SARDIYYAT

Katara International Journal of Novel

سَرْدِيَّات

مجلّة كتارا الدّوليّة للرّواية

مجلة كتارا الدولية للرواية مجلة علمية دولية محكّمة
تصدرها المؤسسة العامة للحي الثقافي - كتارا
العدد الخامس - يوليو 2022م

جميع الحقوق محفوظة

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

يُمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذه المجلة، بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية
أو ميكانيكية، بما فيها التسجيل الفوتوغرافي، أو التسجيل على أشرطة أو أقراص قرائية،
أو أي وسيلة نشر أخرى، أو حفظ معلومات منها واسترجاعها، دون إذن خطي من الناشر.

للمراسلة والاتصال:

سَرْدِيَّات
مجلة كتارا الدولية للرواية

المؤسسة العامة للحي الثقافي (كتارا)
مبنى 15، ص ب: 16214 قطر - الدوحة
البريد الإلكتروني للمجلة: info@Kataraph.com
هاتف: 97444080045+ | فاكس: 97444080479+

المؤسسة العامة للحي الثقافي (كتارا) غير مسؤولة عن آراء المؤلفين وأفكارهم.
فالآراء، التي تعبّر عنها البحوث في هذه المجلة، تعكس وجهات نظر أصحابها،
ولا تعكس بالضرورة آراء المؤسسة.

سرديات
مجلة كتارا الدولية للرواية

في هذا العدد

كلمة العدد
رئيس التحرير ---------- 3

في البناء النظري لمفهوم الفضاء السردي: التلقِّي العربي
د. محمّد الكحلاوي ---------- 7

آندري مارسي: التنظير للأسلوب.. السيميائيات [السردية] نحو موضوعات جديدة
عبد القادر فهيم شيباني ---------- 35

سرديات البرزخ
الدكتور محمد الداهي ---------- 55

ملامح التجريب في الرواية العربية
نجمة خليل حبيب ---------- 83

التَّأويل البلاغي التَّقابلي لرواية الفتيان
خالد العنكري ---------- 101

الفضاء بين المنحى الوجودي وتراجيديا الموت
د. سعيد بوعيطة ---------- 143

الشخصيَّات وقيمها التربويَّة في سورة «يوسف» – القرآن الكريم
د. سامح قبيسي ---------- 163

اللَّامنتمي ثقافيًّا.. قراءة في سرديات الخطاب الشعري
د. غيثاء قادرة ---------- 189

المدير العام ورئيس التحرير:
أ. د. خالد بن إبراهيم السليطي

مدير التحرير:
أ.د. مريم عبد الرحمن النعيمي

سكرتير التحرير:
أ. د. عبد القادر فيدوح

هيئة التحرير:
أ.د. عمر عتيق (فلسطين) **أ.د. زهور كرام** (المغرب)
أ.د. فاضل عبود التميمي (العراق) **أ. د. هدى المعدراني** (لبنان)
أ.د. خيرة حمر العين (الجزائر) **د. محمد الشحات** (مصر)
د. محمد مصطفى سليم (قطر) **د. رامي أبو شهاب** (قطر)

الإشراف العام:
أ. خالد عبدالرحيم السيد
دار كتارا للنشر

الهيئة الاستشارية:
د. محمد عبدالرحيم كافود (قطر)
د. لطيف زيتوني (لبنان) **د. بنسالم حميش** (المغرب)
د. واسيني الأعرج (الجزائر) **د. شاكر مصطفى** (أمريكا)
د. مريم جبر (الأردن) **د. حياة القرمازي** (تونس)

كلمة العدد

لا تزال مجلة «سرديات» تدعو قراءها إلى الإسهام بالرغبة في الجديد، وإذا كان التجديد يسعى إلى أن يتجاوز المألوف بأساليب تخرج عما هو شائع من الدراسات المستنفَدة، فإن مجلتكم «سرديات» تحاول بفضل جهودكم إعادة النظر في الطرائق الرائجة، من خلال الكشف عن لحظات التجلي؛ بحيث تبدو مسايرة لمستجدات المناهج الجديدة في تناول النص، وبما يتطابق مع المفاهيم المستحدثة. وإذا كان المتلقي يرغب في التغيير نحو الأسمى، فإن «سرديات» دومًا تبحث عن النهج المأمول، يبتكر فيه الباحث أسلوبه، ويستفيد منه القارئ ما يرغِّب فيه التلقي، إذ المبدع، والباحث، والمتلقِّي جميعهم يشتركون في مطلب التغيير نحو ما هو أجدى، وما هو أجود بنسق توافقي، تجد فيه مجلة «سرديات» ذاتها في اهتماماتكم، حتى تبقى متأهبة لمواكبة طموحات البحث المأمول، وهو مطلب كل متلقٍّ يستقصي الاستبصار، ويتحرَّى الحقيقة بالتأمل في كل ما هو جديد. وفي غمرة هذا المنظور تحاول مجلتكم أن تسبر أغوار راهن المتخيل السردي في تجليات الأحداث المستجدَّة.

والمبدع مثل الباحث، ونظير المتلقي، سواء بسواء، من حيث البحث عن الأسلوب الجديد بفنونه المتفرعة، والنهج المبتكر بطرائقه المتعددة، وكأن لسان حالهم يقول: المستحدَث هو الأجدى، والمبتكَر هو الأفْيَد؛ لأن مع التجديد تتحقق مطامح «سرديات» سواء من خلال الباحثين أو من خلال القراء؛ سعيًا إلى إحراز غنيمة توسيع المقروئية. ولعل في هذا ما يدعونا إلى ابتغاء صون مجلتكم، بما يدعوها إلى أن تكون مستحكمة؛ لتوجيه الأساليب السردية الواعدة نحو الأرقى، رغبة في تحقيق التجانس مع متطلبات التلقي الراسخ، بوصفه الحامل الحقيقي لمعنى التجديد، بحسب ما توجبه المنفعة المعرفية، والطائلة المنهجية، والفائدة الثقافية. ومن هنا تتعاضد طموحات المتلقي مع تطلعات «سرديات»، كونها لسان مؤسسة الحي الثقافي (كتارا)، وأحد مكتسباتها الفكرية، ولن يتجسد ذلك عمليًّا إلا من خلال مجلتكم العلمية المحكمة «سرديات»، وبفضل جهودكم.

أ. د. خالد بن إبراهيم السليطي

رئيس التحرير

جميع الحقوق محفوظة

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

سرديات
مجلةٌ فصليةٌ علميةٌ مُحكمةٌ

شروط النشر وضوابط البحث الذي يقدم للمجلة

• يُقبل البحث العلمي الأصيل الذي يعنى بالرواية العربية، ويلتزم بشروط البحث العلمي، ولم يُنشر في مكان آخر ولم يُقدّم إلى جهة أخرى، ولا يكون من حقّ الباحث نشره في أي مكان آخر قبل مرور سنتين على نشره في المجلة.

• يجب أن يحتوي البحث على بيانات الباحث كاملة (الاسم الذي يُعرف به الباحث، الجهة التي ينتسب إليها، البريد الإلكتروني).

• يُرفَق بالبحث ملخص باللغتين العربية والإنكليزية (150-300 كلمة) يوضح فيه: قضية البحث والإشكالية التي يعالجها، والمنهج المتبع، ومدى جدة البحث وما يضيفه في مجاله، وأهم الأفكار التي سيتناولها. ويحتوي الملخص على عنوان البحث وبيانات الباحث.

• تضمين ما بين أربع وسبع كلمات مفتاحية، بالعربية والإنكليزية، أسفل نسختَي الملخص.

• تكون للبحث مقدمة يبيّن الباحث فيها قضيته ومسوّغاته والإشكالية التي يعالجها، والسؤال الذي يسعى للإجابة عنه، والمنهج المتبع، وخاتمة يُجمل فيها الباحث ما توصل إليه من نتائج.

• يجب ألا يقل عدد كلمات البحث عن 4000 كلمة، ولا يزيد على 10000، ويكون مطبوعًا بحرف Simplified Arabic للغة العربية، وTimes New Roman للإنكليزية وغيرها من لغات الحرف اللاتيني، ومراعيًا السلامة اللغوية والإملائية، وضمن ذلك علامات الترقيم المتعارف عليها، مع عدم ترك مسافة بين علامة الترقيم والكلمة السابقة لها، وترك مسافة واحدة بعدها.

• يُحصر رقم الإحالة، في المتن، بين قوسين [1]، وفي الهامش بين قوسين (1). وتكون إحالات كل صفحة إلى المصادر والمراجع في هامش الصفحة نفسها ومنظّمة إلكترونيًا.

• يستخدم نظام التوثيق العلمي في الإحالة إلى المصادر والمراجع.

فالإحالة إلى كتاب وما يشبهه تكون ترتيبًا للمعلومات واستخدامًا لعلامات الترقيم، وفق الآتي:

اسم المؤلف: عنوان الكتاب (بدون تفاصيل)، بلد النشر، مكان النشر، سنة النشر، الصفحة.

مثال: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، بيروت، 1981، ص15.

والإحالة إلى بحث في دورية تكون وفق الآتي:

اسم المؤلف: عنوان البحث أو المقالة (بدون تفاصيل)، اسم الدورية (بين قوسين)، مكان الصدور، العدد (ع...)، السنة، الصفحة.

مثال: جابر عصفور: حكمة التمرد عند الشعراء الصعاليك، مجلة (العربي)، الكويت، ع444، 1995، ص77.

- والإحالة إلى موقع إلكتروني (يجب أن يكون رصينًا) تكون وفق الآتي:

اسم الباحث: عنوان البحث، اسم الموقع (بين قوسين)، تاريخ النشر أو الدخول، الرابط.

مثال: بطرس حلاق: جبران وإعادة تأسيس الأدب العربي، موقع (الكلمة)، 2020/03/25،

http://www.alkalimah.net/Articles/Read/21117

ملاحظة مهمة: حين تتكرر الإحالة إلى المصدر أو المرجع نفسه مباشرةً، تكون الإحالة بصيغة (المصدر السابق، ص)، ولا تُستخدم أي صيغة أخرى مثل: نفسه، المصدر نفسه، أيضًا... إلخ. أما إذا تكررت الإحالة إلى المصدر أو المرجع نفسه، ولكن ليس مباشرةً، فتتم الإحالة وكأنها أولُ مرة.

• تُنظَّم قائمة المراجع والمصادر، في نهاية البحث، هجائيًا حسب لقب المؤلف أو الجزء الأخير من اسمه، وتُفْصل المراجع العربية عن المراجع باللغات الأخرى، وتكون معلومات النشر كاملة، وبالشكل الآتي:

■ الكتاب، ما يشبهه (مخطوطة، أطروحة، رسالة...):

المؤلف (بتقديم اللقب أو الجزء الأخير من اسمه): عنوان الكتاب كاملًا، دار النشر، مكان النشر، سنة النشر.

مثال: كاظم، د. نجم عبدالله: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013.

■ الدورية:

المؤلف (بتقديم اللقب أو الجزء الأخير من اسمه): عنوان البحث أو المقالة، الدورية (بين قوسين)، مكان الصدور، العدد، تاريخ صدور العدد، ص (من-إلى).

مثال: كاظم، د. نجم عبدالله: في ثقافة الصورة، مجلة (أفكار)، عمّان، ع265، شباط 2011، ص19-35.

■ الموقع الإلكتروني:

المؤلف (بتقديم اللقب أو الجزء الأخير من اسمه): عنوان البحث أو المقالة، اسم الموقع (بين قوسين)، تاريخ النشر أو الدخول، الرابط.

مثال: كاظم، د. نجم عبدالله: العنف غريزة أم ممارسة أم ثقافة، موقع مجلة (الكلمة)، ع80، ديسمبر 2012،

http://www.alkalimah.net/Articles/Read/5956

سرديات

مجلةٌ فصليةٌ علميةٌ محكمةٌ

وثيقة حقوق الملكية الفكرية

أقر أنا: .....

والموقع أدناه بأنني (المؤلف/ المترجم) الفعلي لبحث: .....

.....

وأقر بأنني اطلعت على سياسات النشر بالمجلة، وأن البحث لم يتم نشره من قبل بأي صورة من الصور (مطبوعًا أو إلكترونيًّا)، وبأنه ليس مقدَّمًا للنشر إلى أي جهة أخرى، كما لم يتم إلقاؤه في ندوة أو تقديمه إلى مؤتمر علمي، وليس جزءًا من كتاب منشور أو رسالة جامعية، وألتزم -إذا ثبت لهيئة تحرير المجلة عكس ما تقدم- تحمُّل تبعات ما تراه المجلة من تدابير قانونية وأدبية.

الاسم كاملًا: .....

الوظيفة/ اللقب العلمي: .....

رقم الهوية الشخصية/ جواز السفر: .....

جهة العمل وعنوانها: .....

العنوان البريدي: ..... البلد: .....

البريد الإلكتروني: .....

التوقيع: .....

التاريخ: .....

في البناء النظري لمفهوم الفضاء السردي: التلقِّي العربي

د. محمّد الكحلاوي[1]

البريد الإلكتروني:

m_kahlaoui@yahoo.fr

(1) يشتغل بالنقد وتحليل الخطاب ودراسة قضايا الفكر العربي والإسلامي. تولّى التدريس بجامعة سوسة، تونس. ارتقى إلى رتبة أستاذ مساعد في اللغة والآداب العربية، ثُمَّ التحق بالمعهد العالي للفنون الجميلة بنابل، جامعة قرطاج، ثُمَّ التحق بالتعاون الفنّي للتدريس بجامعة الملك خالد، أبها، بالمملكة العربية السعودية. له مؤلفات عديدة. فاز بجائزة كتارا للرواية العربية، الدوحة- قطر، فئة الدّراسات والبحوث النقدية (الدورة الرابعة، أكتوبر 2018م)، عن كتابه: «الرواية والتاريخ: شعرية التخييل وكتابة الذاكرة». كما فاز بجائزة دبي الثقافية، عن كتابه «الحوار مع الغرب: الآليات والآفاق»، صدر عن دار الصدى بدبي، الإمارات العربية المتحّدة، 2009م.

In the theoretical construction of the concept of narrative space

Abstract:

The subject of this research is related to the study of the characteristics of the theoretical construction of the concept of narrative space in contemporary formal and poetic narratives and through the aesthetics of receiving the aesthetics of the image of the narrative space, without losing sight of what the linguistics of literature and text sciences proposed. We will work to achieve this by researching the form of Arab reception of the theory of narrative space and building its concept in the horizon of narrative thought and critical analysis of the image of narrative space in the deliberative field of modern Arab critical thought.

This will be done through five problematic topics that constitute the knowledge material for this research, and they are as follows:

-In the study of narrative space: the problem of the concept and the issue of method

- Narrative space: building the perception and analyzing the meaning of the concept

Between space and place: overlapping in concept and use-

- Narrative perspective space

The poetics of space in the narrative mode

Key words:

narrative space, place, narrative discourse, novel, poetic, aesthetic.

في البناء النظري لمفهوم الفضاء السردي:
التلقِّي العربي

ملخص:

يتعلَّق موضوع هذا البحث بدراسة خصائص البناء النظري لمفهوم الفضاء السردي في السرديات المعاصرة الشكلانية والشعرية ومن خلال جماليات تلقِّي جماليات صورة الفضاء السردي، دون أن نغفل عمَّا طرحته لسانيات الأدب وعلوم النصّ. وسنعمل على إنجاز ذلك من خلال البحث في شكل التلقِّي العربي لنظرية الفضاء السردي وبناء مفهومه في أفق الفكر السردي والتحليل النقدي لصورة الفضاء السردي في المجال التداولي للفكر النقدي العربي الحديث.

وسيكون ذلك من خلال خمسة مباحث إشكالية تشكِّل المادَّة المعرفية لهذا البحث، وهي كالآتي:

- في دراسة الفضاء السردي: إشكالية المفهوم وقضيّة المنهج.
- الفضاء السردي: بناء التصوّر وتحليل دلالة المفهوم.
- بين الفضاء والمكان: التداخل في المفهوم والاستخدام.
- الفضاء المنظور السردي.
- شعرية الفضاء في المنوال السردي.

كلمات مفتاحيّة:

فضاء سردي، مكان، خطاب سردي، رواية، شعرية، جمالية.

لقد صار من البدهي أن يقتضي تحليل الخطاب الروائي والبحث في شعريات بنياته الفنيّة الجمالية والدلالية الفكرية ضرورةَ دراسة مكوِّناته البنيوية الأساسية المشكِّلة لعماد معماريته النصِّية ولشكل الخطاب ونسيج لغته. وتتمثَّل مجمل تلك المكوِّنات في الزمن والشخصية والمكان أو الفضاء والمنظور السردي أو الصيغة السردية التي يخرج بموجبها النصّ من عالم الوجود بالقوّة إلى عالم الوجود بالفعل، أي من عالم التمثُّلات الأولى وإرهاصات التخييل (ما قبل النصّ) إلى الخطاب (عالم النصّ)، ونعني مستوى الكتابة وشعريَّة الإنشاء الفنّي والدلالي، حيث تتجسَّد القصّة عبر «خطاب الحكاية» في «مكان نصّي» ورقي محدَّد المعالم، تؤسَّس له نماذج مبتكرة، تشمل تشكيل المكوِّنات السردية المؤلِّفة لعالم النصّ الرّوائي، فتبرز مظاهر فرادة العمل الأدبي في مستوى الفنّ والدلالة. تلك التي يكون بُعد الفضاء أحد أبرز عناصرها، بوصفه يمثِّل مسرحًا لحركة الشخصيات، وأمكنة تنسج انطلاقًا من أرجائها وحدات عالم الحكاية، إذ الفضاء وليد إنشاء فنيّ سردي مادّته اللغة، ووسيلة تشييده التخييل، تصنعه الذّات الساردة (المؤلّف أو الرّاوي) مكوّنًا نصيًّا، تقصّ ضمن إطاره أفعال الشخصية، وتعرض أقوالها، وتصوّر بالاستناد إليه رؤاها إلى العالم وطبيعة أفكارها.

ومن المعلوم أنّ عنصر الفضاء في تصوُّر مكوِّنات الخطاب الروائي ظلَّ محايثًا لبعد الزمن السردي، لا ينفصل عنه في مستوى الوجود الفيزيائي الأنطولوجي، أي بالمعنى الفلسفي العلمي المتعلِّق بإدراك وجود الإنسان في الكون ووعيه بحركة عناصر الكون وتعاقب وحدات الزمن، حيث إنّه من البداهة أن يقوم وعي الكائن الإنساني على اشتراط ضرورة وجود الفضاء مجالًا للحركة والفعل، لاستمرار نسق تتالي حركة الزمن.

من هنا بدت لنا واجهة دراسة خصائص البناء النظري لمفهوم الفضاء السردي في السرديات المعاصرة الشكلانية والشعرية، ومن خلال جماليات تلقِّي جماليات صورة الفضاء السردي، دون أن نغفل عمَّا طرحته لسانيات الأدب وعلوم النصّ. وسنعمل على إنجاز ذلك

مـن خـلال البحـث فـي شـكل التلقّـي العربـي لنظريـة الفضـاء السـردي وبنـاء مفهومـه فـي أفـق الفكـر السـردي والتحليـل النقـدي لصـورة الفضـاء السـردي فـي المجـال التداولـي للفكـر النقـدي العربـي الحديـث.

1- في دراسة الفضاء السردي: إشكالية المفهوم وقضيَّة المنهج

تعـدّدت الدراسـات النقديـة التنظيريـة حـول خصائـص الفضـاء السـردي ومميِّزاتـه فـي بنيتـه الدلاليـة وتشـكُّلاته الفنيّـة الجماليّـة. وتكثَّفـت مقاربـات أشـكال حضـوره فـي بنـاء معمـار الخطـاب السـردي وإنتـاج الدلالـة وإنشـاء الفـنّ، انطلاقًـا مـن الاشـتغال علـى فـرادة الأسـلوب واسـتعمال اللغـة، وبحـث مسـتويات التخييـل، إذ إنَّـه مـن خـلال الصيغـة التـي يـرد عليهـا المنظـور السّـردي عنـد تبئيـر حركـة الشـخصيات وعبـر الوصـف وقـصّ الأحـداث ضمـن نسـق زمـن محـدّد تتشـكّل معالـم صـورة الفضـاء. ومـن ثـمّ أمكـن القـول: «إذا كان السـرد يشـكِّل أداة الحركـة الزمنيـة فـي الحكـي، فـإنّ الوصـف هـو أداة تشـكّل صـورة المـكان، ولذلـك يكـون للروايـة -أيَّ روايـة- بُعـدان: أحدهمـا أفقـي يشـير إلـى السـيرورة الزمنيـة، والآخـر عمـودي يشـير إلـى المجـال المكانـي الـذي تجـري فيـه الأحـداث، وعـن طريـق التحـام السـرد والوصـف ينشـأ فضـاء الروايـة»[1]، وتظهـر نتيجـة لذلـك فـي المسـتوى الدلالـي للغـة السـرد مجموعـة مـن «المعانـي الوصفيـة تدخـل فـي تركيـب صـورة المـكان والقيـم الرمزيـة المنبثقـة عنهـا»[2]. معنـى ذلـك أنَّ الفضـاء السـردي أوسـع مـن مفهـوم المـكان ويبـدو شـاملًا لـه، وأنّ صـورة المـكان الروائـي لا تتشـكّل بمعـزل عـن اشـتغال مجمـل عناصـر الخطـاب الرّوائـي ومكوِّناتـه (الزمـن، الشـخصية، المنظـور). حيـث يدخـل الفضـاء فـي علاقـة تفاعـل خـلَّاق معهـا، لكونـه مسـرح الحكايـة.

ولقـد لاحـظ باختيـن (Bakhtin) أنّ وجـود مسـتوى مـن التداخـل بيـن الزّمـان والمـكان فـي بنيـة الخطـاب السـردي، مـن شـأنه أن يشـكّل «زمكانيـة»، أي متصـل كائـن مـا بيـن الزمـان والمـكان، فهمـا فـي نظـره قائمـان ضمـن «كلٌّ واحـد مـدرك ومشـخّص: الزّمـان يتكثّـف، يتـراصّ،

(1) حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص80.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، 1990، ص47.

يصبح شيئًا مرئيًّا، والمكان أيضًا يتكثَّف، يندمج في حركة الزَّمن والموضوع بوصفه حدثًا أو جملة من الأحداث»[1]. ذلك ما شرَّع، بحسب جيرار جنيت، لإمكان الحديث عن «الفضاء الدلالي» بوصفه «صورة» (Figure)، تتشكّل في نظره من خلال الربط «بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي **إذ** الصورة في الوقت نفسه **تمثّل** الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، (فالصورة) رمز فضاء اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى»[2]، ومن ثمّ يصبح المكان بوصفه صورة «نتاج الخيال المطلق **و**ظاهرة وجود»[3]. لذلك صارت محورية بعد الفضاء، في الإنتاج السردي الروائي، مقولة بديهية، تعكس خصوصية الهيكل البنيوي المتحكِّم في ترابط عناصر القصّة وأجزاء العمل الرّوائي، إذ المكان يُعدُّ عماد الوحدة العضويّة التي تربط سائر عناصر العمل السردي، رغم ظهور ذاك التنظير الّذي قدّمته السرديات المعاصرة، بخصوص إمكان وجود «رواية قصّة دون تحديد المكان الذي تُروى منه»[4].

يشكّل الفضاء الحاضن الرئيس لاشتغال إيقاع حركة الشخصيات وتسلسل وقع الأحداث وتراكبها؛ لكونه ينتظم أفق تولُّد الرؤى والأحلام والتطلُّعات التي تستقطب وعي الشخصيات ونظرتها إلى العالم والذَّات، ولهذا ارتبط حضوره في السرد بالدَّلالة على الفضاء والحيِّز والمجال والواقع والإطار، حيث يستدعي نسق أحداث الرّواية وجود مساحات محدَّدة، سواء أكانت في الواقع أم في الخيال، كما يرتبط قطع مسافات المدَّة الزمنية وحركة الشخصيات وجود أمكنة، فالمؤلِّف يحمل قارئه إلى عوالمه المتخيَّلة، يدمجه في أجوائها ومناخاتها، لتتولَّد لديه مستويات من الوعي والإدراك في تلقِّي جمالياتها وإدراك دلالاتها، ومن ثمّ يعمل الرّوائي «أثناء تشكيله للفضاء المكاني الذي ستجري فيه الأحداث، على أن يكون بناؤه له منسجمًا مع مزاج شخصياته وطبائعها. وألَّا يتضمَّن أيّ مفارقة، «إذ» من

---

(1) ميخائيل باختين: أشكال الزّمان والمكان في الرّواية، ترجمة: يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص6.

(2) حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، مرجع سابق، ص60، 61.

(3) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ص88. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ هناك استدراكات وتصويبات وقعت على تلك الترجمة في مستوى اختيار العبارة الدّالة على معنى العنوان في دقّته الاصطلاحية، فترجمة (La poétique) بـ«جمالية» غير وافية بالغرض، إذ ما يرادف جمالية (L'esthétique). أيضًا ترجمة (l'espace) بكلمة «مكان» تظلّ قاصرة أمام كلمة أخرى، هي «الفضاء». وللإشارة فما يقابل كلمة «المكان» العربية، في اللسان الفرنسي هي (La place)، وليس الفضاء. وللإفادة؛ سنعود إلى طَرْقِ هذا الموضوع عند الكلام عن وجوه التداخل والتباين بين المكان والفضاء.

(4) معجم السرديات، عمل جماعي بإشراف محمّد القاضي، ط. مشتركة، تونس، لبنان، المغرب، مصر، الجزائر، 2010، ص232.

اللّازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصيّة والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها، حيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعوريّة التي تعيشها الشخصيّة، بل قد تساهم في التحولات الداخليّة التي تطرأ عليها»[1]. لذلك يعاد عبر وجهة نظر السارد أو الشخصية السردية تشكيل صورة الفضاء بحسب حاجة الذّات إلى التحرُّر أو الفعل، مثلاً، إذ تظلّ «حرّية الإنسان في استخدام المكان ومحاولته **مستمرّة حتّى** يجعل منه -على الرغم من محدوديته- حقلاً واسعًا يتحرَّك فيه كيفما شاء»[2].

من المعلوم أنّ الفضاء الذي يرسمه الرّوائي عبر لغة السرد مجازي متخيَّل، أي عقلي مجرَّد، ليس من ضرورة أن يكون مادِّيًّا أو مجالًا جغرافيًّا محدَّدًا. فهو غالبًا «تشكيل خيالي للواقع أو لفضاء حقيقي. وهذا ما يفرِّقه عن الفضاء المسرحي الذي يجمع اللغوي والعقلي والمادي معًا»[3]. معنى ذلك أنّ المقصود بالفضاء في مجال السرد، هو الفضاء التخييلي الشامل لسائر المعطيات التي لها بالأعمال المتخيَّلة صلة[4]، ويُشكَّل عبر إنتاج مجموعة من الصور الفنيّة والتمثّلات الذهنية حول أشياء المكان وحركة الشخصيات، ووسيلة ذلك تكثيف اللغة السردية، حيث «يعمل الرّاوي على إعطاء أبعاد حسيَّة لما لا وجود له إلَّا بالوعي وفيه، ويقع إضفاء صفة الواقعية على ما هو تصوُّري محض»[5]. معنى ذلك أنّ الفضاء المادّي المحسوس يحتاج وحده «إلى التجسيم في كيان مادّي فعلي، ننطلق منه لتصوّره، وأمّا الفضاء الخيالي فلا حاجة به إلى ذلك فهو كيان مجرّد خالص، لا وجود له إلَّا في مراكز الوعي المولِّدة لصورته»[6]. فيتجاوز نتيجة لذلك تشكيل فضاء المكان نقل المشاهد الحسية أو الصور المرئية، لكونه في إنتاجيته النصيّة للخطاب السردي يغدو بمنزلة صورة فنيّة يتداخل فيها البعد الإدراكي الذهني مع الإحساس الانفعالي الجمالي، وتتشكّل تلك الصورة عبر انزياحات اللغة السردية في سياق تعاملها

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص30.

(2) مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، ص65.

(3) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، ص127، 128.

(4) انظر: معجم السرديات، ص306.

(5) جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 2، بيروت، 1985، ص85.

(6) عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة، دار محمد علي الحامي، كلية الآداب منوبة، تونس، 2003، ص16.

مـع مفـردات المعجـم وتقنيـات الوصـف التـي هـي أداتهـا، وذلـك بحسـب خصوصيـة أسـلوب السـارد فـي إنشـاء صيـغ تركيـب للغـة وبنـاء الخطـاب، تجـيء متناغمـة مـع توليـد الدلالـة.

ولقـد اقتـرح رولان بورونـوف، لدراسـة الفضـاء الروائـي، ضـرورة تحديـد طوبوغرافيا الفعل وطرائـق الوصـف، إذ تتوقّـف علـى ذلـك معرفة وظائف الفضـاء في علاقته بالشـخصيات وبالزمن، وبنمـط القيـم الرّمزية والأيديولوجية التي يقـع تمثيلها[1]. لهذا كان ذاك الحرص على «ربط المكان الموصـوف بالإنسـان وذكـراه **لكونـه** أعطـاه دفقًـا مـن حياتـه وحركتـه، وربطه بهـذه الحركـة»[2]، وصـار مطلـب تحديـد هويّـة الفضاء المكانـي ممكنًا «من خلال الإنسـان ومشـاعره ومزاجه، وليس مـن خـلال المـكان ذاته، وفي هـذا تأكيد أنّ المكان هو الإنسـان بطقوسـه ومناخاتـه المختلفة»[3]. وهـو مـا أدّى إلـى نشـأة مفهوم جديـد للفضاء، تولّد عن تصـوّر خصوصية البعد المعيـش أو الذّاتي للكائـن، نتـج عن اشـتغال سـيرورة العلاقـة الحميمة بين الـذّات والفضاء. وقد أصبـح إدراكه ممكنًا عبـر تحليـل شـكل وعيهـا وطبيعـة نظرتها إلى نفسـها والعالم والآخـر، لهذا «يحسـن الاعتراف بأنّ المـكان قيمـة إحسـاس أكثـر ممّـا هـو فضـاء فعلـي»[4]. ودلالـة ذلـك أنّ المـكان الرّوائـي غالبًـا ما يكـون نتـاج إحسـاس ووعـي بالتجربـة، أكثـر مـن كونه مجـالًا جغرافيًّـا محـدَّدًا، حيث يمثّـل مجالًا لاتصـال الشـخصية بالعالـم الخارجي، إذ «الفضاء والشـخصيّة يشـتركان في غـرض روائي واحد هو تشـكيل عالم المغامـرة الروائية»[5].

تبعًـا لمـا تقـدم يمكـن القـول إنّ الفضـاء السـردي يسـتغرق كلَّ «فضـاء مارسـناه مباشـرة ورصدنـا فيـه بعضًـا مـن تصوّراتنـا ومشـاعرنا الذاتيـة الشـخصية، وتعلَّقنـا بـه حبًّـا فيـه لا فـي وظيفتـه، وارتبـط ارتباطًـا وثيقًـا ببعـض تجاربنـا العميقـة أو بالجانـب الحميـم مـن ذواتنـا. ومـن ممثليـه المنـزل الـذي نشـأنا فيـه، والمـدارس التـي تردّدنـا عليهـا والحـيّ والقريـة، وغيـر ذلـك...»[6]، وهـو مـا يعنـي حتمًـا أنّ الفضـاء السـردي شـاملٌ لأماكـن ارتبطـت بوجـود الكائـن، وبسـيرته الذاتيـة وبنمـو مقوِّمـات شـخصيته الفرديـة أو الجماعيـة.

---

(1) معجم السرديات، ص306.

(2) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 1994، ص72.

(3) عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة، مرجع سابق، ص98.

(4) المرجع السابق، ص17.

(5) نجوى الرياحي القسنطيني: الوصف في الرواية العربية الحديثة، كلّية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، 2007، ص433.

(6) المرجع السابق.

2- الفضاء السردي: بناء التصوُّر وتحديد دلالة المفهوم

لقد نجم عن تبلور مثل ذاك التصوّر الإشكالي لمفهوم الفضاء السردي في امتداده إلى مفهوم المكان وتعدّد مراياه، وفي تداخل بنياته الثنائية، ما بين الواقعي والمتخيّل وخطاب اللغة والوجود، أن حاول المُنَظِّرون والنُّقاد تجاوز القضايا التي يطرحها المفهوم الجديد للفضاء عبر تحديد الأطر والمداخل النظريّة التي من شأنها أن تساعد على دراسة أوجه حضوره في الخطاب السردي، وتحليل بنية خطابه في علاقته بالعناصر والمقوِّمات الأخرى للعمل السردي، هذا على الرغم من أنّه «لأمر ما كان الفضاء المكاني من أقلِّ العناصر الروائية إثارةً لاهتمام الدارسين والمنظِّرين. ومن صادف منهم أن أولى للموضوع عناية ما، كان ينظر إلى **الفضاء** نظرة جانبية تقلِّص من شموليته، وتختزل أبعاده الطبوغرافيّة والدلالية والرمزية، أمّا لدى جنيت وباشلار وغيرهم من منظِّري السرديات، فإنّ مقاربة المكان كانت تتمُّ غالبًا من زاوية وظيفية تبحث في التمظهرات الواقعية والقيم الرَّمزية التي تتضمَّنها أبعاده»[1].

تجدر الإشارة هنا، إلى أنّه منذ ظهور الواقعيّة وبروز أعمال بلزاك، اتَّخذت «الرّواية الحديثة من المكان عنصرًا حكائيًّا، بالمعنى الدقيق للكلمة، وأصبح الفضاء الرّوائي مكوِّنًا أساسيًّا في الآلة الحكائية»[2]، فتأكّدت بذلك مركزيّة بعد المكان في تشكيل العمل السردي الرّوائي. إذ تبيّن أنّه «ضروريّ بالنسبة إلى السرد، **حيث** يصبح هذا الأخير محتاجًا، لكي ينمو ويتطوَّر كعالم مغلق ومكتفٍ بذاته، إلى عناصر زمانية ومكانية. ودلالة ذلك أنّ الحدث الرّوائي لا يُقَدَّم سوى مصحوب بإحداثياته الزَّمانية والمكانيَّة، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية»[3]. أمّا التحوُّل النوعي في الدّراسات السردية بخصوص النظرة إلى المكان بوصفه الفضاء السردي، فيعود إلى طبيعة الأثر البارز الذي أحدثته كتابات المنظِّرين الألمان، وأهمُّها ما قام به لأجل التمييز بين تصوُّرين لمكانين متعارضين كلٌّ من لوكل LoKal ورويم Raum. الأوَّل يعني المكان المحدَّد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد... أمّا التصوُّر الثاني فيشمل

(1) انظر: حسن بحراوي: مقدّمة كتاب الفضاء الرّوائي، تأليف جماعي، ترجمة: عبد الرحيم حزّل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص5.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص27.

(3) المرجع السابق، ص28، 29.

الفضاء الدَّلالي الّذي تؤسِّسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرّواية، «وانطلاقًا من هذا التمييز» اكتشف هيرمان مييـر H.Meyer كيف أنّ الفضاء يلعب دورًا أساسيًّا في مسار التخيّل الرّوائي[1]، ومن ثمَّ في إنشاء بنية الخطاب الروائي.

ولئن اعتبرت بعض التنظيرات المعاصرة، أنّ بُعد الزَّمن يضطلع بدور «أبرز من دور المكان، لأنّ الفعل في اللغة لا ينفكّ عن الزّمن»[2]، وهو ما أدَّى إلى القول: إنّ الرواية فنُّ الزمن بامتياز[3]، فإنّه قد جرت البرهنة لاحقًا على مدى أهميّة حضور الفضاء ضمن معمارية النصّ السردي، وفي بناء شكله الفنّي، إذ «المكان يتلبّس الفعل أيضًا ومن دونه يبقى المعنى ناقصًا»[4]. وهو ما يعني أنَّ «الفضاء الروائي هو الذي يكتب القصّة حتّى قبل أن تُسطّر»[5]. ونتيجة لذلك ظهر التصوّر الذي يرى أنّ الفضاء في العمل السردي، يتَّخذ وجوهًا ثلاثة، هي:

- الفضاء الرّوائي الذي يكون إمَّا ماديًّا أو ذهنيًّا متخيَّلًا.
- الإنسان (المجتمع)، حيث ليس من عمل فنّي إلَّا والإنسان محور اهتمام له.
- الخطاب السردي للرّاوي، وطريقته في التبئير[6].

هكذا، أمكن أن نستنتج كيف أنّ تميُّز الفضاء لا يكمن فقط في كونه ذاك الفضاء الذي تُجرى فيه المغامرة المحكيّة، ولكن أيضًا في شموليته لحركة تلك العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها[7]، حيث يظلُّ كلُّ تشكيل لصورة الفضاء في خدمة «الدراما، وكلُّ إشارة إليه تدلُّ على أنّه جرى أو سيجري به شيء ما، أو في انتظار قيام حدث ما، ذلك أنَّه ليس هناك مكان غير متورِّط في الأحداث»[8]. ذلك أنّ كاتب الرّواية حريص

(1) المرجع السابق، ص26.

(2) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص128.

(3) جوزيف إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن لحمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص8.

(4) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص128.

(5) جوزيف إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص8، 9.

(6) عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة، مرجع سابق، ص10، 11؛ وانظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص23 وما بعدها.

(7) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص29.

(8) المرجع السابق، ص30.

في أثناء بناء عالمه السردي «على إعطاء كلِّ لحظة قويّة، وكلِّ مشهد من مشاهد روايته إطارًا زمكانيًّا (ويظلّ) أكثر تنبيهًا إلى العلاقات التي توجد بين الشخوص التي يُبدع، والعالم الرّوائي الذي يحيط بهم، إنّه يقيم الديكور الذي يتحرّك أبطاله داخله، لكي يتيح لنا أن نراهم رؤية جديدة»[1]. من ثمَّ أمكن القول، إنّه: «بالرغم من أنّ تقديم الأمكنة في الرواية يأتي مرتبطًا بتقديم الشخصيات، فإنّ هذه الأخيرة لا تخضع كلّيًّا للمكان بل العكس هو الذي يحصل، إذ إنّ الأماكن، في هذه الحالة، هي التي سيُوكل إليها مساعدتنا على فهم الشخصيّة»[2]. وهو ما شرّع لإمكان «اعتبار الفضاء الروائي بمثابة بناء، يتم إنشاؤه اعتمادًا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات، بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية، وإنّما أيضًا لصفاته الدلاليّة، وذلك لكي يأتي منسجمًا مع التطور الحكائي العام»[3]. وهكذا لمّا كان الفضاء يمثّل في العمل السردي بؤرة القصّ، فإنّه تجتمع من خلاله سرده وعبر تشييد معماره عناصر وعلامات مكثّفة، تتّخذ شكل خطاب حكاية يتضمّن معاني متعدِّدة تطبعها شعرية محدَّدة المعالم، في بناء الخطاب ولغة السرد، يجري الكشف عنها عبر دراسة صوت السارد الذي يهتمّ غالبًا بوصف الأماكن التي تمرّ بها الشخصيّة أو تقيم بها، أو تكون مجالًا لفعلها، أو تمثِّل إطارًا لولادة أفكارها ورؤاها، ومن ثمَّ يشكّل عالم الفضاء السردي.

3- بين الفضاء والمكان: التداخل في المفهوم والاستخدام

استنادًا إلى ما جرى بيانه واستنتاجه بخصوص مفهوم الفضاء في العمل السردي، يمكن أن تتضح معالم الفروق القائمة بين المكان والفضاء على النحو الآتي:

يتعلّق الفضاء بـ«الحيِّز المكاني في الرواية أو الحكي عامّة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (L'espace géographique)، فالروائي مثلًا في نظر البعض، يقدِّم حدًّا أدنى من الإشارات الجغرافية، تشكِّل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من

(1) الفضاء الرّوائي، تأليف جماعي، مرجع سابق، ص19، 20.

(2) المرجع نفسه، ص30.

(3) المرجع نفسه، ص30.

أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن»[1]. ذلك ما يجعل الفضاء يعادل «مفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، **وإنّما** ذلك الفضاء الذي تصوِّره قصَّتها المتخيَّلة»[2]. في حين تركِّز مع أطروحة جنيت «الاهتمام بالحيِّز الخلفي أو الحيِّز الإيحائي Espace connoté. فإذا كان للمكان حدود تحدّه، ونهاية ينتهي إليها: فإنّ الحيِّز لا حدود له ولا انتهاء: فهو المجال الفسيح الذي يتبارى **فيه** كتّاب الرّواية»[3]. وضمنه يمكن أن «يفسح للشخصيات حيِّزًا، فتتحرّك في مساحة معيّنة، إن كانت جغرافيّة»[4]. فالحيِّز وفق هذا التصوّر، يمكن أن يتحوّل من مجرّد مكان ضيِّق أو واسع إلى رؤية فنيّة[5]، إلى فضاء يشيِّده السارد، يرتبط تشكيله بتقنيّة الكتابة والبياض[6]. أي بـ«الفضاء النصّي» بوصفه أيضًا «فضاءً مكانيًّا، لأنَّه لا يتشكَّل إلَّا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده»[7]. وهناك من ألَّف بين معنى كلٍّ من المكان والزمان للاستدلال عمَّا هو الفضاء الروائي، بوصفه حيِّزًا ينجم عن التقاء مكوِّنين هما الزمن الروائي ممثَّلاً في تقنيات السرد والمكان الروائي ممثَّلاً في تقنيات الوصف[8].

ويبدو أنّه ظهرت ضمن هذا السياق وجهات نظر بخصوص دراسة الفضاء الرّوائي من منطلق عمراني اجتماعي حضري، انعقد مدارها على بحث شكل الفضاء في بنيته العامّة النموذجية بقطع النظر عمَّن يعمِّره، إذ هناك «من يعتقد أنَّ الفضاء الجغرافي في الرواية يمكن أن يُدرس في استقلال كامل عن المضمون، تمامًا مثلما يفعلُ الاختصاصيون في دراسة الفضاء الحضري، فهؤلاء لا يهمُّهُم من سيسكن هذه البنايات، ومن سيسيرُ في هذه الطُّرُق، ولا ما سيحدث فيها، ولكن يهمّهم فقط أن يدرسوا بنية الفضاء الخالص»[9]. غير أنَّ الدراسات السردية المتداولة باتت تنظر إلى المكان أو الفضاء الروائي بوصفه

(1) حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، مرجع سابق، ص53.

(2) المرجع السابق، ص53، 54.

(3) عبد الملك مرتاض: نظرية الرّواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص124، 125.

(4) المرجع السابق، ص127.

(5) المرجع السابق.

(6) المرجع السابق، ص126؛ وانظر: حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، مرجع سابق، ص56.

(7) حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، مرجع سابق، ص56.

(8) عبد الحميد زراقط: في بناء الرواية اللبنانية، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1999، ج2، ص701.

(9) حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، مرجع سابق، ص56.

بعدًا معادلًا لوجود الإنسان في إحدى صوره أو تجلّياته المتخيّلة أو المستعارة التي تريد أن تتماهى مع الواقع وتجربة الوجود والحياة، إذ الإنسان هو المتصرِّف في الفضاء، وهو المنتج الفعلي لدلالات هذا الفضاء، والرواية نفسها تجتهد لتكون نسخة من عالمه وعيِّنة من بعض مناحي واقعه[1]. من هنا صارت السرديات تهتمّ بكثافة بدراسة أوجه حضور الفضاء في الرواية، استنادًا إلى مفاهيم جوهرية محدَّدة كالتاريخ والطبيعة والثقافة واللغة والمعرفة والعقل والحرّية والفنّ وغير ذلك، حيث تعمل على إجلاء مختلف مستويات علاقة الخطاب الروائي بالفضاء[2].

فلقد تطرَّقت «جوليا كريستيفا» إلى مشكل المدلول الفكري والثقافي للفضاء الجغرافي، الذي لا يمكن أن ينفصل عن دلالته الحضارية، فهو إذ يتشكَّل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، التي تكون مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة إلى العالم، اصطلحت عليها بعبارة: «إديولوجيم» العصر (Idiologème)[3]، ويتمثّل الإديولوجيم في نظرها في ذاك «الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور. ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يُدرسَ دائمًا في تناصِّيَّته، أي في علاقته مع النصوص المتعدّدة لعصر ما أو حقبة تاريخية محدّدة»[4]. ذلك أنّ صورة الفضاء ترتبط ببنية وعي خاصّة بنمط وجود حضاري معيّن ينتجه الفرد عبر علاقته بالمحيط، ويتأثّر في إنتاجه بعوامل كثيرة تاريخية وآنية، ذاتيّة وموضوعية، تكيّف طبيعة البعد الدلالي للفضاء السردي، بوصفها تتجاوز معنى المكان الطبيعي أو الجغرافي أو الاجتماعي، إلى إطار الفضاء باعتباره ذاك المعطى المتعلّق بإنجازات الشخصية وفعلها ومجمل الأحداث والوقائع كما حدثت، وكما تمثَّلتها الشخصيات ونظرت إليها، أو بحسب منظور ذات السارد المتكلِّمة في الخطاب، وهو ما قد يقتضي أيضًا، البحث في صيغة المروي له والكشف عن أساليب أدائها للمادَّة السردية المتضمّنة لصورة الفضاء، وذلك لمعرفة مستويات دلاليته وتحليل بعده الرمزي ووجوه جمالياته.

---

(1) عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة، مرجع سابق، ص10.

(2) المرجع السابق، ص11.

(3) حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، مرجع سابق، ص56.

(4) المرجع السابق.

بهـذا المعنـى يصبـح المـكان هـو مكـوّن الفضـاء. والفضـاء إنشـاء سـردي تخييلـي للمـكان، ومـا دامـت الأمكنـة فـي الرِّوايـات غالبًـا مـا تكـون متعـدّدة، ومتفاوتـة، فـإنّ فضـاء الرّوايـة هـو الّـذي يؤلّـف بينهـا، «إنّـه العالـم الواسـع الّـذي يشـمل مجمـوع الأحـداث الرّوائيـة، فالمقهـى أو المنـزل، أو الشـارع، أو السّـاحة كلّ منهـا يعتبـر مكانًـا محـدّدًا، ولكـن إذا كانـت الرّوايـة تشـمل هـذه الأشـياء كلَّهـا، فإنّهـا تشـكِّل **مـن خلالهـا** فضـاء الرّوايـة»[1]. بهـذا يتبيّـن لنـا كيـف أنّ مفهـوم «الفضـاء الروائـي» أعـمُّ وأشـمل مـن مدلـول المـكان الروائـي أو السـردي، وهـو يسـتغرق محمـول مدلولـه، لهـذا تظهـر لنـا وجاهـة الـرأي القائـل «إنّ الفضـاء شـمولي، **لكونـه** يشـير إلـى المسـرح الرّوائـي بكاملـه، والمـكان يمكـن أن يكـون فقـط متعلِّقًـا بمجـال جزئـي مـن مجـالات الفضـاء»[2]، مـن المعلـوم أنّ اسـتعارة عبـارة المسـرح هنـا ذات الدلالـة الفنيّـة المشـهدية فـي هـذا المقـام، مـن شـأنها أن تحيـل إلـى معنـى التشـكيل والتجسـيد الفنّـي للواقـع والظواهـر والأشـياء فـي علاقـة بحركـة الشـخصية، وبنـوع التمثّـل الذهنـي الإدراكـي الـذي تختـصّ بـه، لا سـيَّما إذا اضطلعـت بمهمّـة السـرد، وانفتحـت علـى مسـتويات مـن التخييـل، إذ وعلـى حـدِّ عبـارة باشـلار، يمـارس «الخيـال فعلـه بِحُرِّيَّـة فـي المـكان والزمـان وعناصـر القـوّة»[3].

إنّ أهـمَّ مـا يمكـن أن نسـتنتجه مـن مثـل هـذه التعريفـات المتعلِّقـة بمفهـوم الفضـاء الرّوائـي، يتمثَّـل فـي ضـرورة تغييـر النظـر إلـى المـكان السـردي، والتعامل معـه بوصفـه «فضاءً» مؤلَّفًـا، جـرى تشـييده سـرديًّا. إنّـه عبـارة عـن «شـبكة مـن العلاقـات ووجهـات النّظـر، تتضامـن مـع بعضهـا لتشـيِّد الفضـاء الرّوائـي الّـذي سـتجري فيـه الأحـداث. فالمـكان يكـون منظَّمًـا بالدّقـة نفسـها التـي نظّمـت بهـا العناصـر **السـردية الأخـرى**، مـن نفوذهـا، كمـا يعبّـر عـن مقاصـد المؤلّـف. وتغييـر الأمكنـة يـؤدِّي إلـى نقطـة تحـوّل حاسـمة فـي الحبكـة، وبالتالـي فـي تركيـب السـرد والمنحـى الدّرامـي الّـذي يتخـذه»[4].

معنـى ذلـك أنّ خصوصيـة الفـرق القائـم بيـن المـكان والفضـاء، تتمثَّـل في وجود مسـتويات مـن التداخـل والتواشـج بينهمـا، حيـث الفضـاء أوسـع دلالـة، ويشـمل المـكان، ويسـتغرقه،

(1) المرجع السابق، ص63.

(2) المرجع السابق.

(3) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع سابق، ص116.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص32.

والمـكان مجـال جغرافـي حضـري، قـد يتشـكّل فضـاء سـرديًّا تنسـجه الحكايـة وتبنيـه لغـة الخطـاب، والفضـاء أيضًـا مفهـوم كوسـمولوجي، يشـمل بالضـرورة أكثـر مـن مـكان فـي امتدادات مختلفـة. وغالبًـا مـا تجـيء صـورة الفضـاء فـي سـياق الخطـاب السـردي أوسـع دلالـة، لكونهـا تتشـكَّل مـن خـلال اشـتغال مجـال السـارد، ولا تظهـر أبـرز ملامحهـا إلَّا عبـر القـراءة والتحليـل، وهـو مـا يعنـي أنَّ صـورة الفضـاء فـي الخطـاب الأدبـي تمثّـل مركـز الشِّـعْرِيَّة ومظهرهـا الأبـرز. ولهـذا عـارض، كمـا سـبقت الإشـارة إلـى ذلـك، عـدد مهـم مـن النقـاد ترجمـة كتـاب باشـلار (La poétique de l'espace) بـ«جماليـة المـكان»، إذ رأوا أنّ الترجمـة المثلـى هـي: «شـعرية الفضـاء». وفـي سـياق ذلـك ذهـب حسـن نجمـي إلـى القـول: «ظـلّ يختلـط مفهـوم الفضـاء بمفهـوم المـكان، مـع أنّ الفضـاء غيـر.. والمـكان غيـر. وهـو مـا تطلَّـب توضيحـات متتاليـة مـن باحثيـن ونقَّـاد ومبدعيـن مغاربـة -خصوصًـا- مـن بينهـم الأسـاتذة: محمّـد بـرّادة، أحمـد اليبـوري، محمّـد بنّيـس، حسـن بحـراوي، وحميـد لحميدانـي...»[1].

4- الفضاء والمنظور السردي

يبـدو أنّ مثـل هـذا الطـرح الإشـكالي لمفهـوم «الفضـاء السـردي» فـي تعـدُّد دلالتـه، بـات يقتضـي مـن الباحـث ضـرورة الكشـف عـن ملامـح صـور حضـوره ووجـوه تجلِّيـه الجمالـي فـي مسـتوى بنيـة الخطـاب ولغـة السـرد. ذلـك أنّـه فـي إمـكان «الخطـاب الرّوائـي أن يعـرض علينـا المـكان سـواء بشـكل مجـزأ ومفـكَّك، حيـن يسـتعمل وجهـة النظـر المتقطِّعـة، أو علـى نحـو موحَّـد، إذا كانـت الرؤيـة متسـعة وموتـورة. وفـي كلتـا الحالتيـن سـيكون المنظـور السـردي للمـكان هـو المتحكِّـم فـي بنـاء الفضـاء وإعطائـه طابعـه المميَّـز»[2]. وهـو مـا يعنـي أهميّـة التركيـز علـى كشـف دور المنظـور السـردي فـي تحديـد شـكل الفضـاء الرّوائـي وإنتـاج دلالتـه، ومـن ثـمّ تبيّـن طبيعـة وظيفـة البنيـة السـردية التـي مـن المفتـرض أنّهـا تضطلـع بـدور محـوري فـي تشـكيل الفضـاء الرّوائـي. غيـر أنّ ذلـك لا يتَّضـح إلَّا عبـر تحليـل مجمـل صيـغ «وجهـات النظـر (لكونهـا) تلعـب دورًا حاسـمًا فـي إعـداد الخطـاب والربـط بيـن أجزائـه، وذلـك عـن طريق

(1) حسن نجمي: شعرية الفضاء.. المتخيّل والهويّة في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص6.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص32.

إقامة صلات بين المواد والأجزاء والمظاهر التي يتضمنها الشكل الحكائي، حيث تصبح كلُّها تعبيرًا عن كيفية تنظيم الفضاء»[1].

إنّ الفضاء الروائي لا ينشأ إلَّا عبر تضافر وجهات نظر متحوِّلة ومتعدِّدة، وذلك اعتبارًا لكونه يتشكّل من خلال سياقات حركة الشخصية على أكثر من مستوى: سواء من قبل الرّاوي بوصفه كائنًا مشخّصًا أو متخيِّلاً وورقيًّا، أو من خلال اللُّغة التي يستعملها الرّاوي أو يجري استخدامها في القصِّ والحوار والوقفات المشهدية. فكلُّ لغة لها صفات خاصّة لتحديد المكان (غرفة- حي- مكتب- نزل- مجال طبيعي)، من قبل تلفُّظ الشخصيات التي يستقطبها المكان، وفي المقام الأخير من قِبل القارئ الذي يأتي بدوره بوجهة نظر غاية في الدقة[2]. نتيجة لذلك يظلُّ الفضاء مرتبطًا في شكله وسائر مكوِّناته بحركة الشخصيّة وطبيعة وعيها بذاتها وبالعالم الخارجي ونظرتها إلى الآخر. ممّا يمكن أن يولِّد هويّة تكاد تكون مشتركة بين الإنتاج الأدبي وبعد الفضاء الذي يصير بمنزلة سند محوريٍّ لتكوُّن هويّة الخطاب الأدبي، ذلك أنّ «العمل الأدبي حين يفتقد المكانية، يفتقد خصوصيته وبالتالي أصالته، (إنّ المكانية) تتّصل بجوهر العمل الفنّي، (أي) الصورة الفنيّة»[3]. وإنّه من شأنها أن تتيح لنا إمكان الكشف عن هويّة الشخصية، انطلاقًا من بحث أوجه التفاعل الحاصل بينها وبين المكان، ومن ثمّ إدراك خصوصية نموذجها المميّز أو لنقل «باطن الشخصية»، ممثّلاً في الوعي والشعور ودائرة اللّاشعور والنظرة إلى العالم وإدراك ما يميّز الذّات عن الآخر، أي ما يمثّل هويّة لها. في هذا السياق ظهر وعي بعض الباحثين بضرورة الاهتمام بسبر مكوّنات العلاقة التي تربط بين المكان والشخصية، وما يمكن أن ينتج عن سيرورتها بخصوص تشكّل صورة الفضاء السردي، لا سيّما «أنّنا ننسى غالبًا أنّ هناك تأثيرًا متبادلاً بين الشخصية والمكان الّذي تقيم فيه. وأنّ الفضاء الرّوائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللَّاشعوريّة التي تعيشها الشخصية، وأنّ لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة، دون ربطه بالإنسان الّذي يعيش فيه»[4]. وبحسب باشلار، من الواضح تمامًا

(1) المرجع السابق.

(2) راجع: المرجع السابق.

(3) غالب هلسا: مقدّمة ترجمته لكتاب غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع سابق، ص5، 6.

(4) المرجع السابق، ص44.

أنْ نـدرك كيـف أنّ البيـت كيـان مميَّـز لدراسـة ظاهريـة لقيـم ألفـة المـكان مـن الداخـل، علـى شـرط أن ندرسـه كوحـدة وبـكلّ تعقيـده، وأن نسـعى إلـى دمـج كلّ قيمـه الخاصّـة فـي قيمـة واحـدة أساسـية. وذلـك لأنّ البيـت يمدّنـا بصـور متفرّقـة، وفـي الوقـت ذاتـه يمنحنـا مجموعـة متكاملـة مـن الصـور»[1].

وهنـا تجـدر الإشـارة إلـى أنّ احتضـان فضـاء المـكان السـردي لحركـة الشـخصية ولسـيرورة الأحـداث يختلـف عـن دور الزمـن فـي ذلـك، إذ يمثِّـل «المـكان الخلفيـة **الأرضيَّـة** التـي تقـع فيها أحـداث الروايـة، أمّـا الزمـن فيتمثـل فـي هـذه الأحـداث نفسـها وتطوّرهـا، وإذا كان الزمـن يمثِّل الخـط الـذي تسـير عليـه الأحـداث، فـإنّ المـكان يظهـر علـى الخـطِّ، ويصاحبـه ويحتويـه فالمكان هـو الإطـار الـذي تقـع فيـه الأحـداث»[2]. ومـن ثـمَّ يختلـف نـوع إدراك حضـور الزمن عـن إدراك صـورة الفضـاء «حيـث إنّ الزمن يرتبط بالإدراك النفسـي أمـا المكان فيرتبط بالإدراك الحسّـي»[3]. ومـن هنـا أمكـن القـول إنّ: «تجسـيد المكان عبـر صورة مكانيـة في الروايـة ليس تركيبًا للأشـكال والألـوان فقـط، ولكـن هـو تشـكيل يجمـع مظاهـر المحسوسـات مـن أصـوات وروائـح المدينـة وألـوان وأشـكال وظـلال وملموسـات»[4]. ويحيـل هـذا التشـكيل بوصفـه بنـاءً وتوليفًا إلى الأشـياء والأشـخاص، ولنقـل إلـى مكوِّنـات العالـم الخارجي التـي تكون «طريقـة تقديمها هـي الوصف»[5]. ويعـود ذلـك إلـى كـون طرائـق النصـوص الروائيـة، فـي تحديـد دور الوصـف بالنسـبة إلـى تصوير شـكل المـكان تتفـاوت، و«جميع الأجـزاء المكوّنة للنسـيج الحكائي، يمكنها أن تخبرنـا عن الكيفيّة التـي نُظِّـم بهـا الفضـاء الرّوائـي، **إذ فضـاء** المـكان فـي الرّواية، شـديد الارتبـاط ليس فقـط بوجهة النظـر، والأحـداث والشـخصيات»[6]. بـل كذلـك يبـدو وثيـق الصلـة أيضًـا «بزمـن القصّـة وبطائفـة مـن القضايـا الأسـلوبيّة والسـيكولوجيّة والتيماطيقيـة التـي إن كانـت لا تتضمَّن صفـات مكانيّة في الأصـل، فإنّهـا ستكتسـبها فـي الأدب كمـا فـي الحيـاة اليوميّـة، وذلـك علـى شـكل مفهومـات مثـل: الأعلـى/ الأسـفل، المرتفـع/ المنخفـض، اليميـن/ اليسـار... إلخ»[7].

---

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع سابق، ص35.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1984، ص76.

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع السابق، ص111.

(5) المرجع السابق.

(6) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص32

(7) المرجع السابق، ص33.

5- شعرية الفضاء في الخطاب السردي: منوال المقاربة

من هذا المنطلق يجدر التطرُّق إلى طرح مسألة شعريَّة الفضاء في الخطاب السردي ومظاهر حضورها؛ إذ هي تمثِّل أبرز مظهر لجماليات إنشائية السرد وتقنيات القصِّ وفنيّات الوصف التي يمتاز بها السرد الحكائي الأدبي، من جهة كونه فنًّا مادّته اللغة، يختلف عن غيره من ضروب الكلام العادي.

إنّ إدراك صورة «شعرية الفضاء» السردي، أو ذاك الذي جرى نقله إلى العربية، تحت عنوان «جماليات المكان»، تقتضي البحث في مستوياته الفنيّة وإدراك مظاهره، ويكون ذلك عبر تحليل بنية الخطاب السردي ولغة القصّ في تشكُّلاتها الدلالية والأسلوبية الجمالية، من جهة إحالتها إلى الفضاء بوصفه كلًّا سرديًّا متخيَّلاً جرى بناؤه عبر لغة القصِّ، وتشكّلت ملامحه في خطاب أدبي، أهمّ ما يميِّزه يتمثّل في تلك الحركية وذاك الترابط القائم على الانسجام بين الأمكنة وحركة الشخصيات، وهو ما يشكِّل في مجموعه عالم الفضاء السردي، في ثباته وسيرورته، وفي ظهوره وتخفِّيه وفي وضوحه ولبسه. حيث يمثِّل التخفِّي والالتباس ضربًا من ضروب شعرية الفضاء السردي، ويكون ذلك محدِّدًا لصورة تلك الشعرية، التي تتكوَّن عناصرها من خلال تنوّع تلك الانزياحات الجمالية والدلالية في مستوى اللغة والأسلوب وعبر أشكال القصِّ والعرض، تلك التي تجعل الفضاء يتجاوز أن يكون مجرَّد مجال أو حيِّز محدِّد لحركة الشخصيات أو حاضنٍ لأقوالها وأفعالها.

ينبني بحث شعرية الفضاء السردي على تصورين أساسين، يمثّل كلٌّ منهما مفهومًا محوريًّا قائمًا ضمن نظرية تحليل السرد، بخصوص قراءة بعد المكان في خطاب الحكاية، على اختلاف أنواعها السردية.

يرتبط أوّل هذين التصوّرين بمفهوم «التقاطب»، وقد صار يمثّل «الإجراء الملائم لتطويع موضوع البحث وفتحه على ممكنات التحليل (إذ) أتاح هذا المفهوم من حيث هو مسرح لثنائيات وتقاطبات، تخلق التوتر الاعتيادي بين عناصر الفضاء الروائي وتعطيه طابعه الجدلي وتجربته الخاصّة»[1]. وهي من ثمَّ تولِّد إمكانات واسعة لدراسة الخطاب

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص98

السـردي. لكونهـا تكشـف عـن تلـك الثنائيـات القائـم عليهـا مفهـوم «التقاطـب»، فتقيـم علاقـات ترابـط وتأثيـر وتأثُّـر بيـن عناصـر الفضـاء الروائـي، فتصبـح نتيجـة لذلـك ثنائيـات متقابلـة (بحـر/ بـرّ، بيـت/ شـارع، ريـف/ مدينـة/ سـجن/ فضـاء حـرّ، فضـاء مقـدّس/ فضـاء دنيـوي)، وتظـلّ تلـك الثنائيـات متحكِّمـة فـي علاقـة الشـخصية بالفضـاء، فتسـهم فـي إنتـاج شـكل الفعـل والحركـة، لتتحكَّـم مـن ثـمَّ فـي توليـد الظواهـر والأحـداث، وفـي بلـورة نـوع القيـم وتحـوُّل أشـكال الوعـي. غيـر أنّ «التقاطـب الأكثـر أهميّـة، نجـده حاضـرًا فـي ذاك «التقاطـب المكانـي **الموجـود** بيـن الإقامـة وبيـن أماكـن الانتقـال. وهـذا المفهـوم لا ينطبـق فحسـب علـى الرؤيـة الهندسـية للمـكان، بـل علـى الاتصـالات العاطفيـة والقيـم الاجتماعيـة والأخلاقيـة التـي نصادفهـا فـي هـذا الطـرف مـن التقابـل»[1]. حيـث يؤثّـر ذاك التقاطـب المكانـي فـي تحـوّل الوعـي بالقيـم، وفـي تحـوّل شـكل إدراك الفضـاء والنظـرة إليـه، ومـن ثـمّ يكـون التحـوّل فـي بنـاء صـورة الفضـاء السـردي التـي ينـزع الخيـال الإبداعـي للـرّاوي عبـر ضـرب مـن اللعـب والفـنّ إلـى محاولـة إنشـائها. وهـذا مـدار معنـى الـرأي القائـل إنّـه «لا وجـود لنظريـة مشـكّلة مـن فضائيـة حكائيـة، ولكـن هنـاك فقـط مسـار للبحـث مرسـوم بدقَّـة، كمـا توجـد مسـارات أخـرى علـى هيئـة نقـاط متقطّعـة»[2]. وهـو مـا يشـرّع لإمـكان فتـح البـاب واسـعًا علـى مسـتويات البحـث الشـعري فـي صـور الفضـاء السـردي وفـي تأويـل أشـكال حضـوره فـي الخطـاب السـردي دلاليًّـا وجماليًّـا.

ويتعلّـق المفهـوم الثانـي بنـوع العلاقـة التـي تنشـأ بيـن الشـخصية السـردية المتخيَّلـة والفضـاء الروائـي الـذي يشـيِّده السـارد ويكـون مجـالًا لحركـة الشـخصية أو وجهـة تقصدهـا، انطلاقًـا مـن بحـث ذاك التفاعـل بيـن الـذَّات والفضـاء، فبحسـب ميشـال بوتـور: «إنَّ للأشـياء تاريخًـا يرتبـط بتاريـخ الأشـخاص، لأنّ الإنسـان لا يشـكِّل وحـدة بنفسـه[3]، معنـى ذلـك أنَّ الفضـاء الروائـي ذو «غـزارة وتنـوّع وتعقيـد، **ممَّـا** أدّى ببعـض الدّارسـين إلـى اعتبـاره مجمـل الأمكنـة التـي تتحـرَّك فيهـا الشـخصيات»[4]. غيـر أنّـه لا يمكـن لهـذا الفضـاء «بأيَّـة حـال أن يظـلَّ منعـزلًا عـن باقـي مكوِّنـات السـرد الأخـرى للنـصّ كالشـخصيات، والأحـداث والزمـن. وعـدم النظـر إليـه

(1) المرجع السابق.

(2) أورد هذا القول: أمين عثمان: توظيف التراث في الرواية التونسية، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012، ص213.

(3) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، 1971، ص، 55، نقلًا عن حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص44، 45

(4) لحسن لحمامة: مقدِّمة ترجمة جوزيف إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص10.

في تفاعله مع المكوِّنات الأخرى يجعل التأويل قاصرًا عن إدراك الأبعاد الدلالية. ذلك أنَّ الرّوائي مثل الفنَّان المعماري، يشيّد فضاءه النصّي وفق تصوُّر محكم واستراتيجية معيّنة، ويشكِّل نصَّه كموضوع للفكر الذي يخلقه»[1]. لهذا يمكن أن يمثِّل وضع أشكال التقاطب بين أبعاد المكان ومستوياته، وبين الشخصية والمكان أفقًا لتحديد شكل الفضاء السردي وإنتاج دلالاته، مدخلاً رئيسًا إلى دراسة شعرية الخطاب السردي التي «تسلِّم بتأثير الوجود الإنساني في تشكيل الفضاء الروائي، وتلحُّ خصوصًا على أهميّة رؤية الإنسان إلى المكان الذي يأهله»[2]. فيمكن، مثلاً، أن يُتَّخذ من وحدة «البيت» بعدًا لإدراك مثل هذا الخصائص المميِّزة للفضاء. لاسيّما إذا عرفنا كيف أنّ «الجوهري في تحليل الفضاء الروائي، هو تلك العلاقة بين المكان كعنصر إقليدي (نسبة إلى هندسة اليوناني إقليدس) والشخصية التخيُّلية التي ستجعل منه مكانها في العالم، فيصبح البيت كونها الخاصّ بتعبير باشلار»[3]، وهو ما دفع به إلى اعتبار «البيت ركننا في العالم **و**كوننا الأوّل؛ كون حقيقي بكلّ ما للكلمة من معنى، **ومن ثمَّ** فكلّ الأمكنة المأهولة تحمل جوهر فكرة البيت»[4].

ولا يعني ذلك أنّ دراسة حضور كل «بيت» في عمل سردي ما، من شأنها أن تمثِّل مدخلاً إلى دراسة علاقة الشخصية بالمكان وشعرية الفضاء، ذلك أنَّ «نصوصًا كثيرة تعنى بتصوير فضاء البيت وتوسّعه وصفًا وتشريحًا، ولكن من دون أن تتقدَّم خطوة واحدة نحو إدراك قيم الألفة الإنسانية التي تكمن فيه، وتمثّل جوهر فكرة البيت»[5]. وهو ما يعني أنّ الفضاء لا يتحدَّد ولا يكتسب بعده الشعري أو الدلالي إلا من خلال إدراك جوهر العلاقة الرَّابطة بينه وبين الشخصية أو مجموع أفراد، أيضًا عبر احتضانه لأفعال وأحداث، ضمن أطر تكون بمنزلة وحدات ونويات صغرى (بيت، مدرسة، مقهى، جامع، مكتب، سوق...)، تشكل مجمل مقوِّمات بنية الفضاء، في علاقتها بنسق حركة الزمن وتحوُّلات القيم وطبيعة النظرة إلى العالم والأشياء.

هكذا صار مفهوم التقاطب في إحالته إلى «الثنائيات»، وانطلاقًا من شكل العلاقة

---

(1) المرجع السابق.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص27.

(3) المرجع السابق.

(4) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع سابق، ص36.

(5) المرجع السابق.

