "**الدار**" إلى المكان الأكثر خصوصية "**بيت الخلاء**"، حيث مارس الفعل الذي كان به خلاصه، ونجاته من غواية المرأة "**فلما رأى أن لا خلاص له، قال لها: إني حيث تريدين. فأريني بيت الخلاء! فأرته إياه ... فحلق لحيته وحاجبيه، وخرج عليها، فاستقبحت هيئته، واستنكرت فعله**"، وكانت النتيجة / الحل آنذاك الانتقال

بالمكان مرة أخرى من الضيق إلى السعة من خلال فعل الإخراج **"وأَمَرَتْ بإخراجه وعصمه الله بذلك"**.

وهكذا يتأكد لنا كيف أن المكان "مهما بدا محايدا، يثير قدرا من المشاعر في نفس المتعامل معه منذ رؤيته بعدا نفسيا، يختلف من مكان لآخر"[1]، وبالضرورة يختلف من شخص لآخر. فقصة الغواية، على سبيل المثال، تحمل نوعا من التفاوت في زاوية الرؤية تجاه المكان، "والبعد الفردي – الذاتي ينشأ عندما يصدر المكان الواحد تأثيرين مختلفين لدى متعاملين مختلفين، فالمكان الواحد لا يثير مشاعر واحدة بالضرورة"[2]. وهذا من جماليات حبكة الحكاية، فمن الطريف هنا تلك الازدواجية التي يحملها المكان "المنزل" عند المرأة، وعند الرجل، فهو عند المرأة فضاء لتحقيق الرغبة والوصول إلى الهدف، وعند الرجل سجن وفضاء غواية يسعى للتغلب عليه والخروج من أسره.

في قصة لحية "الشيخ جمال" تأسست البنية الدرامية على فكرة المكان المفتوح والمغلق في علاقتهما بفعل الغواية من ناحية، وعلى تبدلات القيمة بتبدل السياقات المكانية من ناحية أخرى، فالمرأة التي هامت حبا في شخصية الشيخ جمال كانت تعانى من انفتاح المكان، إنها تراقبه في ذهابه وإيابه، تنظر إليه بعينيها، ولكنها تعجز عن امتلاكه والوصول إليه، إن الشيخ جمال في هذه الحالة عديم القيمة بالنسبة لهذه المرأة، إن لم نعده مجسدا لقيمة سلبية بإثارة لوعة المرأة التي يؤرقها الشوق إليه، والرغبة في امتلاكه، وهنا كانت حيلة المرأة متجسدة في المكان وعبره، فقامت بفعل النقل الإجباري للشخصية "الشيخ جمال" من فضاء مفتوح يضفى عليها قيمة سلبية إلى مكان مغلق "المنزل"، تكتسب الشخصية من خلاله قيمتها الإيجابية (إشباع الرغبة) من وجهة نظر المرأة المشتاقة.

---

(١) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، طبعة أولى ١٩٩٧م، ص٥٥.

(٢) السابق، ص٥٦.

لقد قام الفضاء هنا بدوره التشخيصي في خدمة استراتيجية الحكي بامتياز، فحقق بذلك إحدى أهم وظائفه، وهي "التمكين لسير الأحداث"[١].

ومن الملاحظ أن فضاء المنزل – على الخصوص – يتكرر وروده في النصوص القصصية والسردية، ونص الرحلة خاصة، بوصفه فضاء مغلقا للغواية، وذلك في محاولة لاختبار كرامة الولي، الذي يرفض الغواية، التي تأتى تارة غواية من امرأة أجنبية (حكاية الشيخ جمال، الشيخ الذي جَبَّ نفسه[٢]) أو غواية الزوجة الجميلة التي يتزوجها الولي مُكْرَهًا حتى يتبرأ من ذنب اقترفه (حكاية أدهم والد الولي إبراهيم بن أدهم[٣]). ومن ثم يصير هذا الفضاء الأثير "المنزل" مسرحا لكثير من الصراعات الإنسانية على تفاوت مستوياتها حدة أو فتورا، "فالشخصية في النص تتحدد من خلال علاقتها بشخصية معينة أخرى، وكلتا الشخصيتين تتحدد بعلاقتها بالمكان"[٤]. بحيث يمكن القول إن الصراعات والمراودات بين هذه الشخصيات قد كان مركزها ومحورها المحرك هو المكان في المقام الأول.

---

(١) جيرار جُنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص٣٦.

(٢) وهو الشيخ أبو عبد الله الغرناطي، يروى ابن بطوطة قصته، التي تتقاطع بشكل صريح مع حكاية الشيخ جمال الدين، ومفادها أنه تعرض لفعل المراودة من زوجة مخدومه الذي يأتمنه على بيته وأهله، فلما اشتدت مراودتها وخاف على نفسه الفتنة جَبَّ نفسه. انظر: الرحلة، ط. صادر، ص١٢١، ١٢٢.

(٣) انظر: حكاية أدهم الزاهد، السابق، ط. صادر، ص٧٨، ٧٩.

أما على مستوى السرد القصصي في ثوبه النوعي الجديد "الرواية"؛ فتقابلنا نماذج كثيرة لتحقق فعل الغواية عبر فضاء المترل، وسبل مواجهة هذه الغواية من قبل الرجل، ومن ذلك شخصية "خضر الناجي" في رائعة محفوظ "الحرافيش"، والذي يتعرض لغواية "رضوانة" شقيقة أخيه "بكر". وهي الغواية التي قابلها بموقف سلبي مستسلم، حينما انسحب مؤثرا الصمت أمام اتهامات زوجة أخيه له، فكانت النتيجة اتهامه بالخيانة وتعرضه للنفي خارج بلدته لمدة زادت على عشر سنوات. انظر: نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، مكتبة مصر، ص١٦١ وما بعدها.

(٤) محمد بدوى، الرواية الحديثة في مصر دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص١٤٨.

في قصة الغواية وتكرارها، واختيار الشخصية "الشيخ جمال" لهذه الحيلة نجد تناصا مع التجربة الإنسانية القديمة، "إذ إن اللحظة، تتغلغل فيها خيوط الماضي، والمرء لا يتصرف في الموقف منطلقا من ظروف هذا الموقف، بقدر ما يتصرف انطلاقا من الخبرة الماضية، التي يكون الزمن نسيجها الأعمق"[1]. وإن الإطلالة على ماضي الأحداث – لا شك – يفيدنا في تفسير كثير من حاضرها، إنه تناص مع المكان، وتعلم من خبرات الآخرين، فالشيخ جمال لا شك أنه قد تعلم من تجربة "يوسف" عليه السلام، لقد استحضر تجربة الصديق، فهو يعلم كيف أَضْحى الصديق يوسف عليه السلام ضحية لمراودة الأنثى، فاستقرأ الأحداث، وأدرك أن المواجهة الصريحة بالرفض والإعراض قد لا تجدي، فالتجأ إلى الحيلة، لأنه أدرك أن ما وقع فيه إنما وقع فيه بسبب الحيلة والمراوغة من قِبَل المرأة وحاشيتها، فآثر مواجهة الحيلة بالحيلة، فتكلل سعيه بالنجاح.

وهكذا، من خلال تلك القصة السابقة؛ يمكننا أن نرى في نصوص الإبداع القصصي دليلا نحو إدراك كثير من مفردات المعرفة الإنسانية؛ فمن خلال ما يقدمه للقارئ من فضاءات مكانية يقف على حقيقة العلاقة بين الإنسان والمكان، ويتعرف على سر العلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة في وجود عامل الرغبة ومحرك الشهوة، فتتكرر النماذج .

إنها علاقة من الخلق والتماهي .. إلى الحد الذي دفع باحثا مثل آلان روب غرييه إلى المبالغة في نسبة الأمكنة والأزمنة إلى الإنسان، فرأى أنهما من عمله[2]. أو هي علاقة من الاكتشاف والتحقق والوعي بالتماثل والاختلاف يدركه الإنسان من نظرته إلى الفضاء.

---

(١) محمود محمد عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة دراسة مقارنة، الطبعة الأولى١٩٩١، دار الزهراء، القاهرة، ص٤.

(٢) انظر: صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، ص٥٣.

ثالثاً: الصدوح الدرامي في قصص الأغاني :

تتميز القصة القصيرة في تراثنا العربي – في الغالب – بوجود سلسلة للسند ترتكز عليها الذات القائمة بعملية الرواية في تقديمها للقصة على مستوى الخطاب، ولعل الغرض من ذلك يكمن في سلطة النسق الثقافي السائد الذي يلح على المرجعية التاريخية لما يتم عرضه من خلال توظيف آليات الحكاية، وقد بدأت ملامح هذه السلطة تتضح بعد ظهور الإسلام ؛ فكان صدق ما يتم روايته من قصص على يد رواة أمثال أبي بن كعب – رضي الله عنه – والحسن البصري مرتبطا بالمكون الأخلاقي الذي يجب أن يتوفر في الشخصية المسلمة بصفة عامة..أما المصنف التراثي الذي سيتم الاعتماد عليه في عرض نماذج للقصة القصيرة في التراث فهو **"الأغاني"** لأبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت. ٣٥٦هـ)

ثنائية السؤال والجواب: التشكيل الدرامي للسلطة :

" حدثني محمد بن العباس اليزيدي قال حدثنا الرياشي قال حدثنا الأصمعي قال: قال معاوية لعرابة بن أوس : بأى شىء سدت قومك ؟ فقال: أعفو عن جاهلهم ، وأعطى سائلهم ، وأسعى في حاجاتهم ، فمن فعل كما أفعل فهو مثلى ، ومن قصَّر عنه فأنا خير منه ، ومن زاد فهو خير منى .. " (١).

مع دخول الراوي الوسيط إلى حادثة القصة يحدث لقاء تفاعلي بين طرفين الغرض منه رغبة هذا الراوي في إخضاع تجربة في الماضي إلى سلطة الحاضر، وقد جاءت علاقته بالمعروض القصصي عبر مستويين:

الأول : مستوى الشكل ممثلاً في الألفاظ، والجمل، والفقرات المجسدة لهذا العالَم الفني .

الثانى : مستوى المحتوى (المضمون) ، أي مجموع الدلالات التي يمكن إدراكها من وراء البناء التشكيلي لهذا العالم الحكائي.

---

(١) الأصفهاني (علي بن الحسين بن محمد) ، الأغاني، الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١م، القاهرة ، الجزء التاسع ، ص١٦٧، ١٦٨ .

وهذا الأخير يأتي مرتبطاً بالطرف الآخر المستقبل لنتاج عمل الراوي؛ حيث يقوم باختراق هذه البنية الظاهرة وصولاً إلى فضاء الدلالة الكامن وراءه[1].

ويبدو من البداية حرص الذات الرواية على تأكيد حضورها داخل هذا العالم، ولعل فعل القول (قال) دليل على ذلك، كما أنه يأتي عاكساً لعملية التفات تمت من حاضر التشكيل – الراوي الوسيط – إلى ماضي الحدوث – مقول القول – في إشارة يعكسها فعل الرواية مفادها أن الحكاية لم تعد قائمة على حالها في سياقها الزمنى المنقضى، بل إنها تحركت في مسار الزمن أفقياً وصولاً إلى إطار زمنى مختلف عن ذلك الذي وقعت فيه بانضمام شخصية جديدة إليها ليست من صناعها، ولكنها اكتفت لنفسها بدور العارض لها؛ لتكون حلقة الوصل بين سياقها الزمانى والمكانى، وأطر زمانية ومكانية أخرى هي ملك للمتلقين، وأدواتها التي استخدمتها في ذلك العرض – كما تشير إلى ذلك صيغة الفعل الماضى قال في مستهل حادثة الخبر– هي السماع، والرؤية البصرية التي وظفت مع بداية القصة لتجعل الراوى والمتلقى بإزاء الزمن الخاص بها مباشرة قبل أى شىء آخر؛ فمع الصيغة (قال) نتعرف على المرتبة الزمنية للحادثة ألا وهي الماضى بصفة عامة، ومع فاعل الصيغة (معاوية) يتسنى للمتلقى أن يخصص هذا العام ويحدده بالنظر إلى المرجعية التاريخية التي يتمتع بها فضاء القصة؛ فيدرك أنه قد وقع في زمن بنى أمية وعلى وجه الدقة في عهد أول حكام ذلك العهد ألا وهو

---

(١) أوضح عالم اللغة إدوارد سابير أن "الأدب يتحرك في اللغة بوصفها وسيلة ، لكن هذه الوسيلة تشتمل على طبقتين:

– المحتوى الكامن في اللغة ، أي تسجيلنا الحدسي للتجربة .

– التشكيل الخاص باللغة ، أي الطريقة الخاصة التي نسجل بها التجربة ".

