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 الثامن - أغسطس 2023م

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 10، 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

استراتيجية التجديد في السرد عند حسن لشكر
مصطفى عطية جمعة 7

بنية المكان في رواية «طيور النبع»
ولد متالي لمرابط أحمد محمدو 43

ملامح الواقعيّة التّلفظيّة في الخطاب السّرديّ بين الاتّجاه الماركسي ونظريّة النقد الثّقافي
محمّد عرعاري 79

أصناف التعدد اللغوي في الرواية المغربية الحديثة ومظاهره، رواية "شمس العشي (عايدة)"
علي بوراس 111

المشغل السردي في شعرية قصيدة النثر
عدنان أبو أندلس 135

صورة العرب المسلمين في رواية (رحلة إلى القدس) للروائي الأمريكي صول بيلو
إلياس خلف 161

صورة الرجل وعلاقتها بالديناميات النفسية للقهر في السرد النِسوي مقاربة نقدية من منظور التحليل النفسي
رشا الفوال 185

سردية السياق في أوبرا (كاوا الحداد)
صفاء الدين أحمد فاضل القيسي 215

رهانات السرديات الذاتية والتباساتها حوار مع د. محمد الداهي
إدريس الخضراوي 241

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. هدى المعدراني** (لبنان)
أ.د. فاضل عبود التميمي (العراق) **د. رامي أبو شهاب** (قطر)
د. محمد مصطفى سليم (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

تعد استراتيجية الخطاب السردي في مجلة «**سرديات**» -التي تصدر عن المؤسسة العامة للحي الثقافي، كتارا- خطوة نحو الانفتاح المدروس على الوعي الثقافي والمعرفي، بعد أن شقت «**سرديات**» طريقها بروح متلقيها، منذ نعومة أظافرها؛ سعيا إلى أن يكون نتاج «**سرديات**» قائما على الانفتاح الثقافي، الذي من شأنه أن يرسِّخ تنشيط الوعي على الصعيد الإقليمي والعربي والدولي.

وليست مجلة سرديات إلا حلقة مضافة إلى ما تقوم به نظيراتها من اجتهاد في إطار محاولات الكتَّاب، الذين التفوا حول المجلة؛ ساعين إلى الإسهام في تنمية الحالة الفكرية والثقافية في الوعي العربي، على وجه التحديد، وهي المحاولة التي تنسجم مع قدرتها، وتَحملها إمكانية الظروف التي تجابه المثقفين، الذين تجمعهم معالم التحرر والانعتاق من قيود السرديات الكبرى، التي تربعت على عرش الثقافة العربية حقبة من الزمان، حين كانت حافلة بالوجوم.

تنفتح «**سرديات**» -من دون أي شرط- على كل الدراسين والمثقفين الذين يتواصلون معها بدراساتهم النَّيِّرة، ونتوقع منها الإبداع الجديد، فضلا عن البحوث الأصيلة في جو الانفتاح على الثقافات المتنوعة، على أن يدرك المثقفون أن «**سرديات**» ليس من مهمتها أن تكون طرفا في الآراء المختلفة بين الكتاب والمبدعين، كما ليس من مهمتها أن تكون وريثة لأي اتجاه، بالنظر إلى أنها ليست مجلة تجارية، أو إشهارية، بالمعنى الذي تنهجه الكثير من نظيراتها. وتبعا لذلك تراهن المجلة على تعويم الوعي الثقافي المتحرر؛ بالجهود الرامية إلى تبني القدرة على القيم الثقافية للمجتمع، التي تشكل وعينا المعرفي.

إن المرحلة التي يمر بها الوعي المعرفي في الدراسات الحديثة، مرحلة تعمل على تفكيك الخطاب السردي، وإعادة تركيبه، من أجل معرفة مضامينه الخفية، والكشف على الوجه الحقيقي للوعي الفكري المجدي؛ رغبة في تعزيز مكانة الرؤية الحديثة لمجتمعاتنا العربية؛ وضمن هذا السياق تأتي «سرديات» حتى لا تكون محكومة بأبحاث منزاحة عن فرضيات هويتنا الثقافية، بقدر ما تسعى إلى أن تكون مُسهمة مع مراحل التحول والتغير، التي تتطلبها الدراسات الناجعة؛ بالتجارب المنفتحة على أشكال التوافق بين الثقافات المفيدة.

أ. د. خالد بن إبراهيم السليطي

رئيس التحرير

جميع الحقوق محفوظة

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

سَرديات

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، هجائيًّا 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

سَرْدِيَّات

مجلةٌ فصليةٌ علميةٌ مُحكمةٌ

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: .....

استراتيجية التجديد في السرد عند حسن لشكر «التنظير، والتقنيات، والتطبيق»

أ.د. مصطفى عطية جمعة[1]

البريد الإلكتروني

mostafaateia@gmail.com

(1) أستاذ الأدب العربي والنقد وباحث في الإسلاميات والحضارة، أستاذ بالجامعة الإسلامية مينيسوتا، محاضر في كلية التربية الأساسية بالكويت، أصدر 40 كتابا في الرواية والقصة القصيرة والمسرح، وفي النقد الأدبي والإسلاميات. ومن أبرز كتبه: أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، القاهرة، 2006 ، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، عمان، الأردن، 2010، اللحمة والسداة، نقد أدبي، القاهرة، 2010، شعرية الفضاء الإلكتروني في ضوء ما بعد الحداثة، نقد، القاهرة، 2016، الظلال والأصداء، نقد، القاهرة، 2015م، الوعي والسرد، القاهرة، 2016، السرد في التراث العربي (رؤية معرفية جمالية)، الشارقة، 2017، القرن المحلق (الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار)، الخرطوم، 2017م، الفكر الإسلامي المعاصر: استراتيجيات التجديد والخطاب والمستجدات، الجزائر، 2020.

Hassan Lashkar's Narrative Renewal Strategy:

Theorization, Techniques, and Application

Abstract:

The aim of this study is to study the dimensions of renewal in the narrative at the level of vision, structure, analysis and style, by the Moroccan critic Hassan Lashkar, in the light of the concepts of acculturation and sympathy, as two entrances to reading his critical achievement, where he benefited from any benefit from the modernist critical approaches, not being culturally or civilized, And consistent with his contemporaries of Arab critics, east and west; Then, his critical effort was discussed in exploring the relationship of narration with other arts such as cinema, plastic art, and music, as the contemporary novelist was inspired by these arts.

keywords:

Hassan Lashkar, Critical Renewal, Acculturation and Comparison, Narration and Other Arts, New Critical Vision.

استراتيجية التجديد في السرد عند حسن لشكر

«التنظير، والتقنيات، والتطبيق»

ملخص:

المستهدف في هذه الدراسة دراسة أبعاد التجديد في السرد على مستوى الرؤية والبنية والتحليل والأسلوب، عند الناقد المغربي حسن لشكر، وذلك في ضوء مفهومي المثاقفة والمجايلة، بوصفهما مدخلين لقراءة منجزه النقدي، حيث استفاد أي استفادة من المناهج النقدية الحداثية، غير مستلب ثقافيا أو حضاريا، ومتسقا مع معاصريه من النقاد العرب شرقا وغربا؛ ومن ثم تم مناقشة جهده النقدي في استكشاف علاقة السرد بالفنون الأخرى مثل السينما والفن التشكيلي والموسيقى، حيث استلهم الروائي المعاصر هذه الفنون.

كلمات مفتاحيّة:

حسن لشكر، التجديد النقدي، المثاقفة والمجايلة، السرد والفنون الأخرى، الرؤية النقدية الجديدة.

مقدمة

يمثل الناقد المغربي الكبير حسن لشكر (1959) نموذجا لجيل من النقاد العرب؛ سعى إلى الاستفادة من الثورة النقدية في الغرب، ليقرأ بها إبداعات السرد العربي الحديث والمعاصر، بتوظيف المناهج الجمالية والشكلانية والبنيوية، نائيا بنفسه عن القراءات الانطباعية، والأحكام المجانية، والإغراق في التفلسف والأبعاد الفكرية والاجتماعية، التي ولعَ بها نقاد الأجيال السابقة، فحمّلوا النصوص فوق ما تحتمل.

ولذا، فمن الأهمية بمكان قراءة المنجز النقدي في مجال السرد للحسن لشكر في ضوء السياقات الزمنية والتاريخية والثقافية التي عاصرها، وتفاعل معها، وهي فترة الثمانينيات والتسعينيات، فلم يكن ناقدا مقيدا بجدران الجامعة؛ بين التدريس، والبحوث التقليدية التي يعيد بها نتاج السابقين، وإنما انفتح على مجمل التيارات الأدبية بنصوصها السردية والشعرية، سواء المحلية (داخل المغرب)، أو العربية (في العالم العربي)، مستهدفا تسليط الضوء على الأبعاد الجمالية والإضافات الإبداعية، متوسلا بالجديد في ثورة النقد الحديث.

في ضوء ذلك، تأتي خطة هذه الدراسة، نمهّد فيها بمفهومي المثاقفة والمجايلة، بوصفهما مدخلين لقراءة منجز حسن لشكر، حيث استفاد أي استفادة من المناهج النقدية الحداثية، والشكلانية، غير مستلب ثقافيا في علاقته بالآخر الغربي، متسقا في ذلك مع مجايليه ومعاصريه من النقاد العرب في المشرق والمغرب؛ الذين توحدوا معه في هذا التوجه، ومن ثم نتطرق إلى جهده النقدي في استكشاف علاقة السرد بالفنون الأخرى مثل السينما والفن التشكيلي والموسيقى، حيث استلهم الروائي المعاصر هذه الفنون.

تـأتي هـذه الدراسـة ضمـن منهجيـة نقـد النقـد، هادفـة إلى تسـليط الضـوء عـلى الجهـد النقـدي للحسـن لشـكر، والـذي تـوزّع في العديـد مـن كتبـه، ودراسـاته، ومقالاتـه، فلاشـك أن الرؤيـة الشـمولية للعطـاء النقـدي؛ فيهـا مـن الـثراء والإثـراء، لأنهـا تنظـر إلى الإضافـة النقديـة التـي أضافهـا لشـكر، فـما النقـد إلا إبـداع عـلى إبـداع؛ إبـداع يقـرأ، ويحلـل، ويصـف، ويصنـف، ويشـير، بمـا يفيـد الحيـاة الثقافيـة عامـة، والنقـاد والمبدعـين خاصـة.

آمـل مـن اللـه سـبحانه وتعـالى أن تكـون هـذه الدراسـة جهـدا يضـاف لجهـود أخـرى، ضمـن مناقشـة فاعلـة في السـاحة العربيـة، لجهـود نقـاد اجتهـدوا للانفتـاح عـلى السـاحة الثقافيـة، غـير منغلقـين عـلى أنفسـهم أو الحيـاة الأكاديميـة الضيقـة.

المثاقفة والمجايلة في النقد العربي الحديث:

مـرّ النقـد العـربي الحديـث بأطـوار عديـدة، وأجيـال متتابعـة، سـاهم كل جيـل بعطـاء وافـر في قـراءة النصـوص الأدبيـة قديمهـا وحديثهـا. فمنـذ مطلـع عـصر النهضـة الأدبيـة الـذي بـدأ في النصـف الثـاني مـن القـرن التاسـع عـشر؛ ظهـرت حركـة نقديـة متنوعـة مـا بـين النقـد الصحـافي، والنقـد الأكاديمـي، والنقـد الانطباعـي، والنقـد المـدرسي، وكلهـا انـبرت للتعليـق والتحليـل والحكـم عـلى الأعـمال الإبداعيـة مختلفـة الأشـكال: شـعرا وسردا ونـثرا، متواكبـة مـع وجـود قاعـدة قرائيـة واسـعة، تلقـت النصـوص الأدبيـة المنشـورة، وبحثـت عـن نقـاد ينظّـرون لهـا، ويوضحـون أهـم سـماتها، وأبـرز رسـائلها. وبعبـارة أخـرى: فـإن النهضـة الأدبيـة الحديثـة، أفـرزت مبدعيهـا ونقادهـا، وبعـض المبدعـين كان نقـادا، أي جمعـوا الإبـداع والتنظـير والممارسـة النقديـة التحليليـة، مثـل عبـاس محمـود العقـاد (1964-1989)، وطـه حسـين (1889- 1973)، وإن كان غالبيـة المبدعـين اكتفـوا بالإبـداع، عـلى قناعـة منهـم أن الإبـداع عمليـة سـابقة عـلى النقـد، وكلـما تميـز النـص الإبداعـي في صياغتـه؛ حفـز الناقـد للغـوص والتحليـل فيـه. وهنـاك مـن المبدعـين والنقـاد مَـن سـعوا إلى نـشر مذاهـب أدبيـة جديـدة، تأثـرا بالمذاهـب الأدبيـة الغربيـة بخلفياتهـا الفلسـفية والفكريـة مثـل مدرسـة الديـوان والمدرسـة الرومانسـية. وهـو مـا ينبغـي التنبيـه عليـه، بأننـا لا

يمكـن قـراءة حركـة النقـد العـربي الحديـث بمعـزل عـن التيـارات الفكريـة والأدبيـة والنقديـة في الغـرب، وهـي قـراءة تحتّمهـا الموضوعيـة في التنـاول المنهجـي، دون الوقـوع في براثـن الاسـتلاب النفـسي إزاء حضـارة الآخـر الغـربي، أو التحصـن الثقـافي الهويـاتي، الـذي يـأبى أن يكـون للغـرب أي تأثـير عـلى ثقافتنـا الحديثـة، ظنـا منـه أن يدافـع عـن هويتنـا الثقافيـة والحضاريـة، مـن زاويـة إنـكار تأثـيرات الآخـر الغـربي علينـا.

وهنـا نلتقـي مـع مـا يذكـره سـعد البازعـي بـأن ثمـة محـددات ثلاثـة علينـا مراعاتهـا في قراءتنـا لحركـة النقـد الأدبي الحديثـة، أولهـا: أن واقـع النقـد العـربي الحديـث ليـس في نهايـة المطـاف سـوى جـزء مـن واقـع الثقافـة العربيـة بشـكل عـام، وأن كثـيرا مـما يصـدق هنـا، يصـدق هنـاك. ثانيهـا: أن النقـد العـربي الحديـث حقـق الكثـير مـن الإنجـازات عـبر علاقتـه الطويلـة بالنقـد الغـربي، ولكنـه أيضـا واجـه مـن المـآزق والخفـاق مـا يفـوق مـا حققـه مـن نجـاح. ثالثهـا: أن قـراءة النقـد العـربي الحديـث مـن زاويـة المثاقفـة مـع الآخـر، فالمثاقفـة تعـد إشـكالية كـبرى لثقافـات أخـرى كثـيرة في أنحـاء العـالم[1].

فلاشـك أن حـال النقـد العـربي لا ينفصـل عـن واقـع الثقافـة العربيـة وفضائهـا الواسـع. ففـي العـصر الحديـث تـم إحيـاء الـتراث العـربي البلاغـي والنقـدي والفكـري واللغـوي، ورأى عـدد مـن دارسي الأدب أن في الـتراث مـا يغنـي عـن المعـاصرة، ولـذا، رأينـا مواقـف منهـم متشـنجة، تنظـر إلى الثقافـة الغربيـة الوافـدة عـلى أنهـا ذوبـان في الآخـر، وفي الوقـت نفسـه، هنـاك مـن المثقفـين والمفكريـن مـن جهلـوا تراثنـا العـربي، ورأوا أن سـبيلنا الأوحـد هـو التمـترس في الفكـر الغـربي، وصـدرت منهـم مقـولات وشـعارات تتعـالى عـلى المـوروث، وإن درسـته فهـي تلـج إليـه بمنهجيـات غربيـة، وبعيـون اسـتشراقية، وهنـاك مـن أراد الجمـع والمـزج بـين الـتراث والمعـاصرة. وثمـة مَـن آثـر أن يكـون متفرجـا وليـس لاعبـا، يمتـاح مـن مقـولات كل فريـق مـا يتوافـق مـع هـواه، دون أن يغـوص في الخلفيـات المعرفيـة، ولا المعـارك الجدليـة. ولكـن الحقيقـة المسـلم بهـا، بعـد مـا يزيـد عـلى القـرن مـن التعاطـي الثقـافي مـع الآخـر الغـربي أن النقـد العـربي الحديـث حقـق

(1) سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، (بيروت- الدار البيضاء)، ط1، 2004، ص13.

الكثير من المنجز المعرفي والمنهجي من خلال تواصله الثقافي، شئنا أو أبينا، فنحن ننظر هنا بمرآة التاريخ، وفي ضوء الثمرة، بعدما انتهت المعارك، وانفضت المناكفات، وتبقت المنجزات. ولذلك، نرى وجوب إعادة قراءة تاريخ النقد العربي الحديث في ضوء مفهوم المثاقفة، الذي ينأى عن مفاهيم أخرى إشكالية، أبرزها مفهوم الاستلاب الحضاري، الذي يعني التأثر إلى حد الذوبان في ثقافة الآخر، ومفهوم الرفض الذي يعني التخندق في الموروث الثقافي، وبينهما مفاهيم عديدة منها تتعلق بالاشتباك والتصارع والذود، وأيضا الهيمنة والتبعية والانسلاخ والاستقواء والسقوط.

فالمثاقفة هي تفاعل بين الذات والآخر من أجل صياغة جديدة، تعكس رؤية تطورية حضارية للعالم، حيث إنها تختزل واقع تعايش؛ وتلاقح ثقافات مختلفة، تقوم على أساس من الشراكات الضمنية بين الأنا والآخر، بغية إنتاج معرفة موضعية، تهدف إلى الارتقاء بالإنسان وشروط حياته[1]. فمفهوم المثاقفة يفضّ كثيرا من التشنجات الفكرية، والتأزمات النفسية الثقافية، لأنه لا يعني الدلالة السلبية التي يفهمها البعض باستعلاء ثقافة على ثقافة، وهيمنة حضارة قوية على حضارات أو ثقافات ضعيفة، وإن وُجِدَ بشكل أو بآخر، وإنما يعني الدلالة الإيجابية التي تتمحور في التلاقح الثقافي، والإفادة الحضارية، دون استلاب أو ذوبان. نقول ذلك، ونحن متفهمون لأسباب الرفض التي يبديها البعض، إزاء حضارة الآخر الغربي الأوروبي والأمريكي، لعوامل عديدة، أبرزها الهيمنة الاستعمارية التي لازلنا نعاني من آثارها، وامتداداتها، والعولمة بكل تأثيراتها القيمية والأخلاقية، وأهمية الدراسة المتعمقة لتراثنا الثقافي والفكري والنقدي، ففيه ما يمكن أن يثري حركتنا النقدية والفكرية الحديثة، مع الرفض التام للتبعية، والغزو الثقافي، وهيمنة الخطاب الكولونيالي، وما يتصل به من استتباع واستقطاب وإماتة الخصوصية الثقافية، وبهذا تكون المثاقفة تمسكا بهويتنا، وتلاقحا مثمرا بنّاء مع ثقافة الآخر، وأيضا توصلا يراعي الندية الثقافية والحضارية.

---

(1) رواء نعاس محمد، المثاقفة والمثاقفة النقدية (في الفكر النقدي العربي)، بحث منشور في مجلة القادسية للآداب والعلوم التربوية، العددان (3-4)، المجلد (7)، 2007، ص171.

فالمثاقفة تعني: إثراء لمحتويات ثقافة وتلقيح ثقافة أخرى، فالنص القوي (وأيضا الفكر والمنهج القويان) يخلق حقيقته، ويوجد مفاعيله، ويفرض نفسه، ولا محيد لأحد على الوقوع تحت تأثيره، حتى لو دخل عليه دخول المفكر المعترض[1].

ولنتذكر جيدا أن كثيرا من كتب تراثنا العربي احتلت مكانة سامقة في التراث العالمي، ولا يزالون -إلى يومنا- يعودون إليها، مثل كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، ومؤلفات ابن رشد، وابن طفيل، والإدريسي، والبيروني، وابن سينا، والإدريسي.

كما أن واقع الثقافة العالمية يسير نحو التوحيد (بمعنى الوحدة)-على حد قول شكري عياد- يتم ذلك في السياسة والاقتصاد، وأيضا في الثقافة، ومَن ينعزل يحكم على نفسه بالموت، وهناك شعوب لا تواجهها المشكلة، لأنها لا تمتلك تراثا قوميا يميزها، مثل بعض الشعوب في آسيا وإفريقيا، خاصة الشعوب البدائية، والتي لم تعرف الحضارة إلا على أيدي المستعمر الغربي، فيكون ذوبانها وتأثرها ميسرا مع الثقافة الغربية، أما الشعوب التي تمتلك تراثا قوميا، ولها شخصيتها الثقافية مثل الشعوب العربية، فهي تواجه خطر الموت إذا انعزلت، حيث ستكون خارج العصر، والتطور العالمي، وخطر الموت أيضا إذا اندمجت كلية في الثقافة الغربية[2]، ولذا، ليس أمامها إلا التعاطي الإيجابي، على قاعدة المثاقفة، والتواصل الحضاري، والإفادة البنّاءة، وهذا ما فعلته الثقافة العربية الحديثة، في حقب كان التأثر فيها بين شد وجذب.

أما مفهوم المجايلة الأدبية، فهو -كما يفصّله محمد حافظ دياب- يُفهَم ضمن السياق التاريخي، وفي ضوء الملابسات والمناهج والأيديولوجيات التي أثّرت في العصر، ووفق المعطيات الاجتماعية والتوجهات الفكرية والتيارات الأدبية، التي شاركت في صياغة ملامح كل جيل، وحساسيته الفكرية والجمالية، فلا يمكن حصرها بين ما هو قديم منها، وما هو جديد، ولا بين ما خلّفته الأجيال السابقة، وما أحدثته الأجيال اللاحقة، ولا بين ما هو موروث وما هو مجلوب، إضافة إلى تعدد مصادر التأثير من فلسفة وفنون وتاريخ وأعمال أدبية ونقدية

---

(1) المرجع السابق، ص172.

(2) شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993، ص14، 15.

وفكـر سـياسي. يضـاف لذلـك، السـياق الاجتماعـي، واللغـة، والتقنيـات البلاغيـة، وجمهـور القـراء والجماعـات الوسـيطة، ونمـط البنـاء الجيـلي، تمثـل في كليتهـا مـؤشرات لتصنيـف رؤيـة كل جيـل أدبي، وهـي التـي تتفاعـل مـع أذهـان مبدعيـه وأحاسيسـهم، مـع وعيهـم بظـروف حياتهـم العامـة والشـخصية، لـكي تتخلـق في النهايـة فـرادة حساسـيتهم الخاصـة، أي طريقتهـم في الإدراك، وفي التعبـير، وفي البنـاء. ويشـير محمـد حافـظ ديـاب إلى الجيـل الأدبي الكـوني بوصفـه كتلـة إنسـانية مـن مختلـف الثقافـات والمجتمعـات، يشـعر أعضاؤهـا بالانتسـاب إلى الوحـدة الأنثروبولوجيـة للأشـكال التخيليـة، وفي قلـب هـذا الجيـل، تكونـت تجمعـات وطنيـة وإقليميـة وعالميـة تعمـل في مجـال الأدب، وتشـترك في الأهـداف العامـة والرمـوز وتبـادل المعلومـات والإحسـاس بالتضامـن، وتوسـيع نطـاق المبـادلات والتدفقـات العالميـة للإبـداع، عـن طريـق ترجمتـه ونـشره، مـوردةً اطـراد حجـم ونفـوذ هـذا الجيـل وتعـدد أدواره وقنواتـه، مـن مثـل حمايـة المـوروث الأدبي، وضـمان القواعـد المنظمـة لحقـوق الملكيـة، وكفالـة حريـة التعبـير في الاشـتغال بـالأدب[1].

فعندمـا نطلـق مصطلـح جيـل، علينا دراسـة مختلف المؤثـرات السياسـية والفكريـة والاجتماعية والأدبيـة، التـي كوّنتـه، وصاغـت نفسـيات أفـراده، ونـدرس في الوقـت نفسـه المنتـج الأدبي والفكـري الـذي أثمـره هـذا الجيـل، مـع الأخـذ في الحسـبان مـدى التوافـق بـين أعضائـه، فقـد يكـون هنـاك معـاصرون مجايلـون، ولكنهـم مختلفـون أو معارضـون أو متمـردون أو تقليديـون، ومـن هنـا يتحـدد القاسـم المشـترك في فهـم سـمات الجيـل مـا بـين التأثـيرات، والمنجـزات. بجانـب أن هنـاك ما يسـمى «صراع الأجيـال» كـما يذكـر غـالي شـكري، والـذي هـو ظاهـرة عالميـة إنسـانية، عـلى الرغـم مـن وجـود تباينـات في الجيـل الواحـد، في مدارسـه المختلفـة، فهنـاك -كـما يشـير شـكري- فـروق بـين المدرسـة الإنجليزيـة والفرنسـية في التيـار الأدبي الـذي ظهـر في الخمسـينيات والسـتينيات في القـرن العشريـن، وكان الـصراع مـع الأجيـال السـابقة، عـلى مسـتوى القناعـات والفلسـفات والأفـكار والإبداعـات، ففرنسـا تنظـر إلى نفسـها بوصفهـا الأب الروحـي لمختلـف الموجـات الأدبيـة الطليعيـة، في المـسرح والشـعر والفـن التشـكيلي، بينـما تنافسـها الثقافـة الإنجليزيـة في فلسـفاتها،

(1) محمد حافظ دياب، الجيل الأدبي: مقاربة مفاهيمية، مجلة نزوى، عُمان، عدد يوليو، 2009.

وإبداعاتها، وترى أن مبدعيها ليسوا بتابعين للفرنسيين[1]. ولكن حتما هناك توافقات في الجيل الواحد، وإن تنافست البلدان، وتعددت الألسنة، وتمايزت الإبداعات. أما قضية الصراع فهي أمر متوقع، إن لم يكن من ظواهر المجايلة، فلابد أن يقول الجيل الجديد كلمته في إبداعات الأجيال السابقة، ولابد لممثلي الأجيال السابقة أن يناقشوا ما جاء به اللاحقون، وهي ظاهرة صحية في نهاية الأمر، فالجديد لا يعني أبدا أنه قد أصاب، والقديم ليس متكلسا أو تقليديا، فربما يأتي جيل جديد بطروحات فكرية ونقدية لا تصمد أمام نقاشات الجيل السابق، والعكس صحيح، بأن يتعرض منجز الجيل السابق لنقد شديد يجعله يهوي أمام ملاحظات الجيل اللاحق. وإن كنا نرى أن الاختلاف أو التصارع يجدد الفكر، ويثري الإبداع، بل إنه يكون سببا في تمايز المبدعين أنفسهم، فهناك مبدعون ومفكرون يؤثرون في الأجيال اللاحقة، أو يُقرَأون بقراءات جديدة، وفق زوايا مختلفة.

لقد ظهرت المجايلة النقدية في الأدب العربي مواكبةً لحركة الإحياء الأدبي، والتي لم تكن تقليدا للغرب، كما يتوهم البعض، عندما ينعتونها بأنها تشابه الكلاسيكية الغربية، وإنما -كما يذكر شكري عياد- نشأت استجابة لحاجات جماهيرية جديدة من القراء، دون الخروج عن النظام العام للأخلاق والثقافة والقيم العربية الإسلامية، وكان النقد مواكبا، ولاحقا؛ راصدًا ومقيّما، فالقاعدة في النقد أنه يلاحق الإبداع، والقاعدة في التاريخ (النقدي) ملاحظة القوانين المطردة، وأيضا التقاليد الأدبية السائدة[2].

أما سمات أجيال النقاد العربي في العصر الحديث فمختلفة، فالجيل الأول في نهاية القرن التاسع عشر، اعتمد على التراث العربي الإسلامي من خلال مفاهيم البلاغة العربية التقليدية، كما نرى في كتاب «الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية» للشيخ حسين المرصفي (1875 - 1897)، و«منهل الرواد» لقسطاكي الحمصي (1907) وكلها سعت إلى تقديم البلاغة القديمة في طرح جديد، يساهم في قراءة النصوص المعاصرة، وأيضا القديمة وتذوقها[3]، تبعه

(1) غالي شكري، العنقاء الجديدة: صراع الأجيال في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1993، ص19 - 30.

(2) شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص83.

(3) سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، ص94.

جيل جديد ارتبط بظهور الجامعات العربية، وعودة المبعوثين إلى الجامعات الغربية، حيث شاعت المناهج التاريخية والاجتماعية، مثل مناهج لانسون، وسان بيف، وهيبوليت تين، والتي تربط الأدب بسياقه التاريخي والاجتماعي، وتأثر بها طه حسين، وسعى إلى تطبيقها في دراساته الأدبية عن المتنبي وأبي العلاء المعري، وإن وظّف البلاغة العربية وذائقته الشخصية، والمذهب الانطباعي في دراساته[1]، وفي المقابل، نقل العقاد وجماعة الديوان، ثم مدرسة أبوللو الشعرية مقولات المدرسة الرومانسية الغربية، وتعزيز الاتجاه الوجداني في الأدب العربي، والدعوة إلى الوحدة العضوية في النص الأدبي بوصفها أساسا للفكر النقدي الغربي، وامتد تأثيرها إلى شعراء في العالم العربي[2].

وفي سنوات الأربعينيات والخمسينيات ظهر النقاد المتخصصون، الذين صبوا اهتمامهم على تقويم النصوص الأدبية المنشورة وتحليلها، مع التعريف بالنقد الغربي، بالشرح والترجمة، ومن أبرزهم: سيد قطب، ومحمد مندور، وشوقي ضيف، ثم مارون عبود، وشكري عياد، وغالي شكري، وإحسان عباس، وعبد الله الطيب، وغالبية هؤلاء انتموا إلى الجامعات العربية، وتشعّب نشاطهم إلى التأريخ الأدبي، وتحقيق النصوص التراثية، وتحليل الإبداعات وتقويمها[3]، ولكنهم ظلوا غير ملامسين للثورة النقدية المتمثلة في المناهج الحداثية، فمحمد مندور على سبيل المثال، مرّ بثلاثة مراحل: النقد الجمالي، والنقد الأيديولوجي (الاشتراكي الواقعي)، والنقد الوصفي، عن طريق الالتزام بأسلوب علمي تحليلي محايد، وإن كان هذا ضمن المظلة الغربية النقدية، ومنها النقد النفسي والاجتماعي، والمنهج الطبيعي في تفسير الأدب[4]، وكلها مناهج تنصب على الجانب المضموني، وعلاقة النص بما هو خارجه، وبالمؤلف.

وبدءا من عقد الستينيات، ومرورا بحقبة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، ازدادت حركة الترجمة النقدية، للمناهج الحداثية الغربية، وظهر جيل جديد من النقاد العرب،

---

(1) المرجع السابق، ص98، 99.

(2) المرجع السابق، ص101 - 103.

(3) المرجع السابق، ص114، 115.

(4) محمد مندور وتنظير النقد العربي، د. محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، 1986، ص37، 38.

في المشرق والمغرب، سعى إلى الاستفادة من ثورة النقد في الغرب، مثل المناهج البنيوية والأسلوبية والسيميائية، وقد تأرجحت العلاقة مع النقد الغربي بين العلاقة الواعية وغير الواعية[1]، فهناك من تأثر بالمنهجيات الغربية، وسعى إلى تطبيقها بحذافيرها، وهناك من سعى إلى تبيئة هذه المناهج، وقراءة الأدب العربي المعاصر، وفقا لطرائقها وإجراءاتها. وكثير من منتسبي هذا الجيل، عملوا في الجامعات العربية، وتعلموا من قبل في الجامعات الغربية، وساهموا في ترجمة مراجع النقد الحداثي، وعملوا على الاستفادة منها، في الدراسات التطبيقية، مع الوعي بخصوصية الأدب العربي، في بحوثهم ومقالاتهم التطبيقية، فلم يسرفوا في التنظير، بقدر ما كان التنظير مواكبا للتطبيق في جانب، والتطبيق سببا في إيجاد تنظير متميز في جانب آخر، وقد تعاظم اهتمامهم بالجوانب الشكلانية والجمالية، والبنى السردية بتشكلاتها المختلفة في النصوص، ونأوا عن الخطاب الأيديولوجي الزاعق، والمبالغة في الانطباعية، ومالوا إلى استنطاق المتن السردي بما تبوح به شفراته، مع اهتمام بالتجديد في الأشكال السردية. وهذا هو الجيل الذي ينتمي إليه حسن لشكر، فقد عاصر ثورة النقد، وترجماته، وكان واحدا من جيل شاء له القدر أن يرتكز منجزه النقدي على الغرب في استراتيجياته، وهو ما سنتناوله في المحاور التالية، بالوقوف عند الإضافة النقدية التي قدمها حسن لشكر.

السرد العربي المعاصر المفهوم والتجاوز في فكر حسن لشكر:

كانت رؤية حسن لشكر عن السرد العربي عامة نابعة من فهمه الأعمق لخصوصية الرواية والقصص العربية، فلم ينجرف إلى التنظيرات الغربية ثم يسقطها على الإبداع العربي، وإنما كان استشعاره للهوية العربية السردية هو المرتكز الأساسي له في قراءاته النقدية. وبعبارة أخرى: فإن الخصوصية العربية الروائية غلّفت فكره النقدي، وجعلت طروحاته متمايزة عن مجايليه الذين أفرط بعضهم في استحضار المقولات النقدية الغربية، وتعمّدوا تطبيقها على السرديات العربية دون مراعاة لفرادة البيئة العربية وقضايا الإنسان العربي، واختلاف ذائقة التلقي.

---

(1) سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، ص135.

والأمـر هنـا ينطبـق عـلى الروايـة والقصـة القصـيرة بوصفهـما الشـكليين الأدبيـين، الأكـثر شـيوعا في المدونـة الإبداعيـة العربيـة المعـاصرة، وقـد نـالا اهتمامـا واسـعا مـن قبـل حسـن لشـكر في مشروعـه النقـدي، الـذي حفـل بدراسـات نظريـة، مصاحبـة بالتطبيقـات.

ولعـل الملمـح الأهـم في قراءتـه لتاريـخ الروايـة العربيـة في العـصر الحديـث تقريـره بوضـوح أن إنجازهـا الفريـد مـا بـين بدايـات التأسـيس والتجريـب والنضـج قـد تـم في قـرن واحـد، بعكـس مـا أنجزتـه الروايـة الأوروبيـة التـي احتاجـت لأربعـة قـرون، حتـى تسـتوي في شـكلها الحديـث الـذي قرأنـاه في قمـة نضجهـا في القـرن التاسـع عـشر، ثـم القـرن العشريـن، مـما يعنـي أن المنجـز السردي العـربي بنـى بـذكاء وحنكـة عـلى المنجـز الغـربي، واسـتطاع الروائيـون والقصاصـون العـرب الخـروج سريعـا -عـبر أجيالهـم المتتابعـة- مـن عـثرات البدايـة، مـن خـلال قراءاتهـم المبـاشرة، والدؤوبـة، في الإبداعـات الروائيـة الغربيـة، ثـم اسـتندوا عليهـا في بنـاء المـشروع الـسردي العـربي الحديـث.

وقـد ثمّـن حسـن لشـكر للمدونـة الروائيـة العربيـة الحديثـة خصوصيتهـا منـذ التأسـيس في القـرن التاسـع عـشر، وإلى عصرنـا، ذاكـرا أنهـا مـرّت بمراحـل عديـدة مـن التطـور عـلى المسـتوى التخييـل، والتعبـير عـن الواقـع، وتنـوّع الأسـاليب، دون أن تكـون منبتـة الصلـة بالهويـة العربيـة، ففـي مرحلـة التأسـيس -كـما يشـير لشـكر- كانـت تجربـة إسـحاق المويلحـي في مقامـات عيـسى بن هشـام(1907)، اسـتلهاما لفـن المقامـات في الـتراث العـربي، فهـي بدايـة مؤسسـة عـلى السرديـات العربيـة التراثيـة، واسـتطاع المويلحـي أن يؤسـس لتقاليـد أدبيـة جديـدة، بنقلـه الكتابـة مـن الإطـار المقامـي إلى الإطـار الـروائي، مـن خـلال ترابط الأحـداث، ونمو الشـخصيات، وعمق الوصـف والدلالة. ثـم تتابعـت النصـوص الروائيـة، مسـتفيدة مـن الروايـة الأوروبيـة، مـع روايـة زينـب لمحمد حسـين هيـكل، ثـم ظهـرت روايـات متتابعـة عـلى أيـدي توفيـق الحكيـم مثـل يوميـات نائـب في الأريـاف، وعـودة الـروح، وتجـارب طـه حسـين، ونجيـب محفـوظ في مرحلتـه الأولى، وعبـد الحميـد جـودة السـحار، ومحمـد عبـد الحليـم عبـد اللـه، ويذكـر أن جـلّ النصـوص في هـذه الحقبة، خـلال النصف الأول مـن القـرن العشريـن، اتسـمت بالعفويـة والبسـاطة، وتقليـد الميثـاق الـروائي الكلاسـيكي، بغلبـة صيغـة السـارد العليـم، والوصـف التقليـدي، والحـكي المسترسـل، والبعـد عـن شـاعرية

الأسلوب، وكثافته. مقررا أن الرواية في مرحلة التأسيس لم تنف تاريخها السردي، فهي تستلهمه وتستضيء به، ورسّخت خصوصية الرواية العربية، ومهدت الأرضية لظهور جيل الستينيات[1].

جاءت نظرة لشكر في مرحلة التأسيس للرواية العربية مجملة في إطارها العام، على الرغم أن هناك تفاصيل كثيرة في هذه المرحلة، لم يتوقف عندها حسن لشكر في بحوثه النقدية، وإنما كانت أحكامه أقرب إلى العمومية؛ فلا يمكننا مثلا أن نساوي فنيا بين كتابات نجيب محفوظ الروائية الناضجة، وبين كتابات إحسان عبد القدوس (1919 - 1990) التي اختلطت فيها العامية بالفصحى، وكانت أقرب إلى الحكي التقليدي البسيط، وليس البناء السردي الماتع. كما لا يمكن تجاهل قصص محمود البدوي (1908 - 1986)، وتطويره في فنيات الرواية والقصة القصيرة، بجانب تميز روايات عبد الحميد السحار (1913 - 1974)، ومحمد عبد الحليم عبد الله (1913 - 1970)، وتنوّعها أسلوبا وطرحا ومتنا وبناء. وهؤلاء كتبوا في اتجاهات روائية عديدة، وواكبوا تطور المجتمعات العربية ونمو الحياة الحضرية، والتعبير عن الريف العربي، ومشاكل الإنسان، وقضايا الأمة وصراعاتها مع الاستعمار، فلم نلمس تعميقا من قبل حسن لشكر لهذا الطرح، في بحوثه النظرية أو التطبيقية، وربما يعود هذا إلى وجود دراسات أخرى عديدة فصلت في مسببات تمايزات الرواية العربية الحديثة.

وعلى نحو ما يذكر منصور قيسومة، فإن هناك عوامل ورؤى ساهمت في تطوير الرواية العربية، منذ نشأتها، وتبلورها، في العقد الأول والثاني من القرن العشرين، وهي متعددة ومتنوعة ومعقدة، وهي تعكس في تعقدها تعقد الإنسان العربي، حضاريا وثقافيا واجتماعيا وسياسيا، وقد اتخذ الروائيون من رواياتهم ميدانا للتعبير عن آرائهم ومشاعرهم المكبوتة، وما يحلمون به من دول حديثة[2]، ففي النصف الأول من القرن العشرين، كانت هناك روايات رومانسية، وتعليمية، واجتماعية، وإن كانت أساليب السرد غير متطورة وقتئذ، بجانب شكل الرسائل والمذكرات والمقالات السردية[3]، وكلها تقع ضمن المدونة السردية العربية.

---

(1) حسن لشكر، أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، ط1، 2010، ص3-7.

(2) منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013، ص72.

(3) المرجع السابق، ص73، 74.

أما الحقبة الثانية، فيطلق عليها حسن لشكر «حقبة الانطلاق»، وقد بدأت إرهاصاتها في سنوات الأربعينيات، واستمرت طيلة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وتميزت بارتباط الروائي العربي بحقبة نشوء الدولة الوطنية الحديثة (ما بعد الاستعمار)، وما صاحبها من أيديولوجيات وتغيرات فكرية ومعرفية واجتماعية، ومن أبرز هؤلاء: نجيب محفوظ، وغالب طعمة، وحنا مينه، وعبد الرحمن الشرقاوي، وحليم بركات، وتخطت هذه الروايات قيود الرومانسية إلى آفاق الذات والتاريخ والمجتمع، وترسم مميزات جمالية خاصة بها. ولم يكن متن هذه المرحلة مقطوعا عن المرحلة السابقة، فقد ظلت عدة سمات تطفو على السطح، كما حملت هذه المرحلة مؤشرات للمرحلة التالية، حيث التجاوز والتجديد، كما في روايات نجيب محفوظ[1].

وهي إشارة إيجابية منه بأن التقسيم المرحلي للرواية العربية ليس جامدا، ولا منفصلا عن بعضه، وإنما هو متداخل بشكل كبير، فهناك أدباء استبقوا الزمن، مستفيدين من تقنيات الرواية الأوروبية الحديثة، مثلما نرى في منجز نجيب محفوظ، فرواية اللص والكلاب (1961) كانت فتحا جديدا في كتابة الرواية العربية، لتوظيف محفوظ فيها تقنية تيار الوعي، وهو من التقنيات التي شاعت بقوة في الروايات العربية في مرحلة التجريب، كما أن رواية الحرام ليوسف إدريس (1957)، اعتمدت التفتيت الزمني من خلال بدايتها بحادثة جثة طفل حديث الولادة، يمثل بؤرة الأحداث، وهي التقنية التي عمد على توظيفها كتّاب الرواية في السبعينيات وما بعدها، وليس التتابع الزمني التقليدي.

المرحلة الثالثة يطلق عليها لشكر «مرحلة التجاوز»، وقد ظهرت في أعقاب هزيمة 1967، التي كانت مأساة للعالم العربي، وانكسار الأحلام القومية التي تغنت بها الزعامة الناصرية، ودغدغت أحلام الجماهير، وجعلتهم في أمان نفسي، بأن الزعيم يذود عن الأمة، وجيوشه مهيأة للانقضاض على العدو. وفجأة ينهار كل شيء. وكانت تلك الكارثة سببا في بزوغ تقنيات روائية، فيذكر أن الرواية العربية في هذه الحقبة أسست قوانينها الذاتية، ومنطقها الخاص، بعيدا عن

(1) حسن لشكر، أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة، ص9، 10.

الاجـترار والمحـاكاة لإعـادة النظـر في علاقـة النـص بالمرجـع الواقعـي والذاكـرة الأدبيـة، مـع إثـراء المخيلـة الإبداعيـة بالأسـطوري والعجائبي وتوظيف السـخرية والتهجين، وشـعرنة السرد، والاسـتفادة مـن الـتراث وإعطائـه زخـما جديـدا، مـما يـؤدي لاتسـاع دائـرة التلقـي، واعتبـار النـص مختـبرا للمعرفـة، ليصـل إلى حكـم شـمولي، بنـاه عـلى منجـز الـسرد العـربي الحديـث كلـه، حيـث قطعـت الروايـة مراحـل متعـددة، ولكنهـا متشـابكة، قبـل أن تسـتوي في حلتهـا الجديـدة وتطـور أدواتهـا[1].

وقـد جـاءت إشـارات لشـكر في حديثـه عـن تطـور الروايـة عموميـة، دون تعميـق منـه حـول مـدى تأثـير عنـصر المثاقفـة لتطـورات الروايـة الغربيـة، واطـلاع أجيـال الروائيـين العـرب عـلى المنجـز الغـربي الـسردي المتحقـق منـذ حقبـة طويلـة، بمعنـى أن المحـاولات الأولى لكتابـة الروايـة كانـت أقـرب إلى الـسرد الحـكائي البسـيط، وليـس البنيـة الفنيـة المكتملـة، وهـذا متوقـع مـع أي شـكل يتـم اسـتحداثه مـن بيئـة ثقافيـة مغايـرة، واحتاجـت الروايـة العربيـة إلى عـدة عقـود حتـى منتصـف القـرن العشريـن، حتـى تتطلـع عـلى الروايـة الغربيـة (في أوروبـا وأمريـكا، وكذلـك في روسـيا) التـي سـبقتها في التطـور منـذ أكـثر مـن سـبعين عامـا، وكـما يقـول جيـسي ماتـز، فـإن الروايـة الغربيـة اسـتطاعت أن تتطـور، بعيـد منتصـف القـرن التاسـع عـشر، وتصبـح مـادةً معتـبرة في التخطيـط، والتنفيـذ المتقـن الصنعـة، عـبر اسـتخدام حكايـات ذات تخييـل مكثـف، ومهيكلـة في إطـار دقيـق وغـير سـاذج، في غايتهـا المقصـودة التـي تنطـوي عـلى موضوعـات فلسـفية مرموقـة، وصـار للروايـة وضعـا جماليـا خاصـا بهـا[2]. وهـو مـا تحقـق عـلى أيـدي جيـل الروائيـين العـرب في النصـف الثـاني مـن القـرن العشريـن، لتصبـح الروايـة العربيـة بنـاء سرديـا لـه هيكليـة واضحـة، وأسـلوبية متفـردة، وطروحـات تسـتفيد مـن التيـارات الأدبيـة الغربيـة مثـل الروايـة الواقعيـة، والروايـة النفسـية، والروايـة الاجتماعيـة، والروايـة الرمزيـة، والروايـة السـيريالية.

لقـد انطلـق لشـكر في قراءتـه لتاريـخ الـسرد العـربي مـن زاويـة شـكلانية، تنظـر إلى المنجـز التجريبـي والتجديـد في البنيـة السرديـة، الـذي كان ملمحـا في الروايـات العربيـة الصـادرة بعـد

(1) المرجع السابق، ص11، 12.

(2) جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطفية الدليمي، المدى للطبع والنشر، بغداد، ط1، 2016، ص67، 68.

العـام 1967، وهـي سـنة الهزيمـة، التـي أنهـت عقـودا مـن الـسرد التقليـدي والخطـابي والمبـاشر، وكانـت سـببا في إيجـاد أشـكال سرديـة جديـدة، وتحديـث في البنـى الروائيـة، وكـما يشـير فـإن هزيمـة 1967 جـاءت لتشـكل تحـولا نوعيـا في القصـة العربيـة عمومـا، فقـد أثّـرت بعنـف عـلى الـذات الكاتبـة، وعـلى سـيرورة الخطـاب القصـصي، فقـد كانـت حقبـة هزيمـة الآمـال الكبـيرة، وتمزيـق الـذات الجماعيـة، لانحسـار هـذه الآمـال، وخيبتهـا، أمـام الشـعارات المجلجلـة والتحقيقات الواقعيـة المحـدودة، مـما أدى إلى بـروز تجربـة جديـدة، تبحـث عـن مسـافات وتجربـة إبداعيـة متميـزة، لا تستنسـخ المتـداول مـن الـسرد الكلاسـيكي، منقّبـة عـن آفـاق إبداعيـة مغايـرة، والبحـث عـن بنـى سرديـة جديـدة[1]، وفي هـذه المرحلـة، يثـير لشـكر قضيـة المثاقفـة، فيرجـع السـبب في تغيـير البنيـات السرديـة إلى تأثـر الروائيـين العـرب، خاصـة في المغـرب العـربي، بالروايـة الفرنسـية الجديـدة، والموجـة الجديـدة التـي ظهـرت في أعقـاب ثـورة الطـلاب 1968، بجانـب رفـض الروائيـين الشـباب اقتفـاء أثـر القصاصيـين السـابقين، والبحـث عـن طـرق تميّزهـم[2].

ولاشـك أن عنـصر المثاقفـة حـاضر في هذه الحقبـة، بحكم اتسـاع حركة الترجمة إبداعـا ومذهبية ونقـدا، وتغـير الذائقـة الأدبيـة لـدى القـرّاء العرب أنفسـهم، كـما تغيرت مفاهيـم في البنيـة السردية، سـادت في الروايـات الغربيـة، وكـما يذكـر جيـسي ماتـز فـإن الروائيـين الحداثيـين امتـلأت نفوسـهم بالاسـتياء والحـزن في أعقـاب رؤيتهـم المديّـات (جمـع المـدى والمقصـود الآفـاق السرديـة) التقليديـة التـي اسـتحالت إليهـا الروايـة السـائدة، وشـعر هـؤلاء الروائيـون أن النـاس -وكذلـك كتـاب الروايـة السـابقين- يأخـذون كثـيرا مـن الأمـور كـما هـي، وكبديهيـة مسـبقة، وصـار العـالم مكانـا غارقـا في عاديتـه (تقليديتـه)، فسـعى الروائيـون الحداثيـون إلى تهشـيم الواقـع والقناعـات السردية السـائدة، وإعـادة التعبـير عـن العـالم من خلال بنى مدهشـة، وتهشـيم الحالـة العادية لتكون حالـة لاعادية[3].

فهنـاك شـبه تقـارب بـين طروحـات لشـكر، ومـا يذكـره ماتـز، عـن تغـير إحسـاس الروائيـين في فرنسـا خاصـة، والغـرب عامـة، وتمردهـم عـلى النظـرة التقليديـة للحيـاة، وانعكاسـها عـلى الكتابـة

(1) حسن لشكر الخصائص النوعية للقصة القصيرة: القصة التجريبية نموذجا، حقوق النشر محفوظة للمؤلف، الرباط، 2006، ص15، 16.

(2) المرجع السابق، ص17.

(3) تطور الرواية الحديثة، جيسي ماتز، ص175.

الروائيـة. والمفارقـة أن لشـكر اسـتخدم مصطلـح «الحساسـية الجديـدة»[1]، وهـو مصطلـح يعود إلى أديـب وناقـد مـصري، وهـو إدوار الخـراط (1926 - 2016) وفصّلـه في كتـاب حمـل العنـوان نفسـه، حيـث يذكـر أن الحساسـية التقليديـة اعتمـدت عـلى تمثيـل الواقـع والمحـاكاة الصريحـة لـه، أمـا الحساسـية الجديـدة فهـي أن الكتابـة الإبداعيـة صـارت اختراقـا لا تقليـدا، واستشـكالا لا مطابقـة، وإثـارة للسـؤال لا تقديمـا للأجوبـة، ومهاجمـة للمجهـول، وليسـت رضىً عـن الـذات بالعرفـان. ومـن هنـا تجـيء تقنيـات الحساسـية الجديـدة، لتكـسر الترتيـب الـسردي، وفـك العقـدة التقليديـة، والغـوص إلى الداخـل، لا التعلـق بالظاهـر، وإنمـا لتحطيـم سلسـلة الزمن السـائر، وتهديـد بنية اللغة المكرّسـة، وتوسـيع دلالـة الواقـع، ليشـمل الحلـم والأسـطورة والشـعر[2]. فالفنـان وفـق الحساسـية الجديـدة، يقيـم واقعـا فنيـا جديـدا، لـه قوانينه، ولـه منطقه الخـاص، فيمكـن أن نجد بـؤرا مختلفة تتنـاول حبـكات متعـددة في الروايـة، بلغـة مفجـرة ثائـرة، حـارة وعضويـة ومتقلبـة، وليسـت لغـة إنشـائية، وفيهـا أيضـا مـن الجفـاف والصلابـة أشـياء[3]. ينظـر إدوار الخـراط إلى الإبـداع مـن منظـور الإلهـام، فـما الحساسـية إلا نظـرة المبـدع إلى الواقـع والنـاس والأشـياء مـن حولـه، فهنـاك مـن ينظـر إليهـا بشـكل تقليـدي مألـوف، لا يخـرج عـن قناعـات النـاس العاديـة، التـي تفهـم مجريـات الحياة بشـكل سـطحي، ومبـاشر، دون غـوص أو عمـق. فالصراعـات بـين البـشر، أيـا كانـت صلـة القرابـة بينهـم؛ تعـود إلى مطامـع الدنيـا: المـال، والشـهوات، والتآمـرات. ولكـن الحساسـية الجديـدة، تغوص فيـما وراء السـلوكيات، مسـتفيدة مـن مـدارس التحليـل النفـسي، خاصـة اللاشـعور، وتكويـن الـذات في الصغـر، وتقلبـات القلـوب. وعندمـا تصـاغ السرديـة التقليديـة فإنهـا تسـتخدم زمنـا تقليديـا متصاعـدا، ووصفـا محـددا للمـكان والشـخصيات، ونهايـة متوقعـة، أمـا الحساسـية الجديـدة، فقـد تبـدأ مـن ذروة الحـدث، وتفتـت الزمـن، وتمـزق الأمكنـة، ويحتـاج القـارئ إلى كـدّ ذهنـه ليصـل إلى الروابـط بـين الأحـداث، وحتـما سـتكون الخاتمـة غـير متوقعـة، وربمـا تكـون في مطلـع القصـة، يُصـدم بهـا القـارئ، ويتلهـف لمعرفـة مسـبباتها، أمـا الشـخصيات فتظهـر بوجـوه عديـدة، باطنـة مسـتترة، وظاهـرة مرصـودة، وبـين هـذه وتلـك هنـاك ثغـرات يملأهـا المتلقـي بخيالـه.

(1) الخصائص النوعية للقصة القصيرة: القصة التجريبية نموذجا، ص16.

(2) إدوار الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص11، 12.

(3) المرجع السابق، ص25.

لقـد اسـتخدم لشـكر مصطلـح الحساسـية الجديـدة، في تعريفـه للروايـة العربيـة المعـاصرة (الجديـدة)، في مرحلـة التجريـب، فيذكـر أنهـا: «النصـوص الروائيـة التـي تـؤشر إجـمالا عـلى تغـير الحساسـية الأدبيـة، وتراهـن عـلى نسـج فضـاء روائي لا يستنسـخ المتـداول مـن الأنسـاق التخييليـة، والامتـدادات المرجعيـة، أي التـي خرجـت عـن موضوعـات القـص التقليـدي؛ لتطـرح مسـألة تجـاوز البنيـة الحكائيـة الكمينـة في النـص الكلاسـيكي، وتخصيـب عنـاصره الشـكلية الظاهـرة. إنهـا تعيـد النظـر في نسـيجها وأدواتهـا السرديـة والخطابيـة، عـبر منطـق الحداثـة»[1]. فمفهـوم لشـكر يلتقـي مـع طـرح إدوار الخـراط، مـن زاويـة رفـض القـص التقليـدي وموضوعاتـه، وأيضـا عـلى صعيـد الشـكل، بوصفـه الوجـه الآخـر للمضمـون، مـع تقديـم أسـلوب وتعبـيرات مغايـرة في تراكيبهـا.

وهـو مـا يؤكـده لشـكر بقولـه إن: النـص الـروائي العـربي الجديـد هـو الـذي يعمـد إلى توزيـع عالمـه المحـكي إلى مقاطـع ومتواليـات سرديـة، تنـزاح عـن تقنيـة التتابـع المنطقـي للأحـداث، ويسـعى لتكسـير خطيـة الخطـاب، متوسـلا بإنجـازات حقـول معرفيـة متعـددة وآليـات خطابيـة مختلفـة، مؤطـرة بمنطـق تشـكيل معرفـة، خاصـة داخـل النـص الـروائي[2].

ينعـت لشـكر النـص الـروائي العـربي بـــ (الجديـد)، تمييـزا لـه عن النـص الـروائي الكلاسـيكي، وإن كانـت الجـدة فيهـا اختـلاف، ولكـن تقـرأ ضمـن سـياق عـصر لشـكر، حيـث كان مفهـوم الجديـد سرديـا، يعنـي التجديـد في البنيـة، ورفـض منطقيـة الـسرد التقليـدي والخطـاب المبـاشر التقريـري، والموضوعـات الخطابيـة أحاديـة الرؤيـة، ولـذا، دومـا هـو ينتـصر لمـا أسـماه: «الإبـداع الـروائي العـربي الجديـد» الـذي يسـعى لتأصيـل الـذات والهويـة العربيتـين عـبر سـيرورة، الفعـل التخييـلي وإعـادة إنتـاج التاريـخ مـن منظـور خـاص يفجـر مواقـف إنسـانية ويؤسـس إسـتراتيجية، نصيـة تـروم تعميـق وتنويـع مسـتويات الحـكي[3]، فالجديـد يعنـي أصالـة عروبيـة، مـع تجديـد في الشـكل والمنظـور والرؤيـا.

---

(1) حسن لشكر، أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة، ص13.

(2) المرجع السابق، ص13.

(3) حسن لشكر، التاريخ والتراث في الرواية العربية الجديدة، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، 2021، ص4.

ويرجع لشكر أسباب ظهور الرواية العربية الجديدة إلى جملة عوامل، أهمها: الحساسية الجديدة التي أصابت الروائيين العرب، ورغبتهم في تجاوز المؤسسية والنماذج الجاهزة لصياغة شكل روائي جديد متعدد المرجعيات والإشكالات. والتحول الطبيعي الذي أصاب المجتمع العربي والتأثير الدينامي لظاهرة المثاقفة، فلم تعد الرواية التقليدية قادرة على التلاؤم مع الظروف الحضارية. والرغبة في التميز من قبل الروائيين، وإعادة تركيب عناصر التخييل، مع أنساق الصيغ الجديدة للإبداع، والخروج من نمطية الصوغ الحكائي. وجاءت هزيمة يونيو 1967 لتحدث أثرا نفسيا كبيرا في نفوس الروائيين، وتدفعهم إلى تغيير بنى سردياتهم. كذلك، سلطة الدرس النقدي الجديد (سرديات، سيميائيات، جمالية التلقي..)، أثرَت معارف المبدعين وحفزتهم على المغامرة والتجريب، فأغنوا المشهد الروائي[1].

ويرصد لشكر ثلاثة اتجاهات للرواية الجديدة، أولها: اتجاه حداثي يوغل في مسارات التجديد، ويراهن على الاستفادة من النسيج الروائي العالمي، ويدفع بالتجربة الروائية خارج حدود التردد والمحافظة، من أجل تفجير التخييل الذاتي، ومن هؤلاء الروائيين: إدوار الخراط، وحيدر حيدر، وغالب هلسا، وإسماعيل فهد إسماعيل، ومحمد برادة.

وثانيها: اتجاه محكوم بنزعة تأصيلية تنهل من التراث أساليب القص، كما في كتب المقامات وكتب الصوفية والتاريخ، ولتفادي استنساخ الأشكال الغربية. ومن هؤلاء الروائيين: جمال الغيطاني، وإميل حبيبي، وصلاح الدين بوجاه، وسالم حميش.

وثالثها: تيار يتعامل بحذر مع التجديد ويحافظ على بعض ضوابط الكتابة الكلاسيكية، ويمثله عبد الرحمن منيف، وإبراهيم القعيد، وبهاء طاهر، وحنا مينا[2].

لقد بنى لشكر تصنيفه للأجيال الروائية العربية الجديدة على دراسات نقدية سابقة ومعاصرة له، أي أنه استفاد من منجز النقاد العرب في المشرق والمغرب، وصاغها في رؤية شاملة، لأشكال الرواية

---

(1) أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة، ص32، 33.

(2) المرجع السابق، الصفحات: 18 - 30.

العربيـة التـي انبثقـت مـن نهايـة السـتينيات وإلى نهايـة القـرن العشرين، مشـددا عـلى أن الروائيين العـرب، لم يسـقطوا في الاسـتلاب الحضـاري، وإنمـا تعاملـوا مـع الغـرب بعقليـة المثاقفـة الحضاريـة، وتعاملـوا مـع الـتراث بعقلية الحفاظ على الهوية، وتعاملوا مع القص التقليدي بعقلية الاسـتفادة من المنجـز السـابق، وعـدم الانجـرار وراء الرفـض، أو التعـالي على منجز الإبـداع العربي السـابق. واللافت أن لشـكر يضـم في تصنيفـه روائيـين تنوعـت تجاربهـم بـين التقليـدي والحـداثي، والـتراثي والمعـاصر.

أمـا قـراءات لشـكر التطبيقيـة فقـد طبقـت هـذه الرؤيـة، ففـي دراسـته المطولـة عـن أدبـاء القنيطـرة في المغـرب، ينطلـق مـن محـاور أساسـية، تنـأى عـن القـراءة التقليديـة المضمونيـة، فيقـرأ هـذه القصـص مـن منظـور: اختـلاف الأسـاليب في الكتابة، معبرة عـن تباينهم في على مسـتوى الرؤية والنضـج وأفـق التخييـل. والانزيـاح عـن سـطوة المعيـار والمقاييـس المسـبقة، أي القوالـب السرديـة الجاهـزة، فـلا حـدود للمغامـرة الفنيـة، فهـي نسـيج لغـوي تخييـلي. وتمرس هـؤلاء الأدباء بأسـاليب القـص وإلمامهـم بفـن الحـكي، بفعـل التجربـة الطويلـة في ميـدان الكتابـة. والتلاحم بـين النص الأدبي والوعـي الفكـري، مـع ميـل اللغـة القصصيـة إلى التكثيـف والتركيـز والإيحـاء. واسـتثمار الهامـشي والمسـكوت عنـه، والارتـكاز عـلى التجديـد دومـا، واسـتثارة خيـال القـارئ، الـذي لم يعـد مسـتهلكا، وإنمـا مسـاهما في التخييـل، والتفكـير الفاعـل في ضـوء معطيـات النـص[1]. إنهـا مرتكـزات نقديـة، قـرأت مجمـل الإبـداع القصـصي في أحـد أقاليـم المملكـة المغربيـة وهـي مدينـة القنطـيرة؛ برؤيـة شـاملة، لم تركـز عـلى الاتجاهـات والمضامـين ولا الطروحـات، وإنمـا نظـرت إلى ملامـح الجيـل بأكمله، في ضـوء الأبعـاد الشـكلانية والجماليـة والأسـلوبية، ومصـادر الإلهـام الإبداعـي لهـم مثـل الهامـشي والمسـكوت عنـه، والتـي امتاحـت مـن واقع معيـش، وتاريـخ مسـتلهم، وآداب أوروبية لهـا مؤثراتها، كـما امتـدح لشـكر سـمات الأسـلوب المتمثلـة في الإيحـاء والتكثيـف والتركيـز واسـتثارة القـارئ.

وإذا تأملنـا هـذه السـمات، سـنجدها لا تشـمل المغـرب فقـط، وإنمـا هـي سـمة عامـة في الجيـل الـسردي العـربي مشرقـا ومغربـا، في سـنوات السـبعينيات والثمانينيـات والتسـعينيات، فقـد كانـت شـعارات التمـرد والتجديـد الفنـي والرؤيـوي والأسـلوبي هـي السـائدة، وإن جوبهـت بتحفظـات

(1) حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة: القصة التجريبية نموذجا، ص43-47.

كثيرة، خاصة على صعيد الإغراب في الأسلوب، والإلغاز، والإسراف في التشكيل الجمالي، والمبالغة في التغريب، مما أدى إلى انصراف القارئ العربي، الذي وجد نفسه غير مستوعب لغالبية السرديات المقدمة له، وهو ما كان موضوعا لمراجعات نقدية تالية.

ونؤكد هنا، أن حسن لشكر واكب التيارات الأدبية المعاصرة له في المشرق، أو في الغرب، وتركزت تنظيراته النقدية، ثم التطبيقية على التغيرات البنيوية والأسلوبية في البنى السردية، وتعاظم اهتمامه بالنزعة الشكلانية، مخالفا الجيل النقدي السابق عليه، الذي غلب عليه الخطاب النقد الفكري والموضوعاتي، وإن لم يكثر لشكر من التنظير، واكتفى بذكر أبرز المصطلحات والمفاهيم، ومن ثم عمد إلى تطبيقها على السرديات الأدبية.

السرد والفنون الأخرى في فكر حسن لشكر النقدي:

ثمة سؤال يثور في الدراسات النقدية السردية الحديثة مفاده: هل هناك علاقة بين الرواية والفنون الأخرى مثل السينما والموسيقى والفن التشكيلي؟ والغاية من هذا السؤال هو النظر في قضية مدى نقاء الجنس الروائي أو الحفاظ على هوية النوع الرواية بوصفه شكلا سرديا، أملا في تعزيز مفهوم الحواجز القائمة بين الفنون، الذي ينسجم مع الأعراف القرائية التقليدية التي تستمتع بالحكي التقليدي: أسلوبا وبلاغة وتخيلا ومضمونا، ومواجهة طروحات الرواية الحديثة التي ما فتئت تستضيف أنواعا من الفنون شتّى، تستعير أدواتها، وتسترفد تجاربها، وتستلهم طرائقها في الصياغة والتعبير، بجانب انفتاحها على الفنون الأخرى المرئية والمسموعة والمحسوسة.

هذا التراسل جعل الرواية الحديثة خطابا كبيرا، ويمكن استعارة مقولة رولان بارت بأنها «مجرّة من النصوص» ومهرجان من اللغات. فمن مختلف الفنون؛ باتت تستمدّ الرواية خطابها، وتنحت أقنعتها، وتؤسس رموزها، مستبدلة قانون الفصل بين الأنواع حفاظا على خصائصها، بقانون المزج بين الأنواع والأجناس والفنون، مما جعل الرواية الحديثة متشرّبة لكثير من التعبيرات الثقافية، وأضحت جزءا مكينا من بنيتها اللغويّة. فلم تعد الرواية الحديثة مكتفية بعناصر السّرد التقليدية لإنتاج شعريّتها وجمالياتها، بل أصبحت تنتجها

أيضا، عبر تذويبها للحدود بين الأجناس الأدبيّة، من انفتاحها على قارّات فنّية جديدة، من تفاعلها مع مختلف المجالات المعرفيّة[1].

ونرى أن القضية ليست في الحفاظ على الشكل الروائي التقليدي، والانتصار لما فيه من جماليات، التي ألفها القراء، وإنما القضية أكثر رحابة من ذلك، فالرواية التقليدية عبّرت في بنيتها وأحداثها ومضامينها عن عالم البشر بما فيه من إيقاع هادئ، ورتيب، يرضاه الناس، ويحبونه، ويرغبون في قراءة السرديات المعبرة عنه، حيث التراتبية في ترتيب الحكي، ومراعاة التتابع الزماني، وتفصيل الشخصيات، ودقة وصف الأمكنة، والدلالة المباشرة، والعبارات المحملة بالحكمة والتقريرية، والبلاغة التقليدية ممثلة في استعارات وتشبيهات ومحسنات بديعية. وهذا لا يعني أن هذه الروايات قد تجاوزها الزمن، أو أن جمالياتها لم تعد مقبولة، بل إننا نؤكد أن في هذا اللون الروائي أعمالا خالدة على مر التاريخ، ولكن قضية انفتاح الرواية على الأجناس الأخرى (سمعية وبصرية ومحسوسة) تعود لعوامل متعددة، أبرزها تغيّر الإيقاع المجتمعي من الرتابة إلى السرعة، ومن علاقات القرابة والمصاهرة والتعارف المباشر كما هو كائن في القرى والأحياء الشعبية، بكل بساطتها؛ إلى مدن العولمة بتخطيطها العمراني الحديث، حيث الشوارع واسعة، والأبنية عالية، وطبيعة علاقات البشر فيها وتعقدها، وأزمة الإنسان الحديث، واشتداد غربته، وتعاظم إحساسه الفردي، وضعف الروابط الاجتماعية، حيث حلّ الواحد محل الجماعة، والأسرة الصغيرة قليلة العدد، محل العائلة الممتدة، والعشيرة والقبيلة. والأهم أن الإنسان الحديث لم يعد مكتفيا بالقراءة فقط، كوسيلة معرفية أساسية، بل تداخلت معها فنون أخرى بصرية مثل المسرح والسينما، وسمعية مثل الأغاني والموسيقى، ومحسوسة مثل الفن التشكيلي بخاماته وأشكاله المتعددة، وانصهر الروائي الحديث في هذه البوتقة، وعاشها، وشعر بضرورة التعبير عنها في سردياته، لينقل واقع المجتمع الذي يعيشه هو، والذي يحياه بوصفه قارئا. وبعبارة أخرى: فإن الرواية الحديثة عبّرت عن أحوال الإنسان الحديث وإيقاع المجتمع الحديث، بفنونه وفكره وأحاسيسه.

---

(1) غالية آل سعيد، محمد الغزّي،تراسل الفنون في أعمال الروائية العمانية، مجلة نزوى، مسقط، أكتوبر 2017.

وهـذا مـا يصفـه جيـسي ماتز بالطمـوح الروائي الـذي رغب فيـه الروائيون الجدد، حيث لامسـت الرواية الحداثية الواقعيات الحياتية الحديثة، بتصميم أشـكال روائية جديدة، لتتعامل مع الواقعيات الجديدة في الحياة بطريقة شـاملة، عبر الانشـغال الموسـوعي، واسـتخدام أشـكال مختلفة في الكتابة، ولتصبـح الفعاليـات اليوميـة العادية ملحمية، بل وتصبح أحداث اليوم العادي ممتدة لتشـمل الحياة كلهـا واللغـة كلهـا، مـع قدر مـن الحرفية الفنية، ليكـون الأدب معـبرا، ومكافئا للواقع، ومعـادلا له[1].

وقـد واكـب النقـد الحديـث والحـداثي هـذه التغـيرات في البنيـة والشـكل والطـرح واللغـة، بـل اتسـعت نظرتـه، لتكـون أكـثر رحابـة، ويخـرج مـن شرنقـة التصنيـف النوعي الضيـق، لتصبـح كل ما يمكـن أن يكـون سردا أو حكيـا مقبـولا عـلى المسـتوى النقـدي، بـل هـو مسـاهم في تشـكيل الوعـي الإنسـاني. وكـما يعـبر رولان بـارت عـن ذلـك، بأنـه «لا يمكـن حـصر المحكيـات في العـالم، فهنـاك تنـوع كبـير في الأجنـاس، والتـي تتـوزع هـي نفسـها، عـلى ماهيـات مختلفـة، كـما لـو أن كل مـادة كانـت مناسـبة للإنسـان لـكي تمنحـه محكياتـه: يمكـن أن يدعـم المحـكي مـن خـلال اللغـة الواضحـة، سـواء كانـت مكتوبـة أم شـفهية، ومـن خـلال الصـورة الثابتـة أو المتحركـة، ومـن خـلال الحركـة، أو مـن خـلال خليـط منظـم مـن هـذه المـواد كلهـا. والمحـكي حـاضر في الأسـطورة، والحكايـة الخرافيـة، والحكايـة والقصـة والملحمـة، والتاريـخ والتراجيديـا والدرامـا والكوميديـا والمسرحيـة الإيمائيـة واللوحـة المرسـومة، والرسـم عـلى الزجـاج، والسـينما، ومجالـس الشـعب، والمحادثـات»[2].

بمـا يعنـي أن كل مـا حولنـا مـن مصـادر مسـموعة أو مقـروءة أو مرئيـة، تتضمـن قصـة أو سردا أو حكايـة، تدخـل ضمـن دائـرة السرديـات الحديثـة. وبذلـك تتسـع دائـرة كل مـا هـو حـكائي، مـما يسـتلزم أن ينفتـح الـروائي عـلى مثـل هـذه المصـادر. فالسـير الشـعبية، وفنـون الفولكلـور وكتـب الـتراث، والأسـاطير، وكتـب التاريـخ، والمسرحيـات، والسـينما، والأوبـرا، والأغـاني، والفنـون التشـكيلية بأشـكالها؛ كلهـا يمكـن أن تكـون مصـدرا يسـتفيد منـه الـروائي في طرحـه الحـكائي، وأيضـا في بنيتـه السرديـة والأسـلوبية، وجماليـات القـص.

---

(1) تطور الرواية الحديثة، ص96، 97.

(2) رولان بارت، وجيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، ط1، 2001، ص13

وقد تطور هذا التوجه في أدب ما بعد الحداثة، الذي احتفى بمختلف الفنون ونظر بإيجابية إلى تضافرها معا لإنتاج فنون نوعية جديدةٍ؛ جامعةٍ ما بين المكتوب والمسموع والمرئي، على نحو ما نراه في الروايات الحاسوبية، فالكلمة جنبا إلى جنب مع الصورة ثابتة كانت أو متحركة، والموسيقى المؤثرة في خلفيتهما، وهو ما يطلق عليه الفن التعقيدي، أو التعقيدية في الفنون Complexism، وهي منبثقة من النظرية التعقيدية Complexity Theory والتي تعني: تطبيق الفهم العلمي للأنظمة المعقدة، على مواضيع الفن والإنسانيات، بحيث تنفتح على مختلف الفنون، والعلوم والتقنيات، وتدمجها في نصوصها، وتعبر عن تطورها، وتفاعل الإنسان معها، مع التركيز على دينامية النص وتمازج بنياته، ووصف الحركة الميكانيكية[1].

فالتعقيدية بوصفها جامعة للآداب والفنون تمثّل نتاجا لانفتاح أدب الحداثة على الفنون السمعية والبصرية، ولكن الفرق بين التعقيدية وبين الأدب الحداثي، أن التعقيدية أنتجت نصوصا تستثمر تقنيات الحاسوب (صوتيات ومرئيات)، تدعم النص المكتوب، الذي قد يكون منطوقا أيضا. إنها تعبر عن روح العصر، حيث العيون منصبة على شاشات الحاسوب، التي أضحت عالما متكاملا، يغني القارئ/ المتلقي عن السينما والمسرح والكتب والمذياع والتلفاز. أما الأدب الحداثي، فقد كان بداية لتوظيف طرائق الفنون البصرية مثل السينما والمسرح والفن التشكيلي في بنية النص السردي، وفي أسلوبه، وأيضا في وصفه للواقع، الذي يحياه إنسان العصر.

وهو ما أوضحه حسن لشكر، وجعل جزءا من فكره النقدي منصبا عليه، مستفيدا من الثورة النقدية الحديثة، التي انفتحت على كثير من العلوم والمجالات والمعارف الإنسانية، مثل الفلسفة، والأساطير، والفولكلور، والسينما، والفنون التشكيلية.

ويأتي كتابه «الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية» معبرا عن هذا التوجه، بل يُعَدُّ جهدا نقديا فريدا، وإضافة معرفية معتبرة، لأنه ينصب بشكل مباشر على تناول

(1) أماني أبو رحمة، التعقيدية: تكامل العلوم والفنون في حقبة بعد ما بعد الحداثة، بحث منشور على موقع أكاديميا.
https://www.academia.edu/35088070

علاقة الرواية بالفنون الأخرى، متميزا عن غيره من الدراسات التي جاء هذا المنحى فيها فرعيا. وكما يشير لشكر في مقدمة الكتاب أن ما حفزه على خوض غمار هذا الموضوع؛ هو المكتسبات والخبرات التي راكمتها مدونة هذا الخطاب، إذ أضحت عاملا فاعلا في المشهد الثقافي العربي، واحتلت موقعا متقدما فيه. ويتميز هذا الخطاب بانفتاحه على الفنون الأخرى (سينما، مسرح، فنون تشكيلية..)، وينفرد بتعدد ممارساته التلفظية والخطابية، وتتنوع تمظهراته المعجمية والدلالية، وخصوبة خلفياته الواقعية والتخييلية. فهو خطاب متعدد الأبعاد والأنساق، يستخدم وسائط تشخيصية متعددة لبناء المتخيل، ولتصبح الرواية الجديدة خزان معارف وخطابات وأنساق لغوية متعددة، وقاعدة لاستقراء التاريخ والواقع والذات، كما أنها حقل للتخييل وممارسة الإبداع، مع رصد تحولات في المبنى والأشكال وأنواع الخطاب، لتتسع دائرة المحكي الروائي، وتنسّج مسارات سردية جديدة، تنفتح على أنساق وفنون موازية[1].

يربط لشكر رؤيته بالرواية الجديدة، وهذا منطقي، لأن الجيل الجديد من الروائيين العرب والغربيين، استفادوا من تأثيرات الفنون البصرية والسمعية في سردياتهم، وانعكست في أبنية رواياتهم. كما أن رؤية لشكر إلى الرواية بوصفها «خزان معارف وخطابات وأنساق لغوية متعددة»؛ تقيم خصوصية جديدة للرواية، فلم تعد مجرد سرد لغوي مشوق، عن أحداث وشخصيات، وإنما هي كاشفة عن طرائق لغوية، وإشارات دلالية وثقافية، وأنساق فكرية واجتماعية، بما يثري مناهج الدراسات النقدية من جهة، وبما يجعل الروائي نفسه أكثر انفتاحا على الفولكلور والفنون والتقاليد والمجتمع من حوله، مما يصب في النهاية في خانة تطوير السرد، والخروج به من إسار التقليد.

كما يؤكد لشكر على أهمية التخييل، بوصفه حجر الأساس في السرد الروائي، حتى وإن استلهم الروائي من الواقع حكاياته، فإن التخييل -في المبتدأ والمنتهى- هو الأساس الذي يقيم البناء الروائي، فالواقع وإن اتسق في حكاياته، تظل فيه فجوات وثغرات تحتاج إلى خيال

(1) حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، كتاب المجلة العربية، العدد 169، الرياض، 1431هـ ص7، 8.

الـروائي حتـى تسـتوي في بنيـة متكاملـة، قوامهـا التخييـل، وسـبيلها اللغـة، ومصدرهـا الواقـع، سـواء كان مـن تجربـة المؤلـف مبـاشرة أو مـن مصـادر أخـرى.

وهـذا مـا تحقـق في الدراسـات التطبيقيـة عنـد لشـكر، ففـي قراءتـه النقديـة عـن روايـة شـموس الغجـر للـروائي السـوري حيـدر حيـدر، يؤكـد عـلى البنيـة والنسـق والتخييـل، فيقـول: «يعتـبر حيـدر حيـدر مـن الروائيـين الذيـن أغنـوا النسـق الـروائي العـربي الجديـد، بمنظومـة سرديـة تخييليـة؛ تؤسـس منحـى خاصـا في البنـاء والدلالـة؛ يراهـن عـلى خـرق راهنيـة الأشـياء والمقـولات والأنسـاق، وذلـك عـبر انفجـارات الحكايـة وتوسـلاتها، وانسـياب مسـتوياتها التركيبيـة والأسـلوبية، داخـل كيـان حـكائي متناسـق، قوامـه اللغـة وبلاغـة التصويـر»[1].

فـــ«خـرق راهنيـة الأشـياء» يعنـي رفـض كلاسـيكيات الحـكي، وتقليديـة الرؤية، والسـعي لقراءة الواقـع المعيـش بقـراءة جديـدة، ويصبـح الحـكي الـروائي بمثابـة انفجـار وليـس سردا، مسـتندا إلى براعـة التخييـل التـي أقامهـا حيـدر حيـدر في روايتـه، مع التشـديد عـلى الجانـب الأسـلوبي واللغوي. وهـي رؤيـة -في نظرنـا- قوامهـا النظـرة الشـاملة للروايـة، وعـدم الاكتفـاء بالطـرح الأيديولوجـي أو التحليـل المضمـوني، وإنمـا تنظـر إلى المبنـى المحـكي، والأسـلوب الـسردي، وتتسـق مع تشـديد لشـكر عـلى أهميـة الجانـب الشـكلاني الجـمالي متضافـرا مـع البعـد الرؤيـوي، متسـقا في ذلـك مـع جيلـه النقـدي، الـذي تعاطـي بإيجابيـة مـع تيـارات النقـد الحـداثي، دون تكراريـة للطريقـة التقليديـة في كتابـة الروايـة ودراسـتها نقديـا. وهـو مـا يذكـره لشـكر في تحليلـه للروايـة، قائـلا: «ترتكـز الرواية ــ لتحقيـق ذلـك ـ عـلى شـكل إيديولوجـي ينبثـق من اسـتعمال لغـوي ينأى عـن الطريقة الكلاسـيكية في صياغـة الصـور وبنـاء الجملـة، ويسـعى لضـخ حقـول الإبـداع بدمـاء جديـدة تعانـق مختلـف الكتابـات (يوميـات، رسـائل، شـعر..)؛ والحقـول المعرفيـة (فلسـفة، علـم نفـس، علـم اجتـماع إلـخ)[2]. فالطريقـة الكلاسـيكية أقـرب إلى الوصـف البـصري الحـركي، أمـا الطريقـة الحداثيـة فهـي تنتـصر لصياغـة سرديـة أسـلوبية بـكل حـواس المبـدع، وبتفعيـل كل تقنيـات الكتابة، مثـل اليوميات

(1) حسن لشكر، قوانين الانتظام ومظاهر التجديد في الرواية العربية، دون ناشر، دون تاريخ، ص9.

(2) المرجع السابق، ص13.

والرسائل والأشعار، وأيضا الاستفادة من الفلسفة وعلوم النفس والاجتماع، أي ثقافة الأديب وتبحره في علوم عصره. ونشدد في هذا الصدد على أن تلك النظرة لا تعني أن كل السرديات القديمة أو الكلاسيكية مسطحة أو غير عميقة، بل إن فيها كتبا خالدة في تاريخ الإنسانية، ويتحقق فيها أيضا بنى جمالية مدهشة في فكرها ولغتها، ولكن المقصد في الرواية الجديدة، أنها تستفيد من المنجز المعرفي الهائل الذي وصل إليه الإنسان في عصرنا، وبعبارة أخرى: فإن الرواية الجديدة، يكتبها راو جديد، عليه أن يستفيد من معارف العصر الحديث وفنونه.

أما على مستوى البنية السردية، ومدى استفادتها من الفنون المختلفة، فإن لشكر يسهب في وصف عمق الاستفادة، حيث وظّفت الرواية العربية التقنيات السينمائية في تشكيل نسقها السردي، في توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج، من خلال جمع اللقطات واللوحات السردية معا، وإن كان فيها تنافر أو عدم تجانس، ولكنها تحقق في النهاية تكاملا في المشهد التخييلي الروائي، ويؤكد لشكر على أن السينما هي أقرب الفنون إلى الرواية، ويبني وجهة نظره على جملة من البحوث النقدية ذات الصلة، فيرى أن تعددية الأصوات تتيح للروائي أن يصور الواقع تصويرا فيلميا، وهو ما نجده في روايات حنا مينا، ونبيل سليمان، والوصف البانورامي والصورة الفيلمية كما في روايات هاني الراهب، وبذلك تحوّل الكاتب من حكواتي ومؤرخ إلى خالق لعالم غني بالألوان والعمق والحس الجمالي فائق الدقة. ويقدم لشكر نموذجا تطبيقيا على رواية «تحريك القلب» لعبده جبير، فتشكيل الرواية سرديا أشبه بالسيناريو السينمائي، من لوحات قوامها الظاهري التشظي، ورابطها دلالي بنائي، مع الإمعان في الوصف السطحي للحركة والأصوات والشخصيات وتفاصيل المكان، مع تقنية المونتاج المتناوب لتحقيق المراوحة بين وصف البيت من الداخل والخارج، بأسلوب سينمائي مشحون بالحركة والإشارات الدالة، وكذلك تقطيع مشاهد الرواية، ليكون الحكي في كل مشهد ضمير مختلف، وكأنه مشاهد سينمائية متتابعة، تحقق تكامل الصورة من زاوية كل شخصية، مع تفصيل الشخصيات ورسمها بدقة[1].

---

(1) الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، ص18 - 21.

