التّواصُلُ الأدَبِيّ

مجلة نصف سنويّة محكّمة ومفهرسة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنّقد والتّرجمة

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن
جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

العدد الحادي عشر جوان 2018

ر ت م د: ISSN: 1112-7597 / ر ت م د إ: EISSN 2588-2333
رقم الإيداع: Dépôt légal: 2007-4999

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار – عنابة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكّمة ومفهرسة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د. عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: د. سامية عليوي

أمانة التحرير:
- د. سامية عليوي
- د. خضرة حمراوي
- أ. سليم لسود

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن

العدد الحادي عشر جوان 2018

ر ت م د: ISSN: 1112-7597 / ر ت م د إ: EISSN 2588-2333
رقم الإيداع: Dépôt légal: 2007-4999

العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة – 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: llgc.univ-annaba.dz

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

التّرقيم الدّولي الموحّد للمجلّات: ISSN 1112-7597

ر. ت. م. د.إ: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع القانوني: Dépôt légal: 2007-4999

الهيئة الفخرية:

1/ أ.د. مختار نويوات (جامعة باجي مختار – عنابة–)/ الجزائر

2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوربون)/ باريس

3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر)/ قطر

4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك)/ الأردن

5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا)/ الأردن

لجنة العدد العلمية:

1– أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر

2– أ.د. محمّد إبراهيم حوّر (الجامعة الهاشميّة)/الأردن

3– أ.د. رشيد شعلال (ج. قالمة) / الجزائر

4– أ.د. عبد الرّحمن تيبرماسين (ج. بسكرة)/ الجزائر

5– د. حفيظ ملواني (ج. البليدة) / الجزائر

6– أ.د. صالح ولعة (ج. عنّابة) / الجزائر

7– أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة)/ الجزائر

8– أ.د. بينيديكت لوتولبي (ج. لاريونيون/ فرنسا

9– د. محمّد القرعان (ج. اليرموك)/ الأردن

10– د. محمود عبد الغفار غيضان (ج. القاهرة)/ مصر

11– أ.د. بشير إبرير (ج. عنابة)/ الجزائر

12– د. مديحة عتيق (ج. سوق أهراس) / الجزائر

13– أ.د. علي خفيف (ج. عنّابة) / الجزائر

14– أ.د. صالح بورقبي (ج. عنّابة) / الجزائر

15– أ.د. عباس بن يحي (ج. المسيلة) / الجزائر

16– أ.د. نادية هناوي سعدون (ج. المستنصرية)/ العراق

17– أ. د. عبد الحليم حسين الهروط (ج. العلوم الإسلامية العالمية) / الأردن

18– أ. د. مليكة بن بوزة (ج. الجزائر 2) / الجزائر

19– أ. د. حميد بوحبيب (ج. الجزائر 2) / الجزائر

20– أ.د. نصر الدّين بن غنيسة (ج. بسكرة) / الجزائر

21– د. سامية عليوي (ج. عنّابة) / الجزائر

شروط النشر في المجلة

الشّروط الشّكليّة:

1. يُكتب البحث وفق النّموذج* المعدّ سلفًا، بعد تحميله من صفحة المجلة على البوابة الإلكترونية للمجلّات العلميّة (ASJP) من خلال النّقر على خانة "تعليمات للمؤلّف".
2. يُكتب البحث في نسخة إلكترونيّة بصيغة word في صفحة مقاسها (16×24 سم)، مع أطراف هامشية للصفحة على الشكل التالي: 2.5 سم من أعلى الصفحة، و2سم من أسفلها وعن يمين وشمال الصفحة.
3. لا يجب أن يتجاوز حجم المقال الـ25 صفحة و لا يقلّ عن 15 صفحة.
4. تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم16، والهوامش14، أمّا البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس14، والهوامش12.
5. تكون الهوامش آليّة وفي آخر المقال، ويوضع رقم الهامش في المتن بين قوسين مرتفعًا عن سطر الكتابة، أما في الحاشية فيكون رقم الهامش من غير قوسين وفي مستوى سطر الكتابة.
6. تكون المسافة بين الأسطر في المقالات المكتوبة بالعربية 1 سم، أمّا البحوث المكتوبة باللغتين الفرنسيّة أو الإنجليزيّة فتكون المسافة 1.15 سم.
7. يُرفق البحث بملخّص عربي، وبملخّص بإحدى اللّغتيْن: الفرنسية أو الإنجليزية، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيهما الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق الملخّص بكلمات مفتاحية لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.
8. تُخصّص الصّفحة الأولى من المقال لكتابة العنوان بالبنط العريض (بحجم 20 إن كان بالعربيّة و18 إن كان بغيرها) وسط السّطر، ويكون تحته من جهة اليسار اسم المؤلّف (اسم ثلاثي على الأكثر)، ثم تحته اسم المؤسّسة أو الجامعة التي ينتمي إليها الباحث، ويليه البريد الإلكتروني.
9. باقي الصّفحة الأولى يخصّص لكتابة الملخص باللّغتين جنبًا إلى جنب (كما هو موضّح في النّموذج المرفق)* بحجم خط 12 بالعربية و 11 بالأجنبيّة، ثمّ الكلمات المفتاحيّة.

10. تكتـب العنـاوين الرّئيسيّـة في المقـال بحجـم 16 (غليـظ Gras) مـن أوّل السّـطر، أمّـا العناوين الفرعيّة فتُزاح عن أوّل السّطر بمسافة 1 سم، وتكتب بحجم 14 (غليظ Gras).

11. إن كان المقال يحتوي على أشكال وجداول فالأوْلى أن تكون في شكل صورة لتفادي وقوع أي خلل، وإلّا فتوضع في آخر المقال مع وضع علامة للإحالة عليها.

12. لا يترك فراغ قبل الفاصلة والنّقطة وعلامات التّعجّب والاستفهام، ويكون الفراغ بعدها وجوبًا، كما لا يترك فاصل بين الواو وما بعدها.

13. يكون رأس الصفحة آليًّا ومتمايزا بين صفحة فرديّة وزوجية كما هو مبيّن في النموذج المرفق*. يكتب في رأس الصفحة الأولى اسم المجلة ورقم العدد وسنة الإصدار...، وفي التالية يكتب اسم صاحب المقال (اسم ثلاثي على الأكثر) وعنوان البحث (مختصرا).

الشّروط الموضوعيّـة:

1. تنشر المجلة البحوث والدّراسات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، شريطة ألاّ تكون منشورة بأيّة صيغة كانت، أو مقدّمة للنّشر.

2. يُرفق المقال بتعهّد موقّع من طرف المؤلّف يؤكّد عدم نشر المقال، أو تقديمه للنّشر في أيّة جهة أخرى.

3. تنشر المجلة البحوث باللّغة العربية أساسا، وباللّغتيْن: الفرنسية أو الإنجليزية.

4. تُنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنّص الأصلي.

5. يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.

6. تخضع كلّ البحوث للتّحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالنّتائج.

إجراءات النّـشر:

1. لا تعبّر المقالات بالضرورة عن رأي المجلّة.

2. يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنّية لا غير.

3. لا يشترك في المقال الواحد أكثر من مؤلّفين اثنين (02).
4. لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر.
5. لا يحقّ للباحث الذي نُشر مقاله بالمجلّة أي يُعيد نشره مرّة أخرى بأيّ صيغة كانت، إلّا بإذن كتابي من رئيس التّحرير.
6. حقوق النّشر والطّبع محفوظة لمجلّة "التّواصل الأدبي" ولجامعة باجي مختار/عنّابة.

* ترسل البحوث على عنوان المجلّة عبر البوّابة الجزائريّة للمجلات العلمية (ASJP) بصفة حصرية، عبر هذا الرّابط:

http://www.asjpcerist.dz/en.PresentationRevue/82

* للاستفسار الرّجاء التّواصل عبر البريد الإلكتروني للمجلّة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

تقييم المقالات:

1. تُعرض المقالات على للتّحكيم السّري عبر البوابة الجزائريّة للمجلّات العلميّة حصرًا.
2. كلّ مقال لا يحترم الشّروط الشّكليّة في كتابته يتمّ رفضه تلقائيا ولا يحال على التّحكيم.
3. في حال استيفاء المقال لشروط النّشر، تقوم هيئة التّحرير باختيار محكّميْن اثنين، وقد تستعين بثالث لترجيح أحد الرأييْن إن كان بينهما اختلاف في قرار القبول أو الرّفض.
4. تكون ملاحظات المحكّمين إمّا بالقبول، أو بالقبول مع تعديل كبير أو بسيط، أو بالرّفض.
5. لهيئة التّحرير صلاحيّة قبول أو رفض أيّ مقال أو بحث دون إبداء الأسباب، وذلك وفق ما تقتضيه الموضوعيّة العلميّة.

أحكام ختامية:

1. العضوية في إدارة المجلة طوعية.
2. النشر في المجلة مجاني.
3. لا يُدفع للباحث مكافأة عن نشر بحثه في المجلة.

الـفـهــرس

المـوضوع الصفحة

الافتتاحية 09-11
الدّكتورة: سـامـيـة عـلـيــوي

1. أ.د/ أحمد يحيى علي 12- 83

الخطاب الشعري وأنساق المعرفة

دراسة في ديوان "أحد عشر كوكبًا" لمحمود درويش

2. د/ ميلـود شـنـوفي ..... 84 - 119

في معضلة التجنيس الأدبي: حالة الرواية

3. د/ إيمان محمد أحمد ربيع ..... 120 - 147

قراءة تحليلية نقدية في رواية (المثلث المقلوب)

للكاتب محمد ارفيفان العوادين

4. أ/ كـوثـر تـامـن ..... 148 - 180

تفاعل الزّمان والفضاء في رواية "شعلة المايدة"

لـمحمّد مفلاح

5. د/ كريمة نـوادريّـة ..... 181 - 195

حميمية الأمكنة الشعبية في رواية "نوار اللوز"

للكاتب الجزائري "واسيني الأعرج"

6. د/ آمنـة بن مـنـصـور ..... 196 - 213
ملامح السرد في الأمثال الجاهلية
(قراءة في نماذج منتقاة)

7. أ.د/ نـادية هـنـاوي ..... 214 - 260
معاينة نقدية في (موسوعة السّرد العربي)
القسم الأول

8. إسرا أوزتراهان Esra Öztarhan ..... 261 - 277
ترجمة: د.مد يحة عتيق
الوطن في الرواية الأمريكية العربية المعاصرة
(خارطة الوطن) لرندة جرار أنموذجا

الكلمة الافتتاحية

تواصل ﴿التّواصل الأدبي﴾ مسيرتها، لتصل بقرّائها إلى مرفئها الحادي عشر، حاملة إليهم أبحاثا تتمنّى أن ترضي فضولهم المعرفي، وتثري رصيدهم بما بين طيّاتها من دراسات تنوّعت بين الدّراسات النّظرية، وبين القراءات في النّصوص الشّعرية والنّثرية، كما اشتمل العدد على قراءات في الكتب ودراسات مترجمة.

نقرأ في هذا العدد في مجال الدّراسات الشّعرية بحثا واحدا بعنوان: ﴿الخطاب الشّعري وأنساق المعرفة: دراسة في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش﴾، تناول فيه صاحبه التّشكيل الفنّي، وأنساق المعرفة، متسائلا عن كيفية تجاوز النّصّ حدوده الذاتية وقدرته على تقديم قراءة استقرائية للعالم المحيط، ليصل إلى رؤية كلية تتميز بالعمومية.

أمّا في مجال الدّراسات النّثرية، فنقرأ خمس مقالات، الأوّل منها بعنوان: ﴿في معضلة التّجنيس الأدبي: حالة الرّواية﴾، تناول فيه صاحبه عددا من العناصر: من الأسطورة إلى الرّواية، والرّواية والأجناس الأدبية، وتفوّق الجنس الرّوائي، ومزالق الشّعرية التّاريخية في التّجنيس، ليصل إلى تصنيف الرّواية نوعا أدبيا؛ وجاء الثّاني بعنوان: ﴿قراءة تحليلية نقدية في رواية "المثلّث المقلوب" للكاتب الأردني مُحَمَّد ارفيفان العوادين﴾، تناولت فيه الباحثة دلالة عنوان الرّواية، والمكان والشّخصيات (الواقعية منها والماورائية) وكذا أسلوب الكاتب؛ أمّا المقال الثّالث، فهو بعنوان: ﴿تفاعل الزّمان والفضاء في رواية "شعلة المايدة" لمحمد مفلاح﴾، تتبّعت فيه الباحثة فاعلية الفضاء والزمان ودورهما في تكوين الحدث التاريخي من خلال نصّ روائي جزائري؛ ويحمل المقال الرّابع عنوان: ﴿حميمية الأمكنة الشّعبية في رواية "نوّار اللّوز" لواسيني الأعرج﴾، ركّزت فيه الباحثة على فضاء المكان البيتي

في علاقته المتواصلة بالشّخصيات على مستوى رواية "نوار اللوز" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، بما تحمله من أفكار وانفعالات، ومُشكلات ثقافية تنحدر من عمق الموروث الشعبي؛ أمّا المقال الخامس، فجاء بعنوان: ﴿ملامح السّرد في الأمثال الجاهلية -قراءة في نماذج منتقاة-﴾، قسّمته الباحثة تقسيما منهجيا، فتناولت فيه عدد من العناصر: السّرد والمثل، والسّرد عند العرب، والأمثال في المنظومة الجاهلية، وملامح السّرد في المثل الجاهلي (شخصياتها، أحداثها، فكرتها، وزمانها ومكانها).

أمّا مقال: ﴿معاينة نقدية في (موسوعة السّرد العربي) -القسم الأوّل-﴾، فكان عبارة عن قراءة في كتاب "موسوعة السّرد العربي" لعبد الله إبراهيم. وقفت فيه صاحبة المقال عند الجزء الأول، محلّلة إيّاه بغية التقييم ودراسة الإشكالات التي تطرحها الموسوعة.

أمّا ما نختتم به عددنا، فهو مقال مترجم عن اللّغة الإنجليزية بعنوان: ﴿الوطن في الرّواية الأمريكية العربية المعاصرة -خارطة الوطن لرندة جرار أنموذجا-﴾. تناقش فيه الكاتبة الأمريكية العربية رندة جرّار مفهوم الوطن في روايتها (خارطة الوطن) الصادرة عام 2008، وتتحدّث فيها عن المهاجرين ذوي الهويّات الهجينة الذين لا يعلمون إلى أيّ الأوطان ينتمون.

وفي مرفئها الحادي عشر، استطاعت ﴿التّواصل الأدبي﴾ أن تقطع شوطا آخر في سبيل التّطوّر ومواكبة وسائل الإعلام والاتّصال المعاصرة، حيث استطاعت أن تحصل على ترقيم دولي إلكتروني (EISSN)، يمكّن القُرّاء والباحثين والطّلبة من متابعتها في مختلف بقاع الدّنيا، كما تمنح الأبحاث المنشورة فيها مزيدا من المصداقية التي تتماشى مع شروط النّشر الدّولية المعاصرة الجديدة السّائدة في مختلف جامعات

العالم. فهنيئا لأسرة ﴿التّواصل الأدبي﴾ –خبراء، وكتّابا، وقرّاء، ومتابعين ..– على المرتبة التي تبوّأتها المجلّة.

تجدّد رئيسة التّحرير –مع كلّ عدد– شكرها وامتنانها لطاقم المجلّة العلمي، لتلك الشّموع التي تحترق لتضيئ طريق الآخرين، فلولاها ما وصلت إلى عددها هذا، ولولا احتراقها ما أوصلت المجلّة إلى هذا المستوى من التّطوّر والانتشار، لأنّها تجتهد لكي تجعل كلّ عدد أفضل من سابقيه، فلهذه الشّموع الشّكر الجزيل.

كما تشكر رئيسة التّحرير الباحثين الذين وضعوا ثقتهم في ﴿التّواصل الأدبي﴾ وطاقمها، فلولا كتاباتهم وإضافاتهم العلمية لما كان هذا العدد.

ولا تنسى أن تجدّد شكرها لمن يعمل في صمت، سكرتير التّحرير، جنديّ الخفاء –سليم لسود– الذي لولا سهره على إخراجها في أبهى حلّة، لما حقّقت ما تسعى إليه من نظام وانتظام، فلشخصه الشّكر الكبير.

رئيسة التّحرير:

د. سامية عليوي

الخطاب الشعري وأنساق المعرفة
دراسة في ديوان "أحد عشر كوكبًا"
لمحمود درويش

تاريخ الإرسال: 2018/02/12
تاريخ القبول: 2018/04/23

أ.د/ أحمد يحيى علي
أستاذ الأدب والنقد المشارك
كلية الألسن/جامعة عين شمس
Dr.arabic.elrouby@gmail.com

ملخص:

تعتمد هذه الدراسة في منهجها على منظومة الوظائف التي تؤديها اللغة في بعدها التواصلي كما تناولها رومان جاكوبسون أحد رواد مدرسة الشكليين الروس في نظريته عن الاتصال اللغوي، وتتجه في معالجتها التطبيقي إلى نص شعري ينتمي إلى مدرسة الشعر الحر أو الشعر الجديد؛ ألا وهو بعض قصائد ديوان " أحد عشر كوكبًا" للشاعر الفلسطيني محمود درويش المتوفى 2008م، وتنطلق هذه الدراسة من مسألة كيف يمكن للنص الأدبي بما يتميز به من خصوصية على مستوى التشكيل وعلى مستوى التجربة التي خرج منها وترتبط بسياق الخارج أن يحمل أنساقًا من الفكر تكشف قدرته على تجاوز حدوده الذاتية وقدرته على تقديم قراءة استقرائية للعالم المحيط بمرسله تتمدد متجاوزة الجزئيات والتفاصيل المحددة وصولاً إلى رؤية كلية تتميز بالعمومية.

الكلمات المفتاحية: الشعر، التراث، الخطاب، الأنساق المعرفية، التشكيل الفني، الجمال.

Poetic discourse and knowledge patterns
A study in Mahmoud Darwish's "Eleven Stars"

Abstract:

This study is based on the system of the functions performed by the language in its communicative dimension as discussed by Roman Jacobson, one of the pioneers of the school of Russian formalism in his theory of linguistic communication, and moves in the application of the application to the text of poetry belongs to the school of free poetry or new poetry; "Eleven planets" of the Palestinian poet Mahmoud Darwish, who died in 2008, and starts this study from the question of how the text of the literary character of its uniqueness at the level of formation and the level of experience that came out of them and linked to the context of the outside to bear the lines of thought reveal his ability to exceed his limits and ability Al To provide an inductive reading of the surrounding world by its extension extending beyond the particles and specific details to a holistic vision characterized by generality.

Keywords: *poetry, heritage, speech, style Technical formation Aesthetics.*

ـ مفتتح:

إن صلة الواقع بالفن الذي يمثل عالمًا موازيًا ينشئ قانونه الخاص به، بطريقة تمنحه خصوصيته وحضوره المستقل تعتمد على علاقة جدلية تؤطرها هذه الثنائية (النفي والإثبات)؛ إن الفنان – الذي يحرص على إنجازه لواقع جمالي/شعري يضعه بإزاء واقع معيش – يقدم ما يمكن تسميته قراءة تتغيا المغايرة وعدم التماهي مع ما هو قائم في سياق العالم سواء أكان ذلك بشكل جزئي أم بشكل كامل؛ إن غايته المنشودة تعتمد على إدراك أعلى درجات المثالية وترسيخ مبادئ فردوسية وجدت لها مكانًا في حقل الفلسفة من خلال هذه المفردات الأثيرة: الحق، الخير، الجمال.

إن هذه المفردة (الواقع) المشتقة من الجذر (وقع) تحيل عبر معناها المعجمي إلى فكرة الهبوط، في إشارة – بتوسيعها ومحاولة ربطها بملابسات البداية في حكاية الأسرة البشرية على الأرض – إلى رحلة آدم الذي خرج من الجنة وهبط، وفي هبوطه كان كبده وشقاؤه؛ لذا تأتي هذه الثنائية الأثيرة (الكامن والكائن) أو (الحلم والواقع) لتكشف عن حالة الصراع التي تعيشها الذات في مسيرها الحياتي وما يصحبها من آثار تعكس حالتها على المستوى الذهني والعاطفي، وتأخذنا حالة الصراع هذه إلى فكرة النسق وما يتصل بها من دلالات[1] نتوقف مع إحدى مظاهرها – التي لا تقف عند حد ولا تتجمد عند شكل ثابت بعينه – من خلال الفن بتجلياته المتنوعة، ومدى توظيف الذات له في صياغات ومنجزات تعتمد عليها في بناء حضور لها وسط جماعتها التي تتمدد أفقيًا لتتجاوز نطاق المحلية ونطاق السياق الحضاري الذي تنتمي إليه لتعانق فكرة الوجود الإنساني عمومًا.

وتسعى الذات إلى اقتناص نقطة نهاية من مكون حكائي واقعي ترصده ليكون نقطة انطلاق/بداية لها في تشييد عالمها الفني، في عملية تعتمد على

ما يمليه عليها وعيها بناء على ما استقر فيه من صور مجردة مشفوعة برؤى ونتائج تقوم هذه الذات في أثناء عملية المخاض الفني بإعادة إنتاج لها وفق الوعاء الجمالي الذي ستسكنه[2]؛ إذًا فإن عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصيات التي لا تبرح مكانها في العالم وما فيه ومن فيه تجعل من فكرة الحكاية بمثابة المفردة الأشهر والأبرز في تشكيل وجه الجماعة البشرية على الأرض منذ بدأت حياتها عليه.

وتبدو مسألة النقص/الاحتياج/الشعور بأزمة المصاحبة لما هو كائن في الواقع دافعًا وعاملا معينًا على الإبداع الذي ينشد إدراك الشبع/التحقق/الاستقرار والسكون بعد حركة مادية واقعية وحركة ذهنية وعاطفية وجمالية تتضافر وتتعانق في منجز فني بعينه.وتصير كلمة (خبرة) التي يشترك في صناعتها موطنا الإدراك في داخل الذات الإنسانية (العقل والقلب) بواسطة عناصر تابعة تعمل لصالحهما (الحواس الخمسة) تعبيرًا عن رصيد معرفي ينضاف إلى بنيان هذه الذات يجد بفضل آلية التواصل: النقل والرواية والتداول من يتلقاه ويكون من خلاله بالأداوت نفسها – أي العقل والقلب والحواس – موقفًا منه ومن عالمه، في عملية تكشف إلى – حد كبير– ما يمكن تسميته بتبادل الخبرات بين طرفي منظومة الاتصال: المرسل والمتلقي؛ فالأول يستمد من سياق المرجع الخارجي الذي يسكن فيه هو وجموع المتلقين على اختلاف ظروف الزمان والمكان الحاضنة لهم مواد معرفية لا غنى له عنها خلال صياغته للرسالة الواصلة بينه وبين الطرف الثاني (المتلقي)، وهذا الثاني يجعل من رسالة المرسل هذه وسيلة يمكن استخدامها في فعل القراءة المستمر الذي يقوم به لنفسه وللعالم[3]؛ ومن ثم فإن لفظة خبرة تعد بمثابة مفعول يقف على إنجازه طرفا عملية الاتصال كلٌ وفق الدافع المحرك له والموقع الذي يشغله والغاية التي ينشدها.

إن كل أشكال الفن قديمًا وحديثًا هي بمثابة ناتج يمكن الوقوف على طبيعته بالنظر إلى هذه التراكيب اللفظية:

- حكاية واقعية وصلت إلى الذروة.

- نقص واقعي يستثير ويستفز منطقة الحلم في وعي كل ذات بشرية مفكرة.

- نهاية الحكاية في العالم تفتح الباب أمام بداية تبدو جلية على سبيل المثال في منجز فني يختلف باختلاف النوع.

- الحركة في عالم الواقع وعبر الفكر والمشاعر في أوقات اختلاء الذات بنفسها مدعاة لسكون/توقف يلتقط ناتج هذه الحركة، ويعكس الفن بتجلياته حالة السكون هذه.

- فكرة الخيال/المجاز والملفوظات المتعلقة بها مثل (الرمز) تمثل مرآة عاكسة لمنطقة الحلم الموجودة في كل وعي يرى في سياق العالم الذي يحيا نقصًا بحاجة إلى إكمال، وقيدًا عليه الفكاك منه؛ ومن ثم فإن الفن إحدى الأدوات التي تتكئ عليها الذات في محاولة للتغيير تجعل من كل نص إبداعي بمثابة ثورة؛ غايتها هدم قائم وتشييد غيره، دون أن يكون هذا المتن الإبداعي المنتج منتهى الأمل أوالقادر وحده على تحصيل ذلك؛ إن هذه الحالة بمثابة مضارع مستمر سمتها التمدد الأفقي؛ فكل إنجاز على مستوى الفن مدعاة لإنجاز آخر من قبل المبدع نفسه أو من قبل نظرائه في النوع الذي يتوسل به في تعبيره أو الذين يشاركونه لعبة الممارسة الإبداعية عمومًا، جنبًا إلى جنب مع حركة الواقع وحركة العالم وما فيه ومن فيه، وانسجامًا مع الصبغة المضارعة لحكاية البشر منذ بدأت بنزول آدم والمأساة التي نتجت عن خروجه وهبوطه من الجنة.

- وتوظيف اللغة في صياغات تعبيرية تنتمي إلى أحد أوجه الفن؛ ألا وهو الأدب هو بمثابة تدشين لصوت يقوم مقام الذات حال غيابها المادي بموت أو

بغيره؛ بحكم ما للنص الأدبي الذي يُقَدر له حضور وانتشار في دنيا الناس – في أطر زمانية ومكانية تتجاوز الظرف الزماني والمكاني المرتبط بفاعله المنجز له واقعًا – من قدرة على الالتقاء والالتحام بشرائح من المستقبلين قد يجدون في صاحب النص وفي النص نفسه وشائج قربى تلامس أفقهم الذهني والعاطفي وتقترب مما في عالمهم؛ انطلاقًا من مسلمة مفادها أن تجارب البشر وإن كانت لا تتماثل بشكل حرفي فإنها تبقى على علاقة شبه يجعلها متنقلة بين طرفين تتناوب سكناهما، مشبه تارة، ومشبه به تارة أخرى.

وفي إطار العلاقة التفاعلية المبنية على التأثير والتأثر المتبادل بين النص وسياق المرجع المحيط بكل من فاعل النص الأول (المؤلف) والقائم على قراءته وإنجاز مولودات دلالية من خلال التحامه به (المتلقي) يبدو في الأفق هذا التركيب المؤطر لطبيعة هذه العلاقة (المشترك اللفظي)؛ إن البنية الشكلية الظاهرة للنص يمكن النظر إليها بوصفها ثابتًا لفظيًا يعتمد على متعدد معنوي؛ بفضل صنيع هذا المتلقي الذي يخط عبر تجاوزه لأفق التحليل الشكلي المغلق سبلا دلالية تسير بالآتي بعد هنا وهناك في مشارب تأويلية متنوعة، تتيح الحكم على كل عمل فني – يصادف هذه الشريحة من القراء – بأنه بمثابة مشترك جمالي يحمل في عمقه رؤى قابلة للقبول أو الرفض، أو الإضافة..إلى غير ذلك من أشكال المواقف التي تتكون بناء على هذه العلاقات التفاعلية النشطة بين طرفي منظومة الاتصال الرئيسين: المبدع (المرسل) والمستقبل (المرسل إليه).

أ- مصطلحا الخطاب والسياق ومسألة التشكيل الفني:

إن الطقس الرمزي المعانق لهذه اللفظة الأثيرة (خيال) يجعل من علاقة كل عمل فني عمومًا بالواقع الذي يخرج منه (عالم المبدع) ويخرج إليه (عالم المتلقي/فضاء التداول) قائمة على ما يمكن تسميته (حذف والتفات)؛ إنه

بإنجازه هوية خاصة به على مستوى الشكل يحذف في الوقت ذاته ما هو واقعي معتاد بالنسبة إلى الأفق الذهني للرعية المستقبلة؛ بفضل هذا المصطلح الشائع الذي تناولته العملية النقدية في مرحلة الحداثة (التخييل/التغريب/Defamiliarization) ليُدخل هذا الأفق في حالة مغايرة تجعلها أكثر قابلية للانتباه والرحيل فكرًا وشعورًا ومحاولة اقتناص مغانم تعود بها إلى سياق عالمها لتكون رصيدًا مضافًا إلى بنيان تجربتها[4]؛ لذا فإن جدلية الانفصال والاتصال الحاكمة لعلاقة الفن بالواقع يمكن الوقوف على علتها بالنظر إلى الشكل والمعنى الظاهر من جانب، والمضمون في عمق دلالته من جانب ثان؛ حيث تعمد شريحة من المتلقين إلى محاولة إنتاج أنساق دلالية تجد طريقًا للالتقاء بالسياق الثقافي المحيط، تكون بمثابة تبرير وشرح ورصد لفلسفة وجوده؛ ومن ثم فإن لعبة التخييل وارتباطها الوثيق بالشكل تعود فتتوارى مع نشاط تأويلي يعتمد على إحالات ترى في النص مستندًا تفسر من خلاله ما هو واقعي، مع الاعتراف بأنها قراءات لا تملك وصاية على المنجز الفني ولا تدعي أنها حتمية ونهائية في تبيان جوهره العميق الكاشف عنه، أو أنها القول الفصل الجامع المانع في ملامسة جوهره الكامن.

وفي إطار هذا النسق ثلاثي الأبعاد:

- سياق العالم
- وعاء الذات بمكونيه الذهني والشعوري.
- سياق المنجز الفني.

فإن ما ترسله هذه الذات المبدعة إلى فضاء التداول ينطوي على ارتباط شرطي يجمعه بالبعدين السابقين عليه؛ فما يموج به عالمها وما يغادره من آثار تتشكل في صور مجردة داخل وعيها يعد بمثابة فعل شرط ينتج عنه نسق تعبيري يجسده الفن بأنواعه (جواب الشرط)[5].

وإذا كانت منظومة الاتصال المشكلة من مرسل ورسالة ومتلقٍ تأخذنا إلى فكرة الخطاب، فإن الرسالة بوصفها أحد عناصر هذه المنظومة تأخذنا إلى فكرة السياق؛ إن تكوينها يحكمه بعدان – إذا ما نظرنا إلى هذه الرسالة في حضورها اللغوي – بعد داخلي: يتعلق باللغة وتراكيبها من حيث موقع الكلمة بين أخواتها والهيئة التي ائتلفت فيها الكلمات مع بعضها ومكان هذه الائتلافات والتراكيب والموضوع الجامع لها، أو بعبارة أخرى طريقة تسييق الكلمة المفردة داخل الجملة، وتسييق الجملة مع الجمل الأخرى، وتسييق هذه الجمل داخل الإطار الكلي للنص، وهذا ما يعرف بالسياق اللغوي. وبعد الخارجي يتمثل في الظروف والخلفيات المحيطة بالنص، سواء منها ما يتصل بالمخاطِب أو المخاطَب، وكذلك البيئة الزمانية والمكانية النابع منها النص، ويشمل كذلك الأسس الفكرية والحياتية القائمة وراءه، ويحيل هذا النوع من السياق إلى ما يعبر عنه عند البلاغيين بالقرينة الحالية أو المقام(6).

ومن ثم فإن التجربة الجمالية في مسارها من فضاء الإنتاج/الإرسال إلى فضاء الاستقبال/ التداول تمر فوق مسطح مصطلحي، يحده مصطلحان أثيران، هما: الخطاب، السياق ببعديه: الداخلي والخارجي(7).

وتخضع العملية الفنية عمومًا لسلطتين منهجيتين، إضاءتهما ومحاولة الكشف عن ملامحهما بدقة مسئولية الناقد المستعين بأدوات التحليل والتأويل في رحلة مصاحبة النصوص، المنهجية الأولى: المنهجية الفكرية التي تعتمد في الكشف عنها على تجربة المبدع الشعورية والعناصر المكونة لها ومدى فاعلية هذه العناصر وحضورها المؤثر في داخل تجربته الجمالية؛ فالالتحام بحقول معرفية وبفضاءات كفضاء التراث والتاريخ – على سبيل المثال – ومدى توظيف الفنان له في عمله، وقبل هذا مدى استلهامه للمقدس من النصوص يوضح بجلاء ما المقصود بما يسمى المنهجية الفكرية في صياغة النص؟. ثم يأتي تابعًا وتاليًا

وموضحًا لهذه المنهجية ما يسمى بمنهجية الشكل، طريق الصياغة الظاهري المعتمد، الذي يمثل الوعاء والمستقر الذي ينتهي عنده عمل الفنان ويبدأ من عنده عمل المتلقي؛ ومن ثم فإن علاقات الذات منتجة النصوص مع الفكر وحقوله المتنوعة قربًا أو نفورًا مسألة يمكن الوقوف عليها من خلال عمليات الرصد والتأويل باستخدام أدوات مصطلحية مثل (التناص) على سبيل المثال الذي من شأنه إظهار مثل هذه العلاقات[8].

ب- النموذج التطبيقي للدراسة وآلية المعالجة:

تطرح هذه الدراسة عبر مجالها التطبيقي ممثلاً في ديوان "أحد عشر كوكبًا" للشاعر الفلسطيني محمود درويش[9] قضية اختزال الفن لسياق مرجعي بامتداداته الزمنية في الماضي والحاضر، وبحمولته الثقافية التي تعكس هوية الأديب وانتماءه الحضاري؛ ومن ثم نجدنا أمام أبنية تساؤلية تشكل عمادها:

- كيف تمثل تجربة الأديب عبر تفاعله مع ظرفه الزمني الراهن وقناعاته سلطة فاعلة تغادر أثرها وتختط لنفسها وجها مميزًا في منجزه الإبداعي محل المعالجة النقدية؟

- كيف يصير النص الأدبي بمثابة أرض لغوية تأوي تحت قشرتها الظاهرة طبقات من الدلالة تشكل في مجملها حاصل قراءات الفنان وتوظيفه لها فيما يخطه قلمه وينطق به لسانه؟

- كيف يصنع الفن لنفسه فردوسه الخاصة بإزاء واقع أرضي يستقي منه الأديب مفردات تجربته في إطار هذه الثنائيات الأثيرة (الواقع والفن)، و(الحقيقة والخيال) و(الحقيقة والحلم)؟

- كيف تلتقي تجربة درويش الشعرية مع نظيرات لها تنتمي إلى أنواع أدبية أخرى عند نقطة تقاطع زمانية ومكانية واحدة تكشف عنها خصوصية اللحظة الحاضرة التي يتوجه إليها الشاعر بمنجزه؟

- في إطار هذه الثنائية اللغوية الأثيرة (الترادف والتضاد) ما طبيعة العلاقة التي يمكن أن تحكم تجربة درويش الشعرية هذه بسياق الخارج الذي ولد فيه عمله؟

- في ظل المنظومة الوظيفية للغة كما تمت معالجتها عند رومان جاكوبسون، ويمكن الوقوف عند ثلاثة منها عبر هذه المحددات الاستفاهمية: ما الذي يريد أن يقوله النص ؟ وكيف؟ ولماذا؟ أي الطابع الإخباري الإعلامي، والجمالي، والفاعلية الثقافية للنص على الترتيب؟

وفي ضوء هذا الطرح التساؤلي متعدد الأوجه تسعى الدراسة إلى الإفادة المنهجية في معالجتها من النظرية التي قدمها رومان جاكوبسون لوظائف اللغة، التي شيد بناءها على الأساس الذي وضعه المفكر اللساني الشهير فرديناند دي سوسير في كتابه محاضرات في علم اللغة العام الذي بدأ ينتشر على الساحة اللغوية العالمية منذ أن خرج إلى النور في منتصف الثلث الأول من القرن العشرين، وكان لقضية الثنائيات اللغوية أثرها الفاعل في تطوير الدرس اللغوي برمته وما تبعه من أثر في النشاط النقدي فيما عرف في مرحلة لاحقة بنقد الحداثة، ومناهج التلقي وقراءة النصوص – التي لاقت رواجًا في ستينيات القرن الماضي في ألمانيا على يد فولفجانج أيرز وياوس بعد ذلك – ثم مرحلة ما بعد الحداثة؛ فحديثه في كتابه المحاضرات عن العلامة اللغوية بشقيها الدال والمدلول كان نواة لما عرف بعد ذلك بالدرس السميوطيقي للنص؛ إن البنية اللفظية الظاهرة (الدال) ينتج عنها مدلول يشير إلى الصور الذهنية التي ينتجها المتلقي تبعًا للخبرة التي تصاحب قراءته للنص، ومع المدلول يأتي المرجع الذي يحيل إلى شيء مادي ملموس كائن في العالم المحيط خارج النص، إضافة إلى بعض مقولات نظرية التلقي فيما يتعلق بالنص والقارئ[10].

إن رومان جاكوبسون (1896- 1982م) أحد رواد مدرسة الشكليين الروس يرى للغة وظيفة أساسية تؤديها تتجلى في الوظيفة التواصلية وتتركب من ستة عوامل: المرسل والمرسل إليه وبينهما رسالة تربطهما معًا، ويرافق هذه الثلاثة ثلاثة أخرى تبدو في السياق المرتبط بالرسالة الذي يحيل إلى المرجع/العالم الخارجي المحيط بها، والشفرة المشتركة التي على أساسها يمكن للمستقبل تلقي رسالة الباث وتحليلها وتأويلها وبيان ما تحمله من شحنات معنوية ويمكن تسميتها بالميتا لغة/ما وراء اللغة، أو المشترك الجامع بين كل من طرفي عملية الاتصال، ثم قناة التوصيل الحاملة لهذه الرسالة.

ويتصل بهذه العوامل وظائف عدة كالوظيفة التعبيرية أو الانفعالية التي تركز على المرسل وهيئاته النفسية التي تتجلى عبر اللغة في أثناء بثه لرسالته، والوظيفة الإفهامية أو التأثيرية التي تشير إلى الأثر الناجم عن رسالة المرسل بالنسبة إلى المتلقي وكيف ألقت بظلال على وعيه ومن ثم على ما يصدر عنه من أفعال، أما الوظيفة الثالثة فهي الوظيفة الأدبية أو الشعرية أو الجمالية التي تتصل بالرسالة نفسها من حيث كونها بنية تتألف وتتركب من أجزاء تمنحها قدرة جاذبة وشادة لفئة المتلقين للتعامل معها بطريقة تحدث الأثر المرجو من وراء إرسالها إليهم، وتعد هذه الوظيفة بمثابة القضية الأساسية لعمل أصحاب الدرس اللساني والنقاد البنيويين في حقبة ما يسمى بالحداثة في النقد الأدبي، والوظيفة الرابعة هي الوظيفة المرجعية التي تأخذ المرسل إليه إلى السياق الخارجي المحيط برسالة المرسل والاقتراب مما فيه من ملابسات في ظل محدد زماني ومكاني حاضن لتجربة هذا المرسل ولعلاقاته التفاعلية والآثار الناجمة عنها فيه، ويمنح هذا السياق المستقبل قدرة في عملية التحليل والاستقراء والاستكشاف الدلالي لمكونات رسالته، وتأخذنا الوظيفة الخامسة إلى القناة الاتصالية الحاملة للرسالة ولطبيعتها سواء أكانت سمعية أم بصرية أم غير ذلك وتسمى بالوظيفة الانتباهية،

وقد تكون في صيغ لغوية مصكوكة داخل الرسالة من شأنها الحفاظ على نمط تفاعلي نشط من قبل المستقبل تجاه رسالة الباث/المرسل، وأخيرًا الوظيفة الميتا لغوية التي تركز على فكرة الشفرة أو المشترك الجامع بين المرسل والمستقبل؛ بما يمكن هذا الأخير من فهم مرامي صاحب الرسالة من خلال ما يقدمه من صيغ تعبيرية، عملية تأويلها تتطلب دراية كبيرة من قبل المعنيين بتلقيها بالمخزون اللغوي الذي يتيح له إدراك المعنى العميق خلف مفردة أو تركيب بعيدًا عن المعنى المباشر الطافي على السطح وليس مجال اهتمام المرسل؛ إن هذه الوظيفة الأخيرة تحيل إلى نظرية الجرجاني عبد القاهر في تراثنا البلاغي وإشارته إلى المعاني الأول والمعاني الثواني، وإلى سمة العملية الأدبية عمومًا التي تتجاوز القريب البادي للوهلة الأولى من دلالات إلى غيرها(11).

وقد حاول دكتور سيد مُحَمَّد قطب في طرحه النظري التطبيقي لمناهج النقد الأدبي التي هيمنت على الساحة النقدية العربية في القرن العشرين تحديد هذه الوظائف الستة في ثلاثة رئيسة، لكل واحدة منها بنية تساؤلية تفسرها:

- الوظيفة الإخبارية الإعلامية: ما الذي تقوله رسالة المرسل؟ (سؤال المحتوى)

- الوظيفة الجمالية: كيف قال المرسل ما قال؟ (سؤال الإجراء/الطريقة/البنية الشكلية للرسالة).

- الوظيفة الثقافية: لماذا قال المرسل ما قال بهذه الطريقة ؟ (سؤال القصدية أو الغاية)(12)

إذًا فإن السعي للوقوف على أنساق المعرفة التي تطرح نفسها من خلال متابعة ما في ديوان "أحد عشر كوكبًا" سيعد بمثابة معمول أو ناتج لمحاولة توظيف هذه المنظومة الوظيفية التي قدمها جاكوبسون عبر تصوره للبعد التواصلي للغة:

ج- اسم العلم وتداعي المعاني[13]

يمكن القول: إن الدخول إلى العمل الفني من بوابة صاحبه بدايةً؛ أي الاسم الخاص به وما يمتلكه المتلقي من رصيد بشأنه يعد بمثابة عتبة تتيح لهذا المتلقي ولوجًا يحظى بقدر من الوعي والبصيرة في تفاعله مع منجزه محل الاهتمام[14]، ومحمود درويش صيغة لغوية تفتح الرؤية على مكونات دلالية عدة، مثل: المكان وما يعتريه من مشكلات (فلسطين الأرض المغتصبة، الوطن المفقود، حنين العودة، الصراع المتواصل بين المهمومين بالقضية وأعدائها ومن يوالونهم..إلخ)، ومن المكان يقف الوعي في عملية الاستدعاء أمام طور في صناعة الشعر يعكس مسار هذا الفن عبر الزمن بدءًا من العصر الجاهلي والقصيدة العمودية، مرورًا بشعر الموشحات، ثم ما يسمى بالشعر المرسل المتحرر من وحدة القافية وصولاً إلى قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر؛ ومن ثم فإن اسم المبدع درويش من هذه الناحية يعد دالاً لمدلول يأخذنا إلى الشعر العربي المعاصر وما يتصل به من قضايا، ليس ذلك فحسب؛ بل إن محمود درويش؛ بوصفه واحدًا من أبناء هذا الطور في التأليف الشعري وما يميزه من سمات يعد دالاً لمدلولات اسمية، لأعلام نهجوا النهج نفسه في صياغة إبداعاتهم، بدءًا من نازك الملائكة وأحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور، مرورًا بنزار قباني وبدر شاكر السياب وأدونيس والفيتوري وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وفاروق جويدة...وغيرهم؛ ومن ثم فإن الحضور المرجعي لاسم العلم (محمود درويش) يشكل علامة تحيل إلى بعدين دلاليين بارزين، الأول: يتصل بالجغرافيا (الأرض) وما يلحق بها من دلالات ذات صبغة تاريخية وسياسية وقومية ودينية، والثاني: يتصل بمسألة النوع الفني وما يعلق به من إشكالات تخص عملية الصياغة على المستوى البنائي التي تجعلنا مع هذا الأديب وإبداعه الشعري ومن كان مثله من

سابق عليه ولاحق له أمام ما يسمي في شعرنا العربي باسم مدرسة الشعر الحر، أو شعر التفعيلة أو الشعر الجديد[15].

يمكن القول: إن هذين الإطارين الفكريين يمثلان – إلى حد كبير– ثابتًا دلاليّا يتقاطع عنده المعنيون بدرويش اسمًا قبل الدخول إلى عوالمه التي بثها إلى فضاء التلقي، أما المتغير الدلالي فهو المتصل بتفاصيل تتفاوت في مضمونها بتفاوت الرصيد المعرفي – زيادًة أو نقصًا – الذي يملكه عن هذا الأديب كل من يتصدى له بالمتابعة والرصد.

إذًا فإن ديوان " أحد عشر كوكبًا"[16] سيتم الولوج إليه عبر هاتين العلامتين اللغويتين: فلسطين (الوطن المفقود)، و(الشعر الحر)؛ ومن ثم فإن النزعة الانفتاحية التي يكفلها مصطلح التناص تجعل من الصيغ اللغوية المعروضة على الذهنية القارئة صيغًا مرنة مكثفة مشبعة بالدلالة، تطوف بالوعي في مسارات رأسية بالنظر إلى الفضاء النصي المحدد الحامل لها، وأفقية بالنظر إلى سياقات أخرى للفكر تدخل في علاقات جوار وصلة معها؛ فمحمود درويش يتحول وفقًا لهذا الطرح من اسم علم إلى حالة فكرية بفضل هذا الارتباط الشرطي الحتمي المنعقد بينه وبين لوازم دلالية يدركها القارئ من خلال وقوفه عنده مستعينًا بزاد معلوماتي يمتلكه عنه؛ فيصير تبعًا لذلك بمثابة علامة في نص أكبر يتمدد ويتسع مع ما يتم وضعه فيه مما يمت بصلة إلى هاتين العلامتين المذكورتين: مأساة الوطن عمومًا ومن كتب عنها أو من وحي تأثره الشديد بها شعرًا أو نثرا، العلامة الثانية آلية التعبير المميزة هذه المسماة (الشعر الحر) ومن جعل منها وسيلة في الجهر بمواقفه النفسية والفكرية؛ فأضحى بذلك على موعد مع بنية مشابهة – طرفاها مشبه ومشبه به – تجمعه بهذه العلامة اللغوية (محمود درويش).

د- المحذوف من العنوان ونسق المعرفة:

يعتمد العمل الفني عمومًا والشعري بصفة خاصة على هيئة مكثفة يبدو عليها أمام الذوات المتصدية له بالمتابعة، وتدفع هذه الهيئة المكثفة إلى مساءلة تفترض أن البنية الظاهرة للعمل تنطوي على ما يمكن تسميته بخديعة، إذا ما تم الوقوف أمام ما تطرحه من رؤى فكرية تتبدى للوهلة الأولى بإزاء النظر البريء له؛ ومن ثم فإن هذه النزعة التي تقترب من روح التورية في باب البديع في بلاغتنا العربية تعني أن الرحلة بصحبة هذا العالم ستكون بغرض الكشف عما يُفترض أنه حقيقة ينشدها ويقرها ويحملها هذا العالم المصنوع في ثنايا العناصر التي يتركب منها، ويأتي الحذف أو ما يطلق عليه الفجوات النصية؛ بوصفه إحدى مناطق التوقف في رحلة المتابعة هذه ليكون بمثابة مظهر عاكس لمحاولة إدراك هذه الحقيقة المسكونة في داخل هذا العالم(17).

وقد جاء عمل محمود درويش حاملاً عنوان " أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" إن السعي لإكمال الناقص في هذا المركب اللغوي سيسير بالقائم به في سبل عديدة على مستوى الصياغة ما بين خبرية وإنشائية؛ فإذا ما قام متلقٍ بمساءلة العنوان بدايةً يستثيره في ذلك الناقص فيه فسيقول – على سبيل المثال – : لماذا اختار الشاعر أحد عشر كوكبًا تسمية لديوانه؟ هذه الروح الفلسفية في الاستكشاف ستعني رغبة في البحث عبر تفاعل ومعايشة عما يمكن أن يكون عللا تفسر هذه الصيغة.

ويأتي سائل ثانٍ ليقول: ما المقصود بأحد عشر كوكبًا في ديوان درويش؟ ومن ثم فإن محاولة تحديد الماهية بنسج دلالة أو أكثر حولها غاية ستتقاطع حتمًا مع السائل الأول.

وقد يدخل متلق ثالث إلى العمل عبر العنوان من بوابة خبرية بتصور كامل لهذه الصيغة مفاده: هذا ديوان شعري لدرويش عنوانه أحد عشر كوكبًا، أو قد يفترض أن الأديب هو من نطق قائلا: ديواني أحد عشر كوكبًا أبثه إليك أيها المعني بالكلمة الشاعرة أو المهموم بفكرة تبحث عنها في الشعر وغيره أو يا من تعرفني وتحمل معي همًا، أو يا من تصلك كلماتي قدرًا دون انتظار أو ترقب في أي زمان أو مكان.

إن عملية إكمال الناقص تأتي في سياق قدرة النص من خلال الغائب أو المسكوت عنه فيه على شد انتباه المتلقي وإشراكه فيما يمكن تسميته لعبة التأليف، التي يجب ألا تقتصر على ملء فجوات في بنية لغوية شكلية، ثم ينتهي الأمر عند هذا الحد؛ فالانتقال من المجمل المختصر الذي يشكله العنوان إلى التفاصيل مسار بديهي يمنح المتلقي حظوظًا أوفر لاختبار ما يمكن أن يطلق عليه (افتراضات) لجأ إليها في عملية إكمال الناقص أو استحضار المحذوف وإعادته إلى موضعه.

وفي ضوء هذا التصور في التعامل مع عنوان درويش يمكن الوقوف عند مسارين بارزين في قراءة العناوين:

– الأول: التعامل مع صيغة العنوان؛ بوصفها بنية لغوية لها حضور مستقل بمعزل عن جسد النص الذي تقع منه موقع الرأس بالنسبة إلى الجسد؛ لذا يمكن لهذا المتلقي أن يطلق لوعيه ولخياله العنان متمتعًا بحركة حرة في تسطير ما يراه وما يتفق ورؤاه النفسية والذهنية تحت هذه البنية، وهي عملية يمكن وضع محددين لها، هما: استعارة وتجريب؛ فما سيفعله هذا النمط من القراء عبارة عن استحضار لبنية سبق إنجازها على يد فاعل مرسِل في ظرف زماني ومكاني محدد،

يلي ذلك صياغة موسعة يضع، أو يبث فيها هذا القارئ ما يراه هو تبعًا لسلطان الفكرة أوالحالة النفسية المهيمن عليه.

– الثاني: محاولة وضع ما يمكن تسميته بالدلالة المقيدة، والمقصود بها قراءة العنوان ومحاولة تفسيره من خلال ربط صارم بينه وبين تفاصيل العمل من الداخل؛ أي بتتبع جزئيات هذا الجسد الذي يحمل هذه الرأس؛ ومن ثم فإن وضع مضمون لهذا الشكل المختصر يعد خطوة تالية لمرحلة الصدمة إذا أردنا أن نطلق على الوهلة الأولى المصاحبة لقراءة العنوان بمرحلة الدهشة أو الصدمة بكل ملابساتها الانفعالية والذهنية. مع الأخذ في الحسبان أن المسار الأول قد يتم إنجازه بعد هذا الثاني؛ بما يعني عدم التوقف عندها أو الاكتفاء بها في عملية تأويل هذه الصيغة.

وبمحاولة الوقوف عند هذا العنوان لدرويش وفق المسار الأول نجده يصنع نصًا يتكئ في تشكله على سياقات ثلاثة:

– الأول: سياق فني داخلي، والمقصود بهذه اللفظة منجز فني من إبداع درويش نفسه؛ فأحد عشر كوكبًا يحيل إلى ديوانه " ورد أقل"[18] السابق في الخروج إلى فضاء التداول على هذا الديوان موضع الدراسة، وفي ديوانه " ورد أقل" قصيدة بعنوان: "أنا يوسف يا أبي":

"يا أبي إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا أبي

يعتدون عليَّ ويرمونني بالحصى والكلام

وهم أوصدوا باب بيتك دوني

وهم طردوني من الحقل

هم سمموا عنبي يا أبي

وهم حطموا لعبي يا أبي

حين مرَّ النسيم ولاعب شعري غاروا وثاروا عليَّ وثاروا عليك

...

فماذا فعلتُ يا أبي؟

ولماذا أنا؟

أنت سميتني يوسفا وهم أوقعوني في الجب واتهموا الذئب..

أبتِ

هل جنيتُ على أحد عندما قلت أبي:

رأيتُ أحد عشر كوكبًا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين؟"(19)

كأن البذرة النصية التي تسكن في هذا العمل الفني السابق على "أحد عشر كوكبًا" كانت بمثابة أساس أو جذر منه خرج هذا الأخير، وقد أعان على هذا الخروج وحدة الفاعل المنشئ في الاثنين (محمود درويش).

– الثاني: النص القرآني؛ إن عنوان هذا الديوان "أحد عشر كوكبا" وقصيدة " أنا يوسف يا أبي" في ديوانه "ورد أقل" يتقاطع ويستلهم المسار الدرامي لهذه التجربة النبوية التي وردت بتفصيل في القرآن الكريم في سورة يوسف، وفيها متوالية درامية عناصرها الفعلية تتجلى في: رؤيا منامية، جمع، حسد، مكر، تخلص، فقد، ثم نشأة في وطن جديد، ابتلاء ومحنة وسجن ، ثم خروج وتمكين، ثم لقاء ثان مع الإخوة الذين مكروا ثم اجتماع وعودة ولقاء بالأب والأخوة بعد توبة واعتراف وإقرار بالذنب تجسد جميعها لحظة التنوير في هذه الحكاية وتشكل تأويلا وصيرورة لرؤية أخذت مكانها في أول الحكاية لتتكشف رموزها في النهاية وتصبح حقيقة معيشة؛ وفي المسافة الفاصلة بين

الرؤيا " نحن نقص عليك أحسن القَصَصِ بما أوحينا إليك هذا القرآن وإنْ كنتَ من قبله لمن الغافلين. إذْ قال يوسف لأبيه يا أبتِ إنِّي رأيتُ أحد عشر كوكبًا والشمسَ والقمرَ رأيتُهم لي ساجدين"[20] حتى الاجتماع واللقاء الثاني بالأب النبي يعقوب عليه السلام " ورفعَ أبويه على العرش وخروا له سُجَّدا وقال يا أبتِ هذا تأويلُ رؤيايَ من قبلُ قد جعلها ربِّي حقًّا"[21] تسكن المأساة التي أعاد درويش قراءتها شعرًا وفقًا لما تقتضيه تجربته؛ ومن ثم فنحن بصدد معمولين فنيين لعامل يتجلى في النص القرآني الذي كان موجهًا لوعي الشاعر عند كتابة قصيدته هذه " أنا يوسف يا أبي" وعند اختياره وصياغته لهذه البنية التي جعلها عنوانا لديونه " أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي".

– الثالث: سياق فني خارجي؛ إن استدعاء درويش للحقبة العربية الإسلامية في إسبانيا والبرتغال (بلاد الأندلس) التي استمرت زهاء ثمانية قرون، منذ عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك بن مروان (91هـ) حتى الخروج من آخر معاقلهم في غرناطة (797هـ) وتجليه بدايةً هذه الصيغة من العنوان " على آخر المشهد الأندلسي" يعد بمثابة منطقة التقاء جمالية تفتح لوعي القارئ أفقًا ممتدًا، تشكل فيه هذه الفترة من التاريخ مادة ملهمة وموجهة لأقلام أدباء كثر، أفادوا منها في تدشين صياغات أدبية، تخدم ما يريدون طرحه من مواقف، منها – على سبيل المثال – مسرحية "أميرة الأندلس" للشاعر أحمد شوقي التي تستمد أحداثها من نهايات دولة ملوك الطوائف في الأندلس[22]، ورواية "شاعر ملك" لعلي الجارم الذي يعد حلقة في سلسلة من كتبوا روايات تاريخية في القرن العشرين، رائدهم في هذا الاتجاه جرجي زيدان في القرن التاسع عشر، وفي هذه الرواية وقوف على شخصية المعتمد بن عباد حاكم إشبيلية (أحد حكام عصر ملوك الطوائف) وتقديم فني لمعركة فاصلة تحدث عنها التاريخ بإمعان؛ ألا وهي معركة الزلاقة بين العرب والإسبان في العام 486هـ[23]، وهذه الثلاثية الروائية

التي جُمعت في عمل واحد بعنوان "ثلاثية غرناطة" للكاتبة الأكاديمية رضوى عاشور، التي تعالج في نسج أدبي خيالي ما آل إليه حال الجماعة المسلمة في الأندلس من ضعف وانكسار تزامن مع الطرد والخروج وبقي مستمرًا ملازمًا لمن بقي منهم متمسكًا بوطنه وما لاقاه من عنت واضطهاد وعدوان كان يستهدف بالأساس معتقده(24).

– الرابع: سياق التاريخ؛ إن التقاء ما هو فني بما هو تاريخي من خلال هذه الومضة اللغوية الموجودة في صيغة العنوان " آخر المشهد الأندلسي" يشجع على التفات من المتخيل الأدبي إلى ما نطق به هذا الحقل (التاريخ) بخصوص هذه الحقبة وملابساتها؛ إذ إن تجربة الأديب في البدء وفي المنتهى مبعثها حضور واقعي وتأثر بما هو جارٍ فيه، والماضي الذي يرصده ويسجله قلم المؤرخ هو في جوهره واقع كان في حينه حاضرًا ومضارعًا معيشًا بالنسبة إلى أهله، ومحاولة إيجاد رابط بين الكائن في ظرف زماني ومكاني محدد وما سبقه مما يشكل تاريخًا ليس بالأمر الصعب؛ إذا ما أُخِذ في الحسبان مسألة التشابه بين تجارب البشر(25).

من خلال هذا الطرح يتبين أن الصيغة الناقصة للعنوان" أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" تعد بمثابة بنية لغوية قلقة ومرنة في الوقت ذاته قابلة للتمدد وللحركة لتلتحم بنصوص وسياقات أخرى، بما يتيح لفعل القراءة حركة ذات اتجاهين: أفقي (اللقاء مع نصوص أخرى ومتابعة ما تتضمنه) ورأسي (التوغل في داخل تفاصيل النص ذاته الكائنة تحت العنوان)؛ إن هذا البناء الهندسي لفعل القراءة الذي يشبه الزاوية القائمة يعطي للنص محل الاهتمام روحًا جمعية ويجعل من فكرة الترابط والجوار الحاصل بينه وبين غيره مسألة تبدو حتمية – إلى حد كبير– يعني ذلك أن هذا المركب اللغوي المختصر (العنوان عمومًا) قد يكون رأسًا لغويًا متعدد الأجساد؛ نظرًا لما يستثيره في وعي القراءة من

دلالات تضع المتلقي أمام حشد من النصوص؛ فيستحيل تبعًا لذلك المفرد النصي (النص المحدد الذي توجه إليه القارئ بقصد وتعمد) إلى جمع نصي، يعينه في ذلك بالطبع زاد معرفي يبرر هذه الثنائية وحركته بين طرفيها (المفرد والجمع).

إن النزعة التواصلية المرتبطة بوظيفة اللغة في حياة الجماعة الإنسانية عمومًا وفقًا لرؤية رومان جاكوبسون تأخذنا إلى إحدى الوظائف التي يعالجها مخططه الوظيفي؛ ألا وهي الوظيفة المرجعية المتصلة بالسياق الذي يحيط بالرسالة اللغوية؛ فبالوقوف عند العرض التحليلي السابق الخاص بصيغة عنوان درويش يتبين أن اللغة – عمومًا- بما تحمله بنيتها الشكلية من أطروحات دلالية يمكن للمتلقي إدراكها تعد أداة ربط تصل المرسل إليه بـ:

– تجربة الأديب المتصلة بحضوره المرجعي الملموس في سياق العالم، ومتابعة المتلقي للأديب من هذه الناحية يعد اتصالا بحقيقي ثابت، لا مجال فيه لظن أو افتراض أو تخمين؛ فالسيرة الذاتية للذات – إلى حد كبير – بمثابة وثيقة تسجيلية ذات صبغة تاريخية ترصد ما كان وما هو كائن – إن كانت في قيد الحياة – في حياة الذات، والعودة إليها قبل مطالعة رسالتها اللغوية وسيلة من وسائل الدخول الواعي إلى هذه الرسالة، قد يجد فيها المتلقي عونًا في محاولة تفسير ما يتسنى له الوقوف المتأمل عنده من عناصر هذا العالم المصنوع باللغةً على سبيل المثال.

– ما يتولد من دلالات من عناصر هذا العالم المصنوع تحيل إلى ما هو كائن في العالم الخارجي من جهة وتحيل إلى وجدان المبدع ذاته وموقفه النابع من قناعاته الفكرية من جهة ثانية، ويعتمد المنجز الدلالي في هذا الجانب على قدرة المتلقي على استنطاق ما في هذه الرسالة المبثوثة من المرسل، ويعد في الوقت ذاته محض افتراض أو ظن أو وجهة نظر خاصة لا يمكن الجزم بدقتها الكاملة من عدمها[26].

ومن ثم فإن الوظيفة التواصلية لدى ياكبسون، والوظيفة المرجعية المتفرعة عنها يعنيان أن التصدي لعمل كديوان "أحد عشر كوكبًا" سيقدم للمتلقي فرصة سانحة للوقوف أولاً على محمود درويش: المؤلف والكاتب الصحفي والشاعر والناثر، ومن هذا اللقاء سينتقل المتلقي عبر عنوان ديوانه بداية إلى حقول متعددة قد تتداعى إلى خاطره، يشجع عليها رصيد معرفي يمتلكه هذا القارئ، من هذه الحقول: النص القرآني، وسورة يوسف – عليه السلام – النص الشعري ممثلا في قصيدة "أنا يوسف يا أبي" من ديوانه " ورد أقل" ، من هذه النصوص ما هو نثري؛ على سبيل المثال لا الحصر: مسرحية "أميرة الأندلس"، و رواية "شاعر ملك"، وهذه البنية الروائية ثلاثية الأجزاء " ثلاثية غرناطة"؛ لذا فإن فكرة المرجع التي تطرحها هذه الوظيفة – بالنظر إلى عنوان ديوان درويش – تبدو متعددة الأبعاد:

– مرجعية التأليف: السيرة الذاتية لمحمود درويش

– مرجعية النص القرآني: قصة يوسف كما جاءت في القرآن الكريم.

– مرجعية الفن: الأعمال الأدبية متنوعة النوع التي تشترك مع درويش في مسألة استلهام ما كان في حياة الجماعة العربية المسلمة في الأندلس في معالجات جمالية تستخدم الخيال في تشكلها.

– مرجعية التاريخ: قلم المؤرخ الذي قام بمعالجة هذه الحقبة في حياة الجماعة العربية المسلمة.

هـ- ضمير الجماعة في القصيدة: مشكلة الظهور والغياب

يصير عنوان درويش هذا "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" عددًا من العناوين الفرعية، تتمثل في قصائد الديوان من الداخل، من هذه العناوين التي يمكن الوقوف رأسيًا عند الجسد الذي يحملها " في المساء الأخير

على هذه الأرض"؛ إن سمة النقص الموجودة في العنوان الكلي يبدو أن لها أثرًا ممتدًا في العناوين الفروع كذلك؛ فصيغة العنوان هذه تنطوي على نقص/حذف، يمكن الحركة رأسيًا داخل تفاصيل القصيدة بحثًا عما يمكن أن يكون تكملة لها، ولا شك في أن الحديث عن البناء اللغوي الظاهر – عمومًا- يعكس إحدى وظائف جاكوبسون الستة؛ ألا وهي الوظيفة الأدبية/الشعرية التي تركز على الرسالة من ناحية الهيئة الشكلية البادية عليها في لقائها بالمتلقي[27]، والنشاط التأملي الذي يهتم بوصفها يعد للمتلقي الباحث عن المعرفة وسيلة لغاية؛ ألا وهي تبيان قدرة الإجراء أو طريقة البناء على تشكيل أطر فكرية تسهم في إضاءة المخبوء الدلالي في النص؛ ومن ثم قد يستطيع المرسل إليه من خلالها وضع ملامح محددة لتجربة المبدع ومحاولة صياغة هوية له يتم معرفته بواسطتها، ولعل منطوق درويش الوارد في سياق الحديث عن سيرته " ما يعني القارئ من سيرتي مكتوب في القصائد، وهناك قول مفاده أن كل قصيدة غنائية هي قصيدة أوتو بيوجرافية أو سيرة ذاتية[28] يعضد هذا التصور:

" في المساء الأخير على هذه الأرض. نقطعُ أيامنا
عن شجيراتنا، ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا
والضلوع التي سوف نتركها، هاهنا..في المساء الأخير
لا نودع شيئا، ولا نجد الوقت كي ننتهي
كل شيء يظل على حاله، فالمكان يبدل أحلامنا
ويبدل زواره. فجأة لم نعد قادرين على السخرية
فالمكان معدٌ لكي يستضيف الهباء..هنا في المساء الأخير
نتملى الجبال المحيطة بالغيم: فتح..وفتح مضاد

وزمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا

فادخلوا أيها الفاتحون منازلنا واشربوا خمرنا

من موشحنا السهل، فالليل نحن إذا انتصف الليل..

...

بعد هذا الحصار الطويل وناموا على ريش أحلامنا

فادخلوها لنخرج منها تمامًا...

...

وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس

هاهنا أم هناك؟ على الأرض..أم في القصيدة؟"[29]

إن المنطلق لأية فكرة تحملها قصيدة شعرية – عمومًا – هو منطلق عاطفي، تحركه في الأساس عاطفة الحب تحديدًا؛ فالعلاقة بين الشاعر والحياة التي يجعلها موضوعًا رئيسًا لعوالمه الأدبية – شأنه شأن أي فنان – علاقة جوار قائم على الاتصال والألفة التي تجعله مهمومًا بها ومهمومًا منها[30] وبناءً على ذلك يمكن القول بشيء من التوسع: إن كل عمل فني يحمل صبغة رومانسية؛ ومن ثم فإن الصبغة الغنائية التي يتميز بها تعد قوام الوظيفة الانفعالية للغته؛ إذ إن كل منجز صنعه فنان أيا كان شكله يخرج تبعًا لحالة نفسية وسلطان فكرة ضاغطة على وعيه، مبعثها بلا شك هذه الحتمية التفاعلية المتمثلة في اتصال جهازه العاطفي والإدراكي بواقعه وما يحصل فيه[31].

وفي منطوق درويش هذا نجد الظاهرة اللغوية المهيمنة على عناصر بنائه تتجلى في ضمير المتكلمين (نحن)، هنا يتبادر إلى الخاطر سؤال: من هذه الجماعة التي يلتحم بها الشاعر ويتماهى معها ويتحدث باسمها ناطقًا معبرًا عن

نفسه وجدانًا وعقلاً من خلالها؟ إن محاولة تحسس ملامح الوظيفة الجمالية للغة التي تمنح الرسالة قوة جذب للمتلقي؛ كي يقربها محققًا لنفسه متعة روحية ولذة عبر متابعتها تظهر أن هذا الضمير المعبر عن المتكلمين قد جاء أغلب الوقت متصلاً ولم يأت منفصلاً إلا مرة واحداة في قوله: " فالليل نحن إذ انتصف الليل"؛ هل تحيل هذه الروح الجمعية التي تؤطر مسيرها الجمالي داخل عالم الفن عاطفة حزينة تتعذب بألم الانكسار إلى واقع معيش يدخل في علاقة ترداف مع هذا الشعري؟ وإذا كان الحال كذلك فمن هذه الجماعة في الواقع المعيش؟ إن انتزاع الشاعر لذاته الفردية وتخلصه منها شعريًا بهذا الحضور القوي لضمير المتكلمين نحن يجعلنا بصدد منطقة التقاء شديدة العبقرية يسكنها ويتوحد فيها ما هو فني بما هو واقعي آني في ظرف الأديب الزماني الراهن وبما كان في الماضي وأضحى تاريخًيا؛ إن الوظيفتين الشعرية والانفعالية للغة الرسالة هاهنا يشكلان مرتكزًا يقوم عليه عماد الوظيفة المرجعية المهتمة بسياق الخارج، وفي سياق الخارج هذا مضارع تبدو فيه الجماعة في ثوب مأساوي؛ فمن لاجئ ومشرد في جماعته المحلية الضيقة (الشعب الفلسطيني) تتوسع الرؤية لتقف على ضعف وتشرذم يعكسه واقع عربي يفتقد إلى مقومات القوة؛ لغياب معاني التضامن والوحدة والتعاون الحقيقي بين أبناء الجسد الواحد؛ لذا تزداد رسوخًا فكرة الاستحواذ والهيمنة من قبل الآخر الغاصب للأرض ومن يشد عضده تحالفًيا معه وعونًا له باستخدام كل أشكال العون، وقد وجدت الذات الشاعرة ضالتها في تدشين حالتها الانفعالية هذه إلى رمز تلبسه فكرتها الكاشفة عن عاطفتها، يتجلى في علامة يفتح مدلولها المكاني على حقبة بالغة الحساسية في السياق الحضاري العربي الإسلامي؛ ألا وهي الأندلس؛ إن سفر الذات الشعري إلى هذا المكان وهذه الحقبة يأتي من بوابة إدراكها نقاط الاتفاق (الشبه) بين حاضر وماضٍ؛ ومن ثم بين الجماعة في ثوبها الراهن (ثوب الأبناء) والجماعة في الماضي (زمن

الآباء والأجداد)؛ إن فكرة الفقد في الحالين تبدو مصيرًا قد أفضى إليه سبب واحد لم تتغير ماهيته مع استمرار الزمن في الحركة؛ فالوطن الضائع (فلسطين) والأهل المطرودون منه (شعب هذا البلد) ناتج أزمة تحيل الذهنية المتابعة إلى ماضٍ، فيه الأندلس الضائعة وأهلها المطرودون منها، وبرسالة درويش الشعرية هذه دوال وتعبيرات تضيء هذا الربط الذي استطاع إقامته، لكننا لا نلمح فيها أية إشارات ظاهرة ملموسة عن قرب إلى واقعه؛ لقد اكتفى فقط بعرض الماضي وفق ذائقة شعرية يحركها مقتضى القالب التعبيري الحاكم لنشاطها (فن الشعر)، بعيدًا عن أسلوب المؤرخ وقلمه ذي الصبغة التسجيلية؛ وهو ما يجعل من هذه الرسالة بنية استعارية تمثيلية قد أذيب فيها أحد طرفي عملية التشبيه؛ ألا وهو المشبه: الحاضر (أزمة ضياع الأرض الفلسطينية) في المشبه به: (ضياع الأندلس والخروج المذل لأهلها العرب المسلمين منها)، ومن هذه الصيغ المعبرة أدبيًا عن المشبه به في لعبة الاستعارة التي تسم هذا العالم الفني:

- "في المساء الأخير على هذه الأرض"
- "نقطع أيامنا"
- "فتح ..وفتح مضاد"
- "فادخلوا أيها الفاتحون منازلنا واشربوا خمرنا"
- "وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس هاهنا أم هناك؟ على الأرض أم في القصيدة؟"

إن تعبير " هذه الأرض" الوارد في استهلال القصيدة يأخذنا إلى بنية مكانية قلقة، تحتاج إلى ضبط وتحديد ووضوح، هذا القلق المتجسد شعرًا يبدو أنه ليس ببعيد عن نفسية الشاعر ذاته، الذي يبدو أنه يخفي تساؤلا خلف بنيات رسالته الأدبية هذه، مفاده: ما المفهوم الحقيقي للوطن؟ وبعيدًا عن أنساق

خبرية تأخذنا إلى مضامين تتصل بالجغرافيا أو بالنشأة أوبالتاريخ والذكريات أو بالتحقق أو بالشعور الصادق بمعاني الكرامة والأمان والاحتواء وإدراك الغايات يبقى للسؤال الساكن خلف هذه البنية الإسنادية في نص القصيدة " هذه الأرض" أَلَقِيه؛ إن هذا الدال (اسم الإشارة هذا) يفرض على المخاطَب القيام بنشاط ذهني، ووضع خيارات يتنقل بينها هو الآخر عسى أن يجد في أحدها سكونًا بجوابٍ شافٍ، وتظل لحالة القلق هذه التي فرضت سطوتها على وعي الشاعر ويحاول تصديرها إلى متلقي رسالته الغلبة دون إعلان صريح عن وضع نهاية لها، نلمح ذلك من خلال منطوق الشاعر في ختام هذه القصيدة: " وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس هاهنا أم هناك؟ على الأرض..أم في القصيدة؟"؛ إنه يجعل من مسألة السؤال رأيًا عامًا، لا يقف أو يقتصر عليه وحده؛ إنه به يؤكد مسألة الخروج بالتجربة من قوقعة الذات والسياج ذي الطبيعة الرومانسية الذي يصنع عالما فرديًا خالصًا تبث الذات ما تريد البوح به من خلاله إلى رحابة جمعية تقف فيها وتنادي على غيرها وتشركه معها في سكناها، هكذا يدلل ضمير المتكلمين "نحن"، كأن الفقد الواقعي لفكرة الوطن ولدفء الجماعة وألفتها فألقى بظلال على الوعي قد انعكس على الصياغة الشعرية فوجدنا هذا الالتحام بين الأنا والأنتم في وعاء لغوي جامع يجليه هذا الضمير الجمعي الذي كان حاضرًا في ثياب الاتصال في ظهوره.