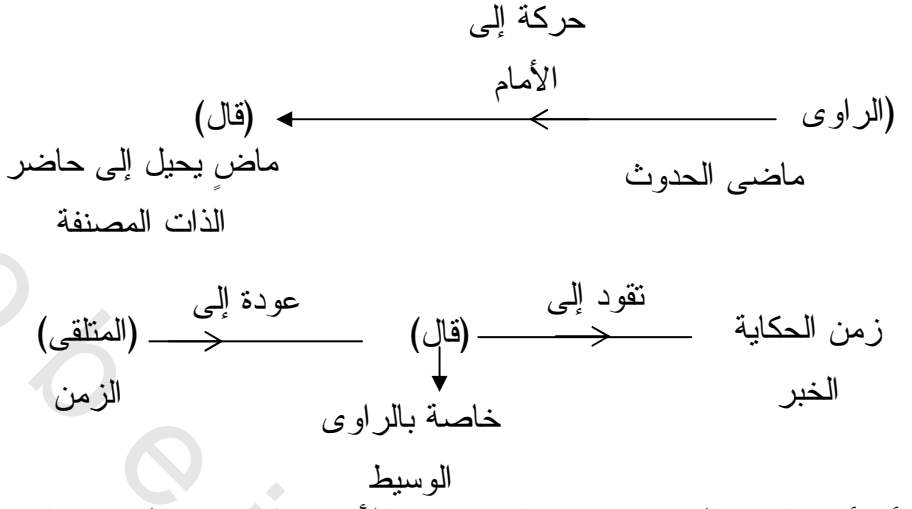
– إدوارد سابير ومجموعة ، اللغة والخطاب الأدبي ، اختيار سعيد الغانمى وترجمته، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٣١.

معاوية بن أبى سفيان، وإذا خصصنا أكثر فأكثر قلنا: في وقت بعينه من أوقات ذلك العهد وقعت تلك الحادثة التي قام الراوى الوسيط بنقلها لنا على طريقته الخاصة؛ وهو ما يعنى أن الراوى قد حرص عبر استخدامه لصيغة الفعل الماضى (قال) أن يربط بين أزمنة ثلاثة:

زمن التلقى، و**زمن الخطاب** – أى زمن التشكيل على المستوى المرجعى- و**زمن الحدوث** في رحلة يقوم بها الطرف المستقبل داخل الزمن عائداً إلى الوراء وصولاً إلى حاضر الخطاب الذي فتح النصية أمامه على ماض عام من خلال الفعل (قال) الذي سرعان ما تخصص وصار أكثر تحديداً مع معرفة القائل الفاعل له (معاوية بن أبى سفيان).

وإلى جانب هذه الرحلة التي يقوم بها المتلقى من الحاضر إلى الماضى، تأتى رحلة الراوى الوسيط على العكس؛ إنها تقوم على عملية استدعاء واستحضار لذلك المنقضى في الزمن الماضى إلى اللحظة الحاضرة الخاصة بالذات المصنفة على المستوى المرجعى، وتتم هذه العملية من خلال هذا الراوى الذي يقوم بإعادة بناء ذلك الأثر؛ كى يكون مهيأً للوجود في الزمن المستقبل الذي لم يأت بعد ألا وهو زمن التلقى؛ ومن ثم فإن الرحلتين في النهاية يلتقيان حول نقطة واحدة تتمثل في تلك البداية التي تأتى عليها جملة الاستهلال الخاصة بحادثة القصة، ومثالها في النموذج الذي بين أيدينا صيغة الفعل الماضى (قال) .

ويجسد البيان الآتي هذه الرحلة عبر الزمن التي يقوم بها كل من الراوى الوسيط، والمتلقى بالنظر إلى القصة في الأغاني.



أى أن بداية الاستهلال – الكلمة الأولى في جملة الاستهلال القصصي – هي بمثابة منطقة التقاء تنتهى عندها رحلتان متعاكستان من حيث الزمن :

الأولى : من الخلف إلى الأمام ، من ماضى الوقوع – على افتراض ذلك – إلى حاضر التشكيل (زمن الخطاب) .

الثانية: من اللحظة الحاضرة المعاشة إلى الزمن الماضى الذي ينقسم قسمين:

- مرجعية زمن الخطاب (الإطار الزمنى المتعلق بالذات المصنفة) .
- زمن حادثة القصة على اعتبار مرجعيتها التاريخية .

وهذه الرحلة الثانية هي المتعلقة بـ (زمن التلقى) .

ومن الواضح أن الراوى الوسيط قد عقد العزم منذ البداية على عدم التدخل بشكل كبير في مسيرة الأحداث مؤثراً الصمت ومفضلاً موقف المشاهدة والاستماع تاركاً شخصيات القصة تؤدي أدوارها الدرامية مكتفياً باستخدام صيغة الفعل الماضى (قال) ؛ لأجل التأكيد على حضوره وعدم غيابه الكلى عن عالم الحكاية ، وكأنه أراد من وراء ذلك الصنيع أن يجعل التجربة تتبدى للقارئ بشكل مباشر ، ودون واسطة قد تحد من تفاعله معها ، والإفادة من القيم الفكرية التي قد

تتراءى له عندما يجد شخصيات من الزمن الماضى تتحدث بصوتها في قضية تمسها بالدرجة الأولى – قضية السيادة – في إطار زمانى ومكانى مختلف عن سياقه الواقعى[1].

ولكى تتحقق المنفعة والمتعة اللتان ينشدهما المتلقى لابد وأن يرى تلك الشخصيات أمامه وجهاً لوجه كما لو أنه يجلس في قاعة عرض سينمائى أو يشاهدها على خشبة مسرح، بعد أن ظهرت أمامه بداية شخصية لا صلة لها بالأحداث هي بمثابة الممهد أو المعد لدخول المتلقى المشاهد إلى ذلك العالم الممثل؛ حتى لا يكون اللقاء بين الطرفين مفاجأة قد تفقد المتلقى القدرة على الانتباه ومن ثم المعايشة الحية لعالم مختلف عن عالمه يخص أناساً آخرين، وهذه الشخصية الممهدة هي شخصية الراوى الوسيط الذي يؤدى هذه المهمة من خلال الصيغة (قال) الكائنة في استهلال حادثة القصة التي تصير بمثابة الستار الذي يقف حداً فاصلاً

---

(١) يطلق المنظرون على هذا المستوى في الرواية تسمية (الرؤية من الخارج) ، وهو المستوى الذي يعتمد فيه الراوى على مدركاته الحسية (المشاهدة البصرية ، السماع) في نقل الأحداث مكتفياً فقط بما يقع أمامه من أفعال الشخصيات دون محاولة من جانبه التغلغل إلى أعماقها لمعرفة أحوالها النفسية ، ولا كيف تفكر ، ويعد الراوى وفق هذا الحال أقل معرفة ودراية من شخصياته .

– انظر : جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، مصطلح (المشهد **Scene**) ص٢٠٣ ، ص٢٠٤ ، (الإظهار ، **Showing**) ص٢١١، (الدراما ، **Drama**) ص٦٧ .

– حميد لحمداني ، بنية النص السردي، ص١٤ .

– جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ،١٩٨٤م، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص١٨ .

– ب. برونل ومجموعة ، النقد الأدبي ، ترجمة د. هدى وصفى ، طبعة ١٩٩٩م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص١٣٤ ، ١٣٥ .

وقد أعطى د. محمد عبد المطلب في كتابه (بلاغة السرد) هذه الوضعية التي للراوى تسمية (الحوار المروى) موضحاً أن الراوى عندما يسمح بهذا الحوار إنما يسمح به في شيء من التحفظ الذي يجعله دائماً المنتج الأول؛ لهذا فإنه يمهد للحوار بما يحفظ له حق الإنتاج كأن يقول: قال، أو قالت .... إلى غير ذلك من الأبنية الدالة على وجوده ، وعدم اختفائه الكلى بعيداً عن أحداث العالم الذي يتولى مهمة تقديمه .

انظر : د. محمد عبد المطلب ، بلاغة السرد ، طبعة سبتمبر ٢٠٠١م ، سلسلة كتابات نقدية ، العدد١١٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص٨٣ .

بين خشبة المسرح، والعالم الممثل من جانب، ومنطقة الاستقبال وسياق التلقى من جانب آخر[1].

وبعد أن يرُفع الستار يأخذ الراوى مكانه إلى جوار المتلقين يشاهد صامتاً العرض دون أن يبدى أى تعليق منطوق على ما يحصل يشير إلى حضور صوته، وهو ما يعنى أن الراوى حال شغله موقع الرؤية من الخارج يقف في منطقة وسط بين الرواية والإرسال من جهة، والتلقى والاستقبال من جهة أخرى؛ فلكى يؤكد على إمساكه بزمام الأمور داخل العالم الحكائى المقدم يعتمد على استخدام حيلة تشير إلى وجوده، وعدم ابتعاده بشكل كلى عن بناء الحكاية ، كما هو الحال بالنسبة لصيغة الفعل الماضى (قال) التي عمد الراوى الوسيط إلى استخدامها في هذه القصة، ولكنه بعد لجوئه إلى هذه الحيلة يترك منطقة الرواية التي يبث منها رسالته الحكائية مفضلاً منطقة أخرى تجعله هو والمتلقى سواء في الحال والمقام ألا وهي منطقة الاستقبال التي يتماثل فيها مع المرسل إليه في وظيفتى الاستماع والمشاهدة دون أن يكون له دور مؤثر في توجيه النسق الكلامى لشخصيات الحكى بطريقة تجعلنا نشعر أننا بإزاء صوته هو أو بمعنى أدق في إطار زمن التشكيل، وبهذه البنية الحوارية يجد المتلقى نفسه أمام الإطار الزمنى لحادثة القصة مباشرة الذي يسمى بـ(زمن القصة)، بخلاف الإطار الزمنى الذي يشير إلى وجود الراوى بشكل جلى (زمن الخطاب)[2].

---

(١) أشارت د. سيزا قاسم في كتابها (بناء الرواية) إلى " أن المشهد يعطى إحساساً للمتلقى بالمشاركة الحادة في الفعل ؛ إذ إنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط ، وفى اللحظة نفسها لوقوعه لا يفصل بين الفعل ، وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوى في قوله؛ لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة ، ويقدم الراوى دائماً ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد "

د. سيزا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، طبعة ١٩٨٤م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ، ص٦٥ .

انظر : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، من ص١١٩ إلى ص١٢٢.

(٢) انظر: إدوارد سابير ومجموعة، اللغة والخطاب الأدبي، ص٥١.

إذاً فنحن – في إطار موقع الرؤية من الخارج – أمام الراوى المزيج الجامع بين القرينتين (المرسل)، و (المستقبل) الذي يريد أن يقول لنا في إطار عملية مسرحية **(إن دورى يقتصر فقط على رفع الستار، ثم بعد ذلك أتخذ مكاناً لى إلى جوار أحد المشاهدين شأنى شأنه في مشاهدة ما يقع)**.

وبعد أن تتكشف خشبة المسرح أمام المشاهد يلاحظ – بحكم خلفيته المعرفية – وجود شيء من التلاحم بين إطار المكان الذي تقع عليه الأحداث، والشخصية الممثلة التي تؤدى دورها داخل هذا الإطار، وهذه الشخصية هي (معاوية) التي يمكن القول عنها : إنها تمثل دالاً يحمل بداخله مدلولين:

الأول : اسم علم يشير إلى كيان له وجوده المرجعى في سياق التاريخ ألا وهو معاوية بن أبى سفيان أول خلفاء العهد الأموى الذي انتقلت الدولة الإسلامية على يديه إلى مرحلة جديدة في الحكم تخالف سابقتها .

الثانى : ولأن هذه الشخصية من الوضوح فقد صارت علماً للمكان الذي يتمتع بتدرج في معناه من العمومية إلى الخصوصية ، وهذا المكان هو بلاد الشام التي انتقلت إليها الخلافة بعد أن كانت في مرحلتها الأولى في شبه الجزيرة العربية (بلاد الحجاز)، وبداخل هذا الإطار المكانى العام يأتى إطار مكانى خاص (دمشق) تلك المدينة التي صارت مركزاً للخلافة والحكم على المستوى السياسى، وقبلة الشعراء والأدباء على المستوى الفنى، وبداخل هذا الإطار المكانى الخاص يوجد إطار مكانى أخص ألا وهو مجلس الخلافة على وجه التحديد .

وإذا كان الحال هكذا بالنسبة للمكان فإن الشيء نفسه ينطبق على الزمان أيضاً؛ إذ إن الدال (معاوية) يفتح النص على إطار عام للزمان يحمل بداخله أطراً أكثر خصوصية؛ فهو يشير إلى زمن حكم بنى أمية (إطار عام) الذي يضم مجموعة من العهود يرتبط كل واحد منها بشخصية بعينها؛ ومن ثم فإذا قمنا بنقل الجملة الأولى من حادثة القصة

"قال معاوية لعرابة بن أوس" من زمن التشكيل –حاضر المصنف– إلى زمن التلقى يمكن إعادة صياغتها على الشكل الآتى:

(فى مجلس الخلافة بمدينة دمشق بالشام ، وفى عهد أول حكام بنى أمية معاوية ابن أبى سفيان قال معاوية لعرابة بن أوس ...).