التـي تربـط الشـخصية بالمـكان، مـن أبـرز الآليـات الناجعـة فـي دراسـة شـعرية الفضـاء الرّوائـي، حيـث شـكَّل ذلـك نـواةً لأسـاس علمـي منهجـي فـي مثـل هـذا الضـرب مـن الدِّراسـات. وللإشـارة فـإنَّ الأصـول الأولـى لهـذا المفهـوم تعـود إلـى مجـال الفيزيـاء الرّياضيّـة، إذ اسـتنادًا إليهـا جـرت إعـادة إنتاجـه مفهومًـا وأداة نظريـة فـي علـم السـرديات Narratologie، وذلـك بهـدف بلـوغ مسـتوى مـن التحليـل العميـق المتـوازن لبعـد الفضـاء فـي الرّوايـة. لا سـيّما أنّ مفهـوم التقاطـب غالبًـا مـا يظهـر «فـي شـكل ثنائيـات ضدِّيـة تجمـع بيـن قـوى أو عناصـر متعارضـة، بحيـث تعبِّـر عـن العلاقـات والتوتّـرات التـي تحـدث عنـد اتّصـال الـرّاوي أو الشـخصيات بأماكـن الأحـداث»[1].

لقـد غـذّى ذاك التصـوُّر القائـل بالتلاقـي بيـن الروايـة والفنـون الأخـرى فكـرة الاقتبـاس والتوظيـف وإعـادة الإنتـاج، «فـالأدب والسـينما والرقـص، وخاصّـة الموسـيقى، فنـون زمنيـة، بمعنـى أنّهـا فـي الجوهـر متعاقبـة»[2]، فـي مقابـل ذلـك ظهـر بحـث الفضـاء الروائـي بوصفـه تشـكيلًا فنيًّـا للمـكان، أساسـه وجـود التقاطـب بيـن العناصـر المكوّنـة للفضـاء، وظهـرت الحاجـة إلـى اسـتخدام «تعارضـات الخطِّـي والتصـوّري والمغلـق والمفتـوح والمسـطَّح والعميـق»[3]، لكونهـا أبعـادًا تتحكَّـم فـي أطـر بنـاء شـعرية العمـل الفنّـي. ولعلَّهـا ذات المفاهيـم التـي هيّـأت لظهـور مفهـوم «التقاطـب» أصـلًا. لقـد صـاغ لوتمان مفهـوم الفضـاء السـردي انطلاقًا مـن فرضية أساسـيّة تسـتند إلـى الطبيعـة الفيزيائيّـة لقانـون التقاطـب، وخلـص إلـى نتيجـة مهمّـة مفادهـا أنّ الفضـاء عبـارة عـن «مجموعـة مـن الأشـياء المتجانسـة (الظواهـر، والحـالات، والوظائـف، والصّـور، والـدلالات المتغيّـرة... إلـخ)»[4]. ليسـتنتج كيـف أنّـه تقـوم بيـن تلـك الأشـياء «علاقـات شـبيهة بتلـك العلاقـات المكانيّـة المعتـادة كالامتـداد والمسـافة وأنّ لغـة العلاقـات المكانيّـة تصبـح مـن الوسـائل الأساسـيّة للتعـرّف علـى الواقـع، فمفاهيـم مثـل الأعلـى/ الأسـفل، القريـب/ البعيـد، المنفتـح/ المنغلـق، المحـدود/ اللّامحـدود، والمنقطـع/ المتصـل، كلّهـا تصبـح أدوات لبنـاء النمـاذج الثقافيّـة، دون أن تظهـر عليهـا أيَّـة صفـة مكانيَّـة»[5].

هكـذا تبـدو طرافـة دراسـة بعـد الفضـاء الرّوائـي فـي ضـوء مفهـوم التقاطـب مـن جهـة

(1) المرجع السابق، ص33

(2) جوزيف إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق ص26.

(3) المرجع السابق، ص34

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص34

(5) المرجع السابق.

كونـه تصـوُّرًا علميًّـا وجماليًّـا فـي الوقـت نفسـه. غيـر أنّـه لمَّـا كان «الإحسـاس بالفضـاء يهيمـن بـلا ريـب علـى الإحسـاس بالزمـن ضمـن السـيرورة الإدراكيـة للفـرد»[1]، فـإنّ مسـألة دراسـة الفضـاء السـردي، مهمـا كان الدافـع إليهـا علميًّـا منهجيًّـا دقيقًـا، فإنّهـا تظـلّ بمعنـى مـا ذاتيّـة فـي جوانـب كثيـرة منهـا. لهـذا لا بـدَّ أن نضـع فـي الاعتبـار قيمـة الوعـي بحضـور البعـد الذاتـي فـي تركيبـة العمـل السـردي وفـي تشـكيل صـورة الفضـاء، وهـو حضـور إشـكاليٌّ غيـر واضـح المعالـم بالضـرورة، يصعـب تحديـد شـكله ومجالـه؛ لكونـه نابعًـا عـن تجربـة فـنّ وهاجـس إبـداع، ارتبـط بدواخـلِ الـذَّات وأخـصِّ خصوصياتهـا، حيـث يلعـب الإحسـاس والتخييـل أو التمثُّل الذاتـي الجمالـي للأشـياء والأمكنـة دورًا محوريًّـا فـي إنتـاج أشـكال الفـنّ وتجسـيمها فـي خطـاب شـعري، لهـذه العوامـل ظـلَّ «كتَّـاب الرّوايـة ونقَّادهـا لا يكفـون عـن الجهـر بـأنّ تشـكيل الفضـاء الرّوائـي لا يخضـع لقانـون ثابـت، **وهـو** لا يتّبـع خطَّـة معلومـة، ومُفكَّـرٌ فيهـا قبـلاً»[2]. يبـدو أنّ هـذا التصـوّر وجيـه، «طالمـا أنّنـا لـم نتوفَّـر بعـد علـى شـواهد ملموسـة أو قرائـن دامغـة تفسـد ذلـك الـرّأي أو تضعـه فـي أزمـة»[3].

هكـذا أمكـن أن نسـتنتج كيـف أنّـه لئـن بقـي الفضـاء الروائـي بمنزلـة «كلٍّ معقَّـد **فـلا** يمكـن اختزالـه فـي مجـرّد وصـف للأمكنـة»[4]، كمـا أنّ تحليـل بعـد المـكان فـي الروايـة ليـس مجـرّد بحـث فـي صـورة الواقـع فـي ذهـن الشـخصية، معنـى ذلـك أنّ إمـكان إدراك مقوِّمـات صـورة الفضـاء، يقتضـي منَّـا محاولـة إحـكام الاشـتغال علـى الكـون النصِّـي والبحـث فـي نسـيج اللغـة السـردية، ثـمَّ اتِّخـاذ ذلـك منطلقًـا لرصـد أوجـه حضـور مكوِّنـات الخطـاب السـردي فـي اشـتغالها وسـيرورة تشـكُّلها، وهـو مـا يمكـن أن يمثِّـل مدخـلاً وجيهًـا للبحـث فـي سـبل المعنـى وآفـاق الدلالـة ومسـتويات تجلِّـي جماليـات الكتابـة والإبـداع.

بهـذا أمكـن أن نخلـص إلـى القـول إنَّ الفضـاء الروائـي مثلـه مثـل سـائر المكوِّنـات الأخـرى للسـرد، لا يوجـد إلَّا مـن خـلال اللغـة. فهـو فضـاء لفظـي Espace verbale بامتيـاز، يختلـف عـن الفضـاءات الخاصّـة بالسـينما والمسـرح، ويتجـاوز حيّـز كلِّ الأماكـن التـي يمكـن أن ندركهـا

(1) جوزيف إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، ص34؛ وراجع غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع سابق، ص17 وما بعدها.

(2) جوزيف إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص36.

(3) المرجع السابق.

(4) ماهـر جـرّار: أرض السـواد وخضـار السـرد، الطريـق، العـدد 4، السـنة 59، ص140؛ نقـلًا عـن: صالـح إبراهيـم: الفضـاء ولغـة السـرد فـي روايـات عبدالرحمـن منيـف، المركـز الثقافـي العربـي، بيـروت، الـدار البيضـاء، 2003، ص8.

بالبصر أو بالسمع. إنَّه فضاء لا يوجد إلّا عبر الكلمات المطبوعة في نصِّ الخطاب الإبداعي أي في «الكتاب، لذلك فهو يتشكَّل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه، ويحمِّله طابعًا مطابقًا، لطبيعة الفنون الجميلة، ولمبدأ المكان نفسه»[1].

لذلك تعدَّدت نماذج دراسة الفضاء في السرد، حيث يتَّضح كيف أنّ تحليل الفضاء الرّوائي، يمكن أن يتخذ لدى بعض الباحثين أربعة مستويات تقتضي بدورها تحليل أبعاد ودراسة عناصر مختلفة في تكوين الفضاء، تساعد دراستها وتحليل أطر اشتغالها على تحديد خصائص صورة الفضاء السردي في وجوهها المتعدّدة، وفي دلالاتها المختلفة، وذلك من خلال البحث في تنوّع أشكال حضور الفضاء في بنية العمل السردي في مختلف تجلِّياتها، ولعلّ الصيغة المثلى لدراسة مستويات حضور الفضاء السردي وظهور صوره في الخطاب السردي، يمكن أن تكون على النحو الآتي:

الفضاء الجغرافي، وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولَّد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال، أو يُفترض أنهم يتحركون فيه.

فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضًا، غير أنّه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الرّوائية أو الحكائية -باعتبارها أحرفًا طباعيَّة- على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

الفضاء الدلالي: يشير إلى الصورة التي تخلُقها لغة الحكي، وإلى ما ينشأ عنها من بُعد، في ارتباط بالدلالة المجازية بشكل عام.

الفضاء منظورًا: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الرّاوي أو الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة، تشبه واجهة الخشبة في المسرح[2].

يبدو أنّ البعدين الأخيرين قد اتخذا هنا تسمية الفضاء، دون أن يدلَّا على مساحة مكانية محدّدة، على خلاف البعدين الأولين اللذين يمكن اعتبارهما مبحثين حقيقيين

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص27.

(2) حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، مرجع سابق، ص62.

في فضاء الحكي، كما يمكن إرجاع المبحث الثالث (الفضاء الدلالي) إلى موضوع الصورة في الحكي، أو لنقل «الصورة السردية» والمبحث الرابع إلى موضوع زاوية النظر لدى الرّاوي[1]. وذلك لكونه لا يحيل إلى ما تسميه كريستيفا الفضاء النصّي للرّواية، وإنّما يتعلّق بما «يشبه زاوية النظر التي يقدّم بها الكاتب أو الرّاوي عالمه الرّوائي»[2]. ذلك أنّه لأجل إدراك أوجه حضور شعرية الفضاء الرّوائي، تظهر «عدّة مفاهيم **تكون بمثابة** مفاتيح، خاصّة بأصناف الفضاء **وهي** المسمّاة: الهندسي والمحتمَل والمطابق والمولَّد. ويهمّ الفضاء الهندسي العناصر الإقليدية الفضائية مثل النقطة والمستوى والخطِّ في الرواية»[3].

غير أن هناك من نظر إلى المسألة من جهة تلقِّي أثر تعدُّد أنماط الفضاء السردي وتنوُّع أشكال ظهوره في مستوى اللغة الشعرية، وذلك بحسب تشكُّل مضامين الخطاب الرّوائي وتنوُّع صور دلالاته على المعاني والأفكار، فظهر الحديث عن «الفضاء الخيالي» الذي لا وجود له إلَّا «في مستوى مراكز الوعي المولِّدة لصورته، ومنها الفضاء الغيبي الممتدُّ فيما وراء الحياة والمادّة والواقع، والفضاء الأصلي الأوّل (ممثَّلاً في) استحضار صورة العالم الأولى يوم كانت البشرية في مبتدإ وجودها»[4]. إضافة إلى «فضاء مادي فعلي»[5]. ومن أنواعه «الفضاء الاجتماعي، وهو الذي نلتقي فيه بالآخر، لننصرف إلى ممارسة الجانب المدني (أيضًا الفضاء) السياسي والفضاء الاقتصادي»[6]. ويوجد في مقابل ذلك «الفضاء الذاتي»، وهو الذي يُحدّد على أنّه ذاك «الذي يقبل فيه الإنسان على ممارسة نفسه وعيش حياته من حيث هو فرد، وفي كنفه **يمكن أن** يتحرّر من قيود دوره الاجتماعي ويسكن إلى ذاته»[7]. وقد يتمثّل فضاء الوجود الذاتي في المنزل أو في الطبيعة أو في مجال خاصّ بالذّات لا يشاركها فيه غيرها. لهذا أمكن القول إنّ «مجمل الأمكنة في الرواية ليست إلَّا مكوِّنًا من ضمن مكوّنات أخرى تشكِّل في مجملها

(1) المرجع السابق.

(2) المرجع السابق.

(3) جوزيف إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص15.

(4) عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة، مرجع سابق، ص16.

(5) المرجع السابق.

(6) المرجع السابق.

(7) المرجع السابق.

الفضاء الروائي»[1]، والأهمّ من ذلك هو أنّ مكوّنات الفضاء السردي «ليست **هي** الفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي ليس هو ذاك الحيِّز الذي تواضع عليه البشر، بل إنّه أكثر من ذلك وأعمق، حيث يتجاوز حدود الشخصيات الروائية وحدود النصّ ليتماهى مع القارئ، بوصفه شخصية تتماهى مع الشخصيات **السردية الأخرى** وتنتج نصًّا آخر»[2]، حيث يجري استئناف تشييد هذا الفضاء من خلال فعل القراءة، وعبر تفاعل القارئ مع لغة الخطاب السردي في عوالمها التخييلية ومن خلال مختلف مستوياتها الدلالية والجمالية.

من هنا أمكن أن نخلص إلى نتيجة مهمّة، تتمثّل في أنّنا سنستأنس بمجمل هذه المقاربات النظرية وتلك الأدوات التحليلية التي تشتمل عليها، وأيضًا مجموع تصوُّرات مفهوم الفضاء السردي وتمثّلاته الممكنة، دون أن نتّخذ أيًّا منها نموذجًا أو نتقيَّد حرفيًّا بتطبيق آليٍّ لأيٍّ من تلك الأدوات والمفاهيم. ذلك أنَّ هاجسنا المحوري يتمثّل في تركيز البحث عن سبل أنجع لدراسة وجوه حضور بعد الفضاء السردي في الرواية العربية، أيضًا رصد أهمّ تحوّلاته وأشكال تكوّنه، تلك التي أثَّرت في مكوِّنات صورة الفضاء السردي، لندرك من خلال ذلك مستويات حضور «الشعرية» بوصفها جمالية في بناء اللغة والخطاب وتجسيم انزياحات اللغة السردية في أبعادها الأسلوبية الفنيّة والدلالية المنتجة للرؤى والأفكار. ومن ثمَّ قد تسهم هذه المقاربة التي نتطلَّع إلى إنجازها في إنارة مسألة دراسة الفضاء الروائي في مختلف أشكال حضوره، بما يساعد على فهم خصائص التجربة الروائية العربية وتلقّي جماليات خطابها السردي في بعديها الدلالي والفنّي، لا سيّما إذا أدركنا كيف أنّ «التألّق الفنّي يكون للمكان كفضاء، وليس كديكور أو مكان هندسي **وهو** أمر تفرضه طبيعة حضوره في الرواية»[3]. ولعلَّ إدراك ذلك صار يتوقَّف على منهاجية القراءة وأدوات تلقي أشكال الصورة المميّزة للمكان السردي، حيث إنَّه، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، يمكن أن يكون للتفاعل بين القارئ والنصّ الأثر البارز في إدراك جماليات الموضوع المقروء، وهو ما يطرح إمكان الاستفادة، إضافة إلى مفاهيم الشعرية، من جماليات التلقّي وآليات التحليل السيميائي، لأجل توسيع مجال استكناه

(1) لحسن لحمامة: مقدّمة ترجمة: جوزيف إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص10.

(2) المرجع السابق.

(3) هاجد بن دميثان الحربي: الفضاء المكاني في رواية «الآخرون»، ضمن أعمال ندوة آفاق التجديد في الأدب السّعودي، جامعة الطائف، ط1، 1432هـ/ 2011م، ص238.

مستويات حضور الأبعاد الجمالية للغة والخطاب، بما هي نسيج لدلالات عالم المكان، كما تشكّل في الفضاء الرّوائي، واستقطبته تلك الثنائيات الضدّية لتجمع بين وحداته والعناصر المكوّنة لعالمه، عبر لغة ترتقي من مجال الاستعمال العادي التداولي إلى شعريّة الإيحاء وجماليات الدّلالة، ومن صور واقعية للواقع والمكان إلى تشكيلات فنيّة ذات جمالية دالَّة لصورة الفضاء السردي. ومن ثمَّ تبرز إمكانية إدراك محمولات اللغة السردية الفكرية ومستويات دلالاتها على رؤى العالم في تجلياتها الحضارية والوجودية. ذلك أنّه قد أصبح «من الأهميّة نهوض الفكر العربي، وليس الخطاب النقدي وحده، بمهام بلورة معرفة خاصّة بالفضاء وإثرائها، والحال أنّنا لم ننتج حتّى الآن خطابًا معرفيًّا عربيًّا حول الفضاء. فلعلَّ مثل هذه المعرفة تتيح لنا -نحن العرب- أن نجد إجابات ممكنة عن الأسئلة التي يطرحها علينا **ما يحيط بنا وما يحدّدنا**. وهنا ينبغي ألَّا ننسى أنّ القضيَّة الفلسطينية، مثلاً، لم تكن في أيَّة لحظة من اللحظات غير قضيّة فضاء أساسًا...»[1].

هكذا من خلال ما تقدّم بيانه، نكون قد طرحنا أهم ما يتعلَّق بمفهوم الفضاء السردي في مباحث السرديات الغربية المعاصرة، ونظرنا في أشكال تلقِّي هذا المفهوم في تعدُّد مرايا ظهوره لدى السياق النظري الأدبي والنقدي التحليلي العربي، حيث حاولنا الاشتغال على أهمِّ القضايا النظرية والإجرائية التي صار يطرحها مفهوم الفضاء السردي حديثًا، كما حاولنا التطرُّق إلى طبيعة وظائف الفضاء في الكشف عن خصوصية الإنتاج الروائي وإدراك جماليات النصّ السردي، وذلك عبر دراسة خصائص بناء خطابه وتحليل نسيج لغته الفنيّة. أيضًا حاولنا فتح نوافذ على دور الرؤية الذَّاتية والسياق والمحيط والثقافة في تشكيل الفضاء السردي الذي هو من أهمِّ مكوِّنات الخطاب الروائي. لنستنتج كيف أنّ الطبيعة المميِّزة لشكل العلاقة المتحوِّلة التي تربط الفضاء بالشخصيّة، وتتحكّم في نسق تكوُّن الوعي ورؤى العالم، يظلّ لها الأثر البارز في نحت خصائص الفضاء الروائي وتشييده ومقوِّماته الأساسية على صعيد مستويات الدلالة ورؤى الفكر وبناء الشكل الفنِّي.

---

(1) حسن نجمي: شعرية الفضاء.. المتخيّل والهويّة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص6.

المصادر والمراجع

- إبراهيم، صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2003.
- إ. كيسنر، جوزيف: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن لحمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.
- باختين، ميخائيل: أشكال الزّمان والمكان في الرّواية، ترجمة: يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.
- باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987.
- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، 1990.
- بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، 1971.
- جرّار، ماهر: أرض السواد وخضار السرد، الطريق، العدد 4، السنة 59.
- الرياحي القسنطيني، نجوى: الوصف في الرواية العربية الحديثة، كلّية العلوم الإنسانية، والاجتماعية، تونس، 2007.
- زايد، عبد الصمد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي الحامي، كلية الآداب منوبة، تونس، 2003.
- زراقط، عبد الحميد: في بناء الرواية اللبنانية، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1999.
- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002.
- الضبع، مصطفى: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.

- طرابيشي، جورج: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985.
- عثمان، أمين: توظيف التراث في الرواية التونسية، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.
- قاسم، سيزا: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1984.
- لحميداني، حميد: بنية النصّ السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2000.
- مرتاض، عبد الملك: نظرية الرّواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
- النابلسي، شاكر: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 1994.
- نجمي، حسن: شعرية الفضاء.. المتخيّل والهويّة في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997.
- **مؤلّفات جماعية:**
- الحربي، هاجد بن دميثان: الفضاء المكاني في رواية «الآخرون»، ضمن أعمال ندوة آفاق التجديد في الأدب السّعودي، جامعة الطائف، ط1، 1432هـ/ 2011م.
- الفضاء الرّوائي، تأليف جماعي، ترجمة: عبد الرحيم حزّل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.
- معجم السرديات، عمل جماعي بإشراف محمّد القاضي، ط. مشتركة، تونس، لبنان، المغرب، مصر، الجزائر، 2010.

آندري مارسي: التنظير للأسلوب..
السيميائيات [السردية] نحو موضوعات جديدة(*)

عبد القادر فهيم شيباني(1)

البريد الإلكتروني:

otaha80@gmail.com

(*) Andrée Mercier, Le style et sa théorisation ou les nouveaux objets de la sémiotique, Protée, théorie et pratiques sémiotique, v.2, numero 2, 1995, pp.7- 15.

(1) باحث أكاديمي من الجزائر. كاتب ومترجم مهتم بقضايا السيميائيات وتحليل الخطاب. يشغل منصب أستاذ مشارك في كليات التقنية العليا بالإمارات، ومدير مجلة أيقونات. محكم في عدد من المجلات العلمية. من مؤلفاته: ترجمة كتاب «مصطلحات المفاتيح في اللسانيات»، و«السيميائيات العامة»، و«السرديات الرقمية»، و«سيميائيات المحكي المترابط»، و«النسق وسيميائيات العلامة اللسانية»، و«السيميائيات المنطقية والعلامة البصرية».

Andrée Mercier: Theorizing Style, Towards New Topics for Semiotics

Abstract:

The article deals with one of the most important and promising questions in the field of semiotic studies; Those linked to attempts at theoretical framing of the problematic of style on the scale of its representations which go beyond the linguistic given, in a vision which seeks to approach these founding efforts or attempts in the stylistics of rhetoric and the history of art, in the context of a vision based on the resurrection of the semantic model for which the narrative school was founded through the works of Algirdas Julien Greimas and his disciples Beginning with structural semantics and ending with the horizons opened up by the semiotics of the passions, all in an attempt to transcend the limits of the sentence of style and orient it towards the processes of execution of the discourse within the framework of the dialectic between the being of the subject and his action in the aesthetics of the style.

Key words:

semiotic; styl; rethoric; stylistic; semantic.

آندري مارسي: التنظير للأسلوب..
السيميائيات [السردية] نحو موضوعات جديدة

ملخص:

يتناول المقال واحدة من أهم القضايا الواعدة في حقل الدراسات السيميائية، تلك المتعلقة بمحاولات التأطير النظري لإشكالية الأسلوب على نطاق تمثلاته التي تتجاوز المعطى اللساني، ضمن رؤية تسعى للمقاربة بين تلك الجهود أو المحاولات التأسيسية في أسلوبيات البلاغة وتاريخ الفن، وذلك في سياق رؤية تقوم على بعث أنموذج الدلالة الذي أسست له مدرسة السيميائيات السردية عبر أعمال ألجيرداس جوليان غريماس وتابعيه، بدءًا بالدلاليات البنوية، وانتهاء بالآفاق التي فتحتها سيميائيات الأهواء. كل ذلك في محاولة لتجاوز جملة الأسلوب والتحول بها نحو عمليات التخطيب في سياق الجدلية الدائرة بين كينونة الذات المتلفظة وفعلها.

كلمات مفتاحيّة:

سيميائيات، أسلوب، بلاغة، سرد، دلاليات بنوية، التلفظ، الملفوظ، الأهواء.

نص الترجمة

إنـه إذا مـا تقـرر البحـث في أنطولوجيـا النصـوص النقديـة المثـارة حـول موضـوع الأسـلوب عـلى كثرتهـا، فـإن ذلـك سيكشـف بـلا شـك عـن جهـد هائـل، وعـن محاذيـر جمـة ارتبطـت بـ«واقعـة» ظلـت محـل اسـتقصاء لزمـن طويـل في حقـل الفنـون، والآداب، والخطـاب بشـكل عام. وسـيُظهر هـذا البحـث أيضًـا كيـف أنـه عـلى امتـداد تاريـخ الأسـلوب، وتعريفاتـه المتعـددة، أن الأخـير قـد اسـتطاع أن يكتسـب محتـوى دلاليًّـا يتصـف بالامتـداد، والتعـدد، في مقابـل معرفـة عفويـة شـكلت موضوعـه. وهـو مـا سـيقودنا في المجمـل أيضًـا، إلى أن البحـث في موضـوع الأسـلوب، وتواتـر المعرفـة المتصلـة بـه، لم يَقُـدْ إلى وصـف تجريبـي ونظـري موحـد.

تـبرز البحـوث في تاريـخ الفـن والدراسـات الأدبيـة مـدى امتـداد موضـوع الأسـلوب إلى مجـالات معرفيـة متعـددة، وذلـك مـا يفـسر، مـن دون شـك، للوهلـة الأولى بعضًـا مـن التنـوع في وجهـات النظـر مـن خـلال تعـدد التعريفـات. وذلـك مـا يؤكـده **دومينيـك كومـب** (Domonique Combe, 1991: 186): «بنـاء عـلى الإرث المشـترك، فـإن الأسـلوبيات قـد ركـزت في تناولهـا لموضـوع الأسـلوب عـلى الخاصيـة الاختلافيـة، معارضـة بذلـك حقيقـة الأسـلوب، فيـما بـدا ميـل تاريـخ الفـن بوضـوح إلى تفضيـل مبـدأ الوحـدة العضويـة». ولعـل مـا لم نجـده في الأولى؛ أي في الأسـلوبيات، بـدت حولـه الرغبـة واضحـة في الثـاني؛ أي في تاريـخ الفـن، وذلـك عـبر محاولـة القبـض عـلى المجمـوع الـكلي للأسـلوب، وصَوْرَنَـة تطـوره الـدوري. إن أعـمال **وولفـن** (wÖlfflin) مثـلاً حـول الأسـلوب البـاروكي والأسـلوب الكلاسـيكي، أو جهـود **بـول فرانـكل** (Paul Frankl) أو **ألـوا ريغـل** (Alois Riegl)، لا يمكـن أن تُضاهَـى فعليًّـا عـلى نطـاق الأسـلوبيات الأدبيـة[1]. ويكفـي أن السـجال الـذي أُثـير حـول مفهـوم الانزيـاح، عـلى نحـو مريـب في الأسـلوبيات، لم يشـهد الحـدة

(1) ينـدرج هـذا المقـال تحـت مظلـة البحـوث التـي يدعمهـا مجلـس البحـث العلمـي فـي كنـدا، حـول التحليـل السيميـا-أسـلوبي للمحكـي الأدبـي في كيبـاك. وقـد جـاء هـذا المقـال بجهـد فردي مـن مؤلفه، مع أن مشـروع البحـث يجري العمـل عليه بالتنسـيق مع فرانـس فورتيـي (Frances Fortier) مـن جامعة كيبـاك في ريموسـكي.

نفسها في التناول من جهة تاريخ الفن. أخيرًا، يمكننا من دون شك، أن نشير إلى أن المخاض ذاته المتصل بالرهانات الاختلافية قد أسهم بسرعة في انتظام الأسلوبيات، واستقامتها في صورة مادة مستقلة ومتمايزة داخل رحاب الدراسات الأدبية (في مقابل البلاغة بشكل خاص)، وربما بصورة أقل وضوحًا، كان له دوره في تمييز الأسلوبيات عن إسهامات مبحث تاريخ الفن.

لقد جرى التعامل مع موضوع الأسلوب بصورة تقليدية، من قِبَل مواد بحثية تتباين توجهاتها بعمق، فيما انشغلت جُلُّهَا بتعريف الخصوصيات التعبيرية لموضوعها هذا، وهو ما يُفَسَّر على نحو محتمل في جزء منها، بأن الأسلوب ظل متمنِّعًا عن الإحاطة بصورة شاملة، وموحَّدة. ولعل المفاجئ في الأمر، أن السيميائيات لم تنشغل بسد فجوة غياب أسلوبيات عامة حقيقية تعنى بتقديم رصد نظري معمم تتجاوز من خلاله خصوصيات الأسلوب على نطاق مواده المتباينة (في فن التشكيل، أو الكلام، أو الموسيقى، وغيرها)[1]. في الواقع، وبشكل يدعو إلى الفضول، فإن ميلاد السيميائيات بوصفها علمًا يهتم بدراسة أنساق العلامات كلها أو الدلالة، قد قابله إهمال جزئي لموضوع الأسلوب على النحو الذي غيبت فيه تلك القيمة الاستكشافية التي عرفت عنها السيميائيات، خصوصًا مع بداية القرن التاسع عشر. لقد سمح مفهوم الأسلوب، بالنظر إلى تواتر الجهود من **وولفلن** (wÖlfflin) إلى **شابيرو** (Shpiro) (في مجال تاريخ الفن)، ومن **سبيتزر** (Spitzer) إلى **ريفاتير** (Riffaterre) (في الدراسات الأدبية)- بالتمييز بين الوحدات الدالة، والذاتية الفردية أو الجماعية في الأشكال الملفوظية. فيما أضحت النظريات والمنهجيات الأكثر حداثة ذات الصلة بالسيميائيات، أكثر تجاهلًا للأسلوب في سياق بحثها في قضايا المعنى. فهل يعني ذلك أنها قد خلصت إلى إخراج الأسلوب من حقل الدلالة، أو رأت فيه موضوعًا غير قابل للتنظير فعليًّا؟

إن العودة القوية للدراسات الأسلوبية لم تأتِ إلا مع ظهور المنشورات الحديثة للمعاجم،

---

(1) لإعطاء لمحة سريعة عن هذه الأعمال، ينظر:

- Mayer Schapiro, 1982 : 35 - 85.

يمكننا أن نضيف بالموازاة مع ذلك، أن المقاربة الاستدلالية لبعض مؤرخي الفن على غرار ب. فرانكل (P. Frankl)، الذي حاول اقتراح خطاطة تطويرية نظرية للأشكال؛ من شأنها أن تتجاوز اللاانتظامات التجريبية، ظلت تقريبًا غائبة من حقل الأسلوبيات الأدبية التي تقوم على المقاربة الاستقرائية.

وظهور تلك الكتب التي تفرغت بشكل خاص لدراسة ظاهرة الأسلوب[1]، وذلك في محاولة لتقديم إجابة واضحة وقطعية عن هذه القضية، وهو ما عكس بوضوح استماتة الأسلوب في ملاحقة مجال تحليل الخطاب، ومن ثَمَّ الحاجة المُلِحَّة لمحاولة فهم وضعه، وقيمته الإجرائية. لم تعد مناقشة موضوع الأسلوب، بالنظر إلى نفعيته المرتبطة حصرًا بحقل الأسلوبية الأدبية، مقيدةً بإسهام هذه الأخيرة فحسب؛ فسيميائيات **غريماس** (Graimas)، بالنظر إلى مسارها المتفرد والمتناقض أحيانًا حول هذه القضية؛ بدءًا بظهور الجزء الأول من «**المعجم المعقلن لنظرية اللغة**» (Graimas et Courtés, 1979)، وانتهاءً بكتاب **غريماس** و**فونتانيي** «**سيميائيات الأهواء**» (Graimas et Fontanille, 1991)[2]- بدت كما لو أنها تحاول أن تحفظ لهذا المفهوم مكانة مميزة؛ بما لا يدع مجالًا لتجاهله داخل اقتصادها المعرفي المجمل. وتبعًا للتحديثات الإبستيمية التي قدمتها «**مدرسة باريس**»، فإنه غني عن القول بأن المسار السيميائي قد قدم لنا أنموذجًا نيرًا عن الإشكالات المتصلة بالوضع السيميائي للأسلوب، وبوجه عام، عن القضايا المتصلة بالرهانات، والتحولات التي تمس الحقل العام للدراسات السيميائية؛ عبر انفتاحها على موضوعات جديدة (من قبيل الإدراك والأهواء، على وجه التحديد). فما هي إذن شروط الشراكة بين موضوع الأسلوب وسيميائيات **غريماس؟** وما الفائدة النظرية، والمنهجية التي يُتوقع حصولها بافتراض هذه الشراكة؟ هل ستقود هذه الخطوة إلى الإقرار بأن الأسلوب والاشتغال التأويلي الذي يضمره يمكنه في النهاية أن يشكل موضوعًا قابلًا للتنظير؟ ثم هل سيغدو الأسلوب نفسه في نهاية المطاف مفهومًا وصفيًّا عمليًّا؟

مدرسة باريس والأسلوب: مسار متفرد

لقد كان لصدور الجزء الأول من كتاب «**المعجم المعقلن لنظرية اللغة**» لمؤلفيه: **غريماس** (Graimas) و**كورتاس** (Courtés)، وهو الكتاب الضخم بطروحاته، السهم الوافر في ضبط المفاهيم المتداولة، وخلق حالة من الإجماع النظري. ومع ذلك سيستبعد هذا

(1) إذا كان كتاب جيل-غاستون غرانجر (Gilles-Gaston Granger,1988) «محاولات في فلسفة الأسلوب» قد سعى بداية من 1968 إلى إرساء قواعد لأسلوبيات عامة، فإن هذه القواعد لم تقوَ على تحقيق توحيد حقيقي بين الأسلوبيات الأدبية، وتاريخ الفن بشكل فعلي (فقد استمرت الجهود بين التخصصين في التطور على نحو متوازٍ)، كما لم تقوَ على إعادة بعث القيمة الاستكشافية لموضوع الأسلوب التي أخذت في التقهقر.

(2) ثمة كتب اقترحت طرحًا أكثر عمقًا، على غرار كتاب «ما الأسلوب؟» (G. Molinié et P. Cahné, 1994) ؛ وكتاب «مقاربات في التلقي.. سيميائيات الأسلوبية والسوسيولوجيا الشعرية عند لوكليزيو» (G. Molinié et A. Viala, 1993) ؛ وكتاب «الفكر والأسلوب» (D. Combe, 1991).

الكتاب، وبشكل كلي، دراسة الأسلوب من حقل السيميائيات الغريماسية، وهو ما أشير إليه نصًّا بالقول: «ينتمي مصطلح الأسلوب إلى حقل دراسات النقد الأدبي، وقد يصعب أو يكاد يستحيل تحديد تعريف سيميائي له» (Graimas et Courtés,1979: 366). وهو ما لم يترك أي شك بالاقتناع بالهشاشة المفهومية لموضوع الأسلوب، ومن ثَم ميوعة مضمونه، وتحوله، مع أن تلك المعاينة لم تَقُدْ إلى إقصاء قطعي لموضوع الأسلوب من مجال الدلالة، طالما أن المؤلفَين قد حددا موضوع العوامل النصية التي تهم الأسلوبيات في العادة باعتبارها: «تتموضع ما وراء مستوى التلاؤم المختار للوصف» (المرجع السابق نفسه، 1979: 367)، وهذا ما يعكس في المجمل، قبل كل شيء، مشكلًا في الأدوات، والاختيارات المنهجية، أكثر من كونه مشكلًا يتعلق بوضع السيميائيات في حد ذاتها. يبدو أن قضية الأسلوب أو الآثار الأسلوبية، بما في ذلك إمكانية تحديد مدى انتمائه إلى حقل المعنى، وتمفصلاته، لم تكن موضعًا للمساءلة بالنسبة إلى **غريماس** و**كورتاس**، على غرار الموسيقى أو الرسم التجريدي مثلًا. ولعل ما يفسر وضع استبعاد الأسلوب من الدراسة السيميائية، الإقرار بتعقيداته، ومن ثم إلحاقه الجزئي بمجال الانتظام اللساني للنص؛ لارتباطه بالمادة اللسانية نفسها.

في المقابل، ورد مصطلح الأسلوب من جديد في الجزء الثاني من «**المعجم المعقلن لنظرية اللغة**»[1]، من دون أن يحظى بالأساس بقيمة تنظيرية (وهو ما جرى بيانه بالقول: «قد يبدو من الصعب، ليس فقط إعطاء تعريف مُرْضٍ للأسلوب، ولكن ربما حتى تحويل فكرة الأسلوب إلى مفهوم عملي على وجه التحديد»[2])، ما جعله بعيدًا عن اهتمامات الوصف كموضوع. مع ذلك، لم يَسْعَ المعجم إلى الاهتمام بالتعريفات النظرية المقامة على الأقل حول موضوع الأسلوب، بقدر ما انبرى في سياق توصيف الأسلوب، إلى التقيد بتلك التوصيفات البسيطة المتداولة في الاستعمال العام، نحو ما جاء في نصه: («وذلك من قبيل حديثنا عن «أسلوب **ستاندهل**» (Stendhal)، أو عن «أسلوب سنوات الستينيات»، مثلما نتحدث عن «أسلوب الطلة»، وعن «الأسلوب الدبلوماسي» أو عن «الأسلوب المستنير» [Bertrand, 1985: 412]) ؛ واكتفى في مسعاه ببيان الإجراءات الأساسية ذات الطبيعة العرفانية؛ التي تسمح بتمييز كل وصف على حدة. إن الأمر لا يتعلق بتعريف إيجابي لماهية الأسلوب (أي تحديد

(1) مؤلف جماعي تحت إشراف أ.ج. غريماس وج. كورتاس، شارك فيه دونيس برتراند بتحرير مقال «الأسلوب».

(2) دونيس بارتراند: مقال «الأسلوب»، في كتاب «سيميائيات.. المعجم المعقلن لنظرية اللغة»، ج2، ص213.

«كينونته»)، بقدر ما يتعلق بضبط تلك الإجراءات (المتعلقة بـ«الفعل»)؛ التي تحدد الحكم على الأسلوب نفسه. في الغالب، فإن الحديث عن الأسلوب على نطاق أي شيء لم يكن سوى مجرد استكشاف للقيم وتحديدها (مثلاً، على النحو الذي يراه **هنري موريي** (Henri Morier: 1985) في اعتبار النظر إلى الأساليب باعتبار خواصها «معيبة» أو «متوازنة»)، وذلك بناء على إجراء قيمي يؤسس على سنن أخلاقي (حسن، قبيح، خاطئ[1])، أو يؤسس بناء على سنن جمالي (جميل، أصلي[2]) ؛ كما قد يؤسس بالموازاة مع ذلك، عبر تعليم محطات له، أو يؤسس بالنظر إلى المعالم اللهجية الاجتماعية والفردية (نحو توصيفاتنا المتداولة: أسلوب باروك، أسلوب كانداينسكي)؛ كما يؤسس على إجراء طبولوجي، وذلك في الغالب بناء على مقولات تمظهرية (الإيقاع، الانزياح، التكرار، المناوبة) في محاول لتدارك إجراء تشكيل الأسلوب نفسه؛ عبر إجراء تمظهري.

لم يكن من أهداف المقال الوارد في المعجم، التقاط العناصر الدالة التي تشكل الأسلوب على مستويي التعبير والمحتوى، ولا الوقوف على تلك التمفصلات، والمراحل التي تدعم الإجراء المعقد لاكتشاف الأسلوب، والتعرف إليه على مدار الخطاب (وهو ما يتطلب في المجمل وصفًا شبه خوارزمي للسلسلة التأويلية نفسها)، ولكن المقال سعى بطريقة أكثر حداثة، إلى محاولة التمييز بين الإجراءات العرفانية الأساسية التي تسمح بتحديد ملفوظات الأسلوب.

قد تفرض الخاصية «الكلية» للأسلوب، وبقوة، وضعًا يتمنع به الأسلوب عن الوصف (إذ يرى **دونيس بارترند** (Denis Bertrand) أن الحكم على الأسلوب يشتمل في «الملفوظ إجمالًا مجموع العناصر الدالة المحددة للملفوظ، والتي يتحدد من خلالها موضوع ما»[3]). وفي هذا السياق سجل الجزء الثاني من المعجم، بالنظر إلى علاقته بالجزء الأول، بعضًا من الإضافات المهمة. إذ الملاحَظ أن الأسلوب لم يعد مرتبطًا بالوقائع الأدبية الصِّرفة، وأن الإجراءات العرفانية المتواترة تظل صالحة لكل مجالات التعبير الفني وغير الفني، وأن الحكم الأسلوبي يمكنه أن يشملها ضمن رؤية تبدو بوضوح أنها عامة. في السياق نفسه،

---

(1) المرجع السابق.

(2) المرجع السابق.

(3) وقد أشار دومينيك كومب (Dominique Combe, 188-179 :1991)، إلى أنه على الرغم من الاختلاف الحاصل بين الأسلوبيات الأدبية وتاريخ الفن، فإنهما يمتاحان من الفلسفة الرومنتيكية.

إذا كان الجزء الأول من المعجم قد سعى إلى تأكيد حالة اللااستقرار التاريخي للمفهوم -في ظل هيمنة التصور **الاجتماعي للغة** حتى القرن الـ18، والانفتاح على التصور **الفردي للغة** في الوقت الحالي- بالنظر إلى صعوبة تقديم تعريف موحد، فإن الجزء الثاني من المعجم قد انبرى إلى عدم التمييز بين ملفوظات الأسلوب المتواترة، سواء تلك المتعلقة باجتماعية اللغة (الأسلوب المتعالي، أسلوب باروك، الفيديو كليب) أو بفردية اللغة (أسلوب أي كاتب أو فرد)، بما يسمح بتجاوز تلك التحولات الزمنية والتخصصية. ذلك أنه في غياب وصف قادر على التقاط الحقيقة **التركيبية** للأسلوب؛ بوصفه ناتجًا عن إجراء تأويلي، عبر استنباط المكونات **الاستبدالية** الأساسية لكل حكم أسلوبي، فإنه غالبًا ما يجري تجاهل الأسلوب نفسه لصالح تلك الخصوصيات الموضعية. وعلى الرغم من حداثة طروحات المعجم، فإنه يمكننا اعتبارها في النهاية، أنها تندرج ضمن محاولة لإعلان ميلاد الأسلوبيات العامة، على النحو الذي صيغت به -ضمن نطاق إبستيمي مغاير- من قبل **جيل-غاستون غرانجر** (Gille-Gaston,1988 Granger)، في كتابه «**مبادئ فلسفة الأسلوب**».

بالنظر إلى الحجم الذي خُصِّص لموضوع الأسلوب في جزئَي المعجم، بدا كما لو أن مفهوم الأسلوب قد حظي بوضوح بمكانة مهمة في كتاب **غريماس** و**فونتانيي** (Greimas et Fontanille,1991). مع ذلك فإن الفائدة الحقيقية لم تحملها مقاطع نصية معتبرة (عدد قليل من الأسطر أو بضع فقرات)، مقارنة بالقيمة النظرية الأساسية التي حملتها على نطاق الاقتصاد المعرفي للمسار التوليدي للدلالة، وهي الإضافة التي لم يتم الإعلان عنها في الكتاب السابق. لم يَخْلُ المسار من المفاجئة، بعد مراجعة فكرة القيمة المفهومية الإجرائية لمفهوم الأسلوب، حيث وجدت السيميائيات نفسها مجبرة فجأة على إدراج موضوع الأسلوب في صرحها النظري؛ وذلك بغية دعم انسجامها ومردوديتها النظرية. إننا نعني بـ«الأسلوب السيميائي» «تلك الأنماط التي تؤدي الدلالة» (Greimas et Fontanille,1991: 38)، وهو مميز بهذا الوضع عن تلك العناصر المُصَوْرَنَة والمَقُولَاتِيَّة التي هيمنت على المسار التوليدي، حيث أضحى الأسلوب بذا يتموقع ضمن مستوى إبستيمي عميق مضمر، على نطاق مستويات أخرى للخطاب، ما يعني أن الأسلوب قد حظي بوضع أكثر أهمية في الاقتصاد الغريماسي، عبر مشاركته المباشرة في التحديثات، والتصويبات النظرية الضرورية في محاولة لإعطاء أهمية لآثار المعنى التي أهملها النموذج التأسيسي البدئي.

في الواقـع، لم يَسْـعَ مفهـوم «الأسـلوب السـيميائي» الـذي أدرجـه **غريمـاس** و**فونتانيـي**، بـأي طريقـة كانـت -وذلـك مـا يجـب ضبطـه- إلى تعميـق الوصـف بمفهـوم الأسـلوب الـذي ابتـدأه المعجـم في جزئـه الثـاني. وإذا كان **دونيـس بارترانـد** قـد بـدا مهتـمًّا في الواقـع بالمفهـوم المتواطـئ عليـه في الاسـتعمال المشـترك، فـإن **غريمـاس** و**فونتانيـي** قـد اقترحـا مـن جهتهـما تصـورًا وصفيًّـا للأسـلوب يحـدد، بوجـه مـا، مضمـون هـذا المفهـوم باسـتقلالية عـن الاسـتعمال؛ عـبر اقـتراض دالٍّ المسـمى في محاولـة لخلـق مدلـول جديـد للأسـلوب. إنـه الإجـراء المعتـاد ذاتـه في **مدرسـة باريـس**، كونهـا عملـت منـذ بداياتهـا عـلى توظيـف عـدد مـن المصطلحـات تتصـل بالاسـتعمال العـام، أو تعتمـد في مـواد علميـة أخـرى، وذلـك عـبر منحهـا «دلالـة خاصـة، بالنظـر إلى حقلهـا الإجـرائي الجديـد [الـذي ألحِقـت بـه]» (1979: 197 ,Graimas et Courtés)، وذلـك عـلى غـرار مفهـوم **التشـاكل** (l'istopie) مثـلًا، المقـتَرَض مـن حقـلَي الفيزيـاء والكيميـاء؛ حيـث أضحـت السـيميائيات توظفـه باسـتقلالية عـن مفهومـه السـابق.

بقـي أن نشـير إلى أن وضـع مفهـوم الأسـلوب يحظـى بـشيء مـن الخصوصيـة، بالنظـر إلى أن المصطلـح المسـتعار، لحظـة إدراجـه في اللغـة الواصفـة، سـبق وأن نُوقِـش في مقالَـيْن اثنـين في المعجـم، بمـا منحـه قيمـة وصفيـة مُرْضِيَـة. وقـد بـدا في المقالـين مثقـلًا بالمعنـى، إذا مـا قـورن بمصطلحـات أخـرى مسـتعارة عـلى غـرار مصطلـح **التشـاكل**، الـذي ينتمـي إلى لغـة واصفـة علميـة أقـل شـيوعًا نسـبيًّا، حيـث بـدت اسـتعارتُه اصطلاحًـا هشـةً للوهلـة الأولى، وفيهـا بعـض المخاطـرة، وذلـك مـا يسـتوجب المسـاءلة. عـلى الرغـم مـن أن اسـتعارة مصطلـح الأسـلوب تسـتند إلى تجـاوز المحتـوى التقليـدي المرتبـط بالمفـردة، وإبـرازه بوصفـه مفهومًـا جديـدًا ومسـتقلًّا. إلا أن السـيميائيات، وبطريقـة غـير مبـاشرة، بـدت كـما لـو أنهـا تسـتند إلى المـوروث ذاتـه داعيـة إلى اسـتثماره. بمعنـى آخـر، إن السـيميائيات قـد عملـت عـلى الاسـتثمار في الظاهـرة العامـة للأسـلوب، مـن دون أن تدعـي لنفسـها مفهـوم «الأسـلوب السـيميائي»، في محاولـة منهـا لتحديـد وضـع الأسـلوب، واشـتغاله عـلى نطـاق المسـار التوليـدي للدلالـة، ومـن ثَـم صياغـة بعـض الفرضيـات المتعلقـة بتطويـر الأسـلوبيات العامـة عـبر إعطـاء الأسـلوب وضعًـا قابـلًا للتنظـير عـلى النحـو المتأمـل (وهـو مـا لم تستكشـفه السـيميائيات بشـكل مبـاشر).

الأسلوب

لم يكن الأسلوب يومًا موضوعًا لدراسة موحدة، وهو ما يفسر ما أشرنا إليه سلفًا، كونه قد عُولِج بصورة تقليدية على نطاق تخصُّصَيْن يختلف التوجه فيهما على نحو عميق (تاريخ الفن والأسلوبيات الأدبية). بقي أن نشير إلى أن الوضع الغامض للأسلوب و«طبيعته»، هما المسؤولان عن تمنعه عن التأطير التنظيري، خصوصًا -كما نعلم- على نطاق الدراسات البنوية الأولى. إن بعضًا من «نقاط المقاومة» تلك، قد تستوجب النظر، وبسرعة، كونها ستغدو لاحقًا في مواجهة مع التمثل الغريماسي للأسلوب السيميائي، ومواجهة تلك الإجابات التي سيحملها هذا التمثل.

الأسلوب بين الذاتية والعاطفية

لم يفلت الأسلوب، بالنظر إلى ارتباطه الوثيق بالتصور الفردي للتعبير، بداية من القرن التاسع عشر، من احتمال الوصف العام. فكيف لنا أن نتصور مادة علمية، يكون موضوعها قائمًا بالأساس على تجميع الخصوصيات الفردية؟ لقد شاع تعريف الأسلوب بأنه يمثل: «مجموع الخصائص المميزة للأثر [...] التي تسمح باستكشاف منتجه والتعرف إليه» (Molino,1994: 217). وعليه، ألّا تتعارض دراسة الأسلوب مع قابلية التنظير للموضوع نفسه؛ انطلاقًا من التعبير الذاتي المتفرد في كل أسلوب من جهة، وعبقرية الإبداع الفردي من جهة أخرى؟[1]. في الواقع، نجحت اللسانيات عبر جهود **دو سوسير** (Saussure) بشكل خاص، في تقديم رؤية علمية، عبر تجريد دراسة اللسان عن الفاعل المتكلم[2]، ومن ثم اقتراح تمثُّلٍ عام، يستجيب لكل نسق لساني، بعيدًا عن التحولات التاريخية والثقافية لاختلافات الألسن الطبيعية، حيث صنفت موضوع الأسلوبيات الأدبية -على نحو صريح- بناء على توثيق صلة الأسلوب بمفهوم الفردانية ومفهوم الانزياح؛ في خانة «الكلام المتفرد»، بدلًا عن تصنيفه ضمن دائرة اللسان، أو الكلام الجماعي على الأقل.

---

(1) أشار دونيس بارتراند (1993: 26) إلى أن غريماس (A.J. Graimas, 1966) كان قد تخلى عن «معامل الذاتية» في كتابه «الدلاليات البنوية»، في محاولة لضمان مبدأ «التجانس في الوصف»، غير أنه وجد نفسه مرغمًا على إعادة إدراج موضوع الذات.

(2) أشار إليه دونيس بارتراند (1985: 412).

لقـد نـادى **شـارل بـالي** (Charles Bally, 1936: 17)، في كتابـه: «**طروحـات في الأسـلوبيات الفرنسـية**»، بشـكل واضـح، بـضرورة احـترام تعاليـم **فيردينـان دوسوسـير**، بخصـوص حـد الأسـلوبيات بدراسـة «القوانـين العامـة التـي تنظـم تعبـير الفكـر في اللغـة»، وتجـاوز تحليـل التعبـيرات الفرديـة (التـي مـن بينهـا الأسـلوب الأدبي). ومـع ذلـك فقـد قـادت هـذه الجهـود (ومـن اسـتلهموها)، إلى مسـعى جـرد الوقائـع التعبيريـة، بـدلًا مـن وصـف نسـق تعبـيري فعـلي، كـون تلـك الجهـود لم تسـتطع أن تغـادر حقـل المقاربـة التجريبيـة، إذ لم يكـن قـد جـرى التوصـل بعـد إلى درجـة مـن المثاليـة العلميـة في المقاربـة الاستقرائية-الاسـتنتاجية، القـادرة عـلى التنبـؤ بالقواعـد العامـة؛ التـي تتعـالى عـن لا-انتظامـات الوقائـع التعبيريـة (وفي كل الأحـوال، فقـد بـدت الأسـلوبيات الأدبيـة مسـألة شـبه مسـتحيلة بـرأي **شـارل بـالي**).

إن تخصيص الأسـلوبيات بدراسـة الوقائع التعبيرية المسـتمدة من التقابل الحاصل بين المحتوى الفكـري والمحتـوى العاطفـي (مـع تصنيـف هـذا الأخـير فقـط، ضمـن نطـاق نسـق التعبيريـة) لم يجعـل **بـالي** يغفـل عن تحديد مادة الأسـلوبيات على نطـاق التحـولات الذاتية الدؤوبـة، والغامضة، وعـلى نطـاق الأحاسـيس، حتـى وإن بـدا مـن الصعـب مواءمتهـا مـع المقاربـة العلميـة، ومطمـح الغايـة الموضوعيـة؛ التـي هيمنـت عـلى المراحـل الأولى من الدراسـات البنويـة في العلوم الإنسـانية. إن التمييـز الشـهير الـذي صاغـه **رولان بـارت** (Roland Barthes)، بـين «الأسـلوب» و«الكتابـة»، كـما نعلـم، قـد أسـهم في تعزيـز الخاصيـة المتفـردة، والعاطفية للأسـلوب، وذلـك بمنحه بعدًا «شـبه بيولوجـي» لم يَفْـوَ مـن خلالـه النقد الأدبي واللسـانيات، ولا حتى السـيميائيات، عـلى اختراقه. يقول **بـارت** (Barth,1971: 12) : «أيًّـا تكـن طبيعـة التدجـين الـذي صِيـغ بـه مفهـوم الأسـلوب، فقد ظل يحتفـظ بخامتـه: إنـه شـكل بـلا وجهـة، إنه نتـاج دفـق، وليس وليـد قصد، إنه أشـبه ببعـد عمودي متماسـك في الفكـر. مرجعياتـه بيولوجيـة أو أنهـا تعـود إلى المـاضي، وليـس إلى التاريـخ: إنـه مـن «شـيئية» الكاتـب، مـن رونقـه وسـجنه، مـن وحدته».

الأسلوب والشكل المدرك

قـد يصعـب إقامـة توافـق بـين المبـدأ البنـوي لموضوعيـة النـص، والأسـلوب؛ حيـث يعـارض الأسـلوب -بالنظـر إلى خاصيتـه الاندماجيـة- المسـاعي التحليليـة. «إنـه ينتـج عـن كليـة

السيميوزيس، وشموليته المتحققة» (412Bertrand, :1985)، فالأسلوب يتبلور في المجمل ككلٍّ تركيبيٍّ، وهو يتأسس عن التقاط إدراكي، لا عن تقطيع تصنيفي. تظهر التعريفات الظاهراتية المتعددة للأسلوب (بوصفه «نمطًا للكينونة في العالم الأساسي للإنسان» بحسب **غريماس**، أو بوصفه: «حركية للروح»، على رأي شيشرون[1])، بالإضافة إلى إثبات الارتباط الوثيق بين الأسلوب، وذات الخطاب، كيف أن الوقائع تدرك بدرجة أقل، إذا كانت في شكل موضوع خطابي منتظم على نحو تراتبي؛ منه في أن تدرك في شكل كيان شمولي. وإذا كان الإقرار بالأسلوب في الخطاب يوجب إخضاعه لتقطيع «تحليلي وبنائي إلى وحدات يسهل عزلها» (Henault,1992)، فإن ذلك يعكس، وربما بشكل خاص، محاولة تأسيس تمثلٍّ «تركيبي وبنائي لتلك الوحدات المندمجة» (المصدر السابق نفسه)، هذا الأنموذج الأخير؛ المتعلق بالإدراك الشمولي أو «النحو الأحادي» كما يسميه **جون فرانسوا بوردرن** (Jean-Francois Bordron, 1982)، سَيُقْصَى من مجال نظرية اللغة، من قبل **يامسليف** (Hjelmslev)، ومن ثَم من قبل **غريماس**، وذلك لصالح نموذج تحليلي؛ مؤسس على التمييز بين صعيدي التعبير والمحتوى، قائم على رد مختلف مستويات الخطاب إلى أصولها (بدلًا من إجراء دمج لهذه المستويات، وتلك الأصعدة) ؛ وهو ما من شأنه الاستجابة للقواعد الاستدلالية الموائمة للمتطلبات العلمية التي أقرها **دو سوسير**.

لقد ظل الأسلوب مرتبطًا بمفهوم الشكل المدرك أو المحسوس؛ حتى بعد التوصل إلى تعريفه بصيغة أكثر انضباطًا؛ بوصفه سلسلة من آثار **الوسم** أو بوصفه انزياحًا متوزعًا على جميع أنحاء النص (يمكننا أن نشير هنا إلى طروحات **ميشال ريفاتير** (Michael Riffaterre)، وطروحات الشكلانيين الروس وعلماء الأسلوب الآخرين من أمثال **ليو سبيتزر**[2] (Leo Spitzer). في الواقع، فقد ظلت الخاصية غير الشمولية، خاضعة للنظريات الجشطالتية؛ حيث تتأسس سيرورة التعرف إلى الموضوع على الخصوصيات الاختلافية المدركة، والتي

(1) بالنسبة إلى: ميخائيل ريفاتير (1971)، فإن الأسلوب «يعمل على لفت انتباه القارئ على تمييز بعض عناصر المقطع اللفظي». هذا التصور، يندرج في سياق تعميق فكرة «الهيمنة» التي قدمها الشكلانيون الروس في جهود المجموعة المعروفة بتفسير نموذج سبيتزر. ينظر، د. كومب (1991: 67-68).

(2) حول هذه المسألة، يمكن العودة إلى آ. ينو (1992: 70-73) ود. كومب (1991: 67-69).

تظهر على عمق من اللا-اختلافية[1]. وسواء أكان الأسلوب ينطرح بوصفه كلًّا أم بوصفه سلسلة من الآثار؛ فهو أقرب بـ«الطبيعة» إلى التقطيع الإدراكي أكثر منه إلى التقطيع الفكري للمعنى، وهو ما يعارض مبدأ موضوعية النص، بالنظر إلى لحظة التلقي؛ التي تعد أساسًا في التقاط تلك الآثار، ما يعني أن الأسلوب في المحصلة يبدو غير قادر على التنصل من حساسية الإعدادات الذاتية.

الأسلوب السيميائي

تستمد السيميائيات الغريماسية، في مجملها، بما في ذلك مفهوم الأنموذج التوليدي للدلالة، أصولها من الجهود السوسيرية وجهود اللساني الدنماركي **لويس يامسليف**. فالأنموذج التوليدي الذي أقرته «**مدرسة باريس**» لم يكن سوى استجابة للمقاربة الاستدلالية والتحليلية، وامتثالًا لمبدأ موضوعية النص (أو اللغة) الذي طرحته سلفًا اللسانيات البنوية. إن الإشكالات الخاصة، المشار إليها أعلاه، قد لا تجعلنا نستغرب عجز باحثي هذه المدرسة عن تقديم وصف سيميائي للأسلوب، ممن تتالوا على استقصاء هذه الإشكالية (وهي ذات الإشكالات، التي بدا من خلالها علماء الأسلوب أنفسهم، غير قادرين على تفويض أنفسهم للإجابة عنها[15]). وقد كان علينا الانتظار إلى نهاية سنوات الستينيات، بعد ظهور حقل في السيميائيات يعنى بـ«الأهواء»، حاولت من خلاله السيميائيات، أن تعيد النظر في مجمل اقتصادها المعرفي. إن ظهور مؤلف **غريماس** و**فونتانيي** حول «**الأهواء**»، وبالرغم من تأطيره النظري الأقل دقة، وتفصيلًا، مقارنة بقوة الصياغة النظرية في الجزء الأول من المعجم، كان له الصدى، بعد عقد كامل من الزمن، في اقتراح نتائج ومساءلات صبت في سياق محاولة إعادة تأهيل النظرة الأولية لموضوع الأسلوب. والملاحظ، أن اقتحام موضوع الأسلوب السيميائي لا يمكنه إلا أن يتقاطع مع نظرية أكثر تطورًا تُصاغ حول قضايا **الذات والتفعيل التلفظي**، بما يسمح، بالإجابة بطريقة مرضية أكثر، عن المشكلات المتعلقة بوصف الأسلوب.

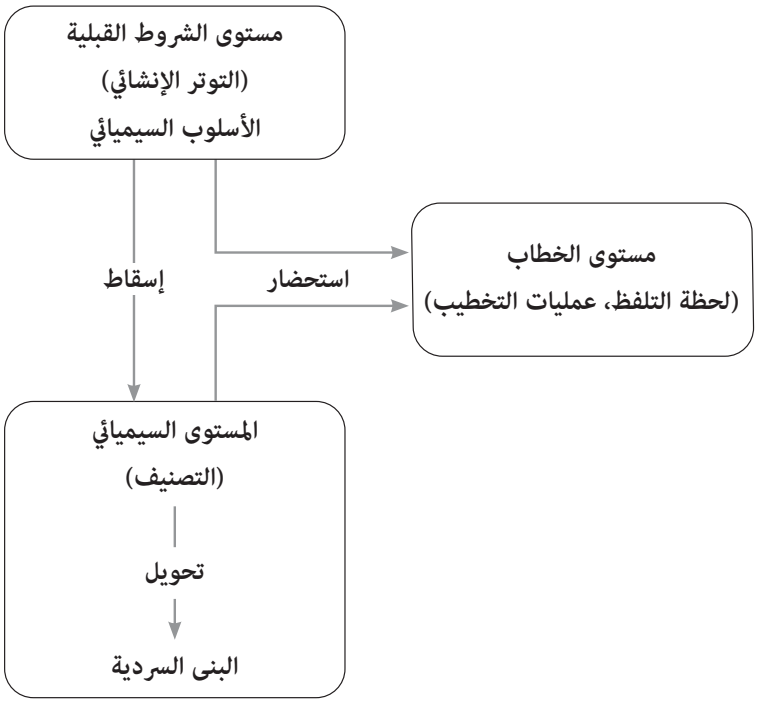
---

(1) لقد شرع الأسلوبيون بإعمال تحليلاتهم الأسلوبية، من دون أن يستبقوا ذلك بتقديم تعريف للأسلوب نفسه، غير نافين بأن ذلك يتعلق بصلب موضوع اهتماماتهم الوصفية. ينظر بهذا الخصوص، أندري مارسيي (1993: 588-589).

فيما أبدى الكتاب الجماعي الصادر حديثًا «ما الأسلوب؟» (Qu'est-ce que le style?)، محاولات لمجابهة قضية التعريف النظري للأسلوب، مع أنه لم يغفل عن الإشارة، في أكثر من مرة، إلى وضعه «المريب».

1. الشروط القبلية للمعنى

يحتل الأسلوب جميع المستويات التي تشكل في العادة المسار التوليدي للدلالة، وهو يشغل وضعًا نظريًّا أساسيًّا؛ يتعلق بالشروط القبلية للمعنى، والممثلة بصريًّا على النحو الآتي[1]:



قد يبدو هذا الوضع أكثر إثارة؛ ذلك أن التحديد السيميائي، يصور الأسلوب السيميائي عبر نمطين متباينين في استظهار المعنى: نمط المنفصل (يسمح بالتقاط الخطاب بوصفه تقطيعًا للحالات)، ونمط المتصل (يسمح بالتقاط الخطاب بوصفه معدًّا للنمذجة؛ غير قابل للتقطيع). لقد احتل الأسلوب السيميائي بذلك وضعًا أساسيًّا يسمح له، بشكل ما، اختراق مستويات الخطاب، كما مختلف أنماط وجود الدلالة. وبذا يكون الأسلوب قد اتخذ «موقعًا نظريًّا»، من شأنه تمثيل الخاصية الكلية، بوصفه كلًّا للخطاب من جهة، ومنبثًّا في كل تفاصيل الخطاب من جهة أخرى، بالشكل الذي يغطي أيضًا العناصر الدالة لمستوى التعبير كما مختلف عناصر مستويات صعيد المحتوى. على النحو الذي يؤكده **دونيس**

(1) هذه الخطاطة تلخص، وبشكل جزئي، تصوير خطاطة غريماس وفونتانيي (1991: 75).

بارترنـد (Denis Bertrand, 1945: 412)، بقولـه: «إن محـاكاة «**بروسـت**» (Proust) في رائعتـه الشـهير «Mais» لأسـلوب «**فلوبيـر**» (Flaubert) في نصـه «L'affaire Lemoine»، لا يحيلنـا فقـط إلى أسـلوب تثليـت الاسـتعارات عنـد «**فلوبيـر**»، ولا إلى الاسـتعمال الخـاص لكلـمات الخطـاب في رائعتـه الشـهيرة «Mais»؛ لكنـه يحيلنـا أيضًـا إلى أسـلوب إدارة البرامـج السرديـة؛ عـبر تقليـد «**فلوبـير**» في التركيـز عـلى تعميـم البرامـج الملحقـة، وإخفـاء البرنامـج الرئيـسي، بشـكل كلِّيٍّ، بمـا يتيـح، وبمنطـق سردي، تبريـر فعـل **المحـول الـسردي**».

يسـمح وضـع الأسـلوب السـيميائي عـلى صعيـد الـشروط القبليـة للمعنـى بتجـاوز وصفـه ظاهـرةً سـطحيةً تنتـج عـن تنفيـذ الخطـاب (عـلى نحـو تمثـلات البلاغـة في ربـط اختيـار الأسـلوب بالمتعلقـات الحجاجيـة، أو نحـو مذهـب الأسـلوبيات في إلحـاق الأسـلوب بالمحتـوى الفكـري)، وذلـك بوصفـه نمطًـا يخـترق الدلالـة القبليـة (ويشـارك) في عمليـة تنفيـذ الخطـاب نفسـها عـلى صعيـد مختلـف المـواد اللغويـة؛ التـي مـن شـأنها أن تمنحـه تمظهـرًا خاصًّـا (وذلـك مـا ينطبـق عـلى اللسـانيات، أو فـن التشـكيل وغيرهـا). بهـذا الوضـع، يمكننـا في المجمـل، أن نواجـه تحديـات في مسـعى تأسـيس أسـلوبيات عامـة فعليـة مسـتقلة في علاقتهـا عـن مسـتوى التعبـير.

2. التفعيل التلفظي

يمكـن للأسـلوب انطلاقًـا مـن إلحاقـه بنطـاق الـشروط القبليـة للمعنـى، أن يشـتمل بالمـوازاة، تلـك التصويـرات الفرديـة، والجماعيـة التـي تتقاسـم اسـتعمال الفكـرة، جامعًـا بـين مفهـوم التعبـير عـن الحريـة الفرديـة؛ الـذي أقرتـه الأسـلوبيات المعـاصرة (أسـلوب فلوبـير)، ومفهـوم تمظهـر الخطاطـة الجماعيـة (أسـلوب بـاروك)، الـذي أقرتـه البلاغـة بالأسـاس.

يميـز التعديـل المقـترح على المسـار التوليـدي، في الواقع، بـين تمفصل مظهريـن للتفعيل التلفظي المتجـلي في الأسـلوب، إمـا عـبر **اسـتحضار** ذات التلفظ في أشـكال ثابتة في الاسـتعمال، وإما عبر إعادة تصنيـف تلـك الأشـكال اللغويـة الاجتماعيـة عرضيًّـا وفـق نمط سـجالي تقريبًا. مـا يعنـي أن **التفعيل التلفظـي** إنمـا يسـعى لأن «يجسـد تلـك الاسـتمرارية بين تلـك الموضوعـات الغامضة والباهتـة؛ التي تتجـلى عـبر التشـكيلات الخطاطيـة للمعنـى، وتلـك الموضوعـات التـي تتفـرد وتتكشـف عـبر إعادة إحياء تلك الأشـكال الجامدة والمقيدة المتوارثة عن اسـتعمالات السـابقين» (Bertrand,1993: 32).

لا يبـدو الأسـلوب بوصفـه نمطًـا لاخـتراق الدلالـة، متصـلاً فقـط بحريـة الـذات المتلفظـة، وخصوصياتهـا المتفـردة بقـوة، ولكنـه مرتبـط أيضًـا بإكراهـات الاسـتعمال، والنـماذج النمطيـة التـي تضمرهـا الـذات؛ ويسـهل مـن خلالهـا تحديـد معـالم الـذات نفسـها. لذلـك شـهد النمـوذج النظـري نفسـه، عـلى مـر التاريـخ، تمفصـلاً بـين هذيـن الارتباطـين الأساسـيين في فهـم الأسـلوب، مـا جعـل مفهـوم الانزيـاح يواجـه صعوبـة في الاسـتجابة لهـذا النمـوذج، ذلـك أن كل الإطـارات الثقافيـة، لم تشـجع بالـضرورة عـلى اعتـماد مفهـوم الانزيـاح الأسـلوبي (بإعـادة تصنيـف الأشـكال اللغويـة الاجتماعيـة، مـن المنظـور السـيميائي)، ولا اعتـماد مفهـوم حضـور الذاتيـة في الخطـاب.

3. البعد المحسوس

لقـد سـعت الجهـود الحاليـة لـ«**مدرسـة باريـس**»، إلى إحـداث تمفصـل بـين «الشـخصي» و«اللاشـخصي» في التلفـظ (عـلى حـد قـول **د. بارترنـد**)، بمـا يمكـن مـن حصـول التقـاط سـيميائي لمختلـف تصويـرات الأسـلوب، واسـتطاعت تلـك الجهـود أن تضيـف بعـدًا يتعلـق بـ«المحسوسـية» إلى مبـدأ العقلنـة العرفانيـة، وهـو مـا مـن شـأنه، أن يقـدم تعريفًـا أكـثر دقـة لموضـوع الأسـلوب، في الوقـت الحـالي.

إذا كان الأسـلوب قـد ارتبـط عـلى نحـو تقليـدي، بالشـكل المحسـوس أو بالقيمـة العاطفيـة أو التعبيريـة؛ التـي انضافـت إلى المحتـوى المفهومـي الدقيـق للخطـاب، فذلـك لأنـه أضحـى يحتـل عـلى نطـاق الأنمـوذج الحـالي للدلالـة، مكانـة للتحسـيس (مرتبطـة تحديـدًا بالأسـلوب السـيميائي، أي بمسـتوى الـشروط القبليـة للمعنـى)؛ سـابقًا بذلـك مرحلـة تنفيـذ الخطـاب، حيـث يمكنـه بذلـك أن يشـارك في جميـع مسـتويات مسـار بنـاء المعنـى، مـا يعنـي أن اسـتحضار الدلالـة، وتمظهرهـا الخطـابي يتضمـن أيضًـا تأسـيس معطـى «الإحسـاس»، وإشـاعة تمفصلاتـه عـلى صعيـد العقلانيـة العرفانيـة.