كما أن أسلوب السرد نفسه يستفيد من تقنيات كتابة السيناريو في وصف الكادر السينمائي، وأيضا في حركة الكاميرا في قربها أو بعدها عن مسرح الحدث، فقد تركز على الوجوه، وتبيان تأثرها في الملامح والنظرات، وقد يبتعد ليصف المشهد من بعيد، من خلال حركة الشخصيات، وملابسها، وديكور المكان ووصفه المفصل، مع التركيز على لقطات معينة لتكون موضع تأمل القارئ، وقاعدة لخلق الجو الدرامي للمشهد، كما يستغل المؤلف المؤشرات الدالة المرتبطة ببعض أنواع الحركة الدينامية المحملة بشحنة رمزية، فهي ليست عناصر صورية راكدة جامدة، بل هي حاملة لمبدأ حركي مؤثر يستمد قيمته الرمزية من السياق الدرامي وهي تسمح بالانتقال إلى البعد البؤري للصورة الوظيفية، لتوليد الانفعالات الحادة عند القارئ[1].

نلاحظ أن التحليل النقدي هنا ارتكز على مفاهيم صناعة السينما ومصطلحاتها، مثل الكادر، والبؤرة، وحركة الكاميرا، والجو الدرامي، ومسرح الحدث، والديكور؛ وذلك في تحليل النص السردي، وتبيان دلالات أسلوب السرد، وهنا مربط الفرس، بمعنى أن السارد الحداثي المتأثر بفن السينما، يطبق جماليات السينما البصرية في كتابته السردية، فيصبح المشهد القصصي وصفا وحركةً وحدثا أشبه بالمشهد المكتوب في السيناريو مع فارق في طريقة السرد، ما بين وصف دقيق للملامح، والوجوه، والحركة، ووصف معمق لمشاعر الشخصيات، بجانب الحوار المصاحب للمتن.

وينتقل حسن لشكر إلى علاقة الأدب بالموسيقى، وانعكاس ذلك على السرد، فيشير إلى أن علاقة الموسيقى بالكلام وطيدة، فهي منبثقة منه، وتطوره، وقد تضخّمه، ويمكنها أن تلعب دورا في بناء الفضاء الدرامي، فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه، ويقر لشكر بأن الساحة الثقافية العربية تفتقد لمثل هذه الدراسات، ولا يزال المجال بكرا، إلا من بعض الكتب القليلة، وبعض الدراسات والمقالات، والقضية برمتها تحتاج إلى تعميق، بالمقارنة مع الأدب الغربي، حيث كان الأدباء الغربيون عاشقين للموسيقى، وكثير منهم كانوا عازفين مهرة على الآلات الموسيقية، وبعضهم اهتموا بالغناء والتلحين، وانعكس كل ذلك في مؤلفاتهم، سواء في تناولهم لسير وحياة الموسيقيين والفنانين، أو بوجود

(1) المرجع السابق، ص27 - 30.

قصائـد وأغـان في سردياتهـم، بجانـب الجـرس الموسـيقي الـذي اتسـمت بـه آدابهـم وسردياتهـم. أمـا في الأدب العـربي، فهنـاك روايـات اشـتملت عـلى إشـارات موسـيقية، مثـل عصفـور مـن الـشرق لتوفيـق الحكيـم، وهنـاك روايـات أخـرى أوردت أغـاني، ولكـن مشـكلة المبدعـين العـرب أن جلّهـم كانـوا بـدون ثقافـة موسـيقية. ويتقـدم لشـكر أكـثر في تحليلـه النقـدي، ويسـتعير مـن الموسـيقى مفاهيـم ومصطلحـات لنعـت الـسرد الـروائي، فـيرد أن روايـة بهـاء طاهـر «قالـت ضحـى»، بناؤهـا سـيمفوني، والسـيمفونية هـي قمـة التعبـير الموسـيقي الـذي يرتفـع فيـه مسـتوى التعبـير إلى مسـتوى فلسـفي، يعتمـد عـلى تجسـيد الأصـوات الموسـيقية المختلفـة، وإعطائهـا أدوارا في النسـيج الموسـيقي، فصـارت السـيمفونية عمـلا يناظـر المسرحيـة، وبالروايـة المذكـورة أصـوات متعـددة، وتراكيـب مغنـاة (شـعر وأسـطورة ومناجـاة)، كـما تضـم روايـة بهـاء طاهـر «الحـب في المنفـى» ثيـمات أو خيوطـا سرديـة، قصصـا ثانويـة يتداخـل بعضهـا في بعـض، ويتآلـف ويتطـور ويغيـب، ثـم يعـود للظهـور، في بنـاء شـبيه بالسـيمفونية، وفيهـا أيضـا أصـوات عديـدة لأبطـال الروايـة، كلٌ لـه وقعـه الصـوتي في أحـداث الروايـة وحواراتهـا، ويرجـع لشـكر تميـز بهـاء طاهـر إلى عشـقه للموسـيقى، خاصـة الموسـيقى الكلاسـيكية. وينتقـل حسـن لشـكر إلى روايـة «تحريـك القلـب» لعبـده جبـير، وقـد صيغـت عـلى شـكل سـيمفونية موسـيقية، تعـزف ألحانـا متقطعـة، فالمـادة التعبيريـة، تعتمـد عـلى العلامـة الأيقونيـة والعلامـة اللسـانية كمرتكـز حـكائي يولـد المعنـى، ويغنيهـما المؤلـف بالعلامـة الموسـيقية والصوتيـة. ويذكـر لشـكر أن الروايـة يمكـن تحليلهـا موسـيقيا مـن خـلال تطبيـق مفهـوم بنيـة الطبـاق الإيقاعـي، ويعنـي حركتـين ديناميتـين متفاعلتـين ومتضادتـين في آن، وتظهـر في قرائـن السـارد، وقرائـن الشـخصية. وهنـاك بنيـة التعدديـة الصوتيـة، وتتصـل بالأصـوات المتباينـة لشـخصيات متعـددة، تتخـذ مـن ملفوظاتهـا مناحـي متغايـرة. وهنـاك بنيـة الأزمنـة، التـي تحقـق وظيفـة شـاعرية وإيقاعيـة[1].

يمكـن أن نقـرأ علاقـة الأدب بالموسـيقى عـلى مسـتويات، الأول: مسـتوى ظاهـر يمكـن رصـده صوتيـا وكتابيـا، ويظهـر في الإيقـاع الشـعري، والـذي هـو إيقـاع نغمـي، ولدينـا في تراثنـا بحـورا

(1) انظر تفصيلا: المرجع السابق، ص74 - 80.

شعرية غاية في الثراء النغمي، ظهرت في إبداعات وإيقاعات وأشعار أنتجتها قرائح الشعراء العرب، ويمكن تحليلها صوتيا ونغميا. كما تظهر الموسيقى أيضا في النثر، من خلال المحسنات البديعية الصوتية، مثل الجناس والسجع وفواصل الجمل، والتوازن، والتقطيع وغيرها، هناك نصوص نثرية كثيرة حفلت ببنية نغمية زاعقة أو خافتة، وكلها تعزف على الذائقة العربية العاشقة للنغم والطرب، ويمكن أن يتحقق ذلك أيضا في السرديات والمقالات وغيرها.

والمستوى الثاني: يتصل بالتوظيف والتناص، من خلال إيراد المؤلف نصوصا غنائية وأشعارا، في ثنايا المتن، فهو أشبه بمن يرصع نصه بالجواهر ليزداد توهجا.

والمستوى الثالث: يتصل بالموضوع المطروح ذاته، بأن يتم تناول شخصيات موسيقية، ملحنين أو مطربين، أو مؤلفي أغان، والحديث عنهم وعن فنهم سرديا.

والمستوى الرابع: يتصل بالشخصيات السردية، فهناك شخصيات عالية الصوت في حوارها، وصرخاتها، وتظهر براعة الأديب في التعبير عنها وعن مقولاتها بأسلوبه، وهناك على النقيض شخصيات خافتة في فكرها وصوتها ويبدو ذلك في حوارها.

والمستوى الخامس: يتعلق بالإيقاع السردي نفسه، فهناك إيقاع متدرج من الخفوت إلى الصعود، وهناك إيقاع يبدأ بالذروة وينتهي بالخفوت، وهناك ما يتراوح بين الخفوت والصعود، وهذا يبدو في المتن السردي، وحركة الشخصيات، وتوتر الأحداث.

ونرى أن التحليل النقدي الذي يتخذ من التحليل الموسيقي سبيلا، يستلزم أن يكون الناقد مثقفا متذوقا للموسيقى، عارفا باصطلاحاتها، دارسا لفنانيها ملحنين ومطربين وكتّاب أغان، وقبل ذلك كله لابد أن يكون ذواقا خبيرا بالموسيقى: مقاماتها وأشكالها.

أما عن علاقة الأدب بالفن التشكيلي، فيوليه حسن لشكر اهتماما خاصا، ذاكرا آراء لنقاد غربيين مثل هنري جيمس وكونراد، الذين رأوا أن اللوحة التشكيلية تحوي قصة مرئية، يمكن استلهامها، بل من الواجب على الروائي أن يكون ذا ثقافة تشكيلية، وذائقة

بصرية رفيعة، ليطعّم نصه الروائي بجماليات جديدة، وأسلوب بلاغي تشكيلي مبتكر. ويشيد لشكر في هذا الصدد بتجربة عبد الرحمن مجيد الربيعي، الذي بدأ حياته فنانا تشكيليا، وتحول إلى الكتابة السردية، مقرا بفشله الفن التشكيلي، ولكنه نجح في معانقة الكلمة باللون في أدبه، كما اهتم بشكل القصة وصياغتها في وحدات تركيبية أو بالأدق لوحات سردية بأسلوب لغوي تشكيلي، وكأنها صورة يرسمها بكلماته، وصوّر في رواياته شخصيات فنانين تشكيليين، مستعرضا رؤاهم الفنية، ورحلتهم الفنية. كما يظهر تأثير الفن التشكيلي سرديا، في قدرات الروائي على تصوير الألوان وتفصيلات الأمكنة والعمران بوصف تشكيلي فريد، يحدد الخطوط والألوان والتفاصيل والمنمنات. ويقدم لشكر مثالا آخر من أعمال إدوار الخراط، مثل روايته يا بنات إسكندرية، وتظهر فيها بوضوح ثنائية العتمة والنور، والظلال والأضواء، مع براعة في أوصاف النساء، كأنها بورتريه تشكيلي، وقد وفِّق الخراط في توظيف فن الكولاج التشكيلي سرديا، من خلال المزج بين مكونات وشخصيات وأمكنة عديدة، وكأنها قصاصات ملصقة[1].

ونرى أن إثراء السرد بجماليات الفن التشكيلي يتوقف على الروائي نفسه، الذي لابد أن يكون مثقفا ومتذوقا تشكيليا، على دراية عميقة بالألوان والمسطحات والظلال، وعلى درجة عالية من التمكن اللغوي كي يكون قادرا على صياغة لوحات سردية بروح تشكيلية، يرسمها بكلماته، ويخطّ خطوطها بتعبيراته، خاصة إذا تناول حياة الفنانين التشكيليين، أو تطرق إلى الفن التشكيلي في إبداعه، فلا يمكن أن يسرد رواية عن فنان تشكيلي وهو جاهل بمعطيات ومدارس الفن، ودقائق أعمال التشكيل.

أما الناقد الأدبي فعليه أن يكون على درجة عالية من الثقافة التشكيلية إذا أراد أن يكون مدخله أو منهجه النقدي -في قراءة الرواية أو القصيدة- تشكيليا، وساعتها ستكون مدونته النقدية ثرية، لأنه سيقرأ دلالات الألوان، ونسبة اطرادها في النص، ووصف الأمكنة، ويؤول العتمات والظلال والأضواء، في ضوء الأحداث.

---

(1) انظر تفصيلا: المرجع السابق، ص108 - 124.

وعـن علاقـة الروايـة بالمـسرح، يشـدد حسـن لشـكر عـلى عمـق هـذه العلاقـة، وأن لكليهـما وشـائج عديـدة، فالمـسرح لـه حضـوره في الثقافـة العربيـة الحديثـة والتلقـي الجماهـيري، وقـد بُنيـت الروايـة الحديثـة عـلى تقنيـات المـسرح وجمالياتـه: القصـة، الحـوار، المونولـوج، الديكـور، الشـخصيات، وكتـب رائـد المـسرح العـربي توفيـق الحكيـم نصوصـا جمعـت الروايـة والمـسرح معـا، أسـماها «مسروايـة»، كـما في كتابـه «بنـك القلـق»، الـذي يبـدأ بمقدمـة نثريـة سرديـة، ثـم حـوار درامـي، وعـدد مـن المناظـر، وتحقـق الاندمـاج بـين الشـكلين في تجـارب محمـود المسـعدي في كتابـه «السـد»، و«النجـوم تحاكـم القمـر» لحنـا مينـه، والـذي يذكـر في مقدمـة كتابـه أنـه يمكـن قراءتـه بوصفـه روايـة أو مسرحيـة، فهـو قائـم عـلى محكيـات سرديـة وحواريـة. وتوسـعت التجربـة في الروايـة العربيـة الجديـدة مـن جماليـات البنـاء الدرامـي، واقتبسـت الكثـير مـن التقنيـات المسرحيـة، لخلـق صيـغ تعبيريـة مختلفـة، وتخصيـب العـالم الـروائي، ففـي روايـة يوسـف القعيـد «يحـدث في مـصر الآن» أذيبـت الفجـوة بـين الـسرد والمـسرح، وتدخـل المؤلـف بتعليقـات عـلى كثـير مـن الأحـداث، والمشـاهد المسرحيـة، واعتمـد أيضـا عـلى الوثائـق والتقاريـر الرسـمية والأمثـال الشـعبية، وتـوّج كل ذلـك بفضـاء سـينوغرافي (ديكـور)، أضـاف تأثـيرا جماليـا معرفيـا[1].

فالصلة بين المسرح والرواية عميقة الجذور، فما المسرح إلا رواية تُمثّل أمام النظّارة، وما الرواية إلا مسرح مكتوب أمام القراء، بل كان يطلق على المسرحيات في النصف الأول من القرن العشرين «رواية ممثلـة»، لأن محـور المسرحيـة والرواية حكايـة سردية، والفرق بينهما كامن في الوسـيلة المقدمة، التي تفـرض قيـودا، فالمـسرح محكوم بمكان ثابت، وزمن محدد، ووسـيلته الحوار والديكور، مع الموسـيقى والمؤثـرات الصوتيـة، أمـا الروايـة ففيهـا فضـاء لغـوي واسـع، يتخـذ مـن القـراءة والتخييل أساسـا له.

وهكـذا، صـاغ حسـن لشـكر رؤيـة نقديـة منفتحـة ومسـتفيدة مـن الفنـون الأخـرى، تحتـاج إلى ناقـد نوعـي، عـلى درجـة كبـيرة مـن الذائقـة والثقافـة والتعمـق، ولا يـزال المجـال بكـرا لمزيـد منها.

***

(1) المرجع السابق، ص144-146.

الخاتمة:

في نهاية هذه الدراسة نصل لجملة نتائج، أبرزها:

• مثّل حسن لشكر نموذجا للناقد الحداثي الذي جمع التنظير مع التطبيق، والانفتاح على الآخر الغربي مع المتابعة الدقيقة للجديد في الأدب العربي، متوائما في ذلك مع مجايليه من الأدباء والنقاد العرب، في المشرق والمغرب.

• ارتكز المشروع النقدي لحسن لشكر على أبعاد ثلاثة: المثاقفة الحضارية مع الآخر الغربي، ومواكبة التغييرات الجديدة في الأدب العربي الحداثي، والاستفادة من ثورة النقد الحداثي، وما أفرزته مناهجه من مداخل ثرية في قراءة النصوص.

• لم ينغلق حسن لشكر على نفسه أكاديميا، بل كان حاضرا في الحياة الأدبية المحلية بالمغرب، قدر حضوره ومواكبته للإبداعات في الساحة الثقافية العربية.

• بنى حسن لشكر مشروعه النقدي على رؤية نقدية خاصة به، ميّزته في جيله النقدي، حيث ارتكز على عطاء النقاد الآخرين، وبنى عليه، بجانب اجتهاده في قراءة الإبداعات العربية، غير مستسلم للتنظيرات الجاهزة، والإجراءات المنهجية المسبقة، بل جاءت مداخله النقدية دالة على ثراء معرفي، وزوايا جديدة.

• نأى حسن لشكر عن النقد الانطباعي، وإن لم يتخل عن الذائقة، وعن الإغراق في الفلسفة، والنقد المضموني، وتحميل النص ما لا يحتمل من تأويلات، بل ارتكز حسن لشكر على تحليل البنية النصية وجمالياتها، والوقوف على سمات الأسلوب.

مراجع الدراسة:

أولا: الكتب:

ـ حسن لشكر، أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، ط1، 2010.

ـ منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013.

ـ سعد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، (بيروت- الدار البيضاء)، ط1، 2004.

ـ حسن لشكر، التاريخ والتراث في الرواية العربية الجديدة، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، 2021.

ـ جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطفية الدليمي، المدى للطبع والنشر، بغداد، ط1، 2016.

ـ الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، إدوار الخراط، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

ـ حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة: القصة التجريبية نموذجا، حقوق النشر محفوظة للمؤلف، الرباط، 2006، ص15، 16.

ـ حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، كتاب المجلة العربية، العدد 169، الرياض، 1431هـ.

ـ غـالي شـكري، العنقـاء الجديـدة: صراع الأجيـال في الأدب المعـاصر، الهيئـة المصريـة العامة للكتاب، القاهـرة، ط3، 1993.

ـ شـكري محمـد عيـاد، المذاهـب الأدبيـة والنقديـة عنـد العـرب والغربيـين، سلسـلة عـالم المعرفـة، الكويـت، 1993.

ـ حسـن لشـكر، قوانـين الانتظـام ومظاهـر التجديـد في الروايـة العربيـة، دون نـاشر، دون تاريـخ.

ـ محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، 1986.

ـ رولان بـارت، وجـيرار جينيـت، مـن البنيويـة إلى الشـعرية، ترجمـة: غسـان السـيد، دار نينـوى، دمشـق، ط1، 2001.

ثانيا: المجلات والدوريات والمواقع الأكاديمية:

ـ تراسـل الفنـون فــي أعـمال الروائيـة العمانيـة غاليـة آل سـعيد، محمـد الغـزّي، مجلـة نــزوى، مسـقط، أكتوبـر 2017.

ـ أمـاني أبـو رحمـة، التعقيديـة: تكامـل العلـوم والفنـون في حقبـة بعـد مـا بعـد الحداثـة، بحـث منشـور عـلى موقـع أكاديميـا. https://www.academia.edu/35088070

ـ رواء نعـاس محمـد، المثاقفـة والمثاقفـة النقديـة (في الفكـر النقـدي العربي)، بحث منشـور في مجلـة القادسـية لـلآداب والعلـوم التربوية، العـددان (3 - 4)، المجلـد (7)، 2007.

ـ محمـد حافـظ ديـاب، الجيـل الأدبي: مقاربـة مفاهيميـة، مجلـة نـزوى، عُـمان، عـدد يوليــو، 2009.

بنيـة المكان في رواية
«طيـور النبـع» لعبد اللـه ولد محمدي

د. ولد متالي لمرابط أحمد محمدو[1]
البريد الإلكتروني
moutaly1@hotmail.fr

(1) أستاذ الأدب والنقد، قسم اللغة العربية، جامعة نواكشوط، موريتانيا. حاصل على الدكتوراه في النقد الأدبي، بميزة مشرف جدا مع التوصية بالنشر، جامعة القاضي عياض، المغرب، 2013، نشر عددًا من الكتب والدراسات النقدية والبحوث العلمية المحكمة. وشارك في عدد من المؤتمرات العلمية الدولية والوطنية. وحصل على عدد من الجوائز العربية المرموقة، منها: جائزة خليفة التربوية، الإمارات، 2021. وجائزة كتارا للرواية العربية، قطر، 2018. وجائزة شنقيط للآداب والفنون (جائزة الدولة التقديرية)، موريتانيا، 2018. وجائزة مقاربات للبحث العلمي، فاس، 2020. وجائزة الشارقة للإبداع العربي، الإمارات، 2013. وجائزة الشباب العربي، الألكسو، 2017. وجائزة محمد الثبيتي للإبداع، السعودية، 2016. وغيرها.

Research Topic: The structure of the place in the novel "Tuyur al-Nabe" (birds of the water source) by Abdallah Ould Mohamdi

Abstract:

This research aims at providing a critical reading about the structure of the place in the novel "Tuyur al-Nabe" (birds of the water source) by the Mauritanian writer Abdallah Ould Mohamdi. The novel has a tight artistic structure and a coherent narrative architecture. It carefully employs the aesthetics of the place, introducing it from a rich artistic perspective, where characters, events and time interact to build a fictional world full of wonder and vitality.

The research presented a focused theoretical conception of the notion of "place" and its parallel notions in order to detect the patterns of spatial structures affecting the novel, the most important background references it stores, and its most prominent artistic and aesthetic features. The research has noted the multiplicity and diversity of the places that the novel evokes, and that the place seems to be pivotal in directing the characters and the course of events, which explains the dominance of the issue of immigration and alienation in the writer's consciousness. The research ended up with a set of conclusions and findings about the limits of employing the place and its artistic background in the novel.

KeyWords:

place, the novel "Tuyur al-Nabe" (birds of the water source), Abdallah Ould Mohamdi

بنيـة المكان في روايـة

«طيـور النبـع» لعبد اللـه ولد محمدي

ملخص:

يسـعى هـذا البحـث إلى تقديـم قـراءة نقديـة حـول **بنيـة المـكان في روايـة «طيـور النبـع» للكاتـب الموريتـاني عبـد اللـه ولـد محمـدي**؛ وهـي روايـة تتمتـع ببنيـة فنيـة محكمـةٍ ومعـمارٍ سرديّ متماسـك، كـما أنهـا توظـف بعنايـة جماليـة المـكان؛ مقدمـة إيـاه مـن منظـورٍ فنـيّ خصـب؛ إذ تتفاعـل الشـخصيات والأحـداث والزمـان لتبنـي عالمًـا روائيًـا مفعـمًا بالدهشـة والحيويـة. قـدم البحـث تصـورًا نظريًـا مركـزًا حـول مفهـوم «المـكان» والمفاهيـم الموازيـة لـه، ليتجـه إلى رصـد أنمـاط البنـى المكانيـة المؤثـرة في الروايـة، وأهـم الإحـالات الخلفيـة التـي تختزنهـا، وأبـرز سـماتها فنيًـا وجماليًـا. وقـد لاحـظ البحـث تعـدد وتنـوع الأمكنـة التـي تسـتدعيها الروايـة، وأن المـكان يبـدو فاعـلاً محوريًـا في توجيـه الشـخصيات ومسـار الأحـداث، وهـو مـا يفـسر هيمنـة موضـوع الهجـرة والاغـتراب عـلى وعـي الكاتـب. وقـد خُتـم البحـث بمجوعـة مـن الخلاصـات والنتائـج المركّـزة حـول حـدود توظيـف المـكان وخلفياتـه الفنيـة في الروايـة.

كلمات مفتاحيّة:

المكان، رواية «طيور النبع»، عبد الله ولد محمدي

1. مقدمة

يسيّجُ هذا البحث، من خلال عنوانه المقترح، دالاّن محوريان يرسمان حدود المقاربة النقدية، وهما: «**بنية المكان**»؛ بوصفها معطى فنياً، و«**طيور النبع**» متناً روائياً تم اختيارُه ميداناً للمقاربة والتحليل. وإذا كان الدّالاّن المشار إليها آنفًا يتمتعان بدرجةٍ كبيرةٍ من الوضوح، إلا أن ضبط بنيتهما المفهومية يعدّ مدخلاً ضروريًا لرسم البناء المنهجي والإجرائي لهذا البحث. لذا فإننا نوظّفهما بحمولةٍ نقدية يمكن استعراضُها -بإيجاز- على النحو التالي:

- **بنية المكان:** ونعني هنا **حضور «المكان» بشكل واع وموجّه ومهيمن في الرواية؛ لا بوصفه جزءاً من البناء الفني فحسب، وإنما بوصفه أفقاً فنياً مركزياً في رؤية الكاتب وعملية السّرد وجماليّة الرّواية**، ولعل هذا ما يسوّغ استعمال مفردة «**بنية**» في العنوان، والتي تحيل إلى توظيف رمزية المكان واستدعاء إحالاته التّاريخية والثّقافية والاجتماعية والسياسية بشكل مؤثر في صلب العمل مما يوجّه بشكلٍ فعليّ معمارَ السّرد... ويعود اختيارنا لمفهوم «**المكان**» إلى نضجه في مسار الدراسات النقدية المعنية بالسرد في الغرب والمنطقة العربية، إضافةً إلى حمولته النقدية الخصبة التي تتيح خياراتٍ قرائية متنوعة لمقاربة العمل الروائي، يضاف إلى ذلك؛ تداوله الواسع، وحيويته وانسجامه في وعي القارئ والمتلقي العربي الذي لا يجد صعوبة كبيرة في استقبال دلالاته وإيحاءاته الفنية.

- **طيورُ النبع:** وهي روايةٌ حديثة النشر[1] للكاتب الموريتاني **عبد الله ولد محمدي**،[2] اعتمدناها نموذجاً نصياً للاشتغال، وهي تتمتع في تقديرنا بكثيرٍ من

(1) صدرت عن دار جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

(2) كاتب روائي وصحفي موريتاني، نشر مجموعة من الأعمال المتنوعة، وقد لاقت هذه الرواية احتفاء واضحًا في الوسط الأدبي المحلّي والمغاربي.

الميـزات الفنيـة التـي تُغـري الناقـد بممارسـة القـراءة والتّحليـل والتّفكيـك، بيـد أن الدّافـع المركـزي للانجـذاب إليهـا واعتمادهـا محـورًا لهـذه الدراسـة هـو حضـور «**المـكان**» بشـكل جوهـري وموجّـه في بنيتهـا العامّـة ومختلـف فصولهـا؛ وهـو حضـورٌ يعـدّ السّـمةَ الفنيـةَ الأبـرز التـي سـعى الكاتـب إلى توظيفهـا بعنايـةٍ واحـترافٍ كبـير.

لا بـد أن نقـول، بـدءًا، إن مسـارَ البحـث والدراسـة حـول الروايـة الموريتانيـة لا يخلـو مـن شُـحٍ ونضـوبٍ، فالدراسـاتُ النقديـةُ المنجـزةُ في هـذا السّـياق محـدودةٌ جـدّا ونـادرةٌ حدّ الاختفـاء، ورغم ذلـك هنـاك بعـض المحـاولات التـي أنجـزت -في الغالـب- في سـياقٍ أكاديمـيّ، غالبيتُهـا لم تنـشر، أو نـشر جـزءٌ منهـا في شـكل قـراءاتٍ بحثيـة سريعـة. تضـافُ إلى ذلـك بعـض القـراءات العربيّـة المهمّـة (المحـدودة جـدّا) والتـي ظلّـت تعـاني مـن غيـاب تصـوّر مكتمـلٍ عـن المشـهد الـرّوائي الموريتـاني. أمـا روايـةُ «**طيـور النبـع**» التـي نعتمدهـا متنـاً للاشـتغال في هـذا البحـث؛ فهـي حديثـة الصّـدور (2017)، ولم تنجـز حولهـا –فيـما اطلعنـا عليـه- أيّ دراسـةٍ نقديـةٍ؛ ولم يُنـشر حولهـا أي بَحـثٍ مُحكّـم في مجـلاّت أكاديميّـة معروفـة. مـن هـذا المنطلـق يسـعى هـذا البحـث إلى أن يكـونَ مؤسّسًـا في مجـال دراسـةِ موضـوع «المـكان» في هـذه الروايـة المفْعَمَـةِ بالمغَامـرةِ والتّجْريـبِ.

يتوسـل هـذا البحـثُ بآليـات ومداخـل المنهـج البنيـوي؛ الـذي يوفـر قاعـدةً نظريـةً مهمـةً للقـراءة المعمّقـة لبنيـة النّـص الأدبيّ، إذ «يسـعى إلى دراسـة النـص مـن حيـث هـو مجموعـةٌ مـن العنـاصر المتآلفـة فيـما بينهـا دراسـةً شـكليةً تهـدف إلى تفسـير بنيتِـه وتوضيـحِ المظاهـر الفنيّـة والجماليّـة التـي يشـتَملُ عليهـا».[1] إضافـةً إلى فاعليّتـه في رصـدِ وتحليـلِ موضـوع المـكان في الرّوايـة؛ وتصنيـف وتأويـل إحالاتـه الفنيّـة المتشـعّبة داخـل النـص. تلـك الفاعليـة التـي عـبرت عنهـا بوضـوح مجموعـةٌ مـن الدّراسـات النقديـة العربيـة المهمّـة التـي بـدأت تظهـرُ في مسـار حركـة النّقـد الـرّوائي العـربيّ منـذ تسـعينيات القـرن الميـلادي المنـصرم.

(1) زهيـرة بنينـي/ بنيـة الخطـاب الروائـي عنـد غادة السـمان: مقاربـة بنيوية، رسـالة دكتوراه، إشـراف الأسـتاذ الدكتور: الطيـب بودربالة، قسـم اللغة العربيـة وآدابهـا، كليـة الآداب والعلـوم الإنسـانية، جامعـة العقيـد الحاج لخضر، باتنـة، الجزائر، السـنة الجامعيـة: 2007-2008، ص18.

2. سياق نظري

2. 1. جدل المفهوم

إن «**المفاهيم معالم**» كما يقول محمد مفتاح، وذلك ما يفسّر الاهتمام البالغ الذي حُظيت به «في الأبحاث العلمية والاجتماعية والإنسانية لما لها من دور في ضبط التعامل في الحياة اليومية والعملية، وفي بناء النظريات والمناهج في الحياة العلمية».[1] من هذا المنطلق؛ فإن ضبط المفاهيم هو العتبة الأولى لتأسيس بناءٍ نظريّ محكمٍ تستند عليه المقارباتُ النقديةُ الجادّة التي تروم دراسة النص الأدبي وتفكيك بنيته الدّاخلية. ولقد شهد البحثُ النقديّ العربّي حول المكان في الرواية العربية تجاذباتٍ أولى حول صياغة المفهوم وبنيته اللغوية برغم وضوح الأساس النظريّ الذي يستند إليه، واشتراك أغلب الدّارسين في الانطلاق من ذلك الأساس شبه الموحّد.

2. 1. 1. المكان

أخذ مفهوم «المكان» حيزًا واسعًا في فضاء الدراسات النقدية العربية المعاصرة التي تتناول العمل الأدبي، قبل أن تظهر مجموعة من الدراسات الأخرى التي تتبنى مفاهيم موازية لهذا المفهوم وتتقاطع معه في الجوهر النظري والإحالة الفنية. بدأ هذا المفهوم محوريًا في ترجمة الروائي الأردني الرّاحل **غالب هَلْسَا** لكتاب **غاستون باشلار «جماليات المكان»**، كما كان حاضرًا بقوة في الدّراسات الأولى التي عُنيت برصد بنية المكان في العمل الأدبي، يمكن أن نشير هنا إلى دراسة **ياسين النصير «الرواية والمكان»**.[2]

على المستوى النظري؛ توسع بعضُ الباحثين في إطلاق مفهوم المكان ليشمل تقريبًا كلّ ما يدور في فضاء العمل الرّوائي؛ فهو عندهم: «يشير إلى المشهد أو البيئة الطبيعية أو الاصطناعية (البنايات بمختلف أنماطها ووظائفها والشّوارع والسّيارات... إلخ) التي تعيش فيها الشخصيات الرّوائية، وتتحرك وتمارس وجودها. ويضم المكان أيضًا قطع الأثاث والديكور والأدوات كافة

(1) محمد مفتاح/ المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 2، 2010، ص5.

(2) صدرت عن دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، سلسلة الموسوعة الصغيرة (195)، 1986.

بمختلف أنواعها واستعمالاتها، كما يشمل الوقت من اليوم وما يترتب عليه من أضواء مختلفة أو ظلمة، والطّقس بكل أحواله. وتدخل ضمن المكان الأصواتُ والروائحُ».[1] من هذا المنطلق، دعا بعضُ الباحثين -في سياق دراسة المكان الروائي- إلى ضرورة الاهتمام بكافة متعلقات المكان الواقعي والمتخيّل.

ويتمتع مفهومُ «المكان»، في تقديري، بعمقٍ منهجيّ وإجرائيّ يُغري الناقدَ بتبنّيه؛ وذلك لإحالته المباشرة إلى الأماكن الحاضرة في صلب العمل الأدبي مهما اختلف توصيفُها (أمكنةٌ واقعيةٌ، أمكنةٌ فنيةٌ، أمكنةٌ رمزيةٌ...)؛ وهذا الوضوح المنهجيّ هو الذي جعلنا نتبنى هذا المفهوم في عنوان هذا البحث وصلبه النّظري.

2. 1. 2. الفضاء

كان في مقدمة الباحثين المتحمسين لاستعمال مفهوم «**الفضاء**» الناقدُ المغربيّ «**حسن نجمي**» الذي وجّه نقدًا حادًا لترجمة «**غالب هلسا**» لكتاب باشلار بـ «**جماليات المكان**»؛ معتبراً أن تلك الترجمة هي المسؤولة عن التّداول الواسع لمفردة «**المكان**» في الدراسات النقدية العربية الحديثة، حيث يقول: «رحم الله الرّوائي العربي الكبير غالب هلسا؛ لقد ارتكب جناية من ذلك النوع الذي يمكن أن نسميه بالجريمة الرفيعة في حقّ الحقل النقديّ والأدبيّ العربيّ. ومات ولا تزال ذيول الجناية حيّة متواصلة. ذلك أن الرّجل اندفع تحت ضغط شغفٍ غامضٍ بأهمية المكان في الكتابة إلى ترجمة كتاب غاستون باشلار «**شعرية الفضاء**»[2] المكتوب باللغة الفرنسية عن اللغة الإنجليزية بعنوان «**جماليات المكان**»».[3]

---

(1) محمد سليمان القويفلي/ المكان الروائي: روايات كنفاني نموذجا، مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، المجلد 5، العدد 2، 1993، ص349. نقلاً عن: Edgar V. Roberts, Themes about Literature (Englewood Cliffs, N. J: Prentice Hall, 1969), p. 40.

(2) العنوان الأصلي لكتاب Gaston BACHELARD باللغة الفرنسية هو: (la poétique de l'espace)، وقد تُرجم إلى اللغة الإنجليزية تحت عنوان (The Poetics of Space)؛ وهو ما يعني أن الترجمة التي قدم حسن نجمي هنا لها نصيب كبير من الدّقة اللفظية؛ بيد أن ما لا ينبغي أن يعزب عن الذهن أن الترجمة تنحو أحيانا إلى ماورائيات اللفظ بدل البحث عن مقابله المباشر الذي قد لا يوفر الحمولة الدلالية المطلوبة خصوصاً حينما نكون بصدد التعبير عن الأدب والفن؛ ومن هنا فإني أرى أن ترجمة هَلْسَا للعنوان موفقةٌ بنسبة كبيرة؛ بل إنها استدعت أبعاداً نقدية خصبة تناسب حيوية الفن مع الاحتفاظ بالخيط الدلالي المركزي للعنوان في اللغة الأصلية.

(3) حسن نجمي/ شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص42.

وهنـا يعيـد نجمـي قلـق المصطلـح إلى «**خيانـة الترجمـة**» التـي كثـيراً مـا عـانى منهـا المصطلـحُ العـربيّ في مجـال العلـوم الإنسـانية.

وقـد اتجـه كثـيرٌ مـن النقـاد المعاصريـن إلى تبنـي مفهـوم «**الفضـاء**» بديـلاً عـن مصطلـح «المـكان» في سـياق مقاربـة الرّوايـة؛ سـاعين إلى تثبيتـه بوصفـه الأقـدر عـلى التناغـم مـع التّصـور الغـربي لبنيـة المـكان في الروايـة. كـما اعتـبروا أنـه أشـمل مـن مفهـوم «المـكان» وأكـثر اتسـاعًا، ذلـك أن «المـكان» يمتـاز «بحضـوره السّـكوني البعيـد عـن حركيـة الزّمـن، لارتباطـه أساسًـا بالوصـف، أمـا علاقتـه بباقـي البنيـات السرديـة فهـو مرتبـطٌ معهـا ارتباطـاً عضويـاً، لكـن رغـم كونـه مسرحـاً تقـوم عليـه الأحـداث، إلا أنـه يظـلّ مسـطحاً يشـكل -فقـط- خلفيـة الأحـداث، قـد لا يتجـاوز دوره التقريـب الواقعـي مـن مهمـة المشـاركة الفنيـة في البنـاء العـام للروايـة، وهـذه المحدوديـة التـي يتسـم بهـا المـكان تعـد مـن أهـم الفـوارق بينـه وبـين الفضـاء الـذي [...] يتسـع ليشـمل مختلـف البنيـات الأخـرى ويلفّهـا، فحتـى في أوقـات الوصـف حـين يسـكنُ الـسّرد نجـد للفضـاء حضـورًا قويًـا»[1] عـلى هـذا الأسـاس؛ وُصِـفَ «الفضـاء» بأنـه «مجمـوعُ الأمكنـة التـي تقـوم عليهـا الحركـة الروائيـة المتمثلـة في سـيرورة الحـكي سـواءٌ تلـك التـي تـم تصويرهـا بشـكل مبـاشرٍ، أم تلـك التـي تُـدرك بالـضرورة، وبطريقـة ضمنيـة مـع كلّ حركـة حكائيـة».[2] وهـو بهـذا المعنـى: «العالَـمُ الواسـع الـذي يشـمل مجمـوع الأحـداث الروائيـة، فالفضـاء يشـير إلى المـسرح الـروائي بكاملـه، و«**المـكان**» يمكـن أن يكـون متعلقـاً بمجـالٍ جـزئيّ مـن مجـالات الفضـاء الـروائي، فمفهـوم الفضـاء أكـثر انفلاتـاً واتسـاعاً».[3]

2. 1. 3. الحيّز

مفهـومٌ تحمّـس لـه بشـدة الناقـدُ الجزائـري عبـد الملـك مرتـاض؛ محـاولاً اسـتنباته في حقـل

---

(1) حمـزة قريـرة/ بنيـة الفضـاء فـي روايـة (السـماء الثامنـة) لأمين الزاوي، رسـالة ماجسـتير، إشـراف الأسـتاذ الدكتور: مشـري بن خليفة، قسـم اللغة والأدب العربـي، كليـة الآداب واللغـات، جامعـة قاصـدي مرباح، ورقلـة، الجزائر، السـنة الجامعيـة: 2011/2010، ص24-25.

(2) حميد لحمداني/ بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص64.

(3) عدوان نمر عدوان/ المكان في الرواية الفلسـطينية بعد أوسـلو 1993، رسـالة دكتوراه، إشـراف الأسـتاذ الدكتور: محمود السـمرة، كلية الدراسـات العليـا، الجامعة الأردنية، 2005، ص16.

الدراسات النقدية العربية المعاصرة، إذ يقول: «لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح «**الحيّز**» مقابلاً للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (Espace - space)».[1] في مقابل ذلك؛ سعى الباحث جاهدًا وبكل ما أوتي من عتادٍ نظريّ ومنهجيّ إلى تحجيم المفهومين الموازيين؛ فبالنسبة له مفهوم «**الفضاء**» «قاصرٌ بالقياس إلى مفهوم «الحيّز»؛ لأن الفضاء من الضّرورة أن يكون معناه جاريًا في الخواء والفراغ، بينما «الحيّز» ينصرفُ استعماله [...] إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم... على حين أن «المكان» نريد أن نَقِفَهُ، في العمل الروائي، على مفهوم «**الحيّز الجُغرافي**» وحده».[2]

كما نفى استعمال النقاد الغربيين لمفهوم «المكان» إلاّ في القليل النادر: «لا يكاد النقاد الغربيون يصطنعون مصطلح «المكان» إلا عرَضًا، ولدلالاتٍ خاصّة، وعبر حيّز ضيق من نشاطهم. أما المصطلح الشائع الذي يعنونون به كتبهم ومقالاتهم إنما هو «الحيّز» بالمقابل الأجنبي الذي ذكرناه. وترجمة (Espace - space) بالفضاء في حال والمكان [...] في حال أخرى، ترجمةٌ غير سليمة ولا دقيقة التّمثل للمعنى الأصلي الأجنبيّ في رأينا على الأقل».[3]

وقد رأى بعض الباحثين أن محاولة مرتاض، على الرغم من عمقها النظري وجهده الواضح في تقديمها؛ إلا أنه «لا طائل من ورائها، كما أن الحدود التي قدمها [...] للتفريق بين هذه المصطلحات [**الفضاء، الحيز، المكان**] غير دقيقة، وإنما هي محاولةٌ أملتها رغبةٌ ملحةٌ وشغفٌ غير واضحٍ في طرح مصطلح (**الحيّز**) بديلاً عن (**الفضاء والمكان**) بوصفه من المصطلحات التي كثُر تداولها في سياق أدبيات التراث العربي».[4] كما رأى باحثٌ آخر أن دلالة مصطلح «الحيز» تظلّ أقرب إلى المساحة والمسافة.[5]

---

(1) عبدالملك مرتاض/ في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد: (240)، ديسمبر 1998، ص121.

(2) المرجع نفسه، ص121.

(3) المرجع نفسه، ص121-122.

(4) حمد البليهد/ جماليات المكان في الرواية السعودية: دراسة نقدية، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، 1429هـ ص33.

(5) عدوان نمر عدوان/ المكان في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو 1993، م. س، ص16.

2. 1. 4. خيار نظري

تتداخلُ هذه المفاهيم وتتشابك فيما بينها في مضمار العمل الأدبي. فمثلاً «الفضاءُ الروائي والمكان الروائي مصطلحان بينهما صلةٌ وثيقة وإنْ كان مفهومهما مختلفاً. فالمكان الرّوائيّ حين يُطلَق [مجرّداً] من أيّ قيد يدلُّ على المكان داخل الرّواية، سواء أكان مكاناً واحداً أم أمكنة عدّة. ولكنّنا حين نضع مصطلح «المكان» في مقابل مصطلح «الفضاء» بغية التمييز بين مفهوميهما فإننا نقصد **بالمكان** المكانَ الروائيَّ المفردَ ليس غير، ونقصد بـ «**الفضاء الروائي**» أمكنةَ الرواية جميعها. بيد أن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المُنظِّم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها. ومن ثَمَّ يبدو مصطلح الفضاء أكثرَ شمولاً واتساعاً من مصطلح المكان».[1] كما أن هذه الشمولية هي التي وسم بها بعض النقاد مصطلح «الحيّز» بوصفه الأقدرَ على استيعاب تلك الدلالة اللغوية الواسعة التي يتمترس خلفها المكان في العمل الروائي.

وفي سياق تداخل المفاهيم السابقة وتشابكها؛ برزت تسمية مزدوجة بين المكان والحيّز؛ وهي «الحيّز المكاني»؛ وإن كان استعمالها لدى الباحثين محدودًا جدّا. وفي تقديري أنه من الأولى الاقتصار على أحد المصطلحات الثلاثة بشكلٍ مُفرد؛ تفاديًا لإرباك القارئ، وخروجًا من ازدواجية المصطلح أثناء القراءة والتحليل.

لقد رأى سعيد يقطين أن الاختلاف حول تحديد مصطلح موحّد في هذا السياق هو تعبير مباشر عن خصوبة مقولة «المكان» (الفضاء) «وتنوعها بتنوع واختلاف طرائق اشتغالها وتوظيفها باعتبارها مسرحًا للأحداث، أو موضوعًا للفعل».[2] ورغم ذلك؛ لا بدّ من القول إن الترجمة لعبت دورًا كبيراً في شحن المفهوم بكثيرٍ من القلق وعدم الاستقرار على صيغةٍ موحّدة في السياق العربي الحديث، وهي عادةٌ كثيراً ما أصابت لوثتُها المفاهيم النقدية القادمة من الغرب إلى الثقافة العربية؛ ومن هنا لا ينبغي أن نأخذ أنفسَنا كثيراً بضرورة

(1) سمر روحي الفيصل/ الرواية العربية البناء والرؤيا: مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص74.

(2) سعيد يقطين/ قال الرّاوي: البنياتُ الحكائيّة في السّيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص239.

تحديـد المفهـوم مـا دام المعطـى النقـدي الـذي يحيـل إليـه واضحًـا وتجلياتُـه في ميـدان دراسـة العمـل الأدبي بـارزةً للعيـان.. في ضـوء مـا سـبق؛ تعـدّ المفاهيـم الثلاثـة مـداراتٌ اصطلاحيـة عـبرَ من خلالهـا النقـادُ المعـاصرون إلى ميـدان الرّوايـة العربيـة؛ وهـي تشـترك في البنيـة النظريـة المؤسّسـة، وتتآلـف وتتناغـم في سـياق تحليـل وقـراءة النّـص الـروائي.

2. 2. المكانُ والرّواية

2. 2. 1. المكانُ رافِدًا جَماليًا

لا شـك أن نظريـة «**غاسـتون باشـلار**» حـول «**جماليـة المـكان**» أو «**شـعرية الفضـاء المـكاني**»[1] تعتـبر تحـولاً جذريـاً في سـياق الدراسـات النقديـة المعـاصرة لأنهـا نبّهـت عـلى جانـب مهـمٍ في وعـي الإنسـان وذاكرتـه وفنّـه. وهـي نظريـةٌ «تتجـلى في الأدب عـلى نحـو خـاصٍ بوصفـه رسـولَ الذّاكـرة والنفـس والمخيلـة».[2] انطلاقًـا مـن ذلـك؛[3] فـإن المـكان في العمـل الـروائيّ يحـضر في كثـير مـن الأحيـان بوصفـه **عنـصرًا فنيًـا مقصـودًا لذاتـه** «أكـثر مـن كونـه مسرحًـا للأحـداث الرّوائيـة؛ [إذ يُوَظّـفُ] بوصفـه معـادلاً موضوعيـاً للحيـاة البشريـة ومـا يكتنفهـا مـن اضطـرابٍ وشـقاءٍ وتعاسـةٍ، [كـما] يعكـسُ المـكان العلاقـاتِ المتداخلـةِ الغامضـةِ التـي تجمـع شـخصيات الرّوايـة».[4]

عـلى هـذا الأسـاس؛ يعـدّ المـكانُ في الرّوايـة رافـدًا فنيـاً مركزيًـا يشـدّ القـارئ إلى بُـؤرةِ العمـلِ الفنيّـةِ، و«هـو يشـكّل مـع قِـوى النّـص الـروائيّ نسـيجًا قويًـا؛ فـلا يمكـن إدراكُ أيّ مكـوّن مـن مكونـاتِ النّـص الـرّوائيّ دون أن نـدركَ علاقتَـه بالمـكان، فالشّـخصية لهـا علاقـة بالمـكان، واللغـة لهـا

(1) هذا التوصيف استخدمه الناقد السعودي عبدالله بن أحمد الفيفي/ فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث (1: فضاءات الشعرية والسردية)، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، 1435هـ/2014م، ص90. منبهًا إلى أن هذه النظرية تدخل في سياق النقد الوقائعي (Phenomenological Criticism).

(2) المرجع نفسه، ص90-91.

(3) لا بد أن نشير إلى أن «ثيمة المكان» ظلت حاضرة بقوة في الأدب العربي (وخصوصاً الشّعر) منذ غابر العصور؛ ومدونة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي عامرة في هذا الباب؛ «فقد كان المكان للعربي القديم مصدر إلهامٍ شعريّ، وإشعاعًا عاطفيًا يجد فيه دفء العاطفة، وأنيس الذّكريات، وإلحاحُ الشّعر القديم على البداية به يؤكد على قوة ارتباط الإنسان العربّي بالمكان وصعوبة انفكاك تأثيره عنه». انظر: وليد محمود أبو ندى/ المكان في رواية (البيارة الضائعة)، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، شؤون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، المجلد 19، العدد 1، يناير 2011، ص929. وهناك مجموعة كثيرة من الرسائل الجامعية القيمة التي تناولت المكان في الشعر العربي قديمًا وحديثًا.

(4) عوني الفاعوري/ المكان في رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني، مجلة دراسات العلوم الاجتماعية والإنسانية، الأردن، المجلد 27، العدد 1، شباط 2000، ص30.

علاقةٌ بالمكان، والزمان له علاقةٌ بالمكان [...] كما أن المكان يشكّل في أحيان كثيرة مفتاحًا من مفاتيح النص الأدبي».[1] من هنا فإن عبقريّة الرّوائي تكمن في قدرته على دفع القارئ «للعيش في المكان الذي رسمَه لروايته؛ فيتركك تركض بين الحقول المترامية الأطراف، وتتنزّهُ بين الحدائق الغنّاء، وتعيش في الأزقة أو المدن أو القرى، كلّ ذلك من خلال قراءة النصوص الرّوائية ومتابعة حركة شخصياتها واضطرابها في مكانٍ ما أو خلال ما تصفه».[2] ولعل هذا ما يفسّر كون بعض الروائيين «يستهل عمله بسماتٍ مكانيةٍ دقيقةٍ واضحةِ الانتساب إلى مواقع معيّنة معروفة، مع الإكثار من التفاصيل، وتدقيق الملامحِ المميزةِ وذلك حتى يضمن تنزيل القارئ في عالم القصة باعتبارها إيهامًا بالواقع».[3] وهي مهمةٌ تحتاج إلى كثير من التّمكن لإجادة مسارات تشكّل المكان في الرواية؛ وحَبْكِ دوره الفنيّ الفاعل في بنائها.

غالبًا ما يكون الرّوائي حريصًا على رسم تجليات المكان بوصفه بنيةً متكاملةً وليس فضاءً جغرافيًا عابرًا يأتي في الغالب وعاءً للأحداث؛ ولعل هذا ما يفسر محاولة «كثيرٍ من الرّوائيين وهم يصفون المكان منازل وسجونًا وأحياء وغيرها؛ التوقفَ عند الحياة المنبعثة منها وكأنها كائناتٌ لها من الخصوصية ما يجعلها، وهي تلامس الوافد عليها، تملؤُه وتخالطُه وتتخلّله بما لديها من مشاعر وأحاسيس. فقد ينتابنا الشعورُ بالضّيق والاختناق ونحن ندخل بعض البيوت لأول مرةٍ أو نعبر بعض الشّوارع، أو نجلس في بعض الأمكنة، وقد تسري في أجسادنا قشعريرة الخوفِ الغامضِ والتقزّز المحرج ونحن ندخل أماكن تواجهنا لأول مرة بما يملأ صدورَنا توجّسًا وخشيةً، كما أننا قد نشعرُ بالعظمةِ والهيبةِ والانبساطِ في مواطنَ يعمرُها الجلالُ والجمالُ أو يسكنُها الحبيبُ».[4] من هذا المنطلق؛ لم يعد المكان «مجرّد خلفيةٍ تقعُ فيها الأحداثُ

---

(1) زينب فرغلي حافظ/ جمالية المكان في الرواية العربية: (عمارة يعقوبيان) نموذجًا، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، المجلد 4، العدد 21، يناير 2010، ص1755.

(2) محمد ماجد الدّخيل/ المكان في رواية (رجلٌ وحيدٌ جدًّا) للكاتب الدكتور يحي عبابنة، مجلة دراسات العلوم الاجتماعية والإنسانية، الأردن، المجلد 41، العدد 1، شباط 2014، ص81.

(3) الصادق بن الناعس قسومة/ علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، عمادة البحث العلمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2009، ص104.

(4) بندر بن مبارك السّناني/ المكان في الرواية السعودية المعاصرة خلال القرن الأخير (1975-2000)، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: إبراهيم خليل، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2005، ص22.

الدّرامية [...] ولكن أصبحَ يُنظر إليه على أنه عُنصرٌ شكليّ وتشكيليّ من عناصر العملِ الفنيّ. وأصبحَ تفاعلُ العناصرِ المكانيّة وتضادّها؛ يشكّلانِ بُعْدًا جماليًا من أبعادِ النّص الأدبي».[1]

2. 2. 2. المكان ثيمة روائية

لقد مرّ مفهوم المكان في الرّواية بتحولاتٍ أدبية شتّى تبعًا لتنوع المداس الأدبية وخلفياتها الجمالية؛ «فقد جعلت منه روايةُ القرن التاسع عشر إطارًا تجري فيه الأحداث، كما هو شأن **بلزاك**. واستعمل كصدى لتطور الأيديولوجيا والأجيال وتباينها الاجتماعي مع المدرسة الطبيعية على يد **زولا**، في حين أصبح فيما بعد مرآةً تعكسُ الصّدى النفسيّ للشخصية، حيث يتماثل -دلالةً وتركيباً- مع ما يعتمل في أعماقها».[2] في ضوء ذلك «لم يعد المكانُ مجرد إطارٍ للشخصيات والأحداث، بل احتل الصّدارة في العمل الروائيّ في بعض الأحيان، فكانت عمليةُ تشخيصه، وازدادت أهميته في الرواية الحديثة؛ إذ بدأ بالتعبير عن استقلاله التام بوقوعه في الخارج يؤطر الأشياء، غير مكتفٍ بعملية التأطير هذه، بل يخضع تلك الأشياء لسلطته، واكتسب سمات الشخصية الحيّة، وأصبح بالإمكان تحديد أدوار الشخصيات الرّوائية على مدى عمق ارتباطها بالمكان».[3]

إن عالم الرّواية يطوّح بالقارئ في مداراتٍ لانهائية من الأمكنة، وأمهاتُ الرّواية العالمية هي أرخبيلٌ مكانيّ ينقل القارئ «إلى **روسيا تولستوي**، إلى **باريس بلزاك**، إلى **قاهرة محفوظ**، إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي نفسه».[4] وفضلاً عن الأمكنة الواقعية التي تعجّ بها الروايات؛ هناك في الغالب «أمكنةٌ أخرى متخيلة يصنعُها الروائيّ، وهي أمكنةٌ تجمع بين العوالم المباشرة وغير المباشرة، بين العوالم الواقعية والمتخيلة».[5] وهو معطى حاضرٌ بقوة في

(1) أحمد طاهر حسنين وآخرون/ جماليات المكان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط 2، 1988، ص3.

(2) إبراهيم جنداري/ هامشية المكان في رواية غانم الدباغ (ضجةٌ في ذلك الزّقاق)، مجلة آداب الرافدين، العراق، العدد 23، 1992، ص205.

(3) المرجع نفسه، ص205.

(4) سيزا قاسم/ بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، سلسلة: إبداع المرأة، 2004، ص103.

(5) فارس عبدالله بدر الرحاوي/ ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية: رواية (ليلة الملاك) أنموذجًا، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، العراق، المجلد 11، العدد 2، 2011، ص267.

الروايـة العربيـة المعـاصرة خصوصًـا مـع انطـلاق قطـار التّجريـب الـذي مـا زالَ عَصْفُـه مسـتمرًّا، وتعـدّ الرّوايـة التـي هـي موضـوع بحثنـا إحـدى أبـرز تجلياتـه في الـسّرد الموريتـاني. انطلاقًـا مـما تقـدم؛ نبّـه بعـضُ الدارسـين إلى حضـور المـكان بوصفـه «**بطـلاً**» في كثـير مـن الروايـات العربيـة الحديثـة، كـما في روايـات نجيـب محفـوظ: «**القاهـرة الجديـدة**» و«**خـان الخليـلي**» و«**زقـاق المـدق**»، وروايـات جـبرا إبراهيـم جـبرا: «**السـفينة**» و«**الغـرف الأخـرى**»، بالإضافـة إلى كثـيرٍ مـن الرّوايـات الفلسـطينية التـي يعتـبر المـكان العنـصر الفنـي الأبـرز فيهـا.[1]

وقـد أفصـح النقـاد عن ثـلاث رؤى سردية يتم من خلالها تقديم المـكان في العمل الروائي: «**الرؤية الأولى:** هـي **الرؤيـة الموضوعيـة** التـي يُقـدم مـن خلالهـا المـكان بحياديـة شـبه تامة، وتكشـف هذه الرؤيـة عـن اهتـمامٍ كبـير بالتفاصيـل المكانيـة، ويكـون المـكان أقـرب إلى الطابـع الهنـدسي، وغالباً ما يغيـبُ الإنسـان وتهيمـن الأشـياء على سـاحة الخطاب، وهـذه الرّؤية تفرغ المكان مـن قيمته ودلالته الإنسـانية باسـتبعادها لتلك الوشـائج الخفية بين المكان والشـخصية التي تتحرك فيه. **الرؤية الثانية:** هـي **الرؤيـة الذاتيـة**؛ التـي تتيـح للمـكان أن ينهض بـكل قيّمه ودلالاتـه، إذ يتحول إلى شاشـة لعرض مشـاعر الواصـف وعواطفـه ونفسـيته وأفـكاره، وغالبًـا مـا يغلّـف المـكان بمسـحةٍ رومانسـيةٍ تغيّب الإطـار الموضوعـي و(الطوبوغـرافي) للمـكان لتـبرز تلك العلاقـة الحميمة بين الشـخصية والمـكان. أما **الرؤيـة الثالثـة:** فهـي التـي **تجمـع بـين الذاتيـة والموضوعية**، حيـث يهتم الـرّوائي بالإطـار الموضوعي للمـكان، فيعـرض المـكان بأبعـاده وتحديداته الجغرافية، وأشـيائه المشـكّلة له، ولا يغفـل العلاقة بين المـكان والشـخصية التـي تتحـرّك فيه عـلى مختلـف مسـتوياتها الفكريـة والنفسـية والاجتماعية».[2]

2. 2. 3. المكانُ عنصرًا فنيّا

بـرز المـكان بوصفـه عُنـصرًا فنيًـا فاعـلاً في الرّوايـة المعـاصرة، كـما صـار مجـالاً لفرضيـات النّقـاد وأطروحاتهـم القرائيـة بمختلـف أصولهـا النظريـة وتجلياتهـا التّطبيقيـة. فقـد تحـدّث يـوري لوتمـان

(1) عدوان نمر عدوان/ المكان في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو 1993، م. س، ص17.

(2) حسن بن حجاب الحازمي/ البناء الفني في الرواية السعودية: دراسة نقدية تطبيقية، بدون ذكر دار النشر، ط 1، 2006، ص300. نقلا عن: خالد حسين حسين/ شعرية المكان في الرواية الجديدة، مركز الرياض للمعلومات والدراسات الاستشارية، سلسلة كتاب الرياض (83)، ط 1، 2000، ص115-116.

عـما أسـماه «**المـكان الفنـي**»؛ واصفًـا إيـاه بأنـه «متنـاه غـير أنـه يحـاكي موضوعًـا لامتناهيًـا هـو العـالم الخارجـي الـذي يتجـاوز حـدودَ العمـل الفنـي».[1] وهـو في تقديـره: «مجموعـةٌ مـن الأشـياء المتجانسـة (مـن الظواهـر، أو الحـالات، أو الوظائـف، أو الأشـكال المتغـيرة...) تقـوم بينهـا علاقـاتٌ شـبيهةٌ بالعلاقـات المكانيـة المألوفـة العاديـة، مثـل: الاتّصـال، المسـافة...».[2]

إن المـكان في العمـل الأدبي (الرّوايـة تحديـدًا) تحكمُـه محـدداتٌ ومعايـيرُ خاصـة تجعـل مـن المفـترض أن يكـون عـلى درجـةٍ عاليـةٍ مـن التناغـم والانسـجام مـع محتـوى الرّوايـة ودلالات الـسّرد. وكثـيرًا مـا تسـللّ الضعـفُ والخـورُ لكثـيرٍ مـن الروايـات بسـبب عـدم العنايـة بجغرافيـة المـكان وتحولاتـه الفنيـة الفاعلـة داخـل بنيـة العمـل الـسردي، مـن هنـا نبّـه بعـض النقـاد إلى أن «السّـمة المشـتركة بـين أغلـب الروايـات الضعيفـة هـي غيـاب أو شـحوب المـكان؛ فالشـخصياتُ تتحـرّك بـين بيـوت ومستشـفيات ومـدارس ومكاتـب ومطـارات لا شـكل لهـا ولا هويـة، وبالتـالي لا تأثـير لهـا، فتـأتي هـذه الأعـمال مسـطّحة، لأنهـا تفتقـد للأماكـن التـي يمكنهـا أن تزوّدهـا بالعمـق الـدلالي، والإيهـام بالواقعيـة».[3]

إن المـكان في الرّوايـة ليـس فقـط فضـاءً «معتـادًا كالـذي نعيشُـه أو نخترقُـه يوميًـا، ولكنـه يتشـكل كعنـصرٍ مـن بـين العنـاصر المكوّنـة للحـدث الـرّوائي، وسـواءٌ جـاء في صـورة مشـهدٍ وصفـيّ، أو مجـرّد إطـارٍ للأحـداث، فـإن مهمتـه الأساسـية هـي التنظيـمُ الدّرامـيّ للأحـداث».[4] إضافـة لذلـك يمتلـك المـكانُ «بنيـةً سـلطويةً؛ لأنـه يفـرض سـلطته عـلى الشّـخصيات والأحـداث، فالأمكنـة الضّيقـة المغلقـة إمـا أن تهشّـم نفسـية الشّـخصيات، وإمـا أن تجعلهـا تغـور في الداخـل النفـسي أو في ذاكـرة الجماعـة، كـما أن هـذه الأمكنـة تصبـح علامـةً سـيموطيقية دالّـة عـلى هيئـة شـخوصها، وهـو بنيـة مرجعيـة؛ لأنـه لا يقتـصر عـلى البعـد الجغـرافي أو البعـد الفنّـي، إنمـا لـه أبعـادٌ تتجـاوز

(1) يـوري لوتمـان/ مشـكلة المـكان الفنـي، ترجمـة: سـيزا قاسـم، ضمـن كتـاب: جماليـات المـكان، أحمـد طاهـر حسـنين وآخـرون، منشـورات عيـون المقـالات، الـدار البيضـاء، المملكـة المغربيـة، ط 2، 1988، ص68.

(2) المرجع نفسه، ص68.

(3) سـحمي الهاجـري/ جدليـة المتـن والتشـكيل: الطفـرة الروائيـة فـي السـعودية، مؤسسـة الانتشـار العربـي، بيـروت، لبنـان، والنـادي الأدبـي بحائل، المملكـة العربيـة السـعودية، ط 1، 2009، ص375.

(4) حسن بحراوي/ بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 1990، ص29-30.

الدّلالـة المبـاشرة، أبعـادٌ أيديولوجيـةٌ وسياسـيةٌ وحضاريـةٌ وثقافيـةٌ».[1] ومـن هنـا فرادتـه التـي أدّت إلى حضـوره البـارز في العمـل الـرّوائي بوصفِـه مرتكـزًا فنيًـا لا غنـى عنـه.

تعمـل صـورةُ المـكان في الرّوايـة «عـلى خلـق متعـةٍ لـدى القـارئ مـن خـلال رؤيتِـه للمـكان المكتـوب؛ مـما يقـود بالتـالي إلى تعميـق الصّلـة بين النّـص والمتلقـي، ويجعلُ القـارئ يشـارك الكاتبَ في رؤيـةٍ شـبيهةٍ برؤيتـه».[2] وهـو مـن هـذا المنطلـق يمثّـل المشـتركَ الفنّـي بـين المبـدع والمتلقـي.

لقـد ميّـز النّقـاد بشـكلٍ واضـحٍ بـين «**المـكان الواقعـي**» و«**المـكان الفنّـي**» نظـرًا للفـروق الشاسـعة التـي تتلبـس المـكان حينـما ينتقـل مـن حيـز الواقـع إلى سراديـب العمـل الفنّـي؛ بمـا يقتضيـه مـن ترميـزٍ وإيحـاءات فنيـةٍ ودلالات ثـرّة. «إن الأمكنـة الطبيعيـة تزخـر بجماليـاتٍ رائعـةٍ يصعـبُ عـلى الفنّـان محاكاتُهـا بـأيّ أسـلوبٍ يشـاء، غـير أن أجمـل هـذه الأمكنـة الطبيعيـة لا تمتلـك قيمـة فنيـة تهـمّ البحـثَ الجـماليّ، ومثـال ذلـك الغيـوم والتشـكلات البديعيـة التـي تأخذهـا أو بعـض التشـكيلات اللونيـة التـي نجدهـا في بعـض أنـواع الطيـور، نجـد أن هـذه المشـاهد الطبيعيـة تزخـر بجـمالٍ غـير محـدودٍ لكنهـا قلّـما تسـتوقف مشـاهدها أكـثر مـما يسـتلزمه وقـت إدراكهـا في حـدوده الدّنيـا، أو وقـت إطـلاق شيء عابـر مـن الإعجـاب الـذي لا يسـتوقف في الغالـب مفكـرًا جماليًـا عنـد تأمـل عمـلٍ فنّـي صنعتـه يـدُ الإنسـان، لذلـك وجـدت أسـباب وراء اسـتئثار المـكان الفنـي باللّـذة الجماليـة التـي يحصـل عليهـا المتعامـل معـه، واسـتئثاره بالدراسـات النقديـة مقابـل عجـز الأمكنـة الواقعيـة عـن فعـل ذلـك».[3] ولـذا فـإن «المـكان في الرّوايـة ليس [بالـضرورة] هـو المـكان في الواقـع الخارجـي ولـو سـمّاه الـروائي باسـم لـه مسـمّى في الخـارج. إن المـكان الـروائي لفظـي متخيّـل تصنعـه اللغـة حتـى يقـوم في خيـال المتلقـي».[4] وهـذا مـا يمنحـه باسـتمرارٍ مزيـداً مـن الألـقِ والجاذبيـةِ الفنيـة.

---

(1) عدوان نمر عدوان/ المكان في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو 1993، م. س، ص18.

(2) أحمد علي الشوابكة/ ثنائيات في السرد: دراسات في المبنى الحكائي العربي، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، 2012، ص14.

(3) إسلام حسن شحادة القضاة/ المكان في الرواية الأردنية: مدينة عمّان نموذجا، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 2007، ص12.

(4) مريم اكبرى موسى آبادي ومحمد خاقانى اصفهاني/ دلالة المكان في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)، مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، السنة الثانية، العدد 7، أيلول 2012، ص9.

3. طيورُ النّبع: المكانُ مدخلاً روائيًا

مـن الواضـح أن الكاتـب **ولـد محمـدي** يشـتغل في هـذه الروايـة عـلى جماليـة **المـكان** بوصفـه مدخـلاً روائيًـا فنيـا، ومركـزًا لجاذبيـة الـسّرد وتحـولات الشـخوص والأحـداث، فمنـذ أول فقـرة، يفصـح الـرّاوي عـن محوريّـة المـكان؛ إذ يفتـحُ للقـارئ عـوالم رحبـة توحـي بتشـعب أحـداث الرّواية عـبر جغرافيـة محـدّدة تمتـد عـبر مكانـين محوريـين في فضـاء الروايـة وإن كانـت بينهـما مسـافةٌ شاسـعةٌ، وهـما: «**مدريـد**» عاصمـة إسـبانيا و«**قريـة النّبْـع**» في صحـاري الجنـوب الموريتـاني، وقـد كان هـذان المكانـان شـاهدان عـلى تحـولات **الـرّاوي/ البطـل** عـبر مسـاره المفعـم بالتّحـوّل والتّبدّل.

يفصـح الـرّاوي عـن وعيـه بأهميـة المـكان حـين يرصـدُ جانبًـا مـن طفولتـه الأولى الموزعـة بـين أماكـن عـدّة في فضـاء الصّحـراء الكُـبرى: «في ذلـك الحـيّ المرتحـل عـلى الـدّوام والـذي تُلهمـه غريزة المـواشي الغامضـة وتحـت سـقف ذلـك الفضـاء المفتـوح عشـنا طفولتَنـا الأولى، فكنّـا نـأكل ونـشرب ونلعـب ونتعلّـم القـرآن وننتظـر هبـوب العاصفـة القادمـة. **بالطبـع، لا يشـكّل المـكان لنـا مشـكلة، الأفـقُ ملكُنـا، نرحـلُ فيـه وقتـما نشـاء، نبحـث عـن أرضٍ جديـدة تتّسـع لمخيّمنـا، وتصـير تلـك الأرض وطنًـا لنـا بعـض الوقـت، قبـل أن نرحـلَ عنهـا إلى وطـنٍ آخـر مـن أرض اللـه الواسـعة**».[1] وهـي رؤيـةٌ خاصـةٌ؛ تحيـل إلى محوريّـة المكان في وجـدان الـرّاوي، ودوره المحـوريّ في تلافيف السّرد.

3. 1. الأَمَاكنُ المفتوحَة

3. 1. 1. المدينة

تبـدو المدينـةُ مكانًـا محوريًـا في روايـة «طيـور النبـع»؛ حيـث تتـوزعُ حركـة الشّـخصيات عـبر مجموعـة مـن المـدن الكـبرى شرقًـا وغربًـا: (**مدريـد، نواكشـوط، كوناكـري، الكويـت...**)، ولـكل من هـذه المـدن فضاؤهـا الخـاص المؤثـر في حركـة البطـل والشـخصيات التـي يتقاطـع معهـا في مسـاره العـام. وترصـدُ الرّوايـة بشـكلٍ جـذريّ تناقضـات المدينـة ومـا تمـور بـه مـن صخـبٍ، إضافـة إلى

(1) عبد الله ولد محمدي/ طيور النبع، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص41.

جمالياتِها مـن حيـثُ العمـرانُ والحدائـقُ والشـوارعُ الفسـيحةُ، كـما تصـوّر الأحيـاء الهامشـية ومـا تمـورُ بـه مـن تناقضـاتٍ وصخـبٍ وفقـرٍ وجـوع.

يصـوّر الـراوي بدايـة تجولـه في مدينـة نواكشـوط بعـد عودتـه مـن غربتـه الإسـبانية، متحدثًـا عـن فضـاء المدينـة برؤيـةٍ فلسـفيةٍ رمزيّـةٍ: «انطلقنـا في جولـة وسـط معـالم المدينـة التـي بـدا لي، مـع اندهـاشي لمـا أراه أمامـي مـن تحـولات، أننـي أكتشـفُها لأوّل مـرةٍ، كالطفـل الـذي يجـول في مدينـة خيالـه بقلـبٍ خافـقٍ، يجـد أحيانًـا مـا تمنّـاه، وأحيانًـا أخـرى لا يجـد حولَـه إلا الرّمـاد».[1] ثـم يرصـدُ مفارقـة الفضـاء العُمـراني في مدينـة نواكشـوط التـي كان يتوقـع أن يجدَهـا مزدهـرةً عمرانيًـا بعـد غيابـه عنهـا لوقـتٍ طويـل: «لم تكـن نواكشـوط سـوى عبـارة عـن حيّـيْن كبيريـن: المدينـة القديمـة التـي خطّـط الفرنسـيون معالمهـا الكـبرى لكنهـم لم يكملـوا بناءَهـا، والمدينـة الجديـدة التـي بناهـا الموريتانيـون ولم يحسـنوا تخطيطهـا، وبـين المدينتـين - الحيـين منبسـطٌ رمـليّ هَـرَع إليـه مئـات مـن البـدو الذيـن أهلـك الجفـافُ مواشـيهم ودفعهـم للنـزوح إلى المدينـة...».[2] وهـو رَصْـدٌ حـيّ لواقـع مدينـة **نواكشـوط** ذات العُمْـرَان الصّحـراويّ الهـشّ؛ مقارنـةً بواقـعٍ عُمْـرانيّ أوربيّ ضـاربٍ في العَراقـة والقِـدم ممثـلاً في مدينـة **مدريـد** التـي أقـام فيهـا الـرّاوي حينًـا مـن الدّهـر.

3. 1. 2. الشارع

وهـو فضـاءٌ محـوريّ في الرّوايـة ورد ذكـرُه في مُفتَتَحِهـا، حيـث الحديـثُ عـن شـارع «**كـران بيـا**» الـذي تقـع عـلى جنبـه الشّـقة التـي أقـام فيهـا البطـل في مدريـد، وقـد عرّجـت الرّوايـة لاحقًـا عـلى وصـف هـذا الشـارع بشـكل دقيـق، مـع اسـتحضار بـاذخٍ لمسـيرته التاريخيـة الطويلـة: «كنـتُ قـد عـثرتُ عـلى شـقّتي الجديـدة **بشـارع كـران بيـا** بفضـل إحـدى الـوكالات العقاريـة المتخصصـة. يطلقـون عـلى شـارع كـران بيـا (بـرودواي مدريـد) إشـارة إلى شـارع بـرودواي، شـارع الفـن واللهـو الشـهير في نيويـورك، لكـن عـلى عكـس هـذا الأخـير، يعـود بنـاء كـران بيـا أو الشـارع الكبـير إلى القـرن التاسـع عـشر، إلا أنّـه لم يأخـذ صورتَـه النّهائيـة إلا في عشرينيـات القـرن العشريـن، وظلـت

(1) المرجع نفسه، ص18.

(2) المرجع نفسه، ص20.

أسـماؤُه تتغـير باسـتمرار مـع التغـيرات السياسـية في إسـبانيا، وكانـت أكـثر تلـك الأسـماء إثـارة حـين أطلـق عليـه اليسـاريون أيـام الحـرب الأهليـة اسـم شـارع الاتحـاد السـوفياتي، وذلـك قبـل أن يسـترجع اسـمه القديـم مـع انتصـار فرانكـو، ولا يـزال شـارع كـران بيـا إلى اليـوم أحـد أهـم وأكـبر شـوارع مدريـد وأكثرهـا حيويـة، تمتـد بـه المحـلات التّجاريـة الرّاقيـة وأماكـن اللّهـو والمطاعـم والبـارات، ولذلـك اشـتهر بأنـه المـكان الوحيـد الـذي لا ينـام أبـدًا في مدريـد».[1] ويبـدو التّركيـز جليًـا هنـا عـلى اسـتحضار تاريـخ المـكان وعراقتـه ومـا يمتـاز بـه مـن حيويـةٍ؛ كل ذلـك مـن أجـلِ خَلْـقِ علاقـةٍ حميمـة بينـه وبـين القـارئ.

3. 1. 3. القرية

يُعـد فضـاء القريـة مكانًـا مركزيًـا في الرّوايـة، ذلـك أن بُـؤرة الـسّرد ومسـارات الأحـداث الكُـبرى تبـدأ وتنتهـي في «**قريـة النّبْـع**»؛ التـي انطلقـت منهـا أبـرزُ الشـخصيات، وهـي ملاحظـة تتأكّـد حـين نُفـكّك عنـوانَ الرّوايـة الـذي يحيـل إلى هـذه القريـة ذات النمـط العجائبِـيّ؛ حيـث يصفُهـا الـرّاوي قائـلاً: «حـين غـادرت النبـع ووضعتُهـا وراء ظهـري مركونـةً في سـلّة النسـيان، لم تكـن وقتَهـا سـوى مجـرد بيـوتٍ قليلـة تتخَفّـى خلـفَ طبقـةٍ مـن غبـارٍ، بسـقوفها المعقوفـة المقاومـة للزّوابـع، وبأبوابهـا المشرعـة نحـو الرّيـاح للجنـوب حيـث تـأتي القوافـل محمّلـةً بالحبـوب والشّـاي والسّـكر، تبـدو كـما لـو كانـت تنهـضُ كلّ يـومٍ لتجلـو عنهـا بقايـا تلـك الرّيـاح المحمّلـة بالغبـار، ثم تختفـي مجـدّدًا في نفـس الغبـار حـين تركـنُ إلى صمتهـا في انتظـار الزّوبعـة القادمـة، وفي دوراتٍ متتاليـةٍ لا تنتهـي، وكأنّ حياتهـا تقـع في منــزلة بـين منــزلتَيْ الظّهـورِ والخَفَـاء».[2] تعـد «**قريـة النّبْـع**» ثيمـة محوريـة في وعـي الـرّاوي، فهـي المـكان الـذي يشـكّل البـؤرة الناظمـة التـي تتقاطـع عندهـا مسـاراتُ الأحـداث والشّـخوص والزّمـان والمـكان في الرّوايـة، ومـن حيـث التوصيـفُ العـام؛ يبـدو «النبـع» قريـةً وادعـةً في صحـارى الجنـوب الموريتـاني أسّسـتها قبيلـةُ الـراوي بعـد أن ضَرَبَ الجفـافُ مواطـنَ الـكَلأ التـي كان ينتجـع فيهـا البـدوُ الموريتانيـون الرّحّـل، مـما اضطـر كثيرًا منهـم

(1) المرجع نفسه، ص29.

(2) المرجع نفسه، ص39.

إلى الانتظام في قُرى وتجمعاتٍ سكنية ثابتة، فكانت **قرية النبع** بديلاً عن حياة التّرحال، وقد تشكّلت فيها بيوتٌ وخيم، وبدأ النّاس يمارسون طقوسَ حياتهم وإن بنمطٍ جديدٍ، فبُني المسجدُ، ونشأت «المحضرة» (الكُتّاب التّقليدي) في خيمةٍ مستقلة، وبدأت أنواع من النّشاط التّجاري لم يألفه البدوُ من قبل.

3. 1. 4. البحر والنهر

وهما من الأمكنة المائية الأثيرة في الرّواية، إذ كثيراً ما تم الحديثُ عن **بحر الظلمات** (المحيط الأطلسي) الذي تقع نواكشوط على ضفافه، وقد صوّرَه الرّاوي بوصفه تهديدًا خطيراً للمدينة الوليدة بحسب الخبراء: «شائعات حول ارتفاع مستوى المحيط خلقت في العاصمة جوًا من الخوف والقلقِ وعدم الأمان، وقد كادت الكارثة تحل ذات صباحٍ عندما أحدثت أمواج البحر ثغرة في الحاجز الرملي، والتهمت مناطق كبيرة من اليابسة على بعد خمسة أميال فقط جنوب العاصمة، وقد أحدث ذلك موجة هَلَعٍ بين السّكان، جعلت البعضَ منهم يقرّر تركَ المدينة ويتجه إلى مدنٍ وقرى داخل البلاد بعيدًا عن شواطئ المحيط تكونُ أكثر أمنًا».[1] وهي رؤية تشي بهلامية الحاضر وضبابية المستقبل التي تسِم عاصمة البلاد التي يفترض أن تكون رمز الأمان والاستقرار والتّطور العُمراني للدولة الوليدة.

كما جرت بعض أحداث الرواية المؤثرة على ضفاف **نهر السينغال** الحدود الطبيعية بين موريتانيا والسينغال، حيث يرصدُ الرّاوي إحدى رحلاته المصيريّة عبر هذا المكان: «عند وصولنا إلى الضفة اليمنى لنهر السينغال [...] صعدتُ مع رفيقي البريطاني إلى زورق خشبي صغير لينقلنا إلى الضفة اليسرى للنهر، قبل أن نصل بقليل اصطدمت مقدمة الزّورق بكُتَلِ الطّين المتراكم على حافّة النّهر، فجنح الزّورق على يمينه، لكن مستوى الماء كان مُنْخَفضًا في ذلك المكان، ومع ذلك فقد شلّني الخوفُ عن الحركة وبقيتُ واقفًا في ضَحْضَاحٍ من الماء والطين على ساقيّ المرتجفتين، وأحملُ فوق رأسي حقيبتي الصّغيرة. ولسببٍ لا أعرفُه ذكّرني عَجْزِي بشخصية «مارْلُو»

(1) المرجع نفسه، ص116.

في روايـة هـنري جيمـس «قلـب الظـلام»، وهـي مـن القصـص الأثـيرة عنـد عبـد الرحمـن، والتـي كثـيرًا مـا كان يقصّهـا عـليّ».[1] لقـد شـكل البحـرُ والنّهـر فضـاءً فاعـلاً لأحـداث الرّوايـة، وخصوصًـا مـا تعلـق بمسـيرة **الـرّاوي/ البطـل** الـذي ارتبـط بهـما بشـكل لافـتٍ في مراحـلَ مهمـةٍ مـن حياتِـه.

3. 1. 5. الصّحراء

تعـدّ الصحـراء فضـاءً محوريًـا في وعـي الـرّاوي، فهـو يصـف عاصمـة البـلاد بأنهـا مـا تـزال تحت رحمـة مـزاج الصحـراء المتقلّـب والـذي يلتهـم العمـران ويعبـث بتجليّـات المدنيـة المتواضعـة في العاصمـة الوليـدة: «كانـت نواكشـوط تعيـش أسـوأ أيامهـا، فقـد عـادت سُـحُبُ الغبـار مـن جديـدٍ، وتحوّلـت إلى عبـاءَة سـوداء تغطّـي سـماءَ المدينـة منـذ أن توقـف المطـر عـن الهطـول في موجـة الجفـاف الأخـيرة. كانـت العواصـفُ الرمليـةُ تـضرب العاصمـة بقـوة فتحجـب الرؤية عـلى الطرقات مـما كان يتسـبب في حـوادث سـيرٍ قاتلـةٍ، واضطـرت السـلطات في مـرات عديـدةٍ لإغـلاق المطـار الوحيـد أمـام الملاحـة الدوليـة. أمـا الكثبـان الرمليـة القادمـةُ مـن الصّحـراء فقـد كانـت تزحـفُ بدورهـا عـلى شـكل هـلالٍ مفتـوح بشـكل كماشـةٍ لتحـاصر المدينـة مـن جهتـي الـشّرق والشّـمال، وتعـزل العاصمـة عـن مـدن الدّاخـل مـن الجهتـين».[2] ويـدور جـزءٌ كبـيرٌ مـن أحـداث الروايـة ضمـن فضـاء الصّحـراء الشاسـعة بالجنـوب الموريتـاني، حيـث تقـع «قريـة النبـع» بـؤرة الأحـداث الكـبرى في الرّوايـة، وفضـلاً عـن ذلـك يوظّـف الـرّاوي بعمـق البنيـات الاجتماعيـة والثقافيـة لمجتمع الصّحـراء، وهـو مـا يتجـلى بشـكلٍ فاعـلٍ في السّـمات العامـة للشـخصيات المؤثـرة في الرّوايـة.

3. 2. الأماكن المغلقة

3. 2. 1. الخيمة

وهـي مـن الفضـاءات الثابتـة في البيئـة البدويـة الموريتانيـة، بـل إنهـا ترمـز إلى عمـق هـذه البيئـة حيـث أَلِـفَ الموريتانيـون هـذا المسـكنَ الأصيـلَ الـذي يسـهل بنـاؤه عنـد النّـزول وطيّـه

(1) المرجع نفسه، ص116.

(2) المرجع نفسه، ص115.