وعندما يتنصت المتلقى إلى تلك الرسالة الواصلة بين الطرفين "بأى شىء سدت قومك؟" ، يجد أنه أمام مركب إنشائى استفهامى (سؤال) من ذات سائلة (معاوية) إلى ذات مسئولة مستقبلة (عرابة بن أوس) الغرض منه رغبة الأولى في الحصول على خبرة معرفية متوفرة لدى الثانية، أى أن البنية الظاهرة للنص تنطوى في مستواها العميق على أبنية أخرى تصف – إلى حد كبير – حال هاتين الشخصيتين يمكن صياغتها كالتالى:

- معاوية حال كونه متكلماً سائلاً راغباً في معرفة يفتقدها .
- عرابة حال كونه صامتاً مسئولاً مالكاً لعلم تفتقر إليه الشخصية السائلة. أى أن بنية الحوار الظاهرة قد حملت إلى منطقة الاستقبال (التلقى) عدداً من الأوصاف – على المستوى العميق – تميز الشخصيتين محور الحدث وتحدد بشكل دقيق ماهية كل واحدة منهما في اللحظة الآنية داخل حادثة القصة .

إذاً لقد كان العلم بالسيادة بمثابة مقدمة أدت إلى نتيجة تمثلت في وصول عرابة ابن أوس – نص غائب يمكن إدراكه من خلال عمليات المشاهدة والاستماع – وسؤال معاوية له "بأى شىء سدت قومك ؟ " ، وبهذه الكيفية يتسنى للمشاهد إدراك حال الشخصيتين .

وبالنظر إلى تشكيل الرسالة الواصلة بين السائل، والمسئول "بأى شىء سدت قومك ؟" يلاحظ أنها تشير إلى حدثين لكل منهما إطاره الزمانى والمكانى الخاص به، **الأول**: يبصره المتلقى بعينه، وينصت إليه بأذنه ألا وهو حدث السؤال الموجه من الشخصية معاوية في مجلس

الخلافة إلى الشخصية عرابة بن أوس يأتى سابقاً عليه من حيث الزمن حدث آخر ألا وهو سيادة عرابة بن أوس في قومه الذي يمكن استخراجه من التركيب الإخبارى الفعلى (سدت قومك)، وذلك عندما يقوم المتلقى بعملية فصل للتركيب (بأى شىء) –الذى يعطى للنسق الكلامى طابعه الإنشائى– عن سياق الكلام[1].

إذاً فالحدث الأول الأقرب زمناً إلى حاضر التشكيل – زمن المصنف – ثم إلى زمن التلقى هو حدث السؤال الذي تشير إليه بنية المركب الإنشائى الاستفهامى الظاهرة، ويأتى الحدث الثانى بعيداً عن حاضر التشكيل ومن ثم عن زمن التلقى ، وتشير إليه بنية كائنة على المستوى العميق خلف بنية الاستفهام هذا نصها (ساد عرابة بن أوس قومه)، وتحيل هي الأخرى بدورها إلى مركب حالى يصف الشخصية المسئولة عرابة (عرابة ابن أوس حال كونه سيداً في قومه) .

والملاحظ هنا أننا بإزاء سلطتين: الأولى عامة ممتدة تشمل مظلتها أعراقاً شتى وشعوباً امتدت بها الأماكن يجمعها في النهاية نظام واحد ذو لغة واحدة ودين واحد تأتى على رأسه شخصية ممسكة بزمام الأمور ألا وهي شخصية الخليفة معاوية بن أبى سفيان، وإلى جانب هذه السلطة العامة تأتى سلطة خاصة محدودة من حيث الإطار المكانى ألا وهي سلطة القبيلة التي تحكمها مجموعة من القوانين القائم على هذه السلطة شيخ القبيلة ممثلاً في هذه القصة في شخصية (عرابة بن أوس).

ويبدو من صيغة السؤال الموجه من المرسل (معاوية) أن سيادة عرابة على قبيلته لها السبق من حيث الزمن على سيادة معاوية على الدولة الإسلامية؛ إن صيغة الاستفهام الموجهة منه إلى عرابة تأتى بغرض الاستعلام؛ وهو ما يعنى أنه في مستهل حكمه يحتاج إلى أصحاب

---

(١) ترتبط الجملة (بأى شىء سدت قومك؟) بتعريف جيرالد برنس للجملة السردية الذي يتمثل في أنها "جملة تشير على الأقل إلى واقعتين أو موقفين مميزين زمنياً ، ولكنها تصف الموقف الأول"
– جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، ص١٥٣.

الخبرة، والدراية في الحكم ممن سبقوه؛ ليفيد من درايتهم هذه في توطيد ملكه.

إذاً فنحن في إطار حادثة القصة أمام سلطتين لكل منهما إطاره الزمانى الخاص:

الأولى : سلطة معاوية بن أبى سفيان الأقرب زمناً إلى حاضر التشكيل؛ ومن ثم إلى زمن التلقى (السلطة على مستوى الدولة) .

الثانى: سلطة عرابة بن أوس التي لها الأقدمية من حيث الزمن؛ وهو ما يبعدها عن حاضر التشكيل؛ ومن ثم عن زمن التلقى (السلطة على مستوى القبيلة).

ولهذا فإن النصية على مستوى القصة تحيل إلى حقيقة يؤكد عليها السياق المرجعى؛ إذ إن نظام القبيلة بما يتضمنه من قوانين وأعراف تحكم حياة أهله له الأسبقية في الوجود من نظام الدولة؛ حيث تطورت حياة العربي بعد ذلك بشكل كبير، – وكان للإسلام أثره في هذا التطور – وانتقلت من نظام اجتماعى بسيط ومحدود من حيث المكان وعدد الأفراد إلى نظام أكبر ألا وهو نظام الدولة الذي جعل أفراد الرعية على اختلاف ألسنتهم وألوانهم يخضعون لنظام واحد ولسلطة حاكمة واحدة؛ فالقبيلة صارت دولة، وشيخ القبيلة أصبح فيما بعد هو حاكم الدولة الذي يعمل في خدمته مجموعة من الحكام الصغار هم حكام الولايات، ويبدو من وراء سؤال معاوية لعرابة حرصه على الارتباط بالجذور وعدم تجاوزها أو الانفصال عنها بشكل كلى تأكيداً على مسلمة التواصل هذا من جانب، ومن جانب آخر يشير هذا السؤال من طرف خفى إلى ذلك التغير الجوهرى الذي طرأ على نظام الحكم في الدولة الإسلامية من نظام يقوم على الشورى، والحكم بكتاب الله، وسنة رسوله إلى نظام آخر له معاييره الخاصة يقوم على مبدأ التوريث، ويعتمد في استقراره على مبدأ العصبية – المرتبطة بالعصيبة القبلية – من حيث تفضيل العرب على من سواهم من

الأجناس، وأنهم الأجدر بالسيادة من غيرهم، أى أن معاوية قد حرص على أن يجعل من المبادئ المسيرة لحياة الأفراد على مستوى القبيلة هي المسيرة لحياة أفراد الرعية على مستوى الدولة وهاهو ذا قد وجد ضالته لدى واحد من أفراد تلك القبيلة الكبيرة (الدولة) ممثلاً في (عرابة بن أوس).

فضلاً عن ذلك فإن صيغة الاستفهام الرابطة بين السلطتين تشير إلى رغبة قائمة على المستوى العميق لدى سلطة الدولة (معاوية) في عقد منظومة تقوم على التواصل الإيجابى بينه وبين شعبه تجعل من هذا الأخير المصدر الذي يستمد منه الحاكم أدواته ومبادئه في الحكم والإدارة؛ إن عرابة بن أوس وإن كان يمثل سلطة بشكل من الأشكال فإنه في إطار النظام الجديد – نظام الدولة – واحد من أفراد الرعية عليه واجب الطاعة والخضوع لحاكم تلك الدولة (معاوية)، وينطبق عليه الصفة التي تنطبق على سائر أفراد الرعية ألا وهي صفة (محكوم).

وعندئذ تتحول الشخصية عرابة من منطقة الاستقبال القائمة على الإنصات إلى منطقة الإرسال القائمة على التكلم؛ ليحول هذا المركب الإنشائى الاستفهامى **"بأى شىء سدت قومك؟"** إلى مجموعة من المركبات الخبرية تحقق للمرسل السائل (معاوية) مراده. وهنا تمسك الشخصية عرابة بزمام الأمور داخل حادثة القصة؛ لتقوم بفعل رواية ذي طابع استرجاعي يكشف عن مجمل الظروف والملابسات التي حدثت لها في الزمن الماضى الخاص بها، وكانت سبباً في تلك المكانة التي صارت لها في لحظتها الحاضرة (عرابة سيد في قومه)، بل وجعلتها تقف ذلك الموقف أمام حاكم الدولة معاوية، **" فقال : أعفو عن جاهلهم، وأعطى سائلهم ، وأسعى في حاجاتهم "** [1].

---

(١) ترتبط هذه الطريقة في القص بتقنية الاسترجاع (**analepsis**) ، وهي " مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضى بالنسبة للحظة الراهنة ، واستعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة .. وإكمال الاسترجاع، أو العودة يملأ الثغرات التي نتجت من الحذف، أو الإغفال (**ellipsis**) "

جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، ص٢٥. انظر: جيرار جينيت ، خطاب الحكاية، ص٦٠ ، ٦١ .

من خلال الصيغة (فقال) يدرك المتلقى المشاهد أن الراوى الوسيط قد ترك مكانه الذي يشاهد منه أحداث عالم الحكاية لبعض الوقت صاعداً إلى خشبة المسرح بغرض التأكيد على أنه القائم بتقديم الأحداث، ولا أحد غيره؛ كى لا تنفلت من بين يديه بشكل كلى يجعلها تخرج عن السياسة الموضوعة سلفاً من قبل الذات المصنفة الصانعة لذلك الراوى، الذي سرعان ما سيعود لمكانه من جديد في منطقة الاستقبال تاركاً الشخصية الممثلة (عرابة بن أوس) تتحدث بصوتها .. والراوى الوسيط بهذا الصنيع يؤكد من خلال العلامة (فقال) على موقعه المزدوج في مشاهدة الحكاية – فهو بمثابة العين الناقلة - والذات صاحبة الدور المؤثر في صناعة الخطاب في الوقت نفسه .

وقد استخدمت الشخصية عرابة في موقعها الإرسالى ضمير المتكلم الذي يحيلها إلى راو أشبه براوى السيرة الذاتية[1]، وهي بالفعل كذلك ؛ إنها تعيد إلى اللحظة الحاضرة بالنسبة للشخصية السائلة (معاوية) أحداثاً تمثل حلقة وصل بين ماضيها، والزمن الحاضر الخاص بهذه الأخيرة ؛ لتكون بمثابة نقطة انطلاق لها إلى الزمن المستقبل الذي ترجوه.

إننا لو قمنا بحمل كاميرا بغية تصوير ذلك المشهد المسرحى الممثل في حادثة القصة لوجدنا عدسة هذه الكاميرا بالنسبة لتركيزها على الشخصيات متغيرة بين حالتين بينهما اختلاف جوهرى :

الأولى : حال إرسال معاوية لسؤاله .

---

(١) هناك نمط من الروايات "يستخدم فيها الراوى ضمير المتكلم (أنا ، ونحن)، أى يروى أحداثاً عن نفسه، ومثل هذا النمط يعرف بروايات السيرة الذاتية ، مثل رواية (دافيد كوبر فيلد) لشارلزديكنر"

John peck, Martin Coyle, how to study literature (literary terms and Criticism) new edition (Macmillan) pg.١١٧ .

كما تعرف هذه الطريقة في الرواية التي تعمد إلى استخدام ضمير الـ (أنا) باسم رواية الشخصية الأولى التي تشير إلى أن الراوى ممتزج بالبطل ، أو هو البطل .

انظر: **Henri Benac, Guide des idees literatures, Hachette education , pg.٣٤٨.**

انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص٢٦٢، ٢٦٤.

الثانية : حال شروع عرابة في الإجابة عن السؤال، وإجابته عنه.

ولتكن مهمة التصوير هذه للراوى الوسيط الذي يقوم بتسجيل اللقطة الأولى (معاوية السائل ، وعرابة المجيب)، إننا في هذا الوضع مع عرابة شخصية ينتابها غير قليل من انفعالات القلق ، انتظاراً لتلك القوة المسيطرة قوة السلطة التي ستعرب عن نفسها من خلال كلمات الشخصية السائلة (معاوية) ، والرؤية في إطار هذا الوضع تبدو بالنسبة للراوى المصور رؤية جانبية ؛ إذ تقف الشخصية عرابة ووجهها إلى الحاكم مباشرة الجالس في مكانه بإزائها ، ويفضل الراوى أن يضع عدسته المصورة إلى أسفل من هذه الشخصية (معاوية) عندما تبدأ في الحديث ؛ ليبرز المفارقة بين حالين بينهما اختلاف[1].