لقـد سـعت السـيميائيات، بغـض النظـر عـن تقديـم أنمـوذج أنطولوجـي للـشروط الظاهراتيـة للمعنـى، عـلى نطـاق نموذجهـا التحليـلي، إلى تحديـد مكانـة الـذات المدركـة، والمحسوسـة، التـي بـدت مُقْصَـاة لصالـح الـذات العرفانيـة المتميـزة، والمسـتقلة عـن الموضـوع؛ حيـث سـمح هـذا الانفتـاح الجديـد بالنظـر إلى النمـوذج الأولي؛ بالانتبـاه إلى ظاهـرة سـيميائية الأسـلوب.

الأسلوب والأسلوب السيميائي

إذا كان تأهيل المسار التوليدي، وتطويره، لدى **مدرسة باريس**، قد فتح بوضوح الباب لالتقاط موضوعات سيميائية جديدة، وأتاح الالتفات إلى آثار المعنى النصي؛ التي أهملتها الدراسات البنوية الأولى، فقد بقي أن يسعى هذا الانفتاح أساسًا، إلى محاولة دمج مختلف مكونات الأسلوب (الذاتية، التصويرات اللغوية-الاجتماعية واللغوية-الفردية، العاطفية، وغيرها) ضمن صرح نظري؛ لمبحث تكون فيه مجموع الإجراءات التحليلية محددة، وملموسة، وذلك ما يضمن بالضبط، قابلية التنظير للأسلوب. وبمعنى آخر، إذا كان النموذج الغريماسي يسمح بتقطيع الأسلوب إلى عدد من المكونات وفق مراحل مسار تشكله، فإن ذلك يرجئ المشكل الذي يتوجب على التحليل أن يجيب عنه؛ إنه ذات المشكل الذي يكمن أساسًا في التنبؤ بسيرورة الدمج تلك؛ التي تتشكل من خلالها وحدة كل مكوناته، وتجعل من الأسلوب يتجلى بوصفه واحدًا. إن الأسلوب هو تجلٍّ للسيميوزيس نفسه، وبشكل خاص، هو تقاطع بين مستويين من الخطاب، وهو مما يستوجب التأمل.

بالنظر إلى الجهود المتعلقة بالأهواء، فإن النموذج الحالي يأخذ بعين الاعتبار حالة الذوات والموضوعات المضمنة في الخطاب. إن المستويات، والإجراءات المضافة، إنما تهدف، قبل كل شيء، إلى تمثيل الأهواء التي يتقمصها فاعلو الملفوظ، أكثر من تمثيل «الآثار الأهوائية» نفسها؛ وهي المستويات والإجراءات نفسها المتعلقة بكل من التعبير والمحتوى، ذات الصلة المباشرة بسيرورة إنتاج الخطاب، ومحطات تلقيه. المؤكد أنه من خلال الأسلوب فقط، ضمن معناه اللغوي الفردي، يمكن أن تنتظم صورة الذات المتلفظة ضمنيًّا لتطرح كصورة تامة، فإذا كان الأسلوب، والعناصر الدالة التي تشكله؛ تستدعي الإحالة سلفًا إلى الذات المتلفظة وذوات الملفوظ، فإن طرح أي نحو مشخص للملفوظ، لا يمكنه أن يقوى على الاقتصاد في أنماط تشكل الذات المتلفظة «المتعالية»؛ عبر تنميط ذاتي إضافي، يتمايز قطعًا عن المحطات الذاتية الأخرى للخطاب (التي تخضع للعبة الإحالات)، ويغطيها بالكلية. إن ما نسميه الأسلوب، هو أكثر من مجرد وصف لذوات الملفوظ، إنه في المجمل صنافة، ووصف لمختلف ذوات التلفظ؛ لوظائفها، وأنماط تمظهرها الخاصة، إنها صنافة غير موجهة نحو أثر متعدد الأصوات، ولكن على العكس، هي موجهة نحو صورة وحدوية في نهاية المطاف، فردية أو جماعية، قادرة على استيعاب انفجار الأصوات والأشكال.

المصادر والمراجع

- BALLY, C.: Traité de stylistique française, éd.Klincksieck, Paris, 2e éd., 1936.
- BARTHES, R.: Le Degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris, 1972.
- BERTRAND, D.: L'impersonnel de l'énonciatio, dans Protée, vol. 21, n° 1, 25 -32, 1993.
- Remarques sur la notion de style, dans H. Parret et H.-G. Ruprecht (dir.), 409- 421, 1985.
- BORDRON, J.-F.: Une grammaire monadologique, dans Actes sémiotiques, vol. V, n° 24, 41 -45, 1982.
- COMBE, D.: La Pensée et le Style, Éd. Universitaires, Paris, 1991.
- GRANGER, G.-G.: Essai d'une philosophie du style, Éd.Odile Jacob, Paris, 1988.
- GREIMAS, A.J. et J. COURTÉS: Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 1, Paris, Éd. Hachette, 1979.
- Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 2, Éd. Hachette, Paris, 1986.
- GREIMAS, A.J. et J. FONTANILLE: Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme, Éd.Seuil, Paris, 1991.
- HÉNAULT, A.: Histoire de la sémiotique, Éd. PUF, Paris, 1992.
- MERCIER, A.: La sémiotique en qu te de nouveaux horizons: une rencontre avec la stylistique, dans Revue Belge de Philologie et d'Histoire, vol. 71, n° 3, 587- 600, 1993.

- MOLINIÉ, G. et CAHNÉ, P. (dir.): Qu'est-ce que le style?, Éd.PUF, Paris, 1994.
- MOLINIÉ, G. et A. VIALA: Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio, Éd. PUF, Paris, 1993.
- MOLINO, J.:Pour une théorie sémiologique du style, 213- 261, 1994.
- MORIER, H.: La Psychologie des styles, éd. Georg, Genève, 2 éd, 1985.
- PARRET, H. et RUPRECHT, H.G. (dir.): Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas, tome 1, éd. John Benjamins, Amsterdam, 1985.
- RIFFATERRE, M.: Essais de stylistique structurale, trad. De D. Delas, éd. Flammarion, Paris, 1971.
- SCHAPIRO, M.: La notion de style, éd. Gallimard, Paris, 35- 85, 1982.

سرديات البرزخ

الدكتور محمد الداهي[1]

البريد الإلكتروني:

dahi53@hotmail.com

(1) محمد الداهي، ناقد وباحث في مجال السيميائيات، له مؤلفات عديدة باللغتين العربية والفرنسية، من جملتها: «سيميائية الكلام الروائي»، و«سيميائية السرد.. بحث في الوجود السيميائي المتجانس»، و«الحقيقة الملتبسة.. قراءة في أشكال الكتابة عن الذات»، و«صورة الأنا والآخر في السرد»... إلخ. حاز جائزة المغرب (2006)، وجائزة كتارا للرواية العربية (2021)، وجائزة الشيخ زايد العالمية للكتاب (2022).

Isthmus narratives

Abstract:

The study aims to draw the attention of Arab researchers to what has been termed the «isthmus narratives",thatdeals with the «interstitial territory", which has been forgotten since Aristotle's poetry, until it was revived in recent decades by Western researchers such as (Philip Lejeune, Gerard Genette, Arnaud Schmidt, Philip Gasparini) And others). However, it is still ignored in the Arab world due to the interest of Arab researchers in its two antagonistic banks (the novel and the autobiography).

In this study, I tried to shed light on the following:

1- Literary genres, fictional and factual quantities employment in varying proportions due to their presence on the border between the novel and the biography; the fact that complicates their status because of their dual reception, the ambiguity of their identity, and the difficulty of their Identification of literary genres

2- The matter that makes one raises questions about their nature, their Identification of literary genres, their dual reception, and the ambiguity of their identity.

3- The Arab literary field focuses on the two contradictory borders; (the novel and the autobiography), while it did not pay much attention to the genres that thrive on the borders, (more than thirty types), with the exception of auto-fiction and the autobiographical novel.

4- The study presents, in accordance with my specialty in autobiographical narratives, new perceptions that deal with interstitial genres: are they hybrid, mixed , flowing or pure? and their homogeneity as well as studying the musing new tools and concepts in order to understand their composition and nature on the one hand, and to comprehend the issues they raise to unveil the area of sensitivity, on the other hand.

5- Arabic literature, like universal literature, is full of samples of these genres. Therefore, it motivates the Arabic literary field to introduce it, re-homogenise it, and give it the appropriate legitimacy in order to restore the collective memory, preserve the symbolic and intangible heritage from loss, and promote the goals of sustainable development.

Key words:

Narratology of the isthmus, interstitial territory, neighbouring gender, distant genres, boundaries ,similarity, identity, border literature, mixity. Autofiction, autobiography.

سرديات البرزخ

ملخص:

تروم الدراسة لفت انتباه الباحثين العرب إلى ما اصْطُلِح عليه بـ«سرديات البرزخ» التي تعنى بـ«المنطقة البيْنيَّة» التي ظلت نسية منسية منذ شعرية أرسطو إلى أن اهتم بها في العقود الأخيرة باحثون غربيون (فليب لوجون، وجيرار جنيت، وأرنو شميت، وفيليب كاصباريني، وغيرهم)، في حين لا تزال مجهولة في العالم العربي لاهتمام الباحثين العرب بضفتيها المتنابذتين (الرواية والسيرة الذاتية).

وتسعى هذه الدراسة إلى بيان ما يلي:

1- توظف الأنواع أو الأجناس الأدبية المقادير التخييلية (Fictionnes) والوقائعية (Factuels) بنسب متفاوتة بحكم وجودها على الحدود بين الرواية والسيرة الذاتية؛ وهو يعقد وضعها بسبب تلقيها المزدوج، والتباس هويتها، وصعوبة تجنيسها.

2- ما يطرح أسئلة حول طبيعتها، وتجنيسها، وتلقيها المزدوج، والتباس هويتها.

3- اهتمت المؤسسة الأدبية العربية بالحدَّين المتناقضين (الرواية والسيرة الذاتية)، في حين لم تُعِرْ كبير اهتمام للأنواع التي تنتعش على الحدود (ما يربو على ثلاثين نوعًا) باستثناء التخييل الذاتي والرواية السيرْذاتية.

4- تقدم الدراسة -في توافق مع تخصصي في السرديات الذاتية- تصورات جديدة للعناية بالأنواع البينية (أهي هجينة أم مختلطة أم متدفقة أم نقية؟) وتجنيسها ودراستها بأدوات ومفاهيم جديدة؛ سعيًا إلى فهم تكوينها وطبيعتها من جهة، وفهم القضايا التي تثيرها لهتك حجاب «منطقة الحساسية» من جهة ثانية.

5- يحفل الأدب العربي -أسوة بالآداب الكونية- بعينات من هذه الأنواع؛ وهذا ما يحفز المؤسسة الأدبية العربية على التعريف بها، وإعادة تجنيسها، وإعطائها الشرعية المناسبة حرصًا على ترميم الذاكرة الجماعية، وصيانة التراث الرمزي واللامادي من الضياع، وتعزيز مرامي التنمية المستديمة.

كلمات مفتاحيّة:

سرديات البرزخ، المنطقة البينية، الأنواع المجاورة، الأنواع البيْنيَّة، الأنواع البعيدة، الحدود، التشابه، التطابق، الاختلاط، التخييل الذاتي، السيرة الذاتية.

ظلت هوة سحيقة تفصل بين ملفوظات الواقع وملفوظات التخييل منذ أرسطو إلى أن سعى باحثون خلال العقود الأخيرة إلى ردمها بعد حصول تحولات فكرية ونظرية ومنهجية (نظرية التلفظ، والتداولية، ونظرية التلقي). انتبه أرسطو إلى عدم وجود فن يستخدم الحالة الشخصية[1]، واكتفى بما يميز الشعر عن التاريخ من حيث التصوير (يصور الشعر ما يمكن أن يقع بطريقة رمزية، في حين ينقل التاريخ ما حدث من قبل) والدرجة (الشعر أسمى مقامًا من التاريخ لأنه لا يروي الجزئي بل الكلي)[2]. أضحت المحكيات الشخصية -بمرور الوقت- مُدْرَجةً في المجال الإخباري أو التاريخي بذريعة انحسار أدبيَّتها، وابتذال محتوياتها.

يرجع الفضل إلى فليب لوجون -بعد المحاولات التأصيلية لجورج غوسدورف- في حفْز السرديات على الاهتمام بالأدب الشخصي (خاصة السيرة الذاتية) عوضَ التركيز على التخييل، وفي مقدمته الرواية. وقد أوقف فليب لوجون مسيرته الشعرية والعلمية على تأصيل السيرة الذاتية، والدفاع عن أيديولوجيتها، وتمييزها عن أشكال تلتبس بها على الحدود بالاحتكام إلى شروط «الميثاق السيرذاتي». لم يَخُض في شعرية هذه الأشكال المجاورة لأنه -علاوة على تعددها والتباس هويتها وجنسيتها- ارتأى أن يظل وفيًّا لموضوعه الأثير مُخَصِّصًا له ما يلزم من الوقت والصبر حرصًا على الإلمام به من الجوانب كلها.

وجد الباحثون في منجز فليب لوجون أرضية خصبة لجني الثمار الطازجة، واستنبات بذور جديدة. ومن الأمور التي استأثرت باهتمامهم –علاوة على الخانتين الفارغتين- اكتشاف المنطقة البينية التي تلتبس فيها الأشكال المجاورة لكونها تثير تلقيًا مضاعفًا بالنظر إلى ازدواجية جنسها.

نكتفي -فيما سيأتي- بشكل من هذه الأشكال الملتبسة سعيًا إلى استيضاح ما يقع على

---

(1) مأخوذ من كتاب «البلاغة» لأرسطو، عن:

Philipppe Gasparini, Est-il je ?, Seuil, 2004, p.9.

(2) أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، ص26.

الحـدود مـن توتـر وتجـاذب وتنابـذ مـن جهـة، وتطلعًـا إلى توسـيع نطـاق شـعرية الأدب الشـخصي واسـتيعاب مميزاتـه وخصائصـه ورهاناتـه مـن جهـة ثانيـة.

1- آفاق الميثاق السيرذاتي

توقـف فليـب لوجـون -في تعريـف السـيرة الذاتيـة- عنـد الـشروط الأساسـية التـي تتوافـر فيهـا كليًّـا مـن حيـث الشـكل والموضـوع المعالَـج ووضعيـة السـارد والمؤلـف، في حـين تحـضر جزئيًّـا أو نسـبيًّا في الأنـواع المجـاورة (المذكـرات، والسـيرة والرواية الشـخصية واليوميات الخاصـة والأتوبوتريه، والمقالـة الذاتيـة)[1]. إن الاعـتراف بوجـود تناسـبية أو تراتبيـة بـين أنـواع الأدب الشـخصي بسـبب مـا يطـرأ عليهـا مـن تغـيرات وطفرات، قـد يحفـز المُصنِّف على إعـادة النظـر في منازلها وأوضاعهـا، مُقِرًّا باسـتيفائها شرطـين أساسـيين يميزانهـا عـن السـيرة والروايـة الشـخصية؛ وهـما: تطابق المؤلـف (الذي يحيل اسـمه إلى شـخصية واقعية) والسـارد (تطابق السـارد والشخصية الرئيسـة). «لا وجود لا لتبدل ولا لحريـة. فالتطابـق إمـا أن يكـون وإمـا لا يكـون. لا وجـود لدرجـة ممكنـة، وكل شيء يفـضي إلى نتيجـة سـلبية»[2]. عـلاوة عـلى هذيـن الشرطين يجـب أن يكـون الموضوع أساسًـا هو الحيـاة الفردية وتكـوُّن الشـخصية، ويحظـى الزمـن التاريخـي أو الاجتماعـي فيـه بمكانـة خاصة.

إن تميُّـز السـيرة الذاتيـة (والأدب الخـاص عمومًـا) عـن غيرهـا بسـبب التطابـق أو عدمـه، جعـل فليـب لوجـون يثـير القضايـا الآتيـة[3]:

1- كيـف يتشـخص التطابـق بـين السـارد والشـخصية الرئيسـة في النـص (ضمـير المتكلـم، وضمير المخاطـب، وضمـير الغائب)؟

2- كيـف يتجـلى التطابـق بـين المؤلـف والشـخصية الرئيسـة والسـارد في حـال الحـكي بضمـير المتكلـم؟ (أنـا الموقـع أدنـاه).

3- أليـس هنـاك خلـط بـين مفهومـي التطابـق (Identité) والتشـابه (Ressemblance) في أغلـب التعليـلات المتعلقـة بالسـيرة الذاتيـة؟

---

(1) Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, Nouvelle édition augmentée, Seuil, 1975, 1996, p.14.

(2) Ibid., p.15.

(3) Ibid., p.15.

لا يتوقـف الأمـر عنـد هـذه التمايـزات، فحسـب بـل يتطلـب أيضًـا الخـوض في «الفضـاء السـيرذاتي» و«عقـد القـراءة».

أ- تطـرح الحالـة الأولى إشـكالية الضمـير في تحديـد هويـة النـص أو محفلـه الـسردي. الشـائع أو المتـداول هـو أن أي شـخص لا يحـكي عـن حياتـه إلا ويسـتعمل ضمـير المتكلـم بصفته ذاتًـا متلفظة. وعليـه تقـترن السـيرة الذاتيـة -لـدى عمـوم النـاس- باسـتخدام ضمـير المتكلـم. ألا يحـق أن تُكتـب السـيرة الذاتيـة بضمـيرَيْ الغائـب والمخاطـب؟ ممكـن ذلك كما تحقـق في «الأيام» التي اسـترجع فيها طـه حسـين ماضيـه وتجاربـه السـابقة بضمير الغائب، وتجسـد أيضًـا في رواية «تربية هـنري أدامس» التـي اسـتعمل فيهـا المؤلف ضمير الغائب لتتبع مسـار شـاب أمريـكي يحتاج إلى التربيـة (هو المؤلف نفسـه). توجـد حالـة مـن السـيرة الذاتيـة بضمـير المتكلم الـدالِّ على الجماعـة (نحن). كـما هو حال كلـود روي الـذي اضطـر في سـيرته الذاتيـة «نحـن» إلى اتخاذ المسـافة حيـال مغامراتـه الغرامية.

لا مانـع مـن وجـود ضمـير المخاطـب، كـما حصـل في روايـة «التحـول» لميشـيل بوتـور، و«رجـل نائـم» لجـورج بيريـك. لا يهـم الضمـير في مختلـف الحـالات الاسـتثنائية إلا بالقـدر الـذي تتحقـق فيـه خاصيـة التطابـق. لا تتحقـق الـشروط بالتـمام إلا في السـيرة الذاتيـة أو الأدب الخـاص الـذي تتوافـر فيـه الخاصيـات المناسـبة أيًّـا كان الضمـير المسـتخدم. وقـد تُـسردُ الأحـداث بضمـير المتكلـم دون أن يتحقـق التطابـق المنشـود كـما هـو الحـال في الروايـة الشـخصية (الـسرد المتماثـل حكائيًّـا Homodiégétique). قـد يحصـل التطابـق في وضعيـة السـارد المتباين حكائيًّـا Hétérodiégétique (اسـترجاع الوقائـع الشـخصية بضمـير آخـر غـير المتكلـم). في حـال التطابـق يكـون السـارد ذاتيًّـا حكائيًّـا Autodiégétique أيًّـا كان الضمـير المسـتعمل، وهـو مـا يُرْمـزُ إليـه بهـذه المعادلـة (المؤلـف= السـارد= الشـخصية الرئيسـة). لم ينتبـه فليـب لوجـون وقتئـذ إلى وجـود حالـة تجمـع بـين التماثـل والتبايـن في المحـكي الـذاتي، لذلـك تـرك خانـة فارغـة[1] في الجـدول الشـهير الـذي يسـتوعب تسـع تركيبـات مختلفـة؛ وهـي الخانـة التـي تحمـل فيهـا الشـخصية الرئيسـة اسـم الكاتـب باعتـماد الميثـاق الـروائي أو بعبـارة أخـرى عندمـا يسـند المؤلـف إلى شـخصية خياليـة تحمـل اسـمه مهمـة اسـترجاع حياتـه. وفي هـذه الحالـة، تكـون هويـة السـارد مزيجًـا مـن المرجعـي والخيـالي، الـذاتي والغـيري، الوقائعـي والتخييـلي.

(1) Ibid.,p.28.

ب- يستتبع التطابق -في الحالة الثانية- قضايا تلفظية تهم عمومًا الذاتية في اللغة أو حضور المؤلف في خطابه. وتأتي في مقدمة هذه القضايا الهوية الاسمية (تطابق الاسم) التي يحمل السارد -بمقتضاها- اسم المؤلف نفسه كاملاً أو جزئيًّا، بطريقة صريحة (الاسم الشخصي) أو ضمنية (الاسم المستعار).

ما يميز السيرة الذاتية عن غيرها من الأشكال المجاورة لها (خاصة الرواية السيرذاتية والتخييل السيرذاتي) هو «أننا نتوفر -علاوة على اسم المؤلف- على معيار نصي عام هو تطابق أسماء الأطراف الثلاثة (المؤلف، والسارد، والشخصية). تقوم السيرة الذاتية على تأكيد هذا التطابق في النص بالإحالة -في نهاية المطاف- إلى اسم المؤلف على الغلاف»[1].

ما يهم في السيرة الذاتية هو التطابق وليس التشابه. وإن تعددت أشكال الميثاق السيرذاتي فهي تؤكد خاصية جوهرية وهي قصد المؤلف بتثمين توقيعه (أنا الموقع أسفله). وعليه «يمكن للقارئ أن يجادل في التشابه، لكنه لا يفعل ذلك قطعًا فيما يخص التطابق، مع العلم أن كل شخص يتشبث باسمه»[2]. فكل الأجناس الأدبية تنافس السيرة الذاتية في إثبات مدى صحتها وواقعية أحداثها. «إذا بقينا عند التحليل الداخلي للنص لا **وجود لأي فرق.** فكل التدابير التي تستعملها السيرة الذاتية من أجل إقناعنا بصحة وقائعها، يمكن للرواية أن تقلدها، وقد قلدتها أحيانًا»[3]. بالنظر إلى ذلك، تتميز السيرة الذاتية عن غيرها باعتماد معيار عام، وحرصها على تأكيده (تطابق الاسم).

حرص فليب لوجون على استيعاب التركيبات الممكنة، وهي في مجملها تِسْعٌ. «بالاعتماد على معيارين، وهما: علاقة اسم الشخصية باسم المؤلف، ووضعية العقد المبرم مع المؤلف. هناك ثلاث وضعيات ممكنة لكل معيار من هذين المعيارين: الشخصية (1) إما لها اسم مختلف عن الكاتب (2) وإما ليس لها اسم (3) وإما لها اسم الكاتب نفسه، والميثاق يكون (1) روائيًّا أو غائبًا أو سيرْذاتيًّا»[4]. عبأ فليب لوجون سبع خانات بالمعطيات والأمثلة المناسبة، في حين تعذر عليه ملء الخانتين المتبقيتين، وهما:1) أيمكن لبطل الرواية أن يحمل اسم

(1) Ibid.,p.38.

(2) Ibid.,p.26.

(3) Ibid.,p.26.

(4) Ibid.,p.32.

الكاتب؟ ممكن، لكن لم يخطر بباله وقتئذ أي مثال من هذا النوع- 2) يُحتمل أن يكون للشخصية في السيرة الذاتية **الصريحة** اسم مختلف عن اسم المؤلف مع ترك الاسم المستعار جانبًا. يرى فليب لوجون أن هذه الحالة نادرة. وإن وُجدت فهي تثير شكوك القارئ بدعوى أنها أقرب إلى الرواية. ما يلفت النظر في تعليق فليب لوجون على الحالتين معًا، أنه تردد في إثباتهما داخل السجل الذي يناسبهما. «إذا اختار المؤلف التناقض الداخلي عن قصد، فلن يفضي أبدًا إلى نص يُقرأ باعتباره سيرة ذاتية أو رواية حقًّا، بل إلى لعب بيرانديلي (pirandellien)[1] غامض. وبحسب معرفتي هو لعب لا يُؤدَّى أبدًا بالجدية المطلوبة»[2].

ألح فليب لوجون -في دفاعه عن المطابقة- على توقيع الكاتب النص باسمه أيًّا كان الاختيار الفني والداعي الأخلاقي. ويحيل في هذا الصدد إلى حالة عاشرة تهم المؤلف المجهول أو الغُفل. وهي مستبعدة من الإطار السيرذاتي الذي يقوم أساسًا على عقد المطابقة المختوم بالاسم الشخصي. «إذا كتبت قصة حياتي دون أن أثبت اسمي، كيف يمكن للقارئ أن يتأكد بأن الكاتب هو أنا؟ من المستحيل أن تتعايش موهبة السيرة الذاتية والولع بالغُفلية في الكائن نفسه»[3].

ج- أتُعتَبر السيرة الذاتية نسخة طبق الأصل من الواقع؟ تقتضي الإجابة عن السؤال التمييز بين المطابقة والمشابهة. تحضر المطابقة على مستوى الاسم الذي يتقاسمه السارد- الشخصية الرئيسة (محفل نصي) والمحال إليه (المرجع)، في حين تستدعي المشابهة إقحام مرجع خارجي يسمى المثال المحتذى به أو النموذج.

دفعت المطابقة فليب لوجون إلى التمييز بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية، وحفزته المشابهة على تمييز السيرة عن السيرة الذاتية، وإن اشتركت الأنواع الثلاثة -علاوة على التقارب في المصطلح والتباسه في الآن نفسه- في بعض السمات ذات الصبغة المرجعية (استرجاع سيرة شخص ما).

نُجْمِل ما يميز بين السيرة الذاتية والسيرة بالنظر إلى تفاوت قدرتهما في تمثيل النموذج كما يأتي:

---

(1) نسبة إلى الكاتب والمسرحي الإيطالي لويجي بيرانلو.

(2) Ibid.,p.32.

(3) Ibid.,p.33.

- يتعهد كاتب السيرة الذاتية بقول الحقيقة والصدع بشهادة صادقة محدثًا نقلة من الصيغة العامة (أنا الموقع أسفله) إلى صيغة مُلزمة بالفعل (أقسم بأن أقول الحقيقة، كل الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة). تختلف تجربة كاتب السيرة الذاتية فيما يخص قابلية التحقق عما يماثلها عند كاتب السيرة؛ وذلك بحرص الأول على «أن يحكي بالضبط- ومن ثم، تكمن أهمية سرده لأنه يستطيع وحده أن يقوله لنا»[1].

- ما يجمع أيضًا بين كاتبَي السيرة والسيرة الذاتية هو حرصهما على المعلومات الدقيقة عن المرجع، بتفاوت طبعًا، بالنظر إلى أداء كل واحد منهما ومقاصده. وإن حَرِصَ كاتب السيرة الذاتية على التعهد بالميثاق المرجعي واستيفاء شروطه، «فليس من الضروري أن تكتسي النتيجة طابع التشابه الخالص، ويمكن أن يكون الميثاق المرجعي غير مُوفّى به بما فيه الكفاية بحسب معايير القارئ، دون أن تختفي القيمة المرجعية للنص»[2].

- يُقصد بالنموذج ما يزعم الملفوظ أن يشبهه. وهو ما تروم السيرة أن تمتثل إليه سعيًا إلى نقل حياة الإنسان «كما كانت بالفعل». وعليه صرح جون بول سارتر بجرأة بأن سيرة جوستاف فلوبير هي «رواية حقيقية». في المقابل، يستند كاتب السيرة الذاتية إلى مفهوم المطابقة الذي يوطد المشابهة بين صورتين مختلفتين صادرتين عن شخص ثالث، ويسعى أيضًا إلى الاحتذاء بنموذج سابق (ما كانت عليه ذات التلفظ من قبل) لكنه يجد مصاعب جَمَّة في استرجاعه كما هو لبواعث النسيان والكذب والتحوير. يعتمد كاتب السيرة والمؤرخ على الآثار الملموسة حرصًا على الإلمام بالنموذج من كل الجوانب وتمثيله كما هو (ليس أثر الواقع بل صورة عنه)، في حين يتحرر كاتب السيرة الذاتية من هذا القيد مُطلِقًا العنان لذاكرته لما لها وما عليها لرتق فتوق التجارب السابقة، وإعادة تأثيثها وترميمها وصباغتها تطلعًا إلى استعادة بهائها ورونقها.

د- علل بعض الكتاب (أندريه جيد، وفرنسوا مورياك، وألبير تيبودي، وجون بول سارتر) ميلهم إلى الرواية لكونها -في نظرهم- أكثر صحة ودقة من السيرة الذاتية التي تفرض -بصفتها مشروعًا للحقيقة- على من يكتبها أن يتفادى إغاظة أشخاص بعينهم وإيذائهم. لذا

(1) Ibid.,p.37.

(2) Ibid.,p.37.

فهم يؤثرون الرواية لأنها تتيح لهم التعبير عن مواقفهم وأفكارهم من وراء حجاب دون أن تسبب لهم وللآخرين أدنى حرج أو أذى. نكتفي -في هذا الصدد- بما صرح به فرنسوا مورياك. «لكن هذا يعني البحث عن أعذار لتعلقي بفصل من ذكرياتي. أليس السبب الحقيقي لكسلي أن رواياتي تعبر عن الجوهريِّ في أنفسنا؟ وحده التخييل الذي لا يكذب، يوارب بابًا سريًّا في حياة إنسان لتنسل منه روحه المجهولة في منأى عن الرقابة»[1].

وفي الوقت الذي يحطّ فيه أندريه جيد وفرانسوا مورياك من شأن السيرة الذاتية يمجدانها أيضًا، «فهما في الحقيقة يقومان بشيء آخر غير التوازي المدرسي المثير للجدل إلى حد ما: يحددان الفضاء السيرذاتي الذي يودان أن تُقرأ مجمل أعمالهما ضمنه»[2]. اختارا الرواية لأنها تسعفهما في التعبير عن الحقيقة بطريقة أفضل من السيرة الذاتية. ما هذه الحقيقة سوى «حقيقة الكاتب الشخصية والفردية والخاصة؛ أي ما يهدف إليه المشروع السيرذاتي؟ ويمكن القول إن الرواية باعتبارها سيرة ذاتية بالضبط أضحت أكثر تعبيراً عن الحقيقة»[3]؛ لأنها متحررة من القيود التي تكبح جماح الخيال، وتحول دون استيضاح الاستيهامات المغفية واستكشاف مناطق الحساسية ومجاهيلها. و«لذا فالقارئ مدعو إلى قراءة الروايات ليس بصفتها تخييلات تحيل إلى حقيقة من «الطبيعة البشرية»، بل باعتبارها أيضًا استيهامات تكشفُ سرائرَ الفرد. أُسمِّي هذا الشكل غير المباشر من الميثاق السيرذاتي بالميثاق الاستيهامي»[4].

2- مراجعة الميثاق السيرذاتي

ارتأى فليب لوجون في كتابه «أنا أيضًا»[5] أن يعيد النظر في جملة من القضايا المنهجية ذات الصلة ببعض الأمور الحساسة، من قبيل: التعريف، والتطابق، والعقد، والأسلوب، والأيديولوجيا السيرْذاتية. استُورد مفهوم «السيرة الذاتية» من إنجلترا مع بداية القرن التاسع

(1) voir Ibid., p.41.

(2) Ibid., p.42.

(3) Ibid., p.42.

(4) Ibid., p.42.

(5) Philippe Lejeune, Moi aussi, éd. Seuil, Paris,1986.

عـشر، واسـتُخدم بمعنيـين متباينـين (معجـم «لاروس»، و«المعجـم الشـامل لـلآداب»). اسـتوحى فليـب لوجـون التعريـف -الـذي غـدا بمـرور السـنين سـلطة مـن كـثرة الاستشـهاد بـه رغـم نقائصه- مـن معجـم لاروس (1866) (يـسرد الشـخص حياتـه الخاصـة) بعـد إدخـال تحسـينات عليـه («نـثر» و«شـخص واقعـي»). وهنـاك تعريـف ثـانٍ للسـيرة الذاتيـة مفـاده أن الكاتـب يعـبر عـن مشـاعره ويـسرد حياتـه أيًّـا كان شـكل النـص وأيًّـا كان الميثـاق الـذي اقترحـه المؤلـف. هـو تعريـف غـير معـروف مقارنـةً بتعريـف «لاروس»، ويعـود الفضـل في صياغتـه إلى جوسـتاف فابـيرو في «المعجـم الشـامل لـلآداب» (1876).

«السـيرة الذاتيـة هـي كل عمـل أدبي (روايـة، شـعر، تحليـل فلسـفي... إلـخ) يتجسـد فيـه مقصـد الكاتـب أمضمـرًا كان أم صريحًـا لـسرد حياتـه، وعـرض أفـكاره، ونقـل مشـاعره»[1].

«تتيـح السـيرة الذاتيـة مجـالًا فسـيحًا للاسـتيهام. مـن يكتبهـا ليـس مقيـدًا بـأن يكـون دقيقًـا في الأحـداث كـما هـو الحـال في المذكـرات أو أن يقـول الحقيقـة المطلقـة كـما هـو الشـأن في الاعترافـات»[2].

يشـكل التعريفـان العـام والحـصري قُطبَـيْ مصطلـح السـيرة الذاتيـة في تداولـه واسـتعماله. اسـتخدمه فليـب لوجـون ليعنـي بـه كل نـصٍّ خاضـع للميثـاق السـيرذاتي، يقـترح فيـه الكاتـب عـلى القـارئ خطابًـا حـول الـذات، بـل تحقيقًـا خاصًّـا بهـذا الخطـاب الـذي يسـتوفي جوابًـا عـن هـذا السـؤال: «مـن أنـا؟» بـسرد يُجـلي «كيـف أصبحـت؟».

بعـد أن أعـاد فليـب لوجـون النظـر فيـما كتبـه عـن التطابـق تبـين لـه أنـه كان صارمًـا في تحديـده مسـتبعدًا الدرجـات الممكنـة «فالمطابقـة إمـا تكـون وإمـا لا تكـون، لا وجـود لدرجـة ممكنـة، وكل شـك يقـود إلى نتيجـة سـلبية... لا تحتـوي السـيرة الذاتيـة عـلى درجـات: إنهـا كل شيء أو لا شيء»[3]. علـل فليـب لوجـون التطابـق كـما لـو كان مركـز المجـال السـيرذاتي هـو الاعـتراف (Aveu)؛ مـما جعلـه يتجاهـل وجـود الدرجـات الممكنـة. عندمـا أعـاد إليهـا الاعتبـار، انتبـه إلى إمكانـات جديـدة لتقييـم اسـتراتيجيات أخـرى للكتابـة والقـراءة.

---

(1) Ibid., p.18.

(2) Ibid., p.19.

(3) Ibid., p.15.

استهواه مصطلح الميثاق السيرذاتي بحمولته الخرافية كما لو كان المؤلف يتعاقد مع الشيطان ليبيع له روحه. ويُعنى بالميثاق جملة من قواعد اللعب التي تلزم من يمارسها أن يمتثل إليها، كما لو كانت «دفتر التحملات» التي يحرص الموثق على إلزام الأطراف الموقعة عليه باحترام ضوابطه والانصياع له. إن كان الميثاق السيرذاتي يخلق هذا الوهم (سواء أكانت السيرة الذاتية أدبية أم غير أدبية) فهذا لا يمنع القارئ من اقتراح صيغ مخالفة لما عرضه عليه المؤلف. وهذا ما يجعل الميثاق يتسم بنوع من الحرية والمرونة وفق ما يلي:

أ- يمكن للسيرة الذاتية أن تنتمي إلى نظامين مختلفين: نظام مرجعي «واقعي» يكتسي فيه التعهد السيرذاتي قيمةَ الفعل. ونظام أدبي لا تزعم فيه الكتابةُ الشفافيةَ أبدًا، ومع ذلك يمكن أن تقوم بتمثيل معتقدات النظام الأول وإثارتها. تترتب على هذا الوضع غير المتكافئ مظاهر الإبهام وسوء التفاهم.

ب- يحصل تفاوت بين مقصدَي الكاتب (المقصد الأصلي) والقارئ (المقصد النهائي) بسبب تدخل اعتبارات كثيرة تقيد القراءة.

ج- توجد قراءات مختلفة للنص نفسه وتأويلات متباينة للميثاق المقترح. يعترف فليب لوجون -في هذا الصدد- بأنه بنى ردوده القرائية في شكل معايير بسبب شغفه بتمثيل «القارئ المتوسط».

انطلق -في تعبئة الجدول الشهير-من إقامة التصنيف على أساس الاختلاف بين الروائي والسيرذاتي، ومن صياغة الميثاق على أساس المختلف والمتشابه، وهو ما جعله يغفل ما يَجْمَعُ طرفًا بالطرف المقابل، ويغض الطرف عن الاحتمالات الممكنة التي أدت إلى توسيع نطاق الجدول ليستوعب ست عشرة حالة؛ ومن ضمنها يمكن أن يقدم العمل على أساس أنه رواية في حين يُثبت على ظهر الغلاف أو في المقدمة بأنه سيرة ذاتية، ويمكن للشخصية الرئيسة في السيرة الذاتية أن تحمل اسم الكاتب أو اسمًا مغايرًا، وقد يكون لهما الاسم الشخصي نفسه ويختلفان في الاسم العائلي (لوسيان بودار/ لوسيان بونار)، وقد يتماثلان في الحرف الأول من اسميهما الشخصيين ويختلفان في الاسم العائلي (جول فالي/ جاك فانكترا).

يعود الفضل إلى سيرج دبروفسكي في ملء إحدى الخانتين الفارغتين (يمكن لبطل الرواية

أن يحمل اسم الكاتب) بروايته الموسومة بـ(الابن/ الخيوط) [1] عام 1977، وفي نحت مفهوم جديد يناسب هويتها وطبيعتها (التخييل الذاتي). سبق لفليب لوجون أن اطلع على هذا العمل في إبانه، لكن لم يخطر بباله أنه يستوفي شروط الخانة الفارغة، ويثير الجدل حول إمكانية تداخل هويتَي السيرذاتية والرواية.

أعاد فليب لوجون النظر في خاصية النثر التي تقصي نصوصًا ودعامات من المجال السيرذاتي؛ ومن ضمنها الشعر. ألا تكون السيرة الذاتية منظومة؟ هذا ما عاينه في أمثلة كثيرة تضاهي السيرة الذاتية النثرية في جماليتها. علاوة على ذلك تدارك فليب لوجون ما يتعلق بالأسلوب الذي أهمله من قبل بتركيزه على الاسم والعقد. يقصد بالأسلوب كل ما يخلخل شفافية اللغة، وينزاح بها عن درجة الصفر بالاشتغال على اللغة (لعبة الدوال، والوظيفة الشعرية، والمحاكاة الساخرة) وباستثمار التقنيات (أصناف التبئير) التي تؤدي دورًا كبيرًا في التمييز بين أنماط السرد (خاصة السرديْن الروائي والسيرذاتي) وباستيعاء مفارقات الوجود والكتابة، والوعي بمغامرة اللغة في إعادة تشكيل الحياة الشخصية. «أيٌّ وهم يجعلنا نعتقد بقول الحقيقة ونعتقد بأننا نتمتع بوجود فردي ومستقل! كيف يمكن لنا أن نعتقد أن الحياة -في السيرة الذاتية- هي التي تنتج النص، في حين أن النص هو الذي ينتج الحياة؟!» لم يكن قصدي في «الميثاق» أن أدخل في هذا النقاش، بل كنت أود فقط أن أوضح وأصف المواقع والمعتقدات ذات الصلة باشتغال هذا النظام»[2].

بتركيز فليب لوجون على العقد من المنظور اللساني التلفظي، أدار ظهره إلى مقاربات أخرى (التحليل النفسي، وعلم الاجتماع، والدراسات الأيديولوجية) كان بإمكانها أن تسعفه على دراسته من زوايا مغايرة (ما موقعه في اللاوعي، وفي الصراع الطبقي، وفي التاريخ؟). يعترف أنه كان وما فتئ مغفلاً بدفاعه المستميت عن الأيديولوجيا السيرذاتية. «من الأفضل أن أنتقل إلى الاعترافات: نعم أنا مغفل. أعتقد أننا يمكن أن نتعهد بقول الحقيقة، أومن

---

(1) صدرت الرواية عام 1977. وتحمل عنوانًا متجانسًا (Fils) يربك القارئ. قد يقرأه كما لو كان خيوطًا (Fils)؛ وهو ما صرح به سيرج دبروفسكي في المطلع بدعوى أن تداعياته خيوطٌ حكائية يعرضها على المحلل النفسي لتفكيك ألغازها، وهي تدور في مجملها حول علاقته (الابن/Fils) بأمه. «بمجرد أن خرج من منزله، ها هو الآن س.د في خضم الطريق السَّيَّار الذي يُفضي إلى نيويورك من خلال المسارب التي تشق حياته، بالسيارة أو مشيًا على القدمين، تتشكل قصة مؤلمة ومبهمة لمهاجر أمريكي. فهذه الخيوط التي لا يحاول تفكيكها إلا قبالة المحلل النفسي في أثناء حصة العلاج الطويلة التي تفرض عليهما أن يحوما حول شخصية الابن»، منشورات كاليمار، ص9.

(2) Ibid., p.29.

بشفافية اللغة وبوجود ذات ممتلئة تعبر عن ذاتها. أعتقد أن اسمي الخاص يضمن استقلاليتي وفرادتي (رغم أنني التقيت في حياتي بكثير من الأشخاص الذين يحملون اسم فليب لوجون). أعتقد أنني عندما أستعمل ضمير المتكلم فهذا يعني بأنني أتكلم. أومن بالروح القدس لضمير المتكلم. ماذا يقع لي في حال العكس؟ طبعًا أومن بها أو على الأقل أزعمها.. وإن كانت السيرة الذاتية مستحيلة، فهذا لا يمنعها من الوجود. ألا يمكن وأنا أصفها أن أعبر بدوري عن رغبتي في الواقع، لكن ما سعيتُ إليه هو أن أصف هذه الرغبة في واقعها باضطلاع عدد كبير من الكتاب والقراء على تقاسمها فيما بينهم»[1].

مما تقدم يتضح ما يلي:

أ- تتقاسم عيِّنةٌ من الأشكال المجاورة (مكونات الأدب الخاص) والسيرة الذاتية جملة من الشروط دون أن تستوفيها كلها. احتكم فليب لوجون إلى التطابق لتمييز هذه الأشكال بما فيها السيرة الذاتية (اليوميات، والمذكرات والبورتريه) عن السيرة والرواية الشخصية والرواية السيرذاتية وإن كان -في نظره- يثير مشاكل على مستوى الضمير، وطبيعة التمثيل، وطريقة التأويل والقراءة.

تبين له -فيما بعد- أنه استند إلى التطابق على أساس «أن يكون أو لا يكون» مستبعدًا الدرجات الممكنة بينهما. وهذا ما حفزه -في البداية- على تمييز السيرة الذاتية عن الرواية كما لو كانتا قارتين منفصلتين ومتباعدتين، لكن فضوله دفعه -بمرور الوقت- إلى البحث عن الجسور التي تربط بينهما مع أنه سبق له أن انتبه مبكرًا إلى كون روائيين يستوحون حيواتهم الشخصية في قوالب روائية (الفضاء السيرذاتي) لبواعث فنية وأخلاقية (تفادي حزازات مناطق الحساسية). وفي السياق نفسه، صاغ الميثاق على أساس التعارض بين المختلف والمتجانس دون أن يفكر في إمكانيات تولد حالات وسطى أو هجينة بينهما.

ب- شيد الجدول الشهير على أساس التمييز بين السيرذاتي والروائي باعتماد معيارَي المطابقة (تحمل الشخصية اسمًا مخالفًا للمؤلف/ ليس لها اسم/ تتقاسم الاسم نفسه مع المؤلف) والميثاق (يكون روائيًّا أو غائبًا أو سيرذاتيًّا). توجد حالات تجعل الرواية والسيرة الذاتية يتبادلان الأدوار فيما بينهما (إمكانية أن تحمل الشخصية اسمًا مخالفًا للمؤلف في

(1) Ibid.,pp.3031-.

السيرة الذاتية) أو يتداخلان ويتشابكان إلى حد يصعب فيه التمييز بين سجليهما وهويتيهما (الخانة التي ظلت فارغة إلى أن ملأها سيرج دوبروفسكي بما يناسب التخييل الذاتي) أو يتنابذان (لا هذا ولا ذاك) بإحلال التردد محل الإبهام أو يكرسان لعبة التجلي والخفاء (ما يوهم أن العمل رواية في حين تؤكد مُناصَّات أو معطيات خارجية طابعَه السيرذاتيَّ). قد نسترسل في عرض مجمل الحالات التي حصرها فليب لوجون في ست عشرة بعدما كانت في البداية محصورة في تسعٍ إن لم نقل عشر بإضافة «الفضاء السيرْذاتي».

نضيف إليها حالات أخرى أشار إليها جيرار جنيت[1] من قبيل: السيرة الذاتية المتباينة حكائيًّا[2]، والتخييل المتماثل حكائيًّا[3]، والسيرة التخييلية[4]، والرواية الشبه-سيرذاتية، والسيرة الذاتية الحقيقية، والتخييل السيرذاتي، والسيرة الذاتية التخييلية، والرواية السيرذاتية. يحتكم جيرار جنيت في الفصل بينها إلى الفعل اللغوي من حيث جديته أو عدم جديته، من حيث التعهد التحدثي أو عدم الاستجابة لشرط من شرور التوكيد الحقيقي.

ج- ميز فليب لوجون -في تعريف السيرة الذاتية- بين الأشكال المجاورة (اليوميات، والمذكرات، والأتوبورتريه، والاعترافات، والسيرة) والأشكال البعيدة (الرواية والرواية السيرذاتية والرواية الشخصية) والأشكال الوسطى (الفضاء السيرذاتي والتخييل الذاتي). تتميز المجموعة الأولى باستلهام شروط «الميثاق السيرْذاتي» دون أن تستوفيه كُلِّيَّةً. تنهض المجموعة الثانية على الميثاق التخييلي الذي يعيد تمثيل الواقع بطريقة جديدة. تسعى المجموعة الثالثة إلى إعادة تشكيل التجربة الشخصية بطريقة فنية تفضي إلى التباس الواقع بالخيال، وانتعاش الاستيهامات وأحلام اليقظة التي تسعف على استجلاء ملامح الأنا الخفي أو المضمر، ومع ذلك يظل التردد هو سيد الموقف (أنا ولست أنا).

فتح فليب لوجون -بهذه الأشكال الجنينية- أبوابًا لاكتشاف القارة المجهولة (ما يصطلح عليه بالأدب الشخصي أو الأدب الخاص)، وتبيُّن مختلف الطرائق السردية والصيغ الفنية والجمالية لإعادة تمثيل الحياة الشخصية وتشكيلها لأغراض ومآرب متعددة ومتباينة، وإبراز

---

(1) Gérard Genette, Fiction et diction, Seuil, coll.Poétqiue,1991,pp.6593-.

(2) تتسم بوجود هوة بين ذات التلفظ وذات الملفوظ، ولا تتحدد بتخييلية (Fictionnalité) السرد بل بتخييلية القصة.

(3) سأحكي لكم قصة أنا بطلها.

(4) اعتبر القراء قصة ماربو سيرة في حين أنها سيرة ذاتية فكرية.

ما يحدث على الحدود بين الأشكال البينية التي تثير جملة من الإشكالات حول هويتها وفرادتها، وطريقة تلقيها. استأثرت بعض الأشكال باهتمام النقاد والباحثين، في حين ما فتئت أشكال أخرى بعيدة عن الاهتمام ونسية منسية. وهو ما يستدعي التعريف بروافد الأدب الشخصي، وتوسيع شعريته سعيًا إلى استنتاج بنياتها وخصائصها، وإبراز وظائفها وغاياتها من خلال إعادة تشكيل الهوية السردية، وترميم الذاكرة الجماعية، واكتشاف الحقيقة من أفواه من عاشوها أو عاينوها كشاهدي عيان.

د- ما يميز السيرة الذاتية عن غيرها كونُها تتعهد بالميثاق الأخلاقي للصدق، وبضوابط تلفظ الإحالة الذاتية مع وعيها بوجود مفارقة بين الكتابة والوجود، وبين ما يريد الكاتب قوله وما قاله، وبين لغة المغامرة ومغامرة اللغة، وبين ما يُتذكر وما يتخذ شكلًا في الكتابة. وعليه، «لم تغدو الموضوعية مستهدفة: تقتفي حركة الكتابة حركة الذاتية الداخلية التي تحس بالوقائع والأفعال والمشاعر كما لو كانت حقيقية، كما لو كانت مطابقة لما يريد الأنا أن يستحضره. ما يضمن شكل حقيقة الأحداث المروية هو التيقن من أننا عشناها كما هي، ومدركة كما هي، بل أكثر من ذلك نتذكرها كما هي»[1]. ما يهم في «مشروع قول الحقيقة» هو الصدق الذي لا يعني به جون ستاروبنسكي «إعادة إنتاج واقع مسبق بل إعادة إنتاج حقيقته في تطور حرٍّ ومتواصل»[2].

هـ- «تعد الحقيقة من المواضيع المتواترة التي شغلت بال السيميائيين، وهذا ما حفزهم على البحث عن «الحقيقة الداخلية للنص» والكشف عن «لعبة الأقنعة»، حرصًا على تمييز الحقيقة من الزيف، والقول الصادق من القول الملفق، وتطلعًا إلى إحلال قضية قول الحقيقة (dire-vrai) والتَّحقُّق Véridiction محل الحقيقة المطابقة للواقع، وذلك بـ«جعل الحقيقة أثرًا للمعنى»[3]. يقوم الميثاق التَّحقُّقي (Pacte véridictoire) على مقولتَي الظاهر والكينونة، وما تستتبعانه من مقولات أخرى تجسد -في عمومها- أقنعة الحقيقة بالنظر إلى الدور الموضوعاتي للفواعل ومقاصدها وتطلعاتها وطموحاتها.

---

(1) Jean-Philippe Miraux, L'autobiographie (Ecriture de soi et sincérité), Nathan,1966, p.50.

يرى المؤلف أن لفظ الصدق (Sincérité) مشتق من اللفظ اللاتيني (Sincerus) الذي يعنى به «دون الشهد»؛ أي عسل خالص ونقي من الشوائب.

(2) Ibid., p.50.

(3) Robeto Flores, «Les jeux de la véridiction dans l'interaction» in Niveaux et stratégies de la véridiction, Nouveaux Actes Sémiotiques, n°39 - 10,PULIM, Université de Limoges,1995, p.23.

إن التحقـق اختصـاص سـيميائي بامتيـاز، يُعنـى بمـا هـو «مشـخص أو ممثـل». فـكل ظاهـر يعـرض أمـام الملاحـظ، في العـالم الطبيعـي، يسـتدعي تقويمًـا تحقُّقيًّـا للتأكـد مـن الكينونـة التـي يعـد بهـا الظاهـر (الوعـد بكينونـة قابلـة للاكتشـاف)[1]. تعالـج الفلسـفة الظاهـر والكينونـة مـن وجهـة الصحـة (النسـخة الأصيلـة)؛ أي أنهـا تسـتبعد مـن نطاقهـا كل مـا يمكـن أن يثـير الشـبهات أو الشـكوك إزاء النـص الأصـلي (مظاهـر التحريـف والتحويـل والتزييـف). والحـال هكـذا، تصبـح الحقيقـة ثمـرة التفاعـل اللغـوي مـع مراعـاة الـشروط والظـروف التـي تؤطـر التواصـل، وشـبكة العلاقـات المعقـدة التـي ينسـجها الفاعلـون بأفعالهـم مـع تأكيـد دور التفاعـل في تشـييد الحقيقـة أو تحويلهـا[2].

اسـتخدم جـاك فونتـاني -في هـذا المنحـى- مفهـوم التخصيـص لتجسـيد اثنـي عـشر حكـمًا تحققيًّـا. يتضـح -مـن خـلال الجـدول أسـفله[3]- أن الظاهـر قـد يخصـص الكينونـة والعكـس صحيـح، كـما توجـد حـالات تركيبيـة يتبـادلان فيهـا الأدوار.

/ الظاهر/ يُخصِّصُ/الكينونة/	/ الكينونة/ تُخصِّصُ/الظاهر/	التَّخْصيص المتبادل
البداهة	الصحة	الحقيقة
الكذب	الاصطناع	الوهم
الخافي (المحفوف بالأسرار)	التستر	السر
التشبُّه	إزاحة التضليل	الزيف

قـد تكـون الحقيقـة مطابقـة للواقـع، وقـد تتلـون بألـوان مختلفـة، وقـد تنقلـب إلى ضدهـا بحسـب مقصـد المتكلـم والقـدرات التأويليـة للمتلقـي. ويمكـن أن تنضـاف حـالات أخـرى تجـلي إمكانيـة توظيـف الخـبر أو القـول لغايـات ومقاصـد معينـة (مـن قبيـل الاختـلاق، والتخريـف، والمخادعـة، والمـداراة، والمخاتلـة).

(1) Ibid., p.3

(2) Ibid., p. 24

(3) Ibid., p. 27.

3- مصير الخانة الفارغة (التخييل الذاتي)

يتضح -مما سبق- أن هوية السيرة الذاتية تثير جملة من القضايا في علاقتها بالأجناس المجاورة أو البعيدة، وهو ما يحفِّز على البحث في المنطقة البينيَّة بأدوات جديدة لعلها تسعف على تبيان الفوارق والاختلافات من جهة، والتقاطعات والتشابكات من جهة ثانية[1]. ومن بين المناطق الحَديَّة نذكر الحالة المثلى التي يتحقق فيها التوازن بين الطرفين المتناقضين (الرواية والسيرة الذاتية). تركها فليب لوجون شاغرة لأنه لم يستحضر وقتئذ أي مثال يناسبها ويبرر وجودها. وعندما أصدر سيرج دبروفسكي مؤلفه (الابن/ الخيوط 1977) اضطر إلى تجنيسه بمفهوم جديد (التخييل الذاتي)، مبينًا أن خاصياته تناسب الخانة الفارغة (تكليف المؤلف شخصية خيالية تحمل اسمه باسترجاع حياته الشخصية)[2]. ومنذ هذا التاريخ، ما فتئ المفهوم يثير الجدل حول شرعيته وجدواه. سبق لنا أن بينَّا مختلف الآراء والتصورات التي تتنافس فيما بينها حرصًا على بيان طبيعته وهويته. وظهرت تباعًا جملة من المراجع التي تنحو المنحى نفسه، وفي مقدمتها كتاب أرنو شميت[3] الذي قدم فيه تصورًا تركيبيًّا منسجمًا مع الإبدال الما بعد حداثي، وصنف المقاربات الثلاث التي تناولت التخييل الذاتي مبينًا خلفياتها ومفارقاتها.

1- مقاربة الرفض: احتذى فريق بكايت هامبرغر Käte Hamburger بوضع الحدِّ بين الرواية بصفتها عالمًا خياليًّا والسيرة الذاتية باعتبارها عالمًا واقعيًّا. لا ترى كايت هامبرغر في الرواية الشخصية إلا تصنُّعًا وتحريفًا للسيرة الذاتية الحقيقية أو الجديرة بالتصديق؛ وبذلك أذكت **الهستيرية الجنسيَّة** (نسبة إلى الجنس الأدبي) في المشهد النقدي تطلعًا إلى فهم ضروب التجاذب والتنابذ التي تقع بين الرواية والسيرة الذاتية. يعود إليها الفضل في الانتباه إلى جنس إشكالي بيني (شبه واقعي quasi réelle)، لا هو بالرواية ولا هو بالسيرة الذاتية، وإن كان يستمد نسغه وهويته منهما معًا (تصنُّع السيرة الذاتية الحقيقية).

---

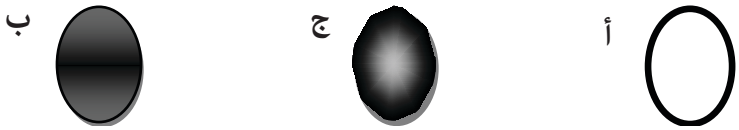
(1) انظر في هذا الصدد كتابي «السارد وتوأم الروح من التمثيل إلى الاصطناع»، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 2021.

(2) راسل سيرج دبروفسكي فليب لوجون ليخبره أنه منكب ومصمم على ملء هذه الخانة بمؤلفه الابن/ الخيوط (Fils). «لقد ارتأيت بإصرار أن أملأ الخانة التي تركتها شاغرة في تحليلك. مَكَّنْتِني هذه الرغبة الصادقة فجأة في ربط نصك النقدي بما أنا منهمك الآن في كتابته». بتاريخ 17 أكتوبر1977. وردت في كتاب فليب لوجون، أنا أيضًا، م.سا، ص63.

Philipppe Gasparini, Est-il je ?, op.cit., 2004, p.22.

(3) Arnaud Schmitt, Je réel Je fictif au –delà d'une confusion postmoderne, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2010.

أحسن من يمثل هذا الاتجاه هي دوريت كوهن التي اعتمدت المقاربة السردية لبيان أن بعض أشكال التبئير إما تنطبق على السيرة الذاتية وإما على الرواية. وما يميز السيرة الذاتية -في نظرها- عن غيرها أنها تعتمد أساسًا على «الميثاق الاسمي»، في حين يرى أرنو شميت أن الاسم يظل علامة يمكن الالتفاف عليها. اعترفت دوريت كوهن بمحدودية مقاربتها عندما تعاملت مع نص روائي ينذّ عن التصنيفات المعتمدة، ويتعلق الأمر برواية «بحثًا عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست. لم تستطع أن تضعها في قالب جنسي مناسب، واعتبرته -بالتالي- خِلقةً هجينةً وثمرة مُنافرة عجيبة. ليس هناك -في رأي دوريت كوهن- تخييلاً ذاتيًّا، وإنما تناوب أو تمازج بين الخيالي والواقعي لا يُفضي إلى جنس ثالث. واستقر رأيها -في الأخير- على اعتبار عمل بروست سيرة ذاتية تخييلية، والتي ليست - في آخر المطاف- إلا رواية وهو ما يجعل أعمالًا من هذا القبيل ذات ميثاق مزدوج. «في الواقع، تقترح كل السير الذاتية التخييلية ميثاقًا مضمنًا في ميثاق آخر، ميثاقًا سيرذاتيًّا داخل ميثاق تخييلي»[1]. وهو ما حَفَّزَ أرنو شميت على استخلاص ما يلي: إنه (الميثاق المزدوج) «تَصَنُّع ميثاق سيرذاتي داخل الإطار التخييلي، أو بعبارة أخرى إنه التخييل على وجه الخصوص»[2]. وفي المنحى نفسه «تعد كايت هامبرغر الرواية الشخصية (بضمير المتكلم) صيغةً من صيغ التصنع الذي يجعلها تقليدًا للكتابة السير الذاتية»[3]، وذات صبغة تخييلية لانتفاء التعهد التحدثي أو جدية التصريح.



(تكون المجموعة «أ» أو «ب» إمَّا مرجعية وإمَّا تخييلية بالتمام، في حين تجسد المجموعة «ج» الاختلاط)

تتميز المجموع (ج) عن المجموعتين الأخريين بكونها مزيجًا من عناصر مختلفة. ينعتها فريق من النقاد والباحثين بالاختلاط. يُعنى به تمازج التخييل والواقع بطرائق مختلفة

(1) قول دوريت كوهن، المرجع نفسه، ص43.

(2) Ibid., p.43.

(3) Ibid., p.9.

ومتفاوتة دون أن يؤدي الأمر إلى انصهارهما. تبقى العناصر المختلطة محافظةً على هويتها وطبيعتها، كما هو الحال بين الذكور والإناث في الفصل الدراسي. يستند القارئ إلى خلفياته المعرفية والذهنية لإيثار طرف على الآخر، وتمييزه عنه بالنظر إلى معيارَي الكثافة والاكتساح. تعد كايت همبورغر ودوريت كوهن هذه الظاهرة تجسيدًا للميثاق المزدوج (شبه واقعي وشبه تخييلي) الذي يوحي بالتخييل، وذلك لكون الرواية الشخصية مجرد تصنع وتقليد للسيرة الذاتية.

2- مقاربة التهجين: ينزع فريق آخر (جيرار جنيت، وفانصون كلونا، وسيرج دبروفسكي، وفليب كاصبارينـي) إلى إضفاء الشرعية على التخييل الذاتي الذي «أصبح بموجبه الجنسان -اللذان يتداخلان إلى حد صعوبة التمييز بينهما- جنسًا واحدًا قائمًا بذاته»[1]. في حين يرى الآخرون أن الأمر يتعلق بجنسين مختلفين، وهو ما جعل فليب لوجون يَمُجُّ التهجين. «أحب الرواية وأحب السيرة الذاتية لكنني لا أطيق اختلاطهما»[2]. يُفترض في الهجنة وجود منطقة وسطى أو بين بين لم تستطع ماري داريوسيك Marie Darrieussecq ومادلين أوليت-ميشالسكا Madeleine Ouellette-Michalska تحديد طبيعتها، وفي السياق نفسه لم تحصل -عمومًا- منذ أرسطو إلى الآن تغييرات جوهرية في تخوم المجالين الخطابيين المتعارضين (ملفوظات الواقع وملفوظات التخييل)، وإن ظهرت أجناس جديدة (رواية المغامرة، والرواية البوليسية، والاعترافات). وفي هذا الصدد، تمثل الرواية السيرذاتية وامتدادها المنطقي (التخييل الذاتي) الصيغتين الخطابيتين الجديدتين منذ أن شيد أرسطو نسقه الشعري»[3].

تندرج في هذا الطرح ثلاث مقاربات، وهي كما يلي:

أ- المقاربة المتقلبة:

تبنت ماري داريوسك وأوليت-ميشالسكا هذه المقاربة (وتسمى أيضًا مقاربة التدفق Approche du flux) لبيان كيف أن التخييل الذاتي ينـدُّ عن صرامة الأجناس ونقائها (ما

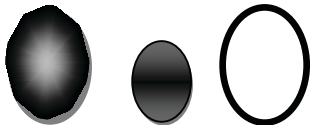
(1) ibid., p.53.

(2) ibid., p.51.

(3) ibid., p.53.

يشغل الشرطة النظرية)؛ لكونه تولد في خضم الإبدال المابعد حداثي للتمرد على الحدود القارَّة والصارمة. وتؤكد داريوسك مسعاها مستخدمةً صيغة «العبارة الطائشة»، وتبين أوليت-ميشالسكا -في المنحى نفسه- ما ترتب على «التنظير المفرط» من نقاشات حادة أذكت أزمة الخصوصيات المرتبطة بطُهر الأجناس وصفائها.

في نظر ماري داريوسيك، إن الجنسين اللذين يتداخلان دون أن نستطيع التمييز بينهما يفضيان إلى جنس قائم بذاته. وهو ما جعلها تعد التخييل الذاتي «فيضانًا فوضويًّا» يتدفق على عواهنه دون أن يعترضه أي مانع، ويؤدي أيضًا إلى بروز حالة طائشة يصعب أن نميزها عن غيرها. «وأيًّا كانت هذه المنطقة مغرية لم تستطع أية تجربة قرائية «ذات صبغة نظرية» أن تعزز واقع الخطاطة رقم (1). إذا دفعتني قراءتي إلى عدم البحث في النص عن ملفوظ الواقع، أيمكن أن أبقى في التخييل الذاتي الذي يضم -مع ذلك- حيزًا مرجعيًّا بالنظر إلى مكونه السيرذاتي؟ يبدو إذن منطقيًّا أن أقرر بأنني بصدد قراءة التخييل، ولكن لا علاقة له بالنتيجة التي تصبو إليها داريوسيك. يظل التخييل- بحسب وجهة نظرها- «موضع الحالة الطائشة» أي الدائرة السوداء التي لم تسلم من القدر المشؤوم للمجموعتين الكبريين»[1]. رغم الجهود المبذولة لم تحدد معالمها، ولم تستخلص مميزاتها؛ إذ ما فتئ ينظر إليها كأنها منطقة احتكاك بين المنطقتين المتعارضتين («أ» و«ب»).



أ- تمثل المجموعة الوسطى منطقة قائمة بذاتها

ب- منطقة الاحتكاك

(1) ibid., p.54.

ب- المقاربة التخييلانية

تبنى سيرج دبروفسكي وفانصون كولونا وجيرار جنيت هذه المقاربة لتفادي ثنائية الحقيقي والتخييلي، وإعادة النظر في مفهوم الواقع، وتأكيد ملاءمة التخييل أو التخريف الذاتي Autofabulation في إعادة تمثيل التجربة المعيشة بطريقة فنية، وإعادة النظر في القيم المبتذلة والصور المكرورة.

نحت جيرار جنيت -على سبيل المثال- مفهومًا آخر للتخييل الذاتي وهو التخييل المتماثل حكائيًّا، ويوضحه كما يلي: «أنا بصفتي كاتبًا سأحكي لكم قصة أنا بطلها لكنها لم تحدث قط»[1]. يتبين -من هذا القول- أن المؤلف يتبرأ من الانتساب الجديِّ إلى مشروع يحمل اسمه، ويؤدي فيه الدور المنوط به؛ وهو ما يبعث التردد (أنا ولست أنا) وعلى التباس الهوية السردية، والانزياح عن ملفوظات الواقع باقتحام عوالم التخييل.

وفي السياق نفسه يشترط سيرج دبروفسكي -في التخييل الذاتي- شرطين أساسيين؛ وهما[2]: الشرط الجنسي (إثبات مصطلح الرواية على غرة الغلاف) الذي يبعده عن السرد السيرذاتي، وشرط التطابق الاسمي (يحمل السارد-الشخصية اسم الكاتب نفسه) الذي يبعده عن الرواية السيرذاتية. وهو ما يجعله متأرجحًا بين الالتزام وعدم الالتزام، ويحفزه على إيثار الميثاق الروائي عن غيره سعيًا إلى اختلاق الأحداث وإضفاء التخييل على التجربة الشخصية.

ج- المقاربة الهرمونطقية

وهي المقاربة التي تبناها فليب كاصباريني لمواكبة تحرك المؤشر يمنة أو يسرة بالنظر إلى ثقافة القارئ ونباهته. «في الواقع لا تعزى التوازنات الهشة إلى النصوص بل إلى القراء

---

(1) Gérard Genette, Fiction et diction, op.cit., p.86.

(2) انظر في هذا الصدد:

Philippe Gasparini, Autofiction Une aventure du langage, Seuil, coll. Poétique, 2008, pp.16- 17.

وعاداتهم غير المتجانسة»[1]. يشترط كاصباريني «المقتضى المقامي» لتحريك المؤشر إلى الجهة التي تناسبه. وهكذا، غالبًا ما يثبِّته «القراء العابرون» في أحد الطرفين المتناقضين (في موقع الرواية أو في موقع السيرة الذاتية)، في حين ينزاح عنهما مقتربًا من المنطقة المثيرة للجدل (منطقة التخييل الذاتي) في حال القراء النبهاء. «في نظري، لا يوجد التخييل الذاتي إلا في المنطقة الوسطى، المحض طوباوية. يتزحزح المؤشر يمينًا أو يسارًا إلى أن تختفي إمكانية هذا الجنس، وبالتالي تحكم عليه بأن يصبح أطلانتيس الأجناس الأدبية»[2].

نجمل المقاربات الثلاث في الجدول الآتي:

المقاربة المتقلبة	*المقاربة التخييلانية*	*المقاربة الهرمونطقية*
مقاربة تداولية لا تكترث بما يجب أن يكون عليه التخييل الذاتي (بدعوى عدم وجود مقادير مثلى)، بل تؤكد الطريقة المثلى لاستهلاكه.	*مقاربة نظرية جدولية، تنشغل بما يجب أن يكون عليه التخييل الذاتي؛ أي أن يكون مدموغًا أو مطبوعًا بطابع خاص يميزه عن غيره.*	*تعير نظرية التلقي اهتمامًا لدور القارئ في التفاعل مع النص وتحريك المؤشر إلى جهة ما تناسب خلفياته المعرفية والثقافية.*

4- مقاربة السرد الذاتي

لم يَسْعَ أرنو شميث إلى استبدال مفهوم التخييل الذاتي بالسرد الذاتي Autonarration فحسب، بل إلى إحلال مفهوم «تخييل الواقع» Fiction du réel محله أيضًا، متذرعًا في ذلك بتعذر تزامن الجنسيْن في بوتقة واحدة. وإن وجد القارئ نفسه أمام اختيارات متعددة فهو لا يباشرها بطريقة متزامنة بل بطريقة متعاقبة. وهذا ما جعله يستبعد الهجنة، ويتبنى -عوضها- الاختلاط بدعوى أن النص لا يمكن أن يكون سيرذاتيًّا وروائيًّا في الآن نفسه؛ إما يكون سيرة ذاتية، وإما رواية. نعرض في الجدول أسفله ما يميز -في تصور أرنو شميث- السرد الذاتي عن التخييل الذاتي والسيرة الذاتية.

(1) Arnaud Schmitt, Je réel Je fictif au –delà d'une confusion postmoderne, op.cit., p.66.

(2) Ibid., p.68.

السيرة الذاتية	التخييل الذاتي	السرد الذاتي
- يعالج كاتب السيرة الذاتية «مناطق الحساسية» بتحفظ واحتراس خشية إلحاق أضرار معنوية بأشخاص معينين وإيذائهم، ورميهم بالقذف. - غالبًا ما تنعت السيرة الذاتية بالضعف الفني والامتثالية.	- يداري الكاتب «مناطق الحساسية» بطريقة تخييلية لتفادي إثارة ثائرة الأشخاص الذين تقاسموا معه تجارب بعينها. - يُستعمل التخييل لأغراض جمالية.	يتجرأ الكاتب باقتحام «حميمية الآخرين» متحملًا مسؤولية ما يسرده، ومغلبًا المهيمنة المرجعية. ويقترح على القارئ عقدًا صريحًا وواضحًا: لا يكتفي بالمتعة التي يخلفها السرد في نفسيته فحسب، بل يحرص على ما يتضمنه من أبعاد جمالية أيضًا.