إن درويش المسكون بفكرة الأرض/الوطن يضعنا بإزائها وهي ترتدي ثيابا فردوسية تجعل منها حلمًا سماويًا، بينه وبين الواقع الأرضي المعيش مسافة، هذه المسافة في حد ذاتها بمثابة إطار للمكان تبدو فيه الذات في حالة حركة ممزوجة بإحساس متوتر، يجعلها بين رفض لما تحياه في واقعها الآني هذا وتطلع إلى فروس لا يزال بعيدًا مفقودًا، وتحاول أن تفرغ شحنها الانفعالية التي تتولد وتنمو وتكبر داخلها من خلال متنفس، هو لها بمثابة استراحة ومستقر، المكث فيه

يجب ألا يدوم طويلا؛ إذًا نحن بصدد رؤية للمكان ليست محددة ولا يمكن تعيينها في دال بعينه يشير إليها؛ إنها تبدو بهيئة تعددية، قد ندرك ذلك من خلال ما تتضمنه البنية التساؤلية لختام القصيدة: " هاهنا أم هناك؟ على الأرض..أم في القصيدة"؛ فإلى أي مكان يشير الظرف "هنا"؟ وبالمثل يكون السؤال بالنسبة إلى الظرف "هناك"، وهل المقصود بالدال الأرض الجنس فتكون في مقابل السموات مثلا؟ هل الأرض شيء والقصيدة شيء آخر؟

إن هذه الهيئة المكانية الغائمة المختبئة غير الجلية، قد يبررها شاعر عاش القسم الأكبر من حياته متنقلا بين بلاد عدة، لدرجة قد تجعل فكرة الوطن بالمعنى التقليدي (بلد الميلاد والنشأة والمقام) على المحك؛ فيجادلها بشعره، ولا يضع نتائج ملموسة شافية مشبعة بعد ذلك لها، كأنه بهذه الصيغة الإنشائية يتعمد استثارة الراسخ المتراكم الجامد في وعي المتلقي، في رغبة منه لإعادة تكوين عقلية تتعود الجدل مع ما أضحى نتيجة عدم الاقتراب منه أو المساس به من فكر بديهيات أو مسلمات وهو ليس كذلك.

إن صوت الجماعة الناطق في هذه القصيدة يحمل طابعًا رحليًا ينطلق من واقع إلى ماضٍ يمت له بصلة، ونقطة الانطلاق هذه ليست موجودة في داخل النص، لكنها افتراضية كائنة خارجه، في واقع الشاعر نفسه؛ الأمر الذي من شأنه أن يصنع كيانًا واحدًا، أجزاءه تبدو في: الأرض المغتصبة فلسطين، وأهلها المشتتون، والواقع العربي الذي يعاني تفككًا وضعفًا، الرسالة الشعرية (قصيدة "في المساء الأخير على هذه الأرض" من ديوان "أحد عشر كوكبًا") وما تحمله رسالتها الإفهامية التي تتوجه بها إلى المرسل إليه من مضمون يشير إلى حال مشابه في الماضي كان يعاني الأزمة نفسها، فكان المصير وطنًا ضائعًا؛ ألا وهو الواقع العربي الإسلامي في الأندلس.

وبناءً على ذلك تبقى حالة التساؤل المصاحبة لحضور الجماعة المرموز إليها بالصيغة (نحن) قائمة مستمرة، مبعثها - إلى حد كبير- تجربة درويش المرجعية؛ إذ يبدو أن مسألة الابتعاد عن الأهل/الوطن قد استحال إلى حالة من النسيان وعدم القدرة على التحديد الواضح الواعي للاثنين معًا؛ فإذا كان السؤال الذي تفرزه معايشة تجربة درويش: ما الوطن الحقيقي الذي يستحق بحق كلمة وطن؟ فإن المنطقي الذي يأتي تاليًا له سؤال: من الأهل الحقيقيون الذين يستحقون هذه التسمية مصحوبة بياء النسب في آخرها (أهلي)؟ ولعل في بعض سطور سيرته الذاتية ما يشير إلى هذه الحالة الاغترابية التي انعكست بالتأكيد على فنه " المنفى هو الذي عمق مفهوم البيت والوطن؛ كون المنفى نقيضًا لهما، أما الآن فلا أستطيع أن أعرف المنفى بنقيضه، ولا الوطن بنقيضه، الآن اختلف الأمر وأصبح الوطن والمنفى أمرين متلبسين"[(32)].

وتنسحب هذه الحالة الضبابية المخيمة على جو الدلالة المتصل بدال مثل (الأرض)، وضمير كضمير الجمع المتكلم (نحن) على ملفوظات أخرى مثل: (فتح)، و(فتح مضاد)، و(الفاتحون)، و(الأندلس)؛ فمع حالة التساؤل النشطة، ستنشأ حركة نشطة تتعلق بإنتاج ما يمكن تسميته ممكنات دلالية في محاولة لصناعة معنى يُفترض أنه يلائم تمامًا ما يطرحه النص عبر صيغته الشكلية الظاهرة؛ فعلى سبيل المثال يمكن القول: إن ما بين الكلمتين "فتح ..وفتح مضاد" من علامة ترقيم يبدو في النقطتين الأفقيتين يؤدي دورًا في تدشين مساحة زمانية مكانية لها موضعها على المستوى المرجعي، تتجلى في الحقبة التي قضاها المسلمون في الأندلس؛ ومن ثم يصير لهاتين الصيغتين بعدهما المرجعي، الذي عليه يمكن تفسير اسم الفاعل (الفاتحون) ليصير إشارة إلى حروب الاسترداد التي قام بها الإسبان بمعونة غيرهم من الأوربيين في استعادة شبه الجزيرة الأيبيرية ثانية وتحويلها إلى النصرانية، وتصبح التعبيرات"منازلنا"

و"خمرنا"، "من موشحنا السهل"، و"بعد هذا الحصار الطويل وناموا على ريش أحلامنا" –على سبيل المثال – بمثابة رموز جمالية تشير إلى البناء الحضاري الذي شيده هؤلاء المسلمون وورثه الإسبان والأوربيون عنهم.

والوقوف على هذه الإحالات المرجعية التي يمكن استخراجها من صيغ النص الشعري يأتي من منطقة المشبه به المصرح به في هذه البنية الاستعارية الكلية المتمثلة في قصيدة" في المساء الأخير على هذه الأرض"؛ الأمر الذي يعني أن العلاقة بين الواقع والفن الذي يتأثر به قد تصل باللقاء بينهما إلى الذروة فيتماهى أحدهما في الآخر ذائبًا فيه؛ فقراءة درويش لسياق واقعه الآني بالتاريخ قد استحال إلى فن أضحى فيه هذا التاريخ رمزًا كاشفًا، قد أعيد تسطيره بطريقة مميزة، تفتح لنا – بصفة عامة – قوالب تعبيرية ثلاثة تتوجه إلى العالم رصدًا وتسجيلا:

– قلم المؤرخ: الذي يركز على ما كان في هذا العالم (الماضي).

– قلم الصحفي المحقق: الذي يركز ما هو كائن في العالم (الأحداث الجارية/المضارع).

– قلم الفنان: الذي يعيد صياغة ما في هذا العالم ماضيه وحاضره وفق رؤية جمالية سمتها المجاز المبني على الرمز، تمامًا كما حاول درويش أن يفعل عبر ديوانه "أحد عشر كوكبا" – على سبيل المثال – وقصيدة " في المساء الأخير على هذه الأرض" نموذجًا.

إن النص إذًا وفق هذا الطرح التأويلي يصنع زمنًا سمته المضارع يعبر عن حال لم تنقض، يأتي هذا المضارع ملازما لأزمة فقد وانكسار؛ ومن ثم غياب لفردوس، لا تزال عملية البحث عنه حياة معيشة تحياها الذات ومن على شاكلتها، ممن تتشابه تجاربهم معها، وتأسيسًا على ذلك تصير البنية التساؤلية

التي وقعت ختامًا لقصيدة " في المساء الأخير على هذه الأرض" بمثابة بذرة نصية تسمح بخروج مولودات فنية تحمل هذه المفردات (الوطن، الأهل، الحلم، العام ممثلا في الفن الذي تمت الإشارة إليه بخاص محدد (كلمة القصيدة التي وردت في آخر هذا النموذج الشعري من ديوانه) وقد تم تشكيلها في أثواب جمالية كاشفة موضحة لها.

وقد يفسر هذا الطقس النفسي المأزوم الذي يهيمن عليه إحساس الفقد والغياب علة اختيار " أحد عشر كوكبًا" عنوانًا لهذا الديوان، وتأسيسًا على قصيدة سبقت في الظهور من حيث الزمن هي "أنا يوسف يا أبي" من ديوان " ورد أقل"؛ إنه الاستلهام ومحاولة نسج محاكاة فنية شعرية لتجربة نبيين، كلاهما ذاق مرارة الفقد حسب موقعه، يعقوب عليه السلام، ويوسف عليه السلام؛ الأمر الذي يعني أن النص الشعري قد يصنع معجمًا خاصًا به يأتي بالتوازي مع المعجم التقليدي المتعارف عليه(33).

إن السعي إلى قراءة الحاضر بالماضي – وفقًا للرؤية التأويلية المنبثقة من القصيدة – تضعنا أمام سياقين: لغوي يتجلى في بنية القصيدة وما تحمله من سمات أسلوبية، من بينها هذا التشكيل الجمالي لضمير المتكلمين (نحن)، وسياق ثان غير لغوي يحيل إلى تجربة درويش الواقعية والظرف الزماني والمكاني المحيط بها والحال الحضاري المصاحب له، ويمكن النظر إليه بوصفه فاعلاً مضمرًا مؤثرًا في توجيه وعي الأديب؛ ومن ثم في اختياراته المعتمدة في صياغة عالمه الفني؛ لذا فإن المحتوى الدلالي الظاهر (الوظيفة الإخبارية الإعلامية للغة النص)، والإجراء المتبع في بناء القصيدة الحاملة لهذا المحتوى (الوظيفة الجمالية)، يحيلان حتمًا إلى الوظيفة الثقافية التي بواسطتها يمكن تبرير هاتين الوظيفتين، في ظل بنية استفهامية مفادها: لماذا قال النص ما قال بهذه الكيفية؟(34)

إننا إذًا بالنظر إلى هذه القراءة لدرويش المستلهمة للماضي المعتمدة على إعادة إنتاجه شعرًا أمام ما يمكن تسميته نزعة رومانسية كلاسيكية في الكتابة الأدبية، يساعد عليها محاولة الشاعر الخروج بتجربته من الذاتية والفردية المحضة بإلباسها رداءً جمعيًا؛ فجاء استخدامه لصيغة الجمع المتكلم (نحن) مبينة هذا الحال، الذي ينطوي -أيضًا – على طباق بين الواقع والفن ؛ فالشعور البالغ بالغربة جراء حالة الفقد واقعًا قد أفرز على المستوى الفني هذا التلبس بالجماعة واستحضارها المصحوب برؤية الشاعر لها عبر اللغة.

و- البنية التساؤلية في الفن وتوليد الدلالة:

إن التقاء الذات بموضوعها من خلال محددات تساؤلية واضحة تتبلور في الذهنية المنتجة للإبداع تؤثر بدرجة كبيرة في إضاءة ماهية النص على مستوى التشكيل، وفي محاولة الكشف عما يحمله من معانً؛ إذ إن كل منجز يبثه مرسل إلى فضاء يتداوله هو في جوهره بمثابة بنية خبرية لطرح إنشائي تساؤلي يرتبط بتجربة الذات في عالمها؛ ومن ثم تأتي حتمية البحث وتدشين ما يمكن أن يعد جوابًا لهذا الطرح وبرهانًا كاشفًا عن علاقة يقظة إيجابية تستخدم فيها أداوت الإدراك المعلومة في صياغة تعبيرية مخصوصة تؤدي دور الإخبار فيما يتعلق بأسئلة الذات المتولدة من صلتها بعالمها(35).

وقد تبقى آثار هذه المرحلة التي تسبق عملية التشكيل الفني في داخل المنجز المبثوث، فيراها المتلقي بادية أمامه؛ فبالنظر إلى هذه التجربة الإبداعية لدرويش " أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" نجد أنه في قصيدة " كيف أكتب فوق السحاب؟" – على سبيل المثال – يسعى إلى إحالة هذا الطور في الإبداع (آلية طرح الأسئلة في محاولة تفسير ما يقع في عالم الذات) – الذي يمكن القول: إنه ذو صبغة مجردة تتميز بالطابع الذهني الخالص – إلى واقع جمالي ملموس عبر القصيدة:

"كيف أكتب فوق السحاب؟
كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي
يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي
كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها
خيمة للحنين إلى أول النخل. أهلي يخونون أهلي
في حروب الدفاع عن الملح. لكن غرناطة من ذهب
من حرير الكلام المطرز باللوز. من فضة الدمع في
وتر العود. غرناطة للصعود الكبير إلى ذاتها..
ولها أن تكون كما تبتغي أن تكون: الحنين إلى
أي شيء مضى أو سيمضي...
...." (36)

إن في تجربة المبدع – عمومًا – ما يمكن تسميته الأثر الفاعل الذي يبقى ثابتًا متسلطًا على وعي الأديب الذي يستحيل إلى سلوك تعبيري ملموس مهما طرأ على هذه التجربة في الواقع من تغيرات، ويمكن القول عن هذا الأثر: إنه يشكل مفتاحًا مهمًا وضروريًا في عملية الكشف التأويلي عما يحمله عالمه الإبداعي من دلالات تعكس رؤيته لنفسه ولواقعه ولجماعته وللحياة عمومًا، وكما تشير سيرة حياة الشاعر درويش فإن مسألة الفقد التي يمكن تحديدها في هاتين المفردتين المهمتين (الوطن، الأهل) تشكل حكاية إطارًا تعد بمثابة أم لها مكانها في سياق المرجع الخارجي ومن مكانها هذا خرجت مواليده الفنية، وعلى ما بين هذه المواليد من مساحات فارقة تمنح لكل واحد منها حضورًا يحظى بدرجة من الاستقلال والخصوصية فإن هذه الأم تعد أداة ربط ومكان التقاء لها جميعًا.

إن ضمير (نحن) الذي كان طقسًا مهيمنًا في أحد عوالم ديوانه الشعرية يأخذنا في عالم جديد إلى ضمير المفرد المتكلم (أنا)، كما يبدو في هذه القصيدة، في تأكيد لنبرة رومانسية يبدو أن صوت الشاعر يحرص عليها ويدعم وجودها الذي لم يتخل عنه، وبالتوازي مع فكرة الرحيل أو الهروب التي يعتمدها الرومانسي أسلوبًا في النظر إلى تجربته داخل العالم تأتي هذه الصيغة الاستفهامية عاكسة لهذه الحال " كيف أكتب فوق السحاب؟"؛ إنها تبدو بمثابة صيغة مراوغة تدفع إلى تساؤل مضاد: هل نحن بصدد استفهام بريء يعبر عن ذات تبحث عن آلية للتعبير/الكتابة فوق هذا المسطح المكاني الذي يبدو مدهشًا "السحاب"؟، أم نحن بصدد استفهام استنكاري لا يرجو صاحبه من ورائه جوابًا، إنه يجهر فقط بحالة انفعالية، كأنها تعليق على طلب افتراضي لمن عرض عليه أو دعاه لإنجاز سلوك كهذا؟.

إن هذا المكان المستحيل في الجلوس فوقه أو الكتابة عليه (السحاب) يعد بمثابة إشارة شعرية كاشفة عن حال الرومانسي – عمومًا – والمنطلق الوجداني الذي منه تخرج أنساقه التعبيرية، ودرويش المرتدي هذا الثوب عبر ضمير المتكلم (أنا) في هذه البنية الشعرية يحاول أن يأخذ متلقيه في سفرة جمالية، يريد له فيها أن يقوم بعملية التفات من الواقعي النمطي إلى حالة مصبوغة بصبغة خرافية فانتازية، يمكن الانحياز إليها إذا ما تم النظر إلى المركب الاستفهامي للعنوان من زاويته الأولى في التأويل.

إن درويش يحاول أن يقيم جدلاً مع سياق جمعي وأسلوب في الفكر يبدو أن لهما مكانهما داخل العالم الخارجي، أداته الفكرية التي تم توظيفها واحدة، كما هو الشأن في قصيدة " في المساء الأخير على هذه الأرض"؛ ألا وهي هذه العلامة المرجعية التاريخية: الأندلس/غرناطة (في ثوب النهاية والرحيل والطرد)؛ إن الحالة النفسية المأزومة المصاحبة للشاعر في قراءته لواقعه

ولهذه الحقبة في تاريخ الجماعة العربية المسلمة التي تقع موقع المشبه به لهذا الحاضر، قد خلفت أو أفرزت على مستوى الفن عند درويش وعيًا مهلهلاً، يعاني حالة ضعف مزمنة، تلقي بظلال على وضعية الدوال المستخدمة في عملية الصياغة الأدبية، كما يظهر في معالجته للدال (الأرض) والدال (جماعة)؛ الأمر الذي يشجع على إقامة ربط بين هذين النسقين التعبيريين – أي عنواني القصيدتين السابقة والحالية في الديوان – فيجعلهما بمثابة بنية تركيبية واحدة: (في المساء الأخير على هذه الأرض كيف أكتب فوق السحاب؟)؛ الأمر الذي من شأنه أن يجعل من مصطلح الدلالة القلقة الذي تم الاستعانة به في محاولة تأويل نظرة الشاعر للجماعة وللأرض منسحبًا كذلك على هذه الصيغة الدالة على الزمن " في المساء الأخير"؛ فما المقصود بالمساء الأخير؟ وما الدلالة الضابطة المحددة المبينة له؟؛ إن هذا الالتحام الشديد بين ما هو فني خيالي (إبداع درويش) وما هو تاريخي (حياة العرب المسلمين في الأندلس وحقبة الطرد) يبدو جليًا في هذا الربط الذي تمت إقامته بين العنوانين؛ إن هذه الجملة الواحدة يمكن من خلالها قراءة هذا الالتحام والحالة الفانتازية المهيمنة على نفس درويش فتجعله مستحضرًا لزمن تاريخي مضى إلى لحظة الكتابة الشعرية؛ فكأنه يكتب وهو يحياها، ليس عنها، إنها حالة عبقرية تجعل من الماضي الذي انقضى وغاب حقيقة جلية بواسطة الفن أو تجعل من الحاضر المعيش تاريخًا تم تغييبه بواسطة الفن أيضًا؛ إن درويش يسافر إلى الماضي محملا ومشبعًا ومشحونًا بضغط اللحظة الحاضرة عليه، وفي الوقت ذاته يستدعي الغائب الساكن كتاب التاريخ فيجعله بالقصيدة حاضرًا ملموسًا معيشًا، يعينه على ذلك الجوار الشديد الذي يصل إلى درجة التماهي بين الاثنين؛ ومن ثم فنحن بصدد حالة يمكن نعتها بالمطاطية لدلالات بعض الكلمات:

– إن تعبير "هذه الأرض" يشير إلى احتمالات: هل المقصود أرض الأندلس؟، أم أرض فلسطين والأرض العربية والوطن العربي عمومًا؟ أم القصيدة؟ أم أرض مجردة ومكان خيالي لا وجود له إلا في مخيلة المبدع عليها ومن خلالها يسطر إبداعه؟.

– ويصير تعبير" المساء الأخير" إشارة إلى زمن غائم غير محدد يدفع إلى تساؤلات مماثلة، هل هو ليلته التي أنجز فيها قصيدته؟ هل إشارة إلى آخر يوم للمسلمين هناك في الأندلس؟ هل يشير إلى زمن يعرفه يرتبط بحلوله في مكان ورحيله منه؛ إذ نحن نتعامل مع شاعر كان لحياة الشتات المساحة الأكبر في عمره، فكان يتنقل من بلد إلى بلد؟ فأي مساء إذًا وأي أرض؛ إنه قد وظف اسم الإشارة الذي يدل على القريب في صياغته؛ فلم يقل تلك الأرض، بل قال: هذه الأرض.

– تعبير "أهلي" في قصيدة " كيف أكتب فوق السحاب"، هل هم الكائنون في الزمن المضارع المعيش في فلسطين وفي العالم العربي ؟ هل هم العرب المسلمون الأندلسيون الذين رحل إليهم درويش وتماهى مع لحظتهم أو أقام استدعاء لهم إلى لحظته؟ أم هم أهل افتراضيون؟.

إن هذا الاضطراب النفسي المستحوذ على عاطفة الشاعر يفضى إلى هذه المسحة الخرافية في " كيف أكتب فوق السحاب" التي تشكل النصف الثاني المكمل والواصل لجملة العنوان الأولى "في المساء الأخير على هذه الأرض" التي يمكن القول: إن الشاعر – بوعي وقصد أو بغير قصد – يشارك القارئ المهموم بالتأويل لعبة إكمالها؛ إذًا فإن هذه الجملة المركبة (في المساء الأخير على هذه الأرض كيف أكتب فوق السحاب؟) تقيم بنيانًا جماليًا يصعد بالقارئ تدريجيًا من واقع وتاريخ (زمن الشاعر وزمن مماثل في ماضي الجماعة العربية) إلى

خيال (الصياغة الشعرية المجازية كما تجلت في القصيدة الأولى) إلى رتبة أعلى ذات مسحة خرافية كما يبدو في هذه القصيدة "كيف أكتب فوق السحاب"، يأتي هذا التصور بالنظر إلى الوظيفة الانفعالية والجمالية والمرجعية للغة درويش في هذا الديوان وهاتان القصيدتان نموذجًا(37).

إن غلبة صوت المتكلم الفرد في داخل هذه القصيدة مع تكرار للتركيب "أهلي" يعني أننا بصدد مشكلة، الحديث عنها يبدأ من هذا المنطلق التساؤلي ذي الصبغة السحرية الموغلة في الخيال الذي يمثله هذا العنوان الذي اختاره درويش للقصيدة، ويبدو أنه يشغل موقع رد الفعل الفني بإزاء حالة سابقة الوجود، ربما كان مكانها سياق الواقع؛ كأن صوت درويش الرومانسي يطرح إشكالا فكريًا للنقاش، مفاده: ما الإرث الجدير بالاحتفاظ به؟ ومن المورِّث الجدير بأن نسجل ونرصد ونحتفظ بما يأمر به؟ وبالارتقاء فوق هذين السؤالين يمكن القول: ما الماضي الوارد إلينا ممن سبق يستحق الكتابة والتدوين بغرض الحفظ؟ يبدو أن الشاعر أراد أن يقول ذلك كله مع عنوان هذه القصيدة واستهلالها:

" كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي
يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي
كلما شيدو قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها
خيمة للحنين إلى أول النخل. أهلي يخونون أهلي
في حروب الدفاع عن الملح"

هل نحن مع هذا المقطع بصدد عملية اختزال جمالية لظرف حضاري له مكانه في كتاب التاريخ؟ إن قلم درويش الفني يتوجه إلى الواقع لا ليرصده على

طريقة مؤرخ أو صحفي، لكن بلغة سمتها التكثيف القائم على الخيال والرمز وسيلته في الممارسة؛ إننا بصدد مفارقة[38] يكشفها الوقوف الاستقرائي من قبل درويش عند مشهد التفاصيل التي كانت سببًا في خروج الجماعة المسلمة من الأندلس؛ هكذا تنطق التعبيرات " وأهلي كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين"، و"أهلي يخونون أهلي"؛ إنها الصراعات الداخلية، والتنافس على السلطة والاستقواء بالآخر الأوروبي على الإخوة في الدين واللغة والانشغال بترف الدنيا وزينتها، لكن هل هذه الحال المأساوية المرصودة في كتاب التاريخ والمعاد إنتاجها فنًا عبر درويش مقصورة فقط على مشهد الجماعة العربية في الأندلس وما يتصل به من ظلال سلبية؟

إن هذا الطرح التساؤلي يدعو إلى الوقوف المتأمل أمام التركيب "أهلي" وما يمكن أن يحمله في طياته بما يجعله ذا طبيعة زئبقية فيتوسع المعنى وينكمش وفقًا لقناعات المتلقي[39]، وقد تكون الصيغة " أهلي يخونون أهلي" عاملاً مساعدًا وحاكمًا في لعبة التوسيع والتضييق هذه؛ إن الزمن المضارع في " يخونون" يمنح للدلالة حيويتها ونشاطها وينفي عنها التجمد أو التقيد بسياق بعينه؛ فطابع التجدد الملازم للفعل سيمنح طابعًا رحليًا حركيًا لكل من الفاعل الخائن والمفعول الواقع عليه فعل الخيانة؛ ومن ثم فإن التركيب "أهلي" سيصير مشبعًا ببلاغة التورية وبما تنطوي عليه من جمال في الصياغة؛ مما يشجع على تساؤل مفاده: هل المقصود بالأهل المعنى القريب الذي يُفهم من سياق القصيدة والقصيدة السابقة عليها (العرب الأندلسيون)؟ أم المقصود بالأهل حال الجماعة العربية الراهن الذي يحمل في هيئته كثيرًا من ملامح من سبق على أرض الأندلس؟.

ويأتي تعبيره " وأهلي كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل" مشبعًا بروح ناقدة رافضة لسياق جمعي قائم يعتمد على الشكوى والميل إلى الكلمة الباكية في رصد الواقع دون وقوف واعٍ أمام الذات

ومحاسبتها ومحاكمتها بصدق وجدية؛ بوصف ذلك سبيلاً ضروريًا لا غنى عنه في عمليات الإصلاح المستمرة لعور الواقع بغية تحسينه ؛ إن درويش بهذه الصيغة يدين سياقًا ثقافيًا مترسخًا في واقعنا العربي، وفي إدانته يتوجه خطابه الشعري إلى ما هو واقعي للفعل فيه على المستوى الفردي والجمعي دوره الخطير في صناعة المأساة؛ كما هو الشأن في الأندلس وما كان في عصر ملوك الطوائف – على سبيل المثال – وصراعاتهم ومؤامراتهم وخيانات بعضهم لبعض، وفي غيره مما تلا ذلك مما يسمح بتوسيع دائرة الدلالة الخاصة بتركيب "أهلي" بحيث لا تتوقف عند زمن أو شريحة محددة، ويتوجه بخطابه الشعري عبر هذه الصيغة – أيضا – إلى الفن المتدثر بثياب الرثاء والبكاء والحنين إلى أزمنة العظمة والمجد والازدهار؛ وهو ما يجعل من هذه العبارة وعاءً شديد العمق والتكثيف ومفصلاً مهمًا يُعول عليه في قراءة معمار درويش الشعري الذي يتمثل في ديوانه هذا "أحد عشر كوكبًا"؛ إن العدو الحقيقي المسئول عن مصير الهزيمة وصناعة حال الأزمة منا نحن أولاً قبل أن يكون من غيرنا؛ هكذا تقول ثنائية (الفعل السلبي المرتبط بالواقع ومن يحيا فيه أفرادًا وجماعات، والقول الباكي الذي يتألم ويحن إلى ماضٍ، هذا القول المرتبط بالفن على اختلاف أنواعه، ويقع هذا القول من الشاعر في موضع تشوبه سخرية ونفور)؛ إن هذه العبارة التي تدين رافضةً الواقع والفن معًا تحمل في طياتها هذا السؤال الضروري: لماذا أبكي وأحن إلى حياة جميلة أنا من ضيعتها؟! وهل يشفع لي فني الذي أجعل منه حائطًا للبكاء ويحقق لي المستراح النفسي؟! وهل يكفي فني ليكون وطنًا فردوسيًا جميلاً يغني عن الوطن المتصل بعالم الحقيقة؟!

وكما كان فن درويش الذي يجسده هذا الديوان – ولهذه الصيغة "وأهلي كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل" دورٌ رئيسٌ في قراءته – بمثابة دعوة إلى الذهاب إلى كتب التاريخ والقراءة المتأنية عن

تفاصيل هذه الفترة الزمنية في عمر الجماعة المسلمة في الأندلس فإنها كذلك تفتح على فن يبدو أن درويش يعقد له محاكمة؛ الغرض منها ليس هو في ذاته، بل من يقومون على إبداعه وطريقتهم في التفكير؛ بوصفهم ينتمون إلى هذه الجماعة، من هذا الفن – على سبيل المثال لا الحصر – قصيدة أبي البقاء الرندي الشهيرة في رثاء الأندلس، ومنها قوله:

"لكل شيء إذا ما تم نقصان**فلا يغر بطيب العيش إنسانُ

هي الأيام كما شاهدتها دولٌ**من سره زمن ساءته أزمانُ

.....

فاسأل (بلنسية) ما شأن (مرسية)**وأين (شاطبة) أمْ أين (جيان)

وأين (قرطبة) دار العلوم فكم**فكم من عالِم قد سما فيها له شانُ

..."

وتأسيسًا على ما سبق يمكن القول في مسألة استدعاء التاريخ وتوظيفه في الممارسة الفنية إنه يقوم على وعي وقصد وإدراك لخطر قراءة تجارب من كانوا والإفادة منها ومحاولة استغلالها في تفسير ما يقع في اللحظة الحاضرة من مشكلات(40).

يتأسس على التصور السابق القول: إن بكل نص صيغًا هي بمثابة أداوت لما يمكن تسميته السطوع النصي؛ أي الألفاظ والتراكيب التي تعد مفاتيح يعول عليها في التأويل وإدراك ما عسى أن يكون وثيق الصلة بمراد الكاتب في التعبير؛ ففي نص " في المساء الأخير على هذه الأرض" صيغ مثل:

" فتح ..وفتح مضاد"، و" وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس هاهنا أم هناك؟ على الأرض أم في القصيدة؟"

وفي نص" كيف أكتب فوق السحاب" نجد مطلعه "كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي.." وقوله " وأهلي كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل. أهلي بخونون أهلي"، وقوله "غرناطة بلدي" و" غرناطة للغناء فغني"[41].

ولا يتوقف الأثر الجمالي لهذه المفاتيح التي تؤدي دورًا في إضاءة النص على حيزها البنائي الذي ظهرت فيه، بل تتجاوزه إلى فضاءات نصية أخرى داخل العالم الفني الإطار الذي يحتويها؛ ألا وهو الديوان؛ لتظهر بأثواب تشكيلية جديدة تعد امتدادًا لها؛ ففي قصيدة "لي خلف السماء سماء" – على سبيل المثال – نجد الخيط الشعري الواصل الرابط بين أجزاء التجربة في تجليها الشعري قائمًا؛ إنه الروح الرومانسية المعذبة بواقعها المستدعية لماضٍ يشبهه، فتستمر في توظيف دوال المكان والظروف المصاحبة لها " الأندلس، غرناطة، الأرض، هنا، هناك" والضمير "نحن " المعبر عن جماعة، والصيغ الدالة على الزمان الممزوج بالحالة الوجدانية للذات الشاعرة إزاءه مثل" المساء الأخير" وصيغ مثل "أهلي" وفي تشكيلات لغوية جمالية جديدة، كالتركيب "سأخرج"، والدال "الغريب":

"...مر الغريب

حاملاً سبعمائة عام من الخيل

مر الغريب

هاهنا؛ كي يمر الغريب هناك. سأخرج بعد قليل

من تجاعيد وقتي غريبًا عن الشام والأندلس

هذه الأرض ليست سمائي، ولكن هذا المساء مسائي"[42]

لايزال درويش يمارس في الإبداع لعبة تمنح تجربته خصوصية؛ ألا وهي لعبة الإغراب أو إضفاء حالة من الغموض أو الضبابية أو عدم التحديد في

معالجته الجمالية؛ لتبقى لآلية طرح الأسئلة في التعامل مع النص الغلبة في محاولة التأويل:

- ما المكان المقصود بهنا؟ وما المكان المقصود بهناك؟
- من الغريب الذي مر؟ وفي أي زمن؟
- ما الأرض المقصودة في سياق النفي؟ وما السماء المقصودة في الإثبات؟

إن الشعور بغياب السكن الحقيقي الذي تصاحبه مفردات التصالح والانتماء والإحساس بألفة المكان وحميمية اللحظة المعيشة حتمًا ستفرز على مستوى الفن ما يكشف عنها؛ بحكم ما للحالة الواقعية من فاعلية تلقي بظلال على منجز الذات التعبيري؛ ومن ثم ستبقى لثنائية (المحنة التي تتصل بواقع والمنحة التي تشير إلى فن قد تولد منها) بمثابة إطار عام يعبر عن فكرة شديدة التجرد تتحول إلى ملموس يطوف في فضاءات تداولية تقرأ الأديب وعالمه وتقرأ نفسها وعالمها من خلاله(43).

ز- فاعلية التجربة الواقعية وخصوصية الرسالة الشعرية:

وتستمر لعبة التأسيس الجمالي الذي تؤدي فيها صيغ سابقة الحضور دور العتبات التي تقف عليها وتتشكل من وجودها الفني صيغ جديدة؛ فعلى الدال "الغريب" – على سبيل المثال – في هذه القصيدة تأخذ لبنة شعرية جديدة مكانها في معمار الشعر، هذه اللبنة بمثابة توكيد فني لحالة درويش النفسية والذهنية المنبثقة من واقعه؛ ففي قصيدة " أنا واحد من ملوك النهاية" نتوقف أمام تسييق درويش لهذا المركب الإسنادي الاسمي " أنا زفرة العربي الأخيرة":

" وأنا واحد من ملوك النهاية..أقفز عن

فرسي في الشتاء الأخير، أنا زفرة العربي الأخيرة

....

لا أرى قمرًا كان يشعل أسرار غرناطة كلها

....

لم أكن عاشقًا كي أصدق أن المياة مرايا

...

مذ قبلتُ معاهدة التيه لم يبق لي حاضر

...سترفع قشتالة

تاجها فوق مئذنة الله...

من سيغلق باب السماء الأخير؟ أنا زفرة العربي الأخيرة"(44)

لا يخفى ما للمركب الإسنادي الذي يتخذ وجهين في قصيدة درويش، الأول: " أنا واحد من ملوك النهاية"، الثاني: " أنا زفرة العربي الأخيرة" من طبيعة استعارية تؤكد حالة الالتحام والتوحد الذي يمكن نعته بالكامل بين درويش وتجربته في الواقع واتصال ذلك بفنه؛ إن هذه الاستعارة التمثيلية التي يذوب فيها المشبه لصالح المشبه به تضفي على رسالة الشاعر حيوية وتضع التلقي أمام مشهد حي، أمام شخصية تلغي ما بينها وبين فنها من حواجز لها مكانها في صنعة المؤرخ الذي يروي عن غيره؛ فيبقى صوته بعيدًا عن المحتوى/الموضوع المتصل بالماضي مجال اهتمامه، لكن درويش يضعنا في ثوب مغاير في تناوله لهذا الماضي؛ إنه المؤرخ الذي يتقمص دور الشخصيات فيعيش في جلبابها راحلاً ومنسلخًا من حضوره المرجعي هو؛ ليحدثنا في ثوب الراوي السيري كأنه هو الذي كان يعيش في هذا الماضي، كأنه واحد من شخوص

أحداثه، كأن ما كان في ذلك الماضي جزء من حياته هو، هكذا تكشف تجربة درويش الشعرية ممثلة في ديوان "أحد عشر كوكبًا"؛ فلا مساحات فاصلة بين ما هو فردي وما هو جمعي غيري يخص المجموع والأمة في عمومها؛ لذا يمكن القول: إننا بصدد نزعة رومانسية تصطبغ بصبغة جمعية، الشأن الفردي الخالص يبدو خافتًا، بل متواريًا إلى حد بعيد لصالح حالة عامة لها الصدارة في وعي الشاعر ولها موضعها في بؤرة اهتمامه؛ إنه يصير وفق السياق المذكور من قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية" بقراءة أولى عبد الله بن الأحمر آخر ملوك غرناطة الذي تخلى في ذل وهوان وضعف عن آخر معاقل الجماعة المسلمة في الأندلس إلى الملكيين الإسبانيين فرناندو وإيزابيلا، ثم زفر زفرته الأخيرة على مشارفها بعد الخروج والرحيل(45)؛ وهو ما يجعلنا على موعد مع نسقين أو لو شئنا قلنا آليتين في العرض التاريخي:

– الأولى: تقليدية ترتبط بحقل التاريخ وأسلوب تقديم الماضي القائم على وجود صوت مستقل يقدم للحدث مستعينًا بمصادره وباستشهاداته وبما تحت يده من وثائق تجاهه.

– الثانية: تتسم بالجمالية التي مبعثها لعبة الفن المؤسسة على الخيال والرمز، كما هو الحال بالنسبة إلى درويش؛ فنجد ما وجدنا من تماهٍ وذوبان بين ما هو واقعي (تجربة الفقد والضياع المعيشة في واقع درويش مع وطنه فلسطين) مع ما هو كائن في تراث الجماعة العربية (الفقد والضياع والخروج من وطن كانوا فيه أصحاب حضارة وعزة ألا وهو الأندلس)، هذا الذوبان على مستوى الموضوع الذي رأيناه في القصيدتين الأولى والثانية — على سبيل المثال – من ديوان "أحد عشر كوكبًا" يتطور إلى ذوبان على مستوى الذات؛ فيصير درويش نفسه عبد الله بن الأحمر كما يبدو في هذه القصيدة، إذا ما تم الانحياز لهذا الطرح في التأويل؛ إذًا فإن النزعة الاستعارية يقوم عمادها الشعري على تماثل

وذوبان بين موضوعين وتماثل وذوبان بين ذاتين، ومعها يتحول درويش إلى حاكٍ سيري، يقدم جانبًا من مأساته الواقعية في تضافر تختفي فيه – بدرجة كبيرة – عبر رسالته الشعرية الفنية مسافات تفصل بين الواقعي والمتخيل، ويتوارى فيه ما هو فردي محض لصالح ما هو جمعي يخص الشأن العام، كأننا مع درويش على موعد مع نزعة عروبية قومية تختفي بالهوية المؤسسة على اللغة والتراث وتُعنى بما يعتريها من مشكلات وما يحيط بها من مخاطر(46).

حـ الخطاب الشعري: أنساق المعرفة وعمومية التجربة:

يمنح مصطلح التناص بحضوره المتصل بنقد الحداثة وبعلم لغة النص القارئ المؤول فرصة لمحاولة الإجابة عن سؤال مفاده: هل بين عمل الأديب محل الدراسة ونصوص أخرى خارج السياق الثقافي والحضاري الذي ينتمي إليه علاقة جوار أو وشائج قربى تتيح لتجربته فرصة الخروج من ثوب المحلية أو الإقليمية الضيق إلى ثياب أوسع؟

ولا شك في أن للخلفية الثقافية للأديب المصاحبة لمسيره الحياتي وما يحيط به من ملابسات إسهامًا في هذا الخروج وفي تحقق هذا الانفتاح، يضاف إلى ذلك الأثر الفاعل الذي تتسسبب فيه العلاقة التي تجمع الأديب بمجتمعه الذي قد لا يقتصر في نظره إليه على محدد مكاني معلوم أو ظرف زماني ضيق؛ فبقدر ما للأديب من عمق في الرؤية يشجع عليها خبراته وقراءاته بقدر ما ينعكس ذلك على إبداعه؛ وواقعية درويش الممزوجة بمسحة رومانسية تعد بمثابة مصب لرافد نهري تمثله تجربته التي عاشها في الواقع وما تحظى به من تفرد وخصوصية؛ فصيغ لغوية مثل: فقدان الوطن، الشتات، الأسفار المتكررة، العمل بالصحافة، الكتابة الأدبية، الشعور بإحباط من عدم تحقق فكرة الوطن كما حلم بها خصوصًا بعد العام 1993م وما تلاه فيما يسمى بالحكم الذاتي في مناطق

الضفة وغزة ..كلها تمثل مناطق ارتكاز تقف عليها تجربة درويش الواقعية التي بلا شك تؤدي دورًا مهمًا في إنتاجه الأدبي؛ ومن ثم فإن محاولة التمدد ببنيته الشعرية خارج حدود المحلي والإقليمي تعكس روحًا قلقة ترفض – بدرجة كبيرة– فكرة القيد أو الانغلاق أو الاكتفاء بوعاء بعينه تنهل منه حال الإبداع، وهي بلا شك مسألة تسم كثيرًا من المهتمين بالتعبير بالفن بأشكاله.

وفي السعي إلى الفكاك من قيد المعلوم الذي أضحى مألوفًا بالنسبة إلى الأديب وجمهور المتلقين له ممن يشاركونه الانتماء إلى السياق الثقافي الذي ينتمي إليه محاولة ضمنية للارتفاع فوق رتبة التفاصيل والجزئيات وصولاً إلى درجة من العمومية تمثل نقطة التقاء بين عدد أكبر من أبناء الجماعة الإنسانية على اختلاف ألسنتهم وألوانهم وثقافاتهم ومعتقداتهم؛ بما يشجع على إضفاء قدر من المتعة والإثارة التي يساعد عليها استدعاء الكاتب الفنان للمختلف المنتمي إلى ثقافة أخرى(47).

1ـ مع لوركا:

وفي قصيدة " لي خلف السماء سماء" إشارة من درويش إلى الشاعر الإسباني لوركا:

" .. ومن لغتي

سوف يهبط بعض الكلام عن الحب في

شعر لوركا الذي سوف يسكن غرفة نومي

ويرى ما رأيتُ من القمر البدوي...

.....

فاطردوني على مهل

واقتلوني على عجل

تحت زيتونتي

مع لوركا" (48)

إن درويش يحاول أن يمنح للمكان – بصفة عامة – وجودًا جماليًا ذا شحنة خيال عالية؛ فتكتسب معه فكرة الوحي أو الإلهام الملازم لكل ذات مبدعة طابعًا مكانيًا، يكشف عنه قوله: " لي خلف السماء السماء" الذي جاء عنوانًا لهذه القصيدة، ولعل إشارته إلى مسألة الهبوط في كلامه عن التحام كلمته الشاعرة بكلمة شاعرة أبدعتها ذات أخرى سابقة عليه في الزمن وآتية من سياق ثقافي مغاير بمثابة إضاءة شعرية كاشفة ومعبرة عن معنى هذه السماء الكائنة خلف السماء التي نعرفها:

" ومن لغتي

سوف يهبط بعض الكلام عن الحب في

شعر لوركا"

فعبر الوظيفتين الانفعالية والجمالية داخل نص القصيدة يتبين أننا بصدد حالة عبقرية يعانق فيها ما هو فردي (تجربة درويش) ما هو تاريخي (غرناطة والأندلس ومأساة السقوط) وما هو عالمي (تجربة الشاعر الإسباني لوركا)(49) في بناء شعري يطرح من بين ما يطرح قضية لها موضعها خارج نص القصيدة؛ ألا وهي كيف تكون اللغة على مستوى المفردة والتركيب – أية لغة عمومًا – بمثابة مصنوع تسهم في تكوينه وحصوله وتجليه الذي يبدو عليه في كتاب اسمه المعجم بشقيه اللغوي العام والاصطلاحي الخاص ذوات متنوعة المشارب مختلفة التوجهات في توظيف هذه عناصر هذه اللغة في التعبير؟ لذا يبدو منطقيًا أن نجد

ما يسمى بالمعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمات، وكلا الاثنين منطلق مما يسمى بسياق؛ أي بتركيب لغوي يطول أو يقصر ويتنوع متخذًا هيئة محددة بناء على الحقل الذي ينتمي إليه شعرًا أو نثرًا تاريخًا أو فلسفة..إلخ

إن سماء درويش الآتية بالنكرة في هذا الموضع من قصيدته قد تعني الوحي الذي ينزل على الفنان من مكان اعتباري افتراضي مرتبط بمنطقة الأفكار الساكنة في وعي الأديب ومنها يستمد ما يحتاج عند التعبير وفقًا لخصوصية كل تجربة على حدة(50)، وفي هذا الموضع من قصيدة درويش تأخذنا سماؤه إلى لوركا؛ الذي يدفع استدعاؤه في نص القصيدة إلى تساؤل مفاده: هل هناك ارتباط شرطي بين استلهام درويش للتاريخ العربي الإسلامي في الأندلس ومصير الجماعة المسلمة فيه وبين لوركا الذي تجمعه بغرناطة آخر معاقل الجماعة العربية هناك علاقة تفاعلية قوية، مبعثها الميلاد والنشأة؟

إن الأندلس تتشخص هذه المرة في ذلك الموضع من إبداع درويش لتصير لوركا، بعد أن تشخصت في مواضع سابقة من خلال تعبيرات مثل: "أنا واحد من ملوك النهاية"، و"زفرة العربي الأخيرة"، وعليه يمكن القول: إن التناول المجازي للحالة الواقعية عبر مفردات دالة على الشخصيات والمكان يضعنا أمام حكاية في ثوب شعري يتعانق فيها الواقعي مع المتخيل في بنية مكثفة شديدة الالتحام؛ فتجعلنا أمام نص قابل للتمدد بما يسمح بدخول عناصر جديدة إليه، تضيف إلى بنيانه دون انغلاق أو تضييق.

2ـ مع الأسطورة:

ويحتفي نص درويش بالأسطورة، التي تمثل منطقة الخرافة بالغة الخيال في فكر الجماعة الإنسانية منذ القدم وكيف كانت نظرتها الممتزجة بصبغة ميتافيزيقية، وكيف كان للغيبات فيها مكان بارز في الوعي الجمعي وتبريره لما

يحصل في العالم من خلالها بمنأى عن رؤى – سيكون لها مكان في طور متقدم أكثر نضجًا في مسار الجماعة الإنسانية – تتم صياغتها وفق ضوابط عقلية مقبولة وقابلة للاختبار؛ ومن ثم فإن السفر الجمالي الذي اعتمده درويش ليكون آلية يقيم عليها عالمه الفني هذا "أحد عشر كوكبًا" ينطلق بالقارئ من قلب التجربة الواقعية للشاعر إلى التاريخ المعاد تشكيله فنًا إلى ما هو عالمي ونموذجه "لوركا"، ثم إلى الأسطورة التي تعد مشتركًا إنسانيا عامًا وإن ارتبط في خروجه بنسق ثقافي بعينه(51)، لكنه ينتمي إلى هذه الآلية في الفكر والاعتقاد التي تمثل طور البداوة في حياة الأسرة الإنسانية كلها ولا يزال لها وجود في ثقافات وأنماط سلوكية ومعالجات معرفية تجعل منها مجالا للرصد ووسيلة للتحليل كما هو الحال بالنسبة إلى علم الأنثروبولوجي، وكما هو الحال – أيضًا – في بعض الإبداعات التي تنتمي إلى الأدب الشعبي على سبيل المثال.

وفي قصيدة " ذات يوم سأجلس فوق الرصيف" تتشكل الأسطورة في سياق نفي على النحو الآتي:

" ذات يوم سأجلس فوق الرصيف..رصيف الغريبة

لم أكن نرجسًا بيد أني أدافع عن صورتي

في المرايا. أما كنتَ يومًا هنا يا غريب؟"(52)

إن آلية طرح التساؤل تعد وسيلة مهمة في عملية الاستكشاف المعرفي وفي محاولة إضاءة المعتم داخل النصوص(53)؛ ويلاحظ أن درويش يضفي مزيدًا من الغموض الذي يفتح أبواب الظن على مصراعيها في التأويل؛ إذ نحن بصدد مكان شديد الضبابية والعمومية تمت الإشارة إليه بالدال " الغريبة"؛ ومنطوق الشاعر المستحضر لأسطورة الترجس يأتي في سياق شعري ينأى فيه بنفسه بعيدًا عن منطقة الغرور في النظر إلى الذات والاحتفاء الزائد بها، إنه موقف مدح

عارض، في طقس يخيم عليه جو الهزيمة والانكسار والشعور بالفقد واليتم بعيدًا عن وطن يئن ويعاني جماعةً غير قادرة على استرجاعه، وعبر الوظيفة الانفعالية للغة نجد أن الذات المبدعة في مقام الجلوس ترثي حالها، وفي رثائها تستحيل الأنا الفردية إلى أنا جمعية دون الحاجة إلى الضمير (نحن)؛ مما يعني أننا بصدد درجة أعلى في المعالجة الخيالية ترتقي وتسمو فوق درجة التعبير الخيالي المعتمد على ضمير المتكلم (نحن) كما هو الشأن في قصيدة " في المساء الأخير على هذه الأرض"؛ فبافتراض أن الغريبة في سياق القصيدة تشير إلى مدلولات عدة، قد تكون الأندلس، قد تكون فلسطين، قد تكون القصيدة وطنه الجمالي الذي يأوي إليه مع اشتداد أزمة الواقع فإن الانشغال بما في الواقع إلى حد الذوبان يستحيل مع الفن إلى بناء استعاري شديد التوهج تصير فيه الأنا والنحن شيئًا واحدًا، يتزامن هذا الأمر مع تزايد شحنة الانفعال والإحساس الزائد بالغربة والوحشة لدرجة قد يتلاشى معها أي موجود واقعي في الأفق الذهني للشاعر ولا يتبقى إلا هيئة فردية محضة يتوارى بجانبها أي حضور آخر، وفي هذه الحال يمنح الشاعر لفنه فرصة للظهور وحيدًا، كأنه الحقيقة المدركة الملموسة التي يؤمن بها ويدرك بجوارحه وجودها دون غيرها مما يشير إلى الواقع، هذا الانتصار للفن وإثباته وحده يأتي من بوابة الحديث بمضير المتكلم (أنا) نيابة عن التاريخ والجماعة العربية المسلمة التي تسكنه ونيابة عن الواقع الذي تشكلت تجربته فيه، وانسجامًا مع هذا المقام، تتبدد أي ملامح ذات صبغة مرجعية دالة على المكان ويحل محلها هذا الدال" الغريبة" الذي ينحاز للفن وما يتميز به من إغراب وغموض، أما عن النرجس وخلفيتها الأسطورية فليست إلا عتبة يقف عليها ليعلو في سلم يقوده إلى منطقة حلم بعيدة تعانق ما هو فردوسي يتطلع إليه بخاطره ويستعين على ذلك بماضٍ يحمل بعضًا من الجمال:

" لم أكن نرجسًا بيد أني أدافع عن صورتي

في المرايا. أما كنتَ يومًا هنا يا غريب؟"

يقودنا هذا التجريد البلاغي عبر استخدام الشاعر لضمير المخاطب (أنت) إلى سطوة حال الغربة الذي يدفعه إلى أن ينتزع من ذاته ذاتًا أخرى يحدثها ولا يرى إلا هي في " المرايا" ذلك الملفوظ الذي قد يشير إلى صفحات من ماضٍ مجيد، كان فيه للعطاء الحضاري النصيب الأوفى في إضفاء صفة الجمال على الأنا في ثوبها الجمعي؛ لذا لا غرابة أن يستخدم الشاعر انسجامًا مع هذا الحضور الإيجابي ظرف المكان " هنا"؛ إنه القرب بالمعنى النفسي قبل أن يكون قربًا أو وجودًا في إطار للمكان يستدعي معه استخدام الصيغة "هنا".

ويبدو أن الأمر بالنسبة إلى درويش عندما لجأ إلى أسلوب النفي في معالجته لأسطورة النرجس ليس أمر ثقة أو زهو بنفس؛ فالمقام في الديوان لا يسمح بهذه الحالة وطبيعة التجربة الواقعية للشاعر لا ترحب بها، لكننا يمكن أن نقول: إنه الأسى الذي يشبه الفخر، أو الذم الذي يشبه المدح حزنًا على ماضٍ تولى؛ ومن ثم فهو يتجاوز مسألة الغرور ومسألة الثقة بالنفس – في درجتها الصحية المقبولة التي قد تدفع إلى الحركة بثبات وبأمل وبرغبة في إدراك النجاح – إلى مسألة البكاء على ما كان وكائن، يرسخ لهذا الطرح بنية الجناس الجامعة بين الكلمتين (الغريبة والغريب).

2ـ مع المأساة الأولى في تاريخ الإنسانية:

ويزداد هذا السياق وضوحًا وتشتد وطأته على الحالة النفسية للشاعر عندما يتجاوز فكرة الأسطورة اليونانية ويرحل ذهنيًا أبعد من ذلك ليقدم تعريفًا غير مباشر للغربة وللغريب يتجاوز مسألة فلسطين والطرد، والأندلس والطرد إلى درجة أبعد وأعمق وأشمل يقع تحتها كل أبناء الأسرة الإنسانية؛ فالإنسان الجنس في حقيقة أمره غريب منذ خرج من الجنة ونزل إلى الأرض التي تصبح بناءً على

طرح درويش تفسيرًا يضاف إلى تفاسير يمكن وضعها لكلمة " الغريبة" في شعره، ويمكن الوقوف عند هذا المعنى من خلال قصيدته " لي خلف السماء سماء":

"...أنا آدم الجنتين، فقدتهما مرتين

فاطردوني على مهل

واقتلوني على عجل"(54)

إن الشعر الذي يصنع لنفسه معجمًا خاصًا به يتضمن بعض المفردات المشكلة لبنيته الظاهرة يقوم بوضع مدلولات لعدد من كلماته عبر السياق الحامل لها داخل القصيدة؛ فوضع معنى يحدد المقصود بكلمة الجنتين يأتي من بوابة بناء تساؤلي مفاده: هل الجنتان هما فلسطين والأندلس تماشيًا مع الجو العام للديوان " أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي"؟ وهل آدم المقصود هاهنا يتحول منتقلا من العام؛ بوصفه أبًا لكل البشرية إلى خاص يعبر عن الشخصية الجمعية العربية في ثوبين مأساويين، الأول، ماض: خروج وطرد من الأندلس (91هـ – 797هـ)، والثاني: حاضر فقد وضياع للوطن فلسطين تأكد ذلك رسميًا منذ العام 1948م؟ .

إننا إذًا بصدد إطناب شعري نعبر فيه من الخاص إلى العام؛ فمن خروج واقعي وشتات لفرد وجماعة محددة تتمثل في الشعب الفلسطيني إلى خروج على المستوى الفني (ديوان درويش) تجلى في حالة التوحد والذوبان مع مأساة الآباء والأجداد في الأندلس، مرة بتوظيف ضمير المتكلمين (نحن) وأخرى بتوظيف ضمير الفرد (أنا)، ومنه إلى خروج أوسع يصافح ما يمكن تسميته بمأساة الإنسانية كلها؛ ألا وهو خروج آدم من الجنة ونزوله إلى الأرض، التي تعد في جوهرها غربة وليست مكانًا للحياة الحقيقية التي تستحق بجدارة أن تسمى حياة؛ لذا فقد وضع لها درويش النعت غريبة، وقد عبر القرآن الكريم عن هذه

المأساة حين أشار إلى مسألة خروج آدم من الجنة – التي كانت له مأوى يحيا فيه معاني النعيم والسعادة والسلام بلا تعب ولا نصب وألم – في سياق تحذيري بعدم الأكل من الشجرة " فقلنا يا آدمُ إن هذا عدوٌ لك ولزوجك فلا يخرِّجنَّكما من الجنة فتشقى. إنَّ لك ألا تجوعَ فيها ولا تعرى. وأنَّك لا تظمأُ فيها ولا تضحى"[55] ويأتي بعد هذه الآيات في السورة نفسها قوله تعالى " قال اهبطا منها جميعا بعضُكم لبعضٍ عدو"[56]

وبموازاة الأنا والنحن يأتي فاعل سلبي صانع للأزمة، أزمة الطرد مرسخ لوجودها في ماضٍ وحاضر، عبر عنه درويش في خطابه الشعري مستخدمًا جمع المخاطبين (أنتم):

"فاطردوني على مهل

واقتلوني على عجل"

فمن يا ترى هؤلاء المنعوتون بالقتلة والطاردين وفقًا لمنطوق الشاعر؟ إننا على موعد مع ذات جمعية شيطانية شريرة، الفرد الناطق فيها عبر (الأنا) في موقع ضحية مطرود مقتول.

يأخذنا هذا التساؤل إلى وجوب تحديد ماهية العدو بدقة؛ هل يكون آخرًا مغايرًا لنا بعيدًاعنا في لغته ومعتقده وغاياته؟ هل يكون فينا ومنا بأفعالنا نحن التي قد تستحيل إلى معول هدم في البنيان إن لم تجد من يدفعها ويردعها؟

إنها إذًا فكرة العدو الداخلي والخارجي المكرسة لفكرة الأزمة والمسببة لوجودها وبقائها وانتقالها من زمن إلى زمن، نستطيع استنتاج ذلك بالنظر إلى الإنسان الأول الذي آذى نفسه بالإنصات لصوت الشر والاستجابة لداعيه (الشيطان)، هكذا تقول التجربة الأولى في عمر البشرية، وهكذا تؤكد تجربة شريحة منها في زمن لاحق؛ ألا وهي الجماعة المسلمة التي ساعدت بأفعالها على

استقواء الآخر عليها وانتزاعه ما تحت يدها من سلطان وحضارة؛ فكان العام 1492م شاهدًا على هزيمتها بيد عدوها من نفسها أولا ومن غيرها ثانيًا.

إذًا فإن المأساة على يد درويش قد تتوسع من الخاص الواقعي إلى العام في الفن إلى الأعم والأشمل في الفن كذلك، بربطها بالمشترك في تاريخ البشرية، الذي يمكن تسميته بالمأساة الإطار الجامعة (خروج آدم من الجنة ونزوله إلى الأرض)؛ فكانت النتيجة غربة، هذه الكلمة التي يمكن القول: إنها المرادف لكلمة مأساة الذي نخلص إليه من خلال متابعة تجربة درويش الشعرية في ديوانه "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي".

ـ تعليق ختامي:

من هذه المعالجة السابقة يتضح أن الإبداع الذي يقع موقع المفعول بإزاء فاعل مرجعي له تجربته في داخل العالم عالمه يحمل مقومات للتماسك على مستوى العناصر المشكلة له؛ بفضل هذه العلاقة التفاعلية الجامعة بين الذات المبدعة ومحيطها، التي تصير بمثابة حكاية إطار جامعة، يمكن الوقوف على ملامحها من خلال منجز درويش الشعري – على سبيل المثال – بالنظر إلى قضية الفقد في حياته التي يمكن القول: إنها قد ازدادت اتساعًا فلم يعد الوطن مجرد بقعة جغرافية واقعية تشتهي النفس العودة إليها فحسب، لكنها على ما يبدو قد أضحت مثالاً فردوسيًا تشعر معه الذات أن لا مكان له في الواقع أصلاً، كأن العلاقة بين فترة الرحيل بعيدًا عن الوطن، واتساع الهوة بين ما هو ساكن في منطقة الحلم تجاه هذا الوطن – أي الصورة الذهنية المرسومة له من الذات في خاطرها – علاقة طردية؛ فكلما طالت فترة الشتات ازدادت معها الهوة النفسية بين الوطن بوصفه واقعًا، والوطن بوصفه فردوسًا بأمارات وملامح لم تر الذات لها شبيهًا في دنياها، ترسخ لهذه الحالة في ديوان درويش ملفوظات

مثل: الغريب، الغريبة، اطردوني، اقتلوني، فقدتهما مرتين، ولعل اختياره لعنوان ديوانه بهذه الكيفية البنائية "أحد عشر كوكبًا" يعد بمثابة ناتج شعري يؤكد من خلاله حالة الفقد هذه التي يتعذب بها، فالنقص الشكلي في بنية الصيغة يفضي لفقد وإحساس بعدم التحقق، ومع التوغل في المحتوى وبيان ارتباطاته الدلالية بتجربة نبي الله يوسف عليه السلام، يتبين أننا بصدد ما يمكن تسميته استلهام لقصة كان لها ختام مغلق تحولت فيها الرؤيا المنامية المجردة إلى واقع ملموس وتمكين ولقاء فيه إشباع وتحقق، في تشكيل شعري يعكس تجربة تبدو ختامها مفتوح؛ فأحد عشر كوكبًا رؤيا حالمة لم تتحول بعد إلى واقع ملموس بختام سعيد فيه معاني اللقاء الذي تتبدد معه آثار أزمة الفقد والرحيل والهجر؛ فما بين قصة يوسف ورؤياه، وتجربة درويش فجوة، المسئول عنها شكل الختام في كل من الطرفين؛ الذي يمكن تلخيصه في هذه العبارة: حلم يوسف قد تحقق بواقع سعيد، أما حلم درويش فلم يتحقق بعد ولا يزال رؤيا تسكن أحلام اليقظة في وعي الشاعر ومن على شاكلته المهمومين بقضية الوطن وبحال الجماعة الكبيرة على اتساعه.

ومن خلال ما تمت معالجته من نماذج في ديوان "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" وبالاعتماد على الوظيفة المرجعية للغة الإبداع التي تتكئ في عملها على الوظيفتين الجمالة والانفعالية يمكن تحديد بعض أنساق المعرفة التي تطرح نفسها عبر ملفوظ درويش الشعري في الآتي:

– القصة الواردة في القرآن الكريم (تجربة نبي الله يوسف عليه السلام)

– التاريخ: الذي يتخذ لنفسه مسارين، الأول: خاص: حياة الجماعة العربية المسلمة في الأندلس التي انتهت نهاية مأساوية، عام: مسألة طرد آدم من الجنة وهبوطه إلى الأرض.

– الأسطورة: الإشارة المقتضبة إلى أسطورة النرجس.

– الشكل الشعري الذي اعتمده درويش لقصيدته: قصيدة الشعر الحر واتصالها بتوجه في الكتابة الأدبية ظهر منذ منتصف القرن العشرين، أطلق عليه مدرسة الشعر الحر أو الشعر الجديد أو الشعر الواقعي ورائدته نازك الملائكة.

– انفتاح الفن على فن داخل السياق الثقافي للمبدع، تجلى ذلك في هذه الإحالات التي يقوم بها المتلقي من خلال إدراكه لمقومات اتفاق بين نص درويش وغيره، كما هو الشأن بالنسبة لأعمال، مثل أميرة الأندلس، وشاعر ملك، وثلاثية غرناطة... وغيرها، وانفتاح الفن على فن خارج السياق الثقافي للمبدع كما هو الشأن بالنسبة إلى إشارة درويش إلى الشاعر الإسباني لوركا، وانفتاح الفنان نفسه على الفضاء الجمالي المسئول عن تشييده بنفسه؛ فديوان "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" يعانق تجربة شعرية سابقة في الوجود ممثلة في قصيدة "أنا يوسف يا أبي" من ديوانه " ورد أقل".

– السياسة: فلا شك فإن الحديث عن فلسطين الدولة الضائعة الباحثة عن وجود بعاصمة محددة (القدس) يتم تناوله في أروقة السياسة في ظل عناوين عدة، منها ما هو عربي: مؤتمرات القمة ، واللقاءات الثنائية بين رؤساء وملوك، ومنها ما هو غير عربي: قرارات أمم متحدة، ومجلس أمن، اتحاد أوروبي .. وغير ذلك؛ ومن ثم فإن البعد السياسي له مكانه فيما ينطوي عليه المنجز الفني من دلالات.

– نسق المعرفة المتصل باللغة: فقلم درويش المبدع الموظف للخيال يحيل إلى واحد من أقلام عدة في التعبير عن العالم وموقف الذات منه، ويمكن التعبير عنها بمحددات ثلاثة بارزة، الأول: قلم المؤرخ الذي يعالج الواقع من خلال جانب الماضي فيه، الثاني: قلم الصحفي: الذي يركز على الآني في واقعه، الثالث: قلم الفنان: الذي يسعى إلى الإفادة من الواقع: حاضره وماضيه بتوظيف

لغة سمتها المجاز وأداتها الرمز، بخلاف جانب الحقيقة وسمة الوضوح والمباشرة التي يستند إليها كل من المؤرخ والصحفي في عملهما.

– نسق المعرفة المتصل بالتوجه المزيج من الرومانسية والكلاسيكية المصاحب لرؤية درويش وتشكلها بالشعر، وهو توجه يحيل إلى حديث د. عز الدين إسماعيل عن العلاقة الوثيقة بين الشعر الحر والتراث؛ فالصياغة وإن طرأ عليها تغيرات تبتعد بها — بدرجة كبيرة – عن الشكل التقليدي الصارم للقصيدة المتعارف عليه منذ العصر الجاهلي فإن أصحابها أقاموا جسورًا للصلة بينهم وبين ماضيهم على مستوى المضمون، بما يخدم مواقفهم ونظراتهم إلى العالم التي يتصدون لإنجازها بالشعر(57).

– نسق الجمال : المتصل بإعادة إنتاج العالم برؤية تقوم على الإغراب وتنأى بصاحبها عن مسألة النقل الحرفي المباشر له، وفي مدار هذا النسق يبدو جليًا ما يحظى به النص الأدبي من بلاغة تعتمد على لغة المجاز في تشكيله وفي القلب منها الاستعارة التي برز حضورها في ديوان درويش؛ فظهرت في بنية مركبة متضافرة الأجزاء على مستوى الذات الناطقة "أنا واحد من ملوك النهاية"، و"أنا زفرة العربي الأخيرة"، وعلى مستوى الموضوع؛ عندما نجد الواقعي المهيمن على تجربة الأديب (ضياع الأرض فلسطين والرحيل عنها عنها إلى بلاد الشتات) يستحيل إلى رمز تاريخي تجليه مفردات سكنت سياقات، تتمثل في (الأندلس، غرناطة) وقد بدا واضحًا هذه السمة المميزة لأسلوب درويش من خلال توظيفه لصيغ مطاطة تسمح بانفتاح المعنى وبوضع افتراضات حولها يمكن أن تكون جميعًا قابلة للتصديق، مثل "هذه الأرض"، و" الغريب"، و" الغريبة"، و"أهلي".

ويتأكد بجلاء بناءً على كل ما سبق أن نسق التاريخ يقع في القلب أو يعد العنصر الأبرز في بنيان المعرفة المرتبط بهذا المثال الشعري من رسالة درويش

المبثوثة إلى المتلقي، في ضوء مسلمة عامة تنظر إلى كل حاضر على أنه يعد ناتجًا من نواتج ماضٍ كان بما حمله من ملابسات سببًا في خروجه، وتشغل هذه المسلمة المنطقة التي تتوسط طرفي هذه الثنائية الأثيرة (الحلم/ ما ترجو الذات أن يكون، والواقع/ ما هو كائن وقد يتعارض مع فردوس الذات المشتهى)؛ وفي هذه المنطقة الوسط تتجلى فكرة الصراع على المستوى النفسي الفردي وعلى المستوى الجمعي واضحة – أو فقا لما ورد في الآية 123 من سورة طه "قال اهبطا منها جميعا بعضكم لبعض عدو" – " بما يعكس حال الذات في هذه الحياة وشعور الغربة المستحوذ على وعيها وسلوكها، وما يصاحبه من مفردات مثل المأساة التي تشكل مادة رئيسة يستمد منها الفن على اختلاف مظاهره نشاطه في الظهور؛ ففي الفقد أو النقص دعوة للسؤال، وللحركة بغية الاكتشاف والإشباع والتحقق، ويشكل المنجز الفني أمارة دالة على هذه الرغبة وعلى اقترابه الشديد من هذه المنطقة التي تتوسط الحلم والواقع، ولعل في اقتراب تجربة درويش الشعرية من قصة يوسف دليل يكشف عن هذا التوجه على المستوى الفردي الذي يمثل فيه درويش نموذجًا لكل ذات إنسانية تواقة إلى تبديد معاني الاغتراب بجنة تحيا فيها من خلال معانقة الواقع للساكن في فضاء الحلم، كما حصل مع نبي الله يوسف عليه السلام الذي استحال حلمه إلى حقيقة معيشة بعد رحلة مر فيها بشكل حتمي قدري على هذه المنطقة الوسط منطقة المأساة بما فيها من مفردات الألم والفقد والمحنة .. وغيرها من دلالات سلبية تجعل للعسر وللأزمة حضورًا مهيمنًا قبل أن يتحقق اليسر ويأتي الفرج.

وفي خلفية تفاعل الذات مع هذه المنطقة الوسط بين الحلم والواقع معايشةً واستلهامًا وتعبيرًا يتجلى زمن الانتظار؛ أي انتظار المستقبل الذي يحمل صبغة غيبية ميتافيزيقية، وترجو الذات فردًا ومجموعًا أن يتحقق ويتشخص في هيئة بطل مثالي يمكن نعته بـ (المخلص)؛ فمع احتدام الصراع والدفع وجدلية

الفعل ورد الفعل وطول فترة المكث في هذه المنطقة السلبية المتوسطة فضاء الحلم المجرد وفضاء الواقع يزداد الحنين ومعه تزداد وطأة انتظار هذا المخلص المتلبس بمستقبل فردوسي الذي به يصير فضاء الحلم حقيقة، ووفق هذا العرض يبدو نسق المعرفة المتصل بالفلسفة وعدد من مصطلحاتها الأثيرة (الفيزيقي والميتافيزيقي) وقيم الحق والخير والجمال بمثابة مشترك تلتقي عنده وتتأثر به وتأخذ منه – بدرجة كبيرة – كل أشكال التعبير الإنساني.

هوامش وإحالات:

1- يرتبط مصطلح النسق الآتي من حقل الفلسفة بهذه السمة المميزة لعمل الفيسلسوف؛ فنشاطه في العالم بحثًا وتأويلا لما فيه من ظواهر لا يعني الوقوف عند الظواهر الجزئية أو الوقائع الخاصة، لكنه يعني رؤية الأشياء في مجموعها أو النظر إلى العالم نظرة سمتها الكلية، والإنسان لم يتفلسف إلا حينما خطر بباله أن يوحد بين الموجودات في إطار عقلي فكري يفسر به الحقيقة في شتى مظاهر تعقدها؛ لذا فإن الميل إلى التعميم أو الحرص على التركيب أو الاهتمام بالوحدة أو النزوع نحو الكلي من أهم الصفات التي يتميز بها صاحب العقلية الفلسفية، إن النسق وفق هذا الطرح يمثل الإطار أو القالب الذي تُسكن فيه الذات مواقفها ورؤاها بعد عملية تفاعلية تقوم على الجدل والتساؤل لما في سياق عالمها، هذه التساؤلات هي بمثابة طور عاكس لهذه الرحلة الذهنية بين الجزئيات التي تفضي بعد ذلك إلى نسق يعد بمثابة محاولة لتقديم رؤية جامعة تشكل إحدى خبرات الذات التي تكونت في أثناء علاقتها الإيجابية الواعية بهذا العالم.

– انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ، ص52، 53، وص75، 76.

2- يرتبط هذا التصور بما يسمى بالرؤية الاستاطيقية (الجمالية) للعالم التي تضعنا أمام العمل الفني نفسه؛ بوصفه منجزًا جماليا يحيل المحسوس/الفيزيقي الكائن في هذا العالم إلى هيئة مخصوصة تعتمد في كينونتها على هذه الذات الفاعلة التي أخذت لنفسها مكانًا توظفه

في عملية المشاهدة/المتابعة الواعية لهذا الفيزيقي لتحيلها بعد هذه المرحلة إلى قالب بأدوات تعكس حالة التدفق الذهني والروحي التي استولت عليها حال تفاعلها مع ما في هذا العالم.

- انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ، من ص38 إلى ص41.

3- يحيل هذا التصور إلى ثلاثة مصطلحات أثيرة من مصطلحات علم لغة النص، هما: القصدية الذي يتجه صوب منتج الرسالة سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، والتقبلية الذي يشير إلى المستقبلين لها، والموقفية الذي يعبر عن الموقف الاتصالي الجامع بين الطرفين.

- انظر: د.إلهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر)، طبعة 1999م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، من ص55 إلى ص61.

4- يرتبط مصطلح التغريب أو التخييل أو صناعة غير المألوف بفيكتور شكلوفسكي وبمدرسة الشكليين الروس؛ فجدوى الفن وفلسفته وفقًا لنظرة هذه المدرسة تبدو في تمكيننا من استعادة الإحساس بالحياة، والشعور بالأشياء؛ فغاية الفن منحنا الإحساس بالأشياء كما نراها وتحس بها نفوسنا وليس كما تبدو عليه في عالمها الطبيعي؛ ومن ثم فإن آلية الفن تبعًا لهذه الرؤية تتصل بجعل الموضوعات غير مألوفة؛ ولهذا فإن مصطلح التغريب هذا يعانق فكرة الوظيفة الشعرية للفن وما يلحق بها من متعة جمالية، وهذه الوظيفة إذا ما نظرنا إلى الأدب نجدها لا تقتصر على الشعر وحده بل تشمل النثر أيضا.

- انظر: مُحَمَّد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، الطبعة الأولى، 1432هـ، 2011م، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص24.

5- يأخذنا هذا الطرح إلى مسألة النظر إلى تجربة المبدع المسكونة فنًيا؛ بوصفها علامة تتأثر في تشكيلها بعوامل عدة:

- قانون الشكل المتصل بالنوع الذي اختاره الفنان ليكون وعاء حاضنًا لهذه التجربة.

- السياق الثقافي: الذي يحيل إلى النظام الاجتماعي الذي ظهرت فيه هذه العلامة.

- تلقي الخطاب: الجمهور وكيف يتعامل مع هذه العلامة فتكتسب بفضل حضوره هوية تنضاف إلى ما منحه إياها مرسلها (مبدعها).

– انظر: د. عبدالفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، الطبعة الأولى، 1431هـ، 2010م، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ص25، 26.

6- د. المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى (دراسة أسلوبية)، طبعة 2011م، أكاديمية الفكر الجماهيري، بنغازي، ليبيا، ص14، 15.

ويتعلق بهذا الشأن كذلك ما قدمه علم لغة النص بخصوص ترابط عناصر البنية النصية من الداخل؛ فقد وضع له مصطلحًا يمثل إحدى الأدوات الإجرائية المعتمدة من قبل المعنيين به في معالجة النصوص؛ ألا وهو مصطلح (التضام).

– انظر: إلهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبرت ديبو جراند وولفجانج دريسلر)، من ص71 إلى ص76.