ولكن سرعان ما يتغير هذا الوضع عندما تأخذ الشخصية عرابة زمام المبادرة بالرواية عن نفسها ؛ وذلك راجع إلى منطوق شخصية الحاكم الموجه لها؛ لقد أدركت بشكل ما أن ذلك المركب الإنشائى الاستفهامى " بأى شئ سدت قومك ؟ " يخفى داخله شيئاً من الضعف قد لا يبدو ظاهراً من خلال النسق الكلامى المنطوق ، ولكن السائل بصفة عامة ربما يكون في موقف ضعف بالنسبة للمسئول العالم ؛ لذا فقد وجدت الشخصية عرابة الفرصة سانحة أمامها لتعزز مكانتها أمام هذه السلطة (معاوية) وتتخذ لنفسها دوراً بطولياً قد لا يتاح لها مرة أخرى ليس على المستوى المرجعى فحسب – ماضى الحدوث بالنسبة لحادثة االقصة- بل على المستوى الفنى كذلك – حاضر التشكيل بالنسبة للذات المصنفة- خاصة وأن الحكاية الكلية التي تضم هذه القصة هي

---

(١) لوضع الكاميراً ، وحركتها في مجال السنيما دور مؤثر؛ إذ ترتبط بدلالات معينة تكشف عن الشخصيات والأحداث؛ فبالنسبة لوضع الشخصية عرابة حال تركيز عدسة المصور عليها وهي تنصت إلى كلام الحاكم (معاوية) يرتبط بما اصطلح على تسميته في عالم السنيما بـ (الرؤية الجانبية)، أى رؤية الشخصية من الجانب، وهي تعطى إحساساً بالخطر؛ لذا فإنها شائعة الاستخدام في أفلام المغامرات، والأفلام البوليسية، والملاحظ أن القاص القديم قد سبق إلى استخدام هذه التقنية، ولكن من خلال الكلمات ، وفى مقامات تختلف إلى حد ما والمتعارف عليه في العصر الحاضر.

ملك لشخصية أخرى تؤدى فيها دور البطولة، وهي الشخصية (الشماخ بن ضرار)[1]؛ لذا أخذت شخصية (عرابة) على عاتقها مهمة الكلام تاركة للآخرين دور المستمع على افتراض أنه في تلك الأثناء كانت هناك شخصيات أخرى في مجلس الخلافة اكتفت فقط بمهمة الإنصات والمشاهدة جنباً إلى جنب مع المتلقى خارج النص القصصي. ويقود هذا التصور إلى القول: إن وضعية الراوى الوسيط في عملية التقديم الحكائى القائمة على المشاهدة تجعله إلى جانب كونه صوتاً ناقلاً – جهاز تسجيل- بمثابة كاميرا تصويرية تلتقط عبر هذه التجربة - ذات المرجعية التاريخية المشكلة في قالب لغوى - مشاهد لأوضاع الشخصيات داخل هذا الموقف التمثيلى ، وللوعى الذهنى للمتلقى المتابع لمسار الأحداث داخل البنية القصصية دور في إدراك ذلك.

ولم يكن ذلك التحول في شخصية عرابة على المستوى النفسى فحسب، بل كان كذلك على المستوى الجسدى أيضاً ؛ فلم تعد واقفة ووجهها بإزاء السلطة تاركة الرؤية الجانبية للراوى المصور والمنصتين السلبيين داخل حادثة القصة والمتلقين المشاهدين خارجها ؛ بل إنها بعد أن أخذت الثقة من سؤال السلطة الحاكمة تحولت بوجهها عنها ناظرة إلى الراوى المصور وجهاً لوجه، ومنها إلى جمهور المشاهدين الكائنين في منطقة الاستقبال؛ إنه التفات من الحاكم إلى المحكوم[2]، وكأنها تتوجه بكلامها ليس فقط إلى الشخصية السائلة (معاوية)، بل إلى جمهور المحكومين كذلك - المتلقى المشاهد الكائن في منطقة الاستقبال – قائلة له: **(إلى من تتوق نفسه أن يكون حاكماً يوماً ما هذه بعض مبادئ في أصول الحكم)**، وتتجلى هذه المبادئ في **"أعفو عن جاهلهم وأعطى سائلهم، وأسعى في حاجاتهم"**.

---

(١) انظر: كتاب الأغانى ، الجزء التاسع ، من ص١٥٨ إلى ص١٧٤.

(٢) ترتبط هذه الرؤية في عالم السنيما بما يسمى بـ (الرؤية الأمامية) ، "ولهذه الرؤية وظيفة اللقاء، وتعطى الانطباع بأن الشخصية المعروضة تتوجه مباشرة نحو المتفرج ، وقد تشعر المتفرج بالحصار، أو بالثقة والاطمئنان " – عبد الرازق الزاهير، السرد الفيلمى ، (دراسة سيميائية) ، ص١٢٣.

وهو ما يعني أن هذه القصة تنطوي على قضية أو فكرة حرص الراوى الوسيط على تقديمها بشكل درامي، ويمكن أن يوضع لها العنوان الآتي: **مبادئ في أصول الحكم**، وقد جاء عرض الراوى لها من خلال شخصيتين لهما صلة مباشرة بتلك الفكرة:

الأولى: معاوية بن أبى سفيان (حاكم على مستوى الدولة).

الثانية: عرابة بن أوس (حاكم على مستوى القبيلة).

وقد جاء تشكيل القصة لهذه الفكرة على شكل سؤال موجه من الشخصية الأولى إلى الثانية التي تولت مهمة الإجابة محولة الموجز المجمل الكائن في العنوان سابق الذكر إلى مجموعة من العناصر الجزئية ممثلة في ثلاث وظائف أساسية على الذات الحاكمة القيام بأدائها حيال المحكوم ألا وهي (العفو، والعطاء، والسعى)[1].

ولم تكتف شخصية عرابة بعرض قضيتها من خلال هذا المشهد المسرحى، بل قامت بالحكم عليها في خاتمته حكماً يأتى حاملاً في طياته وصايا إلى الحاكم الآتى في الزمن المستقبل غير معلوم الاسم، ولا الزمان، ولا المكان اكتفت فقط بالإشارة إليه من خلال أداة الشرط (من) **"فمن فعل كما أفعل فهو مثلى، ومن قصر عنه فأنا خير منه، ومن زاد فهو خير منى "** [2].

---

(١) يرتبط هذا التصور بحديث د. سيد قطب عن الخطاب العرضى موضحاً أنه "الذى يتناول فكرة ما، أو يعالج قضية محددة فيشرح أبعادها بالتفصيل في إطار المسافة المخصصة له ، ويقوم بتحليل عناصرها ، أو يصنفها ، أو يوضحها من خلال المقارنة بظاهرة مماثلة لها"

د. سيد قطب ، د. عبد المعطى صالح ، كيف نمارس الخطاب في عرض الأفكار ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٢هـ ، ٢٠٠٢م ، مكتبة كليوباترا للطباعة ، القاهرة ، ص٢٥ .

وانظر كذلك مصطلح العرض (**Proposition**) جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، ص١٨٧.

(٢) أوضح د. سيد قطب في تناوله للخطاب العرضى أن هناك أنماطاً متعددة للخاتمة المتعلقة بهذا الخطاب من بينها الختام الحكمى الذي "يصدر فيه الكاتب حكماً عاماً على القضية التي يطرحها ".

– د. سيد قطب ، د. عبد المعطى صالح ، كيف نمارس الخطاب في عرض الأفكار ، ص١٣٠.

لقد استغلت شخصية عرابة دور البطولة الذي أتيح لها في عالم الفن –حادثة القصة في الأغانى– لتجعل من نفسها البطل القدوة والرمز المثال الذي ينبغى أن يحتذى به؛ إنها أرادت أن تحقق لوجودها صفة البقاء عندما تجاوزت بمنطوقها الكلامى حاجز الزمان والمكان الضيقين اللذين تجسدهما هذه القصة؛ لتلامس قيماً إنسانية عامة تهم الإنسان الجنس دون أن تقتصر على جماعة بعينها أو إطار زمانى ومكانى محدد ، ولا يمكن إغفال دور الراوى الوسيط في تشكيل وعى الشخصية (عرابة) بهذه الكيفية؛ فمنهجه في تشكيل الحكايات القائم على الاختيار يقود إلى القول بأنه هو الذي أراد لها ذلك واختار لها هذا الهدف وانتقى لها هذا الموقف.

إذاً فإن بنية القصة بمستوييها الظاهرى والعميق قد تدرجت في دلالتها من الخاص إلى العام إلى ما هو أكثر عمومية وصولاً إلى المستوى الإنسانى العام؛ لقد كانت البداية مع أفعال تؤديها الذات الفرد (عرابة) في إطار علاقتها بالآخر المتعايش معها من أبناء قبيلتها " أعفو عن جاهلهم ، وأعطى سائلهم ، وأسعى في حاجاتهم "، وكانت نتيجة هذه الأفعال (عرابة سيد في قومه) .. ترتب على هذه السيادة على مستوى القبيلة استحضار في شكل مركب استفهامى من قبل الشخصية الحاكمة على مستوى الدولة (معاوية بن أبى سفيان) " بأى شىء سدت قومك؟ " .. انتهى كلامها إلى نتيجة هي إجابة من قبل الشخصية عرابة لها صفة الحضور خارج النص زمانا ومكانا لقيمتها الإنسانية العامة.

لهذا فقد آثر الراوى الوسيط أن يعمد إلى هذه الطريقة في التقديم الحكائى ألا وهي طريقة التقديم المسرحى تاركاً التجربة تعرض على القارئ من خلال أبطالها مباشرةً دون وسيط قد يحد من قيمتها أو يؤثر

في قدرة المتلقى على إدراكها ؛ لكى يتحقق من وراء هذا اللقاء أقصى درجة من المنفعة والتأثير[1].

درامية الالتفات: الصراع بين الفردي والجمعي:

ومع القصة التالية يبدو حرص الراوى الوسيط على الوصول إلى ذلك العالم المصغر – حادثة القصة من الداخل – من منطقة الرؤية الحسية البصرية نافذاً من خلالها إلى واقع مرسوم يشير إليه إطار زمانى، ومكانى محدد :

" أخبرنا الحسن بن علي قال: حدثنا ابن مهرويه قال: حدثنا عثمان الوراق قال: رأيت العتابى يأكل خبزاً على الطريق بباب الشام، فقلت له: ويحك أما تستحى؟ فقال لي: أرأيت لو كنا في دار فيها بقر كنت تستحي، وتحتشم أن تأكل وهي تراك؟ فقال: لا، قال: فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر، فقام، فوعظ، وقص، ودعا حتى كثر الزحام عليه،

---

(١) وفقاً للعرض السابق يمكن القول: إن البناء العام لوجهة النظر لا يكتمل إلا بطرفى العملية الاتصالية معاً : المرسل، والمتلقى؛ إذ إن عملية البناء التي يقوم بها المرسل لرسالته هي بمثابة عملية نافصة غير مكتملة البناء؛ لذا فإنها بحاجة إلى ذات أخرى تعيد تشكيلها بطريقة خاصة، وبرؤية تتفق أو تختلف مع رؤية الذات الباثة لها انطلاقاً من الطبيعة الاختلافية لكلا الطرفين، فضلاً عن اختلاف السياق الزمنى والمكانى الذي يضم كلا منهما. لذا فإنه بالقيام بعملية تفكيكية لوجهة النظر المجسدة في البنية النصية المنتجة يمكن القول: إنها تتوزع عبر طرفين :-

المرسل الباث : الذي يمتلك حق ملكية البناء الشكلى (السياق اللغوى المنطوق، أو المكتوب) المعبر عن عدد من القيم والمضامين الدلالية . المتلقى المرسل إليه : الذي يتولى مهمة الكشف عن المضمون ، أو المحتوى الكامن خلف تلك البنية اللغوية الظاهرة من خلال رؤية تضع في اعتبارها إطارين هما: الإطار الواقعى للذات المنتجة للرسالة ، والإطار الواقعى لهذه الذات المتلقية لها.

وقد عبر بوريس أوسبنسكى عن هذا التصور لوجهة النظر بقوله :" والواقع أن وجهة النظر توجد في أى نص يوجهه مرسل إلى متلق"

بوريس أوسبنسكى، شعرية التأليف (بنية النص الفنى ، وأنماط الشكل التأليفى) ، ترجمة سعيد الغانمى ، وناصر حلاوى ، طبعة ١٩٩٩م المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص٥ .

كما ربط – إلى حد كبير – فعالية التلقى بعملية الإنتاج في ضوء النظرة إلى وجهة النظر من خلال قوله :" تتصل مشكلة وجهة النظر اتصالاً مباشراً بالأشكال الفنية التي تتمتلك مستويين : مستوى التعبير ، ومستوى المضمون ، أى التمثيل ، والمُمَثَّل " – السابق ، ص١١ .