وقـت الرّحيـل. وقـد صـورت الرّوايـةُ أنماطًـا عـدّة لهـذا المـكان في رصدهـا للأحـداث في قريتَـيْ «النبـع» و «كنــز الأسرار». فمثـلاً يتحـدثُ الـرّاوي عـن خيـام النبـع قائـلاً: «الخيـام مهـما تنوّعـت تعكـس في النهايـة مسـتويات ومنــزلة أصحابهـا، خيـامٌ مختلفـة الأحجـام حسـب عـدد أفـراد العائلـة والمكانـة الاجتماعيـة، لهـا ألـوانٌ متمايـزةٌ عـن بعضهـا، وبسـبب ذلـك تبـدو شـبيهةً بملامـح أصحابِهـا، سـواء كانـت تلـك الخيـام منسـوجةً بالقـماش الأبيـض أو بوبـر الضّـأن الأسـود».[1] كـما يتـم التّركيـز عـلى وصـفِ خيمـة أحـد الشّـخصيات المؤثـرة في النّبـع: «خيمـة رجـب الوارفـة الظّلال تنتصـبُ بـين البيـوت، تحيـط بهـا أبقـارُه التـي لا يـوكل رعايتَهـا لأحـد، الخيمـة هـي البيـت وهـي المـأوى والمـلاذ، هـو جـزءٌ منهـا كـما لـو كان هـو الوتـد الراسـخ وعمودهـا الأسـاس، ولكنهـا أيضًـا هـي الكُتّـابُ والمدرسـة، وهـي الخيمـة المليئـة بالصبيـان الذيـن أفـرد حياتـه لتعليمهـم، وهـي في النهايـة واحـدةٌ مـن معـالم النبـع...».[2] كـما توظّـف الرّوايـة رمزيـةَ الخيمـة في الوجـدان التّاريخـي والاجتماعـي الموريتـاني، وتسـتدعي مـا يحيـطُ بهـا مـن محكيـاتٍ وميثولوجيـا شـعبية.

3. 2. 2. المسجد

يتحـدثُ الـرّاوي عـن مسـجد النّبـع؛ وهـو الفضـاء الرّوحـي الـذي يـأوي إليـه الجميـع، ثـم يوغـل في وصـف طريقـة البنـاء ونمطـه: «البيـوت القليلـة احتاجـت بعـد ذلـك لمسـجدٍ يتّسـع لجمهـور أكـبر. بنيـت غرفـة فسـيحة بمزيـج مـن الإسـمنت والحجـر الجـيري والطـين الأسـود، وارتفـع إلى جانبهـا مـا يشـبه مئذنـةً صغـيرةً، في قمتهـا شرفـة مشرعـة عـلى المـدى الشاسـع، لكنهـا بالطبـع تلامـس عنـان سـمائنا المشـتركة في النبـع، وجـاء نجـارٌ مـن المدينـة القريبـة، حمـلَ معـه أخشـابًا ومنشـارًا طويـلاً ومطـارقَ ومسـامير، حـدّد لـه الإمـام الملثـمُ عـلى الـدّوام طـول المنـبر الـذي [كان] يعلـو عـلى كـرسي متوسـط الطـول كي يناسـب قامتـه الضئيلـة، كـما حـدّد لـه جهـة القبلـة للصّـلاة وكان ذلـك إيذانًـا بـأن النبـع أصبحـت قريـةً حقيقيـةً، يخـرج فيهـا الشّـيوخ مـن بيوتهـم، يقطعـون الأزقـة المتربـة عـلى مَهَـلٍ، ويتّجهـون نحـو المسـجدِ للتكبـير والصّـلاة والتّـداول في أمـور

(1) المرجع نفسه، ص40.

(2) المرجع نفسه، ص68.

الدّنيا».[1] ويحيل فضاءُ المسجدِ في الرّواية إلى عمق الخلفية الدّينية للشخصيات، فضلاً عن مركزية البُعد الرّوحي في الوعي الثقافي الموريتاني.

3. 2. 3. المكتبة

يعد فضاء المكتبة مكانًا بارزًا انتقل إليه **عبد الرحمن** -أحد الشخصيات المحورية والمُحَيّرة في الرّواية وصديقٌ مقربٌ للرّاوي البطل- بعد أن قضى فترة مهمة من حياتِه في الخليج، ولما عادَ عُيّن خازِنًا لمكتبة الجامعة؛ وهو القارئ الشغوف الذي التهم عبر مسار عمره مئات الكتب من عدة ثقافاتٍ ولغاتٍ: «في مكتبة مترهّلة ببنايةِ المدرسة الوطنية للإدارة في الحي الجامعي بنواكشوط، نفض عبدُ الرحمن الغبار عن مئات المجلدات التي لم تجد من يقلّبها منذ عقود من الزّمن، منحوه وظيفة خازن مكتبة في يوم عاصف من تلك الأيام التي تحجب فيها سحب الغبار الدّاكن كل معالم المدينة وهي تثير بلا هوادة موجاتٍ متلاحقةٍ من الغبار الأصفر [...] لكن عبد الرّحمن اخترق موجات الغبار تلك بشجاعة وتسلّم مفاتيح المكتبة، وجدَ الأمر مسليًا رغم ذلك، وحزّ في نفسه أن تكون مهمته الوحيدة هي مراقبة الطلاب والوقوف كحارسٍ يقظٍ كل همه الحيلولة دون سرقة الكتب».[2] وقد وظف الرّاوي فضاء المكتبة الذي شهد تحولاتٍ حاسمةً في حياة شخصية عبد الرحمن، كما أفصح من خلال هذا الفضاء عن مجموعةٍ من الرّؤى الفكرية والثقافية، وأوغل في رصد الثّقوب الكبرى في بنية الدّولة الوطنية الحديثة ثقافيًا واجتماعيًا وسياسيًا.

3. 2. 4. السّفارة

وهي من الأماكن المؤثرة في تجربة الرّاوي البطل، حيث أُرسل للعمل محاسبًا بسفارات الدولة في عددٍ من البلدان، وهو يتحدث برؤيةٍ مغايرةٍ عن تلك المهمة قائلاً: «عملي في مدريد كان المحاسبة، لكنني لا أملك سلطة مطلقة على الأرقام، أتأكد فقط من المصاريف ومطابقتها

(1) المرجع نفسه، ص40.

(2) المرجع نفسه، ص87-88.

اللّوائح، أجمعُ الفواتير وأرتّبها وأعيدُها إلى الوزارة في الحقيبة الدبلوماسية. روتين عمل السّفارة مملّ، ومهنتي الوحيدة في حقيقتها المجرّدة هي عدّ مصروفات سعادة السفير التي لا تنتهي ولا تحقق أيّ إشباع، هو يعلم أن الخارجية لا تزالُ كريمةً معه، إذ كلّما احتاج المزيد وضع بندًا جديدًا في الموازنة وتدخل لدى الأمين العام لوزارة الخارجية لإقراره، وبالطبع، تصلُنا الأموال تباعًا وفي وقتها المعلوم، لا تتأخر أبدًا، لكن في نهاية كل شهر نكتشف أن نصف الميزانية لم يُصرف، وقتها نجتمع مرة أخرى لنتحايل على صرف ما تبقى منها، يأخذ سعادة السّفير الحصة الأكبر، وأنظر إليه وهو يحمل رزم المال دون أن ترتعش أنامله أو يجفّ له جفن، أتأسف لما صار عليه الحال وينهار شيء ما في داخلي، ومع ذلك أحصل على ما يعينني على مكافحة الملل في شقّتي المدريدية».[1] ومن خلال هذا التّوصيف يقدم الكاتبُ رؤيةً خاصةً لتجليات بنية الدّولة الحديثة، وأبرز مكامن الخلل في وعي الموارد البشرية التي أوكل إليها البناء.

3. 2. 5. الفندق

كثيراً ما وصفت الرّواية فنادق متنوعة مرّ بها الرّاوي البطل، فمثلاً يتحدثُ الرّاوي عن إقامته لفترة من الزّمن في فندق صغير في مدريد: «يدير الفندق زوجان عجوزان يبدوان كأنهما يوشكان على النّزول من قطار الحياة التي أتعبتهما، لكنهما يقاومان ذلك باقتناص لحظات متعة مقتطعة من الزمن المتبقي من عمرهما، تساعدهما ابنتهما الشابة التي تتحرك هنا وهناك دون هدف. منذ لحظة الوصول -وبعد ابتسامةٍ فاترةٍ في البداية، تحوّلت بعد لحظات التعارف الأولى إلى ابتسامةٍ مشجّعة- سلمتني العجوزُ مفتاح غرفة في الطابق الأول، وكانت غرفة فسيحة تطلّ على زقاقٍ ضيّقٍ حسن الإضاءة، مزينٌ بأزهار ونباتات معلّقة على جدرانه التي يعود بناؤها لعهودٍ غابرةٍ».[2] وقد ارتبط البطل بهذا المكان حينًا من الدهر، وتشكل جزءٌ من وعيه للحياة داخلَه؛ حيث بدأ يفكّر في مصائر الإنسان من خلال تأمّله في حياة العجوزين الإسبانيين اللّذين يعيشان خريف العُمر في مقابل صورة ابنتهما الشّابة المتحفّزة للحياة.

---

(1) المرجع نفسه، ص23.

(2) المرجع نفسه، ص26.

3. 2. 6. المرقص

وهـو مـن الأماكـن التـي اسـتدعت انتبـاه البطـل إبـان إقامتـه في دريـد، إذ يقـع أسـفل العـمارة التـي يسـكن بهـا: «أفقـت مـن الحلـم وأنـا أشـعرُ بعطـشٍ شـديدٍ، الموسـيقى الصاعـدة مـن المرقص الـذي ينبـض بالحيـاة في قلـب مدريـد تصـم أذني، وهـي تسـتحثّني بشـكل مـا للدخـول إلى الملهـى اللّيـلي لأروي عطـشي، ولم لا اقتنـاص فرصـة للاسـتمتاع بجـو الفـرح قبـل أن أغـادر المدينـة إلى غـير رجعـةٍ! يكبحُنِـي داعـي الوقـار. اليـوم، وقـد أكملـت الأربعـين، لم يعـد مـن اللائـق أن أطـاوع هـوى النفـس... صحيـحٌ أن ليـل مدريـد صاخـبٌ وجـاذب يسـهل السّـقوط في شـباكه المغريـة، لكننـي اعتـدتُ منـذ مـدة ليسـت بالبعيـدة أن ألجـم هـوى النفـس الجامحـة، وأن أركـن إلى عقـلي اليقـظ وهـو يشـدّني إلى الهـدوء والسـكينة، هـذا إذا لم تسـتيقظ تلـك الجـذوة الصوفيـة التـي تنـام في قلبـي، ذلـك القلـب العطشـان الحائـر عـلى الـدوام، فتحـرّك الجمـرَ الرّاقـد تحـت الرمـاد».[1] يحيـل المـكان هنـا إلى ثقافـة مغايـرة، ولكنـه فسـحةٌ للتأمّـل، وميـدانٌ لرصـد تمايـزات البـشر، بـين مـن يركـن إلى الهـدوء والسّـكينة وغـيره يعيـش حيـاةً صاخبـةً مفعمـةً بالنشـوة.

4. إحالات المكان ودلالاته

4. 1. الهجرة والاغتراب

يعـد سـؤال الهجـرة والاغـتراب أحـد الهواجـس المحوريـة المرتبطـة بصميـم المـكان وعلاقـة الشـخوص بـه، وهـي إحـدى الثيـمات التـي تطرحهـا الرّوايـة بقـوة، فمسـارُ الشـخصيات وتحولاتُهـا عـبر الأمكنـة هـو مسـارٌ مـن الهجـرة والاغـتراب داخـل الوطـن وخارجـه، إذ هنـاك حالـةٌ مـن عـدم الاسـتقرار، وبحـثٌ دائـبٌ عـن المجهـول، وسـعيٌ متحفّـز للعبـور إلى عـوالم وفضـاءاتٍ رحبـةً، بحثًـا عـن شيءٍ مـا؛ تختلـفُ معالمـه وفقًـا لاختـلاف طبيعـة الشّـخوص وخلفياتهـا الفكريـة والثقافيـة والاجتماعيـة والسياسـية.

(1) المرجع نفسه، ص9-10.

مـن هـذا المنطلـق؛ يصـير المـكان الأولُ «**قريـة النبـع**» منطلقًـا لهجـراتٍ عابـرةٍ شـمالاً وجنوبًـا، وهــي الهجــرات التــي أثــرت عــلى تماســك القريــة وأفقدتهــا عــددًا مــن الأشــخاص المؤسّســين لمنظومتهـا العامـة؛ وهـو أمـرٌ يرجـع إلى عوامـل خفيـة في بنيـة القريـة ذات الفضـاء العجائبـي: «يتـداولُ أهـل النبـع أنـه وبسـبب تلـك البركـة السّـارية في مائـه، يكـثر المجاذيـب وتشـيع حـالات الاغـتراب، ومـن يومهـا، وبسـبب تلـك الميـاه التـي فتحـت بقوتهـا الذاتيـة فجـوة في الـروح، غـاب كثـيرون في رحلـة اللاعـودة، بعضهـم ضـاع أثـره للأبـد، وعديـدون تـم العثـور عليهـم بعـد ذلـك بعقـود في منـافي مختلفـة، مثـل **طيـور هاجـرت** ووضعـت بيضهـا في فـراغ المنـافي كي تقطـع صلتهـا بمـا سـيأتي».[1]

كـما يتحـدّث الـرّاوي عـن الهجـرة والاغـتراب برؤيـة فلسـفيةٍ، متأمـلاً في مصـيره وهـو يعـبرُ دروب الأماكـن بشـكل دائـبٍ: «في قلـب الليـل هـزّت ريـاحٌ بـاردةٌ البـابَ الخشـبيّ المـوارِبَ، وأحـدث ذلـك ضجّـة شـديدة تسـببت في أمـد السـهاد الـذي انتابنـي، غرقـت في أفـكاري وأنـا أُسـائل نفـسي عـن السـبيل الـذي يدفـع المـرء للهجـرة، وكيـف تتبـدل مصائـرُ النـاس، ومـا هـي علاقـة البيئـات المتنوعـة بتشـكيل شـخصية الإنسـان؟».[2] إنـه يحـاول أن يرسُـم تصـورًا فلسـفيًا حـول علاقـة الإنسـان بالأمكنـة التـي تقـذف بـه الحيـاة في أحضانهـا طَوْعًـا أو كَرْهًـا.

4. 2. المكان والشخوص

يهيمـنُ المـكان بشـكل جـليّ عـلى وصـف الشـخوص ورسـم معـالم حياتهـم وعلاقاتهـم؛ فـكلّ منهـم صـورة خاصـة ومكتنِـزة للمـكان الـذي ينتمـي إليـه، كـما يبـدو أغلبهـم وليـدًا لحـوار الأمكنة وتلاقـي الثقافـات العابـرة للحـدود، يتضـح ذلـك جليًـا في وصـف الـراوي مثـلاً لصديقتـه الأولى التـي تعـرّف عليهـا في مدريـد: «في أيـام الآحـاد تتبـوأ **تيريـزا** مكانهـا في بهـو الصالـون كأمـيرة قادمـة مـن **بـلاد الطّـوارق**، كنـت قـد جَلَبْـتُ لهـا مِلْحَفَـةً بلـون نِيـليّ يميـل إلى السّـواد، وقتهـا تبـدو تيريـزا فاتنـةً وهـي تلبـس الـرّداء الفضفـاض، تأخـذ عِـدّة الشـاي بـين يديهـا الخبيرتـين فتصنعـه بتأنـقٍ،

(1) المرجع نفسه، ص43. وهنا نكتشف الخلفية الأساسية التي وظف من خلالها الكاتبُ العنوانَ (طيور النبع).

(2) المرجع نفسه، ص80.

تعيدُ تصنيع الرّغوة كما علّمتها لتشكّل في النهاية كتلة الإسفنج فوق محلول الشّاي المركّز. أحيانًا تبدو في شكلها المهيمن على **المكان** كفتاة من «**تيرس**»؛ ذلك الامتدادُ الصحراويّ الذي يمتد من الشمال الموريتاني وينتهي عند تخوم **وادي درعا بالمغرب**».[1] إنه حوار الأمكنة الصامت بين حبيبين ألقت بهما دروبُ الحياة في مكان واحد، وإن انتمى كلٌّ منهما إلى ثقافةٍ مختلفةٍ؛ تشكّلت في أماكن متباعدة وحضارات متمايزة.

وتظل بعض الشخصيات محتفظة بسماتها التي أَلِفَتْها من المكان الأوّل؛ مهما تنوعت الأمكنةُ التي تسكن فيها، وهو ما عبّر عنه **الباهي** في حواره مع **عبد الرحمن** -وكلاهما ذاق طعم الاغتراب-: «يا عبد الرحمن، البداوةُ تسكُنُنَا حتى ونحن نقيم في باريس، فكلما غيّرنا المكان نعتقد أننا نذهب إلى الأفضل، بينما نحن في الحقيقة مقيمون دومًا في أمكنتِنا الأولى، نحن في النهاية سجناء بداوتنا، والأمر كما ترى يشبه الحكم بالمؤبّد».[2] وهو ما يؤكد سلطةَ المكان في توجيه لاوعي الإنسان ورسم حدود شخصيته.

4. 3. المكان والزمان

بدا الترابط بينهما قويًا منذ مُفتَتَح الرواية؛ حيث يحددُ الزمانُ تجلياتِ المكان: «تجاوز **الوقت منتصف الليل** بكثير وكاد النعاس يغلبنِي، لكنني قرّرتُ ألا أنام قبل **صلاة الفجر**، وكان الصخب القادم من النافذة المطلة على شارع «**كران بيا**» في مدريد يسهل المهمة. من النافذة المشرعة على **ليل** مدريد أستمع إلى وقع الأقدام الراقصة في الملهى الذي يحتل الطابق السفلي، تنفجر الأصواتُ والإيقاعاتُ تحت شُرفتي تمامًا، ويصل إلى سمعي صدى موسيقى السّامبا البرازيلية، ممتزجةً بالآهاتِ وصرخاتِ المتَعِ الهاربة. كنتُ أتوق إلى مشاركة السّاهرين متعةَ الرقص تلبيةً لنداء داخليّ **عاد بي إلى ألوان من الفرح البريء في قريتنا الهادئة**».[3] هنا يبدو الرّاوي مقيمًا في مكان واحد (**مدريد**)، ولكنه -وجدانيًا- مسافرٌ عبر فضاءاتٍ الزمن من الحاضر إلى الماضي: (**منتصف**

(1) المرجع نفسه، ص33.

(2) المرجع نفسه، ص60.

(3) المرجع نفسه، ص7.

الليـل – الليـل – الفجـر – المـاضي المفتـوح)؛ حيـث يبدو الزمنُ محفـورًا على جنبات المـكان، وهو ما يـشي بعلاقـةٍ خاصـة بالزمـان والمـكان تتجاوزُ الإحسـاسَ المباشرَ إلى إحسـاسٍ مـاورائيّ أعمقُ وأشـملُ.

4. 4. المكان ومفارقاتُه

يرصـدُ الـرّاوي في كثـيرٍ مـن فصـول الرّوايـة المفارقـات التـي ترسـمها الحيـاة بـين الأماكـن، كـما يفصـح باسـتمرار عـن مقارنـة عابـرة بـين مختلـف الأمكنـة التـي مـرّ بهـا، متعجبًـا مـن تحـولات الحيـاة، واختـلاف بنيـات المجتمعـات وثقافاتهـا... مـن هـذا المنطلـق يفصـحُ الـراوي عـن تبـدّل صـارخ لحياتـه حـين عـاد إلى **نواكشـوط** بعـد عقـد مـن الزمـن في بـلاد **إسـبانيا**: «لا حيـاة مدريديـة إذن في نواكشـوط. لا سـهرات حتـى حلـول الصّبـاح المبلّـل بزخّـات المطـر الناعـم! لا موسـيقى «فلامنكـو» تجعـل العيـونَ الكحيلـةَ للشّـابات الأندلسـيات تدْمَـع وتَنْتَـشي! لا مـرح ولا رقصـات «السّـامبا» مـع «تيريـزا» ذات الملامـح الهنديـة! كيـف لي إذن أن أتكيّـف مـع حيـاة هـذه العاصمـة الصحراويـة التـي لا تشـبه العواصـم، والتـي لم يألـف أهلُهـا ارتيـاد المطاعـم ولا حتـى شرب القهـوة في الصبـاح؟!».[1] هنـا يبـدو الـراوي مفعـمًا بـروح المـكان؛ حيـث يعيـش مفارقـةً كـبرى بـين مكانـه السّـابق الـذي عـاش فيـه مغتربًـا (أجـواء **إسـبانيا** السـاحرة بحركيّتهـا الدائبـة وعمرانهـا الضّـارب في العراقـة) في مقابـل المـكان الجديـد **نواكشـوط** العاصمـة الصحراويـة البسـيطة التي تتلمـس خطاها في سـبعينيات القـرن المنـصرم بعيـدًا عـن وقـع الحداثـة وزخـم العُمـران؛ ولكنهـا وطنـه الأم الـذي غـاب عنـه ردحًـا مـن الزمـن، وعـاد إليـه بحنـينٍ جـارفٍ ليحمـلَ حقائبَـه مجـدّدًا نحـو مُغـتربٍ آخر.

كـما تبـدو تلـك المفارقـة واضحـةً في حـوار الـرّاوي مـع ابـن عمّـه المقيـم بمدينـة لابي بغينيـا كوناكـري في أدغـال إفريقيـا: «طلـب منـي الشـيخ محمـدي أن أقـضي الليـل عنـده ضيفًـا مكرمًـا، قـادني إلى البيـت الـذي سـأنام فيـه [...] أحببـت أن أروي للرجـل الـذي لم يـر سـوى هـذه المنطقـة المحـدودة مـن **بـلاد الفوتادجالـون** أن الحيـاة عبـارة عـن أنهـر تـسري في عـوالم ومسـارات مختلفـة، تتدفـق مياههـا الخفيـة في شرايـين مـدن تمتـد عـلى أرض اللـه الواسـعة، سـكانها فيهـم الحمـر

(1) المرجع نفسه، ص12-13.

والصفـر، البيـض والسـمر، فيهـم الجـمال والرقـة والعتـو والجهـل، وأن العـالم لا يبـدأ في هـذه المدينـة الغينيـة ولا ينتهـي عندهـا...».[1] إنهـا رؤيـة خاصـة تفصـح عـن اختلافـاتٍ جوهريـة بـين الأماكـن، خصوصًـا حـين نحكـم عليهـا مـن خـلال مظاهرهـا العامـة، ولكـن الثابـت الأبـرز أن الإنسـان يظـل مرتبطًـا وجدانيًـا بالأمكنـة التـي نشـأ فيهـا؛ حتـى وإن بـدت طـاردةً لـه وغـير عابئـةٍ بـه، تلـك هـي السّـمةُ الغالبـةُ التـي ربمـا لا نجـد لهـا تفسـيرًا، وهـي فكـرة جوهريـة في بنيـة الرّواية.

4. 5. المكان الروحي

تقـوم بنيـة الروايـة عـلى فضـاءٍ روحـيّ مفعـم بالتأمـلات والتّفكـر في عـوالم الـذات والوجـود والكـون، مـن هـذا المنطلـق؛ فـإن قريـة النبـع تحـضر في الروايـة بوصفهـا فضـاءً روحيًـا بالدرجـة الأولى؛ حيـث يتـم التركيـز عـلى تأسـيس المسـجد والزّوايـا المحيطـة بـه، كـما يتـم التركيـز عـلى عـددٍ مـن الشـخصيات ذات الأبعـاد الرّوحيـة الخفيـة (**المجـذوب، الحسـين الشـاعر...**). كـما يقـدّم الـرّاوي هجـرة الشـخصيات مـن «**النّبـع**» إلى أصقـاع متفرقـة مـن العـالم عـلى أنهـا هجـرةٌ روحيـةٌ بالدّرجـة الأولى. ولعـل هـذا مـا أفصـح عنـه الكاتـب في بعـض المقابـلات بعـد صـدور الرّوايـة، فقـال: «يمكـن القـول إن روايـة «طيـور النبـع» هـي التـي اختـارت طريـق وطريقـة الرّحلـة للتعبـير عـن موضوعهـا، ولاسـتدعاء شـخصياتها المهاجـرة نحـو بلـدان مختلفـة، هكـذا، ولجعـل «الرحلـة» غـير مرهونـة بالجغرافيـا، فإنهـا تتجـاوز الأمكنـة لتصـير رحلـةً روحيـةً وبحثـاً شـاقاً عـن فضـاء يعيـد للكائـن توازنـه المفتقـد، ويعيـده بالتّـالي نحـو جـذوره وأصولـه. «الرّحلـة» التـي انطلقـت مـن الشـمال نحـو الجنـوب، حيـثُ حيـاةُ التّرحـال، بهـذا المعنـى، هـي الحافـزُ الأول لـسرد كل المحكيـات، ولاكتشـاف بواطـن كلّ الشـخصيات الباحثـة عـن مـلاذٍ روحـيّ، وهـي في النهايـة لـن تجـد هـذا المـلاذَ الآمـنَ المرتجـى إلاّ في قريـة «**النبـع**»، فهـي الأصـلُ ومنطلـق كلّ شيء، مـع العلـم أن الحيـاة غـير آمنـة في مطلـق الأحـوال».[2] وهـو معطـى يحيـل إلى الأبعـاد الرمزيـة الخفيـة التـي تفصـح عنهـا الروايـة، وهـي تسـتدعي إحـالاتٍ وجدانيـةٍ وصوفيـةٍ عميقـة.

---

(1) المرجع نفسه، ص79.

(2) عبد الله ولد محمدي/ طيور النبع تسائل هوية موريتانيا وتحولاتها المجتمعية، حوار أجراه معه محمد عبد الرحمن المجتبى، منشور على موقع صحيفة الرياض الإلكترونية من خلال الرابط: http://www.alriyadh.com/1680893

5. مدارات فنية

5. 1. تشعير السّرد

من المداخل الفنية التي تحضر بوضوح في رواية (طيور النبع)؛ **توظيفُ الشعر ضمن بنية السّرد**، وقد عضّد الكاتبُ هذا المنحى باستدعاء عددٍ من الأبيات المتداولة في ذاكرة الشعر العربي، بيد أن الأبرز في هذا السياق حضور النص الشعري بوصفه جزءًا من المعمار اللّغوي للسّرد، وهو ما تجلى في حضور شخصيات الشعراء بشكل محوري في فضاء الرواية؛ حيث يعتبر الشاعر «**الحسين**» أحد أبرز الشخصيات الغامضة والمؤثرة في «**قرية النبع**»؛ فهو الشّاعر اللّعوب الذي يتشبّب بنساء القرية، ويصطدم باستمرار بشيوخ «النبع» بفعل تداول قصائده الغرامية التي تسري بقوةٍ في ذاكرة الحيّ وتضع الرجالَ في قفص الاتهام أمام زوجاتهم: «أتاحت لي هذه الزيارة فرصة التعرف على الشاعر الحسين، لم أتعرف عليه أول الأمر بطريقةٍ مباشرةٍ، بل تعرّفت عليه من خلال قصيدة انتشرت بطريقة سرّية بين شباب القرية مثل انتشار النار في الهشيم، ولكن دون معرفة قائلها. كانت شهرة القصيدة وسرعة انتشارها يعود سبَبُهما في المقام الأول إلى حساسية الموضوع الذي تتطرق له وهو تفضيل نساء البشرة السمراء على نساء البشرة البيضاء. تقول كلمات القصيدة:

جنبَ البحيرة في غَوْرِ البساتين ... شاقَتْ فؤاديَ إحدى الخرّد العِين
سوداءُ تبدي كما شاءت محاسِنَها ... إذا التَقَيْنَا وتُخفيها فتُغويني
من حبّها صارَ حبُّ السّود يَسْكُنني ... وكلُّ أسودَ لونٍ صار يعنيني
تَرُوق للعَين إن وافتْكَ مقبلةً ... أو أدْبَرَتْ تَتَهَادَى في الميادين
لقد بَدَتْ وهي بنتُ العَشْرِ زاهيةً ... يوم اللقاء متى وَافَت تُحَيّيني
أغْرَقْت بيّ الشوقَ والسّبعون تُرهُقني ... والشّيْبُ بالنّسْكِ باقي العُمرِ يغريني
ولم تَزَلْ هَكَذَا في الغَوْرِ فاعلةٌ ... بناتُ عشرٍ بأبناءِ الثّمانين

[...] لم يعرف أحدٌ بالضبط من هو قائل القصيدة التي أصبحت موضوعًا اجتماعيًا أكثر منها موضوعًا أدبيًا، شغلت الجميع شيبًا وشبابًا، رجالاً ونساءً...».[1]

على هذا المنحى؛ جاءت بعض المقطوعات الشعرية من صميم بنية السّرد، وهو ما يطرح عددًا من التساؤلات الفنية المحورية في مقدمتها الخلفياتُ الفنيةُ التي تجعل الرّاوي يَسْرُدُ عبر بناءٍ لغويّ شعريّ. كما تمثل هذا المنحى في صياغة بعضِ مقاطع الرّواية بنَفَسٍ شعريّ باذخ، بدا الكاتبُ معه متصرّفًا في عمق اللّغة المعبّأة بالانزياح والبُعْدِ عن المبَاشرةِ.

5. 2. رمزية التّصوف

وهي إحدى المرتكزات الفنية التي نصادفها بقوة في الرّواية المغاربية، وقد استند **ولد محمدي** إلى هذا المنحى مستدعيًا مجموعةً من الإحالات الصّوفية التي تنسجمُ مع تحوّلات فضاء الصحراء الكبرى: «أسمع زغردات فرح تصدح وتحلّق كالطّيور الجَذْلانَة في ذرْوة الرّقص، يتردّد صدى تلك الزّغردات بين الكثبان المنعزلة وفي ربوع النبع القريبة، وتجعل من أماسي أعياد **النبع** مهرجانًا دائمًا، أما في حفلات المولِد حيث جَذباتُ شيخي تخترقُ أغوارَ الرّوح وتلهب المشاعر الغامضة، فيحدث شيء آخر: تنفتح الروح الحيْرانة على أسرار باريها، وتذوب الأجسادُ عرقًا في لذة الوَجْدِ الفريدة، تلك هي مدرستي الأولى في النّزَق».[2]

كما يوغل في وصف شخصية المجذوب المؤثّرة في فضاء قرية النبع: «كان عبد الهادي المجذوب هو أستاذي الذي علمني استظهار أحزاب القرآن الكريم، وكشف لي سرّ جمال قصائد الشعر الجاهلي، والأهم من ذلك أن عدوى جنوحِه وجموحِه العاطفيّين تسربت إلى روحي، فأنا أيضًا تتملكني حالاتٌ من السّعادة الروحية حين أسمع ترتيل آيةٍ من القرآن الكريم، أو بيتًا من الشّعر الجميل، أو حين أرى وجهَ امرأةٍ جميلة، فآخذ في الرقص كما يرقص دراويشُ النّقْشَبَنْدِيّة في حضرةِ مولاهم، وكأنني طائرٌ ملونٌ يعيشُ في روضةٍ غنّاء».[3]

(1) عبد الله ولد محمدي/ طيور النبع، م. س، ص99-100.

(2) المرجع نفسه، ص8-9.

(3) المرجع نفسه، ص46.

كما تتملكُ البطلَ حالاتٌ وجدانيةٌ صوفيةٌ تصرفه عن العالم الواقعي إلى عالمٍ روحيّ أرحبَ: «تحولت بعد ذلك ألحان القرص الموسيقي كما أنتجته الدار المدريدية إلى رفيقٍ لي، أصطحبُها معي في غربتي فأنجذب لها مع غيرها من الموسيقى إلى عالم يحرّك وجداني الصّوفي الذي لا يعرفه إلا من تاقت نفسُه إلى الفضاء الشّاسع، وأقامتْ روحُه في منطقةٍ بين الشّك واليقين».[1]

6. خاتمة

في نهاية هذه المقاربة البحثية المركّزة نشير إلى أبرز الملاحظات والنتائج التي خرجنا بها من قراءة هذا العمل الرّوائي المكتَنِز، وأبرزها:

- تبدو الرواية في مجملها نوعًا من **التّداعي الحر**؛ يُسجّل من خلاله الرّاوي مجموعةً من الأحداث المتشابكة، وعددًا من الشخوص التي تتناغمُ عبر مشهدٍ دراميّ مؤثر وتتبادلُ المواقعَ عبر فضاءٍ من الأمكنة المتعددة والمتنوعة؛ تختزن مجموعةً من الأعراق والثقافات، وتظلّلها أزمنةٌ شتى بين الماضي والحاضرِ والمستقبل، كما يرتبط المكانُ في وعي الرّاوي بعددٍ من الإحالاتِ الفلسفية والصوفية جعلت منه الموضوع الأبرزَ في بنية الرواية وتلافيف السّرد.

- تكثر في الرّواية الفضاءات المفتوحة (المدينة، الصحراء، الشارع...)، وهو ما يشي بالرغبة في الخروج من إسار المنغلق والمحدود بحثًا عن فضاء لانهائيّ؛ ومما يعزّز ذلك **ثيمة الترحال والحركة الدائبة** التي تفصح الرّواية عنها، وتعد سمةً بارزةً لشخصياتها.

- تعد **ثيمة الهجرة والاغتراب** سمةً محوريةً في الرواية لازمت أبرزَ شخصياتِها، كما أثّرت بشكلٍ فاعلٍ في مسار الأحداث. إنها رغبةُ الاكتشاف والبحث عن المجهول، وهي استجابةٌ أحيانًا لإكراهات المكان والزمان، ومهما يكن؛ فإن الثابتَ في مقابل ذلك -حسب رؤية الكاتب- هو حنينُ الإنسان الدّائب إلى **مكانه الأوّل**، وإن أرغمته مساراتُ الحياة إلى تركه أحيانًا.

---

(1) المرجع نفسه، ص32.

• تفصح الرّواية عن رؤيةٍ عامةٍ حول **مراحل تشكل الدولة الموريتانية الحديثة**، وانتقال المجتمع من **البادية** إلى **المدينة** وما صاحب ذلك من تسرّع وعبثية ولّدت مَدَنِيّةً مُشوّهةً ومُبْتَسَرَةً لم تجد الوقت الكافي لترتيب ذاتها، فضلاً عن غياب الرّؤية الواعية والتخطيط الاستراتيجي لنشأة مختلف مرافق الدّولة الوطنية الوليدة.

• تحفل الرّواية بعددٍ كبير من **الشّخوص الْمُتَخَيّلة**، كما تستدعي أيضًا بعض **الشخوص التّاريخية الواقعية** من صلب التّاريخ الموريتاني الحديث (**الباهي، ابن الأمين...**)؛ مما يعطي القارئ تصورًا أولياً مخاتلاً عن واقعيّة الأحداث، سرعان ما يكتشف عكسه حين يدرج الروائي تلك الأسماء ضمن عالمٍ دراميّ مفعم بالمفارقة والتّخيّل والأسْطَرة.

• تجترح الرواية عوالم متعدّدة معبّأة **بطقوس الصّحراء الكبرى**؛ حيث تستدعي التقاليد والمحكيات الشعبية والأساطير والميثولوجيا المحفورة في الوجدان الجمعيّ المحّلي، وكذلك المحكيات والأساطير الزنجية الإفريقية. وقد وظف الكاتبُ كل ذلك بفاعليةٍ فنية تجعله يتناغم مع المسار العام للسّرد وينغرسُ ضمن فضائه المحوريّ.

• جاءت الرّواية معبّأة بمجوعة من **المدارات الفنية** التي أسهمت في بناء معمارٍ سرديّ مفعم بالتّجريب والرّؤيا، بدا الكاتبُ من خلاله واعيًا برسْمِ الملامح الكبرى لعالمه الرّوائي الواعد، فقد كُتبتْ الرواية بنفَسٍ شعريّ باذخٍ، وهي فضلاً عن ذلك توظّف الشّعرَ ضمن المعمار العام لبنية السّرد، وتوظف شخصيات الشعراء بشكلٍ فاعلٍ في مسار الأحداث وتحولات المكان، كما تمتصّ الرواية بعمق رمزية الخطاب الصوفي وإحالاته المتشعبة في فضاء الصّحراء الكبرى؛ وهو ما تغدو معه الرواية سَفَرًا روحيًا حالِمًا في مقَامَاتِ الوَجْدِ والعِرْفَان.

المصادر والمراجع:

ـ **آبادي، مريم اكبرى موسى، واصفهاني، محمد خاقانى:** دلالة المكان في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)، مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، السنة الثانية، العدد 7، أيلول 2012.

ـ **أبو ندى، وليد محمود:** المكان في رواية (البيارة الضائعة)، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، شؤون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، المجلد 19، العدد 1، يناير 2011.

ـ **بحراوي، حسن:** بنية الشكل الروائي: (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 1990.

ـ **البليهد، حمد:** جماليات المكان في الرواية السعودية: دراسة نقدية، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، 1429هـ.

ـ **بنيني، زهيرة:** بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان: مقاربة بنيوية، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، السنة الجامعية: 2007 - 2008.

ـ **جنداري، إبراهيم:** هامشية المكان في رواية غانم الدباغ (ضجة في ذلك الزقاق)، مجلة آداب الرافدين، العراق، العدد 23، 1992.

ـ **الحازمي، حسن بن حجاب:** البناء الفني في الرواية السعودية: دراسة نقدية تطبيقية، بدون ذكر دار النشر، ط 1، 2006.

ـ **حافظ، زينب فرغلي:** جمالية المكان في الرواية العربية: (عمارة يعقوبيان) نموذجًا، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، المجلد 4، العدد 21، يناير 2010.

ـ **حسنين، أحمد طاهر، وآخرون:** جماليات المكان، منشورات عيون المقالات، الدّار البيضاء، المملكة المغربية، ط 2، 1988.

ـ **الدّخيل، محمد ماجد:** المكان في رواية (رجلٌ وحيدٌ جدًّا) للكاتب الدكتور يحي عبابنة، مجلة دراسات العلوم الاجتماعية والإنسانية، الأردن، المجلد 41، العدد 1، شباط 2014.

ـ **الرحاوي، فارس عبد الله بدر:** ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية: رواية (ليلة الملاك) أنموذجا، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، العراق، المجلد 11، العدد 2، 2011.

ـ **السناني، بندر بن مبارك:** المكان في الرواية السعودية المعاصرة خلال القرن الأخير (1975 - 2000)، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: إبراهيم خليل، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2005.

ـ **الشوابكة، أحمد علي:** ثنائيات في السرد: دراسات في المبنى الحكائي العربي، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2012.

ـ **عدوان، عدوان نمر:** المكان في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو 1993، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: محمود السمرة، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2005.

ـ **الفاعوري، عوني:** المكان في رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني، مجلة دراسات العلوم الاجتماعية والإنسانية، الأردن، المجلد 27، العدد 1، شباط 2000.

ـ **الفيصل، سمر روحي:** الرواية العربية البناء والرؤيا: مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

ـ **الفيفي، عبد الله بن أحمد:** فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث (1: فضاءات الشعرية والسردية)، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، 1435هـ/2014م.

ـ **قاسم، سيزا:** بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، سلسلة: إبداع المرأة، 2004.

ـ **قريرة، حمزة:** بنية الفضاء في رواية (السماء الثامنة) لأمين الزّاوي، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور: مشري بن خليفة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، السنة الجامعية: 2010/2011.

ـ **قسومة، الصادق بن الناعس:** علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، عمادة البحث العلمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2009.

ـ **القضاة، إسلام حسن شحادة:** المكان في الرواية الأردنية: مدينة عمان نموذجًا، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 2007.

ـ **القويفلي، محمد سليمان:** المكان الرّوائي: روايات كنفاني نموذجًا، مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، المجلد 5، العدد 2، 1993.

ـ **لحمداني، حميد:** بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1991.

ـ **لوتمان، يوري:** مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين وآخرون، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط 2، 1988.

ـ **مرتاض، عبد الملك:** في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد: (240)، ديسمبر 1998.

ـ **مفتاح، محمد:** المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 2، 2010.

ـ **نجمي، حسن:** شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 2000.

ـ **الهاجري، سحمي:** جدلية المتن والتشكيل: الطفرة الروائية في السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، والنادي الأدبي بحائل، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2009.

ـ **ولد محمدي، عبد الله:** طيور النبع تسائل هوية موريتانيا وتحولاته المجتمعية، حوار أجراه معه محمد عبد الرحمن المجتبى، منشور على موقع صحيفة الرياض الإلكترونية من خلال الرابط: http://www.alriyadh.com/1680893

ـ **ولد محمدي، عبد الله:** طيور النبع، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

ـ **يقطين، سعيد:** قال الرّاوي: البنياتُ الحكائيّة في السّيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1997.

ملامح الواقعيّة التّلفظيّة في الخطاب السّرديّ بين الاتّجاه الماركسي ونظريّة النقد الثّقافي

د. محمّد عرعاري[1]
البريد الإلكتروني
araarimohamed61@gmail.com

(1) باحث تونسي، أستاذ بالمعهد العالي للعلوم الإنسانيّة بجندوبة، (جامعة جندوبة)، مُتحصّل على شهادة الدكتوراه، في تخصّص الأدب القديم، من كلّية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة بتونس، بتقدير مشرّف جدّا.

The features of verbal realism in the narrative discourse between the Marxist trend and the theory of cultural criticism

Abstract:

This study is an attempt to highlight one of the multiple facets of verbal realism in the Arab narrative discourse based on two different critical perspectives (Marxist criticism, the theory of cultural criticism) which have worked for a long time with the artistic content, the nature and specificity of this content and the material that makes it or which seeks to represent to make the reader interact with it. We have examined the relationship between the verbal component and reality (realism) in Tayeb Salih's novel "Season of Migration to the North and Abdurrahman Munif's "The East of the Mediterranean"

as they are among the texts that celebrate facts that affect the reader's thoughts and reality, and made the power of artistic expression an expressive level connected to society and culture, and the level of articulation to represent reality, and its creativity, based on social and cultural data that govern the uttered, the uttered, and the uttered for it.

This research consists of an introduction, a conclusion, and five parts: In the introduction, I dealt with the root relations and common concerns that characterized Marxist criticism and cultural criticism theory. In the first part, I tried to dig deeper the broad lines and major principles that characterized Marxist criticism, while the second part was dedicated to searching for the characteristics of the theory of cultural criticism, and the shifts achieved by this criticism in the light of many Marxist and structural perceptions. The third element came to delve into the common narrative horizon between the novel "The Season of Migration to the North" by TayebSalih, and the novel "East of the Mediterranean" by Abd al-Rahman Munif, The fourth and fifth components were devoted to monitoring the image of the body and its social, cultural and political connotations. The study ends with a general conclusion in which the most important findings were monitored, perhaps the most important and valuable: the effectiveness of the social influence, the cultural norms, and their role in establishing verbal practice, and strengthening the reading and interpretive act.

Keywords:

Marxist criticism, Cultural criticism, Articulation, Reality, Ideology, Representation.

ملامح الواقعيّة التّلفظيّة في الخطاب السّرديّ

بين الاتّجاه الماركسي ونظريّة النقد الثّقافي

ملخص:

نهدف في هذه الدّراسة إلى محاولة إجلاء ملمح من ملامح متعدّدة للواقعيّة التلفظيّة في الخطاب السّردي العربي، انطلاقا من منظورين نقديين مختلفين (النّقد الماركسي، نظريّة النّقد الثّقافيّ)، اِشتغلا لفترة طويلة بالمضمون الفنّي، وبطبيعة هذا المضمون وخصوصيته، والمادّة التي تصنعه، أو التي يسعى إلى تمثيلها، وتجعل القارئ يتفاعلُ معها، وقد بحثنا في العلاقة بين المكوّن التلفظيّ والواقع في رواية «موسم الهجرة إلى الشّمال» للطيّب صالح، و«شرق المتوسّط» لعبد الرّحمن منيف، باعتبارهما من أكثر النّصوص احتفاء بوقائع تمسّ أفكار القارئ وواقعه، وباعتبارهما كذلك من أكثر النّصوص التي جعلت من قوّة التعبير الفنّي مستوى تعبيريا يرتبط بالاجتماع والثّقافة، ومستوى تلفظيّا لتمثيل الواقع، وإبداعه، استنادا إلى معطيات اجتماعيّة وثقافيّة تحكمُ المُتَلَفَّظَ، والمُتَلَفِّظَ، والمُتَلَفّظَ لهُ.

وقد تألّف هذا المبحث من مقدّمة وخاتمة وخمسة عناصر: عرّجت في المقدّمة على العلاقات الجذورية والاهتمامات المُشتركة التي ميّزت النقد الماركسي ونظريّة النّقد الثّقافي. وحاولت في العنصر الأول البحثَ في الخطوط العريضة، والمبادئ الكبرى التي ميّزت النقد الماركسي، أمّا العنصر الثّاني فقد خصّصته للبحث في خصائص نظريّة النقد الثقافي، والنّقلات التي حقّقها هذا النقد في ضوء تصورات ماركسيّة وبنيوية كثيرة، وأتى العنصر الثالث للخوض في الأفق السردي المشترك بين رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيّب صالح، ورواية «شرق المتوسّط» لعبد الرّحمن منيف، وكان العنصر الرابع والخامس مخصّصا لرصد صورة الجسد ودلالاته الاجتماعيّة والحضاريّة والسّياسيّة. وانتهى المبحث بخاتمة عامّة تم فيها رصد أهم النتائج، لعلّ أهمّها، وأكثرها قيمة: فاعلية المؤثر الاجتماعي، والمُعطى الثّقافي، ودورهما في إرساء الممارسة التلفظيّة، والشدّ من أزر الفعل القرائيّ والتّاويلي.

كلمات مفتاحيّة:

النّقد الماركسي، النّقد الثّقافي، التّلفّظ، الواقع، الإيديولوجيا، التّمثيل.

تّقديم:

لقـد مثّلـت دلالـة الخطابـات عـلى اختـلاف أجناسـها وأنواعهـا شـاغلاً مركزيّـا داخـل الاتّجاهات النّقديـة والأدبيّـة. حيـث أدركـت هـذه الاتجاهـات أنّ الإلمـام بالوقائـع الخِطابيّـة ودلالاتهـا يحتـاج إلى الانفتـاح عـلى أكـثر مـن رافـد، وأكـثر مـن مُؤثّـر، خاصّـة وأنّ هـذه الخطابـات نتـاجٌ تتفاعـل في تشـكيل دلالاتـه مؤثّـرات عديـدة، وخلفيـات معرفيّـة متنوّعـة.

وقـد اسـتندت المناهـج والاتجاهات إلى هذه المؤثّـرات والخلفيات في تبرير النّصوص، وفي تسـويغ دلالاتهـا. ولهـذا يجـد الباحـث في الحركـة النّقديّـة، أنّ مـن بـين هـذه المناهج مـا يعتبرُ الإبـداع تجلّيا فرديّـا لا يرتبـط إلاّ بـذات صاحبـه، وببواعثـه النّفسـيّة. ومنهـا مـا يعتبر الإبـداع تعبيرا مادّيـا يتضمّن بالضرورة موقفا من الواقع والمجتمع، وقد عكس هذا الموقف الأدب المرآتي الذي نظّرت له الفلسـفة المادّيـة والنّقـد الماركـسي مـع كارل ماركـس وإنجلـز وغيرهـم. ومن هـذه المناهـج ما يَعتبر الممارسـة الأدبيّـة وقائـع جماليّـة، وتخييـلاً مُنبتًّـا عـن كلّ مـا مـن شـأنه أن يشـدّه إلى الواقـع، أو يربطـه إليـه.

ولـئن اختلفـت الدّراسـات والنّظريـات والمناهـج حـول دلالـة الخطابـات ومضامينهـا، فـإنّ هـذا الاختـلاف كان يهـدف إلى محاولـة تقديـم فهـمٍ أكـثر عمقـا وغـورا للممارسـة الفنّيـة، مـع محاولـة التّأسـيس لممارسـة نقديّـة عـلى أسـسٍ علميّـة وموضوعيّـة، وعـلى أسـاس تكامـليّ منصـف، لا ينـال مـن جهـود المُبـدِع وفنّيتـه وإبداعيتـه، ولا يلغـي قيمـة الاجتـماع والثّقافـة ودورهـما في هـذه الممارسـة، أي الأخـذ بعـين الاعتبـار مأخـذ الجـدّ هـذه الاعتبـارات حتّـى يُكيّـف العمـل الفنّـي للمسـتجدّات الجماليّـة، وكذلـك المؤثّـرات الذّاتيّـة والتّاريخيّـة والاجتماعيّـة والإيديولوجيّـة.

وقـد رافـق هذا السّـعي قناعة شـبه راسـخة حـول ما تتضمّنـه بعـض الممارسـات الإبداعيّة قديما وحديثـا مـن اهتـمام كبـير بالوقائـع النصّيـة لا مـن حيـث بعدهـا الفنّـي، أو الأسـلوبي، أو البلاغـي

فقـط، ولكـن مـن حيـث التقاطعـات التـي تربطهـا بقضايـا شـديدة المسـاس بالواقـع والمجتمـع.

ولـئن سـلكت المعرفـة النصّيـة منـذ بـدء النّقـد الأدبي ثـلاث مراحـل أساسـيّة بـدءًا بالمعرفـة التاريخيـة، ثـمّ المعرفـة الماركسـيّة، ثـمّ المعرفـة البنيويـة المحايثـة، فـإنّ الدراسـات النّقديّـة عـادت مـرّة أخـرى إلى الحديـث عـن الحيـاة الاجتماعيّـة والسّياسـية في الأعـمال الفنّيـة، وإلى محاولـة تقييم التّصـورات الاجتماعيّـة والماركسـيّة بِمنظـور نقـديّ جديـد عُـرف بالنّقـد الثقـافي، أو بسـيميائيات الثّقافـة، أو بالسّـيميائيات الاجتماعيّـة. فقـد اكتسـبت آراء كارل ماركـس وتصوّراتـه النّظريّـة منـذ وقـتٍ طويـلٍ راهنيّـة وأهمّيـة اسـتثنائيتين في إنـارة مسـائل تتعلّـق بالمضمـون الفنـي، وبالأفـق الـذي يسـتقي منـه هـذا المضمـون تعبيريتـه، وسـلّطت هـذه التصـورات كذلـك اهتمامـا بالتلفـظ، مـن جهـة كيفيـة تمثيـل الدلالـة وقراءتهـا. ولهـذا مازالـت هـذه الآراء تجـذب اليـوم اهتـمام النقّـد إليهـا تحـت مسـمّيات متباينـة، وعناويـن مختلفـة، مثـل الثّقـافي والاجتماعـيّ والتّاريخـي والإيديولوجـي والسّـياسي.

يتنـزّل بحثنـا – انطلاقـا مـمّا تقـدّم – بوصفـه مسـاهمة في بحـث مسـتويات الدّلالـة النصّيـة انطلاقـا مـن علاقتـين: الاتّجـاه الماركـسي ونظريّـة النّقـد الثّقـافي باعتبارهـما يضعـان الممارسـة الفنّيـة تحـت تصـوّرات مُتقاربـة ومُتشـابهة أحيانـا، مـن جهـة أنّ المعرفـة النصّيـة بتجلّياتهـا المختلفـة هـي التـي شـكّلت موضـوع هذيـن النّقديـن، ويجعل هـذا الموضوع مـن البنيـة الاجتماعيّة فاعلا أساسـيّا في إنتـاج العمـل الأدبي. ومـن هـذا المنطلـق لـن يتعلّـق الأمـر في هـذا البحـث بصياغـة تعريفـات جامعـة مانعـة حـول الماركسـيّة وتصوّراتهـا، ولا يتعلّـق الأمر أيضـا بتحليـلٍ منهجيّ ماركـسيّ للقضايا الخِطابيّـة، ولا بِبَرهنـةٍ، أو تعزيـز لهـذه الرّؤيـة داخـل الاعـمال الأدبيّة. وإنّمـا ينصبّ اهتمامنا أساسـا عـلى مُحاولـة تبريـر العلاقـة بـين النّقـد الماركـسي ونظريّـة النّقـد الثقـافي، مـع محاولـة إيجـاد أفـق مُشـترك أو روابـط مُتجانسـة بـين هذيـن الاتّجاهـين انطلاقـا مـن العلاقـة بـين الحامـل التلفظـي للدلالـة وبـين الواقـع والمجتمـع الـذي يسـتند إليـه هـذا الحامـلُ. ورغـم وجـود صعوبـات منهجيّـة ومعرفيّـة كـبرى تُـبرّر هـذا الترابـط فـإنّ مـا هَـوَّنَ مـن هـذه الصّعوبـات اشـتغالنا عـلى خطابـات سرديّـة عربيّـة، تتعلـق بموضوعـات لهـا ارتباطـات تاريخيّـة، وتقاطعـات ثقافيّـة وإيديولوجيّـة.

لقد استطاع النّقد الثقافي زعزعة المرتكزات الأساسيّة والمبادئ المركزيّة التي قامت عليها حركات النّقد الكلاسيكيّة كالشّعريّة والبنيويّة والبلاغيّة، واستطاع أن يبني لنفسه رؤية مُغايرة في قراءة النّصوص واستنطاق مضامينها الفنّية، ولكنّ هذه الرّؤية ليست مُختلفةً اختلافا تامّا، وليست مُستقلّة استقلالا يفصلها عن غيرها من الحركات النّقديّة القديمة، ما يجعل من القطيعة التي دشّنها هذا النّقد – كما يذهب بعض روّاد هذا الاتّجاه- مع الاتجاهات النّقدية المذكورة سابقا ليست كُلّيةً وتامّةً، من جهة تماهي مقولات هذا النّقد وتجانس بعض أفكاره مع مبادئ ماركسيّة كثيرة امتدّ تأثيرها الواسع إلى مناهج أخرى مثل البنيوية التكوينية (le structuralisme génétique) مع لوسيان قولدمان (Lucien Goldmann)، وجورج لوكاتش(Georg Lukács)، وكذلك سيميائيّات الأهواء (sémiotique des passions) مع كريماص(A.Greimas)، وجاك فونتني (J.Fontanille)، وسيميائيات الثّقافة (sémiotique de la culture) مع يوري لوتمان (Iouri lotman) وغيره.

إنّ العودة اليوم إلى بعض هذه التّصورات في تحديد مفهوم الخطاب وفي مُحاولة تحليل ملامحه التّلفظيّة يعني الإقرار بقيمة هذه الأخيرة (التصورات الماركسيّة)، وبِدورها في تشكيل الخطاب وفهمه، فقد أغرت هذه الأهمّية الكثير من الدّارسين بِتَبنّي القراءات الثّقافيّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة لكثير من الخطابات والنّصوص التي عملت على تحويل المؤثّرات الواقعيّة إلى وقائع تلفظيّة لها قيمتها الفنّية البالغة، ولهذه الأهمّية أيضا أصبح لهذه التصوّرات مشروعيّة وفاعليّة في دراسة الأدب.

وسنحاول في العنصر اللاّحق من هذا البحث التعريف بأهم التصوّرات الجماليّة التي مثّلت مرتكزات رئيسيّة لا غنى عنها في نظرة النّقد الماركسي إلى العمل الأدبي.

1- الاتّجاه الماركسي

لقد شكّل المضمون النصّي مركز الجذب والاهتمام بين كلّ النّظريات النّقديّة، ولكنّه مثّل قضيّة ذات أهمّية بالغة في الاتّجاه الماركسي الذي بحث مسألة التلاؤم، أو التوافق بين الواقع

والفنّ، فالواقع يُشكّل في هذا المنظور كفاية لذاكرة المُتلفّظِ، وذاكرةً لنشاطه التّلفظي، ما يجعل من هذا النّشاط محمولا على التشابه والتماثل مع الواقع، وعاكسًا لِحضورٍ فاعلٍ لجوانب كثيرة منه. ولئن آلت تصوّرات هذا الاتّجاه حين ازدهر النّقد البنيوي والشّكلي إلى شيء من التّراجع وانعدام الثّقة، فإنّها ظلّت تطرح باستمرار في مدارس مختلفة، ومن بينها النّقد البنيوي نفسه، خاصّة البنيويّة التكوينيّة مع لوسيان قولدمان وجورج لوكاتش وميخائيل باختين. فقد أعاد هؤلاء طرح هذه العلاقة بأوجه مختلفة وأفكار متنوّعة في صورة أخرى لهذا النّقد، مع البنيويّة التكوينيّة التي أعملت جهدها لفهم كيفيّة تمثيل البنية الاجتماعية تلفظيّا، وكيف تتحوّل الوقائع المادّية الملموسة إلى بنية تلفظيّة مُوحية ودالّة.

لقد حفّزت العلاقة بين الواقع والحياة النّقدَ الماركسيّ على النّظر إلى الإبداع بوصفه خاضعا لقوانين الخصوصيّة المجتمعيّة، أو ما يُسمّيه كولدمان «الوعي الجماعيّ»[1]، أو «الزّمرة الاجتماعيّة التي قد تكون أصلا لكلّ عمل أدبي»[2]، وتجعل هذه الأخيرة الواقعة الأدبيّة بكلّ وقائعها وعناصرها نتاجا لذات فرديّة لها ارتباطاتها الوثيقة مع الواقع، أو خاضعة بشكل مُباشر لدوافع اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة تُوجّه معنى الأدب وتُؤثّثُ مضمونه، ومن هنا نشأُ «الاعتقاد في إمكانية أن تُعبّر الحياة الاجتماعية عن نفسها على الصّعيد الأدبي، أو الفنّي»[3]، على نحو يُمكن أن يُحدّد الرّؤية الادبيّة من خلال إطار واقعيّ، «يربط المبدع بالجماعة الاجتماعيّة.»[4]

ويُحاول النّقد الماركسي أن يبرّر هذا الوعي في ضرورة قيامه على شروط الالتزام والانعكاس، وإلزاميّة اقتران العمل الرّوائي بالبنى الاجتماعيّة وبالتّحوّلات الاقتصاديّة والسّياسيّة المُحيطة به، وهذه التحوّلات حسب كولدمان هي التي «تفرض على الأدب أشكالا واقعيّة جديدة، يقول في هذا السّياق: إنّ ما أنجزناه من أبحاث في معهد سوسيولوجيّة الأدب بجامعة

(1) لوسيان كولدمان وآخرون: الرّواية والواقع، ترجمة رشيد بنجدّو، دار قرطبة، طّ، 1988، ص74

(2) الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي، الشّعر العذري نموذجا، ترجمة المؤلف، دار الطليعة، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص130

(3) لوسيان كولدمان: مقدمات في سوسيولوجيّة الرّواية، ترجمة بدرالدين عروكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1992، ص25

(4) المرجع السّابق: ص230

بروكسيل الحرّة، كان قد قادنا إلى فرضيّة أساسها أنّ الشّكل الرّوائي يُعتبر من حيث المباشرة والفوريّة، أكثر الأشكال الأدبيّة جميعها ارتباطا بالبنيات الاقتصاديّة في معناها الدّقيق»[1].

لقد أفضى هذا الوعي إلى جعل المجتمع موقعا ومَوْئلا للمعرفة النصّية، الأمر الذي جعل العلاقة بين النصّ والواقع الاجتماعيّ قويّة إنْ لم تكن من جهة صاحب النصّ، فمن جهة النص نفسه، بما يطرحه من أفكار، وما يحيط به من ثقافة وأعراف ومعتقدات. لقد طُرحت التصّورات الماركسيّة - حينما توسّع مجال تعميمها وتطبيقها على الخطابات السّرديّة- للإجابة عن مدى واقعيّة التلفّظ السّردي مِن عدم واقعيته، وقد انتهى هذا الطّرح إلى إقرار النّتائج التّالية:

- كلّ تأمّل في أيّ إبداع إنسانيّ ينبغي أن ينطلق من فضائه الإنسانيّ الذي شكّله، من جهة أنّ مادّة العالم الرّوائي هي العالم نفسه.

- الأدب تعبير حتميّ عن واقع اجتماعيّ في صورته الحقيقيّة والمادّية.

- أيُّ محاولة استقصاء للعلاقة بين الأدب والواقع لا يمكن أن تتمّ إلاّ بالعودة إلى هذا الترابط والتلازم، ذلك أنّ كل ما ينتمي إلى العالم من تصوّرات وسلوكات وأراء ومواقف ومعتقدات، يُمثّل جزءا من بنية النصّ، وجزءًا من سيرورته المضمونيّة والدلاليّة.

- الواقع هو الذي يعطي للغة بعدها الإبداعي، وبعدها العاكس للواقع والمتماثل معه.

ولقد فرضت هذه المبادئ والأفكار لاحقًا محاولة فهمها، ومراجعتها، ومُناقشتها، وتعديلها حتى تكون أكثر انسجاما مع الممارسة الأدبيّة، وحتّى تستجيب لمفهوم الأدب وماهيته، على اعتبار أنّ هذه الأفكار وفقَ هذه الرّؤية فرضت قيودا مادّية على اللّغة، قيود جعلت الأدب محض تسجيل مرآوي للوقائع في صورتها الصّادقة. والنّظر إلى هذه العلاقة من هذه الزّاوية نظرة جزئيّة، وغير مُكتملة، خاصّة وأنّ علاقة الأدب بالواقع أكثر التباسا وتعقيدا من هذا

(1) الرّواية والواقع: لوسيان كولدمان وآخرون، ص ص36، 40

الفهم، إذ يجد الواقع صورته في الأدب، ولكنّ هذه الصّورة تكتسي ثوبا استعاريّا ما يجعل منها صورة غير الصّورة التي نعرفها.

حاول النّقد الما بعد الماركسيّ الاسترشاد بالتّصورات الماركسيّة ونقدها، وتطويرها حتى يصبح للجوانب الاجتماعيّة في النّصوص الرّوائيّة، ولطريقة فهمها ونقدها أبعادا أكثر غورا وتغلغلا، خاصّة وأنّ هذا النّقد وإن كشف عن تنظير دقيق وعميق للعمل الأدبي، فإنّه خلّف إشكاليات وقضايا بقيت غامضة، وغير واضحة. فمن عيوب تبرير النّقد الماركسي للعلاقة بين الأدب والواقع تحوّل العمل الفنّي إلى وثيقة أو مرآة تقضي على أي احتمال إبداعيّ فيه، إضافة إلى البحث عن حقائق واقعيّة وتاريخيّة في العمل الادبي، وهنا يقضي «مقياس الحكم الجمالي بإلزاميّة نشوء الاتجاهات الأدبيّة لضرورة اجتماعيّة، واقتصاديّة، ولصراعات عصرها الطّبقيّة»[1] وهذا أمر يحتاج إلى إثباتات كثيرة، وتقف أمامه أيضا عوائق كثيرة أهمّها منظومة التخييل التي تميّز الخطابات الفنّية.

أعادت مناهج نقديّة كثيرة كالسيميائيات التّأويليّة، وسيميائيات الثّقافة وسيميائيات الأهواء، والسيميائيات الاجتماعيّة، النّظر في مفهوم العمل الأدبي، وفي الأساس المغذّي لمضمون العمل الأدبي، ولم يفقد هذا الأساس بريقه وقيمته التحليليّة مع المراجعات الكثيرة التي شملت مفهوم العمل الأدبي، باعتباره يكاد يشكّلُ قاعدة مركزيّة في كل عمليّة قراءة وتأيل. فقد أُعيدَ استجلاء علاقة الأدب بالواقع لأسباب كثيرة منها، القناعة الرّاسخة بأهمّية التأثير المتبادل بين التّصورات التحتيّة والفوقيّة وبين العمل الفنّي، كذلك اِستحالة وجود أدب مُقابل للواقع مُتماهٍ معه، مع اِستحالة وجود فنّ مُستقلّ عن الواقع مُنفصل عنه أيضا، من جهة أنّ كلّ فنّ يضعنا بالضرورة أمام مجموعة من الشّروط الاجتماعيّة والتّاريخيّة.

إنّ المغزى من إعادة النّظر في التّصورات التي طرحها النّقد الماركسي، هو أنّ هذه الأخيرة لم تكن تُطرح بكامل وضوحها قديما وحديثا، وهي إلى جانب ذلك تصوّرات تأخذ المضمون

(1) جورج لوكاتش: الرّواية التأريخيّة، ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة، ط2، 1986، ص488

الأدبي مأخـذا سـاذجا، يجعـل منـه محـض تصويـر أو استنسـاخ جـافّ للوقائـع، وهـو أمـر لا يمكـن أن يتحقّـق بهـذه الصّـورة حتـى في الأجنـاس الأكـثر التصاقـا بالواقـع كالمذكّـرات، والشّـهادات، والسّـير الذّاتيّـة والغيريّـة، والمكانيّـة... تقـول الأسـتاذة جليلـة في هـذا السّـياق عـن جنـس السّـيرة الذّاتيّـة «إنّ السّـيرة الذّاتيّـة ليسـت كتابـة إخباريّـة، وإنّمـا هـي عـلى الأصحّ كتابـة رمزيّـة، بمعنـى أنّهـا تطمـح إلى مطابقـة الحيـاة، بقـدر مـا تصبـو إلى تشـكيلها في خطـوط بـارزة ومُوحيـة، ولذلـك نُشـبّهُها بِغيمـةٍ، بالخريطـة التـي تصلـح للدّلالـة عـلى تضاريـس الأرض، بِمرتفعاتهـا ومنخفضاتهـا، بجبالهـا وسُـهولها، ولكنّهـا لا تدلّـك أبـدا عـلى مُحتويـات هـذه الأرض دلالـةً مفصّلـةً دقيقـةً»[1].

إنّ جوهـر المسـألة في علاقـة الأدب بالواقـع، أو في علاقـات التأثـير بـين الواقـع والأدب تكمـن حسـب وجهـة نظـر شـقّ كبـير مـن النّظريـات النّقديّـة التـي بحثـت هـذه العلاقـة في الإشـكاليات التّاليــة: كيــف يعكــس الإبــداعُ الواقــعَ ويكــسره في الوقــت نفســه؟ أو كيــف تُــبرز الواقعيّــة التلفظيّـة «سـمات الحـاضر بقـدرة فنّيـة مُتعاظمـة باسـتمرار»[2]، وكيـف تكـون هـذه السّـمات لصيقـة بـالأدب وبعيـدة عنـه في الآن نفسـه؟

لقـد بـدأ النّقـد مـا بعـد الماركـسي يُديـر ظهـره لمقـولات الالتـزام والانعـكاس والتّصويريّـة الجافّـة كـما طرحـت قديمـا، مـع محاولـة العمـل عـلى إسـباغ طابـع خـاصّ عليهـا حتّـى تسـتجيب إلى المتغـّيرات الاجتماعيّــة والسّياسـيّة والدّينيّــة والاقتصاديّــة، ولا تنفصــل في الوقــت نفســه عــن المُتطلّبــات الفنّيــة والاعتبــارات الجماليّــة، وهــذا مــا جعــل «رُوّاد النّقــد السوســيولوجي (sociocritique) لوسـيان كولدمـان، رونيـه باليبـار، كلـود دوشي، هـنري ميـتران، ميشـيل زيرافـا، جـاك دبـوا، يقطعـون الصّلـة مـع المقاربـات اللاّنصوصيّـة والتوثيقيّـة، والانعكاسـيّة خاصّـة ذات المنحـى الماركـسي، وأبـرزوا أن المجتمـع يُدمـجُ في ثنايـا النـصّ، ويصبـح بذلـك مجتمعـا نصّيـا، يجمـع بـين ماهـو اجتماعـي وماهـو نـصّيّ في حلّـة تخيليّـة»[3]. مثّـل الوعـي الطّبقـي، الواقعيّـة إذن جوهـر

(1) مقوّمات السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، مركز النّشر الجامعيّ، مؤسّسة سعيدان للنّشر، ط2، 2009، ص ص498، 499

(2) جورج لوكاتش: الرّواية التأريخيّة، ص13

(3) محمّد الدّاهي: سلطة التلفّظ في الخطاب الرّوائي العربيّ، دار كتارا للنّشر، ط1، 2022، ص18

الرّؤيـة الجماليـة عنـد روّاد هـذا النّقـد، لكـنّ الواقعيّـة تعنـي عنـد لوكاتـش «وسـيلة لإدراك الـدور المعـرفي الـذي يلعبـه الفـنّ في إدراك الواقـع»[1].

إنّ اجتماعيّـة النـصّ وثقافيتـه بهـذا الفهـم عنـصر جـذريّ في تخييليتـه وإبداعيتـه، فالنـصّ الإبداعـي نثريّـا كان أو شـعريّا ليـس معطـى إبداعيّـا في ذاتـه، بـل هـو معطـى إبداعـيّ تعبـيريّ دالّ، وهـذه الخاصّيّـة هـي التـي تبعـد الأدب عـن السّـطحية والمجانيّـة، وهـي التـي «تجعـل القيـود الجماليّـة مُشـبعة بقيـود مرجعيّـة»[2]، خاصّـة وأنّ لحظـة الإبـداع الأدبيّ لحظـة يتواشـج فيهـا الـذّاتي بالموضوعـي، والخيـالي بالمرجعـي، وبهـذا «يصعـب عـلى الكاتـب أن يُحـرّر نفسـه مـن تيّـارات الواقـع وتقلّباتـه»[3]. إضافـة إلى هـذا نجدنـا أمـام مسـألة أخـرى لا تقـلّ أهمّيـة عـمّا سـبق ذكـره وهـو أنّ اللّغـة بمـا تتميّـز بـه مـن وظائـف مختلفـة لا تحيـل عـلى الفكـر فقـط كـما ذهـب إلى ذلـك دي سوسّـير، بـل هـي مـن موقـع التّواضـع والاتّفـاق مُتّـكأٌ لمضامـين اجتماعيّـة وثقافيّـة، قـد تكـون هـذه المضامـين تصـوّرا لغويّـا أو ذهنيّـا، ولكنّهـا تصـوّرٌ خاضـعٌ في بنائـه وتشـكيله إلى العـرف والتواضـع الاجتماعـي والثّقـافي، وهـذا يجعـل مـن النـصّ بنيـة أكـبر مـن كونـه ركامـا لغويـا مُنبتّـا، بـل هـو «معلـول لملابسـات نشـأته النّفسـيّة والاجتماعيـة والتّاريخيّـة والثّقافيّـة، وهو معطـى دالّ وفعّـال ومُؤثّـرٌ داخـل هـذه الملابسـات نفسـها»[4].

يتشـخّص أثـر الواقـع في الخطابـات والممارسـات الفنّيـة مـن خـلال مـا يُسـمّيه محمـد الدّاهـي «بالواقعيّـة التلفظيّـة»[5] التـي تجعـل النـص يتضمّـن موقفـا فكريـا مـن العـالم وإن تسـلّح النـصّ بالموضوعيّـة والفنّيـة، وإن تـوارى هـذا الموقـف بـين ثنايـا النـصّ وتلابيبـه، فالنـصّ وإن تميّـز بهـذه الخصـال فإنّـه يشـفّ دائمـا عـن آثـار إيديولوجيّـة يُظهرهـا الخطـاب في بنيتـه التلفظيّـة، وفي بنيتـه التنظيميّـة والتوزيعيّـة لمسـتويات المضمـون، وصـور حضـوره. ذلـك أنّ قيمـة العمـل الأدبي ليسـت

(1) رمضان بسطاويسي محمد غانم: علم الجمال عند لوكاتش، الهيأة المصريّة العامّة للكتاب، ط1996، ص43

(2) رولان بارت: أثر الواقع، ترجمة محمد معتصم، محمد برادة ضمن كتاب الأدب والواقع، منشورات الاختلاف، ط2، 2003، ص41

(3) جورج لوكاتش: الرّواية التأريخيّة، ص385

(4) محمـد أميـن العالـم: ثلاثيـة الرّفض والهزيمة، دراسـة نقديّة لثلاث روايـات لصنع الله إبراهيم: تلك الرّائحة-نجمة أغسـطس-اللّجنة، دار المسـتقبل العربي، ط1، 1985، ص22

(5) سلطة التلفّظ في الخطاب الرّوائي العربي: ص214

في المضمون الذي يتناوله فحسب، وإنّما في طريقة رؤية المُتلفّظِ لهذا المضمون، وفي كيفيّة تشكيله وصياغته، فقد يكون المضمون واحدا، ولكنّ طريقة تداول هذا المضمون تلفظيّا تختلف من أثر إلى أخر، وهذه الطّريقة هي التي تكشف عن أثر من الآثار الإيديولوجيّة المُتعدّدة والمُمكنة للواقع، والذي قاد إلى إقرار هذا الأمر هو الموقع الذي يجعل العمل الأدبي مُعّبرا عن شيء ما، ويُشعر المُتلَفِّظَ له أن هذا العمل يُعبرّ شيء ما، وهذا من الشّروط التي تُوضع -بشكل مقصود أو غير مقصود- عند قراءتنا، أو دراستنا لنصّ من النّصوص.

إنّ الواقع في النصّ قد تخلقه وظيفة إيديولوجيّة أيضا، تظهر من خلال تنظيم المضمون، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، فلا يُمكن، انطلاقا من هذا، أن تتشكّل الإيديولوجيا من دون موقف من الحياة، ولا يمكننا فهمها إذا ما عزلناه عن الحياة وقيمها المختلفة، ذلك أنّ من أشكال حضور الدّليل الإيديولوجي وصيغه في الخطاب، نجد الصّيغ الفنّية المتعلّقة بتنظيم الخطاب، الصّيغ الذّاتية التي تعبّر عن كينونة الذّات من خلال وضعها في العالم الذي تحيا فيه، الصّيغ الواقعيّة بمظاهرها الدّينية والاجتماعيّة والسّياسيّة، فكل هذه الصّيغ تُحيل على «واقعيّة العلامة (la réalité du signe)»[1] في الخطاب. وهذه الواقعيّة تجعل كلّ «مُنتج إيديولوجيّ (un produit idéoligique) ينتمي إلى واقع طبيعيّ أو اجتماعيّ (réalité naturelle ou sociale)»[2].

وهكذا فإنّ «كل ماهو إيديولوجي يمتلك مرجعا (référent)»[3]، قد يكون مرجعا اجتماعيّا، أو سياسيّ، أو دينيّا، او اقتصاديّا، فلكلّ «مجال من مجالات الإبداع الإيديولوجي (créativité idéoloqique) نمطه الخاصّ في التوجّه نحو الواقع»[4]، وله أيضا قوانين تضبط كيفية ظهوره في الخطاب، وطرق فهمه، وتشكّله، والإمساك به. وهذه القوانين تجعل

---

(1) Mikhail Bakhtine: Le marxisme et la philosophie du langage ; essai d'application de la méthode sociologique en linguistique; traduit du russe et présenté par marina yaguello; ed de Minuit 1977; p27

(2) المرجع السّابق: ص25

(3) المرجع السّابق: ص25

(4) المرجع السّابق: ص27

للإيديولوجي ذاكرة في الخطاب، قد تكون هذه الذّاكرة غير مرئيّة، أو غير واضحة بشكلٍ كافٍ، ولكنّها مع ذلك فهي تظهر وتعبّر عن وجودها بطريقة، أو بأخرى، يقول ميخائيل باختين في هذا السّياق «إنّ كل العلامات الإيدلوجيّة (signes idéoloqique) رغم كونها لا تعرض بالكلمات، فإنّها تعتمد في الوقت نفسه الكلمات وترافقها مثلما ترافق الموسيقى الغناء»[1]، فأن لا تكون للإيديولوجيا ذاكرة مرئية تأكيد جديد على خصوصيّة الواقعة السّرديّة، وتميزّها من غيرها من الخطابات التاريخيّة، أو الوعظيّة، أو الدّينيّة، أو السّياسيّة التي تجعل للإيديولوجيا موقعا واضحا في اللّغة الحرفيّة (langage littérale) للخطاب، وهو موقع تصل إليه أيّ قراءة، وأيّ قارئ كان. ومن موقع هذا التميّز «لا تشكّل الإيديولوجيا موقعا قارّا في الخطاب السّردي، بل هي طريقة في تداول المضامين وتوزيعها، وطريقة في إنتاجها وتصوّرها أيضا»[2]

هذه صورة الواقع وبعض من آثاره كما عبّر عنها النّقد الماركسي وحاول فهمه، وتجسيد مظاهره وتجلّياته في الخطابات والنّصوص. وقد نجد في النّقد السّيميائي والثّقافي محاولات أخرى لتشكيل هذه الصّورة، من منطلقات متشابهة ومتقاربة، وإن اختلفت الآليات والأدوات التي تُجذّرُ صورة الواقع في الخطاب، وتُوضّحها بشكلٍ أعمق، وأكثر إقناعا وانسجاما مع مفهوم الخطاب، والممارسة الفنّية بشكل عامّ.

2- النّقد الثّقافي

لقد شكّت الأسئلة التي أُثيرت في التحليل الماركسي جزءا من الأسئلة الحارقة التي طرحها النّقد الجديد، وهذا ما جعل مسألة الإبداع والمضون النصّي والآفاق التي ينحدر منها تُطرح ضمن اتجاهات نقديّة كثيرة، أعادت الواقع للواجهة، وحاولت تنظيم بعض تشكّلاته التلفّظيّة، حتى تكون الممارسة الإبداعيّة أكبر من كونها ممارسة لسانيّة. وقد نظرت هذه المناهج إلى هذه المسألة من منظار مُتشابه أحيانا، ومُختلف أحيانا أخرى. وينظر

(1) المرجع السّابق: ص33

(2) سعيد بنكراد: السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008، ص55

النّقـد الثّقـافي إلى العـالم، عـلى غـرار هـذه المناهـج، بوصفـه بدايـة كلّ فعـل إبداعـي، وغايتـه، كـما أنّـه لم يُقلّـل أيضـا مـن شـأن المحـدّدات الخارجيّـة، ومـن شـأن مفعوليتهـا وإجرائيتهـا، مـع اعتبـار النّشـاط التلفّظـي في الخطـاب حصيلـة تفاعـل رؤى مُشـتركة: بـين خـبرة المُبـدِعِ، ومَنشـئه الاجتماعـي والثّقـافي، وهـذا الأمـر جعلـه يعتـبر المعرفـة التلفظيّـة ليسـت مُجـرّد كَـمٍّ جاهـزٍ بشـكل تلقـائي في بنيـة الخطـاب، ولا هـي أيضـا مـادّة تُوجـد خارجـه، وعليـه فـإنّ كلّ قـارئ وهـو يقـرأ النـصّ لا يُمكنـه أن يَقـرأهُ خـارج دائـرة الأشـكال الثّقافيّـة والاجتماعيّـة والرّمزيّـة التـي تُشـكّل جوهـر ذاكرتـه وذائقتـه، ودون أن يقـف النـصّ، وفعـل القـراءة عنـد حـدود مـا يعكـس، ويطابـق، ويُماثـل، باعتبـاره حـدّا ترفضـه منظومـة الخطـاب، ومُنـافٍ لمنطـق التخييـل الـذي يشـكّل جوهـره.

لقـد اِسـتقى النّقـد الثقـافي بعضـا مـن مفاهيمـه وطروحاتـه، ومشروعيتـه مـن النّقـد الماركـسي، ومـا بعـد الماركـسي والبنيـوي، ومـا جعلنـا نذهـب هـذا المذهـب وجـود أُفـق مُشـترك بـين الاتجاهـين، وهـو أفـق يُوّحـد أكـثر مـمّا يُفـرّق، بـل هنـاك مـن ذهـب أبعـد مـن ذلـك مُعتـبرا أنّ النّقـد الماركـسي قـد مثّـل – إلى جانـب مُؤثّـرات أخـرى- الـشّرارة الأولى لـولادة نظريّـة نقـد ثقـافيّ واجتماعـيّ قائمـة الـذّات، إذ غالبـا مـا كانـت مقولاتـه مُغذّيـة لمقـولات هـذا الاتّجـاه، ومُنسـجمة مـع الكثـير مـمّا طرحـه، مـن حيـث خصوصيّـة الواقعـة التّلفظيّـة وواقعيتهـا، فمـن هـذه النّاحيـة يشـترك الاتّجاهـان في هـذه الرّؤيـة، وإن اختلفـا في كيفيـة إثباتهـا، وبيـان مظاهرهـا وتشـكّلاتها.

لقـد أخـذت الواقعـة التلفظيّـة في النّقـد السـيميائي والثّقـافي صـورة مُختلفـة، وفيهـا بعـض الطّرافـة والجـدّة، صـورة تسـتبعد المرجـع في صورتـه المادّيـة الانعكاسـية والتوثيقيّـة الجافّـة، وتهتمّ اهتمامـا بالغـا بمسـألة شروط التّلفّـظ، ووضعياتـه، وسـياقاته، ومقصدياتـه، وهـذا يعنـي أنّ هـذه الواقعـة لا ترتبـط بالعـالم ارتباطـا مُبـاشرا خاليـا مـن أيّ واسـطة كـما أكـد ذلـك النّقـد الماركـسي، مـن جهـة أنّ «العلامـة اللّسـانية لم تعـد تربـط بـين اسـم وشيء كـما أكـد ذلـك دي سوسّـير، بـل تربـط بـين صـورة سـمعيّة وتصـوّر ذهنّـي، مـمّا يُوحـي أنّ مـا تحتفـظ بـه الذّاكـرة ليـس مـادّة، بـل بنـاء تجريـديّ لعـالم ملمـوس»[1]. وبهـذا يسـتهدف هـذا النقـد الواقـعَ في الخطـاب إذن مـن هـذه

(1) سعيد بنكراد: السّيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنّشر والتوزيع، ط3، 2012، ص44

المداخل، مع عدم اعتباره انعكاسا، ومع عدم اعتبار التلفّظ محدودا ومُنتهيا، وبهذا تغدو مسألة تفرّد البنية الانعكاسية والتوثيقيّة بتمثيل الواقع أمرا لا قيمة له، وهي في مبادئ هذا النقد وتصوّراته أعجز من أن يكون لها أثر فنّي.

ويكتسي هذا البناء التّجريدي أهمّيته وقيمته من العالم الذي يُمثّل رافدا للتلفّظ، ونسقا تمثيليّا مثله مثل النّسق التخييلي، ويتمّ تشكيل هذا النّسق التمثيلي من خلال قدرة التلفظيّ وفنّيته على تمثيل الوقائع المادّية (اجتماعيّة، سياسيّة، دينيّة...)، التي يجري تشكيلها وتشخيصها انطلاقا من «السّمات النّوعيّة الخاصّة بكلّ ثقافة»[1]، وهذا يُشير إلى أنّ الواقعة التلفظيّة ليست بنية معزولة عن الواقع، بل هي بنية تُصنَعُ، وتُعبّر عن نفسها في واقع ثقافيّ خاصّ، ويعرّف يوري لوتمان وبوريس أُوسبنسكي الثّقافة بأنّها «ذاكرة غير موروثة للجماعات، ولكنّ هذه الذّاكرة تُعبّر عن نفسها في نظام من الحدود والأعراف... وهذا يستدعي منطقيّا طائفة من النّتائج أبرزها أنّ الثقافة تحديدا ظاهرة اجتماعيّة»[2] شديدة الارتباط والالتحام مع الممارسات الفنّية وأنساقها التمثيليّة والتخييليّة، ما يجعل من الواقعة التّلفظيّة في الخطابات والنّصوص الإبداعيّة «إنتاجا ثقافيّا للدّلالات، وليست مُجرّد تعيين لها»[3].