لم يـرْقَ الـسرد الـذاتي إلى المسـتوى الـذي يؤهلـه إلى اكتسـاب الشرعيـة ضمـن الأجنـاس الأدبيـة، ويجـد الـرواج المنشـود، ويكتسـحِ التخييـل الـذاتي ويطمسـه كـما توقـع أرنـو شـميت. ولـذا يُستحسـن -وفـق فليـب كاصباريـني- أن يُسـتخدم بصفتـه جنسًـا جامعًـا يسـتوعب المشـاريع السـيرْذاتية جميعهـا التـي تستشـكل العلاقـة القائمـة بـين الكتابـة والتجربـة. «لا يقصـد بمفهـوم الـسرد الـذاتي جنسًـا بـل الشـكل المعـاصر للجنـس الجامـع والفضـاء السـيرذاتي. يسـتوعب نصوصًـا سـيرْذاتية خالصـة، منضبطـة لميثـاق يحمـل الاسـم نفسـه، وروايـات سـيرذاتية خاضعـة لاسـتراتيجية الالتبـاس الجنـسي الماكـرة بدرجـات متفاوتـة»[1].

تسـتمد المقاربـة الهرمونطقيـة نُسـغها مـن عقـد القـراءة لفليـب لوجـون[2]، دون الاسـتخفاف بالصلاحيـات المخوَّلـة للمؤلـف (مقاصـده المضمـرة والجليـة)، ودون اسـتبعاد المـؤشرات النصيـة أو المصاحِبـة التـي تحـدُّ مـن حريـة القـارئ، وتجـبره عـلى تحريـك المـؤشر وفـق ضوابـط ومعايـير محـددة وإن كانـت متغـيرة بمـرور الزمـن. وهكـذا يمكـن لـه أن يُثبِّتـه في الوسـط (الحالـة المثـلى) أو يزحزحـه يمينًـا أو يسـارًا بالنظـر إلى نسـبة الخيـال والواقـع في النـص، وبالاحتـكام إلى معيـاري

(1) Philippe Gasparini, Autofiction Une aventure du langage, op.cit., pp.311- 312.

(2) السيرة الذاتية «أثر تعاقدي، متغيِّر تاريخيًّا». و«بقدر ما هي صيغة الكتابة هي أيضًا صيغة القراءة».

Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, op.cit., p. 45.

قابليـة التحقـق واحتـمال الوقـوع، وبالتسـليم بالمنافـرة العجيبـة التـي تسـم أعـمالًا عظيمـة تنـدُّ عـن التصنيفـات الصارمـة.

ليـس القـارئ العابـر معنيًّـا بهـذه التلويحـات لأنـه يُثبِّـت المـؤشر في وجهـة مـا بحسـب مزاجـه وهـواه، في حـين أن القـارئ النبيـه يحـرك المـؤشر بالنظـر إلى خلفياتـه المعرفيـة (مـا تراكـم لديـه مـن معـارف عـن طبيعـة النصـوص وأجناسـها). ومـع ذلـك قـد ينخـدع بزحزحـة المـؤشر في جهـة مـا، لكـن سرعـان مـا يتـدارك الأمـر ويضعـه في موضعـه المناسـب. كشـفت دوريـت كوهـن -أسـوة بجوليـا كرسـتيفا- التناقـض الـذي يعـتري تلقـي روايـة «بحثًـا عـن الزمـن الضائـع» لبروسـيت. فمـرة يُتعامـل مـع هـذا العمـل عـلى أنـه روايـة ومـرة بأنـه سـيرة ذاتيـة أو سـيرة ذاتيـة تخييليـة[1]. قـام أولفكانـك هيلدخيمـر بتصحيـح الاعتقـاد الـذي ترسـخ في ذهـن النقـاد والقـراء عـلى حـد سـواء ومفـاده أن عملـه «السـيد أندريـو ماربـو» ليـس سـيرة بـل روايـة؛ بدعـوى أن المترجـم لـه مجـرد شـخصية خياليـة وأن الاستشـهاد بكتاباتـه مـا هـو إلا ضرب مـن الخيـال[2].

وفي السـياق نفسـه، اعتـبرت روايـة «الطائـر المزركـش» (1966) لجـرزي كوزنسـكي شـهادة حيَّـة منقولـة بلسـان طفـل عـاش مخـاض الهولوكسـت «سرد مثـير بضمـير المتكلـم، مكتـوب بحساسـية وصـدق فائقـين»[3]، لكنهـا -في الواقـع- مجـرد عمـل تخييـلي معظـم وقائعـه مختلقـة. كل مـن يقـرأ روايـة «العنـاق» (1997) لفيليـب فيـلان قـد يعتقـد أن السـارد وطـد علاقتـه مـع الروائيـة أني إرنـو Annie Ernaux قبـل أن ينفصـل عنهـا. أوضـح فليـب فيـلان أن أحـداث كل رواياتـه («العنـاق»، و«التنـازل»، و«باريـس بعـد الظهـيرة»، و«الأب المزيـف») «مرتبـة، ومُطوَّعـة وفـق الـضرورة التـي تفرضهـا الكتابـة، لأنهـا -في آخـر المطـاف- تتحكـم فيّ دومًـا، وتفـرض عـليَّ أن أُضحـي بنتـف مـن حيـاتي لفائـدة التـوازن البنيـوي للنـص واحتماليتـه»[4].

(1) Dorrit Cohn, «l'ambigüité générique de Proust» in Le propre de la fiction, Seuil, 2001, p.95.

(2) Dorrit Cohn, «Briser le code de la biographie fictionnelle: Sir Andrew Marbot de Wolfgang Hildesheimer» Ibid, p.125.

(3) Philippe Vilain, L'Autofiction en Théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune, Les éditions de la transparence, essai d'esthétique, 2009, p.37.

(4) Ibid., p.39.

الخاتمة

نعايـن -فيـما سـبق- إفراطًـا في التنظـير (Surthéorisation) سـعيًا إلى فهـم مـا يقـع في المنطقـة الفاصلـة بـين ملفوظـات الواقـع وملفوظـات التخييـل. أهـو تـرف فكـري ومعاظلـة بالـكلام أم هـو مسـاهمة في تطويـر النظريـة الأدبيـة عمومًـا بـأدوات وتصـورات جديـدة؟ إن تعـددت المقاربـات، فهـي إمـا تسـتند إلى الطـرح العقـلاني أو الكلاسـيكي الخالـص الـذي يضـع حـدودًا صارمـة بـين الواقعـي والتخييـلي، وإمـا تحتكـم إلى الهُجنـة أو الاختـلاط أو التدفـق دون أن يفـضي الأمـر إلى خِلقـة أو كينونـة جديـدة (جنـس ثالـث مسـتقل).

عـلاوة عـلى ذلـك تنقسـم المقاربـات إلى فئتـين: مقاربـة موسـعة (التخييـل الـذاتي الخيـالي أو إضفـاء التخييـل عـلى الـذات) تعطـي الحريـة أكـثر للكاتـب لتحويـل حياتـه الشـخصية إلى تخييـل. ومقاربـة حصريـة تشـترط جملـة مـن القيـود عـلى الكاتـب، وفي مقدمتهـا المطابقـة الاسـمية أو البروتوكـول الاسـمي. وتنـدرج مؤلفـات فليـب كاصبارينـي في إطـار إثبـات جـدارة التخييـل الـذاتي، والتدليـل عـلى اسـتقلاليته بصفتـه جنسًـا متميـزًا عـن غـيره بجملـة مـن الضوابـط حصرهـا فليـب فيـلان[1] في عـشرة، وهـي: تطابـق الاسـم، وإثبـات لفـظ الروايـة عـلى غـرة الغـلاف، وأولويـة الـسرد، والبحـث عـن شـكل أصيـل، وكتابـة تسـعى إلى «التلفيـظ المبـاشر»، وإعـادة تشـكيل الزمـن السـطري، وهيمنـة اسـتخدام حـاضر الحـكي، والتعهـد بـسرد الأحـداث المحـض واقعيـة، وغريـزة انكشـاف الـذات عـلى حقيقتهـا، واسـتراتيجية الاسـتحواذ عـلى القـارئ.

مـا قلنـاه عـن حيـز مـن المنطقـة البينيَّـة ينسـحب عـلى الأشـكال المجـاورة التـي يلتبـس فيهـا الخيـال بالواقـع بحكـم انجذابهـما إلى الحَدَّيْـنِ النقيضَـيْنِ، وبالنظـر إلى تلقيهـا المـزدوج؛ وهـو مـا يربـك القـارئ ويصعـب عليـه مأموريـة التصنيـف والحسـم. انصـب -في هـذا الصـدد- اهتـمام باحثـين بالتخييـل الـذاتي والروايـة السـيرذاتية سـعيًا إلى اسـتيعاب طبيعتيْهـما وكينونتيْهـما، ورسـم حدودهـما (ثوابـت الجنـس) أو بيـان طريقـة تدفقهـما (الهُجْنـة). ومـع ذلـك مـا فتئـا يُسِـيلَان كثـيرًا مـن المـداد ويثـيران مزيـدًا مـن الجـدل لصعوبـة الرهـان، في حـين لا تـزال الأشـكال الأخـرى متروكـة ومهملـة إلى أن يحـين وقـت معالجتهـا بالجديـة المطلوبـة، مـع العلـم أن الأدب العـربي -أسـوة بـالآداب الكونيـة- حافـلٌ بكثـير منهـا.

---

(1) Philippe Vilain, L'Autofiction en Théorie, Ibid., p.17.

المصادر والمراجع

أولًا: المراجع العربية:

- أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973.
- الداهـي، محمـد: السـارد وتـوأم الـروح مـن التمثيـل إلى الاصطنـاع، المركـز الثقـافي للكتـاب، الـدار البيضـاء، ط1، 2021.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

- Cohn (Dorrit), Le propre de la fiction, Seuil, 2001.
- Flores (Robeto), «Les jeux de la véridiction dans l'interaction» in Niveaux et stratégies de la véridiction, Nouveaux Actes Sémiotiques, n°39-10,PULIM, Université de Limoges, 1995.
- Genette (Gérard), Fiction et diction, Seuil, coll. Poétique , 1991.
- Schmitt (Arnaud), Je réel Je fictif au –delà d'une confusion postmoderne, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2010.
- Vilain (Philippe), L'Autofiction en Théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune, Les éditions de la transparence, essai d'esthétique, 2009.
- Gasparini (Philippe), Autofiction Une aventure du langage, Seuil, coll. Poétique, 2008.
- Gasparini (Philipppe), Est-il je ?, Seuil, 2004.

– Lejeune (Philippe), Le pacte autobiographique, Nouvelle édition augmentée, Seuil, 1975, 1996.

– Miraux (Jean-Philippe), L'autobiographie (Ecriture de soi et sincérité), Nathan, 1966.

ملامح التجريب في الرواية العربية

«بقايا رغوة» لجهاد الرنتيسي أنموذجًا

نجمة خليل حبيب[1]

البريد الإلكتروني:

nejmeh_habib@hotmail.com

nkha9895@uni.sydney.edu.au

---

(1) كاتبة فلسطينية تعيش في أستراليا، حاصلة على دكتوراه فلسفة من جامعة سدني وتعمل محاضِرةً فيها منذ عام 2003. تكتب البحث الأكاديمي والمقالة النقدية في الأدب والاجتماع والسياسة، كما أنها تكتب القصة القصيرة والرواية. لها مساهمات عديدة في الصحف العربية الصادرة في الأوطان الأم وفي المَهَاجِر.

عملت مديرة تحرير مجلة «جسور» الفصلية الثقافية الأسترالية (1994-2002). أُدرجت بعض قصصها المكتوبة بالإنكليزية ضمن وحدة تعليمية تُعنى بالأدب العربي والإسلامي في جامعة غرب سدني.

- حازت منحة المجلس الأعلى للفنون في أستراليا لعام 2003 عن مؤلَّف بعنوان «من أستراليا.. وجوه أدبية معاصرة».

- منحتها رابطة إحياء التراث العربي جائزة جبران خليل جبران العالمية التقديرية الثقافية لعام 2004.

- كرّمها الاتحاد العام لعمال فلسطين بالاشتراك مع النادي الفلسطيني الأسترالي واتحاد الخريجين الفلسطينيين الأستراليين عام 2013 لإسهامها المميز في رفع الشأن الثقافي العربي في القارة الأسترالية

Features of the Experimental Novel: a Close Reading of Jihad Al-Rantisi's The Remains of Foam

Abstract:

This paper explores experimental and avant garde literature, as defined by Arab and European theorists, such as Salah Fadl, Muhammad Barrada, Abdul Qadir Sharshar, Vladimir Propp, Roland Barthes and Algirdas Julien Greimas. It analyses experimental Arabic novels, with particular emphasis on exemplary attempts to break away from the classical novel, such as Miramar by Naguib Mahfouz (1967), A River Bathes in the Lake (1996) by Yahya Yakhlef, The Lady is from Tel Aviv (2010) by Raba'i al-Madhoun, among others. Finally, this paper focuses on a close reading of The Remains of the Foam, an avant-garde novel written by Jihad Al-Rantisi and published in 2021, paying particular attention to the aesthetics of its narration, the cover, the title and the dedication. This is followed by an exploration of the writer's investment in experimental narration, and whether the novel succeeds in its form, content and themes to join the ranks of experimental fiction.

Key words:

experimentation, creativity, novel, narration mechanisms, symbol, retrieval

ملامح التجريب في الرواية العربية

«بقايا رغوة» لجهاد الرنتيسي أنموذجًا

ملخص:

تهدف هذه الورقة إلى التعريف بمصطلح التجريب في الأدب كما حدده الباحثون عربًا وأوروبيين، أمثال: صلاح فضل، ومحمد برادة، وعبد القادر شرشار، وفلاديمير بروب Vladimir Propp، ورولان بارت Roland Barthes، وألجيرداس جوليان كريماس Algirdas Julien Greimas. ومن ثَم تُلقي الضوء على التجريب في الرواية العربية، معدِّدةً بعض النماذج التي تجرأت على الرواية الكلاسيكية أمثال: رواية ميرامار لنجيب محفوظ، نهر يستحم في البحيرة (1996) ليحيى يخلف، السيدة من تل أبيب (2010) لربعي المدهون، وغيرهم. ثم تتوقف عند رواية بقايا رغوة[1] لجهاد الرنتيسي الصادرة عام 2021، نموذجًا لرواية التجريب في الرواية العربية، فتدرس جماليات السرد فيها، محلِّلةً عتبات النص من غلاف وعنوان وإهداء، ومن ثَمَّ تستقرئ بنية النص لاستكشاف مدى استثمار الكاتب للعبة السرد التجريبية، ومدى نجاحه في سرده موضوعَ روايته بما يتناسب ومستلزمات التجريب في الأدب.

كلمات مفتاحيّة:

التجريب، الإبداع، الرواية، آليات السرد، الرمز، الاسترجاع.

---

(1) جهاد الرنتيسي: بقايا رغوة، دار البيروني للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، 2021.

مدخل

يحيل مفهوم التجريب الروائي إلى نمط من الكتابة الإبداعية الجديدة، وابتكار أشكال وطرق وآليات جديدة في العمل الروائي مخالفة للمعتاد، ومجانبة للسائد، وخارقة لقواعد اللعبة السردية المتواضع عليها (السارد، الزمن، الفضاء، الشخصيات، التقنيات...). تأسست هذه الآليات بفعل مراس متكرر ومتراكم حتى انتقلت من التجربة إلى التجريب، ومن ثَمّ من التجربة الفردية الخاصة إلى تجريب مشترك يطبع الجنس الروائي. والتجريب عند صلاح فضل هو «قرين الإبداع؛ لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول»[1]. وهو حسب محمد برادة، يرتبط بدلالات أخرى تنضاف إلى البحث عن أشكال جديدة تكسر المِنْوَالِيَّة، وتتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة؛ «فما دامت العلاقة بين اللفظ والشيء لم تعد علاقة إحالة تعادلية بينهما، فإن التعبير غدا مستقلًّا عن معادله المادي وأصبح تأشيرًا على غياب أكثر منه تعبيرًا عن حضور كلِّيٍّ»[2]. يرتبط التجريب، إذن، بالإبداع؛ إبداع يتجاوز الركود والنمطية ويتغلب على الأزمة، وهي في واقعنا العربي أزمات متراكمة لعب فيها السياق التاريخي والسياسي والاجتماعي دورًا أساسيًّا، فـ«كلمة أزمة هي كلمة ضرورية لكل إبداع، إذ إن الإبداع لا يوجد إلا بوجود لحظة احتباس أو توقف أو انحسار»[3]. ولحظة الاحتباس هذه (إذا جاز التعبير) هي نكسة 1967 التي تُعد نقطة فاصلة في تاريخ الرواية العربية؛ إذ اكتشف المبدعون العرب أن الحالة الإبداعية في حاجة إلى المراجعة والنقد والتغيير، فتحولت

---

(1) صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، 2005، ص4.

(2) محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار صدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، 2011، ص 77؛ مولاي مروان العلوي: سؤال التجريب في الرواية العربية.. من متاهة العنوان إلى متاهة التأويل، من أعمال المؤتمر الثاني للرواية العربية، جامعة شعيب الدكالي، المغرب، أبريل 2018، ص50.

(3) صالح بوسريف: رهانات الحداثة أفق لأشكال محتملة، دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1996، ص 29.

الروايـة العربيـة مـن التـماشي مـع الأنظمـة السياسـية والأيديولوجيـة السـائدة إلى التحـرر مـن سـلطتها نحـو اسـتكناه المسـكوت عنـه في الخطابـات الرسـمية، وتشـخيص اختـلال المجتمعـات العربيـة وطابوهاتهـا. رفـده مـا صاحبـه مـن تحـول في الجانـب الثيماتيـكي للروايـة نتيجـة ظهـور الدراسـات البنيويـة التـي تناولـت الروايـة نقديًّـا، وأسسـت اتجاهًـا نقديًّـا حديثًـا يسـائل التقنيـات الروائيـة ويحـدد مكونـات اللعبـة السرديـة؛ انطلاقًـا مـن مُؤلَّـف الباحـث الشـكلاني فلاديمـير بـروب Vladimir Propp «**مورفولوجيـا الحكايـة الشـعبية**» الـذي حـدد فيـه وظائـف الحكايـة الشـعبية، وأسـس لقوانـين بنيـة الحكايـة، ورولان بـارت Roland Barthes الـذي ربـط بـين الكتابـة والمجتمـع، بالنظـر إلى أن «المجتمـع هـو الـذي يفـرض الروايـة؛ أي يفـرض مجموعـة مـن الإشـارات باعتبارهـا تعاليًـا لديمومـة، وتاريخًـا لهـا[1]. واهتـدى الى استكشـاف طريقتـين للـسرد: سردٌ هـو عبـارة عـن تجميـع بسـيط تكمـن قيمتـه بالحـدث، يحتكـم إلى عبقريـة المؤلـف، وسرد يشـترك مـع سرود أخـرى في البنيـة القابلـة للتحليـل[2]. واهتـم ألجـيرداس جوليـان كريمـاس Algirdas Julien Greimas بالسـيميائيات السرديـة، فبحـث في الـشروط التـي بفضلهـا تتبلـور الدلالـة في النصـوص مُرَكِّـزًا في ذلـك عـلى بنيـة الشـكل. فيـما اشـتغل تزفيتـان تـودوروف Tzvetan Todorov عـلى مفهـوم الشـعرية واضعًـا بذلـك القوانـين العامـة التـي تحكـم إنتـاج العمـل الأدبي، وميـز بـين العمـل الـسردي الـروائي باعتبـاره حكايـةً، وبـين اعتبـاره قـولًا أو خطابًـا. وحيـث إن الإنتـاج والنقـد الأدبيـين وجهـان لعملـة واحـدة، فإنهـما بالـضرورة يفيـدان الإبـداع الأدبي ويَسِـمَان مسـار تطـوره وتجـدده، لذلـك نلحـظ أن الدراسـات النقديـة التـي جعلـت الخطـاب الـروائي العـربي موضوعًـا لهـا، عرفـت نقلـة نوعيـة في العقديـن الأخيريـن مـن القـرن العشريـن؛ إذ قامـت بدراسـة المـتن الـروائي دراسـة لسـانية وأسـلوبية ودلاليـة جعلتنـا نقـف عـلى مظاهـر التحـول التـي وسـمت الروايـة العربيـة مـا بعـد نكسـة 1967 ومـا بعـد ظهـور التيـار البنيـوي، حيـث بـرزت أسـماء روائيـة عديـدة أسسـت لتيـار التجريـب الـروائي نذكـر منهـا عـلى سـبيل المثـال لا الحـصر: محمـد شـكري، وأحمـد المدينـي، ومحمـد عـز الديـن التـازي، ومحمـد بـرادة، وواسـيني الأعـرج، وأحـلام مسـتغانمي. وقـد ارتأينـا أن نتخـذ مـن روايـة **بقايـا رغـوة** الصـادرة عـام 2021 نموذجًـا لاستكشـاف ملامـح التجريـب في الروايـة العربيـة.

---

(1) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار عين للنشر، القاهرة، ط4، 2009، ص67.

(2) عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص73.

نماذج مختارة من رواية التجريب العربية

رغم أن فن الرواية العربية جنسٌ أدبيٌّ حديثُ العهدِ مقارنة بالرواية الغربية، فإنه خطا خطوات سريعة في الركب الحداثي مقتفيًا أثر الرواية الغربية وقد عمل الاحتكاك المباشر بين الغرب والشرق منذ حملة نابليون بونابرت إلى الشرق حتى يومنا هذا، مرورًا بالبعثات التبشيرية والمؤسسات التعليمية من جامعات ومدارس ومعاهد، على إنشاء أجيال تتطلع بإعجاب صوب ما يأتي من الغرب، حتى إذا ما شاعت كتابة رواية التجريب وما بعد الحداثة هناك تردد صداها عندنا، فرأينا شيخ الروائيين العرب نجيب محفوظ يخرج من عباءة الرواية الكلاسيكية المتمثلة بقوة في ثلاثيته (**بين القصرين، قصر الشوق، السكرية**) ويجنح صوب التجريب كما في روايتَي **ثرثرة فوق النيل** و**ميرامار** (1966-67) حيث خرج عن الخط السردي «واستخدم أسلوب زوايا النظر وأقام التباسًا في عمله الروائي يجعل فهم العالم وطرائق النظر إليه ملتبسة». ومن الروايات التجريبية الأحدث زمنًا: **نهر يستحم في البحيرة** (1996) ليحيى يخلف، التي لجأ فيها الكاتب إلى الغرائبي والمدهش. ففيه يتحول مجرى النهر ويتغير منبعه ومصبه وتمسي مياهه مالحة. وفيه أيضًا تتمرد التماسيح على أنهارها[1]. **هل رأيت موت ظلي؟** (2010) لغريب عسقلاني، والرواية إلى جانب كونها بوحًا شعريًّا مؤثراً، تلجأ إلى الأسطورة والرمز لتقديم رؤيتها. يبدأ الفصل الأول بعنوان هو بذاته تمرد على أسلوب القص «همس الصمت»، هو صمت عكس الوظيفة الأساسية للرواية الذي هو الحكي. وهو ليس صمتًا عاديًّا، بل صمت هامس. والهمس هو أيضًا ضد الإعلان الذي هو الغاية الرئيسية للحكي. وعكس العنوان أتت الرواية ضاجَّة بالفعل والحركة[2]. **السيدة من تل أبيب** 2010، لربعي المدهون، وتتميز الرواية برؤيتها التصالحية مع العدو الإسرائيلي، وهي وإن جافت الحقيقة التاريخية، فوضعت المعتدي والمعتدى عليه في كفتي ميزان واحد، لكنها لم تتناسَ الغبن الذي وقع ولا يزال على الشعب الفلسطيني. وإذ تنتهي الرواية بقتل السيدة الإسرائيلية المتعاطفة مع الفلسطينيين، يضمر الكاتب فشل رؤيته التصالحية. اعتمد المدهون في تقديم رؤيته أسلوبًا تجريبيًّا تميز بسردية سلسة بسيطة في ظاهرها ثرية الدلالات

---

(1) للمزيد ينظر في:

نجمة خليل حبيب: رؤى النفي والعودة في الرواية العربية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2014، ص229 - 301.

(2) نجمة خليل حبيب: قراءات نقدية في الشعر والرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2017، ص173 - 177.

في صورها الشعرية، وهي أيضًا تنتقل بخفة بين مستويات متعددة في النص. **غريب النهر** (2012) لجمال ناجي، وفيها يكسر الكاتب تراتبية الزمن، ويبيِّن غرائب التحولات الإنسانية وأبعادها النفسية والاجتماعية والسياسية، بما في ذلك نجاحات تلك الشخوص وإخفاقاتها وقوتها وضعفها أمام المنعطفات الحادة. و**الحديقة الأندلسية** لمحمد عز الدين التازي التي «خرق فيها الكاتب إحدى أهم قواعد اللعبة السردية في روايات التجريب ألا وهي أفق الاحتمال والعرف». **فرانكشتين في بغداد** 2013 لأحمد سعداوي «وظف فيها الفانتازيا والبعد الغرائبي والعجائبي بابتكاره شخصية شمسة -وهو مخلوق جمعه وركّبه بائع العاديات من بقايا جثث ضحايا التفجيرات الإرهابية- وجعلها أساسًا من أساسيات الحدث في الرواية. و**مخمل** لحزامة حبايب، وفيها تُخصص الكاتبة مساحة واسعة من السرد لكشف عري المجتمع البشري بأكمله؛ الانسحاق الإنساني (ذكرًا وأنثى) المحكوم بشرطه التاريخي وحاجاته البيولوجية من مأكل ومسكن وجنس. وشخصياتها في المجمل من المهمَّشين المسحوقين في المجتمع[1]. وأخيرًا رواية «**اسمي آدم- أولاد الغيتو**» لإلياس خوري، وفيها يخرق الكاتب كل قواعد اللعبة السردية، من السارد، إلى الفضاء الروائي من زمن وشخصيات وتقنيات. فالسارد عنده متعدد الأوجه، هو السارد العليم مرة، والمرتبك الشكاك في أخرى، والناقل المتواضع المعترف بقصور معرفته في ثالثة. أما الرواية فتتداخل فيها عدة روايات ممتدة زمنيًّا من عصر الجاهلية إلى عام النكبة ومذبحة اللد، مرورًا بالحرب العالمية الأولى ومذبحة الهولوكوست. ففي حكاية الشاعر العباسي وضاح اليمن، يموت الشاعر صمتًا ليحمي حبيبته، وبعد ذلك تتناسل الحكاية ويصير لها عدة رواة، فهي «مرة لهوًا ومرة مأساة» ومرة تستطرد لتحكي قصص حب سابقة في التاريخ كقصة قيس بن الملوح وكثير عزة. ومثلها كانت قصة الطفل آدم دنون الذي وجد ملقًى على قارعة الطريق يوم حصول مجزرة اللد. على صعيد السرد، يتقدم القص ويتأخر، ويشتبك الماضي بالحاضر كما في رواية حصار اللد. يسوغ الكاتب عدم تدخله في هذه الفوضى (والتي هي في حقيقتها ملمح تجريبي) على أنها نزاهة من الراوي

---

(1) ربعي المدهون: السيدة من تل أبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 2010.

- جمال ناجي: غريب النهر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012.

- محمد عز الدين التازي: الحديقة الأندلسية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012.

- أحمد سعداوي: فرانكشتين في بغداد، دار الجمل، بيروت، 2013.

- حزامة حبايب: مخمل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2016.

فيقـول: «عنـوان الروايـة سـوف يكـون صنـدوق الحـب، ولـن ألعـب معهـا لعبـة الكنايـة.. فالقـارئ الـذي سـيرى في حكايـة وضـاح اليمـن رمـزًا فلسـطينيًّا، سـيجد في هـذه القصـة اسـتعارة إنسـانية عـن الفلسـطينيين، وعـن كل المضطهديـن في العـالم، بـل عـن اليهـود أيضًـا»[1].

مـا هـذه إلا نمـاذج معـدودة مـن روايـات التجريـب العربيـة، وعـذرًا عـن التقصـير بحـق كثـير مـن الكتـاب المبدعـين الذيـن غفـل البحـث عـن ذكـر أسـمائهم، فالمكتبـة العربيـة غنيـة بمئـات الطاقـات الإبداعيـة المـبرزة التـي لا يتسـع المجـال لذكرهـا.

لعبة السرد في «بقايا رغوة»

تتبـع روايـة **بقايـا رغـوة** لعبـة سرديـة تجريبيـة بـدءًا مـن الغـلاف حتـى آخـر مشـهد فيهـا. وإذ نبـدأ فبالغـلاف لأنـه أوَّل مـا تلتقطـه العـين منفعلـةً إزاءه إمـا سـلبًا أو إيجابًـا. هـو بلغـة المحبـين، إذا صـح التعبـير، حـب أو كـره مـن أوَّل نظـرة. تتصـدر الغـلاف لوحـة لامـرأة بثـوب أبيـض طويـل مزمـوم عنـد الخـصر ليـبرز ردفـين عبلاويـن، وتجـرّ خلفهـا كلبًـا أبيـض مـما يوحـي بـأن محـور الـسرد يـدور حـول امـرأة أرسـتقراطية مـن القـرون الوسـطى. ولكـن مـا إن نلـج الصفحـات الأولى مـن الكتـاب حتـى يتبـين لنـا أن الرسـم قـال نصـف الحقيقـة لا كلهـا؛ فغـادة الأسـمر، بطلـة الروايـة، التـي تلبـس اللانجـري الفاخـر (سـاتان ودانتيـلا) وتـشرب النبيـذ والبـيرة المثلجـة مسـتمتعة ببقايـا رغوتهـا، هـي مـن الداخـل امـرأة تعسـة مثقلـة بالقلـق والأرق والكوابيـس، ربمـا لأنهـا متزوجـة مـن رجـل تحتقـره وتكرهـه وتقيـم علاقـة مـع عشـيق تخـشى فقدانـه كونـه عرضـة للاعتقـال مـن كلا النظامـين الأردني والكويتـي، أو لأنهـا تخـشى غضبـة الـزوج لـو اكتشـف خيانتهـا. هـذه المفارقـات بـين اللوحـة وبطلـة الروايـة هـي الملمـح الأول مـن ملامـح التجريـب في الروايـة؛ إذ إن الغـلاف في الروايـة التقليديـة يفصـح كليًّـا عـن المضمـون. أمـا ملمحهـا الثـاني، فهـو العنـوان الملتبـس نحويًّـا ودلاليًّـا؛ فهـو نحويًّـا يحتمـل عـدة تأويـلات، إذ قـد يكـون جملـة اسـمية تفيـد الإخبـار، مبتدأهـا محـذوف وخـبره شـبه جملـة: (هـي بقايـا رغـوة)، أو جملـة اسـمية تفيـد التوكيـد (إنهـا بقايـا رغـوة)، أو جملـة اسـمية مؤلَّفـة مـن جملـة نفـي مسـتثناة (مـا هـي إلا بقايـا رغـوة) والاسـتثناء هنـا يفيـد

(1) إلياس خوري: أولاد الغيتو- اسمي آدم، دار الآداب، بيروت، ط1، 2016، ص29.

التصغير أو قلة الأهمية. والعنوان بذلك يتنازل عن دوره في توجيه القارئ ويتحوّل إلى بنية غامضة مستعصية على ذهن المتلقي تدفعه إلى طرح أسئلة وافتراضات قد تصل حد التناقض. ومن جهة المعنى القاموسي فهو يحيل الى العدم والتلاشي (بقايا رغوة)، فهو ليس المادة الرخوة الحاصلة نتيجة تسلل فقاقيع هوائية تخترق قلب السائل، بل هو بقاياها فقط. أما الإهداء «إلى مؤنس الرزاز وجمال ناجي»، فدلالة أخرى على تأثر الكاتب بهذين المبدعين اللذين عُرِفا بجنوحهما صوب التجريب الروائي.

يبدأ الرنتيسي روايته خارقًا قواعد اللعبة السردية؛ فالسارد مجهول، والشخصيات لا أسماء صريحة لها، والفضاء الروائي مغيب بالعتمة والسواد.

«كان جسده عاريًا يرتشف الظلال حين توقف عن مداعبتها، فاجأها نهوضه، خطا خطوة هادئة إلى الوراء، تبعتها ثانية في الفراغ، وثالثة قبل أن تبتلعه سحابة سوداء أخفت ضوء القمر. أذهلها ذوبانه كذرات ملح في كوب ماء، لم تستر عريها وهي تنهض عن السرير لتحاول اللحاق به، اختفت محتويات الغرفة بقيت وحيدة في العتمة، قدماها ثقيلتان، لا تقوى على مناداته.

مرة أخرى يباغت شريط كابوس الليلة الفائتة لحظات استرخاء غادة الأسمر، يتمدد دون استئذان، يبدد لذة خدر تحاول إدامتها، يوقظ قلقًا دفينًا، تراوغه بإغماض جفنيها، نفَس عميقٌ يملأ رئتيها بالهواء، ومحاولة الانشغال بما تقع عليه عيناها»[1].

ويكمل الكاتب رحلته في التجريب فيكسر نمطية السرد بانتقاله من مشهد روائي إلى آخر دون توطئة تمهد للحدث، ودون إشارات تنبه إلى انتقال الحكي من شخصية إلى أخرى. أما في السرد، فيتبع أسلوبًا قوامه راوٍ عليم يروي بضمير الغائب يذكرنا بالرواية التقليدية، ولكنه يكسر النمط التقليدي بالتغلغل في عمق الشخصيات وبالانتقال بحرية بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات، كأنه الصوت الداخلي وصوت الذاكرة لكل منها، على حد تعبير د. محمد عبيد الله[2].

(1) جهاد الرنتيسي: بقايا رغوة، مصدر سابق، ص7.

(2) محمد عبيد الله: إشهار رواية بقايا رغوة للكاتب جهاد الرنتيسي، صحيفة (الغد)، الأردن/ عمّان، 22 آذار/مارس، 2022.

كثيرًا ما يبدأ الرنتيسي فصول روايته بنص هو أقرب إلى القصيدة منه إلى الرواية، حيث تكثر الصور الجمالية المبدعة. نذكر منها على سبيل المثال بعض ما جاء في مقدمة الفصل الثاني:

«خذيه بعينيك إلى حيث تشائين، دعيه يأخذك إلى حيث يشاء، ليكن ظلك وتكونين فضاءه البصري، الحب هو أن نقنع أنفسنا بأننا مرايا الذين نحبهم.

كان البحر والسماء شفتين توغلان بغروب لم يكتمل، وكانت تصغي لقراءة نص مسرحي جلبته فدوى من إحدى مكتبات دمشق... انساقت لإيقاع القراءة، هامت روحها في التقاء الأزرقين مع غيمة وراء شارعين يفصلان غرفتها عن شاطئ السالمية، وعادت تلملم نتفها وهي ترتشف قهوتها من فنجان على الحافة الإسمنتية» (الرواية ص 14).

لعل أكثر ما يُعْجِب من هذا النص، هو الصورة الشعرية المنحصرة بين قوسين: «خذيه بعينيك.... فضاءه البصري»، فهي، إضافة إلى ما فيها من إبداع وإيقاع موسيقي، فيها دعوة حالمة بالرجوع إلى طفولة العالم إلى زمن ما قبل التاريخ، يوم كانت علاقة الأنثى بالذكر علاقة تكامل غريزي لا تسلط فيها لمتريركية ولا لبطريركية. هي تأخذه بعينيها وهو يأخذها حيث يشاء، هو ظلها وهي فضاؤه البصري، هي مرآته وهو مرآتها.

تحفل **بقايا رغوة** بصور حسية، فهي مرة تُشْعِرُنَا بأننا أمام لوحة رسمها فنان بارع: «كان البحر والسماء شفتين توغلان بغروب لم يكتمل»، «التقاء الأزرقين»، وبأخرى سمعية تمتاز بالجدة والتكثيف والخروج عن الدلالات المألوفة: «انساقت لإيقاع القراءة»، حيث ارتفع فعل القراءة الرتيب إلى رتبة الموسيقى الضاجَّة بالحياة، وفي ثالثة هي تورية بليغة، «وعادت تلملم نتفها» فالعبارة على قصرها، تعبر عن تشظي الشخصية وهشاشتها الداخلية ومنها أيضًا:

- «تبحث عن صورتها في عينيه، تجد بعضها في انفعاله الشبقي وارتخاء جسده بعد حمى اللذة» (ص25).

- «الأحلام تظهير لأحداث النهار» (ص9).

- «لا تفوتها قراءة الجسد وإيماءته» (ص25).

- «أربعينية تلتقط قشتها من دوامات الزمن» (ص25).

الحدث الروائي

يـدور موضـوع الروايـة الرئيـسي حـول حـدث تاريخـي قلـما تناولتـه الروايـة العربيـة بهـذا التفصيـل مـن قبـل، عَنيـت بـه مسـألة طـرد الفلسـطينيين مـن الكويـت إثـر عاصفـة الصحـراء عـام 1991، فتُبـيِّن خاصيـة المجتمـع الفلسـطيني في هـذا البلـد، مـن حيـث أنـه مجتمـع ثـري، لـه تنظيماتـه الاجتماعيـة والسياسـية التـي تختلـف عـن غيرهـا في مجتمعـات الشـتات الأخـرى. ومـن ثـم تتعـرض الروايـة إلى مـا أحدثـه اكتشـاف النفـط مـن فـورة ثـراء أفـاد منهـا الفلسـطينيون، فـكان بينهـم مَـن أثـرى بطـرق شرعيـة وآخـرون طماعـون كدسـوا أمـوالًا فاحشـة بطـرق غـير شرعيـة، حتـى إذا كان عـام 1990، تأثـر هـؤلاء كـما تأثـر غيرهـم بغـزو الكويـت. وعندمـا جـرى تحريـره عـلى أيـدي القـوات الأمريكيـة، كان الفلسـطينيون الأكـثر تـضررًا مـن تبعـات هـذا الغـزو والتحريـر[1].

يـروي هـذا الحـدث شـاب كان يعمـل ميكانيكيًّـا في ورشـة تابعـة لمنظمـة التحريـر في الكويـت، حيـث يحـكي لعشـيقته بطلـة الروايـة غـادة الأسـمر، تجربتـه مـع السـلطات الكويتيـة ومـا تعـرض لـه مـن ضغـوط للإخـلاء، يقـول: إطلاقـات سريعـة مـن بندقيـة كلاشـنكوف... انتشـار الجنـود في سـاحة البنايـة، اندفـع أحدهـم إليَّ، تبعـه آخـران واقتـاداني إلى الداخـل... بحثـوا تحـت السريـر، بعـثروا محتويـات خزانـة الملابـس، سـألوني عـن الأفرهـول المعلَّـق عـلى حبـل الغسـيل، نظـر أحدهـم إلى كفـيَّ حـين أخبرتهـم بأننـي ميكانيـكي سـيَّارات، خرجـوا مـع وقـع بسـاطير البقيـة عـلى بـلاط سـاحة البنايـة، الفتـى المغـبَّر بـين أيديهـم حـاول مجـاراة سرعـة خطاهـم ولم تطاوعـه قدمـاه، جـروُّه حـين تعـثر عنـد مدخـل البنايـة... يكمـل الـراوي مـا جـرى بعدهـا للميكانيـكي رشـاد الناجـي فيقـول: قـاد دراجتـه الناريـة بأقـصى سرعتهـا في «بـرّ مـشرف»[2]، اسـتوقفه أحـد الحواجـز التـي انتـشرت هنـاك كـما الكـمأة في الربيـع، أفـاق مـن نومـه عـلى فزعـه مـن صراخهـا وعجـزه عـن إيقافهـم... تـردد صـدى صـوت جائـل يدعـو السـكان إلى تسـليم مـا لديهـم مـن أسـلحة لمخفـر الفروانيـة[3]، تبعتـه طرقـات عنيفـة عـلى بـاب الملحـق، اندفعـوا كسـابقيهم، جـردوا

(1) للمزيد ينظر في:

Hassan A El-Najjar, The gulf War, chapter 6, «Palestinians in Kuwait, Terror and Ethnic cleansing», Amazon press, 2001.

(2) بر مشرف: إحدى مناطق التخييم الربيعي في الكويت.

(3) الفروانية: إحدى المناطق الكويتية المعروفة بكثافتها السكانية الفلسطينية قبل غزو الكويت.

سريره الحديدي من فراشه، بعثروا ملابسه على أرفف خزانته، دققوا في الجدران المجردة من البوسترات، سألوه عن أسلحة، رخصة دراجته النارية المنتصبة خارج الغرفة، مكان عمله، وغادروا بعد أن أيقظوا فيه رغبة الرحيل (ص19-21).

إضافة إلى الحدث الرئيسي، تسترجع الرواية المفاصل المهمة في مسيرة الثورة الفلسطينية: انشقاقات حركة فتح، أزمة الشيوعيين الفلسطينيين في الكويت، اغتيال أبو حسن سلامة، استهداف الإسرائيليين للقيادات الفلسطينية وقصفها لمكاتبهم في الفاكهاني ومحيط جامعة بيروت العربية، ويتوّزع فضاؤها بين الكويت وعمان وبيروت، كاسرة تراتبية الزمن، معتمدة على نباهة المتلقي في لملمة الحدث من أفواه الحوارات بين الشخصيات أو عن طريق التداعي التي تجري على لسان سارد مجهول.

يستلهم الرنتيسي، في **بقايا رغوة**، التاريخ ضمن ثنائية التخيل الواقعي ومدى التركيب بين المرئي والمتخيل في نسج إبداعي واحد دون التدوين لفترات ومراحل تاريخية أعقبت لحظة الكتابة. فهو مثلاً يحكي عن استهداف الطيران للشخصيات القيادية لمكاتب منظمة التحرير في الفاكهاني ومحيط جامعة بيروت العربية دون أن يُفَصِّل في الحدث، بل يكتفي بالقول الساخر على لسان إحدى الشخصيات: «أفلت ناجي علوش من كمين... ذاب كالملح في المدينة... أبو إبراهيم بسبعة أرواح». يكتفي الكاتب بسرد الحدث، دون ذكرٍ لدواعيه، أو مَنْ كان وراؤه، أو لماذا وُصِفَ أبو إبراهيم بأنه بسبعة أرواح؟»[1].

وغادة الأسمر هي البطلة الرئيسية للرواية، ترافقها في جميع فصولها، وكل ما في الرواية من شخصيات حقيقية أو متخيلة، رئيسية أو هامشية، يدور في فلكها. فهي إذن، يصح فيها، أن تكون رمزًا سخَّره الكاتب ليقول رؤيته في أداء حركة المقاومة الفلسطينية، أو أن تكون شاهدة وموثِّقة لما مرت به الحركة على مدى عمرها في بيروت، (تحديدًا بين 1973-1982). لقد كانت في الكويت عندما كانت الكويت الصدر الرحب للفلسطينيين، وكانت أيضًا هناك عندما تأزمت العلاقة بين الطرفين على إثر عاصفة الصحراء عام 1990. وطُردت مع من طردوا، وأقفلت عائدة إلى الأردن لتمارس نشاطها التنظيمي كالمعتاد، مُبْقِيَةً على علاقتها العشقية برشاد الناجي.

---

(1) ناجي علوش (كنيته الحركية أبو إبراهيم)، عاش في بيروت ما بين (1971- 1980) وكان حينها رئيس اتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين. ولد في بيرزيت عام 1935 وتوفي في عمان عام 2012.

وغـادة الأسـمر زوجـة قيـادي في منظمـة التحريـر يدعـى صبحـي الحسـن لـه مـن الصفـات الخلقيـة والأخلاقيـة مـا جعلهـا تكرهـه، فهـو بشـع جاحـظ العينـين، مخاتـل، مرتـشٍ متقلـب في ولاءاتـه وعينـه زائغـة عـلى الحريـم. يـوم تزوجتـه كانـت في سـن صغـيرة، لقيـت في الـزواج منـه فرصـة تنتشـلها مـن شـظف العيـش والفقـر في القريـة، والانتقـال إلى المدينـة الحلـم نابلـس. أنجبـت منـه ولـدًا سـمياه «وسـيم» يعيـش في باريـس. علاقـة الأمومـة بينهـما فاتـرة فهـو لا يكلمهـا إلا عندمـا يحتـاج نقـودًا. «وسـيم وليـد حاجـة للأمومـة وليـس ثمـرة حـب»، يقـول الـراوي، ويزيـد: «سـبع سـنوات مـن اللـذة التـي تصـل عـلى منتصـف طريقهـا وتتدحـرج عائـدة إلى الـوراء قبـل بلـوغ ذروتهـا، تحـاول مـع صبحـي وتتخيـل رشـادًا في سريرهـا». ورشـاد الناجـي يعمـل ميكانيكيًّـا في ورشـة تابعـة لمنظمـة التحريـر في الكويـت، ويسـكن في مجمـع قريـب مـن الفيـلا التـي تسـكنها غـادة الأسـمر. تعارفـا عندمـا جـاء ليعيـد لهـا مفاتيـح السـيارة بينـما كان زوجهـا مسـافرًا في أمريـكا. اسـتمرت لقاءاتهـما في شـقتهما طيلـة غيـاب الـزوج، وبعدمـا عـاد، صـارا يلتقيـان سرًّا في أماكـن تؤمنهـا لهـما الصديقـات والأصدقـاء المتعاطفـون معهـا. يخصـص الكاتـب مسـاحة كبـيرة مـن الـسرد لهـذه العلاقـة التـي لم تنتـهِ بخـروج الفلسـطينيين مـن الكويـت، بـل اسـتمرت في عـمان، ولم تنتـهِ بانتهـاء الروايـة.

وإذ نتسـاءل: لمـاذا أمضـت غـادة الأسـمر حياتهـا مـع زوجهـا وهـي تكرهـه وتحتقـره إلى هـذا الحـد؟ يأخذنـا التفكـير إلى تحليـلات عـالم النفـس والفيلسـوف الاجتماعـي إريـك فـروم Erick Fromm الـذي يـرى أن السـبب يعـود لنتاجـات اجتماعيـة، بمعنـى أن العلاقـة بـين الإنسـان والمجتمـع ليسـت علاقـة جامـدة، وأنـه رغـم وجـود احتياجـات معينـة شـائعة بـين النـاس كالجـوع والعطـش والجنـس، هنالـك أيضًـا دوافـع أخـرى تختلـف فيهـا طبائـع النـاس مثـل الحـب والكراهيـة، والشـهوة للقـوة والحنـين للخضـوع، والاسـتمتاع باللـذة الحسـية والخـوف منهـا[1]، سـببها مـا تتعـرض لـه رغباتـه الغريزيـة مـن كبـت مـن الأهـل والمدرسـة والبيئـة.

ولغادة الأسـمر حضور قوي وفاعل في مجتمعها، فهي تسـاهم في العديد من الجمعيات الخيرية، كمنظمـة حقـوق الإنسـان ودور الرعايـة الاجتماعيـة، ومراكز حمايـة المرأة وغيرها. وهـي على علاقة طيبـة بمعظـم أعضـاء التنظيـم رجـال الثـورة. سـاعدها محمـود في العثـور عـلى مـواد تحتاجهـا في

(1) Erich Fromm, the fear of freedom: Park Square, Milton Park, Oxon, Abingdon, Routledge, 2001, [UK.1942], p. 9; The Fear of Freedom | Erich Fromm | Taylor & Francis eBooks, Reference (sydney.edu.au).

عملها على تحقيق تكتبه لمجلة التنظيم: اقترح عليها الذهاب إلى مكتبة الجامعة. ولفت نظرها لأمور كثيرة يجب أن توردها في تقريرها. وأسرَّ لها بهواجسه فأخبرها أنه من ضحايا الأزمة[1]. وتكمن أهمية غادة الأسمر في استقطابها لكل أطياف منظمة التحرير: الثوري النظيف والمزيف، والانتهازي المتسلق على أكتاف الحركة، والصادق الذي يفنى في سبيلها. يحترمها سعد الخبايا ويستأمنها على ملفات التنظيم السرية. وعندها تجتمع النخب النسائية المثقفة فلسطينيات وعربيات: زهرة عمر الروائية الأردنية الشركسية، ونجوى الروائية الفلسطينية، وسوسن المصرية معلمة اللغة الإنكليزية، وريما الصحفية الأردنية من الفحيص اللواتي يعرفن حكاية عشقها لنبيل ورشاد وكرهها لزوجها. وفي خلوة مع الذات يتراءى لغادة ما يمكن أن يدور في خلد صديقاتها عنها فلا تستبعد أن تقرأ «في يوم ما عن امرأة أخذت بيدي فتاها ودربته ليصير مرآة تجد فيها نفسها، تبحث عن صورتها في عينيه، تجد بعضها في انفعاله الشبقي، وارتخاء جسده بعد حمى اللذة» (ص25). بهذا الاستقراء، أربك الكاتب قارئه وكاد يقنعه/ يقنعها أن روايته «**بقايا رغوة**» تسير في حراك النسوية المتقدمة زمنيًّا feminism، امرأة القرن الحادي والعشرين (امرأة العولمة على حد تعبير جميلة حسين)[2]، حيث لم تعد مطالب المرأة مقتصرة على أن تكون ندًّا مساويًا للرجل، بل تعدتها إلى السعي بالتفوق عليه في المتخيل السردي، فهي في شطحاتها الشعرية الحلمية، «تأخذ بيد فتاها وتدربه»، لا لتستقوي عليه، بل لتستقوي به «ليصير مرآة تجد فيها نفسها». إذن فالمرأة لم تكن مجرد مسألة جانبية في رواية «**بقايا رغوة**» بل هي أساسية ودعوة صريحة لتكون المرأة مالكة لجسدها تهبه لمن تشاء وتمنعه عمن تشاء. فغادة الأسمر أعطت لنفسها الحق بأن تكره زوجها وتذهب إلى الفراش مع أكثر من عشيق، وما كان المجتمع ليحاسبها، فهي ظلت موضع ثقة واحترام من زملائها في التنظيم رجالًا ونساء، إلا فيما ندر. وعكس ما نراه في الإعلام من سينما ومسرح وفنون جميلة، لم تنتهِ قصتها «بحكاية الحب المحرم المحكوم بحتمية النهاية المأساوية». وامرأة القرن الحادي والعشرين (امرأة العولمة)، كسرت تابو الأمومة، ولم يعد يضيرها برود عاطفتها تجاه أبنائها. تقول غادة الأسمر: «لو لم أنجب وسيمًا لقلت إنه ابن ديبا (الخادمة الفلبينية).. يطلب منها ما يريد.. يشكو لها زملاءه في المدرسة.. يذهب إلى غرفتها حين

(1) لا يوضح النص عن أي أزمة يحكي محمود، ولكننا نستطيع الاستنتاج أنه انشقاق حركة «فتح» عام 1974، حين خرج صبري البنا (أبو نضال) مدير مكتبها في بغداد من صفوفها، وشَكَّل تنظيمًا مستقلًا عُرف باسم «حركة فتح-المجلس الثوري».

(2) للمزيد، ينظر في: جميلة أمين حسين: المرأة في الرواية اللبنانية المعاصرة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2016، ص 359 - 361.

يصحو من النوم». وعكس ما هو مثبت في المجتمع العربي البطريركي ظلت غادة امرأة محترمة في مجتمعها، وظلت ترى نفسها امرأة نظيفة، مقابل شخصية زوجها الانتهازي الجشع المتقلب في ولاءاته الحزبية، والذي استغل منصبه السياسي لإبرام صفقات تجارية مشبوهة درَّت عليه أموالًا طائلة. وغادة الأسمر رغم كل ما ترفل فيه من ترف مادي، وقبول من مجتمعها، ووجود عاشق يروي ظمأها الروحي والجسدي؛ هي امرأة تعسة، تنتابها الكوابيس الليلية المرعبة، فقد استفاقت ذات ليلة على كابوس إلقائها من شرفة شقة بناية رحمة[1].. هوت على مرأى من العامة.. لم يتجاوب الجيران الجالسون على الشرفات مع صرخاتها. لا يرهق الكاتب قارئه/قارئته بالتفاصيل فقد ترك له/لها تخيل عِلَّة هذا الكابوس. إذ يكون نتيجة يقظة ضمير جراء خيانتها الزوجية، أو لتقصيرها بواجبها الأمومي، أو لتخوفها من أن يهجرها عشيقها الذي بدأت تبدو عليه بوادر فتور تجاه علاقتهما العشقية، فهو في الكويت غيره في عمّان، وإذ نتساءل ما الذي «غَيَّرَه» في عمّان؟ فيكون أوَّل ما يذهب إليه الظن أنه لم يعد يأتيها شبقًا متلهفًا لمضاجعتها كما كانت عليه الحال في الكويت. ولكننا نستدرك ونعيد المساءلة: إن كان الأمر كذلك فما الذي حدا بالكاتب إلى إطالة عمر هذه العلاقة العقيمة الهشة كبقايا رغوة على الشفاه، لا تروي ظمأً ولا تشبع لذة؟ يأخذنا الظن إلى رمزية أرادتها الرواية من وراء هذه العلاقة العشقية. وإذ نضيف إلى الصورة مشهد الكابوس الذي شوه البطلة المترفة الجميلة الذكية، يجعلنا نفطن إلى أوجه شبه قوية بين غادة الأسمر والثورة الفلسطينية. فالثورة الفلسطينية بدأت[2] نقية كثوب غادة الأسمر. لاقت ترحيبًا شعبيًّا كبيرًا على مستوى الوطن العربي كله، ثم ما لبثت أن فتحت ذراعيها دون تحفظ لكل منتمٍ/منتمية فكان أن تسلل إلى صفوفها كثير من النفعيين، والوصوليين، والفاسدين، فلطخوا ثوبها النقي حتى إذ جاء عام 1981، وضربت القوات الإسرائيلية مكاتبها في منطقة الفاكهاني والجامعة العربية مسببةً الأذى لأبناء المنطقة والجوار، انقلب الناس ضدها وراحوا يطالبون بخروجها من مناطقهم. ونحن حين نصر على اعتبار غادة الأسمر رمزًا، فإننا نقرُّ أن ما فيها من عيوب هي هفوات، شوائب لا بد منها في كل حركة شعبية. وإنه لأمر طبيعي

---

(1) المكان الذي كانت تلتقي فيه بعشيقها نبيل في أثناء وجودها في بيروت لإجراء امتحاناتها الجامعية. (تقع بناية رحمة في محيط جامعة بيروت العربية، [المصدر: ذاكرة الباحثة عن المكان]).

(2) بدأت الثورة الفلسطينية عام 1957، عندما انتقل ياسر عرفات من مصر إلى الكويت وعمل بالاشتراك مع خليل الوزير (أبو جهاد)، وفاروق القدومي، وخالد الحسن، ومحمود عباس، وغيرهم، على تأسيس لجنة لتحرير فلسطين، سُمِّيت لاحقًا بـ«حركة فتح» (الأحرف الأولى لعبارة حركة التحرير الوطني الفلسطيني)، على غرار جبهة التحرير الوطني الجزائرية.

ألا تكون نقية كثوب عروس، ولا يجب أن تنسينا هذه الشوائب ما حققته هذه الثورة من إنجازات حميدة منها، أو لعلها الأهم، هي رفعها مستوى الإنسان الفلسطيني من لاجئ شحاذ يلهث خلف كيس الطحين، إلى مناضل تصل عملياته النوعية إلى قلب تل أبيب فتنفي عنه صفة الجبانة التي لاحقته إثر نكبة 48.

إلى جانب الشخصيات المتخيَّلة، كغادة الأسمر ورشاد الناجي، التي اعتمدها الكاتب في قول رؤيته، استخدم شخصيات حقيقية أسهمت في إعطاء المؤلَّف مصداقية تاريخية وأضاءت على الحالة الثقافية والاجتماعية التي عمت المجتمع الفلسطيني في بلدان شتاته، نذكر منها: ناجي علوش، خالد الحسن، نمر صالح (أبو صالح)، ماجد أبو شرار، يعقوب زيادين، عبدالوهاب البياتي، محمد البطراوي والروائية الأردنية من أصل شركسي زهرة عمر التي عرَّفتنا على الكثير من العادات والتقاليد الشركسية. منها: أنهم خلعوا أحذيتهم في هجرتهم الأولى إلى شواطئ فلسطين واحتاجوا إلى من يقنعهم بارتدائها مرة أخرى، وتعلقوا بالأساطير، وتكلمت زهرة عن تقاليد زواج الخطيفة فوصفته بأنه فعل فروسي تحول إلى فلكلور مع مرور الزمن (ص21-28).

الخاتمة

استخدم جهاد الرنتيسي في روايته **بقايا رغوة** أسلوبًا مبتكرًا فيه إبداع وجدة تمثّل بكسر تراتبية الزمن والخروج عن المألوف في أسلوب السرد، وذلك بانتقاله من مشهد روائي إلى آخر دون توطئة تمهد للحدث، ودون إشارات تنبه إلى انتقال الحكي من شخصية إلى أخرى. وابتكر شخصيات بيّن من خلالها ما يتعرض له الإنسان في مسيرة حياته من تحولات نفسية واجتماعية وسياسية، بما في ذلك نجاحات تلك الشخوص وإخفاقاتها وقوتها وضعفها أمام المنعطفات الحادة. في تأريخه لحدث الرواية الرئيسي، واكب الرنتيسي رحلة الفلسطينيين من الكويت إلى عمّان بكل تفاصيلها: تهيؤ القافلة للخروج، المحطات التي مرت بها، نقاط الحدود في كلا البلدين. ولم يتناسَ تخوفات البعض عند نقطة التفتيش على الحدود الأردنية. وتنتهي الرواية نهاية مفتوحة. لا تزال غادة الأسمر متزوجة من صبحي الحسن وعلى علاقة جنسية برشاد الناجي. «ولا زالت تتجنب المشي على بقايا رغوة في الصالون وتلتقط سماعة الهاتف».

المصادر والمراجع

أولًا: المراجع العربية:

- أمين حسين، جميلة: المرأة في الرواية اللبنانية المعاصرة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2016.
- بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار عين للنشر، القاهرة، ط4، 2009.
- بوسريف، صالح: رهانات الحداثة أفق لأشكال محتملة، دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1996.
- برادة، محمد: الرواية العربية ورهان التجديد، دار صدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، 2011.
- حبايب، حزامة: مخمل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2016.
- خليل حبيب، نجمة: قراءات نقدية في الشعر والرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2017.
- خليل حبيب، نجمة: رؤى النفي والعودة في الرواية العربية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2014.
- خوري، إلياس: أولاد الغيتو- اسمي آدم، دار الآداب، بيروت، ط1، 2016.
- الرنتيسي، جهاد: بقايا رغوة، دار البيروني للنشر والتوزيع، الأردن/ عمّان، 2021.
- سعداوي، أحمد: فرانكشتين في بغداد، دار الجمل، بيروت، 2013.
- شرشار، عبد القادر: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
- عبيد الله، محمد: إشهار رواية بقايا رغوة للكاتب جهاد الرنتيسي، صحيفة (الغد)، الأردن/ عمّان، 22 آذار/مارس، 2022.
- عز الدين التازي، محمد: الحديقة الأندلسية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012.
- فضل، صلاح: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، 2005.
- المدهون، ربعي: السيدة من تل أبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 2010.
- مروان العلوي، مولاي: سؤال التجريب في الرواية العربية.. من متاهة العنوان إلى متاهة التأويل، من أعمال المؤتمر الثاني للرواية العربية، جامعة شعيب الدكالي، المغرب، أبريل 2018.
- ناجي، جمال: غريب النهر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

- Erich Fromm, the fear of freedom: Park Square, Milton Park, Oxon, Abingdon, Routledge, 2001,[UK.1942], p. 9; The Fear of Freedom | Erich Fromm | Taylor & Francis eBooks, Reference (sydney.edu.au)
- https://www.britannica.com/topic/Britannica-Online
- Propp. Vladimir, Morphology of the Folktales 2nd ed. Austin and London: University of Texas Press, 1968.
- Barthes Roland, Mythologies, London: vantage books, 1993 [1973].
- El-Najjar. Hassan A, The gulf War, chapter 6, «Palestinians in Kuwait, Terror and Ethnic cleansing», Amazon press, 2001.

التَّأويل البلاغي التَّقابلي لرواية الفتيان

«الطائر البشري» لنصر سامي نموذجًا

خالد العنكري[1]

البريد الإلكتروني:

elanigrykhalid@gmail.com

(1) جامعة ابن طفيل، كلية اللغات والآداب والفنون، القنيطرة، المملكة المغربية، مختبر الديداكتيك واللغات والوسائط والدراماتورجية.

The Corresponding rhetorical interpretation of the novel

For Example «al-Ṭā'ir al-Bishrī» by Nasr Sami

Abstract:

This research paper stands at the most important contemporary literary discourses that have become a source of interest for a group of creators and critics; children's literature in general and the boys ' novel in particular have become today an indispensable literary discourse for building a harmonious and coherent individual and society by adhering to a set of lofty values that are scattered in the narrative discourse either implicitly or directly.

From this objective point of view, we are faced with a problem: What are the practical ways that help the analyst of narrative discourse and its author in order to uncover the implications of literary fiction addressed to boys This problem prompted us to adopt the theory of Corresponding hermeneutics, the foundations of which were laid by the rhetorical Mohammed bazzi, whose analyst and author reached commendable results, following the inductive method, through which we investigated a set of signs and signs that confirm that boys ' literature in the Arab environment formed the specificity of a building, meaning and intent. Nasr Sami's novel «The human bird» is an example of a boys ' novel that combines the real and the miraculous in a narrative template in which compositional and moral structures meet... Through the implementation of reciprocal interpretation mechanisms.

This study was divided between two main axes; the first: theoretical, in which we defined the theoretical framework adopted in the study, and the second: applied, in which we tried to stand at the most prominent similarities in the novel, trying to develop a cross-hermeneutic analysis that increases the narrowing of the parts of the speech and give it expanded meanings and connotations that may be absent from the recipient.

Key words:

Rhetoric, hermeneutics, Correspondence, boys' novel.

التَّأويل البلاغي التَّقابلي
لرواية الفتيان
«الطائر البشري» لنصر سامي نموذجًا

ملخص:

تقف هذه الورقة البحثية عند أهم الخطابات الأدبية المعاصرة التي أصبحت تشكل مصدرَ اهتمامِ مجموعةٍ من المبدعين والنقاد؛ فأدب الطفل بصفة عامَّة ورواية الفتيان بصفة خاصَّة أصبحا اليوم خطابًا أدبيًّا لا محيد عنه لبناء الفرد والمجتمع بناءً منسجمًا ومتماسكًا بالتحلي بمجموعة من القيم السامية التي تُنثَر في الخطاب السردي إما بشكل ضمني أو مباشر.

من هذا المنطلق الموضوعي تُطالعنا إشكالية: ما السبل التطبيقية التي تُسعف محلل الخطاب السردي ومؤوِّله في كشف اللثام عن متضمنات الخطاب الأدبي الروائي الموجَّه إلى الفتيان؟ هذه الإشكالية دفعتنا إلى اعتماد نظرية التأويل التقابلي التي أرسى دعائمها البلاغي محمد بازّي التي تُوصل المحلل والمؤوِّل إلى نتائج محمودة، باتباع المنهج الاستقرائي، الذي تقصَّينا من خلاله مجموعة من المشيرات والعلامات التي تؤكد أن أدب الفتيان في البيئة العربية شكَّل خصوصية مبنى ومعنى ومقصدية. وتعد رواية «الطائر البشري» لنصر سامي مثالًا لرواية الفتيان التي تزاوج بين الواقعي والعجائبي في قالب سردي تتقابل فيه البنى التركيبية والمعنوية... من خلال إعمال آليات التأويل التقابلي.

جاءت هذه الدّراسة متوزَّعة بين محورين رئيسَيْن؛ الأول: نظري عرفنا فيه الإطار النظري المعتمد في الدّراسة، والثاني: تطبيقي حاولنا فيه الوقوف عند أبرز أوجه التقابل في الرواية، محاولين وضع تحليل تأويلي تقابلي يزيد من تفتيق أجزاء الخطاب وإعطائه معاني ودلالات موسّعة قد تغيب عن المتلقي.

كلمات مفتاحيّة:

البلاغة، التأويل، التقابل، رواية الفتيان.

مقدمة

الحديث عن رواية الفتيان حديثٌ عن نوع من أنواع الخطابات الأدبية العربية المعاصرة التي عرفت طريقها إلى القارئ العربي، يعود ذلك إلى الاهتمام الكبير من قِبل المبدعين والنقاد الذين جعلوه وجهةً أجدر بالاهتمام إبداعًا ومدارسةً من منطلقات إبداعية وتنظيرية وتطبيقية عديدة.

وتعد رواية الفتيان من الأنواع الأدبية الأقرب إلى الرشد والأبعد عن الطفولة؛ نظرًا لطبيعة بنائها وحبكتها، ونسج أحداثها، وخصائص شخصياتها، وطبيعة أمكنتها، ومميزات أزمنتها... إلخ، الأمر الذي يجعل رواية الفتيان نوعًا أدبيًا يحاول مسايرة تغيُّرات العالم فنيًا وثقافيًا وفكريًا... فهي توثق وتقدِّم وتكشف عن تجارب واقعية أو خيالية من خلال المقوِّمات السردية، التي تجعل اليافع منتبهًا لأهم الثوابت وأبرز التحولات التي قدّمها السارد من البداية إلى النهاية.

وإدراكًا لهذه الخصائص الفنية التي ميَّزت هذا النوع من الأدب، جاءت هذه الدِّراسة التأويلية البلاغية التقابلية -آخذة من رواية «الطائر البشري» لنصر سامي مثالًا- للوقوف عند البُنى التقابلية التي تأسست عليها الرواية، وذلك بالكشف عن التقابلات الضمنية والظاهرة في الرواية، مما أكسبها طابعًا جماليًّا وإقناعيًّا من خلال الاشتغال التأويلي المؤطّر ضمن النظرية البلاغية التأويلية الجديدة، التي أرسى دعائمها محمد بازّي، وهو ما يسهم في تقديم تأويل بلاغي جديد في مجال الدّراسات السردية والتحليل السردي الخاصّ بأدب الفتيان، الأمر الذي سنأتي على بيانه وإيضاحه خلال أطوار الدّراسة.

1. التأويل البلاغي التقابلي من التعريف إلى الاشتغال

1.1. تعريف المنظور البلاغي المعتمد في الدراسة

اعتادت الذاكرة العربية المختزِلة، بعد منجز السكاكي، على حصر علم البلاغة في

العلـوم الثلاثـة «المعانـي والبيـان والبديـع»، كمـا جعلـت البلاغـةُ الخطـابَ الشـعري والخطـاب الشـرعي متنًـا للاشـتغال برصـد دلالات التركيـب والصـور والأبعـاد الجماليـة الصوتيـة. وعندمـا نعـود إلـى التـراث العربـي ونطالعـه قـراءةً وفحصًـا، نجـد أنَّ مـا اسـتقرت عليـه البلاغـة اليوم في الكتـب الحديثـة (المدرسـية) مـا هـو إلا تلخيـص للبلاغـة بجعلهـا قواعـد تُحفـظ وتسـتعمل عنـد الحاجـة دون البحـث فـي الجانـب الإمتاعـي (الجمالـي) والإقناعـي (الحجاجـي) فـي الخطـاب المحلـل المـؤوّل.

جوهــر البلاغــة فــي التصــوّر العربــي القديــم مــع الجرجانــي وحــازم القرطاجنــي... والمعاصــر (الجديــد) هــو تحليــل الخطــاب وتأويلــه للكشــف عــن أســراره مــن مداخــل متعــددة؛ لأن التأويــل «يكشــف اللامقــول فــي النــص، ويرفــع عنــه مــا يواريــه ويغطيــه، ويــزرع فيــه روح التجديــد اللامتناهــي مــن الــدلالات»[1]، وهــذا جوهــر البلاغــة وضــرب مــن ضروبهــا الإنتاجيــة والتأويليــة.

مــن هــذا المنطلــق العلمــي والمعرفــي ظهــرت جهــود بلاغيــة زاوجــت بيــن التنظيــر والتطبيــق فنــادت بالتجديــد مــن منطلقــات علميــة متعــددة تلتقــي جميعهــا فــي مراجــع التجديــد الكامنــة فــي المنجــز البلاغــي فــي محطاتــه العربيــة واليونانيــة والغربيــة، وقــد شــكلت هــذه الجهــود غنــى فــي تحليــل الخطابــات الأدبيــة وغيرهــا مــن منظــور بلاغــي، ومنهــا نذكــر: البلاغــة العامّــة[2]، والبلاغــة التأويليــة الجديــدة[3]، والبلاغــة الرحبــة[4]،

---

(1) عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، صفحات، دمشق، ط1، 2009، ص2.

(2) المشروع البلاغي لمحمد العمري، الذي تُمثله مجموعة من الأعمال، منها: «البلاغة العربية أصولها وامتداداتها». «في بلاغة الخطاب الإقناعي». «البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول». «تحليل الخطاب الشعري.. البنية الصوتية في الشعر». «الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية»... إلخ.

(3) المشروع البلاغي لمحمد بازّي، الذي تُمثله مجموعة من الأعمال، منها: «التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات.؛ «نظرية التأويل التقابلي.. مقدّمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب.؛ «تقابلات النص وبلاغة الخطاب.. نحو تأويل تقابلي.؛ «البنى التقابلية.. خرائط جديدة لتحليل الخطاب.؛ «صناعة الخطاب.. الأنساق العميقة للتأويلية العربية». «العنوان في الثقافة العربية.. التشكيل ومسالك التأويل.؛ «البنى الاستعارية.. نحو بلاغة موسّعة». «كيف نبني العالم بالخطاب؟ في فلسفة الوجود وإحياء علوم الأدب بعلوم الدين». ثلاثية «البلاغة الكبرى.؛.. إلخ.