فمستوى التعبير هو ذلك الخاص بالذات المرسلة ، أما مستوى المضمون (الممثل) فمن نصيب منطقة الاستقبال (التلقى) التي تتولى مهمة الكشف عنه بطريقتها الخاصة انطلاقاً مما تملكه من أدوات تؤهلها لاختراق تلك البنية الشكلية المنتجة وصولاً الى مخزون المعانى ، والدلالات الكامن خلفها مما عسى أن تكون الذات المرسلة قد قصدت إليه خلال عملية الإنتاج .

ثم قال لهم: روى لنا غير واحد أنه من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار، فما بقى واحد إلا وأخرج لسانه يومئ به نحو أرنبة أنفه، ويقدره حتى يبلغها أم لا، فلما تفرقوا، قال لى العتابى: ألم أخبرك أنهم بقر؟ " [1].

تأتى هنا بداية البداية (رأيت) لتكون بمثابة العين التي ينظر منها كل من الراوى الوسيط – زمن التشكيل – والمتلقى – زمن القراءة – إلى حادثة القصة بوصفها منطقة الالتقاء التي توقفت عندها رحلة المتلقى من الحاضر إلى الماضى، ورحلة الراوى من ماضى الحدوث المفترض إلى حاضر التشكيل – زمن الذات المصنفة– حيث جعل الراوى الوسيط من إحدى شخصيات القصة – عثمان الوراق الراوى الأخير في سلسلة الإسناد – راوياً سيرياً يتحدث عن نفسه من خلال أحد المواقف التي مر بها في حياته[2]. وقد جاءت الصيغة (رأيت) التي عمد الراوى الوسيط إلى استخدامها لتخرج الشخصية (عثمان الوراق) من زمن التجربة المعروضة التي عايشتها بنفسها إلى إطار زمانى آخر تكون فيه شاهدة على تجربتها ، وناقلة لها كذلك ، والفضل في ذلك راجع إلى فعل الرواية (رأى) ؛ ولهذا يجد المتلقى نفسه من خلال هذه الصيغة أمام حالين لشخصية واحدة لكل واحد منهما زمانه الخاص ، ويمكن صياغتهما كالتالى :

- عثمان الوراق حال كونه معايشاً للتجربة صانعاً لها (ماضى الحدوث المفترض) .
- عثمان الوراق حال كونه شاهداً على التجربة ناقلاً لها (حاضر التشكيل الذي يشير إلى الراوى ، ومن ورائه الذات المصنفة) .

---

(١) الأصفهانى ، الأغانى ، الجزء الثالث عشر ، ص١١٤

(٢) أطلق جيرالد برنس على ذلك الراوى مصطلح سرد الشخص الأول (**first person narrative**)، سرد يكون فيه السارد شخصية تنتمى إلى الوقائع والمواقف المحكية ، وبهذه الصفة يشار إليه بضمير الأنا.

وقد جاء الحالان معاً (معايشاً ، شاهداً) مرتبطين بتلك الشخصية صاحبة التجربة (العتابى) التي وقع عليها أثر فعل الرؤية " رأيت العتابى ... " وقد التقى بها الراوى السيرى ساكنة في إطار زمانى ومكانى محدد دل عليه التركيب الحالى "... العتابى يأكل خبزاً على الطريق بباب الشام "، هذا بالنسبة للمكان، ويأتى الزمان مشاراً إليه من خلال الدال (العتابى) الذي يأتى تعبيراً عن الشخصية المدلول صاحبته، وعن الحقبة الزمانية التي ظهرت فيها (زمن الخليفة العباسى هارون الرشيد)[1]، وإلى جواره يأتى المكان مركباً من دالين لكل منهما مدلوله "على الطريق بباب الشام "، فالأول هو الطريق الذي يعطى للمتلقى إيحاءً بالحركة؛ فإذا ذكر الدال طريق ذكر على الفور حال الانتقال، والانفصال عن إطار مكانى منطلق (ابتعاد) بغية الوصول إلى إطار مكانى غاية (اتصال)، وبين المنطلق والانفصال، والغاية والاتصال يأتى الدال (طريق) بمثابة المعبر حلقة الوصل الرابطة بين الاثنين؛ ليؤكد على جدلية (الحركة / السكون) المميزة لحياة الشخصية الإنسانية؛ وليكون الطريق بذلك المعادل المكانى للمكون العمرى للشخصية على المستوى الزمانى الذي يصير كالطريق تقطعه الذات انطلاقاً من نقطة بداية (حركة) وصولاً إلى نقطة نهاية (مستقر وسكون)، أما المكان الثانى فيشير إليه الدال (باب) ، ويعد ذا دلالة مكانية عامة غير محددة؛ وهو ما يجعلها في إطار محور العلاقات الاستبدالية الذي تحدث عنه (دى سوسير) قابلة لعدد من الاحتمالات؛ فقد يكون المقصود: باب البيت، أو باب القصر، أو باب السوق، أو باب الاقتصاد في إحدى الصحف اليومية –على سبيل المثال– إلا أن هذه الدلالة العامة سرعان ما تتحدد وتتضح

---

(١) أشار المصنف في الاستهلال الخاص بحكاية العتابى إلى أنه كان واحداً من شعراء الدولة العباسية ، وكان في زمن هارون الرشيد تحديداً.

– انظر الأصفهانى ، الأغانى ، الجزء الثالث عشر ، ص١٠٩ .

بشكل دقيق بإضافتها إلى دال مكانى داخل السياق في إطار ما يعرف في اللسانيات اللغوية بمحور العلاقات السياقية[1]، وهذه كانت مهمة دال المكان (الشام)؛ وهو ما يعنى أن الدال (باب) في إطار ارتباطه بدلالة مكانية يؤدى دوراً أشبه بذلك الذي يؤديه حرف الجر في اللغة؛ إذ لا يدل على معنى في نفسه بقدر ما يدل على معنى في غيره؛ فعملية الرؤية التي قام بها راوى السيرة (عثمان الوراق) لتلك الشخصية المرئية (العتابى) لم تكن داخل إطار المكان ذاته (بلاد الشام)، بل كانت على أطرافه من الخارج؛ وهو ما يضفى على الشخصيتين معاً طابع الرحلة، ويجعل لمسلمة الحركة والسكون المرتبطة بالطريق بعداً وصفياً مميزاً لحال كلتيهما؛ فبعملية تصويرية يقوم بها المتلقى يمكنه أن يرسم لوحة تعبر عن الشخصية (عثمان) وهي واقفة ناظرة إلى (العتابى) ومحدثة إياه وهو في وضع السكون والاستقرار – حال الجلوس – ممسكاً بطعام يأكله (الخبز) – حال الأكل - ، فكان الطريق هو الحيز المكانى الحامل للشخصية (عثمان) حال الحركة، وكان باب الشام بمثابة الوعاء المكانى المحتوى للشخصية (العتابى) حال الجلوس، أى أننا أمام مركبين حاليين يشيران على المستوى العميق إلى الهيئة الظاهرية لكل منهما :-

- **الأول** : عثمان الوراق حال كونه واقفاً بإزاء العتابى مخاطباً إياه (هيئة ناتجة عن حركة عبر المكان) .

---

(١) انظر: جوناثان كلر ، فرديناند دى سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) ترجمة د. عز الدين إسماعيل ، طبعة ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ص١١٠ .

وانظر حديث عالم اللغة جان بياجيه عن قانون العلاقة وقانون التعارض اللذين يحكمان تشكيل أنظمة اللغة المختلفة .

ديفيد بشبندر ، نظرية الأدب المعاصر ، وقراءة الشعر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، طبعة ١٩٩٦م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الألف كتاب ، الثانى، عدد ٢٠٦ ، ص٥٧، ص٥٨.

- **الثانى** : العتابى حال كونه جالساً إلى عثمان الوراق ، وهو يأكل (هيئة ناتجة عن استقرار في المكان)[1].

وهو ما يعنى أن المتلقى يجد نفسه أمام نصين غائبين يجعلان من عمليات القراءة المتعلقة ببناء القصة أمراً مهماً في إطار منظومة الإنتاج الخاصة بالنصية؛ إذ علينا أن نتساءل من أين خرج عثمان الوراق؟، وإلى أين كان يتجه؟، وما الدوافع التي جعلته يقوم بتلك الحركة عبر المكان؟ ، وهل كانت بلاد الشام هي مقصده ؟ ، وهل كانت غايته هي رؤية تلك الشخصية (العتابى) ؟ .

وإذا ما انتقل المتلقى بعدسته الرائية من عثمان إلى العتابى يجد نفسه يتوجه إلى هذا الأخير بأسئلة: هل أردت أن تقول شيئاً لذلك المسافر؟، وهل أردت أن تؤكد على أهمية الرحلة في الحصول على المعرفة واكتساب مزيد من الخبرات ؟، وهل أعلنت عن مخاصمتك لهذا المكان

---

(١) تحدث جان ريكاردو في كتابه (الرواية الجديدة) عن الأبعاد الجديدة المختلفة المتعلقة بالعملية الوصفية موضحاً أنها تقوم على تحليل الشئ الموصوف إلى أجزائه المكونة له ، وتناولها في إطار نظام شجرى قد يثبت ، وقد يتغير ، ومن الأبعاد المرتبطة بتلك العملية هو ذلك الخاص بوضع الشيء الموصوف ، أى الإشارة إليه في إطار زمان أو مكان محددين .

انظر : د. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص٨٩ .

كما تعتمد الوضعية المميزة لكل من (عثمان الوراق) ، و(العتابى) على ما يمكن تسميته بـ (الوصف المتحرك) للشخصية ، أو للشيء ، وهو ذلك النمط من الوصف الذي يشير إلى الموصوف حال حركته ، وقد أطلقت عليه د. سيزا قاسم مصطلح الصورة السردية في حديثها عن التداخل بين الوصف والسرد ، "وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن تسميته بالصورة السردية ، وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة ، أما الصورة الوصفية فهى التي تعرض الأشياء في سكونها " .

– السابق ، ص٨٣ .

ولا يبتعد كثيراً هذا التمييز عن التفرقة التي عقدها د. عبد الملك مرتاض بين الوصف الخالص ، والوصف المختلط بالسرد.

– انظر : د. عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، ص٢٩٠ ، ص٢٩١ .

ولعل السر في هذا التداخل بين الاثنين راجع إلى أن كلاً من الوصف والسرد يتلاقيان في النهاية حول موضوع واحد ألا وهو الشيء أو الشخصية محل الاهتمام ؛ فإذا كان السرد يهتم بما ينجم عن الشيء أو الشخصية من أفعال ، فإن مجال عمل الوصف هو الشئ ذاته ، أو الشخصية ذاتها .

انظر : الوقفة السردية لدى : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، من ص١١٢ إلى ص١١٦.

الذي كنت فيه (بلاد الشام)، وفضلت الرحيل إلى أرض أخرى والتعايش مع أناس آخرين ؟[1].

إذاً فإننا أمام رحلتين عبر المكان تأتى كل واحدة منهما عكس اتجاه الأخرى، الأولى هي تلك التي قام بها عثمان الوراق عندما جعل من بلاد الشام غايته دون أن يُعرف المكان المنطلق الذي بدأت منه هذه الرحلة – على افتراض أنه كان يقصد بلاد الشام - والثانية هي التي عزم على القيام بها العتابى، فكانت البداية المنطلق هي بلاد الشام دون أن يظهر أمام فضاء التلقى على وجه التحديد المكان المقصد لهذه الشخصية.

والسؤال الآن هو مع من سيسير المتلقى في رحلته القرائية، مع عثمان الوراق؟ أم مع العتابى؟، وستأتى تفاصيل القصة؛ لتجيب عن هذا السؤال –إلى حد كبير- ، ولكن فقط على المتلقى أن يعرف أن المكان الواحد يحمل بداخله الرغبتين المتضادتين: الرغبة في الاتصال والبقاء، والرغبة في الانفصال والرحيل.

بالإضافة إلى ذلك، ففى الوقت الذي يحدث فيه تجاوز للمكان (رحيل) من قبل الذات تكون هناك ذات فردية أخرى قد قامت بعملية اتصال معه (وصول) في إطار صيرورة حياتية تجعل من المكان الواحد المنطلق والغاية في الوقت نفسه، ولعل ما تنطوى عليه جملة "رأيت العتابى

---

(١) من بين الأمور التي تدفع إلى تشكيل القوالب السردية وتجعل لها أهميتها بالنسبة للمتلقى هو أنها "تسلى المستمعين عن طريق منحهم انحرافاً جديداً للمواقف المألوفة ، إن متعة السرد متصلة بالرغبة، .. رغبة المعرفة، .. إى أننا نريد أن نكشف الأسرار، أن نعرف النهاية ، أن نجد الحقيقة ، فإذا كان ما يقود السرد هو دافع ذكورى "**masculive**" من أجل السيطرة ، والرغبة في كشف الحقيقة ... إذاً فما نوع المعرفة التي يقدمها إلينا السرد لكى يشبع ما نتمنى؟

ويتساءل المنظرون أسئلة تدور حول الصلات بين الرغبة ، والقصص ، والمعرفة .