7- إن كلا الاثنين؛ أي الخطاب والسياق يرتبط بحقلي النحو والبلاغة في ثقافتنا العربية، وكان حديث الجرجاني (عبد القاهر) المتوفى 471هـ عنهما دون تحديد مصطلحي كما هو الحال في زمننا هذا مؤشرًا على ما أولاه المفكر العربي القديم من عناية بالمحددات الحاكمة لعملية الإنجاز النصي؛ إن معالجة الجرجاني الشهيرة في نظرية النظم عنده لقضية تعالق الكلم بعضه ببعض وانتظامه في نسق معين يعد مسألة لها مكانها في باب النحو المعني بالتركيب، وحديثه – أي الجرجاني – عن العلاقات الدلالية الناشئة عن هذه النظم التركيبية وارتباطها بوعي المتكلم وجعلها سلطة فاعلة لها هيمنتها على الشكل اللغوي الظاهر؛ بوصف الألفاظ خدمًا للمعاني تالية لها – على حد تعبيره – يأخذنا إلى قضية الخطاب في عصرنا الحديث ومتعلقاته النفسية والفلسفية والتاريخية والاجتماعية والثقافية عمومًا؛ فما ولادة هذه المعاني في نفس المتكلم إلا نتاج تفاعلات واشتباكات حصلت وتحصل بين الذات وواقعها وعالمها المحيط توظف فيه رصيدًا فكريًا ينبني على عوامل ذهنية ووجدانية ملازمة لها؛ ومن ثم فإن مفردتي السياق والخطاب بأصولهما التراثية وارتباطهما بالدرس اللساني والفلسفي الحديث يمثلان إطارًا رئيسًا حاضنًا لكل أشكال التعبير الإنساني، الولوج التحليلي والتأويلي إلى هذه المنجزات التعبيرية يأتي من بوابة الوقوف على ما يمت لهاتين المفردتين بصلة من خلال الوقوف على خصوصية كل تجربة مرسلة إلى فضاء التلقي على حدة.

– انظر: د.عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية، الطبعة الأولى، 2014م، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ص75، وص127، 128.

– بسمة بلحاج وآخرون، مقالات في تحليل الخطاب، طبعة 2008م، كلية الآداب والفنون، جامعة منوبة، تونس، ص4.

– د. الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، طبعة 2000م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، من ص12 إلى ص16، ومن ص21 إلى ص24.

8– قضية التناص التي تركز على ما تحظى به خبرة المرسل/المبدع الجمالية من ثراء يتجلى في انفتاحها على نصوص وسياقات أخرى تتوسع بعملية الترابط/التماسك التي تعد مجالا رئيسًا لعلم لغة النص، وتشكل في الوقت ذاته امتدادًا لأحد مصطلحاته؛ ألا وهو ومصطلح التضام، مع وجود فارق بالطبع بين الاثنين؛ فإذا كان هذا الأخير قد جعل مجال عمله عناصر النص الظاهرة من داخله (الشكل) فإن الأول – أي التناص – لا يتوقف في بحث أوجه الصلة بين النص وسياقات أخرى خارجه على مسألة الشكل هذه وحدها، لكنه قد يتجاوزها إلى المعنى وأثره الفاعل في الخروج من حدود النص بالحركة في أوعية نصية أخرى وما في هذه الرحلة من فرصة لاكتشاف تجارب جمالية بجوار التجربة محل اهتمام القارئ المحلل المؤول ومحاولة إقامة مقارنة تقف عند نقاط التماس/الالتقاء ونقاط الاختلاف الكائنة بينها.

وامتدادًا لهذا الطرح أيضًا فقد أشار رولان بارت أحد منظري نقد الحداثة إلى ما يسمى بجمعية المعنى في سياق حديثه عن مصطلح التناص؛ فالنص يتكون من مقتطفات وإشارات وأصداء لغات ثقافية لمجهولين، قد لا يمكن تتبعها؛ الأمر الذي يترتب عليه جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها أو تعيينها أو وضع إطار محدد جامع لها.

– انظر:

– د. عزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، مصطلح التناص (Intertextuality)، طبعة 1999م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، من 298 إلى ص301.

– د.إلهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبرت ديبو جراند وولفجانج دريسلر)، من ص 232 إلى ص236.

– عز الدين الأسواني وآخرون، النقد الأدبي من البلاغة العربية إلى المناهج الحديثة، الطبعة الأولى، 2005م، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة بالإمارات، ص61.

9– محمود درويش المولود في العام 1941م والمتوفى في العام 2008م شاعر فلسطيني عاش تجربة الفقد والابتعاد عن الوطن، وكان هذا الفقد بمثابة الأثر الواقعي الفاعل الذي

ظل يلقي بظلاله على وعيه ومن ثم على كتاباته حتى مات، كان مولده في قرية البروة قرب الجليل شرق عكا، تحول إلى لاجئ منذ السادسة من عمره وعاش مع آلاف الفلسطينين في جنوب لبنان، قُدر له عودة إلى بلاده ثانية، لكنه وجد قريته قد اختفت تمامًا وأقيم مكانها مستعمرة يهودية، انتقل إلى الإقامة في حيفا، في الوقت الذي غادرت عائلته إلى قرية أخرى اسمها الجديدة، وفي حيفا أنهى دراسته الثانوية، وعمل محررًا صحفيا بجريدة اسمها الاتحاد، وفي حيفا ظل ممنوعًا من المغادرة أو السفر عشر سنوات، وخلال الفترة من العام 1967 إلى 1970 كان ممنوعًا من مغادرة منزله وكان يتعرض للاعتقال بين الحين والآخر، في حياته أسفار كثيرة وإقامات طويلة، ومن بين المدن التي زارها موسكو للدراسة والقاهرة ودمشق وتونس وباريس وعمان التي عاد إليها من غربته، وقد بقيت حياته خلال تلك الفترة منذ العام 1993م بعد إقرار ما يسمى باتفاقية الحكم الذاتي (غزة – أريحا) تنقلا بين عمان ورام الله، وفي رام الله أشرف على إصدار مجلة الكرمل.

وللبيت عند درويش مفهوم يلتقي مع فكرة الوطن عندما نجده يقول: " الطريق إلى البيت أجمل من البيت؛ لأن الحلم مازال أكثر جمالاً وصفاءً من الواقع الذي أسفر عنه هذا الحلم..علاقتي القوية بالبيت نمت في المنفى أو في الشتات، عندما تكون في بيتك لا تمجد البيت ولا تشعر بأهميته وحميميته، ولكن عندما تحرم من البيت يتحول إلى صبابة وإلى مشتهى وكأنه هو الغاية القصوى في الرحلة كلها، المنفى هو الذي عمق مفهوم البيت والوطن؛ كون المنفى نقيضًا لهما".

من أعماله الشعرية:

- عصافير بلا أجنحة.
- أوراق الزيتون.
- آخر الليل.
- حصار لمدائح البحر.
- أحد عشر كوكبًا.
- حالة حصار.
- لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي.

من أعماله النثرية:

- شيء عن الوطن (خواطر ومقالات).
- يوميات الحزن العادي (خواطر ومقالات)
- في حضرة الغياب (نص)
- حيرة العائد (مقالات)

من المناصب التي شغلها:

- رئيس مركز الأبحاث الفلسطيني
- عضو اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية
- رئيس تحرير مجلة الكرمل

من الجوائز التي حصل عليها:

- جائزة لوتس (اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا) في الهند عام 1969م.
- جائزة لينين من قبل الاتحاد السوفيتي عام 1983م
- جائزة الآداب من وزارة الثقافة الفرنسية عام 1997م.
- جائزة السلطان بن علي العويس من الإمارات عام 2003م.

له رأي في السيرة الذاتية له ولأي كاتب عمومًا مفاده أن " ما يعني القارئ من سيرتي مكتوب في القصائد، وهناك قول مفاده أن كل قصيدة غنائية هي قصيدة أوتو بيوجرافية أو سيرة ذاتية..وقد كتبت ملامح سيرتي في كتب نثرية، مثل: يوميات الحزن العادي، أو ذاكرة للنسيان، لاسيما الطفولة والنكسة"

- يراجع في السيرة الذاتية للأديب محمود درويش، موقع مؤسسة محمود درويش على الشبكة الدولية، www.Mahmouddarwish.ps/ar

- www.Mahmouddarwish.com

10- انظر:

- جوناثان كلر، فرديناند دي سوسير: أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى، 2000م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، من ص72 إلى ص77.

- روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، الطبعة الأولى، 1992م، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، من ص111 إلى ص115.

11- انظر:

- رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: مُحَمَّد الولي، ومبارك حنوز، الطبعة الأولى، 1988م، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، من ص31 إلى ص47.

- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، من ص365 إلى ص369.

12- انظر: د. سيد مُحَمَّد السيد، مناهج النقد الأدبي، الطبعة الأولى، 2017م، دار المها للطباعة والنشر، القاهرة، من ص21 إلى ص30.

13- يعتمد مصطلح تداعي المعاني على إحداث علاقة بين مدركين لارتباطهما في الذهن بسبب ما، وقد لا يكون للمنطق أو للتسلسل الطبيعي الموجود في العالم الخارجي دور في إحداث هذه العلاقة، لكنها التجارب الذاتية التي يُعول عليها في الربط بين ما يتم إدراكه من أشياء في العالم وما تحدثه أو تغادره من معانٍ محددة مخصوصة في الذهن، والمصطلح وفق هذا الحضور الذي له في علم الجمال يجد مكانًا له كذلك في علم البلاغة، حيث المجاز بأنواعه، وفي حقل السرديات عن طريق ما يسمى بتيار الوعي أو تيار الشعور.

- انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية، 1984م، مكتبة لبنان، بيروت، ص92.

14- مصطلح العتبات يرتبط بما يمكن تسميته بالنصوص المكملة التي تشكل سياجًا محيطًا بالنص محل اهتمام القارئ وتؤدي بالنسبة إليه دورًا مساعدًا في إقامة تفاعل مبنٍ على وعي إزاءه؛ ومن ثم فإن محاولة تأملها والخروج بناتج دلالي من وراء ذلك يلقي بظلال على عملية القراءة وما يترتب عليها من استجابات تتجلى فيما يكونه هذا القارئ من تصورات، ولهذه العتبات اشكال عدة، منها على سبيل المثال: أسماء المؤلفين، والعناوين، والمقدمات وكلمة الناشر.

- انظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، طبعة 2000م، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، من ص20 إلى ص23.

15- يمكن الرجوع في المكتبة العربية إلى مصنفين فيهما تفصيل قول فيما يخص قضية شعر التفعيلة وما يعلق بها من مسائل، الأول: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثالثة، 1967م، مكتبة النهضة، القاهرة. الثاني: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الثالثة، دون تاريخ، دار الفكر العربي، القاهرة.

16- تم الرجوع في هذه الدراسة إلى الطبعة الرابعة للديوان التي صدرت عن دار العودة ببيروت، وتاريخ هذه الطبعة 1993م.

17- الحذف ظاهرة لغوية لها مكانها في الدرس الأسلوبي الحديث، وكانت موضع اهتمام اللغويين منذ القدم من نحاة وبلاغيين، كلٌ حسب مجال اهتمامه وقناعاته المرتبطة بالحقل الذي يعمل فيه، ويستمد الحذف أهميته من حيث أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ؛ ومن ثم فإنه يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية تجعله يتخيل ما هو مقصود؛ بما يؤدي إلى حدوث تفاعل بينه وبين المرسل، مبعثه الإرسال الناقص الذي يدفع القارئ إلى إكماله بما يفترض أنه به قد أتم المعنى المراد، ويرى البلاغيون – وفي مقدمتهم الجرجاني (عبد القاهر) – الذي قال عنه إنه " باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ..فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن"

- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، ص146.

- انظر: د. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، طبعة 1997م، مكتبة الآداب، القاهرة، ص139، 140.

18- من خلال ما ورد في موقع مؤسسة محمود درويش على شبكة المعلومات الدولية يتبين أن ديوان " ورد أقل" قد صدر في العام 1986م. يمكن الرجوع إلى ركن الأعمال الكاملة على الموقع www.Mahmouddarwish.ps/ar

19- السابق، الأعمال الكاملة، ديوان ورد أقل، قصيدة "أنا يوسف يا أبي"، ص59.

20- سورة يوسف، الآية: 3، 4.

21- سورة يوسف، من الآية: 100.

22- يمكن الرجوع إلى النسخة الإلكترونية لهذه المسرحية على الموقع الآتي: www.marefa.org

23- يمكن الرجوع إلى الرواية من خلال الطبعة الثانية لها التي صدرت عن دار المعارف بالقاهرة، في العام 1953م.

24- يمكن الرجوع إلى الطبعة التي أخرجتها الهيئة المصرية العامة للكتاب لهذه الرواية في العام 2003م بالتنسيق مع دار الشروق.

25- لمحمد عبد الله عنان كتاب مفصل يناقش هذه الحقبة في تاريخ الجماعة العربية المسلمة في الأندلس منذ الفتح الإسلامي لها حتى السقوط، الكتاب خرج في ثمانية أجزاء عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، في العام 2001م.

26- انظر: ترفيتان تودوروف، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، طبعة 2000م، إفريقيا الشرق، المغرب، ص13، 14.

27- انظر: مسلم حسب حسين، الشعرية واللسانيات، العدد (74) من مجلة آداب البصرة، العام 2015م، ص9.

28- يراجع هامش رقم (9) في الدراسة.

29- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة "في المساء الأخير على هذه الأرض"، ص7، 8 .

30- يرتبط هذا الطرح بمسألة النقد الذي يوجهه الشاعر إلى الحياة عن طريق شعره؛ إن مبعث هذا النقد "الحب الذي يستطيع أن يتوغل في أشد الدوافع الإنسانية ظلمة وحطة؛ فيخلص الإنسانية من الموضوع الشرير الذي ربطت بينها وبينه؛ فيذم هذا الموضوع، بينما هو لا يتوقف لحظة عن قبوله للإنسانية وحبه لها، هذا هو الحب الذي يتأجج خلال الجحيم في الكوميديا الإلهية، الذي يجعل دانتي يحس بالشفقة إزاء سكان الجحيم، في الوقت الذي يقبل فيه عقابهم؛ ألا وهو العذاب الناتج عن فقدانهم الحب في حياتهم".

- ستيفن سبندر، الحياة والشاعر، ترجمة: د. مُحَمَّد مصطفى بدوي، راجعته د. سهير القلماوي، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص73.

31- انظر: روبرت شولز وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، البحث المعنون بـ" سيمياء النص الشعري"، الطبعة الأولى، 1993م، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص108.

32- السيرة الذاتية لمحمود درويش، موقع مؤسسة محمود درويش على شبكة المعلومات الدولية، www.Mahmouddarwish.ps/ar

33- يحيل هذا الطرح التأويلي إلى وظيفة التأويل في تعامله مع المنجزات الأدبية – عمومًا- فالمعنى الذي يتم استخراجه من النص هو بمثابة أثر ناتج عن معايشة، وفعل التأويل نفسه؛ أي ذاك النشاط الذي يقوم به المتلقي في قراءة النص يعد فتحًا للنص، وانفتاحًا له على ممكنات دلالية عدة ومتنوعة، مادامت موشجة بالبنية الداخلية أو السياق الخارجي أو المرجعية الحاكمة لإنتاجه.

– انظر: عبد الرحمن عبد السلام محمود، التأويل والمكان: دراسة في شعر محمود درويش، العدد التاسع والعشرون، يناير 2013م، صحيفة الألسن، ص91.

34– انظر: د. سيد مُحَمَّد السيد، مناهج النقد الأدبي، الفصل الخاص بالمنهج الثقافي في النقد الأدبي، من ص50 إلى ص54.

35– انظر: أروين أدمان، الفنون والإنسان، ترجمة: مصطفى حبيب، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الفصل الخاص بالفن والتجربة، من ص21 إلى ص24.

36– محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة " كيف أكتب فوق السحاب"، ص9، 10.

37– يتعلق هذا التصور بما يؤديه الفن من وظائف وفقًا لما طرحه المفكر لالو في نظريته عن الصلة بين الحياة والعمل الفني؛ إذ حدد للفن عددًا من الوظائف يؤديها، من بينها: الوظيفة التكنيكية، والوظيفة التطهيرية أو العلاجية، والوظيفة المثالية الأفلاطونية، والوظيفة التكرارية أو التسجيلية؛ فالأولى تعني أن يمارس الفن نشاطه بحرية دون قيد سياسي أو أخلاقي أو ديني، وتحيل هذه الوظيفة إلى ما يسمى بتوجه الفن للفن الذي يقصر وظيفة الفنان في حياة الجماعة على جانب اللذة أو المتعة فقط دون أن يتجاوزها إلى مرجعيات أخلاقية إصلاحية، أما الوظيفة التطهيرية فتركز على جانب المأساة الذي يحرص الفنان على الإشارة إليه عبر منجزه الفني؛ إذ يعتمد الفنان عبر هذه المعالجة إلى تطهير انفعالات المتلقين مما يطرأ عليها ويصيبها من مشاعر ضارة وسلبية عندما يقوم بعرضها واستيعابها في نطاق خيالي؛ إذ إن تناول المأساة يحدث طردًا أو استبعادًا لما لدى المتلقي من مشاعر الخوف أو الرأفة أو الحب، أما الوظيفة المثالية فهي التي تكشف حرص الفنان على تجميل الواقع بالارتقاء به والسمو بمنظومته القيمية عندما يلبس هذا الواقع رداءً مثاليًا يتصل بنوازعه السامية، وبالنسبة إلى الوظيفة التسجيلية فإن مهمة الفن من خلالها تتوقف عند رصده وتسجيله بغرض الاحتفاظ بصورته أو استبقائه أو توسيع مساحة حضوره في وعي الجماعة دون العمل على تعديل ما يقع فيه أو تغييره إلا في حدود ضيقة جدًا.

– انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، من ص176 إلى ص178.

38– يعكس مصطلح المفارقة حالة الضد التي تضع وعي الذات بإزاء طرفين، بينهما علاقة تقوم على صراع، أو إثبات حيث كان يجب النفي أو نفي حيث كان يجب الإثبات.

- انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص376.

39- قضية المعنى من المسائل التي تخضع لعوامل تؤثر فيها، في مقدمتها السياق بمكونيه الداخلي والخارجي، أوالسياق اللغوي والسياق غير اللغوي ، وفي ضوء الربط الواجب إقامته بين الصيغة سواء أكانت مفردة أم تركيبًا وهذا السياق قد يطرأ على المعنى تغيرات من شأنها عدم الاكتفاء بما هو متاح من معانٍ على المستوى المعجمي؛ ومن ثم فإن من المسلم به أن الملفوظ في هيئته المفردة أو المركبة عبارة عن فضاء غير منغلق، بل مفتوح بما يسمح بعمليات إضافة تفرضها حركة الجماعة اللغوية ونشاطها واتصالها بغيرها من أهل الثقافات الأخرى، فينتج عن ذلك حالة من الحياة واليقظة والانتشار لمعاني وتواري أو اختباء لأخرى، فيقتصر حضورها فقط على المعجم دون أن يكون لها فرصة للاستخدام بين أفراد الجماعة المستخدمة للغة.

- انظر:

- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: د.كمال بشر، طبعة 1992م، مكتبة الشباب، القاهرة، من ص69 إلى ص78.

- عبد الرحمن عبد السلام محمود، التأويل والمكان، ص94، 95.

40- يحيل هذا الطرح إلى أحد أشكال الواقعية في الأدب، ممثلاً في التوجه التاريخي في الكتابة الأدبية النثرية، وروادها في الأدب العربي في العصر الحديث جرجي زيدان، وعلي الجارم، ومُحَمَّد فريد أبو حديد، ومُحَمَّد سعيد العريان، ونجيب محفوظ، وعلي أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار، هؤلاء جميعهم تأثروا برائد هذا الفن في الأدب الإنجليزي؛ألا وهو الأديب الاسكتلندي والتر سكوت، ويمكن القول:إن هؤلاء الكتاب في ثقافتنا العربية يمثلون الرافد النثري لمدرسة الإحياء والبعث الشعرية؛ إذ جعلوا من التاريخ مادة لمعالجات أدبية خيالية يتم توظيفها في تناول الواقع المعيش ورصد ما في اللحظة الحاضرة.

- انظر: د. مُحَمَّد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، طبعة 2005م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، من ص191 إلى ص218.

41- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة " كيف أكتب فوق السحاب"، ص10.

42- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة "لي خلف السماء سماء"، ص12.

43- هذه المنظومة ثلاثية التكوين التي تتشكل من التجربة الواقعية للذات المبدعة وما لها من فاعلية في عملية التكوين الفني، وهذا الأخير – أي التكوين الفني ذاته – الذي يمثل أداة وصل تصل مرجع الأديب (أي عالمه) بمرجع المتلقي (أي عالمه) تعد أدوات ضرورية يتأسس عليها فعل القراءة الذي يمارسه المرسل إليه أزاء رسالة الفنان؛ فواقع الفنان والرسالة التي تتمخض عنه، وواقع المتلقي جميعها يشكل معمار فعل القراءة الذي تعززه بعد ذلك أطر فكرية تعد مناط ما يمكن تسميته بوعي القراءة؛ إذ إن هذا الفعل له مقومات، يأتي معها ملازمًا ما يسمى بوعي القراءة المسئول عنه زاد المتلقي المعرفي الذي عليه يعتمد حال ممارسته لهذا الفعل.

– انظر: بيير بور ديو، قواعد الفن، ترجمة: إبراهيم فتحي، طبعة 2015م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، من ص428 إلى ص431.

44- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة " أنا واحد من ملوك النهاية"، ص13، 14.

45- تفتح هذه العبارة في قصيدة درويش " زفرة العربي الأخيرة" على تاريخ وفن معًا؛ فمشهد تسليم غرناطة من قبل آخر ملوك المسلمين هناك (أبو عبد الله بن الأحمر) إلى ملكي إسبانيا المنتصرين (فرناندو وإيزابيلا) في يناير من العام 1492م، 897هـ قد أخذ مكانه في كتابات المؤرخين العرب والإسبان معًا؛ مع ما يتصل به من تفاصيل تكشف عن طرفين يأتي كل واحد منهما على النقيض من الآخر في طباق – بالإفادة من هذا المصطلح البديعي في بلاغتنا العربية – ذي صبغة تاريخية؛ الطرف المنتصر الفاتح والطرف المطرود المهزوم، وهناك موضع يقع على بعد ستة أميال من غرناطة، يقال إن عبد الله بن الأحمر وقف عليه وشاهد من فوقه غرناطة لآخر مرة وزفر زفرته الأخيرة باكيًا فعلقت أمه على ذلك بقولة شهيرة لا تزال باقية " ابك مثل النساء ملكًا مضاعًا لم تحافظ عليه مثل الرجال"، ولا يزال ذاك الموضع محتفظًا بتلك التسمية " زفرة العربي الأخيرة".

– انظر: د. محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، الجزء السابع، من ص 264 إلى ص267.

ويبدو أن هذا المشهد كان مادة ثرية استلهمها المعنيون بالأدب على اختلاف أشكاله، منهم على سبيل المثال لا الحصر الشاعر العراقي حسين نهابة في مسرحيته المعنونة بـ" زفرة العربي الأخيرة".

إن الإطار المعرفي الذي يؤسس عليه محمود درويش وينطلق منه يتجلى في الفرقة والخلاف والتناحر بين الأشقاء، وهو ما يعكس إخوة يوسف، وملوك الطوائف.. والنّصّ الشعري برمّته جارٍ في هذا الإطار بين الفلسطينيين أنفسهم، أو بين العرب جميعا حول القضية الفلسطينية

46- يقود هذا التصور إلى العلاقة الحتمية القائمة بين الشعر وهذه الأداة الرئيسة المعتمدة في تشكيه؛ ألا وهي الصورة؛ إن الحد الفاصل الموضوع بين عالم الواقع وعالم الفن عبر أحد أشكاله (الشعر) يقوم على الإغراب الذي تصنعه الصورة، التي تمثل الثابت الذي لا يتغير مع تغير الزمن وتغير الإجراءات المنهجية المتبعة في صياغته؛ فتوظيف الشاعر لحواسه في تقديم بنية تعبيرية تحيل المجرد الذهني والعاطفي إلى منجز ملموس باستخدام المجاز – الذي تقع في القلب منه (الاستعارة) أحد الأنماط الأساسية للصورة – يؤكد هذه العلاقة بين الشعر والصورة، واستخدام الفنان لها يرسخ لهذه المسافة التي يحرص على أن تكون حاضرة بين الوسيلة التعبيرية التي يلجأ إليها في بناء مواقفه من جهة، وعالمه ومن يشاركه الحياة فيه من ذوات إنسانية تتخذ لنفسها مسارات مغايرة في التعبير بعيدًا عن الفن وأنواعه المعلومة من جهة أخرى؛ ومن ثم فإن الحديث عن الفن وأحد تجلياته (قصيدة الشعر) لا ينفك عن مصطلحات ملازمة له لزومًا حتميًا؛ بوصفها أدوات ضرورية تشكل هويته بإزاء قوالب التعبير الأخرى غير المنضوية تحت لواء الفن ، هذه المصطلحات تتمثل في: المجاز، الرمز، الصورة الشعرية، ومن أنواعها البارزة الاستعارة.

– انظر: ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم: د.مُحَمَّد حسن عبد الله، طبعة 1985م، دار المعارف، القاهرة، من ص42 إلى ص46.

47- انظر: هاسكل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة: أسعد حليم، مراجعة: د. مُحَمَّد مندور، طبعة 2012م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، من ص93 إلى ص97.

48- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة " لي خلف السماء سماء"، ص11، 12.

49- هو شاعر إسباني من مواليد العام 1889م في مدينة تقع بالقرب من غرناطة التي عاش فيها جانبًا من حياته وكانت له مكان الميلاد والطفولة والصبا، وخلال مرحلة الجامعة درس الأدب والفلسفة وتعرض لعثرات وإخفاقات خلال دراسته أثارت استغراب من يعرف

قدراته وذكاءه جيدًا..ظهر ديوانه الأول " كتاب القصائد" سنة 1921م، الذي كان بمثابة إرهاص بميلاد شاعر جديد.. وتبع ذلك حضورًا قويا على الساحة الأدبية الإسبانية، وقد قام بتلحين بعض الأغاني المستمدة من الموشحات الأندلسية ومن الأغاني الشعبية الإسبانية المسماة الفلامنكو..جمع في كتابته الإبداعية بين فن الشعر وفن المسرحية، ومن مسرحياته: عرس الدم، والإسكافية العجيبة، ومن دوواينه الشعرية الأخرى التي كان نتاجًا لأسفاره خارج إسبانيا ديوانه " شاعر في نيويورك"، ويتسم محتوى شعره بتركيزه على فكرة الإنسان المعذب، الذي يرى في عالمه مكانًا غير قابل لمقام إنسان حالم. في شعره احتفاء بالأساطير، وحضور لمفردات عربية وبساطة في الأسلوب تناسب نزعته الميالة إلى الفلكلور أو الأدب الشعبي. و قدانتهت حياته بالاغتيال.

– انظر: الموسوعة العالمية للشعر العربي على شبكة المعلومات الدولية، ركن الشعر العالمي، لوركا، نبذة عن حياته، www.adab.com

50– النظرة إلى المكان عبر الفن تضفي عليه حضورًا يتلبس بالحالة الذهنية والنفسية لصاحب العمل الفني؛ ومن ثم فإن وجوده الطبيعي في عالم الجماعة وما يكتسبه داخل هذا الوجود من ملامح محددة يُعرف بها يتغير، وتتبدل ملامحه تبًعا للذات الفردية وأبعاد تجربتها ؛ فيرتدي في فنها رداءً مغايرًا يعكس توجه هذه الذات، وفي ضوء هذه الحال يمكن معالجة المكان في الفن في ظل بعدين أثيرين، الأول: يعكس فكرة الحنين والارتباط بالوطن والولاء له، ويصاحب ذلك أحاسيس من نوع الوحشة والغربة واليتم في الابتعاد عن المكان الذي يصير في ظل هذا البعد محملا بروح أمومية حانية أو بروح احتوائية ذكورية، ومع هذه الحالة يمكن رصد أخرى مقابلة لها تبدو فيها الذات في نظرتها إلى المكان نافرة رافضة ساعية إلى التحرر من قيوده النفسية والاجتماعية وراغبة في الحركة الحرة بعيدًا عنه لاستكشاف جديد يغايره، وفي كلتا الحالتين يرتبط المكان في المعالجة الإبداعية له بفكرة الحرية؛ فالعلاقة بين الإنسان والمكان بصفة عامة تبدو علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصير الحرية بمثابة مجموعة من الأفعال التي يمكن للإنسان القيام بها دون التعارض أو الاصطدام بحواجز تتعلق بنظام اجتماعي ثقافي نشأ فوق إطار مكاني محدد اكتسب من خلالها سمات خاصة؛ لذا فإن مسألة الحركة والسكون في رحلة الإنسان العمرية يمكن قراءتها من خلال علاقته بالمكان في المقام الأول الذي يتوسع ويتجاوز هيئته الجغرافية فيتشخص من خلال من يحيون عليه ويتحول في الوقت ذاته من خلال أفعالهم فيه إلى حزمة من الأفكار المجردة.

- انظر: سيزا قاسم، القارئ والنص (العلامة والدلالة)، طبعة 2014م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص45، 46.

51- انظر: أ.ل. رانيلا، الماضي المشترك بين العرب والغرب، ترجمة: د.نبيلة إبراهيم، العدد 241، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، من ص11 إلى ص13.

52- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة " ذات يوم سأجلس فوق الرصيف"، ص15.

53- أسلوب الاستفهام ظاهرة لغوية دالة ..حالة خاصة من البحث المعرفي تعايشها وتمارسها شخصيات تدفعها رغبة الاتصال بأسرار الوجود الروحي للإنسان، كما هو مجسد في إطار مكاني حامل في تكوينه المادي جزءًا خفيًا من الحكمة تتجاوز المحدود"

- د. سيد مُحَمَّد السيد، اقتناص المعنى، طبعة 1995م، مكتبة الحريري، القاهرة، ص44.

54- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة "لي خلف السماء سماء"، ص12.

55- سورة طه، الآيات: 117، 118، 119.

56- سورة طه، من الآية: 123.

57- انظر: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، من ص17 إلى ص20.

وفي سياق هذه الفكرة أشار إسماعيل إلى أن " كل الشعر قديمه وجديده تعبير عن خبرة شعورية...في الشعر المعاصر مشاركة في الخبرات الجماعية وبلورة لها...فالقيم الاجتماعية خلاصة تجارب الإنسان المعاصر وميراث الأجيال الماضية والحاضرة معًا...يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله من منظور عصره، وفكرة الإنسان كما نعرف فكرة متنقلة، وهي من أجل ذلك فكرة حية؛ فهي تنتقل وتتشكل في كل عصر أشكالاً مختلفة، وميزة المعاصر دائمًا في هذا الصدد أنه يستطيع الإفادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة". السابق، ص14، 15.

في معضلة التجنيس الأدبي: حالة الرواية

تاريخ الإرسال: 2018/03/01

تاريخ القبول: 2018/05/17

د/ ميلود شنوفي

جامعة البليدة 2

chenoufihoussem@gmail.com

ملخّص المقال: هذا المقال يبسط القول في المعايير المحدّدة للجنس الأدبي بالاستناد إلى مواضعات شكلية ومضمونية لا يمكن تحديده بمعزل عن شروطها، ولكنّها في الوقت نفسه لا تؤطّر بناءً نظريا مثاليا يدّعي توافّر كلّ الخصائص المميّزة في هذا الجنس أو ذاك، ذلك أنّ مسألة تصنيف الرواية نوعا أدبيا في الوقت الذي لا يتوفّر هذا "النوع" على أية خصوصية بنائية أو موضوعية بإمكانها تمييزه عن الأنواع التي أخذ منها شكله أو موضوعه، أو أساليبه التعبيرية تطرح بحدّة التساؤل ما إذا كانت الرواية نوعا أدبيا فعلا؟ إنّ خصوصية البناء والموضوع والأسلوب هي الجهاز الحصين الذي يوفّر انتظام الخطاب الروائي في شكل نوع أدبي له خصوصياته ومكوّناته بشكل مغاير للخطابات الأخرى. لكن المعضلة هي: هل للرواية خصوصية تميّزها عن غيرها من الأنواع؟

الكلمات المفتاحية: الجنس الأدبي، النوع الأدبي، الرواية، الملحمة، الأسطورة، الشعرية التاريخية، النثر الفني، باختين، هيغل، غريمال.

In the dilemma of literary naturalization: the case of the novel.

Abstract : *This article simplifies the saying in the specific criteria for the literary genre based on formal and material rules that cannot be determined independently of its conditions, but at the same time it does not frame an ideal theoretical construct predetermining the availability of all the particularities of this kind or the other so that the issue of the classification of the novel as a literary type where this "type" has no constructive or objective specificity that can distinguish it from types whose form or subject has been taken, or his expressive methods raise the question of whether the novel is really a literary type. the specificity of construction, subject and style is the immune system that ensures the regularity of the novelistic discourse in the form of a literary genre that has its own characteristics and components in a different way to other discourses. But the dilemma is this: does the novel have a specificity that distinguishes it from other types?*

Keywords : *literary genre, literary type, novel, epic, myth, historical poetic, artistic prose, Bakhtin, Hegel, Grimal.*

1- مقدّمة:

تفترض دراسة مفهوم الجنس الأدبي ومعايير تصنيف الأجناس الأدبية مثيلا غائبا هو تاريخ تشكّل الأجناس: فلكي يمكن الحديث عن جنس أدبي مخصّص، لابدّ من جمع قائم على أساس المشابهة، لمكوّنات فردية غير محدّدة العدد على أساس نوع العلاقة التي يقيمها المكوّن الأدنى مع الصنف الأعلى، وعلى أساس درجة التّكرار أو التواتر التي بوساطتها يتعرّف الجنس الذي يجمع إليه صنفين أو أكثر من طبيعة مختلفة في جانب ومتشابهة في جانب آخر. بمعنى: متى يمكن أن يخلق اتّحاد صنفين أدبيين جنسا جديدا في صورة المأساة-الملهاة "la tragi-comedie" الناتجة أصلا عن جمع صنفين هما: المأساة والملهاة؟.

2- من الأسطورة إلى الرواية: توالد الأجناس:

مهما يكن من شأن ميلاد للرواية، فإنّ ما يعنينا بالدرجة الأولى وبعبارة أكثر تاريخية هو معرفة أي موقع يمكن أن يحتله هذا الجنس الجديد المتعدّد الأشكال في مواجهة الأنواع المعترف بها وفي طليعتها الملحمة القوية بانتظامها، وكذلك الأسطورة بوصفها الشكل الأوّل -إن لم يكن الأصل- لكلّ محكي بشري « هل توجد ديمومة للمحكي، تتجاوز الأشكال التي يتّخذها عبر تاريخه...أم هل يجب، ويمكن، تعيين الفروق البنائية التي تميّز ما بين الأسطورة والملحمة والرواية؟.»[1]

الواقع أنّ علماء الأنتروبولوجيا والميثولوجيين والمتخصّصين في الديانات وفي الأدب المقارن يعيّنون للأسطورة وضعية عالمية، وهم إذ لا يؤكّدون أنّ الرواية كانت سلفاً في كلّ مكان، إلاّ أنّهم يسجّلون حضور المحكي(الأسطورة) مهما أوغلنا في ماضي الإنسان، وأنّ هذا المحكي يعرف في كلّ مكان تماثلات لافتة للنظر في الشكل والمضمون[2]. هل يعني هذا أنّ الملحمة، وهي شكل كان قد

اكتسب الطابع الأدبي، لا تزال تبدو قريبة من القول الأسطوري، والمفترض فيها أنّها وريثته، في حين أنّ الرواية تبدو باعتبارها وليداً لاحقاً صادراً عن المآثر الملحمية، ومنذورا لمصير عظيم، غير أنّ ذلك لم يحدث إلاّ منذ زمن قصير جداً (بضعة قرون) مقارنة مع الأسطورة، بحيث أنّ مصير الرواية لم يتحدّد بعد؟[3]. أيمكن أن يصدق هذا الكلام؟ أيمكن أن تكون "شمولية الأسطورة" ذات المنشأ الإثنولوجي أفضل من "شمولية الطابع الروائي" عند الباحث في الأدبين الإغريقي واللاتيني؟.

بالنسبة إلى نقاد الشعرية التاريخية الجواب هو:لا، سواء تعلّق الأمر بالأسطورة أو بالملحمة، شمولية الطابع الروائي أفضل، لأنّ عالم الأسطورة والملحمة مغلق وبطليموسي، عالم أحادي الصوت والرؤية، يتحدّث عن الآلهة وأنصاف الآلهة، يقول كلامها ويقصي ما عداه من كلام عموم البشر.

أما بالنسبة إلى من يرى إلى قدرة ذلك على توسيع قضية المحكي لتشمل الشعوب التي لم تعرف الكتابة، والحضارات غير الأوروبية فالجواب هو: نعم، لأنّ ذلك يتيح أيضاً في بعض الحالات المتميّزة، ملاحظة تحوّل بعض الأساطير إلى ملاحم أو حتى إلى روايات، لكن دون الاعتقاد بشكل مطلق بالمتوالية التعاقبية المتصلّبة: أسطورة ← ملحمة ← رواية. كما لا يمكن التسليم بذلك إذا كان من شأنه أن يغرق الرواية في مجموع أوسع، دون تمييز في إمبراطورية المحكي بين الأساطير المتناقلة شفوياً والأشكال الأدبية (المكتوبة) كالملاحم والروايات، ذلك أنّ الوظيفة الاجتماعية والثقافية للشكلين غير متطابقة أبداً[4]. فالأسطورة في الغالب ما تكون أسطورة أصل، تروي عن خلق العالم و« ظهور البشر، وروابطهم الخاصّة مع بعض أنواع الحيوان ومع الطبيعة عموماً، وتشكّل أو تمايز العناصر المؤلّفة للجماعة، وتجلي الفوارق المختلفة الأنماط، وأصل الموت والأمراض وتحديد الروابط بالعالم فوق الطبيعي.»[5] فهي إذن تحيل على

زمن البدايات الأولى باعتباره قالب الأزمان الحاضرة، وهكذا فالأحداث العجائبية التي تزخر بها الأسطورة لا تقبل أي اعتدال في الاعتقاد بها، ولأنّها مقبولة عند أفراد الجماعة، وملكية جماعية ومشاعة، بلا أصل يمكن التعرّف عليه، فإنّها تحظى بإذعان تام وشامل من أولئك الذين يروونها كما من أولئك الذين يتلقّونها[6].

إنّ الخصوصية التعريفية للأسطورة هي أنّها تقول الحقيقة على الأقل في معتقد الجماعة التي تقول بها، لذلك فهي تعيشها وتتناقلها وترويها دون تحفّظ. إنّها في الواقع تحياها، مع أنّ الأسطورة ذاتها في نظر "الأجنبي" عن هذه الجماعة قد تكون موضع سخرية واستخفاف، وغير قابلة تماماً للتصديق. وهكذا يجتمع فيها طابع الرواية بوصفها محكياً تخييلياً عند البعض، وطابع التاريخ بوصفها محكياً حقيقياً صادقاً عند البعض الآخر، وذلك بعيداً عن أية إمكانية تلاقٍ بين هذين المستويين من الحكم. وهذا ما يناقض حقيقة الرواية الحديثة « التي تتميّز أساساً، وتبعاً لتنويعات لا حصر لها، بأنّها لا تتوقّف أبداً عند أحد الطرفين، بل هي في الأغلب تبذر بعناية كبيرة الالتباس المؤسّس للتخييلي وللواقعي، للمستحيل التصديق وللحقيقي، للمتخيّل وللمعاين.»[7] لذلك فنحن في الحقيقة إزاء نمطين من المحكي يفصل بينهما بون شاسع تجلّله القرون والتقنيات رغم ما يبديه "ليفي شتراوس" من تساؤل حول قيمة التمييز بين الجنسين، ذلك أنّ الرواية بالنسبة إليه ليست إلاّ تحولاً أصاب الأسطورة عبر رواياتها المتعاقبة ممّا أدى إلى إنهاك المحكي الأسطوري الذي « تحلّ فيه بنيات الاستنساخ محلّ بنيات التقابل.»[8] بمعنى أنّها تتدهور إلى تسلسلات غير مبنينة تماثل في تأثيراتها التكرار المتزايد التفاهة للروايات المسلسلة المعاصرة في التسلسل ذاته[9] يتساءل "ليفي شتراوس" بامتعاض: « ألم تكن الرواية هكذا دائماً؟ يجرف الماضي والحياة والحلم صوراً وأشكالاً متفكّكة تتسلّط على الكاتب حين تصون المصادفة أو تعثر من

جديد فيها على ملامح الأسطورة، أو يكون ذلك من فعل أي ضرورة أخرى تأتي لتكذّب تلك الضرورة التي عرفت فيما سلف كيف تولّدها وترتّبها في نظام حقيقي. ومع ذلك فإنّ الكاتب الروائي يبحر على غير هدى بين هذه الأجسام الطافية التي تنتزعها عن كتلتها الجليدية حرارة التاريخ بما تسبّبه من تكسّر للجليد. إنّ الروائي يجمع هذه المواد المتناثرة ويعيد استعمالها كما هي، دون أن يستشعر في غموض أنّها صادرة عن بناء آخر، وأنّها ستصير أكثر فأكثر نُدرة بقدر ما يحرفها تيار مختلف عن ذلك الذي كان يبقيها مجتمعة.»(10)

وبرأي "بيير شارتيه" فإنّ أسطورة السقوط بالنسبة إلى" شتراوس" المدافع عن الأسطورة، هي التي تميّز الرواية، هذا الانمساخ المنحطّ للأسطورة: « إنّ السقوط المسرود في الحبكة الروائية، والمتضمَّن في تسلسلها منذ الأصل والذي صار مؤخراً خارجاً عنها –لأنّنا نعاين سقوط الحبكة ذاتها بعد السقوط داخل الحبكة– يؤكّد أنّه بالنظر إلى موقعها التاريخي في تطوّر الأنواع الأدبية، فقد كان من المحتوم أن تحكي الرواية قصة تنتهي نهاية سيّئة، وأن تنتهي هي الآن، باعتبارها نوعاً، نهاية سيّئة. وفي كلتا الحالتين يكون بطل الرواية هو الرواية ذاتها. إنّها تسرد تاريخها الشخصي: ليس فقط لأنّها تولّدت عن الانهماك الذي أصاب الأسطورة، وإنّما أيضاً لأنّها مضطرة إلى مطاردة منهكة وراء البنية، متخلّفة عن صيرورة تحدّق نحوها من قريب دون أن تستطيع العثور داخلاً أو خارجاً عن سرّ طراوة قديمة، إلاّ ربما في بعض الملاذات حيث لا يزال الإبداع الأسطوري قوياً، غير أنّ ذلك يكون عفوياً عكس ما هو الحال في الرواية.»(11)

وإذا كان "شتراوس" يأسى لموت البنية في الرواية، فإنّ غيره كثيرون ممن يرون بشكل أكثر كلاسيكية، انتقال مجتمعات مغلقة، ثابتة تقريباً، ومترابطة عضوياً، إلى مجتمعات أكثر تفتّحاً، وتطوّراً، وخاضعة لتأثير الفردانية المتعاظمة الباعث على التفكّك والمنشّط أيضاً على غرار ما نجد ذلك عند "بيير غريمال"

(P. Grimal) حين عرض لميلاد الرواية: « عوضا عن الإنسان في المدينة، إنسان بين الناس، تجعل الرواية الإنسان في مصيره الفردي، الذي هو أن يعشق، وأن يبقى على حياته بواسطة العشق. إنّ الرواية الإغريقية، مثل الكوميديا الجديدة، ومثل المرثية الرومانية فيما بعد، ما كان لها أن تنشأ إلاّ في مجتمع هو في طور التخفيف من الضغوط الموروثة، وهو في طور يفسح فيه المجال أكثر فأكثر للأفراد.»[12] وهذه، مثلما يمكن للمرء أن يلاحظ، مسألة تتعلّق بالانتقال من الملحمي إلى الروائي، لا من الأسطورة إلى الرواية. وهنا يحقّ لنا أن نتساءل: هل يعني هذا أنّ الأسطورة والملحمة قد بلغتا هذه الدرجة من عدم إمكانية التمييز بينهما؟ وإذا كان الجواب سلباً بالطبع، فلأنّ الأساطير تظهر وتزدهر في مجتمعات لا تعرف الكتابة ولا العملة ولا المدن ولا الدولة ولا ينتظم توزيع الأدوار الاجتماعية فيها إلاّ حسب التمييز بين الجنسين « وقد يحدث بعد ذلك أن تستمر تلك الأساطير وتتحوّل في حضن مجتمعات أكثر تطوّراً، بل حتى في حضارات حقيقية، لكن موقعها المجتمعي الأصلي يكون قبل التاريخ.»[13] بينما نشأت الملحمة بالمقابل « في بنيات مجتمعية أكثر تعقيداً، بعد ثورة العصر الحجري الأخير، بين شعوب حسّنت تقنيات الزراعة والرعي والخزف، والتي قد يكون بإمكانها معرفة نظام المدينة. وعلى أيّة حال تعرف أشكالاً سياسية متطوّرة جداً، وتتقن الكتابة.»[14] وهذا يعني أنّ وجود الملحمة بالمعنى البطولي للكلمة مزامل لوجود نظام اجتماعي غير متكافئ ومتطوّر في الوقت ذاته، في أعلى هرمه تقف طبقة المحاربين إلى جانب طبقة الكهنة في هيمنة جليّة على كتلة اجتماعية كبيرة من الحرفيين والرعاة وعامّة الناس. وإذا كانت هذه هي حقيقة الملحمة وهي مختلفة بشكل واضح عن حقيقة الرواية، مع أنّه طوال عقود، لما حاول النقد أن يميّز الملحمة عن الرواية، لم يأخذ في الحسبان بصورة جزئية أو كلّية إلاّ الملاحم الهوميرية بسبب أنّها كانت وحدها المعروفة والمثمّنة عبر

القرون، وربطها بروايات أوروبية متأخّرة عنها زمنيا بكثير، ولم يحدث ذلك مع الأسطورة لأنّ زمنها موغل في القدم مقارنة بزمن الملاحم الحديث نسبيا، فإنّه لم يتم اعتبار التسلسل الذي يرى أنّ ظهور اسم وشكل "رواية" في العصر الوسيط لم يحدث إلاّ بعد "أنشودة المآثر" "Chanson de geste"، وبصورة ثانوية أيضا لأنّه كان يبدو فعلاً أنّ كثيراً من "تيمات" الرواية صادرة عن المادة الملحمية[15]. وإن صرنا نعرف مع باختين أنّ ذلك غير صحيح، إلاّ أنّ مبرّراته في هذا الشأن يشوبها كثير من الغموض والتعميم لأنّ ما حدث مع الرواية في العصر الحديث، حدث مع مختلف علوم وآداب هذا العصر، والرواية ليست استثناء في مسار تطوّر المجتمع الإنساني، وهي وإن خالفت الملحمة، فقد تعايشت مع أحد أنواعها وهو أنشودة المآثر بالوظيفة الاجتماعية التي تؤديانها.

إنّ الرواية في تمظهراتها الأولى « تبدو صادرة عن تلاقي تراثيين اثنين: تراث أنشودات المآثر، وتراث أقدم، ذي منشأ مدرسي، تجدّدت قوّته بفضل نهضة القرن 12م.»[16] وإن كانت الرواية القروسطية تستجيب لتوقّع جمهور مغاير لجمهور أنشودة المآثر، ذلك أنّ جمهور تلك الرواية « أكثر محدودية، وربما أشدّ تجانساً وتحديداً.»[17] والحقيقة أنّنا إزاء فعل جماعي تتغنّى به الملحمة، ومغامرة فردية تسردها الرواية: في هذه، ما يحدث لشخص ما، حدث معقّد ناتج عن مجموعة من العوامل، وفي تلك، مصير العالم المرتبط بقرار، بمعنى أنّ في الملحمة مجتمع واقعي وتخييلي في الوقت نفسه، بينما في الرواية مصير إنسان. وهكذا فالخطاب السردي تحدّده، في مجموعه، إيديولوجيتان تعسر المقارنة بينهما[18]. وإذا ما أدركنا أنّ الحقيقة الملحمية صادرة في الأصل عن الذاكرة الجمعية التي تؤكّدها الملحمة، فإنّنا قد أدركنا حديثا أنّ الرواية لا تستمد حقيقتها إلاّ من اتساق التخييل[19]. وما يوسّع من دائرة التمايز أنّ الملحمة تنبني «انطلاقاً من تجميع لصياغات تعبيرية "Formules"، منتظمة تعاقبياً، بحيث

ترسم تيمة، وتطرح الرواية تيمة تنمّيها كما لو كانت صيغة تعبيرية توليدية. ومن ثمّ اختلاف في الإيقاع الدلالي يكاد يكون اختلافاً في الإيقاع العاطفي: البطء النسبي للمحكي الملحمي، والسرعة والحركية العامة للمحكي الروائي، دقّة خطوط الملحمة التي تكاد تخلو من "الإيهام بالواقع"، وزخرفة الرواية، الغاصّة "بالتفاصيل الحقيقية" شبيهة بهوامش أو إطارات بعض المخطوطات المزيّنة بالرسوم، الموحية بعالم مليء، حيّ، متباين، إنّه ديكور مسرح يُكشف لنا فيه عن مصير فرد مميّز، لا مصير بطل كما في أنشودة المآثر.»[20].

إنّ تحليل الملحمة القروسطية والرواية القروسطية يكشف عن تطابق مع التقابل العام بين الملحمة والرواية على نحو ما أوحى لنا به المثال الإغريقي في علاقته مع المصير اللاّحق للرواية. وعموماً فإنّ خصائص ثلاثا أساسية تميّز الرواية عن الملحمة كما عن سائر الأنواع الأدبية كان قد رصدها باختين: « أجد ثلاث سمات أساسية تميّز الرواية عن كلّ الأنواع الأخرى:

1- ثلاثية البعد الأسلوبي للرواية، المرتبط بالوعي المتعدّد لغويا الذي يتحقّق فيها.

2- التحوّل الجذري للإحداثيات الزمانية للصورة الأدبية في الرواية.

3- المنطقة الجديدة لبناء الصورة الأدبية في الرواية: أي منطقة التماس الأقصى مع الحاضر (الواقع المعاصر) في لا اكتماله.»[21]

ما معنى هذا الكلام؟ هل سمات الرواية كجنس أدبي قابلة فعلاً للتحديد على هذا المستوى من الحسّية والعملية والخصوصية الخالصة؟.

تحدّد الخاصية الأولى الرواية من وجهة نظر أسلوبية باعتبارها عملاً فنياً متعدّد الأصوات، أي أنّها تتّسم بتنوّع أشكال الحديث والتعبير الاجتماعية المختلفة لنفس اللّغة.

هل التفصيل الداخلي إلى طبقات، لكلّ لغة في كلّ مرحلة من مراحل وجودها التاريخي هو شرط وجود الرواية كجنس؟.

الحقيقة أنّ ما يقوله باختين لا تكذّبه الكثير من الأعمال الأدبية، ولكنّه ليس صحيحاً بصفة مطلقة، ذلك أنّ الكتابة الفنية لا تعني دمج لغة الكاتب بأساليب الشخصيات الأدبية، لأنّ لغته تعبّر عن شخصيته التي يمكن أن يمارس حضوره من خلالها، كما أنّه يقدّم من خلال لغته الرفيعة، الثرية المعاني، خدمة كبيرة وجليلة في تطوير لغته القومية ورفع المستوى الثقافي اللّغوي عند القرّاء، ولهذا الأمر أهمية خاصة. أمّا أن تصبح لغته مجرّد رقم في سلسلة أعداد لغات شخصيات العمل الأدبي فمن شأن ذلك أن يقطع لغة الرواية عن جذورها الأدبية ويربطها مباشرة بالواقع السيئة لغته.

السمة الثانية التي تُميّز الرواية حسب باختين تتعلّق بأهمية الانتقال والتغيير في تصوير الزمان، وضرورة التعبير عنه في العمل الروائي ضمن خطوط بيانية تكشف هذا التغيير. فالزمان في العمل الروائي يمارس حضوره الدائم سواء في طبيعة العمل أو في بنيته، وهو انعكاس لحركة المجتمع والأحداث والشخصيات.

إنّ مقارنة بسيطة في هذا الشأن بين الزمان في الرواية والزمان في الملحمة تظهر أنّ زمان الملاحم مأخوذ من الماضي، بل إنّ الملحمة هي الماضي السحيق لهذه الأمة أو تلك، وأنّ مؤلّفها المجهول، عادة، لا يدّعي معرفته الشخصية بهذه الأزمان السحيقة، بينما يصوّر الروائي العالم من خلال تجربته الشخصية وتجارب الآخرين(22).

لكن هل هذه ميزة فعلية؟ إنّ ما ينكره باختين على الملحمة ويلصقه بالرواية هو، في حقيقة الأمر، نتاج الكتابة والتدوين، هذه النعمة التي أصبغت على الرواية وحرمت منها الملحمة، بمعنى أنّ العصور السحيقة التي تتحدّث عنها

الملحمة ألصقت بها من جرّاء خضوعها للنقل بالمشافهة عبر الذاكرة الشعبية التي لا يضبطها قيد أو شرط في إخصاب الحدث وتلوينه وتضخيمه، وهذا كان يمكن أنّ يحدث للرواية لولا فضل الكتابة، ما يمكّننا من القول إنّ الرواية ملحمة مكتوبة وإنّ الملحمة رواية لحقها عبر الذاكرة الشعبية ما ليس منها لأنّها ليست مكتوبة « إنّ الملحمة لم يدوّنها مؤلّفها في نفس فترة كتابتها فتعرضت إلى العديد من التحويرات والتحريفات والزيادات من قبل أناس لا علاقة لهم بأحداثها وزمانها، فتداولها الناس فيما بعد بأشكال مختلفة حتى دوّنت بعد التغييرات الكثيرة. وهكذا فإنّ التصميم الزمني في الملحمة مقدّم بكلّ تطوّره ويتميّز بعدم دقّته ولا جدواه للعالم المعاصر.»[23].

أمّا السمة الثالثة التي رصدها باختين فتخصّ تصوير البطل الروائي الذي يجب أن يقدّم بشكل تدريجي وعبر مسارات تطوّر الأحداث وأن يكون على صلة بالواقع، فهي الأخرى ميزة على قدر كبير من العمومية، تصدّقها بعض الروايات وتكذّبها روايات كثيرة. صحيح أنّ الروائي ملزم بإيلاء أهمية كبيرة لحياة الإنسان الخاصّة، مع ذلك علينا أن ندرك أنّ هذه السمة ظهرت في الرواية نتيجة سقوط أشباه الآلهة الشيطانية الملحمية في الأنواع (الهزلية الجدّية أو الضاحكة بجدّ). ومن الضروري أن يوجّه الروائي اهتمامه لبطله وأن تكون علاقته به طبيعية وخالية من الرسميات كتلك العلاقة التي تميّزت بها الأعمال اليونانية الكثيرة. وبناء على هذا الأساس يدخل بطل الرواية في علاقة مع الواقع غير المتكامل ويصبح كالمعتاد منظّراً لأفكار جديدة، وهذا في الحقيقة لم يحدث مع الرواية فقط، بل لم يحدث مع الأدب فقط، إنّما حدث أيضاً مع الدين والأفكار ومختلف العلوم التي تخلّصت من سيطرة الفكر الكنيسي المتكلّس عبر العصور. وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ هذه ليست ميزة خاصة بالرواية، إنّها خاصية متعلّقة بتطوّر الإنسان، وما الرواية إلاّ إحدى مظاهر هذا التطوّر.

وعموماً فإنّ علّة خصائص الرواية التي رصدها باختين تكمن في التحوّل الذي مسّ تاريخ المجتمعات الأوروبية: الانتقال من عالم منغلق معتّم، إلى علاقات دولية وعلاقات جديدة بين اللّغات، حيث أصبح تعدّد أشكال اللّغات، والثقافات، والعصور بالنسبة للإنسان الأوروبي، عاملاً حاسماً في وجوده وفكره[24]. وحينما يضفي التراث قيمة على الملحمة، بوصفها وحدها الجديرة بالتنظير والتكريس، في مواجهة انعدام جدارة الرواية، حيث يتنافس المدافعون الكلاسيكيون عن الرواية من "دانيال هويت" إلى "فيلدنغ" قبل "هيغل"، في التأكيد على انتساب النوع المحتقر إلى الملحمة، يعلن باختين، الخاضع طوال حياته لصرامة الستالينية، عن ثراء الرواية الحيّ والمتجدّد دائماً، هذا النوع الأعظم حريّة على الإطلاق« لقد كانت الرواية لواء باختين في منفاه ووطنه المفقود. وكم كان صحيحاً أنّ الكفاح من أجل الرواية لم يتميّز في بعض فترات التاريخ، عن الكفاح من أجل الحرية.»[25].

3- الرواية والأجناس الأدبية:

الرواية هي الجنس الأدبي الذي استأثر باهتمام باختين طوال حياته، ويبدو أنّ لها من الخصوصيات الأدبية ما يجعلها كذلك. مع ذلك فإنّ أحد أهمّ شرّاح باختين ومستلهميه (تودوروف) يبدي شيئاً من الانزعاج، أو على الأقل الإحساس بضرب منه، وهو يتنقّل من استعراض الاعتبارات العامة للأجناس الأدبية إلى تلك الخاصة بالرواية عند باختين، ذلك أنّه يحسّد الاشتغال التناصّي في أقصى درجاته، ويفسح للتغاير الخطابي أوسع حيّز. ومع أنّ التناصّ والتغاير مقولتان لا زمنيتان، إلاّ أنّه يمكن أن تنطبقا على كلّ حقبة تاريخية. وعليه كيف يمكن مواءمة هذا الحضور الكلّي مع الطابع التاريخي بالضرورة للجنس؟[26].

وتزداد درجة هذا الانزعاج حدّة لما نتبيّن أنّ الأمثلة المفضّلة لدى باختين، وهي الأكثر تردّداً باستمرار في أقواله وتمنحه الدقة في تعيين الجنس، ليست هي

الأعمال التي نربطها عادة بالجنس الروائي: أعمال "فلدينغ"، "بلزاك"، "تولستوي"، وهم مؤلفون لا يكاد يرد ذكرهم عنده، وفي المقابل يحتفي بأعمال "كسينوفون" و"مينيبوس"[27]، "بيترونيوس" و"أبوليوس". الحقيقة أنّه لو كانت الرواية هي فقط تناصّ وتغاير خطابي، فإنّ هذه الأعمال فعلا ممثلة لذلك، لكنّنا حينئذ لما نتحدث عن الرواية في العصر القديم اليوناني واللاتيني، لا نفعل شيئاً سوى أنّ نلاحظ في ذلك العصر أيضاً، وجود الاشتغال التناصيّ أو تعدّدية التغاير الخطابي[28]. فماذا تعلّمنا من هذه التسمية الجديدة التي يحتفل بها باختين؟ الواضح أنّ مفهوم الرواية قد بلغ عنده من ضرورته درجة الإفلات من عقلنته ذاتها، وأنّ استخدام المصطلح يختصّ بتعلّق عاطفي قبل كلّ شيء، ولا يهتم بالأسباب التي يقوم عليها، إلى حدّ يفرض فيه سؤال نفسه: هل الرواية بالمدلول الباختيني للجنس، هي حقا جنس؟ إنّ مشروعية هذا التساؤل تستند إلى قاعدة مفادها أنّ الجنس يتعيّن بالتركيب الزماني-المكاني، الخاص به، والحال أنّ لا وجود أبداً عند باختين لتركيب زماني- مكاني روائي واحد[29].

يتضاعف هذا الافتراض لوضعية فريدة لمفهوم الرواية، حين نلاحظ أنّ كلّ خصائص الرواية قد استعارها باختين، دون تغيير يذكر من الإستيطيقا الرومانسية الكبرى، من فكر"غوته"، و"شليغل" و"هيغل"، كما لو كان غياب اندماج حقيقي للمفهوم في نظريته الخاصّة يبيح هذا الاقتراض الكثيف الذي تغيب عنه كلّ نظرة نقدية، لنرى ما يصف به باختين الرواية، وعلاقته بما قاله أسلافه الرومانسيون:

الرواية، عنده، ليست جنساً مثل الأجناس الأخرى، من واقع أنّ كلّ واحد من أركانها هو في نهاية المطاف فردي لا يمكن اختزاله، وهذا ما يناقض بالفعل مفهوم الجنس ذاته.

النقطة الأساسية هي أنّ الرواية لا تمتلك، مثل الأجناس الأخرى، قانوناً: وحدها النماذج الفردية هي المؤثّرة تاريخياً، لا قانون الجنس بما هو كذلك[30]، وهو تأكيد يحيل مباشرة إلى "شليغل" الذي يرى أنّ: كلّ رواية جنس قائم بذاته[31]. كلّ رواية هي فرد قائم بذاته وفي هذا يكمن جوهر الرواية[32]. وكان "شليغل" يؤكّد إضافة إلى ذلك، كما يفعل باختين، أنّ الرواية ناتجة عن مزج كلّ الأجناس الأخرى التي كانت موجودة قبلها.

فكرة الرواية، كما أقامها "بوكاتشيو" و"سيرفانتيس"، هي فكرة كتاب رومانسي، إنشاء أو تأليف رومانسي، حيث كلّ الأشكال، وكلّ الأجناس ممزوجة محتبكة. الجزء الرئيس في الرواية هو من النثر الأكثر تنوّعاً من أي نثر أنشأه القدماء. هنالك توجد أقسام تاريخية، وبلاغية وحوارية، فتتعاقب كلّ هذه الأساليب وتتعالق بطريقة أكثر حذقا وأكثر صنعة، قصائد من كلّ الأنواع، غنائية ملحمية، تعليمية، أغان غرامية منبثّة في ثنايا الكلّ وتزيّنه في وفرة وتنوّع غزيرين بالطريقة الأشدّ ثراء وتألّقاً. الرواية هي قصيدة القصائد، نسيج كامل من القصائد. ومن الواضح أنّ تأليفاً شعرياً من هذا النوع ناتج انطلاقاً من عناصر وأشكال بهذا التنوّع، حيث لا حاجز ضيقاً يحدّ الشروط الخارجية، يتيح تناسجاً شعرياً أكثر صنعة من الملحمة أو الدراما، بالقدر الذي لا ينبغي أن يكون في الأولى إلاّ وحدة الأسلوب، في حين أنّ كلّ شيء في الدراما يمكن تلخيصه والاشتمال عليه في يسر باعتباره متوجّهاً إلى الحدس والبديهة[33].

وباختصار فإنّ الرواية هي مزيج من كلّ الأنواع الشعرية، من الشعر الطبيعي المجرّد من الزخارف ومن أنواع الشعر الفني مختلطة[34].

يقول باختين ما معناه إنّ المحاورات السقراطية هي روايات العصور القديمة، وكان "شليغل" قد أكّد في تناظر: الروايات هي المحاورات السقراطية لعصرنا[35].

ويرى باختين أنّ الرواية هي الأحدث عمراً بين الأجناس الكبرى (وهو طبعاً لا يوضّح مقولة الكبرى هذه أو الأساسية أبداً)، هي وحدها الأحدث عمراً من الكتابة والكتاب، وهي وحدها المتلائمة عضوياً مع الأشكال الجديدة للإدراك الصامت، أي القراءة... دراسة الأنواع الأخرى مماثلة لدراسة اللّغات الميتة، ودراسة الرواية مماثلة لدراسة اللّغات الحيّة الفتية. زيادة على ذلك، الرواية ليست مجرّد جنس من بين أجناس أخرى، إنّها الجنس الوحيد في صيرورة بين أجناس ناجزة منذ أمد بعيد وجزئياً ميتة سلفاً[36]. وهذه الفكرة كانت موجودة في بيان الإستيطيقا الرومانسية، هذا الذي تمثّله الشذرة 116 من "الأثينيوم"، وكاتبها مرّة أخرى هو "فريدريك شليغل".

الرواية هي آخر مولود، وأحدث سنّا من جميع الأجناس، لذلك فهي بالطبع، الجنس الأوفر عافية، وتهيمن على الأدب الحديث إلى حدّ امتزاجها به. كتب باختين: « إلى حدّ ما فقد ولد معها وفيها مستقبل مجموع الأدب.»[37] وكتب "شليغل": كلّ الشعر الحديث يستمدّ لونه الأصيل من الرواية[38].

ورغم تأكيد باختين أنّ الرواية ليست جنسا، فإنّه يحاول توضيح التعارض بين الرواية و"الأجناس الكبرى" الأخرى، وفي هذه النقطة، لا مفرّ من أن يصادف من جديد الثلاثي الإشكالي: الغنائي والملحمي والدرامي.

وقد حاول بعد ذلك[39] إعادة تحديد التعارض: رواية – شعر (الشعر عنده يعادل الغنائي) مميّزا بين خطّين أسلوبيين في تاريخ الأدب الغربي: حوارية خارجية "In Absentia" وحوارية داخلية "In Presentia"، وهو يواجه مصاعب كثيرة، حتى داخل منظوره ذاته، ذلك أنّ هذا التمييز يصبح أكثر هشاشة في مواجهة أسئلة معايير نسبة الشعر الغنائي إلى الخطّ الأسلوبي الأوّل،

ذلك الذي يحافظ على تجانس النصّ وهو يدخل في حوار مع تغاير خطابي خارجي أو تنوّع ملفوظات خارجي.

خصّ باختين التمييز بين الملحمة والرواية باهتمام أكبر، في نصّ يحمل العنوان ذاته "الملحمة والرواية". والحقّ أنّ مدخل هذا النقاش يمكنه سلفاً أن يثير القلق؛ فما أن يعلن عن مشروعة حتى يرفض للملحمة كلّ نوعية « مع أنّ السمات الثلاث المكوّنة للملحمة، هي أيضاً خاصة، بمقدار قليل أو كثير، بالأجناس الرفيعة في العصر القديم (الكلاسيكي) وفي العصر الوسيط".»[40] لنقرأ مرّة أخرى التعريف المقترح للرواية في مقابل تحديد الملحمة:

«أحاول التوصّل إلى الخصوصيات البنائية الأساسية لهذا النوع، الأكثر مرونة بين الأنواع، خصوصيات حدّدت اتجاه تغيّراته الذاتية واتجاه تأثيره وفعله في سائر الأدب. أجد ثلاث سمات أساسية تميّز الرواية عن كلّ الأنواع الأخرى:

1- ثلاثية البعد الأسلوبي للرواية، المرتبط بالوعي المتعدّد لغوياً الذي يتحقّق فيها.

2- التحوّل الجذري للإحداثيات الزمانية للصورة الأدبية في الرواية.

3- المنطقة الجديدة لبناء الصورة الأدبية في الرواية، أي منطقة التماس الأقصى مع الحاضر (الواقع المعاصر) في لا اكتماله.»[41]

إنّ الخصيصة الأولى قد صارت مألوفة لدينا، ذلك أنّ الخطاب الروائي ليس فحسب ممثَّلا (يحاكي ويشخّص) وإنّما أيضاً، ممثَلاّ وموضوعاً للتمثيل (والمحاكاة والتشخيص)، يتعلّق الأمر باتجاه الرواية إلى تصوير تعدّدية من اللّغات، والخطابات، والأصوات. كانت تلك الخصيصة قد ظهرت أثناء المقابلة بين الرواية والشعر(الغنائي) وهو لا يشرحها هنا في المواجهة مع الملحمة. الخصيصتان الأخريان « لحظتان تيميتان سلفاً في بنية الجنس الروائي.»[42] هما اللّتان

ستدخلان في تعارض الجنس الروائي مع الجنس الملحمي، الذي يقدّم عنه باختين التحديد التالي:

1- الماضي الملحمي القومي "الماضي المطلق" حسب تعريف "غوته" و"شيلر"، هو الذي يكون موضوعاً للملحمة.

2- الأسطورة القومية (لا التجربة الشخصية والإبداع الحرّ الناجم عنها) هي التي تكون مصدر الملحمة.

3- العالم الملحمي منفصل عن المعاصرة، أي عصر الشاعر المنشد (المؤلف وجمهوره) بمسافة ملحمية مطلقة[43].

وما يمكن ملاحظته أنّ مصطلح "ملحمي" الواجب تعريفه، يظهر مرتين في التعريف ذاته: "الماضي الملحمي"، "مسافة ملحمية". إنّ المقولة إجمالاً أنتروبولوجية حتى قبل أن تكون أدبية.

السّمات التي تتيح المقابلة بين الرواية والملحمة –اثنتان للرواية في مقابل ثلاثة للملحمة– لن يتمّ التمييز بينها بوضوح فيما بعد، ويمكن، في الواقع، إرجاعها إلى تعارض كبير: الاتصالية الممكنة أو المستحيلة بين زمن الملفوظ (الممثَّل) وزمن التلفّظ (الممثِّل). من هنا تنجم الخصائص الأخرى للعالمين، الروائي والملحمي، ذلك أنّ إحالة العالم الممثَّل على الماضي وانتسابه إليه هما السّمة الشكلية المكوّنة للملحمة بوصفها جنسا. إنّ تمثيل المؤلف للحدث على المستوى الزمني والقيمي لمستواه هو (المؤلِّف) ذاته ولمستوى معاصريه (ونتيجة لذلك، انطلاقا من تجربة وإبداع فرديين)، هو ما يشكّل إنجاز تحوّل جذري: العبور من العالم الملحمي إلى العالم الروائي[44].

ترتبط سلسلة كاملة من خصائص أخرى للرواية وللملحمة بهذا التعارض الأساسي، تمثيل (وتشخيص) المؤلف داخل الرواية يصبح ممكناً، فالرواية تتطلّب

بداية ونهاية محدّدتين بدقّة، في حين أنّ الملحمة تستغني عنهما في سهولة؛ الرواية تضفي القيمة على الثنائي: معرفة- جهل؛ الملحمة تجسدّ الوحدة، والرواية تجسّد التنوّع،.. هذه الملاحظات لا تخلو من أهمية، غير أنّه يمكن التساؤل إن كانت تنطبق جميعها على جنس، وعلى كيان محدّد تاريخيا، أم أنّها ليست بالأحرى مقولات شاملة، عبر نوعية وعبر تاريخية.

الإحالة على "غوته" التي تظهر في واحد من الاقتباسات السابقة، قد تساعد في الإجابة على هذا السؤال، « في النصّ المعنون: "عن الشعر الملحمي والدرامي" المكتوب في 1797 والصادر في 1827 الذي يحمل توقيع "شيلر" و"غوته" ...، تجري معارضه الملحمة، بالفعل، لا بالرواية، بل بالدراما: الشاعر الملحمي يسرد الحدث باعتباره ماضياً مطلقاً، والكاتب المسرحي يمثّله باعتباره حاضراً مطلقاً.»[45].

يتجذّر التعارض هنا بين الملحمة والدراما، في التعارض بين "السرد" و"التمثيل" الذي يحيل بدوره على تعارض بين "السرد" و"المحاكاة" عند أفلاطون. لكنّ هذان نمطان عامان للخطاب، كيف نطالب لهما بوضعية الخصائص التاريخية والنوعية؟. التمييز نفسه إذا نظرنا إليه من زاوية أخرى، يشكّل الأساس في تحليلات موازية عند "هيغل" الذي يذكره باختين في تلك الصفحات نفسها.

يجب أن يظهر ما يسرده الشاعر الملحمي، في مضمونه كما في الطريقة التي يعرضه بها، بمثابة واقع مغلق، خارج عنه بوصفه ذاتاً، بمثابة واقع غريب لا ينبغي له أن يتماهى به إلى حدّ أن يشكّل معه وحدة ذاتية.. تشكّل الدراما كلّية جديدة تتضمّن تسلسلاً موضوعياً وتجعلنا نعاين في الوقت نفسه انبثاق الأحداث من السريرة الفردية، بحيث إنّ الموضوعي يعرض نفسه باعتباره غير

قابل للانفصال عن الذّات، في حين أنّ الذاتي، بتحقّقه الخارجي وبالطريقة التي يجرى إدراكه بها، يجعل الأهواء التي تحرّكه تظهر كما لو كانت أثراً مباشراً وضرورياً لكينونة الذّات وفعلها[46]. وليست الدراما فحسب هي التي تشارك بهذه الطريقة خصائص الرواية، ولكن الملحمة أيضاً. ومن مجموع الخصائص المشتركة، المثال التالي عند باختين في دراسته عن التركيب الزماني– المكاني (الكرونوتوب)، حيث يميّز الملحمة بهذه الطريقة: تختلط الهيئة الداخلية بالهيئة الخارجية، الإنسان بأكمله في الظاهر الخارجي[47]. وهو يعرض، في تلك الصفحات نفسها، مؤلفات "رابليه" بوصفها التجسيد الأكثر صفاء لما هو روائي، وهذا وصفه: يجب التأكيد على واقع أنّه عند "رابليه" لا يوجد مطلقاً أي جانب من الحياة الفردية الداخلية. الإنسان عند "رابليه" بأكمله في الظاهر الخارجي. نبلغ هنا حداً معيناً في إظهار الإنسان".. كلّ ما في الإنسان يعبّر عن ذاته بالفعل وبالحوار[48].

وتتطوّر هذه الرؤية إلى الحدّ الذي لم تعد تربط فيه الروائي والملحمي علاقة تعارض، بل يبدو أحدهما بمثابة فرع للآخر. الشكل الملحمي الكبير (الملحمة الكبرى)، بما فيه الرواية... الرواية (والملحمة الكبرى على العموم.)[49].

ينقلب باختين بعد عشرين سنة على وجهة النظر هذه، ويصبح الملحمي مجرّد جانب في الروائي حين يدرج في الطبعات الجديدة لـ " شعرية دوستويفسكي" تحديداً جديداً « وإذا قبلنا الحديث بشيء من التبسيط والتقنين، أمكننا القول إنّ للصنف الروائي ثلاثة جذور أساسية: ملحمي (نسبة إلى الملحمة). وبياني متكلّف وخطابي "Rhétorical"، وكرنفالي.»[50] وهو يقصد هنا، بالطبع، نوعا محدّدا من الجنس الروائي هو الرواية متعدّدة الأصوات، دون غيرها من أنواع الرواية.