(4) المشروع البلاغي لمحمد مشبال، الذي تُمثله مجموعة من الأعمال، منها: «البلاغة والأصول.. دراسة في أسس التفكير البلاغي». «البلاغة والأدب.. من صور اللغة إلى صور الخطاب»؛ «خطاب الأخلاق والهوية في رسائل الجاحظ.. مقاربة بلاغية حجاجية»؛ «بلاغة النادرة»؛ «في بلاغة الحجاج.. مقاربة بلاغية حجاجية.؛ «عن بدايات الخطاب البلاغي الحديث.. نحو بلاغة موسّعة». «الرواية والبلاغة.. نحو مقاربة بلاغية موسّعة». «محاضرات في البلاغة الجديدة»... إلخ.

وبلاغـة الجمهـور[1]، إضافـة إلـى الإرهاصـات التجديديـة الأولـى: سـلامة موسـى، وأميـن الخولـي...[2].

ونعنـي بالبلاغـة فـي هـذا المقـام البحثـي «علـم الخطـاب الاحتمالـي[3] الهـادف إلـى التأثيـر أو الإقنـاع أو همـا معًـا، إيهامًـا أو تصديقًـا»[4]، وهـذا الخطـاب الاحتمالـي فـي هـذا الموضـع هـو الخطـاب الروائـي الموجَّـه إلـى اليافعيـن، وتشـكل روايـة «الطائـر البشـري» نموذجًـا لذلـك. كمـا نعتمـد مفهومًـا آخـر للبلاغـة، وهـو «كل الكفايـات القرائيـة التـي تجعـل تأويـلاً مـا بليغًـا، ولا يجـب أن يفهـم منهـا اقتصارهـا علـى علـوم البلاغـة: البيـان والمعانـي والبديـع، فهـذه العلـوم ليسـت إلَّا أداة مـن أدوات بلاغـة التأويـل»[5].

والملاحـظ أنّ التعريـف الأول متصـلٌ بمتـن الدّراسـة، والثانـي متصـلٌ بالآليـات التـي يعتمدها محلـل الخطـاب ومؤوِّلـه لبيـان بلاغتـه من خـلال عنصر التأويـل، لنصل إلـى بلاغة تأويـل الخطاب الأدبـي «التـي يتمكـن عبرهـا المتلقـي من بلوغ قصديـة الخطاب، وربـط ذلك بدواعـي الإنتاج»[6]، مـن خـلال رصـد آليـات التقابـل بين عناصـر الخطاب سـواء أكان تقابـلًا عموديًّـا أم أفقيًّا.

2.1. الاشتغال التأويلي البلاغي التقابلي مدخلٌ لتحليل الخطاب الإبداعي

لـم يكـن عنصـر التأويـل خـارج دائـرة الاهتمـام البلاغـي، بـل إنّ الاشـتغال البلاغـي فـي الخطـاب يتحقـق فـي سـلَّم التأويـل مـن خـلال آليـات منهجيـة إجرائيـة، انطلاًقـا مـن مقاييـس

---

(1) المشروع البلاغي لعماد عبد اللطيف، الذي تُمثله مجموعة من الأعمال، منها: «تحليل الخطاب البلاغي». «دراسة في تشكيل المفاهيم والوظائف». «البلاغة والتواصل عبر الثقافات»؛ «تحليل الخطاب السياسي.. البلاغة-السلطة-المقاومة»؛ «استراتيجيات الإقناع والتأثير في الخطاب السياسي». «الخطابة السياسية في العصر الحديث»؛ «لماذا يصفق المصريون؟». «البلاغة الجديدة مسارات ومقاربات»... إلخ.

(2) ينظر: محمد الكتاني: محاولات التجديد للبلاغة العربية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، ع6، 1982-1983.

(3) «الخطاب الاحتمالي: هو الخطاب الذي يمتد بين الاعتباط (أو الهذر) في أسفل السلم والاستدلال البرهاني في أعلاه. الخطاب الذي تستوعبه الصيغة القديمة التي انشغل بها الفلاسفة المسلمون في حديثهم عن «التصديق» و«التخييل»، محمد العمري: المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د. ط، 2017، ص71.

وقال أيضًا: «يمتد الاحتمال من أقصى درجات «التخييل» إلى أقصى درجات التصديق. ومن «شاطئ الجنون» إلى تخوم العقل البرهاني الرياضي والمخبري»، المصدر السابق، ص76.

(4) محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، د. ط، 2012م، ص6.

(5) المصدر السابق، ص335.

(6) المصدر السابق، ص120.

تركيبيـة وتداوليـة؛ (علـم المعانـي)، ومقاييـس بيانيـة؛ (علـم البيـان)، وأخـرى متصلـة بالجانـب الجمالـي الصوتـي؛ (علـم البديع)... وفـي هـذا المضمـار البحثـي تحضـر النظريـة التأويليـة التقابليـة التـي تتخطـى بنيـة الخطـاب السـطحية، وتحـاول البحـث عـن دلالاتـه الباطنيـة بالوقـوف عنـد أوجـه التقابـل الجلـي أو الخفـي، الأمـر الـذي يدفـع بالمـؤوّل إلـى تفكيـك عناصـر الخطـاب بغيـة الظفـر بالمعانـي المسـتترة.

وتأتـي النظريـة التأويليـة التقابليـة لتجـاوز مـا سـادت عليـه الدراسـات النقديـة والبلاغيـة القديمـة والحديثـة، فهـي منظـور بلاغـي جديـد يبحـث فـي بلاغـة الخطـاب بالرجـوع إلـى أوجـه التقابـل فيـه، لأنّ متأمـل الكـون يجـده متقابـلًا أو يحمـل صـورًا متعـددة مـن صـور التقابـل، وهنـا يصبـح مفهـوم التقابـل غيـر مقتصـر مـن جهـة المعنـى علـى التضـاد، وإنَّمـا يتعـداه إلـى معنـى التوافـق والتـرادف والمشـابهة... وهـي كلهـا أنسـاق يتأسـس عليهـا الخطـاب بصفـة عامـة.

يعـد التقابـل، فـي النظريـة البلاغيـة التأويليـة، بنـاءً تحليليًّـا يعمـل علـى «بنـاء التواجـه بيـن العناصـر السـيميائية الحاضـرة والمفترضـة داخـل نظـام تأويلـي متعـدد المظاهـر، يعمـل وفـق أنسـاق كثيـرة منهـا: الاسـتدعاء، والمشـابهة، والتضـاد، والتـرادف، والتراتـب، وغيـر ذلـك مـن العلاقـات الممكنـة. أمّـا «المقابلـة» فـي البلاغـة العربيـة القديمـة فليسـت إلا مظهـرًا لغويًّـا مـن مظاهـر التقابـل المتعـددة التـي يمكـن اسـتثمارها فـي فهـم الخطابـات، وإدراك كيفيـة صناعتهـا»[1].

تتأسـس الاسـتراتيجيات التـي يشـتغل فـي ضوئهـا التأويـل البلاغـي التقابلـي علـى الفهـم لبيـان المعنـى، وهـو مـا يسـتحضره المـؤوّل فـي أثنـاء بنـاء معانـي الخطـاب فـي الذهـن مـن خـلال خطاطـات تعمـل علـى رصـد العلاقـات بيـن أجـزاء الخطـاب؛ (الكلمـات، والعبـارات، والفقـرات، الأحـداث...) ومـا يترتـب عنهـا مـن معـانٍ محتملـة؛ لأنّ الخطـاب بنيـة متداخلـة متكاملـة مـن الصـور الأسـلوبية، والحجاجيـة، والسـيميائية... التـي تعكـس مظاهـر اجتماعيـة أو نفسـية أو تاريخيـة أو وجوديـة التـي تشـمل الخطـاب الواقعـي والخيالـي.

---

(1) محمد بازّي: نظرية التأويل التقابلي مدخلاً لمعرفة الوجود: قصة موسى مع الخضر منطلقًا، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج28، ع8، 2020، ص86.

ويعمل المؤوّل في أثناء الاشتغال على تجميع كل المشيرات والعلامات والسياقات... النصية وغيرها؛ حفاظًا على النسق التأويلي الذي يتطلب التمرُّن والتجريب، فـ«يمضي التحليل التقابلي ليقارب أكثر من مستوى، فهو يعمل بصورة شبكية توالدية تستعرض الأنساق الظاهرة والخفية من أجل مزيد من الإيضاح والبيان، ثم التموقع المعرفي الوجودي بعد ذلك. تمنحنا الاستراتيجية التقابلية التي يعمل بها العقل التأويلي، والتي نجد حضورها قويًّا في أية ممارسة تأويلية بشرية، إمكانية استحضار المقابل السياقي الموضِّح..»[1].

بسطت النظرية التقابلية تصورات ثلاثة، وهي: الكون المتقابل، والنص المتقابل، والتأويل بالمقابل[2]، ويعد التصوُّر الثالث هو موضوع الاشتغال في جزء كبير من هذا البحث؛ أي التأويل باستخراج العناصر المتقابلة في الخطاب، فهو **تقابل أفقي** يتتبع نظام الجملة الخطي التركيبي، وهنا تتم عملية التقابل بإحداث التواجه الذهني بين عنصرين أو أكثر ملفوظين أو ملحوظين، و**تقابل عمودي** باختراق المعاني الظاهرية إلى المعاني الباطنية في البنية الدلالية العميقة بناءً على المؤوّلات الجسرية المقبولة، وهنا يتوهج التأويل، انطلاقًا من البُنى العميقة للخطاب بعد الإلمام بأوجه التقابل الظاهرة فيه، وداخل كل نوع نجد العديد من أوجه التقابل، كما سنأتي على بيان ذلك في الجانب التطبيقي.

ويستدعي التحليل البلاغي التأويلي التقابلي تتبع الخطوات الآتية بشكل ضمني، وهي:

- الاستكشاف التقابلي وافتراض العلاقات.
- تشغيل الذاكرة التقابلية عبر تبادر المعاني، (التذكر والدعم والتطعيم).
- التحقق وتوجيه الفهوم وتصويبها أو تصحيحها.
- استدعاء الأطر المعرفية الموسّعة.
- تمحيص المعاني المستخرجة تقابليًّا.

---

(1) المصدر السابق، ص82.

(2) ينظر عناصر إثبات النظرية تنظيرًا وتطبيقًا: محمد بازي: نظرية التأويل التقابلي، مقدّمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، دار كنوز، عمان، الأردن، ط2، 1441هـ-2020م.

- حذف الفهوم الخاطئة.

- تركيب الفهوم وإعدادها للعرض على فهوم أخرى أو على النقد العالِم.

- تقويم الفهوم بمقابلتها بمرجعية فلسفية موجّهة؛ لأن رهان تأويلية التقابل ليس تحليل الخطاب بهدف التحليل، وبيان العلاقات والفهوم، أو الاحتفاء بجمال الخطاب وبلاغته، أو ذكاء المؤوّل وبلاغته، وإنّما تحصيل الوجود الدال بدراسة الخطاب من أجل الانتفاع به، ونفع الآخرين، والإسهام في بناء وجود عابد قاصد، يروم تحصين الإنسان وتذكيره باستمرار بمعنى وجوده، وحدود التلاؤم بين الخطاب التأويلي وحقيقة الوجود الاختباري الذي هو فيه على الأرض. وهو ما تحاول جل رواية الفتيان بيانه وتثبيته في ذهن القارئ، ببسط مبادئ وقيم ومعرفة جزءٍ من حقيقة الوجود الذي نعيشه.

وتتم هذه الاستراتيجيات البلاغية التأويلية التقابلية وفق مراحل ثلاث، وهي:

- أولًا: رصد التقابل في الدوائر النصية.

- ثانيًا: رصد التقابل في الدوائر السياقية.

- ثالثًا: رصد التقابل في الدوائر الوجودية والميتافيزيقية.

وهذه المراحل تمكّن من رسم مسار التأويل التقابلي، الذي ينشد الصحة المقيّدة بالاحتمال، ليجري تأكيد ملاءمته وانسجامه، فيما بعد، باعتماد تقابل منطلق، وتقابل هدف، وبين التقابلين تشتغل تقابلات جزئية متعددة ومتنوعة بحسب ما تضمنه الخطاب، إضافة إلى جنسه ونوعه ونمطه ومضمونه.

2. رواية «الطائر البشري» من البنية الحكائية إلى الاشتغال التأويلي البلاغي التقابلي

1.2. البنية الحكائية للرواية

تحقيقًا للفهم الشامل لما ورد في الرواية، فقد فَكَّكْنَاهَا إلى مجموعة من الحكايات التي تُشَكِّل فيما بينها وحدة منسجمة ومتكاملة لبيان طبيعة الحدث وحيثياته، وقد تحقق هذا عند المبدع نصر سامي، فـ«المبدع أكثر الناس نباهة لكشف ضروب

التباينـات التـي تقـع فـي حياتنـا»[1]، وهـو مـا يصـدق علـى أحـداث الروايـة المتوزعـة بيـن الحقيقيـة والخياليـة.

وقـد التزمنـا فـي هـذا التفكيـك والتقسـيم الإيجـاز غيـر المخـل؛ إيضاحًـا لمجريـات الأحـداث، فـي صـورة الجـدول الآتي:

رقم الحكاية وعنوانها	مضمونها
(1) حكاية الكتاب الأسطوري	ابتـداء «رجـل»/«رب الأسـرة» حديثـه بالإخبـار عـن حياتـه الماضيـة بحضـور ابنيْـه «جابـر» و«شـهرزاد»... مـدَّ «جابـر» أبـاه بكتـاب صغيـر وتحـوّلا إلـى طائريـن ثـم حلقـا بعيـدًا ليعيشـا حيـاة عجيبـة وخارقـة فـي الغابـة رفقـة الحيـوان والإنسـان...
(2) حكاية التفكير في التأسيس	بـدأ «الطائـر» يفكـر فـي تأسـيس مركـز للتعليـم والتكويـن المهنـي؛ بُغيـة تنميـة المنطقـة... وشـرع فـي التخطيـط لـه...
(3) حكاية «أجديت»	فـي سـفر «الطائـر» و«جابـر» لمحـا «الأميـرة أجديـت»؛ المطـرودة مـن قصـر أبيهـا، مطوقـة وزوجهـا بقطّـاع الطـرق، الأمـر الـذي دفعهمـا إلـى التدخـل...
(4) حكاية الحلول في جسم الطائر	فـي ليلـة غيـر صافيـة أصـرَّ «الطائـر» علـى التحليـق، وعندمـا فعـل تلقـى ضربـة مفاجئـة شـلَّت حركـة جناحـه فسـقط، وعندمـا قـرر الرجـوع لـم يتحقـق ذلـك...
(5) حكاية «ريماس»	عنـد عـودة «جابـر» عنـد أبيـه سـمع مناديًـا يخبـر النـاس باختفـاء «ريمـاس»؛ بنـت الحاكـم، ويطلـب منهـم المسـاعدة، فانخـرط «جابـر» وكان سـببًا فـي العثـور عنهـا...
(6) حكاية «شهرزاد» و«الحوريات الثلاث»	حكـت «شـهرزاد» قصـص ثـلاث حوريـات كُـنَّ يَطِـرْنَ فـوق الحقـول ويسـرقن التمـر مـن النخيـل... فأمسـك «مسـتهيل» بواحـدة اسـمها «نـوف» وأتـى بهـا إلـى البيـت وأوصـى أمّـه برعايتهـا لأنـه مسـافر... لكـنّ «نـوف» فـرت بحيلـة...
(7) حكاية العثور على «نوف»	عنـد عـودة «مسـتهيل» مـن السـفر أخبرتـه أمّـه بـأنّ «نـوف» قـد فـرت... وقـد دفعـه الأمـر إلـى تخطـي مجموعـة مـن الصعـاب لاسـترجاعها فتوفـق فـي ذلـك...

(1) عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل.. السرد والأنساق الثقافية، صفحات، دمشق، دبي، ط1، 2019، ص172.

رقم الحكاية وعنوانها	مضمونها
(8) حكاية «الطائر» و«الزيني»	بعدما استقر أبو «جابر» في جسم «الطائر» قرر استئجار قارئ للكتب وهو «الزيني» الرجل المثقف المحسن للقراءة والحكي...
(9) حكاية «الطائر» و«الأبناء الضائعين»	رأى «الطائر» «امرأة» تعتني بأولاد ثلاثة، كان يحسبهم أبناءها... وبعد مدَّة اكتشف أنهم أبناء ضائعون؛ بعد إخبارها، و«الطائر» وصل إلى أمّهم الحقيقية وأبيهم (الحاكم)، فأرجع الأولاد إلى الأبوين...
(10) حكاية «الحاكم» وزواج امرأة ثانية	اختارت «أم الحاكم» تزويج ابنها مرة ثانية ففعل... واستدعى أبناءه الثلاثة، لكنّ ابنته «ميعاد» نادت بصوت عالٍ: «أريد أمي...» فانفض الحفل...
(11) حكاية عودة «الطائر»	عند عودة «الطائر» من سفره البعيد وجد «الزيني» وسط أوراق مخطوطة يراجعها ويرتبها... فانصرف إلى الغد...
(12) حكاية غياب أبناء «الطائر»	أصبح يحس «الطائر» بالوحدة عند غياب أبنائه وفقدان حكايات «شهرزاد».. وتمسك «بالزيني» لأنَّه الأنيس الوحيد والعون القادر...
(13) حكاية «أمجد» و«الفرس»	شرع «الطائر» في سرد حكاية «للزيني».. وهي حكاية زواج الأمير «أمجد» من إحدى الأميرات، وقد كان والدها غير راضٍ عن ذلك، أمّا «الفرس» المتحولة إلى بشر فقد كانت خير معين له...
(14) حكاية الفارس الشجاع	الفارس الذي لم يُرضَ عنه، حمى رقعة جغرافية محسوبة على مملكة الحاكم؛ «أبي الأميرة»، وذلك ما غيَّر فكرة الحاكم وتعامله، لأنّه فارس شجاع فتَّاك بالعدو...
(15) حكاية الخير والشر	بعدما توقف «الطائر» عن الحكي بفعل تغيُّر انتاب جسمه، سأل «الطائرُ» «الزيني» قائلًا: «ثنائية الخير والشر عمّت البشر والفاكهة»، فسأله: «ألا يوجد شيء ليس فيه الخير والشر؟ فرد عليه: «الله»...
(16) حكاية «دون كيشوت»	أخبر «الزينيُّ» «الطائر» بأنّه سيشرع في قراءة كتاب آخر بعد قراءة «ألف ليلة وليلة»، وهذا الكتاب لِـ«دون كيشوت»..

رقم الحكاية وعنوانها	مضمونها
(17) حكاية «تيمو» و«الطائر»	بعد إخبار زوج «الطائر» بقدوم «سليمة».. ليأتي رجل آخر يحدث أشياء عجيبة؛ وذلك بانقلاب يده إلى فأس ووتد، وأخبر «الطائر» بأنه قادر على إرجاعه إلى طبيعته الإنسانية الأولى، وبعد ذلك تبخر وصار طيورًا...
(18) حكاية «الطائر» و«الصياد»	بعد استيقاظ «الطائر» من حلمه المبشّر، نقله «الزيني» إلى المقعد العالي، ليظهر له رواة عشر... وقد طلب «الطائر» «الزيني» نقله إلى الغابة، ففعل، وبجوار الواد كان «الطائر» ضحية «صياد... الأمر الذي أدخل الاثنين في شجار انتهى بطلق سراح الطائر...
(19) حكاية «الصياد»	عندما تحقق تعارف بين الثلاث شرع «الصياد» في سرد قصته، فهو الباحث عن جواهر شجرة الياسمين، وبنته «أجهات»... وقدَّما له يد العون بإحضار الصندوق الذي أهدتهم إياه عجوز كانت تحتضر خلال رحلة من الرحلات...
(20) حكاية «أجهات»	«أجهات» فتاة في مقتبل العمر، والدها قنّاص وأمّها «طفول» كانت مساعدة لزوجها... ولشدة جمالها بدأت تظهر أطماع الحاكم فشرع في مضايقتها... لكنّها كانت عفيفة مُتَمَنِّعَة وسريعة التحول بفضل خاتم سحري...
(21) حكاية السحابة «سليمة»	«سليمة» هي المسؤولة عن المركز الذي شيّده «الطائر» بمساعدة «الزيني»، وقد كانت تتحول إلى سحابة ممطرة عند الحاجة، ونالت ثقة مستخدميها...
(22) حكاية «الولد المفقود» و«الطائر البشري»	تسلم «الطائر» وظيفة الحكي، فحكى قصة بنت ذهبت إلى السوق وسمعت تاجرًا ينادي: «يا من تشتري هما بدقيق؟... مدّها ببيضة وفقست وخرج منها ثعبان، فكرت في الخلاص منه ففعلت... وفي أحد الأيام سُرق ولدها... وكان الفاعل العفريت الذي كان ثعبانًا... وبعد مفاوضات أرجع الولد.... خرج «الزيني» وترك «الطائر» وفجأة بدأ جسمه يتحول إلى إنسان...

الشكل: 01

2.2. الاشتغال التأويلي البلاغي التقابلي في الرواية

1.2.2. التقابل المنطلق والتقابل الهدف في الرواية

لكل خطاب بنية تقابلية ينطلق منها صانعه للوصول إلى تقابل هدف؛ فالأول يسمى **التقابل المنطلق**، والثاني يسمى **التقابل الهدف**، ويحضر هذا النوع من التقابل في صور مختلفة بحسب نوعية الخطاب وأهدافه وخصائصه ومضمونه ومتلقيه أيضًا، ففي الخطاب الروائي مثلًا، نجد أنَّ التقابل المنطلق يكمن في الدَّافع الذي جعل الروائي يخصص عملًا روائيًّا يسرد فيه أحداثًا ووقائع، وهذا لا يصرح به في الخطاب المقروء، وإنّما على الدّارس أن يبحث في حفريات هذا الخطاب عساه يصل إلى المنطلق الرئيس من العمل، وهو بذلك العمل يسلك سبيل التأويل.

والروائي «نصر سامي» كان **منطلقه** -في رواية «الطائر البشري»- الإسهام بجزء يسير من منجزه الإبداعي في خطاب أدبي عرف طريقه إلى العالم العربي في الآونة الأخيرة؛ نقصد هنا أدب الفتيان/أدب الطفل، الذي أخذ حيِّزًا كبيرًا من اهتمام القصاصين والروائيين والنقاد والدارسين من منظورات مختلفة ومتنوعة، الأمر الذي يجعل من منجز الروائي لبنة مهمة من لبنات صرح منجزات أدب الطفل في العالم العربي.

أمّا عن **التقابل الهدف** الذي تقيد به «نصر سامي» فهو الرقي بهذا النوع من الأدب عبر توظيف التراث السردي العربي داخل المتن، وجعل أدب الفتيان أدبًا ينحو منحى النضج شكلًا ومضمونًا، وهذا بادٍ من خلال استثمار أسماء شخصيات بارزة في التراث السردي العربي، واستلهام قصص من التراث الحكائي، التي تُعد من الأعمال الأدبية المؤسسة للسرد العربي القديم، مثل ما جاد به عبد الله بن المقفع، مع ذكر بعض الأعمال الروائية الغربية التي ذاعت شهرتها في صفوف القراء.

وقد كان الدَّاعي إلى ذلك التمسك بالتجديد في الكتابة الموجّهة إلى الفتيان، بوصفهم فئة ناشئة، حتّى يصير هذا النوع من الخطاب قِبلة لهم، ودفع هذه الفئة إلى البحث فيما جاد به الأسلاف من إرث عريق أجدر بالمطالعة والكشف والقراءة والدّراسة، وربط الصلة بالأعمال الأدبية الغربية لمعرفة خصائصها الفنية، فهو يحث

علـى المزاوجـة فـي القـراءة بيـن الأصالـة والمعاصـرة مـن خـلال نثـر أسـماء كتـب عربيـة وغربيـة.

وتوجد بين التقابل المنطلق والتقابل الهدف تقابلاتٌ جسرية تتجلى في بنية الخطاب.

2.2.2. التقابلات الجسرية في الرواية

1.2.2.2. تقابل العنوان والنسيج النصي[1]

يعـد العنـوان عتبـة أولـى مـن عتبـات القـراءة، فهـو الـذي يـدل المتلقـي علـى المعنـى، وقـد يعـدل عـن ذلـك باعتمـاد صاحبه الإغراء، خاصـة في الخطابات الإبداعية التي تسـلك سـبيل الإيحاء وإثـارة دهشـة القـارئ، ومنـه يصيـر علامـة مـن العلامـات الدالـة التي تتطلـب من القـارئ البحث فـي دلالاتـه رغبـة فـي رصـد جزء يسـير مـن المعانـي المضمّنـة، و«يتمتع العنـوان بأهميـة كبيرة فـي عالـم النـص الحكائـي، لأنَّ عمليـة الحكـي لا يمكـن أن تتـم مـن دون عنـوان خـاص للنـص المحكـي، وأهميـة العنـوان... لا تتحقـق إلا بمقـدار مـا يـدل فيهـا علـى محتـوى النـص، ويكثفـه، ويمكّـن المتلقـي مـن الولـوج مـن خـارج النص إلـى محتـواه الداخلـي»[2].

ولهـذا فالأعمـال الأدبيـة التـي لقيـت نجاحًـا مبهـرًا فـي السـاحة الأدبيـة هـي أعمـال اختيـرت عناوينهـا بشـكل مركـز ودقيـق مراعـاة للإغـراء والإثـارة والكثافـة والوصـف... ممـا يدفـع فضـول المتلقـي إلـى اكتشـاف هذا النسـيج النصي، فيكـون العنوان «نصًّـا مصغَّرًا يختـزل ويجمّع المقاصد المفصلـة والموسـعة فـي النـص المكبـر»[3]، ويتحقـق ذلـك مـن مداخـل لغويـة ودلاليـة وجماليـة يبلُغهـا القارئ/المحلل/المـؤوّل بالبحـث فـي حفريـات الخطـاب حتـى يتحقـق عنـده الإدراك المعنـوي ثـم الدلالـي للوصـول إلى تفعيـل الآليـات التأويلية من مداخـل نصية وسـياقية قصد بناء تصـوّرات جديـدة. وهنـا يشـتغل التأويل التقابلي لكشـف الأسـتار عـن تقابل الخطاب مـع عنوانه.

---

(1) «هو تقابل العنوان المصغَّر مع الخطاب الروائي المكبَّر، وهو تقابل البنية المعنوية المكثفة مع بنية معنوية موسعة ومفصلة وممطَّطَة»، محمد بازّي: نظرية التأويل التقابلي.. مقدمات لمعرفة بديلة بالنّص والخطاب، منشورات ضفاف، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013، ص476.

(2) مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم، حلب، سوريا، ط1، 1418هـ-1998م، ص11.

(3) محمد بازّي: العنوان في الثقافة العربية.. التشكيل ومسالك التأويل، دار الأمان، الرباط، ط1، 1433هـ-2012م، ص37.

يستوقف المتلقي الخاص في البداية عنوان الرواية: «الطائر البشري»، وهو ما يدفعه إلى التساؤل، ما دلالات العنوان وأبعاده؟ وما علاقته بالنسيج النصيّ الروائي؟

يعكس العنوان تقابلًا ظاهرًا؛ كونه يحاكي ما جاء في الرواية من بدايتها إلى نهايتها؛ فهي تحكي عن قصة رجل/إنسان تحوَّل إلى طائر واستقر في جسمه مدَّةً طويلة، بل أصبح إنسانًا في هيئة طائر، فيصير العنوان مقابلًا لما في متن الرواية، وهو تقابل مصغَّر؛ (العنوان) يقابل تقابلًا مكبَّرًا؛ (الرواية)، فهذا تقابل مُمَطَّطٌ؛ لأنّ العنوان سليل الخطاب المنسوج، أو هو بنيّة مصغّرة تعكس بنية مكبّرة، وهذا نجده في العديد من الخطابات الأدبية وغير الأدبية وغير مقتصر على الرواية فحسب.

حاول «نصر سامي» أن يجعل من عنوان الرواية علامة معبّرة عمّا سيأتي في الخطاب الإبداعي، وهو ما يجعل من المتلقي مدرِكًا لوحدة الانسجام[1] بين بنية الخطاب المصغَّرة وبنيته المكبَّرة، لأنّ أصل الطائر -الذي يتحدث عنه المبدع- آدمي، ثم تحول إلى كائن ينتمي إلى الفقاريّات التي تتميز بالريش والمنقار، وتبيض وترعى الصغار في أعشاش على أغصان الأشجار... إلخ، فهذه الصفات التي تتميّز بها الطيور عمومًا، أسندها إلى الإنسان، بجعل إحدى الشخصيات الروائية الرئيسية طائرًا، وهو ما يدل على وجه من أوجه التقابل الترادفي/الانعكاسي بين شخصية حقيقية وأخرى مفترضة في ذهن المتلقي؛ فالأولى أصلية والثانية فرعية، وهو ما يضفي على الرواية الطابع العجائبي، فتصير رواية عجائبية موجهة إلى الفتيان.

تَنُمُّ الشخصية السابقة عن سمة التحول التي شملت باقي شخصيات الرواية، وهو ما يوصل القارئ إلى إدراك عالمٍ مفتوح من التقابلات بين العنوان والأحداث والشخصيات وما اتصفت به، وندرك أنَّ هذا التقابل حاصلٌ بين عالمين اثنين؛ عالم إنسي طبيعي عادي لا يتطلب من المتلقي إعمال فكر وتشغيل خيال، وثانٍ خارق

(1) «الانسجام متصل اتصالاً وثيقًا بالتخاطب من حيث الأطراف المشاركة فيه إنجازًا وتلقيًا، ومن حيث الغرض والمقام. ولذلك قد يستند الانسجام إلى الاتساق لكنّه يتجاوز العلاقة الخطيّة اللغوية إلى «مجموع الخصائص التي تجعل الخطاب ملائمًا، منظورًا إليه باعتباره وحدة، ومؤديًا إلى عمل تواصلي ناجح» (Patry, 1993)»، ينظر: مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين التونسيين، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص41.

غيـر عـادي؛ لأنـه يدفـع المتلقـي إلـى فهـم كنـه الخطـاب وإدراك أبعـاده ودلالاتـه، ومحـرك ذلــك «الطائــر»؛ (أب الأســرة/التاجر/الجوّال/محبك الحكــي والحكايــات... إلــخ)، وهــو مــا سـنبيِّنه فـي الرسـم الآتـي:

عنوان الرواية				
عالم عجائبي	يقابل	عالم حقيقي	يقابل	الإنسان + التاجر + المثقف + المسافر + المسلم + فاعل الخير + مطيع السلطان + جابر + اليمامة..
النسيج النصي الروائي				

الشكل: 02

تعـزز مظاهـر التقابـل بيـن العنـوان والخطـاب الروائـي الحفـاظ علـى نَسَـقِيَّة العنـوان، ومـدى انسـجامه مـع أحـداث الروايـة بالأفعـال التـي ظلـت مرافقـة لـ«الطائـر البشـري»، وهـي أفعـال متصلـة بأبعـاد أنطولوجيـة مأسـاوية تعيشـها جميـع الشـخصيات داخـل الروايـة.

كان غـرض صانـع الخطـاب الحفـاظ علـى تيمـة الروايـة، إضافـة إلـى مراعـاة وحـدة الانسـجام بيـن العنـوان ومـا جـاء فـي المتـن بوصفـه دائـرة صغـرى تفضـي بالقـارئ إلـى دائـرة كبـرى؛ (الخطـاب ككل)، المشـكَّل، أيضًـا، مـن حلقـات منسـجمة تسـير فـي اتجـاه واحـد، فالطائـر البشـري الـذي عُـرض لـه فـي العمـل الروائـي، جُعِـلَ نقطـة مركزيـة فـي الروايـة، فهـو الشـخصية الرئيسـة التـي تـدور حولهـا الأحـداث مـع اسـتطراد السـارد مـن حيـن إلـى آخـر، بـإدراج حكايـات أخـرى تكسِّـر رتابـة السـرد وتخـرج الأحـداث مـن تسلسـلها الكلاسـيكي...

لهـذا أخـذ التقابـل فـي الروايـة بيـن العنـوان والخطـاب الروائـي، منحـى ترادفيًّـا وتوسـيعيًّا وتمطيطيًّـا مـن خـلال مـا تحاكيـه الـذات الفاعلـة مـن سـلوكات وأدوار وأفعـال وتحـركات... فقـد جمـع البطـل الإشـكالي[1] «الطائـر البشـري»/الأب كل الخصـال الحميـدة

(1) «يعبر المصطلح عن «شخص» يتموضع وجوده وقيمته أمام مشاكل مستعصية، حيث يصعب عليه التسلح بوعي واضح وحاسم أمام الأحداث»؛ سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ط1، 1984م. ص74.

التـي تفرقـت فـي باقـي الشـخصيات الأخـرى، فهـو: ربٌّ لأسـرة، ويمتهـن التجـارة، ومؤسـس لمركـز تربـوي وتكوينـي، ومرافـق فـي السـفر، ورحيـم، ومثقـف، ومحـب للقـراءة والحكمـة، وراضٍ بقضـاء اللـه وقـدره... هـذه الصفـات تجعـل المتلقـي متعاطفًـا مـع هـذه الشـخصية التـي عاشـت حيـاة مليئـة بالمأسـاة والخيبـات؛ لأنَّ الروايـة تهـدف إلـى تشـغيل خيـال المتلقـي إمتاعًـا لـه مـن خـلال نسـج أحـداث خارقـة هيمنـت علـى جـزء كبيـر مـن الروايـة.

ومـا نسـجله، أيضًـا، فـي أضـرب التقابـل بيـن العنـوان والخطـاب الروائـي، أنّ «الطائـر البشـري» لـم يقتصـر علـى الشـخصية السـابقة، بـل هنـاك شـخصيات أخـرى تحوّلـت إلـى طائـر، وهـي: «جابـر»؛ و«اليمامـة»، و«الصيـاد» الـذي تحـول إلـى طائـر فـي نهايـة حكايتـه، الأمـر الـذي يجعـل البنـاء التقابلـي متجـاوزًا إطـاره الأحـادي بيـن مـا جـاءت بـه هيئـة الشـخصيات إلـى تقابـل بيـن مجموعـة مـن الشـخصيات لاشـتراكها فـي خاصيـة التحـول، والعيـش بيـن عالميـن؛ عالـم الطائـر وعالـم الإنسـان، ويمكـن أنْ نمثـل لذلـك مـن خـلال الرسـم الآتـي:

الطائر البشري			
يقابل			
الأب	جابر	اليمامة	بخيت

الشكل: 03

وهـذا التقابـل يجعـل العنـوان ممتـدَّ الجـذور فـي المنجـز ككل. فقـد كانـت شـخصية «جابـر» مرافقـة لـ«الأب»/«الطائـر البشـري»، مـع مشـاركتها للهمـوم والأفـراح والأتـراح والطموحـات التـي حلَّـت بالطائـر، والتـي لا تخـرج عـن التحـرر مـن قبضـة جسـم الطائـر الضيـق والصغيـر، وهـو مسـعى الشـخصية الرئيسـة، إلـى جانـب «يمامـة» مكسـورة الجنـاح التـي كانـت مصـدرًا لسـعادة الصيـاد، وهنـا يتجلـى تقابـل آخـر؛ فشـخصيتا الأب واليمامـة تحرصـان علـى إسـعاد البشـر وإحـلال السـرور فـي نفوسـهم؛ فالأولـى بأفعالهـا الخيريـة والثانيـة بطاقتهـا الخارقـة،

عندما قالت للصياد: «إنني يمامة هزيلة لن يغنيك لحمي، ولكن خذني معك إلى بيتك وضعني في نافذتك، ثم مرر يديك بلطف على ظهري عشر مراتٍ، وسوف نحصل على السعادة».

والقارئ الممعن في الرواية، يجد أنّ سمة البحث عن السعادة العابرة حاضرة بالفعل عند كل الشخصيات؛ أي إنّ كل الشخصيات تهدف إلى تحقيق ذاتها داخل مجتمع في عالم عجائبي خارقٍ، متحديةً كل المعوقات التي تعترض سبيلها، وقد كان مصدر هذه السعادة الشخصية الآدمية في هيئة الطائر، مما يدل على أنّها سعادة محصورة أو مسيَّجة أو متحكَّم فيها من قِبل قوى خفية أو ظاهرة آدمية أو جنيّة تفوق القوى الطبيعية، فهي سعادة مطَّردة بين كل فئات المجتمع في عالم حضاري من السلطان إلى التجار، ومن أخذ من الغابة موطنًا للاستقرار في عالم الغابة والبداوة.

2.2.2.2. التقابل الخِطابي بين الحقيقي والعجائبي في الرواية

يراد بـ«التقابل الخِطابي» تقابل «الذوات في مقام الخطاب، وأوضاعها الاعتبارية التابعة لذلك»[1]، فنلاحظ أن الذات الفاعلة تتقابل فيما بينها داخل كل حكاية، إذ «لا تعتبر الذات في الملفوظ السردي ذاتًا فاعلة أو ذات فعل (Sujet du faire) إلَّا إذا حققت إنجازًا أو تحولًا»[2]، وهو ما يجعل من الرواية قابلة للعديد من المعاني عن طريق فعل التأويل، الذي يعتمده المتلقي عن طريق خطة تقابلية أو غيرها، مما يؤدي في النهاية إلى تشكيل صورة عامّة تجاه كل شخصية. وسنرصد فيما هو آتٍ التقابل الحاصل في الرواية.

(1) محمد بازّي: نظرية التأويل التقابلي، مقدمات لمعرفة بديلة بالنّص والخطاب، مصدر سابق، ص473.

(2) مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، مصدر سابق، ص193.

الحقيقي		العجائبي
	الذوات	
الطائر + جابر + شهرزاد + السلطان + فتاة جميلة + السلطان زين الدين + أجديت + مستهيل + العجوز + ميعاد + المعلم المسعي + أمجد + سلافة...	**يقابل**	الطائر + جابر + الوردة الحمراء + شجرة الياسمين + الغزال فتاة جميلة/ + الجني + الأخطبوط + نوف + العنود + ميعاد...

الشكل: 04

نلاحظ أنّ الذوات المشاركة في أحداث الرواية، تنتمي إلى عالمين مختلفين؛ الأول: العالم الحقيقي والواقعي والطبيعي، والثاني: عالم عجائبي يقوم على خرق الحقيقي والواقعي والطبيعي، ومرد هذا الأمر أن السارد يحاول أن يضع الذوات الفاعلة متأرجحة بين عالمين متناقضين، محاكاة لما يعيشه الإنسان مع نفسه ومع المجتمع المحيط به... وتلك استراتيجية إبداعية تأسست عليها رواية «الطائر البشري»، واعتمدت من أجل شدّ انتباه القارئ.

3.2.2.2. التقابل الخِطابي بين الثابت والمتحول في الرواية

الثابت		المتحول
	الذوات	
السلطان + الرئيس + الحاكم + الزيني + الأبناء	**يقابل**	الفرس ياقوت + جابر + الطائر + تيمو + سليمة

الشكل: 05

تُمثِّل بعض الذوات حالة ثابتة، ومتأملُ هذه الذوات يجدها آخذة لأمكنة تمثل السلطة السياسية أو العلمية، أو صلة القرابة، على اختلاف طبيعتها؛ لأنّ السلطة قائمة وثابتة بوجود الإنسان. أمّا الذوات التي تمثل الحالة المتحولَة فهي ذوات وهمية ومتغيرة بتغير الظروف العامة، والمعطيات الاجتماعية والنفسية والطبيعية؛ فالأشياء المتغيِّرة تحتاج دائمًا إلى تجديد وإعادة تأهيل أو تكوين؛ لأنّها تمثل الذات والفعل، فالتقابل بين الثابت والمتحول هو تقابل يحمل في طياته جوابًا للسائل عن العلاقات التي تحكم الطبيعة، والبنية الاجتماعية أو تشكلات الدولة والمؤسسات... إلخ؛ فالسلطة السياسية والعلمية والعلاقة التناسبية بين فئات المجتمع لا يمكن إهمالها أو إبعادها في بناء خصوصية العالم الواقعي أو الخيالي.

4.2.2.2. التقابل الخِطابي بين العزوبة والزواج في الرواية

العزوبة		الزواج
	الذوات	
الطائر + جابر + العجوز + الصياد + أمجد + أجديت + السلطان + مستهيل + ريماس...	**يقابل**	شهرزاد + أمجد + أجديت + الزيني + مستهيل + ميعاد...

الشكل: 06

يدرك القارئ أنّ هناك ذواتًا أخذت مكانها بين وضعية العزوبة ووضعية الزواج، دون ذكر لوضعية الطلاق؛ وفي هذا دليل على أنَّ الذات تعيش وضعيات اجتماعية متغيِّرة، إذ تنتقل من وضعية إلى أخرى ليبيّن السارد حركية المجتمع المتماسك أسريًّا، والطامح إلى تأسيس الأسرة؛ يعضد ما ذكرناه عدم ذكر حالة الطلاق على الرغم من أنّ الخطاب مليء بالحكايات الواقعية والعجائبية، وفي هذا دليل على التآزر الحاصل في المجتمع، كما يدل، أيضًا، على قيم الحب والوفاء... إلخ، وهذا يتماشى ومضمون الرواية ونوعها، فهي رواية موجّهة إلى فئة حديثة العهد في فهم بنية المجتمع وحركيته.

وتحضر تقابلات خِطابية أخرى؛ كالتقابل بين الوفاء والخيانة، والتقابل بين الحياة والموت، والتقابل بين الحرية والقمع، والتقابل بين المكر والصدق... إلخ، ويكفي بيانًا -في هذا المضمار- أن ذكرنا بعضًا من هذا التقابل.

5.2.2.2. تقابل التشابه في الرواية

يرجع بنا مفهوم «التشبيه» إلى أسلوب بلاغي ظلَّ حاضرًا في مباحث البلاغة. وحفاظًا على النسق المفهومي، يأخذ «تقابل التشابه» معنى: «أنْ يرد في الكلام مشبه ويقابله في الفهم مشبه به، بشكل صريح أو ضمني»[1].

وهو أن ينسج صانع الخطاب عبارة تتضمن تشبيهًا من خلال ذكر أركان التشبيه؛ لاشتراك الطرفين في صفة أو مجموعة من الصفات، ويحضر «تقابل التشابه» في مجموعة من الخطابات الإبداعية، إذ نجد في رواية «الطائر البشري» مجموعة من الجمل التي مثلت هذا التقابل، لتضيف على العمل الأدبي بعدًا جماليًّا ينمي ذوق القارئ، لأنَّها رواية تميل إلى الأدب العجائبي، وطبيعة هذا النوع من الأدب تفرض على صانعه إحداث أنواعٍ من هذه التقابلات التي يراد منها الربط بين عالمين مختلفين؛ **الأول**: «عالم عجائبي» قائم على الخرق؛ خرق كل ما هو واقعي أو طبيعي، وهو الذي تنمو في ضوئه أحداث الرواية وتتطوّر. **والثاني**: «عالم طبيعي/واقعي» يدفع بالمتلقي إلى تخيل حجم الحدث وتصوّره، إضافة إلى بيان القيمة الجمالية والفنية التي يستحضرها الروائي... في أثناء التأليف.

ومن أوجه هذا التقابل في الرواية ما ورد على لسان «الطائر البشري» عند قوله: «مضت أعوام قليلة وأنا أداور كحصان الخشب في مضربي، لا صهيلي يصل إلى الجبال والغابات البعيدة، ولا مدى غامض أتطلع إليه»[2].

---

(1) محمد بازّي: نظرية التأويل التقابلي.. مقدمات لمعرفة بديلة بالنّص والخطاب، مصدر سابق، ص471.

(2) نصر سامي: الطائر البشري، المؤسسة العامة للحي الثقافي (كتارا)، قطر، ط1، 2018، ص5.

(الطائر البشري)	يقابل	الحصان

الشكل: 07

والمـراد مـن هـذا التقابـل الحاصـل بيـن الطائـر (السـارد) والحصـان، تصويـر حجـم الألـم الـذي خيّـم علـى «الطائـر» عندمـا كان فـي الجسـم الضيـق.

وقال الطائر في موضع آخر: «نظر إليَّ نظرته إلى نهر جافٍ»[1].

نظرة جابر	يقابل	نهر جاف

الشكل: 08

يصـوّر هـذا التقابـل نظـرة «جابـر» إلـى أبيـه؛ «الطائـر»، عندمـا تأسّـف علـى مـا مضـى مـن عمـره؛ لأنّ النهـر الجـاف يكـون شـاهدًا علـى تاريـخ الخصوبـة والاخضـرار والنمـو والازدهـار، وهـو مـا يقـرب إلـى القـارئ، مـن جهـة الدلالـة، أيّـام الشـباب التـي يعيشـها كل إنسـان، وفيمـا بعـد يجـف هـذا النهـر، فتحـدث تشـققات فتصيـر الأرض أرض يبـاب، مـا يـدل علـى حلـول فصـل الخريـف؛ خريـف العمـر وسـقوط الورقـة مـن شـجرة الحيـاة.

هـذا المشـهد الروائـي ينـم عـن الاغتـراب والتأسـف والمـوت الآنـي أو المؤجـل، وكثيـرًا مـا توظـف هـذه الأنهـار ومشـاهدها فـي الحكايـات لبيـان النعمـة التـي تنعـم بهـا الشـخصية، وعنـد فقدانهـا تفقـد الحيـاة السـوية.

أتـى هـذا التقابـل، أيضًـا، فـي قـول الروائـي: «كان الكتـاب صغيـرًا، لكـن غلافـه كان مُطَعَّمًـا بخيـوط ذهبيـة ناعمـة ومحاطـة بجواهـر زرقـاء صغيـرة مـن الأطـراف، يبـدو مـن بعيـد مثـل حـقٍّ عاجـي مشـغول باليـد، وليـس كتابًـا حقيقيًّـا (هـذا كتـاب الحكايـات؟)»[2].

(1) المصدر السابق، ص5.

(2) المصدر السابق، ص6.

الكتاب الصغير	يقابل	حق عاجي

الشكل: 09

يحضر هذا التقابل في الرواية لبيان الجانب العجائبي الذي يتأسس عليه الخطاب؛ فـ«الكتاب الصغير» قوى فاعلة رئيسة داخل الرواية، ولا يمكن تركه جانبًا، لأنَّه المحرك الأساس لمجموعة من الأحداث، إنْ لم نَقُلْ محركها من البداية إلى النهاية.

ومن المعروف في الحكايات المأثورة أنّ العامل الأساس المسهم في الانتقال من العالم الواقعي الطبيعي إلى العالم العجائبي أو الغرائبي، يكون بفعل كتاب سحري كما هو الأمر في حكايات ألف ليلة وليلة... ولتشكيل صورة أقرب إلى ذهن المتلقي قابل الروائي بينه وبين الحقّ العاجي الذي كان الشعراء قديمًا يقابلونه بثدي الحسناء؛ لاشتراكهما في البياض والحسن والنظارة، بيانًا للقيمة الجمالية التي يتصف بها الموصوف.

وما يدعم قولنا السابق ما جاء به الشاعر عمرو بن كلثوم في قوله:

«وَثَدْيًا مِثْلَ حقِّ العَاجِ رَخْصًا
حَصَانًا مِنْ أكفِّ اللَّامِسِينَا»[1]

وقد كان هذا الكتاب، حقًّا، عاملًا مهمًّا في تغيير مجريات الأحداث، كما أنّه العامل الرئيس في تحريك مجريات الرواية، فقد أدرجه صانع الخطاب وأراد من القارئ إدراك ذلك والإحاطة به علمًا ومعرفة، وقد سار حضور هذا الكتاب الساحر في حدث مهم عندما جرى فتح الصفحة الأولى منه «وحصل أمر أعادني [الكلام هنا يعود على الطائر] وأعاد جابر لأيامنا الماضية... ثم طرنا مثل عصفورين حقيقيين، طرنا عاليًا وبعيدًا»[2].

وفي حدث آخر يقول السارد: «أنا [تعود على الطائر] وجابر كنا نجلس في أعلى

(1) عمرو بن كلثوم: ديوان عمرو بن كلثوم، جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م، ص68.

(2) نصر سامي: الطائر البشري، مصدر سابق، ص7.

القاعـة، فـلا يرانـا أحـد. قلـت لجابـر: «ألا تجلـب لنـا بعـض حبـات العنـب، أو بعـض قطـع الحلـوى؟ فقـال لـي: «كيـف، ونحـن معلقـان هنـا؟ وضحكنـا ضحكـة الطيـور المعلقـة»[1]، لنصبـح أمـام تقابـل آخـر، وهـو:

الأب + جابر	**يقابل**	**العصافير**

الشكل: 10

حضـر هـذا التقابـل فـي أحـداث الروايـة كلهـا، فقـد اسـتقر «الطائـر» فـي جسـد صغيـر ضيـق بمقوّمـات إنسـان، وتأرجـح «جابـر» بيـن ذاك الجسـد والجسـد الإنسـاني، وهـو مـا يضفـي علـى الروايـة بعـدًا عجائبيًّـا، والمواصفـات التـي ورد بهـا «الطائـر» فـي الروايـة تذكرنـا بطائـر الهدهـد الـذي ذُكـر فـي القـرآن الكريـم، إذ نجـده وَاردًا فـي قصـة نبيّنـا سـليمان -عليـه الصـلاة والسـلام- وقـد كان سـببًا مباشـرًا فـي هدايـة قـوم «سـبأ» بإسـلامهم؛ لأنهـم كانـوا يعبـدون الكواكـب والأصنـام... ولا يسـمح المقـام لذكـر باقـي تفاصيـل القصـة القرآنيـة، لكـن أوجـه التقابـل العميـق فـي هـذا الخطـاب يتجلـى فـي أنّ «الطائـر البشـري» كان سـببًا فـي تنميـة منطقتـه والدفـع بأهلهـا إلـى محاربـة الأميـة والفقـر اللذيـن خيّمـا عليهـا سـنين طويلـة، فيحضـر التقابـل العميـق بيـن «الطائـر» فـي الروايـة والطائـر فـي القصـة القرآنيـة؛ «الهدهـد»، علـى النحـو الآتـي:

الطائر البشري	**يقابل**	**حق عاجي**
(التنمية ومحاربة الجهل والأمية		**(هداية القوم بإسلامهم)**
(الخروج من الضلال إلى الهدى)		**(الخروج من الضلال إلى الهدى)**

الشكل: 11

ونجـد هـذا التقابـل عابـرًا فـي جميـع حكايـات الروايـة؛ لأن «الطائـر» شـخصية رئيسـة داخـل الخطـاب، وجـل الشـخصيات الروائيـة محبَّـة للحكـي الخرافـي، وهـو مـا يظهـر جليًّـا فـي

(1) المصدر السابق، ص11.

قـول «الطائـر» لـ«جابـر»: «... ابتسـم جابـر متذكـرًا تلـك الأيـام التـي لا مثيـل لهـا، حيـث كانـت الحكايـات تلـف حياتنـا، وتـورق مثـل زهـرة الياسـمين علـى أغصـان قلوبنـا»[1]، وهـذا يظهـر نوعًـا آخـر مـن التقابـل بيـن الحكايـات الجميلـة وزهـرة رمـز الحـب والصبابـة والعشـق والغـرام فـي الثقافـة العربيـة؛ فقـد تغنـى بهـا الشـعراء وألَّـفَ فـي رمزيتهـا الأدبـاء[2] أعمـالًا إبداعيـة تمثـل تجـارب العشـق بيـن الرجـل والمـرأة، وقـد نظـم الشـاعر نـزار قبّانـي قصيـدة شـعرية وسـماها «طـوق الياسـمين»، وجعـل موضوعهـا محـددًا فـي وصـف امـرأة جميلـة عصريـة مزيّنـة بطـوق مـن الياسـمين[3].

وهنـا نـدرك تلـك العلاقـة القائمـة بين الحكايات التي غمرت حياة أسـرة بأسـرها؛ أسـرة «الطائـر البشـري؛ فـالأب يحكـي والابـن جابـر والبنـت شـهرزاد، وجـل الشـخصيات الـواردة فـي الخطـاب شـكلت نصيبًـا مهمًّـا مـن ذلك الحكي، ولهـذا نجد تشـبيه الحكايات بزهرة الياسـمين دالًّا علـى شـدة تمسـك الشـخصية الروائية بهـذه الحكايـات التي ترتبط مـع بعضها وكأنهـا واحدة، كما بيّنـا ذلـك فيمـا سـبق، وهـو مـا يمثـل تقابـلًا آخر يمكـن بيانه فـي الرسـم الآتي:

الحكايات تلف حياتنا وتروق	**يقابل**	**زهرة الياسمين**

الشكل: 12

اسـتمر «تقابـل التشـابه» فـي حكايـة «مسـتهيل»؛ وهـي إحـدى الشـخصيات الحاضـرة فـي الخطـاب الروائـي، إذ قـال السـارد: «وذات يـوم جـاء «مسـتهيل»، حضـر فجـأة كأنَّـه انسـلَّ مـن ضلـع خرافـة»[4]، وهـو مـا يمثـل ضربًـا مـن التقابـل بيـن فعـل الحضـور وضلـع الخرافـة، كمـا هـو مثبـت فـي الرسـم الآتي:

(1) المصدر السابق، ص33.

(2) ينظر على سبيل المثال أعمال: نزار قباني: أبجدية الياسمين، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، نيسان (أبريل) 2008؛ واسيني الأعرج: طوق الياسمين، رسائل في الشوق والصبابة والحنين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

(3) ينظر: نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت، ج1، ص323.

(4) نصر سامي: الطائر البشري، مصدر سابق، ص43، 44.

حضور مستهيل	**يقابل**	**ضلع خرافة**

الشكل: 13

ومتأمل عبارة: «ضلع خرافة»، يتساءل: كيف تصير للخرافة أضلاع؟ فهو، إذن، تعبير مجازي يُراد به تصوير دور الشخصية في بناء الحدث، وأنّ اختفاء الشخصية شبيه بانسلال ضلع واحد، وفي الانسلال تخفٍّ وحيلة. هذا البعد التصويري، الذي نقلته العبارة يبيّن طبيعة حضور شخصية «مستهيل»، أو الكيفية التي تحضر بها في الأحداث.

وتأتي أضرب من هذه التقابلات على طول الخطاب تصويرًا من السارد للأحداث والأفعال والأزمان والأماكن والسلوكيات والعواطف وطبيعة العلاقات التي تربط بين كلٍّ شخصية وأخرى. وهو ما نرصد في إحساس «الطائر» عند غياب «جابر» و«شهرزاد»، وأبنائهما؛ «محمد، ولين، ورؤيا»، إذ «يصبح [عنده] الوقت صنارة، والإنسان سمكة سردين صغيرة، يصبح المكان سجنًا باردًا دون حوائط»[1]، ويمكن أن نقرب تلك التقابلات في الرسم الآتي:

الوقت	**يقابل**	**صنارة**
الطائر/(الإنسان)		**سمكة سردين صغيرة**
المكان		**سجن بارد دون حوائط**

الشكل: 14

وممعن النظر بين هذه التقابلات يدرك أن بين المتقابلين (الوقت والصنارة)، و(الإنسان والسمكة)، و(المكان والسجن) تناسبًا، وهو ما يعكس حالة شعورية عاشتها الشخصية الأسطورية «الطائر»؛ فالوقت زمن يعيش فيه الإنسان تجارب خاصَّة سواء أكانت واقعية أم خرافية خارقة؛ (مثل ما يعيشه في الأحلام). وهنا تظهر قيمة الوقت في حياة

(1) المصدر السابق، ص60.

الإنسان بصفة عامّة وحياة الشخصية الروائية بصفة خاصّة، ومقابلته بالصنارة دليل على تنبيه المرء إلى اقتناص الفرص السانحة التي يستطيع من خلالها تحقيق هدف معيّن، ولو كلفه الأمر الصبر مدة زمنية طويلة؛ لأنّ الصيد بالصنارة يتطلب الصبر كثيرًا لاصطياد سمكة صغيرة بدون مقابل، بل بمقابل الوقت والطُّعْمِ والخبرة.

أمّا مقابلة «الطائر» بالسمكة فهو ربط بين كائنين حيين؛ الأول: يعيش في البر، والثاني: في البحر، كما أنَّ الأول: يعيش في السماء، والثاني: يعيش في أعماق البحار أو الوديان، والمراد من هذا التقابل هو تخلي القوى الفاعلة عن وظيفتها الرئيسة داخل الرواية وحلولها في منزلة أقل منها، إضافة إلى تشييد مفارقة بين عالمين متناقضين، وهذا ما يجعلنا أمام ثنائية ضدية (البر أو السماء = الطائر)، و(البحر = السمكة).

ويمثل التقابل الأخير بين (المكان والسجن)، الأماكن التي دارت فيها أحداث الرواية، وهي أماكن مفتوحة جاءت متوزعة بين (بيت الطائر، وقصور السلاطين، وناحية الواد، والإسطبل، وحانوت التجارة، والسماء... إلخ)، وما يقرّب وجه التقابل بين المكانين كون الأول مفتوحًا، والثاني غير ذلك، لكنّ صانع الخطاب أضاف عبارة: «دون حوائط»، ليكسِّر تلك الصورة الذهنية التي تشكلت عند القارئ، ويدفعه إلى تخيل هذا السجن الذي لا يخرج عن حالة نفسية مشدودة ولحظة فراغٍ تعيشها الشخصية عند غياب الأقارب.

ومن المكان ننتقل إلى «العالم» برحابته، وإلى «الكتاب» برمزيته، إذ ورد تقابل بديع بين «العالم» الذي تقابله، من جهة التشبيه، «الدراهم»، و«الكتاب» الذي تقابله الحياة، وقد ورد ذلك في حوار دار بين «الزّيني» و«الطائر»، إذ سأل الزّيني عن حالة «الطائر»، فقال رادًّا عليه: «من فوق يبدو العالم صغيرًا مثل دراهم منثورة على الرّمل، دون قيمة. لهذا أفكر فيها بخفَّة. لا أجعل الأشياء غايتي، بل الرّوح.. وأنت بكتابك هذا عمّقت فيَّ سؤال الوجود، ودفعت في أعماقي أرواح الفرسان»[1]. هذا ما نبيّنه في الرسم الآتي:

(1) المصدر السابق، ص74.

العالم	يقابل	الكتاب
دراهم منثورة على الرّمل		الرّوح/الحياة

الشكل: 15

التقابل الأول: ظاهر بشكل أفقي في العبارة المنقولة على لسان «الطائر»، أمّا الثاني: فهو خفي مستتر، وفي هذين النوعين من التقابل ما يخدم دلالة الخطاب ككل. فتقابل التشابه الأول حاصل بين «العالم» و«الدراهم»، مما يبيّن أنّ العالم صغير إذا ما رأيناه من الأعلى، فيأخذ شكل الدراهم المنثورة على الرّمل، وفيه دلالة إيحائية مفادها أنّ العالم صغير أكثر مما نتوقع، ويسير في مسار مادي يفقده قيمته وطهارته وسموه، هذا ما يجعل «الطائر» متمسكًا بعقيدته الدينية الإسلامية التي تجعله سعيدًا وغير آبه بتلك النوائب التي يصرفها له الدهر.

وفي المقابل نجد تقابلاً خفيًّا في العبارة نفسها، وهو الحاصل بين «الكتاب» و«الرّوح والحياة»، وهذا الكتاب الذي يقصده «الطائر» هو الكتاب السحري الذي ينقل لنا عوالم مختلفة وخارقة، وإذا ما أردنا توسيع الدائرة التأويلية، سنجد أنّ «الكتاب» في الرواية له دلالات رمزية يمكن تلخيصها في إخراج الإنسان من الرؤى الضيقة التي تسيطر عليه، ومن الفكر المحدود الذي لا يسهم في صناعة أشياء بديعة وجديدة نافعة، فلكل كتاب موضوع وإشكال وأسئلة وأجوبة يسعى صاحبها إلى تقديم رؤى مغايرة لما يروج حولنا أو حول العالم من ظواهر إنسانية أو طبيعية أو اجتماعية... إلخ، فيكون منجزه دعوة إلى التطوّر واعتماد العلم والإيمان في تفسير الظواهر، وهو ما يعين على تطور الفكر الذي يخدم الإنسان، والتمسك بالعلم في تفسير الظواهر، والإصرار في الخروج من دائرة الضلال إلى اليقين، هو ما يسعى «نصر سامي» إلى تحقيقه عند المتلقي المفترض، خاصَّة أنّ الخطاب موجَّه إلى فئة تشكل خَلَفَ المجتمع وامتداد الإنسانية.

وتعد شخصية «طفول» من الشخصيات المهمة في الرواية؛ لكونها تمثل الزوجة الفَطِنَة، والمرأة المثقفة، والشخصية المحبّة للأدب قراءةً وتأليفًا، والقوى اللطيفة العميقة، وهذا مؤكد من خلال التقابلات التي خصّها بها صانع الخطاب، فهي بتلك الصفات تقابل

(شجرة اللبان)، و(شجرة الزيتون)، وذلك بقول السارد: «طفول امرأة مغترة فطنة، تبدو مثل خليط من الأساطير والدّيانات القديمة، تحفظ شعر الأرض كله، وتحب الحكايات، وتصنع وحدها قصصًا وخرافات لا مثيل لها، وهي مع ذلك شديدة اللطف في حضورها، عميقة الأثر، أشبه ما تكون بشجرة اللبان في جلالها، وشجرة الزيتون في بهائها»[1].

ويمكن أن نمثل لذلك في الرسم الآتي:

طفول	**يقابل**	**شجرة اللبان** **شجرة الزيتون**
المرأة الفطنة، والمثقفة، والمحبَّة للأدب، واللطيفة، والعميقة.		

الشكل: 16

والآن نتساءل: فيم تشترك «طفول» مع شجرة اللبان، وشجرة الزيتون؟

شجرة اللبان نبات تابع للفصيلة البخورية، تنبت في أغصانها زهور صغيرة لونها أبيض مصفر، ويكون طولها قصيرًا، وقد وصفها الرحالة ابن بطوطة في رحلته قائلًا: «شجرة اللبان صغيرة تكون بقدر قامة الإنسان إلى ما دون ذلك، وأغصانها كأنها الخرشف، وأوراقها صغار رقاق، وربما سقطت فبقيت منها دون ورقة، واللبان صمغية تكون في أغصانها..»[2].

إنَّ موطن الاشتراك بين الاثنين؛ «طفول» و«شجرة اللبان»، تكمن في قدّها ورقتها وطيبها وجمالها ومنبتها في بلاد المسلمين؛ لأنّ التشبيه هنا لم يكن ضربًا من المصادفة، بل هو مراعٍ للأبعاد التي يشترك فيها الاثنان، إضافة إلى أنّ الخطاب الروائي يسير مسرى غرس قيم الدين الإسلامي وتثبيته في نفوس النشء/القراء (الفتيان)، من خلال مجموعة من العبارات والمواقف والسلوكات الصادرة من القوى الفاعلة.

ويدعم ما سلكنا سبيله، ذكر شجرة الزيتون التي تشبهها «طفول»، ولِهَاتِهِ الشجرة مكانة خاصَّة عند المسلمين، فهي الشجرة المباركة كما سمّاها الله تعالى في قوله: ﴿اللَّهُ

(1) المصدر السابق، ص89، 90.

(2) ابن بطوطة: رحلة ابن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، مؤسسة هنداوي، د، ط، 2017، ج2، ص449.

نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ۖ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ﴾[1].

وجاء في قول المفسر الكلام الآتي: «الشجرة: النبتة لها ساق وأغصان وأوراق وثمار. والمباركة: العميمة النفع»[2]. فتشبيه «طفول» بهذه الشجرة دليل على أنّها نافعة لكل من له صلة بها، فقد أخذت من اللبان طيبه، ومن الزيتون نفعه، فكانت خير زوج لخير أسرة وليعم الخير ويذيع داخل المجتمع.

وتستمر الحكاية السابقة إلى أن أزمع «بخيت» على القيام برحلة خرافية، من خلال عبارة: «انبجست [في أثنائها] مائدة لا تشبه الموائد، مثلما تنبجس المياه من الصخور الجبلية»[3]؛ والبَجْسُ «انشقاق في قِرْبة أو حجر أو أرضٍ يَنْبُعُ منه الماء، فإن لم يَنْبُعْ فليس بانبجاسٍ»[4]، وهو ما يؤكده قول الله تعالى: ﴿فَانبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا﴾[5]. ويمكن بيان موضع التقابل في الشكل الآتي:

انبجاس المائدة	**يقابل**	**المياه من الصخور الجبلية**

الشكل: 17

وممعن النظر يجد أنَّ الفعل المذكور في الخطاب السردي مشابه لما أتى به الخطاب القرآني، وفي هذا إشارة قوية إلى الحفاظ على النسق اللغوي العربي الفصيح باستحضار البعد التناسبي الدلالي بين كل مفردة وأختها ضمن تركيب محدد.

وبالعودة إلى تقابل التشابه الوارد في المقطع السابق، يمكننا تحديد العلاقة الرابطة بين «المائدة» و«المياه المتفجرة من الصخور»، في كون الاثنتين تشتركان في الكرم،

(1) سورة النور: الآية 35.

(2) فخر الدين قباوة: التفسير الوافي المفيد لفهم القرآن المجيد، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2012، ج18، ص354.

(3) نصر سامي: الطائر البشري، مصدر سابق، ص99.

(4) ابن منظور: لسان العرب، مادة: (ب، ج، س)، دار صادر، بيروت، د. ط، د. ت، ج6، ص24.

(5) سورة الأعراف: الآية 160.

وانبثاق النعمة بذكر مصدرها؛ فالماء مصدر للحياة وفي ذكره ذكر لتمام النعم التي أنعم الله بها على الإنسان والحيوان وسائر المخلوقات.

وقد استمر «بخيت» في رحلته الخرافية ليحكي لنا مشهدًا مرعبًا يقول فيه: «قال الربان، وهو جلف غليظ مخيف لا يقربه الخير من أمام ولا من خلف: «أظهر ما عندك، يا نمس الجبال، يا مفترس الثعابين. فتقدم النمس، وأظهر عصا، تبدو كأنّها أفعى نائمة»[1]، نمثل لهذا المشهد العجائبي الموحِي إلى تقابل التشابه من خلال الرسم الآتي:

عصا	**يقابل**	**أفعى نائمة**

الشكل: 18

والملاحظ في هذا التشبيه، أنّه يحاكي ما جاء في قصة النبي موسى -عليه الصلاة والسلام- فهو تشبيه مستعار من القرآن الكريم، فالعصا تكون للاتكاء وللهش ولحاجات أخرى يحتاجها المرء عند الضرورة، فإن أراد صانع الخطاب إلحاق تشبيه بالعصا شبهها بالأفعى، فيكون حينها مستحضرًا لمنافعها ولأبعادها الأخرى، التي تصنع العالم الخيالي العجائبي والغرائبي.

ولم يقتصر تقابل التشابه في الرواية بين الجوانب المادية والفيزيائية الخارجية لدى الشخصيات، بل شمل أعضاء فيزيائية داخلية مَثَّلَتْهَا ذاكرة «سليمة»، وذلك بقول «الطائر»: «روت لي سليمة طوال اليوم حكاياتها، حين كانت غيمة. كانت ذاكرتها حبلى بالعطاء، وحكايات النّاس الّذين أحبتهم، واعتبرتْهم أهلها. ذاكرتها البشريّة قصيرة جدًّا، «تشبه شمعة»»[2].

تأسس الخطاب الروائي على مجموعة من الحكايات، من بينها حكاية «سليمة» التي كانت مؤنسة لـ«الطائر». فهي حكاية تأخذ بعدها الإنساني في العلاقات الاجتماعية، لكنّ طريقة استرجاعها لما عاشته من تجارب كان ضعيفًا مقارنة بما امتاز به «الطائر البشري» من قوة في الذاكرة، وهذا يضعنا أمام التقابل التشبيهي الآتي:

(1) نصر سامي: الطائر البشري، مصدر سابق، ص100.

(2) المصدر السابق، ص111.

ذاكرة سليمة	يقابل	شمعة

الشكل: 19

المشترك بين «الذاكرة» و«الشمعة»، يكمن في سرعة الذوبان والانصهار نتيجة اللهب الذي يحرق هذا الشمع ويغير من شكله ومكانه، وهي صورة بديعة يصوّر فيها السارد ذاكرة الشخصية وما تحاكيها من الطبيعة، فالشمع يحترق ليضيء؛ وفي الإضاءة نأي عن العتمة، وتنوير للسبيل الموصل إلى اليقين.

إنّ المتأمل في رواية «الطائر البشري» يجدها متأسِّسَة على «تقابل التشابه» من البداية إلى النهاية، إذا ما حددناها في الشخصية الرئيسة «الطائر»؛ رب الأسرة، والمثقف، ومحب الحكايات، وممول المشروع الثقافي في البلدة، ومحب الخير للناس، ولا يستطيع أي كائن تحقيق تلك الطموحات وبلوغ تلك الدرجات من الصفاء والنقاء الذي عمَّ القلب وشمل العقل بالتفكير في المصالح العامة للأسرة والبلدة (المجتمع)، إلَّا إذا كان إنسانًا ذا إيمان قوي بعقيدته الإسلامية، وقوته الفكرية، وموسوعيته الثقافية، ودرايته للحاجيات الضرورية التي تعين الإنسان على التنمية والارتقاء، سواء أكان ذلك موجهًا للجماعة (البلدة) أم للفرد، وهذا هو التقابل الأكبر في هذا المضمار البحثي المؤطر ضمن «تقابل التشابه»؛ أي تقابل بين «الطائر» المحسوب على الحيوانات الفقارية، وبين الإنسان الذي كرّمه الله تعالى. ونوضح ذلك من خلال الرسم الآتي:

الطائر	يقابل	الإنسان

الشكل: 20

وندعّم ما سلكنا سبيله بنص قصير يبيّن هذا التقابل الخفي في الخطاب، وذلك بقول السارد: «في آخر الليل غفوت وشعرت وأنا في غفوتي بساقيّ تطولان، وتكبران، سمعت أزيزًا في لوح السرير المعدُّ لنومي، وأحسست بجناحَيَّ ينكمشان، ويدخلان في التجويف الذي في ظهري، وبدا لي وكأنَّ يدين بدأتا للتوِّ في البروز، يدين مثل يديّ السابقتين بالضبط... واكتساء جسدي باللحم البشري... فأفقت من النّوم. فوجدت نفسي إنسانًا»[1].