ويُمكن أن تتشخّص الواقعيّة التلفظيّة حسب محمد الدّاهي في أبعاد أخرى، تتكوّن من «قطبي الصّوريّة، الصّوري الأيقوني، والصّوري المُجرّد، حيث يسعى الأول إلى تمثيل الواقع، في حين يروم الثّاني الاقتراب منه»[4]. يُساهم القطب الأيقوني الأوّل في ترسيخ الإيهام بواقعيّة التلفّظ وحقيقته في ذهن المتلَفِّظِ له، الذي تنبت في ذاكرته، وفي خلفيته القرائية مرجعيّة واقعيّة يتجسّد في العمل السّردي من خلال بصمات وآثار واقعيّة، وتتجلّى هذه البصمات والآثار حسب محمد الدّاهي في «الصّور المُتّسمة بأثر الواقع، وتتكوّن هذه الصّور من أسماء المكان،

(1) يوري لوتمان وبوريس أُوسبنسكي: الآليّة السّيميوطيقيّة للثقافة، ترجمة عبدالمنعم تليمة، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة، مدخل إلى السّيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصّر حامد أبو زيد، دار الياس العصريّة، ط 1986، ص296

(2) المرجع السّابق: ص298

(3) سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص46

(4) سلطة التّلفظ في الخطاب الرّوائي العربي، ص294

والتّواريـخ، والأحـداث التّاريخيّـة والاجتماعيّـة التـي تحتمـل الصّـدق لمطابقتهـا للواقـع، والتي تُحيل عـلى حقائـق خارجيّـة»[1]. وتتجـلّى هـذه البصـمات ثانيـا في «مُراعـاة الصّـور النّسـقَ الثّقـافيّ، وهـذا الـذي يجعـل الكاتـب مُلزمـا بِتكريس المعـاني الأصليّة للصّـور الأيقونيّـة، ووظائفها المتعـارف عليها... لِيُجـاريَ النّسـق الثقـافيّ، ويُراعـي مـا يتوقّعه منـه مُتلقّيه فيما يُنشـئُهُ، ويُكيّف خطابها إرضـاءً له»[2].

ويُمكـن أن نُعايـن هـذه المراعـاة والمُجـاراة فيـما نجـده في بعـض الخطابـات السّرديّـة مثـلا، في مسـتوى واقعيّـة مشـاعر الشّـخصيات واجتماعيتهـا، وانضباطهـا للمعايـير الثقافيـة الخاصّـة بـكل مجتمـع، فقـد لعبـت هـذه المعايـير دورا هامّـا في نشـأة سـيميائيات الأهـواء، وسرد الأهـواء كـما نظّـرت لـه سـيميائيات الأهـواء لا يُـؤدّي قيمتـه إلاّ إذا كان مصحوبـا بِنظـم اجتماعيّـة وثقافيّـة يجـبُ عـلى القـارئ أن يحترمهـا وهـو يحلّـل هـذا النّـوع مـن الـسّرد، وهـذا راجـع إلى أنّ الكـون الشّـعوري والقيمـي للشّـخصيّات يتطابـق مـع القيـم الموجـودة في المجتمـع، وهنـا يؤكـد كريمـاص وفونتنـي أنّ المُحـدّد الثقـافي هـو الـذي يُحـدّدُ نظـرة الثقافـة إلى الأهـواء، وهـو يُحـدّد وجودهـا أيضـا في الخطـاب، ويُعطـي لتحليـل أبعادهـا ومظاهرهـا وجاهـةً ومشروعيّـة، ويُرجـع كريمـاص وفونتنـي هـذا الفهـم إلى أنّ بعـض «الصّنافـات الهَوَوِيّـة لا يُمكـن أن تظهـر إلاّ باعتبارهـا مُحايثـة لثقافـة بعينهـا (immanentes a une culture donnée)»[3]، ولهـذا تتضمّـن الخطابـات العاطفيّـة، أو الخطابـات التـي تتضمّـن أهـواء إنسـانيّة «مقـدار كونيّـا (des grandeurs universelles) يُخصّـص الدّلالـة بوصفهـا واقعـة إنسـانيّة، وقـد تتضمّـن مـن جهـة أخـرى مقاديـر قابلـة للتعميـم باعتبارهـا واقعـة ثقافيّـة (fait culturel)»[4]، وفي هـذا السّـياق تَخلـق المُمارسـة التلفظيّـة العـوالم الانفعاليّـة و«الصّنافـات الهَوَوِيّـة مـن أجـل الاسـتئناس في قراءتهـا بالأوليـات (primitifs) التـي أنتجهـا الاسـتعمال الاجتماعـي والثقـافي»[5].

---

(1) المرجع السّابق: ص ص294-295

(2) المرجع السابق: ص295

(3) Algirdas Julien Greimas / Jacques Fontanille: sémiotique des passions ; des états de choses aux états d'âme ; ed du seuil Paris 1990. P 89

(4) المرجع السّابق: ص87

(5) المرجع السّابق: ص89

ويُفـرّق كريمـاص وفونتنـي في هـذا السّـياق بـين «الأهـواء الأرسـتقراطيّة (les passions aristocratiques)، والأهـواء البرجوازيّـة (les passions bourgéoisiques)، والأهـواء الشّـعبيّة (les passions populaires)»[1]، ويُؤكّـدان مـن جهـة أخـرى أن هنـاك بعـض الأهـواء مثـلا «واقعـة تحـت تأثـير الإيديولوجيـا الارسـتقراطيّة (idéoloqie aristocratique) »[2]، ولا يُمكـن فهمهـا وتحليلهـا إلاّ إذا نظرنـا إلى طبيعـة «الانقسـامات السوسـيو-اقتصاديّة (socio-économique)»[3]، مـا يجعـل نظـرة المجتمعـات الارسـتقراطيّة والبرجوازيّـة والشّـعبيّة إلى الأهـواء ليسـت نفسـها، فالنّظـر إلى الطمـوح والمنافسـة كـما يؤكـد كريمـاص وفونتنـي يمكـن أن يختلـف مـن مجتمـع إلى آخـر بحسـب طبيعـة الخصوصيـات الثّقافيّـة والاجتماعيّـة والاقتصاديّـة الخاصّـة بـكل مجتمـع.

وييتمثّـل التجـلّي الثالـث والأخـير لِواقعيّـة التلفّـظ في القطـب الصّـوري الأوّل حسـب محمـد الدّاهـي في «دور الصّـور في رسـم ملامـح الواقعيّـة التلفّظيّـة»[4]. أمّـا القطـب الثّـاني للصّوريّـة فَيُسـمّيه محمـد الدّاهـي «الصّـوري المُجـرّد وهـذا القطـب لا يحتفـظُ إلاّ بِحـدّ أدنى مـن الواقـع، لأنّـه يـروم تمويهـه، وخرقـهُ، وإضفـاء دلالات جديـدة عليـه»[5].

إنّ الذّاكـرة الثّقافيّـة والاجتماعيـة بهـا المعنـى هـي التـي تُلهـم المعرفـة النّصيّـة، وهـي التـي تمنـح القـارئ قيمـةً تجعلـه يُمثّـل جـزءا مـن سـيرورة التـدلال الخِطـابي ومـن تركيبتـه، وتجعـل فعـل القـراءة مُتجـذّرا داخـل «الإدراك الثّقـافي»[6] وبهـذا تكـون الذّاكـرة اللسـانيّة أو التلفظيّـة في وجـه مـن وجوههـا ذاكـرة إنسـانيّة واجتماعيّـة وثقافيّـة، ترفـع عـن النـصّ نزعتـه المُتعاليـة والمُحايثـة، وتعـبّر في الوقـت نفسـه «عـن تصّـور معـيّن للحيـاة والأشـياء»[7]، مـن خـلال مُحافظـة التلفّـظ عـلى علاقتـه المتجـدّدة بالواقـع، ومُحافظتـه كذلـك عـلى أصولـه وجـذوره التـي ينحـدر منهـا، أو التـي

(1) المرجع السّابق: ص89

(2) المرجع السّابق: ص89

(3) المرجع السّابق: ص90

(4) سلطة التلفّظ في الخطاب الرّوائي العربي: ص295

(5) المرجع السّابق: ص299

(6) سعيد بنكراد: سيميائيات الصّورة الإشهاريّة، الإشهار والتمثّلات الثقافيّة، أفريقيا الشّرق، المغرب، ط 2006، ص47

(7) المرجع السّابق: ص46

يتشكّل من خلالها، حتّى يكون بحقّ تلفّظا «راهنيّا مُؤهّلا إلى تقديم شهادة عن الواقع العربي في مخاضه العسير (تفاقم اللّيبراليّة المُوحشة، استفحال الجريمة، التطرّف الدّيني، الكبت الجنسي، الحرمان الاجتماعي...»[1]، استئناسا بمعايير جماليّة تجمع بين ماهيّة الأدب وتطلّعات مُبدعيه وقَارئيه في كينونة واحدة، كينونة لها مرجعيّة تُحيل على الواقع، وتُحوّله، بوصفها مرجعيّة مُثقلة بالإيحاء، ومُثخنة بالتخييل، لذلك تسعى هذه الكينونة إلى مواكبة المنجزات السّرديّة والتلفظيّة الواقعَ، وتمثيل مظاهره المختلفة، تمثيلا محلّيا، وفنّيا وجماليّا، وبهذا وحده لا يُردّد الأدب الواقع، بل يحوّله وينقله على نحو آخر، ولا ينحصر أيضا في كونه مُمارسة فنّية، أو مُجرّد حذلقة لغويّة.. فلا يكون الواقع بهذا المعنى اتّجاها مُضادّا لشكل العمل الأدبي، أو مُتجاوزا لمفهومه، وإطاره الفنّي.

وسنحاول في هذه الورقة البحثية انطلاقا ما تقدّم ذكره، البحثَ في جانب من هذه الجوانب الثقافيّة، والانشغالات الاجتماعيّة التي شغلت تجارب كثيرة في الخطاب السّردي العربي، وساهمت في تشكيل مضمونه وموضوعه، ويُمكن أن نُعاين ما يُماثل هذه الواقعيّة في روايتي، «موسم الهجرة إلى الشّمال»[2] للطيّب صالح، و«شرق المتوسّط»[3] لعبد الرّحمن منيف، وهما روايتان تعكسان تنوّع آليات تمثيل الوقائع المسرودة، وتطرحان تلفظيّا مُشكلة الواقع العربي من خلال مستويين مُختلفين: الجنس والسّجن، وما يستثيرانه من عوالم ممكنة شديدة الارتباط بحياة المُتلفَّظ له، وبأفكاره، وهما إلى جانب ما تمّ ذكره يؤسّسان معا أفقا مُشتركا لظهور الجسد وتمثيله، وإن كانت كلّ رواية تستخدم آليات خاصّة في إنتاج الدّلالة.

3- الأفق الدلالي المشترك

يتشخّص مضمون الرّوايتين داخل نشاط تلفظيّ له سمته الثقافيّة الخاصّة، من جهة أنهما من الرّوايات العربيّة «المُتّسمة بأثر الواقع»، وبالتّالي فإنّ اختلاف مسرود هاتين

(1) المرجع السّابق: ص313

(2) طبعة دار العودة بيروت، ط13، 1987

(3) المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، المكتبة العالميّة، ط6، 1986

الرّوايتين لا يمنع وجود أفق دلالي بينهما، يرسم صورا مُشتركة ومألوفة لحياة القارئ العربي، وواقعه، ولعلّ ما يُوثّق الصّلة بين الرّوايتين أكثر اندراجهما في العصر الثقافي العربي نفسه، الأمر الذي جعل المنظور السّردي والثقافي لتيمة الجسد مرتبطة بدلالات حضارية وسياسيّة. تُقدّم هذه الرّوايات من خلال مُتلفّظ يسردُ تجربته مع واقعه، في ظل شعوره بوطأة السّياسي وهيمنته على هذا الواقع، أو من موقع الشّعور بالنّقصان والضآلة في علاقة غير مُتكافئة بين الأنا والآخر، ووجود هذا الشّعور في الرّوايتين صعّب من إمكانيّة فصل الدلالات السّيكولوجيّة والسّوسيولوجيّة والسّياسية التي تروّج لها موضوعات هذه الرّوايات عن تأثير العوامل الاجتماعيّة والسياسية التي شهدتها المنطقة العربيّة، فهذه العوامل «أثّرت بشكل من الأشكال في نوعية الإنتاج الأدبي والفكري»[1]، وشكّلت مضامينه تحت تأثير هذا الواقع.

هذه الدلالات الروائيّة إذن قد لا يُمكن فهمها إلا بِردّها إلى جوّ الاستعمار الغربي، أو إلى السّجن العربي الذي ميّز المشهد العربي في فترات زمنيّة مُعيّنة، فكيف لعلاقة الشّرق بالغرب أن تتجسّد تلفظيّا، وكيف للسّجن أن يتشكّل روائيا، في غياب خلفيّة استعماريّة حقيقيّة، أو في غياب مضمون سجني حقيقي يُشكلان معا خلفية للإبداع، وسندا للفهم والقراءة، فهذه المضامين أوجدتها الثّقافة، وعرّفت بنفسها بوصفها تمثيلا لوقائع إنسانية حدثت في الماضي، ويمكن أن تحدث هنا، وهناك، ويقوم فعل التمثيل التلفظي بتمثيل هذه الوقائع من خلال «تشكيل مَمرّات لترويجها، وإعادة إنتاجها»[2] والتّمثيل بهذا المعنى عمليّة تتطلب دائما فضاء، أو إطارا يُحدّد المسرود بوصفه «استعادة للموضوعات الثقافيّة المُتداولة بين النّاس، واستعادة للنّماذج الاجتماعيّة المرتبطة بهذه الموضوعات، والمنفعلة بها»[3].

وبهذه الاستعادة، ومن موقع التمثيل، وتجسيد الوقائع وتخييلها، تشكّل الواقعة التلفظيّة صورتها الخاصّة، «صورة تُعبّر عن نفسها عبر مضامين خياليّة شديدة الاختلاف عن المضمون الحقيقي للوعي الجماعي»[4]، ولكنّها صورة لها جذورها، ومُحدّداتها الثقافيّة

(1) السيد يسين: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ، ص186

(2) سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، ص47

(3) المرجع السّابق: ص56

(4) لوسيان كولدمان: مقدمات في سوسيولوجيّة الرّواية، ص25

والمحلّيـة المُلتصقـة بهـا. ومـن أجـل هـذه المحـدّدات سـنهتم بالتلفّـظ في روايـة «الموسـم» و«شرق المتوسّـط» لا بوصفـه اسـتخداما غفـلا بـلا قيمـة، بـل بوصفـه اسـتخداما تحـدّده غايـات فنّيـة، ومقاصـد كتابيّـة لا يسـتطيع الفـكاك منهـما.

4- الجِنْس وآليَات التَّمثِيل الرّمزي في رواية «موسم الهجرة إلى الشّمال» للطّيب صَالح

الرّوايـة كَكـلّ أنمـاط التّعبـير اللّغـوي ليسـت تَعبيرا مُبـاشرا عن العَـالم وقَضَايَاهُ، وإنّمـا هي تعبير يُشـكلّ موضوعاتـه بطريقـة تقطـع مـع المُكوّنـات المُبـاشرة للواقـع لأنّ «التّعيـين التّقريـري المُبَـاشر للأشْـيَاء لا يُشَـكّلُ سِـوى حَـالات اسـتثْنائيّة تُحيلُ عـلى أكثَر المَناطق فَقـرا في الوجود الإنسـاني وهو ما يُوحـي بـأنّ المَعرفَـة الحقيقيّـة لَا تَكمُـنُ فيـمَا تَقولُـه الأشـكَال الظّاهـرة ولا في مَـا قِيل بِشَـكل مُبَاشر بَـلْ فيـمَا لمْ يُقَـلْ أوْ فيـمَا تُغَطّيـه الرّمُـوز وتُخْفيـه»[1]، وهـذَا دالّ عـلى قُـدرة اللّغـة عـلى اسْـتِنْبَاتِ مرجعيـات دلاليّـة غَـير مَطروقَـة وامْتلاَكهـا أبعَـادا أخـرى جعلتهـا تَنتَقـلُ بَـين أفـاق دلاليّـة مُتنوعة.

نَقُـومُ مِـن خـلال صـورة الـدّال الجنـسي بِقـراءة الدّلالـة في روَايـة «موسـم الهجـرة إلى الشّـمال» للطيّـب صالـح وبِبِنَائهـا وتَنْظيمهـا وِفـقَ السـيَاق الـذي اقْتَضتـهُ، وظهـرت فيـه، وقـد نظـر النّقـد الـرّوائي إلى صـورة هـذا الـدّال بوصفـه بَوّابَـةٌ لتحْيـين الـدلالات المُوَارَبـة، وَالمَسـكوت عنـه، أو التـي لا تظهرهـا اللغـة الرّوائيّـة بشـكلٍ مبـاشر. وتَلعـبُ الوَسـائطُ الرّمزيّـة التـي يُطـلُّ منهـا صـورة هـذا الـدّال دورا حَاسـما في تَحديـد الدلالـة اسـتنادا لِـما تُوفّـرهُ اللغـة مـن قُـدرات عـلى خَلـق معـانٍ مُضافـة ومُضاعفـة، وإن كُنّـا لا نَزعـم أنّ هـذا المعنـى بنيـة جاهـزة يَلجـأُ إليهـا المُبـدعُ في شيء مـن التعَمّـد والقَصديّـة، فإنّنـا لا نُنْكـرُ أنّ المعنـى يُمكـنُ أنْ يَنشَـأ في فَلَـك حامـل ثَقَـافيّ وحضَـاريّ يدعمُـهُ ويَشُـدّ مِـن أزر قراءتـه وتأويلـه.

نَهتـمّ في هـذا المَقَـام بِرصـد رمْزيّـة الجنـس وأشْـكَال حُضُـوره في الرّوايـة لأنّ الجِنـسَ في هـذاَ المِضـمار ليـسَ تَجربـة خَرسَـاء، بَـلْ هُـو عَصَـبُ الرّوايـة، هُـو أَمِـيرُ الـدَّوَال بِوصـفِ مُجتلـب مـن «رُولاَن بَـارتْ»، خاصّـة وأنّ الرّوايـة تَغتنـي باسـتمرار مـن اطّـراد هـذه التّجـارب الجنسـيّة المُتكرّرة،

(1) سعيد بنكراد: سيرورات التّأويل، من الهرموسيّة إلى السّميائيات، منشورات الاختلاف، ط 2012 ص12

والمُتشابهة. فلقد انْخرط الجنسُ بِحكم مَوقعه المُتميّز في الرّواية، وبِحُكم المسَاحات التي يَشْغَلُها فيها في إدراج المعنى ضمن هذه الصّور، التي تنهلُ مِن إيرُوسيّة جَعلَت الدّلالة حَبيسَة صور جِنْسيّة مُوحية وعَميقَة. ومِن أَيْقَنَةِ الجنس في صورة مَخصوصة خَلقتْ الرّواية لِنفسها إحالة رمزيّة لا تَختزلُ التّجارب الجنسيّة التي خَاضها البطل «مصطفى سعيد» في محض صُورة رَغْبَويّة مَحْمُومَة، بَلْ جعلت فيها مُتَّسَعا لا تَحكُمُه الشّهوات لِوحدها، فالجنسُ في سِياق الرّواية، وفي سياق الحامل الثّقافي والحضَاري، لَا يُؤدّي معناه في طُقُوس الرّغبة وفي تأجّج المَشاعر، إذ يمكن أن يُوجد في جانب، آخر حيثُ الإحساس بِنشوة النّصر. إنّ الجنس يُشيرُ إلى أبعد من هذا، إنّهُ في تَكثّفه إحالة رَمزيّة، وَوِعاء لقَضيّة، تفطّن لها كلّ من قرأ الرّواية، وتُشير هذه القضيّة إلى علاقة الشّرق والغرب. ووجود هذه العلاقة يُحرّرُ صورة الجنس، ويُحوّلها من مجرّد مُمارسة حميميّة، لتصبحَ قادرة على استيعاب ألوان الصّراع، واسْتِثَارَة لنزعات عُدوانيّة انتقاميّة بين الأنا والأخر، وكُلّ حالات السّرد في الرّواية شَاهدة على أنّ هذه التّجارب على تَنوعها مَعَ: «آن همند، إيزَابيلاّ سيمور، شِيلا غرينوود، جِين مُورس» تَقبعُ خارج حرارة العلاقة وخارج منطقها وقَوانينها.

وِفْقَ هذه المُحدّدات نَقرأُ الجنس- كما قرأه غيرنا- باعتباره معركة حضاريّة، وانتقاما من الآخر، والرّواية حاملة في طيّاتها لعلامات هذا الصّراع الحضاري الذي نَهضَ الجنس بالتعبير عنه أحسن تعبير وأبْرَعَهُ، لأنّهُ يَندرجُ ضمن ما أفرزَهُ هذا الواقع الثّقافي المُتأرجح بين الاستعمار والاستعمار المُبطّنّ، بين التّبعيّة والاستقلاليّة، بين ثقافتين يكون بينهما الجنس أكْثَرَ من مُجرّد علاقة، إنّهُ تَلبية لحاجيات أخرى، وهذه الحاجات تجعل العلاقة الجنسيّة تتخلّص حِين تَحتَدِمُ من شَكلها الرّغبَوي، لتَتَحوّل إلى سُلوك انتقامي يُعلنُ فيه البَطَلُ نهايَة الغُزاة الفاتحين في حالات الرّهز والطّعن والاستيعاب انتصارًا للهويّة من أي غَزو قديم، أو غزو طارئ مُحتملٍ، وهذا ما عبّر عنه مُصطفى سعيد بهذه العبارة المُوحيَة: «نَعَم يَا سَادتي إنّني جِئتكم غازيا في عُقر داركم قَطرة من السمّ الذي حَقنتم به شريَان التّاريخ»[1].

(1) الطّيب صالح: موسم الهجرة إلى الشّمال، ص ص98-122

استقام أمامهم وفي عُقر دارهم كأنّهُ عُضوٌ مُسْتَثَارٌ غازيا بسيفه البتّار الذي سيسْتَأصِلُ به استعمارا تَشَعبت جُذورهُ وتَوطّدت دعَائمهُ، سيفٌ بتّار يَنزَعُهُ، وينزع حضَارته من بَراثن مُستَعمر دَمّر كلّ شيء، يُقَاومُ به هذا الوَجه الحضَاري المُنَاوئ ويَنتَقمُ من صُروفه، هُو انتقامٌ أيضا لهذا الشّرق الضّائع المُبدّد المَنهوب، على نَحو يُوحي، ويُشعر أنّ تِكرار هذه التجارب الجنسيّة، يُشَكّلُ في عقليّة مصطفى سعيد وباطنه ستارا يمنع عنه خَيبات كثيرة، أوانْتقَاما لخيبات أخرى مُحتملة، وهو ما يُعبرّ عنه الجنسُ في نهاية كلّ علاقة تنتهي إمّا بالانتحار أو بالقَتل، وهنا تَستحيلُ هذه التجارب بِمُقتضَى الانتحار أو القتل الذي ميّزها إلى مَوقف عَدميّ ينتهي إلى رفض الأخر، وإنكاره، واغتيَاله، في متاهة الرّغبات الجنونيّة، يَقول في هذا السياق: «الطّريق الذي سِرناهُ معا إلى غرفة النّوم كانَ بالنّسبة إليها طريقَا مُضِيئا بِعبير التّسامح والمحبّة وكانَ بالنّسبة إلي الخُطوة الأخيرة قبلَ الوصُول إلى قمّة الأنانيّة»[1].

بَدأ هذا المُثير عندَما احْتَضَنتهُ مِسّزْ رُبنسون بِذراعيها أثناء استقباله قَادما من الخرطوم إلى القاهرة، بَعد أن وَجد الخرطومَ «لا تَتّسعُ لذهنه ولَيسَ عند المُعلّمين شيء يُفيدُونَهُ به بَعد الآن». ومَعَ ذَهَابه إلى إنكلترا أخَذ هذا المُثير يَتَعاظَمُ، ويَعْمُقُ يَوما بعد يوم، يُحوّله إلى «دُنْجوَانٍ» آسِرٍ يَجذبُ نِسَاء إنكلترا إليه، فَرغم نَباهته ورجاحته إلاّ أنّه كان في مَيعَة الصّبا، كان لا يُبْصر في المرأة إلا الناحية الغَرائزيّة، لا يَلْمَحُها من خلال طَقس يُمارسُ فيه بُطولَته، ولا يَنظُرُ إليها بوصفها خيولا جامحة.

كانت أوّل تَجاربه مع «آن همند» طَالبة مُهتمة بالدّراسات الشّرقية في جامعة أكسفورد، أَخَذَتْ بِلُبّه، بَعد أن أَلْقَتْ بقلبها في حبّ عَميقٍ لا حَدَّ لِقَرَاره، ولَمْ تَكن لِتَعْلَمَ أنَّ خلقَ هذا الرّجل الشّرقي، خلق الانتقام، وغيرَ هذا مِن مُركبات حَضَاريّة يُمكنُ أنْ تَنْحَطّ إلى هذا الدّرك، بَعدَ أن أفْقَدها عُذريتها، وهي لم تَبلغ العشرين من العمر. وقَدْ سَاعدهُ في هذا أنّ عرَى العَلاقة بينه وبينَها، وبينَ نِساء إنكلترا عموما وَثَّقَتْهَا يَدٌ خفيّة تَستعيدُ الأحداث والأجواء، «بِركٌ عميقة في نِساء لندن عرف كيف يُحرّكها» ويَتَجلّى هذا بوضوح في اختيَار

(1) المصدر السّابق: ص47

هـذه العَـوَالم الشّرقيّـة المُبهـرة أُسـلُوبا في الوصُـول إلى وجـدان فتيـات إنكلـترا والاسـتيلاء عليهـنّ، في بيـت يَتَضَـوّعُ منـهُ أريـجٌ شرقـي مُعَطّـر». فمَـعَ أوّل تَجربـة جنسـيّة تَثْـوي حَـالات الانتقـام، ومـا يُؤكّـد ذلـك المَصـير الـذي آلَـت إليـه «آن هنمنـد» وهْـوَ الانتحـار.

وتَتَكـرّرُ تَجاربـه مـع «إيزبيـلاّ سـيمور» و«شِـيلا غرينـوودْ» وهـي تَجـاربُ لا تَقِـلّ انتقاميّـة عـن التّجربـة الأولى، لكـن بهـا أضعـافُ اندفاعهـا ولهِيبِهَـا، وكلّ علاقـة أقامهـا مـع إحداهـنّ مهـمَا عَمُقـت انْتهـت إلى الفُجـور والتهتّـك، ثـمّ إلى الانتحَـار أخـيرا. إنّ الجنـسُ مـع «جِـينْ مُـورس «أيضـا عَمَـلٌ مـن الأعـمَال العُدوانيّـة، بَعـد أن أعرضَـت عَنـهُ، واحتَقرتـهُ، وتَركتـهُ مُمْعنـا في رَغبتـه، ... إلى مُرهَـم لِجُروحَـات مَصدَرهـا انتهـاك اسـتعماري واضـح، وقـد ينتهـي بـه الأمـرُ إلى قَتْلهـا في «طُقُـوس صَلَواتـه العربيـدة المهِيجَـة»[1].

اسـتمرّت هـذه التجَـارب تُصيبُـهُ مـن تكرارهـا نَشـوة الغُـزاة الفَاتحـين واضطرابهـم اللذيـذ، ولم يَخـرج مـن لنـدن إلاّ وقـد عـبّ مـن لذائذهـا ومُتَعهـا حـدّ الثّمالـة، ومـن هـذه التجـارب المتعـدّدة نَستَشـفّ أنّ الجنـس هـو المَخـرج الوحيـد لمشـاعر الانتقـام، وانّ هـذه التّجـارب مـا كانـت إلاّ عـلى سَـبيل ردّ الاعتبـار، وأنّـه بهـذه التّجـارب أَمكَنَـهُ أن يُحطّـمَ قيـد الفقـد والإحسـاس بالنقـص في هـذا المجتمـع الصّاخـب الماجِـن.

اتّسـمت الرّغبـة في الانتصـار إلى الوطـن، والانتـماء إليـه عنـد مصطفـى سـعيد بطـل الموسـم بطابـع اسـتهوائي شـبقيّ، وقـد تحقّـق هـذا الانتصـار والانتـماء، مـن زاويـة الجسـد، ومـن موقـع رغبـة متوحّشـة تسـتبيح جسـد الآخـر الغـازي، وترفـض ثقافتـه الاسـتعماريّة، ويجـد هذا الإحسـاس لغتـه وتعبيريتـه في قـول مصطفـى سـعيد «البواخـر مَخـرت عـرض النّيل أوّل مـرّة، تحمـل المدافع لا الخبـز، وسـكك الحديـد أُنشـئت أصـلا لِنقـل الجنـود، وقـد أنشـؤوا المـدارس لِيعلّمونـا كيـف نقـول نعـم بلغتهـم، إنّهـم جلبـوا إلينـا جرثومـة العنـف الأوروبّي الـذي لم يشـهد العـالم مثيله من قبـلُ»[2]، إنّ مـا يشـعر بـه مصطفـى سـعيد جعلـت للجنـس في الرّوايـة هـذه الدّلالـة، فيظهـر بوصفـه مُعادلا

(1) المصدر السّابق: ص109

(2) الطّيب صالح: موسم الهجرة إلى الشّمال، ص98

للحصـول عـلى اسـتحقاقٍ، يجعـل البطـل يُعـبّر عـن نفسـه بطريقـة مُختلفـة، وملتويـة، طريقـة يُجـذّر بهـا رغبتـه في امتـلاك الوطـن، في فعـل جنـسي قـويّ، يُعلّمـه كيـف يرفـض ويحتـجّ، ويقـول «لاَ»[1] في مدارسـهم، وبلغتـه الخاصّـة، فمرحلـة السّـيطرة الاسـتعماريّة بالنّسـبة إلى مصطفـى سـعيد «مرحلـة هجينـة، وظاهـرة مرضيّـة عاشـها البطـل مريضـا، تحكمـه عقـدة العجـز، وسـلوك ردّة الفعـل... ومـن منطلقـات الغـرب، ومـن قاعـدة العلاقـة بـين قـويّ وضعيـف دخـل مصطفـى في لعبـة تعـادل القـوى، واسـتطاع بمـا هـو الأقـوى في صفّـه، بالجنـس أن يُقيـم معادلتـه الخاصّـة»[2].

فمـن هـذه العلاقـة ينهـض الـصّراع، وتتشـكّل دلالـة الجنـس في الرّوايـة، دلالـة تمنـح مصطفـى سـعيد إحساسـا بنفسـه، «لامتلاكـه الوطـن مـن موقـع مختلـف»[3] ومغايـر، وهـذه صورة تتشـخص في أكـثر مـن روايـة عربيّـة، يتشـكّل فيهـا الجنـس فيهـا ليرتبـط بمعنـى واحـد، أو هـدف مشـترك، يتـمّ فيـه اسـتحضار جسـد الآخـر، بوصفـه فضـاء ملائمـا لانتقـام، يدفـع عـن صاحبـه كلّ شـعور مريـعٍ بالمهانـة والـذلّ والاسـتعباد.

إنّ الانطـلاق مـن هـذا المُكـون الجنسي وحضوره المُبـاشر في الرّواية، مَكّنَنا من بنـاء عناصر الدلالة بنـاء جديـدا، اسـتنادا إلى إدرَاك عَمـل هـذا التمثيـل الرّمـزي، وَطُـرق تَأويله، الـذي طَالَعَنـا بتعبيرات دلاليّـة عميقـة وثَريّـة «أدرجت الرّوايـة ومَعانيها ضمنَ فيض مَعنـوي أغْنَى عن معَانيهـا المُبَاشرة»[4]. وغير بعيد عن هذا المعنى سيشـكّلُ الجسـد في رواية «شرق المتوسّـط» لعبد الرّحمن منيف موضوعا للروايـة يسـتثير عـالم السّـجن العـربي، وكلّ مـا يرتبـط بـه مـن انتهـاك لإنسـانيّة الإنسـان، ولحقوقـه.

5- السّجــنُ بِين التّمثيل السّياسي والرّوائي في رِوَايَة «شَرق المُتَوسّط» للكاتب عبد الرّحمن منيف

مْـنَ القَضَايـا التـي شَـغلت الّروايـة العربيّـة ردْحـا مـن الزّمـن، قَضيّـة السّـجن والسّياسـات الإجراميّـة المُستشـنعة للجَـلاّد السـيّاسي، ولم يُمثّـل السّـجن قضيّـة روائيّـة فقـط، بـل مثّـل أيضـا

(1) يمنى العيد: في معرفة النصّ، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط3، 1985، ص248

(2) المرجع السّابق: ص ص254-258

(3) المرجع السّابق: ص243

(4) سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، ص81

قضيّـة إنسـانيّة وسياسـيّة وتاريخيّـة لـكلّ الثّقافـات والشّـعوب، لارتباطـه بـكلّ أسـاليب العنـف والوحشـيّة التـي لا تقرّهـا حقـوق الإنسـان، ولهـذا فإنّـه غالبـا مـا يتَشـكّل بوصفـه طريقـة يَتوخّاهـا المُبـدع لبنَـاء عالمـه والتعبـير عـن واقـع ثقَـافيّ لـه مـا يُميـزه ويخصّصـه، أي التعبـير عـن نسـقٍ منغـرس في تربـة واقـع تاريخـي بعينـه، وعليـه نَفهـم السّـجن الـرّوائي ونُقوّمـه في «شرق المتوسّـط» داخـل نسـق ثقـافي يتحـرّك فيـه المبـدع والمتلَقـي عمومـا، لأنّـه يَسـتدعي وقائـع كثـيرة تَطفـح بعَبَـق الثّقافـة التـي صَـدر منهـا وعنهـا.

وذَهابـا مـن هـذه المُقدمـات أعـاد الكاتـب العربـي عبدالرحمـان منيـف تَشـكيل سِـيميَاء السّـجن وأتـاح لـه رُكـوب فضـاءات تعبيريّـة جديـدة، وفتـح لجماليّـة الروايـة العربيّـة آفاقـا جديـدة، ودروبـا غيـر مطروقـة، ضمـن مضمـون سـرديّ يُسـمّيه محمـد الدّاهـي ب «سـرديّات العنـف والتّرهيـب (récits de terreurs)»[1]، مضمـون هَتَـكَ فيـه الكاتـب المحظـور وخَـاض فـي خطـوط لـم يُعتَـد الخـوض فيهـا، يَقِينـا منـه أنّ فـي السّـجن مَوضوعـا يَصلـحُ للرّوايـة، وأنّ هـذا السّـجن العربـي المُمتـدّ هـو النّسـق المَسـؤول عـن تَوجيـه مضمـون الكتَابـة السّـجنيّة وموضوعهـا، وأنّ المعنـى لا يمكـن أن يَطْـرأ مـن الرّوايـة، أو عبقريّـة المبـدع فقـط، بـل مـن المُوجهـات الخارجيّـة التـي تُلهـم المُبـدع والمُتلقـي والرّسـالة، لذلـك أقـام الكاتـب خطابـه الرّوائـي علـى بَـرزَخ قائـم بيـنَ النـصّ وخارجـه، لمـا بينهمـا مـن أواصـر قربـى فـي ذاكـرة المبـدع والقـارئ، والرّوايـة، والواقـع، وقـد أنتَـجَ هـذا المشـترك خطابـا صَنَـع لنفسـه جماليتَـه الخاصّـة، جماليّـة تأثّـرت بحساسـيّة النّسـق ونَبْضـه، والأدب فـي وجـه مـن وجوهـه مُحاولـة لفهـم النّسـق وبَلـوَرة موقـف منـه، فتصبـح الكتابـة -علـى حـدّ عبـارة رُولان بـارت- «اختيـارا للمجـال الـذي يُقـرّر الكاتـب أن يُمَوْضِـعَ داخلَـه طبيعـة لغتـه»[2]، وتغـدو المضاميـن السّـرديّة فـي صـورة مـن صورهـا صـدى لبنيـة ثقافيّـة يغلـبُ عليهـا التعذيـب والقمـع والرّقابـة المضروبـة حـول خيـارات السّـجين السّياسـي، وإرادتـه. وترتكـز هـذه الرّقابـة أكثـر حـول انتهـاك حرمـات الجسـد، وهـذا الانتهـاك أوجـب اسـتدعاء آثـار جسـديّة (Effes somatique)[3]، يتداخـل فـي تمثيلهـا الثّقافـي

(1) سلطة التلفّظ في الخطاب الرّوائي العربي: ص314

(2) الكتابة في درجة الصّفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص23

(3) Algirdas Julien Greimas / Jacques Fontanille: sémiotique des passions ; des états de choses aux états d'âme ;. P 152

والرّوائـي، ويمدّنـا هـذا التداخـلُ بصـورٍ تسـتدعي حـالات تعذيـب جسـديّة تقـع الآن، وهنـا، وتقبـع فـي ذاكـرة القـارئ، وتشـير إلـى واقـع سياسـيّ يُقـاوم أيّ إرادة مُناوئـة، مُقاومـةً تُضنـي الجسـد، وتُسـقمُ طاقاتـه، ولهـذا انفتحـت الرّوايـة بمقدّمـة تتضمّـن مـواد مـن الإعـلان العالمـي لحقـوق الإنسـان، تُقـرّ الاختـلاف السّياسـيّ، وتنبـذُ كلّ أشـكال التعذيـب والمعامـلات القاسـية[1]، يقـول رجـب إسـماعيل فـي هـذا السّـياق «بـدأت أسـقط، أصبحـت الآلامُ تنتشـر فـي جسـدي مثـل انتشـار النّـار، كتفـي الأيمـن مُشـتعلة مـن الألـم، معدتـي تخـرج مـن حلقـي كلّ يـوم، رجلـي اليمنـى رخـوة، وتَحـرّكَ فيهـا الرّوماتيـزم، حتـى اصبـح المشـيُ بالنّسـبة إلـيّ عذابـا لا نهايـة لـه، ثـلاث أسـنان منخـورة تسـبّب لـي آلامـا هائلـة، أنفـي مزكومـة... صـدري يخـرّ...»[2]

وبالنّظـر إلى المسـاحة العريضَـة التـي يَشـغلها السّـجن في الواقـع العـربي، وبالنّظـر إلى حجـم التعذيـب الـذي يتـمّ فيـه، يُمكـن أن نَسـتنتج أنّ أدب السّـجون وَليـدُ كاتـب يَكتُـبُ دَاخل الأنسـاق، ويُمكـن أن نَسـتنتجُ أيضـا أنّ بـين هـذا السّـجن الأدبي المُبـدع والسّـجن الواقعـي عَلاقـة جُذُوريّـة ومَرجعيّـة تاريخيّـة، قويّـة وظاهـرة، خاصـة وأنّ هـذه الروّاية تنتمـي إلى كاتب له وعيـه، وله أفكاره الخاصّـة[3]، التـي تجعـل القـارئ يُحـسّ أنّ الرّوايـة نتـاج لهـذا الوعـي والفكـر، ولهذا انْشَـدّت «شرق المُتوسّـط» إلى أجـواء ثَقافيّـة مخصوصـة، لأنّ صاحبهـا وَجـد نفسـهُ في تَعـارض أسَـاسي مـع ثقافـة النظـام العـربي السّـياسي وثقافـة العـصر، وَوُلـدَ عـلى عـداء سَـافر للضّوابـط والأمـراس المشـدودة حـول حرّيـة كلّ مُختلـف، للحُـدود التـي سَـيّجَت الـشّرق، وميّـزت أنظمته، ولهـذا تشـكّلت الرّوايـة حـول نَـواة مركزيّـة واحـدة، هـي السّـجن بأنواعـه، السّـياسي والاجتماعـي عـلى نَحـو تَحـوّل معَـه تمثيـل هـذا السّـجن سرديّـا إلى دليـل ثقـافي واضـح، واكَبتـهُ الرّواية وسَـاهمت في إبداعه، تمثيـل َحوّل السّـجين الـرّوائي أيضـا إلى مُفـرد في صيغَـة الجمـع، وقَـد عـبرّ عـن هـذا المعنـى عبـارة حَـدَّثَ بهـا الطبيـب الـذي كان يُعالـج «رَجَـب إسـماعيل» نَفسـه حينـما قال «هَـذا واحِدٌ مِنْ شـعبِ سَـجينِ»[4]،

(1) عبد الرّحمن منيف: شرق المتوسّط، ص4

(2) المصدر السّابق: ص27

(3) عبّر عبد الرحمن منيف عن فكره ورأيه، وموقفه من الواقع العربي في كتبه التّالية: الكاتب والمنفى- الديمقراطيّة أوّلا، الديمقراطيّة دائما- بين الثقافة والسّياسة- ذاكرة المستقبل

(4) المصدر السّابق، ص153

تُصوّر «شرق المتوسّط» صراعا يعيشه السّجين رجب إسماعيل مع السجّان والجلاّد، ومع رفاقه، ومع ذاته، ومع النّظام السّياسي الذي يريد أن يفرض نمطا سياسيا واجتماعيّا معيّنا، وذلك من خلال إسكات أيّ صوت مناوئ لسلطة النّظام وأهدافه، وبِشكلٍ مباشر سيشكّل الجسد، جسد السّجين السّياسي، فضاءً خصيبا ومُناسبا لِقمع هذه الأصوات والسّيطرة عليها، بتعذيب السّجين، وكسر إرادته، وتحطيم مقدرته، وانتزاع الاعتراف منه، من خلال تنميط الجسد، ومحاولة إخضاعه إلى سلطة النموذج السّياسي، وإرادته. إنّ الحديث عن التّعذيب جعل من الجسد موضوعا مُباشرا للرّواية، وبُعدا قادرا على توليد الدلالة انطلاقا من بيئة سياسيّة وثقافيّة، صانعة لهويته وكينونته السّرديّة، وتكتسب الرّواية، وكذلك قراءتها قيمتها من خصائص هذه البيئة، التي تمنح الفرد وجسده وكذلك «حركاته معنى خاصّا يفضح أصوله وجذوره»[1].

تسرد «شرق المتوسّط» صورة الجسد انطلاقا من هذه الخلفيّة، وعبرها يتشكّل السّرد، وتتحدّد مضامينه، والجسدُ كما يقول سعيد بنكراد «هُويّة بها نعرف ونُدركُ ونُصنّفُ... وهو أيضا لسان، ونسقٌ يحتوي على سلسلة لامتناهية من الوضعيات المُحتملة»[2]، ولهذا يتكلّم الجسد في الرّواية عبر انفعالاته المتنوّعة، وتعبيراته المُختلفة، وتستمدّ هذه الانفعالات والتعبيرات مَدَدَها من جهتين مقابلتين، من أعمال التعذيب، وأساليب الإحباط التي يُمارسها السّجان مع سجينه، وكذلك من مُقاومة الخوف، والرّعب الذي يطحن نفسه وجسده ويسحقهما. وهذه الصّورة الرّوائية تستثير في ذهن القارئ جسدا سياسيا عربيّا، وكذلك أهدافا سياسيّة حقيقية للأنظمة السياسية العربية، ما يجعل من هذه الصّورة الحقيقيّة تمثّل خطاطة موازية للصورة الرّوائية، ويُوجِدُ أُفقا مُشتركا بين الأفقين، فالسّياسة في الواقع كما هي في الرّواية «تربيةٌ، تربية الجسد، لكن بشكل يضمن طواعيتهُ، وخضوعه لمنطق جسد آخر يعتمد عليه»[3]، ويُصبح الجسد السياسي الواقعي، الجسد المُعذّبُ، والمحروم من حقوقه وطاقاته الخاصّة، رافدا من روافد الدّلالة، وعاملا مُغذّيا لها، ويُصبح الجسد

(1) سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص208

(2) المرجع السّابق: ص ص، 191، 210

(3) محمود ميري: الجسد نصوص وتراث، مجلّة علامات، عدد 4، سنة 1995، ص115

في صورتـه المادّيـة الحقيقيّـة نصّـا لا يختلـف في شيء عـن النـصّ اللّسـاني، مـن جهـة قدرتـه عـلى الإيمـاء والإبـلاغ والتعبـير.

إنّ جَوهـر الإبـداع بالنسـبة إلى الكاتـب تَحويـل مسـالك الثّقافـة الرّائجـة إلى وسـيلة للإبـداع، قَضيّـة الإبـداع بالنّسـبة إليـه أن تَكـون الرّوايـة عُنـصرا في بنيَـة هـذا الوعـي الإنسـاني، أن تغْتَنـي الرّوايـة مـن تَجـارب الجماهـير العربيّـة في تَوجّهها نحـو ضَرورة تَجذيـر التَّغيـير السّـياسي والثقـافي، أن تكـونَ الرّوايـة مِصبَاحـا يُشـعّ في ظُلمَـة الزّنازيـن والمَهاجـع والسّراديـب وبَقايـا الإنسـان فيهـا، حتّـى لـكأنّ رَغبَـة الكاتـب في بَعـث السّـجن روائيّـا هـو مُقدمـة لِمُوَارَاتـه وقَـبْره بصفـة لا رجعـة فيهـا، باعتبـاره المخـرج الوحيـد لـشيء لاَ يُنـالُ بغـيره، وهـذا مـن العوامـل التـي جعلَـت القَـارئ يُقبـل عـلى الرّوايـة وعـلى سـجنها المُبْـدَع، بوصفـه عنـصر قـوّةٍ، قـوّة رفـض وتَحريـك في أوسـاط هـذا الواقـع المـليء بالسّـجون والقيـود.

وُلـدت الرّوايـة السّـجنيّة في جَـوّ تَميّـز بالتعتيـم والكبـت والخفَقَـان، في جـوّ كان الغليـان السّـياسي فيـه في قمّتـه، والعَـودة إلى هـذا السّـجن روائيـا، عـودة إلى رَصيـد معـرفي ونَسـق ثقـافي تحـاول الرّوايـة أن تلتَـزمُ بمَراسِـيمه، وبمـا يميّـزه واقعيّـا، ولكنّهـا تَسـعى أيضـا إلى تحطيمـه، وتَخطّيه، باعتبـاره نسـقا يهيمَـن عليـه الخـوف والخُضـوع لسـلطة الجـلاّد والرّقيـب، حيـث تَنحـسر الحيَـاة وتَضيـقُ أمـام عذابـات الإنسـان وجراحاتـه. وفي هـذا الجـوّ كانـت الرّوايـة نسـقا لـه انتـمَاؤه الثقـافي والجغـرافي والتاريخـي، «نسـق يُعـبرّ عـن تصـوّر معـيّن للحيـاة والأشـياء»[1]، نسـق ارتَسـمت عـلى مسـاحته ملاَمـح السّـجن نَبْتَـةَ وَحشـيّة لا تتَوقّـفُ عـن النمـوّ، فارتبـط السّـجن في الرّوايـة بلحظـة معانـاة مـا، وتشـكّل ظهـوره عـلى ثلاثـة أنـواع كـبرى: في قمّتهـا السّـجن السـياسي حيـث إطالَـة الألسـنة ونَهْـش الكرامـات والأعـراض، ثانيـا سـجن الجسـد، وتكبيلـه، أيـن يتـمّ النّيـل مـن إنسـانية الإنسـان، وسـلامته الجسـديّة والبدنيّـة والنّفسـيّة، ثالثـا السّـجن الاجتماعـي حيـث الإحسـاس بالغربـة والفَقـد وعـدَم التَّـلاؤم.

(1) سعيد بنكراد: سيميائيات الصّورة الإشهاريّة، الإشهار والتمثّلات الثّقافيّة، ص46

تَغـدو الكتابـة عـن السّـجن في وجـه مـن وجوههَـا تَقْويضـا لمقولـة الحُـدود التـي تَضبـط كلّ حَيّـز، تَقطيعـا لأوْصـال لهـذه السـجون وتَمزيقهـا، كتابـة عـن الحرّيـة والمبـدأ وإعـلاء مـن شـأن الصّمـود والإبَـاء، وعـلى غـرار هَـذه السـجون التـي ارتسـمت في نـصّ الكاتـب يَتعايـش في عالمـه ثلاثَـة نَمـاذج سـجنيّة رمزيّـة: نَمـوذج السّـجين، ونمـوذج الثّائـر التـوّاق إلى الانعتـاق، ونَمـوذج اليَائـس الحـالم، المُتطلّـع بأقـوى الآمـال إلى شرق تسـقط فيـه السُـجون، وتسـقط فيـه مظاهـر الهيمنـة السّياسـيّة والاجتماعيّـة، لَكـنّ هـذا الحُلـم الـذي رَاوَد رجـب إسـماعيل طَويـلا – حلـم الحُرّيـة والتحـرّر- كَان خلَّبيّـا وقـد يَبْقَـى كذلـك، يقـول مُخاطبـا أشـيلوس «البـشر هنـاك، ينتزعـون مـن الإنسـان كلّ شيء، الدمـوع، الرّغبـة، وحتّـى الذّكريـات، أمّـا الأفـكار التـي تعـبر رأسـه في اللّيـل، يريدونهـا أن تتحـوّل إلى كلـمات، وفي مقابـل ذلـك يمنحـون الإنسـان الـضّرب، والألم، وحنينـا مُوجعـا للنّهايـة والمـوت.»[1]

الخاتمة

بواعـث الإبـداع بواعـث نفسـيّة وإيديولوجيّـة واجتماعيّـة أيضـا، وقديمـا أدرك النّقـد الماركـسي أهمّيـة هـذه البواعـث وأثارهـا، في إلهـام الأدب، وتشـكيله، وقـد أثبتـت هـذه البواعـث في النّقـد المعـاصر والراهـن رهنيتهـا رغـم مـا راكمتـه الجهـود النّقديّـة الحديثـة مـن رؤى مُختلفـة، وأفـكار مُسـتجدّة، وأثبتـت أيضـا أنّـه ليسـت هنـاك كينونـة إبداعيّـة في حـلٍّ مـن ذات صاحبهـا، وحياتـه، وأفـكاره، أو لا تتقاطـع مـع عـالم القـارئ، وحياتـه وأفـكاره أيضـا. وقـد تبـيّن ممّا تـمّ عرضـه وتحليله أنّ الخطـاب الإبداعـيّ يتركّـب مـن مسـتويات مُعقّـدة مـن العلاقـات الدّاخليّـة والخارجيّـة التـي تتحكّـم في شـكل إبداعـه وفهمـه، ولهـذا فـإنّ الفرديّـة التـي يُقصـد بهـا خيـال المبـدع وذاتيتـه، وإبـداع المعنـى في ذاتـه ولذاتـه، ليسـت الوحيـدة المسـؤولة عـن تشـكيل العمـل الفنّـي، باعتبـار أنّ هـذه الفرديّـة تتحـرّك بالـضرورة في فضـاء محـلّي وشـعور جمعـيّ، وهـذا الأمـر يجعـل الخطـاب منفصـلا عـن عرضيّـة الواقـع ومادّيتـه التـي لا يُمكـن الجـزم بواقعيتهـا المادّيـة لهـا في الخطـاب الـسّردي، ولكـنّ الواقـع مـن جهـة أخـرى فاعـل فيـه، ومؤثـر في موضوعـه ومضمونـه، وهـذا الأمـر

(1) عبد الرّحمن منيف: شرق المتوسّط، ص141

بـدوره يجعـل دراسـة الخطـاب الـسّردي أو الأدبي عمومـا في ذاتـه ولذاتـه قُصـور علمـيّ، وبخـس لأدبيّـة النـصّ، ومقاصـد كاتبـه وقارئـه.

ولقـد مكنـت الرّوايـات التـي انتخبنـا بعضـا مـن مظاهرهـا للفهـم والتحليـل من مُلامسـة بعض الأبعـاد الاجتماعيّـة والسّياسـيّة الطّاغيـة عليهـا، وقـد مارسـت هـذه الأبعـاد (الجنـس، السّـجن، الجسـد) عـلى المبدعـين دورا كبـيرا في نشـوء الواقعيّـة الرّوائيّـة، ومحاولـة تجذيرهـا تلفظيّـا عـلى مسـتوى صياغـة المضمـون الـسّردي، وعليـه قـد يغـدو مـن السّـطحيّة الافـتراض مجـرّد الافـتراض أنّه لا توجـد مسـالك تصـل بـين الادب والواقـع، فقـد تكافـح منظومـة الأدب هـذه المسـالك، وتعمـل عـلى طمـس مظاهرهـا المادّيـة، إلاّ أنّهـا عـلى مسـتوى الموضـوع والمضمـون واقعـة تحـت سـلطتها وتأثيرهـا، وهـذا أمـر مـازال مـن الممكـن مزيـد إثباتـه سرديّـا بـأدوات متنوّعـة، وبطـرق يمكـن أن تشـكّل مسـلكا جديـدا في دراسـة أنمـاط الـسّرد وأجناسـه.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

ـ صالح (الطّيب): موسم الهجرة إلى الشّمال، طبعة دار العودة بيروت، ط13، 1987

ـ منيف (عبد الرحمن): شرق المتوسّط، المؤسسّة العربيّة للدراسات والنّشر، المكتبة العالميّة، ط6، 1986

2- المراجع:

المراجع العربيّة:

ـ بارت (رولان): الكتابة في درجة الصّفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

ـ بارت (رولان) وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، منشورات الاختلاف، ط2، 2003.

ـ بنكراد (سعيد): السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008.

ـ بنكراد (سعيد): السّيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنّشر والتوزيع، ط3، 2012.

ـ بنكراد (سعيد): سيرورات التّأويل، من الهرموسيّة إلى السّميائيات، منشورات الاختلاف، ط 2012.

ـ بنكراد (سعيد): سيميائيات الصّورة الإشهاريّة، الإشهار والتمثّلات الثقافيّة، أفريقيا الشّرق، المغرب، ط 2006.

ـ الدّاهي (محمد): سلطة التلفّظ في الخطاب الرّوائي العربيّ، دار كتارا للنّشر، ط1، 2022.

ـ طريطر (جليلة): مقوّمات السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، مركز النّشر الجامعيّ، مؤسّسة سعيدان للنّشر، ط2، 2009.

ـ العالم (محمد أمين): ثلاثيّة الرّفض والهزيمة، دراسة نقديّة لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم: تلك الرّائحة -نجمة أغسطس- اللّجنة، دار المستقبل العربي، ط1، 1985.

ـ العيد (يمنى): في معرفة النصّ، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط3، 1985.

ـ قاسم (سيزا)، أبو زيد (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة، مدخل إلى السّيميوطيقا، دار الياس العصريّة، ط 1986.

ـ كولدمان (لوسيان) وآخرون: الرّواية والواقع، ترجمة رشيد بنجدّو، دار قرطبة، طَ، 1988.

ـ كولدمان (لوسيان): مقدمات في سوسيولوجيّة الرّواية، ترجمة بدرالدين عروكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1992.

ـ لبيب (الطاهر): سوسيولوجيا الغزل العربي، الشّعر العذري نموذجا، ترجمة المؤلف، دار الطليعة، الدار البيضاء، ط1، 1987.

ـ لوكاتش (جورج): الرّواية التأريخيّة، ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة، ط2، 1986.

ـ محمد غانم (رمضان بسطاويسي): علم الجمال عند لوكاتش، الهيأة المصريّة العامّة للكتاب، ط1996.

ـ منيف (عبد الرحمن): بين الثقافة والسّياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط4.

ـ ميري(محمود): الجسد نصوص وتراث، مجلّة (علامات)، عدد 4، سنة 1995.

ـ يسين (السيد): التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ.

المراجع الأجنبيّة:

ـBakhtine (Mikhail): Le marxisme et la philosophie du langage; Essai d'Application de la Méthode Sociologique en Linguistique; Traduit du russe et présenté par Marina Yaguello; Ed de Minuit,1977 .

ـGreimas (Algirdas Julien) /Fontanille (Jacques): Sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âme; Ed. du Seuil Paris 1990.

أصناف التعدد اللغوي في الرواية المغربية الحديثة ومظاهره رواية «شمس العشي (عايدة)» لعبد الإله الحمدوشي نموذجا

علي بوراس[1]
البريد الإلكتروني
ali.bouras@usmba.ac.ma

(1) باحث في اللسانيات وتحليل الخطاب، حاصل على شهادة الدكتوراه، بجامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس. عضو مساعد بمختبر «المغرب: التاريخ واللغات والعلوم الشرعية» بكلية الآداب سايس فاس، وعضو باحث بالمنتدى الأوروبي للوسطية، ببلجيكا. صدرت له مجموعة من المقالات في الكتب الجماعية داخل المغرب وخارجه، وشارك في بعض الندوات والمؤتمرات الوطنية والدولية في المغرب والجزائر وتونس. ونُشرت له مقالات في مجلات دولية محكمة حول قضايا لسانية وبلاغية وتربوية.

Types of multilingualis

m in the modern Moroccan novel and its manifestations

The novel “Shams al-Ashi (Aida)” by Abdel-Ilah al-Hamdushi

Abstract:

this article attempts to answer a basic question: what are the manifestations of multilingualism in modern Moroccan narrative discourse? What are the varieties of this multiplicity? on the basis of this issues; We determined the multilingualism of Moroccan narrative discourse and classified its manifestations.

What we also seek is to devise the merits of this multilateralism and some of its causes and significance. To these ends, we have identified the types of multilingualism in the modern Moroccan novel. and the characteristics of each category.

we concluded that the speech of the modern Moroccan novel is characterized by internal and external multilingualism. The internal one can be defined as the presence of more than one language or dialect in a single literary text where multiplicity of dialects can be found for narrative, historical and geographical reasons that are reflected in the article. While the external one is to write Moroccan novels in languages other than Arabic.

Keywords:

Modern Moroccan novel, multilingualism, hybridization, Diglossia, Bilingualism, internal \ external pluralism, Dialect

أصناف التعدد اللغوي

في الرواية المغربية الحديثة ومظاهره

رواية «شمس العشي (عايدة)» لعبد الإله الحمدوشي نموذجا

ملخص:

تحاول هذه المقالة الإجابة عن إشكالية مركزية وهي: ما مظاهر التعدد اللغوي في الخطاب الروائي المغربي الحديث؟ وما أصناف هذا التعدد؟ وانطلاقا من هذه الإشكالية؛ سنحدد أوجه التعدد اللغوي في الخطاب الروائي المغربي، وسنصنّف أشكال وروده في هذا الخطاب.

ثم إن ما نسعى إليه تحديدا هو استنباط حيثيات هذا التعدد وبعض أسبابه وأهميته. ولهذه الأهداف قمنا بتحديد أصناف التعدد اللغوي في الرواية المغربية الحديثة، وخصائص كل صنف.

وتوصلنا إلى أن خطاب الرواية المغربية الحديثة يتميز بنوعين من التعدد، يمكن أن نطلق عليهما «تعدد لغوي داخلي» و«تعدد لغوي خارجي»، فالأول هو حضور أكثر من لغة أو لهجة في متن روائي واحد، وداخل هذا المتن نجد تعددا لهجيا جليا، لأسباب سردية وتاريخية وجغرافية بيّناها في المقالة. أما الثاني فيتمثل في كتابة الرواية المغربية بلغات أخرى غير اللغة العربية.

كلمات مفتاحيّة:

الرواية المغربية الحديثة، التعددية اللغوية، التهجين، الازدواجية، الثنائية اللغوية، التعدد الداخلي/ الخارجي، اللهجة.

مقدمة

يبدو أن الخطاب الروائي خطاب متعددة اللغات واللهجات، من خلال طبيعته الإبداعية ونمط المواضيع التي يعالجها، وأسلوب كتابته. فبفضل هذه الخصائص صار التعدد اللغوي ظاهرة وميزة لازمت الخطاب الروائي العربي منذ بداياته الأولى، وأصبحت هذه الظاهرة جلية بشكل واضح في الخطاب الروائي المغربي على وجه الخصوص، إذ يحمل هذا الخطاب فسيفساء من خصائص روايات تنتمي إلى ثقافات أخرى، قد نلمس فيه، مثلا، مميزات السرديات العربية القديمة، الإنجليزية، والروسية والإسبانية والفرنسية، هذا من جهة. ومن جهة أخرى؛ إن الرواية المغربية تعاني من غياب الأحادية اللغوية لدى الروائيين المغاربة، حيث تنقسم إلى الرواية المكتوبة باللغة العربية، والأمازيغية، والفرنسية، والإنجليزية، والإسبانية كذلك، لهذا فإن خطابها يشكل «هجينا لغويا»، يمكن أن نصفه بـ «التعدد الخارجي» حيث تختلف اللغة المستعملة من رواية إلى أخرى، مثلما أنها تتميز بـ «التعدد اللغوي الداخلي»، حينما نجد الروائي يوظف مجموعة من اللغات واللهجات في متن روايته.

من هذا المنطلق؛ سنتناول في هذه المقالة هذين المستويين من التعدد اللذين يسِمان الرواية المغربية، وسنمثل لهما بنماذج منتقاة من نماذج روائية مغربية، وعلى رأسها رواية «شمس العشي (العائدة)».

أ. وصف متن الدراسة

صدرت رواية «شمس العشي (العائدة)» للروائي «عبد الإله الحمدوشي» في طبعتها الأولى عام 2015، في 180 صفحة من الحجم المتوسط، وهي رواية تتمحور حول شخصية «إيدا» أو «عايدة» وهي يهودية من أصل مغربي اشتغلت أستاذة جامعية للموسيقى الأندلسية في

إسرائيـل. وقـررت العـودة إلى المغـرب بعـد اكتشـاف إصابتهـا بمـرض سرطـان عنـق الرحـم الـذي انتـشر في جسـمها بسرعـة، فعاشـت متنقلـة بـين مدينـة الصويـرة وهـي مدينـة طفولتهـا والـدار البيضـاء التـي اسـتقر فيهـا أغلـب أفـراد عائلتهـا.

وقـد اخترنـا هـذه الروايـة لمـا تزخـر به من حـوارات ومـن أصـوات متعـددة اللغـات واللهجات، إذ تضمنـت بسـبب طبيعـة شـخوصها وأحداثهـا الكثـير مـن الحـوارات متعـددة اللغـات واللهجات؛ المتمثلـة في الدارجـة المغربيـة والعربيـة الفصيحـة والفرنسـية وبعـد المفردات مـن العبرية.

ب. إشكالية الدراسة

سنحاول في المقالة الإجابة عن سؤالين مركزيين هما:

ما مظاهر التعدد اللغوي في الخطاب الروائي المغربي الحديث؟

وما أصناف هذا التعدد؟

ج. منهجية الدراسة

سـنعتمد في هـذه المقالـة عـلى الدراسـات السرديـة بالدرجـة الأولى، ثـم عـلى الدراسـات السوسـيوـ لسـانية لتحديـد بعـض المفاهيـم التـي تقـع في مجالهـا؛ مثـل التعـدد اللغـوي والثنائيـة والازدواجيـة وغيرهـا. بالإضافـة عـلى سنسـتعين بالإجـراء الوصفـي والتحليـلي لوصـف أصنـاف التعـدد اللغـوي وتحليـل مظاهـر تجليـه في الخطـاب الـروائي المغـربي الحديـث.

1. موجز حول تاريخ التعدد اللغوي في الرواية العربية

وُجِـد التعـدد اللغـوي - والثنائيـة اللغويـة كذلـك - منـذ فجـر التاريـخ، وهـي ظاهـرة قديمـة جـدا، تعـود إلى بدايـة وجـود اللغـة المتمفصلـة كخاصيـة مميـزة للإنسـان، ومنـذ بدايـة حاجـة البـشر للتواصـل مـع بعضهـم البعـض. وخـلال التوسـعات الاقتصاديـة الكـبرى في العصـور القديمـة

كانت اليونانية ثم اللاتينية ثم اللغة المشتركة بين دول حوض المتوسط، وفي العصور الوسطى ظهرت اللاتينية باعتبارها لغة دولية في أوروبا[1].

ثم صار التعدد اللغوي من الخصائص المميزة لجل أنشطة الإنسان. وعلى وجه التحديد؛ صار ملازما للخطاب الروائي العربي منذ بداياته الأولى، حيث أكد الباحثون، وعلى رأسهم الناقد محمد برادة، أن هذه الظاهرة اقترنت بالرواية العربية منذ رواية «زينب» (1914) لحسين هيكل، وبعدها بما يقرب عشرين سنة ظهرت رواية أخرى تحتفي بهذه الظاهرة وهي رواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، وقد أرجع الناقد محمد برادة هذا التأخر إلى تشدد النقد التقليدي وعدم اعترافه بالرواية جنسا أدبيا، ولم يدرجها النقاد داخل الدائرة الواسعة لمفهوم الأدب آنذاك، ولكنها رغم هذا النفي، «كانت تشق طريقها إلى جمهور واسع نسبيا (في مصر خاصة) عبر الصحافة والترجمة والاقتباس»[2].

وقد ساهم السياق الثقافي والإيديولوجي الذي ساد خلال الخمسينات، في بداية بروز روايات متعددة اللغات، فأخذت «إيقاعا لافتا للنظر في مصر أولا ثم في أقطار عربية أخرى. ونخص بالذكر نصوص يحيى حقي و«الأرض» لعبد الرحمان الشرقاوي، وروايات يوسف إدريس وكذلك النصوص التجريبية للويس عوض («مذكرات طالب بعثة» و«العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح»)»[3].

وبفضل تضافر جهود خارجية تتجلى في المثاقفة، وداخلية تتمثل في نمو الوعي بأهمية الرواية وبروز الدراسات النقدية، أصبح تعدد اللغات سمة ثابتة ومميزة لهذا الجنس الإبداعي، قال محمد برادة في هذا الصدد: «إن ظاهرة التعدد اللغوي في الرواية العربية موجودة منذ بدايات هذا القرن؛ ولكن ما يلفت النظر هو بروزها وكثافتها النسبية منذ السبعينات مقرونة بسياق نقدي يسعى إلى استيعاب وتثمين ظاهرة التعدد اللغوي

---

(1) Blankoff-Scarr Goldie: Multilinguisme et multiculturalisme en U.R.R.R. In: Equivalences, 13e année, N° 11982 ,2-, p 24.

(2) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، الدار البيضاء، 1996، ص34.

(3) المصدر السابق، ص35.

في الروايـة»[1]. وقـد لعـب هـذا التحـول الـذي طـرأ عـلى السـياق النقـدي خـلال السـبعينات ومـا بعدهـا، دورا لافتـا للنظـر في هـذه القضيـة المطروحـة، وقـد تميـز الخطـاب النقـدي آنـذاك بالانفتـاح عـلى الدراسـات النقديـة عنـد الغـرب. وعـلى سـبيل المثـال؛ اسـتفاد النقـد العـربي «كثـيرا مـن تحليـلات ميخائيـل باختـين الرائـدة في هـذا المجـال، أخـرج الإشـكالية مـن مسـتوى اسـتعمال العاميـة في الحـوار الـروائي ليضعهـا عـلى مسـتوى أعمـق وأشـمل يتّصـل بالطابـع التعـددي الملموس المـلازم لـكل لغـة، ومـدى تأثـير ذلـك في تحقيـق التشـخيص اللغـوي للنـص الأدبي»[2].

غـير بعيـد عـن هـذا؛ لم يختلـف الناقـد أحمـد اليبـوري مـع مـا توصـل إليـه الـروائي والناقـد بـرادة بصـدد عوامـل تكـوّن الروايـة العربيـة متعـددة اللغـات، حيـث يـرى اليبـوري «أن مؤسسـة الروايـة العربيـة كانـت مسـتجيبة، خـلال فـترة تكونهـا التـي امتـدت منـذ نهايـة القـرن التاسـع عـشر إلى بدايـة القـرن العشريـن، لدينامية داخليـة، في علاقـة مـع النـص الثقـافي العـام، ولدينامية خارجيـة تتمثـل في المثاقفـة؛ وعـن طريـق التفاعـل بـين هاتـين الديناميتـين بـرزت المعـالم الأولى للإنتـاج الـروائي العـربي الجديـد»[3].

وقـد سـاهمت هـذه العوامـل في تراجـع سـلطة النقـد التقليـدي الـذي كان يـذود حـول اللغـة العربيـة ويحفـظ لهـا مكانتهـا ويعـزز هالـة القداسـة ومسـلماتها حـول العربيـة، ويشـدد عـلى الصفـاء اللغـوي مـن اللهجـات والمفـردات الدخيلـة، وبالتـالي أفِلـت هـذه السـلطة، وقـد أصـاب الناقـد بـرادة القـول عندمـا اعتـبر أن وجـود تعـدد اللغـات في الراويـة «إنمـا هـو، قبـل كل شيء، رصـد للاختراقـات المُغنيـة التـي أنجزتهـا نصـوص تنتمـي إلى التعـدد اللغـوي، متخطيـةً بلاغـة وسـنة «النقـاء» اللغـوي الحريصـين عـلى حمايتنـا مـن تبـدُّلات الواقـع والـذات، المتطلّبـة لأكـثر مـن لغـة وصـوت ورؤيـة»[4].

---

(1) المصدر السابق، 31.

(2) المصدر السابق، ص37.

(3) محمد اليبوري: في الرواية العربية، التكون والاشتغال، الدار البيضاء، ص24.

(4) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، الدار البيضاء، 1996، ص35.

ومنـذ ذلـك الحـين؛ ازدهـرت الروايـة متعـددة اللغـات كـمًا وكيفًـا، وصـدرت مجموعـة مـن الروايـات تحمـل هـذه الخاصيـة اللغويـة، لروائيـين اعتبرهـم محمـد بـرادة في طليعـة الذيـن احتفوا بهـذه الخاصيـة، وعـلى رأسـهم الطيـب صالـح، إميـل حبيبـي، غائـب طعمـة فرمـان، فـؤاد التكـرلي، إدوارد الخـراط، هـاني الراهـب، بهـاء طاهـر، حيـدر حيـدر، عبـد الرحمـن منيـف، جـمال الغيطـاني، حنـان الشـيخ، صنـع اللـه إبراهيـم، غالـب هلسـا، إليـاس الخـوري، عبـد الحكيـم قاسـم، عبـد اللـه العـروي، إبراهيـم أصـلان، يوسـف العقيـد، عبـده جبـير، سـليم بـركات، جميـل عطيـة إبراهيـم، يوسـف أبوريـة...[1]. وقـد طالـت القائمـة واتسـعت منـذ ذلـك الحـين إلى يومنـا هـذا، وهـذا مظهـر تطـور روايـات التعـدد اللغـوي عـلى مسـتوى الكـم. أمـا ازدهارهـا الكيفـي فيتجـلى في الانتقـال مـن اسـترجاع التخييـل العـربي القديـم، وتوظيـف الـتراث اللغـوي العـربي القديـم، المتمثـل في لغـة الشـعر ولغـة الـتراث الـسردي القديـم مثـل حكايـات «ألـف ليلـة وليلـة» ونـوادر العـرب وغيرهـا، إلى اسـتعمال لغـات الحيـاة اليوميـة واللغـات الأجنبيـة، وعـلى رأسـها لغـات المُسـتعمر التـي فرضهـا السـياق التاريخـي والسـياسي الـذي عاشـته الثقافـة العربيـة. بعبـارة أخـرى؛ فـإذا كان الخطـاب الـروائي العـربي القديـم «يوظـف لغـة الـتراث ولغـة الشـعر والاسـتبطان إلى جانـب لغـة الوصـف والـسرد، فـإن نصـوص الروايـة الجديـدة تُـبرز أكـثر، قامـوس الـكلام المقتبـس لألفـاظ أجنبيـة وتعبـيرات متصلـة بالحيـاة اليوميـة والوسـائط التكنولوجيـة المعوِّضـة لوسـائط الاتصـال التقليديـة»[2]. وهـذا جـزء مـما يسـميه ميـلان كونديـرا «الـروح الاسـتمرارية» التـي تميـز الروايـة، وتنعـش روحهـا، وتقيهـا مـن الاختفـاء مـن العـالم الـذي لم يعـد عالمهـا، بتعبـير كونديـرا[3].

وخلاصـة القـول مـما سـبق؛ إن هـذا التـلازم بـين الروايـة والتعـدد اللغـوي يرجـع إلى طبيعـة هـذا الجنـس الأدبي، لأن الـروائي في حاجـة دائمـة إلى أسـلبة كلام الآخريـن، وفي حاجـة إلى اسـترجاع التاريـخ والنهـل منـه والتطلـع إلى المسـتقبل واسـتشرافه، وفي حاجـة ماسـة أيضـا إلى تهجـين اللغـة بمفـردات الحيـاة اليوميـة، سـواء بمفـردات اللهجـات المحليـة أو اللغـات الأجنبيـة، وبهـذا فـ «هـذا التعـدد والتنـوع يجعـل النسـيج اللغـوي أشـبه بلوحـة فسيفسـائية تسـهم -مـع العنـاصر

(1) المصدر السابق، ص36.

(2) محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دبي، 2011، ص55.

(3) ميلان كونديرا: فن الرواية، الدار البيضاء، ط1، 2017، ص27.

والأسـاليب الأخـرى- في تجسـيد رؤيـة الروايـة»[1].

فضـلا عـلى أن هـذا التعـدد يعـبر عـن تحـرر الـروائي والسـارد مـن الأحاديـة اللغويـة، ويـدل «عـلى قـدرة المؤلـف عـلى عـدم الاسـتقرار (عـدم تحديـد مصـيره) لغويًّـا، وعـلى قدرتـه عـلى تحويل مقاصـده مـن نظـام لغـوي إلى آخـر، ومـزج «لغـة الحقيقـة «بلغـة «الحيـاة اليوميـة»، وقـول مـا يريـده هـو بلغـة الآخـر، وقـول مـا يريـده الآخـر بلغتـه هـو (المؤلـف)»[2].

2. عوامل التعدد اللغوي في الخطاب الروائي المغربي ومداخله

بدايـة؛ إن الخطـاب الـروائي يسـتمد تعدديتـه اللغويـة بأثـر مـن مجموعـة مـن العوامـل، ترتبـط أولا بلغـة الكاتـب والسـارد، ثـم بأحـداث الروايـة وبالحقبـة الزمنيـة التـي وقعـت فيهـا تلك الأحـداث، فعـلى سـبيل المثـال؛ إذا كانـت أحداثـا تاريخيـة قديمـة؛ فإننا سـنجد الروائي يمـزج بين لغة التاريـخ القديمـة وبـين لغـة العـصر الحديـث، كـما هـو ملحـوظ في أعـمال بعـض الروائيين مثـل عبد الإلـه بـن عرفـة وحسـن أوريـد وغيرهـما. أمـا إذا كان موضـوع الروايـة يـدور حـول قصـة حديثة أو أحـداث جديـدة؛ فـإن لغتهـا سـتندمغ بصيـغ العـصر الحـالي وسـيضطر معهـا السـارد أن يسـتعمل المفـردات والتراكيـب اليوميـة والرقميـة التـي يسـتعملها الجيـل الـذي تنتمـي إليـه أحـداث الرواية.

أمـا أشـكال ولـوج التعدد اللغوي إلى الخطاب الروائي؛ فقد حددهـا الباحثون في المداخل التالية[3]:

1. أقوال الشخوص الروائية.
2. الأجناس المتخللة.
3. التشخيص الروائي للغة.
4. التنضيد الاجتماعي للغة.

---

(1) شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، الكويت، 2008، ص99.

(2) ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، دمشق، 1988، ص84.

(3) رشيد وديجى: التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند باختين، مجلة تبين، قطر، ع 29، المجلد 8، صيف 2019، ص85.

3. أصناف التعدد اللغوي في الخطاب الروائي المغربي

التعـدد اللغـوي هـو اسـتخدام لغتـين أو أكـثر مـن قِبل شـخص مـا، أو في مجتمع لغـوي Speech Community محـدد، وقـد ميـزه علماء السوسيولسـانيات عن الثنائيـة اللغوية، فـإذا كانت الثنائية تُسـتخدم لوصـف شـخص يتكلـم بلغتـين اثنتـين لا تنتميان إلى نفس النسـق؛ فـإن التعدديـة اللغوية هـي اسـتخدام ثـلاث لغـات أو أكـثر[1]. ويتخـذ التعـدد اللغـوي في الخطـاب الـروائي المغـربي -كـما أشرنـا أعـلاه-، شـكلين بارزيـن هـما التعـدد الخارجـي، والتعـدد الداخـلي. إذن؛ فـما المقصـود بهـما؟

1.3. التعدد اللغوي الخارجي

تتـوزع اللغـات التـي يكتب بهـا الروائيون المغاربة بين العربية والأمازيغية والفرنسـية والإسـبانية والإنجليزيـة وغيرهـا، بحكـم التعـدد الثقـافي الـذي يزخـر بـه المغـرب، وبسـبب موقعـه الجغـرافي، والأحـداث السياسـية والاجتماعيـة التـي مـر بهـا، كالاسـتعمار الإسـباني والفرنـسي. فبهـذه الأسـباب وغيرهـا؛ فـرض التعـدد اللغـوي وجوده في الخطاب الـروائي المغربي، وبصورة واضحة، مـع روائيين كثر، أمثـال أحمـد الصفريـوي[2]، الطاهـر بنجلـون[3]، وعبـد الكبـير الخطيبـي، ومحمـد شاشـا[4] وغيرهـم.

وتتميـز أعـمال هـؤلاء الروائيـين بكونهـا تتمحـور حول مضامين مسـتوحاة مـن الثقافـة المغربية العامـة والشـعبية، ولكنهـا أُلفـت بلغـات مختلفـة. ولهـذا فـإن خطاباتهـم الإبداعيـة تنـدرج ضمـن الخطـاب الـروائي المغـربي بالرغـم مـن أنهـا كُتبـت بلغـة أجنبيـة، ويتجـلى التعـدد اللغـوي في هـذا الخطـاب في اختـلاف اللغـات التـي يكتـب بهـا هـؤلاء الروائيـين. وإن كان هـذا يـدل عـلى شيء؛ فإنـه يـدل عـلى أن الروايـة المغربيـة لم تسـلك، منـذ منتصـف القـرن المـاضي، مسـلك النزعـة المحليـة ثقافيـا ولا لغويـا، فتجـاوزت تلـك الحـدود التـي كانـت تفصـل بـين الثقافـات واللغـات،

---

(1) جون سوان وآخرون: معجم اللغويات الاجتماعية، الرياض، ص267-268

(2) AHMED SAFRIOUI: La boite à merveille, Edition du seuil, 1954.

(3) الطاهر بنجلون: حرودة، رواية، ترجمة: رشيد بنحدو، الدار البيضاء، ط1، 2013.

(4) روائـي مغربـي أمازيغـي (1955-2016)، مـن مواليـد شـمال المغـرب، صـدرت له أعمـال قصصية، وأصـدر أول روايـة أمازيغية سـنة 1997، بعنوان «Rez ṭṭabu ad d teffeɣ tfukt» «كسِّـر الطابـو وتخـرج الشـمس».

واغتنت بتجارب غيرية، بواسطة الاستجابة لدينامية خارجية تتمثل في عملية المثاقفة كما سماها الناقد أحمد اليبوري[1]. إلى جانب ذلك؛ إن هذا التعدد اللغوي يعبر أيضا على قدرة الروائي المغربي على «اجتراح تصورات مختلفة ومغايرة، ينهض فيها بدور أساس وتشييدي وهو الإقرار بوجود التنوع في كل مجال للعمل الاجتماعي، والاعتراف بالتعدد اللغوي والثقافي والسرديات المختلفة ذات الصلة بالجماعات «المتخيلة»»[2].

2.3. التعدد اللغوي الداخلي

يُقصد بهذا الصنف استعمال أكثر من لغتين أو مستويين لغويين داخل متن نموذج روائي واحد، ومثال ذلك حينما نصادف في الرواية مستويات لغوية مختلفة للعربية مثلا، كاللغة العربية المعيار، والعربية الأصولية، والعربية القرآنية؛ أي مستوى لغة القرآن، واللغة الشعرية، والعربية الأقرب إلى العامية، أو العامية المُفَصَّحة، واللهجات المحلية المنبثقة من العربية المعيار، التي تندرج ضمن ما يطلق عليه في السوسيولسانيات بـ «الازدواجية اللغوية». وتجدر الإشارة هنا، إلى أننا لا نقصد به تعدد الأصوات، أو تنوع اللغات، مثل لغة السياسية ولغة التاريخ ولغة القانون إلخ، وإنما نعني بها تعدد مستويات لغة واحدة داخل نصروائي معين.

ويتجلى هذا التعدد، أيضا، عندما يوظف الروائي في رواية عربية مفردات أو مقاطع حوارية باللغة الفرنسية أو الإسبانية أو الإنجليزية، إلخ، فهو بهذا الصدد يجسد ظاهرتي «الثنائية والتعدد اللغويين».

بهذا يمكن القول؛ إن الروائي يوظف – بصدد هذا التعدد - لغة واحدة وفي مستوياتها المختلفة: في مستوى عال، أكاديمي، أو مستوى أقرب إلى اليومي المتداول، أو قد يوظف التعبير العامي/اللهجي، أو اللغات الأجنبية الأخرى، كأن يُدرج أقوال شخوص الرواية، بما تضمنته من مفردات أو جمل باللغة الفرنسية، أو الإنجليزية أو غيرها. مما يعبر على أن حوارات الشخوص، في غالب أحيانا، تستطيع أن «تكسر نيات الكاتب، وأن تعتبر أقوالها وملفوظاتها بالنسبة إليه،

(1) أحمد اليبوري: في الرواية العربية، التكون والاشتغال، الدار البيضاء، ص24.

(2) إدريس الخضراوي: سرديات الأمة، الدار البيضاء، ص18.

إلى حد ما، لغة ثانية. وتمارس أقوال الشخوص الروائية تأثيرها في خطاب الكاتب، فترصعه بكلمات غيرية، وتنضده تراتبياً، وبذلك تُدخل إليه التعدد اللغوي»[1]. ولا يدخل هذا التعدد ساحة الرواية من خلال العوامل المذكورة فقط، وإنما قد يتخذ منافذ أخرى لذلك، وعلى رأسها عملية تندرج ضمن طرق «الحوارية «في الرواية وهي عملية «التناص»[2]، التي تدفع الروائي إلى دمج نصوص أخرى داخل نصوصه، أو الإشارة إليها، مما يجسد ثراء لغة السرديات.

سنركز الحديث فيما يلي حول مظاهر هذا الصنف الثاني من التعدد اللغوي، وسنمثل له بمقاطع روائية من رواية «شمس العشي (العائدة)» للروائي المغربي عبد الإله الحمدوشي.

4. مظاهر التعدد اللغوي الداخلي في رواية «شمس العشي (العائدة)»

نقصد بـ «التعدد اللغوي الداخلي» التنوع اللغوي الذي يسِم خطابا روائيا واحدا، ونظرا لمجموعة من العوامل المميزة للإنتاج الروائي بالمغرب، فإن هذا التنوع يأتي على الأصناف التالية:

1.4. الدارجة المهجَّنة:

الدارجة المهجنة هي عبارة عن مستوى من اللغة اليومية المغربية يمزج فيها المتكلمون العربية الفصحى والأمازيغية والفرنسية، لنتأمل في المثال التالي:

1) على سلامتك سيدي..[3]

2) خذي راحتك؛[4]

3) «وقف أمامها طفل وسيم وسخ الوجه يبيع السجائر بالتقسيط، وقف أمامها بكل براءة الدنيا وخاطبها بلهجة مضحكة

(1) رشيد وديجى: التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند باختين، التجليات والدلالة، ص86.

(2) جينز بروكمبير ودونال كربو: السرد والهوية، القاهرة، ط1، 2015، ص18.

(3) عبد الإله الحمدوشي: شمس العشي، الدار البيضاء، ص46.

(4) المصدر السابق، ص46.

- مادام، سيكاريت..