4- تفوّق الجنس الروائي:

وإذا كنا لا نعثر أبداً (ربما إلاّ في الأعمال التي لم تُنشر أو لم يُعثر عليها) على المقابلة المتوقّعة بين الرواية والدراما. فإنّ مقال "الملحمة والرواية" يتضمّن بالأحرى، ثناء على الرواية إلى الحدّ الذي يضعها فيه باختين فوق مستوى كلّ الأجناس الأدبية، وهو يرى أنّها الجنس الأدبي الوحيد الذي لا يشيخ، لأنّه معبأ بإمكانات لا نهائية للتطوّر والتحوّل على عكس الأجناس الأدبية الأخرى التي غلّفتها طبقات من الصدأ بفعل انغلاقها على ذاتها، ما أفقدها القدرة على التطوّر، بل نزل بها درجات كبيرة أمام حركة التطوّر المستمرة للجنس الروائي المحدّد بهذه الصفات: «.."الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة وغير منجز أيضاً"، "الرواية هي وحدها بين الأجناس الكبرى، الأكثر شباباً من الكتابة والكتاب"، "الرواية ليست جنسا بين أجناس أخرى، فهي فريدة في تطوّرها بين أجناس أخرى تشكّلت منذ زمن بعيد واقترب بعضها من الموت"، "لا ترتاح الرواية إلى الأجناس الأخرى، وتقاتل من أجل تفوّقها في الأدب، حيث تربح وتفكك الأجناس الأخرى"، "تحاكي الرواية ساخرة الأجناس الأخرى وتندّد بأشكالها وبلغتها التقليدية"، "الرواية جنس ديناميكي ومدهش في نقده الذاتي المستمر"، "الرواية جنس في صيرورة، يسير في طليعة التطوّر الأدبي كلّه في الأزمنة الحديثة".»(51).

يشير هذا السيل من المديح للرواية إلى مسائل متعدّدة، يتعلّق بعضها بما ينجرّ عن مقارنة الرواية بباقي الأجناس التي فقدت القدرة على التطوّر، ويتعلّق بعضها الآخر بصفة الصيرورة التي تمتلكها الرواية دون باقي الأجناس، وهذا ما يجعلها جنسا مرنا قابلا للتحوّل وقادرا عليه، ذلك أنّ إمكانية التجدّد الذاتي الناتجة عن القدرة عمّا تمارسه الرواية على ذاتها من نقد، يجعلها جنساً يولّد شكله من تلقاء ذاته، فلا يقف عند شكل ثابت ومحدّد مهما كانت درجة

ملاءمته لما تقوله الرواية، لأنّها تعبير عن متغيّر وليس عن يقيني، لذلك فإنّ هذا المتغيّر سيفرض في لحظة تغيّره شكلاً جديداً يستوعبه، شكل يموت وآخر يولد. إنّه قانون الحياة، وقانون الرواية أيضاً. لذلك لا يمكن الوقوف عند حدود شكل الرواية إلاّ في لحظة إبداعها، لأنّها جنس يساير نفسه ويساير الواقع الذي أنتجه. ولعلّ آخر ما يثيره سيل الإطراء هذا، هو فاعلية الرواية، التي تسلّط نقداً شديد الزجر ومغلفاً بسخرية هادفة عبر وصف الأجناس الأدبية الأخرى بوضاعة أشكالها، لذلك فهي (الرواية) تسعى إلى إقناعها بالأخذ ببعض صفاتها "الحيّة"، ذلك أنّ الرواية في نظر باختين مرجع شامل يميّز بفضل وسائله الحيّ من الميّت، وتُصنّف بأدواته الخطابات من حيث امتلاؤها بنسغ الحياة أو فراغها.

تفضي هذه المقارنة إلى الحديث عن الرواية بوصفها « جنساً أدبيا يثير المشاكل، ويسعى إلى الهيمنة على غيره ولا يأتلف إلاّ مع ذاته، بل إنّها جنس غريب المصير، ولدت من الأدب وهيمنت عليه، بل ولدت متأخّرة ولم تتأخّر في التفوّق على العالم الذي صدرت عنه.»[52].

تمتحّ الرواية من الزمن الذي أنتجت فيه، وهو ليس زمناً أسطورياً على أيّة حال « تتغذّى الرواية بالتاريخ الكوني الحديث.»[53] هو الزمن الراهن، والرواية امتداد له، وحين نعرف مدى التنوّع الذي يغلّف هذا العصر ومختلف القوى التي تجعله دائم الحركة والتغيّر إلى الدرجة التي تتلاشى فيها الحدود الجغرافية وتنفتح فيها الثقافات واللّغات المختلفة على بعضها، ما يشكّل لإنسان هذا العصر، في النهاية، مراجع في الحياة على قدر من التعدّد والتنوّع، ويحرّره من قيود أحادية المرجع اليقيني اللاهوتي الذي كان مكبّلا به مع أنّه لم يكن يراه، ندرك لماذا تتعامل الرواية مع الحاضر في درجات حضوره العليا وهي متّجهة إلى المستقبل، تستشرفه لتتمكّن من مسايرة أوضاعه بتجدّد على مستوى شكلها، أمّا الماضي والأجناس الأدبية التي تحيا فيه وعليه، فهي أمور لا تحفل بها الرواية ولا ترتاح

إليها. وهذه هي ميزتها الأساسية في مقابل الملحمة، ويصدر عن وضع الرواية في هذا الإطار أمران: « يقول أوّلهما: لأنّ الرواية ليست جنساً أدبياً تقليديا، فإنّ النظرية الأدبية التقليدية لن تفعل معها شيئاً، ويقول ثانيهما: إذا كانت الرواية جنساً أدبياً يتأبّى على الأقانيم والمعايير الجامدة، فإنّ على نظريتها أن تشاركها مرونتها.»(54) وباختين إذ حاول أن يجد للجنس الروائي مميّزاته الفارقة في مشروع أخذ جزءا كبيرا من عمره، إنّما حاول أن يؤسّس لنظرية جديدة للرواية ترتكز على ما اكتشفه من خصائص مميّزة لها، لعلّ أبرزها التنوّع.

يلتقي التنوّع الذي لا يملّ باختين من ترديده، باعتباره شرطاً من شروط الإبداع وبوصفه أحد ركائز العمل الروائي على مستوى اللّغة، مع الحاضر في سيرورته إلى درجة التطابق، حتى يبدو الاعتراف بهذا الحاضر المفتوح على المستقبل كما لو أنّيه الاعتراف السابق بالتنوّع القادر على احتواء الأزمنة والأصوات المتعدّدة التي تتعامل مع هذا الحاضر في سياق انفتاحه على المستقبل.

أفضى هذا الكلام بباختين إلى حديث عن أزمة في المجتمع الأوروبي تولّدت نتاجاً للانتقال الذي حدث من عالم مغلق، شبه أبوي، مظلم، إلى عالم جديد له شروط جديدة وله علاقات جديدة بين الأمم وبين اللّغات، وهو إذ سعى إلى مقاربة هذه الأزمة على المستوى الأدبي، فإنّه بخلاف "لوكاتش" الذي اعتبر زمن الرواية منطلقه إلى زمن الملحمة الذي أقام فيه، انطلق من تحوّلات الزمن الحديث وما ترتّب عنها ليشرح الجنسين معاً ويفهمهما ، حتى بدا كمن يريد أن يفرّق بين اللاهوت القديم ومخترعات عصر العلوم الحديثة، ووصل من هذه المقاربة إلى أنّ الرواية لا تشرح ذاتها، ولا تشرح الملحمة، لأنّها أثر لتفاعل لغوي شديد على المستويين الداخلي والخارجي في الوقت نفسه.

بعد كلّ هذا الإطراء للرواية وحتى أثناءه لم يفصّل باختين في أسباب موت الملحمة، لأنّ هدفه كما يبدو، هو إثبات تفوّق الرواية على باقي الأجناس الأدبية وليس البحث في أسباب ضعف هذه الأجناس إلاّ مقابلة لأسباب تفوّق الرواية، فانبرى للدفاع عن الزمن الحديث الذي أنتج الرواية بوصفها « مجازاً لما هو حديث وتعبيرا عنه.»[55] لذلك يمكن القول إنّ الطابع الضئيل الاتساق، واللاعقلاني في الحدّ الأقصى للوصف الباختيني للجنس الروائي، يؤشّر سلفاً على واقع أنّ هذه المقولة لا تحتل في النسق، المكان الملائم لها. إنّ تقاطع مقولتين: التناصّ الداخلي والاتصالية الزمانية، لا تصادف موضوعاً له من النوعية ما يمكن معه تعيين موقع ذلك الموضوع تاريخياً، ومثل هذا التعيين العام بالضرورة، لن يكون بمثل تعقيد الواقع، فالجنس يظهر في فترة معيّنة، لا في غيرها. و"التمثيل" و"السرد" لا يعيّنان أجناسا، بل مقولات عامّة للخطاب، والأمر نفسه ينطبق على السمات التي اقترحها باختين باعتبارها تشكّل الرواية[56]. وهكذا فإنّ ما وضعه باختين تحت اسم "الرواية" ليس جنسا، بل واحدة أو اثنتين من خصائص الخطاب لا يمكن حصر ظهورها في لحظة وحيدة من التاريخ.

مع ذلك، فإنّ تحليل الجنس، المحيّر حين يكون موضوعه الرواية، يستردّ كلّ ملاءمته حين ينطبق على الأنواع الروائية الفرعية. وقد كرّس لها باختين جهده خصوصاً في الثلاثينيات، في سلسلة من الأبحاث يمكن تقسيمها إلى فئتين: تلك التي تتناول تمثيل الخطاب، وتلك المخصّصة لتمثيل العالم. هاتان السلسلتان هما على ما يبدو مستقلّتان عن بعضهما، بحيث نحصل في آخر المطاف على ثلاث لوائح للأنواع الروائية الفرعية الرئيسية.

إنّ تعدّدية الأنواع الفرعية في "الخطاب في الرواية" ظهرت أثناء النقاش حول الخطين الأسلوبيين اللّذين يميّز صراعهما الرواية الأوروبية وأفضى إلى التصنيف التالي:

1- الأنواع الصغرى للعصر القديم (اليوناني واللاتيني) التي تؤدي إلى رواية بيترونيوس الساتيريكون و رواية أبوليوس: الجحش الذهبي. 2- الروايات السفسطائية. 3- رواية الفروسية. 4- الرواية الباروكية. 5- الرواية الرعوية. 6- رواية الاختبار. 7- رواية التعلّم. 8- الرواية السيرية. 9- رواية الرعب. 10- الرواية العاطفية. 11- الأنواع الصغرى القروسطية. 12- الرواية الشطارية. 13- الرواية البارودية. 14- الرواية التركيبية في ق 19م[57].

لا تدّعي هذه اللائحة صفة "الاستيعابية"، ففي منعطف النقاش يورد باختين، خصائص الرواية الفكاهية (الإنجليزية) رغم كونها غائبة عن التعداد.

تتوقّف دراسة باختين عن التركيب الزماني-المكاني المخصّصة صراحة لوصف النماذج المختلفة التي هيمنت على تاريخ الرواية، في الواقع، عند عصر النهضة (عند رابليه)، لكنّها تقترح بعض الإشارات عن الأنواع الفرعية اللاحقة. واللائحة هنا تقريباً، كالتالي:

1-الرواية السوفسطائية أو الهيللينية، 2-رواية المغامرات والحياة اليومية (الساتيريكون، الجحش الذهبي)، 3- الرواية السيرية مع تفريعات عديدة: أ- النمط الأفلاطوني أو السير البلاغية، ب- سير"القوة" على طريقة بلوتارك، أو سيرة تحليلية على طريقة سويتونيوس،...، 4- رواية الفروسية. 5- الأنواع الصغرى للعصر الوسيط والنهضة، 6- الرواية على طريقة رابليه، 7- الرواية الرعوية وما تفرّع عنها: أ- الرواية الإقليمية، ب- رواية ستيرن وغوته، ج- الرواية على طريقة روسو، د- الرواية العائلية (رواية الأجيال). ويرد أيضاً ذكر بعض الأنواع الفرعية الأخرى لكن دون معالجتها، مثل رواية الاختبار ورواية التعلّم[58].

وفي المقتطفات التي وصلتنا من الكتاب المخصّص لرواية التعلّم، وهي في الحقيقة مقتطفات تشهد على نضج كتابتها، نجد لائحة ثالثة أشدّ إيجازا

وتركيبية، تقوم على معيار آخر هو صيغة تمثيل الشخصية الرئيسية، غير أنّنا نتعرّف هنا على المقولات التي صادفناها سابقاً: تصنيف حسب مبدأ بناء صورة الشخصية الرئيسية: رواية الأسفار والرحلات، رواية اختبار البطل، الرواية السيرية، رواية التعلّم(59).

5- مزالق الشعرية التاريخية في التجنيس:

نصل ممّا إلى تسجيل ملاحظتين عامتين نلحقهما بمناقشة مبدأ التصنيف في حدّ ذاته.

الملاحظة الأولى: تتعلّق بالطابع المفتوح، غير المبنين لهذه اللوائح التي تشهد على تعلّق صاحبها بتاريخ تحليلي لا بتاريخ نسقي. وممّا له دلالة أنّ البحث عن النسق كان يضعف معه على مرّ السنين: إذا كان "الخطاب في الرواية" (1934- 1935) لا يزال يقترح محاولة لإيجاد نسق، عن طريق توزيع الأنواع حسب الخطّين الأسلوبيين، فإنّه لم يعد لذلك أثر في دراسة التركيب الزماني- المكاني (الكرونوتوب) (1937- 1938): أشكال التركيب الزماني- المكاني لا يجرى تصنيفها أبداً، والأمر ذاته فيما يخصّ صيغ بناء صورة الشخصية.

الملاحظة الثانية: تتعلّق باستقلالية هذه اللوائح عن بعضها؛ ذلك أنّه لا توجد أي إحالة من واحدة على أخرى. لا يثير هذا الواقع الدهشة، طبعاً، إلاّ لكون اللوائح الثلاث في غاية التقارب من بعضها البعض، وذلك ليس في الخطوط الكبرى، بل أيضا في التفاصيل(60). ذلك أنّه أكانت الإشكالية المتصوّرة أسلوبية أو بنائية، فإنّ رواية "بارسيفال" لـ "فولفرام فون إيشنباخ" هي هنا كما هي هناك تشكّل استثناء في النوع الفرعي "رواية الفروسية" الذي تنتسب إليه مبدئياً، وهي أكثر قرباً من روايات نموذجها هو الجحش الذهبي(61). أو أيضاً: إنّ مجيء الخطّ الأسلوبي الثاني (التغاير الخطابي الداخلي) كان مترابطاً

مع الاكتشافات الجغرافية والفلكية الكبرى، وكذلك الأمر ذاته تماماً بالنسبة للهيمنة التي صارت في عصر النهضة لتركيب زماني–مكاني جديد. فرواية "رابليه" تكشف أمام أعيننا تركيباً زمانياً–مكانياً شاملاً ولا محدوداً للحياة البشرية.

وكان ذلك متناغماً تماماً مع عصر الاكتشافات الجغرافية والكونية الكبرى[62]. لذلك يمكن القول إنّ هذا التوافق الملحوظ يشهد على صحة عمل باختين؛ لقد قام بثلاثة أبحاث مستقلّة تماماً عن بعضها، فتوصّل فيها جميعاً إلى النتيجة نفسها (تقريباً)، كلّ بحث يؤكّد الآخر. الأمور في الواقع أكثر بساطة ولكنّها أقلّ كشفاً عن التصوّر الباختيني، ذلك أنّ أياً من هذه الأبحاث لا يفضي إلى لائحة للأنواع. إنّ تلك اللائحة هي في الواقع معطى سابقا. لا يستنبط باختين، كما رأينا، الأنواع انطلاقا من مبدأ مجرّد، على طريقة "شلينغ" أو "هيغل"، إنّه يعثر عليها، إنّها موجودة بغير مبدأ تصنيفي، ما يفعله، هو تصنيفها حسب مبدأ جديد: نوع أسلوبها. لقد خلّف التاريخ عدداً معيّناً من الأعمال التي تجمّعت، في التاريخ أيضاً، حسب عدد قليل من النماذج. يتعلّق الأمر هنا بمعطى تجريبي.

إنّ عمل باختين لا يتشكّل في تأسيس أنواع، بل إنّه بعد أن يجدها، يخضعها للتحليل (الذي يمكن أن يكون أسلوبياً كما يكون تركيبياً زمانياً–مكانياً أو مرتبطا بمفهوم الإنسان كما يتجلّى فيها) وهو لا يفعل شيئاً في الواقع إلاّ تأكيد تعلّقه "بالتاريخ التحليلي"، وفيما وراء ذلك، بتصوّره للدارسات الأدبية بوصفها تشكّل قسماً من التاريخ[63]. ومع أنّه لا يتكلّم أبداً عن منهجه في تصنيف الأنواع أو القاعدة التي استند إليها إلاّ أنّ البعد التاريخي فيما قام به واضح وجلّي، تعزّزه فكرة راسخة عنده بأنّ الإبداع إمّا تعدّدي أو أحادي وأنّ الأسلوب إمّا "تصويري" أو "خطّي"، فهو في تصنيفه لأساليب التعبير في الرواية عبر عصورها، يقف على عتبة تاريخ الأدب الأوروبي مدلّلا على كلّ نوع برواية

أو مجموعة من الروايات، وهو يرى أنّ الأسلوب الخطّي تمثّله الرواية الهللينية ونموذج باختين المفضّل فيه هو " لوسيب و كليتوفون" (لأخيل تاتيوس). أمّا الأسلوب التصويري، فتمثّله أنواع صغيرة أقلّ أهمية قادت في العصور القديمة إلى عملين شهيرين هما: ساتيريكون لـ "بترونيوس" والجحش الذهبي لـ "أبوليوس".

وكان باختين سبق وأن ميّز في تاريخ الأدب الأوروبي أربع مراحل هي:« مرحلة العقائدية السلطوية المتصلّبة التي تتّسم بأسلوب خطّي بارز وغير شخصي لدى نقل خطاب الآخر (العصور الوسطى)، مرحلة العقائدية العقلانية المتصلّبة التي تتّسم بوضوح الأسلوب الخطي وبروزه (القرنان السابع عشر والثامن عشر)، مرحلة الفردية الواقعية والنقدية بأسلوبها التصويري ونزوعها إلى حقن خطاب الآخر بردود فعل المؤلف وتعليقاته (الجزء الأخير من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر)، وأخيراً مرحلة الفردية النسبوية، بتحلّل السياق الخاص بالمؤلف (المرحلة المعاصرة).»[64]، إلاّ أنّه لا يعمل في استدعائه لهذين الخطّين الأسلوبيين "التصويري والخطّي" اللّذين يتحوّلان تالياً إلى شكلين من أشكال الثقافة كما رصدها في كتابه عن "رابليه والثقافة الشعبية" بشكل خاص، كمؤرخ نزيه ومتجرّد، إذ أنّ تعاطفه مع امتزاج الأساليب والثقافة الشعبية واضح جداً، وهو يفعل ذلك ليؤكّد على تعدّد مراكز لغة الخطاب الروائي التي بشّر بها في كتابة عن "دوستويفسكي"، لكنّه يبرّر موقفه جزئياً بالقول إنّ التقليد الشعبي وغير المتجانس قد تمّ تجاهله إلى حدّ بعيد من قبل لأسباب يمكن فهمها بسهولة: إنّ التاريخ والدراسة الأدبية يشتركان معاً في الأيديولوجيا "الرسمية"و"الجدّية العابسة" و"الكلاسيكية" (بالمعني الذي يعطي هذه الكلمة صفة الرصانة ونبذ كلّ ما هو شعبي وسوقي ومبتذل) ونتيجة لذلك فهما يشدّدان(التاريخ والدراسة الأدبية) على الأمور التي تقترب من نموذجهما المثالي، ومن هذا المنظور فإنّ عمل باختين عالج ثغرة فيهما معاً، لذلك كان تركيزه على وصف الثقافة الشعبية[65].

مع ذلك فإنّ هذا التفسير للهيمنة الكمّية لا يسوّغ أحكام القيمة التي تفضّل دوماً القطب الثقافي نفسه، كما أنّ تكرّر المعنى الضمني الذي يفهم من فحواه أنّ الناس ينشئون قيمة عليا، لا يبرّر هذه الأحكام، وإذا كان لابدّ من قبول هذه الأحكام فسوف يكون من السهل التأكيد على أنّ ترك "صمام الأمان" الخاص بما هو كرنفالي مفتوحاً هو الوسيلة الأفضل بالنسبة للطبقة المهيمنة لكي تزيد من استبدادها وطغيانها.

إنّ تفسير تفضيل باختين الواضح لأسلوب على آخر، هو في اعتقادي، مختلف إلى حدّ ما ويستدعى النظر إلى ما يؤمن به إبستيمولوجيًا وسيكولوجيًا وجماليًا: إنّ الوجود الإنساني هو نفسه مزيج من الأساليب، تنافر ولا تجانس لا يمكن اختزالهما، وسوف يعمل التمثيل "Représentation"، عندما يكون ممكناً، على إجراء مقايسة "Analogie" بين الموضوع الممثَّل والوسط الممثِّل. إنّ الفن والأدب بوصفهما من أشكال التمثيل، سوف يعملان بصورة صحيحة كلّما اقتربا من مبدأ الصحة، أي كلّما استطاعا أن يشبها موضوعهما وهو الوجود الإنساني غير المتجانس، وهذا هو السبب الذي جعل التقليد "التصويري" مفضلاً بصورة تامة على التقليد "الخطي"[66] وهو عندما قال ذلك، لا يبدو أنّه قدمّ جديداً بالصورة التي قد نتوهّم. فإذا كان الوجود الإنساني أصلاً غير متجانس، لماذا البحث عن اللاتجانس في العمل الأدبي الروائي وتخصيصه بهذه الصفة دون غيره من مظاهر الإبداع الإنساني؟ وهل إنّ هجينية الرواية ولا تجانس مكوّناتها وتعدّد مواضيعها وأشكالها وتحرّرها الواضح من مختلف الضوابط الصارمة، يعني بالضرورة اعتبارها نوعاً أدبياً مستقلاً عن الأنواع الأخرى وبالخصوص عن الملحمة؟.

صحيح إنّنا نادراً ما نحصل على أي صنف من الرواية بشكله النقي أو الخالص، لذلك كان الأولى بباختين الحديث « عن اتجاه التطوّر وليس تعدّد

الأصناف، مع ذلك فإنّ التقسيم إلى أصناف أدقّ من التقسيم إلى مراحل، لأنّه يشير إلى خصائص النوع العامّة بشكل أوضح.»[67] ومع ذلك أيضاً يمكن ملاحظة «العلاقة التتابعية بين مختلف عصور الرواية رغم تنوّعها. وإنّ هذه العلاقة يمكن لمسها بوضوح عند معالجة المراحل الرئيسية لتطوّر الرواية سواء أكانت في الغرب أم في الشرق.»[68].

إنّ الارتقاء الرئيس لتطوّر الرواية لم يكن فقط بما عكسته من دواخل العالم الروحي للبطل، هذه سمة ليست نادرة، صحيح، بل على العكس ملازمة من حيث المبدأ لنوع الرواية على امتداد تاريخها: يحدّث الروائي القارئ عن كلّ العوالم ولكن من وجهة نظر ذاتية، ومن خلال مؤشّر الأحداث الخاصة.

ولكن ذلك الارتقاء يتركّز أكثر في « مبدأ التعمّق في الحياة الداخلية، وهنا يكمن الفهم الواسع لطبيعة الرواية كملحمة الحياة الخاصة: فيلدينغ، هيغل، بلزاك، وبيلينسكي.»[69].

وهذا فهم للرواية يعبّر بجلاء عن انتمائها إلى « النوع الملحمي بالمفهوم الواسع لهذه الكلمة، وأنّ الشيء الرئيس هو الكيفية الجديدة التي تدخل معها الرواية إلى مجال الملحمة والتي ظهرت بما فيه الكفاية في الرواية القديمة.»[70] لذلك ليس باختين مصيبا حين لا يرى، أو لا يريد أن يرى، أيّة علاقة للرواية بالملحمة، ذلك أنّ الرواية بالنسبة لكثيرين غيره قد أصبحت « نوعاً ملحمياً بحكم طبيعتها الخاصة –والحديث هنا ينسحب على الرواية القديمة ورواية العصر الحديث– تكاد أن تحلّ محلّ الملحمة الكلاسيكية.»[71] ففي عصر ظهور الرواية يصبح التكامل العام في لوحة العالم الأسطورية، غير ممكن بالنسبة للكاتب، ولهذا انتقل الشعر الملحمي من الأحداث الشعبية الكبيرة إلى محدودية الحياة اليومية الخاصة في الريف أو في مدينة صغيرة.

يتبدّل أفق الملحمة الشعبي العام الموحّد في الرواية بتنوّع المدارك الخاصّة، وتغيب المسافة الملحمية بين الحدث المصّور (الماضي المطلق) والحاضر، وتحلّ الحماسة العادية محلّ الحماسة البطولية. إنّنا لا نرجع منشأ الرواية عنوة إلى الملحمة، فقد صارت لدينا الآن عدّة فرضيات تربط بواكير الرواية بهذا الاسم أو ذاك من رواد الأدب اليوناني في عصريه الكلاسيكي والهيلليني، وبعضها يتلمّس مصادر الرواية الإغريقية في كلّ الأنواع الأدبية القديمة بينما يرجعها بعضها الآخر إلى المؤلّفات البلاغية والدراما والقصص الإغريقية القديمة والشرقية وحتى إلى الشعر الألكسندري العاطفي وإلى الملاحظات الجغرافية وعلم تدوين التاريخ(72). ذلك أنّ النوع الروائي لا يظهر أبداً كنتيجة لعملية التطوّر الأدبي الصرف، بل بوصفه عملا أدبيا مقصودا وهادفا يمارسه الكتّاب وفقاً لأهداف ومدارك معيّنة. تكمن هذه الأهداف في الأنواع الأكثر ثباتاً وفي تلبية الرغبات والحاجات الروحية المتحضّرة الجديدة عند الغالبية العظمى من المجتمع في مرحلة معيّنة من مراحل التاريخ الثقافي، وهذا الكلام لا يرفض الدور الفعّال للأشكال الأدبية القديمة، ولا ينفيها، بل يؤكّد أنّ ما تقدّمه هذه الأشكال القديمة لا يشكّل دافعاً أو مصدراً أو سبباً للإلهام، بل تكون النموذج الحرّ ومادة بنائية لهذا النوع الأدبي أو ذاك، أي أنّها ليست هي مصدر الرواية، إذ يمكن أن تستخدم في عملية تكوين ظاهرة جديدة إلى حدّ ما على غرار الرواية. مع ذلك فهي ملاحظة تخصّ أهمّ حلقة في تاريخ الرواية بشكل عام، ذلك أنّ ظهور الرواية سواء أكان في اليونان أو في دول الغرب الأخرى أو الشرق، في القديم أو في العصر الحديث، ليس فقط نتيجة لانحلال الأنواع وتغيّرها ونقل أيّ شكل نوعي جاهز، بل كنوع خاصّ من حيث المبدأ يلبّي بالدرجة الأولى متطلّبات العصر الإيديولوجية والأدبية(73).

ومع كلّ هذا، ليس لدينا دليل قاطع على أنّ الرواية ليست هي الشكل الجديد للملحمة بينما يصرّ باختين أنّ لا الملحمة ولا البرجوازية من ولد الرواية. وفي المقابل

تكاد تفصيلاته النظرية في قراءة تاريخ الرواية تغرق في عموميات الأنواع الصغرى والكبرى والأجناس الأدبية ومختلف الأشكال، وقد كان بإمكانه تلافي تلك التحديدات النظرية لولا إصرار منه على إبراز تفوّق الجنس النثري الروائي، لأنّه لا يوجد باعتقادنا جنس نقي وآخر هجين بسبب التاريخ المشترك "للجنس الأدبي" عموماً.

يؤكّد "فاولر" أنّ تاريخ الجنس الأدبي يمرّ بمراحل ثلاث: في الأولى: يجتمع مركّب من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدّد، وفي الثانية: يستقيم ذلك الشكل بقواعده، فيحاكيه المؤلفون بوعي مع الحفاظ على المسلّمات العامّة له، وفي المرحلة الأخيرة: يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك النوع بطريقة جديدة، فينحسر الشكل الأساسي له، ويتوقّف وينبثق نوع جديد[74]. وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها، وربما تظهر في نص واحد لأنّها أشبه بسلسلة من العلاقات بين الجنس الأدبي والنموذج والصياغة المجرّدة. « ففي المرحلة الأولى لا يوجد بعد نموذج مكافئ أو وصف نقدي للجنس، والأمر إنّما هو مسألة انصياع غير واع للنوع الخارجي أو للمحاكاة بالمعنى الشائع، ومع المرحلة الثانية يعطى الجنس اسما، وتفهم متطلّباته وشروطه، وفي المرحلة الأخيرة يميّز النقد تنوّعات الجنس وتفرعاته إلى أنواع.»[75] هذا التفاعل المتطوّر بين قاعدة معيارية وتجليات نصيّة تتغذّى منها لا يتوقف في واقع الأمر عند حدود كشف فكرة تشكّل النوع وتفكّكه، بل إنّه يكشف الترابط الحرّ والمتجدّد بين إطار عام للتعبير يتوفّر على قواعد عامّة ونصوص تزاملها، ثمّ تندرج فيها وتذعن لمقوّماتها فتصبح جزءاً منها أو تتقاطع معها وتأبى الذوبان فيها فتشكّل نوعاً مختلفاً. وحتى هذا الموقف تمّ تجاوزه مؤخّراً ببديل يجعل من الخاصية السردية والصيغ محور نظرية الأنواع الأدبية.

وتقوم "نظرية الصيغ" بحسب تصوّر "روبرت شولز"[76] على درجة "التمثيل" الذي يقدّمه الأدب السردي للعالم الذي يشكّل مرجعه، وهو يقرّر أنّ كلّ الآثار

التخييلية قابلة للاختزال إلى ثلاث نبرات جوهرية، هذه الصيغ التخييلية القاعدية تتأسّس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخيّل وعالم التجربة. إنّ العالم التخييلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة أو أسوأ منه، أو مساوياً له، وهذه العوالم التخييلية تتضمّن مواقف أو اتجاهات عرفت بالرومانسية والهجائية والواقعية. ومع تباين ما يقدّمه كلّ عالم تخييلي يبقى العالم الحقيقي محايداً أخلاقياً.

أمّا العوالم التخييلية فإنّها مثقلة بالقيم، وهي تقدّم لنا وجهة نظر عن وضعنا ذاته بطريقة تدفعنا، ونحن نحاول تبيّن موضعها، إلى الالتزام بالبحث في وضعنا الخاص. إنّ الأنشودة العاطفية تعرض أنماطاً من الناس المثاليين في عالم مثالي، فيما تعرض الأهجية أنماطاً من الناس الأدنياء الأردياء الغارقين في الفوضى، أمّا المأساة، فإنّها تقدّم أبطالاً في عالم يعطي لبطولتهم معنى[77]. ورغم الروح الأرسطية التي تلفّ هذا التصوّر إلاّ أنّ السعي إلى التوفيق بين المحاكاة الأرسطية والتمثيل باعتبارهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلّي الممكن بين الواقع والتعبير، واضح الملامح وثابت.

إنّ التخييل السردي تعبير، لذلك فهو بوساطة التمثيل يتأرجح بين رتب ثلاث، كلّ رتبة تنتج صيغة لها تقاليدها الخاصّة، ونصوص التخييل السردي تتأرجح بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها. وبالنظر إلى أنّ الصيغة الواقعية في التخييل تقع بين صيغتين، تقدّم الأولى العالم بأفضل مما هو عليه، وتقدّم الأخرى العالم بأسوأ ممّا هو عليه، فإنّ المأساة تقع بين القطبين، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي، مع مراعاة التنوّع الممكن من خلال الاقتراب من الصيغة الرومانسية أو الصيغة الهجائية، وهنا يتحقّق البعد الواقعي للتمثيل الذي أكتسب شرعيته في الرواية الغربية خلال القرن التاسع عشر بشكل خاص. وهذا الحدّ الوسط للتمثيل، ينطوي في الحقيقة، على تنوّع خاص يضفي على كلّ شكل درجة من الخصوصية المميّزة للصيغة السردية المعتمدة[78].

لكن هذا التصوّر على بساطته غامض، ذلك أنّ بناء مختلف صيغ التمثيل التي أوردها يفترض أن يكون له تأثير في عملية التلقي من حيث كونها تقدّم للقارئ وجهة نظر عن وضعيته الخاصّة كمتلق، كما أنّنا لا نرى مع "ستمبل" الكيفية التي يتمّ بها وصف العلاقة بين عالم التخييل وعالم الواقع وفق مقياس كيفي (أفضل/ أسوأ) ناهيك عن علاقة تساو بين هذين العالمين. لذلك يقترح "ستمبل" لإتمام نقائص هذا التصوّر المفيد في جوانب كثيرة، أن تكون الصيغ بمثابة وظائف لبعض المبادئ المنظمة، أو كميزات تستخدم لتكييف المتلقي مع معطياته، ذلك أنّ ما تحتاج إليه الصيغ، هو بروزها في شكل ما، مما يجعل أمر إدراكها ممكنا، وهنا فإنّها ستندرج ضمن السنن التاريخية سواء أكانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية، ممّا يجعلها جزءاً من تجربة القارئ، وبذلك تكون سلسلة من المواقف، لأنّها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي بوصفه نموذجاً موازياً للواقع ولا يعيد إنتاجه، فالصيغ يقع إبرازها بواسطة النماذج، حيث تتضافر الصيغة والنموذج معاً في وظيفتهما، ممّا يعدّ شرطاً لازما لكلّ عملية تلق[79] وبهذا التعديل يصبح لتصوّر" شولز" وظيفة إبستيمولوجية أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية.

6- خاتمة:

وعلى العموم فإنّ النّص الأدبي في معظم النظريات عالم مركّب من المرجعيات التي لا تتحدّد بسطح النّص، بل تتخطّاه إلى إعادة تشكيل متنوّعة وذات مستويات متعدّدة: تمثيل/ سرد، عوالم، مرجعيات ثقافية واجتماعية... لا يمكن بأي حال اختزالها، ذلك أنّها ليست مباشرة أو شبة مباشرة كما توهّم البعض، وليست مقتصرة على مرجع ما بمعناه المادي كما تصوّرها آخر، ولا تقتصر على العلاقات أو تتعلّق بالقيّم والأنساق الثقافية كما شدّد البعض الآخر. إنّ درجة التمثيل في مثل حالة الرواية تساوي الحياة في صورة مجازية.

الهوامش:

– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية: تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 2001 ، ص31.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 المرجع نفسه، ص 32.

5– Mircea Eliade, Aspects du Mythe, Gallimard, Paris 1963, P81.

6 – بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص32.

7 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

8 – Claude Lévi-Strauss, Mythologiques III, L'origine des manières de table, Plon 1968, P162 .

9 – بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص 34.

10 – Claude Lévi-Strauss, Mythologiques III, L'origine des manières de table, Op. Cit. P181 .

11 – Ibid. P182.

12– P. Grimal, Roman Grecs et Latins, Bibliothèque de Pléiade, Gallimard, Pairs 1958, P92 .

13 – بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص 35.

14 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

15 – المرجع نفسه، ص .36

16– Paul Zunthor, Essais de Poétique Médiévale, Seuil, Paris 1972, P102.

17 – Ibid. P103.

18 – Ibid. P103.

19 – بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص 39.

20– Paul Zunthor, Essais de Poétique Médiévale, Op. Cit. P104.

21 – M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P448.

22 – زهير شلبية، ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية، ط1، دار حوران، دمشق/ سورية2001، ص68.

23 - المرجع نفسه، ص.69

24 - بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص39.

25- المرجع نفسه، ص 40.

26 - تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان 1996، ص162.

27 - كزينوفـون (430 – 355 ق.م) كاتـب وفيلسـوف يـوناني، ومينيبـوس شـاعر وفيلسوف يوناني، كاتب هجائيات ساخرة.

28 - تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص.162

29 - المرجع نفسه، ص 163.

30 – M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Ed. Tel, Gallimard, Paris2004. P441.

31 – PH. Lacone Laborth, J. L. Nancy. L'absolu littéraire, Seuil, Pairs 1978, P24.

وينظر أيضاً: تزفيطان تودوروف، المرجع السابق، ص 163.

32 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

33 – PH. Lacone Laborth, J. L. Nancy: L'absolu littéraire, Op. Cit. P 23.

34 – تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص 165.

35 – PH. Lacone, J.L. Nancy. L'absolu Littéraire, Op. Cit. P27 .

36 – M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Op. Cit. P442.

37– Ibid. P472.

38- ينظر: تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص165.

39– M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman , Op. Cit. P439-473.

40 – Ibid. P 453.

41– Ibid. P 448.

42 – Ibid. P 449.

43 – Ibid. P 449.

44– Ibid. P449- 450.

45 – تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص168.

46 – Hegel, (G.W.F), Esthétique, la Poésie. Trad. Française, T1. Ed. Aubier-Montaigne , Paris1965, P128-129.

47 – M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P351.

48 – Ibid. Particulièrement 3ème étude, P313-350.

49– M. Bakhtine, Esthétique de la Création Verbale, Ed. Gallimard, Paris1984. P224-227.

50 – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص158.

51 – M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P441-449.

52 – فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع سابق، ص73.

53– M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P442.

54 – فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع سابق، ص73.

55– المرجع نفسه ، ص74.

56 – تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين:المبدأ الحواري، مرجع سابق ، ص171.

57– M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P183-233.

58 – Ibid, P 235-383.

59– M. Bakhtine, Esthétique de la Création verbale, Op. Cit. P 188.

60 – تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص 173.

61 – Voir: M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Op. Cit. P192- p298.

62 – Ibid. P383.

63 – تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص174.

64– M. Bakhtine. (V.M. Volochinov), Le Marxisme et la Philosophie du Langage, Ed. Minuit, Paris 1977, P171-172.

65– ينظر: تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص152.

66 – المرجع نفسه، ص .153

67 – بافل غرينتسر، عصر الرواية، في: زهير شليبة، ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية، ط1، دار حوران، سوريا 2001، ص82.

68 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

69 - توماس مان، فن الرواية، المؤلفات الكاملة، ج1، 1961، ص359.

70 - بافل غرينتسر، عصر الرواية، مرجع سابق، ص83.

71 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

72 - المرجع نفسه، ص84.

73 - المرجع نفسه ، ص85.

74 - ألستر فاولر، حياة وموت الأشكال الأدبية. تر، شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع2، سنة 1998، ص 4.

75 - المرجع نفسه، ص 11- 12.

76 - روبرت شولز، صيغ التخييل، ضمن كتاب، "نظرية الأجناس الأدبية" كارل فيتور، وآخرون، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدّة 1994م.

77 - المرجع نفسه، ص97-99.

78 - وولف ديتر ستمبل، المظاهر الأجناسية للتلقي، في: نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص 102.

79 - المرجع نفسه، ص120 وما بعدها.

قراءة تحليلية نقدية في رواية (المثلث المقلوب) للكاتب محمد ارفيفان العوادين[1]

تاريخ الإرسال: 2018/04/10
تاريخ القبول: 2018/06/02

د/ إيمان محمد أحمد ربيع
كلية الآداب/ جامعة جرش
emanrabei11@gmail.com

الملخص:

إنّ الرواية فن أدبي تتميز بالتنوّع والاتّساع، وتعبّر عن التجربة الإنسانية من خلال رؤية الكاتب، فهي أساس العلاقة بين الذات والعالم، ولعلّ محمّد ارفيفان العوادين عمل على بناء روايته (المثلث المقلوب) على نمط الرواية الجديدة في الأردن، فاعتمد التجديد على مستويات مضمونية.

تتطرق الباحثة في هذه الدراسة إلى قضايا عديدة في رواية (المثلث المقلوب)، وتهدف إلى إظهار قدرة الكاتب وإبداعه في بناء روايته، تعتمد الباحثة في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي النقدي. تحاول هذه الدراسة الإسهام في إثراء الدراسات النقدية في الأدب العربي، توصلت الباحثة من خلال هذه الدراسة إلى أن (رواية المثلث المقلوب) تحمل في طياتها قضايا عديدة، أولها القضايا الاجتماعية، مثل قضية سفر الطلاب للدراسة في الخارج، وقضية الغربة، وثانيها، القضايا السياسية الدينية، كقضية البوسنة والهرسك وهي أهم قضية في الرواية، وكذلك القضايا الإنسانية التي لها علاقة بشعور الإنسان وعاطفته. بالإضافة إلى ذلك وجدت الدراسة أن الكاتب وفق في بناء روايته بناءً فنيا متكاملا.

الكلمات المفتاحية:

رواية" المثلث المقلوب" ، محمّد ارفيفان عوادين، البوسنة والهرسك.

Abstract:

The novel is a literary art that is characterized by diversity and breadth. It expresses the human experience through the writer's vision. It is the basis of the relationship between the self and the world. Perhaps Mohamed Arfifan Al-Awadin worked on constructing his novel "The Inverted Triangle" in the style of the new novel in Jordan

This study deals with many issues in the novel "The Inverted Triangle" by the writer Mohammed Arififan Al-Awadin. The aim of this study is to show the author's ability and creativity in constructing his novel. The researcher relies on descriptive analytical methodology and criticism.

This study attempts to contribute to the enrichment of critical studies in the Arabic literature. The researcher concluded that the "Inverted Triangle" has many issues, first of which are the social issues such as the issue of student travel abroad, the issue of alienation, The issue of Bosnia and Herzegovina, the most important issue in the novel, as well as the humanitarian issues that have to do with human feelings and emotions. In addition, the study found that the writer in the construction of his novel built an art integrated.

Keywords:*the novel "Inverted Triangle", ForMohammed Arififan Awadin, Bosnia and Herzegovina.*

ـ المقدمة :

تأتي أهمية الأدب من وصفه للواقع والإضافة إليه، من خلال مشاعره وتجاربه ورؤيته الخاصة، فالأدب يقدّم المتعة الكبيرة للقارىء التي تتمثل في إغناء حياته، والأدب مرجع أصدق وأغنى لمعرفة أحوال الناس وشؤونهم في مرحلة زمنية ما.

من هنا كان للرواية، وهي جنس أدبي تتميّز بالتنوع والاتساع، وهي ديوان الأدب الجديد، إذ تُعتبر أكثر الفنون التصاقا بهموم الإنسان وعواطفه، وهي الخطاب الذي يحمل من التأويلات ما يجعل الإنسان في حالة تمرّد على كلّ مظاهر التسلّط والجّهل والذّل. لذا حظيت الرواية بقراءات نقديّة وأكاديميّة أظهرت مدى اهتمام الباحثين بها، إنّ بناء الرواية تطوّر وتقدّم بتعدد الأدوات

الفنية وتنوعها. فـ" الرواية تعبير عن مجتمع يتغيّر، ولا تلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يعي أنه يتغيّر"[2]. وهي" انتقال بالواقع الحياتي من حال المألوف إلى حال اللامألوف... أو الواقع الفني المعادِل الموازي للواقع الحياتي، والواقع الحياتي شبكة من العلاقات بين الكائن وبين الزمان أو الحدث، وبين المكان أو الظرف الطبيعي الجغرافي ... وبين القول أو اللغة وسيلة الاتصال"[3].

يمكن القول أنّ الرواية الأردنيّة بدأت في السبعينيات والثمانينات تتقدّم نحو التجديد، "وتعبّر عن الصراعات الاجتماعية والإنسانية، ضمنتها حركات التحرر الإنساني في الفهم العربي من التبعية والانهزام، وكانت عمليات التحرر هذه ثانوية في حركة الرواية الأردنية الحديثة من أسار التقليد وغياب فهم رؤية العالم، إن كل رواية عندما تستجمع أطرافها تنتظم في رؤية معينة تعطيها صلابتها الفنية اللازمة، ومهما كان من طرائق متبعة عند الروائيين، فإن نصوصهم الإبداعية لا تخلو من جدل ضمني يقام بينها وبين نظرية الرواية لتكون خارطة طريق الطموحات الإبداعية لهم، غنيّة بالنواحي الفنيّة للتعبير والإبداع"[4]. عمل مُحَمَّد ارفيفان العوادين على بناء روايته على نمط الرواية الجديدة في الأردن، فاعتمد التجديد على كل المستويات، فهو روائي من مواليد الأردن (إربد)، أسهم في نهضة الرواية الأردنية والعربية والوصول بها إلى مرتبة العالمية، إذ عمل على دمج الثقافات المختلفة بعضها مع بعض من خلال روايته (المثلث المقلوب).

1ـ رواية (المثلث المقلوب):

تقع الرواية في 228 صفحة من القطع الوسط، صادرة عن دار الأمل بالأردن، عام 2018م، وهي باكورة أعمال الروائي مُحَمَّد ارفيفان عوادين، تتكون الرواية من (24) عنوانا فرعيّا، كما يأتي: (خطوة واحدة، باب توما، بيروت،

بين مطارين، أبو سندس، أبو الهول، مدينة السحر، طرقت الباب، في لحظة ضعف، سقطت عارية، "نهاريفو" ما زلنا على طريق العودة، بحيرة بوراتشكو، عجوز تنتظر على الجانب الآخر، جبل فلاشيتش، ظل الرجل النسر، حنان في ذاكرة الرجوع، كونديرا كائن الخفة والثقل، المذبحة، فوك، محطات العمر، الحصار، النفق، الفكر الأسود، حلم).

وهي رواية غنيّة بالنواحي الاجتماعية والسياسية والدينية والنفسية والسياحيّة،. ويستند الراوي في كثير من المعلومات الواردة في متن الرواية، إلى وثائق واقعية.

وسبب كتابته هذه الرواية "هو ترجمة الأستاذ إسماعيل أبو البندورة رواية (القلعة) التي تحكي عن تاريخ معاناة الشعب البوسني الذي نرتبط معه بأخوة الإسلام، والتي عشت بها كطالب للدراسة الجامعية الأولى، ...، لذلك قصدت من خلال كتابة هذه الرواية تقديم حال الطالب العربي في بلاد الغربة بعيدا عن أهله الذين استنزف مقدراتهم لشهوات عاشها كثير من الطلبة على حساب رسالة العلم والعودة أطباء ومهندسين، لكن عاد بزوجة وأولاد خاوي الوفاض.

الرواية كثيرا ما تعاني من خلط في التجنيس الأدبي وهذا ما أسسته في رواية (المثلث المقلوب) من لغة روائية أشار النقاد إلى حملها مضامين قرآنية واجتماعية ونفسية وفلسفية، وهذا ما لا نجده في السيرة وأدب الرحلات حيث اخترت بناءً روائيا يقوم على مثلثين أحدهما تاريخي والآخر عاطفي إنساني، ...، ففي رواية المثلث المقلوب دعوة اجتماعية لتعميق مفاهيم الوطن والهوية وماهية الولاء والانتماء بالدراسة والعمل الجاد ليبقى المجتمع الأردني عصيا على الاختراق"[(5)].

ملخص الرواية :

تدور أحداث هذه الرواية حول وليد الشخصية الرئيسية، الذي أكمل الثانوية بمعدّل 85%، كانت فرحة أبو وليد، وأمّه لا توصف حتى أفراد القرية الذين اعتبروه قدوة في الإنجاز، قرر وليد إكمال الدراسة في يوغسلافيا، وأثناء هذه السفرة نزل في عدّة دول منها، دمشق " التاريخ والحضارة" التي أقام فيها سويعات قليلة لا تتجاوز أصابع اليد، تعرف فيها على بعض المناطق التاريخية المهمة ومنها " باب توما" و "حمام الشيخ رسلان"، والحارة التي تحتوي مزارات سياحيّة مثل: مساجد، وكنائس، والمدارس، وخانات، وغيرها، من دمشق أقلعت الطائرة من مطار دمشق الدولي،باتجاه لبنان، وأثناء الهبوط في مطار لبنان، نظر وليد من شبّاك الطائرة، فشاهد شجر الأرز البديع، في صلابته التي تهزأ بالسنين، وجبالها الشامخة، والتلفريك المعلّق بين الساحل والجبل، الذي يصل إلى عذراء السلام، أقلعت الطائرة من بيروت مدينة العشق والجمال، محلّقة بعيدا فوق البحر الأبيض المتوسط، فجأة حصل ارتجاج قوي، ثمّ توالت الارتجاجات المتكررة، مما أثار الرعب في قلب الركّاب، ومن ضمنهم وليد، مما اضطرّ الكابتن أن يتحدّث للركّاب؛ليطمئنهم، وما هي سوى مطبّات هوائية، لكنّ وليد لم يطمئن، وقال في نفسه:" إذغ جاء القدر لا مفر"، ولكن سرعان ما جاءت الطمأنينة من صوت المضيفة بردا وسلاما على قلوب المسافرين، هذا الصوت الهادئ الذي نشر السكينة بينهم، فتذكر وليد أمّه ومحبوبته حنان...ذات الربيع الأخضر، وقوامها الرشيق بخطى مرحة حاملة دفاترها بيمينها، وظفائر شعرها خلف أكتافها،في هذه الأثناء هبطت الطائرة في مطار القاهرة، لحدوث عطل طارئ اضطرّهم للبقاء ثلاثة أيام فيها، قام وليد بالتفاهم مع سائق أجرة ليوصله لمكان يقطن فيه ثلاثة أيام على أن يكون قريبا من الأهرامات، وأبي الهول، أبو سندس هو الجار الجديد لوليد، الذي تعرّف عليه عن طريق ابنته الصغيرة،

وتداولا أطراف الحديث، وأسرّ له بأنّ هناك فتاة تخصّه من الأردنّ، تقطن مقابل شقتهم اسمها هيام، عرّف أبو سندس وليد بهيام، الطالبة الأردنية التي تعيش بالغربة، تنقّبل وليد وهيام مع أبو سندس وأم سندس بأكثر من منطقة سياحية، ومن ضمنها أبو الهول، وهو جسد أسد برأس انسان، وبعدها إلى برج القاهرة، جاء اليوم الثالث وكان لابدّ من المغادرة إلى المطار للتوجّه إلى يوغسلافيا، رافقته عائلة أبا سندس وهيام التي تعلّقت بوليد وتعلّق بها، إلاّ أنّ وداعهم كان وداع الغرباء مثل لقائهم لقاء الغرباء، وصل وليد إلى سراييفو وكان في استقباله، صديقه مُحَمَّد علي الذي أخذه في جولة سياحية في عدّة مناطق؛ فسراييفو منذ القدم عاصمة البوسنة والهرسك، مدينة جميلة ومنفتحة، غنيّة بالثقافة وبتاريخها العريق، تُشكّل نقطة انفصال للإمبراطوريات الرومانيّة والعثمانيّة والقيصريّة والروسيّة، حيث نقطة التقاء أقدم الأديان في العالم. في عاصمة البوسنة والهرسك، تعرّف وليد على فتاة يوسنية اسمها مايا، من خلال صديقه مدحت، الذي طلب من مايا أن تعلّم وليد اللغة البوسنية، فطلبت من وليد أن يسكن معهم وفي منزلهم كأنه واحد من أفراده، أعجب وليد بالعائلة، وهم أعجبوا به، فتمّ الاتفاق على السكن ،كانت مايا الحضن الدافىء لوليد الذي منحه الثقة والأمان في بلاد الغربة.

"سراييفو" أُطلق عليها "القدس الثانية" مدينة السلام لتعانق كنائسها مع معابدها ومساجدها، اتُخذ اسم سراييفو من "سرى" وهو القصر أي المنطقة التابعة للعصر العثماني، ومن أجمل المناطق التي زارها وليد مع مايا مسجد " خسروا" العثماني و " الجسر اللاتيني" و "المتحف" و " المترو" الذي يعود الفضل فيه إلى النمساويين، فقد كانوا يستخدمون الخيول سابقا، و " منطقة الأليجة" التي كان يزورها السيّاح للعلاج. فمن خلال هذه الزيارات مع مايا تعرّض وليد لكثير من المواقف التي كان لها أثر كبير في نفسه.

بدأ وليد بالإلتقاء والتعرّف بالطلاب المغتربين من ضمنهم كان إبراهيم، الذي اهتم بملذات الحياة الروحيّة والجسديّة المفقودة في بلدنا على حد قوله –وهو يمثّل كثير من الطلبة العرب في بلاد الغربة– والذي يبرر تصرفاته بقوله: "الماء والخضراء والوجه الحسن" فلا تبذل جهدا في التفكير، فلنلهو قليلا ونستمتع، وبعدها نكمل مشوار الدراسة، إلّا أنّ وليد أجابه:" كفاك تبريرا عن تصرفات غير مسؤولة في حياة أمضيتها بين الكأس والجسد، وهذا دلالة على الخوف من الفشل الرابض على فكرك الذي انسلخ عن واقعك الاندفاعي الشبابي، وهنا أصبحت تبرّر فشلا بفشل جديد.

توطدت علاقة وليد بمايا بكل رقّية الأنثى، ولطفها؛ مما خلق نوعا من المودة العالية بينهما،والتي تطوّرت فيما بعد إلى درجة العشق، إلا أن علاقة وليد مع مايا لم يكتب لها الاستمرار بسبب مرض وليد الذي اضطره للعودة إلى بلاده، وإكمال العلاج المناسب بأسرع وقت، شجّعت مايا وليد على العودة بشرط مرافقتها له رحلة العلاج، إلّا أنّ وليد رفض مبرراً ذلك بمرضه وبعادات بلاده وتقاليدهم.

في رحلة العودة إلى أرض الوطن، كان صديقه محمود أوّل من استقبله،وتبادلا الأخبار والأحاديث، تفاجأ وليد بزواج محبوبته الأولى حنان ومن ثمّ طلاقها وموتها، مما كان له الأثر الكبير في نفسه.

وتمضي السنون به، ويكمل دراسته ويتزوج وينجب ويعمل في شركة برمجيات متخصصة في الاتصالات، يبدع ويتفوق في مجال عمله، مما يؤهّله ليكون مرشحا لدورة في (سراييفو). وهنا عادت الذكريات معه... ذكريات الأماكن والأشخاص. إلا أن الوضع قد تغيير في البوسنة والهرسك، ففي مدينة (سربرنيتسا) التي تقع في الجهة الشرقية من جمهوريّة البوسنة والهرسك، حدث

فيها اقتتال يوم الحادي عشر من يوليو عام 1995م، بين مكوّنات سكانها من الصرب والبوشناق حيث صدر قرار جائر بأوامر عسكريّة بتطهير عرقيّ لمكوّن البوشناق البوسني، نجم عن هذا الفعل الإجرامي إبادة جماعيّة، كانت ضحاياها أكثر من ثمانية آلاف لقوا حتفهم في لحظات عصيبة، غابت فيها الإنسانية؛ فالحرب والقتل والمذابح ضد البشناق المسلمين قد انتشرت وأصبحت ظاهرة عالمية يتحدّث بها الجميع. هنا يتساءل وليد أين أمريكا وأوروبا اللتان تتحدثان عن الحرية والإنسانية.

وعلى الرغم من كل هذا، لم يفقدوا البوشناق الأمل، فحاولوا البحث عن حل للخروج من المأزق، من خلال حفر نفق للعودة إلى الحياة... .وكذلك الحلم لم يفارق وليد في تغيير هذا العالم الذي يعيش على مبدأ الغاية تبرر الوسيلة، وهنا ظهرت جمالية الخاتمة بوجود حمامتين تستكشفان أحداث الرواية، فتخرجان من نفق النجاة لتقصّيا الأحداث على عجوزين يحتسيان فنجاناً من القهوة.

2ـ دلالة العنوان :

إن اختيار العنوان من قبل الكاتب، يدلّ على براعته وقدرته، فاختيار العنوان جزء لا يتجزأ من النص، فهو يؤثر تأثيرا بالغا في كيفيّة التأويل، فالعنوان "يشكّل نظاما إشاريا ومعرفيا، لا يقل أهميّة عن المتن"[(6)].

يشير عنوان رواية (المثلث المقلوب) إلى الحدث الرئيسي في الرواية، والذي يتمثل في انتقال الشخصية الرئيسية (وليد) إلى سراييفو للدراسة، وقد وجد هناك حياة آمنة منسجمة من قبل جميع الطوائف التي تسكنها، وهنا يكون المثلث في وضعيته الصحيحة، يرجع وليد إلى وطنه (الأردن)، ويشتغل في شركة، وبعد فترة يبتعثه مديره في العمل ببعثة إلى سراييفو مرة أخرى، يجد أن الأحوال قد تغيّرت،

والحرب اشتعلت بين الصرب والبوشناق (مسلمي البوسنة)، هنا ينقلب المثلث .هنا ندرك أهمية العنوان إذ أنه "يقوم بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أيضا أن تساعد في قراءة سليمة للكتاب، أو النص"[7]. فالعنوان (المثلث المقلوب)، مكوّن من كلمتين، المثلث مضاف، والمقلوب مضاف إليه، وهذا يكسب المضاف (المثلث) القيمة الدلالية التي تنسجم ومضمون الرواية، "فالمثلث أحد الأشكال الهندسيّة الأساسية، يتألف من ثلاثة أضلاع، تشكّل بالتقائها ثلاث زوايا ... رسم وليد بمخيلته ثلاثة أضلع وثلاث زوايا، (وبالتالي ثلاث قمم) التي تحتّم عليه البدء بتناول العدد ثلاثة، لعلّه يجد ما يساعده على تفسير بعض الغموض خلجاته، وأحاسيسه في كل ما يدور حوله"[8]، فالعنوان "يمتلك البنية، والدلالة التي لا يمكن أن تنفصل عن عتبات النص، وحورياته، مع الخصوصية النصيّة للعمل الروائي"[9].

3ـ تحليل الرواية :

تعالج هذه الرواية قضية مهمة وهي قضية مسلمي البوسنة والهرسك، هذه القضية التي هزّت مشاعر مسلمي العالم بأجمعه، إلا أنّ لا حياة لمن تنادي، وذلك نتيجة للهجمة الشرسة التي يتعرض لها الإسلام والمسلمون من قبل الآخر. إن مأساة البوسنة والهرسك منذ تسعينيات القرن العشرين، وما زالت لوقتنا الراهن على ساحة الأحداث السياسية والاجتماعية، جاءت رواية المثلث المقلوب لتؤكد وتضيء لنا حقيقة ما جرى ويجري في البوسنة والهرسك، وما حدث فيها من فظائع يندى لها جبين الإنسانية . فـ " الصّرب والكروات والمسلمون كانوا نسيجًا أساسيًّا في تشكيل الاتحاد اليوغسلافي الذي تفكك إثر انهيار الاتحاد السوفييتي القادم عبر بوابة (برادنبيرج)، عندما فتحت جُزئيْ مدينة برلين. وفي هذا الصّدد يقول الروائي العوّادين: " لوحةٌ ورديةٌ في بَاحَتها عديدٌ من

المكـوناتِ، تشـكل مثلثـاً أبعـادُه الصَـرْبُ, والكُـرواتُ, والبوشـناقُ, زاهـرةً بحياتِهـا الآمنـة تَنظُرُ إلى غـدٍ جميلٍ، لكـنَّ الغـدَ القـادمَ كـان إعصـاراً هـائِلاً، مُـدمِراً علـى شـعبِ البوسـنةِ."[10] فـ "صـيغة المثلـث المقلـوب جـاءت مصـوغة علـى عـدّة نظريّات، وأتوقّيف عنـد نظريـة مثلـث الجمـال عنـد المـرأة متمثّلًا بقاعـدة المثلـث العريضة الممتدّة ما بين كتفيْها وينتهي برأسه المقلوب عند خصرها النحيل، وهذا ما عبّرت عنه الرواية من وصف سرديّ دقيق لمايا حبيبة وليد.

وما دامت بُنية مفردة البُنى، فتكون الأسرة اللبنة الأولى في بناء المجتمعات، وكان لأسرة (وليد، وسندس،) النصيب الأوفر في قاعدة المثلث بالوصف في رواية المثلث المقلوب، بينمـا أسـرة (مـايا) رغـم أن الفـترة الزمنيـة الأطـول مـن حيـاة وليـد بطل الرواية لم تحظ بتعريفنا بطبيعة حياتها، وهو من سكن معهم. وهذا مثلث آخر للبُنى الأسريّة المسـالمة المتناقضـة بتكوينهـا مـع البُنى الخطـرة التـي رفعـت رايـة الفكـر الأسود"[11]. وهنا ترى الباحثة أن الأنظمة الاجتماعية يجب أن تكون مدافعة عن ذاتها أمام المجتمع بطريقة واعية بعيدة عن الهمجية والإرهاب لتحقق ما تصبو إليه.

تقـوم روايـة (المثلـث المقلـوب) علـى "مثلثـين، أحـدهما تاريخـي، والآخـر عـاطفي، شـكلت أضـلاع المثلـث وزواياه بـدرجات مختلفـة حـتى لا يبقـى الـنص الروائي عبارة عن خطين متوازيين، فرحلة وليد الأولى إلى البوسنة خط مستقيم، ورحلته الثانية إلى البوسنة خط مستقيم آخر، فأين يتقاطع الخطان؟ "[12].

يحتوي كل مثلث على ثلاث زوايا، فزوايا المثلث التاريخي هي باب توما في دمشـق، والزاويـة الثانيـة هـي النيـل بالقـاهرة، والأخـيرة بحـيرة (بوراتشـكو) في سيراييفو. أمـا المثلـث العـاطفي القـائم علـى المثلـث التـاريخي، فزواياه تتكـون مـن: حنـان في الأردن، هيـام في القـاهرة، ومـايا في سـيراييفو، قبـل أن ينكسـر المثلـث ويصبح مقلوبا بعودة وليد إلى الأردن.

يقوم الكيان الروائي في هذه الرواية، على مثلثات قاعدتها بالأعلى ورأسها بالأسفل، وهذا عكس هندسة الكون للمثلثات، التي تقوم على القاعدة وينتصب رأس الهرم إلى أعلى"[13]، وهنا يأتي السؤال الذي يطرح نفسه: لماذا انقلب المثلث؟ من خلال قراءة الرواية يمكن أن نستدلّ على السبب والفكرة والرسالة التي أراد الكاتب إيصالها للقارىء، وهي عندما تصل العلاقات الإنسانية والاجتماعية والسياسية إلى باب مغلق ومسدود لا بدّ لهذ المثلث من الانقلاب.

إن " المثلث التاريخي يمكن حسابه جغرافيا وزمانيا، أما المثلث العاطفي، مهما كانت زواياه، أو كان شكله، فلا يمكن حساب مساحته، مع أنَّ كل مثلث يساوي 180 درجة، لكن المساحة حتما متغيرة، ...، إن المثلث الواحد كائن مستقل، لكنه فاعل ومحدد رئيسي للتشكيل الروائي، في رواية المثلث المقلوب"[14].

ـ مكان الرواية:

إنّ للمكان أهمية كبرى في حياة الإنسان، فهو حاضر دائما في حياته بكل تفاصيلها، وبالتالي له أثر في شخصيته وتعامله مع الآخرين . وتهتم رواية (المثلث المقلوب) اهتماما كبيرا بوصف المكان، لأنه يؤثر تأثيرا مهما في شخصيات الرواية وأحداثها، فهو " الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، ويظهر على خط الأحداث يصاحبه ويحتويه"[15].

تدور أحداث الرواية في عدّة دول الأردن (إربد)، مصر، سوريا (باب توما)، وسراييفو إحدى المدن الأوروبية التي يلتقي فيها عدد من الجنسيات العربية والأجنبية المختلفة. إن الكاتب " منح المكان على (مستوى النص والخطاب) ملامح خاصة جسدته شخصية اعتبارية، وجعلته يتصدّر واجهة

السرد، لكونه بؤرة تشع منها المادة الروائية على أنساق النص الروائي. عمل على ربطه بالإنسان ربطا رحيما، لذلك أصبحا ذاتا واحدة"[16].

في رواية (المثلث المقلوب) يظهر المكان من خلال حركة الشخصيات في الأمكنة التي يتجوّلون فيها، حيث أن الحركة تعني التنقل بين الأمكنة، ومن الأماكن التي دارت فيها أحداث الرواية أمكنة مركزية، وهي التي تقع فيها أحداث كثيرة، وتقوم بدور مهم بالرواية، يحددها الروائي ضمن مواصفات معينة ومحددة المعالم، وأمكنة ثانوية، تذكر عرضا ولا يكون لها دور في تحديد المكان وإنشاء العلاقات، وتظهر في وصف الأشخاص وتنقلهم والتعرّف على سلوكهم. يصف وليد

فالمكان يحمل الهوية التاريخية الوطنية ويحمل طموحات الأديب الثقافية بأن يجعله أمام امتحان ثقافي مع عصره، وأن يتحوّل لدى الأدب الفعل في المكان فعلا في البحث عن الشخصية المستقبلية المتطلعة إلى الواقع كما لو كان قدرها المرتبط فيه"[17].

من الأمكنة المركزية والمهمّة في الرواية:

- **بيت وليد (اربد)**: ويرد ذكره كمصدر للحب والطمأنينة والهوية، فهو " بيت متواضع كبير بوفائه، له باحة خارجيّة، نشأ به وليد، وأبدع فيه، وبنجاحه في الثانوية عمّت الفرحة أرجاء البيت.

– **القاهرة**: أبو الهول، برج القاهرة

– **سراييفو**: مدينة سياحيّة، تاريخيّة، ثقافيّة، تُعتبر منذ القدم عاصمة البوسنة والهرسك، مدينة جميلة ومنفتحة، غنيّة بالثقافة وبتاريخها العريق، تُشكّل نقطة انفصال للإمبراطوريات الرومانيّة والعثمانيّة والقيصريّة والروسيّة، حيث نقطة

التقاء أقدم الأديان في العالم[18]. "سراييفو" أُطلق عليها "القدس الثانية" مدينة السلام لتعانق كنائسها مع معابدها ومساجدها، اتُخذ اسم سراييفو من "سرى" وهو القصر أي المنطقة التابعة للعصر العثماني[19]، ومن أجمل المناطق التي زارها وليد مع مايا مسجد " خسروا" العثماني[20] و"الحي الجديد" الذي اشتهر باسم ميدان الحمائم، ومبنى البلدية الضخم، و" الجسر اللاتيني" و"المتحف" و"المترو" الذي يعود الفضل فيه إلى النمساويين، فقد كانوا يستخدمون الخيول سابقا، و"منطقة الأليجة" التي كان يزورها السيّاح للعلاج[21]. في سراييفو "أكاديمية الفنون الجميلة، ونادي صداقات الشعوب...تراءت هوية المدينة، التي تباهت بتربّع ما يزيد عن ثمانين مسجدا في أحضانها"[22].

– **باب توما:** مقصد أفواج الزائرين والسيّاح، الذين يدوّنون في مذكراتهم التصاميم المعمارية القديمة، اللتي تتميّز بها هندسة المعمار الدمشقيّ، التي وصلت حضارته المعمارية إلى أرجاء العام، يقول وليد أثناء تجواله في باب توما : "شاهدنا أمامنا الحمّام الدمشقي (حمّام الشيخ رسلان)، الّذي رحب بالأهالي والزائرين، ... وهنا استذكرت مدينة بادية الشام، التي تورّدت على خدودها باقات من قصور بني أميّة، في فترة كان الخليفة يقضي أيامه بين عابات بلاد الشام، ليقضي متعته في صيد الغزلان وقنص الأسود"[23]. سار وليد وصحبه في (الحارة)، ولاحظ مراعاة كل الأمور الخدماتية في تخطيطها وتنظيمها، ضمن محيطها مثل المخابز، والمياه، والخدمات المهمة في حياة السكان بالحارة، ونظرا لأهميتها، أصبحت أحد المعالم السياحية، التي تنظَّم إليها الرحلات، والأفواج السياحية [24].

– **بيروت:** عروس الأبيض المتوسط، إنّها البحر، والنهر، والثلج، والربيع وغابات الأرز... مهد للحضارة، ومنبع للثقافة، يدندن وليد بأغنية (عاشقة

الجبل)، بقوله:" **عالضيعة، يمه عالضيعة ودّيني، وبلا هالبيعة)**...فبيروت مدينة العشق والجمال، التي يرافق وجودها شعراء الوطن[25].

– **نهـاريفو**: بلدة تبعد 12 كم شمال سراييفو، حباها الله جمال أخّاذ، أفردت (نهاريفو) على جنباتها أشجار الصنوبر، وشلالا تتساقط مياهه عن قمة جبل، ليس ببعيد عن القرية، يقول وليد: " إنّ التغني في هذا البوح المكاني، يمنحك مكانة تُشابه توافق الرّوح في الفراغ، الذي يعتريه الضياع، والذكرى التي تباغت هديل لحظات الفراغ، هنا أكتب عن رحلتي برفقة معشوقتي (مايا)، وأسجل تاريخي وميلادي الجديد... أينما وجهت ناظري تستقر على جنات خضراء، وبحيرات صافية، وجبال توّجتها ثلوج ناصعة البياض"[26]. يقول وليد:" استضافتنا عائلة طيبة الخلاق (بوشناقية) الجذور في (نهاريفو)، لكن ما شدّني إلى الدهشة، ما سمعت عن العائلات الأوروبيّة، التي لا تقيم وزنا، ولا اعتبارا للحياة الاجتماعية، .. لكن هذا لم يؤكد ذلك على ما شاهدته، فالجدّ هو الحضن الدافئ لأحفاده وأبنائه، والجدّة تقدّم جلّ طاقتها لسعادة أحفادها، ناهيك عن تناغم أخلاقهم، التي جبلت بالفطرة"، يقول وليد:" لمسنا في جلستنا كرما عرفته في وطني، لكنّي أراه ثانية حين أعدُّوا لنا برنامجا متكاملا، فما كان عليّ إلا أن أظهر شخصيتي العربية، وما يخالطها من عادات عربية قيّمة"[27].

– **بحيرة بوراتشكو**: بحيرة صافية انعكس على سطحها صورة الجبل، والأشجار، والأكواخ المجاورة على صفحة نقائه، كأنه مرآة عاكسة، أسراب من البط والوز تعوم على أطراف البحيرة، وكأنها تحكي قصة الكون، وعشق الطبيعة، ومحبة السلام، وتارة تمثل صراع البقاء [28].

– **جبل فلاشيتش**: جبل شامخ، تَرْبِض على مرابعه مدينة (ترافنك) العاصمة القديمة للبوسنة والهرسك، حيث نالت اسم مدينة الأغنياء، لما كانت

تتمتّع به من ثراء، شملت هذه المدينة كمّا هائلا من المواقع الرومانية، والعثمانية، التي أبقت جمالها تحفة للناظرين، منها قلعة الملك (ترافنكوا الأول)، ومسجد (السلطان مُحَمَّد الفاتح). ذلك الجبل الذي يقارب ارتفاعه ألفي متر عن سطح البحر، تكسوه بقعة ناصعة البياض تدوم فترة خمسة أشهر في السنة، في نهاية فصل الشتاء يتهافت ذوو المواهب الرياضية إلى رياضة التزلُّج على الجليد، على سفوح الجبل المتراكم بكميات سميكة من الزائر الأبيض، وعلى قمّة الجبل، تدهشك المطاعم، بنوافذ بسيطة التصميم، يُشاهد منها عشرات العربات المعلقة بين السماء والأرض على ارتفاعات شاهقة، لنقل الزوار (التلفريك)، عبر الحافلات الهوائية المعلقة من محطات انطلاق إلى محطات توقف[29].

لذا يمكننا القول: أن الروائي استطاع أن يصوّر المكان في حركة وصفية دلالية تعطي الأبعاد الواضحة له الرواية جاءت منسجمة في فضاءاتها المحدودة مع الفضاء الكلي للرواية.

ـ زمان الرواية:

يُعدّ الزمن المحور الأساسي في تشكيل النص الروائي، فهو " يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إنّ شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن"[30]. فهو يمنح الرواية ديمومة الحركة، ويرتبط بالشخوص والأحداث والوصف.

يحدد الروائي نقطة الحاضر لينطلق منها على خط الزمن؛ فيستطرد في الأحداث من ماضي وحاضر ومستقبل، غير أنه يتأرجح ويتذبذب بين زمنية الأفعال، فتتشكل تقنية ترتيب عناصر الزمن الثلاث، وهو ما يسميه (ميشال بوتور) " تتابع الوحدات الزمنية في صيغة تخضع لإيقاع خاص تمنح النص فنية جمالية"[31].

ورواية (المثلث المقلوب) تفصل بين عناصر الزمن الثلاث، وقلما تشير إلى الأحـداث المسـتقبلية، فترتيـب الأحـداث يتذبـذب في مسـيرته، وتتمثّـل هـذه الذبذبة في تركيب الجمل والفقرات والفصول، وفي المثال التالي توضيح للتذبذب بين الحاضر والماضي، يقول وليد: " هناك حلّقت عيناي على وردة، تفرّع عنها خفقات فؤادي باتجاه معشوقتي، شديدة الحضور.. بوح عينيها، يتفلّت من عبق الحنين الصـادر مـن قلبي، بآهـات تهتز بهـا بحنـان .. تنسـمْتُ أنفاسـها عشـقا وتنهيدا"(32).

نلاحظ الأفعال:

حلّقت / فعل ماضي

تفرّع / فعل مضارع

يتفلّت / فعل مضارع

تهتزّ / فعل مضارع

تنسّمْتُ / فعل مضارع

نلاحـظ تتـالي الأفعـال، وانفتـاح نسـق الأفعـال بالفعـل (حلّقـت)، هـذا الفعـل الماضـي ليـدل علـى الزمنيـة الماضـية، الـزمن الـذي نجهلـه، ثمّ جـاء الفعـل (تفرّع)، ليدلّ على الحاضر، وكذلك جاءت بقية الأفعال بالهيئة المضارعة، هنا نلاحظ أنّ الأفعال جاءت يتذبذب زمني متغير بين الماضي والحاضر، ونلاحظ اهتمام الروائي هنا باللحظة الحاضرة جاء نتيجة لاهتمامه بحياة وليد.