فيما يخص القصص فإن لديها وظيفة .. وهي أن نفهم العالم من حولنا ، وتعرض لنا (أى القصص) الكيفية التي يشتغل العالم طبقاً لها ، وتجعلنا قادرين أن نرى الأشياء من مواقع أخرى"

– جوناثان كلر، مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة مصطفى بيومى عبد السلام ، الطبعة الأولى (٢٠٠٣م) ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومى للترجمة ، عدد ٥١٤ ، ص١٢٦.

يأكل خبزاً على الطريق بباب الشام" من دلالات ما يؤكد على تلك العلاقة الجدلية المنعقدة بين الإنسان والمكان منذ بداية الحياة.

وبعد أن ينفذ الراوى الوسيط من منطقة الرؤية البصرية الخاصة بالراوى الداخلى[1] صاحب ضمير الـ (أنا) عثمان الوراق يبدأ في اتخاذ مكانه في منطقة الاستقبال يمارس دور المستمع والمشاهد - عبر هذه الشخصية- لما يقع من أحداث داخل هذا العالم المصغر (حادثة القصة)؛ وهو ما يعنى أن الراوى قد آثر أن يقوم بمشاهدة هذا العالم من خلال عين شخصية بعينها في عملية تقوم على الترابط، والاتصال بينه وبينها، وقد جاء أثرها واضحاً في توليها مهمة الرواية؛ وهو ما جعل صيغة الفعل الماضى (قال) تبدو أمام المتلقى نتاجاً للصوتين معاً: الراوى الوسيط، والشخصية عثمان الوراق، وكأنهما تداخلا وكأنهما صوت واحد هو صوت ذلك الراوى السيرى (عثمان الوراق)[2] الذي جعل من فعل الرؤية الخاص به بمثابة الأساس الذي قامت عليه كل حادثة القصة بعد ذلك.

---

(١) ينقسم الراوى من حيث علاقته بالحدث الذي يقوم بروايته إلى :

– راوٍ خارجى : شخصية ليست مشاركة في صنع أحداث الحكاية المروية .

– راوٍ داخلى : يقوم بمهمتين : الأولى بناء الأحداث جنباً إلى جنب مع الشخصيات الأخرى في العالم الحكائى ، والثانية تتمثل في القيام بدور الراوى الناقل لذلك العالم متجاوزاً إطار الزمان الذي احتوى تلك الأحداث إلى إطار زمانى مغاير هو ذلك الخاص بعملية الرواية .

انظر: ب. برونل ومجموعة ، النقد الأدبي ، ترجمة د. هدى وصفى ، ص١٣٥.

(٢) في حديث منظرى الرواية عن طبيعة العلاقة القائمة بين الراوى وشخصيات الحكى الذي يقوم بتقديمه أوضحوا أن هناك ما يسمى بـ (الرؤية المصاحبة) ، أو الرؤية المشاركة، وتعنى أن الراوى يعرف بمقدار ما تعرفه الشخصية، وهذا راجع إلى أن الراوى يرتبط بالحكى من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشاركة في الحدث، وكأن الراوى بهذه الكيفية قد ركب كاميرا تصويرية على عين هذه الشخصية ينظر من خلال منظورها هي ، فيرى ما يدخل في مجال هذه العين ، ويخفى عنه ما خرج من دائرة الرؤية الخاصة بها .

انظر: – السابق ، ص١٣٤ .

– حميد لحمدانى ، بنية النص السردى ، ص٤٧ .

– د. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص١٤٠ ، ص١٥١ .

– وترتبط هذه الطريقة في الرواية بما أطلق عليه د. محمد عبد المطلب تسمية (الرؤية من الأمام)، وتعنى أن تتولى إحدى شخصيات الحكاية مهمة الرواية بنفسها؛ لتقود بذلك الأحداث، والشخوص وتحكم سيطرتها على أبنية السرد

– انظر: د. محمد عبد المطلب ، بلاغة السرد ، ص٧٤ ، ص٧٥ .

ولكى يؤكد على أن له اليد الطولى في هذا العالم بادر هو بعملية الإرسال عبر منظومة " **فقلت له ويحك** " ليبرهن من خلالها على أنه يقوم بدورين في آن واحد :

الأول: دور الإرسال على مستوى موقع الرواية الذي يشغله، يدل على ذلك التركيب الفعلى (فقلت) الذي يحيل إلى مرتبة زمنية تتعلق بالخطاب – زمن التشكيل - خاصة وأن هناك نوعاً من التوحد شبه التام بين موقع الراوى الوسيط، وموقع هذا الراوى الداخلى (عثمان الوراق).

الثانى: عملية الإرسال الكلامى في إطار القصة ذاتها التي ترتبط بزمن الحدوث؛ حيث شغلت الشخصية (عثمان) بداية في ظل منظومة الحوار موقع المرسل المتكلم.

وقد جاء هذا الإرسال بمثابة رد فعل لحدث أسبق زمناً قامت به الشخصية العتابى ألا وهو حدث الأكل الذي يضفى عليها – على المستوى العميق – هيئة معينة تتنافى وحزمة القيم المتعارف عليها على مستوى المجموع (العتابى يأكل خبزاً في الطريق !!).

ولذا فإن التعبير (ويحك) يعطى انطباعاً لدى المتلقى المشاهد أن هناك تناقضاً على المستوى النفسى والفكرى بين الشخصيتين ، الراوى المتكلم (عثمان)، والشخصية العتابى، سببه أن هذه الأخيرة تمارس فعلاً بعينه (يأكل) تراه الأولى غير منسجم مع المقام (على الطريق) ، وهي بهذا التصرف تعبر عن انتمائها إلى فكر سائد على مستوى الجماعة يرى في هذا الصنيع حرجاً بالغاً ومخالفة لمنظومة قيمية سائدة على المستوى الجمعى تعيب هذا الفعل.

ودليل هذا التناقض هو التعبير (ويحك) الذي جعل الشخصية عثمان، والجماعة في جانب، والشخصية العتابى في جانب آخر – وهذه الجماعة تتمثل في العامة على وجه التحديد –، كما يؤكد على أن هناك نوعاً من الصراع الصامت بين الفرد من جهة، والجماعة من جهة أخرى، وقد جاء فعل الأكل بمثابة الرمز المجسد لهذا الصراع، بل إن الإطار

المكانى الذي مارست عليه الشخصية فعلها (على الطريق بباب الشام) ليدلل على أن هناك شيئاً من الانفصال وقدراً من التمرد بين الشخصية العتابى، والعوام على وجه التحديد.

ولهذا فإن فعل الرؤية من جانب الراوى الداخلى (عثمان) كان بمثابة الضوء المسلط الذي يكشف عن طبيعة الصراع الكائن بينهما وأسبابه؛ إذ لم يتوقف الأمر عند حد الرؤية الصامتة، بل تجاوزها إلى القول باللسان من خلال التعبير (ويحك) الذي جعل منطقة الاستقبال أمام مركبين للحال تكشف عنهما النصية على المستوى العميق ولكل منهما إطاره الزمانى الخاص:

- العتابى: يأكل على الطريق بباب الشام (سبب).
- عثمان الوراق : تبدو عليه أمارات التعجب والاستنكار لما يفعله العتابى (نتيجة).

وهو ما جعل الشخصية عثمان تبدو بهيئة معينة، فكان التعجب الاستنكار" **فقلت له: ويحك أما تستحى ؟** ".

ولهذا فقد أثر الراوى الداخلى (عثمان) مغادرة موقع الارسال الكلامى تاركاً إياه للعتابى ليحاول من خلاله تبديد هذه الحالة الطارئة على الراوى دون أن ينسى أنه يقوم بمهمة الرواية ؛ إذ تعرض الحكاية من منظوره هو إلى جانب كونه من صناع الحادثة؛ حيث استخدم صيغة الفعل الماضى الدالة على القول من خلال التركيب " فقال لى " قبل أن يترك موقع الإرسال الكلامى للشخصية العتابى.

" **أرأيت لو كنا في دار فيها بقر كنت تستحى ، وتحتشم أن تأكل وهي تراك؟ فقلت لا**"، بدأ العتابى يبرهن على سلامة موقفه، وأنه شخص يتمتع بصفات تقربه من منطقة المثالية لكن تفعيلها لا يتأتى إلا في وجود المقام المناسب .

ولكي تعالج الشخصية العتابى تلك الفجوة الحاصله على المستوى النفسى والفكرى بينها وبين الراوى الداخلى (عثمان) قامت بعملية استحضار لهذه الأخيرة من منطقتها إلى منطقة مشتركة تجمعهما في ظل حيز مكانى واحد يكون بمثابة البداية الممهدة لإزالة هذا الأثر النفسى

الناجم عن فعلها " يأكل خبزاً على الطريق "، فجاء التحول من ضمير المخاطب في "أرأيت"[1] إلى ضمير المتكلمين في " كنا "؛ ليشير إلى تلك المنطقة المشتركة التي آل إليها راوى السيرة (عثمان) .. ليس ذلك فحسب، بل لقد سعت الشخصية العتابى – مستغلة منطقة الإرسال الكلامى التي شغلتها – أن تتجاوز بالشخصية (عثمان) منطقة الرؤية الحسية المادية الحقيقية للأشياء إلى منطقة للرؤية أكثر عمقاً تقوم على التخيل من خلال التعايش مع حادثة مفترضة يُتصور أنها وقعت في زمن ماض متخيل يؤكد على ذلك استخدامه لأداة الشرط (لو) وبعد أن انتقل الراوى الداخلى (عثمان) إلى جانب الشخصية العتابى إلى هذه المنطقة المشتركة من خلال التركيب (كنا) تركه الأخير يخوض بنفسه غمار تجربة خيالية مؤثراً هو الآخر موقع المشاهدة الخيالية. والملاحظ أن الموقف الذي تتأسس عليه هذه التجربة يتمتع بالمنطقية من الناحية الواقعية؛ إن تناول الطعام والشراب أمام الحيوان أمر لا عيب فيه ولا يستدعى الحياء، أو الجلوس خلف ستر للقيام به، والسر في ذلك هو أننا أمام كائنات لا عقل لها يعطيها القدرة على الإدراك أو التمييز.

---

(١) يطلق النقاد على استخدام ضمير المخاطب داخل البنية السردية مصطلح ضمير الشخصية الثانية الذي يأتى متصلاً بالقول المتعلق بالأنا المتكلمة مباشرة؛ وهو ما يعنى أننا أمام منظومة للاتصال تقوم على المواجهة المباشرة بين شخصيتين تأتى هذه المواجهة مبنية على الحضور؛ الأمر الذي يعزز من تفاعل المتلقى مع العالم الروائى المعروض، يعايشه وكأنه واقع يحدث أمامه يشاهده بعينه ، ويسمع الأصوات المنبعثة منه بأذنه ، وينفث فيه من الحيوية ما يجعله حياً باستمرار .

انظر: **- Henri Benac, Guide des idees literatures, P.g ٣٤٩**

ووجود ضمير المخاطب بكثرة داخل البناء السردى يشير إلى ما أسماه باختين بالنمط الديالوجى للرواية، أى النمط متعدد الأصوات، وفى هذا النمط يلاحظ أن الشخصيات الروائية ذوات فاعلة لها كلمتها المباشرة الدالة التي تؤكد على احتفاظها بتكاملها واستقلالها .

ويأتى هذا في مقابل ما أسماه باختين بالنمط المونولوجى للرواية، أو النمط الوحيد الصوت الذي لا يسمع فيه المتلقى إلا صوت الراوى فقط .

انظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، طبعة ١٩٩٨م، دار قباء للطباعة والنشر، ص٣٩

– وانظر كذلك : جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، مصطلح الإظهار (**Showing**) ، ص٢١١، ومصطلح الحكى (**Telling**) ص٢٣٠.

ولهذا فإنه بعد تلك المعايشة الخيالية لتجربة لم تحدث كانت النتيجة الدرامية هي النفي (لا)، وهي الإجابة التي صدرت من جانب الراوى (عثمان)؛ لتوضح أن السياق الاجتماعى لا يستنكر على الذات القيام بهذه العملية أمام الحيوان؛ ولتؤكد كذلك على مدى ما تتمتع به الشخصية العتابى من ذكاء وفطنة جعلاها تخترق الراوى الداخلى من منطقة يقف مدافعاً عنها حامياً لها وهي منطقة المتعارف عليه ثقافيا من أفكار وسلوكيات تنظم حياة الفرد على المستوى الجمعى.