حدقت في وجه الطفل مفتتنة وانحنت عليه وقالت:

- أيه.. بغيت سيكاريت.»[1]

نسجل من خلال هذه الأمثلة توظيف العامية في المقطع (1) و(2)، حيث تضمنا ملفوظين عاميين قام الروائي بتفصيحهما، وهذا ما يندرج ضمن عملية الأسلبة التي عمد إليها الروائي عبد الإله الحمدوشي في مواضع كثيرة من روايته. وبهذا يمثل هذان المقطعان التداخل اللغوي الذي يحصل بين الدارجة والعربية الفصحى. أما المقطع (3) فيمثل ظاهرة التهجين التي تجمع وعيين لسانيين منفصلين زمنيا في ملفوظ واحد، ونشير إلى أن الروائي الحمدوشي يعمد لها كلما أراد أن ينقل لنا حوارا من الخطاب اليومي. فبسبب رغبة الطفل في إفهام السيدة «إيدا» وظف مفردات من اللغة الفرنسية، وأجابته بتعبير مزجت فيه بين الدارجة المغربية واللغة الفرنسية. ويرجع سبب هذا إلى طبيعة الأحداث ومكانها وهي أحداث وقعت في مدينتي الدار البيضاء والصويرة[2]، وتمثل هذه الأخيرة ذاكرة طفولة «عايدة» أو «إيدا».

نشير إلى أن «إيدا» هو الاسم الذي كان يطلق على «عايدة» في إسرائيل عندما كانت تُدَرِّس في جامعة تل أبيب. وهذا ما يعبر أيضا عن حضور اللغة العبرية في خطاب الرواية، وقد أدرجه الكاتب أيضا على لسان لالة شريفة الطباخة وهي تقول: «كنتِ شيطانة دائما منفردة بمحسن ولد كوهن وأمك تبح حنجرتها وهي تناديك وتحذرك «آعايدة... ابتعدي عن ذلك (المشلم=المسلم) قالت ضاحكة وهي تقلد صوت أم إيدا»[3].

نظريا؛ تجسد هذه الظاهرة مفهوم الرواية عند باختين، باعتبارها «هي التنوع الاجتماعي

(1) المصدر السابق، ص64-65.

(2) الصويرة أو موكادور مدينة مغربية قديمة تطل على المحيط الأطلسي، وتنقسم إلى قسمين وهما المدينة القديمة، والأحياء الجديدة التي بُنيت حديثا على الجوانب غير البحرية للمدينة. وقد اشتهرت هذه المدينة بالتعايش الديني والحضاري والثقافي، وكانت موطنا للكثير من اليهود المغاربة، ولا تزال آثارهم حاضرة هناك وعلى رأسها «بيت الذاكرة» الذي يحفظ تاريخ اليهود بهذه المنطقة وأنشطتهم الدينية والتجارية وغيرها. وقد اختارها الروائي فضاء سرديا باعتبارها الموطن الأصلي لـ «إيدا».

(3) المصدر السابق، ص77.

للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا. وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغـة اليوميـة إلى لهجات اجتماعية، وتلفّظٍ متصنْع عند جماعة ما، وَرَطَانات مِهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسـب الأجيال، والأعمار، والمدارس والسـلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغـات للأيـام (بـل للسـاعات) الاجتماعية والسياسـية (كل يوم له شـعاره، وقاموسـه ونبرته)»[1].

إلى جانـب هـذا؛ اسـتعمل الـروائي عبـد الإلـه الحمـدوشي مفـردات مـن اللغـة الفرنسـية في مجموعـة مـن النصـوص، مثـل «الفيـلا» و«مونـادا» و«السـتريس» و«لـوك»، وتـم تعريبهـا واسـتخدامها في صيغتهـا الفرنسـية، وتُجسـد هـذه الظاهـرة اللغويـة مـا أطلـق عليـه باختـين «التهجـين» وهـو «مـزج لغتـين اجتماعيتـين داخـل ملفـوظ واحـد وهـو أيضـا التقـاء وعيين لسـانيين مفصولـين بحقبـة زمنيـة، وبفـارق اجتماعـي، أو بهـما معـا، داخـل سـاحة ذلـك الملفـوظ»[2].

ويعـود اسـتعمال الـروائي مفـردات معربـةً مـن اللغـة الفرنسـية إلى كـون الدارجـة المغربيـة خليـط مـن العربيـة والفرنسـية، والإسـبانية في جهـة الشـمال خصوصـا. فالتـزم الـروائي بنقـل تلـك الملفوظـات بمـا تحملـه مـن تعـدد لغـوي ولهجـي أيضـا، مـا دام أن «أسـلوب الروايـة هـو تجميـع لأسـاليب، ولغـة الروايـة هـي نسـق مـن «اللغـات»»[3]، بتعبـير ميخائيـل باختـين.

تقـف وراء اسـتعمال هـذا النمـط مـن التعابـير العاميـة والملفوظـات المعربـة عـن الفرنسـية عـدة غايـات ودلالات أبرزهـا إيهـام القـارئ بواقعيـة هـذه الملفوظـات، وبارتباطهـا الوثيـق بالثقافة المغربيـة، ناهيـك عـن أنهـا تـبرز مهـارة الـروائي في نقـل تلـك المحادثـات اليوميـة وتقديمهـا في قالـب روائي يحفـظ ذلـك التعالـق الحاصـل بـين الكائنـات الورقيـة في الروايـة والكائنـات الموجـودة في الواقـع الفعـلي، هـذا مـن جهـة.

مـن جهـة أخـرى؛ فـإن نقـل هـذه الملفوظـات اليوميـة إلى الخطـاب الـروائي يعكـس بصـورة جليـة خصوصيـات الثقافـة المغربيـة، ويُجـلّي أشـكال تنوعهـا، وطبيعـة الحـوارات الاجتماعيـة

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، ط1، 1987، ص39.

(2) المصدر السابق، ص120.

(3) المصدر السابق، ص38-39.

والدينيــة المختلفــة، التــي تتعايــش داخــل المجتمــع المغــربي، ويوفــر مســاحة «للشــخصيات المضطهـدة والمقهـورة لتسـترد حقهـا في التعبـير عـن أفكارهـا وتصوراتهـا، وتتغلـب عـلى الصـور النمطيــة التــي تشــتغل كآليــات لتكريــس التهميــش والدونيــة»[1]، إلى غــير ذلــك مــن الغايــات والـدلالات التـي تُخـرج اللغـة مـن اعتبارهـا أداة للتواصـل فقـط أو الكتابـة الإبداعيـة إلى القيـام بوظائـف أكـبر مـن ذلـك وأعمـق.

إن اللغـة في الإبـداع الـروائي ليسـت فقـط أداة لنقـل التجـارب الإنسـانية وصهرهـا في قالـب روائي، وإنمـا بَهـت رأي مـن يقـول بهـذا، وبتعبـير بنسـالم حميـش: فـ «المبـدع الـذي يقـول بهـذا معنـاه أنـه لا يعـرف كنـه الإبـداع، وبالتـالي لا يمكنـه هـو نفسـه أن يكـون مبدعـا. اللغـة في هـذا تعتـبر تقريبـا كل شيء باعتبـار أنهـا هـي التـي تخلـق عالمـا وتهيـئ للكتـاب الأوعيـة التـي يصهـر فيهـا نظرتـه أو رؤيتـه إلى العـالم»[2]. ومنـه فاللغـة تتجـاوز أن نقصر دورهـا في اعتبارهـا أداة للتعبير ووسـيلة لنقـل الأفـكار والأخبـار، وإنمـا تضطلـع بـأدوار أخـرى، كـما سـبقت الإشـارة، منهـا تجليـة الـذات المتكلمـة في الخطـاب، والخصوصيـات الاجتماعيـة والثقافيـة لمسـتعمليها، كـما تدافـع عـن ذلـك اللسـانيات الحديثـة، كلسـانيات التلفـظ والسوسيو-لسـانيات. وقـال بيـتر ترادجـل (وهـو أحد العلـماء البارزيـن في السوسيو-لسـانيات) في هـذا الصـدد: «إن اللغـة ليسـت مجـرد وسـيلة لإيصـال المعلومـات عـن الأحـوال الجويـة أو أي موضـوع آخـر، بـل هـي أيضـا وسـيلة أساسـية لإقامـة علاقـات مـع الآخريـن والمسـاعدة عـلى اسـتمرارها»[3]. ويتدخـل اسـتعمال اللغـة، بمسـتوياتها المختلفـة، في الخطـاب الـروائي، في إقامـة هـذه العلاقـة، والحفـاظ عـلى اسـتمرارها كذلـك، بمـا هـو خطـاب يشـدُّ وصـل المجتمـع ويحفـظ قضايـاه وأحداثـه في إنتـاج روائي، بمـا هـو خطـاب يجسـد علاقـات اجتماعيـة في حـوارات متعـددة مسـتوحاة مـن الواقـع، بمـا هـو خطـاب يربـط الصلـة بـين القـارئ وواقـع الأحـداث المـسرودة، وأيضـا، بمـا هـو خطـاب ممنـوح للمهمشـين والأصـوات المقهـورة والمقموعـة سياسـيا واجتماعيـا وإنسـانيا للإفصـاح عـن نفسـها، «بـل إن الخطـاب الأدبي

(1) إدريس الخضراوي: سرديات الأمة، تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، الدار البيضاء، ط1، 2017، ص250.

(2) بنسالم حميش: إحدى علامات ثراء النص قابليته لتعدد التأويلات، جريدة القدس العربي، ع 6273، 5 آب 2009.

(3) بيتر ترادجل: السوسيولسانيات، مدخل لدراسة علاقة اللغة بالمجتمع، الدار البيضاء، ط1، 2017، ص9.

هـو أيضـا مجـال أسـاس لالتقـاط التبـدلات عـبر جدليـة الحواريـة السـارية في مجمـوع مرافـق العلائـق البشريـة. وهـذا مـا جعـل الاهتـمام النقـدي يتجـه إلى الفكـر الـروائي للغـة، لا بوصفهـا أداة تواصـل فقـط، وإنمـا في وصفهـا تُجـلي وعـي الـروائي بتاريـخ اللغـة التـي يسـتعملها واقتناصـه للـدلالات المتناسـلة التـي تتفـرع عـن التهجـين والتوليـد والنحـت والسـخرية والباروديـة»[1].

2.4. الدارجة المفصحة

تـرد في الخطـاب الـروائي المغـربي مجموعـة مـن الملفوظـات يشـعر معهـا القـارئ أنـه أمـام مسـتوى لغـوي دارج أُجريـت عليـه عمليـة التفصيـح[2] Classicization، ويقصـد بهـا «تكييـف اللهجـة في اتجـاه اللغـة الفصحـى»[3]، أو نقـل ملفـوظ دارج إلى العربيـة الفصيحـة بتخليصـه مـن الملامـح الصوتيـة اللهجيـة والمفـردات غـير الفصيحـة، حيـث يقـوم الـروائي بنقـل تلـك المحادثـات إلى اللغـة العربيـة وجعـل شـخوصها يتكلمـون اللغـة العربيـة الفصحـى، مـما يكلـف الـروائي كفايـة لغويـة أعـلى، كـما فعـل الحمـدوشي في المقطعـين التاليـين:

1) «كنـتَ مـع ريـاض وعاهـرات ريـاض في المواخـير تدخـن وتـشرب وأنـا هنـا كالكلبـة أنتظـر متخوفـة أن تكـون تعرضْـت لنوبـة»[4].

2) «كلما اشـتد عليك الشـوق تعالي، مرحبا بك في أي وقت وحين، الدار داركم، قالت العجوز»[5].

وتـبرز علميـة «التفصيـح» التـي قـام بهـا السـارد في المقطـع الأول في أسـلوب صياغـة الملفـوظ وفي الوصـف الـذي وصفـت بـه زوج «محسـن» نفسـها، فحـين نتأمـل في هـذا الـكلام نجـده تعبـيرا عاميـا نقلـه الكاتـب إلى اللغـة العربيـة الفصحـى، إلى جانـب عبـارة «الـدار داركـم» وأسـلوب

(1) محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دبي، ط1، 2011، ص54.

(2) مصطلح Classicization وضعه الباحث السوسيو-لساني تشارلز فيرجسون في دراساته السوسيو- لسانية حول اللغة العربية، وقد اقترح محي الدين محسب ترجمته بـــ «التفصيح».

(3) محي الدين محسب: في اللسانيات الاجتماعية، عمان، ط1، 2018، ص187.

(4) عبد الإله الحمدوشي: شمس العشي، ص54.

(5) المصدر السابق، ص81.

التعبير الوارد في المقطع (2). وبهذا فإن هذا المستوى من التعبير يعد كذلك مظهرا من مظاهر التعدد اللغوي والأسلوبي الذي يطبع الخطاب الروائي المغربي.

نشير في هذا الصدد؛ إلى أن النقاد انقسموا إلى فئتين: فئة منهم ترفض هذا التحويل، الذي يجعل من أشخاص غير متمدرسين يتحدثون اللغة العربية الفصحى وفي سياقات اجتماعية لا تُستعمل فيها إلا الدارجة المغربية، مثل السياق الذي ورد فيه الحوار أعلاه، إذ قال بنسالم حميش مستغربا: «فحين أقرأ في روايات مغربية حوارات بين أناس لم يتمدرسوا، ويكون حوارهم بالعربية الفصحى جدا، فإن أول رد فعل لي يتمثل في أنني أستغرب كيف ينقلب هؤلاء الذين يتحدثون في حياتهم اليومية بالعامية في صفحات الروائي إلى متكلمين بلغة عربية فصيحة لا غبار عليها»[1]. ويقول أصحاب هذا الرأي بضرورة انخراط «لغة الموروث الشعبي في لغة النص الروائي سردا ووصفا وحوارا»[2]؛ أي يجب أن نحافظ على الحوارات كما جرت بين الناس في حالهم وترحالهم، دون تفصيحها أو ترجمتها. فلهذا الغرض يستخدم الروائيون ثلاث تقنيات لنقل هذا الموروث إلى الإنتاج الروائي:

1. نقله في صيغته العامية؛
2. تفصيح الحوارات، بالعربية الفصيحة؛
3. نقله بلغة عربية بسيطة أقرب إلى اللغة العادية، والاحتفاظ ببعض الألفاظ في صيغتها العامية.

أما الفئة الأخرى فتدعو إلى ضرورة سيادة الفصحى في الإنتاج الروائي العربي عامة، وليس المغربي فقط؛ أي أنها تقول بضرورة تفصيح الحوارات قبل إدخالها إلى الرواية. ولهم في هذا الرأي من الصواب ما يدّعون.

---

(1) بنسالم حميش: إحدى علامات ثراء النص قابليته لتعدد التأويلات، حوار أجراه معه عبد المنعم الشنتوف، جريدة القدس العربي، ع 6273، 5 آب 2009.

(2) عبد المجيد عيساني: التعدد اللغوي في الإبداع السردي (نموذج الفصحى والعامية)، مجلة الأثر، العدد الرابع، ماي 2005م، ص263.

غير أن الناقد بنسالم حميش يرى أن التقنية الثالثة والأخيرة هي الأنسب والأبسط، لأنها طريقة «تقوم بتقريب الحوار إلى الحس العام، ثم تحاول ما أمكن أن تدرج في الحوار الكلمات التي تنتمي في الآن نفسه إلى الفصيح والعامية»[1]. وقد سادت هاته الطريقة في الحوارات التي أدرجها عبد الإله الحمدوشي في روايته، ومنها ما أوردناه في المقطعين السابقين، وإلى جانب ذلك نذكر المثال التالي الذي يخاطب فيه الطبيبُ زبونه «محسن» بعد أن أجرى عليه بعض الفحوصات:

«هناك من يحدث له أفظع منك فيَحسُّ بأنه يحتضر ويموت بينما الأزمة القلبية تكون أزمة نفسية، أنت عندك سترس من أين يأتيك هذا السترس؟ أنت الذي يجب أن تعرف الأسباب، أنظر إلى حياتك، ابحث في عملك، وإذا لم تعثر على شيء أنصحك بالذهاب إلى هذا الطبيب سيساعدك جيدًا»[2].

قام الروائي، كما يظهر في هذا المثال، بتفصيح حوارات الشخوص، ولكن بلغة بسيطة وسلسة أقرب إلى العامية من حيث ترتيب الألفاظ، والصيغ التعبيرية، واحتفظ أيضا ببعض الألفاظ على حالها الذي هي عليه في الاستعمالات العامية؛ مثل «الدار داركم» و«السترس»، وغيرها، إلى مستوى يحس القارئ بواقعية هذه الحوارات، وأنها فعلا حدثت في مكان وزمان حقيقيين، وبين أشخاص من جسد وروح. فلو ارتجل الروائي في تغيير بعض العبارات أو أسلوب هذه التعابير لفقدت أحداث الرواية الكثير من مضامينها ومعانيها، ولانفصل جزء من أسبابها الموصولة بالعناصر الاجتماعية التي شخصتها علاقة محسن بالطبيب والطبيب النفسي وزوجته وعايدة إلخ.

ومن جهة أخرى، هناك من يرى أن أسلوب نقل هذه الحوارات، بالعربية الفصحى أو بالعامية، يبقى مسألة عقد يجمع بين الأديب وقارئيه[3]، أي يجب أن تؤخذ فيه طبيعة العلاقة بين الكاتب والقارئ بالحسبان.

---

(1) بنسالم حميش: إحدى علامات ثراء النص قابليته لتعدد التأويلات، حوار أجراه معه عبد المنعم الشنتوف، جريدة القدس العربي، ع 6273، 5 آب 2009.

(2) عبد الإله الحمدوشي: شمس العشي، ص56.

(3) عبد المجيد عيساني: التعدد اللغوي في الإبداع السردي (نموذج الفصحى والعامية)، ص263.

بهـذا؛ تجسـد المقاطـع السـابقة ظاهـرة التهجـين اللغـوي وتجلياتهـا الجديـدة في الخطـاب الـروائي المغـربي الحديـث، حيـث اتخـذ صبغـة اليومـي والطابـع الاجتماعـي، فـإذا كانـت الروايـة التقليديـة توظـف التهجـين اللغـوي بتوظيـف لغـة القـرآن ولغـة الشـعر، إلى جانـب لغـة الوصـف والـسرد، «فـإن نصـوص الروايـة الجديـدة تُـبرز أكـثر، قامـوس الـكلام المقتبـس لألفـاظ أجنبيـة وتعبـيرات متصلـة بالحيـاة اليومية والوسـائط التكنولوجيـة المُعوّضة لوسـائل الاتصـال التقليدية»[1].

3.3. اللهجات الوطنية

يتميـز الوضـع اللغـوي بالمغـرب بتعـدد لهجاتـه المحليـة واختلافهـا، المتبايـن أحيانـا، مـن منطقة إلى أخـرى. فقـد أحـصى الباحثـون[2]، وفـق التقسـيم الجهـوي الجديـد للمملكـة المغربيـة، وجـود خمـس لهجـات عربيـة، «العروبيـة» و«الجبليـة» و«المدينيـة» و«العريبيـة» و«الحسـانية»، وثـلاث أمازيغيـات وهـي «الريفيـة» تسـتعمل في الناظـور والنواحـي، و«تامزيغـت» الخاصـة بخنيفـرة والنواحـي، و«تاشـلحيت» أكاديـر ومـا جاورهـا[3].

ولا بـد لهـذا الاختـلاف أن ينعكـس في الخطـاب الـروائي المغـربي. فمصـدر أحـداث الروايـة وثقافـة شـخوصها ومسـتواهم التعليمـي واللغـوي، كلهـا عوامـل تتحكـم في تحديـد النمـط اللغـوي المتـداول بـين الشـخوص. فـإذا كانـت تلـك الأحـداث مسـتوحاة مـن المنطقـة الجّبْلِيـة عـلى سـبيل المثـال، وهـي اللهجـة المتداولـة في مدينـة وزان وتطـوان وطنجـة والعرائـش ولقـصر الكبـير، فـإن الحـوارات المتضمنـة في تلـك الأحـداث لابـد أن نعـثر فيهـا عـلى اللهجـة الجّبْليـة، وإلا لا يمكـن أن نحسـبها عـلى تلـك المنطقـة. ومـن هـذا المنطلـق؛ نـرى أن حضـور هـذه اللهجـات في الروايـة المغربيـة يعطـي لخطابهـا مـا يمكـن أن نسـميه نوعـا مـن «التجنيـس الجهـوي» داخـل المغـرب، ويحـدد الجهـة التـي تنتمـي إليهـا، والمنظـور الثقـافي الجهـوي التـي تمثلـه.

---

(1) محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص55.

(2) سعيد بنيس: التعدد اللغوي والتنوع الثقافي في المغرب، جريدة هسبريس الإلكترونية، 2010/12/22، تاريخ الاطلاع: 2021/10/12، 17:16، https://www.hespress.com/opinions/26097.html

(3) قـدم سـعيد بنيـس هـذا التقسـيم اعتمـادا علـى مشـروع الجهويـة الموسـعة. فـكل صنـف مـن هذه اللهجـات يمثـل جهة معينـة، يسـيطر فيها على المحادثـات اليوميـة بيـن أفـراد الجهـة بأكملهـا. أمـا باقـي الأصنـاف اللهجية فتحضر بنسـب تـداول محدودة.

فلهجة المدن القديمة بالمغرب تختلف عن لهجات ما يسمى بـ «المدن الجديدة»، من حيث الألقاب المستعملة بين الأفراد المتفاوتين سنا أو علما، ولا زالت تُتداول في المدن القديمة بعض الألفاظ والألقاب كادت تغيب في الأحياء الجديدة، مثل لقب «لالة» الذي يطلق على الأخت الكبرى، أو على السيدات المسنات في الحي، و«سيدي» الذي ننادي به شخصا لا نعرفه مسبقا، أو تنادي به الخادمة صاحب البيت. إذن فهي وحدة لغوية تعكس نوع العلاقة الاجتماعية التي تجمع بين المتخاطبين، وتوثق لهجة معينة في الرواية.

وتندرج الألقاب «لالة» و«سيدي» و«مولاي» و«الشريف» ضمن ما يسمى بـ «الإشاريات الاجتماعية» «Les déictiques sociales» وقد وردت بكثرة في الخطاب الروائي المغربي. فهي ألقاب تجسد البنية الاجتماعية ودرجة تفاوتها بين الأفراد، وتكشف عن طبيعة العلاقة الاجتماعية التي تجمع بين المتخاطبين، كالقرابة العائلية والصداقة والعمل وغيرها.

إن استعمال «لالة» تختلف دلالته في المجتمع المغربي من منطقة إلى أخرى، فتُطلق، اطرادا، عندما نخاطب بها سيدة لا نعرفها مسبقا فنناديها بلقب «لالة»، الذي يقابله لقب «الست» في مصر مثلا. ويُطلق عند فئة من المغاربة على زوج العم أو الخال، وهناك من ينادي به الأخت الكبرى، سواء كان المنادي ذكرا أو أنثى فيناديها بـ «لالة». وتطلق أيضا في المدن القديمة والقرى على السيدات المسنات في الحي أو القرية، ويمكن أن نمثل لهذا بالمقطع التالي:

«كنت أسكن في المنزل المجاور قبل أن ننتقل إلى هنا بعد موت والديك، ألا تتذكريني؟ أنا لالة شريفة الطباخة»[1].

إذا ينادون هذه السيدة بلقب «لالة الشريفة» احتراما لها ولِكبر سنها، وليس لاعتبارات أخرى سبق ذكرها، مثلما أقبلت عليها عايدة بالقول «صباح الخير أللالة»[2] احتراما لمقامها

(1) عبد الإله الحمدوشي: شمس العشي، ص77.

(2) المصدر السابق، ص75.

العمري، إذ من واجب الاحترام والتأدب في المجتمع المغربي أن ننادي من يكبرنا سنا بـ «لالة» إذا كانت امرأة، و«سيدي» أو «عمي» أو «خالي» إذا كان رجلا، وأن نستعمل ضمائر الكلفة، وهذا التقليد الأخلاقي في التواصل لا يرد في المغرب فقط، وإنما، بعبارة إميل بنفنيست: «هذه حالة أغلب مجتمعات الشرق الأقصى، حيث تتطلب آداب الاحترام استبدال الإحالات الشخصية المباشرة، بعبارات أو صيغ خاصة بين مجموعات معينة من الأفراد»[1]. فمن مجافاة الأدب والأخلاق -في أغلب المجتمعات العربية- أن ننادي من يكبرنا سنا، ويعلونا علما وخلقا باسمه مجردا من اللقب الاجتماعي أو المهني (لالة، سيدي، أستاذي) أو العائلي (عمي، خالي، أو حبيبي التي تطلق على الخال في بعض المناطق المغربية).

جملة القول مما سبق؛ إن مستويات الاستعمال اللغوي في الدارجة المغربية تتفاوت من جهة لأخرى، كما تختلف دوارج المدن العتيقة عن دوارج «الأحياء الجديدة»، ومع أن أغلب أحداث رواية «شمس العشي» تتراوح بين المدينة القديمة بالصويرة ومدينة الدار البيضاء، كان من السهل أن نلاحظ هذا الاختلاف اللهجي على مستوى خطابات الشخوص. وبهذا يتأكد لنا من خلال ما سبق، وبشكل ملحوظ أن خطاب الرواية لا يسلم بمسلمة أحادية اللغة، ولا «يعرف سلطة لغة واحدة، تَؤُول مباشرة وبطريقة بسيطة إلى «الروائي»»[2]. بل ينزع عادة - مرغما أو راغبا- إلى التعدد اللغوي واللهجي، بناء على المكانة الاجتماعية للشخوص، وموقعهم الجغرافي ووظيفتهم داخل أحداث الرواية، ومرد ذلك إلى حساسية اللغة، دلاليا وتركيبا، أثناء تفاعلها مع المجتمع.

خلاصة

بناء على ما سبق؛ إن التعدد اللغوي ظاهرة لها جذور ضاربة في عمق تاريخ الرواية المغربية، قديمها وحديثها، ويتخذ هذا التعدد الأشكال التالية:

---

(1) Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Paris, (1966), T1, p 261.

(2) محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، القاهرة، ط1، 2016، ص36.

تعـدد خارجـي: يتمثـل في كتابـة الروايـة المغربيـة بلغـات أخـرى، غـير اللغـة العربيـة، مـما يعكـس تعـددا لغويـا داخـل مشـهد الخطـاب الـروائي المغـربي، منـذ الاسـتقلال إلى اليـوم.

تعـدد داخـل نمـط واحـد: وذلـك حـال تعـدد العربيـات المغربيـة، واختلافهـا مـن منطقـة لأخـرى، والأمـر ينطبـق عـلى اللهجـات الأمازيغيـة أيضـا؛ ويمكـن أن تـرد كلهـا داخـل روايـة واحـدة إنْ كانـت أحداثهـا تغطـي أكـثر مـن جهـة مـن جهـات المغـرب الكـبرى، وتـرد فيهـا حـوارات مـن مختلـف الثقافـات المغربيـة.

تعـدد معياري/لهجـي: ونقصـد بـه التعـدد الـذي يخلـط فيـه الـروائي بـين اسـتعمال اللغـات المعيـار مثـل العربيـة والفرنسـية والإسـبانية، واسـتعمال اللهجـات المحليـة. كـما رأينـا في نصـوص الـروائي عبـد الإلـه الحمـدوشي، وإن كانـت تقتـصر فقـط عـلى بعـض الألفـاظ الفرنسـية التـي تتلفـظ بهـا الشـخوص.

وبهـذا نخلـص إلى أن الأصنـاف التـي أشرنـا إليهـا، تجسـد التعـدد اللغـوي في صورتـه المبـاشرة، وهـو اسـتعمال لغـات ولهجـات متعـددة في الخطـاب الـروائي، اسـتعمالا ينبـع مـن خصوصيـات الوسـط الـذي ينتمـي إليـه هـذا الخطـاب، وإلى المحيـط الاجتماعـي للسـارد، وإرثـه التاريخـي والحضـاري والثقـافي، ومـن خـلال مـا تحمـل شـخصيات خطابـه مـن هـذه الخصوصيـات. فطبيعـة المجتمـع المغـربي، الـذي يتشـكل مـن «أقليـات لهجيـة»، وموقعـه الجغـرافي، وباختلافاتـه اللهجيـة مـن جهـة إلى أخـرى، عوامـل لا يمكنهـا إلا أن تسـمح بوجـود هـذا التعـدد، ولابـد لـه أن ينجـلي في الخطـاب الـروائي المغـربي، الـذي ينقـل لنـا خطابـات المركـز والهامـش، المثقـف ومَـنْ دونـه، التراثيـين والحداثيـين، إلـخ. ومنـه لابـد أن تنصهـر فيـه لغـات كل هاتـه الأقليـات باختلافاتهـا، مـن حيـث الديـن، والطبقـة الاجتماعيـة، والإرث الاجتماعـي والثقـافي والتاريخـي.

لائحة المصادر والمراجع:

المصادر الروائية:

ـ الطاهر بنجلون: حرودة، (رواية)، تر: رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2013.

ـ عبد الإله الحمدوشي: شمس العشي، عايدة، (رواية)، منشورات دار التوحيدي، الرباط، ط1، 2015.

ـAHMED SAFRIOUI, La boite à merveille, Edition du seuil, 1954.

مصادر ومراجع باللغة العربية:

ـ إدريس الخضراوي: سرديات الأمة، تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، أفريقيا الشرق، ط1، 2017.

ـ بنسالم حميش: إحدى علامات ثراء النص قابليته لتعدد التأويلات، حوار أجراه معه عبد المنعم الشنتوف، جريدة القدس العربي، ع 6273، 5 آب 2009.

ـ بيتر ترادجل: السوسيولسانيات، مدخل لدراسة علاقة اللغة بالمجتمع، ترجمة محمد كرم الدكالي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2017.

ـ جون سوان وآخرون: معجم اللغويات الاجتماعية، ترجمة فواز محمد الراشد وعبد الرحمن حسني، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2019.

ـ جينز بروكمير ودونال كربو: السرد والهوية، دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.

ـ رشيد وديجى: التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند باختين، التجليات والدلالة، مجلة تبين، ع 29، المجلد 8، صيف 2019.

ـ سعيد بنيس: التعدد اللغوي والتنوع الثقافي في المغرب، جريدة هسبريس الإلكترونية، الأربعاء 22 دجنبر 2010.

ـ شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 355، 2008.

ـ عبد المجيد عيساني: التعدد اللغوي في الإبداع السردي (نموذج الفصحى والعامية)، مجلة الأثر، العدد الرابع، ماي 2005م.

ـ محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط 1، 1996.

ـ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، دبي، ط1، 2011.

ـ محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016.

ـ محي الدين محسب: في اللسانيات الاجتماعية، ترجمات، دراسات، مقالات، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.

ـ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

ـ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.

ـ ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2017.

مصادر ومراجع أجنبية:

- Blankoff-Scarr Goldie: Multilinguisme et multiculturalisme en U.R.R.R. In: Equivalences, 13e année, N° 1-2, 1982, pp 23-32.
- Emile Benveniste: Problèmes de linguistique générale, Edition Gallimard, Paris, (1966), T1.

المشغل السردي في شعرية قصيدة النثر
إشكالية التسمية، قلق النشأة وآنية الاستقرار.
نمذجة نثرية من الشعر السوداني.

عدنان أبو أندلس[1]

البريد الإلكتروني

adnanadawood060@gmail.com

(1) باحث في الدراسات الأدبية والإعلامية، كان يعمل موظفاً بصفة «صحفي واعلامي» في شركة نفط الشمال في كركوك - العراق، مارس مهنته طيلة فترة وظيفته. أحيل على التقاعد لبلوغه السن القانونية في العام 2019، كتب الشعر «قصيدة النثر؛ حصراً» في وقت مُبكر منذ أواخر السبعينات، لكنهُ مال الى النقد الأدبي؛ لأنه وجد نفسه فيه على أحسن ما يرام بالتأويل والتحليل، لذا كان اهتمامه منصباً بتعاطي النقد الأدبي وخاصة في مجال قصيدة النثر الحديثة من حيث تجذرها وتأصيلها، ونشأتها القلقة واستقرارها المُضطرب، له سبعة مجاميع شعرية، وكتابين سيرة بالموروث، وتسعة كتب نقدية في هذا المجال، ونشر أبحاثاً، وحوارات ولقاءات بحكم وظيفته آنذاك، وله العديد من البحوث النقدية منشورة في الصحف والدوريات في العالم العربي

The narrative operator in prose peom.The label problematic. Evolution anxiety and periodical stability. The modeling prose, in Sudani peotry, The prose peom in Sudan,

Abstract:

The person who I mentioned in this research, deserves the care, on my point view, which is the leaning toward him and his interaction definitely, the state of text overcoming, concerning the quality, performance and vivion, as avital matter and every recipient has his own gusto. I realized his gush in action with the scene that he wants to explain openly and with grading which compots the incidence ,here I can ask my option the prose peom instead of other poetry forms I will say, may be the broaching for it is little and the functioing with it is slight ,or less furtunate than other poetry forms .For instance the overlaying the rhithmical poetry with coprehensive vision ,may cope with the climate in recent time ,since this people has firmness about to deepen in the rhithmical peotry to go side by side to daily life and its social depth. I may have amazement on my option prose peom, In Sudan than other peotry forms. Being less used and rarely savor by its recipient and the tyranny of rhithical peotry and trochee to convey the common gusto may be the words, the keys.

Keywords:

the indivedual denominating the modeliing prose The impossibility of figment and the desire funishing the title of the poem and its familiar framing. The walking rites for the open skyline....

المشغل السردي في شعرية قصيدة النثر

إشكالية التسمية، قلق النشأة وآنية الاستقرار.

نمذجة نثرية من الشعر السوداني.

ملخص:

تبدو حالة تغليب النَص من حيث الجودة والأداء والرؤى؛ أمر حيوي، وكل متلقي لهُ ذوقه الخاص بهِ. رأيتُ دفقتهِ في التفاعل مع المشهد الذي يريد إفصاحه بتأكيدية واضحة، وبتدرجه الذي يساير الحدث، ويمكن السؤال عن اختياري لقصيدة النثر دون الأشكال الشعرية الأخُرى، سأقول: ربما التطرق لها قليل والاشتغال عليها ضئيل؛ أقل حظوة أو حظاً من بقية الأشكال الشعرية الأُخرى، فمثلاً تغطية «الشعر العمودي» برؤى شمولية تواكب المناخ في الوقت الحاضر، لما لهذا الشعب من رسوخ يكاد أن يغور في الموروث والأصالة يصلح للعمودي أن يواكب مجريات الحياة اليومية، ومرتكزاتها الاجتماعية الضاربة في عمق المجتمع. ويمكن الاستغراب من اختياري «قصيدة النثر» في السودان دون غيرها من الأشكال الشعرية الأخرى، كونها قليلة الاشتغال وندرة المستذاق لها من قبل متلقيها، أو طغيان الشعري العمودي والتفعيلة لمواكبة الذوق العام الشمولي.

كلمات مفتاحيّة:

قصيدة النثر، تسمية التفرد، نشأة التحدي. النمذجة النثرية، نسج الاستحالة وتأثيث الرغبة. القصيدة، تأطير. طقوس راجلة، أفق مفتوح.

مقدمة:

في الوقت الذي دعتني فيهِ الباحثة المغربية الأستاذة «فاطمة بوهراكة» للاشتراك بعمل اشتغال على كتاب نقدي حول «موسوعة الشعر السوداني الفصيح «1956 - 2006 - 2016» كنتُ حينها منشغلا بدراسة نقدية أُخرى، ولقدْ أخذت مني الحيز الأكبر من الوقت، لكن حين قرأتُ مقدمة كتابها، وكانت الغاية القصوى منهُ؛ هو رفع حُجب التهميش الذي طال بعض الشعراء، وعن أسماء أغفلتها «الأنطولوجيا» المحلية، فكان القصد أن ترد الاعتبار لهم؛ وقدْ حَسبتهُ ديناً عليها. وقد أخبرتني بقولها: «إذا كان لديك مُتسعٌ من الوقت، يسعدني أن تُمثل العراق» فهذا الخيار قد الزمني صدقاً بتلبية الدعوة مشكوراً رغم الظرف الماثل بيني، وبين الكتابة لحظتها، لذا أجلتُ ما بيدي ووضعتهُ جانباً، وعزمت أمري على تلبية دعوتها، والمضي بذلك كونها، تستحق المزيد لمثابرتها وتفاعلها لخدمة المشهد الشعري العربي، تواصلاً، وتفاعلاً، وتوثيقاً، وأرشفةً للأحداث الشعرية، بدءاً من الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956 - 2006، والتي تضمنت بين دفتيها 2000 شاعر وشاعرة من المحيط وحتى الخليج، وكتاب 100 شاعرة من العالم العربي، وكتاب 77 شاعراً وشاعرة الذي جاء تجاوباً مع طلبات كثيرة بهدف التواصل، والكتاب الرابع- شعراء سياسيون من المغرب «1944-2014» والموسوعة الكبرى من 2009 – 2019، والكتاب الخامس أعلاه الذي نحنُ بصددهِ.

ختاماً أتمنى لها كل الموفقية في عملها المخلص الدؤوب في مختلف مناحي الحياة الأدبية والثقافية كي تغني المكتبة العربية بمؤلفاتها والذي يصب في رافد الشعرية العربية، وقد اتبعتُ ببحثي هذا؛ منهج النقد التأثري «الانطباعي»، لما يحيطُ بعوالم الشعر وخاصية الرؤى التي تناولتها، وقد أخذتُ من محور الملتقى قصيدة النثر - التجليات والإشكالات- بوصفها لغة نسيجية بخيوط يرصعها التلوين من التقاط الحدث اليومي. فضلا عن أنها

المُحْكمة والمحمولة بدلالات تجعلها تشبه كتابات السير والقص والحكي، تقربها الى السردية بنزوع أكثر، لهذا تم اختيارها في مشغلي السردي كي نلائم المعطيات التي يبتغيها ناثرها من غرضه هذا، لما لهذا الموضوع من صراع محتَدم بين الأجناس المختلفة، والأشكال الشعرية الأخرى، وفي ضوء ذلك، أحببتُ أن تتناول هذهِ الدراسة السيرة الشاملة لسردية قصيدة النثر «الكونية» الحديثة وإشكاليتها ونشأتها واستقرارها، ولأن النثر يخلو من الغرض المسبق للافتعال والخشونة الصريحة، بل مرونته تتطلب مواكبة الحدث ومسايرة الواقع بروح لينة. لهذا يتشظى لمعنى آخر باستعارات داخل النص بسردية تكمن في مخبئها. وعلى الرغم من شعرية سردية النثر فإنها بمطلبها محسوبة كجنس غايتهُ الشعر عبر التدفق المستمر، الذي ينمو من داخل لغتهِ النثرية، لذا حاولت التركيز في مسعاي على قصيدة «مختارة» من الشعر السوداني الفصيح لشاعر في الموسوعة ألا وهو «عادل سعد يوسف»، مبتغيا قدر المستطاع في البحث والتقصي بدراسة نقدية في شاعريتهِ، كونهُ يمثلُ تلك الاضمامة التي اخترتها من بين دفتي الكتاب.

إن الموسوعة التي أعدتها الباحثة تشبه المائدة الشهية من المذاقات التي وضعت عليها، هي دسمة في محتوياتها، متنوعة في مضامينها، طيبة بنكهتها؛ تُغري من لهُ استطابة في الذائقة من الاستطعام، بوصفها حقلا زاخرا بالمعرفة والثراء، تستدرج المتلقي بتصفحها وأخذ المكنون القابع بين طياتها من دُررَ بأشكالها الشعرية؛ لذا قدْ تذوقتُ جزءاً منها وكانت «قصيدة النثر»، هي الوجبة «السفرية» الوافدة من المطبخ الإفرنجي، كما يحلو للبعض منا تسمية ذلك.

المبحث الأول: المشغل السردي لـ «قصيدة النثر» في السودان.

المطلب الأول: تسمية التَمرد، ونشأة التَحدي.

يتوقع المتلقي منذ الوهلة الأولى، حين يقرأ هذا العنوان «الشعر السوداني الفصيح»، قد يعتبرهُ مختصاً بالأدب السوداني «الشعر العمودي» فقط، رؤيا وتوظيفاً حياتياً، وملامح من أدب القارة الأفريقية بسحنتها؛ لأن اسم الدولة يشي باستيعاب الذهنية المُتخذة من التسمية

كـلون وتـراث وبيئـة مختلفـة عـن شـقيقاتها مـن الـدول العربيـة، وربمـا يأخـذ الطابـع الشـمولي لـكل الآداب عـلى نطـاق القـارة بأسرهـا. لكـن حـين نطلـع عـلى الأدب السـوداني بجوهـرهِ، نلاحـظ بأنـهُ تخطـى الحـدود بتوظيـف شـخصيات عربيـة مُجاهـدة، ومـدن ثائـرة. لـذا نصنفـهُ ضمـن الأدب العـربي العـام، هُنـا يطمـئنُ القـارئ عنـد هـذا الحـد، كونـهُ يتنـاول أدب شـمال الصحـراء الـذي هـو أدب عـربي خالـص مـن حيـثُ الـرؤى والمقاربـة، رغـم توافـق ضمنـي أو تطابـق فيـما بينهـما. وفيـما يتصـل بالشـعر السـوداني الحُـر «التفعيلـة» وقـد حمـل رايتهـا مجموعـة مـن الشـعراء وعـلى رأسـهم محمـد الفيتـوري، ومحيـي الديـن فـارس، وجيـلي عبـد الرحمـن، وتـاج الـسر حسـن، ... وآخـرون، وحتـى الشـعراء الذيـن كانـوا مـن أعـلام الاتجـاه التقليـدي في السـودان مثـل محمـد مهـدي المجـذوب وغـيرهُ، أدلـو بدلوهـم في تيـار هـذا الشـكل الجديـد»[1]، والـذي كان يحمـل الهـم العـربي والأفريقـي معـاً.

إجـمالا، ورغـم كلـما تقـدم، وكي لا أميـل عـن الصـواب؛ إن قلـتُ بـأن المشـهد الثقـافي السـوداني مـازال ينـوء بانكماشـه وعـدم الولـوج بتفاعـل في بـؤرة الاسـتقطاب العـربي لحـد الآن، ربمـا نُرجِـعُ السـبب إلى بُعـدهُ جغرافيـاً عـن دائـرة الحـدود الشـمالية ـ أو لوقوعـه عـلى تخـوم دول أفريقيـا المتلاصقـة، فأضحـى هـذا التأثـير في ثقافـة المـوروث والـتراث مـن تلاقـح حيـاتي بينـاً. وحـين أطلعـت عـلى موسـوعة الباحثـة المغربيـة الأسـتاذة «فاطمـة بوهراكـة» والتـي أعـدَت بيبلوغرافيـا عـن أدبـاء السـودان عـبر «مائـة سـنة بالأشـكال الشـعرية، تحمسـتُ كثـيرا واسـترجعت الذاكـرة حينـما كان شـعراء السـودان الذيـن ذكرتهـم الباحثـة يقتحمـون السـاحة العربيـة الشـعرية، يعتلـون قمـة الهـرم الأدبي آنـذاك، ولحـد تغطيـة هـذهِ الدراسـة، تقصيـاً؛ الآن. لكـن حـين قـرأتُ مقدمـة الباحثـة، عرفـتُ بأنهـا تقصـدت بتنـاول الآخريـن، كـون هـؤلاء مهمشـين ومنسـيين، وكبـادرة لـرد الاعتبـار، ومـا واكبـت حياتهـم المهملـة والمهمشـة والمنسـية، تفحصـت الـرؤى والتطلعـات لنصوصهـم؛ لـذا وقـع اختيـاري عـلى شـاعرين منهـما يكتبـان قصيـدة النـثر بطريقـة سرديـة؛ وهـما «عـادل سـعد يوسـف، ومحجـوب كبلـو» لمـا تتضمنـه نصوصهـما مـن ملامـح سرديـة في شـكل نـص شـعري.

---

(1) مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، دورة العدواني، أبحاث الندوة ووقائعها، 1998.ص598 و599.

حقيقةً الشعراء السودانيون لا يختلفون عن أقرانهم من الأشقاء العرب أبداً، لا رؤىً ولا من ناحية الخيال، بل الإعلام والتلاقح ربما أزاح، أو أبعد التواصل للاستمرار والمعرفة عن قُرب. لكني توقفتُ قليلاً عن رؤى قصيدة النثر، ورأيتُ ما يفُرح حقاً. من رؤى حداثوية بالغة الأهمية بعنونتها التي تنم عن مفارقة واضحة في التمرد الاشتغالي بدأ. وكما هي قصيدة النثر في العراق وبلاد الشام ومصر، وكما هم في مواكبة أشكال شعرية مع «جماعة المرفأ وجماعة كركوك في العراق» و«جماعة أبولو، والديوان في مصر» و«جماعة شعر والمهجر في لبنان» و«جماعة الصرخة جيل البيتنكس Beatniks في أمريكا» وجماعة «البلياد أو الثريا» في فرنسا... وغيرها، ذلك التشابه الذي بدأ لكنهُ متأخراً في مقاربة تأصيلها وتأسيسها ألا وهي «جماعة الغجر» وحسب قول الشاعر محجوب كبلو: «إن الجماعة تأسست في أم درمان عام 1970 على يد ثلاثة من الكُتاب الشباب وهم «محمد عثمان عبد النبي، وسامي يوسف، ومحجوب كبلو، وقد جاءت تسمية «الغجر» كموقف اجتماعي ملتزم بقضايا المهمشين ممثلاً في الأثنية التي بدأت أسطورية ورومانتيكية تماماً لوعي الشبان المؤسسين، وملاءمة للترميز تجسيداً لقيم الحرية والتماس العدالة والجمال، كما كانت تخليداً وإعجاباً بالشاعر الإسباني ذي الأصول الغجرية «لوركا» الذي يجسد تلك الأشواق،[1]. حين تصفحتُ «موسوعة الشعر السوداني الفصيح»[2]. وقع اختياري على نماذج منتقاة منهم، كمستهل قصيدة كي أدرجها في تنويعات من سردية «قصيدة النثر».

وها هي نمذجة نثرية مختارة من الرؤى الشعرية، بما يتعالق مع الصوغ السردي، في مشغل شعرية قصيدة النثر، بالنظر إلى أن النثر عموماً واحد من العناصر المهمة في تعريفها، من حيث المخيلة والحكي والنسج والايحاء المبثوث في بؤرتها، التي تتداخل بها العناصر لخلق الفضاء التشكيلي لها، على نحو ما كانت تمثل انعكاسا رؤيوياً في بوح «الحُب» كما في رؤى من سبقوهم من رواد قصيدة النثر:

---

(1) عبدالنبي، صحيفة التحرير في السودان، كبلو - مفجرة أسئلة الهامش والمركز - 9- نوفمبر 2017.

(2) فاطمة بوهراكة، موسوعة الشعر السوداني الفصيح 1919 - 2019، مطبعة بلال، فاس المغرب، ط1، 2019.

الشـاعر «بشـير ابـو وسـن» في قصيـدة «جلسـةٌ عـلى عتبـة الـدار». أعلـم أنَ مـوتي هـذا العـام/ حدثنـي عـن العُشـاقِ / مالـونُ المناديـلِ الجديـدة / هـل تقبَـلُ مـن تُحـب / وهـل تُـودع مـن تُحـب[1]

و«الشـاعرة تقـوى عبـد اللـه محمـد أبـو بكـر» مـن قصيدتهـا «يـا حُلـوتي»: مـاذا أقـولُ / وأنـت قـد أرسـلت قولـك كالسـهام / الحُـب عنـدك دُميـةً تُلقـى / وأشـياء حطـام.[2]

والشـاعر «أبـو عاقلـة إدريـس إسـماعيل» في قصيـدة «في براءتهـا تسـتعيد الطفولـة»: وأعـترفُ الآن أني تورطُـت / في حـب كل تفاصيلـكِ المدهشـاتِ / وأني أُحـبُ تراتيـل عشـقك[3]

والشـاعر «عـماد محمـد بابكـر» في قصيدتـهِ هـو الحُـب: هـو الحُـب يرفـعُ بعضـاً ويخفـضُ بعضـاً / وبعـض الهـوى كاذبٌ يـا فـؤادي[4]

والشـاعر «أبكـر عـوض الكريـم» في قصيـدة لا تُودعنـي وسـافر: يـا حبيبـي هـا هُنـا في كل ركنٍ/ في الزوايـا / في المرايـا / في حفيـف الريـح عـبر هفهفـة السـتائر[5]

المطلب الثاني – النمذجة النثرية/ نسج الاستحالة وتأثيث الرغبة.

قصيـدة «كـما يجـبُ لمـاءٍ أن يؤنـث» للشـاعر السـوداني «عـادل سـعد يوسـف»؛ للـهِ في تلـك الأزمـان الأولى، لم يكْـن سـوى الميـاه للـهِ «أسـطورة بابليـة».

لعـل اختيـار هـذه القصيـدة لم يكـن اختيـارًا عابـراً، بـل تفحصـتُ الموسـوعة بـتروٍّ ودرايـة، فأدركـت أنهـا حقـاً تحمـلُ رؤىً سرديـة ذات دلالات راسـخة عُمقـاً، فقـد جذبنـي عنوانهـا «المُحيرة» رغـم أنهـا لم تكـن هينـة بحبكتـه السرديـة، ولمْ تكـن الأفضـل مـن بـين البقيـة؛ بـل كانـت تحمـلُ

(1) المصدر نفسهُ، ص151 - 152.

(2) فاطمة بوهراكة، موسوعة الشعر السوداني الفصيح 1919 – 2019، مطبعة بلال، فاس المغرب، ط1، 2019.

(3) المصدر نفسهُ، ص53.

(4) المصدر نفسهُ، ص495.

(5) المصدر نفسهُ، ص32.

نزعـة حداثويـة مـن عنونتهـا؛ بمفارقـة سرديـة جذَّابـة، لم تُفصـح عـن تأويلهـا بلحظتهـا، أو تبـوح عـن نفسـها بسـهولة، بـل خلقـتْ لهـا مـن المصـدات التـي تكفـي مـن الوعـي، وتفـي بالغـرض، رغـم عـدم اختراقهـا بسـهولة، ومـن الدعامـات مـا يكفـي أن تصـدك؛ كلـما ولجـت لأسـوارها، ومتنهـا؛ فضـلا عـن عمقهـا الراسـخ في منـاورة اللغـة ومراوغتهـا بالطرائـق السرديـة، كونهـا تتضمـن رؤى القصيـدة في سـيولتها، بـدءاً مـن الخليقـة «التكويـن» وحتـى اسـتمرارية الحيـاة، «فـ المـاء كـما هـو معـروف دلالـة عـلى الحيـاة، وهـذا متعـارفٌ عليـهِ كظاهـرة نفسـية واجتماعيـة وجنسـية يمنـح القُـدرة عـلى الخلـق والوجـود الفاعـل في الواقـع»[1] مـا يعنـي أن للـماء القـدرة الكامنـة في الأصـلاب واختـلاط السـائلين «المائـين» بـين «الصُلـب والترائـب»، إنـهُ يشـكل مصـدر إخصـاب الفحولـة والأنوثـة واكتمالهـا عنـد الجنسـين، حيـث تتعايـش فيـه الثنائيـة، ثنائيـة المـرأة والرجـل، لاحتـمالات برغبـة اشـتهاء واضحـة، فـ المـاء كـما ثبـت علميـاً سـائل شـفاف، يتكـون مـن اتحـاد ذرَة مـن الأوكسـجين، وذرتـين مـن الهيدروجـين، فالمـاء في صيغتـهُ الكيماويـة (H^2O) والتركيـب برغبـة واضحـة في تحولـهِ مـن سـائل إلى غـاز، وإلى صلـب، كلهـا تسـمية «التذكـير» ثلـج وحالـوب وبخـار وضبـاب «فـإن التذكـير يـلازم حالتـهِ، حتـى في اللقـاح يسـتعمل «الطلـع» وهـو مذكـر ايضـاً، فكيـف يجـبُ أن «يؤنـث ؟.. ربمـا في عمليـة إخصـاب البويضـة، وتحـول جنسـها إلى «أُنثـى»، ربمـا. «رسـوخ الأُنثـى أبـداً في مخيلـة الشـاعر وكأنهـا «متلازمـة» باهـرة المعنـى والمبنـى، حتـى أضحـى المـاء بصيرورتـهِ «أنثـى» مـن دفقـة المشـاعر وأحاسيسـه السـيالة التعبيريـة، فـكان لـهُ مـا أراد لاحقـاً في المـتن الـذي سـخرهُ لمشـتهياته البتـة، الملامـح والحـواس قـد واكـب دفقتهـا شـعورياً، فـأراد لهـا الاسـتعطاف حـدَ الرغبـة الجامحـة في المواربـة للإفصـاح العلنـي وتحـت مسـميات الشـهوة والانتشـاء الحيـاتي، يقـول:

أيتُها الأُنثى فارطةُ النَدى

لكِ أنْ تجعلي الماءَ أُنثى

(1) يُنظر جاسم عاصي، دلالة النهر في النّص، الموسوعة الثقافية، بغداد، ط1، 2010، ص10.

كما يجبُ لماءٍ أنْ يُؤنث

ولكِ

أن تضعي على أصبعكِ

عاشقاً / يُبددُ شفتيكِ

في مُخيلةِ المرايا.[1]

بـدءاً، كان اختيـاره مفـردة «النَـدى» هـي مـن التحـولات إلى المـاء، والتـي أرق مـا يلاحظـهُ المتلقـي بنقـاء ونصاعـة ورقـة، نراهـا توائـم شـخصية «الأُنثـى» مـن عبيرهـا، ولمحتهـا وصوتهـا، فكيـف بـهِ قـد سـبقها بمفـردة «فارطـة» أضـاف إلى بهرجهـا تأثيثـاً آخـر، بـاذخ في التعبـير الـسردي، وأقـصى درجـات التمنـي، لـذا زاوج بـين الأثنـين، فأضحـت هـي «الكليـة» رقراقـة في لمعتهـا، ومذاقـا بنطقهـا، المـاء مفـردة مذكـرة أصـلاً، فكانـت المفارقـة بعنونـة «القصيـدة» مسـتحيلة في التحـول، لكـن ربمـا يُقـال بـأن العلـم قـدْ يثبـت مـا يريـدهُ الشـاعر مـن وراء توليفـهِ لهـذا «العنـوان» الـذي غطـى جسـد القصيـدة. فالمـاء هـو دلالـة المقـدس والخصـب والنـماء والطهـارة. فكانـت المفارقـة الدالـة عـلى الاسـتحالة عنونـة «كـما يجـبُ لمـاءٍ أن يؤنـث» أي ينبغـي ذلـك؛ وربمـا وفـق مـا جـاء في المُنجـد «المـاء: المانـع المعـروف، أصلـهُ موضـة، وتصغـيرهُ، مُويـه»[2]، وكـما يقـال باللغـة الدارجـة «ميَـة»، وكيـف؟... أو هـو مـاءُ الحيـاة أم اصطناعـي، فقـد يسـاير الهاجـس منـا ذلـك، لعـل دفـق الإحسـاس بالتغيـير يـؤدي إلى دفقـة العاطفـة، أو ربمـا دفعـت الشـاعر إلى أن يبغـي مـن اللقـاء كـما تعتريـهِ نوبـة الحـدث الحيـاتي، كان اشـتغاله بـدءاً عـلى الاسـتحالة المُحببـة توظيفـاً. وتبعـا لذلـك يبـدو مـن أن حالـة التمنـي قادتـهُ إلى استسـلام لحظـي في مسـتهل السـطرين: الثالـث والرابـع مـن مسـتهل الفقـرة:

---

(1) فاطمة بوهراكة، موسوعة الشعر السوداني الفصيح، قصيدة «كما يجب لماء أن يؤنث» عادل سعد يوسف، ص375، مطبعة بلال، فاس – المغرب، ط1، ابريل – 2019.

(2) لويس معلوف، المُنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط21، ص780.

لكِ أن تجعلي

لكِ أن تسكبي.[1]

لم يتوقف ذلك الخيار الذي اتخذه بمطاوعة غريزية، عن هذا، بقدر ما راح إلى الأبعد، وهو طوعَ رغبتها، بأن يكون «حلقة» في إصبعها كمسحور، ذلك التخيل المُذل «الذي لاقاهُ بشيء من الدونية، أو على نية القبول والاستساغة «أرى في هذا حالة [النَفرة] عربية خالصة بنفور تام، ربما نراها هي في جوهرها في الخصوصية النوعية لمجتمع الغرب»[2] وكما في الصورة السردية العاكسة للمرايا:

للرغبةِ المُلحةِ في المؤنثِ

تعالي

للرغبةِ الجامحةِ في الوشوشاتِ الناعسةِ على كعبيكِ

تعالي

ولكِ تفاحتي الواحدةِ[3].

إن حالة الانقياد جعلتهُ في مرمى الرغبة، ساحة مفتوحة للولوج في رغبات التمني / طواعية، وقد يلاحظ بأنها اجتاحته بتواصلها من المقطع الأول، وتخطت المقطع الثاني بتدرج نفسي مُنقاد باشتهاء أشبه بتدني للشخصية، وكما في «الرغبة المُلحة / الرغبة الجامحة» هاتان الرغبتان قد عملتا عملهما في الأرجح الشخصية وخلخلة توازنها، حتى أخذت مساراً آخرَ في تموضع «الوشوشات الناعمة» مفتاح الحديث المتواصل؛ همساً، والتي أجاد توظيفهما عن دراية حقاً، كونها تُمثل الهمس والتدبير كبادرة لقاء... لكن توظيفهما قدْ أزاح حقيقةَ

(1) ت.س. إليوت، منارات شعرية، دراسة ورجمة، يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1986، ص19.

(2) المصدر نفسه.

(3) فاطمة بوهراكة، موسوعة الشعر السوداني الفصيح، ص375

اندفاع من المُقاربة، هذا التنازل المُهين الذي يصرخ بنداء «تعالي» التي هي قمة الرغبة / الاشتهاء، ولك تفاحتي الواحدة، لا غيرها من مكملات الشهوة المتأججة والمتواصلة إلى تخوم «الخطيئة» الجارحة في كُنه مقصدهِ من نداء الرجولة الخفي:

ستكونين أشهى من نبيذِ

وأغلى من دَوارِ العاشقات.[1]

وهديا على ما سبق، فإن هذا التدرج قدْ قادهُ إلى إفصاحٍ علني بالاشتهاء والنشوة، شيئاً فشيئا، فالنبيذ هو من مقدمات ما يصبو إليهِ البتة، وكحافز منشط لحالة الإقدام، هذهِ الرؤى قد نقلتهُ – مخيلا – إلى اقتحام أعماق الرغبة الجامحة، من الاشتهاء، وأعلى مرتبة متقدمة في الوصف السردي بفعل محفز التمني «النبيذ»، وما فعل فعله في التسريع لعملية التشهي باندفاع «اللاوعي»، فما للنبيذ من استحضار النشوة بلذتها، وما لدوار العاشقات من مكانية راسخة في الذهنية، التموضع الآسر من مطارح العشق والغرام والشوق:

لسبب ما

لن أكترث إلا لحمامتين وثنيتينِ تحُطان بهديلٍ شبق

لسبب ما

لن أُسميك شهوة عابرة

ولسبب ما

سأستقبل رائحتكَ، أجلسها بقربي

أُحدثها عنك / ثم نحتسي الاشتهاء

---

(1) ت.س. إليوت، منارات شعرية، دراسة وترجمة، يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1986، ص19.

ونضحك.[1]

ولعل ما توصلتُ إليهِ من رؤى الشاعر، أنهُ يضع مثابات ينطلقُ منها - كسبب – احتمالي المسار من النجاح، هذهِ الأدوات التي اشتغل عليها في الفقرات السابقة قدْ استدرجت ذائقته بنجاح للاجتياز، وصولاً إلى الرغبة التي يبتغيها، فكانت لهُ من دلالات مُمهدة قد كسبها حياتياً، لوقوع الطرف الآخر بها من خلال الأوصاف السردية المثيرة بالتوظيف مثل طُعم «المصيدة / الشِراك»، التي أضافها الصياد كحيلة للوصول الى الاصطياد، لهذا بث بها كل مسببات الوصف من أجل ذلك. يلاحظ بتدرجهِ في متن النص بأسلوب سردي، قائم على الإثارة، يبتغي منهُ وقوع الآخر في دائرة «الاصطياد» وكأننا به يشير إلى المتلقي بأن لهُ نفساً بالمطاوعة والمطاردة والصبر؛ إذ يبدأ بخطة التأني، ثم يردف الأخرى في حركة أكثر جدية بتقنيتها الأسلوبية السردية المعتبرة كي لا تنفر منهُ «الطريدة» – الأُنثى، وسنرى التدرج في متن النص، هذه الأدوات التي تسلح بها في الاستدراج، هي بمنزلة الخُطة المُحكمة، وموضع الانطلاق، حيثُ تشير إلى شهوة عابرة... ثم تخطى مادياً من ذكرهِ، ووصل إلى «معنى المعنى»، الذي يليق بمخيالهِ الشّبقي لحظتها، لكنهُ تراجع خطوة؛ كي تكون رؤيته استدراكية للهفوة التي قصدها عياناً، لما كان يقدم بهِ «الرائحة»، وواصل تقدمه اشتهاء في صلب الحدث الذي يود أن يوصل إليهِ ساعتها:

شكراً كما يجبُ لماءٍ أن يؤنث

أحبكِ.[2]

وتأسيسا على هذه الرؤية، ندرك أن الشاعر وصل إلى مبتغاهُ بذكر ملفوظه السردي «شُكراً» هذا الملفوظ الذي يعني الكثير من مقاصد الغاية، وهي النهاية الختامية في ذروة الوصول إلى المبتغى. كما توازي «القُبلة» التي يرتجيها الآخر من فدية النهاية، كونها تفي

(1) المرجع نفسه، ص19..

(2) المرجع نفسه.

بهديـة الغـرض المـراد منـهُ... وهنـا نسـترجع العنـوان الـذي انجـزهُ كامـلاً «**كـما يجـبُ لمـاءٍ أن يُؤنـت**»؛ لـذا أعلنهـا توقـاً للمنتهـى، الـذي واكبـهُ بحرقـة منـذُ البدايـة، بعـد أن طـاوع وصـبر وتصـور وراوغ، فكانـت نهايتـه محببـة بـــ «أُحبـكِ» كـما في ذاكرتـهِ المنشـودة أبـدًا.

المبحث الثاني: تأطير الرؤية السردية

المطلب الأول: عتبة القصيدة النثرية:

إن لعتبـة العنونـة التأثـير الفعـال في إظهـار الجماليـة المتوخـاة، ضمـن أطـار خـاص يُنتقـى ليؤطـر جسـد اللوحـة / الصـورة / سرديـة القصيـدة / فالرؤيـة تشـكل العلامـة الدالـة لهـا، تلخـص مـا يـدور في المـتن، فعتبـة العنونـة لهـا دور فاعـل في التقـاط الانطباعـات النفسـية لـدى القـارئ، لما لهـا مـن إيحـاء يجذبـهُ كـغرابة التسـمية «فالعناويـن تشـكل علامـة دالـة تُلخـص مـدار التجربـة والأبعـاد الرمزيـة لهـا، فهـي مفاتيـح دلاليـة تـؤدي وظيفـة إيحائيـة»[1]، وتشـكل الإطـار النموذجي، وحتـى الأعـمال اليدويـة البسـيطة لا بـد أن يضـع لهـا إطـاراً جماليـاً يضيـف إليهـا رونقـاً وأُبهـة، فكيـف بالقصيـدة، التـي يحلـم شـاعرها بـأن يجعلهـا عَـروس فكـرهِ المخيـال؛ لـذا، لابـد أن يرصعهـا بـــ «العنـوان» الأخَّـاذ الـذي يُكسـيها وضـاءة، فهـو «العتبـة القرائيـة / الفاعل القـرائي / ثريـا النَص»، هـذه المسـميات لهـا تأثـير حتـى في ذائقـة الاختيـار، فضـلا عـن ذائقـة التلقـي.

وهــي إلى جانــب ذلــك، تعكــس التأطــير الــذي يُفصــح عــن دلالاتهــا في الأغلفــة والواجهــات والحـواشي، والحـال هـذه، «يـراد بالعتبـات النصيـة الخطابـات والصـور التـي تحيـط بالنـص الأصلي، والحـواشي الجانبيـة والسـفلية، والعبـارات التوجيهيـة والزخرفـة وغيرهـا، وهـي في الأسـاس خطابات ناتجـة عـن تفكـير مُسـبق للمبـدع، ويواجههـا القـارئ قبـل تناولـه العمـل الأدبي»[2].

بعـد أن طالعنـا موسـوعة الشـعر السـوداني الفصيـح، تبـين أن مـا تحتويـهِ مـن عناويـن أكثرهـا

(1) مفيد نجم، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر، السياق والوظيفة، الناقد مجلة نزوى، يناير 2009-. ص57

(2) ينظر، أزهار فنجان، وآخرون، العتبات النصية ودورها في البناء القصصي: العنونة في مجموعة إيقاعات الزمن الراقص أنموذجاً، دورية، العراق اليوم، الرابط، https://2u.pw/Uoj1aoT

مطروقة بذهنية شمولية في الزهد والوصف والرثاء، لهذا تبدو في رؤيتها السردية أنها تحمل بتوظيفها القصدي نوعاً من التصنُع، إذ «يعتبر العنوان أول عتبة للنص، وهو بالإضافة لتأدية عدد من الوظائف، يعتبر اسماً، وتتم عملية اختياره بقصدية تامة من قبل المؤلف، لتحقيق ثلاث وظائف رئيسية، وهي: التسمية – التعيين – الإشهار»[1]. وعلى الرغم من ذلك من حقنا أن نتساءل بريبة؟ ما سِر توظيف - أكثر شعراء «القصيدة العمودية» في السودان - العنونة وافتعال التوظيف العاطفي لها بأسلوب سردي، مع أنها تقليدية، ووصفية، ورثائية؛ في ضوء ذلك أرى عنونتها تصلح كقصة أو رواية في مرحلة حياتية، تتقبل هذا الطرح على أكثر احتمال، بحسب ما تتضمنه من رؤية تسودها العُتمة والسوداوية، وكأنها خالية من روح التجديد، سوى الغرض منها هو التأليف، ومن ثم النشر، ما يعني في نظرنا أنه تخضع لظرف معين طارئ، ربما كان موسمياً وتلاشى، وبتسمية شخصانية، لكن الرؤى السردية التوظيفية ما برحت تتراوح لحد الآن، رغم أنها قد غادرتها الأحقاب في توظيفها منذُ عقود، فأضحت بقصديتها شاخصةً رغم انجلاء الحدث والوقائع، لذا نراها تتربع على قمة القصيدة بعنونتِها بشكل شبه مكرر؛ لقصائد تحمل نفس العنونة لعدة شعراء، وخاصةً عنونة قصائد عن الوطن، ولنأخذ مثلاً:

وطني / عزائي يا وطني / هوى يا وطني / وطن / هوى وطني / وطني، بلادي.

كما يلاحظ الحِس الصوفي، الذي أخذ جانباً كُلياً في التسمية منها، في مدح الرسول الأكرم/ في وداع المدينة المنورة / سيرة المصطفى / ذكرى الهجرة النبوية / نبي الهُدى / في مدح النبي «ص» الهجرة الكُبرى / هلال العام الجديد / مهبط الوحي / خواطر في الزهد / شيخ الحقيقة / صبرٌ جميلٌ.

ولعل ما يلفت النظر أن الحِس الإنساني المُعبر بالانتماء لأفريقيا كـ قارة وموطن، هي المودة المفرطة، والقصدية، بتوظيفها تمرداً على المُحتل المستعمِر؛ لذا يلاحظ غلبة المناخ

(1) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية الدلالية، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص18.

الأفريقـي في اهتـمام شـعراء السـودان دون غيرهـم مـن الشـمال العـربي الأفريقـي، وخاصـة في حقبـة الخمسـينات والسـتينات، فجـاءت تسـمية القصائـد رداً عـلى الطغيـان، أو الـولاء الجمعـي لهـم، فكانـت: أغـاني أفريقيـا / عاشـق مـن أفريقيـا / أذكرينـي يـا أفريقيـا / أفريقيـا / صـوت أفريقيـا / الحصـاد الأفريقـي، فأضحـت غالبيـة القصائـد تـدور حـول الهويـة والأمجـاد الوطنيـة، والسـير الحياتيـة، والمناقـب، وفي المقابـل تمثلـت الـرؤى السرديـة، بـدءًا مـن العنونـة بتنـاص مـع الواقـع العـربي، تراثـاً ومفهومـاً مـع مـزج مـن العواطـف الأفريقيـة؛ بـروح الرابطـة الإنسـانية والفكريـة والروحيـة والحـس الوطنـي، تحـت شـمس الخرطـوم / عيـد الاسـتقلال / عيـد الحريـة/ نشـيد مؤتمـر الخريجـين / يـوم التعليـم / الفـردوس الضائـع / عـودة صـلاح الديـن / سـواكن/ سـودان / ربيـع الشـهيد / الفـردوس الضائـع / يـا سـعد السـودان / هـو السـودان / مطالـب السـودان / ثـلاث أغنيـات وختـام للسـودان / عـلى ربـا السـودان. هـذه الملامـح الدالـة أراهـا في توظيـف أكـثر شـعراء القـارة.

وفي المقابـل، هُنـاك عنونـة تتخللهـا المفارقـة الرصينـة في التوظيـف، وخاصـة في شـعر التفعيلـة والنـثر أو مـا يطلـق عليهـا بـ «قصيـدة النـثر» منهـا: «إغفـاءة عـلى صـدر يكابـد / نقطـة شـعر / عـين عـلى أرجوحـة / مزيـداً مـن الوقـت يـا وقـت / صباحـات لغـو جسـدية / هواجـس كوكبيـة / كـما يجـب لمـاءٍ أن يؤنـث / هَسـيس / سـينوغرافيا / لحـن دائـري / هايكـو / تحـت ظِـلال الجميـز.

هـذهِ الصيـغ الحديثـة أراهـا مواكبـة للمشـهد الشـعري العالمـي، وقـد تخطـت فاعليـة «الأنـا» في العاطفـة توظيفـاً، أمـا في الشـعر العمـودي فأراهـا رؤيويـاً هـي مبـاشرة وتقريريـة بحتـة في التعبـير والتأطـير، بمـا توجبـه الـرؤى السرديـة، وخاصـة في مرحلـة الخمسـينات والسـتينات، لـذا كانـت قصديتهـا وعاطفتهـا قـد ابعدتهـا عـن الشـاعرية صدقـاً في التوظيـف رغـم الدفـق العرفـاني، والـروح الوطنيـة بتوظيفهـا. حيـثُ يُلاحـظ بـأن الطـرح في التسـمية يـزاوج مـا بـين الصوفيـة، والواقعيـة، والكلاسـيكية، وتسـايرها العاطفـة المؤدلجـة، وخاصـة في الشـعر العمـودي، ونمذجـة مـن شـعر سرديـة التفعيلـة، وكـما في مجاميـع وقصائـد «الفيتـوري»، التـي اصطبغـت بملامـح أفريقيـة، عـلى نحـو مـا نـراه بمـا تتجـلى عليـه «غلبـة الطابـع الأفريقـي باهتـمام الشـاعر في مراحلـهِ الأولى

في عـدة مظاهـر، لعـل اسـم أفريقيـا عنوانـاُ عـلى دواوينـهِ الثلاثـة الأولى «أغـاني أفريقيـا» و«عاشـق مـن أفريقيـا» و«اذكرينـي يـا أفريقيـا»، التـي صـدرت في تلـك المرحلـة. حتـى ظننـتُ المقاربـة الملتصقـة بينهـم وبـين شـعراء أفريقيـا بقصائدهـم المسـماة عـلى أكـثر التوظيـف: بـ [أفريقيـا] على عكـس شـعراء التفعيلـة وشـعراء قصيـدة النـثر، وقـد رأينـا بـأن أكـثر النصـوص موظفـة بذهنيـة جمعيـة شـمولية اتخـذت مـن اسـتيعاب الواقـع اليومـي المعـاصر، وفهمـهً والظـروف الـذي تُحيـط بـه، حتـى أوقعتـهُ في محليـة لـن تتجـاوز الحـدود، عكـس شـقيقاتها مـن البلـدان العربيـة، فظلـت محاطـة بذلـك المنـاخ مـن الاشـتغال المحـلي، بمـا يقـترب مـن منظـور كُتـاب القصـة والروايـة، وهـي الرؤيـة التـي تخطـت مـا كان معهـوداً مـن نظـم روى مجبولـة عـلى العاطفـة، والمخزونـة ردحـاً مـن الزمـن. لقـد اطلعنـا عـلى الكثـير مـن القصائـد التـي رأينـا فيهـا ظاهـرة العاطفـة في توظيـف العنونـة المطروقـة بكـثرة، أمـا مـن النصـوص مـا كان فـوق الإبـداع وخاصـة في قصائـد النـثر والتفعيلـة، منهـم مـا يسـتحق الاهتـمام الزائـد بتجربتـهِ، والآخـر يبـدو بعيـداً عـن الشـعرية التـي نتوخاهـا في الأدب.

المطلب الثاني: طقوس راجلة لأفق مفتوح.

تُحيلنـا العتبـة القرائيـة لـ قصيـدة غربـال المطـر لـلشاعر محجـوب كبلـو الى مديـات بعيـدة، ورؤىً توظيفيـة عيانيـة، اتبعهـا بخطـوات تدريجيـة، وهـو يتجـول في حقـول مزهـرة بالنـماء والخصـب، وبحيويـة جـوال سـائر في ممـرات ضيقـة مـن الأماكـن وكأنـهُ في «موسـم الهجـرة الى الجنـوب» تضـاداً في الجهـة، أو تناصـاً - بعـض الـشيء - مـع الـروائي «الطيـب صالـح» في «موسـم الهجـرة الى الشـمال» عـلى الرغـم مـن اختـلاف عالميهـما في البحـت، لـذا وظفـا رؤاهـما كلَ حسـب مشـاهداتهِ. هـذه العتبـة المُبهـرة في تناقضاتهـا، وتضاداتهـا، ومفارقاتهـا، التـي تـشي الى عنونـة قيمـة تلائـم «قصيـدة النـثر» لاسـيما وأنـه مـن مؤسسـيها الأوائـل مـع ثلـة مُبدعـة بتفاعلهـا وابداعهـا حيـث يقـول: «في السـبعينات كانـت ظهـيرة شـمولية نمـيري رغـم علمانيتهـا، واجتمعنـا ونحـن عصبـة عـلى أصابـع اليديـن، كأننـا عـلى موعـد مـع مطلـب الحريـة، فتكونـت عـلى نسـق بـري تمامـاً «جماعـة الغجـر، وهـي متزامنـة مـع حـركات الشـباب العالميـة، هـذه الجماعـة تأسسـت في

أم درمان عام 1970 على يد ثلاثة من الكُتاب الشباب وهم محمد عثمان، وسامي يوسف، ومحجوب كبلو[1].

ليس من السهولة أن تختار بتقديمك للشعر العربي في السودان، «ذلك لأنك سوف تجوس خلال غابة كثيفة متشابكة الأغصان، ربما تستحيل الرؤية فيها أحياناً، وربما تدخل في متاهة تضلَ فيها القافلة، ولكن كان لابد من التصدي لهذه المهمة الجليلة بالرغم من كل المخاطر والصعوبات»[2]. نعم كان في الحسبان ذلك بالنظر إلى وجود العديد من الشعراء هناك، فوقع اختياري على شاعر من قصيدة النثر التي وجدت فيها ما يفي بغرض الرؤية السردية، وهي الرؤية التي أجاد فيها الشاعر في قالب تكويني فأضحت مفارقة واعية بحكم التسمية المستمدة من طريقة بنائها وانبثاقها السردي.

والشاعر بتوظيفه قوة اللغة السردية، قد ابتعد كثيرا عن واقع الدلالات الشعرية العمودية، بمجازات وألاعيب ومراوغة للغة التي تبتغيها قصيدة النثر. هذا العنوان المُثير ينقلنا الى حقائق الطبيعة السردية بمساربها من حيث مثول الرؤية أمامه في كل خطوة. وفي هذا الصدد يمكن أن يُقال للذي يتأبط الواقع بكل أزماته أن يتقبل هذا القالب «غربال» وما يحتويه من التضاد السيال، وفي هذه الحال لا بد أن نذكر له المثل السائر: «الشمس لا تُغطى بغربال؛ كي يعي، أو يتقبل، ما يجعله مستقرا على وتيرة واحدة من هذا العنوان بحسب المسايرة والتشبيه. فغربال «كبلو» ينقي المادة من الشوائب، حتى السيالة منها مجازيًا، وحتى لو تساقطت من علو مثل «المطر». حيث كانت طقوسها أي «القصيدة» تتوالى من فقرة لأخرى كي تتجلى للمتلقي، فكان بدءاً من المستهل الموارب بما في ذلك لحظة القفلة النهائية، على نحو ما ورد في هذا النص:

فتحت الشمس نافذة الغيم

(1) كبلو – عبد النبي، صحيفة التحرير «السودان»، مفجرة أسئلة الهامش والمركز، 9 - نوفمبر 2017-.

(2) مجذوب عبدوس، مجلة العربي الكويتية، كتاب في مجلة، مختارات من الشعر السوداني، العدد 599، يونيو 2005. ص25

وجففت قميصي للموعد[1]

.....

كنت في الطريق إليك

وكان سيد الماء في كامل أناقته

السترة السحابية

والمنديل الأحمر

عصا الطحلب

وقبعة النعاس

في ركن قصي الحدّاد الخفي

يصلح غرابيل المطر[2]

يبدو استحضار هذه الأشياء والأدوات التي رافقت سفرته، من خلال هذا الوصف الدقيق وكأنه في نزهته، رحيله، تجواله.. قبل البدء، فقد أختار الطريق الواصل بينهُ وبين الطبيعة، الحبيبة مجازاً، الهجرة جوازاً.. كما وظفها بحكمة «سيد الماء» كونه يمتلك صنبور الماء الافتراضي، والترعة والشريعة. وفي خضم ذلك كان انعكاس الحياة يطالهُ في مسيرتهِ تلك، متبختراً بهندامه مثل «عمدة» الريف او اقطاعي «العُزبة»، وقد خلتهُ يتبختر بسترة سحابية، ومنديل أحمر؛ لرمز يعنيه في إشارة معلومة إلى المجتمع ربما، في حين تشي قبعة النعاس، كلها إلى تنقية «الماء» بغربال، ولعل توظيف هذه الاستحالة - الممكنة – تتماثل مع «قصيدة

(1) محجوب كبلو.. غربال المطر، صحيفة الرواكبة الإلكترونية، الرابط https://2u.pw/ukmAa3V.

(2) المصدر نفسه.

النـثر» التـي تتقبـل الخـرق العقـلاني ومجافـاة الحقيقـة والمواربـة، لاسـيما وأنـه أحـد روادهـا ومؤسسـيها. بتبخـتره يتـوكأ عـلى «**عصـا الطحلـب**» التـي يهـش بهـا مـا يلاقيـه مـن أشـياء تعرقـل مسـيرتهِ. وكـما قيـل في نصوصـه التـي وظفهـا مـن نظراتـهِ في الحقـول والمراعـي والمسـطحات، مـن شـأنها أن تسـهم في أن يكـون راهـب المـكان في سـفره: «فهـي نصـوص تكمـن قوتهـا في قدرتهـا عـلى تأجيـل معناهـا باسـتمرار، وفي نزوعهـا المُلـح نحـو مسـالك مختلفـة حتـى داخـل القصيـدة الواحـدة»[1].

كانـت عـوالم الرؤيـة مكشـوفة ومنثـورة في الهـواء الطلـق دونمـا أن يعـصر ذاكرتـهِ بخيـال يوظفهـا. لـذا نـرى أن أكـثر المفـردات التـي وردت قـد زجهـا بعنايـة مركـزة، أو قُـل: وظفهـا مـن الطبيعـة الزاخـرة والزاهـرة بعنـوان الخصـب والنـماء، التـي كشـف عنهـا في تجوالـه وهـو سـائر وسـط الحقـول حيـث الأفـق المفتـوح عـلى مـدى البـصر، وهـو العابـر المديـات، والواصـل إلى المنابـع، حيـث الأنهـار والمسـطحات المائيـة المتوهجـة والمشـعة، والغابـات المتشـابكة، وكأنهـا اسـتلهام مـن طبيعـة أرض «النيلـين» الزاخـرة بالخصـب والاخـضرار، فـكان «المـاء» محـور هـذا التوظيـف وكأنـه المـدار الـذي ترتكـز عليـه الطبيعـة، أو كأنـه هـو سـيد هـذه العـوالم، فـكان لـه أن ينعـم نحـو هـذه الأرجـاء مبتعـداً عـن تلـوث المدينـة، فأضحـى السـائح «الجـوال»، بتلـك الـرؤى البعيـدة عـن جوهـا الخانـق، كي يـروم مبتغـاه، ويصـل إلى غايتـه وحيـدا، تشـاطره الغربـة، وترافقـه الوحـدة، وحتـى التوحـش، الـذي انـبرى بتفـرده، يسـاير أجـواء المـكان مـن حـين لآخـر.

يا بنات الجنوب

أحلفكن بغرابيل المطر

وحدّادها الخفي

وبطيور أنزارا

---

(1) محجوب كبلو.. غربال المطر، صحيفة الرواكبة الإلكترونية، الرابط https://2u.pw/ukmAa3V.

وكُورالها الأنثوي

بالرمح

وبالنبع

وبالظباء

وبنوافذ المسلمين المفضية إلى السماء

لا تدعنني أنام

كيف وقد زأر الزهر

وكفت عن الفحيح **المدام**.[1]

ثـم توالـت عوالمـه الأخـرى بتصاعـد مـع كل حركـة يخطوهـا، وتتغـير ملامـح الأشـياء تباعـاً، وفـق البيئـة والجغرافيـة التـي تسـاير مشـاهد سرديـة حقيقـة وظفهـا في هـذه المسـارب، بعـد أن صادفتـهُ في أثنـاء انحـداره إلى جهـة الجنـوب المكتظـة بعوالمهـا، وهـو سـائر بتـؤدة الخطـى الجـذلى، ومـن فـرط الدهشـة يحلـف بـ الغرابيـل، والرمـح، والنبـع، والزهـر، والظبـاء، حتـى يرفـع بـصره بنافـذة مفتوحـة مـن غيـم، ومـن عـين تُبـصر السـماء، وفي المقابـل كان النـوم مجافيـاَ في هـدأة الليـل حيـث انطبـق الزهـر، ومـن خـلال هـذا المقطـع تبـدو فيـه رائحـة طقـس دعـائي؛ باسـتغاثة رجـاء والتـماس مـن حيـث الأسـطر المتواليـة عـلى افـق مفتـوح للدعـاء، لـذا تحجمـت «**المـدام**»، وكفـت عـن فحيحهـا بنشـوة اسـتراحة ليليـة؛ مـن تعـب قطـع المسـافة، ومـن هجـرة، ومـن غربـة تلاقيـه عاجـلاَ، وقـد ابتغاهـا برضـاء النفـس، ولعـل المتلقـي يلاحـظ هنـا أن المشـاهدات في القصيدة هـي «أفقيـة»، والـرؤى «علويـة» تتصاعـد مـع الـرؤى في طقـوس باهـرة في التوظيـف، مـن حيـث التوهـج والإضـاءة، حيـث اسـتعمل فيهـا الاسـتعارات المجازيـة والتشـبيه والتوريـة وغيرهـا مـن

(1) المرجع نفسه

التقنيـات البلاغيـة، فضـلا عـن أنـه الشـاعر المعـروف بـروح غجريـة سـائرة الى مجاهيـل قـد لا تصادفـه مـرة أخـرى.