(1) المصدر السابق، ص118.

كما أنّ التحول الذي عرفه «الطائر» لم يرجع فيه إلى كتابٍ أو صنع سحري أو طلاسم مشعوذ، بل هو أمر يؤوَّل بتدخل الطبيعة المحركة بقوى غيبية يحددها المسلم في خالق الكون الله عزَّ وجلَّ، وهذه رسالة بسطها الكاتب بشكل خفي، طالبًا من القارئ والمحلل والمؤوِّل بلوغها، انطلاقًا من ثنايا الخطاب؛ لأنّ رواية الفتيان تعمل على تسديد الرسائل، وتضمين القيم، ونثر الأفكار، وتثبيت العقيدة التي سيكون لها وقع على القارئ. فما أحوج هذه الفئة إلى أعمال أدبية تزاوج بين الواقع والخيال والمتعة والأنس!

6.2.2.2. تقابل الخير والشر في الرواية

تتقابل في رواية «الطائر البشري» قوى الخير والشر، بناءً على ما أتت به من أحداث ومواقف مَثَّلَتْهَا القوى الفاعلة. فالنظرية البلاغية التأويلية التقابلية جعلت من مبادئها المرنة؛ لتوليد تقابلات جديدة في الخطاب، فكل خطاب يحمل في طيَّاته بنى تقابلية قد تكون ظاهرة أو خفيّة، لهذا نجد أنّ الرواية موضوع الدِّراسة، متضمنة لتقابلات لا يمكن تخطيها؛ كونها تشكل لبَّ الخطاب، إضافة إلى قيمة هذا التقابل الفنية والسردية والجمالية.

لقد جاء على لسان بنت الحاكم في بداية الرواية القول الآتي:

«في الأيام الأولى بعد رحيل والدي حرص الوزير على إرضائنا وتعليمنا، ثم خطر له أن يفرقنا، فيعلم كل واحدة منا وحدها. وكان يأتيني في آخر اليوم، فلا يعلمني، بل يظل يتغزل بجمالي وحسني وذكائي... حزنت، وأظلمت الدنيا في عيني، ولكنني كنت فخورة بنفسي. لقد حميت شرف والدي في حضوره وغيابه»[1].

وتخبرنا الشخصية نفسها في قول آخر بإحساسها تجاه عائلتها التي حرمت منها بدون وجه حق، قائلة: «طيلة تلك السنوات كنت أفكر في أهلي... فأخبرت زوجي برغبتي، فأعد لي ولأولادي سفينة لنسافر عبر البحر... كنا نقضي النهار على سطح السفينة... أمّا في الليل فينام الأولاد في غرفتهم السفلية، وأنفرد أنا في غرفة صغيرة مجاورة. كنت خائفة، ذكريات الأمس تحاصرني... ولم تمر سويعات من الليل حتّى طرق باب غرفتي، فتحت الباب، فوجدت

(1) المصدر السابق، ص23، 24.

الوزيـر ... قـال لـي: «تعلميـن رغبتـي، لـم أعـد أطيـق الصبـر، نحن فـي أعمـاق البحـر الآن. لا أحد سـوف يعلـم بمـا يحصـل. قلت لـه: «الله يعلم، وزوجـي الذي اسـتأمنك يعلـم، وأولادي في الغرفة المجـاورة. فثـار وغضـب... فرفضت خيانـة أهلي وزوجـي، وقررت أن أصون شـرفي»[1].

نقلنـا هذيـن النصيـن، علـى كبـر حجمهمـا، لأنّهمـا يمثلان ضربًـا من أضـرب التقابل الـذي جاء فـي الروايـة فـي جميـع بنياتهـا الحكائيـة، ليبـرز بشـكل جلـي عنـد هـذه الشـخصية؛ (بنـت الأمير وزوج الحاكـم)، قيـم الخيـر بالصـدق والطهر وسـمو الأخلاق ومخافـة الله، ومقابل ذلك نجد الشـر متمثـلًا فـي شـخصية الوزيـر الماجـن المفسـد، ويمكـن أن نوضح ذلك مـن خلال الرسـم الآتي:

الأميرة بنت السلطان وزوج الحاكم	**يقابل**	**وزير أبيها + جني في هيئة إنسان + وزير زوجها**
(الطهارة والصدق مخافة الله)		**(المفسد المصر على الرذيلة)**
= الخير		**= الشر**

الشكل: 21

ويبـزغ هـذا الضـرب مـن التقابـل عندمـا أخـذ «الطائـر البشـري» سـبيله فـي البحـر بحثًـا عـن «ريمـاس»، بعدمـا تحـول إلـى رجـل، وقـال لـه العجـوز: «مشـيرًا إلـى صخـرة عظيمـة فـي البحـر: «أتـرى تلـك الجزيـرة فـي منتصـف البحـر؟ فقـال لـه: «أراهـا. فقـال لـه العجـوز: «خـذ المركـب الصغيـر، واتجـه إليهـا، ربمـا وجـدت هنـاك دليـلًا. ونحن سـنبقى هنـا في انتظـارك». نـزل «الطائر البشـري» إلـى البحـر بالقـارب الصغيـر، وابتعـد ضاربًـا بالمجدافيـن بأقصـى قـوة. ورأى السـفينة ترحـل، تركـوه وحيـدًا فـي عـرض البحـر. وسـمع بوضـوح صـوت التشـفي[2].

نـزل «الطائـر» عـن ثقـة مـن السـفينة رغبـةً فـي إنقـاذ بنـت الحاكـم، لكـن العجـوز البحـار قـد خذلـه وتركـه وحيـدًا فـي الجزيـرة، وهـو مـا يظهـر حجـم المكـر والمقـت الـذي ينخـر ضعـاف النفـوس مـن أفـراد المجتمـع، ويمكننـا أن نبيـن ذلـك فـي الرسـم الآتـي:

(1) المصدر السابق، ص26، 27.

(2) المصدر السابق، ص34، 35.

الطائر البشري	**يقابل**	**العجوز**
التضحية + المغامرة		**الكذب + الخداع**
= الخير		**= الشر**

الشكل: 22

ويأتي مقطع سردي مهم يَظهر فيه صراع قائم في الرواية بين قوى الخير والشر بشكل خفي في قول «الطائر» عندما سأل «الزيني»: «كيف وجدت حكايتي اليوم؟ فقال: حكاية محيّرة، البرتقالة فيها الخير والشر، المرأة فيها الخير والشر، الرَّجل فيه الخير والشر، ألا يوجد شيء لا يوجد فيه الشر؟ فقلت له: الله، لا يوجد فيه الخير والشرّ، يا صديقي. الله خير كلّه»[1].

إنّ «الخير» و«الشر» أصلان يحكمان الطبيعة، ويشملان الإنسان وغيره، إلَّا الله فهو خيرٌ كله كما هو مثبت في القول السابق، وسنبيّن هذا التقابل الحاصل في الآتي:

- التقابل الأول:

الخير		
يقابل		
البرتقالة	**المرأة**	**الرّجل**
الشر		

الشكل: 23

- التقابل الثاني:

الخير
يقابل
الله

الشكل: 24

(1) المصدر السابق، ص71.

7.2.2.2. تقابُل الغنى والفقر في الرواية

يتجلى هذا التقابل في زواج «الرجل المريض الأجذم» من بنت الملك «ميعاد»، بعدما أصاب في الإجابة عمَّا يوجد داخل الصندوق، «وقرر أن يحمل زوجته إلى بيته البعيد في السهوب القريبة. ولأمر ما طرت فوق القافلة الصغيرة المتكونة من هودج العروس، وجمل العريس في المقدمة، وجمل آخر يحمل الكسوة والزاد، إذ رفض الزوج كل ما اقترحه عليه الملك من مظاهر الغنى. وفي الطريق حدث أمر غريب، إذ دفعت ميعاد زوجها دفعة قوية وهو على حافة البئر، واندق عنقه، ومات»[1].

فهذا الزواج لم يتحقق فيه شرط التراضي بين الطرفين؛ لأنّ الملك أصر على اختيار زوج لبنته، اعتمادًا على الإجابة الصحيحة التي سيُدلي بها المتبارون، وهو ما لم يتحقق فعلًا، فشخصية «ميعاد» تمثل الطبقة الغنية داخل المجتمع، أما الرجل المعلول الأجذم، فهو يمثل الطبقة الكادحة داخل المجتمع، وهو ما يضعنا أمام تقابل التضاد بين طرفين يمثلان قطبين متناقضين، الأمر الذي دفع بالبنت إلى الانتقام، كما أن هناك مشيرات تثبت بطلان الزواج منذ البدء بوجود انعدام التطابق بين الزوجين، الذي أسفر عنه حدث سيسهم في خلخلة المجتمع، ويمكننا أن نمثل لذلك في الآتي:

الرجل/الزوج الأجذم	**يقابل**	**ميعاد/بنت الملك**
(الفقر)		**(الغنى)**

الشكل: 52

8.2.2.2. تقابل العدل والظلم في الرواية

لا تخلو رواية «الطائر البشري» من تمثيلها لهذا الجانب المهم الذي يحاكي حياة الناس، وما يروج في المجتمع، وفي المقابل تعمل المؤسسات والجهات -وفي أحيان أخرى- أفراد عاديين على حماية حقوق النّاس نصرةً للحق والعدل حفظًا للإنسان. وينقل ما ذكرناه مشهد دخول «أميرة» قصر أبيها ومطالبتها بمقابلته،

(1) المصدر السابق، ص55.

لسـرد مـا تعرضـت لـه خـلال رحلتهـا إليـه، إذ قالـت: «... لقـد حميـت شـرفك، يـا والـدي، ولـم أخـن ثقتـك أبـدًا. وأنـت، يـا زوجـي، لقـد صنـت شـرفك...» فقـال السـلطان مخاطبًـا زوجـي: «أرسـل فـي طلـب وزيـرك، أمَّـا هـذا الوزيـر الخائـن، فلقـد قبضنـا عليـه الآن، وسـوف نقتلهمـا معًـا» فقلـت لوالـدي: «بـل تعرضهمـا علـى محاكمـة عادلـة، يتكلمـان فيهـا، ويدافعـان عـن نفسـيهما بمـا قـدرا، وليقـم القضـاة عنـك بوظيفـة الحكـم فـي أمرهمـا»، ففهـم الوالـد الرسـالة»[1].

يمثـل هـذا المقطـع السـردي تقابـلًا بيـن العـدل والظلـم والجـور والتعسـف، الـذي لحـق شـخصية مهمـة فـي المجتمـع، لكـن بطـش هـذا الحاكـم؛ (أبيهـا) لـم تفلـت منـه، إذ اعتمـد فـي قـراره الجائـر قـولًا زورًا وبهتانًـا دون تبيُّـن فـي الأمـر. وذاقـت الشـخصية مـرَّة ثانيـة مـرارةً عندمـا صـارت زوجًـا لحاكـم وأمًّـا لأبنـاء، وكأنَّ صانـع الخطـاب يوحـي بالقـول: إنَّ بطـش الحـكام قـد يشـمل الأقـارب والأنسـاب كذلـك.

ويمكننا تحديد مواضع التقابل في النموذجين الآتيين:

- التقابل الأول:

الأميرة	**يقابل**	**السلطان + الوزيرين؛ وزير أبي الأميرة ووزير الزوج**
العدل		**الظلم**

الشكل: 26

- التقابل الثاني:

السلطان +الزوج + الأميرة	**يقابل**	**الوزيرين**
العدل		**الظلم**

الشكل: 27

(1) المصدر السابق، ص28، 29.

ويستمر التقابل بين العدل والظلم والبطش ليشمل حكاية «طفول»، عندما «طُرق باب البيت في أحد الأيام، فقالت طفول: «من بالباب؟ فقال القادم: وزير الدولة. ففتحت طفول الباب، وهمَّ القادم بالدخول... وفي اليوم الذي يليه طرق الباب مرة ثانية... فدفعته برفق إلى الخارج. وأغلقت دونه باب البيت. وجن جنون الحاكم. وتملكه جن الرغبة في امتلاك طفول. فاستدعى وزيره قائلًا: أريدها زوجة لي...»[1].

يأتي هذا المشهد ليصوّر الظلم الذي تتعرض له المرأة العفيفة الضعيفة داخل المجتمع، التي تنأى عن نسج علاقات وطيدة مع أجهزة السلطة التي ستحميها وتحمي بيتها وأولادها عند الحاجة، وهو ما يجعلها فريسة سهلة في يد الوزير، لكنَّ عفَّتها وتربيتها جعلتها شامخة؛ فهي تمثل قيم العدل والصدق المفقودين، والوزير والملك ينقل صورة الجور والتعدي على حقوق الغير، وهو ما تمثله الترسيمة الآتية:

طفول	**يقابل**	**وزير الدولة + الملك**
العدل		**الظلم**

الشكل: 28

9.2.2.2. تقابُل الأماكن في الرواية

تتقابل الأماكن كما تتقابل الأزمنة والشخصيات والمواقف والصفات داخل الخطاب السردي، ورواية «الطائر البشري» تضم مجموعة من الأماكن التي تشكل تقابلًا خفيًّا، فبعضها يَنُمُّ عن الخير وأخرى يَنُمُّ عن الشر، مع وجود أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة، فبعضها للعبادة وأخرى للشعوذة أو لممارسة الرذيلة... إلخ.

ويأتي هذا النوع من التقابل في الخطاب الروائي ليبيِّن الفروقات التي تعيشها الشخصيات... ففي تحديد المكان توجيه للقارئ إلى استحضار جملة من الخصائص التي تسهم في بناء الأحداث وتمثلها تمثلًا قريبًا مما يطمح إليه صانع الخطاب. فتقابل الأماكن هو «حضور أمكنة متقابلة في النص بينهما علاقات، لها دلالات في ضوء التجربة المعبر عنها»[2].

(1) المصدر السابق، ص91، 92.

(2) محمد بازّي: نظرية التأويل التقابلي.. مقدمات لمعرفة بديلة بالنّص والخطاب، مصدر سابق، ص470.

ويمكن تحديد ذلك في الخطاب الروائي -بشكل عام- بين مكانين اثنين هيمنا على الرواية؛ الأول: فضاء القصر، والثاني: فضاء الخلاء والغابة والفلوات، ونصطفي لذلك مشهدًا عاشته الأميرة «ريماس»، إذ كانت وسط قصر أبيها منعَّمة ومحصَّنة، وبخبر زائف من الواشي الكاذب «الوزير» أصبحت خارج أسوار القصر عرضة للسفاحين وقطاع الطرق والموت، ليبيِّن السارد انقلاب النعم على أصحابها بخبر زائف أو وشاية كاذبة... رغبة في الانتقام بشتى الحيل والوسائل والمسالك الشيطانية، ويمكن إظهار ذلك التقابل في الشكل الآتي:

ريماس	**يقابل**	**ريماس**
الأميرة في القصر		**الأميرة في الغابة**

الشكل: 29

خلاصة

- نخلص إلى أن رواية «الطائر البشري» من روايات الفتيان العجائبية التي نُثرت فيها قيم ومبادئ يريد من خلالها الروائي تخليق الحياة العامة للنشء، كما تجعل من اليافع إنسانًا صالحًا وسويًّا، وذلك باستثمار التراث الحكائي العربي، والانفتاح على المنجز الغربي؛ بذكر بعض الأعمال الفنية الرائدة في البيئتين العربية والغربية. وفي هذا تحفيز ودعوة للمتلقي إلى التعرف على أعمال أدبية أخرى.

- كان **منطلقُ** «نصر سامي» في هذا العمل الإسهامَ في هذا النوع الروائي الذي تهتم به فئة من الروائيين العرب؛ نظرًا لخصائصه المضمونية التي يجب على صانع الخطاب الالتزام بها؛ نجملها في استحضار طبيعة المتلقي وطبقته... أمَّا **هدفه** من ذلك فهو تطوير هذا النوع الأدبي باعتماد تقنيات سردية، وشخصيات عربية معروفة، وحكايات عجائبية من صميم التراث العربي والمنجز الحكائي الغربي، وفي ذلك دفع للقارئ اليافع إلى البحث في الثقافة والأدب، ارتقاءً بمستواه المعرفي...

- تحقق رواية الفتيان بلاغتها بحفاظها على النسق العام للكتابة الروائية الناضجة، والتميز بانسجام حكاياتها التي شكلت مادتها، واستحضار السارد تقابلات منطلقة وتقابلات

هـدف، جعلـت مـن التقابـلات الجسـرية معينًـا لتحقيـق بلاغـة الخطـاب، وقـد نثـرت فـي المتـن المـدروس فـي صـورة تقابـل العنـوان والخطـاب الروائـي؛ إذ نجـد للعنـوان امتـدادًا فـي الروايـة، والتقابـل الخِطابـي؛ الـذي يعكـس سـمات الـذوات فـي مقـام الخطـاب، وتقابـل التشـابه؛ الـذي اعتمـد فيـه السـارد صـورًا فنيـة مصاغـة فـي قالـب التشـبيه، ممـا يشـكل أدبيـة الخطـاب، لتأتـي تقابـلات أخـرى محمَّلـة فـي الخطـاب، مثـل تقابـل قـوى الخيـر والشـر، والفقـر والغنـى، والعـدل والظلـم، وتقابـل الفضـاءات أيضًـا... وهـي كلهـا تقابـلات يُدركهـا القـارئ البليـغ الباحـث عـن أبعـاد الخطـاب ودلالاتـه، كمـا تشـكل هـذه التقابـلات قيمًـا نُثـرت فـي الخطـاب السـردي.

- روايـة «الطائـر البشـري» مـن الروايـات العربيـة التـي حاولـت أن تجـدد فـي هـذا النـوع الجديـد مـن الروايـة العربيـة؛ لأنَّ صاحبهـا نـأى عـن المتـداول والمعهـود والمشـاع فـي هـذا النـوع الأدبـي مـن السـاحة الأدبيـة، وحـاول أن يجعـل بناءهـا قائمًـا علـى الرؤيـة التقابليـة المتعـددة معنًـى ومبنًـى.

المصادر والمراجع

- أحمد، مرشد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم، حلب، سوريا، ط1، 1418هـ - 1998م.
- بازّي، محمد: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، دار الأمان، الرباط، ط1، 1433هـ - 2012م.
- بازّي، محمد: نظرية التأويل التقابلي مدخلاً لمعرفة الوجود: قصة موسى مع الخضر منطلقًا، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج28، ع8، 2020.
- بازّي، محمد: نظرية التأويل التقابلي.. مقدمات لمعرفة بديلة بالنّص والخطاب، منشورات ضفاف، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.
- ابن بطوطة: رحلة ابن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، مؤسسة هنداوي، د. ط، 2017.
- سامي، نصر: الطائر البشري، المؤسسة العامة للحي الثقافي (كتارا)، قطر، ط1، 2018.
- العمري، محمد: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، د. ط، 2012.
- العمري، محمد: المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د، ط)، 2017.
- علوش، سعيد: المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ط1، 1984.
- فيدوح، عبد القادر: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، صفحات، دمشق، ط1، 2009.
- فيدوح، عبد القادر: تأويل المتخيل.. السرد والأنساق الثقافية، صفحات، دمشق، دبي، ط1، 2019.
- قباني، نزار: أبجدية الياسمين، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، نيسان (أبريل) 2008.

- قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، د. ط، د. ت.
- قباوة، فخر الدين: التفسير الوافي المفيد لفهم القرآن المجيد، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2012.
- الكتاني، محمد: محاولات التجديد للبلاغة العربية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، ع6، 1982-1983.
- ابن كلثوم، عمرو: ديوان عمرو بن كلثوم، جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1411هـ - 1991م.
- مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين التونسيين، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010.
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.

الفضاء بين
المنحى الوجودي وتراجيديا الموت

رواية «ثلاثة أيام في كازابلانكا» لإسماعيل غزالي نموذجًا

د. سعيد بوعيطة[1]

البريد الإلكتروني:

Bouaita10@gmail.com

(1) الدكتور سعيد بوعيطة، باحث بالأدب العربي الحديث والنقد. معنيٌّ بشكل خاص بالبحث السيميائي واللساني وتحليل الخطاب والترجمة. من مؤلفاته: «أسئلة الرواية المغربية»، و«الخطاب الروائي عند عبد الرحمن منيف»، و«المنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر: قضايا وإشكالات»، و«المعجم الموسوعي لعلوم اللغة» (ترجمة). مدير تحرير مجلة «نوافذ» الصادرة عن مركز الدراسات الحضارية.

The space between existentialism and the tragedy of death

The novel «Three Days in Casablanca» by Ismail Ghazali as an example

Abstract:

Les textes créatifs/narratifs refaçonnent le monde avec le langage. Au sens où l'écrivain cherche, à travers sa création littéraire, à ressusciter un monde particulier, à travers la matière linguistique des paragraphes, des phrases, des mots... etc. A travers cet univers, le romancier façonne sa vision de l'univers, de la société et de la vie en général. La mort était une partie essentielle de cette vie, même si elle semblait à première vue en être le contraire. C'est l'aspect secondaire de la vie, considérant l'idée de dualités dissemblables qui donnent à l'homme la valeur des choses dans une dimension abstraite presque absolue. L'importance de la vie réside dans le fait d'être contre la mort. Dans ce contexte, le narrateur»Trois jours à Casablanca» du romancier marocain Ismail Ghazali est présenté comme une forme de vie, ou du moins une partie de celle-ci. Dans ce texte romancier gît la mort comme la vie gît dans un espace bouillonnant de mouvement et de vitalité (la ville de Casablanca). Mais la mort selon Ismail porte des dimensions philosophiques, à travers ses connotations esthétiques et esthétiques.

Key words:

séduction, mort, espace.

الفضاء بين
المنحى الوجودي وتراجيديا الموت

رواية «ثلاثة أيام في كازابلانكا» لإسماعيل غزالي نموذجًا

ملخص:

تعمل النصوص الإبداعية/السردية على إعادة تشكيل العالم باللغة. بمعنى أن الكاتب يسعى من خلال هذا النتاج الأدبي إلى بعث عالم خاص، عبر المادَّة اللغوية من فقرات وجمل وكلمات... إلخ. يشكل الروائي من خلال هذا العالم رؤيته للكون وللمجتمع والحياة عامةً. فقد شكل الموت جزءًا أساسيًّا من هذه الحياة، حتَّى لو بدا للوهلة الأولى نقيضًا لها، فإنه الوجه الجانبي للحياة، باعتبار فكرة الثنائيات المتباينة التي تمنح الإنسان قيمة الأشياء في بُعد تجريدي شبه مطلق. ذلك أن أهمية الحياة، تكمن في كونها ضد الموت. في هذا الإطار، تتنزَّل رواية «ثلاثة أيام في كازابلانكا» للروائي المغربي إسماعيل غزالي، باعتبارها تشكُّلًا للحياة أو على الأقل جزءًا منها. ففي هذا النص الروائي يكمن الموت كما تكمن الحياة في فضاء ضاجٍّ بالحركة والحيوية (مدينة الدار البيضاء). لكن الموت عند إسماعيل يحمل أبعادًا فلسفية، من خلال دلالاته الإستيتقية والجمالية.

كلمات مفتاحيّة:

الغواية، الموت، الفضاء، إسماعيل غزالي، سرد.

مقدمة

قليلة هي الدراسات النقدية أو التحليلية الموقوفة على معالجة الفضاء في الرواية بشكل شمولي، على الرغم من أهمية هذا المكون السردي في نسيج النص الروائي؛ ذلك أنه يشغل مساحات قارَّة من الإيحاءات والرموز الذهنية المشكلة لمختلف الأبعاد الفنية للنص السردي. خاصة النصوص السردية التي تتقاطع مع مختلف تمفصلات تيار الرواية الجديدة. هذا الأخير الذي يحايت الفضاء فيه سوادًا مطلقًا حسب ميشيل رايمون[1]. مما يؤكد في هذا السياق، أنه إذا نحينا جانبًا السرد والشخصيات، فإن الفضاء يظل قائمًا. يستمد أهميته من كون الروائي يعمل على بناء فضائه قبل شروعه في بناء عوالمه السردية. بمعنى، أنه لا يقوم بالسرد إلَّا على بساط الفضاء الذي يقدمه. يبدو هذا التمثيل موائمًا للنص السردي الذي تسعى هذه المقاربة تناوله. والمتجلي في رواية «ثلاثة أيام في كازابلانكا» للروائي المغربي إسماعيل غزالي. حيث عمل على توظيف الفضاء باعتباره بناء معماريًّا. نظمه ورسمه السارد (الروائي) من خلال جانبين اثنين. تجلى الأول في كونه فضاء مرجعيًّا يقود إلى فضاءات موجودة واقعًا (الدار البيضاء، طنجة... إلخ) أو منشودة حلمًا (أوروبا/الحلم)، تعمل بدورها على تشكيل فضاءات ثانوية (الحانات، الشوارع، المقاهي... إلخ) تشكل في توليفها الشمولي رموزًا فضائية دالَّة. تعمل باعتبارها محركًا محوريًّا لنسيج النص. لكن على الرغم من كونها تتقارب أحيانًا وتتعارض أحايين أخرى، فإنها تتدرج لتخلق سلسلة مكملة بعضها. مما يستلزم تفحصًا لتلك العلاقة المشتركة لكل فضاء مع الآخر الذي يلازمه أو يوازيه أو يتناقض معه، من خلال العلاقة بين الفضاء وأبعاده المرجعية، والفضاء المكتسب. علاقة بين فضاء المدن المعمدة في النص والموصولة ببقاع غير منسجمة معها وغريبة عنها (مدن إفريقيا). أما الجانب الثاني، فيعمل على تحديد مختلف للدلالات الرمزية للأمكنة المستحضرة في هذا النص السردي. سواء المنغلقة منها أو المنفتحة/المنكشفة، ستحدد بالضرورة مسارات

(1) RAIMOND (Michel) Positions et oppositions sur le roman contemporain, Paris, Klinc- ksieck, 1971, page: 134.

الشخصيات الحياتية. فقد شكل فضاء نص «ثلاثة أيام في كازابلانكا» المتجلي في فضاء مدينة الدار البيضاء نوعًا من الغواية لمختلف شخصيات هذا النص. لكن سرعان ما تتحول هذه الغواية إلى شرنقة للموت/الفناء بالنسبة إلى الشخصية. اعتمادًا على هذه العناصر الاستهلالية، سنحاول مقاربة رواية (ثلاثة أيام في كازابلانكا) للروائي المغربي إسماعيل غزالي. حاول هذا الأخير، غرز فضاء مدينة عملاقة/الدار البيضاء في عوالم هذا النص السردي. الذي شكل فضاءً للصراع من جهة، وفضاء للغواية المفضية إلى الموت/الاندثار من جهة أخرى.

1. فضاء الاتصال والانفصال

استعار الجيرداس غريماس/Greimas مصطلحي الانفصال/الاتصال من المنطق الرياضي. وبرهن على أن كلًّا من المستويين، يحدث في مجال الشخصية والفضاء[1]. حيث اعتبر أن وظائف الرحيل/الانطلاق (الانتقال) ترتبط بالانفصال. أما وظيفة العودة فاعتبرها شكلًا للاتصال بين الشخصية والفضاء. لكن بالمقابل، يؤكد باختين على نفي العلاقة العضوية بين الفضاء والزمان واعتبرها مجرد علاقة تقنية ميكانيكية[2]. يمكننا عند ذلك أن نستنتج أن الاتصال والانفصال، يمكن أن يحدثا في آن واحد عبر حذف الزمن. إن الرحيل من إثيوبيا بالنسبة إلى شخصية الزنجي بيكيلا إلى المدينة الشرنقة (الدار البيضاء)، لا يقابل العودة من المدينة الشرنقة (الدار البيضاء) إلى الفضاء الأصلي (إثيوبيا). ذلك أن كل هذا خاضع لاعتبار أي الفضاءين يمكن أن يشكل المكان البؤرة في النص. في محاولة للاقتراب من قانوني الطاقة السردية العزلة/العلاقة، من خلال مفهومين شكليين هما الانفصال/الاتصال، إثيوبيا/الدار البيضاء أو طنجة، إلى فضاء إيحائي، يتجلى في العزلة/الانفصال عن العالم (بين العالمين) والاتصال بالفضاء. ذلك أن قيام الوظيفتين في آن واحد (بشكل مزدوج) يؤدي إلى اختراق التضاد الواقعي لهما. كما تحصل الأشياء على شعريتها وهي تملأ مجالها بالتأثير. كما قد يتوحد هذان القانونان بالغموض الذي يتجه نحو الفضاء، والغموض الذي عرفه مفهوم الشخصية. فإذا كانت مدينة الدار البيضاء مسرحًا للكشف، فبالمقابل كان زمن الرواية مسرحًا للتوقع.

---

(1) GREIMAS (Algirdas Julien) Sémantique structurale, Paris, PUF, 2002, page: 87.

(2) BAKHTINE (Mikhaïl) Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1999, page: 65.

مـما يجعـل المتلقـي يجيـب (بشـكل ضمنـي) عـن تسـاؤلات إسـماعيل غـزالي الضمنيـة: هـل يكتب الـروائي عـن الفضـاء المـرئي، أم يكتـب عـن فضـاء آخـر (خفـي، اسـتعاري)؟ هـل تسـعى الشـخصية للعيـش فيـه، أم يجـب أن تحلـم لـكي تعيـش فيـه؟ وإذا كان المبـدع يحيـا في الفـردوس الخفـي، في اللامـكان، فـما طبيعـة هـذا الملكـوت؟ وأيـن يتموقـع هـذا اللامـكان، في رقعـة الوجـود المـرئي؟ هـل لهـذا المـكان ملامـح الوجـود في عـالم المحسـوس، أم مكانـه الحقيقـي في العـالم الـذي يقـع وراء المـكان، ووراء الوجـود المحسـوس؟[1]. بهـذه الرؤيـا، يحيـك إسـماعيل غـزالي نسـيجه النـصي الهجـين مـرورًا بإراثـة الأماكـن رسـمًا ووصفًـا (الحقيقـة المرعبـة واحـدة هـي اختفـاء كازابلانـكا عـما قريـب مـن خارطـة المغـرب، مـن شـمال إفريقيـا، مـن العـالم). تقـول شـخصية السـائق المنمـش في ص24 إنـه يبحـر في تيـه الصـدع، ولا ينفـك يـبرح فضـاء بيضاويًّـا، حتـى يعانـق آخـر وسـط فضـاء إشـكالي غنـي بالألـوان والمفارقـات. يمتـزج فيـه: المـاضي بالحـاضر، المقـدس بالمدنـس، الحـضري بالبـدوي. لهـذا، فـإن الـسرد في النـص الغـزالي يرسـم شـوارع المدينـة التـي تحملهـا الشـخصيات السرديـة معهـا في حِلِّهـا وترحالهـا (شـخصية شـاب البيتـزا). بهـذا، تمنـح المدينـة نفسـها للقـراءة في النـص الـذي تكتبـه. كـما أن تكـرار رموزهـا، يرسـم بيـان الرحلـة المحـرض للكتابـة في التواتـر وفي التـوارد، بصمـة المدينـة تمهـر زوايـا كل صفحـة مـن النـص. متحسسـة خـط طوافهـا وطـواف الكاتـب المتعهـد بنسـخها[2]. قبـل مناولـة الفضـاءات الغزاليـة (نسـبة إلى إسـماعيل غـزالي) بالتحليـل، نجـد مـن الأهميـة التذكـير بـأن عملـه الـروائي يرتـاد المجتمـع المغـربي المعـاصر. مـن هـذا المنطلـق، فـإن وجـه المدينـة العتيـق، لا يتجـلى إلا كبنـاء محفـور في ذاكـرة المـاضي (فنـدق لينكولـن) أو اللوحـات الفنيـة التـي تزيـن جاليرهـات أطلنتيـك المملـوك لشـخصية السـيد عدنـان، أو جـدران مكتبـه. تصـوغ هامشًـا مختلفًـا للحداثـة، كـما تشـكل العـالم الـروائي الحقيقـي والمتخيـل للفضـاء الحـضري. كل مواقـع الانقطـاع والتيـه والعزلـة تنبثـق مـن قالـب النشـوء البـدئي. كـما أن كل آفـاق البحـث عـن الـذات المهمومـة بالتـماس الفضـاء الطوبـاوي هـي أصيلـة لبـؤر مكانيـة. لذلـك يعتـبر الفضـاء المدينـي، فضـاء «التمثيـل المركـب. المدينـة فيـه مـا هـي إلا صـدى لمـدن أخـرى، وهـي لا تحيـا إلا إذا تنفسـت حضورهـا الـكلي الـذي يميزهـا عـن مكانهـا الوجـودي»[3].

---

(1) BACHELARD (Gaston) La terre et les rêveries de la volonté, Paris, José Corti, 2004 , page: 12.

(2) ياسين النصير: الرواية والمكان، دار نينوى، سوريا، ط2، 2010، ص132.

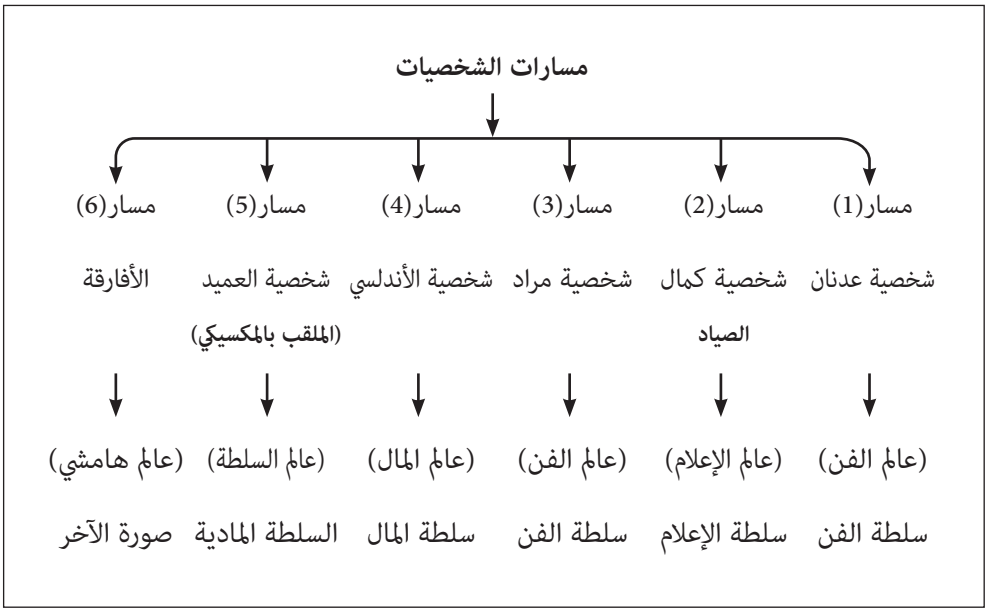
(3) سيمون دو بوفوار: نحو أخلاق وجودية، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1965 ص94.

مـما يجعـل تلـك الشـخصيات الزنجيـة (بيكيـلا، كيسـيا، كاماريـا، ساسـاندرا) تمخـر عبـاب الصحـراء بحريـة مطلقـة في طريـق بحثهـا عـن الفـردوس المفقـود. تتبـع مسـيرها الأسـطوري بـين عـدة فضـاءات منارِيَّـة مفتوحـة عـلى الحلـم، اسـتدعاء الشـمال «تلـك الخطـة العمليـة والعلميـة التـي سـيجندون لهـا حشـدًا مـن الزنـوج الأفارقـة المشرديـن في طنجـة بانتظـار عبـور المتوسـط إلى إسـبانيا» كـما تقـول شـخصية فـدوى (السـاردة) في ص281. يعبـق الفضـاء عنـد إسـماعيل غـزالي بسـحر ينغلـق عـلى انكفـاءة متوحـدة. لا يفـك طلسـمه وسـط خبـاء الرمـال المقفـر الـذي تتشـكل منـه تضاريـس مائعـة نتيجـة صـيرورة تكيـف لم تفتـأ تتواصـل عـلى مـدى زمنـي بعيـد. تتراكـم خبرتهـا الإنسـانية مـن حيـث المعيـش وسـط منـاخ جَهِـم. إنـه فضـاء لا حـدود مكانيـة ولا زمانيـة لـه عـلى مسـتوى النـص والخطـاب عـلى السـواء «يحمـل ملامـح خاصـة كرسـته طرحًـا اعتباريًّـا، وجعلتـه يتصـدر واجهـة الـسرد؛ لكونـه تجـلي لبـؤرة تشـع منهـا أنسـاق المـادة الروائيـة. إنـه يبحـث عـن خلـود الحريـة، وحريـة الخلـود. البحـث عـن ذلـك الفضـاء المفقـود هـو الـذي جعـل الـدار البيضـاء كـما تقـول السـاردة (شـخصية كيسـيا السـينغالية) قـد (خلقـت عزيـزي، لتكـون مـلاذ القـارة)» (ص19).

الفضاء وتشكيل مسارات الشخصيات

إذا كان فضـاء المدينـة يمثـل للسارد/الشـخصية فضـاء طمأنينـة واسـتقرار وبنـاء حيـاة أفضـل، فـإن فضـاء الـدار البيضـاء يمثـل لـه فضـاء المتاهـة المعقـدة التـي يتعـذر الارتـكان إليها والاسـتقرار فيهـا مـع نـوع مـن التـوازن النفـسي والوجـداني. إنـه فضـاء يقـع في الواجهـة المقابلـة لفضـاء المـدن الأخـرى البسـيط. فضـاء معقـد بحضارتـه ومَدَنِيَّتِـه وازدحامـه. يسـتحضره السارد/شـخصية شـاب البيتـزا، مـن خـلال لحظتـين مختلفتـين. تتجـلى الأولى حـين عانـق السـارد فضـاء الـدار البيضـاء لأول مـرة في أثنـاء رحلتـه عنـد وفـاة والـده والتحاقـه بأمـه (شـخصية إيـزة) «يتذكـر أول مـرة قـدم فيهـا إلى الـدار البيضـاء مـن قريـة أطلسـية مغمـورة. فقـد جـاء إلى كازابلانـكا ملتحقًـا بأمـه إيـزة بعـد أن تـوفي زوجهـا (...) ورث عنـه شـاب البيتـزا دراجتـه الناريـة. كان الشـاب يطمـح مـن قدومـه إلى البيضـاء أن يتحـول إلى لاعـب كـرة قـدم. هـداف ضمـن فريـق كبـير مـن فرقهـا الشـهيرة (هـا قـد تحـول بقـدرة قـادر إلى لاعـب آخـر. يخيـط شـوارع كازابلانـكا بدراجتـه طـولًا

وعرضًا مستهدفًا عناوين الشقق)» (ص213). أما الثانية، فترتبط بدخول هذا الطفل الحالم فضاء الدار البيضاء وهو يرى فيه فضاء الحضارة المتجدد الذي يحول الإنسان من الفقر إلى الغنى. يقدم له حياة السعادة. فإلى أي حدٍّ ستتحقق هذه الصورة الذهنية على الواقع الفعلي؟ وصل السارد/الشخصية إلى الدار البيضاء. لكن حين تنقل فيها مشيًا على الأقدام عبر شوارعها وأزقتها. اكتشف من خلال هذه الرحلة، ثلاثة عوالم مختلفة (متناقضة). يحتضنها هذا الفضاء الشبح الذي يحدد ويرسم مسارات الشخصيات وحيواتهم الجديدة. من خلال العلائق التي تربطهم بباقي الشخصيات. يمكن تحديد مسارات الشخصيات المحورية في فضاء النص السردي من خلال العوالم التي تتشكل كالتالي:



على الرغم من هذا التعدد على مستوى العوالم والمسارات الحياتية، فإنها لا تخرج عن عالمين: عالم السلطة بمختلف تجلياتها شخصياتها (السيد عدنان، كمال الصياد، الأندلسي، عميد الشرطة)، وعالم شخصيات الهامش/الثانوي (الزنوج الأفارقة، فاسكا/صاحب الكشك، الهندي/السائق، شاب البيتزا، السائق/الهندي). أشار كلود ليفي ستراوش/Claude Lévi-Strauss إلى أن الشخصية في تغيرها وتحولها المستمرَّين، تمنحنا على عكس ما ذهب إليه فلاديمير بروب، فرصة ثمينة لإدراك المضمون الحقيقي للحكاية، تلوينها الثقافي والأيديولوجي. ذلك أن إسناد فعل (وظيفة) في التحديد البروبي لشخصية معينة، لا يعني الاهتمام فقط بما

يصدر عن هذه الشخصية، وإغفال كينونتها وبعدها الثقافي. يشتغل كل عنصر كسند لوظيفة ما، له موقع داخل ثقافة معينة. وإذا لم نأخذ هذا البعد الثقافي بعين الاعتبار في تعاملنا مع الشخصية، فسنبقى في حدود تحليل شكلي لا طائل من ورائه[1]. إن الديناميكية في حركة الشخصيات وفي حركة الفضاء، هي نتاج تفجير الثنائيات الدلالية المتموضعة في مقولات دلالية جاهزة. تتخذ أبعادًا مشخصة من خلال الفعل الصادر عن الشخصية. تخترق الحدود المسيجة للحقل الدلالي على حد تعبير لوتمان[2]. فإذا كانت العلاقات داخل البنية الدلالية تتميز بالسكون، فإن عملية تشخيص هذه البنية (إعطاءها بُعدًا تصويريًّا) تقتضي تحريك العلاقة وتحويلها إلى عمليات. هكذا تبدو العلاقة واضحة بين الثنائيات الدلالية وبين حركة الشخصيات داخل الفضاء السردي. إن تجسيد هذه الثنائيات وإعطاءها بُعدًا تصويريًّا، يمر عبر بناء أفعال، تستند إلى كائنات تتحرك داخل فضاء جديد، ما دامت حركة الشخصيات المحورية داخل الفضاء المخصص لها لا تُشَكِّل حدثًا معينًا. بمعنى أن الانتقال من النسق الأول إلى النسق الثاني (الذي يعيد تشكيل مسارها الحياتي) ليس انتقالًا سكونيًّا يكتفي فقط بتحويل ما هو مكثف داخل البنية الأولى، إلى ما هو مفصل داخل البنية الثانية (من صورة كونية تضم داخلها سلسلة من الثنائيات على شكل قيم عامة، إلى أشكال خاصة). إنه على العكس من ذلك، انتقال ديناميكي/صدامي كما يرى لوتمان[3]. ذلك أن المضمون الأول، يغتني من خلال التحققات الخاصة. إذ إن كل تحقق (خلق نصي) يضيف لهذا الشكل أو ذاك قيمة جديدة أو معدلة إلى المضمون الأول. فصورة السلطة المادية، كوحدات داخل مقولة معنية تامة (الغنى مقابل الفقر) تغتني بفعل إدراج الوضعيات الإنسانية المتنوعة كأشكال ثقافية. تتضافر فيها عناصر عدة: علاقات مشبوهة بين شخصيات المستوى الأول، المصلحة المشتركة، تزاوج سلطة المال والسلطة السياسية، إيديولوجية؛ قصد بناء عوالمها الجديدة.

بهذا، تحدد مساراتُ الشخصيات الروائية وعوالمها السردية الوجهَ الخفي لفضاء الدار البيضاء. فهذا الفضاء، ليس كما تردد الأناشيد (العامة): الدار البيضاء تغني المزلوط. بل يزيده فقرًا وأزمة وانكسارًا. أما العالم الثالث الذي يكشف عنه سارد «ثلاثة أيام في

(1) نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص9.

(2) يوري لوتمان: سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد النوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2011، ص153.

(3) المرجع السابق، ص164.

كازابلانـكا»، فيتجـلى في فضـاء الـدار البيضـاء الآيـل للسـقوط والتصـدع (فنـدق لينكولـن). يـوازي تصـدع عـوالم أخـرى رمزيـة. سـواء عـلى مسـتوى السـلوك أو الوضـع الاجتماعـي. أو العلاقـات بـين شـخصيات الروايـة المبنيـة عـلى سـلطة المـال. تنكشـف سـلبيات هـذا العـالم لأول وهلـة، حـين يصـف السـارد كازابلانـكا بأنهـا «مدينـة أشـباح، خـراب عظيـم، لا حيـاة في رمادهـا المسـتفحل، الحيـاة فيهـا مجـرد خيـط سـديم هزيـل ومخجـل» ص146. مـن خـلال هـذا الموقـف، سـيبني السـارد تصـورات مسـبقة عـن هـذا الفضـاء. يتمنـى أن يغـادره في أقـرب وقـت ممكـن وألَّا يعـود إليـه أبـدًا حتـى لا يغـرق فيـه. تقـول شـخصية مـروان مسـتهزئة: «كازابلانـكا نفسـها هـي مثلـث برمـودا، الثقـب الأسـود الأعظـم عـلى طـول فراسـخ الأطلـسي، أيهـا الأخـرق» ص242. حيـث كـسرت هـذه العـوالم (مسـارات الشـخصيات) الصـورة الجميلـة التـي كان يكونهـا السـارد وهـو طفـل حـول فضـاء الـدار البيضـاء. ليعيـد تأسـيس صـورة جديـدة مبنيـة مـن الواقـع المعيـش. قوامهـا أن المدينـة عبـارة عـن فضـاء التناقضـات والمتاهـات المعقـدة واللاتجانـس. مـن خـلال مختلـف عوالمهـا (الحانـات، الشـوارع، العـمارات... إلـخ)، وكـذا مختلـف شـخصياتها التـي اكتشـف السـارد عـدم تجانسـها. إنـه الوعـي الجديـد الـذي شـكلته كذلـك شـخصية الهنـدي، بعـد سـنوات خلـت وبعـد أن كـبرت لتعيـش في هـذا الفضـاء مـن جديـد. فكانـت هـذه العـودة إلى الـدار البيضـاء تقسـم كيانهـا بـين الخـوف والفـرح، رغبـة في العثـور عـلى حلمهـا المنشـود. لكنهـا اصطدمـت بهـذا الواقـع. يقـول السـارد (شـخصية الهنـدي) في ص201: «أتسـاءل يوميًّـا: مـاذا أفعـل هنـا؟ جئتـك يـا بيضـاء كي أكـون ممثـلاً سـينمائيًّا، انتهـى بي الأمـر بشـكل كاريكاتـوري سـائقًا لكاميونيـت شركـة الإنتـاج. سـائق معتـوه صالـح لمـآرب أخـرى مشـبوهة. يديرهـا السـيد مـراد كـما لـو كان رئيـس عصابـة». يدخـل السـارد هـذا الفضـاء، ليكتشـف أن التحـول لحـق «فنـدق لينكولـن» رمـز المدينـة وأصالتهـا، «وجـوه نـزلاء الفنـدق جميعهـم، الذيـن ارتـادوه منـذ تشـييده سـنة 1917 حتـى لحظـة إقفالـه سـنة 1989 تطـل محتشـدة، وهـي تومـئ إليـه بمـلء الغضـب والإدانـة والشـجب، كـما لـو كان هـو نفسـه مهنـدس النـزل الفرنـسي المدعـو هيبـير بريـد» (ص24). إلَّا أن هـذا الفضـاء الـذي تغـيرت ملامحـه عـبر الزمـن، وازداد ترسـخًا في المدينـة، تأقلمـت معـه الشـخصية. سـواء مـن خـلال علاقاتهـا بباقـي الشـخصيات أو في وظيفتهـا. فـكان عزاؤهـا الوحيـد في هـذا الفضـاء هـو تحقيـق الحلـم المسـتحيل «أضـع رأسي عـلى الوسـادة بعـد أن يُتَعْتِعَنِـي السـكر، وأهمـس: سـتأتي لحظتـك. كل شيء بأوانـه... مضحـك... مـرت عـشر سـنوات، ولم تزهـر اللحظـة بعـد... هـل فاتـك القطـار

أيهـا الهنـدي؟» (ص201). تـراوده هـذه الأحـلام بـين الحـين والآخـر. لتخفـف عنـه بعـض الآلام التـي يعـاني منهـا في وحدتـه. بالمقارنـة بـين الفضاءيـن: الـدار البيضـاء وطنجـة (مدينـة العبـور إلى الحلـم) يقـول: «إن لامـس جسـدك بحـر المتوسـط في طنجـة، سيسـتيقظ مـن كابـوس الأغنيـة أو يتحـرر مـن قـدر كازابلانـكا الـذي يطوقـه بسلسـلة، وإن كانـت مصنوعـة مـن سـديم. فهـي أشـد بأسًـا مـن الحديـد» (ص170). نلاحـظ أن الفضـاء الثاني/طنجـة، يمثـل بالفعـل الفضـاء الـذي يطمـئن إليـه السارد/الشـخصية. إنـه الفضـاء الـذي يشـكل بدايـة الحريـة والاسـتئناس بعوالمـه المفتوحـة (أمثلـة الفضـاءات الثانويـة). في المقابـل، نجـد فضـاء الـدار البيضـاء يمثـل بالنسـبة إليـه الفضـاء الأكـثر تعقيـدًا. إنـه لا يحتـوي إلا عـلى ملامـح بسـيطة مـن الأصالـة. ومـا عـدا ذلـك، فـكل شيء أصبـح مشـوهًا في هـذا الفضـاء.

فضاء الغواية والموت

يـرى الناقـد جـان ييـف تادييـه أن الروايـة، عبـارة عـن إعـادة تشـكيل للعـالم باللغـة[1]. بمعنـى أن الكاتـب يسـعى مـن خـلال العمـل الأدبي والفنـي إلى خلـق عـوالم خاصـة بـه بوسـاطة التراكيـب والجمـل والكلـمات. عـالم تختلـف قـدرات الكتـاب في تشـكيله وهندسـة تمظهـره. فقـد تطـور الأدب باختـلاف نظرياتـه ابتـداءً مـن أفلاطـون الـذي يـرى أن الأدب محـاكاة للواقـع المحسـوس، مـرورًا بالرمزيـة والتجريديـة والواقعيـة، وصـولًا إلى النظريـات الحداثيـة ومـا بعدهـا. بيـد أن الثابـت في هـذه النظريـات كلِّهـا، كونهـا جـزءًا أساسـيًّا مـن حركـة الحيـاة التـي يعيشـها الإنسـان. تمتـح منهـا أدواتهـا وتبنـي أشـكالها مـن موادهـا الأوليـة. يعـد المـوت جـزءًا أساسـيًّا مـن الحيـاة وإن بـدا في هـذه الصـورة المبـاشرة نقيضًـا لهـا. المـوت هـو الوجـه الآخـر للحيـاة، حـين ننطلـق مـن فكـرة الثنائيـات المتقابلـة التـي تمنحنـا قيمـة الأشـياء، فقيمـة الحيـاة هـي أنهـا ضـد المـوت. إن الروايـة باعتبارهـا تشـكيلًا للحيـاة أو جـزءًا منهـا، فـإن المـوت حـاضر في هـذا التشـكيل بقـوة. عـلى الرغـم مـن كونـه يختلـف في تمظهـره مـن نـص روائي إلى آخـر. بهـذا، فـإن براعـة المبـدع، تكمـن في قدرتـه عـلى تشـكيل هـذه الحيـاة، مـن حيـث الفضـاء والزمـان، واستكشـاف الأحـداث، وتركيـب الشـخصيات وحركاتهـا، وبـث الحيـاة في تفاصيلهـا، وتركيـب المنظـور الـذي يتخللهـا

(1) TADIÉ (Jean-Yves) Le roman au XXe siècle, Paris, Belfond, 1990, page: 21.

ويهندس مشاهدها. يصنع الكاتب كل ذلك ثم يضع لها حياتها وموتها. بيد أن القارئ يكون مشدودًا في كل التفاصيل بعرى الحياة. يكون الموت استثناءً من ذلك. لكن يمكن للمتلقي أن يجد أن الموت قد يحضر هو الآخر، باعتباره عنصرًا بارزًا في تشكيل الحياة. بل قد يكون شخصية من شخصيات هذا العالم الروائي أو حاملاً مركزيًّا لعدد من الدوال التي تستكمل فيها صورة الحياة ومن منظورات مختلفة. هل يشكل الكاتب الموت بوعي داخل الرواية، أم أنه حاضر في النص بفعل الحياة ذاتها؟ الحقيقة أن قارئ الرواية يجد أن هناك الكثير من الكتابات الروائية تستحضر الموت بوصفه هنا جزءًا فاعلاً في العالم الروائي. فيغدو في كثير من الأحيان بمنزلة الثيمة الرئيسة والمهيمنة كما هو الشأن في رواية «ثلاثة أيام في كازابلانكا». حيث ارتبطت ثيمة الموت بفضاء هذه المدينة. ذلك أن فضاء الحياة في هذه المدينة/الفضاء، يتصل بشكل مباشر بفضاء الحياة ذاتها. حيث يجري بناء حيوات الشخصيات وعلاقاتهم مع واقع هذا الفضاء بأدوات الموات. شأن الكثير من الروايات التي تستدعي الموت وبتشكلات مختلفة. إما بامتداده في مختلف أجزاء المتن، أو بتشكله بصورة مباشرة لشخصية وزمان ومكان وأحداث.

1. فضاء الغواية

تستمد فضاءات رواية «ثلاثة أيام في كازابلانكا» غوايتها من رغبة الشخصيات وأحلامها المتَّقدة. وذلك من خلال استحضار الدلالة الخلفية التي تشكِّل بها عوالمها المختلفة المرتبطة بالسفر والتغيير. ذلك أن حركية السرد، وغوايته، تتوسَّل برغبة الشخصية من أجل تثوير السياق الذهني للقارئ. على هذا الأساس يعتبر غريماس «أن العالم المسمَّى محسوسًا، هو عالم البحث عن الدلالة. يتمظهر، باعتباره فقط إمكانية لبناء المعنى. لكن لكي يكتمل معناه، لا بد من أن يخضع لشكل معين. فالدلالة يمكنها أن تتوارى وراء كل المظاهر المحسوسة وغير المحسوسة. إنّها توجد خلف تلك الأصوات والصور والروائح، غير أنّها ليست في الأصوات أو الصور، باعتبارها مدركات»[1]. إن غواية الأغنية هي التي أدت إلى موت (أب) شخصية الزنجي بيكيلا «قالت له: أيها الوغد من أين أتيت بهذا الصوت الجميل؟ ... بل أين عرفت هذه

(1) GREIMAS (Algirdas Julien) Sémantique structurale, (IBD) ,page: 92.

الأغنيـة الأثـيرة؟ (...) لم يـدم طقـس الإعجـاب طويـلاً حـين داهمهـم السـيد البريطـاني الفـظ، وأفرغ في جسـده رصاصـات مسدسـه الثـلاث) (ص162، 163). لتتحـول لعنـة هـذه الأغنيـة التـي ارتبطـت بفيلـم «كازابلانـكا». هـذا الأخـير الـذي جعـل شـخصية الزنجـي بيكيـلا «ومنـذ تلـك اللحظـة الفارقـة والفيلـم يغـوي خيالـه، ويسـطو عـلى ذهنـه. كيـف يـراه؟ كيـف؟ الأمـر شـبيه بالمسـتحيل في إثيوبيـا في تلـك الفـترة» (ص165). وحـين وصلـت شـخصية بيكيـلا إلى فضـاء الـدار البيضـاء قـال عنهـا السـارد: «هـا قـد اكتشـفت كازابلانـكا التـي سـكنت خيالـك منـذ الطفولـة يـا بيكيـلا، وآن الأوان كي تمـضي إلى شـمال البـلاد، إلى مدينـة طنجـة، الحافـة المنشـودة. كي تحلـق بجناحيـك إلى فـردوس أوروبـا» (ص170). لكـن فضـاء الغواية/(كازابلانـكا) لا تنفلـت منـه الشـخصية إلا وهـي تتجـه نحـو حتفها/موتها المحقَّـق؛ لأن الشـخصيات المحوريـة (السـيد عدنـان، كـمال الصيـاد، عميـد الشرطـة، الأندلـسي، إدريـس الكولومبـي) التـي أغواهـا هـذا الفضـاء عـلى المسـتوى المـادي (التجـارة، الأمـوال، السـلطة)، والمعنـوي (العلاقـات المشـبوهة) قادتهـا كذلـك إلى التصـادم والقتـل. بالإضافـة إلى تلـك الشـخصيات الحالمـة والمهووسـة بالحيـاة. تقودهـا غوايتهـا نحـو نهايتها/موتهـا. نبـين بعـض هـذه النـماذج الأخـيرة مـن خـلال الجـدول التـالي:

ص	الشخصية	حافز الغواية	النتيجة
18	موحى الطنجاوي	السفر إلى إفريقيا	سقوط الطائرة
162	أب الزنجي	أغنية فيلم كازابلانكا	القتل
169	الزنجي بيكيلا	فيلم كازابلانكا	الموت
213	شاب البيتزا	لاعب كرة القدم مشهور	الموت على الجسر

لعـل هـذا مـا جعـل مناحـي البحـث والمسـاءلة والحـوار التـي انتهجهـا الـروائي إسـماعيل غـزالي تنطلـق مـن الرغبـة التـي يمنحهـا فضـاء الغوايـة، قصـد العبـور إلى المـوت غـير الاختيـاري. لكنـه خـلاصيٌّ بالنسـبة إلى المسـار الـسردي، كأنـه يرسـم ضمـن فسيفسـاء هـذا الفضـاء ملامـح وجوديـة لشـخصياته. فتتحقَّـق رغبـة التشـكيل، ومتعـة الابتهـاج حـين تسـتجيب لنـداء الفضـاء وغواياتـه المتعـددة. لكنهـا تحافـظ، عـلى الرغـم مـن ذلـك، عـلى تلـك المسـافة الفاصلـة بـين فضـاء

الغوايـة وفضـاء المـوت لإثـارة المتلقـي، وإبقائـه ضمـن تلـك العـوالم المرغـوب فيهـا. إنهـا الأكـثر ترميـزًا. تسـاعد عـلى اسـتقطاب الأبعـاد الدلاليـة، مثلـما تتميَّـز بسـحر الملاحقـة، وتوطيـد الجسـور بـين السـارد والمـسرود لـه. يتحـول فضـاء الغوايـة في النـص الـسردي لإسـماعيل غـزالي، مـن فضـاء للغوايـة إلى شـكل هلامـي. يمـدّ النـص بفيـض لا شـعوري مـن الـدلالات. بحيـث يغيـب ولا يتـلاشى، ويعـاود حركتـه الاسـتئنافية بـين مـدٍّ وجـزر. متَّخـذًا مـن اللغـة قناعًـا في كيفيـة تقديـم هـذا الفضـاء. إن هـذا الأخـير، هـو طاقـة النـص التخييليـة في الروايـة. حيـث يسـمح بتبـادل الأدوار والوظائـف، كـما يسـمح في الوقـت نفسـه بحركيـة المشـاعر والهواجـس والأفـكار. تـدبّ في اللغـة، وتمتلـك مواقعهـا، وتفعّـل طاقتهـا، داخـل الفضـاء النـصي. لعـل هـذا مـا وظّفـه إسـماعيل غـزالي، حـين اتّخـذ مـن الفضـاء مطيّـة للبحـث والتسـاؤل والمراجعـة. مـما جعلـه يخـرج عـن الانسـياق، والتقليـد في التعامـل مـع الفضـاء بشـكل نمطـي باعتبـاره معيـارًا أوَّليًّـا، وقيمـة فنيَّـة، يسـتطيع المتلقـي مـن خلالـه تكثيـف حركيـة الرؤيـة الإبداعيـة، بعيـدًا عـن النسـخ والتكـرار.

2. فضاء الموت

تلمـح ثيمـة المـوت في النـص الـسردي «ثلاثـة أيـام في كازابلانـكا» بـدءًا مـن المفتتـح، حيـث تجلـت في الحـوار بـين شـخصية السـيد عدنـان وشـخصية الكاتـب موحـى الطنجـاوي: «رأيـت في منـام غفـوتي عـلى المقعـد هنـاك، بـأن طائـرة الرحلـة رقـم 107 ستسـقط في صحـراء مجهولـة، ويمـوت ركابهـا جميعهـم عـن آخرهـم» (ص12). ليتحقـق هـذا الحلـم في الصفحـة 136. يقـول السـارد: «عـلى الطـرف الآخـر، يبـادره ثمـلًا بالتحيـة السـيد الأشـعث عدنـان مديـر مؤسسـة غاليرهـات أطلنتيـك، في الطريـق إلى البيـت. هـل مـن خدمـة؟ يـرد كـمال الصيـاد. هـل خـبر سـقوط الطائـرة ذات الرحلـة رقـم 107 صحيـح؟ يسـأله الأشـعث عدنـان باضطـراب. للأسـف الخـبر مؤكـد، وقعـت الحادثـة بعـد منتصـف الظهـيرة بتوقيـت المغـرب». لتتـوالى صـور المـوت «جثـة الإفريقـي المتـشرد، صريـع أنقـاض نـزل لينكولـن أجـدر بهـذا النرجـس» (ص20) في سرد شـخصية زهـيرة لحـادث مـوت شـخصية الإفريقـي المتـشرد بيكيـلا. لتتشـعب عـلى أكـثر مـن اتجـاه في بواطـن النـص حضـورًا مبـاشرًا، وغـير مبـاشر. إنـه يحـرك الأحـداث حينًـا (مـوت الزنجـي بيكيـلا مثـلًا ومـا ترتـب عنـه مـن أحـداث فرعيـة) مـن الصفحـة 153

إلى الصفحة 173 «قبر بلا شاهده». يسكتها الموت حينًا، ويحول برنامجها السردي أحايين أخرى. يخرج شخصيات من مسار السرد. ويدخل أخرى لتساهم في تشكيل الحدث. كما يحرك سؤالًا مركزيًّا عن البعد الوجودي للحياة في هذا الفضاء وكذا تشكلاته، ووظائفه داخل النص السردي. كما جاء على لسان السارد (التبغ هو ترجمان تسعين بالمائة من النفوس الميتة في هذه المدينة الغول. علاقتي بالعالم لا تنفصل عن رائحة التبغ. تكفي رشفة واحدة من سيجارة لتقول ما لا يستطيع علم النفس قوله) (ص98). فهل الموت داخل النص السردي ضرورة روائية، أم هو امتداد للحياة الروائية التي يصنعها الكاتب؟ هل يكون المكون شخصية ضمن الشخصيات الفاعلة في النص؟ هل هو فاعل أم وظيفة؟ تسعى هذه الأسئلة وغيرها لاستكشاف الأهمية الفنية التي يمثلها هذا المكون داخل النص. لينكشف أن للموت أكثر من وظيفة داخل رواية «ثلاثة أيام في كازابلانكا». بيد أننا سنركز في هذا السياق على أهم الوظائف التي تم ضبطها داخل الرواية التي بين يدينا. حيث تتجلى في ثلاث وظائف أساسية: وظيفة استهلالية، ووظيفة التحويل، والوظيفة الرمزية:

1. الوظيفة الاستهلالية

حدد فيلاديمير بروب وظيفة الاستهلال باعتبارها واحدة من الوظائف الأساسية للنص. بيد أن في هذه الجزئية نجد الموت بوصفه فاعلًا يقوم بوظيفة الاستهلال السردي أو بالأصح الاستهلال الروائي. إنه قلب فكري، يحدث صدمة لدى المتلقي، ويدعوه للبحث عن مظاهر الحياة (الوجه الآخر للموت). في رواية «ثلاثة أيام في كازابلانكا» نجد أن الموت يتشكل في الاستهلال منذ اليوم الأول من الأيام الثلاثة التي عاشها السارد في هذا الفضاء. وذلك من خلال حالتين أساسيتين. تتجلى الأولى في اليوم الأول من الرواية (مصادفات عشوائية على ما يبدو) من خلال الحوار القائم بين شخصية الكاتب موحى الطنجاوي (الملقب بماثيو إكس وايت) وبين شخصية السيد عدنان (صاحب جاليرهات أطلنتيك) حول رحلتهما المشتركة إلى أبوجا النيجيرية. أما الثاني، ففي اليوم الأول كذلك من الرواية (زقاق مظلم تتحاشى الشمس إضاءته) حيث يقدم السارد صورة عن

جثـة الزنجـي المتـشرد (شـخصية بيكيـلا) «سـدد بـصره نحـو الجمهـرة المتحلقـة حـول جثـة المتـشرد الإفريقـي في أنقـاض النـزل، في النوافـذ المهجـورة المتداعيـة» (ص24). يعـد مـوت هـذا الزنجـي، ذلـك المعـادل الموضوعـي لاندثـار وانهـدام معلمـة تاريخيـة بفضـاء كازابلانـكا (فنـدق لينكولــن). يقــول الســارد في الصفحــة 24: «تطــل محتشــدة، وهــي تومــئ بمــلء الغضــب والإدانـة والشـجب، كـما لـو كان هـو نفسـه مهنـدس النـزل، الفرنـسي المدعـو هيبـير بريـد». ليشـكل كذلـك هـذا الاندثـار صـورة للمـوت والفنـاء. تجسـد هـذه المـؤشرات المركزيـة الثـلاث (سـقوط الطائـرة، مـوت المتـشرد الزنجـي، انهـدام فنـدق لينكولـن) صـور المـوت والاندثـار. تجعـل متلقـي هـذه الصـور في مختلـف هـذه المداخـل الثـلاث المتواليـة، مشـدودًا لولـوج أحـداث الحيـاة الروائيـة مـن بوابـة المـوت.

2. وظيفة تحويل المسار السردي

يحـضر المـوت بوصفـه تقنيـة فنيـة يوظفهـا الـروائي مـن أجـل إحـداث تحـولات في المسـار الـسردي لأحـداث الروايـة، أو في حصـول أحـداث عميقـة في الـذات أو في الشـخصيات. مـن خـلال مجموعـة تغـيرات داخليـة. قـد تنعكـس بعـد ذلـك عـلى مسـتوى السـلوك. في روايـة «ثلاثـة أيـام في كازابلانـكا» وبعـد المشـهد الافتتاحـي، تتـوالى صـور الـصراع الـذي يقـود إلى المـوت والفجيعـة. خاصـة حـين يوشـك المسـار الـسردي عـلى نهايتـه. تمـوت الزنجيـة ساسـاندرا بطعنـة سـكين مـن الزنجي/شـخصية أبـراي «طفقـت تبـكي وتنشـج وهـي تنعـي لـه خـبر الحالـة الحرجـة لصديقتهـا ساسـاندرا في غرفـة الإنعـاش بعـد أن طعنهـا الزنجـي أبـراي بالسـكين عـلى الرصيـف... تطلـب منـه متضرعـة المجـيء إلى مستشـفى حدائـق أنفـا المعلقـة» (ص218). تتـوالى بعدهـا صـور المـوت والصـدام الدمـوي مـع انكشـاف الوجـه الآخر/الخفـي للشـخصيات المحوريـة في النـص الـسردي (السـيد عدنـان، كـمال الصيـاد، الأندلـسي، عميـد الشرطـة) المبنيـة منـذ البدايـة عـلى الخديعـة والاسـتغلال والجنـس والقـوة والخضـوع، إنهـا حيـاة القلـق والخـوف، كـما أنهـا حيـاة المؤامـرات والدسـائس. نبـين ذلـك مـن خـلال الجـدول التـالي:

ص	صورة الموت	الحدث الرئيسي
174	احتراق كشك التبغ	احتراق كشك شخصية فاسكا
175	مقتل إدريس الكولومبي	مقتل إدريس بحانة السفينة
256	مقتل شاب البيتزا	سيارة فورد تدهسه على الجسر
265	مقتل شخصية الأندلسي	عدنان يسدد رصاصة إلى جبهة الأندلسي
268	مقتل السيد عدنان	سدد السيد كمال الصياد إلى قلب عدنان
268	مقتل كمال الصياد	السيد مراد يطلق النار على كمال الصياد
269	مقتل عميد الشرطة	شخصية زارا تهشم جمجمة العميد
276	موت الزنجية ساساندرا	تموت بعد أن طعنها الزنجي أبراي
383	موت شخصية زليخة	شخصية زليخة تتوه في الصحراء/الموت

لعل صور الموت المتلاحقة من الصفحة 174 إلى الصفحة 383 هي ما أوصل شخصيات فضاء كازابلانكا إلى نهايتها المحتومة. إنه امتلاء دلالي يجعل الشخصيات الأخرى تبحث عن فضاء آخر/مغاير. تقول شخصية عمران: «دقت ساعة الخروج من جحيم كازابلانكا» (ص276). يأخذ الموت في هذا الإطار بعدًا فنيًّا. إنه الحد الذي يعمل على تحويل الموت إلى حياة. حين يأتي الموت، سيكون بداية لحياة أخرى هي الحياة الروائية. على أن الرواية في كل مفاصلها لا تخلو من هذا التجسيد لوظيفة التحويل. فقد يكون تحويلاً إيجابيًّا وقد يكون سلبيًّا على مستوى الشخصيات أيضًا. إن الصراع، مثلاً، هو الذي يمثل الموت على امتداد الرواية. مما يجعلها السبب الرئيسي في الكثير من التحولات السلبية التي مَسَّت حياة أغلب الشخصيات الروائية. خاصة تلك التي تشكل مساراتُ حياتها المسارَ السردي الأساسي للرواية (السيد عدنان، السيد كمال الصياد، عميد الشرطة، الأندلسي، فاسكا).