غير أن ما حدث لا يعنى أن الشخصية عثمان قد اقتنعت بحسن صنيع العتابى، وبخاصة وأن الحيوان الكائن في التجربة الخيالية (البقرة) حقيقى؛ فما العلاقة إذاً بين أن يأكل الراوى عثمان، وإلى جواره بقر، وبين أن يأكل العتابى في الطريق والناس يرونه؟، ما هي حلقة الوصل القائمة بين التجربة الخيالية وما فعله العتابى على المستوى الواقعى؟ - على افتراض وقوع حادثة القصة- إن هذه التساؤلات المنبعثة من منطقة الاستقبال – زمن التلقى – تؤكد على أن الموقف النفسى والفكرى للراوى عثمان ما زال على حاله، ولابد من تفسير لذلك الحاصل؛ كى يستريح الراوى ومن ورائه المتلقى الكائن في منطقة المشاهدة يتابع بمزيد من الاهتمام كيف ستنحل هذه العقدة؛ لذا فقد جاءت أقوال العتابى لتحاول التهدئة من روع المستقبلين: الداخلى (عثمان) والخارجى (المشاهد) ولتقضى على حالة القلق والاضطراب التي ربما تكون قد نجمت عن ذلك التداخل الحاصل بين الحادثتين: الحقيقة ممثلة في فعل الأكل على الطريق بباب الشام، والمتخيلة وهي تلك التي عايشها الراوى عثمان ألا وهي تناول الطعام في دار فيها بقر، فكان قوله " **فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر** "، إن استخدام العتابى لصيغة فعل الأمر (اصبر) قد جاء بغرض إيجاد الجو المناسب الذي على أساسه يحصل العلم الذي يرجوه لشخصية الراوى الداخلى (عثمان)؛ إذ إن عملية التلقى، والتحصيل لأى علم من العلوم تحتاج إلى نفس مستقرة مطمئنة؛ كى يتحقق الصفاء الذهنى المطلوب الذي يؤهل لنجاحها؛ لذا رأت الشخصية العتابى أن

الصبر – تهيئة نفسية للشخصية عثمان – سيكون سبباً في الوصول إلى ما تصبو إليه "حتى أعلمك أنهم بقر"؛ ومن ثم تكون قد نجحت في استقطاب عنصر آخر إلى جوارها من داخل ذلك النظام الجمعى يكون ساعداً ومعيناً لها في ذلك الصراع الحاصل بينها وبينه .

والملاحظ بعد ذلك قيام الراوى الداخلى (عثمان) بعملية التفات من المخاطب إلى الغائب الـ (هو)[1] الذي يشير إلى الشخصية العتابى تعبر عن رغبة ذلك الراوى في ترك الشخصية تواصل تقديم التجربة بنفسها دون مشاركة من أحد قد تقوض وجهة النظر التي تبنتها لنفسها بداية، وعبر عنها بشكل جلى فعل الأكل في مستهل حادثة القصة. لهذا نرى الراوى الداخلى يؤثر الخروج من منطقة الأحداث في هذه اللحظة ليكون من الشخصيات الخارجية البعيدة عن صنعها مكتفياً فقط بدور التقديم الروائى بعد أن كان – حتى هذا الالتفات - يقوم بالدورين معاً: دور الرواية، ودور المشاركة في صناعة الحدث، كما جاء الالتفات كذلك معبراً عن هذا التحول الذي حدث للشخصية عثمان من تلك التجربة الخيالية التي عايشتها ذهنياً إلى الواقع المادى الملموس مرة أخرى من خلال جملة الأفعال التي قامت بممارستها الشخصية العتابى **" فقام، فوعظ، وقص، ودعا حتى كثر الزحام عليه "**.

---

(١) يعنى الالتفات في اصطلاح البلاغيين التحول عن معنى إلى آخر، أو من ضمير إلى غيره ، أو عن أسلوب إلى آخر ، ويدور معناه في اللغة حول الانصراف عن الشيء .
انظر: عبد الله بن المعتز ، البديع ، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكى، الطبعة الثالثة ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، دار المسيرة (بيروت)، ص٥٨ .
ويسمى ضمير الـ (هو) في اصطلاح منظرى الرواية باسم ضمير الشخص الثالث ، أو سرد الشخص الثالث (**Third person narrative**) ، واستخدام ذلك الضمير يعنى أن الراوى قد آثر أن يشغل منطقة تسمى بـ (منطقة الرؤية من الخلف) وبإمكانه عبر تلك المنطقة أن يلم بكل شيء يتعلق بالمنظومة الحكائية ، وتلك الطريقة في الرواية كانت سمة تميز القص التقليدى الكلاسيكى الذي يقوم على مفهوم الراوى المحيط علماً بالظاهر والباطن.
انظر:

- **John Peck, Martin Coyle, How to study literature (literary terms and criticism) P.g ١١٧ .**
- **Henri Benac, guide des idees literatures p. ٣٤٩.**
- جوناثان كلر، مدخل إلى النظرية الأدبية ، ص١٢١
- جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، مصطلح سرد الشخص الثالث (**Third person narrative**)، ص٢٣٣.
- د. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص١٣٢.

يجد المتلقى نفسه أمام متوالية من الأفعال لها بداية (فعل القيام) ولها وسط يتمثل في فعلي (الوعظ والقص)، ولها نهاية تأتى ممثلة في فعل (الدعاء) وفى إطار هذه المتوالية الوظيفية يشعر المتلقى وكأنه أمام مؤرخ يقف في منطقة زمنية منفصلة خاصة به هو يعرض منها مجموعة من الأحداث التي اشتمل عليها الزمن الماضى، وهو في عملية العرض هذه يؤثر الإيجاز والمرور السريع على تلك الأحداث دون الدخول في تفصيلات تعطى فرصة للمتلقى المستقبل لالتقاط الأنفاس[1] معتمداً في ذلك على التلخيص وضغط أكبر قدر ممكن من الأحداث ومن ثم من زمن الوقوع المفترض في قليل من الكلمات[2].

ولعل السر في ذلك راجع إلى ابتعاد الشخصية عثمان عن منطقة الحضور المباشر في الحدث إلى منطقة أخرى تجعل ظاهرة الالتفات ليست مقصورة على التحول من ضمير إلى آخر فحسب، بل تعطيها بعداً وظيفياً ودلالياً يتمثل في التحول من زمن القصة (الحضور في الحدث والمشاهدة الحية لما يقع) إلى زمن الخطاب (الغياب والاكتفاء بمهمة التقديم الروائى للمتلقى السامع والقارئ على السواء).

ولا شك في أن العودة إلى زمن الخطاب – صوت الراوى- والابتعاد عن زمن الوقوع المفترض للأحداث – أصوات الشخصيات – تأتى بغرض تغيير الوتيرة التي تسير عليها الأحداث؛ لأن الاكتفاء بطريقة واحدة في التقديم الروائى ربما يبعث على الملل لدى المتلقى؛ وهو ما قد يؤدى إلى

---

(١) تحدث د. سيد قطب عما يسمى بـ (العرض التاريخى) للأحداث ، ويعتمد هذا المستوى في الرواية على "ذكر أحداث عن طريق أفعال في غالب الأمر تكون هناك مسافة زمنية بين الفعل والفعل تسمح بوجود أفعال أخرى يمكن تخيلها ، أو مشاهد يمكن تصورها " .
د. سيد قطب وآخرون ، فن السرد (كيف نكتب تجاربنا) ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٣م ، دار الهانى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص٦١، ص٦٢.
وانظر كذلك : د. سيد قطب، وآخرون ، الوجود في الكتابة (مدخل لقراءة السرد الذاتى) الطبعة الأولى ، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م، دار الهانى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص٧١.

(٢) يتراوح إيقاع النص الروائى بين سرعة كبيرة جداً، وسرعة بطيئة جداً ، وبين الاثنين تأتى حركتان وسيطتان تتمثلان في "التلخيص وهو ضغط فترة زمنيه في مقطع نصى قصير، والمشهد وهو فترة زمنية قصيرة في مقطع نصى طويل". د. سيزا قاسم ، بناء الرواية، ص٥٤.
وانظر كذلك : جيرالد برنس ، المصطلح السردى ، مصطلح الخلاصة (**Summary**) ، ص٢٢٦.
وقد فرق لوبوك بين التلخيص ، والمشهد بأن القارئ في الأول يتجه إلى الراوى مستمعاً إلى صوته، أما في الثانى فإنه يشاهد القصة ، وكأنها مسرح عليه الشخصيات وهي تتحرك.
– انظر : د. سيزا قاسم ، بناء الرواية، ص٦٥.

تعطل منظومة التواصل المنعقدة بنيه، وبين الأحداث المقدمة، بل ربما يتجاوز الأمر إلى انقطاعها تماماً؛ ومن ثم يأتى هذا التحول من المخاطب إلى الغائب بمثابة شد انتباه للقارئ عندما يجد هذه الثنائية الصوتية (الأنا، الأنت)، وقد تحولت إلى أحادية صوتية تتمثل في صوت الراوى الداخلى (عثمان)، ومن ورائه بالطبع الراوى الوسيط صنيعة المصنف.

كما يترتب على هذا التحول إلى زمن الخطاب وجود فجوة زمنية كبيرة بين الشخصية عثمان، والشخصية العتابى ربما تكون هي التي قد تسببت في ذلك المرور السريع على أفعال الأخيرة دون إدراك التفاصيل الدقيقة المرتبطة بها حال أداء الشخصية لها؛ حيث أخذ عثمان الوراق الكاميرا التصويرية الخاصة به، ووقف في زمن الرواية بعيداً عنها، فلم يتسن له التعمق في الأجزاء الكبيرة (قام، وعظ، قص، دعا) وصولاً إلى التفاصيل الصغيرة المتعلقة بها ممثلة في جملة الأحداث التي تولدت عن كل فعل من هذه الأفعال[1].

وبالنظر إلى طريقة الرواية باستخدام ضمير الغائب الـ (هو) التي عمد إليها الراوى الداخلى (عثمان) يلاحظ أنها تجعل الفعل في إطار البنية السردية محصلة لأكثر من عامل في الوقت ذاته، ولكلٍ إطاره الزمانى الخاص به؛ إن الأفعال سابقة الذكر هي نتاج لفاعل مباشر قام بأدئها ألا وهو الشخصية العتابى، وجاءت ممارسته لها في إطار زمانى محدد هو ذلك المتعلق بزمن القصة – أى زمن الوقوع المفترض لها- ولكن أسلوب الرواية بضمير الغائب يتيح للراوى السيطرة الكاملة على عالم الحكاية، والإمساك بخيوط اللعبة السردية كلها في يده[2]، وتبدو شخصيات الحكى في ظل هذه الطريقة وكأنها كيانات لا حول لها ولا قوة يحركها ذلك الراوى كيف يشاء؛ ومن ثم يأتى الفعل داخل البناء السردى نتاجاً لكيانين:

---

(١) يقول المنظرون لفن التصوير: إنه " كلما زادت المسافة بين العين والشيء المشاهد قلت القدرة على إدارك معالمه، وتقصى تفاصيله، والعلة في ذلك هي الغياب المتدرج لمعالم الأشياء الصغيرة، والأجزاء الدقيقة المكونة للشيء الكبير" . – ليوناردو دافنشى، نظرية التصوير، ترجمة عادل عيسوى، طبعة ١٩٩٩م الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٦٨.

(٢) انظر: د. محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، ص٧٤.

الأول: تلك الشخصية التي قامت بأدائه على المستوى الزمنى المتعلق بالقصة (زمن الحدوث).

الثانى: تلك الذات الراوية التي قامت بتحريك الشخصية داخل الحكى على كيفية خاصة بها تجعل هذه الشخصية وفعلها وكأنها مفعول بإزاء هذا الفاعل، وذلك على المستوى الزمنى الخاص بالخطاب (زمن التشكيل).

وبالنظر إلى مجموعة الأفعال التي بين أيدينا " فقام، فوعظ، وقص ودعا " يلاحظ أنها ليست نتاجاً لذاتين فحسب، بل إنها نتاج لثلاث ذوات:

الأولى: هي تلك الشخصية الراوية المتحكمة في منظومة الحكى كله من خلال صيغة الفعل الماضى (قال) الكائنة في آخر جملة السند، ألا وهي شخصية الراوي الوسيط التي يحيل وجودها إلى حاضر التشكيل (المرجعية الزمنية الخاصة بالذات المصنفة).

الثانية: هي شخصية ذلك الراوى الداخلى (عثمان الوراق) التي قامت بهذا التحول على المستوى التعبيرى من كلام الشخصية العتابى " فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر" إلى كلامه هو "فقام، فوعظ، وقص، ودعا"[1]، ويحيل هذا التحول إلى زمن الرواية الشفاهى بوصف الشخصية عثمان الوراق الأقدم زمناً في سلسلة الإسناد الخاصة بالقصة قبل أن تدخل إلى عالم الحكاية المتعلقة به.