الله لي

للخمر نكهة الأبد

ولبشرة الحبيب ملمس الظلام

ولقلب العاشق حبل من مسد

يشده إليكن

وقمر يشع لدى الابتسام

ويسقط الشعاع

على موجتين

أو على كرمتين

من هديل الحمام.[1]

يسـتمر الشـاعر في سرديـة المـتن القـرائي، ويطلعنـا عـلى عـوالم مضمـرة عـن أبصارنـا، بعيـدة ركنـت في أقـصى النظـر؛ لـذا أجـاد الشـاعر في صياغتهـا بطريقـة إيحائيـة، لمـا يـراه في الطبيعـة، بعـد أن اختمـرت الفكـرة في قريحتـه، وتجسـدت عـلى الـورق كلوحـة اسـتوائية. وعـلى وفـق ذلـك يـرى المتأمـل الألـوان وكأنهـا تلائـم لحظـة التكويـن وولادة النَـص حتـى العسـير منـهُ؛ رغـم أنـه لا يمتلـك منهـا أي شيء؛ لفنائهـا، أو تيبسـها، وتلاشـيها مـع اليابسـة، فتذروهـا الريـح الى البعـاد، سـوى

(1) محجوب كبلو، قصيدة غربال المطر.

«اللـه» الـذي قـال في مسـتهل المقطـع «اللـه لي»، بصـورة دلاليـة، ترادفـت فيهـا الأشـياء الروحيـة والماديـة في زخـم هـذا التوظيـف القرائنـي المشـوب بنكهـة الخمـر، وملمـس الظـلام، وهديـل الحـمام، والموجـة، والكرمـة، والشـعاع، والابتسـامة... وغيرهـا مـن المتضـادات الحياتيـة، فكانـت قصيـدة مخمليـة بلوحـة مُبهـرة تلاحقهـا العـين والخيـال معـاً.

كنا نهدم جسوراً

بين فراديس

بلون زغب الثواني

[بفتات] بقبلاتنا

ونرقب أبراجاً مؤقتة

في مياه استحمامك

ثم نخرج حذرين

لاقتناص أقواس قزح المتنكرة

في أردية السحالي

ونلقي شباكنا على الرخويات

الملتصقة بقاع الموسيقى.[1]

يبـدو عـلى الشـاعر أنـه أمعـن في عمـق الرؤيـة بتأويـل فلسـفي وحداثـة تسـاير العتبـة، فدخـل معـترك التفاصيـل الدقيقـة مـن الهـدم مـا بـين الفراديـس، كي تكـون المحصلـة التسـاوي، بمـا يتمحور

(1) محجوب كبلو، قصيدة غربال المطر.

مـن مفـردات «**زغـب، قبـلات، أبـراج، مؤقتـة، المياه، أقـواس، أرديـة**»، هـذه أدوات معماريـة النص الـسردي، وبنـاء أركانـه، فـكان تعريفـه للأشـياء، ومـن ثـم رصـف المفـردات الملائمـة بعنايـة مهنـدس رصـين في السـبك. لـذا يعُـد الشـاعر «محجـوب كبلـو» أحـد مؤسـسي قصيـدة النـثر السرديـة في السـودان بحـق، متناغـما مـع أصـوات قديمـة وجديـدة.. مـن أمثـال عبـد اللـه جـلاب، والصـادق الـرضي، ونجـلاء عثـمان التـوم، وربيعـة هـارون، وأسـماء كثـيرة تجسـد عـلى طريقتهـا ذلـك التـوق الى الحداثـة، الـذي أشرنـا إليـه في مسـيرة تتداخـل مـع حركـة الشـعر العـربي، ولا تنفصـل عنهـا»[1]، حيـث يمتلـك خاصيـة معرفيـة في توظيفـه الأسـلوب الـسردي في قصيـدة النـثر، وفـق حـالات وتحـولات الحيـاة بمضامينهـا، وهـو مـا عـبرت عنـه قصيـدة التـي تسـتوجب التغيـير الحتمـي.

لعـل تحـدي التحـولات الاجتماعيـة أفـضى الى اقتحـام قصيـدة النـثر رغـم رسـوخ الشـعر الكلاسـيكي وصـده عـن هـذا المضـمار: «أمـام هـذا الاسـتعصاء الـذي ظلـت ترهنـه الذاكرة الشـعبية للشـعر العـربي الكلاسـيكي، عانـت قصيـدة النـثر في الفضـاء العـام اختبـارًا قاسـيًا حيـال اختراقهـا ذاكـرة عامـة عـن الشـعر كالتـي أسـلفنا الوصـف فيهـا!»[2].

---

(1) المصدر نفسه

(2) محمد جميل أحمد، ذاكرة الأستثناء الشعري في السودان، "مجلة الفيصل" 1-9-2022.

قائمة المراجع والدوريات:

ـ إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3،1986م.

ـ ت. س. إليوت، منارات شعرية، دراسة وترجمة، يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1986.

ـ جاسم عاصي، دلالة النهر في النَص، الموسوعة الثقافية، بغداد، ط1،2010 م.

ـ سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1،1988م.

ـ سمير الخليل، علاقات الحضور والغياب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2010.

ـ سوزان برنار، جمالية قصيدة النثر، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، مطبعة دار المأمون، بغداد، ط1،1993م.

ـ صالح الظالمي، النص الشعري بين المتلقي والشاعر، دار المثنى للطباعة، بغداد، ط1، 2004.

ـ صالح هويدي، الخطاب الشعري الحديث في الإمارات، منشورات كتاب دُبي الثقافي، ديسمبر، 2010 م.

ـ عبد العزيز موافي، تحولات النظرة وبلاغة الاتصال، سلسلة الآداب، الهيئة المصرية العامة، ط1،1999م.

ـ عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1997 م.

ـ عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية الدلالية، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص18.

ـ عبد الله الغذَامي، تشريح النَص، المركز الثقافي العربي، ط3، 2016م.

ـ علي جعفر العلاق، حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1،1990م.

ـ فاطمة بوهراكة، موسوعة الشعر السوداني الفصيح، مطبعة بلاب، ط1، 2019 م.

ـ لورنس كورباندي كوديس، دراسة في الأدب الأفريقي الحديث، الموسوعة الصغيرة، بغداد، ط1 1987م.

ـ لويس معلوف، المُنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط21، ص780.

ـ محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2010 م.

ـ مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، دورة العدواني، أبحاث الندوة ووقائعها، الكويت، 1998م.

ـ ميشيل ساندرا، قراءة في قصيدة النثر، ترجمة أ.د زهير مجيد مغامس، بغداد، دار المأمون، ط1، 012 2م.

الدوريات

ـ أزهار فنجان، وآخرون، العتبات النصية ودورها في البناء القصصي: العنونة في مجموعة إيقاعات الزمن الراقص أنموذجاً، دورية، العراق اليوم، الرابط، https://2u.pw/Uoj1aoT

ـ عبد النبي، كبلو – مفجرة أسئلة الهامش والمركز، صحيفة التحرير- السودان 9- نوفمبر -2017.

ـ عز الدين المناصرة، الحوار المتمدن، العدد 5012، 13 - 12 - 2015م

ـ مجذوب عبدوس، مجلة العربي الكويتية، كتاب في مجلة، مختارات من الشعر السوداني، العدد 599، يونيو 2005.

ـ محمد جميل أحمد، ذاكرة الاستثناء الشعري في السودان، مجلة الفيصل، 1 - 9 - 2022

ـ مفيد نجم، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر، السياق والوظيفة، الناقد مجلة نزوى، يناير- 2009

صورة العرب المسلمين في رواية
(رحلة إلى القدس) للروائي الأمريكي صول بيلو

أ. د. إلياس خلف[1]
البريد الالكتروني
dr.eliaskhalaf@gmail.com

---

(1) أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة البعث، دكتوراه في جامعة ليفربول، بريطانيا، 1992، منحة فولبرايت الأمريكية، جامعة نيويورك، 2002م.
تسلّم عدّة مناصب مهمّة ومنها عمادة المعهد العالي للغات بجامعة البعث، 1999-2001م.
وكذلك رئيساً لقسم اللغة الإنكليزية 2003-2007م، وعُيّن رئيساً للقسم مرّة أخرى عام 2014-2018م.
من اهتماماته البحثية المهمة (الأدب العربي والإنكليزي، الترجمة، تعليم اللغة الإنكليزية للناشئة وطلبة العلم). وله العديد من الأبحاث والدراسات.

The Image of Arab Muslims in Saul Bellow's Novel

To Jerusalem and Back

Abstract:

This research aims to study the image of Arab Muslims in the novel *To Jerusalem and Back* by the American writer Saul Bellow and shed light on the technical aspects of this novel. We see that its author considers the techniques of the science of Al- Badee, and employs the technique of juxtaposing binary oppositions and presents two images، the first of which is in the poor Arab neighborhoods in the city of Jerusalem, in which we see children riding donkeys, and men having Hubble bubble, as for the second picture, it is in a neighborhood of the Zionists, where people are listening to symphonies and visiting libraries that house masterpieces.

This research seeks to confirm the image of Arab Muslims as a source of anxiety for the Zionists because they are occupants who went against the principles of right and humanity.

This anxiety will vanish with the end of the occupation and the attainment of the Palestinians some of their rights.

Keywords:

Muslim Arabs, Zionists, binary oppositions, image.

صورة العرب المسلمين في رواية

(رحلة إلى القدس) للروائي الأمريكي صول بيلو

ملخّص:

يرمي هذا البحث إلى دراسةِ صورةِ العربِ المسلمينَ في روايةِ (رحلة إلى القدس) للكاتب الأمريكي «صول بيلو»، وتسليط الأضواء على الجوانب الفنية لهذه الرواية، فنرى أنَّ مؤلفها ينظرُ في تقنياتِ (علم البديع)، يوظفُ تقنيةَ مقابلةِ (الثنائيات الضدية)، ويوردُ صورتينِ، الأولى منها: من الأحياء العربية الفقيرة في مدينة القدس؛ حيث نرى أطفالاً يركبونَ الحميرَ، ورجالاً يتعاطونَ النرجيلةَ، وأمّا الصّورة الثانية فهي في حيٍّ من أحياء الصّهاينة، حيثُ يستمعُ الناسُ إلى السيمفونيات، ويزورونَ المكتباتِ الّتي تحوي أمهاتِ الروائعِ الأدبيةِ.

ويسعى البحثُ إلى تأكيدِ صورةِ العربِ المسلمينَ، بوصفهم مصدر قلقٍ وخوفٍ في نفوسِ الصّهاينة؛ لأنهم محتلونَ، ابتعدوا عن مبادئ الحقِ والإنسانيةِ، وسيزولُ هذا القلقَ بزوالِ الاحتلالِ، ونيل الفلسطينيين بعضاً من حقوقهم الشّرعية. كما يسلط هذا البحث الأضواء النقدية على صورة العرب المسلمين في رواية (رحلة إلى القدس) للروائي الأمريكي صول بيلو، الذي فاز بجائزة نوبل للآداب في عام 1976. وتندرج هذه الرواية ضمن إطار أدب الرحلات، إذ إن الروائي يسرد انطباعات صحفي أمريكي قام برحلة إلى القدس، حيث جالس سكان هذه المدينة وخالطهم، وقرأ ما كتبته الصحف، وما قالته الإذاعات حول موقف الصهاينة والغرب من مسلمي القدس.

كلمات مفتاحيّة:

العرب المسلمين، الصّهاينة، الثّنائيةُ الضّدية. الصورة

في غمـرة فظائـع مـآسي «غـزة» الصامـدة، رغـم المجـازر المروّعـة، والحصـار الجائـر، آثـرتُ أن أتقـدم بهـذا البحـث بغيـة التأكيـد أنّ المحتلـينَ الصّهاينـة، وإن اسـتنسروا عـلى المدنيّـين العـزّل، مـمَّا لا يطيـب لهـم عيـش بسـبب كابـوس الخـوف والتوجّـس الـذي يجثـم عـلى نفوسـهم فيؤرّقهـم، حـين يتسـلطّون عـلى أبنـاء غـزة. ويـأتي هـذا البحـث لينضـم إلى الأصـوات المدويّـة، لـكي يفضـح الصهاينـة الجائريـن، ويؤكـد مأسـاة الشـعب العـربي الفلسـطيني التـي تتمثـل في تهميشـهم وفـرض البطالـة القسريـة عليهـم، ووصفهـم بالإرهابيـين الذيـن يهددونهـم عـلى الـدوام. كـما يهـدف هـذا البحـث إلى ترسـيخ مقولـة مهمـة مفادهـا أن للحـق جولتـه، وإن بغـى الباطـل وعـاث في الأرض فسـاداً.

كـما يسـلط هـذا البحـث الأضـواء النقديـة عـلى صـورة العـرب المسـلمين في روايـة (رحلـة إلى القـدس) للـروائي الأمريـكي صـول بيلـو، الـذي فـاز بجائـزة نوبـل لـلآداب في عـام 1976. وتنـدرج هـذه الروايـة ضمـن إطـار أدب الرحـلات، إذ إن الـروائي يـسرد انطباعـات صحفـي أمريـكي قـام برحلـة إلى القـدس، حيـث جالـس سـكان هـذه المدينـة وخالطهـم، وقـرأ مـا كتبتـه الصحـف، ومـا قالتـه الإذاعـات حـول موقـف الصهاينـة والغـرب مـن مسـلمي القـدس.

وتزمـع هـذه الدراسـة عـلى التركيـز عـلى الجوانـب الفنيـة لهـذه الروايـة، فتؤكـد أن مؤلفهـا ينظـر في تقنيـات علـم البديـع، حـين يوظّـف تقنيـة مقابلـة الثنائيـات الضديـة، ويـورد صورتـين: أما الصـورة الأولى فتلتقطهـا عدسـته الفنيـة في حـي مـن الأحيـاء العربيـة الفقـيرة في مدينـة القـدس، حيـث يـرى أطفـالاً يركبـون الحمـير في الشـوارع، والفرحـة تغمرهـم، وينظـر في المقاهـي فيجـد رجـالاً عربـاً يتعاطـون النرجيلـة الشـعبية، ويضيعـون أوقاتهـم سـدىً بسـبب سياسـة فـرض البطالـة القسريـة.

وتُبرز الصورة الثانية أحياء الصهاينة التي تتسم بمظاهر الرقي المادي والفكري والفني والاجتماعي، فنراهم يستمعون إلى السيمفونيات العالمية، ويزورون المكتبات الفخمة التي تكتنف أمهات الروائع الأدبية والمؤلفات الأكاديمية الشهيرة.

إن وضع صورة فقراء مسلمي القدس إزاء صورة مترفي الصهاينة، دلالة جلية على تأكيد الروائي لفكرة استعلاء الغرب والصهاينة، (بوصفهم وافدين من دول غربية). ومعلوم أن فكرة الاستعلاء الغربي تشكل حجر الأساس في الفكر الاستشراقي، فالصهاينة هنا (وهم غربيون، على الأغلب) أتوا إلى فلسطين التي كانت، كما يدّعون في الرواية، أرضاً تستغيث بمن يزرعها ويعتني بها.

بيد أن النظر الفاحص يشير إلى أن يهود فلسطين لا يطيب لهم عيش؛ لأنهم يرزحون تحت وطأة كابوس خوف وقلق وليدي إحساس خفيٍّ، يذكّرنا بقلق ملوك مسرحيات شكسبير الذين اغتصبوا تاج الملكية وعرشها، فلم يشعروا البتة بشرعية مناصبهم.

ولد الروائي الأمريكي صول بيلو Saul Bellow. في كندا عام 1915، ونشأ وترعرع في مدينة شيكاغو في الولايات المتحدة الأمريكية. وحاز على درجة الإجازة في الأنثروبولوجيا، وهو علم يعنى بدراسة بني البشر، وتطور عاداتهم ومعتقداتهم. وعمل أستاذاً زائراً في جامعتي برينستون وواشنطن في الولايات المتحدة الأمريكية. وعاش في مدينة باريس الفرنسية، وسافر إلى مختلف البلدان الأوربية. ونال شرف عضوية العديد من المؤسسات الأكاديمية والثقافية الرفيعة المستوى. وكتب العديد من الروايات فنال جائزة نوبل للآداب في عام 1976، وهذا ما جعله أول كاتب أمريكي يفوز بهذه الجائزة التقديرية، بعد الروائي الأمريكي جون شتاينبك في عام 1962.[1]

تندرج رواية (رحلة إلى القدس) للروائي الأمريكي صول بيلو ضمن أدب الرحلة، وهو جنس أدبي ذائع في آداب العالم، كما يتجلى في الزاد الوافر الذي يمدّنا به ج. أ. كدن في

(1) روائيون أمريكيون لوليم هارولد، جامعة برينستون، برينستون، أمريكا، 2000، ص190. (بالإنكليزية)

(معجم المصطلحات الأدبية ونظرية الأدب).[1] يعدُّ كتاب (رحلات رئيس ربابين مصر) (القرن الرابع عشر قبل الميلاد) لمجهول، من بين أقدم ما دُوّن في هذا المضمار. وحفلت المؤلفات التاريخية للمؤرخ الإغريقي هيرودوت (القرن الخامس قبل الميلاد)، بوصف شائق لأسفاره إلى مصر وأفريقيا وبلدان أخرى. ومن بين الكتّاب الرومان القدامى نذكر غايوسسولينوس (القرن الثالث الميلادي)، الذي وصف ما شهده في أثناء رحلاته إلى بريطانيا وآسيا. وسطَّر الرحّالة الصيني فا-هيان (القرن الخامس الميلادي) ما رآه في رحلاته إلى الهند. وكان للرحالين العرب باع طويل في هذا المجال؛ إذ أسهموا في إنشاء ما عرف بـ «الأدب الجغرافي». فابن بطوطة (القرن الرابع عشر الميلادي) خطّ ما شهده في رحلاته إلى الشرق الأقصى، وأفريقيا، وجنوبي روسيا، ومصر، وإسبانيا، وبلادٍ أخرى. وقام الرحالة المغربي الحسن بن محمد الوزان (القرن السادس عشر الميلادي) بكتابة ما عاينه في رحلاته إلى بلدان منطقة البحر المتوسط.[2] وأما الأوروبيون في العصور الوسطى، وما بعدها، فقد أخذوا يتجهون إلى شتى أنحاء العالم، ويجوبون الأرض براً وبحراً، وكانوا دبلوماسيين، أو مبشرين، أو محاربين، أو أطباء، أو مستكشفين، أو بحارة.[3] وما من شك في أن مهن هؤلاء الرحالين تشي ببواعث سفرهم.

يرى الناقد الكبير إدوارد سعيد، أيضاً، أن أدب الرحلة (وخصوصًا الذي يتناول الشرق)، والاستشراق بصورةٍ عامة، كانا أداة ثقافية دعائية، تهدف إلى تسويغ إيديولوجيات الغرب، التي تنطوي على إبقاء سيطرته على الشرق الذي برز بوصفه الآخر.[4] فالغرب ينظر إلى الشرق من زاوية التفوق العرقي - أولاً - والتفوق السياسي والعسكري ثانياً. وأدّت هذه النظرة إلى تعزيز الإحساس بالتفوق والغلبة في ذهنية الغربي، الذي رأى في الآخر (الشرقي) مجرد مخلوق بدائي تابع دُون[5]، ويؤكد إدوارد سعيد - أيضاً - أن للشرق سحره

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية ونظرية الأدب لـ ج. أ. كدن، لندن،1976، ص937. (بالإنكليزية)

(2) المرجع نفسه، ص8 - 973 . وانظر، «الذات والآخر في أدب الرحلة أو البلاد الإسلامية والبلاد الأخرى في إيديولوجية الخطاب الجغرافي القديم» للدكتور لطفي دبيش، في أبحاث ندوة الأدب المقارن ودوره في تقارب الشعوب، دمشق،2005، ص317 -320 .

(3) J. A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, The Estate of J. A. Cuddon P 937, 2012

(4) إدوارد سعيد، الاستشراق، لندن، 1978، ص3. (بالإنكليزية)

(5) المرجع نفسه، ص7 - 8.

فـي ذهنيـة الأدبـاء الغربييـن. علـى نحـو مـا نجـده عنـد الشـاعر البريطانـي جـورج بايـرون George Gordon Byron (1788-1824) والشـاعر والروائـي والمسـرحي الفرنسـي فيكتـور هيغـو Victor Marie Hugo (1802-1885)، نظـرا إلـى الشـرق بوصفـه خلاصـاً وأرضـاً بكـراً.[1] وأمـا الشـاعر والمسـرحي الألمانـي ج. غوتـه Johann Wolfgang von Goeth، (1749-1832)، فقـد بـث حنينـه إلـى الشـرق فـي قصيـدة «الهجـرة». ويجـدر التأكيـد هنـا أن عنـوان القصيـدة يشـكل عتبـة نصيـة، بوصفـه إشـارة قرائيـة، تسـاعد المتلقـي علـى تـذوّق القصيـدة وإدراك مـرام مؤلفهـا[2]، فكلمـة «هجـرة»، التـي دخلـت اللغـة الألمانيـة واللغـة الإنكليزيـة، تحمـل دلالـةً تشـاكل فـي إشـارة إلـى مصطلـح «الهجـرة» فـي اللغـة العربيـة: «الفـرار مـن مـكان تحـدق بـه الأخطـار».[3]

يستهل غوته قصيدة بقوله:

الشمال والغرب والجنوب ينهارون،

وعروش الملوك تنثلّ، وممالكهم تضطرب:

لذا، اهرب إلى الشرق، فهو الأساس،

فهناك تنعم بالنسيم العليل، الذي أغدقه الله على أبي البشر!

وهناك يحلو الحب والشراب والغناء،

فالشباب يتجدد من ينابيع الشرق الثرة.

ويتحدث غوته عن قداسة الشرق فيضيف قائلاً:

---

(1) المرجع نفسه، ص167.

(2) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت.. من النص إلى المناص، دار الاختلاف، 2019، عن عتبات لـ جيرار جينيت، باريس 982، ص8-10. وانظر: مدخل إلى عتبات النص لـ بلال عبد الرزاق، أفريقيا الشرق، المغرب،2000، ص35 - 36.

(3) قاموس وبستر الجديد لـ مريام وبستر، سبرينغفيلد، الولايات المتحدة الأمريكية،1979، ص526. (بالإنكليزية)

في الشرق أول خلق الله،

وعليهم أنزل الله كلامه،

ونفوسهم ماتزال زكية

طيبة طاهرة.[1]

تشير عنونة القصيدة بكلمة «هجرة» (العربية الأصل والدلالة)، وبما تحتويه من مضامين القصيدة الدينية؛ إلى استلهام غوته لقصة الهجرة النبوية؛ إذ خرج النبي محمد صلى الله عليه وسلم من مكة المكرمة، إلى المدينة المنورة، فراراً من أذى قريش، وهروباً بدينه.

وعلى ضوء هذه الفكرة، يمكننا القول: إن هذه القصيدة تمثّل الهجرة من الغرب إلى الشرق المقدس، حيث تزكو النفس وتطهر وتنقى من كل عيب ودنس. وتبرز هذه الرواية سرداً للرحلة إلى القدس؛ إذ يفتتح الكاتب روايته هذه بعبارات تشير إلى وصوله إلى هذه المدينة:

الإجراءات الأمنية مشددة على الرحلات الجوية إلى (الكيان الإسرائيلي)،

فهناك أجهزة إلكترونية لتفتيش الحقائب والرجال والنساء.[2]

لكن هذه العبارات، في النظر الفاحص، تؤدي وظيفة أخرى، فهي ترسم صورة حية لحالة الرعب والتربّص، التي يعيشها أهالي هذا الكيان المصطنع، وعلى ضوء مشهدية الذعر والحيطة هذه، ندرك أن سكان هذا الكيان يشعرون أنهم مستهدفون على الدوام. وتنطوي هذه المشهدية - أيضاً - على صورة خفيّة لمسلمي فلسطين، بوصفهم خطراً يتهددهم، وينذرهم.

---

(1) كتابات غوته تح. ستيفن سبندر، المكتبة الأمريكية الجديدة نيويورك،1958، ص263-263. (بالإنكليزية) وانظر: الاستشراق لـ إدوارد سعيد، ص،167.

(2) رحلة إلى القدس، لـ صول بيلو، بينغوين، لندن، نيويورك، 1976. ص1 (بالإنكليزية)

تتبدى أهمية هذه الصورة، حين نرى أنها تشكل فاتحة الصور النمطية لمسلمي فلسطين، التي تشيع في ثنايا هذه الرواية. وتتكشف هذه الصورة حين يشير الروائي إلى الفدائيين الفلسطينيين، فيرى أنهم إرهابيون.[1] ولعل ما يلفت النظر هنا، أن كلمة «فدائي» قد دخلت إلى اللغة الإنكليزية بعد أن غيّرت وسائط الإعلام الأمريكية دلالاتها العربية الأساسية. فكلمة «فدائي» لغة، تعني «مجاهد في سبيل الله، أو الوطن، مضحياً بنفسه».[2]

وأما كلمة «الفدائي» الإنكليزية، فتعني عضواً في مجموعة عسكرية تعبر على (الكيان الإسرائيلي) تحديداً.[3] وتنطوي كلمة «مجموعة عسكرية»(Commando) على دلالات إرهابية، وتكون مهمتها الرئيسة هي الإغارة على العدو، ومهاجمته وترويعه.[4]

بيد أن هذه الصورة النمطية والخاطئة والمغرضة للفدائيين الفلسطينيين، تخفق في تأكيد وظيفتها، لأن الروائي يرتكب زلة لسان، فيرى أن هؤلاء الفدائيين الفلسطينيين ينظرون إلى الصهاينة، بوصفهم محتلين مغتصبين؛ الأمر الذي يسوّغ ما يفعلونه في سبيل استرداد أرضهم السلبية:

تشير مراجعة حديثة العهد لسيرة ذاتية لفدائي بارز إلى أنه يرى في الصهاينة مستعمرين.[5]

وفي ضوء ذلك، تبرز أهمية الإشارة إلى رؤية هذا الفدائي للصهاينة، بوصفهم مستعمرين في ظلال الهواجس النفسية الخبيئة، التي تساور الصهاينة، فتقضُّ عليهم مضاجعهم. وتبدو هذه الهواجس وليدة إحساسهم باستعمارهم لأرض ليست بمسقط رؤوسهم.

وتتمظهر فكرة عدم شرعية الكيان الصهيوني حين يستثمر الروائي تقنية المقابلة البديعية، فيقول:

---

(1) المرجع السابق، رحلة إلى القدس، ص9.

(2) لسان العرب، لـ ابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، 1986، مادة «فدي».

(3) قاموس وبستر الجديد، (مصدر سابق)، ص416.

(4) المصدر نفسه، ص223.

(5) رحلة إلى القدس، مرجع سابق، ص9.

يقع انفجار جديد خارج مقهى في شارع يافا، فيموت ستة أشخاص

ويجرح العـديد. وهنـا نشعر بالألم فنترك شرابنا. ويساورنا قـلق

عنيف بينما نتناول طعام العشاء.[1]

ويتابع الروائي حديثه، فيظهر هواجسه الدفينة؛ حين يسترسل قائلاً:

تنفجر القنابل في كل مكان وتلقى المتفجرات الديناميتية في لندن،

فلا أحد يشك بحق إنكلترا الأساسي في الوجود.[2]

إن توظيـف تقنيـة المقابلـة البديعيـة في ظـلال المقارنـة بـين ردود الفعـل، واضحـة عـلى إثـر حـدوث هـذه الانفجـارات في الكيـان الصهيـوني، وإنكلـترا، ودلالـة جليـة عـلى هاجـس القلـق، والإحسـاس ببطـلان ادعاءاتهـم وزيفهـا، ففلسـطين ليسـت إلا مجـرّد مـكان سـكناهم الجغـرافي؛ لأنهـم وفـدوا إليهـا مـن البلـدان التـي ولـدوا فيهـا، وترعرعـوا، واكتسـبوا ثقافتهـا. وتتجـلى هـذه الفكـرة في ظـلال أداة المقابلـة البديعيـة الفنيـة أيضـاً، حـين يشـير الـروائي إلى اختـلاف اهتمامـات الصهاينـة الأوربيـين؛ إذ يؤكـد أن الصهاينـة الذيـن هاجـروا مـن روسـيا، يظلّـون يناقشـون الإيديولوجيـات الماركسـية، وأمـا الألمـان الصهاينـة فهـم منكبّـون عـلى قـراءة مسرحيـات غوتـه وأشـعاره. وأمـا الإيطاليـون الصـهاينة فإنهـم يسـتمتعون بموسـيقا الـبروك الإيطاليـة.[3]

والحـال هـذه، تُظهـر اهتمامـات هـؤلاء الصهاينـة الأوربيـين اختـلاف قومياتهم وثقافتهـم. وعلى ضـوء هـذه الفـروق الإيديولوجيـة والثقافيـة، يمكننـا أن نـدرك شـبح الخـوف، الـذي يربـض عـلى أذهانهـم. فهـم يعـون معضلتهـم، بوصفهـم دخـلاء في وطـن لا يمتّـون إليـه بصلـة. ومـا أسـطورة «أرض الميعـاد» إلا مجـرّد ادعـاء زائـف، يهـدف إلى تبريـر اسـتيطانهم العـدواني.

---

(1) المصدر نفسه، ص25.

(2) المصدر نفسه، ص25.

(3) المصدر نفسه، ص30.

وأما مسلمو فلسطين، فهم متمسكون بأرضهم، ولا يفرّطون في قضيتهم المصيرية، وتتجلى هذه الفكرة حين يُورد الروائي آراء الفلسطينيين، الذين يجمعون على عروبة بلدهم، وعلى عدم تقبلهم لوجود الصهاينة على تراب فلسطين، التي تمثل لهم ماضيهم، وقوميتهم، بوصفهم أبناءها الأصليين.[1] والجدير ذكره هنا، أن الروائي يمضي قُدماً في تصوير عدم تقبل مسلمي فلسطين للوجود الصهيوني، بخاصة حين يرى مأساة جديدة، تنتظر صهاينة الكيان الإسرائيلي، ويؤكد أن إجماع الغرب الاستعماري على إرسال اليهود الأوربيين إلى فلسطين، قد ينطوي على إعداد لمذبحة جماعية؛ على غرار ما جرى في ألمانيا في عهد القائد النازي أدولف هتلر Adolf Hitler، بعد أن عاثوا في الأرض فساداً. إلّا أن محاولة الروائي استعطاف القرّاء لا تؤتي أكلها البتة، فالقرّاء ينفرون مما فعلت آلة البطش والتدمير الصهيونية، التي قتلت الأبرياء وشرّدت الجموع الغفيرة من العزّل، كما جاء في أحاديث ساسة الكيان الصهيوني المتغطرسين وهم يبتهون بفظائعهم: لن نشرك الفلسطينيين في الحكم معنا.... لقد أصبحنا أكثر عدداً من المسلمين والمسيحيين في القدس، بعد أن كانوا يشكلون الأغلبية قبل عام 1948.[2]

ويتابع بيلو تقديم الصور النمطية لمسلمي القدس، فيلتقط صورة لما شهده في أحد أحياء المدينة القديمة، ويقول: كانت كباش صغيرة السن توضع في شاحنة لتؤخذ إلى المسلخ، فحاولت الهرب، إلا أن العمال العرب أمسكوها من صوفها، وقذفوها إلى الشاحنة، وهم يتشاتمون بقبيح الكلام.[3]

يسخر الكاتب من طريقة الذبح هذه لأنها قاسية فيعلق قائلاً: متى سنوقف هذا الذبح ونصبح نباتيين فنأكل الخضار والحبوب والفواكه؟[4]

---

(1) المصدر نفسه، ص38.

(2) المصدر نفسه، ص40-44.

(3) المصدر نفسه، ص42.

(4) المصدر نفسه، ص42.

تُبرز دعوة الروائي إلى نبذ ذبح الحيوانات على هذا النحو رغبته في انتقاد سلوك عرب القدس، الذين لا يرى فيهم سوى القسوة والفظاظة وبذاءة اللسان. وهنا تتمثل فكرة الاستعلاء الغربي، التي تقوم على دعاوى السعي نحو تحضير الشرق؛ أي سعيهم من أجل تمكين الشرقيين من التخلّق بأخلاق الغرب وعاداتهم. وهنا يظهر زيف ادعاءات الصهاينة المحتلين بأن جلّ اهتمامهم يكمن في إقامة مجتمع عادل في كيانهم: إننا أتينا إلى هنا (أي فلسطين المحتلة) لنبني مجتمعاً عادلاً.[1]

ولكن سرعان ما ندرك أن هذا الشعار أجوف وعارٍ عن الصحة. فعرب فلسطين لا يتمتعون بحقوق تماثل حقوق الإسرائيليين المحتلين: إن حالة العرب في (الكيان الإسرائيلي) غامضة، فهم لا يتمتعون بالحقوق التي يتمتع بها الإسرائيليون.[2] وواقع الحال أن عرب فلسطين فقراء، كما تؤكد أحداث هذه الرواية الوثائقية.

ترصد عدسة الروائي الفنية مشهداً يمثل مأساة أطفال فلسطين في الأحياء القديمة من القدس:

> في الأزقة العديدة يركب الأطفال الحمير، وبعضهم يلعب بالكرات
>
> المطاطية، وآخرون يشعلون النار في السطول المعدنية لأن الطقس بارد.[3]

ولا ريب في أن هذه الصورة تعكس زيف ادعاءات المحتلين؛ لأنها تكشف إصرارهم على تهميش الأطفال الفلسطينيين بوصفهم جيل المستقبل وعدّته.

وتتضح أبعاد مأساة الأطفال الفلسطينيين حين نعلم أن رئيس مجلس مدينة القدس، ينوي أن يبني روضات ومدارس لأطفال اليهود والعرب، على نحو ما جاء في السرد: وستقوم هذه المدارس بتقديم عروض مسرحية لأطفال العرب؛ لأنهم لم يشاهدوا أية مسرحيات من قبل.[4]

---

(1) المصدر نفسه، ص15.

(2) المصدر نفسه، ص35.

(3) المصدر نفسه، ص47.

(4) المصدر نفسه، ص91.

وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه المحاولات تبوء بالفشل الذريع؛ بسبب تعنّت ساسة الاحتلال المتغطرسين. وتتجلى مأساة الرجال الفلسطينيين حين نعلم أنهم عمال البناء، الذين يبنون المستوطنات للصهاينة المحتلين، فهم مرغَمون على هذا العمل؛ بسبب سياسة التجويع وفرض البطالة عليهم:

من هذه القرى يتأتى عمال البناء الذين نراهم في القدس. وبعض

اليساريين وكبار السن من الصهاينة يتشكون من هذا الأمر. فهم

يقولون إن العمال العرب يقومون بأعمال شاقة وغير لائقة،

ويشكلون الآن طبقة مستغلة من العمال المساكين المظلومين.[1]

وتَبرز صورة الفلسطينيين بوصفهم إرهابيين، حين يحاولون التمرد على واقعهم المُذل هذا، فيتهمون بتبني مبادئ الأصولية الدينية المتشددة، وهذا ما يقدّم للكيان الإسرائيلي كل التبرير لقتالهم.[2]، وتغدو عمليات الاحتلال السبيل الوحيد لقمع هذه الحركات الأصولية الإرهابية التي تهدف إلى إبادة الصهاينة، كما يزعمون.[3]

بيد أن كل هذه الصور النمطية الخاطئة، والمغرضة، لا تستطيع إخفاء صور الصهاينة، بوصفهم محتلين مغتصبين، فالقلق والخوف لا يبارحان صهاينة هذا الكيان. وتشير القراءة المتأنية لهذه الرواية، أن لهذه الصورة جذورها العميقة في الذهنية الصهيونية، كما يؤكد الروائي أ.ب. يهوشوا Yehoshua AB، في كتابه المعنون بـ (القلق في الكيان الصهيوني).[4]

وعلى غرار هذه الرواية الوثائقية، التي تستقي مادتها من مقالات صحفية، وتقارير

(1) المصدر نفسه، ص131.

(2) المصدر نفسه، ص143.

(3) المصدر نفسه، ص143.

(4) المصدر نفسه، ص20.

قانونيـة، وحـوارات مـع أنـاس مـن شرائـح اجتماعيـة متنوعـة، يبـدو كتـاب يهوشـوا سـجلاً توثيقـاً واقعيـاً ميدانيـاً، إذ يزخـر بلقـاءات وحـوارات مـع العديـد مـن سـكان الكيـان الإسرائيـلي: مـن مدنيـين وعسـكريين وساسـة وأفـراد مـن مختلـف شرائـح المجتمـع الإسرائيـلي. ويؤكـد الـروائي يهوشـوا أن الذعـر والقلـق متأصـلان في أعـماق الصهاينـة، وأن التخـوف مـن الفلسـطينيين قـد غـدا بمنزلـة الصـداع العنيـف والمزمـن الـذي يلازمهـم.[1]

وبصـورة أكـثر عمـق، سـمى بروفيسـور يهـودي في جامعـة هارفـارد الأمريكيـة هـذا التخـوف بكابـوس «المذبحـة الثانيـة»، أو «كابـوس الإبـادة».[2] وبالنظـر إلى هـذا صـار مشـهد رجـال الـدرك الإسرائيـلي المسـلحين أمـراً مألوفـاً في مدينـة القـدس عـلى مـدار السـاعة، فهـم يفتّشـون مـن يثـير الشـك، مسـتعينين بالعديـد مـن المدنيـين المسـلحين في أثنـاء أدائهـم لمهامهـم هـذه.[3]

وصفـوة القـول: ليـس ثمة راحة أو طمأنينة في نفوس الصهاينـة المحتلين: بالنظر إلى أن أنهم جاءوا في حالـة شـعب منكـوب -أي اليهـود- إلى فلسـطين؛ سـعياً وراء الارتيـاح، لكـن الارتياح مسـتحيل.[4]

يذكّرنـا هـذا القلـق والتخـوف المتجـذران في الـذات الصهيونيـة في الروايـة بأبطـال تراجيديَـات شكسـبير، التـي تتنـاول قضيـة قتـل الملـك الشرعـي، واغتصـاب عـرش الملكيـة وتاجهـا. ففـي مسرحيـة (هاملـت) التـي كتبهـا شكسـبير حـوالي عـام 1601، يحتـل كابـوس القلـق والتوجّـس مركـز الصـدارة لـدى كلوديـوس، الـذي قتـل أخـاه الملـك، واسـتولى عـلى أمـارات سـلطته: التـاج والمملكـة والملكـة. فحـين يـدرك كلوديـوس أن هاملـت قـد عـرف قاتـل أبيـه يقـول: «نفـسي مثقلـة بالاضطـراب والجـزع».[5] ويتبـدى إحسـاس كلوديـوس بوطـأة قلقـه حـين يعجـز عـن التوبـة والصـلاة، فذنوبـه مـا تـزال شـاخصةً أمامـه:

---

(1) المصدر نفسه، ص20.

(2) المصدر نفسه، ص15.

(3) المصدر نفسه، ص34.

(4) المصدر نفسه، ص57.

(5) المآسي الكبرى: هاملت وعطيل والملك لير ومكبث، وليم شكسبير، عربها وقدم لها جبرا ابراهيم جبرا مع دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1990، ص150.

ولكن أي لون من الصلاة

يستطيع الوفاء بحاجتي؟ «اغفر لي جريمتي النكراء»..

مستحيل ذاك وفي حوزتي لما يزل

كلُّ ما اقترفت القتل من أجله:

تاجي، مطمحي أنا، والملكة.

أينال المرء مغفرة والإثم طيّ إهابه؟[1]

وما إحساس كلوديوس بالقلق والتوجّس الدفينين إلّا تفسير لمظاهر التسلّح والتفتيش، التي يستهلّ بها شكسبير مسرحيته هذه. وتنتاب ماكبث وغيره من المغتصبين الشكسبيريين كوابيس مريرة مؤلمة، فتلاحقهم، حينها يغدو الإحساس بالذنب والأرق شبحين يلازمانهم. يقول ماكبث:

خُيّل إليّ أنني سمعت صوتاً يصرخ «ألا حُرّم النوم عليك!

ماكبث يغتال النوم!» النوم البريء،

النوم الذي يرتق قماشة الهمِّ الممزقة

موت حياة كل يوم حمّام الجهد الأليم،

بلسم الأذهان في أذاها، الطبق الثاني تقدمه الطبيعة العظمى،

المغذي الأكبر في وليمة الحياة.[2]

---

(1) المرجع نفسه، ص134-135.

(2) المصدر نفسه، ص153.

وأما فلسطينيو الكيان الإسرائيلي، أو خارجه، فهم لا يرزحون تحت نير كابوس القلق والتوجّس، لأن حلم تحرير بلادهم يجري في عروقهم. وترصد عدسة الروائي الأمريكي صول بيلو ما يعتمل في نفوس الفلسطينيين، فيؤكد أن كبار السنّ من الفلسطينيين لا يسعون إلى تحسين ظروفهم المعيشية في المخيمات؛ لأن حلم العودة ما يزال نصب أعينهم، ففلسطين سر وجودهم، وينبوع هنائهم. وأما الأجيال الشابة من الفلسطينيين، فهم مناضلون يقارعون من سلب بلادهم، وجلّ اهتمامهم هو فتح فلسطين وتحريرها، لا مجرد استعادة بيوتهم وممتلكاتهم الخاصة كما يحلم آباؤهم[1].

هذه هي صور الفلسطينيين التي توالت بين دفتي هذه الرواية، فعلى الرغم من نمطيتها وسلبيتها إلّا أنها عكست شبح القلق والترقّب والخوف الذي يسكن الذات الصهيونية المتشظية، فكل بهارج الحياة المادية من وسائل ترفيه وإمتاع (من المسارح وصالات العزف الموسيقية ودور السينما والمقاصف ودور اللهو) لا تستطيع أن تُبعد عن الصهاينة كابوس الرعب الذي يتهددهم، أو شبح التوجّس الذي يؤرّقهم. وبهذا نرى أن المقابلات البديعية التي تتمثل في ثنائيات ضدية ما هي إلّا رسم واقعي للمآسي التي تشيع في هذه الرواية: مأساة تنميط مسلمي فلسطين وتهميشهم القسرية، ومأساة الذعر والتخوّف التي تقض على الصهاينة مضاجعهم.

روايةُ «رحلةٌ إلى القدسِ» في عيونِ النّقّادِ المسلمونَ في الرّوايةِ.

ومن نافلةِ القول هنا إنَّ هذهِ الروايةَ حظيتْ باهتمامٍ نقديٍّ منقطعِ النّظير، فلقد سجلتْ نجاحاً كبيراً لدى القرّاء، وكانتْ تنفدُ نسختُها على الدّوام، فالقرّاء انكبوا عليها انكباباً ملحوظاً، الأمر الّذي شجّعَ دُورَ النّشرِ على إعادةِ طباعتها على نحوٍ مستمرٍ.

ظهرتْ الرّوايةُ في بريطانيا؛ إذ قامتْ دارُ النّشرِ الشّهيرةِ «ميثيوين» بطباعتها بحلّةٍ بهيّةٍ، فسارعَ معشرُ القرّاءِ إلى اقتنائها، فهي كما يُؤكدُ صاحبُ تلكَ الدّارِ «مايثوروبيرتسون» قريبةٌ

(1) البلاغة الإنكليزية، لـ نيل كامبل. لندن 1999، ص100. (بالإنكليزية)

مـن القـارئِ، ذات أسـلوبٍ سـلسٍ ورشـيقٍ، وتزيّنُهـا صـورٌ مرسـومةٌ بكلـماتٍ غايـة في التّعبـيرِ والإيحـاءِ، وتسـتمدُ أحداثَهـا مـن واقـعٍ معيـشٍ يـرزحُ أهلـوه تحـتَ نـيرِ الخـوف والتّوجـسِ والتّرقـبِ، بيـدَ أنَّهـا تسـطرُ خارطـةَ طريـقٍ إلى مسـتقبلٍ زاهـرٍ، فحـينَ يخلـعُ الجميـعُ؛ أي شـخصيات هـذهِ الرّوايـةِ أمـاراتِ الحقـدِ والبغـضِ، سـيعمُ السّـلامُ، وتشـيعُ أنـوارُ الوئـامِ والـوداد.

بـلى بـلى، هـذا هـو الطّريـقُ إلى المسـتقبلِ، هـذا هـو الطّريـقُ إلى الأمـلِ، وهـذا هـو النّـورُ الّـذي نترقبُـه في نهايـةِ النّفـقِ المظلـمِ القـاسي[1].

ومـن الجديـر بالذكـرِ هنـا أنَّ جامعـةَ «ليفربـول» في المملكـةِ المتحـدةِ، قـدْ دعـتْ إلى محـاضرةٍ مخصصـةٍ لرصـدِ اسـتجابةِ القـرّاءِ والنّقّـادِ لهـذهِ الرّوايـةِ.

ولا ضـَير في أن نذكـرَ أنَّ معظـمَ المحاضريـنَ المتخصصـينَ في الرّوايـة و والشّـعرِ والمسرحِ يدعـونَ إلى محـاضراتٍ لمراجعـةِ روايـةٍ أو مسرحيّـةٍ أو مجموعـةٍ شـعريّةٍ بعينهـا لمعرفـةِ مـدى اسـتجابةِ القـرّاءِ والنّقّـادِ، وهـذا فعـلٌ جيّـدٌ ومثمـرٌ، فلـولا القـارئ والنّاقـدُ لمـا ظهـرَ الكتـابُ عـلى نحـوٍ عـامٍّ، ففـي تلـكَ المحـاضرةِ الّتـي اتحـذتْ طابـعَ ورشـةِ عمـلٍ، اكتـظَّ القـرّاءُ والنقـادُ، وراحـوا يؤكـدونَ آراءَهـم النّقديّـةِ البنـاءَة، فقـال واحـدٌ: تنهـجُ هـذهِ الرّوايـةُ نهجـاً منطقيّـاً موضوعيّـاً؛ إذ تصـوّر الواقـع المـأزوم، لكـن بصيـصُ الأمـلِ لا يلبـث يشـع، والقـارئُ الحصيـفُ حـينَ يتأمـلُ ويدقـقُ يـرى ذاكَ النـورَ، ذاكَ الإحسـاسَ بالتفـاؤلِ بغـدٍ جميـلٍ خـالٍ مـن آثـار البغضـاءِ والعـداوةِ، فمـن ذلـكَ الإحسـاسِ الخفـيّ تضـوعُ أفاويـحَ المحبـةِ والتّعـاونِ والعيـشِ المشـترك، وهـذهِ هـي رسـالةُ هـذهِ الرّوايـةِ الخفيّـةِ.

وهـذا يذكرُنـا بأعـمالِ «شكسـبير» الدّراميّـةِ، فالمـآسي الشكسـبيريّة تحفـلُ بأحـداثٍ دمويّـةٍ وعنيفـةٍ، لكنَّهـا لا تخلـو مـن بريـقِ الأمـلِ الّـذي يـشرقُ بعـدَ ظـلامِ الواقـعِ، ظـلامُ النّفـسِ البشريّـةِ الّتـي تتحـررُ رويـداً رويـداً مـن ربقـة التخـوفِ مـن الآخـرِ والتّربـصِ لـه.

---

(1) كلاديـس روبـز، منشـورات دار ميثيويـن الدّوريّـة، العـدد (150)، 1999م، ويُنظـر أيضاً صحيفـة «التّايم» اللندنيـة، العـدد (2002)، 1999م، وصحيفةُ الغارديـان اللندنيّة، العـدد (1980)، 2002م.

هـا هـي رسـالةُ الرّوايـة الّتـي يسـتمدُها القـارئُ حـينَ ينعـمُ النّظـرَ في أحداثهـا وشـخوصها ومعماريتهـا الفنيّـةِ وأسـلوبها المتـينِ.

وتحـتَ عنـوان «وداعـاً للحقـد الشّـايلوكي البغيـض» كتبـتِ النّاقدةُ «فيونـا روبيرت آرمسـترونغ» في مذاكرتهـا الّتـي نشرتهـا مُؤخـراً في مجلـة «نقـد» الصّـادرة عـن سـيميناراتٍ أدبيّـةٍ، التّابعـة لقسـمِ الدّراسـاتِ اللّغويّـة الأدبيّـةِ في جامعـةِ «ليفربـول» البريطانيّة:

نلحـظُ أنَّ مبـدعَ هـذهِ الرّوايـةِ الأديـب الشّـهير «صـول بيلـو» قـد أعـادَ صـوغَ صـورةِ «شـايلوك الشّكسـبيري» الّـذي ظهـرَ في مسرحيّـةِ (تاجـرُ البندقيّـةِ)؛ تلـكَ الكوميديـا السّـوداء الّتـي لم تنصـفْ «شـايلوك»، فجعلتـهُ يتنحّـى جانبـاً بوصفـهِ الآخـر، أو الدّخيـل في مجتمـعِ الأغلبيـةِ الإيطاليّـةِ، في مجتمـعِ مدينـةِ البندقيّـةِ، فسـكانُ مدينـةِ القـدسِ ذاتُ القداسـةِ والبركـةِ الإلهيّـةِ، تجعـلُ أهلهـا يتحلـونَ بالفضائـلِ والخصـالِ الحميـدةِ الّتـي تشـجعهم عـلى التّمسـكِ بهـا، وفـكِّ أغـلالِ الحقـدِ والحسـدِ ومعـاداةِ الآخـر، ولـو أمعنـا النّظـرَ في واقـعِ هـذه الرّوايـةِ، لألفينـا أنّهـا تعـرضُ مسـاوئَ الواقـعِ البغيـضِ الّـذي يتـلاشى حـينَ يشـعُّ بريـقُ روحِ الإخـاءِ والتآخـي والتّعـاونِ، ومضـتْ تشـيرُ إلى مقولـةِ الآخـر، والأغلبيـةِ السّـاحقةِ، فأضافـتْ قائلـةً: لقـدْ ولّى زمـانُ البغضـاءِ، وهلـتْ أنـوارُ المحبـة بأسـطعِ قوتهـا، ولا خـوفَ الآن، فالرّغبـةُ في الشّراكـةِ في الحيـاةِ الاجتماعيّـة والاقتصاديّـة هـي الصـوتُ المـدويُّ، ولا مـكانَ إلّا لهـذا الصّـوت الّـذي يعـمُّ أرجـاءَ القـدسِ الّتـي تبـاركُ أهلهـا وتدعوهـم إلى التّسـامحِ والتّآخـي، فالحيـاةُ قصـيرةٌ، ولا وقـتَ إلّا للسـلامِ والتّفاهـمِ والانسـجامِ.

وهـذا مـا نأمـلُ أن نـراهُ في القريـبِ العاجـلِ، فهلمـوا يـا أهـلَ القـدسِ الكـرامِ نغنـم مجتمعنـا لبعضنـا البعـض، ونقـل وداعـاً للـماضي، لـلإرث القديـم، الّـذي يبـدو أشـبه بتاريـخِ المسـتحاثاتِ، تعالـوا إلى كلمـةٍ تجمعنـا وتوحدنـا في سـبيلِ العيـشِ بهنـاءٍ واطمئنـانٍ، وتعالـوا ننبـذُ ارتـكابَ الآثـامِ، وننطلـقُ معـاً إلى عـالمٍ زاهـرٍ بهـيٍّ[1].

لقـدْ نالـتْ هـذهِ الـرؤى استحسـان المتلقـينَ، فهـبَّ قـارئٌ، وهـو مـدرسٌ للغـةِ الانكليزيّـةِ في

(1) سالي آدمز، مجلةُ (نقد)، سيميناراتٌ أدبيّةٌ، قسمُ الدّراساتِ اللّغويّةِ والأدبيّةِ، جامعةُ «ليفربول»، تح:، العدد (40)، 2002م.

المـدارسِ الثّانويّـةِ في سـلكِ التّربيـةِ في «ليفربـول»، فقـال: لقـد لاقـتْ هـذهِ الرّوايـةُ قبـولاً حسـناً، فمعظـمُ طـلابي اقتنوهـا وتحدثـوا عـن موضوعاتهـا الإنسـانيّةِ الأبعـادِ؛ إذ لا أحـد يحـبُّ التّنافـرَ والمعـاداةَ، فنحـنُ بـشرٌ مجبولـونَ عـلى حـبِّ الآخريـنَ، وهـذهِ شـيمنا بوصفنـا آبنـاءُ آدمَ، خـيرُ مـن وجِـدَ عـلى هـذهِ المعمـورةِ [1].

وهنـا وقـفَ مديـرُ دارِ النّـشرِ فقـال: تسـعدني جداًجـداً أنْ أرى هـذهِ الاسـتجابةَ لهـذا المُنجـزِ الـرّوائيِّ، وأعيـشُ هـذهِ اللحظـاتِ المـلأى بالـسّرورِ والإحسـاسِ بالنّجـاحِ والظّفـرِ، فـرواج هـذهِ الرّوايـةِ ليـسَ بمـالي فحسـبْ، بـل هـو انتصـارُ الحـقِّ، وانتصـارُ الفضائـلِ والخصـالِ الإنسـانيّةِ، فـكلُ مـن قـرأَ مـا جـاءَ بـينَ دفتـي هـذهِ التّحفـةِ السّرديّـةِ يعـي أنّـهُ آنَ زمـانُ التّواصـلِ الإنسـانيّ بـينَ بنـي البـشرِ، وأفـلَ عـصرُ التّفتـتِ والتّـشرذمِ وتشـظي العلاقـاتِ الإنسـانيّةِ الخالصـةِ.

لقـدْ حـلَّ علينـا هـذا اليـومُ بألقـهِ وبهائـه المنقطـع النّظـيرِ، فتعالـوا ننهـلُ مـن معـينِ الـوداد والوئـامِ، فقـد مللنـا التّنافـرَ والعـداءَ، تعالـوا ننعـمُ بعيـشٍ مفعـمٍ بالرّاحـةِ النّفسـيةِ والطمأنينـةِ والسّـلامِ، تعالـوا نتحـلّى بهـذهِ القيـمِ السّـاميةِ لتسـموا أرواحنـا وتبلـغُ عنـانَ السّـماءِ، فالبـشرُ خُلقـوا ليكونـوا مثاليـينَ وأفاضـلَ وأكارمَ، ولـن أبالـغَ البتّـةَ إن قلـتُ وبـدونِ أيّـةِ مواربـة، إنَّ الرّبـحَ المـاديَّ لا يعنينـي بقـدْرِ مـا يهمنـي رواجُ هـذهِ الرّوايـةِ الإنسـانيّةِ الأبعـادِ والمرامـي، نجاحهـا في عيـون القـرّاء والنّقّـاد هـو الخطـوةُ الأسـاسُ نحـوَ بلـوغِ عـالم السّـلامِ والعيـشِ المشـتركِ، إنّـهُ اللّبنـةُ الأسـاسُ في عمـرانِ مجتمـعِ الإنسـانيّةِ الحقّـةِ، الّـذي يقـومُ عـلى المُثـلِ النّبيلـةِ مـن حـقٍّ وعدالـةٍ ووئـامٍ وجـمالِ علاقـاتِ الـودِّ والسّـلامِ[2].

شـكّلَ هـذا النجـاحُ المبهـرُ حافـزاً لـدى صنّـاعِ الأفـلامِ السّـينمائيّةِ العالميّـةِ، فالمخـرجُ الشّـهيرُ «وليـام سـتانتون» صاحـبُ دارِ السّـينما البريطانيّـةِ الملكيّـةِ، صـاغَ هـذهِ الرّوايـةَ صوغـاً فنيّـاً، وصنـعَ منهـا فيلـماً أسـماه «مدينـةُ القـدسِ مـن الواقـعِ المعيـشِ إلى الحلـم المأمـولِ»، إذ قـامَ المخـرجُ بإبـرازِ المنغصـاتِ الّتـي تغطـي مضجـعَ أهـالي هـذهِ المدينـةِ المباركـةِ، واسـتبدالها ببصيـصِ الأمـلِ

(1) المرجع السّابق نفسه.

(2) المرجع السّابق نفسه.

الّـذي سـيقودُ الجميـعَ إلى حيـاةٍ تشـاركيّةٍ تعاونيّـةٍ تسـمو فيهـا الارواحُ نحـوَ آفـاقِ النبـلِ والمـودةِ والكـرمِ المـاديِّ والمعنـويِّ، وحـينَ تعـمُّ هـذهِ المُثـلُ والمـكارمُ تنعـدمُ آفـاتُ الكراهيّـةِ والتّنافـرَ وتتلاقـى القلـوبُ، فتطفـحُ بالمـودةِ والجـمال[1].

وعُـرِضَ هـذا الفلـمُ الوثائقـيُّ عـلى شاشـاتِ التّلفـزةِ البريطانيّـةِ والأمريكيّـةِ عـلى حـدٍّ سـواء، وضجـتِ الصّحافـةُ البريطانيّـةُ والأمريكيّـةُ، الّتـي اتخـذت طابـعَ الإعجـابِ والثنـاءِ، وكتـبَ الأسـتاذُ الجامعـيُّ «إدوارد رايـتر» قائـلاً: لا ريـبَ في أنَّ هـذا الفيلـمَ أشـبهُ بمعجـزةٍ فنيّـةٍ، فهـو رحلـةٌ مـن عذابـاتِ الواقـعِ المريـرِ إلى ملكـوتِ الـرّوحِ والتّفـاؤلِ، أو بمعنـى آخـر إنّـهُ انتقـالُ مـن دياجـيرِ سـجنِ الكراهيـة والحقـد إلى حدائـقِ التّناغـمِ الإنسـانيّ؛ ذلـكَ الّـذي يبغـي بنـاء علاقـاتٍ إنسـانيّةٍ تقـومُ عـلى النّديّـة، فالآخـرُ بوصفـهِ مفهومـاً ينطـوي عـلى الثّنائيّـة الضّديّـة –النّظـرة الاسـتعلائيّة والنّظـرة الدّونيّـة – يندحـرُ و يرحـلُ بـلا رجعـةٍ، فهـذا زمـانٌ آخـرَ، زمـنُ الحـبِّ السّـامي، زمـنُ العـدلِ الـصراح، وزمـنُ التّنافـسِ في سـبيلِ إسـعادِ البشريّـةِ، واقتـلاعِ جـذورِ الحقـدِ واسـتئصالها عـلى النّحـوِ المتوخّـى، وقـارئُ هـذه الرّوايـةِ الرّائجـةِ سيشـعرُ بتغيـيرٍ يعتريـهِ، ويطهـرُهُ مـن أعماقـهِ، وسـيتقمصُ شـخصيّةً فاضلـةً تسـمو عـلى الدّنايـا وتطمـحُ إلى آفـاقِ الـرّوحِ الرّومانسـيّةِ الّتـي تتحـلّى بمزايـا إنسـانِ العـصرِ الذّهبـيِّ لـدى قُدامـى الإغريـق، حـينَ نَعِـمَ النّـاسُ بحيـاةٍ بهيجـةٍ، فأغـدقَ الآلهـةُ عليهـم بركاتهـم وعطاءَاتهـم الّتـي لا نهايـةَ لهـا، وهيهـاتَ هيهـاتَ أنْ يتنـازلَ عـن هـذهِ المـكارمِ بعـد أن تلمسُـها في ثنايـا هـذا الفيلـم الواقعـيّ الّـذي اكتسـحَ الشّاشـاتِ التّلفزيونيّـةِ، ووسـائل التّواصـل الاجتماعـيّ الإلكترونيّـةِ، واسـتقطبَ الحشـودَ الغفـيرةَ مـن المعجبـينَ، فـبرزَ في قوائـمِ الأفـلامِ الّتـي نالـتِ العديـدَ والعديـدَ مـن الجوائـزِ الفنيّـةِ العالميّـةِ عـلى الـدّوامِ[2].

وأشـارَ النّاقـدُ السّـينمائيُّ الشّـهير «بـول آدامـز» إلى أنَّ هـذا الفيلـمَ ينـأى عـن التّقريريّـة الفجّـةِ، والوعـظِ المبـاشرِ، لكنَّـهُ عمـلٌ فنـيٌّ يتخـذُ مـن الإيحـاءِ والتّلميـحِ والإشـارةِ أسـلوبه ومنهجـه، فمشـاهدُ أفـلامِ العـصر لا يحبـذُّ التّلقـينَ أو التّلقـي الببغـائيِّ، إنّـهُ يُفضـلُ أنْ يُفكـرَ في ويُعمـلُ

(1) وليام ستانتون، يوميات مع السينما البريطانية الملكية، 2002م.

(2) المرجع السّابق نفسه.

ملكاتـهُ الذّهنيّـةِ عـلى نحـوٍ نقـديٍّ بنّـاء، ويشـيرُ بهـذا الصّـدد إلى مفهـومِ المـسرح الملحمـيِّ الّـذي نـادى بـه الكاتـب المسرحـي الألمـاني «برتولـد بيرخـت» الّـذي يشـجعُ المتلقـي عـلى ألّا يستسـلمَ لعواطفـهِ الّتـي تنجـرفُ نحـوَ الأحـداثِ الّتـي تمـرُّ أمـامَ ناظريـهِ، بـل يتامـلُ ويدقـقُ ويفكـرُ عـلى نحـوٍ سـليمٍ، فالعقـلُ لـه اليـد الطّـولى، ولا مـكانَ للعواطـفِ الّتـي تسـوقُها أحـداثٌ تتخللهـا الصنعةُ الدّراميّـةُ بمبالغاتهـا وتضخيماتهـا لمجريـاتِ المسرحيّـةِ وموضوعاتهـا المتنوعـةِ، ويسـتطردُ قائلاً:كـم نحـنُ بحاجـةٍ لتمثـلِ الفضائـل والمـكارمِ كي تشـحننا بطاقـةٍ إيجابيّـةٍ تسـاعدّنا عـلى التّمسـكِ بإنسـانيتنا الّتـي تؤكـدُ آدميتنـا، فنحـنُ لسـنا وحوشـاً تسـوقُنا غرائـزُ الحسـدِ وحاجاتـهِ، بـل نحـنُ آدميـونَ، وأقـربُ إلى الملائكـةِ حـين ننهـضُ لننفـضَ غبـارَ الحقـدِ والكراهيـةِ و نتحـلّى بسـماتِ الآدميـةِ الإنسـانيّةِ الّتـي تحـضُّ عـلى التّعـاونِ والتّشـاركيّةِ فيـما بيننـا لنبلـغَ آفـاقَ الوئـامِ والسّـلامِ، ونتخـلّى عـن شـوائبِ النّفـسِ الدّنيئـةِ الّتـي تحضُّنـا عـلى ارتـكابِ الآثـامِ والخطايـا، وبإيجـازٍ شـديدٍ هـذهِ هـي رسـالةُ الفيلـمِ ورؤاه الفنيّـةِ[1].

هـذهِ نبـذةٌ موجـزةٌ عـن اسـتجابةِ القـرّاءِ والنّقـادِ لهـذهِ الرّوايـةِ الّتـي ذاعَ صيُتهـا في أصقـاعِ المعمـورةِ، فموضوعاتهـا مسـتقاةٌ مـن الواقـع وبؤسـه الشّـديدِ، بيـدَ أنَّ رؤاهـا تتخطّـى الحـدودَ المكانيّـةَ لهـذهِ المدينـةِ، إذ تحلّـقُ في فضـاءِ الفضائـلِ والشّـمائلِ الرّومانسـيّةِ الّتـي تجعلنـا نتذكـرُ المدينـةَ الفاضلـةَ الّتـي رسـمها الأديـبُ والفيلسـوفُ الإغريقـيّ الكلاسـيكيّ «أفلاطـون»؛ ذلـكَ المفكـرُ المثـاليُّ الّـذي يتسـامى عـن الصّغائـرِ والدّنايـا، ويترفـعُ عنهـا بكبريـاءِ النّفـسِ العفيفـةِ الّتـي لا تنقـادُ إلى بهـارجِ هـذا العـالم الزّائـلِ الخدّاعـةِ الزّائفـةِ.

هـذا مـا سـاقَهُ الناقـدُ الفنـيُّ «آلان فيـبرز لوكـمان» في مراجعـةٍ لهـذا الفيلـم الـذّي مـلأ أوربـا وأمريـكا وشـغلَ أهلهـا، وغنـيٌّ عـن القـولِ هنـا أنَّ عظمـةَ هـذهِ الرّوايـةِ هـي العامـلُ الرّئيـسُ في اقترابهـا مـن الفكـر الأفلاطـوني المثـالي الّـذي يجعـلُ مـن تسـامي بنـي آدم ضالتنـا، فنحـنُ نطمـحُ إلى تمثـل أفلاطونيّـةِ العلاقـاتِ الإنسـانيّةِ الّتـي تمكننـا مـن السّـموِ بأرواحنـا فننشـدُ الخـلاصَ لسـائرِ البشريّـةِ، ولـن نبلـغَ هـذا الهـدفَ النبيـلَ والرّفيـعَ إلّا بالعمـلِ الصّالـح والعمـلِ عـلى اجتثـاثِ بـذور

(1) المرجع السّابق.

الحقـدِ والكراهيـةِ، وغـرسِ الشّـمائلِ الكريمـةِ[1].

وتخلـصُ هـذهِ الورقـةُ إلى تأكيـدِ رؤى النّاقـدِ الـرّوائيِّ البريطـانيِّ «فيليـب لانسـور» الّـذي يـرى أنَّ مفهـومَ الآخـرِ يختفـي، وتحـلُّ محلـه مقولـةُ التّنـوعِ وتكـونُ مصـدرَ قـوّةٍ وتفاهـمٍ، فالبـشرُ متنوعـونَ ثقافيـاً ولغويّـاً وجغرافيّـاً، ولا فضـلَ لأحـدٍ عـلى أحـد إلّا بالمُثـلِ النّبيلـةِ الرّفيعـةِ؛ أي بالإنسـانيّةِ الفاضلـةِ الّتـي تقـومُ عـلى المسـاواةِ والحـقِّ والعـدلِ والسّـلامِ، وهـذا هـو النهـجُ القويـمُ، بـل النّهـجُ الوحيـدُ لأنّـهُ لا يعـرفُ إلّا القيـمَ الصّالحـةَ والسّـلوكَ الحسـنَ، وهـذه بالأحـرى شـيمنا الإنسـانيّةُ الّتـي تفرقُنـا عـن سـائرِ المخلوقـاتِ في هـذا الكـونِ، ولا مـكانَ بعـدَ اليـومِ لمفهـومِ الآخـر والأغلبيّـةِ، بـل اليـوم ننعـمُ بظاهـرةِ التّنـوعِ الّتـي تجمـعُ مابـينَ بنـي البـشرِ عـلى اختـلاف شـخصياتهم ومشـاربهم الإيدلوجيّـة، وتعنـي الإيدلوجيّـة هنـا مختلـف التقاليـدِ الثّقافيّـة والدّينيّـةِ واللّغويّـةِ، وهـذا مـا أنجزتـهُ تلـكَ الّروايـةُ الّتـي أُعجِـبَ بهـا القـاصي والـدّاني عـلى حـدٍّ سـواء[2].

(1) نايجل إدواردسن، حصادُ الرّوائعِ الأدبيّةِ، صحيفةُ الأوبزيفر اللندنيّة، العدد (1971)، 2002م.

(2) فيليب لانسور، مراجعات نقديّة للأدب الحديث، تمَّ جمعها من قبل: فيونا تومبسون، المجلس الملكيّ للأدبِ وروائعهِ، لندن، 2001م.

المصادر والمراجع:

ـ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، لبنان، 1986.

ـ إدوارد سعيد، الاستشراق، لندن،1978. (بالإنكليزية)

ـ بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، أفريقيا الشرق، المغرب،2000.

ـ ستيفن سبندر، كتابات غوته تح، المكتبة الأمريكية الجديدة نيويورك،1958. (بالإنكليزية)

ـ صول بيلو، بينغوين، رحلة إلى القدس، لندن، نيورك، 1976. (بالإنكليزية)

ـ عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت.. من النص إلى المناص، دار الاختلاف، 2019

ـ فيليب لانسور، مراجعات نقديّة للأدب الحديث، تمَّ جمعها من قبل: فيونا تومبسون، المجلس الملكيِّ للأدبِ وروائعهِ، لندن، 2001م.

ـ كلاديس روبز، منشورات دار ميثيوين الدّوريّة، العدد (150)، 1999م، ويُنظر أيضاً صحيفة «التّايمز» اللندنيّة، العدد (2002)، 1999م، وصحيفةُ الغارديان اللندنيّة، العدد (1980)، 2002م.

ـ لـ ج.أ. كدن، معجم المصطلحات الأدبية ونظرية الأدب، لندن، 1976، ص937. (بالإنكليزية)

ـ لطفي دبيش، الذات والآخر في أدب الرحلة أو البلاد الإسلامية والبلاد الأخرى في إيديولوجية الخطاب -الجغرافي القديم، في أبحاث ندوة الأدب المقارن ودوره في تقارب الشعوب، دمشق،2005

ـ مريـام وبسـتر، معجـم وبسـتر الجديـد لـ سـبرينغفيلد، الولايـات المتحـدة الأمريكيـة، 1979. (بالإنكليزيــة)

ـ نيل كامبل، البلاغة الإنكليزية، لندن، 1999. (بالإنكليزية)

ـ وليـم شكسـبير، المـآسي الكـبرى: هاملـت وعطيـل والملـك لـير و مكبـث، عربهـا وقـدم لهـا جـبرا إبراهيـم جـبرا مـع دراسـات نقديـة، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنـشر، بـيروت، الطبعـة الثانيـة 1990.

ـ وليــم هارولــد، روائيــون أمريكيــون، جامعــة برينســتون، برينســتون، أمريــكا، 2000. (بالإنكليزيــة)

ـ وليام ستانتون، يوميات مع السينما البريطانيّة الملكيّة، 2002م.

المراجع الأجنبية:

ـ J. A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, The Estate of J. A. Cuddon P 9372012 ,

الدوريات:

ـ سـالي آدمـز مجلـةُ (نقـد)، سـيمينارات أدبيّـةٌ، قسـمُ الدّراسـاتِ اللّغويّـةِ والأدبيّـةِ، جامعةُ «ليفربول»، العـدد (40)، 2002م.

ـ نايجـل إدواردسـن، حصـادُ الرّوائـعِ الأدبيّـةِ، صحيفـةُ الأوبزيفـر اللندنيّـة، العـدد (1971)، 2002م.

صورة الرجل وعلاقتها بالديناميات النفسية للقهر في السرد النِسوي
مقاربة نقدية من منظور التحليل النفسي

دكتوره رشا الفوال[1]
البريد الإلكتروني
rashaelfwal55@gmail.com

(1) كاتبة وناقدة مصرية، حاصلة على درجة الدكتوراه في علم نفس الإبداع من كلية الآداب جامعة المنصورة، لها عدد من الإصدارات النقدية المنشورة منها: كتاب صورة الذات وجدلية الصراع مع الآخر: مقاربات نقدية من منظور نفسي عام 2023م عن سلسلة الدراسات الأدبية بالهيئة المصرية العامة للكتاب، وكتاب هُوية الذات بين المكان كأصل والمكان كغواية في شِعر أحمد فؤاد نجم: مقاربة نقدية من منظور التحليل النفسي عام 2021م عن دار ميتابوك للطباعة والنشر، وكتاب العنف من أعلى وأزمة هوية الأنا في الرواية العربية: مقاربة نقدية من منظور نفسي عام 2022م.

The image of the man and its relationship to the psychological dynamics of oppression in the feminist narrative

A critical approach from a psychoanalytic perspective

Abstract:

This study analyzed the image of the male figure in the feminist narrative, In the novels “shajarat allabakh” by the Egyptian writer “Azza Rashad”, And “sayidat alqamar” by the Omani writer “Jokha Al-Harthi”, And “zrayib aleubaydu” by the Libyan writer “Najwa Bin Shatwan”, They are novels that help the recipient to extrapolate reality, And what happened to the situation of individuals in terms of psychological changes in light of the psychological group, Those changes that contributed to revealing the contradictions of the “self” in light of its relationship to the “we. Through the following investigations:

The first topic: the image of the man and its relationship to the dynamics of oppression and the nature of freedom

The second topic: the types of men’s personalities

1- The personality of the man from marginalization to alienation

2- The personality of the withdrawn/negative man

3- Hegemonic masculinity and power/opportunism dichotomy

4- The image of the cleric

Keywords:

feminist narration- psychological analysis- concept of masculinity- concept of image

صورة الرجل وعلاقتها بالديناميات النفسية للقهر في السرد النِسوي
مقاربة نقدية من منظور التحليل النفسي

ملخص:

تناولت هذه الدراسة بالتحليل صورة شخصية الرجل في السرد النِسوي، في روايات «شجرة اللبخ» للكاتبة المصرية «عزة رشاد»، و«سيدات القمر» للكاتبة العُمانية «جوخة الحارثي»، و«زرايب العبيد» للكاتبة الليبية «نجوىَّ بن شتوان»، وهي روايات تُساعد المُتلقي على استقراء الواقع، وما آل إليه حال الأفراد من تغيرات نفسية في ظل الجماعة السيكولوجية، تلك التغيرات التي ساهمت في كشف تناقضات «الذات» في ظل علاقتها بـ «النحن»، **من خلال المباحث التالية.**

كلمات مفتاحيّة:

السرد النِسوي- التحليل النفسي- مفهوم الرجولة- مفهوم الصورة

مدخل:

النفـس التـي تتلقـى الحيـاة لتصنـع الأدب، هـي النفـس التـي تتلقـى الأدب لتصنـع الحيـاة؛ فالعلاقـة بـين الأدب والنفـس ليسـت بحاجـة إلى إثبـات، وقـد كان تقـدم «أرسـطو» بمفهـوم «التطهـير» في حديثـه عـن أثـر المأسـاة في الجمهـور أول مَعَلَّـم حقيقـي مـن معـالم الطريـق إلى شرح العلاقـة بـين الأدب والنفـس عـلى أسـاس مـن المعرفـة شـبه العلميـة، ليـأتي بعـد ذلـك «عبـد القاهـر الجرجـاني «ويحـاول شرح الـدلالات النفسـية لأشـكال التعبـير[1]

وفي النهضة الأدبية الحديثة يمكننا التمييز بين اتجاهين للتفسير النفسي للأدب وهما:

الاتجـاه الأول: ظهـر بـين الأدبـاء ونقـاد الأدب ويرجـع الفضـل فيـه إلى الدكتـور «طـه حسـين» الـذي لفـت أنظـار الدارسـين إلى المنهـج العلمـي في دراسـة الأدب وقضايـاه، و«عبـاس محمـود العقـاد» مـن خـلال دراسـته لشـخصية «أبي نـواس» وشـعره، وارتـكازه عـلى عقـدة «النرجسـية»، ثـم جـاء «محمـد النويهـي» ليـدرس عقـدة «أوديـب» عنـد الشـاعر نفسـه، في كتابـه «نفسـية أبي نـواس»، ثـم جـاء الأسـتاذ «أمـين الخـولي» ببحثـه الـذي نُـشر عـام 1939م تحـت عنـوان «البلاغـة وعلـم النفـس» ليؤكـد فيـه عـلى أثـر الخـبرة النفسـية في العمـل الفنـي، والدكتـور «عـز الديـن اسـماعيل» الـذي حـاول تفسـير الأدب مـن وجهـة نظـر علـم النفـس وخصوصًـا التحليـل النفـسي، ثـم دراسـة «زيـن الديـن المختـاري» في كتابـه «المدخـل إلى نظريـة النقـد النفـسي».

الإتجـاه الثـاني: ظهـر أيضًـا في أربعينـات القـرن العشريـن حينـما أُسسـت جماعـة علـم النفـس التكامـلي بمـصر، وقـدم الدكتـور «مصطفـىَّ سـويف» دراسـته التـي حملـت عنـوان «الأسـس النفسـية للإبـداع الفنـي في الشـعر خاصـة» وهـى الدراسـة التـي مهـدت لكثـير مـن الدراسـات

(1) عز الدين إسماعيل (د.ت)، «التفسير النفسي للأدب»، ط4، مكتبة غريب، القاهرة

مثـل دراسـة الدكتـور «مـصري حنـورة» عـن «العمليـة الإبداعيـة في الروايـة»[1]، وإسـهامه الرائـد «علـم نفـس الأدب وتربيـة الموهبـة الأدبيـة» الـذي تنـاول فيـه التعريـف بعلـم النفـس الأدبي ومـدىً أهليتـه ليكـون «علـمًا يهتـم بدراسـة النصـوص الأدبيـة ومنهـا الروايـة بطبيعـة الحـال»[2]، ودراسـة الدكتـور «فـرج أحمـد فـرج» لأعـمال كثـير مـن الكتـاب العـرب وتحليلهـا في ضـوء المفاهيـم التحليليـة النفسـية، ولا ننـسىَّ إسـهام الدكتـور «شـاكر عبـد الحميـد» في دراسـته التـي حملـت عنـوان «العمليـة الإبداعيـة في القصـة القصـيرة».

هـذا ويرتبـط النقـد النفـسي بفكـر عـالم التحليـل النفـسي «فرويـد» الـذي يـرى في العمـل الأدبي موقعًـا أثريًـا ذا طبقـات مـن الـدلالات المتراكمـة، حـدد مـن خلالهـا الآليـات التـي يلجـأ إليهـا لاوعـى الكاتـب في التعبـير عـن رغباتـه في «التكثيـف»، و«الإزاحـة» التـي تعنـي إبـدال موضـوع الرغبـة اللاواعيـة الممنوعـة بأخـرى مقبولـة اجتماعيًـا فيـما يُعـرف بالتسـامي، واسـتخدام «الرمـز».

وعـن العلاقـة الوطيـدة بـين التحليـل النفـسي والأدب؛ يقـول «جـان بيلمان-نويـل» أن التحليـل النفـسي «ليـس علـمًا فقـط بـل إنـه فـن تفكيـك حقيقـة مـا في كل القطاعـات الملغـزة في التجربـة الإنسـانية»[3]، **وعـلى ذلـك يتـم توظيـف التحليـل النفـسي في مجـال دراسـة الروايـة** مـن خـلال اكتشـاف منطقتـي اللاشـعور ومـا قبـل الشـعور، ومـا يحتويانـه مـن غرائـز مكبوتـة.

في دراسـتنا الحاليـة نتبـع منهـج التحليـل النفـسي، ونعمـد إلى دراسـة الظاهـر والخفـي في الروايـات النِسـوية (التـي تـم اختيارهـا)، ومحاولاتهـا المسـتمرة - أي الروايـات - للخـروج مـن الدائـرة المغلقـة؛ مـن أجـل الوقـوف عـلى معـالم الـذات الذكوريـة، التـي تعـاني مـن «الاغـتراب» أحيانًـا، وتسـعى إلى تقزيـم الـذات الأنثويـة أحيـان أخـرىَّ؛ فالروايـات محـل الدراسـة تطـرح عـدة إشـكاليات أهمهـا العلاقـة بـين «الأنـا» و«الآخـر» والـصراع بينهـما.

---

(1) شـاكر عبـد الحميـد(2006)، «علـم النفـس والأدب»، منشـورات كتـاب علـم النفس فـي البلاد العربيـة، ترجمة: رمضان عبد السـتار أحمـد، المجلس الأعلـىَّ للثقافة، القاهـرة، ع1054، صـ359

(2) مصـري عبـد الحميـد حنـورة(2002)، «علـم نفـس الأدب وتربيـة الموهبة الأدبية» من المجلـد الثانـي: دروب العبقرية وعطايا المبدعين، ط1، دار غريـب للطباعة والنشـر، القاهرة، صـ13

(3) حسن المودن (2007)، «الأدب والتحليل النفسي»، مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، ع21

بالتالي يُصبح البحث في علاقة «الأنا» بـــ «الآخر» يستدعي سؤالًا ألا وهو: **من نحن؟** لننتقل من الذات الفردية إلى الذات الجمعية، أيضًا يمكننا البحث عن الاختلافات بين أدب (الزنوج والعبيد) وأدب (السادة وأصحاب السُلطة) خاصة في المجتمعات التي عانت من الاستعباد.

- إشكالية الدراسة:

تتمثل إشكالية الدراسة الحالية في محاولة الإجابة عن التساؤل الآتي:

1- **كيف صورت المرأة الرجل من خلال السرد؟**

والإجابة عن هذا التساؤل محكوم بخطاب التلقي؛ فالنص يُعتبر قناة لتمرير اللغة والأفكار التي عبرت عنها الكاتبات من خلال الأبعاد التي شكلتها الثقافة «العادات، التقاليد، الأعراف» والتي تمثل تراكمًا معرفيًا ومجتعيًا يُلاحق الأنثىَّ؛ لذلك ينبغي أن ينصرف جهدنا إلى نَص المرأة وفعل الكتابة، وإرادة الذات من أجل رصد التقنيات الموظفة لإنجاز الخطاب الروائي النسوي.

- هدف الدراسة:

تسعىَّ الدراسة الحالية إلى **تحليل صورة الرجل** كما جاءت في الكتابات النِسوية، ومحاولة فهم إلى أى مدىَّ أثرت ثقافة المجتمع على تبني المرأة لرؤية محددة تعكس شخصية الرجل بأنماطها المتعددة، **والروايات التي تناولناها بالدراسة والتحليل هي:**

رواية: «شجرة اللبخ» الصادرة عام 2014م، من إصدارات الكُتب خان للنشر، للكاتبة المصرية **«عزة رشاد»** التي حصلت على جائزة الدولة التشجيعية في الأدب، فرع القصة عام 2010م

ورواية: «زرايب العبيد» الحائزة على جائزة الرواية العربية بالخرطوم عام 2005م، للكاتبة الليبية **«نجوى بن شتوان»** التي حصلت على جائزة مهرجان الشارقة للإبداع العربي في مجال المسرح، وجائزة مؤسسة هاى فيستيفال لأفضل 39 كاتبًا عربيًا للعام 2009م

ورواية: «سيدات القمر» للكاتبة العُمانية **«جوخة الحارثي»**، الصادرة عام 2010م، والتي فازت ترجمتها الى الإنجليزية بجائزة مان بوكر الدولية عام 2019م

- أهمية الدراسة:

تستمد الدراسة الحالية أهميتها من كونها:

- تكشف (صورة الرجل) كما يعبر عنها السرد النسوي، في ضوء الضغوط الاجتماعية

- تسعى لفهم (صورة الرجل) في المجتمعات العربية من خلال السرد النسوي من منظور التحليل النفسي؛ إذ لاشك لدينا أن «فرويد» قد كان أول من انشغل بالمحكيات العائلية، وكان يتحدث عن هؤلاء المرضىَّ النفسانيين الذين يبتكرون من خلال هذيان العظمة نسبًا ساميًا إلى آباء استثنائيين، العائلة إذن تمثل موضوعًا مركزيًا في النصوص الأدبية والأسطورية والدينية، لكننا إذا استحضرنا بعض التصورات النفسانية سنجد أن الأمر يتعلق بالحكاية العائلية التي تؤلفها (الذات الكاتبة)، والتي قد تكون واقعية، وقد تكون متخيلة[1]

- مصطلحات الدراسة:

1- السرد النِسوي

بدأت «النزعة الأنثوية Feminism» في صورة حركة سياسية، و«اسُتخدم المفهوم للمرة الأولىَّ عام 1890م في انجلترا للإشارة إلى دعم مُطالبة المرأة بالمساواة مع الرجل»[2]، إلا أنها امتدت بعد ذلك إلى اتجاهات أخرىَّ **منها على سبيل المثال** (الحركة النسائية في الكتابة الأدبية) في شكل النصوص السردية التي تتحدث بشكل مباشر عن رغبات المرأة وقدراتها وعواطفها أو بشكل غير مباشر عن طريق إنفعالات الرجل بأنماط شخصية مختلفة، واتجهت الأبحاث والدراسات إلى **تصنيف مصطلح الأدب النسائي عبر ثلاث مستويات:**

(1) حسن المودن (2018)، «الرواية العربية من الرواية العائلية إلى محكىّ الإنتساب العائلي»، مؤسسة كتارا بالدوحة، قطر

(2) The Oxford Companion. Ed. By Ted Honderich. Oxford. University Press.1995.art Feminism.p.270

الأول: «النسوية Feminism» التي تتلخص في «المسيرة النضالية الهادفة إلى رفع الجور عن المرأة والمطالبة بالمساواة والحرية.