في رواية (المثلث المقلوب)، نلاحظ أنّ الرواية ابتدأت باللحظة الحاضرة، يقول وليد: "أليس من الممكن تجاوز مسافات عفا عليها الدهر؟"(33). ونلاحظ اسـتناد الروايـة إلى اسـترجاع الأحداث،والاسـتمرار في تقـديم الماضـي ، وإظهـار

الشخصيّات وصفاتها والأحداث منذ نجاح وليد بامتحانات الثانوية العامة، وسفره للدراسة في (سراييفو) والتزامه بعادات وتقاليد بلاده، وبدراسته للوصول إلى هدفه السامي الحصول على الشهادة والرجوع للوطن وخدمته. واستطاع الروائي أن يبرز الزمن الداخلي (السيكولوجي) للشخصية، وتظهر لحظة الحاضر بصلابة اللحظة الحاضرة، ويظهر خلالها وليد بخوفه وتساؤلاته على اللحظة الحاضرة وتخوفه من المستقبل.

إنّ الزمن السردي في الرواية زمن سردي دائري: الأردن، مصر، لبنان، سوريا، سيراييفو، الأردن. وعلى الرغم من تسلسل الأحداث منطقيا وسببيا فهناك انحرافات زمنية إما إلى الماضي لاسترجاعه، وإما في استشراف للمستقبل لما ينتظره من طموح وتطلع علمي ونضالي.

ـ شخصيات الرواية :

الرواية "نسيج متكامل أجزاؤه، وهي تشكّل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها ويعتمد على الحدث النامي، الذي يتكوّن داخل إطار وجهة النظر للروائي، من تآلف للشخصيات المتفاعلة مع الوسط الذي تدور فيه الأحداث، علة نحو يجسّد صراعا دراميا ذا حياة داخليّة متفاعلة"[34].

حظيت دراسة الشخصيات باهتمام كثير من الدارسين والنقاد، ورأوا أنّ إبداع الروائي يعتمد على براعته في رسم شخصيات روايته.

في رواية (المثلث المقلوب) يلجأ الروائي إلى الكشف عن السمات الخاصة بكل شخصية، ويعمل على الكشف من خلال التصوير الدقيق أحوالها النفسية والاجتماعية والدينيّة، وبيان طبيعة العلاقة بين الشخصيات.

ـ الشخصيات الرئيسية :

1- وليد (الراوي): وهو الشخصية الرئيسة الذي يسرد بلسانه أحداث القصة. وهو من شخصيات الرواية النامية، طالب علم من الأردن، جذوره من فلسطين[35]، نال من تقدير ذويه، وجيرانه، فكان مثالا يُحتذى من شباب القرية (اربد)،تعلموا منه رسم وتشكيل رؤية المستقبل بأبهى الألوان، نجح في امتحان التوجيهي بمعدّل تجاوز 85%، ارتضى الأهل أن يكمل وليد دراسته الجامعيّة في يوغسلافيا[36]، تعرّض فيها للكثير من المواقف التي أثّرت في نفسيته، إلّا أن الأمل قد بقي يرافقه، فالتمسك بالحلم أفضل من السقوط والضعف والمذلة. تعب وليد ومرض، وعاد لأرض الوطن؛ ثمّ بعد شفائه، سافر مرة أخرى إلى سراييفو للعمل، اكتشف وليد بمجيئه إلى سراييفو من خلال الدورة التي كافأه بها مديره في الشركة، المجازر التي ارتكبت بحق مسلمي البوسنة والهرسك ،وعجزا في عالم مرسوم بدقة من قبل الآخرين، وهذا العجز ترافق مع عجز وليد نفسه عن التواصل مع محبوباته والنجاح في علاقته مع أي منهن، فهو ليس عجزا جسديا بل إنه روحي وفكري. فبطل هذه الرواية هو نموذج المثقف القوي القيادي القادر على الحوار الباحث عن الجمال، المكافح من أجل كل ما هو لصالح الإنسانية وخيرها.

2- حنان: قصة عشق وحنين، محبوبة وليد الأولى، طالبة مدرسة من بنات بلدته، ذات الربيع الأخضر، ممشوقة القوام،قالت لوليد:" لا تنس أن تُجدّث هذه الورود التي قطفتها، من أجلك يا عطر حياتي..!"[37]، جمعتهما قصة حب لم تكتمل بسبب سفره للدراسة، قال لها يودعها:" عهدي لك سأبقى أتنفس عشق حياتك، وحبَّ جمالك، وسأبقى على العهد أتنسّم أنفاسك على مدى الأيام، أنتِ كما أنتِ النقيّة الطيبة"[38]، بعد سفر وليد اقترنت بشخص وسافرت مع زوجها، ثمّ تطلقّت، وبعد فترة ماتت[39].

3- هيام: فتاة لطيفة وطيبة المعشر طالبة أردنية تدرس في مصر، تعرّف عليها أثناء وجوده في مصر لثلاثة أيام، جمعتهما أفكار وطنية وفلسفية فتقاربا منذ اللقاء الاول في بيت ابو سندس، إذ قال لها وليد: " أنا لاجيء يهيم على وجهه طالبا للعلم في بلاد الغربة، فهو طريق الحياة إلى شعب فلسطين"[40]. تمايلت هيام بهمس لتقول له:" نحن على نفس الدرب نسير، ونلتقي، سلاحنا أفكارنا، وثقافتنا هي البندقية، الكلمة تعيد حقوقنا، فتهافتت قلوبهم وأعينهم إلى بعيد قريب"[41]. يصف وليد هيام بقوله:" هبّت عاصفة قلبي هائمة بين أبجديات الحضارة، وعجائب الدنيا، لأرى قمرا توارت بيني وبينه ملائكة الرحمة، ولكن ذلك مضى، ولم يمض من أركان قلبي لحظة الوداع في انتقالي إلى مستقبلي الجديد في (سراييفو) هناك"[42].

4- مايا: فتاة بوسنية جميلة، المحبوبة الثالثة التي التقاها في سراييفو، "سدّدت إليه نظرة طويلة من عينين صافيتين شديدتي البريق، ووجه فيه ملامح الأنثى الغجريّة، شعرها أسود طويل منسدل مسترسل يلامس وجنتيها"[43]، تتمتع بقدر عالي من المرح، وروح الدعابة، والمرونة،كانت المعلمة والدليل السياحي والمعشوقة والحضن الدافئ لوليد " أيتها البوشناقيّة، أنا الآن أسير قلبك"[44]، تقول مايا:" أنّ السعادة لا تكون إلّا بك ... بل السعادة هي اللقاء معك وفيك وبك"[45]. وانتهت هذه القصة بالفراق وعودته إلى لوطن.

ـ الشخصيات الثانوية :

1- العائلة:

-الوالد: الأب الحاني الذي أسرع مهرولا متقدما نحو المدرسة، مستعلما عن نتيجة ولده وليد في التوجيهي؛ فقفز قلبه عند سماع خبر نجاحه، تقدّم الوالد

يرفقه صديقه العامل على خط دمشق؛ ليرافقهما في رحلة مليئة بتمنيات الوالد الحاني على مستقبل يكتنفه النجاح(46).

-والدته: الأم الرؤوم، عيونها شاخصة نحو باحة البيت الخارجيّة أفردت ذراعيها استقبالا لفرحة النجاح التي تهلهلت على قسمات وجه أبي وليد حين أخبرها بنبأ النجاح لابنهم الغالي وليد، هنا تذكر وليد أيام مضت، حين كانت والدته تحمل بيديها الطاهرتين كوبا من القهوة؛ تقدّمه بين الفينة والفينة ... فكل شيء له متاح له من والدته التي ما برحت باب غرفته، وهي تقدّم له ما يريد... متواصلة الدعاء لله بلا انقطاع مع كل نفس من أنفاسها؛ بأن يحتضنه مركب النجاح"(47).

2- إبراهيم: زميل دراسة لوليد في سراييفو، أغرته الحياة بملذاتها الروحيّة والجسدية المفقودة في بلدنا على حد قوله- وأبعدته عن هدفه الرئيسي وهو الدراسة. وهو يمثّل كثير من الطلبة العرب في بلاد الغربة، يبرر تصرفاته بقوله: " الماء والخضراء والوجه الحسن" فلا تبذل جهدا في التفكير، فلنلهو قليلا ونستمتع، وبعدها نكمل مشوار الدراسة، إلّا أنّ وليد أجابه:" كفاك تبريرا عن تصرفات غير مسؤولة في حياة أمضيتها بين الكأس والجسد، وهذا دلالة على الخوف من الفشل الرابض على فكرك الذي انسلخ عن واقعك الاندفاعي الشبابي، وهنا أصبحت تبرّر فشلا بفشل جديد(48). يُتابع وليد حديثه: " لماذا حياة باذخة يذهب هواها في لحظة غابت فيها الأذهان مع تسارع الزمن، علما أنني لست ضد هذه العلاقات الإنسانيّة التي يُظهِر فيها الإنسان عطاءه العاطفي، والنفسيّ، لكن ليس الإباحيّ، الذي يؤدي إلى عوائق الحياة العلميّة التي جئنا لأجلها"(49).

وإبراهيم صورة موازية للبطل الراوي. فكل منهما عاش لحظات الحلم ولحظات انهياره وما بعدها، انهيارا مدويا، متجسدا في مذابح البوسنة والهرسك، التي لم تستحق من الآخرين عربا وأجانب، سوى بعض البيانات والتصريحات.

3- محمود: صديق عمر وليد، الذي رافقه في رحلته لدمشق، كان أوّل من ودّعه، وأوّل من استقبله بعد عودته من سراييفو، الصديق المخلص، وكاتم الأسرار؛ فهو لطيف لطف لهجته القروية [50].

4- أفراد مجتمعه (أهل الحي، مدير المدرسة، صديقه علي، عازف المجوز، صديق الوالد العامل على خط دمشق/ عامل البوفيه (هيثم) في فندق بدمشق، أصدقاؤه/ النادل / أبو سندس وأم سندس/ أهل مايا، المهندس نجاد، الجنرال راشد، قائد الفيلق مصطفى خيرو، المهندس فضل، الرئيس علي عزت.

ـ الشخصية المنحوتة:

– فوك: شخصية منحوتة مركزية تعتبر بؤرة أساسية في الرواية، جندي بالحرب يُنفّذ الأوامر، يرتدي معطفا مهترئا يلاصق جسده، وكأنه جزءا منه... كان (فوك) مرتعشا"[51]، فهذه الشخصيّة شاهدة على تاريخ المذابح وارتكاب الجرائم الإنسانية والأخلاقية بحق الشعب البوشناقي سواء كانوا ذكورا أم إناثا، يقول فوك:" علمتنا الحرب الاحترام والقتل يا سيدي... القتل يا سيدي كان طريقي للحياة، وطريقها للموت...طريق جاهدة البوشناقية إلى الموت... والتي كانت ابنة قريتي وحبيبها سامي"[52]. على الرغم من أداء هذه الشخصية أدوارا قليلة في الرواية، رسمها الكاتب بكل تفاصيلها الملابس الحركة وتكرار نطق (يا سيدي)، وهذه الشخصية المنحوتة هي من "أعطت القيمة للفضاء الروائي في المثلث المقلوب"[53].

ـ الشخصيات الماورائية:

– **الرجل النسر**: شخصية رسمها الكاتب لتقوم بدور معين في بناء الرواية لا تستطيع الشخصيات الورقية القيام به، فوليد بطل الرواية وهو الراوي، عندما يتوقف عن السرد، تقع الرواية في أزمة إكمال السرد، هنا تقوم هذه الشخصية (الرجل النسر) بهذه الوظيفة، فهي شخصية قد تكون خرافية، غيبيّة، ما ورائية، تعرف الماضي والحاضر وتجهل المستقبل، فالكاتب نفى عنها صفة الألوهية، لكنه لم يصنفها من البشر، " ربما جاءنا من عالم ألف ليلية وليلة.. وربيما يكون السندباد.. أظنّه العرّاف .. يعرف ماضينا وحاضرنا"[54].

إذن تجتمع في الرواية شخصيات متعددة الجنسيات: من الأردن ومصر وسوريا وسراييفو لكنَّ أغلبها مثقلة بالانكسارات والخيبات الخاصة والعامة. وشخصية وليد بطل الرواية في غربته في سراييفو يحاول التشبث بفسحة من أمل، بالرغم من المعطيات الراهنة الكثيرة التي تؤكد بدورها صعوبة الموقف. وانفصال "البطل الراوي" عن محبوباته، جاء تتويجا لتلك الخيبات وهي خيبات جيل بأكمله.

4ـ أسلوب الروائي محمد ارفيفان عوادين :

يعتمد الكاتب اعتمادا يكاد يكون كليا في تقديم روايته على تقنية السرد، والسرد هو " تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، مع رعاية جودة السياق الذي يحتويه"[55]، فـ " العمل السردي ينشأ عن فن السرد، الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خياليّة في زمان معيّن، وحيّز محدد تنهض بتمثيله شخصيّات يصمم هندستها مؤلف أدبي"[56]، وتقنية السرد يتخللها استرجاع الماضي أو " الفلاش باك" .. والسارد هنا، راوٍ عليم بتفاصيل روايته فهو بطلها وشخصيتها الرئيسة، يروي أحداث فترة زمنية معينة

من تاريخ حياته في اربد ومصر وسوريا ولبنان وسراييفو، مع ولائه وإخلاصه لمبادئه وعاداته، ثم معاناته من تبدل المواقف بتبدل المرحلة وما طرأ من تغييرات في بنية المجتمع العربي المسلم والتحديات التي تواجهه، خاصة في البوسنة والهرسك، ومن خلال تفكك الصف العربي وتوزع انتماءاته وولاءاته للدول الكبرى التي تتحكم في مصائره.

بالإضافة لاستخدامه تقنية تعدد الرواة وهم (وليد، الرجل النسر، والدة مايا وذلك عند خروج الحمامتين من النفق وتحطان على شباك والدة مايا).ولا ننسى تقنية الوصف وأيضا تقنية المونولوج الداخلي أي الحوار الداخلي للشخصية، وتقنية تعدد الأصوات، مما أسهم في بناء الرواية بناءً محكما دقيقا.

ولغة الرواية لغة شاعرية معبّرة تتميز بالعذوبة والسلاسة، تصف ما تراه بدقة كبيرة وعاطفة جيّاشة، فاللغة بسيطة ومباشرة دون أي تعقيد.

الخاتمة:

إن أكثر ما شدّني في هذه الرواية هو عنوانها (المثلث المقلوب)، الذي يشدّ القارئ لقراءة الرواية بلهفة وشوق لمعرفة ما هو المثلث وما هي زواياه، ولماذا هو مقلوب . وما هي الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها للقارىء.

تعتبر هذه الرواية من وجهة نظري كباحثة، من الروايات الناضجة التي أثارت بعض القضايا الهامّة، السياسية والدينيّة والاجتماعية والسياحيّة، إذ ألقت الضوء عليها بكل فن واحتراف.

لقد تجلى مُحَمَّد ارفيفان العوادين كروائي قدير واسع الاطّلاع في نهاية الرواية، أذ يمتلك قدرة عالية على كشف الذات الإنسانية بشكل عام، وقدرة

على رسم شخوصه ونحتها بصبر وبحيادية، بحيث يترك الحرية لشخوصه لتكون قادرة على محاورة القارئ دون تدخل منه، وربما لذلك تتمتع شخوصه كلها بقدرة فائقة على التأثير في القارئ، وانتزاع قدر كبير من تعاطفه معها، بالرغم من تناقض هذه الشخوص وتباين مواقفها ومواقعها، ووجهات النظر التي تتبناها. وقد حشد الروائي العوادين في هذه الرواية كل ما يراه ضروريا لإغناء روايته، وتمتين معماريتها.

إن أهمية " المثلث المقلوب"، لا تكمن، فقط، في أنها تعبّر عن رؤية الكاتب والروائي الواعي للواقع الذي اختفت فيه المبادىء والمثل فسقطت رموز كثيرة وانقلبت، ولكن تكمن في قدرة وابداع الكاتب على التأصيل، وعلى أن يخرج من مواقف معينة أفكارا مشبعة بالرؤى الفلسفية والسوسيولوجية، لذا يستحق من وجهة نظري البسيطة أن نطلق عليه لقب الروائي لقيمة هذه الرواية، كونها روايته الوحيدة، إذ أن هناك كثير من الروائيين جاءت شهرتهم من عمل روائي واحد، كأمثال الروائية (أميل برونتي) صاحبة رواية (مرتفعات وذرنج).

هذه الرواية تجسيد وجداني لمأساة البوشناق في دفاعهم عن الإسلام وهويتهم البوسنية التي حاول الصرب والكروات تجريدهم منها، ولولا ثباتهم بعد مذبحة (سربنيتسا) ونجاة البوسنيين بحفر النفق الذي أوصلهم إلى قوات الأمم المتحدة لما استطاع البوسنيون بقيادة (علي عزت) بيجوفيتش من تأسيس دولة البوسنة والهرسك الإسلامية الحديثة.

الهوامش:

1) مُحَمَّد ارفيفان توفيق يعقوب (العوادين)، مواليد 1960م، اربد، عضو هيئة إدارية في منتدى سماء الثقافة في عمّان.

المؤهلات العلميّة: دبلوم لغات من معهد سراييفو 1979م، دبلوم برمجة وتحليل نظم من عمّان 1983م، بكالوريوس تربية رياضية 1989م، من جامعة اليرموك، ماجستير ديموغرافيا الجامعة اللبنانية 1994م.

الأعمال المنشورة: كتاب (البنية السكانية والخصوبة لعشيرة العوادين)، رواية المثلث المقلوب. **انظر**: سيرة المؤلِف في رواية (المثلث المقلوب)، ص 227.

2) ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطونيوس، بيروت، منشورات عويدات، 1971م، ص 85.

3) شكري ماضي، ملتقى الرواية في الأردن، عبد الرحمن ياغي، رؤية نقدية للرواية الأردنية، منشورات جامعة آل البيت، 2001م، ص20.

4) نجود عطاالله الحوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب للروائي مؤنس الرزاز، وزارة الثقافة، ط1، 2009م، ص 7.

5) حديث للكاتب في ندوة " للأدب المقارن" في جامعة العلوم الإسلامية، للتعريف برواية (المثلث المقلوب) .

6) مُحَمَّد صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد: قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008م، ص 119.

7) عبد الرزاق بلاب، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي، ط1، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000م، ص23.

8) الرواية، ص 80.

9) عبـد الفتـاح الحجمـري، عتبـات الـنص البنيـة والدلالـة، (د.ط)، منشـورات الرابطـة، المغرب، 1996م، ص 148.

10) مُحَمَّد ارفيفـان عـوادين، روايـة المثلـث القلـوب، مكتبـة الطلبـة في اربـد، 2018م، ص172.

11) (1) انظر: الرواية، ص78، 80.

12) (1) عبـد الـرحيم جدايـة، تمثيلات الـوعي في روايـة "المثلـث" المقلـوب للروائـي مُحَمَّد ارفيفـان عـوادين، دراسـة قـدمت في حفـل توقيـع روايـة (المثلث المقلوب) في غرفـة تجـارة إربد يوم سبت 17 شباط 2018م، ص3.

13) المرجع نفسه، ص3.

14) المرجع نفسه، ص4.

15) مصـطفى التـواتي، فـن الروايـة الذهنيـة لـدى نجيـب محفـوظ، تـونس، مطبعـة تـونس، قرطاج، 1981م، ص83.

16) مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء، الإسكندرية، 2003م، ص9.

17) ياسـين النصـير، إشـكالية المكـان في الـنص الأدبي. دراسـات نقديـة، بغـداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1986م، المقدمة.

18) الرواية، ص 55.

19) الرواية، ص 64.

20) الرواية، ص 67.

21) الرواية، ص68، 70، 72،74،75.

22) الرواية، ص 56، 63.

23) الرواية، ص22.

24) (1) الرواية، ص 25.

25) (1) الرواية، ص 28، 29.

26) (1) الرواية، ص 102.

27) (1) الرواية، ص 103، 104.

28) الرواية، ص 110.

29) الرواية' ص 115، 116.

30) مصطفى التواتي، فن الرواية الذهنية، مرجع سابق، ص83.

31) انظر، سيزا القاسم، بناء الرواية مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985م، ص 28.

32) الرواية، ص 114.

33) الرواية، ص 9.

34) رشاد رشدي، فن القصة، ص20.

35) الرواية، ص 93.

36) الرواية، ص 11، 14.

37) الرواية، ص 36.

38) مُحَمَّد ارفيفان عوادين، رواية المثلث المقلوب، مكتبة الطلبة في اربد، اربد، 2018م، ص17.

39) الرواية، ص137- 143.

40) الرواية، ص47.

41) الرواية، ص 47.

42) الرواية، ص82.

43) الرواية، ص 58.

44) الرواية، ص 114.

45) الرواية، ص 122.

46) انظر: الرواية، ص 11، 19.

47) انظر: الرواية، ص 13،12،11.

48) الرواية، ص 86.

49) الرواية، ص 96.

50) الرواية، ص 137.

51) الرواية، ص 179.

52) الرواية، ص 180.

53) عبد الرحيم جداية، تمثيلات الوعي في رواية "المثلث" المقلوب للروائي مُحَمَّد ارفيفان عوادين، ص6.

54) الرواية، ص 124.

55) لسان العرب، مادة (سرد).

56) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة الكويتية، عدد 240، 1998م، ص 163-197.

تفاعل الزّمان والفضاء في رواية "شعلة المايدة" لمحمّد مفلاح

أ/ كوثر تامن

جامعة العربي التبسي / تبسة

tamenkaoutar1981@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2017/12/11

تاريخ القبول: 2018/04/27

ملخص:

تحاول هذه الدراسة البحث في فاعلية الفضاء والزمان في تكوين الحدث التاريخي في رواية " شعلة المايدة لمحمد مفلاح، وهو نص روائي كتب في الزمن المعاصر ليضع نفسه أمام رهان تحقيق الذات من خلال سياسة الرجوع إلى الأصل فضيلة. فهل نص " شعلة المايدة" الذي نحن بصدد معالجته يعد مجرد احتفاء بأمجاد الماضي والتاريخ الجزائري أم هو دعوة إلى إعادة النظر في هذا التاريخ واستفاء كل التجارب التي قد مر بها الفرد الجزائري في الفضاء والزمان؟.

الكلمات المفتاحية: *الرواية الجزائرية ؛ الزمان ؛ الفضاء ؛ التفاعل.*

Abstract:

This study attempts to study the effectiveness of space and time in the composition of the historical event in the novel "The Flame of elmayda" of Mohammed Mafellah, a novel text written in modern times to put himself in the trap of self-realization through the policy of return to the original virtue. His treatment is just a celebration of the glories of the past and Algerian history, or is it an invitation to reconsider this history and to avoid all the experiences that the Algerian individual has experienced in space and time?

Key words: *Time, Space, History, Algerian novel.*

تتمحور هذه الدراسة حول الكتابة الروائية في عصرنا الحالي، التي تعد متنفسا عن الذات في ظل الولوج إلى أحداث الماضي ومحاولة نبش حقائق الأصول، أصبح الروائي الجزائري المعاصر يبحث عن انتمائه إلى أصوله الدفينة في أغوار الماضي التاريخي، يحاول من خلالها صنع حاضره ومستقبله، كي لا ينسى أن هناك كيانا متأصلا فيه يسمى: **الانتماء إلى الوجود الجزائري**، والروائي

الجزائري "مُحَمَّد مفلاح" من ضمن العديد من الروائيين الذين سبقوه في إعادة، ومحاورة النص التاريخي بلغة السرد نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: مولود فرعون، ومُحَمَّد ديب، وآسيا جبار، وعبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار، من المتقدمين من كتاب الرواية الجزائرية وغيرهم... من الكتاب الذين أرادوا تقريب زمن الثورة التحريرية وزمن المعاناة الجزائرية للقارئ الحديث، و"مُحَمَّد مفلاح" وهو روائي جزائري من منطقة غليزان بالغرب الجزائري، حاول بدوره من خلال كثير من أعماله الروائية التي بدايتها كانت مع سنوات السبعينيات من القرن الماضي متأثرا بكتابات ثلة من الروائيين الجزائريين المذكورين آنفا، وعلى سبيل مواصلة الدرب في الاتجاه الروائي ذاته، أن يثبت أصالة وجوده من خلال إعادة كتابة التاريخ الجزائري، فبدأ بكتابة تاريخ الثورة الجزائرية في رواياته الأولى(الانفجار، وزمن العشق والأخطار، وخيرة والجبال..)، ليعود بعدها لكتابة معاناة الجزائري بعد الاستقلال في رواياته (الوساوس الغريبة، وعائلة من فخار، والكافية والوشام،..)، ثم عاد للتاريخ الجزائري القديم في روايته "شعلة المايدة" التي نستمد منها مادتنا العلمية لهذه الدراسة، حين يعرج الروائي في هذا النص الروائي على المجتمع الجزائري إبان الاحتلال الإسباني فيقرب للقارئ حقيقة هذا الزمان من عمر التاريخ الجزائري، وينقل لنا جانبا آخر من معاناة الشعب الجزائري مع نوع آخر من الاستعمار الذي لم يعهده القارئ في نصوص روائية أخرى كتبت التاريخ الجزائري وركزت على مرحلة الاستعمار الفرنسي، ونقل لنا زمنا ماضيا لم يعشه الإنسان المعاصر ولكنه يحاول معايشته مجددا من خلال الفعل السردي بإعادة الحياة للتاريخ وإحياء أحداثه السائرة نحو الماضي والمتجذرة في ذاكرة الحاضر، ليرصد جذور الانتماء ويغوص أكثر في أصالة كادت أن تمحى من ذاكرة الوجود والوعي الإنساني الذي داهمته معالم الحضارة وتشدق الزمن الزئبقي الذي لم يعد يصلح مقاما للبوح أو المحاورة.

نخلص من خلال تبني اقتراح " بول ريكور" لدراسة الزمن في الخطاب الروائي من حيث إيقاعه، أنه من شأنه أن يكشف لنا عن الطبيعة الزمنية للنص الروائي، من خلال عملية تأويلية للزمن والفضاء والتفاعل الحاصل بينهما، تستند إلى كونها علامات تبنى عليها العملية الحكائية حين ندخل النص إلى عالم المقاربة السيميائية التأويلية، أين تتم محاكاة الزمن التاريخي بالزمن الافتراضي الموجود في النص الإبداعي وتحويل الفضاء إلى زمن معيشي مثل فترة مهمة من تاريخ الجزائر العريق، هي عملية إعادة محاورة حقيقة الزمن والفضاء في حقيقة التاريخ عن طريق الفهم والتفسير والتأويل، وإعادة للواقع من خلال البحث في زمن وفضاء الحقيقة:" إذ يبدو أن كتابة التاريخ في صراعها ضد تاريخ الأحداث، والسردية في طموحها لتفريغ السرد من الزمن، لا يتركان سوى اختيار واحد: إما الوصف الزمني التتابعي أو العلاقات النسقية اللازمنية"[1]، فالرواية الجزائرية بلسان حالها كأي عمل سردي ناتج عن ذات مبدعة أراد من خلالها كتابها تقريب الحياة الواقعية للإنسان الاجتماعي كثقافة يتبنى معالمها ويمارس طقوسه الحياتية في متنها، محاولا دائما التخلي عن حقائق وجوده مع الآخرين وبهم، متناسيا ذاته وهائما في عوالم تخييلية تبنت الواقع كتاريخ وذاكرة قد أثبتت وجوده في الزمن الماضي، وكفاعل مستمر مع استمرار الحياة العادية للإنسان في حضوره الروتيني، وهو ما يشكل فرقا بين معالجة النص الروائي المكتوب في سنوات السبعينيات والثمانينيات والنص الذي يتعايش وزماننا هذا، فالفرق يكمن في مسار الانشغال الذاتي بالوجود مع الآخرين في تكوين الروح الجماعية والبحث عن الوعي الجمعي والوعي الفردي الذي شكله مع تبني الظاهرة الزمانية التي استهوت الأقلام المبدعة في ذلك الوقت وهي الثورة التحريرية.

ومن خلال المرور بمعالم الحضارة والتاريخ الذي يجمع الجماعة الإنسانية ضمن أعراف متفق عليها، تبقى الرواية في هذه الفترة رهينة الحدث التاريخي الذي كانت الثورة المظفرة محوره الأساس.

ونحن نعيد قراءة هذه الأعمال في زمن غير الزمن الذي كتبت فيه، وفي زمن أحداث تتغاير مع أحداث الزمن الذي نتعايش معه، نضع أنفسنا أمام انشغالات كثيرة منها: ما هي التأثيرات التي يمارسها زمن في زمن آخر؟ وما هي العلامات الخاصة التي يتركها الحدث التاريخي خاصة على الفضاء الوجودي سواء كان خاضعا لعالم الإنسان أو خاضعا لعالم الأشياء؟، هذه الانشغالات التي نرصدها من خلال هذه الدراسة ونحاول مقاربتها من خلال النص الروائي المختار لها.

إن حس انتماء الإنسان وتعلقه بأسس وجود الفرد في العالم مع ذاته أولا ومع الآخرين هو بالضبط عبارة عن صراع دائم غير مرئي بين علامات الوجود، أين تكون فيها الغلبة إما للفرد وبالتالي يمكن القول أن فعل الاغتراب قد سيطر على وجود الإنسان في مجتمعه وبالتالي يحصل التفكك الاجتماعي، أو للجماعة ويكون هناك تواشج بين الوعي الفردي والوجود الجماعي وهذا ما يهدف إليه الروائيون من خلال تبنيهم لزمن لم يعرفوا عنه إلا النزر اليسير، فكيف يستطيع الروائي أو السارد الذي لم يحضر تاريخا معينا ولم يعش زمنا معينا إقناع القارئ بفعلية وحقيقة وجود ذلك الزمن؟.

وظيفة الروائي الذي يعيد معايشة التاريخ بأسلوبه ومتاهاته السردية محاولا إقناع القارئ الدخول إليها والعيش فيها صعبة، لأنها تعيد الحقائق بصيغة تشبه إلى حد بعيد أو لا يمكن أن تشبه إلى ذلك الحد الحقيقة التي يسردها التاريخ في الزمان والمكان ويفرض التصديق بها.

I – رواية " شعلة المايدة ":

قبل الولوج إلى عالم محاورة النص السردي "شعلة المايدة" لمحمد مفلاح والبحث في مضامينه عن ماهيات الوجود ومعالم الانتماء، التي نقصد بها الوجود في الزمان والفضاء، والوعي بالانتماء الحقيقي لهما ما نشكل به الصورة الحقيقية للتاريخ، الذي لا يمكنه أن يعزل الزمن المعيشي عن الفضاء المعيش فيه حيث تكمن مفارقة الوجود الحتمي لتناسب الأمكنة وفعل الزمن بها وتناسب الأزمنة واختلاف الأحداث المرتبطة بتعدد الأمكنة المقرونة بها، نورد إطلالة موجزة لازمة لمختلف أبواب المتن الحكائي كما ورد في النص الروائي.

صدرت سنة 2010 عن " دار طليطلة " الرواية التاريخية للقاص والروائي الجزائري "مُحَّد مفلاح" بعنوان "شعلة المايدة"، بحجم (128 صفحة)، تناول فيها مرحلة هامة من التاريخ الجزائري وهي المرحلة التي تحررت فيها مدينة وهران سنة 1792م من الاحتلال الأسباني وتم ذلك تحت قيادة الباي "مُحَّد الكبير" وبمشاركة قبائل الغرب الجزائري وبخاصة طلبة زوايا ومدارس المنطقة، والرواية في شكلها العام مقسمة إلى خمسة عشر جزء كل جزء يحمل عنوانا: (**رؤيا الشيخ جلول، زيارة الخليفة الأكحل، هواجس طالب، حملة أوريلي، يوم الحراش، أفراح الجبل، الأحلام الجميلة، الدنوش الكبير، لقاء " الكاف الأزرق "، زلزال الخريف، وقائع وهران، رحلة الشيخ والطلبة، زمن البارود، المعارك الأخيرة، العودة**)، وكل جزء مقسم إلى مقاطع مرقمة: (1، 2، 3، ...):

- ✓ **رؤيا الشيخ جلول:**

جاء في بداية الرواية ذكر لرؤيا الشيخ جلول أحد شخصيات الرواية، وتنتهي رؤياه بتحديد المكان الذي سينتصر فيه الجيش الجزائري على الاحتلال الأسباني في نهاية النص الروائي، فما طلب النجدة في الحلم إلا طلب لتحقيق

الانتصار الذي كان على أعالي جبل المايدة: "... **لا تنسى أن تذكره بزيارة المايدة .. يا رجال الله .. النجدة .. النجدة ..** "[2].

تمثل هذه الرؤيا فيما يعتده "راشد" الفتى بطل الرواية، الأمل في الحصول على الحرية وانتهاء فترة الحزن والكرب اللذان يخيمان على مدينة وهران المحتلة من طرف الأسبان، كما تعد هذه الرؤيا إشارة من "مولى المايدة " الولي الصالح، لتحرير الأرض والناس.

بعد سرد هذا الحلم مباشرة، يبدأ الكاتب في الحديث عن معاناة أهل منطقة "مينة"، لم تكن فقط معاناة استعمارية فقط بل حتى من حكامها أيضا يقول الروائي: "**لا تحدثني عن الأغا الجلودي، إنه وحش لا تهمه إلا جباية الضرائب أما تحرير وهران** ... "[3]، وفي هذا المقطع أيضا: "... **بلكابوس قائد جشع وجبان، منذ اللحظة التي استقر فيها بحصن زمورة لم يغامر بزيارة دواوير الغابة إلا رفقة الحامية التركية**"[4]. وعائلة " راشد " بسيطة، لها جذور تمتد إلى جده "الهاشمي الأعرج" الذي عرف ببسالته في الجهاد، أما أبوه الحاج الطاهر فهو يعاني مرضا في ظهره الذي أقعده عن المشي وعن الجهاد، ولكنه دائم الوصاية لولده "راشد" بالجهاد ومواصلة درب العلم لأجل تحرير مدينة وهران، ليكون خير خلف لخير سلف.

في هذا الجزء الأول من الرواية، يدور حوار بين شخصيات ثلاثة هي: "راشد" وأبوه "الحاج الطاهر" وعمه "الحاج يحيى" اللذان يسردان لراشد بعض ذكرياتهما التي ترجعنا إلى زمن مضى قبل أن تبدأ أحداث الرواية، في مجملها أحداث تاريخية عن تاريخ والدهما "الهاشمي الأعرج"، والعرج هنا صفة ألصقت به منذ أصيب به، عرف " الهاشمي الأعرج" ببسالته في الجهاد والحث عليه بكل السبل على الرغم من إعاقته فقد بقي كذلك حتى وفاته، لقد شهد تحرير وهران

من الغزو السابق للأسبان، وها هو حفيده "راشد" بات الجهاد وتحرير وهران هوسا بالنسبة إليه، كيف يصبو إليه ويحققه ؟.

"راشد" شخصية تحب التفكير والتأمل، فهو يقصد عدة أماكن بعيدة عن مقر قبيلته ليجلس تحت شجر البلوط ويتأمل الأراضي حوله والجبال والحقول والمزارع والأشجار، من جهة أخرى يحمل في قلبه بالإضافة لحب وطنه ومنطقته حبه لابنة خالته "يمينة السمراء" وأراد الزواج منها، لكن والده يعارض هذا الزواج، ربما لأن والدها "قدور العزام" يشتغل مشعوذا دائم البحث عن كنوز منطقة مينة، أو للعراك الذي دار بين "قدور العزام" و"الحاج يحيى" وكأنه مازال يفكر في الثأر لأخيه، هذا العائق جعل "راشد" دائم القلق لكنه يرجئ الأمور إلى الله عز وجل، وإلى الصبر لأنه مفتاح الفرج.

- ✓ **زيارة الخليفة الأكحل:**

في يوم الاثنين من شهر جوان عام 1772 م، كانت زيارة الخليفة "الأكحل" لمنطقة زمورة، اتجه راشد نحو مكان الاستقبال ليشهد هذا الحدث، فالخليفة كان يعطف على والده .

استقبل "مُحَمَّد بن عثمان" بحفاوة من قبل سكان المنطقة، وخطب فيهم مشجعا وحاثا إياهم على الجهاد ومقاتلة الأسبان وتحرير أراضي الوطن من الاحتلال مذكرا إياهم بأمجاد أجدادهم الذين ضحوا بالنفس والنفيس لأجل هذه الأرض ولأجل عزة وكرامة الشعب الجزائري، منوها بقوة العدو وأنه لا يجب الاستهانة به وإعداد العدة المناسبة لمحاربته.

هذا الحدث المهم، لم يقعد عنه أبو "راشد" "الحاج الطاهر" فقد طلب من أخيه حمله على بغله وحضور هذا الاستقبال، فكانت له محاورة مع الخليفة الذي أشاد بدور والده "الهاشمي الأعرج" في الجهاد واستماتته في القتال، لكن "الحاج

الطاهر" لم يكن يقلقه الاحتلال فقط بل وحتى الضرائب التي أنهكت كاهل السكان، إلا أن شيوخ المنطقة أجلوا كلامهم في هذا الشأن إلى وقت آخر، لكن الشيخ "الحاج الطاهر" بقي قلقا على هذه المسألة.

✓ **هواجس طالب:**

في يوم جميل من فصل الخريف، هم راشد بمغادرة بيته إلى مدرسة مازونة (مدينة مازونة تابعة اليوم إلى مدينة مستغانم بالغرب الجزائري، مدينة عتيقة عرفت منذ القدم بأنها مدينة العلم والعلماء)، ليكمل دراسته ويواصل درب أجداده العلماء، فجده الكبير "عبد الحق" كان قاضيا على تلمسان، لكن أباه وعمه لم يكملا هذه المسيرة، فكان أمل "الحاج الطاهر" أن يواصل "راشد" درب العلم الذي ضيعه هو وأخوه "الحاج يحيى"، ترك "راشد" أمه خائفة عليه، وقد أوصته بالحذر في رحلته والاعتناء بنفسه، بعد توديعه لأبيه الذي شجعه على طلب العلم، فهو حافظ للقرآن الكريم قبل بلوغه العاشرة من عمره وذكي، ويستطيع أن يكون عالما مثلما كان جده "سيدي عبد الحق" الذي تولى القضاء والإفتاء بمدينة تلمسان، وكان من تلاميذ زاوية "سيدي عبد الرحمن الثعالبي".

استقر "راشد" بمرقد مدرسة مازونة لكنه ظل مشغول البال مفكرا في والديه وفي "يمينة" التي لم يخبرها برحيله ولم يودعها، لقد جاب مازونة وأحياءها وتعرف عليها من خلال زياراته ومن خلال ما تحدث به "مُحَمَّد الشلفي" الذي كان لسانا تاريخيا للمنطقة سرد له جل تاريخها العتيق.

رغم وجود "راشد" بمدرسة مازونة إلا أن هواجسه التي خلفها وراءه لم تفارقه: تفكيره بكيفية تحرير وهران ومتى يكون اليوم الموعود؟ ووالديه و"يمينة" وماذا سوف يكون موقفها حياله وهي التي كانت تنتظر الصيف ليتزوجها.

✓ **حملة أوريلي:**

شكل هجوم الأسبان خطرا محدقا بسواحل مدينة الجزائر، فقام الباي "إبراهيم" بتشكيل جيوش مؤلفة من عناصر الجيش بالإضافة إلى المتطوعين المجندين، ومنهم طلبة مدرسة مازونة وقد تجند "راشد" لتلبية نداء الوطن بحماس.

✓ **يوم الحراش:**

في يوم الجمعة 30 جوان 1775م، وصل الأسطول الأسباني المرسى القريب من الضفة الشرقية لوادي الحراش، انهزم العدو الأسباني في "يوم الحراش" الذي شهده "راشد وزملاؤه، مخلفا 8000 قتيل والعتاد الحربي، واحتفل سكان الجزائر بهذا النصر رغم بعض الخسائر التي خلفها الاعتداء: 300 مجاهد جزائري استشهدوا في هذه المعركة.

كان "راشد" أشد الطلبة فرحا بانتصار "يوم الحراش"، وعاد مع الجيش إلى معسكر وشهد احتفالات سكان المدينة بمحاربيها الأغوار، وقرر العودة إلى الدوار.

✓ **أفراح الجبل:**

استقبل "راشد" بعد عودته إلى الدوار بفرح كبير، حدث شيوخ الدوار كثيرا عن حملة أوريلي التي شهدها، وجد يمينة قد تزوجت من آخر، وحز ذلك كثيرا في نفسه، فتح كتاب الدوار وبدأ في تعليم الصغار، وأخيرا أعجبته "مهدية" ابنة عمه ووافق على الزواج بها، وكان عرس "راشد " من مهدية"، وها هو ينتظر مولودا، لكنه أمر من قبل والده بالذهاب إلى مدينة معسكر كما ورد له ذلك في حلم رآه.

✓ **الأحلام الجميلة:**

رغم مرض "الحاج الطاهر" إلا أنه فضل سفر "راشد" على بقائه لمساندته في مرضه وعجزه، بل وشجعه على ذلك، خاصة بعد تولي "مُحَمَّد بن عثمان"

منصب الداي كما كان يتمنى "الحاج الطاهر" وحين وصوله إلى المسجد الأعظم بمعسكر عين ناسخا في مكتبة المدرسة المحمدية التي كان يديرها "الشيخ الجلالي" بأجر عشرة ريالات، وأصبح يعرف بالنساخ.

✓ **الدنوش الكبير:**

اختير "راشد" لمرافقة "الدنوش الكبير" (الدنوش: ضرائب متنوعة موسمية تقدمها البايلكات لدار السلطان): " **لم أر في حياتي مثل هذه الرحلة العجيبة، أصبحنا نعيش حلما جميلا.** "[5]، عرف "راشد" في طريق رحلته بأنه رزق بولد سماه جده "الهاشمي الصغير" على اسم الجد "الهاشمي الأعرج"، أصبح حلمه الآن منصبا على زوجته وولده وأبيه، كيف يوفر المال ليشتري حمارا ليستطيع أبوه التنقل عليه، كيف يوفر المال ليبعث أباه للحج، حضر "راشد" استقبال الآغا للباي، أين لاحظ الاختلاف الشاسع بين ما يعيشه علاة القوم وما يعيشه القوم من حياة مزرية ترهقها الضرائب والفقر والمرض والجهل والتخلف، سجل "راشد" بعض أحداث "الدنوش الكبير" حيث اكتشف بعض الحقائق التي كان يجهلها.

✓ **لقاء " الكاف الأزرق ":**

أصبح مشكل الضرائب يشكل هوسا لدى القبائل خاصة بعدما شدد الأتراك الخناق وأصبحوا يطلبونها كل ستة أشهر، نصبوا خيامهم بناحية "الكاف الأزرق"، فالمنطقة تعاني من الجفاف لأعوام متتالية، هذا الضغط ولد الانفجار، حيث هاجمت قبيلة "فليتة" حامية الأتراك بالكاف الأزرق، حرك هذا الموقف الباي "الأكحل" من مقره نحو منطقة "الكاف الأزرق"، الأهالي يرون أن هذه الضرائب غير شرعية، ونظام الأتراك قائم على التمييز بين القبائل، في لقاء الباي مع المشايخ وعدهم بتحرير وهران والعمل على دفع الجهاد نحو الأمام، هذا الخبر

أفرح الحاضرين، وقد أعفاهم من بعض أعباء الضرائب مما طمأن شيوخ القبائل، أما "راشد" فبعد طلاق "يمينة" ذات الثلاث بنات، فإنه قرر العودة إلى معسكر ثانية، فلم يعد يتحمل الحياة بالدوار .

✓ **زلزال الخريف:**

زلزال وهران، سبب هلعا كبيرا وخاصة لدى "راشد"، لكن الشيوخ اعتبروه إشارة لفتح وهران وطرد الأسبان منها ،هذا الكلام أفرح " راشد " كثيرا.

في قصر الباي "مُحَمَّد بن عثمان" جرت محاورات ومناقشات حول تحرير وهران بين الباي وشيوخ القبائل، وقد حضر "راشد" هذا الاجتماع وشهد تحمس الشيوخ للجهاد، وأعلن الجهاد.

✓ **وقائع وهران:**

تطوع راشد في جيش البايليك، والتقى ببعض رجال قبيلته الذين طمأنوه عن أحوال عائلته، وانتقل الجيش إلى وهران، أخفق الباي في السيطرة على المدينة لعدم حنكة الجيش وتمرسه وعاد إلى معسكر لكنه عزم على معاودة الجهاد والقتال وتحرير وهران .

فكر الباي في استغلال "جبل المايدة" في حصار وهران، ودعا كل الطلاب للمرابطة في "جبل المايدة"، وكذلك فعلوا، وتم توقيف التدريس في جميع مدارس وكتاتيب البايليك، لمواصلتها في الرباط[6] على "جبل المايدة".

✓ **رحلة الشيخ والطلبة:**

بمقتضى رسالة من الباي إلى الشيخ " أبي طالب " تتضمن دعوة الطلبة للمشاركة في رباط إيفري، حيث يمكنهم متابعة دروسهم، وفي الوقت نفسه يمارسون واجبهم نحو وطنهم بالجهاد في سبيل الله، لبى الشيخ والطلبة النداء

وكانت رحلتهم إلى "جبل المايدة"، وتم استقبالهم بحفاوة من قبل الباي في مدينة معسكر، الذي قابل الشيخ " أبا طالب " بالعناق الذي أثار مشاعر "راشد".

✓ **زمن البارود:**

بفضل حنكة الشيخ " أحمد بن هطال " كاتب الباي، تم تأمين السلاح بشرائه من الإنجليز الذين رفضوا عرض الأسبان باستبدالهم منطقة جبل طارق بوهران، هذا الخبر أفرح الباي الذي شعر أنه استرجع أخيرا مدينة وهران.

قام الباي بالإشراف على الرباط من خلال رسائله للشيخ "الجلالي" الذي وقف على الاستعدادات الحربية وغيرها للطلبة الذين كثر عددهم في الرباط، حيث ضيقوا الخناق على الأسبان في وهران ولكن نفاذ الذخيرة ولجوئهم إلى الحجارة أدى إلى استشهاد بعضهم من بينهم الشيخ "الطاهر بن حواء" قاضي القضاة، حز استشهاد الشيخ الجليل كثيرا في نفس "راشد" الذي راح يحلم أحلام اليقظة بأنه يحرر وهران ويقتل الأسبان واحدا واحدا، ليظهر له الباي مناديا إياه "شعلة المايدة".

✓ **المعارك الأخيرة:**

طلب الأسبان الصلح من الباشا، الذي راسل الباي ليأخذ رأيه في هذا الأمر، حيث رفض فكرة الصلح إلا بعد تحرير وهران والمرسى الكبير، لكنه امتثل لأوامر الباشا في التريث وبعث بخبر إيقاف القتال للطلبة بالرباط.

لم يمتثل الأسبان لشروط الجزائر، فبعث الباشا برسالة للباي يطلعه فيها على الأخبار، فأمر الباي بالاستعداد للهجوم على العدو، وتم فعلا الهجوم بوضع المدافع على "جبل المايدة" لكن طلب الهدنة حال بينه وبين النصر فرجع الباي إلى معسكر، لكن الباشا رفض الصلح إلا بعد خروج الأسبان من أرض

الوطن، وتم الانسحاب في التاسع من شهر ديسمبر 1791م، وانتهى الانسحاب سنة 1792م.

✓ **العودة:**

عاد الباي إلى وهران المحررة، وفيها استقبل بحرارة شديدة، أمر برفع أعلام على أبراج المدينة وعلى "جبل المايدة" الذي انطلقت منه شعلة المدافع، حمد الله على النصر المبين، قرأ "راشد" تهنئة طلبة الرباط أمام الباي، واستقر في بيت متواضع مع صديقه "مُحَمَّد الشلفي"، ثم بعدها عاد إلى الدوار، وجد أباه قد توفي، بكاه بحرقة، وساند أمه في محنتها، أخذ "راشد" عائلته ورحل بها إلى وهران.

على تعدد الحضور الاسمي الذي نلحظه في شخصيات الرواية إلا أن الكثير منها تمت الإشارة إليه دون أن يكون له فاعلية أو فعل في سير الأحداث، مثل شخصية: لخضر- صالح- والكثير من أسماء العلماء والصالحين الذين تم رصدهم في المتن الحكائي ولم يأت ذكرهم إلا على سبيل الحشو في كثير من الأحيان أو سبيل تزويد المعلومات للتعريف بشخصيات أخرى ويمكن تسميتها بالشخصيات الومضة، وهذا نرجعه إلى أن الروائي "مُحَمَّد مفلاح" وهو يبدع رواياته ينشغل في الوقت ذاته بالكتابة التاريخية، فهو مهتم بالتاريخ العريق لمدينته "غليزان" التي تزخر بالكثير من الأحداث التاريخية التي شهدتها المنطقة والجزائر ككل منذ العهد الفينيقي والاحتلال الروماني، والاحتلال الوندالي، والبيزنطي، والفتوحات الإسلامية، إلى الرستميين والإدرسيين والأغالبة، وإلى الدولة العبيدية الفاطمية والزيدية والحمادية والموحدية إلى الزيانية ثم الاحتلال الإسباني الذي تدور حوله وقائع رواية "شعلة المايدة" أثناء الحكم العثماني فالاستعمار الفرنسي الذي يعد آخر استعمار شهده الوطن الجزائر.

فهذه النكسات كلها كانت لها أثار جسيمة على الفكر والشخصية الجزائرية من حيث البناء والتطور حتى مرحلة ما بعد الاستقلال، التاريخ الذي صنع الذات الجزائرية تاريخ قاس، لا مفر منه، يلاحق الوعي والوجود الذاتي في كل زمان وفي كل مكان، فالماضي بالنسبة للكاتب هو ذاكرة لا تنأى عن شعوره بالوجود، لا يتصل به بإرادته أو بغيرها، فيدعم اتصاله بالوجود ويحاول أن يثبته بأسباب الوجود في العالم، في الفضاء والزمان معا، فكيف يثبت هذا الوجود؟ وكيف يعلن انتماءه من خلاله؟

II – الفضاء / مبدأ الوجود ومنتهى الانتماء :

باعتبار الفضاء يمثل ذلك المفهوم الواسع الذي يشمل توسعا في دلالات المكان بكل اختلافاته، وامتداد دلالاته إلى أبعد من الحدود الجغرافية للمكان، لهذه الميزة التي يتميز بها مصطلح الفضاء كظاهرة لها وجودها في العالم، تكون له أولوية الاستعمال، كموضوع مشكل للبنية النصية في النص السردي للروائي "مُحَمَّد مفلاح"، والبحث عن الفضاء من هذا المنطلق، هو بحث عن الوعي بظاهرة الفضاء وحركيتها ومركزيتها داخل التجربة السردية للكاتب، كظاهرة خارجية تشكل أو تساهم في تشكيل الوعي بالتجربة الداخلية له. فإلى أي مدى يمكن للفضاء كمكون نصي بارز في التجربة السردية أن يكون وعيا بالتجربة الإبداعية، كذاكرة وهوية و وجود، وكوعي ثقافي واجتماعي، أو كحلم يبحث عن مثاليته الضائعة بين أكوام الدلالات المختلفة التي يحملها الفضاء ؟

تتعدد صور المكان في الفضاء السردي في رواية "شعلة المايدة" للروائي "مُحَمَّد مفلاح"، وصور المكان الواردة في متن العمل الإبداعي للروائي ترتبط أكثر ما ترتبط بالمكان الطبيعي، والمقصود بالمكان الطبيعي ذلك المكان الذي يشكل جزء من المحيط والبيئة التي يتفاعل معها الإنسان ويتأثر بها ويؤثر فيها، فالمكان

هنا يتمثل في الأمكنة الطبيعية: الأرض، البحر، النهر، السهل، الجبل، الاتجاهات، الكواكب (الشمس، القمر، النجوم)، وكلها تعبر عن المكان المحدود، الذي من خلاله يمكن للذات / الإنسان أن يحس بهذا الوجود المكاني، وأن يحاول تحقيق ذاته من خلال تفاعله معه و(فيه)، والأمكنة بهذا الحضور تختلف في طبيعتها وتكوينها الجيولوجي كظواهر طبيعية، فالأمكنة: " بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق والانفتاح والانغلاق"[7].

تتعدى صفات الاتساع والضيق، والانفتاح والانغلاق حدود جغرافية المكان وماديته، إلى البعد الدلالي الذي يمكن أن تكونه علاقة المكان بمكونات نصية أخرى كالأحداث والوقائع، وغيرها من الأشياء سواء التي تنتمي ماديا إلى المكان، أو تلك التي يكسبها المكان وجودا في العالم وفاعلية في صيرورة الحدث.

من هذا المنطلق الذي يقتضي الربط بين مادية المكان والفضاءات الدلالية المسندة إليه والتي من شأنها أن تحدد حركيته في أداء الدور المنوط له ضمن العمل الأدبي، يمكن طرح التساؤل: إلى أي مدى يمكن اعتبار الحضور المكاني في رواية " شعلة المايدة "، يعبر عن بؤرة تتحرك ضمنها وبموجبها الأحداث النصية ؟، وإلى أي مدى يمكن للمكان أن تكون له الفاعلية ليصبح عنصر تأثير في حركية النص، ومنتجا للدلالة النصية التي يتشكل منها الوعي به، والوعي بالمكان كظاهرة حاضرة في النص: "بالمعنى الذي لم يعد معه مجرد عنصر تكميلي مقحم، بل أضحى حضورا كاملا في النص"؟ [8].

يمكن أن نختصر حضور المكان في رواية " شعلة المايدة " ضمن الحضور التاريخي للمكان، فباعتبار الرواية تتحدث في مجملها عن أحداث تاريخية تحركها من جهة شخصيات مبتكرة من العالم التخيلي للكاتب وأخرى تاريخية حاضرة

ضمن التوثيق التاريخي لأحداث المناطق المذكورة في المتن الحكائي، فالأمكنة تتحدد في هذا المتن ضمن ما يسمى " الواقع "، ويمكن اختزال حضور الفضاء، بقصدية وجوده الصريح والمقصود من خلال جعله تأكيدا فاعلا في تأصيل وجود الحدث وموثقا فاعلا لزمن هذا الحدث، وبالتالي يعكس المكان ثقافة التاريخ التي يمتلكها الكاتب من جهة وتاريخ الثقافة التي يمتلكها القارئ من جهة ثانية، فالأمكنة مثل: " مازونة . معسكر . وادي مينة . غليزان . الكاف الأزرق، ..." وغيرها من الأمكنة المذكورة في المتن الحكائي تعبر أولا وقبل كل شيء عن الكينونة الحقيقية والكيان الأصيل للوجود المكاني، فنلاحظ أن حضور المكان الجغرافي له فاعلية كبيرة لأنه محور الأحداث وصيرورتها وسيرورتها من أول النص السردي إلى آخره، فالهاجس الذي جعل الأحداث تتوالى وتتقدم هو "تحرير وهران"، وما وهران إلا مكان جغرافي محدود المعالم، وبالتالي تتكشف لنا هوية المكان من بداية الأحداث إلى خاتمتها، فالفضاء الجغرافي الذي يحضر في النص يشكل ماهية المكان، وهي متتابعة من بداية العمل السردي إلى نهايته.

1 . الفضاء / المدينة بؤرة الانتماء:

لقد استأثر الفضاء / المدينة الكثير من الأقلام سواء النقدية أو الإبداعية، والمدينة: "بالصيغة التي نعرفها حاليا، هي ظاهرة أوروبية المنشأ على اعتبار قيامها على قاعدة مادية متمثلة في الثورة الصناعية وثورة المواصلات."[9]، فالمدينة العربية وإن تشابهت مع نظيرتها الأوروبية فمنشأها خاضع لبعض الظروف التي أدت إلى تكوينها: منها السياسية، ومنها ما كان نتيجة للاستعمار.

كان لهذه الظاهرة الاجتماعية صدى واسعا في كتابات الأدباء، وذلك راجع إلى الاختلاف البيئي الذي يمثل مكان مولدهم حيث ينتمي أغلبهم إلى البيئة الريفية، وانتقل أغلبهم كذلك إلى بيئة مغايرة تماما هي المدينة، حيث عاشوا

وأنتجوا جل إبداعهم هناك، وتلك المفارقة المكانية انقلبت على الشعور النفسي لهؤلاء، فكثير: "من الاحباطات التي يحس بها ساكن المدينة إنما هي نتيجة صراع سياسي بين القيم: بين الذات والمجموع، بين الحرية والسلطة، بين التنافس الحاد والمحبة الأخوية ... إلخ، وأن الفرد يحس أن قيما عزيزة على نفسه قد تحولت عن طبيعتها. وفي النفور من هذا الوضع يحاول المرء أن يجد لنفسه مهربا أو مسربا، وإذا كان ساكن المدينة يحس بذلك كله فإن المهاجر إليها من الريف لا يملك إلا أن يكون إحساسه به حادا طاغيا."[10]، وذلك ما نحسه في متن النص الروائي: ذلك الصراع بين الذات والمجموع (راشد وصراعه مع عائلته لأجل يمينة ابنة خالته)، بين الحجة والسلطة (صراع أهالي القبائل وشيوخها والبايات والداي من أجل تحرير وهران).

يستعيد الكاتب بتعرضه في نصه الروائي "شعلة المايدة" علاقات كانت محض جدال في جل الكتابات النقدية التي تناولت الريف والمدينة بالاهتمام والدراسة، وبروز هذه الأفضية في أغلب كتابات الأدباء سواء شعرية كانت أو سردية، حيث لم يستطع جلهم التخلص من حس الانتماء الريفي، الذي ترعرع داخل مشاعرهم وخرج في كتاباتهم يذم ساخطا على المدنية شغوفا للعودة إلى موطن الأصالة، فالريف: "مجتمع تسوده العلاقات الأولية حيث الأفراد معروفون للجميع، وتقوم فيه الاتصالات والتفاعلات الاجتماعية بين الأفراد على أساس البعد أو القرب، وأهل الريف أكثر تجانسا، ولهم خصائص نفسية تميزهم عن الحضريين، كالتمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعي والعرف، وهم أكثر إيمانا بالقضاء والقدر(...) .. وكل ذلك نقيض لخصائص المجتمع المديني الذي يبرز الفردية وسرعة التحرك الاجتماعي وعدم التجانس وتمزق العلاقات الروحية."[11]، و"مُحَمَّد مفلاح " من منبر النص الذي كتبه، يحاول أن يوجد علاقة رابطة بين المدينة والريف، حيث جعل من الريف القاعدة الأساس التي

كونت المدينة المهزومة المستعمرة التي لم تستطع فك قيدها بانتمائها إلى الآخر وليس للأنا الأصيل (الريف)، فنلاحظ من خلال أحداث الرواية تلك العلاقات التي يفرضها الكاتب منذ البدء بإلغاء هوية المدينة (وهران) التي ذكر أنها لا تعاني إلا من سيطرة الاستعمار واحدا تلو الآخر، وأن من يقوم بتحريرها هم سكان القرى والمداشر والدواوير والقبائل التي تسكن الخيام، ولا تسكن القصور والبيوت، وهنا يجعل الروائي الفرق واضحا في ميولاته الشخصية للريف وتفضيله عن جو المدن، على أن هذه النظرة الاستعلائية للريف لا تعطيه مكانته المرموقة فهو في نظر الكاتب يبقى ذلك المكان البسيط الذي يعج بالفقر والمرض (مرض الشيخ الطاهر وعدم قدرته على العلاج ولجوئه إلى الشيخ عباس)، والجهل الذي يسود الريف (أطفال الدوار يتغيبون على الدوام عن الكتاب لانشغالهم بالرعي أو الحرث).

حتى أننا نلاحظ هذا الفرق عندما خرج "راشد" من دواره واتجه إلى مدينة مازونة ليطلب العلم ويكمل دراسته، فقد لاحظ فرق المعيشة ومستواها المتدني بين الدوار والمدينة، فأبدى تعجبه بين المستويين .

هذا النقص الموجود بين الحياتين (في المدينة والريف)، جعل الكاتب يميل إلى جعل المدينة أقل شأنا من الريف، مدينة مكسورة محتلة، مستعمرة، أما الريف فيتمتع بالحرية والعزة والإباء، هذا لا يعني أن الأرياف لم تتعرض للاحتلال، ولكن الكاتب أراد أن يخرج هذه الصورة الفضائية على هذا الشكل حتى يتسنى له أن يعطي الريف مكانته التي يستحقها، فهو بالنسبة إليه الأصل والمدينة هي الفرع، وهذا ما نلحظه في نهاية الرواية وختامها حين يقول: "... **سمعت أن الباي طلب من الجميع المساهمة في تعمير وهران، قال له راشد باسما: – اشتقت إلى رؤيتكم. وقال له الحاج يحيى ناصحا: – خذ عائلتك وارحل بسرعة. وهران في حاجة إلى أمثالك، وفي صباح الغد وبعد زيارة المقبرة،**

ركبت سكينة ومهدية بغل مُحَمَّد الشلفي، أما راشد فقد ركب بغلة عمه ... وهم يودعون العائلة الصغيرة التي تحركت صوب وهران."[12].

في هذا المقطع تحدث المفارقة، فبعدما كان الريف في متن كل الرواية هو الأقوى والأثبت، صار مهتزا وخاوي الوفاض لا يصلح أن يكون موجودا على خارطة الفضاء الروائي، فالنصيحة التي قدمها العم وهو الأكبر سنا والعارف بأمور الدنيا وحقيقتها، تتمثل في ترك موطن راشد: الريف والاستقرار في المدينة، وقد لزم نصحه عبارة "بسرعة"، والسرعة هنا زمانية، أي قبل فوات الأوان، فالفترة ما بين عودة "راشد" للدوار وأمره بالعودة إلى المدينة قصيرة جدا، ولم يتسن للكاتب حتى أن يطيل أمدها، وبالتالي العودة التي يتحدث عنها الكاتب في النص والتي عنون بها المقطع الأخير في حقيقتها عودة إلى المدينة من جديد وهي عودة مفتوحة، فالكاتب لم يذكر منها إلى البداية وهي حين همّ "راشد" رفقة عائلته بالرحيل من الريف والعودة إلى المدينة لتعميرها، فالكاتب يريد أن يثبت أن سكان المدن والحواضر ما هم إلا هؤلاء الريفيون النازحون إليها وأن المدينة لا تختلف عن الريف إلا بمكانها الجغرافي ليس إلا.

ظهر الفضاء في رواية "شعلة المايدة" منتصرا في بعض أجزاء الرواية، مهزوما في أجزاء أخرى إلا أن هذه الهزيمة لم تكن نهائية وحاسمة، فقد انتصر الفضاء من جديد في آخر الرواية عندما طلب تعمير المدينة المنتصرة المحررة .

III – الزمان / بؤرة الوجود:

يشغل الزمان أهمية وقيمة في تحديد معنى الوجود، الوجود في العالم بعيدا عن تعدد مفاهيمه الفكرية والفلسفية، ويكون التركيز على الوجود من حيث علاقته وارتباطه بالذات أو الأنا وحضورها في العالم. وقيمة الوجود تتعلق بالعلاقة التي تنشأ بين الذات والمكان، وبين الذات والزمان، وذلك ما يشكل المقصدية

التي تفرز عنها التجربة الذاتية، وهي في أصلها تجربة في الزمن ومعه، على نطاق تحديد فعل الوجود وتفاعل الموجودات ضمن هذا الفعل.

نحاول في مقاربتنا للزمن في العمل السردي أن نبتعد عن كل المفاهيم والمصطلحات التي غامر بها الكثير من المهتمين بدراسة الجنس السردي من ناحية تركيب الزمان والفضاء، حيث تتداخل مفاهيم الزمان بين الخطاب والقصة والحكاية والسارد والمسرود له والراوي والشخصيات وما يتعلق بذا وذاك من تداخل فنجد أنفسنا في متاهات زمانية لا منتهية تتداخل فيها الأزمنة الطبيعية بالذاتية والإنسانية إلى أبعد حدود حتى يتشدق النص السردي بين هذه العوامل المتشابكة حينا والمتفرقة أحيانا أخرى، ولهذا السبب قمنا باختيار آلية لإجراء مقاربة زمنية للنص السردي " شعلة المايدة " لـ "مُحَّد مفلاح"، للوصول إلى وعي النص بالزمن كظاهرة عينية بارزة في أحداثه، وظاهرة خطابية استغلها الكاتب لإيصال رسالة ما إلى القارئ.

علاقة الذات بالزمان تثبت وجودها الفعلي على نطاق داخلي: (الوجود بالذات وللذات)، وعلى نطاق خارجي: (الوجود الاجتماعي للذات الذي يربطها بالآخر)، فلا يمكن تحديد الوعي بالزمان إلا في نطاق توسيع العلاقات بين الذات والمجتمع، الذات كفعل وعي بالأنا في محيطها المفرد، وعلاقتها بالمحيط الجماعي الذي تشترك معه في بلورة وتحقيق فعل الزمن، الذي يمكن تحقيقه على مستوى الوعي الذاتي في تواصله مع الوعي الجماعي.

الوجود الأصيل: "هو الوجود مع الآخرين وبهم ومن خلالهم، عالم الآخرين الذين عاشوا ويعيشون وسيعيشون معنا على ظهر هذا الكوكب وينقلون تجاربهم لنا."[13]، هذا يعني أن تحقيق فعل الزمان لا يرتبط باكتشافه في مركزية الذات فقط بل وفي علاقتها مع الآخر، في علاقتها بحركيته التي تدرك من خلال

التحولات التي تطرأ على التفاعلات المختلفة بين الوعي الذاتي للتجارب وتجارب الوعي عبر حدوده المختلفة: (الماضي/ الحاضر/ المستقبل)، والتي تتعلق بمتغيرات وجوده في العمل الأدبي، والوعي الذاتي بهذا الوجود، فالزمانية حسب تصنيفها هي على نوعين: "الأولى زمانية الوجود في العالم مع الآخرين، والثانية هي الزمانية العميقة التي يكمن مضمونها في محاولة حل لغز الموت والأبدية"[14]، فالزمان علاقة صراع بين التشبث بالوجود والفناء الذي يطارد هذا الوجود ويعرقل مساره نحو الأبدية المنشودة ضمن مغامرته نحو المجهول. والسؤال المطروح هنا: باعتبار العمل الأدبي المقدم من لدن الكاتب "مُحَمَّد فلاح" هو تجربة تمثل وعيا كامنا في الزمن، فكيف يشكل الزمان وعيا في العمل الأدبي؟ وإلى أي مدى يشكل الزمان في النص وعيا بالوجود الذاتي، ووعيا بالآخر؟

الزمن في رواية "شعلة المايدة" من حيث خصوصيته وإيقاعه، تبعا للتقنيات الحكائية، يمثل خطاب الرواية الذي يتحدث عن أحداث تاريخية، فعنصر الزمن يشكل مركزا فاعلا في تطور وسير أحداث الرواية، التي تعتمد على الزمن في استمراريتها والتتابع الحاصل في متن الأحداث يستند إلى وجود الزمن المتتابع، سواء كان هذا التتابع مستمرا نحو المستقبل أو منتقلا إلى غياهب الماضي السحيق، دونما أن نربط هذا الزمن بزمن القارئ الذي يختلف عنه تماما، فتاريخانية الأحداث تجعل زمن الخطاب بعيدا كل البعد عن زمن التلقي.

إن الرواية الحديثة تسعى من خلال خطابها إلى إلغاء إمكانية تطابق زمن القصة مع زمن الخطاب، فإذا ما وجدنا رواية يوحي فيها سرد الراوي بتطابق نظام الزمنين، فلا نلبث نشهد المفارقة قائمة بينهما، وذلك حين يقطع الراوي سرده الماثل لمبدأ السببية الزمنية، ليعود إلى سرد وقائع سابقة لزمن القصة، أو أن يقفز مستبقا الأحداث، فيتسنى للقارئ الاطلاع على ما لم يحدث بعد في زمن القصة[15]، وجاء في ذكر الروائي لتاريخ عائلة راشد: "**ولكن الأحداث الكثيرة**

التي جرت بالمنطقة في آخر عهد الدولة الزيانية دفعت أجداده نحو وادي مينة ومنطقة البطحاء وروابي زموره وجبال الونشريس الغربي، ولما توالت الحروب والانتفاضات استقر بعض أجداده بأراضي تلول منداس"[16]، يحاول الكاتب في هذا المقطع الذي يتألف من سطرين أو أكثر بقليل أن يشمل حقبة زمنية طويلة ممتدة من عهد الدولة الزيانية إلى القرن السادس عشر للميلاد، هذه الحقبة الطويلة اختزلت في بعض المفردات التي اختزلت ملايين الأحداث والتغيرات الزمنية لها، التي هي من المفروض أن يكتب فيها مجلدات كثيرة، وصفحات متعددة، فالإحاطة السريعة للزمن بأحداث مختصرة تختزل الزمن وتختصر المد الطويل للزمن، وهو يضع علامة استفهام كبرى أمام المتلقي الذي يحاول جاهدا أن يربط الأزمنة المسرودة في الرواية بعضها ببعض، فنسأل ماذا ورث راشد من المكان إذا ما شتتنا علاقته به؟، وكيف يعي تعلقه بالمكان لتنمو لديه الرغبة في البقاء أو التمسك به أو حتى الرغبة في الدفاع عنه؟، إن التشتيت الذي سطره الكاتب على تعدد الأمكنة هو ذاته التشتيت الذي يسطره القارئ على الزمن المحذوف، فحتى الأمكنة تتغير بتغير الظروف المناخية، فكيف للعادات والتقاليد والأعراف أن لا تتغير بتغير أوجه الاستعمار الذي مر بالمنطقة؟، وهنا تحدث المفارقة الزمنية بحيث يستدعي الكاتب اللازمن ليضفي على الزمن المعيش خصوصيته ويلزمه بها في هذا الحدث وفي أحداث أخرى مماثلة.

حالة أخرى نلحظها أيضا في الرواية بالنسبة لهلامية الزمن، تقديم شامل للمشاهد والربط بينها: وذلك نلحظه في الحديث عن الرحلات التي يقوم بها "راشد" عندما يحاول مغادرة الدوار والذهاب إلى مدرسة مازونة، يقول الروائي: "**عندما أطلت الشمس من وراء جبال الونشريس، كان راشد قد وصل إلى منطقة الحمادنة، ثم قطع وادي الشلف وسلك درب الصاعد إلى الروابي**

الخضراء، حتى وقف على أعلى ربوة تشرف على سهل الشلف الخصيب،... وقبل غروب الشمس وصل مازونة"[17]، نلاحظ من خلال هذا المقطع أن هناك تقديما شاملا لمشاهد التنقل بين الأمكنة المختلفة، فهذه الأمكنة تبعد عن بعضها البعض بمسير أيام كثيرة، لكن مفارقة زمن اللغة تحسسنا بأن الفرق الزمني هو ما بين "طلوع الشمس" و"قبل غروب الشمس" أي في أقل من يوم، فإذا استغللنا المعنى السطحي للكلام لا يتوافق ذلك ومنطق العقل فلا يمكن لأي إنسان أن ينتقل من غليزان إلى ولاية مستغانم سيرا على الأقدام في أقل من يوم، لكن الكاتب باغت القارئ بلعبة الزمن حين ضمنه في الألفاظ الدالة عليه، لكي يخفي تفاصيل المشاهد التي لا يستطيع خياله أن يذكرها لعدم مشاهدته إياها بالتفصيل، فهو حاول نقل "راشد" من مكان لمكان وحيدا في سفره دون أن يلمح إلى أي شيء مميز قد يحصل معه، لأن قصد الكاتب هو الوصول بالزمن مسرعا إلى "مدرسة مازونة" التي يركز الحديث عنها لأنها هي المبتغى أما خلاف ذلك من الطريق الرابطة بين مسكن "راشد" والمدرسة فهي أحداث مهمشة ليس لها أساس من الأهمية، لذلك يكون اللجوء إلى جمع المشاهد والربط بينها بأقل الروابط الزمنية كما فعل الكاتب (طلوع الفجر/ قبل الغروب) هو الربط الأقصر والفعال في عدم تشتيت الذهن عن الهدف المرجو من صيغة الخطاب الموجه وهو الوصول إلى مدرسة مازونة، وهذا يسمى بفكرة التراتب الزمني عند بول ريكور حين يكون التاريخ في صراع ضد تاريخ الأحداث أيهما يحتل الصدارة في اهتمام الروائي، وهنا نلاحظ التواشج بين العلاقات النسقية التي يتم فيها التنسيق بين الماضي التاريخي والحاضر الذي يمثل حياة "راشد" ويرسم بدوره مستقبله، ضد الزمن التراتبي الذي ترتب فيه الأحداث كإشارات زمنية تقرب للقارئ الأحداث عن طريق فعل التصور المجرد.