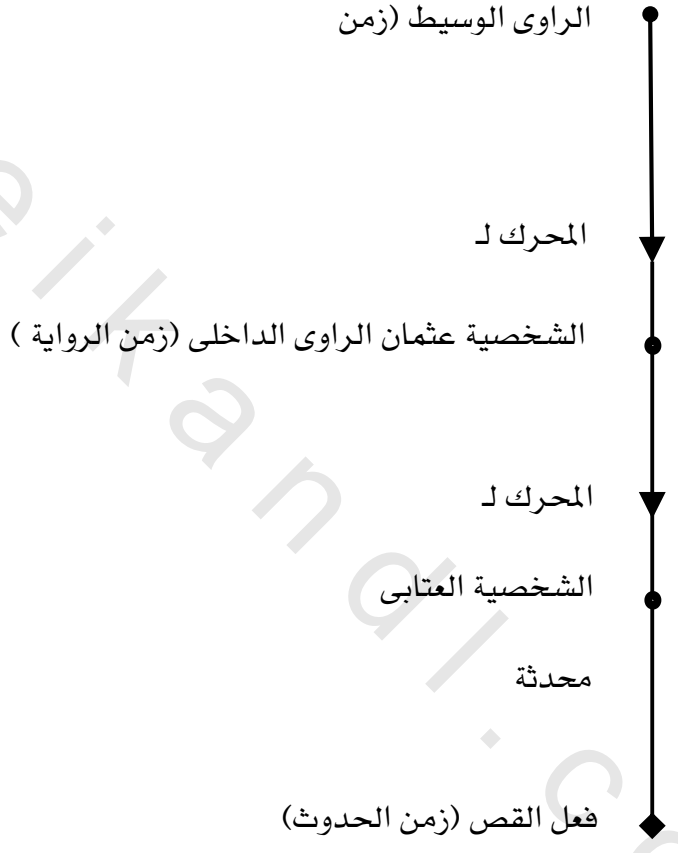
الثالثة: هي شخصية العتابى أحد صناع التجربة التي قامت عليها حادثة القصة وهي الفاعل المباشر لكل هذه الأفعال "فقام، فوعظ،

---

(١) " هناك علاقة دينامية بين كلام الشخصية المنقول ، وكلام الراوى الناقل ، وهذه العلاقة معقدة متداخلة؛ حيث إن الراوى قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره، أو قد يصبغه بصبغته الخاصة ... إن النحو النقليدى يفرق بين أسلوبين في نقل كلام الغير : الأول هو ما يعرف بالأسلوب المباشر ، والثانى يعرف بالأسلوب غير المباشر، وكان الراوى إذا نقل كلام غيره كما هو لجأ إلى الأسلوب الأول، إما إذا أدخله في سياق كلامه لجأ إلى الثانى ، فعرف الأول بكلام الشخصية، وعرف الثانى بكلام الراوى، وكان القص الكلامى يقوم على توالى هذين الأسلوبين ".
– د. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص١٥٨ ، ص١٥٩.

وقص، ودعا"، وتحيل ممارستها لها إلى الإطار الزمنى المتعلق بالقصة، أى زمن الوقوع المفترض لها.

فلو أخذنا الفعل (قص) – على سبيل المثال – يمكن أن نوضح من خلاله هذا التصور بواسطة البيان التالى:



وهنا تدخل منطقة الاستقبال – زمن التلقى وهو الزمن المستقبل بالنسبة لحاضر التشكيل– موجهة بعض الأسئلة إلى النص المحكى، إلى أين اتجهت الشخصية العتابى بعد قيامها؟، وهل كان جلوسها للطعام في خيز مكانى على مسافة من الآخر (عامة الناس) الذي لم يسمع ذلك الوصف الذي وصفته به (بقر)؟، وما المضمون الذي تضمنه فعل الوعظ؟، وما هذه القصص التي قامت بحكايتها من خلال

obeikandl.com

ممارستها للفعل (قص)؟، كل هذه الأسئلة تطرح نفسها مؤكدة على تواصلية الزمن في إطار القصة، بين زمن الحدوث، وزمن الرواية، وزمن التشكيل، وزمن التلقى، وتاركة – في الوقت نفسه – مسار المنظومة الحكائية يجيب عنها .

"ثم قال لهم، روى لنا غير واحد أنه من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار"، يبدو أن الشخصية العتابى قد أرادت أن تجعل السبب الذي أفضى إلى حال الانفصال بينها وبين العامة مجسداً أمام شخصية تكون شاهدة عليه، وناقله له إلى أطر زمانية، ومكانية أخرى .

إذاً فعليك أن تفهم أيها الرائى الراوى (عثمان) – ومن ورائك المتلقى المستقبل للتجربة – أن فعل الأكل الذي قامت به الشخصية (العتابى) وأثار دهشتك واستنكارك إنما هو نتيجة لسبب أدى إليه، وها هو ذا البرهان المفسر لما فعلت؛ فبعد أن ضمنت الشخصية العتابى وجود منظومة اتصال مناسبة تجلت في وجود ممثلين عن جماعة العامة حولها " حتى كثر الزحام عليه " بدأت في إظهار حيثيات موقفها الرافض المتمرد على المستوى الفكرى للحال الذي عليه هؤلاء مستخدمة في ذلك منهجاً تقليدياً في تناقل المعارف والأفكار لطالما اعتمد عليه أفراد الجماعة لفترات طويلة، ألا وهو منهج الرواية القائم على عملية استحضار من الزمن الماضى " روى لنا غير واحد "، لقد جاء الفعل (روى) بمثابة الصيغة التي لابد وأن يكون لها محتوى إبلاغى يأتى مرتبطاً بها، فكان المروى هو " من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار"، إن هذا المضمون الساخر يحاول أن يتجاوز بالمتلقى منطقة الصدق التاريخى القائمة على حقيقية ما يروى، ومنطقة الصدق الفنى المبنية على منطقية ما ينقله الراوى، - وإن لم يكن قد حصل بالفعل - واصلاً به إلى منطقة أخرى هي منطقة الأوهام والخرافات التي تجعله أمام أشياء من المستحيل أن يكون لها وجود في عالم الواقع؛ ومن ثم فلا يمكن للعقل تصورها أو إدراكها، إن

الشخصية العتابى تحاول أن ترسم أمام عثمان الوراق تجربة خيالية[1] تقوم على تجاوز المعقول المنطقى إلى ما هو أبعد منه .

إن المعقول هو أن هناك جزاء يتمثل في جنة ونار، ولا وجود لهما إلا في عالم الآخرة الذي لم يأت بعد، ولكنه من غير المنطقى أن يرتبط هذا الجزاء بفعل مستحيل الحدوث؛ إذ بإمكان كل إنسان أن يخرج لسانه خارج فمه، ولكن من المستحيل أن يصل به الأمر إلى ما عبرت عنه الشخصية العتابى "من بلغ لسانه أرنبة أنفه"، وهل يعقل أن يرتبط مصير الإنسان في العالم الآخر بأمر يعجز عن أدائه في عالمه الدنيوى؟.

يبدو من الواضح أن العقلية المهيمنة على الوعي الجمعي ممثلا في العامة لم تفطن إلى كل هذه الأمور، ولم تحاول التدقيق في منطقية تلك الرسالة الكلامية التي انتقلت إليها عن طريق الشخصية العتابى، أو تعمل التفكير في مدى صحتها "فما بقى واحد إلا وأخرج لسانه يومئ به نحو أرنبة أنفه" .

إن المعقول هو أن هناك جزاء يتمثل في جنة، ونار، ولا وجود لهما إلا في عالم الآخرة الذي لم يأت بعد، ولكنه من غير المنطقى أن يرتبط هذا الجزاء بفعل مستحيل الحدوث؛ إذ بإمكان كل إنسان أن يخرج لسانه خارج فمه، ولكن من المستحيل أن يصل به الأمر إلى ما عبرت عنه الشخصية العتابى "من بلغ لسانه أرنبة أنفه"، وهل يعقل أن يرتبط مصير الإنسان في العالم الآخر بأمر يعجز عن أدائه في عالمه الدنيوى؟. يبدو من الواضح أن العقلية المسيطرة على الأفراد على مستوى العامة لم تفطن إلى كل هذه الأمور، ولم تحاول التدقيق في منطقية تلك الرسالة الكلامية التي انتقلت إليها عن طريق الشخصية العتابى، أو تعمل التفكير في مدى صحتها "فما بقى واحد إلا وأخرج لسانه يومئ به نحو أرنبة أنفه، ويقدره حتى يبلغها أم لا"، وكأن العامة قد اقتنعت لمجرد أن

(١) انظر: د. محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٢٨، ٢٩.

ما يقال قد تم تشكيله في إطار قالب يعتمد على منهج الرواية التقليدية المحبب إليها في نقل المعارف، والأفكار، ولعل رد الفعل الصادر من الوعى العامى يظهر – إلى حد بعيد – سذاجة تلك العقلية التي تتلقى دون تردد، أو محاولة لتفنيد ما يقال، أو التمييز بين ما يمكن الاقتناع به، وبين غيره.

وقد جاء القرآن الكريم رافضاً ذلك الموقف السلبى الذي قد تتخذه الذات لنفسها في بعض الأحيان **"قل إنما أعظكم بواحدة أن تقوموا لله مثنى وفرادى ثم تتفكروا.."** [1].

إن على الإنسان لكى يكون جديراً بإنسانيته ألا يضع حدا بينه وبين تلك المقدرة الكامنة بداخله ألا وهي القدرة على التعقل والإدراك الواعى المميز بين الأشياء، فإذا كان فعل الرؤية قد أتاح للشخصية (عثمان) عقد منظومة اتصال مع العتابى بدأت بالسؤال الاستنكارى "ويحك أما تستحى ؟" الذي جعل منه بدايةً المرسل المتكلم ومن العتابى صاحب التجربة المرسل إليه المستمع، فإن خاتمة القصة قد جاءت حاملة لمنظومة الاتصال نفسها، ولكن بشكل عكسى؛ إذ تحول العتابى إلى موقع المرسل السائل " ألم أخبرك أنهم بقر؟ "، وجاء الراوى السيرى (عثمان) شاغلاً موقع المرسل إليه المسئول، بعد أن عايش التجربة بنفسه، وصار لزاماً عليه أن يقدم حكمه عليها ،ولكن منطقة الاستقبال لم تسمع له إجابة تعبر عن رأيه في موقف العتابى من الواقع والمجتمع المحيطين به[2].

إن الشخصية عثمان في إيثارها ذلك الختام المفتوح تتسم بدرجة عالية من الحكمة وحسن تقدير الأمور؛ لأنها أيقنت أنها لو أصدرت حكماً على تلك التجربة لربما تحول المتلقى الكائن في منطقة الاستقبال إلى

---

(١) سورة سبأ : من الآية ٤٦.

(٢) يندرج هذا الختام التساؤلى لحادثة القصة في إطار ما يعرف بالختام المفتوح ، و" في هذا النوع يطرح الكاتب تساؤلاً يحتاج إلى إجابة يشترك القارئ في صياغتها ، أو يعد بمواصلة الحديث عن القضية موضوع العرض ، أو يدعو الكتاب الآخرين والمؤسسات المسئولة للمشاركة في مناقشة موضوعه".
– د. سيد قطب ، د. عبد المعطى صالح ، كيف نمارس الخطاب في عرض الأفكار، ص١٣٢.

ذات سلبية قد تكتفى بوجهة نظر واحدة فقط حول ما عرض أمامها، ولكنها أرادت أن يكون لتلك التجربة المصغرة وجهات نظر – وهي المتعلقة بمنطقة الاستقبال - تجعل منها رأيا عاما.

يمكن القول : إن المغزى العميق الكامن وراء هذا البناء التشكيلى المقدم من قبل الراوى الوسيط يتمثل في السخرية من القصاص الشعبيين والعامة الذين كانوا يسمعون لهم، يضاف إلى ذلك أن العتابى بفعل (الأكل) الذي قام به يعنى أنه قد أصبح مجرحاً لا يصح له الرواية من الأساس، كما أنه ينسج الأكاذيب، وكأنه قد أراد بذلك الاحتجاج على علم عربى له معاييره وضوابطه هو (علم الجرح والتعديل).

وما زال فضاء التلقي في حالة من الحركة والنشاط بعد أن أسدل الستار على عالم القصة الفني؛ لتضع عدداً من الأسئلة والاحتمالات في إطار حلقات نقاشية تضم الأفراد الحاضرين ذلك العرض تتمثل فى: (هل ستدخل الشخصية عثمان إلى إطار المكان (بلاد الشام) بعد أن شاهدت تلك التجربة بعينها وعايشتها؟ أم ستتراجع عنها إن كانت قد اقتنعت بموقف العتابى مفضلة الذهاب إلى مكان آخر؟ وهل ستحاول الشخصية عثمان أن تعيد هي تشكيل رؤية العتابى للواقع بشكل يجعل منه أكثر قدرة على العطاء وأكثر قدرة على التغيير داخل مجتمعه؟.

نحن إذاً أمام عدد من التساؤلات تجعلنا أمام صراع بين شخصيتين لا نعلم عنه شيئاً، من سيؤثر في الآخر؟ عثمان الوراق أم العتابى؟ من سينجح في تغيير مفهوم الآخر عن الواقع المعاش؟ .

الأمر هنا متروك للمتلقى يجيب عن هذه التساؤلات متوسلا بأفقه الفكري ومحتكما إلى النسق الثقافي السائد في عصره..

إن كل زمان ومكان سيحتضن نماذج مثل العتابي والوراق، وعلينا أن نشاهد ما سيؤول إليه الأمر بعد تفاعل كل منهما مع الآخر.

❖❖❖❖❖