الثاني: «الأنثوية Femelness» التي تحتفي بالأنوثة كجنس متميز عن الآخر المُذكر المُتسلط، وتسعىَّ إلى كسر أسوار الدوغماتية.

الثالث: «الجندرGender» وهو «مفهوم يعنى النوع الاجتماعي»[1]

والكتابة النِسوية في البلاد العربية مرت **بمراحل ثلاث هي:**

أولًا: مرحلة محاكاة الأشكال الأدبية السائدة وسميت بالمرحلة المؤنثة، **وثانيًا:** مرحلة الرفض والاعتراض على القيم الاجتماعية السائدة وسميت بالمرحلة النسوية، **وثالثًا:** مرحلة الأنثوية التي انبثقت من الوعي الأنثوي»

2- مفهوم الرجولة Masculinity

مفهوم «الرجولة» يتصل بالخصائص الاجتماعية والثقافية والنفسية للرجل، وإذا كانت الألفاظ وعاء للمعاني؛ فإن مادة كلمة (ر.ج.ل) تدل على طائفة كبيرة من المعاني غير الذكورة المقابلة للأنوثة، **فالرجولة ثمرة العقيدة والتربية والقدوة**؛ لذلك يُعد تحليل صورة الرجل في السرد النسوي عملية بالغة التعقيد؛ لأن النص الأدبي يقوم بوصف الشخصيات دلاليًا عبر الأحداث والمظهر الخارجي، **لذلك يمكننا فهم صورة الرجل عبر ثلاثة أبعاد هي:**

1- **البعد الجسماني** من حيث المظهر، الهيئة

2- **البُعد الاجتماعي** من حيث التعليم، والعمل، والمكانة الاجتماعية

3- **البُعد النفسي** من حيث الأهداف، والقدرات، والتفكير

---

(1) أحمد فائق (1970)، «التحليل النفسي بين العلم والفلسفة»، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، صـ11

3- مفهوم الصورة Image

يرتبط مفهوم «الصورة» بـــــــ «الذاكرة Memory»، والتفسير السيكولوجي لمفهوم الصورة يعني أنها تحمل أبعادًا شعورية وأخرىً لاشعورية، وأن «الذات» تتفاعل مع «الصورة الذهنية» كخبرة خارجية منسوبة إليها؛ وبالتالي تخلع عليها قيمة ما قد تكون سلبية أو إيجابية، إلا أنها تعكس في جميع الأحوال موقفًا حيالها.

4- مفهوم التحليل النفسي

التحليل النفسي منهج أسسه «فرويد» على مُسلمة أساسية مؤداها أن النفس الإنسانية مُركبة من عناصر شعورية وأخرىً لاشعورية، وقد نشأ التحليل النفسي بنشأة الأدب ذاته، وقد تسابق النقاد في تطبيق أسس هذه النظرية على الأدب بأنواعه، شعره ونثره، قديمه، وحديثه، وحاولوا تفسيره من خلالها تفسيرًا نفسيًا؛ وترجع أهمية التحليل النفسي في دراسة الأدب إلى أنها محاولة للتوصل إلى معرفة ما يخفىً من شخصية الكاتب، وإدراك العوامل المؤثرة في سير الأحداث، والأبعاد النفسية للشخصيات وفهم الدوافع التي ينطلق منها الكاتب في إبداعه.

المبحث الأول: صورة الرجل وعلاقتها بديناميات القهر وماهية الحرية

على اعتبار أن الحرية ليست توقًا فطريًا، وأن هناك الكثير من الجماعات التي تنزوي تحت إمرة قيم تستبعد الفردية، بداية بارتباط الإنسان بأسرته، والمملوك أو العبد بسيده، يرى «اريك فروم» أن الحرية يتغير معناها حسب درجة وعى الإنسان وتصوره لنفسه ككائن مستقل[1]، ذلك أن «القهر» على المستوىً الإنساني له دينامياته النفسية والعقلية والعلائقية النوعية؛ فالإنسان المقهور يتلخص وجوده في وضعية مأزقية يحاول مجابهتها ليحتفظ ببعض توازنه النفسي.

---

(1) اريك فروم (2007)، «الإنسان من أجل ذاته: بحث في سيكولوجيا الأخلاق»، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، صـ27

وانطلاقًا من سعينا إلى محاولة رسم (صورة نفسانية) للرجال في ظل البنىَّ الاجتماعية القاهرة، التي تحكم سلوكياتهم الفردية في الدراسة الحالية، لاحظنا أن الفئة التي تقترب من مواقع التسلط لا تخلو من الرضوخ لقمع ما، حتىَّ وإن اتخذ الأمر طابعًا مُخففًا أو خفيًا.

ففي الروايات محل الدراسة **تجسدت أزمة الحرية** في أن شخصيات الرجال لايمكن أن تحيد عن توجه «الجماعة السيكولوجية»، وكأن الأصل في الحكاية هو الذوبان في إطار الجماعة، ووصول الإنسان لحال من الخوف والوحدة النفسية والإنعزال كتداعيات للاغتراب.

فشخصية «خالد» في رواية «**سيدات القمر**» تعاني من «الرهاب النفسي»، **وهناك شخصيات تمارس نفى الحرية** كمطلب تفرزه الأوضاع الاجتماعية التي تمارس إكراهًا على الإنسان؛ فينطلق نحو فعل الحرية حسب درجة الإكراه، ودرجة وعيه وسمو ذهنيته وصدق انفعالاته، فيتحول الشوق إلى دافع لتجسيد فعل التحرر كبديل يتحقق من خلال ما يجب أن يكون لتصبح الرغبة في الحرية مقابل الرغبة في الخضوع كما في شخصية «عبد الله» في رواية «**سيدات القمر**» وشخصية الخولي «حسنين» في رواية «**شجرة اللبخ**».

كذلك نجد الوعي الزائف و الحرية الوهمية حيث يتوهم الإنسان أن اختياراته نابعة عن إرادته الواعية الحرة، في حين أنه لا يعي قيوده، ولا يعي أن كل عناصر تكوين شخصيته قد تم تنميطها وتشكيلها على الطاعة العمياء، كما في شخصية السيد «محمد الصغير» في رواية «**زرايب العبيد**» وشخصية «فارس بك» في رواية «**شجرة اللبخ**»؛ فالقهر يترتب عليه انعدام الشعور بالأمن كما في شخصية «عبد الله» في رواية «**سيدات القمر**».

لاحظنا أيضًا استخدام لغة السوط القمعي كبديل للفهم والحوار، تجلىَّ ذلك في تعامل «التاجر سليمان» مع ولده «عبد الله»، وكانت النتيجة هي قلق الطفل إزاء عقاب الأب القاسي له على ذنب وهمي اقترفته الأم، وأن يعيش حياته بشكل «نكوصي Regression» كآلية دفاعية يلجأ إليها ليتخلص من كل المخاوف التي عاناها في طفولته.

وبقـدر مـا تتضخـم «أنـا السـيد» ينهـار الربـاط الإنسـاني بينـه وبـين المقهـور، ليعـاني «عبـد اللـه» مـن تضخـم آلام المـاضي في روايـة «**سـيدات القمـر**»، ويعـاني السـيد «محمـد الصغـير» مـن تـأزم الحـاضر في روايـة «**زرايـب العبيـد**»، ويعـاني «فـارس بـك» مـن الشـعور بالعجـز أمـام المسـتقبل، وتعامـل «رضـوان بـك البلبيـسي» مـع الفلاحـين في روايـة «**شـجرة اللبـخ**».

يدفعنـا ذلـك إلى محاولـة فهـم الأبعـاد النفسـية لشـخصيات الرجـال (الآبـاء/ الأبنـاء) في الروايـات محـل الدراسـة

فالشـخصية هـي أسـاس بنـاء الروايـة وبدونهـا تُصبح مزيجًـا من العبـارات الجوفـاء الخالية من المضمـون الإنسـاني المؤثـر في حركة الأحـداث الأصلية[1]، وقد أبرزت **مدرسـة التحليـل النفسي** رأيها في الشـخصية واللاشـعور الـذي «يؤكـد على دور الدوافع والرغبـات والمُدركات الغامضـة التي يعاني منها الفـرد في حياتـه ونُسـيت وكُبتـت، إلا أنهـا من الممكن أن تُسـتدعىَّ إلى حيز الشـعور»[2]؛ فالشـخصية تُضـاف إلى المجتمـع الـذي نشـأت وترعـرت فيـه، عـلى اعتبـار أنهـا نتـاج حضـارة وثقافـة معينـة.

معنـىَّ ذلـك أن البنـاء الأسـاسي للروايـات تـم عـبر علاقـة الأبطـال كـــــــ «رمـوز» للسُـلطة الأبويـة أو المُجتمعيـة بسـائر الشـخصيات، عـلى هـذا فـإن الكثـير مـن مظاهـر التكيـف التـي تظهـر في سـلوكيات الأفـراد وتحقـق نجاحهـم أو إخفاقهـم في الحيـاة «يمكـن إرجاعهـا إلى أسـاليب المعاملـة الأبويـة التـي واجهتهـا في حياتهـا، مـع ملاحظـة أن شـخصيات الرجـال يتـم تقديمهـا بطـرق مختلفـة، فقـد تُقـدم الشـخصيات نفسـها كـما في روايـة «**سـيدات القمـر**»، وقـد يقدمهـا السـارد كـما في روايـة «**زرايـب العبيـد**» أو تقدمهـا شـخصية أخـرىَّ كـما في روايـة «**شـجرة اللبـخ**» أو بواسـطة كل ذلـك بالتنـاوب بـين الشـخصية والـراوي.

معنـى ذلـك أن أسـاليب المعاملـة الأبويـة مـن العوامـل الأساسـية التـي أسـهمت في تكويـن شـخصيات الرجـال أبطـال الروايـات؛ فـلا توجـد غريـزة تسـمىَّ بالأبـوة، لأن علاقة «الأب» مـع الابن

(1) عبد الفتاح عثمان (1982)، «بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية»، مكتبة الشباب، القاهرة، صـ107

(2) 12عثمان لبيب فراج (1970)، «أضواء على الشخصية والصحة العقلية»، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة

لها أبعاد ثقافية وأخلاقية ودينية؛ فالأبوة وظيفة اجتماعية تمثل رمزًا لـ «السُلطة» واتجاه للنظام الرئاسي الهرمي لكل العلاقات الإنسانية، والصراعات الاجتماعية صراعات علائقية تلعب فيها فكرة السُلطة الأبوية دورها بشكل أو بآخر، فإن كانت الأم تمثل صورة الوالدة المشتهاة؛ فالأب يصبح منافسًا ينبغي «إزاحته»، ونموذجًا ينبغي «تقليده»، كما أن «صورة الأب Father Figure» تتمثل فيما يراه الابن ذهنيًا، وللصورة الذهنية دلالتها السيكولوجية.

هذا، ويتسم الأسلوب المتسلط في التربية بميل الآباء إلى إحكام السيطرة على الأبناء وتقييم سلوكياتهم وتشكيل شخصياتهم وفق معايير يحددونها، ويكون العقاب البدني أو اللفظي وسيلة أساسية في التعامل، ولا يُشجع هذا النمط التسلطي على الحوار أو التفاهم من أجل حل المشكلات، أو الاستقلال.

يتضح هذا النمط العدواني الرافض في شخصية التاجر «سليمان» في رواية «**سيدات القمر**»، ليصبح الأب هو أول معاني الخوف في حياة الإبن، يتجلىَّ ذلك عندما قال «عبد الله»: «**حين سألنا استاذ ممدوح عما يعمل آباؤنا، كدت أموت من الخجل، ولم أملك الجرأة لأقول أنه تاجر، وتصببت عرقًا خوفًا من أن أقول أن أبي تاجر، بدا لى أن كلمة تاجر تعني شخصًا قبيحًا، سمينًا، تتدلىَّ كرشه أمامه، وهو يكدس الذهب ويعذب الفقراء**»؛ فالعائلة هي المرآة التي يرىَّ فيها الإنسان نفسه واشتُق من ذلك المعنىَّ مفهوم «الذات المنعكسة».

ونجد ارتباط «صورة الأب» بعملية «الخصاء الفكري» في رواية «**زرايب العبيد**»؛ فأساليب التنشئة الأبوية تتذبذب بين «الحماية والنبذ»؛ لتصبح أزمة السيد «محمد الصغير» هي ازدواجية الأب «القسوة والحنان معًا» وهذه «الازدواجية Ambivalence» تحول استبطان السُلطة الأبوية إلى أوامر أخلاقية ذاتية مرهوبة الجانب ومحبوبة في آن واحد؛ ويصبح تمرده دالًا على رغبته «اللاشعورية» في تدمير مكانة الأب «الرمزية»، ولذلك يعتبر حب السيد «محمد الصغير» للجارية «تعويضة» أول إعلان صريح بالتمرد.

في حـين تتجـلى صـورة الأب المعطـاء دون مقابـل في شـخصية «رضـوان بـك البلبيـسي» الـذي اتسـم بالعزلـة الوجدانيـة والـذي يمثـل رمـزًا للحمايـة الزائـدة، في روايـة «**شـجرة اللبـخ**»، والابـن الـذي يتعـرض لهـذ النمـط التربـوي غـير ناضـج، ولديـه مفهـوم خاطـئ عـن الـذات، ولديـه مشـكلات في قدرتـه عـلى ضبـط اندفاعيتـه في المواقـف المحبطـة، وهـو الأمـر الـذي دفـع «فـارس بـك» لاسـتبدال «المجتمـع الذكـوري» بآخـر نِسـوي، اتضـح في تعـدد الزيجـات.

نحـن أمـام رؤىً سرديـة للعلاقـة الإشـكالية بـين الآبـاء والأبنـاء انعكسـت عـلى شـكل الخطـاب، فالابـن المقهـور «عبـد اللـه» في روايـة «**سـيدات القمـر**» لم يتمكـن مـن التصـدي للسـلطة الأبويـة، والابـن الـذي يعـاني مـن تسـلط «الأب» وقهـره بعـد منحـه صلاحيـات لم يحصـل عليهـا إخوتـه «محمـد الصغـير» في روايـة «**زرايـب العبيـد**»، وقـع في منطقـة وسـطى بـين الانسـحاب والبقـاء في محيـط التسـلط الأبـوي، والابـن الـذي يعـاني مـن أسـاليب المعاملـة الأبويـة التـي اتسـمت بالتذبـذب «فـارس بـك» في روايـة «**شـجرة اللبـخ**» نتيجـة تسـلط وقسـوة «الأب» مـن ناحيـة، وتدليـل «الأم» مـن ناحيـة أخـرىً، لم يسـتطع أن يتخـذ قـرارًا واحـدًا في حياتـه واتسـم بالـتردد وتشـتت الـدور.

كل ذلـك يوضـح لنـا الكيفيـة التـي احتمـت بهـا الشـخصيات الذكوريـة المقهـورة، وتبعيتهـا للشـخصيات النسـائية؛ لأن السُـلطة الأبوية في المجتمع العربي سُـلطة وصاية مقرونة بالقهر، نتيجتها واحـدة تتمثـل في رفـض الأبنـاء، وظهـور المقاومـة كمحاولـة للانعتـاق والتخلـص مـن الأب المسـتبد.

المبحث الثاني: أنماط شخصيات الرجال في الروايات محل الدراسة

سيتم تناول أنماط شخصيات الرجال في الروايات الثلاث عبر المحاور الآتية:

1- شخصية الرجُل من التهميش إلى الإغتراب

«الاغـتراب Alienation» يعنـي فقـدان القيـم والمُثـل الإنسـانية، والخضـوع لواقـع اجتماعـي يتحكـم في الإنسـان ويسـتعبدُه، ويعنـي الشـعور بالعزلـة «التفـكك» ويُعـبِر عـن حالـة اجتماعيـة

نفسية يُمارس فيها الفرد انسلاخه عن «الجماعة السيكولوجية» المُحيطة به؛ ذلك أن «الهُوية» تنشأ تراكميًا من «الخبرات مع الآخرين والهوية هي إحساس الشخص بموضعه بالنسبة للجماعات المحيطة به»[1]، أو عن عادات وتقاليد مُجتمعه، **والجدول الآتي يوضح إغتراب شخصيات الرجال**

اسم الرواية	اسم الرجل	الأحوال
سيدات القمر	عزان (والد ميا/ الذي يعشق نجية القمر)	اغتراب نفسي وجنسي
سيدات القمر	عبد الله (زوج ميا)	تشتت ذاتي ورغبة في الهروب
شجرة اللبخ	فارس بك (ابن رضوان بك البلبيسي)	اغتراب اجتماعي أدىَّ إلى تناقض وجداني
زرايب العبيد	محمد الصغير	اغتراب اجتماعي أدىَّ إلى التمرد

جدول(1)

شخصية الرجُل من التهميش إلى الاغتراب

ففي رواية «**سيدات القمر**» التي تدور أحداثها في بلدة «**العوافي**» العُمانية في أوائل الثمانينيات، سعت الكاتبة «**جوخة الحارثي**» لسبر أغوار النفس البشرية من خلال رسم شخصيات ذكورية مغتربة، بدأتها بشخصية الأب «عزان» **المغترب نفسيًا وجنسيًا**، والذي أصبحت «نجية القمر» بالنسبة له هي الوعاء الذي يشعر فيه بانفصال كُلي عن رجولته المُحطمة وشعوره البغيض بالتهميش؛ ثم تنتقل الكاتبة لرسم ملامح شخصية «عبد الله» زوج «ميا»، الذي يقوم بدو الراوي العليم المشارك «المغترب»؛ فقد مارس «عبد الله» دور الابن البار، الذي ظل يعمل بتجارة والده «التاجر سليمان» بعد المرحلة الثانوية مباشرة،

(1) محمد هشام صقر (2002)، «نموذج لبنية الذات ووظيفتها وقياسها»، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية، جامعة عين شمس، صـ94

ولم يستطع الانتقال إلى «**مسقط**»، والالتحاق بجامعة بيروت ليدرس في قسم إدارة الأعمال إلا بعد موت الأب، ورغم كثرة سفرياته وأعماله التجارية إلا أنه لم يخرج من أزمته؛ يتضح أيضًا اغترابه في موقفه تجاه موت أمه «فطوم» التي لم يرها، والتي قُتلت بعد ولادته بثلاثة أسابيع؛ فقد ظن أبيه «التاجر سليمان» أنها ارتكبت خطيئة من خلال حواره مع أخته التي قالت له أنها على علاقة بـ «سليم» عبد الشيخ «سعيد» وأنها رأتهم تحت شجرة الريحان.

فإذا كان «التمييز العنصري Racial Discrimination» يشكل مُسببًا اغترابيًا مجتمعيًا؛ لأنه يصنف الأفراد بناء على العرق؛ فـ «الاغتراب الاجتماعي Social Alination» قد يدفع الإنسان أحيانًا إلى «التمرد»؛ لذلك جاءت شخصية السيد «محمد الصغير» في رواية «**زرايب العبيد**» التي رسمتها الكاتبة «**نجوى بن شتوان**» لتعبر عن **حال الإعتراض على تقاليد المجتمع السائدة وقمع حرية الأفراد ومنعهم من حقوقهم في الحب**، والتي تدور أحداثها عن أحوال العبيد في «**ليبيا**» وتسعىَّ لاستقراء حالات الرجال النفسية، فها هو السيد «محمد الصغير» «**الجبار الذي لا يتكلم كثيرًا ولا يُعصىَّ له أمر، ولا علاقة له بالخدم، والذي يحب المومسات البيض**» يقع في حُب الجارية السوداء «تعويضة»، ويرفض أن تُسقط حملها منه، ويتحاشى أن يقابل وجه أباه السيد «أمحمد الكبير» بعد ما علم بأنه قام بجلد «تعويضة» في غيابه وتسبب في موت ابنه الرضيع جوعًا، هُنا تتداخل الأزمنة السردية في الرواية فإذا كان ماضي السيد «محمد الصغير» هو زمن الفحولة والقوة؛ فإن حاضره يتسم بالقلق والاغتراب باعتباره ذاتًا نكره لا قيمة لها، يتجلىَّ ذلك في تساؤله الدائم عندما يقول: «**لماذا لا يستطيع ان يجد شيئًا له وحده دون شركاء؟**» حتىَّ مات في فراشه وحيدًا.

في حين تُطل علينا الكاتبة «**عزة رشاد**» بروايتها «**شجرة اللبخ**» التي تدور أحداثها في «**درب السوالمة**» بإحدى قرى «**مصر**» والتي تحكي عن «رضوان بك البلبيسى» الذي تزوج «سعاد» الريفية البسيطة على زوجته الأولى «صافيناز هانم» ذات الأصول التركية لأنها لم تنجب له الولد، وبالفعل تُنجب له «سعاد هانم» ابنه الوحيد «فارس بك»؛ والذي يعود سلوكه الاغترابي إلى أنه أصبح مُوجه من الآخرين، وأنه «لم يعد يتلقىَّ مؤشرات سلوكه من أعماق ذاته؛ بل من

استحسان واستهجان من يحيطون به»[1]؛ فـ «فارس بك» ابن «رضوان بك البلبيسي» كانت أمه «سعاد» تُحاصره «**بحرصها ومخاوفها**»، ولا يملك الحرية في إقامة العلاقات مع أقرانه حتى لا يسيء لوضع والده السياسي، فكان «**يهرب من المدرسة إلى زحام الأسواق كي يشاهد الملاءات اللف**»، وظل حائرًا بين التخلص من قيود أمه وبين(التوحد) بشخصية والده.

2- شخصية الرجل الانسحابي/ السلبي

على اعتبار أن الإنسان «الكمالي اللاتكيفي» يتسم بالسلوكيات العصابية، ويستخدم «الكبت الانفعالي» كاستراتيجية للتعايش، ولديه «انسحاب» عاطفي من العلاقات، وينتقد نفسه بقوة ويخاف من توقعات الآخرين حيال أفعاله؛ فلاشك أن غياب المكانة المركزية للرجل في بيته يُسفر دائمًا عن شعوره بالقهر والانفصال التباعدي الذي يصل إلى درجة التخلي عن الجدال واكتساب «ذاتًا زائفة»، **ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالي:**

اسم الرواية	اسم الرجل	الأحوال
سيدات القمر	عزان	سلبية ناتجة عن التهميش أدت إلى الانسحاب
سيدات القمر	عبد الله	شخصية صلصالية تنازلية تشعر بالعجز أمام الضغوط لاجتماعية
سيدات القمر	عيسى المهاجر	شخصية سلبية خائفة
سيدات القمر	ناصر	شخصية سلبية غير قادرة على تحمل المسئولية
شجرة اللبخ	عدنان الكردي	شخصية منسحبة لم تقدر على مواجهة الضغوط المجتمعية

(1) Lichtheim, George- Alination in International Encyclopedia of Social-Vol1-No71968--pp.256266-

شجرة اللبخ	فارس بك	نمط الشخصية المتراجع/ المتحين
زرايب العبيد	محمد الصغير	شخصية انسحابية مطيعة

جدول(2)

شخصية الرجل الانسحابي/السلبي

فالأب «عزان» في رواية «**سيدات القمر» سلم الأمر كله لزوجته سالمة**»، وكانت سلبيته الناتجة عن التهميش الذي يتعرض له سببًا في انسحابه إلى علاقة أقامها مع الغجرية «نجية القمر» وهو على وعى بأن ما يقوم به مرفوض، وفي ذلك تأكيد على انفصاله عن الموروث الثقافي والعُرفي، كما جاءت شخصية «عبد الله» على درجة عالية من السلبية والانسحابية؛ لأن الظروف الأولية لتنشئته جعلت منه شخصية صلصالية يتم قولبتها في إطار ماتسميه «كارين هورني» «الشخصية التنازلية» حيث يكون فعلها في الأساس هو «تدمير ذاتها نتيجة الإحساس بالعجز أمام القوىَّ الاجتماعية الضاغطة التي تعارضها»[1]، واستخدامه لآلية «الإبدال Displacement» التي تعني نقل القيمة الوجدانية من فكرة لأخرىَّ، فنجد أنه نقل فكرة الأم ذات القيمة الوجدانية إلى الخادمة «ظريفة» في حُلمه تحت شروط خاصة، كأن يكون بينها وبين الأم تشابهًا في الصورة أو الوظيفة، على علم أن في اللاشعور خاصية عجيبة وهى أنه يتغافل عن أوجه الاختلاف ويتمسك بأوجه الشبه، فيقول «**رأيت أبي أولًا في المنام ثم رأيت أمى، طويلة، ونحيلة، ضمتنى إلى صدرها وأنا قصير جدًا، لا أكاد أصل إلى خصرها، انحنت علىَّ، كان حضنها حضن ميا، ووجهها وجه ظريفة**»، كما أن(المثلث الأوديبي) في «**سيدات القمر**» ناقص ضلع؛ **فالأم متخيلة لا تظهر إلا في الأحلام**، والبديله لها هي **الخادمة المقربة من الأب** «ظريفة» والبديلة الحالية **هي الزوجة الصامتة** «ميا»؛ لذلك لم يتعاطف «عبد الله» مع موت «ظريفة»، وكذلك انتقم لا شعوريًا من زوجته بأن أغرق ابنه «محمد»

(1) ك.هول، جزلندرزي (1978)، «نظريات الشخصية»، ترجمة: فرج أحمد فرج، وقدرى محمود حفني، ولطفي محمد فطيم، ط2، دار الشايع، الكويت، صـ114

المقـرب لهـا في البحـر في حالـة أشـبه بالهذيـان، هُنـا يتضـح للمتلقـي أن **المسـألة في عقـدة الأم الطيبـة أو الشريـرة ليسـت مسـألة وقائـع؛ بـل مسـالة تأويـل الفـرد لهـذه الوقائـع**.

«انسـحب» أيضًـا «عدنـان الكُردي» العواد الـذي ضمُه «رضوان بك البلبيسي» إلى السـهرات التي كان يقيمها في سرايته من باب التسـلية في رواية «**شـجرة اللبخ**»، وقرر العزوف نهائيًا عن الزواج لأنه أحـب امـرأة من مذهـب مختلف، ووقف «فارس بـك» في **المنطقة الرمادية بين الانسـحاب والطاعة.**

وفي روايـة «**زرايـب العبيـد**» «انسـحب» السـيد «محمـد الصغـير» ولم يرغـب في مقابلـة وجـه أبيـه السـيد «أمحمـد الكبـير»، وتـرك زوجتـه وبناتـه حزنًـا عـلى «تعويضـة»، وكان يقـول: «**أنـا جبـان طيلـة حيـاتي، أخافكـم وأخـشىَّ غضبكـم**»، «الخـوف» هـو رد الفعـل الانفعـالي النوعـي والسريـع أو المبـاشر لمثـير مُهـدِد؛ لأن السـلوكيات السـلبية للبطـل ترتبـط في المقـام الأول بالوضـع الاجتماعـي، إذ ترتبـط الأسـاليب الوالديـة السـلطوية الاسـتبدادية القاسـية **بالكماليـة المختلـة وظيفيًـا**، في ذلـك يشـير «مصطفـىَّ زيـور» إلى أن «مأسـاة الإنسـان الأساسـية، ومصـدر شـقائه الأول أنـه لم ينجـح في الظفـر بالنضـج الصحيـح إلا بمقـدار»[1].

ومـن أهـم الآليـات الكامنـة المسـئولة عـن السـلبية والسـلوك الانسـحابي للرجـال في الروايـات الحاليـة مـا يسـمىَّ **بالاسـتعداد لتقبـل الوضـع الاجتماعـي** كـما هـو **والانفصـال التفكـيري** في شـخصية السـيد «محمـد الصغـير» في روايـة «**زرايـب العبيـد**»، أو **فقـدان الشـعور بالسـعادة** كـما في شـخصية «عبـد اللـه» في روايـة «**سـيدات القمـر**»، أو **وجـود صعوبـات في اتخـاذ القـرارات**، كـما في شـخصية «فـارس بـك» في روايـة «**شـجرة اللبـخ**».

لنتأكـد أن شـخصيات الرجـال التـي شـاركت في اسـتغلال المـرأة شـخصيات مقموعـة أيضًـا، فعـلى الرغـم مـن أن المجتمـع الأبـوي يوفـر للرجـل الغطـاء الأخلاقـي لارتـكاب جرائمـه ضـد المـرأة، إلا أن الرجـل هُنـا يُعـد ضحيـة إذ تُمـارس عليـه ضغـوط اجتماعيـة تدفعـه إلى التجـرد من إنسـانيته.

---

(1) مصطفىَّ زيو (1986)، «في النفس(بحوث مجمعة)، دار النهضة العربية، بيروت

3- الرجولة المهيمنة وثنائية السُلطة/ الانتهازية

على اعتبار أن البناء الاجتماعي للرجولة بشكل عام يتأثر بعدة معتقدات وعوامل من أهمها الحاجة لإثبات الرجولة في كل وقت، وممارسة السُلطة، والحرمان من الاحتياجات العاطفية، معنى ذلك أن فكرة **الأسياد والعبيد** التي تُجسد الفوارق الطبقية في المجتمعات انعكست على الروايات العربية محل الدراسة؛ فنجد أن «السيد» لا يعرف غير لغة التسلُط والتحكُم، كما أن كلمة «السيد» مُرتبطة في الأذهان بالفحولة والعنف، وكلمة «العبيد» مرتبطة بالدونية والقمع، **ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالي:**

اسم الرواية	اسم الرجل	الأحوال
سيدات القمر	التاجر سليمان	نموذج السلطة الأبوية
سيدات القمر	الشيخ سعيد	نموذج السلطة الأبوية
شجرة اللبخ	رضوان بك البلبيسي	السياسي اللاأخلاقي الانتهازي
شجرة اللبخ	الخولي حسنين	نموذج السلطة اللاأخلاقية
شجرة اللبخ	الضابط مدكور	نموذج للسلطة السياسية القمعية
زرايب العبيد	محمد الكبير	نموذج السلطة الأبوية

جدول(3)

الرجل وثنائية السُلطة/ الإنتهازية

في رواية «**شجرة اللبخ**» «رضوان بك البلبيسي» الذي توارىَّ خلف السياسة لتحقيق مصالحة يبدو في ظاهره سياسيًا وفي باطنه انتهازيًا، فالسياسي اللاأخلاقي لا يكتفي بتحقيق

مصالحه بل يتعداها للعبث في حُرمات الآخرين، ولا يأبه بالشباب الذين قام بتسليمهم للسُلطات لخدمة ميدان المعركة البريطانية التركية على أرض فلسطين والفلوجة مقابل عدم مُصادرة أراضيه، في ذلك يقول «فارس» عنه أنه كان «**مشغولًا بمزادات الأراضي والعبيد والمجوهرات وأحوال البورصة، لم يحفظ للبيت حرمته ولم يكن مخلصًا حتى لأصدقائه**» ويقول عنه أهالي الكفر: «**كل ما فعله البيه للسوالمة هو إنه قصر استغلالهم عليه وحده**».

ذلك أن السُلطة السياسية وما تمثله من قوة جعلته ينظر لكل من حوله نظرة تتسم بالدونية، فكان يقول لولده «فارس بك»: «**الفلاحين طيبين لكن أخطر حاجة لو تطاوع قلبك وتحسن إليهم، لأنهم لو شبعوا يركبهم الكسل والنمردة ويحرنوا على الشغل، دول ما يشتغلوش إلا لو خافوا من الجوع**»، هُنا يتضح **المعنى السيكولوجي للتسلط** الذي يشير إلى وجود استعداد عام لدى المتسلط يدفعه للتحمس إلى تأييد التفوق الطبقي وتمجيد من هو أقوى.

كان «رضوان بك البلبيسي» انتهازيا أيضًا مع زوجته «سعاد هانم» التي مات أبوها وهي آخر العنقود لأم طيبة ودستة من الصبيان أصغرهم كان يكبرها بعشرة أعوام، وهو الذي أصر على زواجها منه وانتقالها لتعيش في السرايا كزوجة ثانية حتى أنجبت له الولد؛ فـ «رضوان بك البلبيسي» لم يجمعه بـ «سعاد» سوىَّ فراش الزوجية، هُنا نرىَّ **استغلال الرجل الجنسي للمرأة** واختزال كيانها في صورة جسد محض، ومع ذلك لعب دورًا مؤثرًا في شخصيتها باعتبارها وعاءً لرغباته، ليتأكد المُتلقي أن **الشخصية الانتهازية** هي «التي تستثمر فساد الواقع في تحقيق مصالحها سواء كان ذلك على المستوى السياسي أو الاجتماعي»[1].

ثم تأتي سُلطة الخولي «حسنين» على أهل البلد بعد موت «رضوان بك» والذي أصر على دفنه تحت شجرة اللبخ التي عاصرت الأب الكبير «نصير الدين البلبيسي» وإقامة مقام له كولي من أولياء الله الصالحين، كنوع من رد الجميل لأنه على حسب قول «حسنين» «**أنقذه من السجن والفقر والضياع**».

---

(1) محمد السيد إسماعيل (2009)، «الرواية والسلطة»: بحث في طبيعة العلاقة الجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صـ148

أيضًا تستعرض الكاتبة الليبية «**نجوى بن شتوان**» في روايتها «**زرايب العبيد» صور العبودية وتجلياتها في المجتمع الليبي**، وكيف أن الفوارق الطبقية أدت إلى حالة من الاغتراب النفسي؛ أدىَّ إلى أن تحيا الفئة المحرومة» وضعية اغتراب لا تشعر معها بالهُوية والانتماء مما يجعلها تعاني من التهميش والعزلة»[1]، فالسيد «أمحمد الكبير» اتفق على بيع الجارية «تعويضة» أثناء سفر ابنه بشُحنة من الجلود والملح إلى «**مالطا**» بمبلغ 130 عصملية عندما علم بعشقه لها وهجره لزوجته وبناته، إلا أن «علي» ابن ابنته «فاطمة» اشتراها من أجل خاله الغائب، ليجلدها بعد ذلك السيد «أمحمد الكبير»؛ لأنها نسيت تعليق لحم الوليمة التي كان يُعدها لأشراف بنغازي، ويمنعها من إرضاع وليدها حتىَّ مات، ثم أصر على بيعها مرة أخرىَّ لشقيق السيدة «رقية» زوجة ابنه، وهو تاجر من «**مصراته**»، ودخوله في حالة(اكتئاب) شديد لما علم أن الرضيع الذي مات جوعًا نتيجة تعذيب أمه «تعويضة» هو ابن ولده «محمد الصغير».

رصدت الكاتبة هُنا فكرة تجريد المرأة من حقها في أن تنسب أولادها لنفسها كما يُنسبون لآبائهم؛ ويعني ذلك أن المرأة مجرد آلة للتفريخ والإنجاب، والإناث إلى جانب العمل كجوار لدى السيد، التفسير النفسي لذلك قدمه العالم «جوناثان كولرJonathan Culler» إذ يقول أن «المرأة تمتلك علاقة حسية فطرية مباشرة بينها وبين عالمها من خلال الرحم، الذي يحمل الحياة بصورة حسية مُعلنَة، ولكن الرجل لا يملك هذه العلاقة الواضحة المحسوسة؛ ولذا يسعىَّ إلى أن ينسب الأطفال إليه وربطهم باسمه لتحقيق خلوده الشخصي عبر هذه التسمية ويطلق على ذلك حسد الرحم»[2].

إلا أن تسلط الحباب العود «التاجر سليمان» في رواية «**سيدات القمر**» على ابنه «عبد الله» جاء مختلفًا؛ فقد كان يعذبه ويمنعه من اللعب مع الأطفال بالكُره، ويعاقبه إذا أخطأ بتعليقه في البئر مربوطًا بحبال الليف، يدرك الابن «عبد الله» أن علاقة الانسجام بينه وبين

---

(1) محمد عباس نور الدين (1997)، «الطفل العربي وتكافؤ الفرص في الحياة»، صـ115

(2) Cuiier, Jonathan, (1982) On Deconstruction Theory and Criticism after Structuralism. New York: p32

والـده مفقـودة؛ فـالأب هـو صاحـب الكلمـة العليـا والنهائيـة.

الشـيخ «سـعيد» أيضًـا كان يتعامـل بقسـوة مـع «سـالمة» ابنـة أخيـه، والتـي لم يسـمح لأمهـا بتربيتهـا مـع أخيهـا بعـد مـوت الأب؛ فهـي «**لم تكـن عبـدة ولكنهـا لم تكـن تشـبع أو تلبـس أو تتعلـم او تلعـب أو تضحـك أو ترقـص**»، هنـا ينبغـي علينـا أن نذكـر مـا قـام بـه «إبراهـام ماسـلو» مـن دراسـات لتحليـل بنيـة «الشـخصية التسـلطية» حيـث أولى أهميـة مركزيـة لحاجـات الفـرد إلى الأمـن النفـسي، مـن خـلال نظريتـه الهرميـة للحاجـات، **ولقـد لخـص المظاهـر النوعيـة التـي تظهـر فيهـا مشـاعر انعـدام الأمـن عنـد الشـخصية التسـلطية في:** تصنيـف الأتبـاع بحسـب مقيـاس القـوة والضعـف، و«إزاحـة» مشـاعر العـداء عـلى الجماعـات المهمشـة والفقـيرة، والميـول السـادية؛ فعـدم إشـباع(الحاجات النفسـية) بطريقـة سـوية يـؤدي إلى «الإحبـاط»، و«الإحبـاط يـؤدي إلى سـلوك عـدائي منحـرف في صـور ودرجـات مختلفـة»[1]

4- صورة رجل الدين

عـلى اعتبـار أن صـورة الرجـل الكامـل تتعامـل معهـا الثقافـة الشـعبية بخضـوع تـام، وهـى الصـورة التـي تحقـق للـولي حضـوره وامتـداده الزمـاني والمـكاني باعتبـاره «سُـلطة رمزيـة» للنقـاء تحمـل في أبعادهـا الكرامـات، والعجائبـي، والغريـب، كـما أن «المخيـال الشـعبي» مـن الممكـن أن يُضفـي صفـة القداسـة عـلى أحـد الأماكـن دون الآخـر، **نحـاول رصـد ذلك من خـلال الجـدول التالي:**

اسم الرواية	اسم الرجل	الأحوال
شجرة اللبخ	الشيخ دياب (إمام المسجد)	الكذب وادعاء كرامات رضوان بك
شجرة اللبخ	الشيخ سالم (كبير السوالمة)	الحرص على إقامة مقام لجني المكاسب المادية من المريدين
سيدات القمر	الشيخ مسعود (جد ميا)	كان شغوفًا بالعلم ويمتلك مكتبة كبيرة

(1) عبد السلام عبد الغفار (1981)، «مقدمة في الصحة النفسية، دار النهضة العربية، القاهرة، صـ 112

سيدات القمر	يوسف ابن عبد الرحمن(القاضي)	كان حريصًا على إقامة العدل ومقاومة الظلم
زرايب العبيد	الشيخ الفقي	نموذج للفساد الأخلاقي ونشر الخزعبلات والسحر

جدول (4)

صورة رجل الدين

نـرى أن «الـولي» اختـار المـكان الـذي سـيُدفن فيـه في أول روايـة «**شـجرة اللبـخ**» للكاتبـة «**عـزة رشـاد**» التـي تحـكي لنـا عـن هُتـاف «الشـيخ ديـاب» إمـام المسـجد وقولـه: «**إنمـا الكرامـة في الاسـتقامة**» وترديـده «**النعـش طـار**»، قاصـدًا نعـش «رضـوان بـك البلبيـسي»، ويحـدث أحيانًـا أن تثبُـت قداسـة المـكان مـن خـلال «رمـز» يتمثـل في شـجرة أو بـئر مـاء، ويقـترب المخيـال الشـعبي مـن الـولي لأنـه أداة تُخلـص النـاس مـن عـالم المـادة المُقلـق وتُدخلهـم عـالم الـروح المُتخيـل.

هُنـا تتجـلىَّ وظيفـة «الرمـز المقـدس» الـذي يحقـق امتـداده الدنيـوى باعتبار أن روحـه لم تفن، ويمكنهـا تحقيـق مطالـب الطبقـات الشـعبية، كـما أن ظاهـرة التعلـق بالأوليـاء تنتـشر في القطاعات المقهـورة؛ حيـث يعـم الجهـل والعجـز وقلـة الحيلـة، **ويرتبـط عـالم الكرامـات بفكرة(الـصراع) بـين عالمـين**؛ عـالم الأوليـاء مـن جهـة وعـالم السُـلطة المدنيـة مـن جهـة أخـرىَّ؛ فالخـولي «حسـنين» الـذي كـرس قدراتـه لخدمـة سـيدة «رضـوان بـك البلبيـسي» قـام بتحريـض «الشـيخ ديـاب» إمـام المسـجد و«الشـيخ سـالم» كبـير السـوالمه، عـلى إقامـة مقـام لسـيده «رضـوان» الـذي مـات بصومعة البنـت «بنـورة»، وحلـل وحـرم وفقًـا لمصالحـه الشـخصية بخصـوص مـا سـيضيفه ذلـك المقـام إلى الـدرب، **ليتجـلىَّ للمُتلقـي دور رجـال الديـن وعلاقتهـم بالسُـلطة.**

عـلى النقيـض مـن ذلـك جـاءت صـورة «الشـيخ مسـعود» جـد «ميـا» في روايـة «**سـيدات القمـر**» الـذي كان شـغوفًا بالعلـم في الوقـت الـذي كانـت فيـه السُـلطة مذعـورة مـن فكـرة تعليـم العُمانيـين، والـذي أورث مكتبتـه لـحفيدته «أسـماء»، والقـاضي «يوسـف ابـن عبـد الرحمـن»

وحـواره مـع «عـزان» بعـد انتشـار خـبر علاقتـه بـــ «نجيـة القمـر» الغجريـة، عندمـا قـال لـه **«مـن أخلـص المجاهـدة وتخلـص مـن مزيـد الشـهوة والغضـب وغيرهـما مـن الأفعـال الذميمـة والأعـمال القبيحـة، وجلـس في مـكان خـال وأغمـض طـرف الحـواس وفتـح عـين الباطـن وسـمعه، انفتحـت لـه طاقـه، وظهـرت لـه أرواح الأنبيـاء والملائكـة، وانكشـف لـه ملكـوت السـموات والأرض»**.

وفي روايـة «زرايـب العبيـد» نجـد تفـشي الإيمـان بخزعبـلات السـحر وفسـاد المشـايخ؛ فهـا هـو «الشـيخ الفقـي» في الزاويـة التابعـة للجامـع، تـأتي إليـه السـيدة «رقيـة بنـت زمـزم» تشـكو لـه حـال زوجهـا السـيد «محمـد الصغـير» فيزودهـا بقنينـة مـاء مرقـى، ويطلـب منهـا رشـه عـلى الفـراش وعـلى جسـدها، وينصحهـا بـضرورة التخلـص مـن الجاريـة «تعويضـة»، ثـم يبـدأ في تذكـر جـمال جسـدها وبياضهـا بعـد مغادرتهـا للزاويـة.

نتائج الدراسة:

عـلى اعتبـار أن الروايـات التـي تعـود بأكـثر النفـع عـلى التفسـير النفـسي هـي الروايـات التـي لا يُعطـي فيهـا المؤلـف تفسـيراً سـيكولوجيًا لشـخصياته، بـل يـدع مجـالًا للتحليـل والتفسـير، دارت أحـداث الروايـات محـل الدراسـة في نظـام تراتبـي يهيمـن فيـه الرجـال عـلى النسـاء، وهـذا يـدل عـلى السـطوة المجتمعيـة التـي تمارسـها مجموعـة مـا بالقـوة العاتيـة، وبمنظومـة مـن القيـم الثقافيـة التـي تتغلغـل في أنشـطة الحيـاة الاجتماعيـة.

المـرأة في الروايـات تُعيـد إنتـاج ثقافـة الرجـل باعتبـاره صاحـب السـيطرة في المجتمـع، فحتـىَّ عندمـا أُتيحـت لهـا فرصـة إنتـاج كتابـة مؤثـرة أنتجـت ثقافـة ذكوريـة قائمـة عـلى مجـرد تشـويه صـورة الرجـل في عـدة (أنمـاط سـلبية) مـع ملاحظـة إرجـاع نقيصـة الرجـل إلى المـرأة في معظـم الشـخصيات.

فنجـد الكاتبـة العمانيـة «**جوخـة الحـارثي**» تأتمـن الرجُـل عـلى أسرار الشـخصيات ليصبـح

المؤلـف الضمنـي هـو الـراوي العليـم المشـارك، وأقـرب شـخصيات العمـل إلى المؤلـف الحقيقـي والمُكلـف بتوصيـل رسـالته إلى المُتلقـي؛ وإن كُنـا نـرىَّ انهـا انتقمـت مـن شـخصيات الرجـال داخـل العمـل، فجعلتهـم جميعًـا في حالـة معانـاة وتهميـش.

هـذا وقـد اختزلـت الكاتبـة المصريـة «**عـزة رشـاد**» الأنظمـة الذكوريـة في شـخصية «رضـوان بـك البلبيـسي»، وإن كانـت نجحـت في التخلـص مـن ذلـك الاسـتغلال الذكـوري بأسـلوب «رمـزي» يتمثـل في مقتلـه في صومعـة فتـاة الليـل.

تأرجحـت شـخصيات الرجـال بـين اسـتلاب الحريـة في روايـة «**سـيدات القمـر**» وفقـد الـذات في روايـة «**زرايـب العبيـد**» لأن تقييمهـم للـذات إيجابًا أو سـلبًا يتوقف عـلى مدى علاقتهـم بالوالدين.

مـن حيـث «مدلـول الشـخصيات»، نجـد تنوعًـا في تقديمهـا؛ فهنـاك مـن قدمـت لنـا الشـخصيات الذكوريـة بشـكل مبـاشر وأخبرتنـا بأوصافهـا وطبائعهـا مثلـما فعلـت الكاتبـة «**جوخـة الحـارثي**» في روايـة «**سـيدات القمـر**»، وهنـاك مـن قدمتهـم بشـكل غـير مبـاشر وتركـت للمتلقـي أمـر اسـتخلاص الخصائـص والصفـات مثـل الكاتبـة «**عـزة رشـاد**» في روايـة «**شـجرة اللبـخ**»، وهنـاك مـن أخبرتنـا بأوصافهـم الخارجيـة فقـط وبخاصـة الملامـح الجسـدية مثلـما فعلـت الكاتبـة «**نجـوى بـن شـتوان**» في روايـة «**زرايـب العبيـد**».

الكتابـة الأدبيـة في الروايـات الثـلاث امتـازت بقيمهـا الوجدانيـة ولمسـها لتلـك الانفعـالات المكبوتـة عنـد الإنسـان بوجـه عـام، ارتـكازًا عـلى آليـات «الـصراع» و«الكبـت».

المـرأة عندمـا تصـور الآخـر عـبر الـسرد إنمـا تصـور جـزءًا مـن ذاتهـا، فالكاتبـة «**جوخـة الحارثي**» حاولـت هـدم صـورة الرجـل في «**سـيدات القمـر**» مـن خـلال الانتصـار عليـه وقهـره وإدخالـه في دائـرة «الـصراع»، لترسـم لنـا صـورة الأب مرتبطـة بثنائيـة «الحضور/الغيـاب»؛ فهنـاك رفـض لتسـلطه و«إنـكار» لذلـك الرفـض في حـال وجـوده والحنـين إليـه عنـد فقـده؛ **بينـما غلـب عـلى المـرأة الطابـع الذكـوري**.

والكاتبة «**نجوى بن شتوان**» هدمت صورة الرجل المنسحب السلبي السيد «محمد الصغير» بأن جعلت مذلته على يد معشوقته «تعويضة»؛ لتختتم رواية «**زرايب العبيد**» بكسر الهاجس الذكورى المهووس بقوة الرجل، ودونية المرأة؛ فنرى التحول من الفحولة والرغبة إلى المهانة والضعف.

وفي رواية «**شجرة اللبخ**» رسمت الكاتبة «**عزة رشاد**» الشخصيات الذكورية العاكسة للصراعات الداخلية والخارجية؛ ليدرك المتلقي أن الشخصيات الذكورية لعبت وظائف متعددة في عالم الكاتبات الخيالي/ الواقعي.

استطاعت الروايات الثلاث عبر جدلية «الآباء العمالقة/ الأبناء الأقزام» أن تتحرر من وطأة الإكراهات الأيديولوجية المرتبطة بالضغوط المجتمعية، وإذا سلمنا مع «فرويد» بأن الأب يلعب دورًا رئيسيًا في تكوين «الأنا الأعلى» لاستطعنا إدراك أزمة «عبد الله» في «**سيدات القمر**» الذي **اتبع استراتيجية البحث الدائم عن الدعم الاجتماعي**، أو عن طريق **استراتيجية التحول عن الموقف وتجنبه** التي اتبعها السيد «محمد الصغير» في «**زرايب العبيد**».

الروايات الثلاث تُمثل إفساحًا للذات الأنثوية لتجاوز الأنساق الثقافية وإطلاق سراح «الأنا» من خلال خطاب سردي، منحهن الفرصة لرسم **شخصيات ذكورية صلصالية تتسم بالتهميش والاغتراب والسلوكيات الانسحابية** الدالة على العلاقة الإشكالية بين الآباء والأبناء.

تنوعت لغة الخطاب الروائي ما بين اللغة التوصيلية واللغة المحلية، مع وجود توضيح للغات المحلية في الهوامش؛ على اعتبار أن اللغة مثلت محورًا هامًا في الدراسات النقدية التي ترىَّ أن الكاتب الروائي يستوي في مستويين؛ مستوىَّ السرد وتكون لغته فصيحة سليمة وراقية، ومستوىَّ الحوار وتكون عامية أو محلية.

تراوحت الروايات الثلاث بين **أسلوب الاعترافات** الذي يتخذ نمط الحكي والوصف ويمتزج بالخيالات والأحلام والمونولوج عبر آليات الاسترجاع والاستباق أحيانًا، **وأسلوب التقارير النفسية**

الـذي جـاء في شـكل إصـدار الأحـكام عـلى أفعـال الشـخصيات الذكوريـة التـي تـم تلخيصهـا في رصـد الحيـاة ذات التسلسـل في الأحـداث، كـما أنـه اوضـح لنـا كيـف لاذت الشـخصيات الذكوريـة المقهـورة التـي لم تتمكـن مـن التصـدي للسـلطة الأبويـة بتبعيتهـا للشـخصيات النسـائية، وإن كان(العصـاب) طريقـة لتنـاول الواقـع المـؤلم وغـير الاقتصـادي في الحيـاة الواقعيـة، إلا أن قـدرة الكاتبـات عـلى اسـتخدام العصابيـة ليسـت بالتأكيـد عمـلاً عصابيًـا، ولا يوحـي إلا بالصحـة؛ فالفنـان يشـكل أخيلتـه ويجعـل لهـا شـكلًا وأصـلاً اجتماعيًـا **ليـدرك المتلقـي أن المجتمعـات العربيـة كلهـا بشـخصياتها النسـائية والذكوريـة تقـع في دائـرة القمـع، وقهـر السُـلطة الوالديـة النابعـة مـن السُـلطة الاجتماعيـة.**

المراجع:

المراجع العربية:

ـ أحمد فائق (1970)، «التحليل النفسي بين العلم والفلسفة»، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة

ـ إريك فروم (2007)، «الإنسان من أجل ذاته: بحث في سيكولوجيا الأخلاق»، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا

ـ بيتر ويدسون، ورامان سلدن (2001)، «النظريات النسوية»، ترجمة: محمد النعيمي، مجلة أفكار، ع159

ـ جوليا كريستيفا (1999)، «زمن النساء والبلاغة المقارنة»، ترجمة: بشير السباعي، مجلة ألف

ـ حسن المودن (2007)، «الأدب والتحليل النفسي»، مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، ع21

ـ حسن المودن (2018)، «الرواية العربية من الرواية العائلية إلى محكيّ الإنتساب العائلي»، مؤسسة كتارا بالدوحة، قطر

ـ شاكر عبد الحميد (2006)، «علم النفس والأدب»، منشورات كتاب علم النفس في البلاد العربية، ترجمة: رمضان عبد الستار أحمد، المجلس الأعلىّ للثقافة، القاهرة، ع 1054

ـ عبد الفتاح عثمان (1982)، «بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية»، مكتبة الشباب، القاهرة.

ـ عبـد السـلام عبـد الغفـار (1981)، «مقدمـة في الصحـة النفسـية، دار النهضـة العربيـة، القاهـرة.

ـ عثـمان لبيـب فـراج(1970)، «أضـواء عـلى الشـخصية والصحـة العقليـة»، ط1، مكتبـة النهضـة المصريـة، القاهـرة

ـ عز الدين إسماعيل (د.ت)، «التفسير النفسي للأدب»، ط4، مكتبة غريب، القاهرة

ـ ك.هـول، جزلنـدرزي (1978)، «نظريـات الشـخصية»، ترجمـة: فـرج أحمـد فـرج، وقدرى محمـود حفنـي، ولطفـي محمـد فطيـم، ط2، دار الشـايع، الكويـت.

ـ محمــد الســيد إســماعيل (2009)، «الروايــة والســلطة»: بحــث في طبيعــة العلاقــة الجماليــة، الهيئــة المصريــة العامــة للكتــاب

ـ محمد عباس نور الدين (1997)، «الطفل العربي وتكافؤ الفرص في الحياة»

ـ محمـد هشـام صقـر (2002)، «نمـوذج لبنيـة الـذات ووظيفتها وقياسـها»، رسـالة دكتوراة غـير منشـورة، كليـة التربيـة، جامعـة عين شـمس

ـ مـصري عبـد الحميـد حنـورة (2002)، «علـم نفـس الأدب وتربيـة الموهبـة الأدبيـة» مـن المجلـد الثـاني: دروب العبقريـة وعطايـا المبدعـين، ط1، دار غريـب للطباعـة والنـشر، القاهـرة

ـ مصطفىَّ زيور (1986)، «في النفس (بحوث مجمعة)، دار النهضة العربية، بيروت

المراجع الأجنبية:

ـCuiier, Jonathan,1982)) On Deconstruction Theory and Criticism after Structuralism . New York

ـLichtheim, George- Alination in International Encyclopedia of Social- Vol1-No7-1968-

ـThe Oxford Companion. Ed. By Ted Honderich. Oxford. University Press.1995.art Feminism.

سردية السياق في أوبرا (كاوا الحداد)

أ.د صفاء الدين أحمد فاضل القيسي[1]

البريد الإلكتروني:

safaaalkaisy@yahoo.com

(1) أكاديمي وكاتب وناقد عراقي تخصص (النقد الأدبي الحديث)، يعمل حاليا أستاذا في كلية الآداب - الجامعة العراقية، عضو اتحاد الأدباء والكتاب - العراق، عضو جمعية الباحثين والتدريسين الجامعيين، عضو المجلس الدولي للغة العربية، أشرف على رسائل الماجستير والدكتوراه، له بحوث عدة منشورة في مجلات محلية ودولية، شارك في مؤتمرات عدة داخل القطر وخارجه، شارك في اسهامات الدفاع عن اللغة العربية وآدابها، عضو هيئة تحرير في مشروع مشكاة الدولي، عضو هيئة علمية واستشارية لمجلات دولية. محكم دولي في مشروع رسالة باحث الدولي.

Narrative context in Kawa Al Haddad opera

Abstract:

Inferential notation of the intent of the text and The pragmatics of context in the opera (Kawa the Blacksmith)

One of the aesthetics of the written text is a return to the folklore of an ancient historical period embraced by the Kurdish culture, as well as its pride in those scenes that later became a sign, a symbolic movement, or a picture of life that contributed to the culture of the individual and enriched his political and social aspects.

This text weaves a set of intellectual, human and cultural formulas to embody that dimension in the theatrical field in which the skill of the writer and the power of his creativity are reflected in it as well as the linguistic material and the movement of the text between appearance and implicitness. communication exercises various levels within its semantic field. In this opera, pride in identity, especially as we are in an identity crisis, Folkloric intensity distributed over the text to ensure the relations between human groups and reach the culture of the era whose civilization derives from the aesthetics and delivery of that folklore.

Muhammad Al-Khafaji's opera has rhetorical regularity from its title (Kawah Al-Haddad) until its conclusion with the victory of Kawa and its hearth. It enjoyed a creative arena flowing with an artistic dialectic between the self and the meaning to install that folkloric image that the Kurds love because of the inevitability of social and intellectual reference. Al-Khafaji put us in front of an integrated narrative experience that embodies tragic tragedy and comedy as well, and reveals a struggle for the cause of liberation with a scenic drama that sought to cover aspects of life at the time and what the era suffered from turns and tragic actions represented by that dictator and his domination of the public space represented by that village and what it reached at the hands of Kawah, the igniter of the spark of Newroz, the diversity of Al-Khafaji's discourse with the dialogue of dramatic awareness and cultural discourse, so that Kawah's opera would be a comprehensive, patterned world that depends on the event and calls for all the signs of theatrical art. Theatrical embroidered consciously thought and the movement of historiography.

This serious attempt by the writer to crystallize the heritage required openness to the other with conscious thought and dynamism in order for this opera to present the

Kurdish identity based on sublime values, he opera embodied that historical depth that occupies a place in their history and a national industry in which feelings of resistance, Nowruz, and others mix.

In this text, the realism of that people who suffered from the scourge of the unjust dictatorship represented by (Dahhak), is matched by the voice of the poor and the weak, and the making of a simple popular hero, in addition to what it contained of songs and jokes that fit with the spirit of the hero resisting the dictatorship of (Dahhak). It remained as a symbol of the spark of the revolution, drawing the future and its steps, and carrying the features of permanent identity and the process of history. Al-Khafaji picked up many angles in his operas, so it became a mirror that reflects that injustice and allows the reader to know the folklore and practices that were practiced in light of that historical era...and what he does is to educate the recipient of the folklore heritage and fuse it with a modern issue aimed at changing the reality. The authenticity of history, even if it was for another nationality, presented this show with a variety of vitality, movement, and rhythm that distanced itself from the boring show.

keywords:

Narrative, context, opera, kawa al-haddad, identity

سردية السياق في أوبرا (كاوا الحداد)

ملخص:

في هذا الأوبرا الاعتزاز بالهوية ولاسيما نحن في أزمة الهوية، كثافة فلكلورية توزعت على النص لتضمن العلاقات بين الجماعات البشرية وصولاً لثقافة العصر المستمد حضارته من جمالية ذلك الفلكلور وإيصاله. أوبرا محمد الخفاجي فيها الانتظام الخطابي من عنوانها (كاوه الحداد) وحتى ختمتها بانتصار كاوه وموقده، تمتعت بساحة إبداعية تتدفق بجدلية فنية بين الذات والمعنى لتركيب تلك الصورة الفلكلورية التي يعشقها الكرد لما فيها من حتمية المرجعية الاجتماعية والفكرية... وضعنا الخفاجي أمام تجربة سردية متكاملة البنى تجسد التراجيديا المأساوية والملهاة أيضاً وتكشف عن صراع من أجل قضية التحرر بدرامية مشهدية سعت إلى تغطية جوانب الحياة آنذاك وما عانته الحقبة من انعطافات وأفعال تراجيدية متمثلة بذلك الدكتاتور وهيمنته على الفضاء العام الذي تمثله تلك القرية وما الت إليه على يد كاوه شاعل شرارة نوروز، تنوع خطاب الخفاجي بحوارية الوعي الدرامي والخطاب الثقافي لتكون أوبرا كاوه عالما شاملاً منمط يعتمد الحدث ويستدعي علامات الفن المسرحي كافة، الخفاجي تفنن في اوبراته هذه ولم يجعل فجوة فكرية لدى القارئ وهو يعيش في ذلك التنوع الخطابي والاشتغال المسرحي المطرز بوعي الفكر وحركية التأريخ... هذه المحاولة الجادة من الكاتب في تبلور الموروث تطلبت الانفتاح على الآخر بفكر وديناميكية واعية لتقدم هذه الأوبرا الهوية الكردية القائمة على قيم سامية، الأوبرا جسدت ذلك العمق التاريخي الذي يحتل مكانة من تاريخهم وصناعة قومية تختلج فيه مشاعر المقاومة ونوروز وغيرها.

كلمات مفتاحيّة:

السردية/ السياق / أوبرا / كاوا الحداد

المقدمة

مـن جماليـات النـص المكتـوب عـودة إلى فلكلـور فيـه حقبـة تأريخيـة قديمـة تحتضنهـا الثقافـة الكرديـة، فضـلاً عـن اعتزازهـا بتلـك المشـاهد التـي أصبحـت فيـما بعـد علامـة أو حركـة ترميزيـة أو صـورة الحيـاة التـي أسـهمت في ثقافـة الفـرد وإثـراء جوانبـه السياسـية والاجتماعيـة.

ينسـج هـذا النـص مجموعـة مـن الصيـغ الفكريـة والإنسـانية والثقافيـة لتجسـد ذلـك البعـد في الحقـل المسرحـي الـذي تنعكـس فيـه مهـارة الكاتـب وقـوة إبداعـه فضـلاً عـن المـادة اللغويـة وحركـة النـص بـين الظهـور والإضـمار، فنـص الأوبـرا تتجـلى فيـه تشـكيلات عـدة منهـا الصوتيـة واللغويـة والتركيبيـة والنسـقية والتداوليـة والدلاليـة وغيرهـا أي منظومـة جامعـة لقنـوات اتصاليـة تمـارس مسـتويات متنوعـة ضمـن حقلهـا الـدلالي.

في هـذا الأوبـرا الاعتـزاز بالهويـة ولاسـيما نحـن في أزمـة الهويـة، كثافـة فلكلوريـة توزعـت عـلى النـص لتضمـن العلاقـات بـين الجماعـات البشريـة وصـولاً لثقافـة العـصر المسـتمد حضارتـه مـن جماليـة ذلـك الفلكلـور وإيصالـه.

أوبـرا محمـد الخفاجـي فيهـا الانتظـام الخطـابي مـن عنوانهـا (كاوا الحـداد) وحتـى ختمتهـا بانتصـار كاوا وموقـده، تمتعـت بسـاحة إبداعيـة تتدفـق بجدليـة فنيـة بـين الـذات والمعنـى لتركيب تلـك الصـورة الفلكلوريـة التـي يعشـقها الكـرد لما فيهـا من حتميـة المرجعيـة الاجتماعيـة والفكرية.

وضعنـا الخفاجـي أمـام تجربـة مسرديـة متكاملـة البنـى تجسـد التراجيديـا المأسـاوية والملهـاة أيضـاً وتكشـف عـن صراع مـن أجـل قضيـة التحـرر بدراميـة مشـهدية سـعت إلى تغطيـة جوانـب الحيـاة آنـذاك ومـا عانتـه الحقبـة مـن انعطافـات وأفعـال تراجيديـة متمثلـة بذلـك الدكتاتـور

وهيمنته على الفضاء العام الذي تمثله تلك القرية وما الت إليه على يد كاوا شاعل شرارة نوروز، تنوع خطاب الخفاجي بحوارية الوعي الدرامي والخطاب الثقافي لتكون أوبرا كاوا عالما شاملاً منمط يعتمد الحدث ويستدعي علامات الفن المسرحي كافة، الخفاجي تفنن في اوبراته هذه ولم يجعل فجوة فكرية لدى القارئ وهو يعيش في ذلك التنوع الخطابي والاشتغال المسرحي المطرز بوعي الفكر وحركية التأريخ.

هذه المحاولة الجادة من الكاتب في تبلور الموروث تطلبت الانفتاح على الآخر بفكر وديناميكية واعية لتقدم هذه الأوبرا الهوية الكردية القائمة على قيم سامية، الأوبرا جسدت ذلك العمق التاريخي الذي يحتل مكانة من تاريخهم وصناعة قومية تختلج فيه مشاعر المقاومة ونوروز وغيرها.

في هذا المتن واقعية ذلك الشعب الذي عانى من ويلات الدكتاتورية الظالمة المتمثلة بـ(الضحاك) يقابلها صوت الفقراء والضعفاء وصناعة بطل من الشعبية البسيطة، فضلاً عن ما احتوته من أهازيج ودبكات تناسبت مع روح البطل المقاوم لدكتاتورية (الضحاك) فأشتهر بكاوا الحداد ومطرقته على الحديد والظلم، بقت كرمزية لشرارة الثورة ورسم المستقبل وخطواته وحاملة معالم الهوية الدائمة وصيرورة التأريخ، التقط الخفاجي زوايا عدة في اوبراته هذه فأصبح مرآة تعكس ذلك الظلم وتتيح للقارئ معرفة التراث الشعبي والممارسات التي كانت تمارس في ظل تلك الحقبة التاريخية... وما عمله إلا تثقيف المتلقي بالموروث الفلكلوري وانصهاره بقضية عصرية هادفة إلى تغيير الواقع ولعله العراق وما يعانيه بعد ويلات الاحتلال الأمريكي من حياة قاسية وذئاب تمزق الأجساد تحت شعار الحرية والديمقراطية العمياء، فهي فرحة مسلوبة وعذرية مغتصبة، في تعامله مع ذلك الفلكلور فهي رؤية فلسفية والحفاظ على أصالة التاريخ وحتى لو كان لقومية أخرى، قدم هذا العرض بحيوية وحركة وإيقاعية متنوعة تبتعد عن العرض الممل.

اقتضت طبيعة الدراسة ان تحتوي على مقدمة ومبحثين جاء الأول بعنوان (التداولية

وشرائـط الاسـتنباط الفلكلـوري) وتضمـن (اللغـة) و(المقصديـة) و(الدلالـة التوليديـة)... أمـا المبحـث الثـاني عنـون بـ(التداوليـة وحقـل الاسـتدلال اللغـوي) وتضمـن (السـياق ومفهـوم الفعـل) و(مفهـوم الإنجـاز الإنتـاج) و(مفهـوم التحليـل) و(التأثـير الفعـلي).

المبحث الأول: التداولية وشرائط الاستنباط الفلكلوري

1. اللغة:

للغـة منطلقـات وظيفيـة داخـل النـص تفـرض انسـاقها الدلاليـة وجماليتهـا فهـي غـوص في عالمـه الداخـلي والخارجـي، وهـي المحفـزة والمولـدة لسرديـة النـص والتـي فيهـا المغامـرة الحقيقيـة والمسـاهمة في إنتـاج النـص وإثـراء جوانبـه والأوبـرا تعتمـد عـلى هـذه اللغـة التواصليـة والكاتـب حـرص عليهـا في بنائـه الدرامـي بمسرحياتـه الأخـرى (وذلـك ناتـج عـن تعـدد أسـاليب الكاتـب في الطـرح والمعالجـة للموضـوع واختلافـه، فضـلا عـن المعجـم اللغـوي المتنـوع في مادتـه، وتراكيبـه، وأسـلوبه المختلـف في المعالجـة، حيـث تظهـر فيهـا الأنسـاق المتشـابكة التـي يسـتمدها مـن أصـول الثقافـة الممتـدة لديـه، والتـي تشـكل بدورهـا دائرتـين ثقافيتين رئيسـتين، احدهـما تراثيـة، والأخرى حديثـة معـاصرة، تصـدر الأولى تلقائيـا عـن الـتراث لكـن بامتـداد عـصري ضمـن نسـق جـمالي ينظم عنـاصر البنـاء المسرحـي، بقصـد تحديـد فضـاءات الرؤيـة المعـاصرة في النـص الـتراثي التاريخـي الذي يحتـوي أسـلوبه، وأسـلوبية العـصر، فيـما يصـدر الآخـر مـن امتـلاك الخفاجـي لثقافـة حديثـة ذات تناصـات متعـددة)[1]، فالشـخصيات كافـة في أوبـرا كاوا الحـداد تتحـاور بلغـة عاليـة الحسـن دافعة للحـدث تؤكـد حضـور الشـخصية والحـدث، والكاتـب أوجدهـا لضـمان جماليـة النـص والحفـاظ عـلى نسـيج الحواريـة، إذ تتفـق هـذه اللغـة مـع مجريـات تحـول النـص وتعـدد حوادثـه والسـياق الوظيفـي لـكل شـخصية داخـل النـص، فالاسـتنباط الفلكلـوري حتـم عـلى الكاتـب أن يتـذوق لغتـه ويداولهـا بانسـيابية عاليـة ومرونـة تتناسـب مـع البعـد الفكـري والفئـة الاجتماعيـة والـصراع الـذي طـور الأحـداث، وعليـه فالعلاقـة واضحـة بـين التداوليـة واللغـة (وإذا كانـت التداوليـة

(1) د. منتهى طارق حسين المهناوي، التحولات الأسلوبية في بنية النص المسرحي المعاصر: 103.

(pragmatique) هـي أحـداث فـروع العلـوم اللغويـة، وهـي التـي بتحليـل عمليـات الـكلام والكتابـة، ووصـف وظائـف الأقـوال اللغويـة وخصائصهـا خـلال إجـراءات التواصـل بشـكل عـام، مـما يجعلهـا ذات صبغـة تنفيذيـة عمليـة، فـإن اندمـاج الخطـاب البلاغـي الجديـد في علـم النـص يتيـح لـه تشـكيل منظومـة مـن الإجـراءات المنهجيـة القابلـة للتطبيـق عـلى المسـتوى التـداولي بحيـث يتكـون لدنيـا جهـاز معـرفي بلاغـي مبسـط).[1] علاقـة مهمـة أي التداوليـة تعنـى بدراسـة اسـتعمال اللغـة ومجالاتهـا (التداوليـة معنيـة بدراسـة اللغـة في الاسـتعمال وغايتهـا المنشـودة هـي التواصـل بـين متخاطبـين معلومـين في سـياق محـدد، بوسـاطة لغـة محـددة، لغايـة محـددة، فهـي عـلى أنـواع بحسـب خصائـص هـذه العنـاصر فمنهـا... التداوليـة اللغويـة والتداوليـة الأدبيـة).[2]

إذ تشـكل العامـل الأول لفهـم النـص، ولاسـيما أنهـا تمثـل عمليـة التواصـل مـع النـص والمتلقـي، وكل نـص يحتـوي عـلى مقصديـة، ونـص أوبـرا (كاوا الحـداد) يحتـوي عـلى مقصديـة نسـقية تفعـل الجانـب اللغـوي عـلى مسـار الفعـل الإنتاجـي للقـول اللسـاني الحـواري، إذ إن الانسـاق تتـوالى وأقصـد الانسـاق اللغويـة في تتابعهـا للسـياق النسـقي الواحـد مـا يجعلهـا متضـادة في حركـة دائيـة خالقـة للدهشـة عـلى امتـداد السـياق اللغـوي.[3]

وهـذا مـا يجعـل مسـار النسـق كائـن في فاعليـة كـسر النسـق اللغـوي التراتيبـي النمطـي الـذي يبتعـد عـن النمطيـة، مـا يجعلنـا نشـعر أن النـص يمتلـك لغـة تتسـم عـلى الرغـم مـن سلاسـة الفكر إلا انهـا معـبرة عـن عمـق فكـري حامـل لرسـالة ومتضمـن لإيقـاع لغـوي إذ اسـتعمل لغـة تنطـوي عليهـا خصائـص صوتيـة وصرفيـة وتركيبية ودلاليـة وتداولية ولا تخلو من الأبعاد الرئيسـة الفلسـفية والنفسـية والاجتماعيـة وجميعهـا متصلـة بجوهـر الإنسـان.[4] وهـذا مـا امتـاز بـه النـص المسرحـي لـكاوا الحـداد الـذي يحمـل ألق لغـوي تركيبي على مسـتوى اللغـة والعبـارة المنطوقة والبنـاء الفني.

---

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص: 8.

(2) كاظم جاسم منصور العزاوي، التداولية في الفكر النقدي، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، ط1، القاهرة، 2017م: 25.

(3) ينظر: عصام شرتح، أفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي، ط1، دار الينابيع، سوريا، 2011م، ص102.

(4) ينظر، جوليا كريستيفا، مقدمة ترجمة التحليل النفسي واللغة (مجلة الآداب العالمية، دمشق: اتحاد الأدباء والكتاب العرب) العدد 138، خريف 2008 السنة الثالثة والثلاثون.

أنا أعرف / أن الكل يسير إلى بيت الضحاك / وأنا أيضا

فرد من هذا الكل / أو لا تجري معنا / (يواصل الجري مع الناس) [1]

في المشهد كثافة لغوية ضابطة لدلالة حركة المعنى، النص تمتع بحوار لغوي كشف عن الأبعاد اللغوية التي تسعى لفهم النص وبيان علاقاته الداخلية، فضلاً عن كسر النسق اللغوي التراتيبي الذي نلمس فيه الاشتغال اللغوي المغاير، فالسير يتماشى مع أفق القارئ لكن سرعان ما تتحول افاق المنتج في قوله:

رجل1: بلى / رجل2: فإلى أين؟ / رجل1: إلى البلدة / فلعمري لن اكتم هذي البشرى / قبل فوات الوقت / سأحملها فرحاً / وأبشر أهل البلدة / وإذ ذلك / سيهب الكل بأجنحة بيضاء / وكأن يستيقظ بالنوم / حين أبشرهم / وأقول لهم أن الطاغية الضحاك مريض / وهو الآن على أهبة من ينفق. [2]

افرز النص سياقات لغوية واحتمالات جديدة للنص أثر توقعات تقلص احتمالات تسرب مقترحات مغايرة للنص خارج القصدية التي أرادها المنتج فهو يحدد (أي السياق اللغوي) قرائن المعنى من خلال التلازمات الأسلوبية للنص، فهو يعتمد على عناصر لغوية في سياق النص، يمكن من خلالها للمتلقي تتبع تلك العناصر اللغوية لتحديد المعنى الأرجح وفهم حقيقة النص باستلال منطقي.

2. المقصدية:

إن النص المسرحي لكاوا الحداد يغلب عليه استنباط فلكلوري، إلا أن ذلك النص يضمر مقصدية تخفي الجانب العميق لمشاهد الأوبرا بأكملها، ولاسيما ما أظهره من خلال شخصية الضحاك، والمقصدية التي تكمن في النص هي (المقصدية اللسانية) كونها مقصدية

(1) محمد علي الخفاجي، أوبرا كاوا الحداد: 8.

(2) المصدر نفسه: 16.

مرتبطة بالنص من جهة وبالمقوم اللساني من الجهة الثانية، وهذا المقوم يكون صوتي يعتمد المقومات الجمالية،[1] بطريقة تجعل النص والإيقاع الحواري للشخصيات في عملية تعالق وتلائم على مستوى نسقي متجانس مثير يُضفي طابع تركيبي يحفز النص ليكشف عن حالة الصراع داخل المتن المسرحي لكاوا الحداد، ولا سيما لحظة انفتاح النص على مقصدية لسانية تقوم على متوالية حوارية متكاملة كما حدث بين الجنود، وقرع الطبول وأخذ الشبان الستة، فكل نص من هذه النصوص يُحيل إلى مقصدية حوارية لسانية تعمق من عملية التأمل والكشف عن مدلولاته وما يرمي إليه في مسار جمالي لا يخلو من متعة لغوية حوارية متناغمة منسجمة.

رئيس الحراس: (صوت) هيا انتشروا / حتى تصلوا البلدة/ وتأتوني – قبل قضاء يوم – بستة شبان.

(ينتبه الجند المختبئون وراء الجبال لصوت رئيس الحرس الذي صار بمثابة إنذار لهم إذ يعودون للأشراف من الجبال على بيوت البلدة، سكان البلدة يعودون أفراداً وجماعات إلى بيوتهم، جند الضحاك من الجبال يرقبون ذلك وبعد أن يَطْمَئنوا إلى خلو شوارع وأزقة البلدة من الناس يعودون للنزول والتسلل إلى البيوت تحت ستار الظلام يستفردون بها بيتاً بيتا، والشباب فرداً فرداً وكل ما خطفوا شاباً من بيت سمعنا عواء ذئب وانطفاء مصباح ذلك البيت، عندها نلمح جماعة منهم في الظلمة وقد اقتادوا شاباً وصعدوا به الجبال، تتكرر العملية مرات في مداهمات عدة، صمت موحش وتوتر يسود المكان ويلف البيوت).[2]

إن لكل نص لغة تمتاز بأسلوب معين وطرح معين ولغة باطنية بدلا من الخطاب المباشر، والنص هنا يمتاز بمقصدية تقوم على أساس العديد من الانساق والمنثويات الإيديولوجية التي تحدد المقصد قبل الدلالة، ويمكن اجلائها بـ :

(1) ينظر: عصام شرتح، آفاق شعرية: 101.

(2) محمد علي الخفاجي، أوبرا كاوا الحداد: 35-36.

أ. الجند

ب. عواء الذئب

ج. الصمت الموحش

د. التوتر الذي يسود المكان

ه. انطفاء مصباح ذلك البيت

إذ يلحظ أن النص قائم على أساس تضافر وكينونة خارجية وداخلية قائمة على كم هائل من التأثيرات الفاعلة داخل النظام الاجتماعي، وهذا يشير إلى الثقافة على أنها أساس التفاعل الناشط ما بين الأشخاص وحالاتهم الاجتماعية التي ترسم رؤية معينة لمجتمع معين وثقافة معينة، وتلك الثقافة هي التي ترسم صور ذلك المجتمع وتلك البلدة، لتتجلى لنا أمور عدة:

ـ الضحاك: هو رجل دكتاتوري يمتلك سلطة قاهرة لمجتمعه ومسلطة عليه، إذن الضحاك هو ممثل لنسق التسلط الظالم أي نموذج الظلم والاضطهاد والقمع والقسوة فأصبح قوة معادية للشعب.

ـ الجند: هم الوسيلة الفاعلة لأوامر الضحاك فهي ممثلة لنسق التنفيذ تجاه البلدة قوة مساعدة للظالم.

ـ أهالي البلدة: ممثلي الخضوع والخنوع لتلك السلطة الحاكمة.

ـ أولاد كاوا: ممثلي انطلاق كسر ذلك التسليط القاهر لأهالي البلدة أي ولادة جديدة لعصر آخر.

ـ كاوا: هو البطل والند الأول للضحاك الخصم الذي سيحقق النصر.

وعليه ينقطع ذلك الصمت الموحش والظلام الذي يعم المكان باستبدال آخر يكشف عنه في نهاية المقطع أو المشهد (وقد صارت عند إشراقة الصباح أشجار يانعة ينزل أهالي البلدة من بيوتها وجبالها إلى ساحاتها ليبدؤوا الرقص)

3. الدلالة التوليدية:

الأوبرا شكل اجتماعي يتجسد فيه الأبعاد الثقافية والفكرية التي تنصهر فيها وظائف عدة وتمتزج الوشائج دخلها لكي تؤدي غرضها بحرفية عالية، إذ تؤدي هدفها بإطار لغوي ودلالة توليدية وفنية تداولية تتيح التبادلية والتواصلية والتخاطبية والسياقية والتعالقية والتفاعلية والانسجامية وغيرها، ويبقى نصها توليدي من الوصف والمشاهد والحركات والأفعال والنتائج وهذا من مسببات نجاحه، وبتفاعلية واضحة بين الدلالات التي تزاوجت داخل النص إذ (يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية كحقيقة تأريخية للمرموز له، وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية، ولا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة تعسفية، لأنه كثيراً ما يسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية، فيصبح الخطاب التراثي خطاباً مضبباً لا يحقق التواصل، لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثي على الإيحاء والتعبير).[1]

وهذا يقف على أبعاد النص الجمالية وتعالقها التراثي الذي يمثل القيمة الحقيقية له لاسيما من خلال توليده لأمجاد قديمة أو سيرة وطنية نضالية - كاوا الحداد - أي إظهار شخصية من ركام التأريخ، وهنا دلالة توليدية واضحة أرادها الخفاجي من سيرة كاوا الحداد ومدها على الواقع العصري، فعمل على توليد دلالة حضارية من الأوبرا بوسائل حداثوية تتفق مع القيمة الموضوعية والمحاولات الواعية للنص.

وقبل الولوج في القيم العصرية التي نادى بها الخفاجي نتوقف عند الدلالة التوليدية في بعض المشاهد التاريخية، ونلمس البعد الوظيفي المحتوي على الأفكار والمضامين والمعارف.

---

(1) مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي: 74.

رئيس الحراس: ما هذا الحشد؟ / ما هذي الزحمة؟ / ما هذا الوسخ المتلبد؟

هيا / لاتقفوا الآن على باب القصر / هيا انتشروا / ما سبب الوقفة هذي

لا تقفوا كدبابير على الباب.[1]

وفي نص آخر تتولد دلالة أخرى:

رئيس الحراس: لا علم لنا / حتى الساعة / لا أحد يعلم ما مرضه

حكماء كثر زاروه / ولم يعرف أحد منهم ما علته/ ولذلك ظل مريضاً

بعد قليل / سيجيء له الحكماء / ويعيدون معاينته / وسنعرف منهم ما علته

نخشى أن يعيا ذلك عليهم / (من خلف الحشد يتقدم مجموعة من الأطباء اخذين طريقهم على القصر)[2]

تتولد دلالة أخرى غير متوقعة:

رجل2: (وقد رآه) / إلى أين؟ / أراك تعجلت العودة / رجل1: بلى/ رجل2: فإلى أين؟ / رجل1: إلى البلدة / فلعمري لن اكتم هذي البشرى قبل فوات الوقت / سأحملها فرحاً / وأبشر أهل البلدة / وإذ ذلك سيهب الكل بأجنحة بيضاء / وكأن يستيقظ بالنوم /حين أبشرهم وأقول لهم /إن الطاغية الضحاك مريض /وهو الآن على أهبة من ينفق.[3]

إذ تدخل ضمن حقل الدلالات المولدة المتنامية على مسار النص وهذا النوع من الدلالة يختلف عن الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية المضمرة كون الدلالة الصريحة تفهم من السياق العام للنص، أما الضمنية فتفهم من خلال عملية التنقيب عن خفايا النص

(1) محمد علي الخفاجي، أوبرا كاوا الحداد: 12.

(2) المصدر نفسه: 13-14.

(3) محمد علي الخفاجي، أوبرا كاوا الحداد: 15-16.