هذا الخط المكاني في العمل الروائي أخرجه من جمود السرد التاريخي للأحداث وقولبت الرواية من كتاب التاريخ المدرسي إلى ما يسمى السرد التاريخي، تحسس القارئ بالانفعال نحو الأحداث التاريخية، التي أخرجها الكاتب من دفة الكتاب التاريخي إلى دفة النص السردي الشيق، واستند النص السردي إلى أحداث تاريخية بعينها وذلك ما أضفى عليه صفة التاريخية أكثر منها السردية إلا أن اكتشاف جانب من جوانب تاريخ بلادنا العتيد شفع للنص لدى القارئ لأنه يعد مرجعا في التعرف على التاريخ المجهول من قبل الكثيرين، من خلال الشخصيات التي نقلت الأحداث التاريخية بكل أمانة فلم يشكل عامل التخييل السردي دورا في ذلك وسيطر المزاج الواقعي على هيئة الشخصيات وفاعليتها في النص السردي، ولكن التفاعل الحاصل بين الزمان والفضاء هو الذي أعطى للنص السردي فاعليته في التأثير على متلقيه، وتلك هي صنعة السارد في النص وبصمته التي تميزه، فما هي ملامح هذا التفاعل؟ وكيف أدى دوره في إخراج النص السردي من روتنية التاريخ إلى جمالية السرد ومتعته؟.

IV – التفاعل بين الزمان والفضاء/ بؤرة الواقع:

النص الروائي في علاقاته التراتبية المتداخلة والمتضادة والمتعاكسة والمتناقضة، عبارة عن وجود فعل تواصلي للنص في نسقه الداخلي، يحقق الوعي الكامن في العمل الأدبي، على نطاق يتعدى الوعي الذاتي، إلى وعي جماعي يعكس الوجود في العالم، يتحقق على مستوى وظائف عديدة منها: الوظيفة التفاعلية.

التفاعل (Interaction) في معناه العام هو:"تأثير وتأثر متبادل بين ظاهرتين أو شخصين..."[18]، أو هو ذلك: "التأثير المتبادل بين مرسل ومتلق في حالة حضور أو غياب، باستعمال للأدلة اللغوية، مطابق لمقتضى المقام

والمقال"[19]، ويبرز هذا المفهوم للتفاعل بناء نظرية تداولية لفعل اللغة في مستوى تطبيقها الفعلي وتحقيقها لفعل التواصل، حيث يتحقق التداول على مستوى التواصل من جهة كون اللغة ذات وظيفة لسانية، وهي الفاعل الرئيسي بالنسبة لتحقيق عملية التواصل (الوسيلة الأسرع والأنجع)، وفي مطابقة اللغة المستعملة للمرجع أو السياق أو الموضوع (الحدث): أي المقام، ومطابقة المقام للفعل اللغوي، فـ:" المرجعية في الأساس تعني العلاقة التي تلاحظ بين العناصر اللغوية: ألفاظ، جمل، والعالم الخارجي"[20]، بالتالي يطرح التفاعل كفعل داخل نصي، وآخر خارج نصي هيمنته على توقعات النص في الحركية التي يستغلها السارد في التفنن في استغلال العوالم الواقعية والعلاقة التي ينشئها في عوالم النص الممكنة.

يظهر التأثير والتأثر أو التفاعل على مستويين اثنين في علاقته باللغة، الأول ذو نظرة تعاملية أين تدخل اللغة في إطار الاستعمال العادي البسيط والمباشر لها في وسطها الاجتماعي بصفتها الوسيلة الأسهل لتحقيق التواصل (نقل معلومات، أو أخبار، ثقافات،...)، والتفاعل من هذا المنطلق لا يتعدى وظيفة التواصل العادية التي تحدث تكرارا في المجتمع، حيث لا تحقق اللغة في هذا المقام إلا جزء مبسطا من خصائصها ووظائفها داخل المحيط الاجتماعي، لتصبح أكثر فاعلية عند خروجها من الإطار التعاملي لإطار أشمل وأكثر حيوية يتمثل في اكتسابها للوظيفة التفاعلية، وهو المستوى الثاني، فاللغة عندما تتعدى كونها وسيلة لنقل المعلومات المتصلة بالأقوال والوقائع، تصبح وسيلة تعبير: "عن علاقات اجتماعية أو مواقف شخصية. وتلك هي الوظيفة التفاعلية للغة"[21]، ويرتبط التفاعل في الخطاب السردي باعتباره وحدة لغوية بتلك العلاقات المتشابكة والمتداخلة، والتي بدورها تولد دينامية من خلال تفاعلها الداخلي، عبر اختلاف مكونات النص السردي، والتي لا تعد مجرد موضوعات تحاملت داخل

الخطاب السردي في طوبوغرافية عشوائية، ولكنها تلعب دورا هاما في النص الروائي يتركز على مدى إبرازها لديناميكية الخطاب وديناميته، على مستويين:

داخل النص: (اللغة،إنتاج الدلالة،....)، وعلى مستوى خارج النص: (المرجع، السياق، المتلقي: الذي يساعد في تحقيق الوظيفة التواصلية التي تحدد القيمة الجمالية للنص).

بحث عن تفاعل الزمان والفضاء داخل الخطاب السردي، هو بحث عن مدى تحقيق هذا الخطاب للهدف التواصلي من خلال تفاعل الموضوعات داخله، وتفاعل الموضوعات مع خارج الخطاب أي مع متلقيها، فعملية التواصل التي تتشكل من فاعلين للتواصل هما: (ذات مرسلة، وذات مستقبلة مع ضرورة وجود رسالة بينهما "النص")، تقتضي هذه العملية: "جوابا ضمنيا أو صريحا عما نتحدث عنه، الذي هو الأشياء والكائنات، أو بعبارة أشمل " موضوعات العالم "[22]، حيث تؤثر طوبوغرافية الحضور الزماني والفضائي على هذه العملية في شكل تواصل داخل نصي من جهة، وفي علاقة الخطاب بالمتلقي من جهة ثانية.

بناء على التشاكل بين الزمان والفضاء في نص "شعلة المايدة" لـ "مُحَمَّد مفلاح" تشكل اللغة على مستوى وظيفتها التفاعلية انزياحا من مستواها التواصلي الاعتيادي البسيط إلى لغة فنية، تحقق من خلاله تفاعلا تواصليا يكشف الكمون الداخلي في النص، بحثا عن الوعي الذاتي للذات المبدعة في عمق النص، والبحث عن كيفية تشكل الوعي بالظاهرة الزمانية العينية والفضائية، فالنص الروائي كمشار موجود في العالم، يتحقق فيه الوعي في الوصول إلى قصديته، والتي بدورها تحقق فعل التواصل أي أن التواصل يستقطب النص من لا مركزيته، إلى مركزية جوهرية كامنة فيه ومحققة على مستوى فعل

التلقي، يؤدي ذلك إلى إنتاج ما يسمى بالتفاعل التواصلي بين نص ومتلق فالتواصل هو نوع من: "التفاعل الوجودي بين الذات القارئة والبنية النصية لتوليد معنى ما وقيمة أدبية، لا تعودان إلى ملكية خاصة بالنص، ولا إلى ملكية خاصة بالقارئ، ولكنها تعود فقط إلى تلك النقطة التواصلية التي توجد بينهما."[23]، فتحديد التفاعل من مبدأ تحقيقه لفعل التواصل يضع أقطاب هذه العملية في علاقة انسجام واتساق لا تتحقق إلا بتأثير طرف في الآخر وتأثره به على حد سواء، وبالتالي يتخذ التفاعل وظيفة تواصلية: على منحى داخل نصي أين يتحقق التفاعل على مستوى النص، وعلى منحى خارج نصي أين يتحقق في التأثير المتبادل بين النص ومحيطه الخارجي وهو تفاعل خارج نصي.

ينتج النص باعتباره مجموع أفعال، مجموع ردود أفعال تساهم في إيصال وإخراج الكمون الداخلي للنص، فالنص كموجود في العالم هو عبارة عن تركيب نوعين من الوعي: وعي ذات الكاتب، والوعي الكامن في الحدث المنتج للنص وهذا النوع من التشاكل في الوعي ينتج ما يسمى: "بالتفاعل الإدراكي الحادث بين العالم والمتكلم، ثم بينه وبين المخاطب"[24]، أي بين الذات/الموضوع والموضوع/المتلقي والذات/المتلقي، وتتأسس كلها في مستوى تحقيق التفاعل كنظام ذاتي داخل النص يقصد إلى بلورة دلالات واضحة وصريحة تتحكم في مستوى الوعي الداخلي الكامن في النص والوعي المكون من قبل المتلقي، ويدور موضوع نص "شعلة المايدة" حول فترة زمنية من تاريخ الجزائر العريق، تلك الفترة التي عانت منها مدينة وهران الاحتلال الإسباني، فجاءت الأحداث في تناسبها مع الشخصيات التي اختارها الكاتب لتقوم بإيصال رسالة التاريخ إلى القارئ، يجملها الروائي في حلم الشيخ جلول، حيث تمثل هذه الرؤيا فيما يعتده الفتى "راشد" الأمل في الحصول على الحرية وانتهاء فترة الحزن والكرب اللذان يخيمان على مدينة وهران المحتلة من طرف الأسبان: "... **لقد رأى نفسه في المنام**

يمشي حافي القدمين على الثلوج، ثم شاهد شعلة عجيبة في قمة جبل المايدة وصلت حرارتها إلى الثلوج المتراكمة على مدينة عظيمة فأذابتها حتى برزت بنايات ضخمة مصنوعة من الذهب... وانتصب أمامه شيخ عملاق ذو لحية بيضاء، تربع على الجبل ولوح بذراعه اليمنى في الهواء وهو يصيح بلهجة آمرة وكأنه يقود جيشا " إلى الأمام .. إلى الأمام .. "والتفت نحو الشيخ جلول وخاطبه قائلا " ألم أقل لكم تحركوا؟ فماذا تنتظرون؟ ثم التقط المدينة الذهبية كأنها عصفور ثم وضعها في كف يده اليمنى المبسوطة وتلا بصوت جهوري سورة الفتح، وأعاد المدينة إلى مكانها الأول عند سفح الجبل، ثم أخرج من تحت برنوسه الأبيض سيفا ذهبيا وقال للشيخ جلول بصرامة "احتفظ به حتى تسلمه للفارس الأسمر... لا تنسى أن تذكره بزيارة المايدة .. يا رجال الله .. النجدة .. النجدة .."[25].

تتحدد علاقة الزمان بالفضاء عن طريق البنى الدلالية التي يمتد فيها كلا المفهومين، وأما العلاقة النسبية التي تجمعهما، فهي تتوالد من خلال عملية التبادل بين تأثير وتأثر الزمان بالفضاء، والفضاء بالزمان، فتتولد دلالة ثالثة هي نتاج تركيب الدلالتين السابقتين، والصفة المادية للفضاء هي التي تضفي شرعية وجود الزمان التجريدي، والعلاقة حينئذ تتحدد في تحويل مادية الفضاء إلى تجريد الزمان، وصيرورة أو حركية الزمان إلى الفضاء الثابت، فهوية الزمن الحلم تتحدد في كل ما هو مجرد، وهوية الفضاء تتحدد في كل ما هو ملموس وعيني حين يتحول الحلم من فعل زماني إلى فعل مكاني أو حتى فضائي ليعطي في هذه العلاقة مصداقية للزمن الحلم الذي يعد عالما ممكنا يدلنا على الواقع وجزئية الحقيقة الكامنة في هذا الواقع الذي يقتضي إتباع رسالة الحلم التي تدعو كل جزائري إلى الوقوف في وجه الاستعمار وتحرير أرض الوطن، وينتج التواشج بين مفردات الزمان: (**ألم أقل لكم تحركوا؟ فماذا تنتظرون؟**) ومفردات الفضاء

(**جبل المايدة، المدينة الذهبية**) علاقة خفية بين الواقعة أو الحدث والخطاب الذي يسند إليه هذا الحدث، ويمثل الزمان والفضاء المستقطب الأول لفعل التوتر بين الواقعة والبنيات النصية، حيث يمكن إدراك العلاقة بين علامة وأخرى في كون اجتماعها يشكل النص، فالفضاء كعلامة يتموضع داخل هذه العلاقة كقطب فاعل وفعال في إنتاج الحدث وفي إعطاء الرسالة التي يريد السارد إيصالها للمتلقي حق التواصل، فلولا القيمة التي أعطاها الروائي لمدينة وهران في كونها تلك المدينة الذهبية التي تحوي الجبل العريق بكل شموخه وما يحمله هذا الشموخ من دلالات العلية والعراقة والتأصيل، فهذه الدلالات موجودة أيضا في الزمان وهو التاريخ العظيم للمنطقة التي تحمل في أحشائها بطلا يمكن له أن يحررها من براثن الاستعمار الإسباني.

يمكن متابعة تفاعل الزمان والفضاء من خلال تأثيرهما المتبادل، ومن خلال حاجة كل منهما للآخر لإثبات وجوده في العالم، وذلك في متابعة المد الزماني والمكاني وعلاقتهما الأنثروبولوجية التي تركز على الوجود الإنساني لتمييز الوعي بالتجربة السردية وقصدية الروائي.

تحدد علاقة الزمان بالمكان في المسافة التي يمنحها المكان المتصل بعالم الماديات والموجودات للزمن المنفصل عنها، حيث يتموضع المكان في العمل الأدبي بالطريقة التي يمنح العمل ماديته وكينونته الواقعية، وبطريقة أخرى يجعل المكان الواقعي من التجربة السردية واقعا ملموسا، خاصة إذا كان تأثيره بارزا على مستوى حضوره أو غيابه، وأكثر مظاهر هذا الحضور حين يكون المكان شيئا مفقودا لدى الإنسان، ويتمثل ذلك في بعض المقاطع الزمانية التي استغلها السارد في المسار الحكائي في الرواية، والبعد عن المكان الذاتي الذي ينتسب إليه الفرد. فللزمن فعاليته وتأثيره أيضا، وبذلك تتشكل علاقة بين المكان والزمن في الصورة أو الملمح الذي ينطلق منه النص الروائي في مد تجربته مع المكان والزمان

ابتداء من مراحل الاقتطاع المكاني الذي يحمل أبعادا سلبية وإيجابية معا، ويكون تأثير المكان فيها مزدوجا، في صورة نفسية موحدة.

المتن الحكائي في رواية "شعلة المايدة" هو متن تاريخي، يكون للزمن التاريخي وحركة السرد التاريخية الفاعلية الكبرى لتحريك الأحداث وتطويرها على مر الأجزاء المكونة للعمل السردي (في يوم الاثنين من شهر جوان عام 1772م، كانت زيارة الخليفة " الأكحل " لمنطقة زمورة)، (في يوم الجمعة 30 جوان 1775م، وصل الأسطول الأسباني المرسى القريب من الضفة الشرقية لوادي الحراش)، (خروج الأسبان من أرض الوطن، وتم الانسحاب في التاسع من شهر ديسمبر 1791م، وانتهى الانسحاب سنة 1792م)، وفي خضم ذلك يتفاعل الفضاء مع الزمان ليشكلا علاقات تختلف باختلاف تأثيرهما على مسار علاقات الانفصال والاتصال بينهما وبين عوالم الكائنات والأشياء في المحيط الذاتي، حيث تتعدد الأشياء التي يمكن أن تكون لها علاقات مع الزمن أو الفضاء، ومن خلال تلك العلاقات يتم تأثيرها في مسار الأحداث أو الوعي بكينونة الذات في دائرة الوجود في العالم، ويمارس المكان سلطته كموجود مادي، ويفرضها على مسار الزمن فتكون له حرية مطلقة في التنقل في صيرورة زمنية يحكمها الرابط الثابت في المكان، فحركة الزمن متلاصقة بحركية الفضاء وتغيره، فكل فعل للزمن تقابله الحركة العكسية للفضاء، فمثلا حين يكون الفضاء موقدا يستحضر منه تنبؤ بزمن الشتاء فيكون الزمن ربيعا، وعندما يكون الزمن ساكنا، يأتي الفضاء بالضجيج مناقضا له، وبالتالي تتشكل الصور والحركات وفق مبدأ التناقض الذي ينتج الحركة من فعل السكون والسكون من فعل الحركة.

تعد التجربة الإبداعية لدى مُحَّد مفلاح في النص الروائي "شعلة المايدة" تاريخية تعبر عن واقع معيش، ذلك الواقع الجزائري الذي نقله للقارئ عن طريق التصور التخييلي المنبثق من مكتسبات معرفية تاريخية حولها الروائي بحنكته

السردية إلى نص روائي، يبدو من خلاله الواقع قاسيا نتيجة للتباين المتواجد بين طبقاته: مجتمع متمدن راق، ومجتمع ريفي يشكل بؤرة للأزمات السياسية والاقتصادية، حيث ركز الروائي من خلال عمله على نقل التاريخ دون تنميق أو تجميل، ساعده في ذلك وجوده في وسط اجتماعي يشيع فيه الاتجاه الصوفي، حيث أثر هذا الأخير على كتابته فحاول تشبيع النص السردي بهذا الاتجاه بإيراد أسماء الأولياء الصالحين في المتن السردي حتى وإن لم يعز لها دور أو يكون حضورها لازما أو ذا إيجابية في تطوير الأحداث أو صيرورتها، إلا أنه الاتجاه العام السائد في المناطق الغربية من الوطن الجزائر، لكن الروائي استطاع أن ينقل لنا مقتطفا من زمن لم نتعايش معه حقيقة، النص الروائي جعله أقرب إلى الواقع عن طريق فعل التلازم الموجود بين الزمان السردي والفضاء المسرود حيث أنشأ التفاعل بينهما كيمياء سردية تجعل القارئ يغوص في غمار النص ليرصد تجربة الروائي الخاصة مع النص التاريخي وإعادة كتابته بناء على قراءة واعية له، تفتح أمام القارئ باب قراءات أخرى.

هوامش وإحالات البحث:

(1) بول ريكور، الزمان والسرد، ج01، ط01، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006، ص143.

(2) مُحَمَّد مفلاح، شعلة المايدة، دار طليطلة، الجزائر، 2010، ص 03.

(3) نفسه، ص05.

(4) نفسه، ص نفسها.

(5) نفسه، ص 71.

(6) أول المنشآت الروحية الإسلامية ظهورا هو: "الرباط"، الذي أسس في أول الأمر كمنشأة عسكرية، وأخذ اسمه من المرابطة في سبيل الله، ومنه سميت دعوة "المرابطين" ودولتهم، وسميت مدينة الرباط في المغرب، التي كانت على حدود الدولة الإسلامية، وكانت مأوى للمجاهدين في سبيل الله المرابطين على حدود الدولة، ومن المرجح أن نظام الخانقاوات الذي ظهر بعد ذلك أخذ عن الرباط، حيث إنه في الرباط كان المرابطون يؤهلون دينياً وروحياً بجانب تدريبهم عسكرياً للجهاد والدفاع عن حدود الدولة الإسلامية، قال تعالى: {يأيها الذين آمنوا أصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله لعلكم تفلحون} (آل عمران، 200)، وقال تعالى: {وأعدُّوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم} (الأنفال،60)، وكان الرباط يقام على الحدود وقد ظهر الرباط قبل الخانقاه. فالأربطة ظهرت كمنشآت حربية الهدف منها الدفاع عن الثغور الإسلامية في مواجهة أي اعتداءات من قبل أعداء الإسلام، 180 هـ 796/م، ينظر: http://alwaei.com

(7) حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط 03، المركز الثقافي العربي، 2000، ص72.

(8) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 2000، ص60.

(9) عبد الله رضوان، البنى السردية (2)، ط 01، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص501.

(10) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 02، 1978، ص91.

(11) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 196، 1995، ص. ص 25 - 26.

(12) مُحَمَّد مفلاح، شعلة المايدة، ص.ص 127-128.

(13) دفيد وورد، الوجود والزمان والسرد، فلسفة پول ريكور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 1999، ص29.

(14) المرجع نفسه، ص 30.

(15) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 74.

(16) مُحَمَّد مفلاح، شعلة المايدة، ص 11.

(17) نفسه، ص.ص 26-27.

(18) Dictionnaire Encyclopédique, larousse, paris, France, 1998, p821.

(19) مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 02، 1986، ص 138.

(20) فرانك بالمر، علم الدلالة، ترجمة: خالد محمود جمعة، ط 01، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1997، ص 69.

(21) ج. ب. براون، ج . يول، تحليل الخطاب، تر: مُحَمَّد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي، المطابع–جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1997، ص 03.

(22) عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 36.

(23) حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص70.

(24) إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، ط01، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 69.

(25) مُحَمَّد مفلاح، شعلة المايدة، ص 03.

حميمية الأمكنة الشعبية في رواية "نوار اللوز" للكاتب الجزائري "واسيني الأعرج"

تاريخ الإرسال: 2017/09/21
تاريخ القبول: 2018/04/27

د. كريمة نوادرية
المركز الجامعي ميلة
houda_n93@yahoo.fr

ملخص:

استدلالاً بمرتكز العلاقة الجذورية بين المكان والإنسان (وفق ما حدده حسن بحراوي)، يسعى هذا المقال خلف المردودية النصية التي تحققها هذه العلاقة، من خلال دراسة فضاء المكان البيتي في علاقته المتواصلة بالشخصيات على مستوى رواية "نوار اللوز" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، بما تحمله من أفكار وانفعالات، ومُشَّكلات ثقافية تنحدر من عمق موروثها الشعبي، تمنح الأمكنة نوعا من الحميمية، تتجلى واضحة في مؤثثاتها، وفي كل ركن من أركانها.

الكلمات المفتاحية: *الفضاء – المكان – الشخصيات – فضاء المكان.*

Abstract:

Inference based on root of the relationship between place and man (as defined by Hassan bahrawi), this article seeks to capture the textual efficiency of this relationship, through of the home place in his continuing relationship with the personalities in the novel "Nawar al- luz (almond flowers)" by the Algerian writer Wassini Alaraj, with its thoughts and emotions, cultural and values comes from the depth its local heritage, places gives a kind of intimacy is clearly evident in its furnishes and in every its corner.

***Key words**: space - place - Personalities - space of place*

Résumé:

En inférence fondée sur la racine de la relation entre le lieu et l'homme (tel qu'elle est défini par Hassan Bahrawi), cet article cherche à saisir l'efficacité textuelle atteint par cette relation à travers l'étude de l'étude de l'espace de lieu de maison dans sa relation continue avec les personnalités dans le roman "Nawar al- luz (fleurs d'amandier) de l'écrivain algérien Wassini Alaraj, y compris ce qu'il porte de pensées et émotions, valeurs culturelles provient de la profondeur de son héritage local, les lieux donnent une sorte d'intimité, elle se manifeste clairement dans ses fournitures et dans tous ses coins.

***Mot-clé :** Espace – Lieu – Personnalités – Espace de Lieu.*

مقدمة:

يعلن الإنسان « دائما عن حاجته إلى إقرار وجوده، والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت، سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات »[1]، وتتراتب أهمية هذا المكان بحسب قوة أو هشاشة علاقة الإنسان به، ولربما تتصدر البيوت قمة الترتيب، حيث تعتبر من أكثر الأمكنة صلة بساكنيها، وأكثرها تحقيقا لرغبة الأمن والاستقرار تلك، بفعل علاقة التداخل والانتماء التي لا تنفك قائمة بين البيت وصاحبه حتى في حالة الرحيل عنه، لأن « بيت الإنسان امتداد له »[2]، فهو « التاريخ والأصالة والحد القيمي الذي تربى عليه »[3] من جهة، وبالنظر إلى انغلاقه، من جهة أخرى، يمكن التعرف على تعالقات الماضي والحاضر، وطموحات المستقبل، والاقتراب أكثر من الحياة الداخلية للإنسان، فعلى مستواه يتم توجيه الممارسات التي تمتاز بالتكتم والانعزال عن العالم، ويساعد على انفتاح أوسع وأكبر على الزمن[4].

وفي ظل هذا الترابط والاندماغ بين الإنسان وبيته، « لم يعد البيت في الخطاب الروائي ركنا من الجدران تزينه مجموعة من الأثاث، يصفها بدقة دون أن تتجاوز الحضر الإنساني »[5] الذي يخترقها، بل بات المسكن « لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن الذي يقطنه، وإبراز مقدار الانسجام والتنافر بينهما، والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوناته»[6]، وهو ما نتحسسه واضحا على مستوى رواية "نوار اللوز" لكاتب الاستثناء والدهشة، الروائي الجزائري "واسيني الأعرج"، حيث تتربع البيوت، وبيت الشخصية البطلة على وجه التخصيص، على مساحة نصية معتبرة مقارنة بالأفضية المكانية الأخرى، فمنه تنطلق الرواية وتنتهي بجواره، يزخر بتفاصيل الذات التي تحتله، ويحمل حميمية الثقافة التي تنتمي في أصولها ومنابعها إلى التراث الشعبي المحلي.

فضاء تتقاطع في حدوده مجموعة من المشاعر والصور المتناقضة، حيث تتخلى الحقيقة عن أقنعتها، ويتكشف التاريخ المغيب، وتتضح أسباب إخفاقات الحاضر وأزماته، وهو إلى هذا حيز – بحسب المصطلح المرتاضي – تتحقق في ضيقه الكينونة، وتعي الذات الجمعية وجودها، وحقها في التغيير، حتى تَصير الحكاية ذاتها التي يرويها الكاتب، وينسج عبر تفاصيلها الممعنة في الوحشة، القضايا الجوهرية التي يسعى خلفها. فكيف تتكشف هذه القضايا والدلالات داخل هذا الكون المشيد من الصغر، صغر يفيدنا به: اسم البيت، وأبعاد تصميمه الهندسية، وموقعه، ومؤثثاته.

– حميمية فضاء المكان الشعبي البيتي:

على وتيرة المقاطع المجزأة ينبني معمار فضاء المكان البيتي في رواية "نوار اللوز"، فالبراكة كما يسميها بطل الرواية صالح بن عامر الزوفري، مسكنه الشخصي، تقع قبالة أحد مقامات مسيردة[7]، موقع تغزوه « معتقدات البلدة التي لا تكسرها هزائم الأعداد المتكررة والزمن الصعب »[8]، الشيء الذي يعزز، من وجهة نظر شعبية، ديمومة البراكة وقدرتها على المقاومة رغم أجزائها المتهالكة، ويرسخ الانطباع بأن للبيت ثقافة غارقة في عمق الخرافي والشعبي، وذاكرة تمتد جذورها إلى مراحل مظلمة في التاريخ الوطني.

تبدأ الصورة في التشكل انطلاقا من السقف المكون من « أعواد القصب القديمة، وشجيرات المارمار، والأخشاب التي سرقت من الغابة أيام الحروب الفائتة التي ما زالت إلى اليوم تتحمل بصعوبة ثقل أتربة [هذا] السقف »[9]، تنبعث منه أصوات خشخشة الفئران والحشرات الدقيقة، التي كانت تتآكل بداخله[10]، متخذة منه على قدم الزمن مكانا للاحتماء والتكاثر.

وتزداد صفات القدم والهشاشة من خلال حيطان هرمة تحمل السقف الواطئة بمكوناتها العتيقة، وتزيد على حمولتها ثقلا أكبر، حين ينبعث منها التاريخ العربي البائد، ممثلا في طيف الجازية أخت الحسن بن سرحان، التي لا تنفك تشق الحائط كالنور « قبل أن تعود على أعقابها، تجر أتعاب بلاد المغرب، وبؤس نجد، في كفها لجام عودها الذي لا يتعب »[11]، مما يعطي البيت دلالات الانفتاح والتواصل مع الماضي/العربي الموغل في الزمن من جهة، والدعوة إلى إعادة تصفح تفاصيله بوعي جديد من جهة ثانية.

وحتى يتبدى البيت أكثر انسجاما وتناسقا، اتسمت النوافذ الخشبية بالعتاقة والقدامة[12]، أما بابه فمسروقة من ثكنة عسكرية بعيد الاستقلال مباشرة، لتقف « شاهدا علنيا على أيام الدمار التي سحبت في طريقها كل السعادات الصغيرة للناس الذين كانوا يضللون تحت ضخامتها »[13]، وتتصف بالخشونة وشقوقها التي تزداد اتساعا كل سنة بفعل مياه الشتاء الغزيرة[14]، فيصبح معها البيت، و«كأنه عاش عبر القرون الماضية»[15]، يشارك ساكنه مقاومته للشتاء، ويقاسمه وطأة البرد والفقر، ويعيش معه، في آن معا، سمات الألفة التي ضيع ملامحها عالم الشتاء خارج البيت بحسب الرؤية الباشلارية.

تنغلق الباب على غرفة هي كل المجال الهندسي للبيت، تبدأ مؤثثاتها في الظهور تدريجيا متجهة بكل ما تحمه من زخم صوب الذوبان في الدلالات التي خلقها الهيكل الخارجي للبراكة، حيث تطالعنا الفوضى العارمة بمجرد الولوج إلى الداخل « الأرضية متسخة وبقايا الزجاجات الخمرية الفارغة ورائحة النبيذ الأحمر. الكلبة شطيبا تنام مغمضة العينين في طبق الخبز، ملتفة على نفسها كالثعبان./../ لأول مرة منذ وفاة المسيردية [زوجته]، يشعر بفراغ غيابها »[16].

إن صورة المكان في فوضاه وفراغه تتناغم في خرابها ومصير الشخصية الأنثوية/الزوجة التي كانت تمنحه النظام والترتيب كما ورد على لسان البطل[17]،

فبانتهائها/موتها انتهى الوعي الذي كان يمنح « صفة البدء لكل ممارساتنا اليومية»[18]، وتخلق الأشياء والمؤثثات معه « واقعا وجوديا جديدا، وتأخذ وضعها ليس ضمن نظام بل ضمن نظام عائلي »[19]، فعمل المرأة، الروتيني، في تنظيم البيت، يوقظ مكوناته من نومها، كما يقول باشلار، ويمنحها بريقها الذي تبدو من خلاله مختلفة، وفي بريقها واختلافها يتجدد البيت، وتزدهر الحياة الإنسانية/العائلية داخله، وبغيابها يبدأ بريق المكان البيتي في الأفول، وتبدأ الحيوات التي تعمره في الاضمحلال من جهة.

ولعل الحالة الوجدانية التي يعيشها الزوج جراء هذا الفقد، من جهة أخرى، تدلل على أن البيت كان محتميا بالمرأة/الزوجة مطمئنا بحضورها، بعد أن كان من المفترض أن تكون هي اللاجئة إليه والمحتمية بالكيان الذكوري/الزوج الذي يسكنه، فقد عادت كما جاء على لسان البطل الزوفرية « ببرودتها وقسوتها و وحشيتها.»[20]، لتؤكد عزلته وإحساسه بفقدان الحماية.

إحساس تنفتح في سطوته الذاكرة على أماكن أخرى تلتقي فيها صورة المرأة/الزوجة بصورة المرأة/ الأم لتدعم الفكرة، يقول صالح « وسط متاعب الوحدة أتذكرك. صدقيني يا المسيردية أني حين أجوع أتذكرك بعمق وحنان، مثلما أتذكر طفولتي/../ أتذكرك الآن يا ابنة سيّد الرجال ولالّة النساء مثلما أتذكر أمي التي ورثت أحزان أبي وقبيلتها، وكيف كانت تطبخ لنا قوائم الدجاج وعظام الأغنام التي كانت تلتقطها من أفواه الكلاب ومن تحت أرجل الجزارين. وحين يدخل الجوع بطوننا وبرد المساء عيوننا، تقدمها لنا وتوهمنا بأننا أكلنا لحما تفسخ من كثرة الحرارة »[21].

ولعل الصورة في الشاهد النصي « ليست نابعة من الحنين إلى الطفولة، بل هي موضوعة بواقعية الحماية التي تمتلكها »[22]، فلئن كانت الأم تمثل الرحم

الأول الذي يتخلق منه الوجود، ويمثل بيت الطفولة الكون الأول (بحسب الوصف الباشلاري) الذي يحتضن هذا الوجود ويشكله، فإن ثمة ما يوحد هذه الصورة بصورة الزوجة وبيت الزوجية، وهو الشعور بـ"الحماية" الذي يتملكه لدى استحضارهما. ومنه يستحيل الاحتماء إلى غواية يمارسها البيت على الشخصية البطلة عبر مراحل حياتها المختلفة، فلا تنفك تستسلم لفتنته حتى في أقسى درجات الانعزال والوحشة التي تعيشها داخله، لذلك أصبح البيت على الرغم من فقره وانعدامه الفضاء الوحيد الذي تجد فيه الشخصية البطلة هامشا من الطمأنينة والاستقرار.

ونواصل تجميع صورة الفضاء البيتي والتعرف على أشيائه المحسوسة (أثاث)، والتي تستمر في التدفق اعتمادا على الحالات والتحولات التي تطرأ على الشخصية البطلة، إذ عادة ما « يعكس الأثاث الذي فرش به المنزل مجموعة من القيم الاجتماعية المادية والجمالية ذات الدلالات الاجتماعية الخاصة»[23]، إذ أنه عندما « يختار الكاتب عناصر المكان التي تشكل خيوط الارتباط بينه وبين العالم ويسميها، تتحدد لنا [كمتلقين] نسبيا مرموزاته ودلالاتها النفسية، والفنية، والحضارية، وتتوضح المرامي الاجتماعية للخطاب»[24].

ولعل أول ملاحظة نسجلها بهذا الخصوص، خلو البيت من الأثاث إن لم نقل انعدامه، باستثناء الإشارة إلى الفراش[25]، وبعض الأغطية القديمة والأحذية والقش الموضوعة في زوايا البيت، والتي كانت تتخذها الحيوانات (القطة، الكلبة، الفئران) مكانا للاختباء تلجأ إليه، حين تشعر بالبطل وزوجته (المسيردية) قريبين من بعضهما البعض في لحظة صدق وحميمية[26]، بوصفها (أي الحيوانات) جزء أصيلا من الديكور الأبدي لهذا النوع من البيوت (البراريك)، تقاسم ساكنيه ضيقه وانحصاره، وتحمل بوجودها بعضا من ثقافة المكان أيضا، إذا ما نظرنا إلى طبيعة التفكير الذي شيدها، فالبراريك مساكن

شعبية يقطنها الفقراء من الناس، والإنسان الشعبي يعتقد أن الإنسان كل واحد بأشيائه وحيواناته التي تعد جزء لا يتجزأ من وجوده.

أما الوسادة التي تمثل القطعة الثانية من الفراش، فتحتمي تحت صلابتها عادات البطل وطقوسه السرية، علبة الشمة الورقية، ولفافات سيجارة الشعرة، التي يوقدها على نار المصباح الزيتي القابع عند رأسه، على الرغم من أن «الفتيلة ذابلة ونورها شاحب يميل نحو زرقة تحتضر وصفرة داكنة أتعبها الدخان الأسود الذي يملأ الفير.»[27]، كدلالة أولا على البعد الحضاري للمكان من خلال وسيلة الإنارة التي ترجع إلى مرحلة معينة من مراحل التاريخ الانساني، وثانيا كقرينة عينية على فقر البيت وانعدامه، إذا ما كانت « وفرة الضوء وكثافته /../ قرينة مادية على ثراء البيت وارتقائه »[28]، وثالثا كمؤشر عن حالة الهروب التي تمارسها الشخصية داخل هذا الكون المغلق، والتي نستدل عليها من خلال الزمن الذي انتخبته لممارسة هذه العادات.

ويزيد الكاتب من تعميق المشهد من خلال الاستعانة بالشعور المثالي التي تمنحه الخمر، فنعثر على قناني الروج بين ركام هذه العادات، وقد استحالت ملاذا آمنا من الأحزان التي تقتحم البطل وتفترس المكان، فيمتزج كلاهما بالآخر في إحساس كلي إلى الدرجة التي ينشق الحائط فيها من أجل مواجهة ذلك الحزن والخواء، حيث تتسرب الجازية بلباسها الأبيض الفضفاض الأبيض[29]، ليتمكن كل منهما (الشخصية والفضاء البيتي) بالتبرؤ من خوائه. وبذلك يفصح المكان في سلوكه عما يعتمل في داخل الشخصية البطلة، ويسمح بدخول عالم مسيج بالأسرار التي يزحف النص باتجاهها.

وكما تفيض الوسادة بالدلالة وتصوغ قيمها عبر ما يحتمي تحتها من أشياء، تبدوا القطعة الثالثة من الفراش "البورابح"[30] هي الأخرى مفعمة بالمعاني

والدلالات، خاصة بدخول الشخصية الأنثوية الجديدة حياة البطل، لونجا البربرية، وما يتولد عنه من إشارات عن العادات والتقاليد الاجتماعية التي تحكم القرية التي تشكل الإطار المكاني العام للنص، وما تفرضه من قيود « بسبب ضيقها وعلاقاتها البشرية الملتحمة »[31] من ناحية، وبسبب محدودية « محدودية السلوك الفردي الذي تتحكم فيه [تلك] العادات والتقاليد »[32] من ناحية ثانية.

فتحت وطأة القمع والرفض، والهوة التي تفصل بين الفضاء القروي بكل أقانينه، وثوابته الخلقية التي تربت عليها الشخصيتان، والرغبة التي تغرز بجنونها في جسديهما، لا تجد لونجا وصالح بن عامر من مكان يبارك علاقتهما المرفوضة، عرفا، سوى فضاء البيت، الذي بات يعني الكينونة بالنسبة لهما.

ولعل ما تفرزه هذه العلاقة من نتائج ينقل المكان من حالة الخصاء والعقم التي يعانيها على كافة الأصعدة والمستويات إلى حالة الخصب والامتلاء، فقد شاءت الأقدار أن تحمل لونجا من صالح مولوده الذي انتظره زمنا طويلا.

لقد أدى هذا التغيير المفاجئ في حياة البطل إلى تشكيل وعي جديد ليس على المستوى الفكري فقط، بل انتقل إلى الممارسة العملية لهذا الوعي، من خلال السعي نحو بناء حياة جديدة، تبدأ بقرار الزواج من لونجا، وإعطاء علاقتهما صفتها الشرعية، والتخلي عن مهنته كمهرب، مما عمق الإحساس بقيمة البيت الوجودية.

إذن تنطق مكونات البيت ومشكلاته بأنساق من القيم الثقافية والاجتماعية والحضارية، وتكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية البطلة، وإذا استمرينا في الإصغاء أكثر لأشيائه وامتداداتها التي تقع خارج الزمن الحاضر، نجد أن فضاء المكان البيتي مادة خصبة لشبكة من المعاني والدلالات الرمزية التي تعبر عن حالة من القهر والاستبداد منبثقة من الذاكرة والتاريخ والواقع، ألقت بظلالها

على كل الموجودات من حولها، فكان أن صيرت هشاشة البيت ومالكه شواهد شاخصة على القرون العجاف، التي لم تنجب الشيء الكثير غير الخواء الروحي والقيم الفاسدة، ووعي جمعي يحتفي بالخرافة والبطولة الأبدية، وكذبة الاستقلال، وواقع مثخن بالفقر والاحتياج أوجده "القتلة الذين تربوا في حضن الثورة" بتعبير الكاتب، تسترسل في القول في ركن من أركان البراكة.

وتزداد قيمة المكان البيتي ودوره الوظيفي في بناء مضمون النص وتوطين علاقات التواشج السابقة من خلال الملحقات أو الفضاءات الجزئية المكملة لمعماره، وهي: رحبة التبن والإسطبل.

2-1-1- رحبة التبن:

ارتبط فضاء الرحبة "بحادثة التبن"، هذه العبارة التي كلما وردت في النص، تشير دوما إلى الحدث الذي امتلأ به المكان، وإلى الشخصية التي أكسبته ملامحه الجديدة، وصيرته من فضاء بارد وعفن إلى فضاء مفعم بالدفء والروائح العطرة، وتفاصيل اللحظة التي مرت كالبرق.

وتتلخص حادثة التبن في ذلك اللقاء الحميمي الذي جمع صالح بن عامر بلونجا القبائلية[33]، كنتيجة حتمية لحالة الفقد والاحتياج اللتان تعيشها الشخصيتان، حين تملكهما إحساس عارم، وكأنهما يختبران تجربة الوجود والتخلق لأول مرة، حيث لم يعرفا قط رغبة أشد صفاء وقوة من تلك التي احتلتهما لحظة وجودهما معا.

يستشعر القارئ وحواسه تتحسس فضاء رحبة التبن أن المكان يخلو من أية جمالية، إلا أنه يستحيل على بساطته وفقره بنية مركبة تجعل كل مكون من مكوناته يحيا مستقلا بذاته، جراء حركة الإنسان في نطاقه، ففيه يسمع المتلقي

ويرى ويشم ويتذكر ويلمس، ومن ثمة يبدأ في جمع أشلاء المكان، ليصوغ وجوده، ويكشف أثره في تشييد معمارية النص.

ومن تلك المكونات القليلة نجد الحشائش الشتوية العالية المحيطة بالرحبة، والتي تعمل كجدران مصطنعة تتجاوز في ظلها الذات لحظات الخوف والجزع من الخارج، بتقاليده الصارمة من جهة، ومحتمية بما تحققه من حميمية وألفة من جهة ثانية.

وإن كانت تأملات الرحبة لا تتوقف عند حدود قيم الألفة والحميمية والحماية، بل إن المتلقي وبتخطيه لعتبات الحد الفاصل بين الداخل والخارج، ويمارس نوعا من الارتحال أو السفر بين الكونين أو العالمين المتناقضين، عالم الخارج المليء بالقسوة والكذب والتقاليد والتشريعات الفاسدة، وعالم الداخل المليء بالفرحة والحب، يعي ما يخفيه الداخل من عمق الإحساس بالفقد والاحتياج، الذي تعانيه الشخصيتان على المستوى الاجتماعي والنفسي، بل بما يخفيان من شعور حاد بفقدان الهوية وحق في الانتماء لهذا الخارج بكل تجلياته.

وتشخص الرواية ذلك الشعور من خلال الصوت والحركة التي ملأت هذا الفراغ، حيث يترجم مواء لونجا كقطة صغيرة تحت ثقل البطل وحركاتها العنيفة، وهي تتشبث بظهره « كغريق ملتصق بآخر قشة من سفينة غرقت »[34] صورة من صور الاحتياج الذي يرتفع في بعض مَا يعنيه إلى مستوى قيم البقاء والكينونة التي لا توفرها غير الرجولة، وهو ما يجعل المكان/الرحبة يتجاوز معناه المألوف، ليصبح مفهوما يتصل ببحث الأنوثة عن قوى لتحقيق وجودها واستمراره، لذلك ظلت لونجا مستلقية عارية التفاصيل، كما رصدتها حواس البطل « تأملت جسدك لحظة. كنت ما تزالين ممدة على التبن. عارية. عباءتك مطوية عدة طيات حتى الصدر. نهداك نافران ولم تكوني تأبهين بأي شيء »[35]، تحاول الإحساس بتفاصيل الانبعاث من جديد.

واستجابة لرغبة إيقاظ بقايا الشبق المتكلس بداخل الجسد المحموم، تتحول الروائح المنبعثة من المكان، رائحة الأتربة والتبن الغامل والحناء البدوية إلى شفرة تواصلية جامعة بين صالح بن عامر الزوفري ولونجا البربرية، والتي لم يتوقف دورها عند حدود هذا المكان الذي لم تستطع قسوته قمعها أو السيطرة عليها، بل يجد المتلقي في الروائح المنبعثة علامات دالة تكتسي أهميتها في المنظومة السردية التي تعبر عنها، فكلما تمر الشخصية البطلة بالقرب من المكان تستعيد ذاكرة الروائحة وذكرياتها، فتستشعر دفء المكان وقداسته، وكأنه انعكاس حقيقي لروحها، ولما تشعر به من رغبة في الحلول في تفاصيله الساذجة من أجل استعادة كل ما تمليها عليها تلك الرغبة في عودة ذلك الشعور، الذي حولها من كتلة خرساء يُضيع صمتها صوت الحياة إلى دفق إنساني في ظل ما منحه من حب، ومن ثمة أصبحت الرائحة فضاء للذكرى والذاكرة يسعى البطل على امتلاك كل تفاصيلها وتأبيدها من خلال الإمعان في متابعتها في أدق ارتحالاتها، حيث نجدها موزعة على كامل الجسد النصي، ردءا لذلك الشعور بالفقد، وتحريرا له من الإحساس الجارف بالاحتياج والاغتراب عن هذا العالم.

أما إذا تلقفنا المكان من زاوية أخرى وارتفعنا بجزئياته إلى مستوى آخر من التحليل، لوجدنا أن فضاء رحبة التبن محطة مميزة في صنع حاضر الرواية، فالكثير من الأحداث التي انضوت في ظل الحاضر الروائي كان مصدرها فضاء الذاكرة والذكرى المنبعثة من هذا المكان، فالشخصية البطلة أصيبت بظروف غير اعتيادية بعد حادثة التبن، حررتها من وطأة الإحساس بفجائعية الهزائم المكرورة (ماضيا وحاضرا)، ودفعت بها صوب كشفها ونقدها، والبحث عن البدائل المناسبة لتجنبها (مستقبلا).

ولعل من أحد تجليات هذا التغيير حمل لونجا « من كان يقول أن حادثة التبن الغامل وشكارة الخيش والرحبة الدافئة تعطي هذا المخلوق الذي سيكون

حتما جميلا ورائعا »[36]، ومعه سقطت نبوءة سيدي علي التوناني، وحكاية الغولة التي يفقه الجميع تفاصيله،ا وبسقطوها سقطت كل الرموز الوهمية التي تتطلع الجماعات المقهورة إليها، وتستعيد بزوالها إمكاناتها المضيئة.

2-1-2- الإسطبل:

نستكمل قيم الحماية والاحتياج حينما ندخل الإسطبل من خلال العناصر التي أحاطت بالحصان لزرق، وهو في مواجهة قاسية مع الموت، سواء من خلال أشيائه البسيطة ممثلة في كومات التبن، والخرق البالية، والبطانية القديمة، أو من خلال الحضور الإنساني على مستوى المكان، ممثلا في لونجا البربرية والشخصية البطلة صالح بن عامر الزوفري، حيث تكاتف الجميع لإبقاء العود بوبركات (كما يسميه البطل) بعيدا عن عيون الموت.

وبإحالة هذه المكونات إلى حمولتها الدلالية يبدو أن تجربة المكان/الإسطبل تحاكي أو تضارع في قوتها تجربة الانتظار التي عايشها البطل في سبيطار/مستشفى الغزوات، وما رافقها من خوف وقلق، منتظرا وليده الأول من زوجته المتوفاة (المسيردية)، وتحيل في أعماقها إلى محاولة استرداد ذلك الزمن الذي عجزت فيه الشخصية البطلة عن إنقاذ ذلك المولود، وحرمانها من شعور الأبوة، بعد سنوات الترقب التي لم تنجب غير اليباس، هذا من زاوية.

أما من زاوية أخرى فإن رمزية الإسطبل تكشف عن قيم الخصب، والنماء، والحركة، والديمومة الغائبة عن بيت صالح بن عامر الزوفري، وما حضور صورة لزرق ساكنا ممددا بعياء كطفل مريض، دون سواها، إلا وجه من وجوه ذلك الغياب.

ولعل الشيء الذي يعزز هذا التوجه أنه وبانتقال الشخصيتان (لونجا وصالح) إلى البيت، والواقع بمحاذاة الإسطبل، كما دلت عليه المسافة القصيرة

التي قطعها البطل متنقلا بين البيت والإسطبل، لإحضار البطانية القديمة، تعترف لونجا بحملها، الذي يعد إيذانا بحدوث تغيرات جذرية، ستمس حياة الشخصية البطلة، وتغير مشاريعها، ونمط حياتها وأحلامها.

مما يدفعنا إلى القول أن البيت وما تفرع عنه من أمكنة من أهم الفضاءات التي أثرت في الشخصية، وتأثرت بها في آن معا، فهو العلاقة الوحيدة القادرة على الديمومة والاستمرارية، على الرغم مما بها من انقطاع مرحلي، مقارنة بعلاقتها مع الأمكنة المبثوثة في عضد الرواية.

هوامش:

(1)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، المركز الثقافي العربي، (ط1)، لبنان، المغرب، 1990، ص53.

(2)- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار- الدقل - المرفأ البعيد)، تقديم حنا مينه، سلسلة دراسات في الأدب العرب (12)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، (دط)، سوريا، 2011، ص50.

(3)- مُحَمَّد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (دط)، سوريا، 2000، ص127.

(4)- ينظر صالح ولعة: « البنية المكانية في رواية "كراف الخطايا"- دراسة سيميائية »، أعمال ملتقى إشكاليات الأدب في الجزائر، أيام 28/27/26 إبريل 2005، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006، ص ص80/79.

(5)- الشريف حبيلة: الرواية و العنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية)، عالم الكتب الحديث، (ط1)، الأردن، 2010، ص205.

(6)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص54.

(7)- ينظر واسيني الأعرج: نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري (رواية)، رؤية للنشر والتوزيع، (ط1)، مصر، 2012، ص46.

(8)- المصدر نفسه، ص21.

(9)- المصدر نفسه، ص24.

(10)- ينظر المصدر نفسه، ص ن.

(11)- المصدر نفسه، ص11.

(12)- المصدر نفسه، ص95.

(13)- المصدر نفسه، ص30.

(14)- المصدر نفسه، ص ن.

(15)- غاستون بشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، (ط2)، لبنان، 1984، ص63.

(16)- نوار اللوز، ص24.

(17)- المصدر نفسه، ص25.

(18)- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص82.

(19)- المرجع نفسه، ص83.

(20)- نوار اللوز، ص26.

(21)- المصدر نفسه، ص ن.

(22)- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص67.

(23)- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، هيئة الكتاب، (دط)، مصر، 2004، ص 102.

(24)- حسين سليمان: مضمرات النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، سوريا، 1999، ص21.

(25)- نوار اللوز، ص24.

(26)- المصدر نفسه، ص25.

(27)- المصدر نفسه، ص22.

(28)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص51.

(29)- ينظر نوار اللوز، ص22.

(30)- ينظر المصدر نفسه، ص246.

(31)- علي القاسمي: الحب والإبداع والجنون (دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية)، دار الثقافة، (ط1)، المغرب، 2006، ص220.

(32)- عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، الجزائر، 1984، ص123.

(33)- نوار اللوز، ص36/37/38.

(34)- المصدر نفسه، ص39.

(35)- المصدر نفسه، ص ن.

(36)- المصدر نفسه، ص355.

ملامح السرد في الأمثال الجاهلية

(قراءة في نماذج منتقاة)

تاريخ الإرسال: 2018/02/25

تاريخ القبول: 2018/03/27

د/ آمنة بن منصور

المركز الجامعي عين تموشنت

ietimad13@hotmail.fr

ملخص:

لقد بات من الضروري اليوم قراءة التراث العربي القديم وفق المناهج الحديثة والمعاصرة وبمعنى آخر لابد من البحث والتنقيب والتفتيش الجيد في تراثنا لاسيما ما تعلق منه بالجانب النثري، هذا الجانب الذي عانى التهميش من قبل الدارسين الأولين والآخرين، بالمقارنة مع اهتمام الدراسات والبحوث بشقيقه (الشعر)، إذ اكتفى جلها بالجمع والتبويب بدل الدراسة والتحليل، أما المثل فاكتفى الدارسون بتصنيفه ضمن نوادر العرب وحكمها وأيامها، دون محاولة الخوض فيه، وقد يبدو للكثيرين أن المثل بعيد عن السرد بمكوناته وخصائصه الحديثة، إلا أن نظرة متفحصة على هذا النوع من فنون القول يخالف الرأي السابق، ذلك أن المثل فضلا على أنه يخفي وراءه قصة بما تحويه من عناصر السرد المختلفة،بل إن فيه بوصفه تركيبا مفردا سمات سردية كما قدمنا، فإنه أيضا يعد وجها من أوجه تقنية الخطف خلفا، أو الاسترجاع الفني، ثم إن المثل قد يكون بمنزلة العنوان في القصة، وعلى العموم يبقى المثل شكلا من أشكال السرد في صوره البسيطة والعفوية التي هي بحاجة إلى استنباطها وتتبع مواضع الجمال والإبداع فيها.

الكلمات المفتاحية :

مثل، سرد، جاهلية، ملمح، خصائص.

Summary:

It is now necessary to read the ancient Arab heritage in accordance with modern and contemporary curricula. In other words, it is necessary to look good in our heritage, especially as it relates to the prose. But a close look at this type of art contradicts the previous opinion, because the example, as well as that it hides behind a story containing the elements of the narration of different, but it as a single compound narrative features as we provided, it also promises A facet of hijacking technique, or And then the ideals may be like the title in the story, and on the whole remains an example of a form of narration in its simple and spontaneous forms that need to be developed and follow the places of beauty and creativity in it.

Keywords: *Proverbs, Narration, Ignorance, Marker, Properties.*

تمهيد:

لكل أمة من الأمم أدب يحفظ أمجادها ويحكي تاريخها ويروي مثالبها، شفويا كان أم كتابيا، راقيا كان أم بدائيا، ويبدو أن تجربة السرد من أوائل التجارب التي خاضت فيها الشعوب، بدليل كثرة ووفرة ما وصل إلينا من الموروث الشعبي العالمي في صوره المختلفة، وأنماطه المتعددة، ناهيك عن الضائع منه، ونعني بذلك تلك الأمثال والحكايا والقصص والخرافات والأساطير.. التي تناقلتها الألسن جيلا عن جيل حتى وصلت إلى مرحلة التدوين فدونها الكتاب وحفظتها بطون الكتب. وأمة العرب كغيرها من الأمم تركت لنا سجلا حافلا بمختلف فنون القول، وإن كان الشعر هو الذي أخذ النصيب الأوفر من العناية والدراسة وظل لقرون المقصد والمبتغى، من العامة والخاصة على حد سواء.

لقد بات من الضروري اليوم قراءة التراث العربي القديم وفق المناهج الحديثة والمعاصرة وبمعنى آخر لابد من البحث والتنقيب والتفتيش الجيد في تراثنا لاسيما ما تعلق منه بالجانب النثري، هذا الجانب الذي عانى التهميش من قبل الدارسين الأولين والآخرين، بالمقارنة مع اهتمام الدراسات والبحوث بشقيقه (الشعر)، إذ اكتفى جلها بالجمع والتبويب بدل الدراسة والتحليل، وإن وجدت دراسات ما، فقد حظيت بها الفنون المعروفة كالقصة والمقامة والسير.. أما المثل فاكتفى الدارسون بتصنيفه ضمن نوادر العرب وحكمها وأيامها، دون محاولة الخوض فيه، حتى إنهم يطلقون على القصة الأصلية لقول المثل لفظة مورد، وهذه اللفظة بعيدة كل البعد عن مفهوم القصة والسرد، ولعل السبب راجع إلى تخوف النقاد والدارسين من الخوض في مثل هذه الفنون النثرية التي ظهرت في وقت مبكر وما زالت في نظر الكثيرين تحمل صبغة من السذاجة والعفوية، ولا ترقى لجعلها محل دراسة معمقة، ومع ذلك لا يؤخذ هذا الكلام على وجه التعميم فقد استأنسنا بدراسات حديثة تناولت المثل من جوانب مختلفة نذكر منها: كتاب

(سرد الأمثال، دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية لصاحبه: لؤي حمزة عباس)، وكتاب (الأمثال العربية والعصر الجاهلي لصاحبه: مُحَمَّد توفيق أبو علي).

ولأن موضوعنا المثل فلابد من التعريف به وبالفن الذي ينتمي إليه، قبل الولوج في باقي التفاصيل.

1- السرد والمثل: مفاهيم ومصطلحات

*- مفهوم السرد:

تعددت مفاهيم السرد في المعاجم العربية، ومرد ذلك إلى المقام الذي تستعمل فيه الكلمة، ففي المعنى اللغوي يعني الفعل سرد الحديث يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له[1]، كما وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم في قوله تعالى: " وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ .أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ"[2]، (وقدر في السرد) هذا إرشاد من الله تعالى لنبيه داود –عليه السلام– في تعليمه صنعة الدروع، قال مجاهد في قوله(وقدر في السرد) لا تدق المسمار فيقلق في الحلقة، ولا تغلظه فيفصمها، واجعله بقدر[3]، كما ترد لفظة السرد في مواضع أخرى، حسب السياق، بمعان غير المذكورة آنفا، وهذا راجع لتعدد اللهجات العربية من جهة، والاستعمالات المجازية للفظة من جهة ثانية.

أما اصطلاحا فيذهب بعض النقاد إلى تحميل لفظة سرد معنى التأثير في المتلقي، باعتبار أن كل عمل أدبي ينشد ذلك، وذهب فريق آخر إلى أن السرد هو " المفهوم الجامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الروائي أو الحكائي"[4]، أما (فريدمان) فيرى أن السرد هو بث الصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي خياليا كان أم حقيقيا[5].

*- مفهوم المثل:

كلمة مثل مأخوذة من قولنا: "هذا مثله وشبهه.. والمماثلة لا تكون إلا في المتفقين.. ومثل الشيء صفته.. والمثل مأخوذ من المثال والحذو.. وفي التنزيل العزيز: "يا أيّها الناسُ ضُربَ مثلٌ فاسْتمِعُوا لَه"[6].. وقد يكون المثل بمعنى العبرة .."[7]، إلى غير ذلك من التعريفات المعجمية التي لا تختلف كثيرا فيما بينها، أما في كتب التراث فسنقف على المعنى نفسه الموجود في معاجم اللغة، مع فارق طفيف يعود إلى الغربلة التي تفضي إلى خروج مادة (مثل) من أفق اللغة إلى مدى الاصطلاح[8]، فابن المقفع مثلا يرى أن الكلام إذا جاء في صيغة مثل كان أوضح للمنطق[9]، وينظر ابن عبد ربه إلى الأمثال نظرة جمالية محضة، فهي "وشي الكلام وجوهر اللفظ وجلي المعاني.. هي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة "[10]، أما أول من حاول إعطاء مفهوم دقيق للمثل بعيدا عن العموميات المطلقة فهو الفارابي بقوله: "المثل ما تراضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه، حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السراء والضراء.. وهو من أبلغ الحكمة لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة "[11].

وجوهر القول إن المثل كلام موجز جميل، يحتوي على سرد دون تفصيل، يرتبط أول مرة بمورد أصلي أو حادث أو قصة وقعت، ثم يجري على الألسنة ويضرب كلما وقع ما يحاكي ويشبه مورده الأول.

2- السرد عند العرب:

مارس العرب السرد والحكي منذ القديم، شأنهم في ذلك شأن الأمم الأخرى، وقد توفرت "نصوصه المندرجة ضمن أنواع وأجناس سردية مختلفة كالأخبار والنوادر والحكايات والأمثال والمسامرات وسواها"[12]، إلا أنه لم يلق كبير اهتمام من قبل النقاد والدارسين إلا في وقت متأخر بعد أن أثبتت الدراسات الحديثة أن "القصص أو الموروث الحكائي العربي غني ومهم ويستدعي

البحث والدراسة"[13]، بعيدا عن الأحكام المسبقة من قبيل أن "هناك ديوانا واحدا تركه العرب هو الشعر، وما عداه من الأنواع والفنون فلا يرقى إلى الشعر"[14]، إذ لا يخفى ما كان لهذا الأخير، من سطوة وحُظوة لزمن غير يسير، على حساب الفنون النثرية المختلفة، التي يُعزى سبب انتكاستها وتراجعها إلى "الشفاهية التي رافقت أوليات الأدب العربي وتحكمت في إنتاج الثقافة العربية، فالنثر –وهو القسم الشقيق للشعر في حاضنة الأدب– لم يتيسر له الانتشار والنفوذ لما يتطلبه من هيئة كتابية ليس فقط في تدوينه ولكن أيضا في تأليفه"[15].

ومع هذا فقد استطاع العربي أن يبدع "على مدى عصور طويلة نصوصا في منتهى البراعة والحس والجمال، ولقد وصل العديد منها إلى العالمية، وصار إنتاجا إنساني البعد والنزعة وعلى درجة سامية من الإبداع الإنساني الرفيع، وظل هذا الإنتاج يتزايد عبر الحقب والعصور وسجل لنا العرب من خلاله مختلف صور حياتهم وأنماطها.. وما خلفته من آثار في المخيلة والوجدان[16]، بل إن مجرد "التصريح بوجود أنواع قصصية رئيسية أو أعمال حكائية مكتملة من قبل دارسي السرد المعاصرين، يقتضي، منطقيا، توفر الثقافة العربية في مرحلة مبكرة من مراحل تكونها على أنواع ثانوية، غير مكتملة، بمنظور البنى اللاحقة وحيوية مكوناتها، تتشكل فيها الخصائص السردية تشكلا بسيطا لا ينفصل في حضوره وآلية تنظيم عناصره عن آليات معطيات عصره، وسياقاته الثقافية "[17]، والمثل أحد هذه الأنواع، يجب معاينة نصه وملاحظة خصائصه السردية.

3- الأمثال في المنظومة العربية الجاهلية:

لا تعدم أمة من الأمم قاموسا جامعا لأمثالها، يصور نمط عيشها ومثالبها، وقد عني العرب "بالأمثال عناية قل نظيرها، فقد أقحموها في كل ميادينهم تقريبا، فكان لكل ضرب من ضروب حياتهم مثل يلهج به، وبلغت عناية

اللغويين مدى مميزا عن سواهم، لأن المثل بالنسبة إليهم كان يجسد اللغة الصافية إلى حد كبير"[18]، فهو يجمع بين الدقة والإيجاز وحسن التعبير[*]، فضلا على العبرة التي يتضمنها وإلى جانب ذلك كله يحكي قصة وقعت ذات يوم.

ثم إنّ الباحث في الأمثال سيقف أمام موقفين متناقضين:

– الموقف الأول : يعمد إلى طرد (الأمثال) من النثر الفني العربي، ويلحق دراساتها بنمط الدراسات (الفيلولوجية) للغة.. ويعدها مقياسا لدرس الجملة القصيرة كيف تتكون، ومقياسا بنوع خاص لعبث الشعوب بالألفاظ والمعاني..

– الموقف الثاني: يهتم (بالأمثال) بوصفها نمطا من أنماط النثر المتميزة في الجاهلية، ويعدها مصدرا من مصادر دراسة الأدب الجاهلي لا سيما النثري منه"[19].

ولعل الموقف الثاني هو الأقرب إلى المنطق والموضوعية، إذ كيف يعقل اعتبار المثل نوعا من عبث الشعوب بالكلمات، وهي إنما ضربتها لموقف حدث بالفعل، ولم تكن مهيأة له حتى تزوق العبارة وتنمقها.

أضف إليه أن الأمثال ليست كلها سيان، وليست كلها على درجة واحدة من البلاغة والرقي، إذا علمنا أن الشعبية طغت على جل الأمثال الجاهلية، ويقصد بالشعبية "تلك التي تختلف في مصادرها وعلة نشوئها عن الأمثال الذهنية النابعة عن الشعر أو أمثال القرآن الكريم "[20]، دون أن نغفل جانبا مهما يتمثل في الخرافة التي كان لها نصيب في الأمثال، بل إن حضورها هو من الأهمية بمكان، "لا بوصفها نوعا قصصيا بل بما تساعد في إقامته من أنواع قصصية تتحرف بمروياتها عن قول الحقيقة لتنشغل بالخيالي والمتوهم من الحكايات والأخبار.. وربما حفلت صيغ الأمثال بالعناية في المدونات والكتب المبكرة

بسبب من ارتباطها بقصة تحمل من سمات الخرافة وأصدائها ما يجعل منها مادة مناسبة للأسمار"[21].

"مثل الأمثال الواردة في قصة الزباء ومنها: لا يطاع لقصير أمر، ولأمر ما جدع قصير أنفه – بيدي لا بيد عمرو. وكذلك الأمثال الواردة في قصة ثأر امرئ القيس لأبيه ومنها:

ضيعني صغيرا وحملني ثأره كبيرا – لا صحو اليوم ولا سكر غدا – اليوم خمر وغدا أمر"[22].

ولعلنا نستشف بعض الخصائص السردية التي ميزت وطبعت الأمثال الجاهلية في المبحث التالي.

4- ملامح السرد في المثل الجاهلي:

بداية لا بد من التنويه والتنبيه إلى أن مسألة نسب بعض الأمثال إلى الجاهلية مسألة نسبية لا قطعية، ويؤخذ بها على وجه التقريب لا اليقين، ومن الأمور التي استأنس بها النقاد والدارسون للفصل بين الأمثال الجاهلية والإسلامية بعض الأمارات التي قد تحيل على عصرها بشكل أو بآخر؛ كذكر الخمر والتطير والتشاؤم والثأر.. وغيرها من الإشارات التي تدل على البيئة الجاهلية.

ومن الملاحظ أن دارسي الأمثال اهتموا بحسن صياغتها وجمال ديباجتها ودقة تعبيرها، أكثر من اهتمامهم بالقصة أو الحدث أو المورد الذي قيلت فيه أول مرة، فهذا أمر ثانوي في نظرهم[23]، إلى جانب هذا فقد اختلفوا، كما نوهنا سابقا، بين من يعد المثل صالحا للدرس اللغوي، وبين من يعده فنا نثريا راقيا، إلا أن المنطق هنا يستدعي دراسة المثل بالنظر إلى صياغته ونصه معا، فقصة المثل تُعتمد في "دراسة النظام الأدبي الذي يختص بتشخيص محمول المثل والتمثيل له تمثيلا قصصيا يعنى بتتبع الأخبار وتقصيها، وتتوفر فيه من العناصر ما تؤهله للإسهام

بكشف أوليات التشكيل السردي لهذا الضرب من فنون الأدب في الثقافة العربية، فهو باعتماده الشخصية ركنا وبانطوائه على السرد والوصف والحوار، وبملاحظته فضاء الحدث بدرجات تتناسب مع نظر عصور إنتاجه، يعمل على تنظيم عناصره تنظيما لا يشذ عن وعي الثقافة العربية للقص عموما بوصفه استعراضا لأحداث ماضية كلاما، وقد تكون الحوادث تاريخية أو مختلفة أو مزيجا منهما"[24].

وقد حرصت أغلب كتب الأمثال القديمة، وأشهرها كتاب الأمثال للمفضل الضبي، على تقديم الأمثال بشكل سردي معتمدة، أي كتب الأمثال، في ذلك على خطوات ثلاث هي: الاستهلال، الوصل والفصل والخاتمة[25]، ولا يخفى علينا أن عرض المثل مفردا يجرده من خاصيته السردية، إذ يجب التقديم له كما فعل جامعو الأمثال عبر العصور.

فمن أسرار الأمثال أنها تبقى صالحة لكل زمان ومكان ولا يجب تغيير أو تحوير صيغتها، وذلك أنها ذات صبغة حكائية ولها خلفية سردية، وفي هذا يقول أبو هلال العسكري: "الأمثال تُحكى، يعنون بذلك أنها تضرب على ما جاء عن العرب، ولا تغير صيغتها، فتقول (الصيف ضيعتَ اللبن)، فتكسر التاء لأنها حكاية"[26]، من الواضح من كلام العسكري أن الدارسين القدامى لاحظوا السمة السردية للمثل ولم يجردوه من خصوصيته تلك، بل إن كتب الأمثال جميعها لا تذكر المثل إلا وتذكر قصته معه.

و"إذا توجهنا للنظر إلى موقع صيغة الاستهلال (زعموا أن) كما وردت في كتاب (المفضل الضبي)، وكما انتظمت في سلسلة الأمثال العربية.. تبينا الأهمية التاريخية لها فضلا عن سماتها البنيوية ودورها واسطة بين حلقات"[27]، كما قد يرد الاستهلال بطرق وصيغ أخرى، كالجمل الاستفتاحية من قبيل: أول من.. وفي هذا الجدول عرض لنماذج منه أوردتها بعض كتب الأمثال المعروفة[**]:

صيغة المثل	الاستهلال
القول ما قالت حذام	حذام هي بنت الريان..
خلا لك الجو فبيضي واصفري	أول من قال (خلا لك الجو)..
لا مخبأ لعطر بعد عروس	إن عروسا لرجل من العرب..
سبق السيف العذل	أول من قال (سبق السيف العذل)..
إحدى حظيات لقمان	كان عمرو بن تقن قد طلق امرأة..

ومهما اختلفت وتباينت طرق الاستهلال للمثل، تبقى صيغة (زعموا أن) الأقرب إلى خصائص القصة، فهي تؤدي "منذ البدء دور راو غير معين، تتسع المسافة بينه وبين ما يروى[28]، وفي كتب الأمثال شواهد ونماذج كثيرة عن طرق وصيغ الاستهلال يضيق المقام بذكرها جميعا.

ومن خلال اطلاعنا على عدد غير يسير من الأمثال، وجدنا بعضها يستفز المتلقي لمعرفة قصتها، وبعضها الآخر يشبه الحكمة، فهي خالية من أية ملامح سردية، وليست هذه التي تهمنا ولا موضوع دراستنا، وإنما غرضنا تسليط الضوء على الأمثال ذات الطابع السردي الحكائي عبارة ومضمونا، أو لنقل إن هدفنا استنباط الخصائص السردية من المثل كخطوة أولى قبل العودة إلى قصته الأصلية.

ومن أبرز عناصر السرد التي تظهر جليا في الأمثال بوصفها عبارة مفردة: الشخصيات، الفكرة، الحدث، الزمان والمكان، وسنمثل لذلك ببعض الشواهد:

الشخصيات:

تعد الشخصية من أهم عناصر النص السردي والحكائي، إذ لا يمكن بأي حال أن يخلو نص قصصي منها، وقد حفلت الأمثال الجاهلية بذكر شخوصها

وأبطالها، تارة تصرح بأسمائها، خاصة في باب التعريض والمدح والذم، وتارة تكتفي بتوظيف ضمائر تعود عليها وتنوب عنها، ومنها قولهم: "أتتك بحائن رجلاه"، فهذا المثل يضم شخصيتين أو بطلين للقصة؛ أما ضمير المخاطب فيوحي بطرف آخر تلقى المثل أول مرة، وأما السارد فيمثله ضمير الغائب (الهاء)، وقد ذكرت كتب الأمثال قصتين لهذا المثل نكتفي بذكر واحدة منها، وهي أن "عبيد بن الأبرص عرض يوما إلى النعمان بن المنذر في يوم بؤسه، وكان قصده ليمدحه.. فلما انتهى إليه قال له النعمان: ما جاء بك يا عبيد؟ فأجاب، بعد أن علم أن قدومه صادف يوم بؤس الملك، :"أتتك بحائن رجلاه"[29].

وكذلك قولهم "إياك أعني واسمعي يا جارة"، فمن الواضح جدا أن المثل يحمل بين طياته قصة ما، نستدل على ذلك بأسلوب الاختصاص الذي استعمله المتكلم (إياك) بما يوحي بوجود مستمع خصه بالكلام على وجه التلميح وتلك عادة عند العرب، وتعود قصة هذا المثل إلى أن سهل بن مالك الفزاري.. خرج يريد النعمان، فمر بأحد أحياء طيىء فنزل عند أحدهم، ووقع في نفسه من امرأة هناك شيء، فلم يعرف كيف يحدثها ويبثها ما في صدره، فجلس في الخباء وأنشد شعرا وهي تسمع، فعرفت أنها المعنية بكلامه..إلى آخر القصة[30]، ومن الأمثال التي توحي بوجود قصة من ورائها تلك الأمثال التي أطلقت باسم أبطالها من أسماء العلم، أو لنقل باسم الشخصية البطلة فيها، ومنها قولهم" بينهم عطر منشم"، وهذا مثل يضرب في التشاؤم ليس اشتقاقا من كلمة (منشم) ولكن صادف ذلك انطباق المثل على صاحبه اسما ومعنى، وقصته أن"منشِتم-بكسر الشين- اسم امرأة عطارة كانت بمكة، وكانت خزاعة وجرهم إذا أرادوا القتال تطيبوا من طيبها، وإذا فعلوا ذلك كثرت القتلى فيما بينهم، فكان يقال: أشأم من عطر منشِتم"[31]، ومنها أيضا قولهم: "أبصر من زرقاء اليمامة"، وقصتها معروفة وهي أن امرأة من اليمامة كنيتها زرقاء، كانت تبصر

الشيء من مسيرة ثلاثة أيام، فحدث أن هجم على قومها أعداء لهم وقد تخفوا في شكل شجر، فلما رأتهم أخبرت قومها بما رأت، فلم يصدقها أحد حتى هجم أعداءهم وقضوا عليهم[32]، ومن الأمثال التي تضمنت أسماء أبطالها قولهم: "وافق شن طبقة"، وملخصها أن رجلا من دهاة العرب (شن) أقسم أن لا يتزوج إلا امرأة توافق طباعه ، فحدث أن التقى رجلا فرافقه حتى بيته وسأله في أمور فعجز إلى أن أجابت ابنته (طبقة) عنه فتزوجها[33]، ومنها أيضا قول العرب: "أعز من كُليب وائل"، ووائل هذا كان سيد قومه، فكان كلما مر بضيعة أعجبته ألقى فيه كُليب، فلا يسمع عواء ذلك الكُليب أحد فيقرب ذاك الموضع، ثم إن كُليب غلب على اسم صاحبه فقيل:أعز من كُليب[34]، ومنها قولهم: "ولو بقرطي مارية"، ومارية هذه أم الحارث الأعرج ملك غسان، ذات حسب ونسب ويضرب بها المثل في الشيء العزيز الذي لا يقدر عليه[35].