3. الوظيفة الرمزية

لا يمكن لقارئ رواية «ثلاثة أيام في كازابلانكا» أن يعايش صراعات الشخصيات الذي يؤدي إلى موتها جملة واحدة دون أن يحمله أبعادًا رمزية. خاصة حين يكون الموت ثيمة مركزية، أو

حين يكون مسيطرًا على أجزاء الرواية ومتحكمًا في مفاصلها. فصور الموت المتكررة من الصفحة 174 إلى الصفحة 383 على سبيل المثال لا يمكن أن تزيح الصراع المادي والمعنى عن فكرة الموت؛ لأن الصراع نفسه تجسد للموت. وهذا الأخير، عبارة عن معادل موضوعي للصراع من أجل الحياة من جهة. كما يشكل الموت من جهة أخرى المعادل الموضوعي لانحراف التقاليد الاجتماعية البالية التي تؤدي إلى الظلم والاضطهاد ومن ثم إلى الموت. يشير هذا الأخير من خلال هذه الصور، إلى موت الضمير والقيم الجمالية والحرية والعدالة والمساواة وغيرها. لقد جرى الربط رمزيًّا هنا بين العلاقات الهشة وبين الموت. إنه المعادل الموضوعي لعلاقات الشخصيات المحورية. إن استمرار تلك العلاقات المشبوهة، يعادل الموت والانعدام والاندثار لكل ما حولها من القيم التي رصدها. لقد وسع هذا النص السردي أحيانًا أخرى من مشاهد الموت. وهي في إطار تصوير هذه العلاقات، ليس بوصف الموت رمزًا لهذا الصراع، بل بوصفه امتدادًا له. ذلك أن الموت هو نتيجة حتمية لهذا الصراع. فأي رمزية لهذا الربط بين الصراع وهذا الموت في مشهد واحد (الصفحة 268، الصفحة 269)؟ لقد استعرض الروائي إسماعيل غزالي مآسي فضاء كازابلانكا تباعًا. ثم كان له أن يختمه بهذا المشهد القريب إلى حالة الفراغ الكامل. يرتبط القارئ بهذه المشاهد المأساوية، ليكون هذا الفضاء والموت شيئًا واحدًا.

تشكيل الموت في فضاء نص كازابلانكا

هل يتجلى الموت فقط في انتهاء حياة شخصية من الشخصيات فحسب، أم أن للموت تشكلات أخرى؟ في هذه الجزئية نجد أن نص رواية «ثلاثة أيام في كازابلانكا»، يجسد الموت في تشكلات مختلفة. فكثيرًا ما أشارت الرواية إلى فعل الفن والإبداع (السينما، الفن التشكيلي) بوصفهما مواجهة للموت/الفناء. بمعنى أن الجهل وما ينسحب على عدم الإبداع هو الموت نفسه. كما تشكل الكتابة أيضًا مواجهة للموت. إن الاستسلام للصمت أو للجهل والخراب المادي والروحي لهذا الفضاء، هو استسلام للموت. ليتشكل الموت في صور أخرى منها الصمت ومنها الخضوع ومنها الجهل وغيره. إن تشكل الموت هنا نهاية للمعاني أو شتاتًا لها. غير أن السرد يستمر في الوقت الذي يشير إلى موت شخصية زليخة (ص383). أما ما عداه من الموت المنتشر في جوانب النص السردي، فإنه يغذي العملية السردية وتستمر

الحيـاة الروائيـة. إن فكـرة المـوت هنـا بقـدر مـا جعلـت الشـخصيات تنصـدم وتحولهـا للحظـات باتجـاه الفعـل السـلبي الانهزامـي (الانتقـام)، فإنهـا قـد تغـذي كذلـك رغبتهـا باتجـاه الحيـاة ومواصلـة حلمهـا الـذي صـادره المـوت. بهـذا، تبـين هـذه القـراءة المركـزة عـلى الرغبـة، أن المـوت يتشـكل رمزيًّـا ووظيفيًّـا مـن خـلال أدوات الفـن داخـل الروايـة. فكـما يكـون للحيـاة أدواتهـا، يكـون للمـوت أدواتـه الفاعلـة التـي لا يمكـن اكتـمال العمـل الأدبي المـوازي للحيـاة العاديـة بغـيره.

تركيب واستنتاج

مـن خـلال رؤيـة تحـول مدلـول وحـدة الإدراك المـكاني، سـعى الـروائي إسـماعيل غـزالي إلى بنـاء فضـاء كزابلانـكا وفـق رؤية تميـزت بالمعارضـات التاليـة: المقدس/المدنـس، المتجانس/المتنافـر، المألوف/الغريـب، الحياة/المـوت. حيـث تميـز هذا الفضـاء الأصيل (فندق لينكولـن) المفكك/أنقـاض الفندق. إلا أن هـذا الفضـاء يعـرف نوعًا من الاسـتمرارية مع ذلك المـاضي المبعث. لمبارحة التخـوم المغلقة للأماكن المألوفـة. هكـذا، فـإن الحركة المزدوجـة للتحول وإعادة التكوين، تتحكم في مسـارات الشـخصيات. كما إنهـا تميـز مجـازًا صـيرورة الكتابـة. إن عراقـة هـذه المدينـة الحديثة التي تبـدو كفضاء جمعـي مفتوح، تنسـجم وتتناغـم مـع رغبـات شـخصيات النـص الـسردي. لكـن هـذه الجوانـب المتناقضة، تتـمادى في هـذا النـص. كـما في المجتمعـات الحديثـة. مـما يؤكـد أن جـورج لـوكاش، ليـس الوحيـد الـذي أكـد أن الروايـة تسـتمد هويتهـا مـن المدينـة البرجوازية الحديثة. إذ رسـخ هذا المفهـوم منذ نشـأة النقد الأدبي الحديـث. كـما قـارن جـان إيـف تادييـه بـدوره بـين روايـة المدينـة ومدينـة الروايـة، مدعيًـا أن الرواية مرتبطـة عضويًّـا بالمدينـة بحيـث يصبـح معمارهـا ومعمار الروايـة واحدًا. فقـد اجتهد مـن أجل توثيق الروابـط بـين الروايـة والمدينـة. لتقديـم مـا يسـميه النقـاد مجمـل الحيـاة. إن الروايـة تعكـس همـوم عصرهـا شـاهدة عـلى الأحـداث الكـبرى التي تغير بل وتقلب بشـكل ملمـوس مفاهيم الفـن والعادات والعلاقـات الاجتماعيـة. حيث يتزايد صغر الإنسـان وضعفه أمام العالم المتنامي بشـكل هائل. إنه يتقن التكنولوجيـا الأكـثر تعقيـدًا. لكنـه بالمقابـل عاجـز عن إخضـاع الموت/الفنـاء. حيث يبقى هذا الإنسـان حائـرًا ومكتـوف الأيـدي أمـام الميتافيزيقيـا. كل هذا يترك بصماتـه الواضحة على المسـتوى الجمالي، مما يـؤدي إلى نهـج جديـد للإحسـاس بالحيـاة والتاريـخ. إن رواية المدينـة تلك، هي التي جسـدت العظمة والإسراف لتعالـج أجنـاس عـدة ومتنوعـة من الهموم والأشـجان.

المصادر والمراجع

- غزالي، إسماعيل: ثلاثة أيام في كازابلانكا (رواية)، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2019.

أولًا: المراجع العربية:

- 1- النصير، ياسين: الرواية والمكان، دار نينوى، سوريا، ط2، 2010.
- 2- بوشفرة، نادية: مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

- BACHELARD (Gaston) La terre et les rêveries de la volonté, Paris, José Corti, 2004.
- BAKHTINE (Mikhaïl) Esthétique et théorie du roman , Paris, Gallimard, 1999.
- GREIMAS (Algirdas Julien) Sémantique structurale, Paris, PUF, 2002.
- RAIMOND (Michel) Positions et oppositions sur le roman contemporain, Paris, Klinc ksieck, 1971.
- TADIÉ (Jean-Yves) Le roman au XXe siècle, Paris, Belfond, 1990.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

- 1- دو بوفوار، سيمون: نحو أخلاق وجودية، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1965.
- 2- لوتمان، يوري: سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد النوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2011.

الشخصيَّات وقيمها التربويَّة
في سورة «يوسف» - القرآن الكريم

د. سامح قبيسي[1]

البريد الإلكتروني:

kobeissi.sameh@hotmail.com

(1) أستاذ جامعيٌّ ومحاضرٌ في الجامعة اللبنانيَّة وفي جامعة فينيسيا. باحث ومؤلِّف قصص أطفال. مُدرِّب في مجال التواصل، ومؤسِّس أكاديميَّة «تميَّز» للتدريب من بُعد. ناشط ثقافي. رئيس النادي الثقافي لملتقى الفينيق للشباب العرب، ومؤسِّس منتدى «حلو الحكي» للحوار وتبادل التجارب المختلفة.

Characters and Educational values in Surah Yusuf - Holy Quran

Abstract:

This research is an analytical study of the characters in Surat «yusuf» and an explanation of their educational values.

The first topic we come across is the identity of the actors/characters. The statement of identity traits is highlighted by the context of the narration, with the possibility that the personality will be fixed in the events, or not. For example, The personality of Joseph and Jacob appeared to be stable and accomplished, while the personality of the brothers without Benjamin was developing and changing. The characters sought to achieve different goals, and this is due to the different internal identities of each one. The character can be called a worker, and it is the same as the actor. The performance of the characters was revealed in their narrative path as a subjective factor, with an indication of the objective factor that they sought and the auxiliary factor that supported each actor to achieve the goal of his endeavor. In addition to the opposite factor that he faced in achieving that goal which made the narrative paths of each of the actors/ characters vary.

During the performance of the characters' narrative functions, a set of educational values were revealed, and they were divided into groups. And the most appearance was the social one.

Key words:

Identity, The Worker, The actor, Values.

الشخصيَّات وقيمها التربويَّة
في سورة «يوسف» - القرآن الكريم

ملخص:

هـذا البحـث دراسـة تحليليّـة للشـخصيّات في سـورة «يوسـف» وبيـان قيمهـا التربويّـة. يبـدأ بتعريـف المصطلحـات، ويوضـح المباحـث الرئيسـة التـي يبحـث فيهـا.

نقـع في المبحـث الأوّل عـلى دراسـة هويّة الممثِّلـين/ الشـخصيّات. وتبرز صفات الهويّة للشـخصيّة في سـياق الـسرد إن داخليًّـا أو خارجيًّـا، مـع احتـمال أن تَثبُـت الشـخصيّة في الأحـداث كاملـة أو أن تتبـدّل إمّـا إلى الأسـوأ وإمّـا إلى الأفضل. فمثلًا، بدت شـخصيّة يوسـف ويعقوب ثابتـة منجزة، في حين أنّ شـخصيّات الإخـوة مـن دون بنيامـين جـاءت ناميـة متبدِّلة، وكذلـك بدت شـخصيّة زليخة.

سـعت الشـخصيّات إلى تحقيـق أهـداف مختلفـة، وهـذا يعـود حكـمًا إلى اختـلاف الهويّـة الداخليّـة لـكلٍّ منهـا. والشـخصيّة يمكـن أن تُسـمَّى عامـلًا، وهـي نفسـها الممثِّـل. وقـد انجـلى أداء الشـخصيّات في مسـارها الـسردي بصفتهـا عامـلًا ذاتًـا، مـع بيـان العامـل الموضـوع الـذي سـعت إليـه والعامـل المسـاعد الـذي دعـم كلَّ ممثّـل إلى تحقيـق هـدف سـعيه. فضـلًا عـن العامـل المعاكـس الـذي واجهـه في تحقيـق ذلـك الهـدف، مـا جعـل المسـارات السرديّـة الخاصّـة بـكلِّ ممثِّل مـن الممثِّلـين/ الشـخصيّات تتبايـن حُكْـمًا.

تكشّـفت خـلال تأديـة الشـخصيّات وظائفهـا السرديّـة مجموعـة مـن القيـم التربويّـة، وتوزّعـت إلى مجموعـات، أولاهـا مجموعـة القيـم الاجتماعيّـة. وكان مـن المفيـد تصنيـف القيـم لبيـان أنّ القـرآن الكريـم ليـس كتابًـا يحمـل بُعـدًا دينيًّـا وحسـب، وإنّمـا هـو كتـاب يعتنـي بتنظيـم حيـاة الإنسـان الكائـن الاجتماعـي في كلّ زمـان ومـكان.

كلمات مفتاحيّة:

الهويّة- العامل- الممثِّل- القيم.

يهـدف هـذا البحـث إلى دراسـة الشـخصيّات القصصيّـة في سـورة «يوسـف» كـما صوَّرهـا القـرآن الكريـم وتحليـل القيـم التربويـة المرتبطـة بهـا.

هـذا البحـث يعتمـد النظريـة السرديـة الغربيـة الخاصّـة بالـسرديِّ المعـاصر **ألجـيرداس جوليـان غريمـاس**[1] الـذي يسـتبدل مصطلـح «ممثِّـل» بمصطلـح «شـخصيّة» ثـمَّ تقسـيم البحـث إلى أقسـام وفقًـا للعناويـن المختلفـة:

1- هويّة الممثِّلين.

2- العوامل والممثِّلون.

3- القيم التربوية.

الإشكاليَّة

تُثير إشكاليَّة البحث التساؤلات الآتية:

كيف ظهرت ملامح الشخصيّات القصصيّة في سورة «يوسف»؟

وكيف تحرّكت إلى أداء وظائفها السرديّة؟

ما دوافعها؟ وما العامل المساعد والعامل المعاكس لكلٍّ منها؟

وما أبرز القيم التربويّة التي أظهرتها؟

(1) (رائـد مدرسـة باريـس السـيميائيَّة). ولمزيـد مـن التفاصيـل، راجـع: ألجيرداس كريماس ترسـانة السـيميائيّة. مقـال لكاتـب مجهول منشـور بتاريخ 8 مـارس 2017. تاريـخ الاسـترجاع 26 نوفمبـر 2022 السـاعة 00: 11 ليـلًا من الموقـع www.alittihad.ae.

الفرضيَّات

بدت الملامح الداخليّة للشخصيّات القصصيّة بوضوح بعكس الصفات الشكليّة.

اختلفت الشخصيّات في مساراتها السرديّة تبعًا للاختلاف في الهويّات والرؤى.

أمّا فيما خصَّ الدوافع فهي متباينة حكمًا، وكذلك العوامل التي يسَّرت أو عسَّرت هدف السعي.

وبالنسبة إلى القيم التربويّة فقد اغتنى أداء الشخصيّات المختلف بالسلوك القيمي المتنوّع.

أقسام البحث

يكشف القسم الأوَّل الصفات المختلفة للشخصيّات القصصيّة ويوضح ملامحها الخارجية إن ذُكرت أو دلَّ عليها دليل. كذلك، يبلور خصائصها من خلال سلوكها وإطار سعيها ضمن مسار السرد.

أمّا القسم الثاني فيركِّز الحديث على العوامل المتنوِّعة ويوضح مسعى الممثِّلين ودوافعهم وأهدافهم والعوامل المساعدة والمعاكسة التي أثَّرت في هدف سعيهم.

في حين يدرس القسم الثالث القيم التربوية التي تجلَّت بشكل مباشر أو غير مباشر في أقوال الممثِّلين وأفعالهم. وقد جرى تصنيف القيم إلى المجموعات التي تنتمي إليها في جدول آخر هذا القسم.

إنّ الهدف من دراسة الشخصيات وجلاء قيمها التربوية في قصّة الصدِّيق يوسف عليه السلام هو تتبع كلِّ شخصيّة من الشخصيّات والتحوّلات الطارئة إن وُجدت، وإظهار علاقة الشخصيات ببعضها وأيُّها العامل الذات وأيها العامل المساعد أو المعاكس، والى أيِّ حدٍّ تمكَّنت هذه الشخصيّات من تحقيق هدفها الذي سعت إليه، ما يجعل هذا البحث دراسة تحليلية في عمق البنية السرديّة، لا الاكتفاء بوصف ظواهرها شكليًّا ليس إلَّا.

دراسة الشخصيَّات القصصيَّة

المفهوم اللغوي للشخصيّة: ورد في لسان العرب في مادَّة «شخص»: «شخص تعني: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكّر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، والشخص كلُّ جسم له ارتفاع وظهور»[1].

المعنى الاصطلاحي: تُعَرَّف الشخصية بأنّها «العالم المعقّد الشديد التركيب، المتباين التنوُّع... تتعدّد الشخصيّة الروائية بتعدُّد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع»[2].

وفي حين يعرّفها عبد الملك مرتاض بأنّها عالم معقَّد، مركَّب، يراها فيليب هامون «علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلَّا من خلال انتظامها داخل نسق محدَّد، إنّها كائنات من ورق»[3].

وإنّ فهماً لشخصيّة ما أمر ممكن من خلال اتّصال دالِّها بمدلولها، فقد يُنظر إلى الشخصيّة كاسم يبحث عن معنى أو دالٍّ يبحث عن مدلوله.

وبهذا يؤكِّد هامون تعريفه السابق أعلاه، فالشخصية تتأتَّى قيمتها[4] من حضورها في إطار السرد ومسار سعيها إلى هدفها المحدّد. ولأنّ هذه الدراسة تقوم على نظرية غريماس السرديّة، فلا بدّ من توضيح غريماس لمفهوم الشخصيات القصصيّة.

أطلق غريماس اسم العامل على الشخصيّة، وقد ركَّز في دراسة العوامل على جانبين: «جانب وظيفي وجانب وصفي. الجانب الوظيفي يشمل الأفعال، والجانب الوصفي يشمل الألقاب»[5].

ولتوضيح طريقة التحليل السردي وتحديدًا للشخصيّات القصصيّة في ضوء نظرية غريماس، لا بدَّ من تعريف الأنموذج العاملي. يقول محمد العجمي في تعريفه: «إنّه

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج 7، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص45.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ب. ط، 1988، ص73.

(3) هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيّات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، المغرب، ب. ط، 1990، ص8.

(4) المرجع السابق، ص48.

(5) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1991، ص32.

نظـام خاضـع للعلاقـات بـين العوامـل، ومـن حيـث هـو صـيرورة قائمـة عـلى تحـوُّلات متتاليـة، ذلـك أنّ الـسرد يُبنـى عـلى الـتراوح بـين الاسـتقرار والحركـة والثبـات والتحـوُّل في آن»[1].

وتـرى يمنـى العيـد أنّ العامـل هـو «الكائـن أو الموضـوع الـذي يشـارك بشـكل إيجـابي أو سـلبي في فعـل الفعـل»[2].

وغريمـاس يعرّفـه بأنّـه «وحـدة تركيبيّـة ذات طابـع شـكلي، بغـضّ النظـر عـن أي اسـتغلال دلالي أو أيديولوجـي»[3].

عـلى أنّ العامـل يمكـن أن يتعـدّى مفهـوم الشـخصيّة الإنسـانية. فيكـون حيوانًـا أو جـمادًا أو حتـى فكـرة. وبالتـالي، فهـو يعـادل مفهـوم الوظيفـة.

تتفـاوت الآراء بشـأن مفهـوم العامـل في مقابـل الممثِّـل. ففـي حـين يـرى البعـض أنّ العامـل هـو نفسـه الممثِّـل أو يُنظـر إليـه عـلى أنـه «الشـخصيّة في كامـل صفاتهـا وصورهـا، كـما هـي ظاهـرة في النـصّ»[4].

«إنّهـما وجهـان لعملـة واحـدة، يشـكّلان معًـا الأنمـوذج العامـلي بوصفـه اللبنـة الأساسـية المكوّنـة للبنيـة السـطحية داخـل نظـام غريمـاس الـسردي»[5].

يـرى غريمـاس أنّ العامـل لا يطابـق الممثِّـل بالـضرورة إذ يمكـن لعامـل واحـد أن «يكـون ممثّلًا في القـصِّ بممثِّلـين أو أكـثر، وأنّ الممثَّـل الواحـد يمكـن أن يقـوم بـأدوار عامليّـة كثـيرة»[6].

ذات (1)　　ذات (2)　　ذات (3)

عامل (1)　　عامل (2)　　عامل (3)

---

(1) محمّد ناصر العجمي: في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، ب. ط، 1993، ص38.

(2) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، 2010، ص322.

(3) نادية بو شقرة: مباحث في السيمائيات السردية، دار الأمل، الجزائر، ب. ط، 2008، ص46.

(4) أمينة أونيس: الأنموذج العاملي في مسرحية البحث عن الشمس لعز الدين جلاوجي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب، كلية الآداب، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2012/ 2013، ص27.

(5) راجع: عبد المجيد زراقط: في بناء الرواية اللبنانية، ج1، منشورات الجامعة اللبنانيّة، بيروت، ب. ط، 1991، ص272.

(6) المرجع السابق، ص272.

فُسِّرت هـذه الخطاطـات عـلى أنّ ذاتًـا واحـدة بإمكانهـا أن تُسـهم في عـدّة عوامـل، أو أن تسـند إليهـا وظائـف مختلفـة (ذات، مرسـل، معـارض) أو أن تـؤدّي أدوارًا مختلفـة مـن خانـة المسـاندة إلى خانـة المعارضـة (ويمكـن أن تسـاند وتعـارض في الوقـت ذاتـه)، وبالمقابـل يمكـن أن تشـترك عـدة ذوات في دور واحـد: الـذات الجماعيـة كالكتلـة التـي تسـعى إلى تحقيـق موضـوع مشـترك.

لقـد حـاول غريمـاس تطويـر مـا توصَّـل إليـه منـذ سـنة 1966، مـن خـلال إقامـة علـم دلالـة بنـائيٍّ للقـصِّ، وقـد وضـع في هـذا الصـدد أنموذجًـا للتحليـل يقـوم عـلى سـتَّة عوامـل تأتلـف في ثـلاث علامـات هـي:

1- علاقـة الرغبـة: تجمـع هـذه العلاقـة بـين مـن يرغـب أو «الـذات»، ومـا هـو مرغـوب فيـه «الموضـوع»، إذ يرغـب البطـل أو الشـخصية في هـدف موضـوع، فيبـرِم أو تـبرِم عقـدًا مـع النفـس أو مـع المجتمـع يُفـضي إلى تحقيـق الهـدف. تُختـزل هـذه العلاقـة بـين عاملـين هـما: الـذات - الموضـوع.

2- علاقـة التواصـل: يحـرِّك كلَّ رغبـة لـدى الـذات - البطـل أو الشـخصية الرئيسـة دافـعٌ أو محـرِّكٌ يسـمِّيه غريمـاس مُرسِـلاً. ويلبِّـي تحقيـق الرغبـة حاجـة لـدى عامـل آخـر، يسـمِّيه غريمـاس «مسـتقبِلًا» أو «مرسَـلاً إليـه».

وليـس مـن الـضروري أن يكـون المرسِـل والمرسَـل إليـه الفـرد نفسـه، وإنّمـا قـد يكونـان عاملـين آخريـن كالمجتمـع والحـزب مثـلاً أو أي قـوَّة موجّهـة أخـرى، وعلاقـة التواصـل بـين المرسـل والمرسـل إليـه تمـرُّ بالـضرورة عـبر علاقـة الرغبـة أي عـبر علاقـة الـذات بالموضـوع، ويمكـن للشـكل التـالي أن يرسـمها:

المرسل ⟸ الذات الموضوع ⟸ المرسل إليه

المرسِـل هـو الـذي يجعـل الـذات ترغـب في شيء مـا، والمرسَـل إليـه هـو الـذي يعـترف للـذات بأنّهـا أنجـزت العمـل، أو أخفقـت أو سـوى ذلـك، وقـد يندمـج المرسِـل والـذات والمرَسـل إليـه في عامـل واحـد هـو البطـل الفـردي.

3- **علاقة الصراع**: يسعى العامل الذات إلى تحقيق العامل الموضوع، وينتج عن هذا السعي إمّا حدوث علاقَتَي الرغبة والاتصال أو عدم حدوثهما. ويحدث في سياق هذا السعي صراع بين البطل والمعوّقات التي تحول دون تحقيق هدفه، فيتعارض عاملان: أوّلهما يُدعى العامل المساعد، يقف إلى جانب الذات، وثانيهما يُدعى العامل المناوئ أو المعاكس، يعمل دائمًا على عرقلة جهود الذات الساعية ومناوأتها، ويمكن للرسم التالي أن يمثّل هذه العلاقات وعواملها:

المرسِل ⟸ الموضوع ⟸ المرسَل إليه

المساعد ⟹ الذات ⟹ المناوئ

ويقدِّم غريماس -إذ يميّز بين العامل والممثِّل- فهمًا جديدًا للشخصيّة في القصِّ يقرب من الشخصيّة المجرّدة أو الشخصية المعنوية في عالم الاقتصاد.

فليس من الضروري أن يكون العامل ممثَّلاً بشخص واحد، إنّما يمكن أن يمثِّله غير شخص. كما أنّه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصًا ممثّلاً، فقد يكون مجرّد فكرة كفكرة الدهر أو التاريخ وهكذا، تصبح الشخصية مجرّد دورٍ ما يؤدّى في القصّ بغضِّ النظر عن الشخص الذي يؤدّيه.

ندرس الشخصيّة، حسب هذه النظريّة، على مستويين: أوّلهما عامِليّ، ويعني الدور، وثانيهما ممثِّليّ، ويعني الفرد الذي يمكن أن يؤدّي غير دور، فيكون عدد الممثِّلين غير محدود، ويمكن حصره في ستّة عوامل فحسب[1].

(1) المرجع السابق، ص 270- 273.

الشخصيّات في سورة يوسف

(دراسة سيميائيّة)

1- يوسف

يظهر نبيُّ الله يوسف موضعًا للعناية الإلهيّة ومحطَّ اهتمام السماء، بدليل اختيار الله له لتعليمه وإتمام النعمة عليه ﴿وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ...﴾.

ولهذا السبب، ينهاه أبوه يعقوب عن قصِّ رؤياه على إخوته دفعًا لحسدهم، وهذا بالتالي يوضح مدى محبّة النبي يعقوب لابنه الصغير الواعد يوسف ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا﴾ غير أنّ كيد الإخوة كان يعتمل في قلوبهم، إذ رأوا ما رأوا من محبّة أبيهم ليوسف. وهذا ما دفعهم إلى قرارهم برميه في قعر البئر.

كما يوضح القرآن الكريم صورة يوسف الجسمانية حين أصبح في قصر عزيز مصر. وذلك، عندما وقعت زليخة في حبِّه وراودته عن نفسه لولا اعتصامه بالله، وقد سوَّغت عشقها له لنساء المدينة اللواتي رُحْنَ يَلُمْنَهَا على فعلتها، مسوغة تصرُّفها ذلك بوسامته الفائقة، وطلبت منه أن يخرج عليهنَّ فما كان منهنّ إلّا أن قلن: ﴿حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾.

وفي الوقت الذي برزت فيه هويّته الخارجية من دون تفصيل، بدت فيه أهمُّ خصاله الداخلية بتقواه وعِفَّته. وإذا كان سبب عشق زليخة له أنّه كان فائق الوسامة، فإنّ تقواه هي التي ردعته عن القيام بما يُسخط الله ويُوجب غضبه.

وتظهر تقواه في أكثر من حدث. فعندما يُستفتى من الصاحبين في السجن عن رؤياهما، تنجلي صورة ذلك الإنسان المؤمن المقرِّ ببُعده عن القوم الكافرين والمعتزِّ باتِّباعه ملَّة آبائه ﴿وَاتَّبَعْتُ مِلَّةَ آبَائِي إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ ۚ مَا كَانَ لَنَا أَن نُّشْرِكَ بِاللَّهِ مِن شَيْءٍ﴾.

ولم يكن يوسف مؤمنًا بالله، عفيفًا وحسب، وإنَّما بدا على درجة عالية من الحلم والحكمة، ما استوجب العلم اللدنّي الذي أيّده به الله تعالى، وذلك في تفسيره الرؤى، إن

كان للفتيين داخل السجن أو كان للملك بعد حين: ﴿ذَٰلِكُمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّي ۚ إِنِّي تَرَكْتُ مِلَّةَ قَوْمٍ لَّا يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ﴾.

كذلك يظهر القرآن يوسف واثقًا بدليل طلبه من الملك تولِّي خزائن الأرض بعدما انكشفت الحقيقة، وتحرَّر من السجن ومن كيد زليخة. كما بدا قادرًا على إدارة شؤون البلاد في تلك المرحلة العصيبة من تاريخ مصر.

وتنجلي شخصيَّة يوسف على مستوى كبير من الذكاء عندما أتى إخوته مصر يكتالون، إذ طلب منهم أن يأتوا بأخٍ لهم من أبيهم (يقصد بنيامين) وأسرَّ لفتيانه بأن يجعلوا بضاعتهم في رحالهم بقصد اكتشاف مدى كرمه ويرجعون بما طلب منهم.

ويتَّضح ذكاؤه بعد مرَّة عندما يضع السقاية (كوب الملك) في رحل أخيه، ويَتَّهم إخوته بالسرقة (وهم من سرقوه من أبيه سابقًا، وهي تهمة في محلِّها). ويعطي أوامره بتفتيش أغراضهم، ليستخرجها من أغراض أخيه بهدف أن يستبقيه عنده من دونهم. وبعد أن يعرفه إخوته، ويعتذرون إليه نادمين، يبرز عفوه وكرمه في قوله: ﴿لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ ۖ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ ۖ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾.

وفي الموقف نفسه، نلمس واحدة من أهمِّ الخصال التي يتّصف بها الأنبياء المرسلون ممثّلة بالصبر، وذلك على لسان النبيّ يوسف، إذ قال: ﴿إِنَّهُ مَن يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ﴾. وفي سياق تتبُّعنا لهويَّة يوسف، بدت شخصيّته جاهزة منجزة برغم التحوّلات الكبيرة التي ألَّمت به، غير أنّه لم يتبدَّل، إذ بقي هو هو في إيمانه وصبره وكرمه وعفوه.

2- **يعقوب**:

يتَّضح لمتتبِّع الأحداث أن ليس لنبيِّ الله يعقوب أيُّ وضوح لصفات جسميَّة بخلاف تلك الداخلية، إذ إنّ يعقوب بدا حكيمًا لحظة أخبره يوسف برؤياه: ﴿لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا﴾.

كما يدلُّ على علم بتأويل الرؤى، إذ فسَّر مدلول رؤيا ابنه بأنَّه سيلقى من نعم الله الشيء الكثير.

ألقى الأبناء أخاهم يوسف في الجبِّ، وعادوا إلى أبيهم يزعمون أنّ ذئبًا أكله، وهذا ما كان يعقوب قد حذَّرهم منه، غير أنّ يعقوب لا يبدو أنّه صدَّق افتراءهم. وهنا يظهر اتِّكاله على الله وصبره الجميل: ﴿قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ﴾.

وثمَّة الكثير من الموضوعات التي يبرز فيها إيمانه وصبره بالتزامن مع شوقه المزمن لصغيره يوسف، حتى أثَّرت حاله النفسية بشكل بيِّن في صحَّته الجسدية، فأضحى كفيفًا بعدما ابيضَّت عيناه من شدَّة البكاء.

وصحيح أنّ السبب الظاهر في معاناته كان أبناءه في إخفائهم يوسف، لكن ذلك لم يورثه حقدًا عليهم، وهذا إنَّما يدلُّ على عفوه وحبِّه ﴿وَقَالَ يَا بَنِيَّ لَا تَدْخُلُوا مِن بَابٍ وَاحِدٍ وَادْخُلُوا مِنْ أَبْوَابٍ مُّتَفَرِّقَةٍ ۖ وَمَا أُغْنِي عَنكُم مِّنَ اللَّهِ مِن شَيْءٍ﴾.

ويتَّضح من تفسير هذه الآية الكريمة أنّ يعقوب كان يخاف من أن يصيبهم الحسد إن دخلوا معًا من باب واحد، لكونهم كانوا في هيئة حسنة ووسامة لافتة.

وفي ظلِّ المعاناة التي ألَّمت بيعقوب، إلَّا أنَّه لم يَخْبُ أمله للحظة في أن يلقى يوسف ولو بعد حين ﴿عَسَى اللَّهُ أَن يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا﴾. وقوله بشيء من اليقين: ﴿إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ﴾. ويمكن القول في ختام دراسة هويّة يعقوب إنّه لم يغيِّر مسارًا. فقد ظلّ صابرًا عابدًا آملًا، واثقًا بالله رغم الظروف القاسية التي أحاطت به.

3- إخوة يوسف

أوَّل ما يظهر من صفات الإخوة أنّهم ذوو كيدٍ. ولعلَّ سبب هذا الكيد هو حسدهم لأخيهم يوسف لكونه وأخاه أحبَّ إلى قلب أبيهم: ﴿إِذْ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ﴾. وهذا ما دفعهم إلى اتّخاذ قرار إخفائه متمثِّلًا بإلقائه في الجبِّ؛ وذلك كي يحوزوا حبَّ أبيهم وإقباله عليهم.

لكنَّ قرار رميه في الجبِّ استوجب منهم قسوة وغلظة، إذ رموه منه دون أسف ولا أي حسبان لآثاره. ثمّ إنّهم بدوا كاذبين حين ادّعوا أنّ ذئبًا أكله. ولمّا لم يتحقَّق مرادهم بكسب ودِّ أبيهم بعد رمي يوسف، نراهم لا يتردَّدون عن لومه عند ذكره له، وكأنّهم يتمنّون أن ينساه لئلاَّ يشعروا بعذاب الضمير كلَّما ذكره أمامهم.

ثمّ ظهروا بعد ذهابهم إلى مصر للمرّة الثانية طائعين كلام أبيهم، إذ أمرهم بأن يدخلوا من أبواب متفرِّقة: ﴿وَلَمَّا دَخَلُوا مِنْ حَيْثُ أَمَرَهُمْ أَبُوهُم مَّا كَانَ يُغْنِي عَنْهُم مِّنَ اللَّهِ مِن شَيْءٍ﴾.

ويعود ليظهر كذبهم بعد أن اتُّهموا بالسرقة، إذ قالوا: ﴿إِن يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَّهُ مِن قَبْلُ﴾.

وفي حديثنا عن الإخوة، لا بد من الإشارة إلى نقطتين: أولاهما أنّ أصغرهم من أبيهم لا تنطبق عليه صفاتهم وهو مختلف عنهم تمامًا. ثانيهما أنّ أحدهم كان معارضًا لهم في بعض ما نووا عليه، إن في القرار الأول الذي اتَّخذوه، ممثَّلاً بقتل يوسف، أو في تذكيرهم وَهُمْ في مصر بأنّهم عاهدوا أباهم بأن يُرجعوا إليه بنيامين.

غير أنّ ذلك الخبث الذي بدا عليه الإخوة تحوّل أقلُّه ظاهريًّا بعدما أدركوا بأنّ يوسف هو نفسه عزيز مصر الذي أكرمهم. وهنا اعترفوا بخطئهم، وطلبوا منه الصفح... ثمّ اعتذروا إلى أبيهم راجين أن يعفو عنهم ويستغفر الله لهم: ﴿يَا أَبَانَا اسْتَغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا إِنَّا كُنَّا خَاطِئِينَ﴾.

بدت شخصيّات الإخوة باستثناء بنيامين نامية مدوَّرة؛ نظرًا للتبدّل النوعي الذي خضعت له في مسار السرد، وهو تحوُّل محمود، ولو جاء متأخّرًا، إذ انتقل من حال المكر والكيد إلى حال الاستغفار والصلاح.

4- زليخة:

على الرغم من أنّ عزيز مصر الذي اشترى يوسف طلب من زوجته أن تُكرمه عسى أن ينفعهما أو يتخذاه ولدًا، فإنّ زوجته رأت فيه عشيقًا مناسبًا لها ما إن بلغ أشدَّه وأصبح رجلًا: ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾، هذا الموقف يُظهر زليخة امرأةً عاشقةً ليوسف، خائنةً لزوجها، جريئةً، مجاوزةً حدَّ الأدب فيما تروم.

ثـم بـدا كذبهـا حين لقيها سـيِّدُها (زوجهـا) عند الباب، وقد تركها يوسـف ومضى مسرعًـا: ﴿قَالَتْ مَـا جَـزَاءُ مَـنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُـوءًا إِلَّا أَن يُسْـجَنَ أَوْ عَـذَابٌ أَلِيمٌ﴾، لكـن سرعان ما تنجـلي الحقيقة سـندًا لحكم أحد الشـهود ﴿وَشَـهِدَ شَـاهِدٌ مِّـنْ أَهْلِهَـا إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُـدَّ مِن قُبُـلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِـنَ الْكَاذِبِـينَ * وَإِن كَانَ قَمِيصُـهُ قُـدَّ مِـن دُبُرٍ فَكَذَبَـتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِـينَ * فَلَمَّـا رَأَىٰ قَمِيصَهُ قُـدَّ مِـن دُبُرٍ قَالَ إِنَّـهُ مِن كَيْدِكُـنَّ ۖ إِنَّ كَيْدَكُـنَّ عَظِيمٌ﴾.

ومـع هـذا، ورغـم طلـب العزيـز إلى زوجته أن تعودَ إلى رشـدها وتقـرَّ بذنبها، نجدهـا مصرَّة على جريرتهـا أمـام نسـوة المدينـة الـلائي لُمنهـا في عشـق يوسـف: ﴿وَلَئِـن لَّـمْ يَفْعَلْ مَـا آمُرُهُ لَيُسْـجَنَنَّ وَلَيَكُونًـا مِّـنَ الصَّاغِرِيـنَ﴾. وتمكّنت بفعل سـلطتها من إدخال يوسـف المتعفِّف إلى السـجن. ولعلّ في ذلـك تقديـرًا إلهيًّـا لـصرف كيدهـا وبقيّة النسـوة عن الصدّيق يوسـف.

ثـمَّ تغيـب صـورة زليخـة عـن مـسرح الأحـداث لتُطـلّ مـن جديـد حـين يشـترط يوسـف الخـروج مـن السـجن بظهـور حقيقـة مـا جـرى مـع النسـوة الـلاتي قطَّعـن أيديهـنَّ.

بـرزت زليخـة إنسـانةً جريئـةً كـما بـدت سـابقًا، لكـنّ المفارقـة هنـا أنّهـا نطقـت كلمة الحـقِّ إذ قالـت: ﴿الْآنَ حَصْحَـصَ الْحَـقُّ أَنَـا رَاوَدتُّـهُ عَن نَّفْسِـهِ وَإِنَّـهُ لَمِـنَ الصَّادِقِينَ﴾.

نسـتطيع في بيـان هويّـة زليخـة القـول إنّهـا كانـت ذات شـخصيّة ناميـة نظـرًا للتحـوُّل اللافـت الـذي طـرأ عليهـا، عـلى الرغـم مـن التأخُّـر الحاصـل؛ إذ بـدت بدايـة كاذبـة مفتريـة، ثـمَّ ظهـرت صادقـةً مُقِـرَّةً بصـدق يوسـف.

5- الملك:

قلَّـما يظهـر الملـك عـلى مـسرح الأحـداث، إذ إنَّ أوَّل ظهـور له يتَّضـح عندما يـرى رؤيـاه: ﴿وَقَالَ الْمَلِـكُ إِنِّي أَرَىٰ...﴾. لـكنَّ ظهـورَه هـذا مقتضبٌ لا يكشـف عـن شيء من هويّته داخليًّـا أو خارجيًّا، بيـد أنّ صـدق يوسـف في تفسـير الرؤى، وقد سـبق أن فـسّر رؤى الفتيـين، جعل الملك يطلبـه ليقرّبه منـه: ﴿وَقَـالَ الْمَلِـكُ ائْتُـونِي بِـهِ أَسْـتَخْلِصْهُ لِنَفْـسِي ۖ فَلَمَّـا كَلَّمَـهُ قَـالَ إِنَّـكَ الْيَـوْمَ لَدَيْنَـا مَكِينٌ أَمِـينٌ﴾. وهـذا إنّمـا يوضـح هويّة الملـك الداخلية، إذ بـدا مُنصِفًا، مُقدِّرًا يوسـف، رافعًـا منزلته، مانحًا إيّـاه مـا طلبه: ﴿قَـالَ اجْعَلْـنِي عَلَىٰ خَزَائِـنِ الْأَرْضِ ۖ إِنِّي حَفِيـظٌ عَلِيمٌ﴾.

جاءت شخصية الملك بحسب النص القرآني جاهزة منجزة لكونها لم تشهد أيَّ تبدُّل.

العوامل والممثّلون

1- **يوسف**

يمثِّل يوسف العامل الذات الساعي إلى العامل الموضوع ممثَّلاً بوحدانيّة الله والإيمان به. يدفعه في ذلك دافع ذاتي نفسي بمساعدة تقواه واعتصامه بالله. وهذا يشكّل العامل المساعد الأوّل، ما يفيد بأنّ العامل المرسل هو ذاتي لا يتعدّى الذات. في حين تمثّل زليخة العامل المعاكس في مساره باتّجاه العامل الموضوع.

سعت زليخة إلى تحقيق هوى نفسها، إذ راودت يوسف عن نفسه. ولمّا امتنع واعتصم بالله اتّخذت قرارًا بسجنه.

بدا السجن مكانًا مانعًا يوسف من تحقيق هدفه ظاهريًّا، لكنَّ الحقيقة أنّه مكان ساعده في الإفصاح عن حقيقة إيمانه بالله الواحد، وقد أقرّ بأنه ترك ملَّة قوم كافرين.

ساعدته قدرته على تفسير الرؤى في نيل مكانة مرموقة بعد أن أوَّل رؤيا الملك الذي بدا عاملاً مساعدًا آخر، مكَّن يوسف من جعله عزيزًا لمصر.

2- **يعقوب:**

سعى يعقوب إلى لقاء ولده يوسف، ولم يفقد الأمل على الرغم من السنين الطويلة التي فرَّقتهما، ما يفيد بأنّه العامل الذات الساعي إلى العامل الموضوع ممثَّلاً باللقاء.

ولعلّ الدافع إلى تحقيق أمله نفسي ذاتي، ما يعني أنّ المرسِل ذاتي وكذلك المرسَل إليه.

ساعد يعقوب في إنجاز هدفه إيمانه الكبير بالله، إن لم نقل مشيئة الله بأن يجتمع بابنه بعد حين. ويمكن القول إنّ يوسف مثَّل عاملاً مساعدًا آخر ليتحقَّق اللقاء. فهو بعدما عرف إخوته وهو عزيز مصر أراد أن يعودوا إليه، فأجزل لهم العطاء، مشترطًا عليهم أن يأتوا بأخ لهم من أبيهم، وهذا ما حصل، وصولاً إلى اللقاء العظيم.

غير أنّ الإخوة كانوا كلَّما ذكر أبوهم يوسف، اتَّهموه بالحرض والضلال وهو منزَّه عنهما، ما يمكن عدُّهم عاملاً معاكسًا، لكونهم أرادوا أن يُنسوه يوسف باعتباره بات خارج دائرة الحياة.

3- **إخـوة يوسـف**: اتَّخـذ إخـوة يوسـف (باسـتثناء بنيامـين) قـرارًا بإبعـاده كي يخلـو لهـم وجـه أبيهـم. وهـذا يشـير إلى أنّهـم مثَّلـوا العامـل الـذات السـاعي إلى العامـل الموضـوع متمثِّـلاً بإلقائـه في الجـبّ.

سـاعدهم في تحقيـق هدفهـم إجماعهـم وحسـدهم لـه وكذبهـم عـلى أبيهـم. العامـل المرسـل نفـسي بحـت، كـما المرسـل إليـه تمامًـا. ولـئن سـاعدهم حسـدهم وإجماعهـم عـلى الخـلاص مـن يوسـف، غـير أنّ العامـل المعاكـس لم يتَّخـذ حيّـزًا في مسـارهم الـسردي.

وإذا كان الإخـوة نجحـوا في إبعـاد يوسـف عـن أبيـه جسـميًّا، فإنّهـم لم يُفلحـوا في القضـاء عـلى محبَّتـه وحضـوره القلبـي والفكـري لـدى أبيهـم. وعـلى الرغـم مـن نجاحهـم في تحقيـق مرادهـم، إلَّا أنّ القـدر خذلهـم بـأن رفـع شـأن يوسـف، وجعلـه محـطَّ تقديـر الغريـب قبـل القريـب، مـا أدَّى إلى ندمهـم، إذ عرفـوه ورجـوه بـأن يسـتغفر لهـم ويعفـو عنهـم.

4- **زليخـة**: حاولـت زليخـة مـذ أن اكتملـت رجولـة يوسـف أن تغويـه وتوقـع بـه بعـد أن شـغفها حُبًّـا، غـير أنّ يوسـف لم يسـتجب لطلبهـا، مـا جعلهـا تسـتصدر قـرارًا بسـجنه.

مثَّلـت زليخـة في سـعيها هـذا العامـل الـذات الرامـي إلى تحقيـق العلاقـة المرفوضـة شرعيًّـا وأخلاقيًّـا بوصفهـا العامـل الموضـوع.

وقد كان دافعها في هذا ذاتيًّا بحتًا، ممَّا يعني أنَّ المرسل ذاتي والمرسل إليه ذاتي أيضًا.

سـاعدت نسـوة المدينـة زليخـة في سـعيها بأنهـنَّ بعـد لومهـا تفاجـأنَ بجمالـه الأخَّـاذ، ورُحْـنَ يطاردْنَـهُ. وهـذا يفيـد بأنهـنّ مـا عُـدْنَ فقـط عامـلاً مسـاعدًا، وإنّمـا عامـلاً ذاتًـا آخـر يتَّجـه إلى العامـل الموضـوع ذاتـه ممثَّـلاً بالإيقـاع بيوسـف.

العامل المعاكس الأوّل بدا يوسف نفسه بإيمانه وعمق توحيده.

ويمكن القول إنّ يوسف شكّل الهدف المنشود والعقبة المانعة في آن واحد.

وهذا يوضح بأنَّ العامل الموضوع والعامل المعاكس اندمجا في شخص يوسف.

5- **الملـك**: طلـب الملـك اسـتفتاء العارفـين في تفسـير الـرؤى لتأويـل رؤيـاه، وتمكّـن يوسـف مـن ذلـك. ولعلـم الملـك بكفـاءة يوسـف وعلمـه، ولَّاه خزائـن مـصر.

بـدا الملـك عامـلاً ذاتًـا سـعى إلى تحقيـق هدفـه ممثَّـلاً بتفسـير رؤيـاه الـذي مثَّـل العامـل الموضـوع.

عمـل يوسـف عـلى مسـاعدته في ذلـك، مـا يوجـب حسـبانه عامـلاً مسـاعدًا للملـك في سـعيه، ولا يبـدو أنّ هنـاك عامـلاً مناوئًـا لسـعي الملـك.

القيم التربويَّة في سورة «يوسف»

لمّـا كان القـرآن الكريـم دسـتور حيـاة، فإنّـه ولا شـكّ يغتنـي بشـتّى أنـواع القيـم والقوانـين المنظِّمـة لحيـاة البـشر.

وبمـا أنّ البحـث يوحِّـد الشـخصيّات المحوريّـة في قضيّـة يوسـف ويتتبّـع مسـاراتها، كان لازمًا بيان القيـم التربويـة التـي تجلّت في سـلوكيّاتها ودلالة تلك القيـم تبعًا للمواقف المختلفة التـي برزت فيها.

لكن، قبل البدء بدراسة القيم وتصنيفها، لا بد من تعريف القيمة.

يقـول حسـن شـحاتة إنّ القيـم «مجموعـة مـن المعايـير التـي تحقِّـق الاطمئنـان للحاجـات الإنسـانية، ويحكـم عليهـا النـاس بأنّهـا حسـنة، ويكافحـون لتقديمهـا إلى الأجيـال القادمـة، ويحرصـون عـلى الإبقـاء عليهـا»[1].

ويـرى محمـد غيـث أنّ القيمـة «تَصَـوُّر واضـح أو مُضمَـر يميّـز الفـرد أو الجماعـة، ويحـدّد مـا هـو مرغـوب فيـه بحيـث يسـمح لنـا بالاختيـار مـن بـين أسـاليب متغـيّرة مـن السـلوك والوسـائل والأهـداف الخاصّـة بالفعـل»[2].

ولـو سـلَّمنا بـأنّ القيـم عبـارة عـن معايـير إنسـانية وتصـوّر مرغـوب في حيـاة الفـرد والجماعة، يظـنّ البعـض بـأنّ القيـم نظـيرة القوانـين، غـير «أنّهـا تختلـف عنهـا لكـون القوانـين ملزمـة منظّمة للعلاقـات المجتمعيـة، ويعاقَـب قانونيًّـا مـن يخالفهـا، في حـين أنَّ تلـك -أي القيـم- غـير ملزمـة، ولا يعاقـب قانونيًّـا مـن يخالفهـا، وإنّمـا يعاقـب اجتماعيًّـا عقابًا غير مبـاشر، فيُقاطَـع أو يُحتقر مثـلًا»[3].

(1) حسن شحاتة: أدب الطفل العربي، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط2، 1994، ص57.

(2) محمّد غيث: قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ب. ط، 1979، ص502.

(3) عبد المجيد زراقط: في الأدب والفنون وأدب الأطفال، مركز الغدير، بيروت، ط1، 2010، ص120.

والقيـم يمكـن تقسـيمها بحسـب بعـض الباحثـين. وقد قسَّـمها بعضهـم إلى ثلاثة مسـتويات:

أوَّلًا- **القيـم الإلزاميَّـة**: وتشـمل الفرائـض والنواهـي، وهـي القيـم ذات القداسـة التـي تُلـزم الثقافـةُ أفرادَهـا بهـا.

ثانيًـا- **القيـم التفضيليَّـة**: وهـي القيـم التـي يشـجِّع المجتمـع أفـراده عـلى الاقتـداء بهـا والسـير تبعًـا لهـا ويكافـئ مـن ينجـح في هـذا بطريـق أو بآخـر.

ثالثًـا- **القيـم المِثاليَّـة**: التـي وإن كان المجتمـع بأفـراده وفئاتـه المختلفـة يحـسُّ اسـتحالةَ تحقيقهـا بصـورة كاملـة، فإنّهـا تؤثِّـر مـع ذلـك تأثـيرًا قـد يكـون بالـغ القـوَّة في بعـض الأحيـان في توجيـه سـلوك الأفـراد، ومـن ذلـك مثـلًا القيـم التـي تدعـو إلى مقابلـة الإسـاءة بالإحسـان[1].

ثمّـة احتشـاد للقيـم التربويـة المتنوِّعـة في سـورة يوسـف. وهـي لا تقتـصر عـلى تلـك الدينيـة وحسـب، وإنّمـا تنوّعـت مـا بـين اجتماعيـة وأخلاقيـة، مـا يُنبـئ بمنظومـة قيـم واسـعة يكتنزهـا القـرآن في طيّاتـه.

ولعـلَّ القيمـة الأولى التـي يقـع عليهـا نظرنـا في قصّـة «يوسـف» هـي «العقـل». واللـه تعـالى هنـا يخاطـب العـرب بالدرجـة الأولى، ويقـول عـزَّ وعـلا إنَّـه أنـزل القـرآن بالعربيـة لتيسـير تحقيـق العلـم والدرايـة، لكونـه أنزلـه بلغتهـم: ﴿إِنَّـا أَنزَلْنَـاهُ قُرْآنًـا عَرَبِيًّـا لَّعَلَّكُـمْ تَعْقِلُـونَ﴾.

و«العلـم والمعرفـة» يندرجـان ضمـن القيـم المعرفيـة التـي أولاهـا سـبحانه عظيـم الشـأن إنْ في كتابـه الكريـم أو عـلى لسـان رسـله وأنبيائـه.

ثـمّ إنّ عمليـة «القـصِّ» مـن القيـم المعرفيـة اللطيفـة التـي يأنس بها الإنسـان ويفيد مـمَّا تخزنه مـن أخبـار ومعـارف: ﴿نَحْنُ نَقُـصُّ عَلَيْكَ أَحْسَـنَ الْقَصَـصِ بِمَا أَوْحَيْنَـا إِلَيْكَ هَـٰذَا الْقُرْآنَ﴾.

ثُـمَّ إنّ الآيـة المباركـة تشـير إلى قيمـة أخـرى ممثَّلـة بـ«الوحـي»، وهـي قيمـة دينيـة تختـصُّ بالأنبيـاء والمرسـلين فقـط دون غيرهـم مـن العالمـين، فضـلًا عـن قيمـة أخـرى تـأتي تباعًـا عـلى لسـان النبـي يوسـف وهـي الرؤيـا: ﴿إِنِّي رَأَيْـتُ أَحَـدَ عَـشَرَ كَوْكَبًـا وَالشَّـمْسَ وَالْقَمَـرَ رَأَيْتُهُـمْ لِي سَـاجِدِينَ﴾. عـلى أنّ هـذه الرؤيـا مـن صفـات الأنبيـاء والأوليـاء كذلـك، وهـي مـن القيـم الدينيـة، وهـي حتـمًا تختلـف عـن الرؤيـة البصريـة التـي تتحقَّـق بالعـين.

(1) راجع: عبد الله حريري: القيم في قصص القرآن الكريم، رسالة دكتوراه، إشراف د. إبراهيم مطاوع، جامعة أم القرى، مكّة المكرّمة، 1988، ص47.

وما إن يخبر يوسف أباه عن رؤياه، حتّى يأتي ردُّ أبيه: ﴿وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ﴾.

وفي هذه الآية نقع على غير قيمة تربوية أولاها «الاجتباء أو الاصطفاء»، و«علم تأويل الأحاديث» و«إتمام النعمة». ويمكن القول إنّ هذه القيم الثلاث دينية بحتة، باعتبار الأولى اختيار ربَّاني ليوسف لما له من صفات تؤهِّله للمكانة المتوقَّعة له.

والثانية هي «تَحقُّق العلم اللدنِّي» ممثَّلاً بتفسير الرؤى والأحلام، والثالثة التي هي «إتمام النعمة»، وهي لخاصَّة الناس الذين اصطفاهم الله وانتجبهم لنشر الدين الحقّ.

واحدة من القيم الجميلة التي بدا أنّها السبب الرئيس لكيد الإخوة لأخيهم هي «الحبّ»، إذ قالوا ﴿إِذْ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾. وإن كان الحبُّ قيمة اجتماعية راقية تفعل مفعول السحر في توطيد العلاقات الاجتماعية وتحسينها، غير أنَّها تسبَّبت بالعكس تمامًا، ربّما لأنّ الإخوة كانوا يحتاجون مزيدًا من الحبّ والاهتمام اللذين كان يعقوب يميِّز بهما يوسف وأخاه عنهم.

ومن يتتبّع الآية اللاحقة يلحظ تناقضًا في موقف الإخوة؛ ففي حين تبدأ بالقتل خيارًا أوّل، نراها تنتهي بالصلاح. فإذا كان «الصلاح» المُرتَجى قيمة أخلاقية، غير أنّها لا يمكن تحقيقها فعلاً، إذ إنّ الجريمة ستتمّ عن سابق إصرار وتصميم. ولمّا أجمع الإخوة على إلقاء أخيهم في البئر، وهو جرم بحقِّ طفل قاصر، لا نراهم يتوبون من فورهم، وسياق الأحداث المتتابعة يؤكِّد ذلك.

ويأتي «النصح» في معرض النفاق والخداع على لسان الإخوة. وبرغم كونه قيمة تربوية، لكنَّه يَرِدُ ليوهم الأب المتعلِّق قلبه بصغيره ولطمأنة فؤاده: ﴿يَا أَبَانَا مَا لَكَ لَا تَأْمَنَّا عَلَىٰ يُوسُفَ وَإِنَّا لَهُ لَنَاصِحُونَ﴾.

ويتابع الإخوة إقناع أبيهم بإرسال يوسف، ويَرِدُ في كلامهم «اللعب» بوصفه قيمة تربوية ترفيهية، لكن واقع الأمر ليس كذلك، وما الآيات اللاحقة إلَّا تأكيد على كذب الإخوة وخداعهم.

يبرز «الصدق» قولًا بلا مضمون في كلام الإخوة عندما أخبروا أباهم بأنّ الذئب قد أكل

يوسف، وهو ادّعاء زور. ولعلّ الجملة الشرطية التي حوت كلمة «صادقين» في قوله تعالى ﴿وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ تحمل إشارة إلى عدم تصديق أبيهم لهذه المسرحية التي أكّدوا بها فكرة أبيهم نفسها والتي سبق وحذّرهم منها.

غير أنّ أباهم يعقوب ما لبث أن تصبّر واستعان بالله العظيم ﴿فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ﴾.

هو «الصبر»، أرقى القيم الأخلاقية التي أمرنا بها الله سبحانه، لم يجد يعقوب بُدًّا منه في ردِّه على أبنائه، وأتبعه بـ«الاتِّكال على الله».

ويسوق لنا سرد الأحداث اللاحقة كم كان أجر الصبر والاستعانة بربّ العالمين كبيرًا حين فرَّج كرب يعقوب، وأقرّ عينه بولده يوسف وهو عزيز مصر بعدما أراد إخوته له الذلَّ والهوان.

وعلينا ألَّا نستغرب هاتين القيمتين إذ نبعتا من نبيّ مُرسل كريم، فالأنبياء هذا ديدنهم وهذه خصالهم.

يطالعنا عزيز مصر إذ اشترى يوسف، يقول لامرأته: ﴿أَكْرِمِي مَثْوَاهُ عَسَىٰ أَن يَنفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا﴾. فـ«الإكرام» من القيم الاجتماعية اللافتة التي توثِّق أواصر الصلة بين الناس، وتعود بالأثر الإيجابي على المكرم نفسه.

وبعد حين، شبَّ يوسف وقوي عوده، وأخبرنا القرآن بذلك: ﴿وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا ۚ وَكَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ﴾.

ولعلّ المقصود بـ«الحكم» هو الحكمة والعقل بحسب بعض التفاسير وبحسب أخرى هو السلطة. غير أنّ المتأمل في الأحداث المتتابعة يتقبّل الرأي الأوّل. وربّما يكون «العقل» من القيم المعرفية الراقية السبب الرئيس المانع من الوقوع في إغواء امرأة العزيز، إذ راودته عن نفسه ﴿وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ ۖ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾.

ونقع في الآية السابقة على «الجزاء» في مقابل «الإحسان». ويمكن حسبانهما قيمتَيْن دينيَّتَين لكون المستفاد من الإحسان هنا معنى الإيمان الحقيقي.

وصوّر لنا القرآن الكريم ردَّ فعل يوسف على لسان زليخة حين راودته عن نفسه ﴿وَلَقَدْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ﴾، بحيث نقع على العصمة الذاتية التي قام بها خوفًا من الله تعالى واحترامًا للعزيز الذي أكرمه في قصره، وإذا أردنا أن نحدِّد نوع القيمة في فعل يوسف نجدها بين دينية وأخلاقية.

إنَّ «رفض الشرك» بالله من القيم الدينية السامية، وقد جاءت في معرض حديث النبيِّ يوسف عن نسبه واعتداده بهذا النسب الطاهر المقدَّس لله الشاكر آلاءه: ﴿وَاتَّبَعْتُ مِلَّةَ آبَائِي إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ ۚ مَا كَانَ لَنَا أَن نُّشْرِكَ بِاللَّهِ مِن شَيْءٍ ۚ ذَٰلِكَ مِن فَضْلِ اللَّهِ عَلَيْنَا وَعَلَى النَّاسِ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَشْكُرُونَ﴾.

ويرد «التوحيد» قيمة دينية أخرى في الكلام نفسه الذي أداره مع صاحبي السجن: ﴿مَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِهِ إِلَّا أَسْمَاءً سَمَّيْتُمُوهَا أَنتُمْ وَآبَاؤُكُم مَّا أَنزَلَ اللَّهُ بِهَا مِن سُلْطَانٍ ۚ إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ﴾.

ثمّ يظهر «الحقُّ» بعد خروج يوسف من السجن الذي دخله ظلمًا وافتراء، إذ تبيّن زليخة الحقيقة: ﴿قَالَتِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ﴾.

و«الإقرار بالخطأ» من القيم الاجتماعية والأخلاقية الراقية التي تصوِّب مسار العلاقات وتجلو غبرتها العالقة.

وبعد تبيان زليخة للحقيقة، يظهر الملك مقدِّرًا يوسف، مقرِّبًا إيَّاه. وفي كلامه، تبرز بوصفها قيمة اجتماعيّة مهمَّة: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ ائْتُونِي بِهِ أَسْتَخْلِصْهُ لِنَفْسِي ۖ فَلَمَّا كَلَّمَهُ قَالَ إِنَّكَ الْيَوْمَ لَدَيْنَا مَكِينٌ أَمِينٌ﴾. ولعلَّ «الأمانة» إلى جانب غيرها من الصفات النبوية هي التي أهَّلته لتبوُّؤ المنصب الذي أُوكِل إليه. وثمة قيمتان أخريان تردان في كلام يوسف للملك وهما «الحفظ والعلم».

تُصنَّف القيمة الأولى في باب القيم الأخلاقية، في حين أنّ الثانية تقع تحت القيم المعرفيّة، لكن ليس أيَّ معرفة، وإنّما المعرفة المتّصلة بالسماء أو ما يعرف بالعلم اللدنِّي الذي اكتسب يوسف شيئًا منه.

وعندما أتى إخوته إلى مصر لتحصيل المؤونة، أمر يوسف رجاله بأن يجعلوا بضاعتهم في رحالهم.

نقع هنا على صفة «الكرم» التي تُعدُّ من القيم الاجتماعية الدالَّة على طيب نفس صاحبها. وإن كان يوسف كذلك، حتى مع إخوته الذين أخطأوا بحقه وآذوه، غير أنّه كان يقصد على ما يبدو ترغيبهم في العودة مرَّة أخرى لتحصيل المزيد من المؤن: ﴿وَقَالَ لِفِتْيَانِهِ اجْعَلُوا بِضَاعَتَهُمْ فِي رِحَالِهِمْ لَعَلَّهُمْ يَعْرِفُونَهَا إِذَا انقَلَبُوا إِلَىٰ أَهْلِهِمْ لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ﴾.

ثمّ إنّهم عندما فتحوا متاعهم، وجدوا بضاعتهم قد رُدَّت إليهم: ﴿قَالُوا يَا أَبَانَا مَا نَبْغِي ۖ هَٰذِهِ بِضَاعَتُنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا ۖ وَنَمِيرُ أَهْلَنَا وَنَحْفَظُ أَخَانَا وَنَزْدَادُ كَيْلَ بَعِيرٍ﴾. وفي هذه الآية المباركة أكثر من قيمة تربويَّة، أولاهما «الحفظ» وكنَّا قد درسناها سابقًا، وثانيتهما «الميرة» والمقصود بها جلب الطعام[1]، وهي من القيم الاجتماعيّة الأخلاقية.

ويبرز «الاتكال على الله» وحده في قول يعقوب: ﴿إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ ۖ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ ۖ وَعَلَيْهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُتَوَكِّلُونَ﴾.

وإذا كان «الاتكال» من المظاهر السلبية المرفوضة اجتماعيًّا كونه يُفقد القدرة على تحمّل المسؤولية، فإن «الاتكال على الله والاعتماد عليه» هو عين الصواب وهو ديدن الأنبياء والرسل.

وعندما اتُّهم إخوة يوسف بسرقة صواع الملك، ردُّوا: ﴿مَّا جِئْنَا لِنُفْسِدَ فِي الْأَرْضِ وَمَا كُنَّا سَارِقِينَ﴾. وتتَّضح هنا قيمة أخلاقية متمثّلة بـ«عدم الفساد» ونفي تهمة السرقة الموجَّهة إليهم.

وإذ يقول المثل الشعبي: «الشكوى لغير الله مذلَّة»، نرى النبيّ يعقوب يشكو أمره إلى الله، وهي من القيم الدينية المشكورة: ﴿إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ﴾.

وفي سياق متَّصل، يرد طلب «عدم اليأس» و«التفاؤل بالله» على لسان يعقوب، وهما من القيم الدينية المطلوبة لنحيا حياتنا بأمل دائم ﴿وَلَا تَيْأَسُوا مِن رَّوْحِ اللَّهِ ۖ إِنَّهُ لَا يَيْأَسُ مِن رَّوْحِ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ﴾. وثمة قيمة اجتماعية متمثِّلة في «إيفاء الكيل»

(1) ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، مج 5، ص188.

و«الصدقة»، وهما من صفات ذوي النخوة والكرم: ﴿فَأَوْفِ لَنَا الْكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَا ۖ إِنَّ اللَّهَ يَجْزِي الْمُتَصَدِّقِينَ﴾.

وقد وردت هذه القيمة في كلام إخوة يوسف له، وأتبعوها بأنّ الله يجزي المتصدِّقين، ما يدلُّ أولًا على معرفتهم بصالح الأعمال، وثانيًا تحفيزهم يوسف من قبل أن يعرفوه على فعل الخير.

وتنجلي «التقوى» ومعها «الصبر» قيمتين تربويَّتين في ردِّ يوسف على إخوته لدى تعريفهم نفسه أنّه ﴿مَن يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ﴾.

تدخل «التقوى» ضمن القيم الدينية، غير أنّ الصبر هو من القيم الأخلاقية التي امتدحها الدين وحثّ عليها. وقد جاءت القيمتان في معرض الشرط مرتبطتين بمعنى الإحسان الذي لا يضيع عند الله أجره.

ويأتي «العفو عند المقدرة» من بين القيم التربوية القيِّمة التي يأمر القرآن بها، وذلك في قول يوسف ردًّا على إخوته، إذ صرَّحوا بندمهم: ﴿قَالَ لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ ۖ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ ۖ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾.

وكان بإمكان يوسف أن يعاقبهم على ما قاموا به، إلَّا أنّ تقواه وترفُّعه عن مقابلة القبيح بالقبيح جعلاه يسامحهم ويستغفر لهم ربَّه.

قيمة «إيواء الأبوين» والعناية بهما من القيم الاجتماعية المتقاطعة مع الأخلاقية تظهر في وصف يوسف حين التقاهما بعد طول انقطاع: ﴿فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَىٰ يُوسُفَ آوَىٰ إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ وَقَالَ ادْخُلُوا مِصْرَ إِن شَاءَ اللَّهُ آمِنِينَ﴾. وتنطق الآية الكريمة الأخيرة بقيمة اجتماعية هي الأمن، ومَن غير يوسف، وهو عزيز مصر سيوفّر الأمن والسلام لأهله؟

ويمكن القول إنّ في هذه الآية إشارة مرَّة أخرى إلى عفو يوسف عن إخوته لورود لفظة «آمنين» بصيغة جمع المذكَّر السالم.

وثمّة قيم أخرى ينطق بها الدعاء في الآية اللاحقة: ﴿رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ ۚ فَاطِرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَنتَ وَلِيِّي فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ ۖ تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ﴾.

إنّ «إيتاء المُلك» و«العلم» اللذين يُعدَّان من فيض الله سبحانه على عبده يوسف، يستلزمان شكرًا وحمدًا دائمًا أبدًا.

ونقع على قيمة دينيَّة لافتة ممثَّلة بـ«التفكُّر والتأمُّل» في قول الله تعالى: ﴿وَكَأَيِّن مِّنْ آيَةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يَمُرُّونَ عَلَيْهَا وَهُمْ عَنْهَا مُعْرِضُونَ﴾. وهذا يبدو سببًا في عدم إيمان الكثيرين لكون التفكُّر بآيات الله الكثيرة سيقود حتمًا إلى التسليم بوحدانيّة الله الخالق. وتأتي الآية التالية فتؤكّد ذلك: ﴿وَمَا يُؤْمِنُ أَكْثَرُهُم بِاللَّهِ إِلَّا وَهُم مُّشْرِكُونَ﴾.

وفي ختام البحث في القيم التربوية في سورة «يوسف» يمكننا تقسيم هذه القيم إلى غير مجموعة كالآتي:

القيم الدينية	القيم الاجتماعية	القيم الأخلاقية	القيم المعرفية	قيم تكامل الشخصية	القيم الترويحيَّة
- الاستعانة بالله. - الزهد. - جزاء الإحسان. - العياذ بالله. - صرف السوء. - الشكوى لله. - التقوى.	- الإكرام. - الإحسان. - ظهور الحق. - عدم الخيانة. - الحفظ والأمانة. - الإطعام. - البشر – التصدُّق - الإيفاء بالكيل – إيواء الأهل – النصح.	- الصدق. - الصبر. - عدم الفساد. - الإصلاح. - الاعتراف بالخطأ. - العفو.	- العلم.	بلوغ الأشدِّ.	اللهو واللعب.

ومَن يراقب مجموعات القيم التربويَّة في سورة «يوسف» يجد أنّ مجموعة القيم الاجتماعيَّة هي الأقوى حضورًا، ما يشير إلى أنّ العلاقات الاجتماعيّة بين البشر احتلَّت حيّزًا واسعًا إجمالًا من عناية القرآن/ الله بالبشر.

الخاتمة

يمكن القول في ختام هذا البحث إنّ الشخصيّات لم تأتِ موصوفة وصفًا خارجيًّا واضحًا، وإنَّما كان ثمة تركيز على الصفات الداخليّة التي برزت من خلال الأداء السلوكي لكلٍّ منها. وهي جاءت متنوِّعة ما بين نامية ومدوَّرة. فمثلاً في حين ظهرت شخصيّة يوسف ويعقوب جاهزة منجزة، إذ لا تحوُّل ولا تطوُّر طرأ على مسارهما السردي، بدت شخصيّة الإخوة نامية متحوِّلة، إذ تحوَّلوا من حال القسوة والكره بسبب الغيرة إلى حال الرفق واللين والندم (أقلّه ظاهريًّا). وكذلك ظهرت شخصيّة زليخة التي تبدَّل مسارها السردي. فبعد أن كانت أوَّلًا مفترية كاذبة، ظهرت لاحقًا مُقِرَّةً بذنبها.