وثناياه، في حين تفهم الدلالة التوليدية من خلال علاقة النص بالنص الآخر بمعنى آخر أن دلالتها تتولد من خلال فهم العلاقات الرابطة بين النصوص ثم يتولد لنا من خلالها نصوص جديدة نكشف عنها عملية التأمل الكاملة لعلاقات الأحداث الرابطة بين كل نص وآخر، ولهذا السبب تعد الدلالة التوليدية هي واحدة من الدلالات المعقدة وسبب تعقيدها يكمن في علاقتها المتداخلة والمتواشجة مع بقية النصوص بمعنى آخر أن الدلالة التوليدية من الصعب أن نستخرجها ببعد عن علائقها، وهذا يعني أن النص المسرحي لابد من تأمل عملية الربط بين نصين أو ثلاثة من أجل اكتشاف تلك الدلالة التي تنتج نصوص أكثر ودلالات أكثر، وقد أمتاز نص كاوا بهذه الدلالة وبشكل مفرط.

المبحث الثاني: التداولية وحقل الاستدلال اللغوي

1. السياق ومفهوم الفعل:

السياق:

يمتاز السياق الخاص بأوبرا كاوا الحداد بمميزات عدة يمكن حصرها بـ

سياق عام: وهو يحتوي على الفكرة الأساسية لإطار العمل الأوبروي فعلى الرغم من النص الكلاسيكي يقترب من التقنيات الاعتيادية في طريقة العرض لأحداث الأوبرا، إلا أنه يمتلك في الوقت نفسه غزارة دلالية، ما يجعلنا نتأمل النص بصورة عامة دون قطع أو بتر للنص أو الدلالة على حد سواء فالنص ليس (مجرد وحدات متصلة مع بعضها البعض في سلسلة، إنما ينبغي ربطها بطريقة مناسبة من حيث السياق).[1]

سياق خاص: وهذا السياق الأدق والأعمق في عملية التركيز على الشخصيات والأحداث، بطريقة أعمق، فالمؤلف يجعلنا أمام اقتصاد لغوي في عرض مهام كل شخصية وحدث، إلا أنه أعطى لشخصية (الضحاك) الأهمية الكبرى لأنها مثلت عملية التدوير الفاعلة مع جميع

(1) جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق: 219.

شخصيات المسرحية، إذ إنها بؤرة العمل الأوبروي والمحرك الفاعل والأساس له، ولاسيما أن سياق شخصية الضحاك جاء حاملاً لبعد (ذات تعيش الزمن وتتطور معه ولا تتجمد في زمان ومكان محدد، وإنما هي متواجدة في كل نص).[1]

وللسياق تمظهرات هي:

- سياق ظرفي مرجعي
- سياق مقامي تداولي
- سياق تفاعلي
- سياق اقتضائي

وجميع هذه السياقات تندرج ضمن صنفين هما السياق اللغوي وغير اللغوي كما قسمه اللغوي ميرث ويتمثل في العلاقات الصوتية والفونولوجية والمرفولوجية والنحوية والدلالية، كما يتمثل في الظروف الاجتماعية والنفسية والبيئية والثقافة جميعها تدخل ضمن السياق اللغوي.

في نص نجد السياق العام يتدفق بدلالته المعلنة ويقدمها بمباشرة، بسياق يجعلنا نفهم المطلق من الأحداث وندرك ربما الفكرة الرئيسة في النص عبر تصور ذهني فكري إدراكي بسطوة الضحاك ودكتاتوريته، فالسير إلى بيته دليل على أن الأحداث لها وقفة في وقت آخر ضمن بيته، ففي المشهد الأول تدار الأحداث بشكل عفوي وبسياق واضح فضلاً عن تشغيل مخيلة القارئ والانطلاق من بؤرة (البيت) التي تستدعي الحضور العقلي الفعال خارج حدود الزمان والمكان إذ يقول في المشهد الأول:

دعني أسأل بعض المارة / (ينده على أحد الراكضين من المارة)

---

(1) عمر السراي، التشكيلات المعرفية لمفهوم الهوية نحو تعقيد نظري لهوية الشعر: 15.

أرجوك / أرجوك أخي / أردت سؤالك / لو تتوقف

رجل 3: (يتوقف)

رجل2: أراك تسير على عجل؟ / والناس كذلك / فإلى أين تسيرون؟

رجل3: إلى بيت الضحاك [1]

النص الأوبروي قادر على احتواء أنواع السياق بوصفه مساحة تأخذ البعد العرضي والأفقي لمجريات الأحداث، حركة السياق هنا حركة مفتوحة ومتشظية الحدث (الركض) (المارة) كلها عوامل تدفع الأوبرا إلى الأمام تتضافر فيها الأصوات (المارة المؤلف) شخصيات أخرى تسرب النغمة الاحتمالية لطبيعة الحدث (السير) التي لا تنفصل عن الجو العام للنص بل نلمس الترابطية في (بيت الضحاك) لأن الحدث البارز في الأوبرا سيتم هناك في ذلك المكان.

مفهوم الفعل:

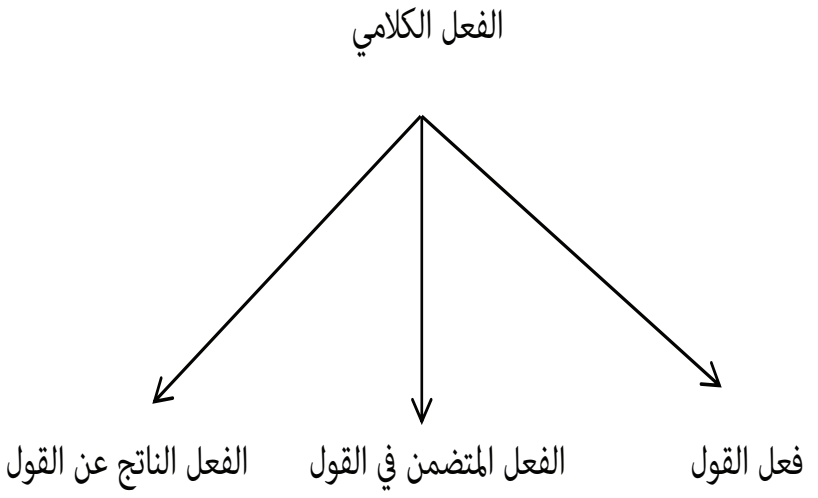
إن مفهوم الفعل يتجاوز مفهوم التمثيل، وإنتاج اللفظ دال على المعنى من خلال ممارسة التأثير والاستعمال اللغوي الذي أُسس لنظرية أفعال الكلام،[2] وقد قسم أوستن الأفعال إلى انجازية وتقريرية واصفة، ليأتي السياق على وفق موقف فعلي يوظف عملية الفهم للنص ونجد أن مفهوم الفعل في أوبرا كاوا قائم على أساس فعل حركي يجسد التناغم الفعلي بين النص وطريقة حركة المشهد، كما في المشهد الخاص بعملية قرع الطبول، إذ يلحظ أن هناك عمل حركي يؤطر الفعل التأهيلي ليضعنا أمام فعل يجسد حركة دائمة لنص كاوا لأنه نص يبتعد عن السكونية فيدخل المتلقي أيضا في حالة حراك دائم للبحث عن مكنونات النص التي يخفيها المنتج من أجل عنصر التشويق الذي يخلق نص مباغت حامل لدلالات تعمق معنى الفعل للنص الإبداعي.

---

(1) محمد علي الخفاجي، أوبرا كاوا الحداد: 7.

(2) ينظر: عموري السعيد، مقياس مناهج النقد المعاصر: 5

إن اللغـة تسـتعمل لإنجـاز فعـل قـوي حـواري ينتـج دوال ناتجـة عـن معنـى النـص مـن خـلال نظريـة أفعـال الـكلام وإنجـاز المقاربـة التداوليـة التـي تحـاول تحديـد المعنـى ثـم تأسـيس التواصليـة بـين المشـتركين مـن خـلال أنمـوذج التواصـل بـين الترميـز والاسـتدلال لإيضـاح المقصديـة.



(حلقـة الرقـص والدبـكات مـن الشـباب تمتـد عـلى سـعة السـاحة، فـرح وهـرج واستبشـار وموسـيقى، الكبـار والكهـول مـن الرجـال والنسـاء يقفـون في الـشرف وعـلى سـفوح الجبـال للفرجـة، فجـأة يلـوح جنـد الضحـاك وقـد وقفـوا في الجهـة المقابلـة مـن سـفوح وقمـم الجبـال في هيئـة مـن يحـاول الانقضـاض عـلى الشـباب الراقصـين.

في البـدء يتنبـه قـارع الطبـل إلى ذلـك، إذ يُفَاجَـأُ بوجـود الجنـد فيكـف عـن القـراع، ينتبـه الراقصـون إلى صمـت الطبـل ونظـرات الطبـال نحـو الجنـد، حلقـة الرقـص تهـدأ بالتراجـع إلى الخلـف تدريجيـاً وكأن الراقصـين قـد فهمـوا القصـد. يبـدأ الجنـد بالحركـة إلى الأمـام وهـم يتسـحبون بمشـيتهم ببـطء مخاتـل محاولـين الانقضـاض عـلى حلقـة الشـباب، ينتبـه الكبـار مـن الرجـال والنسـاء لذلـك حيـث يهبـون هبـة واحـدة ويهربـون سريعـاً إلى السـاحة مكونـين حركـة تحيـط حلقـة الشـباب تضمهـا داخلهـا في حمايـة لهـا ومانعـة اقـتراب الجنـد منهـا.

يعود قارع الطبل إلى القرع باثاً بذلك الحياة في الجميع إذ تعود حلقة الرقص إلى ما كانت عليه).[1]

يكشف السياق العام للنص أدوات فنية فعالة في صياغة مفهوم الفعل والتمتع بسياق تدفقي يتمازج مع الامتداد السردي لنص الحدث، إذ يشكل قارع الطبل صورة تحاول أن تنقل الحياة بذاتها وتدفقها السياقي من خلال الموسيقى والتناغم الصوتي الناتج عن طريق استخدام الفعل من خلال ثنائية / الحركة / الصمت، ليجسد الطبل أداة فاعلة معلنة عن نبض الحياة بطريقة جعلت النص السردي الشعبي يكشف عن طقس احتفالي ممزوج بالدبكات والرقص والموسيقى وهرج واستبشار وهي اعتزاز بهوية تراثية سجلت حضورها عبر التاريخ، في مقابل ذلك تخضعنا الثنائية المقابلة للحركة/ بالصمت الذي يشكل عنصر الخوف والتوقف عن الحياة والذي تمثل بجنود الضحاك، من هنا يبدأ السياق النصي بعملية التفاعل ما بين طرفين اتسم كلاهما بطاقة اعتمد على رد فعل يُضاعف القوة بالرد على الخصم، ثم يأتي لنا بحقل دلالي يكشف عن قدرتها وتأثيرها في الأشياء المحيطة لتبعث بؤر دلالية تستنطق من خلال النص والسياق العام له.

- قرع الطبل (المحرك لفعل الحركة والحياة)
- إيقاف قرع الطبل (الممثل لفعل الموت)
- الجند (فئة ممثلة لإنجاز فعل)
- الضحاك (سلطة ممثلة لإنجاز المهمة)

2. مفهوم الإنجاز

يتحدد مفهوم الإنجاز من خلال المقصدية التي تسعى إلى ما يسمى بالإنتاج النصي للبنية الخاص بأي عمل إبداعي يهدف إلى تثمير بنياتها نحو نص منفتح الدلالة تتلاحق

(1) محمد علي الخفاجي، أوبرا كاوا الحداد: 33.

فيـه الأهـداف والأزمنـة والأمكنـة والشـخوص فتقـوم عـلى مسـتوى النسـيج الـدلالي والتركيبـي دلالات أخـرى ترافـق النـص، ولاسـيما أن الفضـاء المسرحـي لا يتشـكل مـن وجهـة نظـر واحـدة بـل مـن وجهـات نظـر متعـددة وهـذا مـا يكمـن في كل مشـهد مـن مشـاهد النـص المسرحـي الخـاص بـكاوا الـذي يكشـف عـن عمـق معـرفي ذا طابـع إيديولوجـي مرتبـط بالمـوروث، مـما أعطـى للنـص خصوصيـة حتـى عـلى مسـتوى الإنجـاز والإنتـاج النـصي للبنيـة، وتلـك الخصوصيـة أعطـت الخطـاب انفتاحـاً عـلى عـدد مـن المرجعيـات المعرفيـة التـي تتجـاور وتتداخـل إلى حـد الامتـزاج في انسـاق الـكلام لـكل مشـهد مسرحيـة لـه انسـاق ومرجعيـات تحيـل إلى ذلـك المـوروث، بـل أنهـا تنطلـق منـه عـلى وفـق مسـار علاقـة النـص بالمخـزون المعـرفي لـدى المؤلـف.

(يخـرج الجنـد تحـت سـتار الظـلام مسرعـين ومعهـم أولاد كاوا وقـد وضعـت أغطيـة فـوق رؤوسـهم للتمويـه وهـم يهربـون بهـم باتجـاه قـصر الضحـاك، كاوا ينتبـه إلى عـواء الذئـب فتأخـذه بهتـه في بدايـة الأمـر حيـث يتأكـد أن العـواء قريـب منـه جـداً إذ يعـرف إن ولديـه كانـا صيـد الجنـد هـذه المـرة، ينظـر باتجـاه الجبـال فـيرى أشـباح الجنـد في الظـلام وهـم يسرعـون بعـد خطفهـما لولديـه عندهـا يضـع مطرقتـه في حـزام سروالـه ثـم يقبـس شـعلة مـن نـار المحـل ليهتدي بهـا في طريقـه وهـو يتجـه إلى بيـت الضحـاك مـن جهـة الخلـف حيـث تقـع غرفـة رقـوده يقـف كاوا لحظـة يفكـر ثـم يتسـلل صعـوداً إلى تلـك الغرفـة عـبر شـباكها الخلفـي وقبـل وصـول الجنـد بأبنائـه، يركـز شـعلته في غابـة تقـع إلى الخلـف مـن النافـذة حيـث ينقـض بمطرقتـه عـلى الضحـاك ويفتـك بـه، وبعـد أن ينجـز مهمتـه يعـود مـن حيـث ارتقـى النافـذة ليأخـذ شـعلته ويهتـدي بهـا في طريقـة صاعـداً سـفوح الجبـل وهـو يشـعل جميـع المثابـات التـي يمـر بهـا حتـى يصـل قمـة جبـل يـشرف عـلى البلـدة وهنـاك يركـز شـعلته، ينتبـه حـرس الضحـاك إلى وهـج الشـعلة إذ يعـودون إلى غرفـة الضحـاك حيـث يُفاجـؤون بمقتلـه عندهـا يندفعـون محاولـين اللحـاق بـكاوا غير إن اليـأس يحيـط اندفاعهـم فـكاوا أصبـح بعيـداً إذ يقفـون في أماكنهـم يائسـين في انتظـار نـزول كاوا مـن الجبـل، بيـوت البلـدة وهـي تنتبـه لنـيران الشـعلة عـلى قمـة الجبـل تبـادر هـي الأخـرى إلى إشـعال الشـموع في النوافـذ وأمـام أبـواب البيـوت.

ينـزل كاوا مـن الجبـل تدريجيـاً حتـى يقـترب مـن جنـد الضحـاك الذيـن سـلموا بالأمـر الواقـع، وبـدلاً مـن إلقـاء القبـض عليـه مـن قبلهـم يتقـدم رئيـس الحـرس ليـؤدي لـه التحيـة).[1]

للنـص مقصديـة تكشـف عـن أنسـاق تُضمـر الواقـع الإيديولوجـي ومـا بـه مـن متعلقـات بأسـلوب حـواري إلى جانـب الأسـلوب الوصفـي المرتبـط بالكشـف عـن نظـام واسـع مـن العلاقـات التـي تنسـجم مـع المحيـط العـام للـسرد، وتفجـير مونولـوج داخـل أعـماق البطـل وأبعـاده الإنسـانية في دمـاء شـخصية الضحـاك، الـذي شـكل صـور ورمـوز القـوة والتسـلط.

إن النـص كشـف عـن قـوة إرادة الحيـاة والبقـاء عـلى مسـتوى الإنجـاز بـكل إصرار بطريقـة تحـول فيهـا النسـق إلى عامـل منجـز لأنهـاء المعانـاة التـي تحققـت في فتـك كاوا عـلى الضحـاك بتلـك المطرقـة التـي جسـدت الفعـل الانجـازي المؤطـر لعنـصر التشـويق النـصي، والـذي أعلـن عـن ميـلاد جديـد رافـض لـكل مظاهـر التسـلط والأذلال والخضـوع، الـذي مثلـه الضحـاك بتلـك الأفعـى الممتصـة لشـباب البلـدة، وهـذا مـا كشـف عـن نسـق يفصـل (بـين الحلـم / والحقيقـة، الرؤيـا / والواقـع، الحيـاة / والمـوت، والقلـق/ والطمأنينـة)[2]، وهـو نسـق يشـير إلى قضيـة إنسـانية بـكل تشـكيلاتها النصيـة ومضمونهـا المؤطـر لفعـل الإنجـاز.

3. مفهوم التحليل:

وأريـد بـه تحليـل النـص عـلى وفـق السـياق النـصي والمرجعـي، ذلـك لأن النـص المسرحـي المتخـذ عينـة للدراسـة يحتـوي عـلى كـم هائـل مـن الانسـاق والمرجعيـات الإيديولوجيـة التـي ترتبـط بالمـوروث الكـردي، عـلى وجـه الخصـوص، ويعمـد المؤلـف دائمـاً إلى الترميـز والدلالـة غـير المبـاشرة مـن أجـل توريـة المعنـى عـلى وفـق مضمـرات تكمـن في مقصديـة النـص القائـم عـلى مموهـات أصبحـت عنـصراً فاعـلاً في اعـماق النـص.

(قـصر الضحـاك، الأطبـاء وقـد فرغـوا مـن فحصـه إذ راحـوا يخـبرون حاشـيته بمرضـه وهـم

(1) محمد علي الخفاجي، أوبرا كاوا الحداد: 41-42.

(2) د. فاطمة عيسى أبو رغيف، قراءات نقدية في نصوص روائية: 183.

يتكتمـون بالخـبر عـن عامـة النـاس الذيـن تحلقـوا حولهـم)

الطبيب: الضحاك مريض / وان يشفى أبداً من مرضه / رئيس الحراس: أي مرض؟/

الطبيـب: لقـد بـان عـلى متنيـه/ رئيـس الحـراس: (يقاطـع) مـاذا بـان؟ / الطبيـب: بـان عـلى متنيـه وحامـان/ كل وحـام هـو أفعـى / لم تهـدأ حتـى تلسـعه/ رئيـس الحـراس: والحـل؟ / الطبيـب: صعـب.. صعـب/ رئيـس الحـراس: قلـه لنـا/ حتـى لـو كان كذلـك/ فسـنبحث عـما يشـفيه/ مـن ذاك الـداء/ (يؤكـد) قلـه لنـا/ الطبيـب: هـو أن نلهـي تلـك الأفعـى / كل صبـاح ومسـاء/ بغـذاء/ رئيـس الحـراس: تفعـل هـذا/ الطبيـب: لكـن غـذاء الأفعـى / ليـس كأي غـذاء/ رئيـس الحـراس: (يسـتفسر) ليـس كأي غـذاء؟ / الطبيـب: (يكمـل) غـذاء الأفعـى مـخ / ينـزع مـن رأس/ صاحبـه في سـن العشريـن ومـا زال). [1]

إن النـص ينطلـق مـن فضـاءات متتاليـة تحمـل طابـع يحـدد التسلسـل الزمـاني والمـكاني، إذ يلحـظ أن التحديـد الزمـاني يتخـذ أسـلوب قائـم عـلى جمـع سـتة شـباب في وقـت محـدد، أمـا المـكان فهـو قـصر الضحـاك، ومـن هنـا تنطلـق دلالات النـص المضمـرة والمعلنـة داخـل المـتن الـسردي المبنـي عـلى فضـاءات متتاليـة وليسـت متعاقبـة يمكـن تحديدهـا أفقيـاً كمتواليـات داخـل الحـدث مـن خـلال:

- القصر

- السجن (الفتية)

- الجند

وهـذا مـا يعكـس أمـور عـدة تـتراوح مـا بـين الضيـق والقلـق والتـأزم والانفتـاح والانغـلاق، ولاسـيما أن دلالات النـص الـسردي تتـوزع عـلى وفـق الآتي:

---

(1) محمد علي الخفاجي، أوبرا كاوا الحداد: 37-39.

الضحاك ← رمز القوة – التسلط

رمز السلطة – الحاكم

رمز الموت – البحث عن ستة شبان من أجل عيشه

الحراس ← الأداة الفاعلة له

الوحام (الأفعى) ← نقطة ضعف الضحاك (إنطفاء القوة)

فإذا استحضرنا فضاء النص وطبيعته نلحظ أنه نص مشحون بالقلق والضيق لكلا الطرفين، الطرف الأول هو شخصية الضحاك التي تعاني من قلق وضيق للحصول على الشفاء، في مقابل ذلك قلق أهل المدينة على أولادهم من بطش وقوة الضحاك وجنده، وهذا نسق يكشف عن (الصوت والتجربة) وحالة الحزن والأسى التي خلفها رجال الضحاك: (حتى لو كان كذلك فسنبحث عما يشفيه) وهذه صورة تعكس الاضطهاد والقوة من أجل شفاء الضحاك، الذي جسد صورة القتل من أجل الحصول على غذاء الأفعى وهو: مخ ينتزع من رأس صاحبه في سن العشرين وما زال وهي صورة تضمر كل صور البشاعة والقتل والدمار لتكشف عن أنساق مضمرة تؤكد الفعل التعسفي بين الإنسان والوجود الكائن وتحمل (مسؤولية حياتهم وبؤسهم... وتخلوا عن طفولتهم وبراءتهم ليصبحوا رجالاً) [1] لإنقاذ المصير المحتم مع واقع التسلط والبطش الدموي لحاكمهم الضحاك.

4. مفهوم التأثير الفعلي:

إن كل نصله روح تحمل جانب التأثير الفعلي لعملية توظيف التراث، ولاسيما أن الطقوس والمعتقدات هي تلك التصورات والأفكار والمعارف التي أنتجتها المخيلة الشعبية التي لها

(1) د. فاطمة عيسى أبو رغيف، قراءات نقدية في نصوص روائية: 154.

صلة بالجانب المرتبط بحياة الإنسان،[1] ويكشف التأثير الفعلي عن الناحية الحضارية المعبرة عن تكيف الإنسان مع محيطه الغامض في حدود ثقافته ووعيه... هذا النسق التواصلي هو نسق تأثري تتفاعل داخله الأطراف المتصلة كافة والمقاصد والأدوات المدرجة تفاعلا إنسانيا مستمرا،[2] كما أن توظيف التراث في أي عمل أدبي إنما هو يؤكد على استحضار الغائب في ذهن المنتج أولاً والمتلقي ثانياً.

(أمام قصر الضحاك هناك مستودع أتخذ سجناً للشباب الذين اختطفوا)

جندي 1: (لرئيس الحرس) / ها هم كل شباب البلدة يا مولاي / (يؤكد) / كل شباب البلدة / في المستودع هذا / فأبلغ مولانا الضحاك / بذاك/ رئيس الحرس: (يستفسر) كل شباب البلدة؟ / جندي1: كل شباب البلدة... إلا..! / رئيس الحرس: إلا من؟ / جندي 1: فتية كاوا / رئيس الحرس: (يسأل) فتية كاوا الحداد/ جندي1: بلى / رئيس الحرس: عجباً! / ولماذا أبقيتم فتية كاوا/ دون سواهم/ فليذهب بعض منكم/ في هذي الليلة / ويجيء بهم/ جندي2: لكن كاوا لا يسلمهم).[3]

إن السوسيولوجيا تعيد إلى الأذهان بأن الأدب لا يختزل، فالنتاجات الشعبية تستدعي بوجه من الأوجه التحليل الكمي بالفعل، ولما كانت هذه النتاجات مرهونة مباشرة بالحوافز الجمعية، فأنها تمتلك بعداً اجتماعياً نسقياً قوياً، وتعكس الأنماط الحياتية والعادات والإيديولوجيات،[4] التي تشكل حاجزاً كبيراً داخل المتن السردي، إذ نلحظ أن كاوا قد شكل نقطة ارتكاسية مهمة داخل مسار السرد، وقطع المسار النمطي لأحداث السرد ما جعل منه بمثابة الفعل المطهر لقضية الضحاك، فهو لم يقف على الهامش وإنما مارس طقساً مهماً أرتبط بتجربة ذاتية قيل أنها عامة (فالنشاط التواصلي للأفراد والجماعات البشرية

(1) ينظر: نزيه الخوري، عبد الرزاق عبد الواحد، وقائع الندوة النقدية التكريمية للمبدع الشاعر العربي الكبير: 54.

(2) ينظر: د. نزار التجديتي، مفهوم التلقي من خلال الأنموذج التواصلي لنظرية زيجفريد شميث: 301.

(3) محمد علي الخفاجي، أوبرا كاوا الحداد: 37-39.

(4) ينظر: د. قصي الحسين، سوسيولوجية الأدب دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع: 366.

لا يمكـن حـصره فقـط في أنظمـة وأنسـاق التواصـل المبـاشرة (محادثـة، إبـلاغ، إعـلام، تذكـير.. الـخ) بـل ينبغـي تحليـل عنـاصره وتجلياتـه في أنظمـة وأنسـاق غـير مبـاشرة للتواصـل كالنسـق الدينـي والنسـق الاحتفـالي والنسـق الفنـي والنسـق الرمزي...الـخ، وهـي أنظمـة وانسـاق سـيميائية أكـثر تنضيـدا وتعقيـدا في هـرم الأنشـطة الاجتماعيـة. إذ كل نسـق مـن هـذه الانسـاق الدينيـة والاجتماعيـة والثقافيـة المذكـورة يتداخـل مـع باقـي الانسـاق الاقتصاديـة والسياسـية الأخـرى ليشـكل انسـاقا صغـرى تتحقـق بأشـكال مختلفـة بـين شرائـح المجتمـع الواحـد حسـب نـوع المناسـبات والسـياقات التواصليـة... والنسـق الطقـوسي (عبـادات، شـعائر) وبعضهـا الآخـر خفـي أو غامـض)[1] وبهـذا اسـتطاع المؤلـف أن يقـدم لنـا شـخصية تمثلـت بـدور البطولـة لتخلـص مـن الحـزن الفـردي والحـزن الجماعـي، بـين الحـزن لقضيـة شـخصية هـي التخلـص مـن قتـل الأولاد في سـن العشريـن أو أقـل وأولاد كاوا مـن ضمـن هـذا الفعـل، وبـين تجـاوز البطـل (كاوا) لوطـأة حزنـه ومشـاركة الأخريـن ليدخـل ضمـن إطـار مفهـوم التأثـير الفعـلي للحـدث، وهـو حـزن إنسـاني جماعـي، الـذي فعـل الفعـل لينتقـل مـن الحـزن إلى الأمـل،[2] مـن خـلال توحيـد القـوة الفعليـة (الجماعيـة) لتحقيـق قيمـة إنسـانية عميقـة الدلالـة تفتـح البـاب عـلى مصراعيـه نحـو مسـتقبل يتجـاوز فيـه محنـة الضحـاك إلى خـلاص جماعـي انـبرى مـن خـلال شـخصية (كاوا) الفاعلـة في تغيـير مسـار الحـدث... النصفيـه حركـة مشـهدية مهمـة ومقصديـة عاليـة فيهـا التحـول والانتقـال والتغيـير أي رسـالة للأجيـال القادمـة والسياسـات والسـلطات المتعاقبـة وعـلى الشـباب الإيمـان المطلـق بقضيتهـم ضـد الأنظمـة القامعـة التـي سـتزاح ذات يـوم، هـذه الـتراث عـلى المثقـف إعادتـه والفائـدة مـن جوهـره ولاسـيما اليـوم الأمـة تعيـش الـصراع نفسـه والأزمـة السـلطوية، حـاول المؤلـف في أعمالـه تسـليط الضـوء عـلى السـلطة والـصراع الدائـم مـن أجـل بنـاء الوطـن، يمـر بقضايـا مختلفـة ليصـل إلى الـذروة الحقيقيـة التـي رسـمها ولعـل كاوا الحـداد بكرنفالـه البهيـج قـراءة واعيـة لسـاحة مثقلـة بالهمـوم والقضايـا العالقـة فضـلا عـن اسـتعادة الثقـة والوصـول للهـدف... بنيـة تركيبيـة بترميزهـا ودلالتهـا ومقصديتهـا وسـياقها المحكـم.

---

(1) نزار التجديتي، مفهوم التلقي من خلال الأنموذج التواصلي لنظرية زيجفريد شميث:319.

(2) ينظر: د. فاطمة عيسى أبو رغيف، قراءات نقدية في نصوص روائية: 125.

المراجع والمصادر:

ـ جـون لاينـز، اللغـة والمعنـى والسـياق، تـر: د. عبـاس صـادق الوهـاب، دار الشـؤون الثقافيــة، ط1، بغــداد، 1987م: 219.

ـ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، علم المعرفة، الكويت اغسطس، 1992م.

ـ عصـام شرتـح، أفـاق الشـعرية دراسـة في شـعر يحيـى السـماوي، ط1، دار الينابيـع، سـوريا، 2011م.

ـ عموري السعيد، مقياس مناهج النقد المعاصر، جامعة بجاية، 2015م.

ـ فاطمـة عيـسى أبـو رغيـف، قـراءات نقديـة في نصـوص روائيـة، ط1، دار الينابيـع، سـوريا، 2010م: 183.

ـ قـصي الحسـين، سوسـيولوجية الأدب دراسـة الواقعـة الأدبيـة عـلى ضـوء علـم الاجتـماع، دار البحـار، بـيروت، 2009م: 366.

ـ كاظـم جاسـم منصـور العـزاوي، التداوليـة في الفكـر النقـدي، الشركـة العربيـة المتحـدة للتسـويق والتوريـدات، ط1، القاهـرة، 2017م: 25.

ـ محمــد عــلي الخفاجــي، أوبــرا كاوا الحــداد، دار ومكتبــة عدنــان للطباعــة والنــشر والتوزيــع، ط1، بغــداد، 2013م.

ـ مصطفـى رمضـاني، توظيـف الـتراث وإشـكالية التأصيـل في المـسرح العـربي، وزارة الإعـلام، الكويـت، مـج17، ع4، 1996م

ـ منتهـى طـارق حسـين المهنـاوي، التحـولات الأسـلوبية في بنيـة النـص المسرحـي المعـاصر، دار ومكتبـة عدنـان للطباعـة والنـشر والتوزيـع، ط1، بغـداد، 2013م.

ـ نزيـه الخـوري، عبـد الـرزاق عبـد الواحـد، وقائـع النـدوة النقديـة التكريميـة للمبـدع الشـاعر العـربي الكبـير، وزارة الثقافـة، دمشـق، 2009م: 54.

الدوريات:

ـ جوليـا كريسـتيفا، مقدمـة ترجمـة التحليـل النفـسي واللغـة (مجلـة الآداب العالميـة، دمشـق: اتحـاد الأدبـاء والكتـاب العـرب) العـدد 138، خريـف 2008 السـنة الثالثـة والثلاثـون.

ـ عمـر الـسراي، التشـكيلات المعرفيـة لمفهـوم الهويـة نحـو تعقيـد نظـري لهويـة الشـعر، مجلـة الأديـب العراقـي، ع15، 2017م.

ـ نـزار التجديتـي، مفهـوم التلقـي مـن خـلال الأنمـوذج التواصـلي لنظريـة زيجفريـد شـميث، مجلـة عـالم الفكـر، العـدد4، المجلـد35، أبريـل يونيـو، المجلـس الوطنـي للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، 2007م.

رهانات السرديات الذاتية والتباساتها

حوار مع د. محمد الداهي

الدكتور إدريس الخضراوي[1]

البريد الالكتروني:

driss-elkhadraoui@yahoo.fr

(1) أستاذ السرديات والدراسات الثقافية بجامعة القاضي عياض المغربية، باحث مهتمّ بالدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الاستعمار. عضو الفريق البيداغوجي في «وحدة الدكتوراه: آداب وفنون متوسطية» (جامعة محمد الخامس/ الرباط). عضو الفريق البيداغوجي في كثير من الماسترات المعتمدة (ماستر الأدب العربي والمثاقفة/ ماستر سرديات الآنساق الرمزية والثقافية والسيميولوجية/ ماستر اللغة والترجمة/ ماستر المقاربة البلاغية للبلاغات: التحليلات والمرجعيات. أستاذ زائر في جامعة محمد الخامس، وجامعة ابن طفيل، والمدرسة العليا للأساتذة بالرباط. محكم معتمد لدى مجلات محكمة ولدى جامعات عربية للاستعانة بخبراته العلمية. له دراسات محكمة في كثير من المجلات العربية: تبين، نزوى، المناهل، الثقافة المغربية. ينشر مقالات بشكل منتظم في الموقع الثقافي العربي «ضفة ثالثة».

من مؤلفاته: الكتابة النقدية عند محمد برادة: المرجعية والخطاب؛ سرديات الأمة: تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة؛ الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار؛ الأدب موضوعا للدراسات الثقافية.

The stakes of self-narratives and their ambiguities

Abstract:

This dialogue with Moroccan researcher Mohammed al-Dahi, aims to illuminate the transformations in self-writing. in particular what the researcher considers to be an abysmal chasm that has separated the speech of reality from the speech of imagination since Aristotle until Western researchers have sought, Foremost among them is Philipe Le jeune, Gérard Genette, Arnault Schmidt and Philipe Gasparini in recent decades has been reversed after intellectual, theoretical and systematic transformations (vocabulary theory, deliberation, reception theory). Mohammed al-Dahi explains that the interzonal area is full of many types that provoke critical debate and debate about their identity, nationality, quality and dual receipt. Arab critics and researchers have paid more attention to classical biography, and in recent decades (in Morocco and Tunisia in particular) they have become interested in self-imagination and the serial novel (Serial Space), while other species have remained far from their interests and preoccupations. The dialogue also highlights the problems that Mohammed al-Dahi addressed in his book "The narratorand the Twin Souls", such as factual and imaginary overlaps, the intersection of subjective contexts between them, and the problems of hybridization, mingling and betweenness that give rise to dialogue about the ambiguous relationship between imagination and reality.

Keywords:

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

رهانات السرديات الذاتية والتباساتها

حوار مع د. محمد الداهي

ملخص:

يرمي هذا الحوار مع الباحث المغربي محمد الداهي المختص في السيميائيات الذاتية إلى إضاءة التحولات التي طرأت على كتابة الذات، خاصّة ما يعتبره الباحث هوة سحيقة ظلت تفصل ملفوظات الواقع عن ملفوظات التخييل منذ أرسطو إلى أن سعى باحثون غربيون، في مقدمتهم فيليب لوجون وجيرار جونيت وأرنو شميت وفيليب غاسباريني، خلال العقود الأخيرة إلى ردمها بعد حصول تحولات فكرية ونظرية ومنهجية (نظرية التلفظ، التداولية، نظرية التلقي). ويوضح محمد الداهي أن المنطقة البينية حافلة بكثير من الأنواع التي تثير نقاشا وجدلا نقديين بصدد هويتها وجنسيتها ونوعيتها وتلقيها المزدوج. أولى النقاد والباحثون العرب الاهتمام أكثر للسيرة الذاتية الكلاسيكية، وأصبحوا في العقود الأخيرة (في المغرب وتونس على وجه الخصوص) يهتمون بالتخييل الذاتي والرواية السيرذاتية (الفضاء السيرذاتي)، في حين ظلت الأنواع الأخرى بعيدة عن اهتماماتهم وانشغلاتهم. كما يضئ الحوار الإشكالات التي تناولها محمد الداهي في كتابه «السارد وتوأم الروح» مثل تداخل الواقعي والتخييلي، وتشابك المحكيات الذاتية فيما بينها، ومشاكل الهجنة والاختلاط والبينية التي تثير حوارا حول العلاقة الملتبسة بين التخييل والواقع.

كلمات مفتاحيّة:

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

نص الحوار:

يسعى الحوار- الذي أجريته مع الناقد والباحث د. محمد الداهي- إلى إثارة جملة من القضايا السردية التي تستأثر باهتمام المختصين في مجال السرديات والسيميائيات السردية؛ ومن جملتها:

أ-انشغل النقد كثيرا بما يميز ملفوظات الواقع (السيرة الذاتية) عن ملفوظات التخييل (الرواية)، ولم يُهتم بما يقع على حدودهما من تقاطعات وتداخلات إلا في العقود الأخيرة. وهو ما حفز باحثين ونقادا (فليب لوجون، وجيرار جنيت، وفليب كاصباريني، وأرنو شميت) على اكتشاف «المنطقة البينيَّة» التي تحفل بأنواع سردية تأخذ سماتها عن الطرفين معا، وتطرح إشكالات بصدد تعرُّف نوعيتها وجنسيتها، وبيان التباسها وتلقيها المزدوج.

حصرها فليب لوجون في عشرة[1] بحكم استيفائها شروط «الميثاق السيرذاتي»، جزئيا ثم اضاف إليها جيرار جنيت أنواعا أخرى أملاها التداخل المعقد بين الواقع والتخييل[2]، وأضحت -بمرور الوقت- تربو على ثلاثة وعشرين نوعا. لم تحظ هذه الأنواع بالمتابعة والدراسة المنشودتين، ولم تعرف الدراسات الشعرية أو النقدية إلا بعينة منها: السيرة الذاتية الروائية، الرواية السيرذاتية، التخييل الذاتي، السيرة الذاتية الفكرية، السيرة الذاتية الشعرية. وهذا ما حفز د. محمد الداهي على الاشتغال على المنطقة البينية[3] لإبراز ما تثيره الأنواع السردية المكتشفة من إشكالات تهم «الاختلاط» و«الهجنة» و«الاحتكاك». وكل مفهوم من هذه المفاهيم يقتضي من الناقد أو الباحث اتباع طريقة معينة في تحليل متن سردي

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

(2) Gérard Genette, Fiction et diction, Seuil, coll. Poétique, 1987, p.p.6594-.

(3) محمد الداهي، السارد وتوأم الروح من التمثيل إلى الاصطناع، المركز الثقافي للكتاب، ط1، 2021.

يتميز بـ «خلقة غريبة» أو «منافرة غريبة» (المقاربة المتقلبة، والمقاربة التخييلانية، والمقاربة الهرمونطقية)[1].

ب- ما جعل النقاد لا يخوض في المنطقة البينية هو اعتمادهم – سيرا على نهج رائد النقد السيرذاتي فليب لوجون- على معيارين، وهما : علاقة اسم الشخصية باسم المؤلف، ووضعية العقد المبرم بين القارئ والمؤلف. هناك ثلاث وضعيات ممكنة لكل معيار من هذه المعيارين: الشخصية إما لها اسم مختلف عن الكاتب، وإما ليس لها اسم، وإما لها اسم الكاتب نفسه. والميثاق- في هذا الصدد- يكون روائيا أو غائبا أو سيرذاتيا[2].

بعد أن أعاد فليب لوجون النظر فيما كتبه عن التطابق تبين له أنه كان صارما في تحديده مستبعدا الدرجات الممكنة. «فالمطابقة إما تكون وإما لا تكون، لا وجود لدرجة ممكنة، وكل شك يقود إلى نتيجة سلبية... لا تحتوي السيرة الذاتية على درجات: إنها كل شيء أو لا شيء»[3]. علل فليب لوجون التطابق كما لو كان مركز المجال السيرذاتي هو الاعتراف (Aveu)؛ مما جعله يتجاهل وجود الدرجات الممكنة. عندما أعاد إليها الاعتبار، انتبه إلى إمكانات جديدة لتقييم استراتيجيات أخرى للكتابة والقراءة، ولتعرُّف الأنواع السردية البينيَّة.

وهو ما التقطه د. محمد الداهي بذكاء باعتبار أن الميثاق السير الذاتي يخلق الوهم والتصنع لبواعث عديدة؛ وفي مقدمتها تفادي الحزازات والحساسيات الشخصية (منطقة الحساسية)، وينأى عن الضوابط المنصوص عليها في «دفتر التحملات» التي تلزم الأطراف الموقعة عليه باحترامها والامتثال لها. علاوة على ذلك كثرت مظاهر الزيف والتصنع (وإن كانت الاعترافات توحي ظاهريا بالشفافية والبوح والصدق) من جراء تقنع السارد بأقنعة مختلفة، واعتمادها على أساليب سردية للتمويه والمخاتلة والاصطناع والإخراج (بالمعنى المسرحي للكلمة).

---

(1) محمد الداهي، «سرديات البرزخ»، مجلة سرديات، العدد الخامس، يوليو، 2022، ص. ص.55-82.

(2) المرجع نفسه، ص. 61.

(3) Philippe Lejeune, Moi aussi, éd. Seuil, Paris,1986, p.20.

ج- يحفل الأدب العربي- أسوة بالآداب العالمية- بالأنواع البينيَّة، وهو ما يقتضي- أسوة بالناقد محمد الداهي[1]- التعريف بها، وتجنيسها، مقاربتها بالأدوات المنهجية المناسبة في توافق مع الإبدالين ما بعد البنيوية (شروط إنتاج النص وتلقيه) وما بعد الحداثة (تعدد الأصوات، والتباس الحقيقة، واستفحال مظاهر التصنع والاصطناع والزيف). فضلا عن إعطاء الأدب المهمش دوره الاعتباري، ينبغي إثارة نقاش عمومي حوله لأهميته في ترميم الذاكرة الجماعية، وملء ثقوب التاريخ بالمحكيات الموازية، وصيانة التراث اللامادي من الضياع والنسيان.

1. في كتابك المتوج بجائزة الشيخ زايد للكتاب (فرع الفنون والدراسات النقدية برسم عام 2022)[2] تقترحون التفكير في الهوة السحيقة بين ملفوظات الواقع وملفوظات التخييل.. كيف عشتم تجربة إنجازه؟ وما تصورك لهذه الهوة التي لم تشغل النقاد والباحثين العرب بعد ؟

أنجزت الكتاب على مراحل زهاء ست سنوات، واضطررت السفر إلى فرنسا مرات عديدة بحثا عن المصادر الهامة والملائمة، واحتككت بباحثين في ندوات مختلفة للاستفادة من رائق خبراتهم ورفيع مؤلفاتهم. عندما فرغت من الكتاب وعرضته على الناشر الصديق بسام الكردي مدير دار النشر «المركز الثقافي للكتب»، نصحني بتقليص عدد الصفحات حرصا على مقروئية الكتاب، وتداوله بين القراء، وبيعه بثمن مناسب. وهو ما امتثلت له بحذف فصول بكاملها دون المساس بالمحتويات الأساسية التي تشدّ أزره وتقيم سداه. وعليه تحمّل الناشر متاعب أخرى مشكورا على صنيعه لم تكن متوقعة ودامت سنة ونصف تقريبا، وانتهت بتقليص حجم الكتاب من ستمائة إلى أربعمائة صفحة. ومع ذلك ألحّ على مزيد من التقليص لكنني أقنعته بأن أي مساس بالكتاب في هيئته النهائية سيؤثر سلبا على ملاءمته

(1) من مؤلفاته في هذا الصدد: محمد الداهي، السارد وتوأم الروح من التمثيل إلى الاصطناع، م.سا/ متعة الإخفاق المشروع التخييلي لعبد الله العري، المركز الثقافي للكتاب، ط1، 2021/ شعرية السيرة الذهنية (محاولة تأصيل) منشورات فضاءات مستقبلية، ط1، 2000. (من تقديم د. سعيد يقطين)، ط 2 دار رؤية، القاهرة 2008/ الحقيقة الملتبسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، منشورات المدارس، 2007 (من تقديم د.عبد القادر الشاوي)/ صورة الأنا والآخر في السرد، منشورات رؤية، القاهرة، ط1، 2013.

(2) محمد الداهي، السارد وتوأم الروح من التمثيل إلى الاصطناع، م.سا

وراهنيته وجدواه. فيما يخص القضية الثانية ظلت هوة سحيقة تفصل ملفوظات الواقع عن ملفوظات التخييل منذ أرسطو إلى أن سعى باحثون خلال العقود الأخيرة إلى ردمها بعد حصول تحولات فكرية ونظرية ومنهجية (نظرية التلفظ، التداولية، نظرية التلقي). انتبه أرسطو -في كتاب البلاغة- إلى عدم وجود فن يستخدم الحالة الشخصية، 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 مقاما من التاريخ لأنه لا يروي الجزئي بل الكلي).

أضحت المحكيات الشخصية-بمرور الوقت- مدرجة 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) عوض التركيز على التخييل؛ وفي مقدمته الرواية. كرس فليب لوجون مسيرته الشعرية والعلمية لتأصيل السيرة الذاتية، والدفاع عن إيديولوجيتها، وتمييزها عن أشكال تلتبس بها على الحدود بالاحتكام إلى شروط الميثاق السيرذاتي. لم يخض في شعرية هذه الأشكال المجاورة لأنه-علاوة على تعددها والتباس هويتها وجنسيتها- ارتأى أن يظلّ وفيا لموضوعه الأثير مكرّسا له ما يلزم من الوقت والصبر حرصا على الإلمام به من الجوانب كلها.

حرص فليب لوجون على استيعاب التركيبات الممكنة، وهي في مجملها تسع، بالاعتماد على معيارين، وهما: علاقة اسم الشخصية باسم المؤلف، ووضعية العقد المبرم مع المؤلف. وبعد أن أعاد النظر فيما كتبه (في كتابه «**أنا أيضا**» 1986) عن التطابق تبيّن له أنه كان صارما في تحديده مستبعدا الدرجات الممكنة. «فالمطابقة إما تكون وإما لا تكون»، كما أن السيرة الذاتية على درجات: إنها كل شيء أو لا شيء». علل فليب لوجون التطابق كما لو كان مركز المجال السيرذاتي هو الاعتراف (Aveu)؛ مما جعله يتجاهل وجود الدرجات الممكنة. وعندما أعاد إليها الاعتبار، انتبه إلى إمكانات جديدة لتقييم استراتيجيات أخرى للكتابة والقراءة.

انطلق- في تعبئة الجدول الشهير المثبت في كتاب «**الميثاق السيرذاتي1975**»-من إقامة التصنيف على أساس الاختلاف بين الروائي والسيرذاتي، ومن صياغة الميثاق على أساس المختلف والمتشابه، وهو ما جعله يغفل ما يجمع طرفاً بالطرف المقابل، ويغض الطرف عن الاحتمالات الممكنة التي أدت إلى توسيع نطاق الجدول ليستوعب ست عشرة حالة؛ ومن ضمنها يمكن أن يقدّم 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 اسما مغايرا، وقد يكون لهما الاسم الشخصي نفسه ويختلفان في الاسم العائلي (لوسيانبودار/ لوسيانبونار)، وقد يتماثلان في الحرف الأول من اسميهما الشخصيين ويختلفان في الاسم العائلي (جول فالي/ جاك فانكترا).

قد نسترسل في عرض مجمل الحالات التي حصرها فليب لوجون في ست عشرة بعدما كانت في البداية محصورة في تسع إن لم نقل عشر بإضافة «الفضاء السيرذاتي». أضاف إليها جيرار جينيت في كتابه «**التخييلي والواقعي**»[1] حالات أخرى من قبيل: السيرة الذاتية المتباينة حكائيا، والتخييل المتماثل حكائيا، والسيرة التخييلية، والرواية الشبه-سيرذاتية، والسيرة الذاتية الحقيقية، والتخييل السيرذاتي، والسيرة الذاتية التخييلية، والرواية السيرذاتية. احتكم جيرار جينيت Gerard Genette في الفصل بينها إلى الفعل اللغوي من حيث جديته أو عدم جديته، من حيث التعهد التحدثي أو عدم الاستجابة لشرط من شروط التوكيد الحقيقي.

مما تقدم يتضح أن المنطقة البينية حافلة بكثير من الأنواع التي تثير نقاشا وجدلا نقديين بصدد هويتها وجنسيتها ونوعيتها. أولى النقاد والباحثون العرب الاهتمام أكثر للسيرة الذاتية الكلاسيكية، وأصبحوا في العقود الأخيرة (في المغرب وتونس على وجه الخصوص) يهتمون بالتخييل الذاتي والرواية السيرذاتية (الفضاء السيرذاتي)، في حين ظلت الأنواع الأخرى بعيدة عن اهتماماتهم وانشغالاتهم.

---

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

2. يعد البحث في المنطقة البينية نقطة الارتكاز التي ينهض عليها مشروعكم النقدي. ماذا تقصدون بالمنطقة البينية؟ وما الإضافة التي يمكن أن يقدمها البحث لدرس السيرة الذاتية في السياق العربي؟

ظلت هوة سحيقة بين ملفوظات الواقع وملفوظات التخييل على حالها منذ أرسطو إلى حدود العقود الأخيرة من الألفية الثانية. أول من أنبته إليها هو فيليب لوجون عندما حدد شروط الميثاق السيرذاتي (الميثاق السيرذاتي 1975) مميزا بين السيرة الذاتية والأشكال المجاورة لها (السيرة، واليوميات، والمذكرات، والبورتريه، الفضاء السيرذاتي، والرواية السيرذاتية، والرواية الشخصية...الخ) التي حصرها في عشرة، ثم أضاف إليها ستة أنواع أخرى في كتابه («أنا أيضا») وإن ظلت خانتان شاغرتين لأنه لم يستحضر وقتئذ مثالين عنهما (أيمكن لبطل الرواية أن يحمل اسم الكاتب؟ أيحتمل أن يكون للشخصية في السيرة الذاتية الصريحة اسم مختلف عن اسم المؤلف؟). أضاف جيرار جينيت أشكالا أخرى (مثل التخييل السيرذاتي، ثم التخييل الذاتي، والسيرة الذاتية المتباينة حكائيا، والسيرة الذاتية التخييلية...الخ).

تثير هذه الأشكال- علاوة على ما اقترحه جيرار جينيت- التباسا في ازدواجية نوعيتها وجنسيتها وفي تلقيها المضاعف بحكم التجاذب بين الطرفين النقيضين (الرواية/ السيرة ذاتية). أيتعلق الأمر بالاختلاط (النظرية العقلانية والكلاسيكية الخالصة) أم بالهجنة (النظرية التخييلانية Fictionnaliste) أم بالتدفق (النظرية العبر أجناسية)؟ ويصل التوتر إلى أوجه في حال التخييل الذاتي الذي يعتبره طرف خِلْقةً هجنيةً أو مُنافَرةً عجيبةً في حين سعى طرف آخر من الباحثين- وفي مقدمتهم فيليب كاصبريني- إلى إثبات جدارته بصفته جنسا مستقلا له مميزاته وخصائصه. في علمي المتواضع ما فتئ الباحثون العرب يهتمون بالسيرة الذاتية الكلاسيكية التي تعنى بتقليد النموذج أو المحال إليه المترجم له، وقلما يهتمون بما يقع في المنطقة البينيَّة التي تعد قارة مجهولة تتطلب منا أن نكتشفها بالأدوات والمناهج المناسبة. وكما قلت سابقا إن الأدب العربي حافل بمختلف هذه الأنواع والأجناس مما يدلّ على أنه -عكس ما روجه الأدب الكولونيالي عنه- جزء من النسق الكوني. ودورنا نحن -المثقفين

والباحثين العرب- هو أن نثبت ذلك بالأدلة الملموسة. وهو ما سعيت إليه منذ كتابي «**شعرية السيرة الذهنية محاولة تأصيل**» (1994) إلى كتابي الأخير «**متعة الإخفاق في المشروع التخييلي لعبد الله العروي**» (2022).

3. شيدت كتابك على محورين عمودي وأفقي، وعلى منهجية مرنة (السيميائيات الذاتية)، أليس كذلك؟

أشكر لك هذه الملاحظة الدقيقة. فعلا يقوم الكتاب على المحورين: بينت- عموديا- كيف تدرجت المحكيات الشخصية (الأدب الشخصي) من الإبدال الحداثي الذي كان يراهن على التمثيل بالتطابق مع المحال إليه والضرب على منواله مع الوعي بألاعيب الكتابة ومغامراتها (السيرة الذاتية الكلاسيكية) إلى الإبدال الما بعد حداثي الذي أصبح المحال إليه في صور وهيئات عديدة (أصوات متعددة). أيٌّ منها يمثل المؤلف الواقعي؟ كل صوت لا ينوب عن المؤلف، ولا يحل محله فحسب، بل يلغيه وينحيه أيضا (التخييل الذاتي، السيرة الذاتية التخييلية، الحكي الذاتي، التخييل السيرذاتي.. الخ).

سعيت -على المستوى الأفقي- أن أبيّن كيف تتأرجح المحكيات الشخصية البينية بين ثلاث حقائق: الحقيقة التاريخية (كيف يتحول المحكي الشخصي إلى وثيقة لملء ثقوب الذاكرة؟) والحقيقة الذاتية (لا تهم الموضوعية، بل الصدق لما له من أهمية في الإحساس بالوقائع والأفعال كما لو وقعت فعلا) والحقيقة المصطنعة (يتوهم المؤلف بأن النظير أو المثيل هو امتداد لروحه، لكن لا يتوقع – بالنظر إلى استقواء الشك والتصنع والزيف في العصر الراهن- أن يتحول إلى صوت من الأصوات التي لا تنافسه فقط، بل تزيحه عن عرشه لتنحيته وإلغائه، والتحدث باسمه بصيغة الجمع). وفي كل ذلك، اعتمدت بطريقة مرنة على السيميائيات الذاتية لإبراز مواقع القرين أو توأم الروح باعتماد المؤشرات التلفظية، ومقولات التحقق السيميائيةVéridiction (لعبة الظاهر والكينونة).

4. يمثل كتابكم «السارد وتوأم الروح من التمثيل إلى الاصطناع» حدثا بارزا في البحث السيرذاتي. كيف ينعكس ذلك إيجابا على البحث في هذا الجنس في الأدب العربي المعاصر؟

عالجتُ في كتاب «**السارد وتوأم الروح من التمثيل إلى الاصطناع**» (المركز الثقافي للكتاب، ط1)المحكيات الذاتية مُنقبا في المنطقة الوسطى أو الطائشة التي تفصل بين ملفوظات الواقع وملفوظات التخييل، ومافتئت - منذ مؤلف كتاب «**الشعرية**» لأرسطو- قارة مجهولة وداجية، ومعتمدا عُدَّة مصطلحية تسعف على إبراز المواقع التي يشغلها الكاتب أو قرينه أو توأم روحه في السرد، والمقاصد التي يتوخى إيصالها إلى مخاطبه المحتمل، والقدرات التأويلية التي يستخدمها القارئ في تحريك المؤشر (Curseur) إلى الوجهة التي تناسب خلفياته المعرفية والثقافية.

أوليتُ العناية للموقع الذي يشغله قرين المؤلف أو قرناؤه في السرد، داعيا إلى تناول الكتابة عن الذات بالمفاهيم المابعد حداثية، بغية مراجعة كثير من المفاهيم التقليدية، التي كانت تراهن أساسا على توطيد المشابهة والمطابقة بين الكتابة والوجود، وبين الكاتب والسارد. راعيت- في ذلك- الانتقال من إبدال المشابهة (Semblance) الذي كان يراهن على تماثل الكاتب والسارد في المحكيات الذاتية إلى إبدال المشابهة الفائقة (Hypersemblance) الذي أضحى القرين بموجِبِه ينافس الكاتب الحقيقي، أو يحل محله، بل يلغيه ويشيد على أنقاضه هوية مغايرة (ما يصطلح عليه بالواقع الفائق L'hyperréalité). ومن ثم وقع تحول في الفكر البشري من المراهنة على الحقيقة إلى اصطناعها.

لم يكن قصدي بيان كيف تتجسد صورة الكاتب في المحكي الذاتي، بل سعيت إلى إبراز طبيعة العلاقة المعقدة بين الكتابة والوجود، وبين نظاميْ الأشياء والكلمات، وما يقال وكيف يقال، وما يُعبَّرُ عنه وما يُضْمَرُ، مع الأخذ بعين الاعتبار تغير معايير القراءة عبر التاريخ، ممَّا يحفز القارئ على إعادة تجنيس النصوص الملتبسة التي لا تستقر على هيئة ثابتة.

إن الرواية تتميز عن السيرة الذاتية بقدرتها على النفاذ إلى طوية الإنسان والصدع بما يجول فيها، وبالمقابل تظل السيرة الذاتية أكثر نرجسية من الرواية، لأنها تتمحور حول الماضي

الشخصي للذات (السرد الاسترجاعي)، وتُعنى بشفافيتها الداخلية (السرد النفسي)، وبحقيقتها الشخصية (الصدع بالحقيقة). وخلصت- بالمقارنة بين صورتيْ كاتب السيرة الذاتية الروائي- إلى أن الأول يتعهد بقول الحقيقة، ويبرم الثاني مع القارئ ميثاقا تخييليا. وإن كان كاتب السيرة الذاتية يستثمر مساحات التخييل لتعتيم وقائع بعينها، فإن أحذية الروائيين تلوح من تحت الستار وإن تواروا خلفه (أيا كانت قوة التخييل فهي لا تخلو من المكاشفة والبوح الذاتيينْ).

وقع تحول أو انتقال في مركز الاهتمام من السؤال عن مدى ملاءمة أو حقيقة ما يسترجعه الكاتب عن نفسه، إلى الكيفية التي يقدم بها صورة عن ذاته. يستخدم وسائط فنية وتخييلية لاختلاق صورة أو تصنُّعها، من جهة، ويتوهم كل قارئ صورته المحتملة من جهة ثانية. وعليه، تكون هذه الصورةُ التي نتخيلها عن الكُتاب ثمرةَ معرفة استعارية، لأنهم أضحوا مجرد علامات نضطلع بتفكيك شفراتها وتأويلها. وتمرّ هذه العلامات عبر مصفاة العلائق اللغوية والرمزية المعقدة التي لا يمكن لها- بأي حال من الأحوال- أن تنسخ الواقع أو تعكسه بحذافيره.

عالجتُ هذه الإشكالات بالاشتغال على متن متنوع من المحكيات الذاتية، ناهز اثنين وثلاثين نصا من أقطار مختلفة، عربية وغربية، وناقشت كيف تُمثَّلُ الحقيقةُ بطرائق وصيغ سردية متعددة ومختلفة. وكيف يتداخل الواقعي والتخييلي في المحكيات الذاتية إلى أن يصلا درجة عالية من الالتباس والتهجين؟ ولماذا يتقنَّعُ المؤلفُ بأقنعة مختلفة؟ كيف تتشابك المحكيات الذاتية فيما بينها شاغلة مواقع معينة إلى أن تتزحزح عنها بظهور مؤشرات محتملة في الأفق؟

خصصتُ القسم الأول من الكتاب لمواكبة «**رحلة الزمن بالأثر**»، من خلال بعض العينات المختارة، والمتفاوتة في أدبيتها وزمنيَّتها وجنسيَّتها (مذكرات، ورواية سيرية، وسيرة ذاتية)، بهدف إبراز حركة الذهاب والإياب القائمة بين الماضي والحاضر، والتدليل على القيمة الرمزية والتاريخية للأثر، ودوره في إضاءة بعض الأحداث المُغيَّبة من التاريخ العام.

بينتُ في القسم الثاني الموسوم بـ «**جدارية ستندال**» تأرجح المؤشر بين التخييل (مناطق الظلام والأشباح) والمرجعية (المعالم الواضحة والبينة) بالنظر إلى طبيعة المعطيات المعروضة؛ إذ يتضح أن أجزاء من الجدارية السيرذاتية تندثر بفعل عوامل التعرية، وهو ما يحتم على كاتبها ترميمها وتأثيثها من جديد، مضفيا التخييل على المناطق المظلمة أو المنسية. فكل ترميم أو تذكر هو رواية جديدة تضفي مزيدا من البهاء والرونق على الأحداث المستعادة.

قاربتُ في القسم الثالث المعنون بـ «**المنطقة البينيَّة**» ظاهرة التهجين، التي تُسِمُ عينةً من المشاريع الذاتية على الحدود (المنطقة الملتبسة التي تفصل بين ملفوظات الواقع وملفوظات التخييل). يرى البعض أن القارئ لا يتعامل مع الواقعي والتخييلي في تزامنهما بل في تعاقبهما، لأنهما ليسا تجليا للتهجين والتماهي، وإنما ثمرة الاختلاط والتناوب.

لا يرمي هذا الكتاب إلى بيان كيف تضاهي المحكيات الذاتية التاريخ أو تنافسه في تمثيل الحقيقة التاريخية، بل يهدف إلى بيان ما تتوفر عليه المحكيات الذاتية من معطيات قد يستفيد منها المؤرخ في إضاءة حدث ما أو إماطة اللثام عن خباياه وأسراره، ما يقتضي توسيع **شعرية الذاكرة** لمعاودة النظر في كثير من الأحداث السابقة، بعد أن أعطيت الكلمة لمن عاشوها أو شاركوا فيها للإدلاء بشهادتهم.

خلصتُ -من جملة الخلاصات- إلى مدى هشاشة الوهم النرجسي الذي يزعمه السارد ومدى انهيار سلطته السردية؛ ما أدى إلى سحب الثقة منه، وإعطاء الكلمة إلى الأصوات البديلة (ومن ضمنها أصوات قرنائه وأشباهه) للصدع بالحقيقة من وجهات نظر متعددة. لم يكن هدفي من ذلك التوقف عند القدرات التأويلية للمتلقي للتمييز بين ما هو حقيقي وما هو كاذب، بل سعيتُ إلى التركيز على ما يزعم المتكلم قوله وإظهاره له حرصا على كسب مودته وثقته، واستعنتُ في هذا الصدد بجهات التحقق (الظاهر والكينونة ونقيضهما) لبيان كيف تتجسد «ألاعيب الحقيقة» في المربع السيميائي مما يولد حالات كثيرة تشوش على صِدْقيَّة الحقيقة، ونقاوة الأصل، وطُهر الهُوية (السر، والكذب، والتصنع، والاصطناع، والزيف، والاختلاق، والتخريف).

آثـرت في اشـتغالي لسـنوات عديـدة عـلى المحكيـات الذاتيـة أن أبقـى عـلى الحـدود لتفـادي التصنيـف الاعتباطـي، وممارسـة النقـد بحريـة دون أن أسـاوم (مـع أو ضـد)، ومواكبـة كيـف يتجـاذب التخييـل والواقـع، ويتبـادلان الأدوار والمواقـع بـين الحديـن الأقصيـين (ملفوظـات الواقـع وملفوظـات التخييـل)، ويؤديـان إلى تولُّـد أجنـاس وأنـواع هجينـة عـلى الحـدود، وهـو مـا يتطلـب منـا اليـوم أن نعالـج مـا يقـع عـلى تخومهـا بـأدوات وتصـورات جديـدة.

5. رغـم أن الحقـل الـذي تنـدرج ضمنـه أبحاثكم هـو حقل «السـميائيات الذاتية»، فـإن القارئ يلاحظ أنكم تنفتحون على حقول أخرى من قبيل الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الكولونيالية. كيـف تقربـون بـين هـذه الحقـول البحثيـة؟ وكيـف يمكـن للـدارس النقـدي أن يسـتفيد مـن ذلك؟

أول مـن اسـتخدم سـيميائيات الذاتيـة (sémiotique de la subjectivité) هـو هرمـان باريـت فـي كتابـه الذائـع الصيـت «**الأهـواء بحـثٌ فـي تخطيـب الذاتيـة**» 1986 [1]. اقتـرح وقتئـذ نموذجـا سـيميائيا أو مسـارا توليديـا جديـدا يعتنـي بالـذات الجليـة (Sujet manifesté) فـي الخطـاب، وبلـور تصـورا جديـدا للتَّذْويـت (Subjectivation) بعـد إدمـاج البنيـة العميقـة فـي الفضـاء الذاتـي. ينـدرج هـذا التصـور فـي سـياق إحـداث القطيعـة مـع الموضوعانيـة البنيويـة (Objectivisme structuraliste) التـي كانـت تبعـد التجليـات الذاتيـة مـن اهتماماتهـا.

وعلـى إثـر اسـتفادة السـيميائيين مـن الثـورة التلفظيـة ثـم التداوليـة شـرعوا يهتمـون بالمسـتويات الاسـتهوائية والرمزيـة، وبجهـات التحقـق والتحـدث. وتحققـت- فـي هـذا الصـدد- تراكمـات هامـة نذكـر مـن جملتهـا -عـلاوة عـلى الكتـاب السـابق- مـا يأتـي: «سـيميائيات الأهـواء مـن حـالات الأشـياء إلـى حالـة النفـس» لألجيـرداس جوليـان كريمـاص وجـاك فونتانـي (1991)، بحـوث فـي سـيميائيات الـذات لشـارل بوازيـس1977، الخطـاب وذاتـه الجـزء الأول، 1984، والخطـاب وذاتـه، الجـزء الثانـي، 1985 لجـاك كلـود كوكـي[2]، سـيميائيات الـذات، تكريمـا لإيفـان

(1) Herman Parret, Les passions essai sur la mise en discours de la subjectivité, Mardaga, 1996.

(2) نشير في هذا الصدد إلى كتابه :

Coquet (Jean-Claude), La quête du sens Le langage en question, Puf, coll. Formes sémiotiques, 1997.

دارو-هـاري Ivan Darrault-Harry لميشـيل أريفـي وآخـرون 2013 [1]، وغيرهـا مـن الدراسـات والمؤلفـات التـي تهتـم بالذاتيـة أو بالتذويـت فـي الخطـاب السـيميائي.

استفدت مـن هـذه المصـادر في كثـير مـن مؤلفـاتي لأنهـا جـاءت متوافقـة مـع قناعـاتي الفكريـة للتخلـص مـن الهيمنـة البنيويـة. وهـو مـا أقـدم عليـه مثقفـون مغاربـة مـن قبـلي بالتمـرد عـلى البنيويـة، وإن اسـتفادوا مـن ترسـانتها المفاهيميـة لإبـراز مـا يحفـل بـه النـص مـن سـمات فنيـة وبنائيـة وشـعرية. أذكـر مـن ضمنهـم محمـد بـرادة وأحمـد اليبـوري وسـعيد يقطـين ومحمـد البكـري وسـعيد بنكـراد.

سـلكت- في كتـابي المتـوج «السـارد وتـوأم الـروح مـن التمثيـل إلى الاصطنـاع»- طريقـا جديـدا بالتحـرّر مـن ثقـل المفاهيـم السـيميائية التـي يجـد القـراء العـرب مصاعـب جمـة في فـك طلاسـمها بحكـم طابعهـا النخبـوي (مخاطبـة باحثـين مـن طـراز معـين)، وعـدم الاطـلاع عـلى الأصـول والمصـادر، وعـدم الإلمـام بمفاهيمهـا في سـياقها (موقـع كل مفهـوم داخـل المسـار التوليـدي العـام). كـما سـعيت أيضـا إلى الانفتـاح عـلى المقاربـات التـي تسـعف عـلى تحليـل المحكيـات الذاتيـة بفرضيـات جديـدة، وتتيـح هامشـا مـن الحريـة للإلمـام بشـعرية الأدب الشـخصي وأنواعـه وآفاقـه، وبيـان مـا يثـيره مـن قضايـا تهـم المنـسي والمغيـب في الذاكـرة الجماعيـة، وتُضمِّـدُ الجـراحَ الكولونياليـة، وتثـير نزاعـات الذاكـرة التـي مـا فتئـت تعيـق البنـاء الجماعـي للمسـتقبل، وتبعـث أحقـادا وضغائـن مـن مراقدهـا، وتناقـش بجـرأة أعطـاب الذاكـرة (تضـارب المحكيات في فهـم تأويل حـدث سـابق)، وتسـعى أيضـا إلى إعـادة الاعتبـار إلى الذاكـرة الشـخصية (الأجنـاس التذكاريـة) لمـلء ثقـوب المـاضي، وتعليـل أحـداث تاريخيـة أو إضاءتهـا بشـهادات معـززة أو مخالفـة.

سـعيت- مـن خـلال الكتـاب- أن أتموضـع أولا في الثقافـة العربيـة بحفـز الباحثـين على اكتشـاف القـارة المجهولـة (أنـواع الأدب الشـخصي)، وأتموضـع ثانيـا إزاء الثقافـة الغربيـة التـي مـا فتئـت تحمـل أحكامـا مسـبقة واسـتعلائية عـن المحكيـات الذاتيـة العربيـة. مـا أنجزتـه لحـد الآن مـن

(1) Didier Tsala Effa, Une Sémiotique du sujet, actes du colloque à Ivan Darrault-Harris, Lomoges 6 mai 2011, Centre de Recherche Sémiotiques de l'Université de Limoges,2012.

مؤلفات تروم أساسا الرد على المزاعم الكولونيالية بإثبات أن العرب لا يقلون نبوغا عن أندادهم الغربيين، وأن الحضارة العربية أنتجت -في تفاعلها إيجابا مع دينامية الحضارة الكونية- مختلف أنواع الأدب الشخصي. فكل الأنواع الموجودة حاليا بالقوة أوبالفعل ليست حكرا على أمة بعينها، بل هي ثمرة جهد بشري خلاق. وفي هذا الصدد سأحكي لك ما حدث لي عندما شاركت في ندوة بسيروزي-لاصال في فرنسا بموضوع «**منزلة الذاتي في المشهد الأدبي العربي التخييلي**»؛ إذ بينت للحضور أن العرب ساهموا في بلورة هذا النوع من الكتابة عن الذات قبل رواية «الابن/ الخيوط» لسيرج دبروفسكي 1977، واستحضرت في دراستي المنشورة ضمن عمل جماعي (تخوم التخييل الذاتي تحت إشراف أرنو جونو و إزابيل غريل، 2016) أعمالا من قبيل «الساق على الساق فيما هو الفارياق «لأحمد فارس الشدياق 1855، و«إبراهيم الكاتب» لإبراهيم عبد القادر المازني 1931، ثم ظهرت تباعا أعمال في المنحى نفسه: «ثلاثة وجوه لبغداد» لغالب هلسا، و«وردة للوقت المغربي» و«ممر الصفصاف» لأحمد المديني، و«مثل صيف لن يتكرر» لمحمد برادة، و«دليل العنفوان» و«دليل المدى» و«ومن قال أنا» لعبد القادر الشاوي. هذا لا يعني أن العرب ابتكروا أو نحتوا المفهوم قبل سيرج دبروفسكي (هذا مستبعد طبعا)، بل ما أقصده هو أن العرب أنجزوا مشاريع في مجال التخييل الذاتي قبل أن ينحته ويبتكره سيرج دبروفسكي الذي ملأ إحدى الخانتين الشاغرتين في الجدول الشهير لفليب لوجون؛ وهي التي تخصّ اضطلاع شخصية خيالية تحمل اسم الكاتب باسترجاع حياته الشخصية. لم يستحضر فليب لوجون أي مثال يلائم طبيعة الخانة. وظلت شاغرة إلى أن نحت سيرج دبروفسكي «التخييل الذاتي» ووضعه على ظهر غلاف روايته.

6. هناك من يقول أن العرب عرفوا السيرة الذاتية منذ القدم وهناك من يعتبرها جنسا دخيلا. ما رأيك؟

بالرجوع إلى كتابيْ فليب لوجون «الميثاق السيرذاتي» و«أنا أيضا» يتضح أن العرب القدامى كانوا واعين بنمط كتابي قادر على استيعاب مشاريعهم الذاتية. وهذا ما نلمسه

في ثنايا عيِّنة من السير أو التراجم القديمة. أقصد بالتحديد «المنقذ من الضلال» لأبي حامد الغزالي، و«حي بن يقظان» لابن طفيل، «والتوابع والزوابع» لابن شهيد، و«التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا» لعبد الرحمن ابن خلدون، و«كتاب الاعتبار» لأسامة بن منقد وغيرها. يبرم عنوان «التعريف» ميثاقا سيرذاتيا مع القارئ بالإحالة في الآن نفسه إلى نوعية الكتاب واسم صاحبه، وتقلب العنوان في صيغ مختلفة قبل أن يستقر ابن خلدون على العنوان الذي يراه مناسبا لمشروعه السيرذاتي، وكان العنوان الأصلي دالا كذلك «التعريف بابن خلدون مؤلف هذا الكتاب».

اعتنى العرب بمفهوم الترجمة والتراجم والطبقات لسرد أخبار أشخاص معينين (أنبياء، صحابة، شعراء، صلحاء، متصوفة) أو ذكر آثارهم وأعمالهم. ظل المصطلح شائعا إلى النصف الأخير من الألفية الثانية («الترجمة الشخصية» لشوقي ضيف (1953)، «التراجم والسير»، لجنة من الأدباء (1955)، «الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث» ليحيى إبراهيم عبد الدايم (1974)، «فن التراجم والسير الذاتية» لأندريه موروا، ترجمة أحمد درويش (1999)..الخ)؛ وذلك قبل أن يحل المفهوم المتداول محله اليوم هو السيرة أو السيرية الذاتية بفضل التفاعل إيجابا مع الثقافة الغربية.

انشغل العرب القدامى بنوع من السيرة الذاتية وهو السيرة الذاتية الفكرية التي سبق لي أن رسمتُ معالمها وحددت نموذجها البنائي في كتابي «شعرية السيرة الذهنية». وكرسوا في الاتجاه نفسه مفهوم السيرة (Biographie) الذي كان يُعنى به التراجم الطويلة والمستقلة («سيرة الرسول» لابن هشام برواية ابن إسحاق، و«سيرة عمر بن عبد العزيز» لابن الجوزي، «سيرة ابن طولون» للبلوي، و«سيرة صلاح الدين الأيوبي» لابن شداد)، وساد لديهم أيضا تقليد الكُنتيَّة (حديث الشيوخ عن أنسفهم، واعتدادهم بمنجزاتهم وأفعالهم.. كنتٌ وكنتُ) الذي فصله أحمد بن علي آل مريع عسيري في مجلة الخطاب (العدد13، 2013)، كما راج تقليد الفهرس بالمغرب، وهو عبارة عن كتاب يذكر فيه المؤلف مختلف المعلومات المتعلقة بحياته الدراسية، ويتتبع فيه أسانيد شيوخه في كل العلوم والكتب التي يرويها عنهم بتسلسل متصل بقصد توثيق أصوله العلمية قبل منح الإجازة.

ما فتئ تقليد السيرة الذاتية الفكرية سائدا إلى اليوم مستوعبا تجارب جديدة لكل من إدوارد سعيد (خارج المكان) وسعيد بنكراد (وتحملني وظنوني سيرة التكوين) وبنسالم حميش (الذات بين الوجود والإيجاد) ومعجب الزهراني (سيرة الوقت حياة فرد-حكاية جيل). وفي هذا الصدد، كثيرا ما أعود إلى مقدمة «سبعون» لميخائيل نعيمة لأنه قدم لقرائه ومحبيه توضيحا منهجيا للتميز بين حياته الخاصة وحياته العامة، وبين لهم الفائدة التي يمكن لهم أن يجنوها من سيرته الذاتية الفكرية، في حين أن لن تنفعهم حياته الخاصة في أي شيء يذكر.

7. تتويجكم بجائزة الشيخ زايد يسلط الضوء من جديد على النقد المغربي المعاصر.. كيف تقدمون هذا النقد.. وماهي رهاناته الأساسية؟ وما موقعه من التجربة النقدية في السياق العربي؟

يستمد النقد- بصفته لغة واصفة- نُسْغه من النظريات الأدبية والأنساق الثقافية. ويحتاج الناقد- والحال هكذا- إلى ثقافة رصينة (وهنا يحضُر في ذهني عنوان كتاب محمد النويهي «ثقافة الناقد الأدبي») تؤهله إلى مقاربة النص بأدوات مناسبة وبخلفيات فكرية وعلمية (ثقافية، نفسية، اجتماعية، سيميائية، تاريخية) مع الحرص على نفادي ما أشار إليه محمد النويهي من تفيهق وحذلقة وفرض وإقحام، وعلى اتخاذ المسافة من الانطباعات والارتسامات التي يخلفها العمل الفني في النفس بالحواس (النقد الانطباعي أو النقد التأثيري). وفي هذا الصدد تعلمنا من النقد المصري الذي كان رواده يتقنون اللغات الأجنبية (وخاصة الفرنسية)، ويستفيدون من معارفها في تجديد أدوات النقد، وفي تجديد الدرس الجامعي (وفي طليعتهم طه حسين، ومحمد مندور). وكان النقاش منصبا حول أداء النقد. أيجب أن يتحرّر من «فرض» النظريات الغربية أم يعتمد عليها لإضاءة النص من زوايا جديدة؟ (أستحضر هنا النقد الذي وجهه محمد مندور إلى خلف الله). وبما أن النقد لغة واصفة مشيدة على خلفيات معرفية وثقافية، فهو يكون صعبا على عموم الناس. قيل يوماً لأبي تمام: لماذا تقول ما لا يُفهم فقال لماذا لا تفهمون ما يُقال. ومع ذلك ينبغي للناقد كما ألح محمد مندور أكثر من مرة على استلهام «روح» النظريات الغربية، وينبغي

لـه - بحسـب رونـان ماكدونالـد- أن ينـزل مـن صومعتـه الأكاديميـة لتحويـل النقـد إلى شـأن ثقـافي عـام يناقـش القضايـا الملحـة، ويـشرك النـاس في مناقشـتها وإبـداء آرائهـم وأفكارهـم منهـا. اعتقـد أن هـذا الرهـان صعـب في العـالم العـربي لانعـدام النقـاش العلمـي في الجامعـات العربيـة، ولغيـاب النقـاش العمومـي في الإعـلام، ولتراجـع أداء الجمعيـات والاتحـادات الوطنيـة ذات صلـة بـالأدب خاصـة والثقافـة عامـة. وفي غيـاب شروط العمـل الجماعـي البنـاء يشـق كل ناقـد طريقـه بالحـرص عـلى الاسـتفادة مـن النسـق الأدبي الكـوني والتموضـع فيـه، وبالمراهنـة عـلى اسـتلهام «روح» النظريـات الغربيـة بوعـي ومسـؤولية، وبالتخلـص مـن «المقاربـة التقنويـة» التـي تخنـق أنفـاس الأدب، وبالانفتـاح عـلى مـا يعيننـا عـلى فهـم أنفسـنا والعـالم وأشـكال الحيـاة (مـا أثـاره ترفيتانتـودورف في كتابـه «الأدب في خطـر».

ولتفـادي مثـل هـذه الأسـئلة علينـا اسـتحضار جيـل طـه حسـين في مـصر وجيـل محمـد بـرادة في المغـرب.. جيـلان اسـتفادا مـن النقـد الغـربي ليـس بهـدف نسـخه والـضرب عـلى منوالـه بـل بهـدف التموضـع إزاءه بخلـق بنيـات ثقافيـة في البلـدان العربيـة، وتكويـن جيـل جديـد مـن النقـاد. أظـن أن كتـابي ثمـرة هذيـن الجيلـين بالتطلـع إلى آفـاق جديـدة تفرضهـا ديناميـة النقـد كونيـا؛ ومـن ضمنهـا «أفـول الأدبيـة التـي عمـرت طويـلا» وبـزوغ مـا يصطلـح عليهـا الآن بأشـكال الحيـاة أو سياسـة الأدب (أحيـل إلى كتـب جـاك رانسـيير وجـاك فونتانيـي). لي كتـاب قيـد الإنجـاز يسـتوعب هـذه الأسـئلة بحثـا عـن موطـإ قـدم في النقـد الكـوني. ليسـت المناهـج متأزمـة أو معطوبـة مادامـت تتجـدد باسـتمرار، لكـن مـا يتـأزم ويصـاب بالعطـب هـي العقـول التـي تنكفـئ عـلى نفسـها، وتجـتر معارفهـا، وترفـض الانفتـاح عـلى الغـير. يحـدث لأصحابهـا مـا حـدث لأهـل الكهـف لتقـادم عملتهـم النقديـة وعيشـهم خـارج الزمـن.

وفي هـذا السـياق، يتبـوأ النقـد المغـربي مكانـة محترمـة في العـالم العـربي بإقبـال القـراء العـرب عـلى اقتنـاء الكتـب النقديـة المغربيـة، وتتويـج عينـة مـن النقـاد المغاربـة بأهـم الجوائـز العربيـة تقديـرا لجهدهـم النقـدي وتنويهـا باجتهاداتهـم العلميـة المتميـزة. لا تعـزى الريـادة المغربيـة في مجـال النقـد إلى مـدارس بعينهـا بـل إلى جهـود شـخصية مـا فتئـت محافظـة عـلى وتيرتهـا مـن

جيـل إلى آخـر. وإن لم تترسـخ مثـل هـذه التقاليـد بعـد في المغـرب أسـوة بباقـي الأقطـار العربيـة لعوامـل كثـيرة (مـن أهمهـا تعـثر العمـل الجماعـي وإخفاقـه داخـل الجامعـة وخارجهـا)، فهـي قـد رسـمت المعـالم التـي ينبغـي أن يسـتأنس بهـا النقـاد الشـباب لتطويـر مؤهلاتهـم وفـق اتجاهـات نقديـة محـددة (السـميائيات، السرديـات، الدراسـات الثقافيـة، النقـد النفـسي، النقـد الاجتماعـي). ولـكل اتجـاه فرسـانه الذيـن تركـوا أو مافتئـوا يتركـون بصماتهـم في مجـالات تخصصهـم ويراكمـون تجـارب فيهـا وإن كانـوا لا يجتمعـون للتـداول فيـما ينهـم، ولا يشـكلون كتلـة متراصـة.

المراجع:

1 - الداهي (محمد):

ـ شعرية السيرة الذهنية (محاولة تأصيل) منشورات فضاءات مستقبلية، ط1، 2000. (من تقديم د. سعيد يقطين)، ط 2 دار رؤية، القاهرة 2008.

ـ الحقيقة الملتبسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، منشورات المدارس، 2007 (من تقديم د. عبد القادر الشاوي).

ـ صورة الأنا والآخر في السرد، منشورات رؤية، القاهرة، ط1، 2013.

ـ السارد وتوأم الروح من التمثيل إلى الاصطناع، المركز الثقافي للكتاب، ط1، 2021.

ـ متعة الإخفاق المشروع التخييلي لعبد الله العروي، المركز الثقافي للكتاب، ط2022،1.

2 - عبد الله العروي من التاريخ إلى الحب، دار نشر (الفنك)، ط1، 1996/ نُشرت طبعته الثانية، ضمن منشورات مجلة الدوحة، العدد73، نونبر2013.

المجلات:

ـ محمد الداهي: «سرديات البرزخ»، مجلة سرديات، العدد الخامس، يوليو، 2022، ص.ص. 55 - 82.

المراجع الأجنبية:

ـ Genette (Gérard), *Fiction et diction*, Seuil, coll. Poétique, 1987.

ـ Lejeune (Philippe), *Le pacte autobiographique,* Nouvelle édition augmenté, Seuil, 1975,1996.

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

- Parret (Herman), *Les passions essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Mardaga, 1996.

- Tsala Effa (Didier), Une Sémiotique du sujet, actes du colloque à Ivan Darrault-Harris, Limoges 6 mai 2011, Centre de Recherche Sémiotiques de l'Université de Limoges, 2012.

- Coquet (Jean-Claude), *La quête du sens Le langage en question*, Puf, coll. Formes sémiotiques, 1997.

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House
2023