الحدث: من الأمثال ما يحمل طابع الحدث في القصة، مستعينا في ذلك بحمولة من الأفعال الماضية كقولهم: "أنجز حر ما وعد"[36]، فالفعل (أنجز، وعد) يوحي بحدث وقع وترتب عنه حدث آخر، وكذلك قولهم: "أسرع من نكاح أم خارجة"، وأم خارجة هذه كانت كثيرة الزواج كثيرة الإنجاب[37]، فاسم التفضيل (أسرع) يوحي بتتابع الأحداث وسرعتها وكثرتها، وكذلك قولهم: "ولو غير ذات سوار لطمتني"[38]، فصيغة (ولو)، والفعل(لطمتني) يوحي بفعل وردّ فعل أو بحدث ونتيجته، وقولهم: "أجشع من أسرى الدخان، وذلك أن قوما كانوا في حرب، فدعاهم أحد أعدائهم إلى الطعام بعد أن أشعل النار وارتفع الدخان، فلبوا النداء ووقعوا في الأسر نتيجة طمعهم وجشعهم"[39]، فالمثل حدثٌ في ذاته؛ وقد ورد في شكل متتالية: جشع-أسر-دخان، بمعنى أن الجشع أدى إلى الأسر والوسيلة هي الدخان، وأيضا قالوا: "محا السيف ما قال ابن دارة أجمعا"[40]، فالفعل (محا) هو نتيجة للفعل (ما قال)، وانظر إلى قولهم: "أحشفا

وسوء كيلة"[41]، هذا المثل يتضمن استفهاما يحيل على أكثر من حدث ترتب عنه، وقالوا أيضا: "إن أخي كان مَلكي"[42]، وملخص هذا المثل أن رجلا أراد الثأر لأخيه من قاتله الذي كان من أسياد القوم فلما عيره بالسوقة أجابه بالمثل آنف الذكر، والشاهد هنا في المتتالية: أخي-كان-مَلكي، فالأول (أخي) سبب ولكن صار أثرا بعد عين (كان)، إلا أن منزلته عظيمة (مَلكي)، ولهذا يترتب عنه أخذ الثأر له وإن عظم الجاني.

الفكرة:

لا نبالغ إذا قلنا إن المثل، بوصفه تركيبا مستقلا عن مورده، هو نفسه الفكرة، باعتباره الهدف والمغزى من القصة الأولى التي حصلت، فإذا كان القاص أو السارد ينشد هدفا ما، ويتوخى إيصال رسالة معينة إلى المتلقي، فإن المثل أحسن ما يعبر عن ذلك، ومنها على سبيل المثال قولهم: "حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق"[43]، فكرة هذا المثل أن لا يطلب المرء أكثر من حاجته، وأن يقنع بالقليل دون الكثير، ومنها قولهم: "حُبَّ إلى عبد محكده"[44]، والمحكد الأصل، بمعنى أن كل إنسان يحن ويعود إلى أصله وإن دنى، كما قالوا: "ما جُعل عبد كربّه"[45]، يقصدون أن الفرع لا يعلو على الأصل أبدا، ومنها قولهم: "إلى أمه يلهف اللهفان" في إشارة إلى استعانة الرجل بأهله، وكذلك قولهم: "أم فرشت فأنامت" يضرب في بر الرجل بصاحبه تشبيها بمنزلة الأم لعظمتها، وأيضا قالوا: "إذا عز أخوك فهن"[46]، والمثل واضح في الدعوة إلى اللين والرفق بين الإخوة والأصحاب. وقالوا: "ترى الفتيان كالنخل وما يدريك ما الدخل"[47]، يلمحون إلى أن المظهر أحيانا لا يعكس الجوهر، فلا تؤخذ الأشياء بما يظهر منها ولكن بكنهها، كما قالوا: "إذا كنت في قوم فاحلب في إنائهم"[48]، وفكرة هذا المثل أن يلتزم المرء بعادات وأعراف القوم الذين ينزل عندهم ويحترمها، وقالوا أيضا: "أكلتم تمري وعصيتم أمري"[49]، يريدون الرجل ينكر الخير ويكفر العشير، ومن الأمثال الطريفة قولهم:

"إذا تفرقت الغنم قادتها العنز الجرباء"[50]، في إشارة إلى أن الجماعة التي تتفرق، ولا تجد أو تتفق على قائد لها، تصبح مباحة للسفهاء من الناس.

كما وقفنا على أمثال كثيرة تحكي نفسها بنفسها، لاسيما تلك التي تمدح خُلقا، أو تذم آخر، ومنها قولهم: "أبخل من مادر"[51]، و:"أجود من حاتم"[52] و:"مواعيد عرقوب وفي رواية أخلف من عرقوب"[53].

الزمان والمكان: إن الدراسة التفصيلة لبنية الزمان والمكان وأنواعهما في ضوء الأمثال قد لا تفضي إلى شيء معين أو نتيجة ملموسة، بالنظر إلى قصر تركيب المثل الذي لا يتجاوز الكلمتين أحيانا، ولهذا سنكتفي بذكر الأمثال التي تضمنت لفظ الزمان والمكان تصريحا، وندع ما دون ذلك لقصة المثل فهي تعج بالأزمنة والأمكنة.

لقد حفلت الأمثال الجاهلية بذكر الزمان في صوره البسيطة أو الفيزيائية كالليل والصبح والنهار.. ومنها قولهم: "إن مع اليوم غدايا مُسعدة"[54]، و"إذا سمعت بسرى القين فاعلم أنه مصبح"[55]، وقالوا: "ذهب أمس بما فيه"[56]..

ولكن الذي لفت انتباهنا حقا، هو ذكر الليل وتفاصيله مرات عدة، ولعل السبب يعود إلى توجس العرب منه خيفة، فالليل في المنظور الجاهلي يحمل ثيمات الحزن والرحيل والمكر، وهو رمز الظلم والظلام والغدر.. انظر إلى قولهم: "أمر نهار قضي ليلا"[57]، و"إن الليل طويل وأنت مقمر"[58]، و"أهلك والليل"[59]، و"أخو الظلماء أعشى بالليل"[60].. وإلى جانب هذا وقفنا على أمثال ذكرت العرب فيها أشهرا بعينها، دونا عن سواها، وفي أكثر من مناسبة، وهو شهر رجب الذي له حرمة ومكانة عند العرب فكانوا لا يتقاتلون فيه ولا يغيرون ولا يظلمون تعظيما له، وجاء الإسلام فأبقى على حرمة هذا الشهر، يقول تعالى في محكم تنزيله: ﴿إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِنْدَ اللَّهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْرًا فِي كِتَابِ

اللَّهِ يَوْمَ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرُمٌ ذَٰلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ فَلَا تَظْلِمُوا فِيهِنَّ أَنْفُسَكُمْ﴾[61]، ورجب هو الشهر الرابع من الأشهر الحرم، ومن جملة تلك الأمثال قولهم: "عش رجبا تر عجبا"[62]، وقولهم: "العجب كل العجب بين جمادى ورجب"[63]، وحقا لا نعلم أجمعت العرب بين رجب والعجب لتوافق السجعة، أم أن هذا الشهر يحمل بعدا عجائبيا عندها؟

وأما المكان فكان حاضرا في الأمثال العربية، وهو الآخر يحمل طابعا من التخوف والحرص والترقب، إذ تكاد تنحصر الأمكنة في المخيلة العربية في الفضاء الشاسع، والصحراء والبيداء والوادي، ومن ذلك قولهم:"أنت كبارح الأروى"[64]، والبارح هو الفضاء الذي لا جبل فيه ولا تل، وكقولهم: "إنه الليل وأضواج الوادي"[65]، وأيضا قالوا:"إياك وصحراء الإهالة"[66].

خاتمة:

وبعد، فقد يبدو للكثيرين أن المثل بعيد عن السّرد بمكوناته وخصائصه الحديثة، إلا أن نظرة متفحصة على هذا النوع من فنون القول يخالف الرأي السّابق، ذلك أن المثل فضلا على أنه يخفي وراءه قصّة بما تحويه من عناصر السّرد المختلفة، بل إن فيه بوصفه تركيبا مفردا سمات سردية كما قدمنا، فإنه أيضا يعد وجها من أوجه تقنية الخطف خلفا، أو الاسترجاع الفني، فإذا كانت القصة الحديثة تخرج عن المألوف القديم ببدء الأحداث من نهايتها، فإن المثل أيضا يبدأ القصة من آخرها، فلا يخفى علينا أن المثل آخر ما يقال في قصته الأولى التي ارتبط بها، ومتى ضرب لاحقا عند تشابه المواقف استدعى الرجوع إلى الخلف لمعرفة سبب قوله، ثم إن المثل قد يكون بمنزلة العنوان في القصة، وعلى العموم يبقى المثل شكلا من أشكال السرد في صوره البسيطة والعفوية التي هي بحاجة إلى استنباطها وتتبع مواضع الجمال والإبداع فيها.

هوامش البحث :

1- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سرد)، مج6، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص233.

2- سورة سبأ: الآيتان 10-11.

3- ينظر: أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير: تفسير ابن كثير، تح سامي بن مُحَمَّد السلامة، دار طيبة، ط2، 1999، مجلد 6، صفحة 498.

4- مولاي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص 252.

5- ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص256.

6- سورة مُحَمَّد: الآية 15.

7- ابن منظور: لسان العرب، مادة مثل 610/11 وما بعدها. بيروت دار صادر.

8- ينظر: مُحَمَّد توفيق أبو علي: الأمثال العربية والعصر الجاهلي دراسة وتحليل ص33.

9- ينظر: ابن المقفع: الأدب الصغير، تح: أحمد زكي، مطبعة مُحَمَّد علي الصناعية، 1911. ص2830.

10- أحمد بن مُحَمَّد ابن عبد ربه: العقد الفريد ، تح: العريان، دار الفكر، بيروت، 2/3

11- إسحاق بن إبراهيم الفارابي: ديوان الأدب، تح: أحمد مختار عمر، القاهرة، 1947، 74/1.

12-مُحَمَّد مسالتي: السرد العربي القديم وآفاق التأويل، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، 2013. ص95.

13- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم لبنان، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف الجزائر، ط2، 2012، ص59.

14- م ن، ص 60.

15- مُحَمَّد مسالتي: السرد العربي القديم وآفاق التأويل: ص95.

16- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات: ص61

17- لؤي حمزة عباس: سرد الأمثال، دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص18.

18- مُحَمَّد توفيق أبو علي: الأمثال العربية والعصر الجاهلي، دار النفائس، لبنان، ط1، 1988، ص31.

*- قال النظام : "يجتمع في المثل أربعة لا يجتمع في غيره من الكلام إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكتابة فهو نهاية البلاغة"- مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي: الأدب الجاهلي- دار الكتاب، ص 145 .

19- لؤي حمزة عباس: سرد الأمثال: ص 19

20- م ن :21

21- م ن : 23

22- مُحَمَّد سيد سلطان: الأمثال في الأدب الجاهلي، موقع ديوان العرب، نوفمبر 2005. www.diwanalarab.com

23- ينظر: لؤي حمزة عباس: سرد الأمثال: ص24

24- م ن: ص28

25- ينظر م ن: ص 46-47

26- المفضل الضبي: الفاخر في الأمثال: ص14.

27-م ن: ص 48

**- مثل كتب علاقة الكلابي، عبيد بن شرية الجرهمي..

28- ينظر: لؤي حمزة عباس: سرد الأمثال: ص48-49

29- سليمان بن صالح الخراشي: المنتقى من أمثال العرب وقصصهم، دار القاسم، الرياض، ط1، 2007: ص10

30- ينظر: نفسه: 18-19

31- م ن: 30

32- ينظر: م ن: 32

33- ينظر: المفضل الضبي: الفاخر في الأمثال، تقديم: محمد عثمان، دار الكتب العلمية، لبنان، طبعة1، 2011، ص87

34- ينظر: م ن: ص 124

35- ينظر: م ن: 135

36- م ن: 98

37- م ن: 97-98

38- محمد توفيق أبو علي: الأمثال العربية والعصر الجاهلي: ص68

39- ينظر: أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الملقب بالميداني: مجمع الأمثال، مؤسسة الطباعة والنشر التابعة للأستانة الرضوية، إيران، ج1، ص196.

40- م ن: ج2، ص233.

41- م ن: ج1، ص216 .

42- م ن: ج1، ص 45

43- سليمان بن صالح الخراشي: المنتقى من أمثال العرب وقصصهم: ص51

44- ينظر: الميداني: مجمع الأمثال: ج1، ص208

45- ينظر: م ن: ج2، ص229.

46- ينظر: م ن : ج1، ص24

47- م ن: ج1، ص144

48- م ن: ج1، ص64.

49- م ن: ج1، ص71 .

50- م ن: ج1، ص91 .

51- م ن: ج1، ص118.

52- م ن: ج1، ص191.

53- م ن: ج2، ص267-268.

54- م ن: ج1، ص33.

55- م ن: ج1، ص42.

56- م ن: ج1، ص256.

57- الميداني: مجمع الأمثال: ج1، ص33.

58- م ن: ج1، ص 54.

59- م ن:ج1، ص ن.

60- م ن: ج1، ص58.

61- سورة التوبة: 36.

62- م ن: ج1، ص71.

63- سليمان بن صالح الخراشي: المنتقى من أمثال العرب وقصصهم: 114-115.

64- الميداني: مجمع الأمثال: ج2، ص24.

65- م ن: ج1، ص79.

66- م ن: ج1، ص80.

معاينة نقدية في (موسوعة السّرد العربي)

القسم الأول

تاريخ الإرسال: 2018/03/29
تاريخ القبول: 2018/06/16

أ. د/ نادية هناوي
الجامعة المستنصرية / العراق
nada2007hk@yahoo.com

ملخص البحث:

تدور هذا الدراسة حول موسوعة السرد العربي للدكتور عبد الله إبراهيم، واقفة عند الجزء الأول، مجرية عليه مباصرة نقدية ومعالجة تحليلية تدخلان في حقل نقد النقد.

والمقصدية البحثية من وراء هذه الدراسة هي التقييم ودراسة الاشكالات التي تطرحها (موسوعة السرد العربي) وهي تحاول الإحاطة بالمنجز السردي القديم، والتدليل على فاعلية مستوياته وطبيعة صانعيه، وأنماط اشتغالهم القصصي والإخباري، وستتضمن الدراسة المحاور الآتية:

مدخل / العنونة . التمهيد ومرونة الوعي.

المحور الثاني/ المركز والهامش مغالبة أم مطواعة ؟

المحور الثالث / السردية الحديثة بنت السردية التراثية أم ربيبتها ؟

الكلمات المفتاحية:

السردية ؛ النقد ؛ النقاد ؛ الموسوعة ؛ الخرافة ؛ السيرة.

Research Summary:

This study revolves around the Encyclopedia of the Arab narratives of Dr. Abdullah Ibrahim and stands at the first part. The research objective of this study is the evaluation and study of the problems posed by (Encyclopedia of Arabic narratives) and it tries to take note of the ancient narrative achievement and demonstrate the effectiveness of its levels and the nature of the makers and patterns of their work story and news, The study includes the following Topics:

Introduction / Boot Addressing and Flexibility Awareness

Axis II / Center and margin prevail or not prevail

The third axis / modern narrative is the basis of the narrative or its follower.

***Keywords**: The narrative. criticism. Critics. Encyclopedia. Encyclopedia. myth. Biography.*

مدخل: العنونة ـ التمهيد ومرونة الوعي

إذا كنا قد أعتدنا قيام الشاعر بجمع شعره في كتاب يحمل عنوان (الأعمال الشعرية) والقاص والروائي بإمكانه أيضا إنجاز الفعل عينه، جامعا نتاجه القصصي تحت عنوان (الأعمال القصصية أو الروائية)؛ فهل سيكون ذلك ممكنا أيضا مع النقد، ليقوم الناقد بجمع كتاباته النقدية في كتاب واحد، لكن ما الذي ستكون عليه تسمية هذا الانجاز حينئذ، أ يطلق عليه الأعمال النقدية أسوة بالشعر والسرد أم أن هناك عنونة أوفى معنى وأدل صياغة في التأشير على المادة المعنونة ؟!

ويبدو أن إطلاق اسم موسوعة هو الأقرب إلى الإيفاء بمتطلبات ما تقدم وهو ما كان الدكتور عبد الله إبراهيم[1] قد اعتمده بشكل مقصود وريادي على حد علمنا. وتظل مشروعية الناقد في التوسع النقدي موضع جدل، فهل من الطبيعي قيام الناقد بجمع نقوده وهو ما زال سائرا في مشواره، مواصلا عطاءه الكتابي ومواكبا ما هو جديد ؟! ثم أليس من المستغرب أن يماثل النقد الإبداع الشعري أو القصصي الذي هو حر لا يتطلب خيوطا تربط النصوص الشعرية مع بعضها أو ثيمة بعينها تجمع النصوص السردية في بوتقة خاصة، بينما يتطلب النص النقدي خيوطا تربطه بأساسات علمية وفلسفية ؟

وإذا افترضنا توفر الرابط الثيماتي في النقد؛ فإن من الصعب وضع مقدمات أو تمهيدات تجتمع فيها خلاصات ما تم بذره في العناوين الرئيسة والفرعية لتلك الكتب التي تضمها هذه الموسوعة.

وإذا كانت التخصصية في الكتابة النقدية تجعل اهتمام الناقد منصبا على السرد بعمومه أو السرد القديم في خصوصه، فهل سيتيح ذلك للناقد إمكانية جمع منجزه النقدي بيسر ومنطقية ؟ وما بال الخضوع للرؤية الزمنية التي

ستتطلب من الناقد ترتيب كتبه بحسب تواريخ نشرها وادراج كتاباته كلا حسب تخصصه؟

ولو افترضنا أن الناقد تجاهل الزمن وانبرى يصنف كتاباته بحسب التعاطي المنهجي معتمدا الفن معيارا، ومدققا في النواحي الإجرائية والنظرية التي تنداح تلك الكتابات فيها، فهل سينجو حينذاك من أحقية السبق لما هو مكتوب قبلا؟ فضلا عن أسئلة أخرى كثيرة قد لا يفضي الجدل فيها إلى محصلات قطعية ذات معايير ناجزة وكلية.

بهذا نفهم مقدار المغامرة النقدية التي قبل الناقد عبد الله إبراهيم بالمراهنة عليها وهو يجمع خمسة من كتبه التي تصب في باب النقد الروائي وتاريخ الرواية لتلتقي في كتاب واحد متخصص في السرد العربي بقديمه وحديثه تحت مسمى (موسوعة).

هنا يتبادر لاذهاننا ما كان الناقد نوثروب فراي -Northrop Frye (1912-1991) قد عمله في أطروحته المهمة حول الكتاب المقدس والأدب، موشحا لها بالاسم (المدونة الكبرى) منطلقا من مسح احصائي واستقصائي للصور الفنية والسردية التي حواها الكتاب المقدس، مشفوعة بتفسير للكيفيات التي نشأت بها تلك الصور خياليا.

والمهم في هذا المقام ما أعطاه فراي في مقدمة هذه المدونة من اهتمام ملحوظ للقراء الذين إليهم وجه كتابه، مصنفا إياهم إلى ثلاث فئات: فئة متعودة على هذا التعاطي مع الكتاب المقدس بألفة، وفئة متعودة لكن بدون ألفة، وفئة غير متعودة على ذلك إطلاقا لكونها ملتزمة بالقضايا الوجودية.

ولا ننسى النظرية الفذة حول أطوار اللغة الثلاثة التي اجترحها فراي في مدونته التي ما سبقه إليها كاتب آخر غطى الموضوع بمثل ما غطّاه فراي. وعلى

الرغم من ذلك كله إلا إنه شعر إزاء كتابه بتوجس فقال: "بقيت أشعر طوال كتابته شعور شيطان ملتون الذي يتخبط في العماء حيث كل خطوة لا تكون خطوة بل هويا في حجر أو تحليقا في الفضاء أو عوما تحيط به مترامية لا تنتهي من أرض مجهولة "[2]

وصحيح أن الفارق بين المدونة والموسوعة كبير، لكن الوازع الكتابي واحد يتمثل في محاولة الاستقصاء والإيفاء بمتطلبات المادة المنقودة التي هي الكتاب المقدس عند فراي والسردية العربية عند عبد الله إبراهيم، ولا خلاف أن التقديم في هكذا عمل كبير أو موسوعي وصياغته بدقة سيظل تحديا من تحديات الفاعلية النقدية التي تريد أن تكون شمولية وفي الوقت نفسه تبغي أن تظل حاملة لروح العلم غير حائدة عنها.

قد لا يكون مستغربا القول إن الأمر متوقف على مرونة الوعي النقدي الذي سيكون عليه الناقد وهو يمارس التحليل والاستقصاء، فهذا فراي بوعيه المرن يصل إلى أن الكتابة الأفضل والأتم أمر لن يتحقق، مستشهدا بمقولة برونو "ربما يكون إطلاق حكم شيئا لازما إذا أريد الاستحثاث على كتابة كتب أفضل"[3].

وهذه المرونة النقدية تجعل فراي يتمنى بتواضع عال" أن تعيدنا دراسة أخرى لنكون أقرب إلى الشرح بتفصيل أكثر على نص الكتاب المقدس"[4] وهذا التطلع القائم على المرونة والتواضع هو هم معرفي لا يعرف حدا وهو أيضا طموح علمي يستفز الناقد فلا يتركه مقتنعا اقتناعا تاما بأي كتاب ينجزه، من منطلق أن ما يعمله لن يكون تاما ولا مستوفيا للمطامح الأكاديمية ولا شاملا للغايات البحثية كلها والمرامي الإبداعية على اختلافها.

هذه الرؤية التي يضعها فراي في مقدمته تغدو ضرورية، لا لأنها تفتح آفاق البحث ولا تغلقه فحسب؛ وإنما لكونها تقر إقرارا موضوعيا بالطبيعة

البشرية التي جبلت على النسيان والسهو والمزاج وليس في هذا الإقرار تهويل للجهد النقدي المبذول ولا غمط لحقوق القائم به أو انتقاص له.

أما المقدمة التي دشّن بها د.عبد الله إبراهيم موسوعته، فجاءت في شكل تمهيد تحت عنوان (السردية، التلقي، والاتصال والتفاعل الأدبي) ربما لأن عملا موسوعيا بهذا الحجم لا تنفع معه مقدمة، بل يفيده تمهيد يوطن بمبدئية المفاهيم النظرية وما قد يترشح منها من مصطلحات وحيثيات، لكن هذه المبدئية تعدت عنده حدود التنظير إلى التاريخية والتلميحات الانطباعية بإزاء قضايا السرد وظواهر الثقافة الأخرى.

وقد وقف التمهيد في بدايته عند تبيان مدد زمنية فمن العشرين عاما التي احتاجها الإعداد والشروع إلى الألف والخمسمائة سنة التي هي عمر التمثيل للسرد العربي في المخيال الإسلامي.

حتى إذا صرنا بإزاء مبدئيات النظرية السردية وجدناها افتتاحا عتباتيا ذا فرشة مهادية معتادة بإزاء مفاهيم ومصطلحات عفا عليها الدرس السردي اليوم، وصارت من جملة المعطيات الكلاسيكية التي تجاوزها النقد الروائي، يضاف إلى ما تقدم طغيان التتبع التاريخي على قسم كبير من تلك الوقفات المهادية من ذلك مثلا استعراض مرحليات التعاطي الغربي في ميدان السرد وتجلياته الدلالية واللسانية ومنها أيضا مفروغية القول بأن: "الباحث الذي استقامت على جهوده السردية في تيارها الدلالي هو الروسي فلاديمير بروب ـVladimir Prob 1895 ـ1970 الذي بحث في أنظمة التشكل الداخلي للخرافة الروسية"[5] فهكذا تعاط تاريخي لا يقدم جديدا إلى قراء يفترض أن لديهم خلفيات تعليمية ملائمة إن لم نقل أنهم متخصصون بمعرفية عالية.

وبعد هذا الطرح التاريخي للمفاهيم يخوض التمهيد في الشفاهية والكتابية والأجناس القصصية التي نشأت السردية في حضنها، ومعلوم أن السرد العربي القديم قد انبثق في ظل سيادة السماع، ومن ثم لا يغدو جديدا القول: "ولم يقم التدوين الذي عرف في وقت لاحق إلا بتثبيت آخر صورة بلغها المروي"[6] فقد ظلت حاضنة الإبداع عموما شفاهية لآماد طويلة الى أن صار فارق النثر عن الشعر جزئيا واستقل من ثم منضما إلى حاضنة الإبداع الكتابي.

ويسحب الحديثُ عن التدوين الناقدَ إلى التعاطي مع ظاهرتي الوضع والإسناد وهما ظاهرتان خاصتان بالتدوين للأحاديث الشريفة دائرتان في إطار الصحيح والموضوع والمزيف مما لا علاقة له بنقد النصوص الأدبية الإبداعية التي تظل إبداعيتها رهنا بالمجاز ولقد قيل إن أحسن الشعر أكذبه.

ولا يخفى أن ما بين السماع والكتابة كماً لا يستهان به من حكايات وقصص ظلت شفاهية بعضها نساها الزمان واندثرت وبعضها الآخر قاوم النسيان فظلت الذاكرة تحمله عبر الأجيال وتتناقله بتحوير هنا وإضافة هناك، حتى وصل في شكل يمكن أن نصفه بأنه حكاية هي سليلة الملاحم والأساطير ونقول حكاية لأنها لا تتضمن كل عناصر الحكي من سارد وحدث مسرود وكائن افتراضي مسرود إليه..

وهذه الحكايات لم تتطور إلى قصص إلا بعد أن تخلصت من الاهتمام بالمحتوى وتشذبت بالخيال وانبرت توجه عنايتها نحو مباني الأخيلة ومدياتها الرحبة.

وبهذه المسافات الزمانية الطويلة ما بين التحول السردي من المشافهة إلى الكتابة ومن الحكي إلى القص يكون السرد العربي قد قطع أشواطا سحيقة كان المتحصل منها أن السارد هذا الكائن النصي الذي مهمته تقديم الاحداث والبطل والشخصيات المرتبطة به إلى قارئ – أيا كان هذا القارئ افتراضيا أو

فعليا- سينتقل من الخفاء إلى العلن، معلوما لا مجهولا وهو ما عبّر عنه د. عبد الله إبراهيم بالراوي المفارق لمرويه لأنه يروي متونا لا تنتسب إليه والراوي المتماهي بمرويه غير المنفصل عنه حيث المسافات تتماهى بينهما(7).

ومعلوم أن السردية العربية القديمة لم يبدعها العربي وحده وإنما كان للأعاجم وبأصول عرقية مختلفة دور لا يستهان به، بيد أن التمهيد أفضى إلى رؤية تخالف هذا النظر وترى أن الاعتراف بالعرقية غير ذي أهمية وكأنّ لا حرج من إغفال حقيقة أن حاضنة السرد التي هي اصلا مهمشة بدءا من أساسات التشكل وانتهاء بالطبقات التي وصلت إليها السردية في عصور لاحقة ..كانت تشترك في انتاجها أعراق مختلفة عربية وغير عربية.

ولو إفترضنا أن هؤلاء الذين أسهموا في الانتقال بالسرد إلى مناطق جديدة كانوا أقلية، فكيف سيكون الأمر إذا تصورنا أن هؤلاء كانوا أغلبية ؛ أليس في عدم إثبات هذه الحقيقة بإزائهم هو غبن لهم وغمط لحقوقهم ؟!!

إن عدم اعتراف الدكتور عبد الله إبراهيم بهؤلاء يتضح من خلال قوله: "حيثما سيتردد مصطلح السردية العربية في هذه الموسوعة فلا يميل على مقصد عرقي إنما الهدف منه الوقوف على المرويات السردية القديمة والنصوص السردية الحديثة التي تكونت أغراضا وبنى ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية "(8).

لكن هذه المراهنة التي أرادها الناقد ليست عرقية، ستتبعها مبالغة نقدية مؤسلبة بإزاء ما قدمه النقاد العرب المعاصرون في حقل النقد الروائي.

ومما يدلل على هذه السلبية كلمات وعبارات حواها التمهيد من قبيل (تلفيق / تقديس/ قلب الأدوار/ تركيب نموذج/ شرعية النموذج التحليلي / توجيه النصوص لتثبت مصداقية الإطار السردي / تمزيق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي).

والأدهى هو القول الاطلاقي والتعميم الجزافي الذي أعقب هذا الاستعراض السريع المؤسلب واسما النقد العربي المعاصر بالهوس والقول هو: "تلك العلاقة المقلوبة بين السردية والنصوص قادت إلى هوس في التصنيف الذي لا ينتج معرفة نقدية ولا يتمكن من إضاءة النصوص"[8].

هذا المرأى الذي يجيء في تمهيد لعمل موسوعي ذي قسمين الثاني منهما معني بالسرد الحديث ونقده هو حكم تقييمي سريع وإسقاط ومغالاة لا تخلو من الإجحاف.

ويتابع الناقد قائلا: "إذ يتوهم كثيرون أنها تقتصر على تطبيق نماذج جاهزة أو التعريف بالمصطلحات.. "[9] ولو أبدل مفردة (كثيرين) بـ(بعض) لانتفت المغالاة والسلبية في التقييم لجهود السابقين ولقلت احتمالية القصد المبتغى في الاعتداد بالجهد الأنوي ولتضاءلت نسبة النية المبيتة من وراء مصادرة ما سيأتي من جهد نقدي لاحق ناهيك عن سوء الظن بإمكانيات هذا اللاحق وفاعليته.

وكان المفترض بالتمهيد الانتصاف لا الغبن والاعتراف لا الإجحاف والتحقيق لا الإلغاء لجهود النقاد العرب المخلصين والجادين المعاصرين والرياديين من أمثال الدكتور مُحَمَّد غنيمي هلال وعبد الفتاح كليطيو وعلي الراعي وعبد المحسن طه بدر وعلي جواد الطاهر وعبد السلام المسدي وصلاح فضل وفاضل ثامر وغيرهم كثير لا يسعنا ذكرهم في هذا المقام.

ولو جاءت مقالة الناقد منضوية في تضاعيف متنه النقدي لكنا وجدنا لها تبريرا ما، لكن حضورها في التمهيد سيحتم اعتبارها وصفا قرائيا لا سيما إذا علمنا أن المقدمات والتمهيدات لا تبنى إلا على مقصدية التحصيل وميكانيزمية الاستقراء وهذا ما يجعل التمهيد لموسوعة السرد موسوما بسمات غير مرنة وواقعا في شرك التوهم والمجازفة عنوة أو ولعا.

وإذ نظل في حدود الجهد النقدي العربي فإننا سنجد الناقد يقيم ذلك الجهد كالاتي" ولو نظرنا إلى تركة الدراسات النقدية خلال العقود الثلاثة الأخيرة، لوجدنا أن كثيرا منها شُغل بهذه المقدمات الإجرائية التي لا صلة لها بالنقد .. إذ اختلفوا في كل ما له صلة بذلك فأخفقوا في الاتفاق على اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردي للنصوص أو حتى نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السردية مثل أساليب السرد و وسائله وبناء الشخصيات والأحداث والخلفيات الزمانية والمكانية"[(10)].

وهنا نتساءل وما الذي أبقاه د. إبراهيم للناقد العربي وهو يتهمه بالإخفاق في الصميم؟!! وعلى الرغم من هذا الطرح المؤسلب إلا إنه سرعان ما يستدرك بأن السردية – وليس النقد السردي – أنجزت مهمة جليلة خلخلت ركائز النقد التقليدي.

وللأسف فإن هذا الشطب للرؤية النقدية وجديتها في التعامل مع السرد لا يجانب الواقع فحسب بل أنه لم يقم على تتبع تاريخي عميق والسبب بسيط وهو أن أي تعمق سيفند ذلك الشطب بالتأكيد، ولهذا فضّل الناقد الانتقال إلى موضوع جديد، صارفا اهتمامه من النقد الأدبي إلى النقد الجامعي وتحديدا تدريسه في مرحلة البكالوريوس.

ولا مناص من القول إن هذا الانصراف بدا منمذجا بالواقع الجامعي العراقي لسببين الأول أن الناقد إبراهيم عايش متغيرات منهجية شهدتها الجامعات العراقية في طوريها الأولي والعالي قبل عشرين أو ثلاثين سنة، والسبب الثاني أن تشخيصه لهذه المتغيرات ومعالجته لها لم يأت بجديد إذ لا يكاد أي أكاديمي عراقي مارس تدريس النقد الجامعي في أقسام اللغة العربية أن يكون قد عرفها وحدد معضلاتها.

ومن المهم الإشارة هنا الى أن هناك ثلاثة منعطفات عرفتها الأكاديمية العراقية في تاريخها المتعلق بالدراسة العليا للأدب العربي ونقده، المنعطف الأول تركز الاهتمام البحثي فيه على ما هو مخطوط أو تراثي ليتم تحقيقه وإعادة الحياة له من جديد وذلك أبان حقبتي الستينيات والسبعينيات، والمنعطف الثاني الذي مرت به الأكاديمية العراقية كان مطلع الثمانينيات إلى أواخر التسعينات وفيه تغيرت مسارات البحث الجامعي غب ظهور الثورة البنيوية إذ سارت باتجاه أدبية الأدب منتقلة من تتبع السياق التاريخي إلى دراسة النسق النصي. ولم يعد الشعر هو المغلب وإنما ظهر السرد موازيا له بقدر مناسب، وقد أسهم الدكتور شجاع العاني إلى جانب أساتذة آخرين في تدشين الاهتمام بالنقد السردي وحض الطلبة على التوجه في أبحاثهم نحو دراسة الرواية والقصة القصيرة.

وبسبب عوائق الحصار الذي شهده العراق أبان التسعينيات ومنها عائق الحصول على الكتب الغربية وصعوبة العثور على الكتب المترجمة الجديدة في المكتبات الجامعية لذا صار هناك انكباب واضح على كتب التراث العربي، وانبرى نفر من نقاد الحداثة نحو الاهتمام بالتراث مبحرين في متاهاته حافرين في أعماقه متوغلين بمعاول منهجية حديثة مزاوجين بين البحث التاريخي والدرس البنيوي ومن هؤلاء أكاديميين وغير أكاديميين ومنهم د. مالك المطلبي وفاضل ثامر ود. عبد الرحمن طهمازي وسعيد الغانمي وحاتم الصكر و د. محسن الموسوي فتناولوا القديم بروح حداثية.

ثم حدث الانعطاف الثالث في المسار الأكاديمي العراقي في مطلع الألفية الثالثة وفيه اهتم البحث الجامعي العالي بموضوعات تجمع بين التراث والحداثة وبمنهجيات سوسيونصية تعنى بشعرية المادة الأدبية المدروسة والانفتاح الأجناسي مع الوقوف عند اجناسيات جديدة أتاحتها العولمة والثورة الرقمية فضلا عن التطور الهائل في الدراسات الثقافية والنقد الثقافي والنقد النسوي والتداول

والاحتجاج وما إلى ذلك ولم يعد التراث هو المبتغى بل انفتح المجال أمام الأدب المعاصر ليدرس ويحلل كما نالت موضوعات السرد وقضاياه الحديثة ومجالاته القديمة كالأسطورة والأمثال والحكاية والوصايا وغيرها العناية والاهتمام المناسبين.

ولقد بدا طرح الناقد لاقتراحات حول تدريس مادة النقد الأدبي غير جديد، فضلا عن عدم مواكبته للمتغيرات، وهذا ما زاد من ابتعاد التمهيد عن المرحلة الراهنة فبدا غير متماش معها كونه لم يفِ بمتطلبات بناء التمهيد من ناحية تقديم مادة قرائية تتسم بالجدة والدقة والموثوقية.

أما ما يؤشره الناقد حول مناهج النقد فقد بدا استطرادا بلا دواع منهجية، فضلا عما فيه من تناس لمناح استطاعت جامعات المغرب العربي تخطيها متجاوزة المعتاد من المناهج كما استطاعت بعض جامعات المشرق العربي من فعله أيضا.

صفوة القول إن أهمية أعادة كتابة التقديم أو التمهيد عند أية طبعة جديدة لكتاب ما ضرورية، كونها تسهم في تحديث الكتاب وقد تجعل صيرورته أكثر متانة وبما يحصّن المؤلف من هفوات وسقطات كان قد وقع فيها من دون دراية، ليأخذ عمله في كل طبعة موقعه الذي يناسبه من الجدة والمنطقية وبوعي نقدي مرن وبحيادية تتخطى الذاتية إلى الموضوعية إجراء ونظرية.

ولا خلاف أن ما يكتب في المقدمات والتمهيدات والمداخل والابتداءات هو خلاصة للمتن المكتوب وعتبة استهلال للولوج إليه، وتحصيلات لا تساق إلا بعد وقوف مستفيض ودقيق يحصي المسببات ويؤشر المؤثرات ويجترح الآليات تأسيسا على مخزون ثقافي ومرجعية تراكمية يتم ضخها للقراء على اختلاف مستوياتهم وطبقاتهم، لذا تغدو الدقة في التقديم والتمهيد مهمة في تحقيق الإنصاف، ولملمة حيثيات العمل المكتوب. وبالشكل الذي يجعلهما لا مجرد

عتبة تفضي إلى المتن بل مرآة له تكشف عن هويته بلا تزويق ولا تهاون أو تقصير وعلى صعيدي الكم والنوع.

المحور الأول: السّرد: أنواع أم أجناس ؟

من المستغرب في تناول ظاهرة كتابية مثل ظاهرة التسريد العودة إلى نظرية الأنواع الأدبية التي كان لها موقع مهم في النقد الأدبي الكلاسيكي قبل أن تأتي نظرية الأجناس الأدبية وتنسفها وتلغي فرضيات وجودها وتداولها محملة بطروحات وكشوفات تفتح الحدود الاجناسية ولا تضيقها بعكس ما كان النقد التقليدي يسعى إليه عبر اتكائه على نظرية الانواع الادبية.

ولعل في مقدمة تلك الإلغاءات والنسف أن استبدل مصطلح الروي بمصطلح السرد وما عدنا نتداول مفاهيم راوي ومروي ومروي له وبما يوسع من إمكانيات العمل الإجرائي على النصوص النثرية المقروءة.

ويبدو أن استعادة الدكتور عبد الله إبراهيم لنظرية الأنواع إنما يتأتى من نزعة التعاطي الجدلي مع حقلي النقد وتاريخ الأدب التي أضحت عنده مموضعة في جانبين الأول يتمثل في منهجه المعاين لتطور الأنواع السردية من زاوية تاريخية وتزامنية والثاني إصراره على استعمال مصطلح الراوي والمروي بدلا من السارد والمسرود، منحازا إلى القص والروي على مستوى المتن بينما عني بالسرد والسردية على مستوى العناوين حسب.

وإذا كان الناقد قد وقف بإيجاز عند ابن خلدون ومعالجته لظاهرة التشقق في الاقاويل مفرقا بين الثقافة الرسمية والثقافة المحلية بيد أن ذلك لم يقلل من نسبة خضوعه لنظرية الأنواع.

هذا الخضوع الذي جعله يوجه عنايته إلى السياقات الخارجية للسرد العربي القديم متناولا ظاهرة المشافهة في التلقي.

والمشافهة أمر طبيعي في أي جنس أدبي يظهر للوجود ومن ثم لا علاقة للمشافهة بالهامشية، التي ما بدت للعيان الا حين احتل الشعر المركز مستقطبا الاهتمام والأثرة.

وعلى الرغم من مركزية الشعر إلا إن السرد ظل مواظبا على البقاء واللااندثار مفيدا من تأثره بالقران والوحي، غير مكترث للإقصاء حريصا على أن يكون له موطئ قدم تمثيلي، محاولا الانضواء في حاضنة الثقافة العربية الإسلامية، لاسيما حين صار السرد لا يهدد أو يعارض أي" شكل من التفسيرات المغلقة للدين"[11] أو ما عبّر عنها الناقد بـ(إيديولوجيا رهابية معتصمة بذاتها).

أما إحالات الناقد على أحاديث منسوبة إلى الرسول الكريم مفندة للعلم والتعلم ومزدرية للكتابة من قبيل (هذا علم لا ينفع وجهل لا يضر)[12] المنقولة عن أبي طالب المكي في كتابه (قوت القلوب) وابن الجوزي في كتابه (تلبيس ابليس) فأمر يحتاج إلى التحري والدقة، فليس كل ما ينسب للرسول الكريم من أقوال هو صحيح.

وهناك كم كبير من الأقوال مشكوك في صحتها الأمر الذي يتطلب الارتكان إلى الصحة في التحري عن الحديث الصحيح وتمييزه عن الموضوع والغريب، لكن المؤسف أن الناقد أخذ الأمور على عواهنها فقال: "هذه باقة مختارة من الأحاديث التي تكاد تغص بها الكتب القديمة صحيحة وموضوعة وهي ترسم أفق انتقاص الكتابة التي بشيوعها ينتهك ما ينبغي صونه كتاب الله"[13].

إذن بغية الناقد ليست تحري الدقة في نسبة الأحاديث بقدر اهتمامه بإثبات افتراض لواقع ثقافي ينتقد الأدب ويعده ضارا للقائل والسامع في الدنيا والآخرة، على اعتبار أن كل ما لا يقدم خدمة للدين ولا يسهم في تعميق فهم الناس له فلا نفع فيه، بل قد يوصف بالبدعة[14].

ولو كان ذلك الافتراض منطقيا وصحيحا فما بالنا بموقف الإسلام الايجابي من الشعر وما قاله الرسول الكريم لشعراء الدعوة.. وأن من البيان لسحرا..؟!!

إن هذا المأزق الناجم من التناول السياقي لعلاقة الأدب بالدين قاد إلى تشابك الرؤية بين صورة الإسلام في عصوره الأولى وبين صورته في العصر الوسيط الذي استجدت فيه ظواهر استدعت ذم الكتابة حين تغدو مشاعة يمارسها عامة الناس.

والأسباب ترجع إلى نظرة حيازية تقصر ممارسة الكتابة على طبقة هي المركز/السلطة التي يمثلها الاشراف والسادة والأمراء والفقهاء والعلماء، بينما تكون ممارستها مذمومة عند عوام القوم ممن هم في الهامش. وهذا جزء من فاعلية الهيمنة الأبوية فكل من لا ينضوي في ركب الأشراف لا يحتاج إلى الكتابة وهذه الهيمنة هي في الأصل سياسية مؤدلجة بظروف العصر الوسيط، التي هي بالطبع تخالف بشكل بيّن ما كانت دولة الرسول الكريم قد أسست له ووطدته، فالإسلام رسالة لا سلطة والكتابة أمر محثوث عليه منصوص على تعلمه وممارسته.

ولا ننسى أن حلول التوريث محل الشورى في قيادة الدولة الاسلامية هو الذي سير أمور الحكم والقيادة.. وجعل الطبقية والمركزية أساسيتين في الزعامة المجتمعية ومن ثم نشأت طبقات مقصية وأخرى مصادرة أو معدمة هي بمثابة توابع وهوامش معزولة أو مغيبة سمتها السكوت والإذعان والطاعة؛ وإلا ستكون موضع معاداة المركز وكراهيته.

من هنا فإن توضيح الفارق بين إسلام يحض على التعلم وآخر يخشاه سيغدو ضروريا للقارئ كي لا يقع في الالتباس كأن يتصور أن تاريخ الإسلام تاريخ واحد وموقفه من الكتابة موقف واحدي في كل العصور.

ونقف الآن عند تاريخ ما قبل الإسلام لنناقش مدى صحة وسمه أو توصيفه بالجاهلية وهل كانت العرب أمة جاهلة عند نزول القرآن؟

يقول الناقد:" كان العرب أميين بلا كتاب أصبح لديهم بالمصحف القرآني كتاب يلوذون به"[15] ومعلوم أن العرب كانت في أوج بلاغتها عند نزول القران فكيف إذن هي أمية ؟ ولو كانت العرب أمة أمية لما تحداها القرآن في ما تفوقت فيه وبرعت ألا وهو البلاغة نظما ونثرا ؟ ولو لم يكن للعرب معرفة للكتابة واهتمام بها بمنازعة خاصة لما كان لظاهرة التدوين أن تقوم على قدم وساق فتبدأ بتدوين القرآن ثم الحديث النبوي ثم الشعر .. ثم ما بالنا من تقديس القرآن للقلم واللوح أليس فيه توكيد لمكانة الكتابة في الحياة العربية آنذاك وأن الرسالات السماوية ما توطدت إلا بالكتابة ؟

ومع ذلك فإن المشافهة والسماع كانا وسيلة مهمة في التواصل الأدبي وهذا ما يقتضي من المتصدي لهذه المسألة المفاضلة للسماع على الكتابة وليس المطابقة كما ذهب الناقد قائلا: "ظل مفهوم المطابقة مهيمنا في الفكر العربي"[16]، ثم تحول ميدان المفاضلة إلى الكتابة من خلال العناية بالتأليف النقدي في موضوعات المجاز /الحقيقة والعلم /الجهل والروح /الجسد واللفظ/ المعنى والقراءة /الكتابة وبعض التفاضل خرج من باب النقد الأدبي ودخل في باب الجدل الكلامي والمناظرات العقلية التي لا تخلو من أبعاد فقهية وأصولية وفلسفية.

ولقد أقرَّ الناقد بالمفاضلة ونفى المطابقة بين الكتابة والسماع عندما تناول ظاهرة الإسناد للأحاديث الشريفة التي ساقها، والتي فضلت الشفاهية وعدت الكتابة رذيلة[17] ومما يحسب للناقد هنا استدركه بالقول: "يلزمنا الآن التذكير بأن هذه التأكيدات تأتي بعد مرور نحو ألف سنة على أحاديث دونت في مصنفات لا تحصى"[18]، مبينا أن إمامة الحديث كانت قد انيطت بالبخاري

الذي تبوأ مكانة علمية أقرت بها جميع طوائف الإسلام وكان حريا به أن يسوق هذا الاستدراك في مواضع سابقة آنفا.

وقد ازدادت أهمية الكتابة في الإسناد بعد تعدد الرواة وتباعد الحلقات بينهم، متخطية معضلة الرواية بالمشافهة، أمّا تخصيص الكلام بالكتابة الادبية فإن من الجميل حقا أن العرب لم ترفض عمل المخيلة في نقل الأخبار ولم تجد فيه خطرا إلا في حدود الحديث الشريف كون الذائقة العربية في أصلها تخييلية؛ وإلا ما كانت البلاغة عندهم معلية للمجاز مفضلة له على التحقيق والمباشرة. وهذا يدل على أن العرب لم تضع للانزياح اللغوي في أدق معانيه وأعمقها حدودا يتقيد عندها المتكلم ولا مواضعات ينحصر فيها.

وهذا ما جعل مهمة الناقد آنذاك تقوم على معيار إبداعي هو الذائقة بعيدا عن مقاييس المنطق الذي يميز الصحيح عن الكاذب أو يميز ما هو إخباري وتاريخي عما هو فني، حتى ظهر علماء الشعر ونقاده الذين اعتمدوا معايير تتصل بالصدق الفني لتغدو المسألة جمالية بحتة.

إجمالا؛ فإننا نجد أن الخوض في ظاهرتي الكتابة والإسناد قد حرف الميدان البحثي عن النثر والسرد وألقى بها في ميادين القراءة والنقد، ولا ننسى أن العصبية القبلية والعرقية والاحتراب السياسي على السلطة والنفوذ منذ القرن الأول للهجرة كانت له آثاره الثقافية ومنها إعلاء أهمية الشعر وجعلها مركزية تُسخر في صالح السلطة بينما قبع النثر في الظل وصار تابعا للمركز وهكذا كان التدوين من نصيب المركز / الشعر وصارت المشافهة من نصيب الهامش/السرد.

وبعبارة أوضح فقد بدا الشعر فعلا كتابيا والسرد فعلا شفاهيا، كان الأول في الأغلب مواطئا السلطة السياسية والدينية، والثاني كان في الأغلب مجافيا لهذه السلطة متخذا من المشافهة الموئل الوحيد في استمرار تداوله وتطوره.

أما تعريج الناقد على رسالة الجاحظ في ذم الكتابة (ذم أخلاق الكتاب) فلا يمكننا فهمها؛ إلا في إطار مركزية السلطة/الدين. ومعلوم أن الجاحظ كان متكلما معتزليا لا يغالب ثقافة المركز لكنه يتهاون بإزاء ثقافة التابع الذي يراه دونيا وهامشيا.

ومن ثم فإن أي فعل كتابي يقوم به هذا الهامش، هو أمر مذموم لان الكتابة فعل لا يمارسه إلا المنضوون تحت خيمة المركز/ السلطة من شعراء وأشراف وسادة. ولما كان الهامش الذي يمثله العوام ليس كذلك، إذن سيكون فعل الكتابة عندهم خطيرا كونه سينازع السلطة على مركزها أما بمخالفتها الآراء والمعتقدات وأما بالتحريض للأغلبية (العوام) عليها.

وما ذم الجاحظ للكتابة إلا مناصرة للمركز ومناهضة للتابع الذي ينبغي أن تكون المشافهة وسيلته الأدبية في التواصل مع غيره من الهوامش وليس في موقف الجاحظ ذاك ازدواجية كما ذهب الناقد "والجاحظ مثال لهذه الازدواجية فمن جهة يقدم وجهة نظر بالكتابة في الحيوان ومن جهة ثانية ينقب في الأدلة على ذمتها"[19] بل الأمر محصور في حدود مناصرة المركز الذي ينبغي أن يحوز على فعل الكتابة وهو ما جسده الجاحظ في كتابه (الحيوان) وما عدا ذلك يكون فعل الكتابة خطيرا وهو ما جسدته رسالته (في ذم أخلاق الكتّاب) وما على الهامش إلا أن يلتزم المشافهة ولا يمارس الكتابة.

بعبارة أدق فان التواطؤ الإيديولوجي مع السلطة هو السبب في ذم الجاحظ للكتابة حينا، ومدحها حينا آخر.

ولقد أطال الناقد عبد الله إبراهيم الوقوف عند علي بن رضوان متناولا نظريته في تسويغ الشفاهية ودواعي الإرسال الشفوي وركائزها التي منها نشأت

السرديات العربية القديمة، وقد بدا الأمر وكأنه مقصود بالطريقة التي توحي بها تفصيلية وقوف الناقد عند أقوال بن رضوان حول المشافهة ومميزاتها.

ولا نرى أن القضية عند الناقد القديم كانت من قبيل الخيار المعرفي وانما هي طبيعة الأشياء التي تقتضي أن يكون اعتماد المشافهة سابقا على اعتماد الكتابة ومن ثم تلعب الظروف دورها في جعل أحدهما مغلبا على الآخر وفقا لثنائية ما هو سلطوي وغير سلطوي لتكون المشافهة تابعا والكتابة مركزا ومن باب أن لكل مقام مقالا ولكل دولة زمان ورجال.

فإذا كان المقال شعرا فإن رجاله مقدمون وذوو حظوة ونوال وإذا كان المقال سردا فان رجاله الذين هم من العامة سيكونون متخلفين متخفين غير ظاهرين وإذا أعلنوا عن هوياتهم صاروا مطلوبين وربما مقبوضا عليهم والسبب أنهم لم يخضعوا لانساق الشعر معتمدين بدلها أنساقهم الخاصة .

وقد اقتصر الناقد على ما سماه (الأنواع السردية الكبرى) وهي الخرافة والمقامة والسير والتراجم غير واقف عند أنواع أخرى.. فلماذا يا ترى ؟! ثم إذا كانت هذه الأنواع هي الكبرى فما بالنا من الأنواع الصغرى ؟! ولمَ أحجم الناقد عن المرور عليها؟!!

وبرأينا لم يرد الناقد الوقوف عند أنواع من الكتابة السردية عرفها أدبنا العربي القديم بعينها كونه افترض مسبقا أنها صغيرة من ناحية التداول والممارسة وقد يعود السبب وهذا عندنا هو الأرجح إلى كونها تنافي فكريا توجهات الناقد المندرجة تحت طائلة المنظومة الأبوية التي حرص على السير في ركبها متجنبا طرق محظوراتها الثلاثة وهي (الدين، السياسة، الجنس)..

ومن تلك الأنواع التي تغافل الناقد عن الوقوف عندها وخالف متطلبات عمله الموسوعي الذي يقتضي منه حتما وبدا الالمام بها واستجماع حيثياتها كلها

وعدم تجاهلها وهي المتخيل الديني للمعتقدات الطقسية الشعبية والمتخيل الجنسي بتمثيلاته الايروسية والمتخيل التاريخي بمكاشفاته السرية لخفايا السياسة ودواهيها.

وعموما كانت معالجات الناقد للأنواع السردية التي عدها كبرى تتأتى من زاويتين الأولى دلالية هي أقرب إلى التاريخية، والثانية نصية تتعلق بتحليل محايث للبنى السردية.

فأما الخرافة فعنده كالحكاية الشعبية وعرّفها على مستوى الماهية بأنها "مرويات سردية تحتجب نهارا وتسفر ليلا "[20] وهذا الخفاء في اعتقادنا طبيعي بالنسبة لنوع يعد هامشا، الأمر الذي يجعله قريبا من أن يكون فعلا أنثويا يجمع الستر بالإغواء والقاع بالظلمة.

وبسبب هذه الهامشية ظل مؤلف الخرافة مجهولا أو وهميا ليس لأن "النسيج السردي للخرافة هو إسناد ما لا حقيقة له إلى رواة وهميين"[21] بل لأن المنظومة الثقافية التي تمثل المركز أبوية رسمية تغلِّب ما هو واقعي على ما هو مجازي، بينما تظل بنية الهامش تابعة بأمومية لثقافة شعبية يتغلب فيها المتخيل المرغوب والمطلوب على المتخيل المقصي وتبعا لنسقية النظام الأبوي.

ويرجع الناقد السبب في قبول النظام الأبوي للخرافة وموافقته على الاعتراف بها وروايتها جنسا أدبيا إلى العجز الذي أصاب "الذكورية العربية التي اصطنعت قوتها على أسس دينية في العصور المتأخرة تغطية عن العجز الذي ضربها في الصميم مقارنة بالأدوار الفاعلة التي كان يمارسها الذكور في القرون الأولى "[22].

وربما يعود السبب في رأينا إلى أن الشعر لم يعد هو الفحولة وهو التعالي والرجحان كما لم تعد الخرافة هي الدونية والوضاعة وهكذا تغيرت الوظائف

والأدوار وانحرفت الخرافة عن كل ذلك وصارت المرأة فيها فاعلا وليس موضوعا وضرب الناقد على ذلك مثلا بعائشة "التي تبوأت في عصر الرسول مكانة الشريك والأنيس .. تحولت في بداية القرن الهجري الثامن إلى ما يشبه جارية تروي في مخيال القصور المملوءة بالحريم "[23].

ولو عدنا إلى نشأة الرواية وبواكير تطورها في الغرب لوجدنا الأمر نفسه فقد كان ظهور القص هامشا على مركز واقتصرت ممارسته على النساء الارستقراطيات.

هكذا أسهم فعل القص في خروج المرأة من قمقمها الهامشي لكي تمارس دورها المركزي في الإبداع فتحول صمتها إلى حكي تماما كما فعلت شهرزاد في ألف ليلة وليلة الأمر الذي يرجح أن يكون كاتب الليالي امرأة وليس رجلا.

وحين كان العنت الذكوري يعتد بالشعر ويذم القص، كانت المرأة موضوعا شعريا أثيرا، لكنها الآن ظهرت صوتا وكقيمة، وما عادت تخفي هويتها كما لم يعد القص ليليا ولا تخريفيا، بعد أن اعترفت الأبوية بالقص وقبلت عجائبية فعله وادهاشيته وبهذا صارت الخرافة أو الحكاية الخرافية نوعا أدبيا هو ليس بظرف ولا أسمار.

وهذا ما أخرج القص من دائرة الاحتباس – كما وسمها الناقد عبد الله إبراهيم – أي من الشفاهية إلى الكتابة ومن السرية إلى العلن ومن التدني إلى الرفعة فلم تعد موضوعات عن الغلمان والخصيان والجواري فحشا أو ثقافة متدنية بل ثقافة أخلاقية متعالية، وليس في ذلك كسرا لنسقية الاعتداد بالشعر بل هو تحديث وتجديد.

ولا يخفى أثر الموالي من العرب في إبراز كل ذلك. فلقد عزز التخصيب الهندي الفارسي فعل القص الخرافي العربي وهو أمر كان جديرا بالناقد أن يقف عنده.

أما وقوف الناقد عند تحليل المستوى النصي للبنية السردية للخرافة؛ فإنه اتخذ عينة واحدة لا غير وهي ألف ليلة وليلة التي عدها خرافة وليست حكاية تقوم على بنية إطارية تحتوي حكايات كثيرة.

ونعتقد إن فكرة الاحتواء والضمنية في بناء الحكاية الخرافية الشعبية ليست مسألة شكلية فحسب وإنما هي مسألة ثقافية تقوم على فكرة أمومية فكون أصل المرويات السردية أنثويا انما يجعل فعل الحكي احتوائيا متسعا كاحتوائية الحضن.

ولهذا تواتر في مخيال السرد أن الاستماع للحكايات وتلقيها إنما يكون من حكّاء أنثى هي في الأعم جدة إلى متلق محكي له هو في الأغلب حفيد ألقى برأسه في حضن الجدة وهكذا صار الحضن قرينا سرديا للتلقي الشفاهي لينتقل لا شعوريا إلى فعل الحكي الكتابي فصارت الحكاية تولّد حكاية أخرى وكل حكاية لا تظهر إلا بعد انتهاء ما قبلها لتولد بعدها أخرى وهذا ما وسَّع السرد تأطيرا وتضمينا لتغدو الاحتوائية أمومية تمد فعل القص بأسباب الحياة والنماء.

أما تعليلنا للتقبل الرسمي للخرافة مع أنها كانت موصوفة بأنها من أدب الفحش فيتحدد في إطار التحرر الذي أتاحه الانفتاح الحضاري غب القرن الثالث للهجرة وما بعده مما سمح بتناول موضوعات جديدة وغريبة حتى صارت الحكاية أو الخرافة" تجتذب الوراقين والنساخ والقراء ففيها يمكن العثور على المغايرة والروح التهكمية من التاريخ الشعري القديم ومن الواقع حتى أن الشاعر يسخر من نفسه ويقلب معايير الجمال ولم تعد الأنثى نموذجا مطلقا لرغبة الذكر"[(24)].

وإن كان د. عبد الله إبراهيم قد ذهب إلى أن السبب وراء ذلك نفسي مفاده علاج مريض هو شهريار لكن الفضل ليس في العلاج (شهريار) وإنما في

المعالج (شهرزاد) تدليلا على مغالبة نسوية جعلت الرجل موضوعا مرويا متحكمة في بنية الزمن بما يماشي وجهة النظر النسوية معتمدة الدوران بالتضمين استرجاعا واستباقا.

وبعد فراغ الناقد من تحليل بنية الحكاية الخرافية انتقل إلى جنس آخر هو السيرة التي فيها السيرة النبوية هي الأصل المؤسس والموجه السردي لظهور السير الشعبية، ملتفتا إلى المرحلة الشفوية للسير في نقل الوقائع التاريخية التي كانت تقوم على إعادة إنتاج تلك الوقائع بحسب كل عصر، عادا فعل القص السيري فعلا "استعاديا تجري فيه عملية بناء صورة للشخصية استنادا إلى سلسلة متضاربة أحيانا من المرويات فارتسامها عند المتلقي يتشكل طبقا لوجهة النظر المؤلف وطريقة ترتيب المرويات ودرجة التحيز وهذه مكونات أدبية وفي الأدب السيري ينحو التركيز إلى الكيفية التي تتم فيها عملية تركيب صورة الشخصية"[25].

ثم دخل القص السيري منطقة جديدة تقوم على الترميز حددها الناقد في المتصوفة والفلاسفة الذين استعملوا مرويات سيرية ذاتية وموضوعية لأجل الترميز لأفكارهم، واقفا عند رسالة حي بن يقظان وقفة مستفيضة ولج عبرها إلى تفاصيل مضمونية عن التصوف الأمر الذي حرف الاهتمام البحثي من الجانب الشكلي للسيرة باتجاه العناية برحلة التكون الفكري وكيف يصبح المؤلف هو المركز.

وإذا كانت هذه السيرة وغيرها تصب في باب الثقافة المتعالية التي تمثل الخواص، فإن السير الشعبية التي تمثل العوام فتصب في باب الثقافة المتدنية وبطلها أما لص أو عبد أو محتال أو معدوم.

وعلى الرغم من التعالي الثقافي إلا انه لم يلغ التدني ولهذا بقيت السير الشعبية تتناقل شفويا عند العوام محتفظة بمكانة مركزية في الذاكرة الجمعية

"فالمجتمعات المقهورة تتوغل في قارة التخيلات الغامضة لكي تستعيد مجدا غابرا.."[26].

وسبب انشداد عامة الناس للسير الشعبية هو إعلان لا واع عن تبرمهم من الأدب الرسمي المنتقص للأدب الشعبي فضلا عن رغبة في التمرد والخروج عن طاعة المركز عبر طرق المحظورات الثلاثة ولهذا عاش بعض أبطال هذه السير قبل الإسلام ومنهم من تمرد على القيم في سبيل الانتصار للحق والخير.

وعلى مستوى تحليل البنية السردية للسيرة الشعبية فإننا نجد الناقد يربط البنية الشفاهية التي تقوم على الإنشاد بالبنية الكتابية ليجد المنشد مزدوجا فهو عبارة عن راو مفارق للمروي وراو متصل بمرويه، وظيفة الأول اعتبارية وتمجيدية وبنائية مضيفا إلى تلك الوظائف أفعالا أخرى تتصل بالتنسيق والاستباق والإلحاق والتوزيع والإبلاغ والتأويل بينما وظيفة الثاني وصفية وتوثيقية وتاصيلية[27].

وحلل الناقد أيضا بنية الحدث والشخصية واجدا أن" الازدواجية في انتماء الراوي والمروي له في السير الشعبية مبعثها خضوع هذا النوع السرد إلى صيغ الإرسال الشفاهي زمانا طويلا الأمر الذي جعل المدونات على تلك الصيغ نفسها"[28] ولم يعتمد عينة إجرائية بعينها واكتفى بذكر بعض أسمائها.

ومن بعد السيرة تأتي المقامة التي طبق فيها ما كان قد افترضه في تحليله لبنية السيرة الشعبية واصفا المقامة بأنها " نوع من الأدب السردي الذي يصدر عن موهبة أدبية غايتها ابتداع حكاية وليس رواية واقعة مما جعل المقامة .. تقوم على راو وهمي يختلق متنا وهميا"[29] موجها اهتمامه إلى القارئ أولا ثم الى المؤلف..

لكن هل يحق لنا معاملة المقامة التي تستند إلى موروث سردي متطور عن الحكاية المكتوبة كمعاملتنا للسيرة الشعبية التي تقوم في الأساس على بنية شفاهية ؟

إن المقامة فعل كتابي المقصود منه هو أدبية التمويه والخيال وليس السرد الذي يراد منه الإخبار وكان الناقد إبراهيم قد عدَّ أخبار التنوخي حكايات وأنها صورة متقدمة للمقامة بيد أنه لم يمثل على هذا القول بنموذج إخباري يحضر فيه ضمير السرد والشخصية والزمن كتدليل على حقيقة أن الخبر عند التنوخي حكاية، وبالشكل الذي يجعلنا نقتنع بالمسرب الذي سارت فيه المقامات العربية على بنية الخبر المسرد ..

وقد قسم الناقد تطور المقامة إلى أربع طبقات ما بين القرنين الثالث والسادس وامتد رصيدها السردي لها إلى حدود القرن الثامن للهجرة(30).

ووقف عند أركان البنية السردية لمقامات الهمذاني والحريري والغزالي وابن الجوزي وابن الوردي والسيوطي والخفاجي وابن الصيقل الجزري التي عدها طبقة ثالثة بعد الهمذاني والحريري لكنها لم تخل من المواضعات الكتابية كالبلاغة والتنميق اللفظي والتحشيد والتنميق متوصلا إلى أن الآلية التي بها تطورت البنيات السردية من كونها متعددة الوجوه والمظاهر تعود إلى تغيب البطل باندماغه في الراوي ليتخلى الراوي عن مهمته السردية وهذا برأيه هو ما جعل عددا كبيرا من المقامات العربية طوال عشرة قرون تتحول إلى أخبار وصفية ناهيك عن افتقارها إلى الشروط الخاصة بالنوع الذي تنتمي إليه(31).

ويخلص الناقد إلى أن بنية المقامة ظلت تقليدية في اتجاه واحد وبصيغ فردية مما أدى إلى انهيار البناء السردي للمقامة فلم تتقدم باتجاه القصة الحديثة والسبب يعزوه الناقد إلى الصيرورة التي لم تف بحاجات التمثيل والتلقي. وهذا ما سينفيه الناقد لاحقا عندما يتتبع نشأة الرواية العربية ويجد أنها انبنت على تواصل مع الموروث السردي للمقامات العربية.

ولا خلاف أن المقامات الزينية[32] بالخصوص تضع أمامنا تجليات متطورة عن سابقاتها من مقامات ومن تلك التجليات ما هو مضموني ومنها ما هو شكلي.

فأما المضموني فيتعلق بتجسيد المقامات للواقع المعيش بمخيال اجتماعي ولأجل ذلك وقفت عند مجالس الأدب ومجالس الشرب والغناء ومجالس العزاء ومجالس الأمراء وعادات الصوفية والنصارى وأنواع الاحتيال والكدية وسياق الخيل وعادات الناس آنذاك في الرقى والعلاج وصور الطبقات الدنيا من المجتمع.

وأما الشكلي فيتمثل في أن للمقامات ساردا وبطلا ولها حادثة أو مجموعة من الحوادث يقوم سارد خارجي بتقديمها لكن المؤلف قد يسهم فيها بمقصدية قصصية تجعله ساردا مشاركا، مع فضاء مكاني يتمثل في مدينة تجري فيها الحادثة حتى أن أغلب المقامات أخذت تسمياتها من المدينة التي تجري فيها أحداثها هذا إلى جانب اختلاق الفاعلية القصصية بوحدات سردية تتشكل من: المفارقة السردية وحسن الجواب والمعاكسة وسوء الفهم والقول بالموجب.

ويكترث الناقد كثيرا لمسألة الكتابة والقراءة اللتين يراهما تتلازمان في السياق الثقافي لدراسة المقامة، الأمر الذي يتطلب مراعاة قواعد التواصل (التعالي القرائي على البناء النصي) وطبيعة السياق الثقافي الذي يحمي مما سماه الناقد (الانحباس في نسق ثقافي)[33] وعندها تكون حبسة القارئ هي حبسة المؤلف ومتى تحرر القارئ تحرر المؤلف من أي حاجز بين عصرين وثقافتين، مؤكدا أن التخلي عن فكرة عدم تجريد النص من سياقاته الثقافية هو ما ينقذ قراءة المقامة من العصيان الذي هو نتاج التعقيد الكتابي.

ونضيف إلى هذا التأكيد أهمية وجود معاول جاهزة وذخيرة قرائية مناسبة عن تطور النثر العربي القديم تمكن القارئ المعاصر من فك الاشتباك القرائي

للمقامة ومن ثم لا تلتبس عليه مراوغات الكاتب وألاعيبه اللفظية التي هي حصيلة تطور كتابي وتراكمات ثقافية لا مجرد مفارقات وولع بلاغي والدليل على هذا التطور الكتابي أن البطل في المقامات المكتوبة في القرن السادس للهجرة وما بعده، لم يعد محتالا لعوبا ذليلا ومزدوجا ومتناقضا.

وإذا كان الناقد قد عدَّ الخرافة أو الحكاية والسيرة والمقامة أنواعا سردية كبرى؛ فإنه أغفل فنونا نثرية أخرى كالرسائل والمذكرات والخطب والأمثال والرحلات والمنامات ناهيك عن تجاهله لأنواع سردية وصفت بأنها صغرى، ولو اعتمد الناقد نظرية الأجناس لانتفت فكرة الكبر والصغر ولغدا التوازي ممكنا ما دامت العناصر والمضامين والوظائف والماهيات تمارس بالاستناد على نية شفاهية أو على مقصدية كتابية.

المحور الثاني: المركز والهامش مغالبة أم مطواعة ؟

ينبري الناقد د. عبد الله إبراهيم في الفصل الثاني المعنون (السرديات الجاهلية حضور النبوءة والحكاية التفسيرية) إلى تتبع نشأة الحكاية تاريخيا ووظائفها بوصفها شكلا سرديا من سرديات ما قبل الإسلام، فما المركزية التي تحوم حولها هذه السرديات أهي دينية تتعلق بالوثنية والشرك أم أدبية تتمحور حول الإبداع الذي أساسه الشعر ؟ أم أن السرديات ظلت لها أنساقها المتحولة خارج ميادين السلطة الدين والشعر مشكلة أنساقها الخاصة بها التي ظلت تحتفظ بها لنفسها وأسست عليها من ثم أنواعا وأشكالا متعددة في عصور لاحقة ؟.

وحقيق بأي دراسة في آداب ما قبل الإسلام أن تواجه بعقبة المركزية أو اللامركزية، فإذا أخذنا بالأولى تطلب الأمر" إعادة التشكيل في ضوء معايير الرؤية الدينية والشفوية واكراهات عنصر التدوين "[34].

ولو أخذنا بالثانية منكرين وجود رؤية مركزية للدين وهيمنة أدبية للشعر، لوجدنا لدينا منجزا سرديا خالصا هو المرويات السردية المتناقلة شفاها والكتابة التي توصف بأنها خارج مواضعات المنظومة الثقافية الأبوية المهيمنة آنذاك التي هي شعرية في الأساس.

أما التداخل بين النص القرآني وضروب النثر ومنها السرد فهو مصدر قوة كتوكيد للهوية وليس العكس، علما أن النص القراني لم يستحوذ عليها ويحتل مكانها كما انه لم يقم بإقصائها بل أسهم في تعزيزها وتكوينها وكان مصدرا من مصادر الإلهام فيها معطيا إياها مساحة من الأهمية والجدية.

وإذا كان للشعر تاريخ حدده الجاحظ بمئة عام أو أكثر فإن السردية لا تاريخ لها وما لا تاريخ له إذن لا يمكن تعريفه أو تحديد سماته أو ركائز كما ينقل سي ميويك عن نيتشه قوله: (ما لا تاريخ له لا يمكن تعريفه)[35] وبسبب ذلك صارت السردية غير مستقرة الحال ومتعددة الأشكال.

والسجع صيغة أسلوبية وهو في الشعر يهدف إلى الإثارة والخشوع وليس التوصيل البلاغي الذي تؤديه المرويات السردية التي عرفها ذلك العصر عن السعلاة والجن والعشق وأهوال الصحراء والسفر فكيف بعد ذلك تمحو السجالات التاريخية واللاهوتية والبلاغية المرويات السردية القديمة ؟!!

ويعبر الناقد عن هذا المحو بـ " أنها مدموغة بعصر الجهل إلى الأبد"[36]، فأي جهل والعصر عصر نقاء ثقافي ونضج إبداعي ؟!! وأين تلك السجالات والشعر يتموضع متمركزا في أبهى صوره التي جعلته خالدا لا يرقى إليه أي شعر عربي لاحق إلى اليوم ؟ ولو محا الشعر النثر فكيف إذن وصلت إلينا المرويات السردية ؟!!

وبدلا من أن يقف الناقد إلى صف شعر ما قبل الإسلام فلا يصفه بالجاهلية راح يعلل إبداعيا فرضية (أباطيل مذمومة) فأساطير الأولين أباطيل مذمومة مع أنها لب المرويات السردية التي سادت في ذلك العصر[37].

ولو ناصر الناقد هذه الأساطير نقديا لكانت تلك المناصرة مبررة بأنها وقوف لصالح المهمش لكن الناقد للأسف ناصر المركزية غافلا عن الهوامش منطلقا من المنظور الديني الذي يرى الأساطير أوابد العرب وهي أساطير الأولين[38].. الأمر الذي جعل تلك المرويات تسقط في درج التابع الخاضع للدين أولا وللتاريخ والشعر آخرا.

بيد أن الباحث وهو ينقد الأساطير ويمركز الدين؛ لم يلغ اللاوعي الجمعي الذي هو لب الهامش ومصدر بقائه وصموده، كما في قوله: "إن بعض المواد الأسطورية أفلتت من صرامة القانون الجديد .. وهذا ما حصل مع الركام الأسطوري السردي الذي اقترن بالكتاب العبراني"[39].

وهذا ما ينبغي أن تساق المنظومة النقدية في ركبه، من منطلق أن الوعي الجمعي مركزي سلطوي ظاهر يغيب اللاوعي الجمعي ويهمشه.

وما تحدث عنه الناقد من اكراهات تدعم المركز مثل النبوءة والوحي فلا يشمل المروي الشفاهي كون عمل المخيلة فيه يظل هو موئل السرد وأساسه.. ولهذا بقي الجانب المضموني للسرد غير متأثر تماما بالمركز واكراهاته التي لم تؤثر كليا على انساق صياغة الحكاية الخرافية أو الأسطورية، وساد الخيال كفعل خارق وغرائبي، لكن ما الذي جعل التمثيل مقتصرا على فن الخطبة؟ أليس في الحكاية الخرافية دلالة النبوءة أيضا؟ أم أن الدين هو المحتوى الوحيد للمرويات السردية؟ ألا يمكن أن تكون هناك ظواهر فنية واجتماعية أخرى غير النبوءة والكهانة اهتمت تلك المرويات بتمثيلها والتعبير عنها من قبيل علاقة المرأة بالرجل ومسألة الخلق وفعل الشيطان والقوى الغيبية الخارجية مما كانت العرب قبل الإسلام تهتم بتفرسه واستكناهه حتى عرفت علوم الفراسة والتنجيم والعرافة وغيرها ؟

يتناول الدكتور عبد الله إبراهيم علاقة القص بالرؤية الدينية محاولا رسم حدود جديدة لها لكن ما هو بادي أن الناقد يستقرئ البعد الثقافي في خضم التاريخي، ولعل في هذا الاستقراء ما يجعل بعض التوصلات التي انتهى إليها الناقد تمركز المقدس الواقعي على حساب الدنيوي التخييلي.