سعى كلُّ ممثِّل من الشخصيَّات إلى هدف سعيه يساعده في مسعاه عامل مساعد ويناوئه عامل معاكس مدفوعًا بدافع ما، ويحقَّق الهدف لصالح أحد ما. وربَّما يكون الدافع/ المرسِل ذاتيًّا وكذلك المرسَل إليه. كما يمكن تعدُّد العوامل المساعدة. وهذا ما ينجلي في سلوك يعقوب النبيّ الذي سعى إلى هدف رئيس متمثِّلاً بلقاء ولده يوسف. وقد ساعد يعقوب في إنجاز هدفه تسليمُه المطلق لله. كما مثَّل يوسف عاملاً مساعدًا آخر ليتمَّ اللقاء. فهو بعد أن تعرَّف إخوته، أراد أن يراهم مرَّة أخرى، فأجزل لهم العطاء، مشترطًا عليهم أن يأتوا بأخٍ لهم من أبيهم.

أمّا فيما خصَّ القيم التربويَّة، فقد اغتنت القصَّة بالقيم، وتراوحت ما بين اجتماعيَّة ودينيَّة وأخلاقيَّة. وهذا ليس غريبًا عن القصص القرآني الهادف الذي لا يأتي فيه السرد لتحقيق المتعة فقط، وإنَّما ليحقِّق وظيفة قيميّة عميقة يفاد منها الإنسان ما دام قارئًا للقرآن في كلِّ زمان ومكان.

المصادر والمراجع

أولًا: المراجع العربية:

- القرآن الكريم.
- لحميداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1991.
- زراقط، عبد المجيد: في الأدب والفنون وأدب الأطفال، مركز الغدير، بيروت، ط1، 2010.
- زراقط، عبد المجيد: في بناء الرواية اللبنانية، ج1، منشورات الجامعة اللبنانيّة، بيروت، ب. ط، 1991.
- شحاتة، حسن: أدب الطفل العربي، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط2، 1994.
- بو شقرة، نادية: مباحث في السيمائيات السردية، دار الأمل، الجزائر، ب. ط، 2008.
- غيث، محمّد: قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ب. ط، 1979.
- العجمي، محمّد ناصر: في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، ب. ط، 1993.
- العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، 2010.
- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ب. ط، 1988.
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994.
- هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيّات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، المغرب، ب. ط، 1990.

ثانيًا: الرسائل والأطاريح

- أونيس، أمينة: الأنموذج العاملي في مسرحية البحث عن الشمس لعز الدين جلاوجي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب، كلية الآداب، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2012/ 2013.
- حريري، عبد الله: القيم في قصص القرآن الكريم، رسالة دكتوراه، إشراف د. إبراهيم مطاوع، جامعة أم القرى، مكّة المكرّمة، 1988.

ثالثًا: الدوريَّات الإلكترونية

- مجهول: ألجيرداس كريماس ترسانة السيميائيّة، بتاريخ 8 مارس 2017، تاريخ الاسترجاع 26 نوفمبر 2022 الساعة 00: 11 ليلاً من الموقع www.alittihad.ae.

اللَّامنتمي ثقافيًّا
قراءة في سرديات الخطاب الشعري
(لامية العرب أنموذجًا)

د. غيثاء قادرة[1]

البريد الإلكتروني:

mariass8538@gmail.com

(1) أستاذ في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة تشرين. باحثة في الأدب والنقد. لها عدة مؤلفات، وعدد من الأبحاث الأكاديمية المنشورة في دوريات عربية. عضو هيئة تحرير لبعض المجلات العلمية. لها مشاركات في عدد من المؤتمرات الدولية والعربية والمحلية. لها مهمات إدارية: مدير وحدة ضمان الجودة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. وقائد فريق التقويم الذاتي لكليات الآداب والتربية ومعهد اللغات.

The culturally unaffiliated
Reading in the narratives of poetic discourse

(Lamiya Al-Arab as a model)

Abstract:

This study seeks to identify the narratives of the culturally unaffiliated in Lamaiyya al-Shanfari in an attempt to shed light on the effectiveness of poetic narration in producing semantics، through questioning the texts.

Poetics، as narrative cultural incidents، depicts an imaginary world، in which images of the self and its ideological formations are woven into its reality conflict and alienation within a narrative fabric، which narrates the history of the self And the community، and their prominent implicit culture presented in semantic icons and expressive tools..

Key words:

The non-belonging, the narration, the discourse, the shinfari, the cultural system.

اللَّامنتمي ثقافيًا
قراءة في سرديات الخطاب الشعري
(لامية العرب أنموذجًا)

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على سرديات اللامنتمي ثقافيًّا في لامية الشنفرى، في محاولةٍ لتسليط الضَّوء على فاعلية السرد الشعري في إنتاج الدَّلالة، من خلال مساءلة النصوص الشعرية بوصفها حوادث ثقافية سردية تُصوِّر عالمًا متخيَّلاً، تحاك فيه صور الذات، وتكويناتها العقائدية في صراعها الواقع واستلاباته ضمن نسيج حكائي، سارد تاريخ الذات والجماعة، وثقافتهما المضمرة البارزة المُقدَّمة في أيقوناتٍ دلاليةٍ وأدوات تعبيريَّة.

كلمات مفتاحيّة:

اللامنتمي، السرد، الخطاب، الشنفرى، النسق الثقافي.

مقدمة:

يشكِّل غياب الأنظمة وضوابطها في المجتمعات التي تشهد صراعًا وجوديًّا بين فئتي المركز المنتمي والهامش اللَّامنتمي، وعيًا ثقافيًّا ذا منطق اجتماعي جدلي خاص، وهي المجتمعات التي فقدت في أنظمتها السلطة المركزية، وبات الانتماء فيها رهن أعراف اجتماعية وتقاليد تتبع ثقافة القبيلة.

تُعدُّ لامية الشنفرى وثيقةً ثقافيةً تؤرخ للمركزيات الثقافية ودعاتها من سلطة أفرزت المنتمي في مركزيته واللامنتمي في هامشيته.

تشكَّلت ثقافة اللامنتمي من رواسب قِيَمية عقائدية مخبوءة في العقل الباطن للصعلوك، أنتجها الوعي الجمعي الذي أسَّس لعلاقة جدلية بين الذات والآخر، بين السلطة والمُهَمَّش. ما أفرز حالات من التَّشظي النفسي والاجتماعي المَعيشة، والسعي إلى تجاوزه؛ خلقًا لنموذج مكافئ في مركزيته -موضوعيًّا وشعريًّا- حالات المركزية التي تمارس استلاب الآخر وتهميشه.

أهمية البحث

تقدم هذه الدراسة تصورًا للامية العرب، انطلاقًا من أطروحات التحليل الثقافي التي تهدف إلى الكشف عن الأنساق المضمرة ووظيفتها في البنية النصية، والتركيز على قيمة النسق المضمر وفاعليته داخل النص الشعري، حيث تكمن أهمية هذه الدراسة في جِدَّة موضوعها والعمد على تفكيك المضمرات النسقية للنص الشعري وقراءة هذا النص قراءة منهجية قادرة على فحص المفاهيم النسقية، ومقاربة النص من خلال البحث عن قيمة هذه المفاهيم وإعطاء وظيفتها ودلالاتها النسقية بعدًا ثقافيًّا.

وقد ارتأينا أن يكون موضوع بحثنا: «اللَّامنتمي ثقافيًّا.. قراءة في سرديات الخطاب

الشعري (لامية العرب أنموذجًا)»، متضمنًا تمهيدًا للَّامية؛ وفكرتها، وثقافة قائلها، إضافة إلى آليات السرد؛ ومنها الوصف، بنوعيه: وصف الذات والآخر، الذي جاء نتيجة لصراع الشاعر مع الإنسان، وصراع الشاعر مع المكان، وصراع الشاعر مع الزمان.

يهدف البحث إلى إبراز النص الغائب في خطاب اللامنتمي من خلال مساءلة الخطاب الشعري في سرديته، ويرمي إلى إبراز تقنية المشهد السَّردي في عرضه سيرورة القصة، وتبيان المؤثرات الفاعلة في إنتاج النَّص القصصي، من ثقافةٍ وجوديَّةٍ، تتواشج أدواتها التَّعبيريَّة، مبرزةً آليات التَّكوين النَّصي السَّردي، والمفاعِلات الدّلاليّة المسهِمة في إعادة إنتاجه.

منهج البحث: سيتقرَّى البحث واقع اللَّامنتمي في السردية الشعرية معتمدًا منهج النقد الثقافي لقراءة الأنساق الظاهرة والمضمرة المبرزة صورة اللامنتمي بوصفها (الأنساق) حادثةً ثقافيةً تضمر في بناها العميقة أنساقًا مخاتلة تظهر حينًا، وتتمنع عن الظهور حينًا آخر، ولا يمكننا كشف دلالاتها النامية في اللامية (مسقط الدراسة) إلا بإنجاز تصور كلي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع، وتكوين جهاز معرفي/ أبستمولوجي لفك شيفرات المحتملات النسقية[1].

اللَّامنتمي ثقافيًّا في سردية الخطاب

جاء في قول كولن ولسون أن اللامنتمي إنسان يدرك الأساس الواهي الذي تنهض عليه الحياة الإنسانية، ويشعر بأن النظام الحقيقي هو الاضطراب والفوضوية. إنه كما يقول باربوس: «يرى أكثر مما يجب»، وهو لا يرى إلَّا الفوضى[2]، فليس العالم معقولًا، ولا منظمًا برأيه، ومن المهم قول الحقيقة مهما كلَّف الأمر.

صُوِّر اللاانتماء في لامية الشنفرى في إطار سردي يقدم الحدث، وآليات عرضه في الزمان والمكان بأسلوب تتناوب فيه الرؤى والمواقف تناوبًا يتناسب طردًا مع قسوة

(1) يوسف عليمات: النسق الثقافي.. قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2009، ص11.

(2) كولن ولسون: اللامنتمي، دار الآداب، بيروت، ط5، 2004، ص5.

الحـدث ولينـه، مـع واقـع الانتمـاء وعدمـه، متسـللًا -فـي خـلال ذلـك- كلٌّ مـن الزمـان والمـكان إلـى حاضـرة التنـاوب؛ فيشـكل المـكان بـؤرة رئيسـة مـن بـؤر الانتمـاء، ولا يبتعـد الزمـان، بوصفـه تشـكيلًا رئيسًـا مـن تشـكيلات البنيـة السـردية، عـن أثـره فـي إغنـاء الخطـاب المسـرود، وإجـلاء حـدث اللاانتمـاء فـي خضـم الانتمـاء. أمـا الحـوار فداخليًّـا جـاء، وخارجيًّـا بَيَّـنَ الأثـر فـي تصعيـد الخطـاب.

مفهـوم الخطـاب: حـدَّده ابـن منظـور (ت 711هــ) بـ: «مراجعـة الـكلام... وزاد: خاطبـه بالـكلام مخاطبـة وخطابًـا، وهمـا يتخاطبـان»[1]، وسـاقه أبـو البقـاء الكفـوي (ت 1094هــ) فـي معجمـه «الكليّـات»، فعرَّفـه بـ«الـكلام الّـذي يُقصـد بـه الإفهـام، إفهـامُ مـن هـو أهـلٌ للفهـم، والـكلامُ الّـذي لا يقصـد بـه إفهـام المسـتمع، فإنّـه لا يسـمّى خطابًـا»[2]. وهـو مـا يتّفـق -فـي وجه مـن وجوهـه- مـع تعريـف التّهانـوي (ت 1158هــ)، بقولـه: «الخطـاب؛ اللّفـظ المُتَواضـعُ عليـه المقصـود بـه إفهـامُ مـن هُـوَ مُتَهيـئٌ لِفهمِـهِ»[3]، مـا يعنـي أنّ مفهـوم الخطـاب؛ كلام بيـن طرفيـن متفاعليـن: مُخَاطِـبٌ ومُخَاطَـبٌ، يتفاعـلان وفـق صيغـة خطابيَّـة، فيرسـل أحدهمـا الـكلام والآخـر يتلقـاه، فيقـال حينئـذ: همـا يتخاطبـان. ومـن شـروط الخطـاب الإفهـام.

والخطـاب وفـق سـعيد يقطيـن؛ ملفـوظ طويـل، أو متتاليـة مـن الجمـل تُكـوِّن مجموعـة منغلقـة، يمكـن مـن خلالهـا تلمُّـس بنيـة سلسـلة مـن العناصـر، بواسـطة المنهجيَّـة التَّوزيعيَّـة، وبشـكلٍ يَجْعَلُنَـا فـي مجـالٍ لسـانيّ مَحْـضٍ[4]، ويعنـي الخطـاب أيضًـا: «العـرض، والسـرد، والخطبـة الطويلـة نسـبيًّا غيـر الخاضعـة إلـى خطَّـة جامـدة، ثـمَّ الموعظـة والخطبـة المُنمّقـة، والمحاضـرة، والمعالجـة البحثيّـة، وأخيـرًا اللّغـة مـن حيـث هـي أفعـال أدائيـة لفاعليـن، أو ممارسـة اجتماعيَّـة لـذوات تمـارس الفعـل الاجتماعـي وتنفعـل بـه بواسـطة اللّغـة...»[5]. إذن، ثمـة تعالـق بيـن اللسـاني والتداولـي فـي الخطـاب، وهـذا مـا جـاءت بـه النظريّـة الغربيّـة فـي تحديدهـا مفهـوم الخطـاب، وتأصيلهـا لأهـمِّ مقولاتـه وإحاطتهـا بآليـات اشـتغاله، ففـي معجـم

(1) جمال الدّين بن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1968، ص361.

(2) أبو البقاء الكفوي: الكلّيات (معجم في المصطلحات والفروق اللّغويّة)، تحقيق: عدنان درويش، دار الرّسالة، بيروت، ط1، ص9.

(3) محمّد علي التّهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: د. رفيق العجم، تحقيق: د. علي دحروج، ج1، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1966، ص449.

(4) سعيد يقطين: تجليات الخطاب الروائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1988، ص17.

(5) جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1997، ص64.

كريماس وكورتيس «يتحدّد الخطاب كَكُليَّة من العلاقات والوحدات والعمليّات المتموضعة في المحور التركيبي للّغة، ويتمظهرُ بوصفه مجموعة من الممارسات الخطابيّة؛ فهو تطبيق لساني ذو خصائص دالَّة تتمظهرُ كأصوات وحركات»[1]. ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى أنّ بعض المنشغلين بهذا المفهوم وقضاياه قد قصروا مصطلحه على اللّغة المنطوقة وجعلوا الأبنية المكتوبة تحت عنوان النّص[2].

العنصر الحكائي في اللامية بوصفها خطابًا

اللامية خطاب شعري مجازي في سياق سردي، يُعبر عن رفض قائله نهج الحياة المفروض، ورغبته في الانتقال إلى نهج يحقق للذات الضائعة وجودها في إطار من الثنائيات المتضادة (القبيح/ الجميل، والحرية/ الهيمَنة، والاغتراب/ الانتماء)، التي تحمل في أطوائها عناصر المقاومة، والسعي إلى مناهضة الثقافة التي أفرزت الصراع بثقافة تُبرز الذات في سعيها إلى الوجود، ممتلكة مقومات القوة والإرادة، والبحث عن انتماء آخر، وهذا كله لم يكن لينتاب الذات الشاعرة لولا الصّراع الوجوديّ الكامن في نفسها.

نقرأ في المشهدية السردية ذاتًا نزَّاعة إلى الانتماء بفعل اللاانتماء، ذاتًا متمردة على المألوف، مؤيدة حالة اللّانظام واللّامألوف في صيغ خطابيّة، يرسل الشاعر عبرها رؤيته للحياة الحرة بقيدها وحريتها، فتتلقى الذات الأخرى -السلطة المجتمعية- رؤاه.

ونستقرئ جوهر الماهية الإنسانية التي لأجلها كان الانزياح السلوكي المفاهيمي المتضاد في معاييره، مخلِّفًا قيمًا تحمل معاني جديدة للإنسانية، وهويتها المستقلة عن الهوية التابعة لمجتمع يحتكر في ثقافته الحرية.

وتطرح في سرديتها تصورًا مفاهيميًّا حول نسقين فكريين متصادمين؛ هما نسق المركزي المستَعْمِر، ونسق الهامشي المستعمَر، ففي الأول يجنح المستعمِر إلى تشكيل مركزيته الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية عبر الهيمنة على الآخر -الهامشي

(1) Dictionnaire résumé de la théorie du lange, p. 10.

(2) See: David crystal An Encyclopedia Dictionary of languages ;Blakwell pub. oxford-U. K1st ed. 1992. p. p106.

المستعبَد المستبعَد، استعمار خلق ردود فعل مناوئة للاستحواذ القهري الفارض أنساقه بفعل القوة، والمُكرِّس مفاهيم سلطوية عنصرية مخضِعة النسق المضاد/ المُسْتعمَر، مُجرِّدةً إياه من هويته، مهدِّدةً وجوده.

اللامنتمي في الخطاب السردي الواصف

يقوم الخطاب في اللامية على مقاطع بنيوية سردية ذاتية، يجمعها انبتات الذات في تجربتها الفردية عن عالمها الوجودي، وانسحابها إلى عالم تخضع البيئة فيها لإرادتها، مقيمةً علاقة انتمائية مع البيئة.

لجأ الشاعر إلى الوصف رسمًا لمشاهد القصة بإطارها المكاني والزماني والحركي، وذلك في نسقين: ظاهر تقدِّمه صورة الذات الغارقة في هامشيتها، ومضمَر تقدِّمه صورة الذات الغارقة في مركزيَّتها.

وصف الذات: يضعنا الشاعر أمام سياقات مفتوحة على رؤاه وفلسفته، فيروي قصص تمرد منتشرة على مساحة الخطاب في الزمان والمكان إظهارًا للحدث. يوجه خطابه إلى السُّلطة المركزية التي أعملت معولها الهادم تهميشًا وتغريبًا، وإرغامًا على اختيار الوطن الجديد اختيارًا جاء بعد صرخة مدوية [1]:

أَقيموا بَني أمِّي صُدورَ مَطِيَّكُم
فَإِنّي إِلى قَومٍ سِواكُم لَأَمْيَلُ

فَقَد حُمَّت الحاجاتُ واللَّيلُ مُقمِرٌ
وَشُدَّت لِطِيّاتٍ مَطايا وَأَرْحُلُ

وَفي الأَرضِ مَنأى لِلكَريمِ عَنِ الأَذى
وَفيها لِمَن خافَ القِلى مُتَعَزَّلُ

(1) ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق: د. إميل بديع يعقوب، منشورات دار الكتاب العربي، ص 58، 59، حُمَّت: قُدِّرت. الطيات: الحاجات. القِلى: البغض والكراهية. المتعزَّل: مكان من يعتزل الناس.

لَعَمـرُكَ مـا فـي الأَرضِ ضيـقٌ عَلـى اِمـرئٍ

سَــرى راغِبًــا أَو راهِبًــا وَهــوَ يَعقِــلُ

يشـي الخطـاب برغبـة الشـاعر فـي الانبتـات عـن الوعـي بالواقـع المـأزوم. رغبـة يترجمهـا السـلوك النكوصـي المتمـرِّد (فإنـي إلـى سـواكم لأمْيَـل) علـى المنظومـة الاجتماعيـة (القبيلـة) فـي محاولـة للخـروج منهـا إلـى عالـم آخـر يحقِّـق للـذات انتماءهـا.

تتصـدر اللوحـة مفارقـة لفظيـة دلاليـة تبرزهـا صيغـة الأمر(أقيمـوا) الموجَّـه إلـى قومـه، طالبًـا منهـم القيامـة، بينمـا هـو القائـم، التَّـارك ليالـي الاسـتلاب، السَّـاعي إلـى الانتمـاء، المكنَّـى عنـه بالضـوء فـي غمـرة الظـلام (والليـل مقمـر).

ثمـة نقـص وجـودي قـاد الـذات الشـاعرة إلـى السـعي دأبًـا حيـث مكامـن الوجـود فـي أحد تجلياتـه وهـو الانتمـاء. لـم يكـن عبثًـا هـذا النـداء المفتاحـي الآمـر/ أقيمـوا بنـي أمـي/ الـذي ينفتـح علـى عالـم الانتمـاء الكامـن فـي عالـم الرحمـة والاسـتقرار، عالـم لا ينتمـي إلـى عالمـه، بـل هـو أمْيَـل عنـه (فإنـي إلـى قـوم سـواكم لأميَـلُ). ففـي اسـم التفضيـل «أمْيَـل» نقـرأ تضـادًّا بيـن رغبـة بالميـل إلـى قومـه -تجتـاح الشـاعر- ورغبـة بالميـل عنهـم. تضـادًّا ينـم عـن صـراع ذاتـي يحتـدم فـي أعمـاق الـذات الشـاعرة بيـن مسـاعي الانتمـاء وواقـع اللاانتمـاء. والوقـوف علـى مضمـر «طيَّـات»، التـي تعـدُّ بِنيـة سـرديّة، يؤكـد الإصـرار علـى الجماعيَّـة، بعيـدًا عـن الجماعـة (العصبيـة القبليـة)؛ لـذا كان السـعي إلـى بنـاء مجتمـع جديـد وواقـع جديـد.

يغـدو الضميـر (المتكلـم، والمخاطـب، والغائـب) أداةً مركزيـةً فـي بنـاء الحـوار، وطرفًـا رئيسًـا فـي معركـة الصـراع الوجـودي، (بنـي أمـي، ولـي دونكـم، ولسـت بمحيـار،...)، الـذي بـدأ ليـلًا (والليـل مقمـر)، محـدِّدًا فيـه المـكان (وفـي الأرض منـأى) المنـأى، الحمَّـال دلالات الانتمـاء الكائـن فـي قلـب الانعـزال. فنفـى الضيـق عـن الأرض وتأكيـد سـعتها، ونفـى السـعة عـن النفـس وتأكيـد ضيقهـا. إنـه يـرى فـي الأرض البـراح عالمًـا وجوديًّـا افتقـده فـي قبيلتـه وفـي نفسـه.

وفـي وقفـة مـع هـذا المشـهد السـردي الـذي يعتمـه الصـراع بيـن الـذات المنتميـة، والـذات الباحثـة عـن انتمـاء بديـل، وهـو الصـراع بيـن الـذات والآخـر- السـلطة القبليـة[1]:

---

(1) ديوانـه، ص62 - 68، المطـال: المماطلـة. أضـرب عنـه الذكـر صفحًا: أتناسـاه. الخمـص الحوايا: الأمعاء الضامـرة. خيوطة: خيوط فاتلة. الأهدأ: شـديد الثبـات. تنبيه: تجفيه. السناسـن: الفِقار. قحل: يابسـة.

أَديــمُ مِطــالَ الجــوعِ حَتَّــى أُميتَــهُ
وَأَضــرِبُ عَنــهُ الذِّكــرَ صَفحًــا فَأَذهَــلُ

وَأطـوي عَلى الخُمـصِ الحَوايا كَما انطَوَت
خُـــــيوطَةُ مــارِيٍّ تُغـــارُ وَتُفتَــلُ

وَآلَــفَ وَجــهَ الأَرضِ عِنــدَ افتِراشِــها
بِأَهـــــدَأَ تُنبيـــــهِ سَناسِــنُ قُحَّـــــلُ

طَريــدُ جِنايــاتٍ تَياسَــرنَ لَحمَــهُ
عَقيرَتُـــــهُ لأَيَّـــــها حُـــــمَّ أَوَّلُ

ينطـوي الفعـلان الحكائيـان (أديـم، آلـف) علـى وظيفـة مزدوجـة -تتجـاذب الشـنفرى فـي البنيـة السـردية- تتخللهـا نزعتـا الانتمـاء واللاانتمـاء؛ إذ إننـا نقـرأ مسـاعي الـذات الشـاعرة إلـى الانتمـاء الكائـن فـي الحريـة والإرادة والصبـر بعـد تجاهـل حاجـات الجسـد، مُعْلِيَـةً صـوت النفـس فـي إبائهـا، مقيمـة علاقتهـا مـع الموجـودات؛ لتغـدو الأرض ذاتًـا آمنـة، ومـلاذ انتمـاء لـكل «طريـد جنايـات». تُعَمِّـق هـذه العبـارة فـي تقريرهـا الإخبـاري بعدَهـا الدلالـي، الكامـن فـي البحـث عـن منتمًـى إليـه، مـن خـلال بحثـه عـن الهويـة، والانتمـاء إلـى الـذات، فيقـول[1]:

وَإِنْ مُـدَّتِ الأَيْـدِي إِلـى الـزَّادِ لَـمْ أَكُـنْ
بَأَعْجَلِهِــمْ إِذْ أَجْشَــعُ القَــوْمِ أَعْجَــلُ

وَمَــا ذَاكَ إِلَّا بَســطَةٌ عَــنْ تَفَضــلٍ
عَلَيْهِــمْ وَكَانَ الأَفْضــلَ المُتَفَضَّــلُ

ولـولا اجْتِنَـابُ الـذَّأْمِ لـم يُلْـفَ مَشْـرَبٌ
يُعَــاشُ بِــه إِلَّا لَــدَيَّ وَمَــأْكَلُ

(1) ديوانه، ص59- 61، البسطة: السعة. التفضل: ادعاء الفضل على الغير. الذأم: العيب. يُلفَى: يُوجَد. مُرَّة: صعبة أبية.

ولَكِــنَّ نَفْسًــا مُــرَّةً لا تُقيــمُ بــي
علــى الــذَّأمِ إلَّا ريثمــا أتَحَــوَّل

تُكوِّن جملة الشرط المنفي بنيةً إشاريةً رابطةً، وجملةً ثقافيةً رامزةً إلى الأنا الأعلى، وهي في حالة تعويض وسط عالم يفتقد ثقافته في الانتماء. يلتفت الشاعر من الغائب إلى الحاضر، ومن الهامشية إلى المركزية المتمثلة في أنفته دحضًا لمكامن الضعف النفسي الوجودي ولوجًا عالم الانتماء الذاتي في مفارقة (للغربة والضياع) وفك الحصار؛ إذ نقرأ في تمسك الشاعر بذاته «رد فعل على الحصار»[1].

فرض التمسك بالأنا الحاضرة ظلاله على اللغة، فبدت لغة المنتمي المحتاج مغايرة للغة اللامنتمي المشبع بالقيم؛ وهي تمثِّل بعدًا إشاريًّا علاماتيًّا على نسق يخفي ذاتًا غائبة في حضورها، تلتمس انتماء إنسانيًّا وسط مجتمع مؤنس (ولكن نفسًا مرة... أتحول).

تتآلف الوحدات اللغوية لتشكل حقلًا دلاليًّا واحدًا، (لم أكن بأعجلهم، بسطة عن تفضل، لم يلف مشرب ومأكل)، فثمة مفارقة بين الجوع الجسدي والشبع النفسي يخلقها الانقطاع الدلالي بين ما قبل النفي (لم) وما بعدها؛ إذ إن نفيَ العجلة إلى الزاد انتماءٌ إلى الذات غايته التماس الهوية التماسًا يؤكد انتصار الوحدة على الكثرة.

يحضر السارد برؤياه واصفًا ذاته، عالي الصوت والحضور، في قلب الحكاية تارة أو خارجًا عنها، مصورًا انتماءه إلى التشيؤ بصلابة، وغربته عن الإنسانية، مكتفيًا بمن يعطيه هوية[2]:

وَإنِّــي كَفانِــي فَقــدُ مَــن لَيــسَ جازِيًــا
بِحُســنى وَلا فــي قُربِــه مُتَعَلَّــلُ

---

(1) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص236.

(2) ديوانه، ص60، التعلُّل: التلهي. مشيَّع: شجاع. الإصليت: السيف المجرد من غمده. صفراء عيطل: قوس طويلة. هنوف: مصونة. المتون: جمع المتن وهو الصلب. الرصائع: الحلي. نيطت: عُلِّقت. المِحمَل: ما يُعلَّق به السيف على الكتف.

ثَلاثَــةُ أَصحــابٍ: فُــؤادٌ مُشَــيَّعٌ
وَأَبيَــضُ إِصليــتٌ وَصَفــراءُ عَيطَــلُ

هَتــوفٌ مِــنَ المُلــسِ المُتــونِ يَزينُهــا
رَصائِــعُ قَــد نِيطَــت إِلَيهــا وَمِحمَــلُ

يستحضر الشاعر قرائن سياقية تؤسس لواقعه الجديد، في عالم محصَّن بالقوة، لا مكان فيه لشعور «الأذى» في اللاوعي، فترانا نقرأ في أطواء الصور الشعرية ومضمراتها ذاتًا منهزمة منسحبة من العلاقات الاجتماعية السائدة، ذاتًا تلتمس في انتمائها المزمع إلى السِّلاح وجودًا يؤكده تعطشه إلى عالم القوة، تصديًا للواقع، ما يؤكد مركب النقص الكامن في نواة الذات.

يعمِّق الشاعر في سرديته الحكائية فَقْدَ مجتمعه القبلي لمتطلَّبات الوجود الإنساني، وعلى رأسها الحماية والأمان، متحديًا في خلال ذلك خصومه الضعفاء بقوَّة أصحابه (فؤاد مشيع، وأبيض إصليت، وصفراء عيطل).

يمتح الشاعر في سرده الشعري من الإشارات اللغوية ما يرسم واقعه، بمتَخَيَّل مسرود، محمَّل بمضمرات وأنساق ثقافية تتضاد ومعطيات البنية الاجتماعية القائمة على فردية الأساس المركزي، يقول[1]:

وَلَســتُ بِمِهيــافٍ يُعَشِّــي سَــوامَهُ
مُجَدَّعَــةً سُــقبانَها وَهــيَ بُهَّــلُ

وَلَســتُ بِعَــلٍّ شَــرُّهُ دونَ خَيــرِهِ
أَلَــفَّ إِذا مــا رُعتَــهُ اهتــاجَ أَعــزَلُ

وَلَســتُ بِمِحيــارِ الظَّــلامِ إِذا انتَحَــت
هُــدى الهَوجَــلِ العِسّــيفِ يَهمــاءُ هَوجَــلُ

(1) ديوانه، ص61- 62، المهياف: الذي يبعد بإبله طالبًا المرعى على غير علم، فيعطش. السوام: الماشية التي ترعى. مُجَدَّعة: سيئة الغذاء. السقبان: أولاد الناقة. بُهَّل: جمع باهل وهي التي لا صرار عليها، والصرار: ما يُصر به ضرع الناقة لئلا تُرضِع. العِلّ: الذي لا خير عنده. ألَفّ: عاجز ضعيف. اهتاج: خاف. الأعزل: لا سلاح له.

يشكل الفعل الناقص المكرر المنفي هنا (لست) إشارة ثقافية ذات مضامين إيحائية، وأبعاد دلالية بما تقيمه داخل نسقها؛ (ولست بمهياف يعشي سوامه، ولست بمحيار الظلام)، يشي النفي -هنا- بتصدُّع الأنا في انتمائها إلى النحن؛ فنفيُّ الضعف والاستلاب عن الذات انتماءٌ بديلٌ لذات يعلو صوتها بفخر بالتفوق والقدرة، وتفرُّد الأنا في علوِّ شأنها.

وفي الوقوف على مستويات التكرار بوصفه مظهرًا قارًّا نقع على ذات تكتمل بالآخر، وتستحضره في فخرها بنفسها. ما يقودنا إلى أن «شعر الفخر العربي كله لا يعدو كونه آلية من آليات الدفاع النفسي ضد عدم الثقة بالنفس، أو أسلوبًا من أساليب الذات في إقناع الآخر بأهمية الأنا، وربما في تشجيع هذه الأنا وتعزيزها إزاء واقع مذعور العلاقات، واقع لا يكون فيه الإنسان إلا سالبًا أو مسلوبًا»[1].

يتشظَّى النسق مولِّدًا أنساقًا أخرى في إطار وصف الذات المسرود لتغدو الأنساق شبيهة بـ«كيمياء الخلايا» على حد تعبير بارسونز[2]؛ وهذا ما يولِّده مشهد تحمله الشديد للبرودة، وتحمله الشديد للحرارة، ويؤكد خروج ذاتية الشَّنفرى من الهامشية بحثًا عن الوجود في مركزيته رغم استبطانها ملامح الانهزام[3]:

وَيَومٍ مِنَ الشِّعرى يَذوبُ لُعابُهُ
أَفاعيهِ في رَمضائِهِ تَتَمَلمَلُ

نَصَبتُ لَهُ وَجهي وَلا كِنَّ دونَهُ
وَلا سِترَ إِلَّا الأَتحَمِيَّ المُرَعبَلُ

تختزل الصورة دلالات الحضور والإنتاج الفعلي للذات التي اصطنعت عالمًا مؤهَّلاً للولوج في أطوائه انتماءً؛ فـ«لم يكن السلوك الانتمائي إجراءً مجانيًّا غالبًا، ومقولة التطهير الأرسطية هي ما ينطبق على هذه التهويمة»[4]. إنها عملية احتراق لمشهد اللاانتماء الذاتي، وتطهير من نسق الهامشية النفسية والذاتية وخلق عالم ينتمي إليه.

---

(1) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص220.

(2) نيكلاس لومان: مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2010، ص37.

(3) ديوانه، ص71، الشعرى: كوكب يطلع في فترة الحر الشديد. الرمضاء: شدة الحر. الكِنّ: الستر. الأتحميُّ المرعبلُ: عباءة ممزقة لا تَرُدُّ الحر.

(4) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص215.

ليس عبثًا أنْ ساق كلمة «يوم» نكرة؛ فقد أراد تعميم الحالة وشموليتها، فليس يومًا واحدًا، إنما مجموعة أيام تلك التي قاسى فيها الحياة شبه عارٍ إلا من الإرادة.

وصف الآخر

الآخر في اللامية نوعان: ظاهر ومضمر، قاس ورحيم، حيواني في لبوس إنساني، وإنساني في لبوس حيواني. الظاهر منهما: الحيوان، والمضمر القبيلة الجائرة أحكامها، المجردة من القيم، الحاكمة على الحياة بالتحول حيث الآخر، يقول[1]:

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ
وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جيْأَلُ

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ
لَدَيْهِمْ وَلَا الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

تعدُّ صور الحيوان بؤرًا دلالية تجسِّم حالة القهر والغربة بأسلوب درامي يتعدد فيه الخطاب بتعدد الذوات المُخاطَبة. فكان الذئب رمز التشرد والتوحش والقوة، أسقط عليه الشاعر صور المعاناة. وكان النمر والضبع رمز الافتراس. برزت الحيوانات الكاسرة ملاذ الذات الشاعرة ردًّا على غطرسة المركز (القبيلة). انطلاقًا من الإيمان بسمو الإنسانية وإقامة مبادئ العدل وتحقيق المساواة.

يعمد الشاعر إلى بنية لغوية غير مألوفة، من خلال رفعه الحيوان إلى مصاف الإنسان، فقد سمَّى غير العاقل بـ«الأهلون» إعلاءً لشأنهم؛ وفي ذلك مفارقة.

تجتمع في ياء المتكلم (لي) رغبة بالانتماء إلى الذات أولًا، وإلى الجماعة ثانيًا. (غَيرَ أنَّني/ إذا عَرَضَت أولى الطَّرائِدِ أبسَلُ) وتؤكِّد الصراع المبطن العميق الذي تعيشه الذات الشاعرة بين عقدتها الدونية وأناها العليا. فـ«**الأهلون**» **للذات** قناع فني ومعادل موضوعي للذات الشاعرة في فقد مكونات الوجود.

---

(1) ديوانه، ص59، السيد: الذئب. العملس: القوي السريع. زهلول: خفيف. العرفاء: الضبع الطويلة العرف. جيأل: من أسماء الضبع. الجاني: المقترف الجناية. جر: جنى.

يثبت الشنفرى في إقراره نوعية الأهل مركزيةً على مركزية استلابية، فخوضه غمار الموت بقلب جسور مركزيةً وحضورًا في ساحات الغربة، وأطياف الموت. لعلنا لا نسرف القول: إن كلًّا من تضخيم صورة المنتمى إليهم، وتقزيم صورة المُنعتق منهم، لعبةٌ فنيةٌ مقصودةٌ، نجح الشاعر من خلالها في إثبات انتمائه وحرصه على الانتماء إلى من انعتق منهم، يقول[1]:

وَأَغدو عَلى القوتِ الزَّهيدِ كَما غَدَا
أَزَلُّ تَهاداهُ التَّنائِفُ أَطحَلُ

فَلَمَّا لَواهُ القوتُ مِن حَيثُ أَمَّهُ
دَعا فَأَجابَتهُ نَظائِرُ نُحَّلُ

يشكِّل فعل الغدو جسرَ عبورٍ إلى التماس الحياة والوجود، عبر مسابقة الزمن وتخطيه؛ مرَّة لذاته وأخرى للذئب المعادل الموضوعي للذات الشاعرة المسحوقة قهرًا، وهي تضج صراخًا واحتجاجًا. تؤكدها لفظة «كما» التي تَشِي بمنسوب القهر بين الشاعر والذئاب في مشهد درامي يبلغ ذروة الاستلاب، «ولعل الجوع هو أحد أبرز الدوافع إلى إنتاج القصيدة برمتها؛ إذ لا يمكن لصورة الذئب الذي لواه القوت أن تكون إلا صورة الشاعر نفسه، وقد أخفق في الحصول على الطعام»[2].

تشكِّل صورة الذئاب في سرديتها النسيج الداخلي للذات الشاعرة، في انفعالاتها النفسية وسلوكياتها، ولا تكيُّفها مع الواقع الاستلابي المفضي إلى إحساس العجز عن تجاوز استلابية الواقع والانغماس في بوتقة الوعي؛ لذا قد نجد في ارعواء الذئاب استسلامًا ونكوصًا، ردًّا على الصراع المعيش. إن الذئب الذي «يَخوتُ بِأَذنابِ الشِّعابِ وَيَعسَلُ» يترجم أعماق الشاعر الراغب بالتحدي، ومعارضة الريح معارضة لواقع مأزوم مهزوم، فالريح عالم دهري استلابي لا تكون مواجهته إلَّا بالتحدي أو التكيف.

---

(1) ديوانه، ص63-64، أزل: ذئب قليل اللحم. تهاداه: تتناقله. التنائف: الأرضون أو المفازات. لواه: دفعه. أمَّه: قصده. النظائر: الأشباه. نُحَّلُ: هزيلة ضامرة.

(2) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص226.

تتَّضح براعة الشنفرى في القدرة على رسم ملامح الحلوليَّة، أو الاتِّحاد مع الذئب الذي تحوَّل إلى مرآة للذات، فيقول[1]:

مُهَرَّتَةٌ فوهٌ كَأَنَّ شُدوقَها
شُقوقُ العِصِيِّ كَالِحاتٌ وَبُسلُ

فَضَجَّ وَضَجَّت بِالبَراح كَأَنَّها
وَإِيّاه نوحٌ فَوقَ عَلياءَ ثُكَّلُ

وَأَغضى وَأَغضَت وَاتَّسى وَاتَّسَت بِهِ
مَراميلُ عَزّاها وَعَزَّتهُ مُرمِلُ

شَكا وَشَكَت ثُمَّ ارعَوى بَعدُ وَارعَوَت
وَلَلصَّبرُ إِن لَم يَنفَع الشَّكوُ أَجمَلُ

تعتلي البنية السردية لغة رمزيَّة تضمر معاني متعدِّدة، تشير -في بعضها- إلى الفجر المرتقب الذي يؤذن به صراخ الذئب، الذي من شأنه أن ينهي المعاناة (شكا وشكت، تنام). وفي كلا الضميرين يبدو السَّارد مركزًا يجهد -في لا شعوره- لإقناع نفسه أنه منتمٍ إلى وجوده الإنساني، فالشكوى احتجاج الذات من الذات، صدى نفسٍ تجد في شكواها جواز مرور إلى الجماعة، أو سعي إلى الحضور دحضًا لعالم الاستسلام، وإثباتًا للانتماء إلى الأنا، وبذلك يغدو هذا السعي اللَّاشعوري حضورًا في عالم التغييب.

أفصح الشاعر عن ذاته التائقة إلى الانتماء، تحقيقًا للإحساس بالذات والاستقرار والأمن.

وقد أسهم هذا الانفعال في توظيف تقنيات الربط التركيبي.

---

(1) ديوانه، ص65، مهرتة: واسعة الأشداق. الشدوق: جوانب الفم. كالحات: مكشَّرة في عبوس. بُسَّل: كريهة المنظر. ضج: صاح. النوح: نساء نوائح. الثكَّل: جمع ثكلى. أغضى: كف عن العواء. اتَّسى: اقتدى. مراميل: لا قوت لها. ارعوى: كفَّ ورجعَ.

الشخصيات الثانوية

- **القطا**: صاغ اللاشعور عند الشاعر صورة القطا الساعية إلى الوجود؛ ردًّا على مشهد الذئاب العاجزة، في مشهد صراع بين العجز والقدرة، بين التكيف واللاتكيف، مشهد يشي بانهزامية كامنة في البعد الداخلي للذات الشاعرة التي تبدو موزَّعة بين باعثي الإرادة والاستسلام، يقول: [1].

وتَشْرَبُ أسْآرِي القَطا الكُدْرُ بَعْدَمَا

سَرَتْ قَرَبًا أحْناؤُها تَتَصَلْصَلُ

يحضر القطا مسالمًا على محور القسوة والتصحر الوجودي؛ في سردية تنقلنا من مرحلة العجز إلى مرحلة القدرة، من الارعواء إلى الاعتلاء في صراع واضح بين رغبة الاستسلام ورغبة الاستعلاء انسجامًا مع عالم اللاتكيف. فهي حضور هادف لتبديد يباب الذات في حضورها الإنساني، وفي عَدْوها حيث مواقع الماء سعي نحو محور الخصب. وفي تقفٍّ أكثر بعدًا في طبقات اللوحة نلفي في القطا رمزًا للشاعر المنسحب من القبيلة مريدًا حرًّا، «فولَّيت عنها»، وإلى غيرها كان «أميل».

الحركة تقتل سكون الاستسلام في صورة القطا الساعية، وتبدد عالم التصحر النفسي، ففي جريها رغبة دفينة بالارتواء، (**فَعَبَّت غِشاشًا ثُمَّ مَرَّت كَأَنَّها ** مَعَ الصُّبحِ رَكبٌ مِن أُحاضَةَ مُجفِلُ**) والانفلات من قيد الارعواء، والنكوص والاستسلام متخطيًا متجاوزًا.

يستدعي الشاعر في سردياته ما يشبع حاجاته الدفينة إلى الوجود المتمثل بالخصب والتجدد والرقَّة التي تناهض قسوة الحياة وحرمانها، والقوة التي يتذرَّع بها التماسًا لقوَّة تعاند الوجود المعيش في قسوته.

---

(1) ديوانه، ص66، الأسآر: جمع سؤر، وهو البقية في الإناء من الشراب. القطا: طير مشهور بالسرعة. الكدر: مائلة إلى السواد. القَرَب: السير إلى الماء على بُعد ليلة. الأحناء: الجوانب. تتصلصل: تصوّت.

-**الأراوي:** لا تبتعد صورة الأراوي في نسَقيها (الظاهر والمضمر) عن صورة القطا، فقد جاءت الصورة تعويضًا عمَّا فقده من المجتمع الإنساني من شعور بالذات[1]:

تَــرودُ الأَراوِيَ الصُّحــمُ حَولِــي كَأَنَّهــا
عَــذارى عَلَيهــنَّ المُــلاءُ المُذَيَّــلُ

وَيَركُــدنَ بالآصــالِ حَولِــي كَأَنَّنــي
مِـنَ العُصـم أَدفـى يَنتَحـي الكَيـحَ أَعقَـلُ

تمثل (الأراوي) إشارة رامزة تحيل إلى ذهنية الشاعر المتصارعة بين رغبتين متنافرتين؛ أولاهما تدفعه إلى الاستكانة والاستسلام، وثانيتهما تحرِّضه على السعي إلى التماس الذات في وجودها.

تنبثق المفارقة التصويرية من المقارنة بين وضعين اثنين ينتمي أولهما إلى عالم الانتماء وتمثله الأراوي الرامزة إلى البديل الكنائي للذات المنتمية أو الساعية إلى الانتماء، وثانيهما ينتمي إلى عالم اللامنتمي، وهذا ما تجسده خلفية اللوحة ولونها الرئيس ذو التفاصيل الداكنة بدءًا من الليل المقمر إلى الرحيل في الأرض؛ إذ يتضادان في فعليهما ومكانيهما وزمانيهما.

أما «الأنا» فتظهر جلية في ظرف المكان (حولي)، الذي يبرز تنفُّجها النفسي في ظلِّ انكسارات متتابعة، ما يؤكد سعي الذات الشاعرة إلى تأكيد وجودها.

وفي وقفة مع صورة الأراوي الرامزة إلى الرقة والأنوثة يتناهى لنا مشهد الذات الشاعرة في عجزها ونقصها، فالأراوي التي ترود الصُّحم حوله، اللَّائي تشبه النِّساء، تَشِي بحاجته إلى الخصب والجمال؛ وهذا هو المجتمع الذي هو إليه أَمْيَل، كما هو أَمْيَل إلى مجتمع القوة والصلابة.

تتأكد حاجته إلى السكون الآمن، والحركة الساكنة والوجود العابر في التركيب

---

(1) ديوانه، ص72-73، ترود: تذهب وتجيء. الأراوي: جمع الأروية، وهي أنثى التيس البري. الصحم: السود الضارب لونها إلى السواد. يركدن: يثبتن. الآصال: جمع الأصيل. العصم: جمع الأعصم، وهو الذي في ذراعه بياض. الأدفى: طويل القرن. ينتحي: يقصد. الكيح: عرض الجبل وجانبه. الأعقل: الممتنع في الجبل العالي.

«يركدن بالآصال»، الذي يضمر عالمًا معيشًا يعيث بالفوضى واللاانتظام، بالحركة والتنقل، فلفظة الآصال تختصر زمن الاسترخاء والراحة التي تمارسها الأراوي. ولا غرو في أن استخدامه لفظة «العصم» إيحاء بالمنعة، والعاصم الجبل، وتأتي لفظة «أدفى» (القرون الطويلة) لتعزز مفهوم القوة والمنعة.

شكَّلت موجودات البيئة مساقط للذات؛ فالشاعر «يضفي عليها إقحامات من خارجها، أي يلونها بصفرة أعصابه، وبذلك يتحول الذاتي إلى خصائص موضوعية للمجال، مع أن هذه الخصائص لا تعدو كونها إضفاءات أولجها الوعي في معنى المجال وليست أصيلة فيه، أن يكون كل شيء مقهورًا يعني أن القهر يتجاوز الروح ليحايث الكائنات ويباطنها»[1]، ومن هذه الموجودات -أيضًا- **القوس**: التي برزت، في صوتها، قناعًا للذات الشاعرة المعنَّاة قهرًا وظلمًا، ولا مُصْغٍ لأنينها[2]:

هَتوفٌ مِنَ المُلسِ المُتونِ يَزينُها
رَصائِعُ قَد نيطَت إِلَيها وَمِحمَلُ

إِذا زَلَّ عَنها السَّهمُ حَنَّت كَأَنَّها
مُرَزَّأَةٌ عَجلى تُرِنُّ وَتُعوِلُ

يختصر الفعل «حنَّت» سرديات النفس في فقدها عنصر الانتماء. ففي صوت القوس حنين الأم (القوس) إلى ولدها (السهم) الخارج من حضنها، الهاجر أمانه وانتماءه ودفء وجوده، وفي ذلك إشارة قوية إلى القبيلة التي تركها، وأبنائها الذين لم يأسفوا عليه حين غادرهم والليل مقمر، ولم يحِنُّوا عليه.

كثَّف الشاعر في موجودات البيئة سرديات الذات اللامنتمية في سعيها إلى الولوج بيادر الانتماء، والنقطة الجوهرية هنا، إظهار الهامشية مظهر المركز، ومحاولة إغماض عنصر الضعف وتحويله إلى قوة بفعل إرادة الذات.

---

(1) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص241.

(2) ديوانه، ص60، هتوف: مصوِّتة. المتون: الصلبة. الرصائع: الحلي. نيطت: علقت. المحمل: ما يُعلق به السيف. زلَّ: خرج. حَنَّتْ: الحنينُ صوتُ الوتر. مرزأة: كثيرة المصائب. عجلى: سريعة. تعول: تبكي بحزن.

- **زمن الخطاب الحكائي المسرود:** ليس خافيًا علينا أن ثمة تفوُّقًا واستعلاءً تعزِّزهما المفارقة الضدية في نظرته حيال الزمن؛ فالظلمة ولَّادة النور، والتشرد ولَّاد الانتماء، والهامشية ولَّادة المركزية، ففي الأرض- الملاذ مسعى إلى الحرية، والانتماء. وبهذا شرع الشاعر في رحلة الانتصار للذات الجريحة، وحدد الرحلة بتوقيت الليل الذي يتسع للراحلين.

يشكِّل الزمن في اللامية نظامًا نسقيًّا له خصوصيته وفاعليته في تشكيل تصورات الشاعر حول ما يواجهه من صراع، فعلاقة الشاعر مع الزمن موسومة بالتوتر والإحساس بقوة غيبية خفية تترك أثرها عليه فتصبح قدرًا محتومًا.

«لا يمكن إدراك الزمن إلَّا في تعقده وتركيبه»[1]. إن سلطة «الزمن، القدر، الموت» هي الناسخة لخيوط الصراع الإنساني مع الإنسان نفسه والمكان، فنجد صورة «الآخر- الدوني- الهامشي» المتوترة في أثناء لحظة فرارها أو حزنها من بطش الآخر السلطوي، والدخول في مرحلة تُفقِدها الإحساس التام بالحياة لما تتعرض له، ومعرفة الطريق إلى الخلاص هو الموت، وتحاول هذه الدراسة إبراز التجليات الموضوعية للزمن في هذا النص لتكشف للمتلقي تلك الاستراتيجية التي تتعامل بها ثقافة الشاعر مع الأنساق التي يؤلفها الزمن[2].

فَقَد حُمَّت الحاجاتُ واللَّيلُ مُقمِرٌ
وَشُدَّت لِطِيَّاتٍ مَطايا وَأَرحُلُ

حُدِّد زمن الحكاية طبقًا لمعطيات اجتماعية؛ فيحضر الزمن بنوعيه (الفيزيائي والسيكولوجي) متناوبًا في السِّياق الحكائي على إبراز جدلية الذات - الواقع وتناوب طرفيها، يقول[3]:

وَلَيلَةِ نَحسٍ يَصطَلي القَوسَ رَبُّها
وَأَقطُعَهُ اللاتي بِها يَتَنَبَّلُ

---

(1) غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1982، ص 52.

(2) ينظر: حازم البارز: الثنائيات في شعر الرابطة القلمية، دار الكتاب الأكاديمي، عمان- الأردن، 2020، ص355.

(3) ديوانه، ص58- 71. المطي: الحيوان المتهيئ للرحيل. النحس: البرد. يصطلي: يستدفئ. ربها: صاحبها. الأقطع: جمع قطع، وهو نصل السهم. يتنبل: يتخذ منها النبل للرمي. الغطش: الظلمة. البغش: المطر الخفيف. السعار: شدة الجوع. الإرزيز: البرد. الوجر: الخوف. الأفكل: الرعدة والارتعاش. أيمت: جعلتهن أيامى. الإلدة: الأولاد. أليل: شديد الظلمة. الغميصاء: اسم مكان. الشعرى: كوكب يطلع في الحرِّ الشديد. الرمضاء: شدة الحر. تتململ: تتحرك وتضطرب.

دَعَستُ عَلى غَطشٍ وَبَغشٍ وَصُحبَتي
سُعارٌ وَإِرزيزٌ وَوَجرٌ وَأَفكُلُ

فَأَيَّمتُ نِسوانًا وَأَيتَمتُ إِلْدَةً
وَعُدتُ كَما أَبدَأتُ وَاللَّيلُ أَليَلُ

وَأَصبَحَ عني بِالغُمَيصاءِ جالِسًا
فَريقانِ مَسؤولٌ وَآخَرُ يَسأَلُ

وَيَومٍ مِنَ الشِّعرى يَذوبُ لعابُهُ
أَفاعيهِ في رَمضائِهِ تَتَمَلمَلُ

ثمة زمن ممتد في ثلاثية: «الماضي، الحاضر، المستقبل»، زمن يشكل دهرية لامحدودة الجور، يسهم في إبرازها إقرار إخباري بصراع الأزمنة، متضمِّنًا تعالق الذات الغريبة بحريتها؛ وتعالي نبرة السخط على هذا واقع مزدر في الزمان الصَّعب.

بدا الزمن ثقيلاً سعى الشاعر إلى تخفيفه منتقلاً إلى النور «وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ»، وما تضمنه وهجه من «وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلي القَوْسَ رَبُّها» معاني غربة واستلاب تعرضت له الذات الشاعرة جراء ضنين الطبيعة ببردها الذي ساق إلى اللهيب «إحراق القوس» التماسًا للدفء. فالسلاح الذي يوازي في قيمته الحياة بات للحياة وسيلةً، بعد أن فقد الانتماء إلى الجماعة الإنسانية وحلَّت «لَيْلَةِ نَحْسٍ» وهامشية.

رفض الشاعر ثقافة الهامشية والدونية، مُعْملًا ثقافة الموت في مواجهة السلطوي، ترسيخًا لمفهوم البقاء. كان القوس ذاتًا أحرقت لإحياء ذات، وكان إحراقها ردًّا على بطش السلطوي، كما كان التيتيم والتنكيل موتًا لموت، وخلاصًا من الموت بالموت: أيمت وأيتمت، «واللَّيلُ أليَلُ» في مشهد يرى الشاعر في الموت فيه حياة، ففي القتل والتيتيم انتماء بدافع اللاانتماء.

تختزل مفردة يوم شمولية الزمن وتأثير ألم القهر في غربة الذات، في مفارقة تصويرية على ثنائيتي الليل الأليل والليل الأحرّ، وبين الليل الأليل والليل الأشدّ تتكثف دلالات الغربة والهامشية.

إن الزمـنَ آخـر مركـزيٌّ متسـيِّدٌ فـي كل شـيء، وفـي مواجهتـه إحسـاس بالرضـا النفسـي، والانتمـاء.

المكان في الخطاب المسرود

يشـكل المـكان فـي اللاميـة بـؤرة مركزيـة بوصفـه المـلاذ الآمن فـي النسـق الظاهر، وسـطوة السـلطوي (الآخـر) فـي النسـق المضمـر. فالمـكان بـؤرة صـراع بيـن الحيـاة والمـوت، البـؤرة التـي أبـرزت الشـاعر فـي هامشـيته أسـيرًا لسـلطة المـكان الـذي أفرزتـه هيمنـة السـلطوي، مغتربًـا.

وَفــي الأَرضِ مَنــأى لِلكَريــمِ عَــنِ الأَذى
وَفيهــا لِمَــن خــافَ القِلــى مُتَعَــزَّلُ

بـرز المـكان فـي اللاميـة مفتوحًـا أشـبه بالعجائبـي، تخلـو منـه الحواجـز والحـدود. إنـه الصحـراء، المسـرح الكونـي الحافـل بتيمـات الانتمـاء، والاغتـراب، والحريـة والوجـود.

ليـس خافيًـا أن ثمـة تعالقًـا بيـن المـكان المفتـوح والمـكان المغلـق (الـذات)، فالانفتـاح انتمـاء حـرٌّ، أو هـو تحـرر منشـود مـن قيـد الانتمـاء التعسُّـفي؛ لـذا يـؤدي المـكان دورًا مهمًّـا فـي نمـو الأحـداث.

وكـون هـذا المـكان مفتوحًـا فهـو يرتبـط بالحالـة النفسـية وطبيعـة شـعور الـذات تجاهـه؛ لأن المـكان ليـس مسـاحة فحسـب، بـل هـو حالـة نفسـية كذلـك، فسـمة المـكان وتحديـد هويتـه تجـري مـن قبـل فعاليـة الـذات المتوزعـة مـا بيـن الانغـلاق علـى نفسـها أو الانفتـاح نحـو الخـارج.

يديـر مـا احتـواه المـكان دفـة العجائبيـة فـي سـردية اللاميـة، ومـن عجائبيـة المـكان أَنْسَـنَة الحيـوان فيـه. كان اللبنـة الأساسـية لتجلـي الحـدث المركـزي، المـلاذ الـذي رسـمه الشـنفرى ببراعـة فـي قولـه: «وَفـي الأَرضِ مَنـأى لِلكَريـمِ عَـنِ الأَذى»، فقـد بـدأ لاميتـه باللاانتمـاء وأنهاهـا بالانتمـاء إلـى مجتمـع مُؤَنْسَـن يفـوق المجتمـع الإنسـاني أمانًـا وانتمـاءً.

تتأكَّد هوية الذات الشاعرة في علاقتها بالمكان، فتغدو الصحراء فضاء واسعًا يستوعب انفتاح رؤية الشاعر على الحياة بعد تجاوز مسافة توتر وشعور الاغتراب:

وَآلَفَ وَجهَ الأَرضِ عِندَ افتِراشِها
بِأَهدَأ تُنبيهِ سَناسِنُ قُحَّلُ

لَعَمرُكَ ما في الأَرضِ ضيقٌ عَلى امرِئٍ
سَرى راغِبًا أَو راهِبًا وَهوَ يَعقِلُ

وَأَستَفُّ تُربَ الأَرضِ كَيلا يَرى لَهُ
عَلَيَّ مِنَ الطَّولِ امرؤ مُتَطَوَّلُ

ثمة ما يُعمِّق الفارق بين السلطوي والدوني الذي يدل على الحرمان والضياع والقهر، كاشفًا الشاعر عيوب السلطوي وانحرافه عن قيمة الخلق، في استحواذه على فضاءات مكانية وإنسانية تمارس الحياة في تجلياتها ومنها علاقات التوادِّ والتراحم.

يواجه الشاعر ثقافة الهيمنة السلطوية بثقافة مضادة لها تتمثل بالإصرار والعزيمة والتحمل، وكأنه يوحي بنزعته إلى تحرير المكان والإنسان من هيمنة السلطوي. جعل الشاعر النص ذا خصيصة جمالية تتشكل بوصفها رسالة فكرية ولغوية وثقافية يدافع بها الشاعر عن هذا الواقع الذي يأتي انعكاسًا لبنيات المجتمع وتنوعاته الثقافية.

تحمل اللامية في أطوائها أنساقًا ثقافية ظاهرة ومضمَرة تختصر صراع الإنسان مع الإنسان، وصراع الإنسان مع المكان، وصراع الإنسان مع الزمان. لقد واجه الشاعر الحياة انطلاقًا من تجربته الذاتية (قَهْر- غُرْبة- فَقْد) في مواجهة السلطوي الظالم والتمرد على هذه التصرفات بفعل النص، ومن ثَمَّ بناء عوالم إنسانية حالمة تحفظ للإنسان مركزيته، وهويته في الوجود، حيث تناولت القصيدة العنف والمنفى والظلم والقهر وهي من أكثر المواضيع تداولًا في خطابات النقد الثقافي، لاسيما بعد تفاقم الظواهر الاجتماعية المؤسسة لهم.

قادتنا القراءة النسقية للامية الشنفرى إلى حدود التأويل وفيض المعنى المتدفق على جوانب النص الذي يمتلك قدرات لامتناهية من المضمرات النسقية، ومن ثم محاورته والدخول معه في جدال رؤيوي قصد اقتناص المعنى البعيد في السرد. أبدع الشنفرى خطابه الشعري من منطق القطيعة مع الآخر (المنظومة القبلية الإنسانية) مؤسِّسًا رؤية جديدة لواقع وجودي يشكل الانتماء إليه بؤرة دلالية.

لقد غذَّى اللاانتماء مقدرة الشاعر على تجاوز النسق والانزياح عنه، فكان كسر المعيارية الاجتماعية والثقافية، وخلقًا للانزياح الثوري المستمر.

الخاتمة

لم يقتصر انزياح الصعاليك الوجودي على تمردهم وسبل تمردهم، وأسس مواجهاتهم الواقع الثقافي المضطَهِد، واللاانتماء الذي فرضته الثقافة القبلية فحسب؛ وإنما امتد الانزياح إلى الإبداع الشعري الخارج عمَّا هو مألوف لدى شعراء القبائل؛ فتجاوزوا مبدأ عمود الشعر، واستبدلوا بالقصائد المطولة والوقفات الطللية مقطَّعاتٍ يغلب على أكثرها وحدة الموضوع، الذي يُعَبِّر عن واقع استلابي لم يُسْتَكَن له، قادهم إلى التمرد، وتقويض النسق الاجتماعي السلطوي، والسعي إلى صنع نظام الاشتراكية القائم على طبقة صاغت لنفسها قيمًا جديدة مضادة للقيم القبلية، تعتمد آلية المساواة والعدالة الاجتماعية والحرية، والشخصية الفردية، وتحقيق الاستقلال الذاتي وصنع الوجود الإنساني الأصيل المعبر عن الهوية الثورية المتمردة.

فَصَيْحَات الفقر والغربة استحالت أناشيدَ ثوريةً تتغيَّا نسق المركز، وتُعْلِي من قوة النفس، وتسمو بها، ولا سيما في مشاهد الصراع والتنافر الحادة مع المجتمع، وإشاعة حالة اللانظام واللامألوف والفوضى (الأنومية) في المجتمع.

تمكَّنت نصوص الصعاليك من التعبير عن ثقافة اللاانتماء والهامشية والثقافة المضادة لها، بدءًا من السلطة القَبَلِيَّة الجائرة، التي فرضها التفاوت الطبقي المستبد ومنظومته الاجتماعية التي تضادَّت مع مُفْرَزَاتها في سعي إلى تقويض البناء الاجتماعي الأبوي بقيمه الطبقية النسقية، والاستعاضة عنه بنظام طبقة صاغت لنفسها قيمًا جديدة مضادة

للقيـم القبليـة، ومغايـرة تعتمـد ثقافـة المسـاواة والعدالـة الاجتماعيـة والحريـة، وتحقيـق الاسـتقلال الذاتـي وصنـع الوجـود الإنسـاني الأصيـل المعبِّـر عـن الهويـة الثوريـة المتمـردة لا الهويـة المهمشـة التابعـة، ومـن ثَـم خلـق الثقافـة المضـادة للثقافـة السـلطوية المهيمنـة.

توصلنـا إلـى أن الثقافـة المضـادة للامنتمـي الصعلـوك نَمَـتْ فـي ظـلال هيمنـة ثقافـة الامتثـال، والخضـوع، وسـيادة الـروح المستسـلمة أمـام السـلطة القبليـة، والسـلطة السياسـية الحاكمـة؛ لـذا كان تمـرد الصعاليـك علـى النظـام الاجتماعـي والسياسـي، وعلـى المعيـار الفنـي انزياحًـا اجتماعيًّـا وثقافيًّـا وفنيًّـا فـي آن واحـد. نمـت هـذه الثقافـة المضـادة للامنتمـي الصعلوك فـي ظـل هيمنـة الثقافـة اللامتثاليـة، وسـيادة الـروح المستسـلمة أمـام السـلطة القبليـة والسـلطة السياسـية الحاكمـة كمـا عبـرت عنهـا القصيـدة التقليديـة القبليـة الخاضعـة لعمـود الشـعر؛ لـذا كان تمـرد الصعاليـك علـى النظـام الاجتماعـي والسياسـي وعلـى المعيـار الفنـي انزياحًـا اجتماعيًّا وثقافيًّـا وفنيًّـا فـي آن واحـد.

فـكان أثـر اللاانتمـاء والتضـاد مـع النسـق الجمعـي فعَّـالًا فـي تغذيـة المقـدرة علـى التخطـي والتجـاوز، والانزيـاح عـن النسـق؛ فـكان هدمهـم المعياريـة الاجتماعيـة والثقافيـة والفنيـة وانزياحًـا وتغييـرًا ثوريًّـا مسـتمرًّا، وتمـردًا علـى النمطيـة والمألـوف بمـا يسـاير ويتناسـب وتحقيـق ذواتهـم. وجـاء إبداعهـم الفنـي خطابًـا شـعريًّا نبـا عـن الخطـاب الشـعري النمطـي؛ منطلقيـن مـن قاعـدة التأسـيس لرؤيـة جديـدة للواقـع، تقـوم علـى مبـدأ التضـاد واللاانتمـاء والتمـرد، لا الامتثـال والخضـوع للسـلطة.

وقـد أبـرزت الدراسـة أهـم المركزيـات الثقافيـة التـي أسسـت لثقافـة المركـز بنوعيـه: الإيجابـي مُجسَّـدًا بعـروة الناهـض مـن بـؤر الهامشـية إلـى إعـلاء الـذات علـى الآخـر، وقـوام المركزيـة هنـا المبـادئ والقيـم. والسـلبي الـذي تُجسِّـده المنظومـة القبليـة بثقافتهـا التـي جبَّـت الآخـر لفقـرِهِ وضعفِـه، وبـرزت فـي وجـود مخاتـل، قوامـه القـوة الماليـة والسـطوة.

وقـد مثَّـل شـعر الصعاليـك نتـوءًا ثقافيًّـا آخـر فـي جسـد الأعـراف الثقافيـة، مـن حيـث عـدم خضوعـه المطلـق للتقاليـد الفنيـة المتعـارف عليهـا، مثَّـل البنيـة الهيكليـة للقصيـدة فـي مطلعهـا وترتيـب أغراضهـا، وفـرضَ أعرافًـا خاصـة وتقاليـد مغايـرة تمامًـا، ربمـا أهمهـا رفـض فكـرة الأطـلال وإلغاؤهـا مـن القصيـدة باعتبـار أن الطلـل دلاليًّـا ورمزيًّـا محـور الانتمـاء والالتصـاق

بـالأرض/ الوطـن[1]. فالصعلـوك فاقـد الانتمـاء إلـى الوطـن، ملتصـق أشـد الالتصـاق بأقرانـه مـن المنبوذيـن، وحيوانـات الصحـاري. فقـد اسـتعاض عـن أهلـه ووطنـه بـأي مـكان يمكـن أن يحويه.

أسـقط الصعاليـك كافَّـة المرجعيـات، وأبدعـوا خطابهـم الشـعري مـن منطلـق القطيعـة مـع الخطـاب الشـعري التقليـدي القائـم علـى النمذجـة والتقاليـد؛ لأنهـم أرادوا التأسـيس لرؤيـا جديـدة للواقـع، رؤيـا قائمـة علـى مبـدأ التضـاد واللاانتمـاء والتمـرد، لا الامتثـال والخضـوع للسـلطة.

فاللاانتمـاء والتضـاد مـع السـياق العـام أو النسـق الجمعـي هـو الـذي يغـذي المقـدرة علـى تجـاوز السـياق والانزيـاح عـن النسـق، إذ إن كسـر المعياريـة الاجتماعيـة والثقافيـة والمعياريـة الفنيـة يعنـي كسـر النسـق وخلـق الانزيـاح والتغييـر الثـوري المسـتمر. وقـد نسـتنتج بمحـض الاسـتنباط لا اليقيـن أن خطـاب اللامنتمـي الصعلـوك لا يمكـن مـن خـلال نزعتـه الأنوميـة اللامعياريـة وغيـر القـارة، إلَّا أن يكـون اختبـارًا للـذات فـي قدرتهـا علـى تجـاوز النسـق الجمعـي، بحيـث يبـدو الخطـاب الصعلوكـي مشـروعًا مسـتقيميًّا ثوريًّـا غيـر مكتمـل يعبـر عـن الحاجـة الدائمـة إلـى التغييـر والتمـرد وإلـى اكتشـاف دائـم للمسـتقبل، أي التحريـض علـى الثـورة ضـد الأنسـاق الاجتماعيـة القـارة والتقاليـد السـلطوية الفوقيـة، كمـا هـي الثـورة علـى التقاليـد الفنيـة القـارَّة فـي القصيـدة التقليديـة.

(1) ثنـاء أنـس الوجـود: رؤيـة العالم عند الجاهليين.. قراءة في ثقافة العرب قبل الإسـلام، منشـورات عين للدراسـات والبحوث الإنسـانية والاجتماعية، 2001.

المصادر والمراجع:

أولًا: المراجع العربية:

- أنس الوجود، ثناء: رؤية العالم عند الجاهليين.. قراءة في ثقافة العرب قبل الإسلام، منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2001.
- البارز، حازم: الثنائيات في شعر الرابطة القلمية، دار الكتاب الأكاديمي، عمان- الأردن، 2020.
- باشلار، غاستون: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1982.
- التّهانوي، محمّد علي: كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: د. رفيق العجم، تحقيق: د. علي دحروج، ج1، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1966.
- خليف، يوسف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي.
- الشنفرى: ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق: د. إميل بديع يعقوب، منشورات دار الكتاب العربي.
- عصفور، جابر: آفاق العصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1997.
- عليمات، يوسف: النسق الثقافي.. قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2009.
- الكفوي، أبو البقاء: الكلّيات (معجم في المصطلحات والفروق اللّغويّة)، تحقيق: عدنان درويش، دار الرّسالة، بيروت، ط1.
- لومان، نيكلاس: مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2010.
- ابن منظور، جمال الدّين: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1968.
- ولسون، كولن: اللامنتمي، دار الآداب، بيروت، ط5، 2004.
- يقطين، سعيد: تجليات الخطاب الروائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1988.
- اليوسف، يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي.
- Dictionnaire résumé de la théorie du lange. Hachette université، 1979.
- David crystal Ancyclopedia Dictionary of language ;Blakwell pub. oxford- U. K1st ed. 1992; p. p106.

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House
2022