وعلى الرغم من هذه السطوة للمقدس على السرد؛ إلا إن ما هو دنيوي لم يكن مقصيا إقصاء تاما، وكثير من الظواهر الاجتماعية تحصنت وراء المقدس واستطاعت مدوامة البقاء، وأما القول بأن المرويات السردية كانت متوافقة مع الرؤية الدينية وأن القرآن حدّد فضاء دلاليا للفعل(قص) وأصبح هذا الفضاء الدلالي يحدد القيمة الاعتبارية للقصص ففيه نظر من وجهين :

الوجه الأول: أن السرد يجمع الوقائعي بالتخييلي وهذا ما مارسه القاص الذي أصبحت مهنته تعني تتبع الأخبار وتتقصيها. أما مسألة خضوع القاص لشروط الإخبار ومنها أن لا يورد خبرا إلا بعد أن يتثبت منه وإلا عد مختلطا فذلك ما تخطاه القاص ولم يأتمر به بعد أن غدا هو الإخباري الواعظ في الثقافة العربية والإسلامية.

الوجه الثاني: أن ما ذكره الباحث حول الجانب الاعتباري للقص القرآني وأثره في المدونين والقصاص وأن لا أحد " يجرؤ على انتهاك هذه الشروط .. حتى الخروقات المحدودة عند بعض القصاص التي أججت تذمرات المحدثين لم تكن مقصودة لذاتها"[(40)] إنما تفنده أدبيات ما بعد الحداثة ولا سيما ما طرحه هايدن وايت عن التاريخ الذي تفتت سرديته الكبرى إلى سرديات صغرى .. ولا عجب من ثم أن يكون كثير مما وصل إلينا على أنه تاريخ مؤرشف ورسمي هو في الحقيقة سرد مؤرخن يماشي فيه القاص/المؤرخ الفضاء الثقافي للسلطة السياسية والدينية في الأغلب وغير حارم مخيلته في الآن نفسه من الانسياح والتحليق وهذا نوع من المهادنة ما بين المركز وأطرافه.

وهذا ما لم يغب عن ذهن الناقد، لذا استدرك على نظرته التاريخية بنظرة ثقافية مؤكدا وجود انكسار شديد في زاوية الرؤية ما بين وسطين جاهلي وإسلامي وسمى ذلك بـ (تعارضات تاريخية)[41] وهي برأينا أقرب إلى المفارقة التاريخية فبدلا من أن تكون المرويات السردية خاضعة لسلطة المقدس صارت مهادنة وهذا ما فتح بابا واسعا للتاريخ لأن يقص كمادة سردية، واستطاع القاص القديم مغالبة المنظومة الثقافية الأبوية وصار يتتبع الأخبار ويمارس التأرخة لا لكي يسجل الوقائع والأحداث كما هي بالضبط، بل ليثبت هويته وكي يبقي على فنه الذي هو (الحكي) حيا حاضرا.

بعبارة أدق أن هناك حدودا جديدة لهامشية السرد أسهمت مركزية المقدس في وجودها الأمر الذي أنتج تواريخ رسمية هي في حقيقتها مرويات سردية وظف فيها القاص مخيلته وهو يجمع الأخبار ويسجل الوقائع ويصف الشخصيات ويعدد مآثرها.

وما وصلنا من وقائع وأحداث وأخبار أرشفت ووثقت هي في الأساس مرويات نقلت بإطار سردي وما كان لهذا الأمر أن يكون لولا المراوغة الإبداعية التي بها تمرأى القاص مؤرخا متدثرا بلباس السلطة الرسمي كما في تواريخ الطبري والواقدي وابن كثير أما ليطاوع رؤاها ويحقق مأربها أو لكي ينجو من بطشها وجبروتها.

ومن جانب ثان ظلت ممارسة السرد عند نفر من كتّاب الشيعة الامامية تتطور في الظل وخلف الستور بعيدا عن عين الرقيب متناولة موضوعة الغيبة والإمام المختفي، والدافع ديني وهو صون الاعتقاد بالإمامة ودوامها.

ولعل أهم الاشارات البحثية في هذا الباب ما كان قد أورده العلامة الدكتور جواد علي في كتابه الموسوم (المهدي المنتظر عند الشيعة الإثني عشرية)[42]، معتمدا منهجا تحليليا يقوم على فصل الواقعة التاريخية عن

الأسطورة مما يتعلق بموضوعات مختلفة وما يهمنا منها هو الغيبة وما فيها من أخبار "متصلة بميلاد المهدي تريد أن تؤكد وجوده الحقيقي .. وبعض هذه الأخبار يتحدث عن حضور أصحابها عند الولادة وبعضها الآخر يتحدث عن القيام بدور القابلة وعن رؤية الطفل مرة واحدة أو عن خبر الإمام الحادي عشر"[43] متوصلا إلى أن هناك كما لا يستهان به من الكتابات السردية التي تنطوي على فعل القص وأعمال الخيال و" أساطير وحكايات عجيبة وروايات لطيفة وعقائد أخروية فتحولت في بعض الاحيان إلى صور من الاشكال القصصية العجيبة وساعدت على نشأة آداب جميلة غنية"[44].

وأعطى ثبتا بعشرات الكتب التي تتناول هذه الموضوعة ومنها كتاب (جنة المأوى) لميرزا حسين النوري الطبرسي (ت1320) وعن هذا الكتاب يقول العلامة جواد علي "الكتاب المذكور مهم جدا فهو يحدثنا عن آراء شيعة اليوم في المهدي .."[45] وكتاب (كشف الغمة) للاربيلي وفيه "يروي لنا الاربيلي .. عددا كبيرا من الحكايات ترينا الدور الكبير الذي لعبه السرداب في ذلك الحين"[46] وكتاب (هداية الأنام فيمن رأى الحجة في المنام) للسيد حسين بن نصر الله الموسوي الذي عاش في القرن الرابع عشر الهجري ولا تخلو هذه الكتب وما يماثلها من دمج الأخبار بتدخلات قصصية وثراء من الخيال والمنامات وقد علل العلامة سبب هذا التدخل بمسألة عزلة الائمة وغموض تواريخ حياتهم ومماتهم لكنه توجس أن " ما بقي من تاريخ الأئمة إنما هو بشكل رئيس حكايات عجيبة ينبغي أخذها بحذر شديد"[47].

إن هذه المعطيات التي يدلنا عليها الدكتور جواد علي والمواضع التي يرشد الباحثين إليها تنطوي على أهمية لا يمكن لأية ذريعة أن تبرر التغافل عنها أو إهمالها، أولا لكونها جزءا من الميراث السردي العربي وثانيا أن أغلب مؤرخي الدين أو المهتمين بتاريخ الأديان والعقائد لا يتجاوزونها، ومن ثم لا يحق لباحث

يريد أن يتموسع وهو ينقب في المنجز السرد العربي أن ينسى هذا الميراث ولا يقف عنده ولو بإشارة عابرة..!!

وسنعرج على كتاب (جنة المأوى) الذي تمتع مؤلفه بوازع سردي واضح واشتمل على تسع وخمسين حكاية، وكل حكاية هي أقرب إلى القصة القصيرة، وفيها شخصية أو اثنتين وبزمانية استرجاعية للحدث السردي وفي احيان قليلة تكون الزمانية استباقية والسارد عادة ما يتموضع في هيأتين الاولى تمثلها شخصية المؤلف/ السارد الذي يقبع خارج السرد بموضوعية والثانية تمثلها شخصية السارد/البطل الذي يكون ذاتيا بضمير المتكلم وأحيانا بضمير المتكلمين مع توظيف الحوارية (قال .. قلت) والمصادفة والإدهاش والمفارقة وبشكل يصعد التحبيك لاسيما استعمال كلمة (وبينما) في الأغلب، ليكون حل التأزم هو نهاية الحكاية، فضلا عن استعمال المؤلف كلمة قصة في الحكايات (5 و3 و8 و15 و16 و17 و18 و20 و24 و30 و38)

وبسبب التخييل واستحضار الفعل العجائبي غير الواقعي شرع محققو الكتاب إلى تدارك هذا التوظيف القصصي من خلال تعليقات في الهامش تبرر اللامعقولية أو تؤكد الامكانية، كما وضعوا تنبيها يسبق الكتاب يوضح هذا الأمر للقراء، ومما جاء في هذا التنبيه" لما كانت بعض القصص والحكايات المذكورة في الكتاب لا تنسجم مع التحليل العلمي والسندي لذا قمنا بالتعليق عليها وتركنا البعض الاخر في بقعة الامكان إذ أن الهدف الأساس من كتابة مثل هذه الحكايات هو إيجاد الارتباط الروحي"[48].

وإذا كانت ذاكرة التاريخ الرسمي قد أحجمت عن الاعتداد بهذا النوع من الكتب وغيبت أهميتها القصصية بدوافع عقائدية؛ فإن الذاكرة الجمعية للتاريخ الشعبي ظلت تحتفظ بها.

وحري بالدرس البحثي المعاصر أن ينقب فيها ليكتشف مسارات في الكتابة السردية مهمة كونها تمثل مرحلة متطورة في الممارسة الواعية للكتابة التخييلية.

من هنا نستطيع أن نتصور كيف عمل التنافس السياسي والتنازع العقائدي على تمويه المهمش وإقصائه من خريطة الابداع الكتابي، وبالمقابل كيف أفاد السرد الذي طاوع السلطة والمعتقد في صعود نجمه ومركزيته، وصارت الأبحاث الأكاديمية توجه اهتمامها برؤية تماشي التاريخ الرسمي وتتغاضى عن الدور الفاعل الذي مارسه المخيال السردي الشيعي.

وإذا كان تميم الداري هو رائد القصص الإسلامي كما يرى عبد الله إبراهيم[49]، فإن ذلك يعني أن فئة القصاص المسلمين ومنذ ذلك التاريخ قد أفردت لنفسها مكانا رسميا بدأ أول ما بدأ من مسجد الرسول الكريم بالمدينة.

ويفضل الدكتور عبد الله إبراهيم تسمية القصاص بالإخباريين الذين ظهروا" في النصف الأول من القرن الأول وتمكنوا مع مطلع القرن الثاني من جمع بعض المرويات"[50] على أساس أن عملهم اقترن بالصدق والتوثيق ولم يعد للتخييل حضور لديهم، لكن هذا في عرف المنظومة الثقافية المركزية التي أفادها التدوين في توطيد ذلك الإخفاء للتخييل معطية للقصاص دورا مهما حتى "عرف القاص المحترف الذي يتخذ القص مهنة مشرفة يفتخر بها ويتلازم حضوره في المسجد مع القارئ والمحدث"[51].

وهو ما لم يتحقق على مستوى المشافهة، كما أن الأمر لم يدم بعد تكاثر القصاص وتداخل الأخبار بالتخييل فحدث الاندماج والانفصال في الوقت نفسه.

فأما الاندماج فيعني تداخل فعل القص بفعل الإخبار من خلال حذق وامتهان كبيرين أداهما الكاتب القصاص وهو يجاري السلطة. وأما الانفصال

فحصل حين نظرت السلطة الدينية للكاتب أو القصاص بريبة وراقبته بصرامة الأمر الذي لم يستطع معه مواجهتها وهكذا غدا عندها في موضع الذم فهو إنسان مبالغ ومحتال لا يتحلى بالاستقامة المطلقة في نقل الأخبار.

وبدخول التخييل إلى عمل القاص على المستوى الرسمي صارت لعمله انساق اتخذت شكل تواريخ وأخبار وآمال وما إلى ذلك. أما على المستوى الشعبي فظل تخييله غير متقيد بأنساق لكن بلا علنية وصار محل ريبة كونه يعارض السلطة ويفضح مخاتلاتها ويناصر بعض حركات التمرد عليها.. وبعض الحكائيين لجأ إلى التصوف مناهضا السلطة معبرا عن منازعه الإيديولوجية.

بهذا التغير في مهمة السارد من الأخبار إلى القص تشكلت بؤر النسقية الثقافية الخاصة بالمركز والأخرى المناسبة للهامش وتطورت أيضا، وصار ممكنا الوثوق بأصحاب التواريخ والطبقات كحقيقة واقعة كما تمكن الحكاؤون المهمشون من ممارسة التخييل بلا قيود أو ضوابط، بيد أن كفة التنافس بين المركز والهامش تأرجحت لصالح المركز ممثلا بالمنظومة الأبوية ذات السيادة السياسية والدينية والثقافية فصورت القاص مؤرخا حصيفا وعالما جليلا بينما عدت الحكاء الذي يقبع في الهامش شخصا مخرفا كهلا أعمى مبتدعا وضالا.

وعلى الرغم من رجحان كفة السرد المؤرخن لتماشيه مع المركز/السلطة، إلا إن كفة السرد الشعبي ظلت مستمرة وإن كانت هامشا وغدت محضنا ملائما لتطور السرد ونمائه من ناحية الموضوعات والأشكال وقد تحرر في طرحها من أي نموذج أو إتباع على أساس أن كل ما هو ممنوع مرغوب فيه، لذلك تقدم السرد في الخفاء بعيدا عن أي تقليد أو احتذاء.

لكن للدكتور عبد الله إبراهيم رؤية أخرى حول الكيفية التي بها تطور السرد تقوم على أساس التغير في الانساق وليس الاختلاف الثقافي بين المركز

والهامش، واجدا أن ما اعترى صورة الشعر الأبوية من تخلخل بعد أن تحول القسم الأكبر من الشعر إلى مديح وتكسب أمام قصور الخلفاء والوزراء هو ما ضعضع مكانة الشعر فغاب وجود نمط موروث كنموذج متعال ولم يبق للشاعر مكانة رفيعة كما كانت في القرون السابقة مما مكّن القاص من الظهور من دائرة الظل إلى دائرة الضوء.

وأن هذا السبب هو الذي دفع الجاحظ إلى الاهتمام بالقصاص وليس الشعراء والجاحظ بحسب د. عبد الله إبراهيم من" شهود العيان على تحولات القاص .. حيث نشأ وسط تلك الجماعات وتعلم طقوس القص"[52] مضيفا إلى ذلك ما أسهم به التداخل الثقافي مع أعراق أخرى في كسر نسق النموذج الشعري.

وبغض النظر عن هذه الرؤية النسقية؛ فإن غياب التعالي الثقافي الذي كان يمثله الشعر وصعود المهمش القصصي هو ما جعل السرد يوطد أركانه حتى تخلص مما ألصق به من الدونية والإغواء والسخرية.

جدير بالذكر أن الناقد اعتمد كثيرا على كتابي ابن الجوزي (القصاص والمذكرين) و(تلبيس إبليس) فلا غرابة إذن أن تكون نظرة الناقد هي نظرة المؤلف منطلقة من منظور نسقي لتجد القص مجرد بدعة إلا بشروط حددها ابن الجوزي تضبط فعالية القص، بعكس الجاحظ الذي انطلق في مناصرته القص من منظور الهامش مسهما في رفع مكانة القاص.

ولو أعطى الناقد للجاحظ وقفة مطولة كتلك التي أعطاها لابن الجوزي لتوصل إلى اكتشافات للهامش ولعرفنا لماذا كانت المرويات السردية متواصلة في الوقت الذي كان الموقف الديني التقليدي يتصلب تجاهها، قاطعة شوطا طويلا في تكونها وتشكل أبنيتها وكيف أن القص بوصفه هامشا استطاع منافسة

الشعر بوصفه مركزا، فلم يحصل في مسيرته شرخ أو قطيعة عبر قرون ما قبل الإسلام وما بعده.

ويظل القص حاجة إنسانية تتزايد أهميتها كلما ازداد اجتماع الناس وتقاربت هوياتهم وتعقدت من ثم متطلبات وجودهم في التعبير عن تطلعاتهم وأحلامهم أو مخاوفهم وتوجساتهم فضلا عن كونها متنفسا إبداعيا يتم الإعراب عنه في شكل جمعي لا شعوري. وهنا مكمن خطورة السرد وسر جمالياته التي لم يتمكن المركز من محو فاعليتها بذم أو انتقاص أو منع، ليظل الهامش مجابها ببسالة كل قوة تشدد الخناق عليه أو تحاول حرفه عن مساره ووظيفته في الإمتاع والمعرفة.

المحور الثالث: السردية الحديثة بنت السردية التراثية أم ربيبتها؟

لا يقر د. عبد الله إبراهيم بفكرة الأصول الغربية للرواية العربية من منطلق أنها فكرة استعمارية، رافضا القول بالانقطاع الكلي عن مكونات الموروث السردي العربي القديم وعن ذلك يقول: " انبثقت السردية العربية الحديثة من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية ضمن الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي ومؤثرات ثقافية جديدة"(53).

لذلك حاول في الكتاب الثالث من الجزء الأول للموسوعة أن يفكك الخطاب الاستعماري فيما يتعلق بمسألة استيراد الرواية مؤكدا أنها سردية عربية أفادت من الموروث العربي واستعادته إحياء واحتذاء.

ولو افترضنا أن هذا الطرح واقعي منطقي؛ فلماذا إذن وقف الناقد وقفة مستفيضة عند الحملة الفرنسية التي وجد فيها رهانا للحداثة ذاهبا إلى أن نابليون

تمظهر برداء نبي منتهيا إلى الحديث عن التمزيق الذي أحدثته هذه الحملة بالنسيج الاجتماعي المصري.

أن دعوى التواصل النثري الحديث بالميراث السردي القديم سيدفعنا إلى أن نتساءل ما جدوى هذا التناول الطويل الذي قدمه الناقد حول الحملة الفرنسية وتبعاته الخطيرة على الحياة العربية والحيثيات الثقافية التي جاءت بها؟!!

مبدئيا؛ فإن المجانبة للصواب في القول بالانقطاع التام ما بين القص الحديث والقص القديم هي المجانبة نفسها عند القول بفكرة التواصل التام بينهما، وهذا ما تفترضه منطقية التطور الذي لا يتأتى من التقوقع التام على الذات الذي نهايته التحجر حتما، كما لا يتحقق فجأة وينهض بالمجان من دون مرجعيات وأصول ومقدمات تهيئ الأرضية لما هو أجنبي كي يترك أثره في ما هو محلي وإذا لم تكن الأرضية مهيأة فعند ذلك سيكون الغزو ثقافيا كون المستورَد سيداهم المحلي ويغلبه في عقر داره.

وهذا الاحتمال الأخير غير وارد لأن السرد العربي الحديث كانت له أرضية مبنية على منجز تراثي سردي، الأمر الذي أتاح للسرد الحديث الإفادة من الرواية الغربية المترجمة والمعربة واستطاع أن يبني له سردية حديثة منطلقة من صميم الواقع وتجاربه الذاتية.

هذا من ناحية النشأة أما من ناحية التجنيس والوظيفة؛ فإن للرواية بوصفها أكثر نظم التمثيل اللغوية في العالم الحديث ركيزتين نظريتين الأولى إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية والثانية قدرتها على إدراج تلك المرجعيات في السياقات النصية(54).

وقد أسهب الناقد في الطرح التاريخي لماهية الرواية وأنها ظهرت متصلة بانهيار سلم القيم بحسب لوكاش وباحثة عن قيم أصيلة في عالم منحط بحسب

لوسيان غولدمان وأنها ملحمة برجوازية بحسب هيغل وهي سليلة الملحمة بحسب فان تيغيم وهي تجسيد للتداخل النصي بقالب كرنفالي بحسب باختين(55).

وهذه المواضعة التاريخية بدت تقليدية وقد لا نغالي إذا قلنا أنها مسرفة في اجترايتها، بسبب كثرة تداولها في مؤلفات تاريخ الأدب من منتصف القرن الماضي إلى نهايته حتى أشبعت درسا، الأمر الذي لم يعط الناقد فرصة إضافة أي جديد لقضايا الحداثة الأدبية والمناهج النقدية والأنواع والأجناس وغير ذلك مما يتطلبه الاهتمام البحثي والعلمي.

وسنقف عند معطيين نظريين ركّيز عليهما الناقد في حديثه عن العوالم النصية والعوالم الواقعية، المعطى الأول هو التمثيل في إطاريه الرمزي والإجرائي والمعطى الآخر هو الانعكاس وعلاقته بإنتاج الصوغ السردي.

وقد وجد د. عبد الله أن للتمثيل درجة وأن النقاد اختلفوا كثيرا في تلك الدرجة" فبعضهم يجعلها مباشرة أو شبه مباشرة وبعضها يراها مقتصرة على المرجع بمعناه المادي وآخرون يذهبون إلى أنها تقتصر على العلاقات وغيرهم يرون أنها تتعلق بالقيم والأنساق الثقافية"(56).

والغريب أن الناقد لم يقف عند رؤية المفكر ادوارد سعيد للتمثيل وأنه الاحتجاج والصورة معا، على فرضية أن "المثقف بوصفه يمثل.. بوضوح موقفا من لون ما، هو شخص يقدم صورا تمثيلية مفصلة إلى جمهوره من شتى ألوان الحواجز والعراقيل"(57).

وبسبب هذا التجاوز للتمثيل وفحواه الاصطلاحية ما بعد الحداثية غدا التمثيل عند د. عبد الله مجرد مفهوم لا يتجاوز المعنى الحرفي المتعلق بالتوظيف والتنظيم والإجراء، كما لم يتعد الحديث عن نظرية الأنواع الأدبية.

وهذا ما قاد الناقد إلى المعطى الثاني الذي فيه التمثيل صوغ وهو انعكاس بالمفهوم النظري الذي قدمه لوكاش وطوره لوسيان غولدمان في البنيوية التكوينية.

واعتقد أن ربط الصوغ والتجنيس بنظرية الانعكاس هو ما جعل الناقد يتعامل مع التمثيل كمفهوم إجرائي تقليدي كقوله: " أن الرواية تقدم تمثيلا يوافق الفكر الشائع للحملات الاستيطانية"(58) مستعرضا بعض الروايات الكلاسيكية الغربية، وما فيها من تلازم الرواية بالاستعمار والذات بالآخر وهذا ما ولد خللا بين مفهوم التمثيل النظري وإجرائية توظيفه الروائي.

ولعل استنتاج د. عبد الله إبراهيم بأن هناك تضافرا بين المشروعين السياسي والثقافي من خلال التمثيل الذي قاعدته الرواية(59)، إنما يعيدنا إلى المربع الأول وهو البرهنة على أن نشأة الرواية العربية لم تكن ارتكانا كليا على الموروث السردي، وهنا نتساءل عن مكانة هذا الموروث في خضم المعطيين السابقين التمثيل والانعكاس ؟!!

إن من غير البدهي أن يعزو الناقد سبب التغير في متطلبات النوع السردي إلى تفكك الموروث السردي وتراجع أفكار النخبة في آدابها التي انتهكتها أفكار العامة" عبر السخرية والمبالغة والمحاكاة والتشخيص والفكاهة والروح الشعبي"(60) ليكون في الموروث السردي ما يشبه الرصيد الذي أعيد تشكيله ليكون" أرضية انبثق عنها النوع السردي الجديد"(61).

ثم يأتي بعد ذلك كله ليدحض ما تقدم مقررا أن المؤثر الغربي لم يكن ذا أثر عميق في نشأة الرواية العربية مشيرا إلى وجود مغالاة في السياق الثقافي العام لذلك المؤثر الذي" بولغ فيه بدرجة لا تخفى وليس الهدف قطع الصلة بين الأدبين السرديين العربي والغربي"(62).

وعلى الرغم من هذا الاستدراك الأخير إلا إن نفي أثر الارتحال والهجرة إلى بلاد الغرب وما أتاحه من فرص تعلم اللغة والاختلاط هو ما لا يمكن قبوله بأي حال من الأحوال. وليس جديدا قولنا إن التواصل العربي مع الغرب أوجد وعيا صميميا وإحساسا عميقا بفكرة التجديد الكتابي في القص، ومن ثم بزغت الحاجة إلى تفكيك النقاء النوعي في السرديات القديمة وما فيها من أساليب الصنعة والتعقيد اللغوي..

ولا يخفى أن الدور الاستقصائي الذي حاولت الموسوعة عبره لملمة حيثيات نشأة الكتابة الروائية العربية وأثر المعربات السردية بعد منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين في الكتابة على غرار الرواية الغربية، لم يتعد ما كان النقاد والباحثون المهتمون بتاريخ الأدب قد طرقوه وأفاضوا في تتبعه.

ومنهم الدكتور جابر عصفور الذي أعطى تبريرات أكثر قوة للأثر الغربي في بزوغ فن الرواية من خلال ربطه ظهورها بظهور الالات كالباخرة والقطار وسكة الحديد[63] وكيف أن ذلك كان في الرواية أقوى أثرا منه في الشعر، والسبب أن الرواية لها" عدساتها متعددة الزوايا كأصواتها المتباينة وطبيعتها السردية"[64]، مؤكدا أن الرواية حققت حلم مبدعي النهضة العربية منذ أن خاتلتهم غواية التحديث[65] وإذا كان الشعر ابن اللحظة الآنية يومض كالبرق؛ فإن الرواية ابنة اللحظات المتعاقبة كالنهر لهذا وسم الزمن بأنه زمن الرواية نافيا أن يكون قد بدأ في القرن العشرين مع رواية زينب مخالفا في ذلك يحيى حقي وعبد المحسن طه بدر[66].

ولعل هذا النقاش هو الذي قاد الناقد إبراهيم نحو مراجعة ريادة الرواية ليجدها في رواية (وي إذن لست بإفرنجي) عادا كاتبها خليل الخوري الرائد الأول في الكتابة الروائية وأنه هو الذي وضع السنن الأولى للسرد الحديث الذي

تداخلت فيه مسارات الحكاية بتعليقات المؤلف مع قلة الاهتمام بالبعد الإنساني الواقعي للشخصيات[67].

ووضع جملة أسباب تسوغ منح الخوري الريادة منها" أنه عرف كيف يكثف الأحداث والوقائع مما سماه السرد الكثيف الذي هو تقنية سردية يلجا إليها المؤلف لتأطير الحكاية أو إبداء وجهة نظر بها أو تعميق مغزى معين في النص أو إضاءة جانب في عناصر البناء الفني أو تعليق على أمر ما"[68].

ولا شك أن لتعريب الروايات الفرنسية أثرا لا ينكر زمن الخوري وإذا علمنا إجادته للغة الفرنسية أولا وامتهانه العمل الصحفي أخرا فسيصبح احتمال أن تكون روايته آنفة الذكر معربة عن الفرنسية بالتصرف أمرًا واردًا جدًّا.

وإذا افترضنا أن الخوري لم يتأثر بالقص الفرنسي وانه استند على ما تراكم لديه من ارث سردي قديم كما يرى الناقد إبراهيم فان وجود سمات القص الحديث ستشير إلى حتمية التأثر بالقص الغربي عموما والفرنسي تحديدا وإذا كانت القصة هي الأم التي منها انطلقت الرواية العربية وصارت جنسا مستقلا فلماذا إذن تجاهل الخوري القصة وانصرف صوب الرواية ليكتب فيها ؟!!

ولقد أورد الناقد استعراضا لجيل رائد من الكتاب والروائيين فذكر سليم بطرس والطهطاوي ومُحَمَّد عثمان جلال ويعقوب صنوع وعبد الله النديم وأسعد داغر ومن بعدهم العقاد والرافعي والمنفلوطي ثم سليم البستاني وجورجي زيدان ونجيب محفوظ، والغريب أنه يسجل لرواية (زينب) الريادة ايضا كونها أسست ذلك الوعي بالفن الروائي وقيمته[69] ناسيا أن رواية (قلب الرجل) للكاتبة والصحفية اللبنانية لبيبة هاشم 1880ـ 1947 كانت قد سبقت رواية زينب بثلاث سنين اذ صدرت عام 1904 بينما اصدر مُحَمَّد حسين هيكل روايته زينب عام 1907.

وتحدث عن البناء النفسي للشخصيات وهو ما كان الدكتور مُحَمَّد غنيمي هلال قد وقف عنده منذ خمسينيات القرن الماضي تحت اسم قصص التحليل[70].

ولم يقم د. عبد الله إبراهيم بمناقشة رأي غنيمي في ما يتعلق بالروايات المعربة وطبيعية تأثر القص العربي بها" وقد بدأ هذا الطور بدءا طبيعيا بتعريب موضوعات القصص الغربية وتكييفها لتطابق الميول الشعبية أو لتساير جمهور المثقفين "[71].

وجدارة الوقوف عند هذا الرأي تتأتى من أسبقية طرح غنيمي له، وريادية الخوض فيه فلقد أنكر غنيمي أن يكون للقصة قبل العصر الحديث عندنا شأن يذكر وانما كان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية[72] ولقد نقب غنيمي في عيون الأدب العربي التي تمت بصلة للقصة في قسمين مترجم دخيل وعربي أصيل لينتهي إلى القول: " فما لا شك فيه أننا اتجهنا نحو الأدب القصصي بفضل تأثرها بالآداب الغربية في العصر الحديث ولكننا سرنا في هذا التأثر في أطوار متعاقبة"[73].

ومن هنا يتضح لنا أنه لم يقطع قطعا تاما بتأثر الأدب القصصي العربي بالقص الغربي كما لم يجزم جزما قاطعا بأثر الموروث السردي في القصة العربية الحديثة. وليس في ذلك تناقض كما يرى الدكتور عبد الله إبراهيم[74]، ومعروف أن مسألة التأثير ليس فيها تعال، كما ان لا دونية في التأثر بها، لكن إصرار الناقد إبراهيم على سحب التأثير من كونه غربيا إلى أن يكون عربيا موروثا هو ما جعل طرحه مجرد اجتهاد بلا دليل قاطع.

وأعطى نماذج لروايات كان أصحابها قد تأثروا بالتراث مثل سليم البستاني الذي أعاد تركيب الموروث السردي وأن علي مبارك في كتاب علم الدين عطل الميثاق السردي وانه لم يوفق بين الحركة السردية المتخيلة والرسالة التي يلح عليها

الكاتب.. بيد أن للدكتور جابر عصفور رأيا متقدما حول هذا الكتاب وقد عرضه عرضا مستوفيا قبل ثلاثة عقود[75] ولعل الناقد إبراهيم لم يعرج عليه أما لعدم معرفته به أو لكي يكون في منأى عن مناقشته.

أما موقفه من جورجي زيدان وفرح أنطوان وتوكيده أن زيدان نجح في التمثيل السردي للتاريخ وأن رواياته تعد مرجعا تاريخيا شأنها شأن كتب التاريخ فكان وقوفا موفقا ملتفتا إلى مسألة مهمة تتعلق بالتمازج بين الحركة السردية المتخيلة والقص التاريخي، ولا يقل عن ذلك الموقف شأنا رأيه في فرح أنطوان وأن رواياته التاريخية هي تكميل للتاريخ في جوانبه الناقصة[76].

وعموما تدلل هذه المواقف والآراء على ما تحلى به الروائي العربي الحديث آنذاك من إدراك فني واع ومتقدم وهو يتعامل مع التاريخ سرديا ممارسا الذي مارسه أسلافه قديما حين دمجوا الارخنة بالسرد وها هو يسخر الشكل الذي يراه ملائما في كتابة الرواية من ناحية ومن ناحية أخرى يتأثر بالمستوى الفني المتميز الذي قدمه الغربيون في كتابة الرواية التاريخية..

وبهذا تنتهي معاينتنا النقدية للجزء الأول من موسوعة السرد العربي.. وسنتبعها بمعاينة أخرى بإزاء الجزء الثاني من الموسوعة.. والله الموفق.

هوامش الدراسة ومصادرها:

1. موسوعة السرد العربي، الجزء الاول، د. عبد الله إبراهيم ، طبعة جديدة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
2. المدونة الكبرى الكتاب المقدس والادب، نوثروب فراي، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات الجمل بيروت، طبعة أولى، 2009/ 35
3. المرجع نفسه/35
4. موسوعة السرد العربي، الجزء الاول / 34
5. المرجع نفسه/9
6. المرجع نفسه/7
7. ينظر: المرجع نفسه/8
8. المرجع نفسه/12
9. المرجع نفسه/12
10. المرجع نفسه/13
11. المرجع نفسه/13
12. المرجع نفسه/ 30
13. المرجع نفسه/32
14. المرجع نفسه/44
15. ينظر: المرجع نفسه/32
16. المرجع نفسه/ 32
17. المرجع نفسه/41
18. المرجع نفسه/45
19. المرجع نفسه/45
20. المرجع نفسه/55
21. المرجع نفسه/158
22. المرجع نفسه/158
23. المرجع نفسه/ 169

24. المرجع نفسه/169
25. المرجع نفسه/175
26. المرجع نفسه/231
27. المرجع نفسه/ 248
28. ينظر: المرجع نفسه/265.250
29. المرجع نفسه/282
30. المرجع نفسه/285
31. ينظر: المرجع نفسه/ 293
32. ينظر: المرجع نفسه/ 298. 300.
33. ينظر: المقامات الزينية، لأبي الندى معد بن نصر الله بن رجب البغدادي المتوفى سنة 701 للهجرة المعروف بابن الصيقل الجزري، دراسة وتحقيق الدكتور عباس مصطفى الصالحي، دار المسيرة، الطبعة الأولى، 1980.
34. ينظر: موسوعة السرد العربي، الجزء الأول / 304. 305
35. المرجع نفسه/67
36. موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، د. سي. ميويك، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المامون للللترجمة والنشرؤ، بغداد، 1987/ 19
37. موسوعة السرد العربي الجزء الاول /79
38. ينظر: المرجع نفسه/79
39. ينظر: المرجع نفسه/80
40. المرجع نفسه/ 81
41. المرجع نفسه/ 112
42. المرجع نفسه/110
43. المهدي المنتظر عند الشيعة الاثني عشرية، جواد علي، ترجمه عن الالمانية، د. ابو العيد دودو، منشورات الجمل، المانيا، طبعة أولى، 2005.
44. المرجع نفسه / 69
45. المرجع نفسه / 17

46. المرجع نفسه / 52.51 وهو غير الطبرسي أمين الدين ابو علي الفضل بن الحسن بن الفضل المتوفى سنة 548 هـ صاحب كتاب (علم الورى بأعلام الهدى).
47. المرجع نفسه / 80
48. المرجع نفسه / 73
49. جنة المأوى في ذكر من فاز بلقاء الحجة أو معجزته في الغيبة الكبرى، الشيخ ميرزا حسين الطبرسي النوري توفي 1320 هـ ، تقويم وتحقيق مركز الدراسات التخصصية في الامام المهدي، النجف، طبعة أولى، 1427 هـ / 98.
50. موسوعة السرد العربي الجزء الأول /116
51. المرجع نفسه/118
52. المرجع نفسه/122
53. المرجع نفسه/138.137 وكنا قد بحثنا في المقدمة رغبة الناقد في عدم الاعتراف بتلك الأعراق لكنه هنا بدا وكأنه قد اسقط في يديه فلم يجد بدا من أن يقف عندها مرغما..
54. المرجع نفسه/ 339
55. ينظر: المرجع نفسه/ 386
56. ينظر: المرجع نفسه/ 397
57. المرجع نفسه/396
58. ادوارد سعيد، المثقف والسلطة، د. مُحَمَّد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، طبعة أولى، 2006 /45
59. موسوعة السرد العربي، الجزء الأول /401
60. ينظر: المرجع نفسه/ 405.404
61. المرجع نفسه/413
62. المرجع نفسه/485
63. المرجع نفسه/485
64. علما أن الناقد عصفور أفصح في ندوة مهرجان القرين عن مرجعيته في هذا الطرح وهو الناقد جون كول وكتابه (الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط)
65. غواية التحديث، د. جابر عصفور، مجلة فصول، العدد الأول، 10/1998
66. ينظر: المرجع نفسه/ 21

67. ينظر: الرواية العربية ممكنات السرد الجزء الأول أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 2004 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 2008. وينظر أيضا كتابه زمن الرواية عن الهيئة العامة المصرية للكتاب 1999 وكتابه الرواية والاستنارة عن هيئة أبو ظبي للكتاب 2009
68. ينظر: المرجع نفسه/ 492 . 538
69. المرجع نفسه/ 492
70. ينظر: المرجع نفسه/ 490
71. النقد الأدبي الحديث / 488. 491
72. المرجع نفسه/501
73. ينظر: المرجع نفسه/ 492
74. المرجع نفسه/500
75. ينظر: موسوعة السرد العربي، الجزء الأول /410
76. ينظر: غواية التحديث، د. جابر عصفور ، العدد الأول، مجلة الفصول، 1998.
77. ينظر: موسوعة السرد العربي، الجزء الأول / 553 . 557

الوطن في الرواية الأمريكية العربية المعاصرة

(خارطة الوطن) لرندة جرار أنموذجا

إسرا أوزتراهان Esra Öztarhan

ترجمة: د.مديحة عتيق

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

جامعة سوق أهراس/ الجزائر

Madiha.atik@univ-soukahras.dz

تاريخ الإرسال: 2018/02/04

تاريخ القبول: 2018/05/17

الملخص:

تختلف الأعمال النّظرية سلبا أو إيجابا في تصوّراتها حول تجربة الاغتراب (Homelessness). يدافع بعض المنظّرين على فكرة أنّ غياب الوطن يسبّب قلقا واضطرابا مستمرّين، ويصدق هذا القول على نحو خاص على المهاجرين ذوي الهويّات الهجينة حيث لا يعلمون إلى أيّ الأوطان ينتمون، ورغم أنّ التجذّر (rootedness) والاغتراب يخلقان شعورا مزمنا بعدم الارتياح فإنّ هذا الشعور -حسب بعض المنظّرين الآخرين- يمكن أن يكون إيجابيا في بعض نواحيه لدى الأفراد.

تقتضي هذا الرّحيل نحو الأوطان وخارجها تطوّرا يمسّ ذوات المهاجرين كما أنّه يخلق فضاء للحرّية والتحوّل. تناقش الكاتبة الأمريكية العربية رندة جرّار مفهوم الوطن في روايتها (خارطة الوطن) الصادرة عام 2008. تقدّم بطلة الرواية بعدا جديدا يضيء النقاش المطروح أعلاه بتقديمها مفهومها الخاص عن الوطن، وذلك باعتبارها فردا هجينا يعيش بين أوطان وهويّات [متعدّدة]. ولقد تلمّست طريقها نحو الوطن من خلال عملية إدراك تشكّلت عبر ثلاث مراحل: كانت المرحلة الأولى سعيا لامتلاك وطن وذلك نتيجة شعورها بالقلق واللا انتماء، والمرحلة الثانية هي إدراك وتقبّل وجود ذاتها في المنطقة [المابينية] وبالتالي رضيت بأن تكون بلا وطن، وعبّرت المرحلة الثالثة عن احتفاءها بأن تكون بلا وطن محدّد. يظلّ مفهوم الوطن لدى بطلة جرّار فضفاضا، يتشكّل باعتباره سيرورة أكثر منه مكانا.

الكلمات المفتاحية: *الأدب الأمريكي العربي- رندة جرّار- خارطة الوطن- الشتات- الهويّة- الوطن.*

تحيل الكاتبة الأمريكية السورية مهجة كهف في قصيدتها (العبور هنالك) (The Passing There) إلى قصيدة روبرت فروست (Robert Frost) "الطريق التي لم تُسلك" (The Road Not Taken) تشير كهف إلى معاناة الهويّة المنشطرة، إلى ألم الشعور بعدم الانتماء إلى أيّ مكان. ولكنّها تقع في الـ "ما بين" بصفتها أمريكية عربية:

أمّي تعرف هذه الأغنية

كيف كنّا نجري

كي نعبر جدولا

يفصل بين عالمين

كلّ منهما يدّعي أحقّيته في الوجود

ويستحيل علينا أن ننحاز إلى أحدهما دون الآخر

والعبور هناك

يصنع كلّ الفرق (2006:n.p.)

يبدو فعل "قفز"(leap) كأنّه مأزق أبدي تعانيه الهويّات المركّبة، تبحث الشاعرة عن مكان تنتمي إليه، عن وطن تستشعر فيه بالأمان والرّاحة. في القصيدة يستحيل على الأمريكي العربي أن ينحاز إلى ثقافة دون أخرى كي ينتمي إليها.

هناك صلة قريبة بين هويّة المرء، والشعور بالانتماء، ومفهوم الوطن، خاصّة بالنسبة لذوي الهويّات المركّبة، فالانتماء والتجذّر سبيلان معتبران يربطان المرء بمحيطه، ولكن بالنسبة للأفراد الذين ليس لديهم وطن أو لديهم أكثر من وطن يصعب عليهم أن يجدوا حلّا كالذي تقترحه الشاعرة.

ستركّز هذه الورقة على الكاتبة الأمريكية العربية رندة جرّار، وستحاول أن تناقش مفهومها للوطن في روايتها (**خارطة الوطن**) الصادرة عام 2008، تقدّم بطلة الرواية بعدا جديدا يضيء النقاش المطروح أعلاه بتقديمها مفهومها الخاص عن الوطن، وذلك باعتبارها فردا هجينا يعيش بين أوطان وهويّات [متعدّدة]. ولقد تلمّست طريقها نحو الوطن من خلال عملية إدراك تشكّلت عبر ثلاث مراحل: كانت المرحلة الأولى سعيا لأن يكون لها وطن وذلك نتيجة شعورها بالقلق والـلا انتماء، والمرحلة الثانية هي إدراكها وتقبّل وجودها في المنطقة [المابينية] وبالتالي رضيت بأن تكون بلا وطن، وتعبّر المرحلة الثالثة عن احتفاءها بأنّها بلا وطن محدّد. يظلّ مفهوم الوطن لدى بطلة جرّار فضفاضا، يتشكّل باعتباره سيرورة أكثر منه مكانا.

هذه السيرورة هي تغيّر في إدراك الشتات من اعتباره تجربة سلبية إلى عدّه تجربة إيجابية. هناك مقاربتان أساسيتان في النظريات المتعلقة بوضعية شعوب الشتات من حيث الانتماء والانقلاع (rootlessness) فالتوجه الفكري الأوّل يطرح فكرة أنّ كون الفرد مهاجرا دون وطن يخلق لديه ضياعا وألما مستمرّين. ووفقا لهذه المجموعة من النظّريات، فالعيش بعيدا عن الوطن يشي دائما بدلالات سلبية، يحدّد ويليام سفران (William Safran) المعايير الأساسية التي تحكم مصطلح "الشتات"في كتابه (الشتات في المجتمعات الحديثة: أساطير الأرض الأمّ والعودة) (Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return) (1991) يشير إلى ستّ خصائص تحدّد الملامح المشتركة في المجتمعات الشتاتيّة، وهي: تزحزحها من المركز إلى الحواف، وإنشاءها ذاكرة جماعية، وشعورها بالـلا انتماء أو بالأحرى شعورها بأنّه غير مرغوب فيها لدى البلد المضيف، رغبتها الجامحة في العودة إلى الأرض الأمّ المثالية، واعتقاد ها بأنّ العودة إلى الأرض الأمّ سيحقّق لها السلام والأمن

والرفاهية، وأخيرا علاقتها المتواصلة مع الوطن الأصلي وسكّانه (سفران: 1994، 84).

يعدّ مفهوم الاغتراب بالنسبة للمهاجرين والمنفيين/ والمقتلعين من أراضيهم العرقيين، وعابري الحدود والشتاتيين إحدى مشاكل الوجود الأساسية، وعليه، يعيش أمثال هؤلاء النّياس في جوّ من القلق واللا استقرار حيث لا يعلمون إلى أيّ الأوطان ينتمون، يؤكّد إيان شامبرز (Ian Chambers) بأنّ الهجرة هي حركة تكون فيها نقاط العبور ونقاط الوصول غير مؤكّدة، إنّها موقع التحوّل المستمرّ، والتبديل الدائم، دون أمل بالعودة إلى أرض الوطن"(1994،5)، وعليه، يتحدّث عن تشكيل هويّة باعتبارها "رحلة غير مكتملة، هويّة لا تستقرّ على حال، و اتّجاه غير نهائي"(شامبرز،1994،5)، يخلق هذا اللا استقرار قلقا لدى الأفراد المهاجرين، ويخلق –أضف إلى ذلك– حنينا لا ينضب أبدا نحو الوطن، وشوقا لبلوغه أينما وُجِد.

ووفقا لسارة أحمد، تؤدّي استحالة العودة إلى الوطن إلى شعور أبدي بالوجود "خارج المكان"(1999،343) كما يتوق هؤلاء الأفراد بشدّة إلى العودة إلى جذورهم، ومجرّد تذكّرهم للماضي، وتخيّلهم صورة عن أوطانهم يغدو امرا منغصا لهم ، وبما أنّ العودة مستحلية، فلا حلّ لهذا القلق، بل سيدمّر الإحساس بالفضاء الرّاهن الذي يحيون فيه. ووفقا لأحمد، فالهجرة هي عمّلية التحوّل إلى غريب عمّا كان يألفه في الوطن"(1999،343) الوطن هو أحيانا أرض موحشة، يوتوبيا، جغرافيا عائمة، حيث لا يمكن لأحد أن ينجح. يدعو منظّرون بلاد الشتات بالفضاءات غير الواقعية، وغير الموجودة.

يشير سلمان رشدي إلى ضياع تستشعره المنافي والمهاجرين نتيجة تجاربهم. يخلق هذا الضياع تصوّرات عن ديار متخيّلة. تشير إيزاد سيهان

(Azade Seyhan) إلى هذا الضياع في كتابها (الكتابة في بلاد المهجر) (*Writing outside the Nation*) فبالنسبة للناس الشتاتيين لا يهمّ إن كانوا قد استبعدوا طوعا أو قسرا، فهناك إرث ثقافي مشترك تركوه خلفهم، ممّا جعلهم يؤسسون مجتمعات متخيّلة، وفي تحليلها الأدبي للأدب الألماني التركي تدّعي بأنّه ليس ثمة مكان يمكن تحديده على الخارطة وطنا لهم وليس بوسعهم الإقرار بأنهم أتراك وهم يعيشون في ألمانيا أو ألمانا وهم يعيش في ألمانيا، فهم يسمون الذاكرة وطنا أي يختزلون مفهوم الوطن إلى ذاكرة ولغة (15،2001) وليس ثمة ما يسمونه وطنا ولذلك يتشبثون بالذكريات والتواريخ على أنها أوطان (18،2001)، وتدّعي أيضا بأنّ:

وتقود موجات الهجرة إلى ضياع الأوطان وما يربطنا بها والذاكرة. وحين نصحو على الواقع نجد أنفسنا أمام هوية ملطخة-بقايا لغة، ألسنه تتلعثم بلغتها- نصيب ضئيل من الثقافة. ومن نار الغربة هده، يتولّد الأدب في مناخ لغوي وثقافي مختلط متعدد المنابع (سايهان، 2001: 7)

ومع ذلك لا تزال تسمية الأفراد أو المجتمعات المنقسمة أو العرقية أو المهاجرة أو الشتاتية تفتقد إلى جملة من الفروق الدقيقة، حيث أنّهم يعيشون ما بين التواريخ والجغرافيات والممارسات الثقافية، وفقا لآزاد سيهان (9،2001) فالتعريفات المعمول بها لمصطلحات المنفيّ، أو الشتاتيّ، أو العرقيّ غير واضحة أحيانا، تفضّل سايهان بأن تدعوها بـ"المجتمعات المتعايشة مع السكان الأصليين" (10،2001) ووفقا لنظريّتها "هناك مجتمعات تقع داخل حدود إقليمية أو جنبا إلى جنب مواطني البلد المضيف، ولكنّها تظلّ بعيدة عنهم لسانيا وثقافيا، وفي بعض الأحيان، تظلّ غريبة عن الديار وعن البلد المضيف في آن واحد" (10،2001).

ووفقا للفريق الثاني من المنظّرين الذين لديهم تأويلات إيجابية للحالات الشتاتية، يضيف غياب الوطن –حقيقة أو مجازا– بعدا جديدا للأفراد الذين في الشتات، ومع أنّ التجذّر والاغتراب يخلقان شعورا مستمرا بالقلق فإنّ هذا الشعور يمكن أن يكون –في بعض نواحيه– إيجابيا للأفراد. فبالنسبة لهؤلاء المنظّرين، يعني الانتماء إلى وطن استقرارا مستمرّا دون حركيّة على الإطلاق، وعليه دون رغبة في التغيير، ويدّعي هؤلاء المنظّرون أنّه على نقيض ما هو معروف فإنّ الرحيل داخل الأوطان والثقافات وخارجها يساهم في تطوير الأفراد المهاجرين. يدوّن شامبرز: فحالة الهجرة الدائمة من وطن إلى آخر، بمعنى أنّ الانتقال، أو السّفر، أو تغيير الوطن يجعلك تشتمّ نسائم الحرّية، فأن تنتقل يعني دائما أن تتحوّل"(1994،3)

وبخلاف سايهان، فإنّه يعتبر فضاء التحوّل حالة فعّالة للتغيير، وليس موقعا للاغتراب (estrangement) والانحباس (.entrapment) يعلّق أيضا على الطابع الجوهراني (essentialized character) للوطن والانتماء لدى الأفراد الشتاتيين: "يعلم المنفيّ أن الدّيار هي دائما ظرفية، فالحدود والقضبان التي تطوّقنا في منطقة الأمان داخل الأرض الأليفة يمكنها أيضا أن تتحوّل إلى سجون" (شامبرز: 1994، 2).

تشير هذه النظريات المتمحورة حول المظاهر الإيجابية للشتات إلى تعدّد الديار وأهمّيتها في حيوات الأفراد الشتاتيين، تزعم سارة أحمد في مقالها المعنون بـ"البعد عن الوطن: سرديات الهجرة والاغتراب" بأنّ الوطن ليس فضاء محدّدا بل يمكن أن يكون أكثر من فضاء أوحد، وتزعم بأنّ الأفراد في المنفى يتصوّرن خطأ بأنّ الوطن شيء ثمين يحلمون به كما لو كان معشوقا يهيمون به.

ووفقا لها، فهذه الإدراكات والمشاعر الخاطئة عن الوطن تكون مقدّسة وشرط لا غنى عنه لكلّ الكائنات البشرية، وهي جميعها وجهات نظر جوهرانية

(essentialized points of view) (330:1993) وفي اللحظة التي يتخلّص فيها المهاجرون من هذه الروابط التي تجوهرهم (essentializes) سيتحررون كأفراد.

تستشهد سارة أحمد –علاوة على ذلك– بباحثين آخرين يعدّون هؤلاء الرعايا مهاجرين مجازيين وليس مهاجرين حقيقيين. توظّف أنيتا هولدمان غويا (Anita Haya Goldman) التهجير migrancy) على نحو مجازي في تعريفها الأشخاص الذين أُقصوا عن مجتمعهم بشكل أو بآخر. وعلى نحو مماثل، تدّعي روزي براديوتي (Rosi Bradiotti) بأنّ الاغتراب قد يكون خيارا لدى الأفراد الذين يقفون ضدّ التسميات (labels) والحدود والمواضعات (أحمد: 1999، 333-4) وعليه، فالحلم الأبدي ببلوغ وطن أوحد هو سوء إدراك.

تشير الكاتبة الأمريكية العربية ديانا أبو جابر أيضا لهذا الأمر في روايتها "لغة البقلاوة "نحن نترعرع في شرنقة ما نعرفه، ويتمثّل لديّ في انقطاع جذور عائلتي، وحدّت من نشاط والدي، بالتأكيد، أنا بدويّة، وكأيّ شخص سافر في قافلة صحراء، بدويّة، متمرّدة أنا، أحنّ وأتوق إلى كلّ مكان في كلّ بلد عشت فيه، بل إلى كلّ مكان عاش فيه أصدقائي، وعائلتي، وتحدّثوا عنه أيضا، لا أريد أبدا أن أترك أيّا من هذه الأماكن، أريد أن أصرخ عاليا، أن أحتجّ: لماذا يجب أن يكون هناك وطن واحد فقط (2005: 329-330) فأن يكون لك أكثر من وطن تنتمي إليه نتيجة هجرة طوعية قسرية هو أمر إيجابي للأفراد إذ يتحدّى مفهومَ الوطن الثابت أو الأحادي ومفهومَ "الأصل" الذي ننتمي إليه.

ورغم الدلالات السلبية لمفهوم الاغتراب الذي يُعرَّف بأنّه اللا استقرار مع حنين دائم للوطن وشعور مزمن بالقلق، تؤكّد أحمد بأنّه في بعض الأحيان يكون الانتماء إلى الوطن هو المصدر الفعلي للقلق لأنّه يربط المرء بأرض ثابتة، وهويّة

ثابتة دون تحفيز للتغيير والحركة، وفي هذه المرّة فوجود وطن ننتمي إليه يخلق حدودا، وعدم ارتياح، وعدم حركيّة، وهويّة ثابتة" (1999، 339) تعني الهجرة حركة، انتقالا، عبور حدود، فهي" بالتالي حريّة، لا ضبابية"(1999، 331)

(خارطة الوطن) لرندة جرّار هي قصّة ناشئة عن فتاة لديها والدة مصرية إغريقية، ووالد فلسطيني، كتبت الرواية في شكل مذكّرات حيث تروي الفتاة قصّة طفولتها في الكويت، وسنوات مراهقتها في مصر، حيث فرّت مع أسرتها من الغزو العراقي، وانتقلت عائلتها لاحقا إلى تكساس، وتنتهي الرواية حين تقرّر البطلة الانتقال إلى بوسطن من أجل دراستها الجامعيّة لبناء مستقبلها بعيدا عن أيّ فرد وأيّ مكان كان يوما وطنها.

تسرد الرواية قصّة فتاة عابرة للحدود ومتعدّدة العرقيات نتيجة انتقالها بين بلدان وثقافات، وعليه لم تجد في أيّ خريطة مكانا تدعوه وطنها، لأنّه لا يوجد وطن تعود إليه، تسبّب هذه الوضعية الغامضة الناجمة عن الرحيل المستمرّ شعورا بعدم الانتماء، ولكنّ بطلة جرّار تخلق [في الأخير] "وطنا" داخل ذاتها -بعيدا عن الثقافات والبلدان وحتى عائلتها التي تطوّقها،- من خلال إعادة تشكيل أرض وطن واسعة ومتحرّرة في نهاية فترة مراهقتها كنتيجة لسيرورة.

تبدأ المرحلة الأولى لعمليّة اكتشافها وطنها من خلال صراعها ضدّ التداعيات السلبية للاغتراب كالقلق والغموض، ويمكن أن تُقرَأ [هذه المرحلة] على أنّها صراع البطلة الأبدي للعثور على مكانها ووطنها ضمن الثقافات العربية والأمريكية، وهذا موتيف مشترك في أدب الكتّاب الإثنيين بغضّ النّظر عن أصولهم.

في الأدب الأمريكي العربي-على وجه خاص- تكون تيمات على غرار الاغتراب، والفضاءات الثالثة، وقصص تشكيل هويّة لا تنتهي أبدا هي الموضوعات الطاغية، فعلى سبيل المثال تقترح الشاعرة الأمريكية الفلسطينية

نعومي شهاب ناي فكرة مفادها أن تكون أمريكيا عربيا هو سيرورة اكتشاف (discovered in process) من خلال إضفاء معنى للتجارب البائسة، والسياقات الثقافية، وتغذية الشرارات المتولّدة من احتكاكها"(مجاج: 6،2008).

يدرك مفهومُ الهويّة المتحوّلة صيرورةَ الرعايا المهاجرة على أنّها عمليّة مستمرّة، لا تنتهي أبدا، وعليه فمادام مفهوم "الهويّة" و"الانتماء" يتّصلان اتّصالا وثيقا بمفهوم "الوطن"، فمفهوم "الوطن الأمّ" هو أيضا سيرورة. فهذا الشعور باللا انتماء هو الشعور الطاغي حيث ينتاب نضالي شعورا متناميا بأنّها منشطرة:

"جوزا سفري الصغير الذي يبدو لا شيء مثل جواز سفر أمي الأخضر والمتوسّط، ومثل جواز سفر أبي البني –أقول– كان أمريكيا، لم يكن عليّ أن أقف بعد في خطّ مختلف في المطار، ولكن سرعان ما كان عليّ أن أفعل ذلك، وكان على أمّي أن تقف في خطّ مختلف، وكان على أبي أن يقف في خطّ آخر مختلف، وهذا ما جعلني أعتقد أنّ العالم يرغب في تفريق عائلتي، وهذا ما جعلني أندفع نحوهم أكثر فأكثر" (جرّار: 2008، 9) لقد عانوا في الكويت سنوات عديدة، حيث لم يشعر أيّ فرد من العائلة بالانتماء، ثمّ سافروا إلى تكساس حيث ظلّ الشعور باللا انتماء لصيقا لدى كلّ أفراد العائلة، ولكنّه كان أقسى –على نحو خاص– على فتاة تحاول أن تجد وطنا تشعر فيه بالانتماء، وحين انتقلوا إلى مصر في فترة مراهقتها، قريبا من منزل جدّتها كان الشعور باللا انتماء هو نفسه.

"كان هذا بيتنا الآن، بيتنا القديم ذهب، ذرفت دموعا غزيرة" (جرّار: 2008، 162) في المدرسة كان الأطفال يسخرون منها، وسألوها عن جنسيتها، كان الحزن يملا نصف كيانها ويملأ نصفها الآخر ضياع هويتها. (167،2008) "لم أخبرهم بأنّ قلبي منفطر، لم أخبرهم بأنّني أشعر دائما كما لو أنّني تركت شيئا

مـا خلفـي في الـوطن إلى أن أدركـت بأنّ مـا تركتـه خلفـي كـان الـوطن نفسه"(2008،166).

وبعد تجربتها في مصر اضطرّت إلى الانتقال للمرّة الثالثة، وهذه المرّة كانت الوجهة أمريكا، كانت متعبة، وغير سعيدة لاضطرارها التأقلم مع أمكنة جديدة طيلة حياتها، قاومت بقولها: لا أستطيع الرّحيل إلى أمريكا، ليس لديّ ما أرتديه، شعري بشع، لم أرد أن أخبرها الحقيقة، لا أريد أن أرحل ثانية، وأن أفقد ذلك الوطن مرّة أخرى، وأن أبدأ من جديد مرّة أخرى"(2008،207) والبحث عن الوطن هو نتيجة طبيعية وهو بمثابة حل لعالم محير متداخل الملامح والرؤى ملفوف بالضياع تأتّى من افتقاد وطن تنتمي إليه، وعلاوة على هذا، فقد زادت هذه الحلقة الوحشيّة من الهويّات المنشطرة، والديّار المتحوّلة من تعاستها .

والمرحلة الثانية من عملية اكتشافها وطن هي مرحلة تقبّلها حقيقة وجودها في منطقة الما بين والاغتراب، (خارطة الوطن) هي العيش وسط نظم قيمية (value systems)وثقافات متعدّدة، فقد شعرت نضالي [بطلة الرواية] بذلك طيلة حياتها، وبدل أن تقاوم هذا الأمر تقرّر أن تتعايش مع هذه الظروف غير قابلة للتغيير.

جدّة نضالي يونانية، ووالدتها مصرية، ووالدها فلسطيني، وهي تشبّه نفسها بعرائس ماتروشكا (matrushka) الروسية، أصغر قطعة في المركز نفسه:

"فذات البطن الخاوي تلتحق بأمّها، تلك التي تجلس بدورها في حضن والدتها، وهكذا دواليك، علمت بأنّ أكبر أمّ في الخارج كانت يونانية، ولكن ذلك لا يعني أنّني يونانية، لاحظت أنّ كل الدمى مشقوقة في وسطها ماعدا أنا، ومع ذلك كنت بهويتين، كنت مصرية وفلسطينية، كنت يونانية وأمريكية"(2008،8).

أصبحت نضالي أكثر نضجا حين أدركت بأنّ بحثها عن وطن [قارّ] أمر غير مجد، ومع ذلك لم تستطع التخلّص من الشعور بالقلق، في الفصل (14) المعنون بـ " أتت كتكوتة في الرابعة عشر من عمرها، انتقلت لتوّها إلى تكساس" (2008، 232) غيّرت جرّار ضمير السارد من ضمير المتكلّم (أنا) إلى ضمير المخاطب(أنت)، وقد علّقت على ذلك في حوار لها بخصوص الرواية قائلة: "هذا حتما عمل واع من جانبي، كي أجعل القارئ يستشعر معي معنى أن تكون مهاجرا" (اليمن، 2009،) تقول: "إنّ هويّتها تجزّأت حين انتقلت إلى أمريكا، وعليه أرادت من القارئ أن يستشعر وطأة الإحساس المرهق حين ينتقل السرد إلى ما لم يتعوّده على امتداد الكتاب".

فمفهوم الوطن كشيء يستحيل العودة إليه شبيه بنظرية سارة أحمد حول الوطن، سجّلت أحمد بأنّ النصوص السردية التي تحدّثت عن مغادرة الوطن تنتج أوطانا كثيرة وعليه لا وطنا على الإطلاق (1999، 330) وعلى نحو مماثل، تُرِكت نضالي بسفرها إلى مناطق وثقافات دون وطن تنتمي إليه، وبدأت تصنّف نفسها على أنّها في (الما بين)، وعلى غرار نظريات الشتّات تناضل بطلة جرّار لتقرّر أين يقع الوطن، في الواقع لديها عدّة أوطان تنتمي إليها، فخلال فترة مراهقتها القصيرة عبرت التخوم مرّات عدّة.

كان الحلّ بالنسبة إلى أبيها هو اختلاق أرض وطن متخيّلة:"شعوبنا حملت أوطانها في أرواحها، يقول والدها، يمكنك أن تذهبي أينما شئت، ولكن عليك أن تودعيه دائما في قلبك" (جرّار: 69،2008) كان من العسير على نضالي أوّل الأمر أن تستوعب مفهوم والدها للوطن، فلديها في ذهنها مفهوم ماديّ جدا للوطن، فهي تعتقد –مثلا– بأنّه "من الصعب على والده أن يحمل كلّ ما يتذكّره عن فلسطين في روحه وجسده، "هذا شيء يثقل حملُه، لقد زرت أرض الوطن ذات مرّة، لاحظت أنّ هناك الكثير من العشب، وهناك صخور

وجبال كثيرة، وآلاف أشجار الزيتون والحمير" (2008، 9)، ومع ذلك فمادامت العودة إلى الوطن مستحيلة، سيكون الحلّ لديها هو أن تحلم مثل والدها بوطن مثاليّ.

في (خرائط الشتات) يناقش براه فكرة أنّ هناك أساسا نوعين من الشتات: نوع يرى الوطن مكانا مثيرا للرغبة، وهذا المفهوم لأرض الوطن يجعله مكان اللا عودة حتى لو عاد الأفراد حقيقة هناك، والنوع الثاني من الشتات هو ذلك الحنين إلى الوطن هو الشوق إلى تجارب حيّة، تكون أكثر صلابة، فالأصوات، والروائح، والمشاعر، والتجارب، والآلام، وللذّات، تُستذكَر من قبل الذات المشتاقة للعودة إلى الوطن (1996- 188-9) يوجد هذا النوعان من الشتات في رواية جرّار.

يسبب الإحساس بوطأة المجهول الحزنَ للبطلة أكثر مما يسبّبه بعدها -حاليا- عن كلّ ما كان أليفا لديها، تقول: "أتساءل بشأن المستقبل، لا أريد شيئا أكثر من أن أعرف ماذا سيحدث لنا، ماذا سيحدث لي" (2008، 180) فإحساسها بأنّها بعيدة عن وطنها يعني افتقادها أشياءها الخاصّة (السيريو القديم، السرير، البيانو، البرغر، الزعتر، الخليج، الأصدقاء، المدرسة) ولكنّها تعلم أنّها لا تستطيع العودة إلى نفس الحياة حتى لو تحرّر الكويت (2008، 178)" فهذا الشعور النوستالجي إزاء الوطن المتجسّد عبر المكنة، والأصوات، والروائح، والأذواق هو خيالي ويوتوبيّ.

في مثال آخر، أخبرها والداها أنّهما سيشتريان بيتا خاصا بهم، لم تشعر مطلقا بالسعادة، حتّى "وإن قفزت قدماي، وابتسمت عيناي، فقد انقبض قلبي حين تساءلت: كم من الوقت سيبقى هذا المنزل ملكنا ؟ كم من الوقت سيبقى هذا المنزل؟ (2008، 279) "فقدت مئات الأشياء في المنزل/ الوطن، والأمر

الأكثر إيلاما هو أنّني بدأت أنسى ما هو الوطن، وأين يوجد (2008، 1-220) "اختلط لديها -إذن- مفهوم وطن حقيقي مليء بالأشياء المادّية ستفقدها مع مفهوم الوطن، كمكان غير موجود، فتقبّلها فكرة أنّ الوطن مكان يستحيل العودة إليه أشعرها بالرّاحة خاصة أنّها مهاجرة يافعة.

والمرحلة الثانية -إذن- هي تقبّل مفهوم سلس للوطن، فلا هو مكان حقيقي، ولا هو مكان متخيّل، في (الأدب الأمريكي العربي: أصوله وتطوّراته) تحلّل ليزا سهير مجاج الموضوعات والمفاهيم الرئيسة في الأدب الأمريكي العربي، وفي تحليلها روايتي ديانا أبو جابر (الهلال) و(الجاز العربي) تخلص مجاج إلى أنّ كلتا الروايتين تحتوي على عناصر الإزاحة/الاقتلاع (dislocation) والاغتراب، وتزعم مجاج إلى أنّه في حالة الهويّات المركّبة كحالة الأمريكان العرب فإنّ تقبّل أحد طرفي هذه التركيبة [أمريكي/ عربي] مكانا أحاديا للانتماء ليس حلا. تقول: "ما هو مطلوب –بالأحرى- هو القدرة على الانتقال بسلاسة بين هذين العالمين" (مجاج: 2008، 10)، وبالنسبة إلى نضالي، أدّى القلق واللا استقرار وكونها بلا وطن تنتمي إليه إلى التغيّر والتحوّل، فإذا كان مفهوم الوطن هو سيرورة، فها هو القرار الحاسم ، إنّه تحدّ تخوضه كذات هجينة ضدّ الحياة المستقرّة، والهويّات الثابتة، فرضاها وتقبّلها فكرة أنّها تحمل الوطن في داخلها أرسى لها مكانة جديدة. في الرواية تتحدّى تقييدات التعريفات الجوهرانية لأرض الوطن، فالوطن مفهوم متغيّر، وبالتالي هو وضعية قابلة للتعديل، تجلب معها الحرية والسعادة.

"ذات مساء جلست على طاولة العشاء، ورسمت خارطة فلسطين معتمدة على ذاكرتي، أشرت إلى الحدود الغربية، وسألت بابا: هل هذه صحيحة؟ -قال:من يدري؟ -ماذا تقصد بقولك : من يدري؟ -أوه حبيبتي ! هذه الخريطة خاصّة بسنة معيّنة، والخرائط التي كانت موجودة سابقا تبدو مختلفة، والخرائط

التي ستأتي لاحقا ستكون مختلفة أكثر بكثير.- ماذا تقصد؟ أقصد ليست مقولة تخبرنا أين يبدأ الوطن وأين ينتهي، لاحظت أنّ عيني بابا اغرورقت بالدموع، أخذت الخريطة إلى غرفتي، ومسكت قلم الرصاص من الطرف الآخر، وجعلت طرف الممحاة على الصفحة، محوت الحدود الشرقية والحدود الغربية، محوت الحدود الجنوبية والشرقية، تفقّدت ما تبقّى: "صفحة فارغة"، حدّقت في بياض أطراف الصفحة وقتا طويلا جدا، اختلط بياض الصفحة مع بياض وريقاتي، "أنتِ هنا، فكّرتُ في ذلك وأنا أنظر إلى الصفحة، وإلى ما حولي، وعلى نحو غريب شعرت بأنّني حرّة" (جرّار: 2008-192-193).

مجازا، اسم البطلة هو تأنيث لكلمة النضال (نضال في اللغة العربية تعني الكفاح) حيث كانت تناضل في سبيل إيجاد خارطة وطنها الخاصة، وفي النهاية حين قرّرت التوقّيف عن البحث عن مكان تنتمي إليه شعرت بأنّها حرّة ومتمكّنة،كانت تناضل طيلة حياتها ضدّ المفاهيم الجوهرانيّة للعرقية والانتماء، فعلى سبيل المثال، تحدّد الأنماط الجاهزة عن العرب "ما عليها أن تكونه، أو لا تكونه، ما تستطيع فعله، وما لا تستطيع، كان الناس يفترضون أنّهم عرب، وعليه لا بدّ أن يكونوا فقراء"(2008-08) تزعم سارة أحمد بأنّ "البدو يقاومون اجتماعيا الصيغ المقننة للفكر والسلوك (1999: 334-337) فهذا الهيمان هو خيار، وتحرّر من المواضعات والحدود، وعليه فالمهاجرون ضدّ أيّ مفهوم ثابت للوطن والهويّة، "وبرفض الانتماء إلى مكان محدّد يصبح العالم وطن البدو" (1999: 337)

وفقا لبراه يقدّم مفهوم الشتات نقدا للخطابات التي تنظّر للأصول مادام الإنسان تحدوه الرغبة في البحث عن أيّ وطن وليس الرغبة في البحث عن وطنه الأم [بعينها]. نتاليا حنظل شاعرة وكاتبة مسرحية فلسطينية تكتب عن هويّتها المزدوجة في الولايات المتّحدة، وخلاصتها حول هذا الانقسام بين عالمين هي

-كما تقول- إيجادها وطن لها يوجد حيث تعيش، فتصوّرها عن الوطن هو عدم اختيار وطن أو ثقافة على حساب آخر، في قصيدتها (دبكة في نيويورك) (Debke in New York):

"أصل أرتدي الجينز وحذاء التنس، وأسير في بردواي

أعبر كولومبيا، وأقرأ سعيد، وتوين

أتلو أشعارا لابن عربي

وما بين ركوب الميترو والمكان الذي أدعوه الآن وطنا

أستمع إلى عبد الحليم ونينا سيمون

وفي وقت لاحق عن برهة مضت

لم أتحرّك خلاله قيد أنملة

لا يزال صوتي يتشظّى إلى قطع صغيرة

حين أقدّم نفسي إلى شخص جديد

وأتخيّل أنّني وجدت طريقي للوطن (نقلا عن مجاج: 2006-15).

ووفقا لها إذا كان الوطن في الأخير هو احتمال ضمن خيال، فإنّه مع ذلك فضاء داخل احتمالات لا نهائية" مجاج: (2006- 30).

(خارطة الوطن) لرندة جرّار هي رواية حول الوضعية الشتاتية للهائمين، مرّت نضال في بحثها عن الوطن بثلاث مراحل، في المرحلة الأولى، جعلت بطلة الرواية مسألة العيش مابين الأوطان وما بين الثقافات قضية إشكالية، وعليه كانت بلا وطن تنتمي إليه، وقد هيمنت وضعيتها الكائنة خارج المكان على

موضوع الرواية، حيث تكتب حول بحثها عن وطن تنتمي إليه، ومع ذلك، وحين عانت القلق لم تكن قادرة على إيجاد حلّ لمشكلتها.

في المرحلة الثانية، أقرّت بأنه رغم الدلالات السلبية للاغتراب فكونها بلا وطن لم يكن قدرا، واستطاعت تقبّل وجودها في الما بين، يبدو الأمر شبيها بأطروحات نظريات الشّتات التي تزعم أنّ الوطن هو المصدر الحقيقي للقلق لأنّه يربط الفرد بأرض ثابتة، وهويّة قارّة دون تحفيزه على التغيير والتحرّك.

تأتي المرحلة الثالثة ثمرة احتفائها بعدم انتمائها لأيّ وطن أو ثقافة أو هويّة، فالوطن الذي وجدته أخيرا هو ثمرة هذه السيرورة في استيعاب الشتات بوصفه قيمة إيجابية، ولم يعد بعد الآن قيمة سلبية.

هذه الرؤية هي وجهة النظر المتحرّرة لهذا الاغتراب والانخلاع هي ردّة فعل للهويات المركّبة التي لم يكن لها وطن أو ثقافة تنتمي إليه، أدركت نضالي أخيرا أن تكون بلا وطن تنتمي إليه سيساعدها على التحرّر والتحوّل.

المراجع:

Abu-Jaber, D. (2005). **The Language of Baklava**. Random House, New York.

Ahmed, S. (1999). "Home and Away: Narratives of Migration and Estrangement", **International Journal of Cultural Studies**, 2/3, 329-347.

Brah, A (1996). **Cartographies of Diaspora: Contesting Identities**. Routledge, London.

Chambers, I. (1994). **Migrancy, Culture, Identity**. Routledge, New York.

Jarrar, R. (2008). **A Map of Home**. Other Press, New York.

Seyhan, A. (2001). **Writing Outside The Nation**. Princeton University Press, New Jersey.

Majaj, L.S. (2008). "Arab-American Literature: Origins and Developments", **American Studies Journal** *52*, n.p. Retrieved Mar. 20, 2010, http://www.asjournal.org/archive/52/150.html.

---. (2006). "Supplies of Grace: The Poetry of Mohja Kahf", **Arteeast**. Retrieved Apr. 15, 2010, http:// www.arteeast.org/ artenews/artenews-articles2006/september06/artenews-mohja-kahf.html.

Safran, W. (1991). "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return", **Diaspora** 1/84-99.

Yaman, S. (2009). "Randa Jarrar Discusses Her Novel, *A Map of Home*", **Kabobfest**. etrieved Apr. 19, 2010, http://www.kabobfest.com/2009/09/interview-with-randa-jarrar-author-of-amap-of-home.html.

عنوان المقال الأصلي:

Esra Öztarhan : HOME IN CONTEMPORARY ARAB AMERICAN LITERATURE:RANDA JARAR'S A MAP OF HOME Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Ensttüsü Dergisi Sayı 20, 2015, Sayfa 63-69**.**

Ettawassol El Adabi

Revue de littérature générale et comparée,

De critique et de traduction

Semestrielle, indexée et à comité de lecture

Publiée par le laboratoire de littérature générale et comparée

université Badji Mokhtar / Annaba (Algérie)

N° 11 **Juin 2018**

EISSN 2588-2333 :ر ت م د إ / ISSN: 1112-7597 :ر ت م د

Dépôt légal: 2007-4999 :رقم الإيداع